

SILVIA BIGLIAZZI

## Edipo dopo Shakespeare: mito e tragedia nel dramma di Dryden e Lee

### 1. *Da Sofocle a Dryden e Lee: mediazioni e riconfigurazioni*

Quando John Dryden collabora con Nathaniel Lee alla stesura di *Oedipus* (1679), l'uno componendo il primo e il terzo atto, l'altro le parti restanti, Dryden ha già al suo attivo due riscritture shakespeariane, *The Tempest, or the Enchanted Island* (1667), in collaborazione con William Davenant, e *All For Love, or The World Well Lost* (1678), nota rielaborazione di *Antony and Cleopatra*; l'anno successivo sarà la volta del *Troilus and Cressida*, ultimo suo dramma. Non sorprende dunque che, così incorniciato da una attività tanto intensa di letture e riadattamenti shakespeariani, *Oedipus* sia anch'esso inscrivibile in quel preciso orizzonte intertestuale che lo collega all'opera del Bardo, di cui infatti porta evidente traccia nei molti richiami citazionali o più latamente allusivi. La critica lo ha rilevato da tempo, segnalando i numerosi imprestiti e parallelismi, da *Richard III*, a *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Measure for Measure*, per ricordare i più evidenti<sup>1</sup>. Va però anche osservato che proprio questi molteplici echi riguardano perlopiù l'intreccio secondario, come se i due autori avessero attinto a una nota tradizione anglosassone per creare un tessuto discorsivo autoctono al fine di rafforzare un'atmosfera di familiarità per un mito che su suolo britannico fino ad allora non aveva trovato grande fortuna (se non riemergendo desultoriamente e assai indirettamente in *Hamlet*). In particolare, il sottotesto shakespeariano risulta riconoscibile soprattutto quando affiora il tema della legittimità monarchica con le molteplici strategie di acquisizione demagogica del potere da parte di Creon, come nel suo rifiuto della

<sup>1</sup> Si veda ad esempio il commento di Novak 1994; questa è l'edizione da cui sono tratte tutte le citazioni dal dramma.

corona quale estrema forma di *captatio benevolentiae* nei confronti del popolo, in cui riecheggiano distintamente gli analoghi rifiuti di Richard III e di Julius Caesar<sup>2</sup>. Si ricordi che siamo negli anni in cui le sorti della stessa monarchia Stuart apparivano incerte (al 1679 risalgono sia la *Exclusion crisis*, sia il *Popish plot*)<sup>3</sup> e che questi temi erano evidentemente scottanti. Tuttavia, quello stesso Richard III che si intravede in filigrana sotto la figura di Creon non è un ascendente casuale, ma un preciso tipo drammatico – il *villain* del teatro elisabettiano – al quale Dryden e Lee si ispirano per inscrivere nel loro dramma un personaggio nuovo rispetto a quelli del mito e capace di catalizzare le istanze di colpa su di sé depotenziandole nell'eroe. Lo si vedrà meglio più avanti, ma questo accenno è sufficiente ad anticipare che, ben più che un composito intertesto politico, Shakespeare parrebbe fungere da vero e proprio sottotesto a più ampio spettro, funzionale a conferire un nuovo taglio alla vicenda e a interpretare la fonte primaria che per Dryden e Lee è Sofocle<sup>4</sup>.

La storia di Edipo era ben nota all'epoca se già al 1563 risale la traduzione inglese per mano di Thomas Neville della versione senecana, poi al 1566 una *Iocasta* di George Gascoigne e Francis Kinwelmersh, che nel frontespizio ne dichiarano la discendenza euripidea («A Tragedie written in Greeke by Euripides, Translated and Digested into Acte»), ma di cui ormai è stata appurata la deri-

<sup>2</sup> «I thank ye Countrymen; but must refuse | The honours you intend me, they'r too great; | And I am too unworthy; think again, | And make a better choice» (I 1, 213-216); [«Concittadini vi ringrazio, ma debbo rifiutare | l'onore che mi offrite, è troppo grande, | e io ne sono indegno; ripensateci | e fate una scelta migliore»: trad. it. di Marisa Sestito, Ead. 2008; tutte le traduzioni sono tratte da questa edizione] cfr. *Julius Caesar*, I 1, 222-250; *Richard III*, III 7, 194-197; l'edizione di riferimento per i drammi shakespeariani è WELLS, TAYLOR 1994; le traduzioni sono mie.

<sup>3</sup> La così detta Crisi dell'Esclusione (1679-1681), avvenuta durante il regno di Carlo II, derivò dal tentativo da parte di un gruppo di parlamentari di escludere dalla successione il fratello minore del re e legittimo erede, Giacomo Stuart, a causa della sua fede cattolica. In questo quadro anticattolico si iscrive anche il presunto 'Popish plot', o complotto dei papisti, che portò a ben 22 esecuzioni.

<sup>4</sup> Sul rapporto fra Dryden e Shakespeare cfr. ad esempio NICOLL 1922; WALLERSTEIN 1966; più in particolare, sul rapporto fra *Oedipus* e Shakespeare, si vedano le osservazioni di Sestito nella sua edizione del dramma (SESTITO 2008) e in 2010; si veda inoltre l'Introduzione e il commento di Novak in NOVAK 1994.

vazione dalla *Giocasta* di Lodovico Dolce (1549)<sup>5</sup>, al 1615 un poema in tre canti a opera di Thomas Evans (*Oedipus*), al 1650 una singolare raccolta di massime dal titolo di *Oedipus: or the Resolver. Being a Clwe that leads to the chiefe Secrets and True Resolutions of Amorous, Naturall, Morall, and Politicall Problemes. Suitable to the Fancie of all that are ingeniously inclin'd*, e quindi al 1664 un'altrettanto curiosa edizione di enigmi curata da W.B. Gent con il titolo di *Sphynx Thebanus with His Oedipus: or Ingenious Riddles, with Their Observations, Explications and Morals*. Sofocle riceverà una traduzione inglese solo più tardi (nel 1715 per mano di Lewis Theobald, l'adattatore del presunto *Cardenio* shakespeariano)<sup>6</sup> e circolerà anche in edizioni testo a fronte, greco-latino, come quella cantabrigense del 1668, *cum omnibus Graecis scholiis* (come precisato nel frontespizio)<sup>7</sup>. Non era tuttavia una storia portata correntemente sulle scene. Eppure Dryden e Lee sono consapevoli che, per farne un successo di pubblico, devono rinnovarla e non servirla sempre allo stesso modo, fino alla nausea, come facevano gli antichi, quasi fosse «un cappone bollito» («they had still the Chapon Bouillé set before them»), scrive Dryden nel saggio sulla poesia drammatica<sup>8</sup>. Per evitare lo sbadiglio del pubblico in attesa dell'arrivo dell'eroe accecato a lamentare le sue tragiche sfortune, i due autori decidono quindi di aggiungere dei personaggi e di dare nuove svolte alle azioni<sup>9</sup>. Non guardano a Seneca, perché lo ritengono reboante e inutilmente verboso, adatto, perciò, alla lettura e non alle scene<sup>10</sup>; ne ripropongono però l'episodio necromantico con l'evocazione dello spettro di Lajus, certamente perché si tratta di una scena a effetto cara alla drammaturgia dell'epoca che poteva avvalersi di inediti macchinari scenici, cui accompagnano altri espedienti sovrannaturali, come l'apparizione in cielo della luna coperta di sangue e delle due teste di Oedipus e Jocasta incoro-

<sup>5</sup> Sul rapporto tra la fonte greca (le *Fenicie*) e quella italiana, cfr. ad esempio Förster 1904; MONTORFANI 2006 (in particolare p. 733, n. 37); GIAZZON 2011.

<sup>6</sup> Cfr. HAMMOND 2012.

<sup>7</sup> Per una panoramica sulla ricezione del mito di Edipo in un contesto medievale e nella prima età moderna si veda ad esempio McCABE 1993.

<sup>8</sup> MONK, MAURER 1971a, p. 24.

<sup>9</sup> DEARING, ROPER 1992, p. 274.

<sup>10</sup> NOVAK 1994, *Preface*, p. 116.

nate. Non seguono neanche Corneille nel proporre un deuteragonista, Thésée, tanto virtuoso da velare la grandezza di Edipo («a greater Heroe than CEdipus himself»)<sup>11</sup>; ne creano invece uno negativo, Creon, che, come si vedrà, toglie la scena a Oedipus in più di una occasione, concorrendo a rendere problematico in modo nuovo il tema della colpa e della responsabilità del soggetto. Dal drammaturgo francese raccolgono, però, il suggerimento di un intreccio secondario (qui con protagonisti Eurydice, figlia di Jocasta e Lajus, e Adrastus, principe di Argo), ma si affrettano a ricondurlo entro i binari della poetica neoclassica, dichiarandone l'appartenenza alla linea drammatica principale<sup>12</sup>: in questo modo, l'antagonismo fra Creon e Adrastus per l'amore di Eurydice converge verso il triangolo Lajus-Oedipus-Jocasta fungendone da specchio e fornendone un controcanto enfatico. Ma si tratta di questioni note che ricordo solo per tracciare un quadro sintetico delle principali trasformazioni fabulistiche e tematiche operate dai due autori.

Quello su cui invece vorrei soffermarmi è il modo in cui il personaggio di Oedipus viene ripensato attraverso una singolare riconfigurazione del 'desiderio' erotico e del concetto di 'ragione' in una dinamica drammatica in cui dominano la travolgente passione tra madre e figlio e, per converso, il pensiero antagonistico, lucido e attivo, di Creon. Si tratta di una questione interessante non solo per quel che comporta rispetto alle rivisitazioni delle problematiche tragiche convogliate intorno alla storia di Edipo, ma anche per il modo in cui questa riconfigurazione viene filtrata attraverso la mediazione dell'intertesto shakespeariano più di quanto non appaia dagli sparsi e molteplici richiami di superficie. In tal senso è interessante notare come Dryden e Lee non valorizzino, se non in modo indiretto, un tema così centrale nel mito di Edipo come il posizionamento del 'soggetto tragico nel tempo', ossia il suo dislocamento in un presente che è sempre proiettato, e condizionato, in un altrove da aspettative e timori relativi al futuro (l'uccisione del padre e l'incesto con la madre profetizzati da

<sup>11</sup> NOVAK 1994, *Preface*, p. 116.

<sup>12</sup> NOVAK 1994, *Preface*, pp. 116-117.

Apollo) e da sospetti di una responsabilità in crimini commessi in un passato che egli non riesce pienamente a decifrare (l'uccisione di Laio, la sua stessa origine e *ghenos*). Dryden e Lee valorizzano, invece, il tema dell'amore incestuoso tra madre e figlio e l'antagonismo Oedipus-Creon non tanto nella chiave della dolorosa scoperta della verità (che funge da ovvio schema fabulistico), quanto lungo una nuova radicale interrogazione sui limiti e sulle potenzialità della ragione nel quadro di una ridefinizione del male mondano. In questo contesto operano una inedita triangolazione fra Oedipus, Jocasta e Creon, che sfrangia la colpa dell'eroe in altre due colpe competitive rispetto alla sua: da una parte, nel desiderio narcisistico tutto femminile di un peccaminoso amore materno (e in tal senso si ribalta l'idea di un complesso edipico che vedrebbe la madre come oggetto passivo del desiderio del figlio)<sup>13</sup>; da un'altra, in un desiderio di potere e di rivalsa tutto maschile. Ma prima di toccare questi due punti, vale la pena di soffermarsi ancora brevemente su quel nesso fra soggetto tragico e tempo, accennato sopra, perché è proprio qui che la mediazione del tragico shakespeariano si fa sentire più accentuata.

## 2. *Il tempo di Oedipus | Edipo (e i sogni di Macbeth)*

In un contesto drammatico in cui le citazioni shakespeariane, comprese quelle da *Hamlet*, paiono perlopiù strumentali a creare uno spazio teatrale della 'memoria', dove cioè il pubblico possa avvertire la prossimità fra l'antico eroe greco e le radici tragiche autoctone, compare a un certo punto un significativo richiamo a *Macbeth*. Si tratta della prima scena del secondo atto, quando Oedipus fa il suo ingresso con un pugnale in mano in evidente stato di sonnambulismo, ossessionato dall'idea del parricidio di Polybus e dell'incesto con Merope – salvo poi con-

<sup>13</sup> «Freud's reading deprives the female protagonist of any but a passive role, thereby allying it with a long tradition of equivalent deprivations. Similarly, Lévi-Strauss's classification of women as 'objects' of male exchange inevitably deprives them of subjective sexual autonomy despite disclaimers to the contrary», McCABE 1993, p. 6 (cfr. anche pp. sgg.).

fessare a Jocasta di avere sognato che la madre con cui giaceva era invece lei stessa, con un significativa e veridica deviazione dell'oggetto del desiderio sulla vera madre<sup>14</sup>. L'apparizione di Oedipus che brandisce un pugnale e quindi lo evoca a parole di fronte alla visione di Haemon che parrebbe trattenerlo da uccidere Polybus (ma il soggetto più vicino, al v. 353, è Merope!), o forse anche se stesso, condensa una eco del 'pugnale della mente' che Macbeth crede di vedere di fronte a sé in 2.1 come proiezione del desiderio di uccidere Duncan, e la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth: quando, prima del suicidio, fa il suo ingresso dando voce ai frammenti di paure passate e di orrore per l'irredimibile colpa dell'assassinio del re (che è anche un padre simbolico)<sup>15</sup>:

*Jocasta?* Ha! What, fall'n asleep so soon?  
 How fares my love? this Taper will inform me.  
 Ha! Lightning blast me, Thunder  
 Rivet me ever to *Prometheus* Rock,  
 And Vultures gnaw my Incestuous heart!  
 By all the Gods! my Mother *Merope!*

<sup>14</sup> Un punto, questo, che non viene colto ad esempio da McCabe, che si limita a osservare come «in Dryden and Lee's *Oedipus* he dreams of Merope while in Jocasta's arms», rilevando che «Any repressed desire he might have felt would have concentrated upon Merope not Jocasta», e che quindi «Oedipus cannot be credited with the complex that bears his name owing to his status of foundling» (McCABE 1993, p. 6). La conclusione appare poco convincente non solo quanto al dramma di Dryden e Lee, dove appunto si assiste a una significativa condensazione delle figure di Merope e di Giocasta nel sogno, ma anche e soprattutto perché nel dramma sofocleo si è comunque di fronte a una elaborazione mitica di un segreto desiderio maschile cui dà voce Giocasta ai vv. 980-982 (si veda qui più avanti).

<sup>15</sup> «Had he not resembled | My father as he slept, I had done't», dice Lady Macbeth subito dopo l'assassinio di Duncan (I 2, 13-14). Anche Guido Paduano sottolinea puntualmente la gravidanza del richiamo a *Macbeth*: «la sua successiva entrata è nel vivo di un sonnambulismo di cui è fin troppo ovvia l'origine nel *Macbeth* shakespeariano, e che col suo modello ha la rappresentazione dell'inconscio come funzione di denuncia e di condanna, là dei crimini che la coscienza riconosce di aver commessi, qui di quelli che si limita a paventare, secondo lo scenario dettato dall'oracolo: il parricidio, simboleggiato da un pugnale che ancora ricorda *Macbeth*, ma naturalmente inteso ai danni di Polibo, e l'incesto, altrettanto naturalmente connesso al nome di Merope; proprio per questo colpisce che il resoconto fatto da Edipo sveglia a Giocasta, dopo aver accennato al parricidio, subisce sul fronte dell'incesto una violenta deviazione», PADUANO 2012, p. 109.

My Sword, a Dagger! Ha, waits there? slaves,  
 My Sword! What, *Haemon*, dare'st thou, Villain, stop me?  
 Why thy own Ponyard perish. Ah! Who's this?  
 Or is't a change of Death? By all my Honors,  
 New murder: thou hast slain old *Polybus*:  
 Incest and Parricide, thy Father's murder'd! (II 1, 348-359)<sup>16</sup>

Questo passo prende spunto da una più breve, e inquietante, battuta della Giocasta sofoclea, quando, alla notizia della morte di Polibo e alla improvvisa consapevolezza mostrata da Edipo della inattendibilità degli oracoli (che prefigura però un tacito accendersi del sospetto di qualcosa di peggiore) e alla sua inquietudine dovuta alla profezia dell'incesto, ella risponde di non preoccuparsi perché molti hanno sognato di giacere con la propria madre: σὺ δ' ἔς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα. | πολλοὶ γὰρ ἦδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν | μητρὶ ξυνηνάσθησαν (980-982; «Ma tu non temere le nozze con tua madre; tanti in sogno hanno fatto l'amore con la loro madre!»)<sup>17</sup>. Sofocle non poteva offrire uno spunto migliore a Lee (che è l'autore di questa scena) per creare uno scambio di grande effetto che offrisse l'opportunità di mostrare la natura di una passione erotica tanto travolgente quanto dichiaratamente, e paradossalmente, pura, benché incestuosa. Lee esplicita in questo luogo l'implicito sofocleo, lasciando che Oedipus sogni davvero il sogno di cui parla Giocasta nell'antecedente greco<sup>18</sup>, e di fatto accentuando i presupposti della scena so-

<sup>16</sup> «Giocasta? Ah, ma come, già addormentata? | Come sta il mio amore? me lo dirà la candela. | Ah! Mi dissecchi la folgore, il tuono | mi inchiodi alla roccia di Prometeo in eterno, | e gli avvoltoi divorino il mio cuore incestuoso; | o Dei! Mia madre Merope! | la spada, un pugnale; ah! Dove sono i servi? | schiavi, la spada! Emone, canaglia, osi fermarmi? | Muori, con la tua stessa lama. Ah! Ma chi è? | o è uno scambio di morte? O mie glorie, | un nuovo omicidio; hai ucciso il vecchio Polibo: | incesto e parricidio, l'assassinio di tuo padre!».

<sup>17</sup> L'edizione di riferimento è PADUANO 1982.

<sup>18</sup> Come osserva AVEZZÙ 2008, p. 35: «Come in un palinsesto, Dryden e Lee si cimentano nella riscrittura della battuta liquidatoria di Giocasta nell'*Edipo re* [...] o, meglio, nello scavo della zona d'ombra che quella battuta, solo apparentemente rassicurante, proietterebbe su un Edipo che quel sogno l'avesse veramente sperimentato. Anticipata la presenza in scena di Giocasta già con Seneca, non soltanto si aprono nuove possibilità drammaturgiche ma, ben più radicalmente, ci si obbliga a nuove domande e a nuove risposte. Ma a Giocasta Edipo non sa opporre che la 'verità' dei suoi sogni, che per lui non è altro che la verità di aver sognato».

foclea per la configurazione di una dinamica psichica che Freud avrebbe chiamato col nome di complesso edipico (e poi avrebbe rintracciato nel dramma di Amleto come sua mancata attuazione, o rimozione nevrotica)<sup>19</sup>.

Subito dopo quei versi Oedipus spiega a Jocasta il sogno di cui abbiamo udito solo dei frammenti, dando voce all'orrore per l'incesto che ha sognato di avere commesso e che dice di reputare persino più terribile del parricidio:

Trust me, thou Fairest, best of all thy Kind,  
None e're in Dreams was tortur'd so before.  
Yet, what most shocks the niceness of my temper,  
Ev'n far beyond the killing of my Father,  
And my own death, is, that this horrid sleep  
Dash'd my sick fancy with an act of Incest:  
I dreamt, *Jocasta*, that thou wert my Mother;  
Which, tho' impossibile, so damps my Spirits,  
That I cou'd do a mischief on my self,  
Lest I should sleep and Dream the like again. (II 1, 382-391)<sup>20</sup>

Ma perché insistere tanto su questo punto in anni in cui l'incesto non era reputato un crimine così grave? Condannabile con la pena di morte in base a una legge del 1650, ma di fatto presto decaduta, in realtà veniva sanzionato con lievi forme di censura pubblica, come l'esposizione allo sdegno cittadino con la gogna o pene similari<sup>21</sup>. Evidentemente ci sono altre e più sottili

<sup>19</sup> Sul tema, con particolare riferimento al teatro 'early modern', oltre al già citato McCABE 1993, si veda ad esempio LUIS-MARTÍNEZ 2002, cap. 1 (pp. 29-62). Più in generale, su Freud e Sofocle, cfr. PADUANO 1994, cap. 1 (pp. 15-70), e PADUANO 2012, cap. 1 (pp. 9-42).

<sup>20</sup> «Credimi, bella, buona più di tutte le donne, | nessuno in sogno mai patì questi tormenti; | ma ciò che più turba la mia intima quiete, | persino peggio, molto peggio dell'omicidio del padre | e della mia stessa morte, è che l'orrido sonno | ha sconvolto la fantasia malata con un atto d'incesto; | Giocasta, ho sognato che eri mia madre; non può essere, ma l'anima mia ne è sgomenta, | e io potrei darvi la morte | pur di non tornare a dormire e sognare ancora».

<sup>21</sup> Come fa notare McCABE 1993, p. 265: «two radical pamphlets of 1646 and 1647 had argued for the abrogation of the ban against consanguineous marriages, contending that close kinship merely reinforced affection [...]. Hitherto incest had never been a criminal offence, and its punishment had remained the exclusive prerogative of the ecclesiastical courts (temporarily defunct in the Interregnum) although, through curious anomalies of local practice, justices of the peace in various counties occasionally

ragioni. La passione, come si vedrà più avanti, costituisce per Dryden uno dei motori principali della tragedia e mostrare fin dall'inizio l'eroe sconvolto dalla consapevolezza di questa colpa consente sia di enfatizzare il tema amoroso, sia di depotenziare quanto di intenzionalmente peccaminoso potrebbe esservi attraverso l'autocensura: straziato dal sospetto di poter commettere un atto impuro con Merope e, per significativa dislocazione, con una Jocasta oniricamente identificata come madre, Oedipus entra in una rete di iperboli che condannano l'incesto come un crimine insuperabile, peggiore persino dell'assassinio del padre e più spaventoso della sua stessa morte, esprimendo un disperato desiderio di espiatione ancor prima di sapere se ci sia una colpa da espiare. Non solo, ma accanto all'enfasi autocensoria di Oedipus, con altrettanto significativi meccanismi di implicitazione, l'incubo di questa colpa sollecita anche una strategia uguale e contraria, perché autodifensiva, da parte di Jocasta. Ci aiuta a capirlo un confronto con i versi 976-979 prima citati del dramma di Sofocle. Lì Giocasta tentava di rassicurare Edipo rispetto all'incesto di cui questi temeva ancora di potersi macchiare, asserendo che nessuno abbia niente da temere perché si è tutti «in balia della sorte» e quindi «non [si] ha nessuna chiara possibilità di previsione [...]» ed è perciò che «il meglio è vivere a caso, come si può» (977-979: τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος ᾧ τὰ τῆς τύχης | κρατεῖ, πρόνοια δ' ἔστιν οὐδενὸς σαφής; | εἰκῆ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις). Questa considerazione di un fatalismo incondizionato manca nel

intervened in matters of sexual morality, such as incest and adultery, in the interest of the public order. [...] The parliamentary legislation of 1650 was entirely out of touch with prevailing concepts of common law and in no sense representative of public opinion. As a result, the act lapsed in 1660 and all available evidence suggests that it also proved something of a dead letter in its own day. [...] Its failure should alert us to significant differences in the quality of 'horror' demanded by tragic incest and the actual reaction on local communities. Contemporary documents, such as Richard Gough's celebrated *History of Middle* (1701), leave us in little doubt that incest was abhorred, but not to the extent of necessitating capital punishment. A latter-day Phaedra, one Sarah Ryley of Accrington, convicted of incest with her stepson in 1692, was ordered "to stand at the cross in Blackburn on market day in October with a notice backand front, 'For Incest with my Husband's son', and on the 19th November in Altham Chapel". In other words, exposure was deemed sufficient punishment and public penance sufficient expiation».

dramma di Dryden e Lee, che al contrario, di fronte ai timori di Oedipus, presenta una Jocasta affannata a rivendicare la purezza del proprio amore, come se si sentisse chiamata in causa e imputata colpevole dal sogno incestuoso di lui:

O, you think me vile,  
 And of an inclination so ignoble  
 That I must hide me from your eyes for ever.  
 Be witness, Gods, and strike *Jocasta* dead,  
 If an immodest thought, or low desire  
 Inflam'd my breast, since first our Loves were lighted. (II 1, 399-404)<sup>22</sup>

Una quantità di implicazioni scaturisce dalla sostanziale impertinenza della risposta: non solo perché Oedipus non la accusa di incesto (volontario), né le prefigura l'ipotesi di lasciarla, come invece lascia intendere lei; ma anche perché niente vieta che il 'pensiero immodesto' che dichiara di non appartenerele sin dal primo momento in cui i loro due amori si sono accesi sia stato la segreta molla primaria di quel desiderio («since», ossia da quando, da dopo che), rispetto alla quale tuttavia niente dice. Su questo tornerò più avanti; per il momento mi limito a rilevare che il meccanismo di esplicitazione del desiderio di Oedipus, e di implicitazione di una possibile colpa di Jocasta attraverso la forma obliqua della litote, avviene in un luogo del testo dove il tema tragico del rapporto fra soggetto e tempo (contenuto nella battuta di Jocasta sulla dipendenza degli esseri umani della Tyche) viene sollevato solo per via indiretta, ossia attraverso le allusioni a *Macbeth*. È perciò che vale la pena di spendere poche parole sul perché questa scelta possa non essere puramente estrinseca, dettata da una mera funzionalità drammaturgica di tipo spettacolare o riconducibile a quel teatro della memoria cui ho alluso, ma risulti pertinente al nodo tragico del dramma incentrato sul rapporto fra predeterminazione e autoderminazione, che emerge per implicite diffrazioni nel sofisticato gioco intertestuale.

Con *Macbeth* Shakespeare sembra offrire un controcanto al

<sup>22</sup> «Oh, tu mi pensi abietta | e di natura così ignobile, | da dovermi celare ai tuoi occhi per sempre. | Dei, vi chiamo a testimoni, colpitemi a morte, | se mai, da quando si accese il nostro amore, | pensiero impuro o voglia oscena, mi arse in petto».

celebre (e sommamente ambiguo) autoinganno dell'Edipo sofocleo, che per un momento crede di essere libero di autodeterminarsi, quando invece, con tragica ironia, lo spettatore sa bene che è intrappolato in un disegno che lo precede e lo sopravanza. Edipo ha ricevuto, nel responso della voce oracolare comunicato ai genitori, una maledizione rivolta alla prima colpa di Laio nei confronti di Crisippo; poi l'ha udita confermata con le sue stesse orecchie dopo il banchetto a Corinto. La predeterminazione alla colpa precede la sua nascita, proprio come la predeterminazione alla colpa di Macbeth precede la sua azione, che viene innescata da una rivelazione oracolare, causa di un percorso di 'crescita' e insieme di perdizione: per bocca della streghe egli apprenderà che il destino lo vuole re ma non padre di re. Perciò l'intera sua vicenda si snoderà nel sottile discrimine fra un disegno che lo trascende e che concerne un tempo futuro in cui si attualizzano i suoi più reconditi desideri<sup>23</sup>, dandogli l'impressione che gli sia concessa una libertà di scelta che invece non ha (straordinario in tal senso il celebre monologo di I 7). Ed è un discrimine, quello fra schema preordinato del tempo e dell'agire, da una parte, e la libertà dell'eroe, dall'altra, che infine si annullerà nella conclusiva coincidenza fra quel disegno di ascesa e discesa rivelato dalle sorelle fatali e l'azione decisa e compiuta da Macbeth (l'uccisione di Duncan) con un'illegittima incoronazione che sancisce l'impossibile ontologia del potere che lo attende, e quindi l'inevitabile sua fine<sup>24</sup>.

Tutto ciò inerisce a una questione importante, che è quella dell'io nel tempo: sconfessando la battuta di Giocasta che gli ha appena detto che gli uomini sono in balia del caso (Tyche), subito dopo l'improvvisa uscita di scena della madre alla rivelazione che egli non è figlio di Polibo, Edipo rivendica improvvisamente la propria natura di *homo faber*, orfano di genitori e figlio solo

<sup>23</sup> Come dice ai compagni che lo aspettano per andare da Duncan, Macbeth è tutto preso da cose dimenticate, un desiderio forse non confessato, ma senz'altro sopito: quello della regalità, ora predettagli dalle streghe: «Give me your favour. My dull brain was wrought | With things *forgotten*» [«Perdonate. La mia mente stordita era presa | da cose dimenticate»] (I 3, 148-49; corsivo mio).

<sup>24</sup> Cfr. SERPIERI 1986, 193-266; BIGLIAZZI 2005, pp. 135-50.

della Fortuna (Tyche), ossia di quel Tempo che, con i suoi accadimenti nei mesi, lo ha fatto 'piccolo' e 'grande'. Si tratta di un passo di grande complessità semantica e concettuale che la critica ha interpretato in vario modo<sup>25</sup>, e che quand'anche fosse leggibile come espressione di una reazione stizzita da parte di Edipo di fronte all'allontanarsi della (madre)moglie una volta appreso che egli non è nobile (in realtà avendo capito che è suo figlio), pone l'accento sulla subitanea rivendicazione di una strana discendenza dalla Tyche che lo emancipa dall'essere iscritto in un disegno che lo antecede e lo trascende. Ed è perciò che in questo punto non teme di andare a scoprire una origine che comunque non lo

<sup>25</sup> La critica pone generalmente l'accento sul cambio di prospettiva da parte di Edipo, che nel riconoscersi improvvisamente 'orfano' trova una nuova genia nella Tyche e, perciò, una paradossale e ambigua consanguineità con il tempo, suddiviso in una scansione di mesi, che chiama quindi suoi fratelli (Dawe predilige invece una visione 'grafica' del tempo sottolineando che «Oedipus speaks as if the course of his life could be charted on graph paper. The months marked out the limits of his obscurity and greatness», PADUANO 1982, p. 205). Cfr. CAMPBELL 1879; JEBB 1902; sulla stessa linea critica, si vedano i più recenti DIANO 1968, pp. 119-165; LONGO 1989 e LONGO 2007, e Paduano, di cui riporto solo alcuni passi: «Dichiararsi figlio della Tyche significa per Edipo affermare la propria indipendenza dalle catene del *ghenos*, dal viluppo dei rapporti familiari che formano la sua condanna e segnano la sua esistenza a partire dai turbamenti giovanili e dalla predizione di Apollo. Disperata com'è, quest'ultima mossa della sua partita, porta pure con sé i crismi dell'efficienza e della penetrazione acuta nel reale che lo contraddistinguono sempre. Quella stessa Tyche che nelle parole di Giocasta era una negazione oscura delle razionalizzazioni umane (977), nelle sue diventa un limpido campo d'azione aperto alla responsabilità individuale. A un passo dalla distruzione, Edipo ancora crea e convince», PADUANO 1982, p. 497 (nota 59). Una silloge di alcune tra le più note posizioni si trova in STELLA 2010, 276-278, e soprattutto nell'ampia e articolata lettura di BOLLACK 1995, che si sofferma sulle possibili interpretazioni del concetto di Fortuna (positiva o negativa) e sulla idea di consanguineità fra Edipo e i mesi, discutendo 1084-1085 nel senso di una impossibile alterità rispetto a quello che egli è – «après l'affirmation de la filiation (v. 1080), on est passé à la démonstration de l'impossibilité d'envisager une autre (= "autres que fils de Tyché"). Fils du changement, il ne se refusera pas à connaître le changement, qu'on lui apprendra» (167-8). Di analogo avviso LONGO 2007, p. 264: «Ora che Edipo si è dato questa discendenza (ἐγὼ δ' ἑμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμωμ | τῆς εὐ̅ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι. | τῆς γὰρ πέφυκα μητρὸς [...]) di "figlio della Tyche", qualsiasi ulteriore indagine (quella che avrà per testimoniao il pastore di Laio, o qualunque altra) non potrà mutare le cose; in altri termini, quali che abbiano ad essere l'affettività paterna e l' o maternità che verranno alla luce, la sua qualità di παῖς τῆς Τύχης con tutte le sue implicazioni positive, non potrà risultare scalfita, come non lo sarà la sua 'identità' con se stesso. Non sussistono dunque fondati timori in virtù dei quali Edipo debba, secondo l'incitamento di Giocasta, rinunciare a quella indagine».

rivelerà altro da quello che sa di essere, figlio, appunto, del cambiamento e della Tyche (τοιόσδε δ' ἐκφύς οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι | ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ ἴκμαθεῖν τοῦμόν γένος, 1084-1085; «Questo io sono [alla lettera 'tale sono stato generato'] e non potrei essere diverso. Non c'è ragione dunque che ignori la mia origine»).

Niente di questo succede nel dramma di Dryden e Lee, che molto più tardi nel corso delle azioni, ossia nella prima scena del quinto atto, vede Oedipus dichiarare la propria determinazione a scoprire le sue vere origini non appena udito che né Merope né Polybus sono i suoi veri genitori: i giorni e le notti (il suo tempo futuro) non sono qui i suoi fratelli, come invece i mesi lo sono per l'Edipo sofocleo, né la Fortuna è sua madre, non vi è rivendicazione di una autodeterminazione nel tempo degli accadimenti, ma solo l'ostinazione a scoprire, d'ora in poi, la verità del suo passato («Then all my days and nights must now be spent | In curious search, to find out those dark Parents | Who gave me to the World», IV 1, 320-322)<sup>26</sup>.

Quanto il tema del tempo e dell'autodeterminazione è importante, ai fini della ironia tragica, nel passo sofocleo appena ricordato, tanto in Dryden e Lee quel tema viene solo alluso attraverso il richiamo shakespeariano ai due passi della tragedia di *Macbeth* in cui i due coniugi vivono i contraccolpi dell'assunzione (prima in prospettiva, in II 1, poi come fatto compiuto, in V 1) di una responsabilità criminosa *nel* tempo predestinato dalle streghe; ed è un parallelo che fa leva su delle implicite (e fortuite) analogie con quel tema che si è visto centrale nel dramma di Sofocle. Come la ricerca di Edipo approda alla consapevolezza della irreversibile linearità del tempo (ciò che è stato fatto non può essere disfatto: Laio è stato ucciso, Giocasta è divenuta sua moglie), così il percorso di ascesa e discesa dei coniugi Macbeth si conclude su una simile tragica consapevolezza della irreversibilità temporale («What's done cannot be undone» [ciò che è fatto non può essere disfatto] è appunto la battuta della donna in un frammento del suo confuso discorso in V 1, 65). Benché essi non cerchino nel pas-

<sup>26</sup> «E allora i miei giorni e le mie notti dovranno passare | in minuziosa ricerca, a scoprire i genitori oscuri | che mi consegnarono al mondo [...]».

sato, come Edipo, ma rincorrono il futuro e interrogano i «seeds of time», i semi del tempo, come dice Banquo rivolgendosi alle streghe in I 3, 56, anche per loro si tratta di fare i conti con un tempo oracolare al quale in fondo non possono sfuggire nonostante l'illusione di essere chiamati a scegliere liberamente (si vedano in particolare l'«a parte» di Macbeth in I 3: «If chance will have me king, why, chance may crown me | Without my stir» [«Se il caso mi vuole re, allora il caso può incoronarmi re | senza che mi muova»] 142-143; e ancora il monologo in I 7).

Edipo è 'programmato' alla colpa. Il grado di determinazione in Macbeth è meno chiaro, perché non c'è una colpa che lo precede (quella di Laio, per intenderci, da cui discende la prima maledizione divina che investe Edipo); ma le streghe lo imprigionano comunque nel tempo del desiderio della sua inevitabile ascesa, e poi della sua caduta. Un tempo che, infine, con nichilistica disperazione egli annullerà decretandone il nonsenso nella piatta successione dei domani e domani e domani, dopo la morte di Lady Macbeth (V 5, 16-27): finale, estrema negazione del Tempo come portatore del Senso.

Il fatto che Dryden e Lee si limitino a richiamare la scena del sonnambulismo, epitomica di una introiezione del senso di colpa rispetto a un recondito desiderio di potenza e a un atto criminoso che non può essere cancellato, eludendo tuttavia la questione del tempo (e del fare come possibilità e scelta) in essa essenziale, è una riprova del fatto che quel tema interessa solo per via allusiva: il soggetto tragico come costruito problematico rispetto alla potenziale assunzione di una responsabilità si affievolisce e in questa scena (II 1) i due autori vi innestano piuttosto uno dei due temi principali della tragedia: quello della forza vitalistica della passione erotica, aprendo a una investigazione della natura dell'incesto materno (ancor prima che filiale), rispetto al quale propongono una inedita e raffinata configurazione. In altri termini, Dryden e Lee richiamano solo obliquamente il tema del tempo e della responsabilità del soggetto mentre definiscono in modo sottile, ma certamente spettacolare, il timore per l'incesto da parte di Oedipus e il desiderio di assoluzione da parte di Jocasta con una tale enfasi da chiarire sin dal secondo atto la bontà

delle reciproche intenzioni. Ma soprattutto, e in modo singolare, articolano una inattesa dinamica psicologica, e retorica, che vede confrontarsi autocensura (maschile) e autoassoluzione (femminile) con implicazioni che aprono a una drammatizzazione di istanze erotiche in cui la madre riveste una posizione ben più attiva di quanto non sia nell'ipotesi sofocleo. L'altro tema, quello del potere politico radicato in una nuova concezione della forza della ragione, nel corso del dramma farà da controcanto a questo, controbilanciando l'impronta melodrammatica che discende dall'enfasi sulla passione dei due amanti e in cui Oedipus resta intrappolato come una pallida vittima del destino, un ottuso eroe incapace di far fronte agli intrighi degli uomini e un figlio-amante posseduto dall'eros della madre-moglie.

Su questi due ultimi aspetti vorrei soffermarmi qui tenendo conto che queste variazioni parrebbero discendere propriamente da un'influenza shakespeariana, indiretta in quella di un eros che si spinge oltre ogni censura morale, e diretta nella sua trattazione della figura del *villain* (da Richard III a Iago); e qui questa influenza obliqua si rifrange in un gioco di mediazioni che vede Dryden e Lee ancora protagonisti.

### 3. *Eros e narcisismo femminile*

Che l'amore sia un tema definito da Dryden come eroico, e dunque adatto alla tragedia, emerge in vari suoi scritti<sup>27</sup>, ed è cosa nota: di quale tipo di amore egli ritenga opportuno parlare, e come vada trattato, lo esprime invece in modo molto chiaro nella prefazione a *All for Love*, il dramma immediatamente precedente a *Oedipus*. In quel testo egli spiega il motivo per il quale ha dovuto tratteggiare Antony e Cleopatra nel modo più positivo possibile, dovendo andare incontro alle aspettative del pubblico che non può provare compassione per degli amanti che sa essere illegittimi. Anche Edipo e Giocasta vivono un amore illecito, e anche per loro, affinché sia compiuto il fine della tragedia

<sup>27</sup> MONK, MAURER 1971b, p. 186, p. 191; MONK, MAURER 1971a, p. 31.

(che consiste nell'«Encouragement of Virtue, and Discouragement of Vice» [«incoraggiare la virtù e scoraggiare il vizio»])<sup>28</sup>, il mondo dovrà infine apparire come «giustamente perduto», come nel celebre sottotitolo dell'altro dramma («*or the World Well Lost*»), e pertanto entrambi degni di pietà. Ecco quindi che occorre accentuare la violenza di questa passione in modo da renderla una forza inarrestabile e travolgente che li spinga al di là del bene e del male, e dunque oltre ogni giudizio etico.

È stato giustamente osservato che il rapporto incestuoso fra Edipo e Giocasta non ha ricevuto prima di allora accenti di un erotismo tanto ardito<sup>29</sup>. Non tornerò quindi sulle metafore di un amore che sin dal primo atto chiariscono la natura del loro desiderio nel binomio figlio-madre, come variante esplicita, e perversita, dell'amore di Giocasta per Laio, se non per proporre qualche considerazione sulla specifica natura di quella spinta erotica. E per farlo devo rivolgermi a Jocasta; perché il nodo drammatico, e concettuale, di quella illecita passione parrebbe consistere proprio nelle dinamiche del *suo* desiderio, non di quello di Oedipus. Va dunque premesso che a differenza di lui, che prova orrore anche solo all'idea di un possibile incesto fra lo zio (Creon) e la nipote (Eurydice), Jocasta sembra ben più tollerante, al punto da recalcitrare all'idea di dover disattendere una promessa data («Heav'n can never bless | A Vow so broken, which I made to Creon; | Remember he's my Brother», I 1, 551-553)<sup>30</sup>. Questo va rilevato perché il tema dell'incesto, che turba tanto Oedipus già in quella scena, ma non Jocasta, ha una ricaduta sul modo in cui viene a configurarsi il loro rapporto erotico, che a partire da quel primo atto riceve una sottile quanto dissacrante rappresentazione nelle parole di Creon.

Che sia Jocasta a convogliare su di sé l'energia erotica che muove il figlio e amante appare abbastanza chiaro nel corso del dramma, ma la voce di Creon serve a esprimerne dal suo interno le dinamiche profonde, che espone con misogina franchezza nei

<sup>28</sup> MONK, MAURER 1971b, p. 186.

<sup>29</sup> Cfr. PADUANO 1994, p. 295.

<sup>30</sup> «Il Cielo non potrà mai benedire | la violazione del voto che ho fatto a Creonte: | ricorda, è mio fratello».



riorità dell'uomo (Oedipus):

CRE. Oh name him [Adrastus] not! the bane of all my hopes;  
That hot-brain'd, head-long Warriour, has the Charms  
Of youth, and somewhat of a lucky rashness,  
To please a Woman yet more Fool than he.  
That *thoughtless Sex* is caught by outward form.  
And empty noise, and *loves itself in man*.  
(I 1, 89-94; corsivo mio)<sup>32</sup>

Il 'fuori' è quella bellezza esteriore che non chiede 'cervello' per essere apprezzata, ma solo istinto («*thoughtless sex*»); il 'dentro' è quello spazio del desiderio maschile nel quale la donna impianta se stessa e che desidera di possedere nel vedersi desiderata. L'emistichio è sintetico e molto denso, ma proprio perciò tanto più pregnante; tanto di più perché parrebbe offrire una chiave interpretativa dello stesso desiderio incestuoso come variante narcisistica<sup>33</sup>.

Torniamo perciò alla battuta del primo atto in cui Jocasta confessa di amare teneramente Edipo come un figlio; o meglio, come una parte di sé («*as part of me*»):

ŒDIP. Why dost thou gaze upon me? prithee, love,  
Take off thy eye; it burdens me too much.  
JOC. The more I look, the more I find of *Lajus*:  
His speech, his garb, his action; nay his frown,  
(For I have seen it;) but ne'er bent on me.

<sup>32</sup> «Non nominarlo! La rovina di ogni speranza; | quel guerriero spavaldo e avventato ha il fascino | della giovinezza, e una certa imprudenza felice | per piacere a una donna anche più stolta di lui. | Quel sesso sventato è sedotto dall'apparenza | e dal vacuo rumore, e nell'uomo ama se stesso».

<sup>33</sup> Un accenno al narcisismo femminile affiora ancora nelle parole di Creon, quando, nella seconda scena di seduzione nei confronti di Eurydice, parla del desiderio dell'anima, dopo la morte, per quel corpo (femminile appunto) che, un tempo bello, sarà destinato a diventare materia inerte; benché sia un corpo che desidera lui, nelle sue parole è Eurydice stessa (o la sua anima) a desiderarlo: [«EUR.: Must I be this thin Being? And thus wander? | No quiet after death? || CRE. None: You [Eurydice] must leave | *This beauteous body*; all this youth and freshness | Must be no more the *object of desire*, | But a *cold lump of clay*; | Which then your discontented ghost will leave, | And loath its former lodging» «Eur: Sarò quest'esile creatura errante? | Nessuna pace dopo la morte? || Cre.: Nessuna. Questo bel corpo | lo dovrai lasciare, la tua giovinezza in fiore | più non sarà oggetto di desiderio, | ma solo un freddo ammasso di creta | che lo spirito scontento abbandonerà, | nauseato dalla dimora di un tempo»] (III 1, 55-61; corsivo mio).

ŒDIP. Are we so like?

Joc. In all things but his love.

ŒDIP. I love thee more:

So well I love, words cannot speak how well.  
No pious Son e'er loved his Mother more,  
Than I my dear Jocasta.

Joc. I love you too

The self-same way: and when you chid, methought  
A Mothers love start up in your defence,  
And bade me not be angry: be not you:  
For I love *Lajus* still, as wives shou'd love:  
But you more tenderly; as part of me:  
And when I have you in my arms, methinks  
I lull my child asleep. (I 1, 520-536)<sup>34</sup>

Nel 'dentro' dell'amante-figlio Jocasta vedrebbe perciò riflessa la propria immagine di madre-amante, e insieme il desiderio del figlio per l'amante-madre. Se Creon ha ragione, è di questa composta immagine, che racchiude se stessa ed Edipo in un gioco di rispecchiamenti, che Jocasta si innamora, vedendo se stessa-madre 'dentro' di lui-figlio.

È dunque significativo, nella prospettiva di un Oedipus in un certo modo discolpato da questo desiderio 'attivo' di Jocasta, che egli esprima, diversamente, l'incubo dell'incesto con figure uguali e contrarie dell'immagine erotica di una madre-amante inscritta dentro il figlio-amante come oggetto di un eros narcisistico: l'idea di aver violato quel grembo dentro il quale si è rivisto figlio ancora non nato è per lui fonte di orrore indescrivibile, non di piacere:

[...] Enjoy thy Mother!

What, violate, with Bestial appetite,

<sup>34</sup> «Ed. Perché mi fissi? Ti prego, amore, | distogli lo sguardo; mi opprime troppo. || Gio. Più ti guardo, e più vedo Laio: | parole, modi, gesti; persino il cipiglio, | perché io l'ho visto, ma mai rivolto a me. || Ed. Tanto ci assomigliamo? || Gio. In tutto, tranne il suo amore. || Ed. Io ti amo di più; | infinitamente ti amo, più che parola possa dire. | Mai figlio devoto amò sua madre | Più di quanto io ami Giocasta. || Gio. Anch'io ti amo | dello stesso amore; e se alzi la voce, sento | un amore di madre levarsi in tua difesa, | e quietare la mia ira, perché non sei tu. | Sì, ancora amo Laio come deve amare una moglie; | ma te più teneramente, come parte di me; e quando sei nelle mie braccia, è come | cullare il mio bimbo nel sonno».

The sacred Veils that wrapt thee yet unborn!  
This is not to be born! [...] (IV 1, 603-606)<sup>35</sup>

In questo dramma, a tratti così esplicito sul desiderio di Jocasta, niente si dice invece delle ragioni profonde del desiderio di Oedipus, e quindi della sua responsabilità nell'incesto, ma solo che non è stato lui a scegliere lei, essendogli stata offerta da Tebe. Non si chiarisce l'origine della sua passione, né se ne esplicitano le dinamiche, ma si mostra un Edipo preso nella morsa di un amore travolgente che lo avvince e lo ristora come un cordiale fortissimo, spingendolo a gridare la propria innocenza e a consumare il piacere a dispetto delle premonizioni, degli incubi, dei prodigi e finanche dello spettro di Lajus che si frammette tra lui e Jocasta per impedire ancora l'incesto<sup>36</sup>:

ÆDIP. [...] Therefore, like wretches that have linger'd long,  
Wee'll snatch the strongest Cordial of our love.  
To bed, my Fair.

GHOST. *Within.* Ædipus!

ÆDIP. Ha! who calls?  
Did'st thou not hear a voice?

Joc. Alas! I did.

GHOST. Jocasta!

Joc. O my love, my Lord, support me!

ÆDIP.: Call louder, till you burst your airy Forms!  
Rest on my hand. Thus, arm'd with innocence,  
I'll face these babbling *Dæmons* of the air;  
In spite of Ghosts, I'll on.  
Tho' round my Bed the Furies plant their Charms,  
I'll break 'em, with *Jocasta* in my arms:  
Clasp'd in the folds of love, I'll wait my doom:  
And act my joys, tho' Thunder shake the room.

(II 1, 416-428)<sup>37</sup>

<sup>35</sup> «[...] Godere di tua madre! | Come, violare con voglia bestiale | i sacri veli che ti avvolsero non nato, | è troppo da sopportare».

<sup>36</sup> Non come in *Hamlet* per richiamare il figlio alla vendetta e, nella 'closet scene', III 4, invitarlo a parlare con Gertrude – benché anche nel dramma shakespeariano l'arrivo del fantasma in quel punto costituisca un ovvio ritorno della censura paterna in un'ottica 'edipica'.

<sup>37</sup> «Ed. [...] e allora noi, come infermi a lungo languenti, | prenderemo il cordiale più forte, il nostro amore; | a letto mio amore. || SPETTRO. [fuori scena] Edipo! || Ed.

Tutto ciò prelude al celebre riaccendersi della loro passione anche dopo che Oedipus si è autopunito, ma il nodo della dinamica erotica è già tutto contenuto in quella prima scena; ed è quanto basta a rimodularla in una chiave che funge da controcanto all'irrazionalità della loro infinita passione.

#### 4. *Oedipus e lo scacco della ragione*

Arrivo così al secondo punto indicato sopra: Edipo e lo scacco della ragione. Anche in questo caso basterà portare un solo esempio: l'episodio del responso dell'oracolo sulla causa delle peste a Tebe. Come in Sofocle, Edipo chiede che venga dato in pubblico (93-94: ἐς πάντας αὐδα. τῶνδε γὰρ πλέον φέρω | τὸ πένθος ἦ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι; «Parla a tutti; il dolore che soffro è più per loro che per la mia vita»), ma a differenza di quel dramma, dove egli non mostra cedimenti nell'impegno a punire i colpevoli e a procedere nell'investigazione (108-109: οἱ δ' εἰσὶ τοῦ γῆς; τοῦ τόδ' εὐρεθήσεται | ἴχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας; «Dove sono? Dove potrà trovarsi la difficile traccia di questo delitto antico?»), qui appare improvvisamente turbato dal fatto di sentirsi coinvolto più di quanto non siano gli altri:

[...] how my blood cruddles!  
 As if this curse touch'd me! and touch'd me nearer  
 Than all this presence! – Yes, 'tis a King's blood,  
 And I, a King, am ty'd in deeper bonds  
 To expiate this blood: but where, from whom,  
 Or how must I atone it? Tell me, *Thebans*,  
 How *Lajus* fell; for a confus'd report  
 Pass'd through my ears, when I first took the Crown:  
 But full of hurry, like a morning dream,  
 It vanish'd in the business of the day. (I 1, 455-464)<sup>38</sup>

Ah, chi mi chiama? | non hai sentito una voce? || Gio. Ahimè! L'ho sentita. || SPETTRO. Giocasta! || Gio. Amor mio, mio signore, aiutami! || Ed. Chiama più forte, fa' scoppiare la tua forma d'aria! | Appoggiati alla mia mano. Così, armano d'innocenza, | affronterò i balbettanti demoni dell'aria, | incurante di spettri andrò avanti. | Cingano pure le Furie di sortilegi il letto, | io li spezzerò stringendo Giocasta al petto, | nell'amore avvinghiato attenderò la sorte, | godendo, anche se il tuono squassa le porte».

<sup>38</sup> «[...] mi si gela il sangue, | quasi la maledizione toccasse me! me più | di tutti

Cerca perciò di ricondurre la questione su un piano razionale, perché è chiaro che, trattandosi del sangue di un re, ed essendo egli stesso un re, è legato da ragioni di ruolo a espiare quel sangue. Ma perché parlare di espiazione in prima persona, quando Sofocle dice 'punire' (97, τιμωρεῖν), e Seneca 'espiare' il delitto, non il sangue (247: *Nunc expiatur numinum imperio scelus*; «Adesso si deve espiare il delitto: sono gli dèi a comandarlo»)<sup>39</sup>?

Oedipus non ha ancora udito le rivelazioni che lo riguarderanno più da vicino (quelle di Tiresias e di Jocasta nel terzo atto, e quelle del messaggero da Corinto e di Phorbas nel quarto), eppure nelle pieghe del suo discorso si avverte già il senso di una colpa oscura, come quel desiderio di parricidio che le streghe vedono (e forse risvegliano) in Macbeth al momento della profezia (lo si è visto). L'uso improprio del transitivo «expiate» con il senso di espiare le colpe *per* il sangue di Lajus – non *il* suo sangue – produce, cioè, una crasi che condensa e confonde giustiziere ed espiante: «I [...] to expiate this blood». Se il concetto di espiazione non fosse così centrale – non a caso già lessicalizzato nel responso dell'oracolo («*When Lajus death is expiated well | Your plague shall cease: the rest let Lajus tell*», I 1, 438-439)<sup>40</sup> –, si potrebbe pensare a una licenza poetica; ma non è così, se è vero che la stessa crasi torna subito dopo, nell'uso del sinonimo «attone» (*OED*, 5), in un punto dove la sintassi continua a essere compressa e il senso ambiguo, come se la sovradeterminazione della colpa affiorasse ancora obliquamente nel suo discorso e ne condizionasse le scelte verbali e nominali: «but where, from whom, | or how must I attone it?» (459-460)<sup>41</sup>. Come fare a espiare quel sangue è una domanda ragionevole, anche se il soggetto non dovrebbe essere «I», io, perché il compito del re è piuttosto di punire il colpevole; meno chiaro è chiedere dove possa espiare il sangue (forse da intender-

i presenti!... Sì, è sangue di re | e io, un re, son costretto da legami più forti | a espiare quel sangue: ma dove, da chi, | in che modo devo purgarlo? dite, tebani, | some morì Laio? Una storia confusa | mi giunse all'orecchio quando cinsi la corona; | ma in tutta fretta, come un sogno al mattino, | svanì nelle faccende del giorno».

<sup>39</sup> La traduzione è di Paolo Mantovanelli in AVEZZÙ 2008.

<sup>40</sup> «Quando sia ben espiata di Laio la morte | avrà fine la peste: pronunci Laio l'altra sorte».

<sup>41</sup> «Ma dove, da chi, | in che modo devo purgarlo?».

si nel senso di 'in chi', 'tramite chi'), e infine 'da chi' farlo (e qui il senso si inceppa). Non si può 'espiare il sangue di Laio *da* [from] qualcuno,' se non intendendo che l'espiazione avviene attraverso la *punizione di* qualcuno. La sequenza degli interrogativi appare dunque ingarbugliata e in parte irrelata alla questione della punizione, anticipando piuttosto, nell'ordine in cui compaiono, le domande che egli porrà più avanti a Jocasta e, poi, a Phorbas, quando vorrà sapere se è davvero lui l'assassino: dove è accaduto l'omicidio (al trivio), qual era l'aspetto di Lajus (uguale a Oedipus) e in quale modo è stato ucciso (un solo omicida o più di uno?). In questa battuta i piani concettuali e linguistici si confondono, sovrapponendo uno scenario di autoaccusa, che spinge Oedipus a parlare di una espiazione soggettiva (da cui la crasi «I [...] expiate»), e uno che lo vede garante della giustizia punitiva nella ricerca della verità di una colpa altrui.

Ma perché Oedipus dovrebbe essere turbato, lui che è un condottiero e buon re e ha appena liberato il principe Adrastus, fatto prigioniero nella guerra contro Argo? Si avverte qui una chiara frizione tra le caratteristiche psicologiche di questo personaggio sostanzialmente solido, e un repentino, quanto stridente, tentativo di problematizzarlo lungo linee di una precomprensione che lo ancorano a una concezione ancora 'antica' del rapporto con il destino; lungo cioè una prefigurazione dell'animo fondata su un principio di corrispondenze fra cielo e terra che conferma l'impossibilità per Oedipus di uscire dal cerchio del suo fato – ma anche da quello del suo mito, nel quale lo radica questa premonizione di cose già avvenute ma che si scopriranno solo nel prosieguo della vicenda.

Questo è un nodo centrale perché, coraggioso e innocente («My hands are guilty, but my heart is free», dice in III 1, 593)<sup>42</sup>, Oedipus è giocato dal destino, ma – ed è un tratto inedito e peculiare di questo Edipo – è giocato anche dagli uomini, come si vedrà a breve.

La sua ragione non gli è di aiuto a risolvere l'enigma della sua colpa-non-colpa, se non di fronte all'evidenza della testimonian-

<sup>42</sup> «Sono macchiate le mani, ma libero è il cuore».

za di Phorbas; non solo, ma egli conversa meno con gli uomini e più (e inutilmente) con i portenti, che interroga però senza ricevere spiegazioni, come nella notte dei prodigi del secondo atto, quando, dice Adrastus, «the Gods are humourous»<sup>43</sup> (II 1, 46), e perciò è inutile continuare a guardare il cielo. Ma Oedipus non si accontenta e si rivolge agli dèi con «the glow-worm light of Humane Reason» (II 1, 48): il barlume da lucciola della sua ragione umana. Ben poca cosa è questa ragione del più sagace degli uomini! Non a caso Adrastus lo esorterà a desistere, perché, dice, non si deve guardare fin dentro alle vaste profondità del destino («yet ought not man to wade | Too far in the vast deep of Destiny», II 1, 68-69)<sup>44</sup>. Come interpretare dunque questa resistenza all'interrogazione, che è di Adrastus, ma in fondo anche di Oedipus per i suoi evidenti limiti? Resistenza psicologica o incapacità di comprendere?

La ragione umana, dice Tiresia nel terzo atto, è incommensurabile a quella divina ed è vano quell'uomo che intende sondarla<sup>45</sup>. Da essere il primo fra gli uomini per sagacia, Oedipus appare ora come il primo fra gli uomini per pochezza intellettuale. E non è un caso che in ciò appaia assai diverso da quel Creon che non crede alla Fortuna come motore delle azioni umane e che come Alcander sostiene una concezione deterministica, ovvero di una necessità causale degli eventi, e non quindi riconducibili al caso<sup>46</sup>. L'uomo nuovo, che è anche uomo *faber*, non è Oedipus l'e-

<sup>43</sup> «Gli Dei si divertono».

<sup>44</sup> «Ma l'uomo non dovrebbe | inoltrarsi a guado nelle profondità del Destino».

<sup>45</sup> «TIR. The Gods are just – | But how can Finite measure Infinite? | Reason! alas, it does not know it self! | Yet Man, vain Man, wou'd, with this, short-lin'd Plummet, | Fathom the vast Abyse of Heav'nly justice. | Whatever is, is in its causes just, | Since all things are by Fate. But purblind man | Sees but a part o'th' chain; the nearest links; | His eyes not carrying to that equal Beam, | That poises all above» [«TIR.: Gli Dei sono giusti.... | Ma come può la finitezza misurare l'infinito? | La ragione, ahimè, non conosce se stessa! | Eppure l'uomo, l'uomo vano, con questa piccolo sonda | vuole saggiare l'abisso della giustizia divina. | Tutto ciò che è, è giusto nelle sue cause, | poiché tutto discende dal Fato. Ma gli occhi dell'uomo | vedono solo qualche anello della catena, | la sua debole vista non scorge l'equoraggio | che tutto bilancia su in alto»] (III 1, 239-248).

<sup>46</sup> «ALC. [...] There's a Chain of Causes | Link'd to Effects; invincible Necessity, | That what e'er is, could not but so have been; | That's my security» [«ALC.: [...] Vi è una catena di cause | legate agli effetti, una necessità ineluttabile | che tutto ciò che è non poteva essere altrimenti, | è questa la mia sicurezza»] (I 1, 36-39).

roe-sciocco, come dice Creon, che subisce gli eventi senza capirli, ma Creon stesso, per il quale l'interesse personale è il motore delle azioni mondane, e che perciò contrappone a quella Fortuna, che non ne vuole sapere di aiutare chi ha veramente la stoffa, la capacità individuale di cogliere attivamente il momento opportuno (il *kairòs*). La Fortuna preferisce fare degli eroi inetti, e poiché l'uomo, continua Creon, è un prodigio, fare uno sciocco costa assai meno. Questo 'uomo nuovo', Machiavello tardivo e a suo modo figura di politico hobbesiano<sup>47</sup>, non solo si contrappone a questo Oedipus, ma anche, e la cosa appare ancora più interessante, a quell'Edipo sofocleo che, orgoglioso di essere figlio della Fortuna (Tyche), rivendicava una qualche capacità di autodeterminazione che tuttavia impallidisce davanti alla forza attiva dell'uomo del *kairòs*, discendente da quella schiatta di *villains* che, con l'Edmund di *King Lear*, da un pezzo non credono più alle stelle (*King Lear* I 2, 123-127; 138-140). Eroi, e perciò sciocchi, sarebbero perciò Oedipus e Adrastus (ma a suo modo anche quel primo Edipo, che non parrebbe farsi con le sue mani ma lasciare che sia la madre

<sup>47</sup> Come fa notare WINTERBOTTOM 1966, p. 376, «Of central importance in Hobbes' analysis of human nature is his attack on the traditional concept of Reason and the virtues believed to flow from it. For Hobbes' Reason is not to be thought of as the reflection in man of divine order embracing the cosmos, a principle of moral control whereby man is redeemed from bestiality; for him it is merely a flunkey to the passions, a 'power of reckoning' engaged in the discovery of means to accomplish ends determined solely by passions». Per Hobbes, cioè, la ragione non funge da guida morale, ma è funzionale alla raggiungimento di un desiderio egotistico, e questo è un aspetto rintracciabile a vario grado, pur in modo complesso e a volte contraddittorio, nella drammaturgia di Dryden. Ma soprattutto, le idee hobbesiane relative alla funzione politica della ragione, non più specchio del modello divino nell'uomo, e quindi portatrice di istanze potenzialmente amorali (o immorali), sarebbero, nel teatro della Restaurazione, e nell'opera di Dryden in particolare, poco più che un lascito della tradizione rinascimentale del *villain* machiavellico come recepto su suolo britannico a partire dall'epoca elisabettiana: «The situations and characters to whom his [Hobbes'] ideas were applied [a teatro...] were inherited from the Elizabethan drama and were not seriously modified by the Hobbesian influence; indeed many of the ideas accredited to Hobbes had been adumbrated by the conventional Machiavellian. The Elizabethan drama would certainly have been different had not Machiavelli been thoroughly misunderstood. So much cannot be said for Hobbes in the Restoration period. The dramatic appetite had been already trained, and the fare to satisfy it was in all essentials already cooked. Yet certainly we can claim for Hobbes a piquant seasoning of the dish. The analogy is not unhappy. In the plays his influence was pervasive, sharp and only too often intangible», TEETER 1966, pp. 368-369.

Tyche a farlo 'piccolo' e 'grande')<sup>48</sup>. Una voce più desacralizzante non potrebbe provenire dall'interno del testo, ed è ancora quella di Creon, ossia quella del male.

Lungo il filo della ragione, tanto impotente per certi versi, e tanto capace, per altri, si snoda così la rivisitazione di questo mito così intriso del senso dell'umana capacità raziocinante attraverso la dialettica fra due diverse tipologie di pensiero, di cui la più attiva e fertile non è quella di Oedipus, ma, appunto, quella di Creon. L'operazione di Dryden e Lee su questo personaggio è singolare, perché ne invertono i connotati e la funzione rispetto a quello di Sofocle (ma anche di Seneca), e ne fanno davvero quel cospiratore che Edipo in quei due drammi ingiustamente accusa di complottare contro di lui; qui Oedipus non se ne avvede, lo chiama 'onesto Creonte' («O, honest *Creon*, how hast thou been belied!», III 1, 452)<sup>49</sup>, come prima di lui Otello con l'«onesto Iago», e cade nella trama del suo inganno. La ra-

<sup>48</sup> «[...] I have a soul to do 'em all: | But fortune will have nothing done that's great, | But by young handsome fools: Body and brawn | Do all her work: *Hercules* was a fool, | And straight grew famous; a mad boistrous fool, | Nay worse, a Womans fool; | Fool is the stuff, of which Heav'n makes a Hero» [...]. La mia anima può tutto, | ma la fortuna non ammette grandezza se non quella | di giovani idioti attraenti, corpo e forza | le sbrigano tutto il lavoro. Un idiota era Ercole, | e subito divenne famoso: un pazzo idiota strepitante; | peggio, l'idiota di una donna. | È l'idiota la material da cui il Cielo forgia l'eroe»] (III 1, 17-22); «Fine empty things, like him, the Court swarms with them. | Fine fighting things; in Camps they are so common, | Crows feed on nothing else: plenty of Fools; | A glut of 'em in *Thebes*. | And fortune still takes care they should be seen: | She places 'em aloft, o' th' topmost Spoke | Of all her Wheel. Fools are the daily work | Of Nature; her vocation, if she form | A man, she loses by't, 'tis too expensive; 'Twou'd make ten Fools: A man's a prodigy» [«Cose belle e vuote come lui, a corte si trovano come sciami. | Cose belle e pugnaci son talmente comuni in battaglia, | che di nient'altro si cibano i corvi; idioti a mucchi, | idioti a sazieta a Tebe. | E la fortuna si premura di metterli in vista, | e gli espone su in alto, sul sommo raggio | della ruota. Son loro il lavoro quotidiano | della Natura, la sua vocazione: se modella | un uomo ci rimette, perché è troppo costoso, e di idioti ne ricaverebbe dieci. Che prodigio è un uomo!»] (III 1, 96-105).

<sup>49</sup> E ancora Creon appare un novello Iago che depreca la virtù («Virtue! a fig! 'tis in ourselves that we are thus or thus», I 3, 319-320) nella battuta in cui si sbarazza della coscienza, figura e uguale e contraria di quella coscienza che Amleto sa essere la causa della nostra codardia (III 1, 85-90): «EUR. What's now thy Conscience? || CRE. 'Tis my Slave, my Drudge, my supple Glove, | My upper Garment, to put on, throw off, | As I think best: 'Tis my obedient conscience» [«EUR.: E cos'è adesso la tua coscienza? | | Cre.: La mia schiava, la mia serva, un morbid guanto, una vested a mettere e levare | a piacimento: è la mia debole coscienza»] (III 1, 177-180).

zionalità, come capacità di discriminare il vero dal falso e di sdipanare il senso racchiuso negli enigmi dell'essere, e del dire, tradizionale prerogativa del grande Edipo, non potrebbe essere mortificata oltre.

Non è un caso che di fronte alla seconda rivelazione di Tiresias, su chi sia il colpevole («The first of *Lajus'* blood his life did seize», II 1, 171)<sup>50</sup>, Creon immediatamente colga l'occasione per interpretare il responso – che Oedipus non sa leggere – e accusa Eurydice. E così facendo continua a forzare la Fortuna, rifiutandosi di esserne vittima, e sceglie di rischiare per dirigere il proprio destino – e il proprio tempo. Come un Cassius che ricorda a Brutus di non attribuire i difetti alle stelle, ma a noi stessi («Men at some time are masters of their fates: | The fault, dear Brutus, is not in our stars, | But in ourselves, that we are underlings» [A volte gli uomini sono padroni del loro destino: | la colpa, caro Bruto, non è nelle stelle, | ma in noi stessi, se siamo dei servi], Julius Caesar, I 2, 137-139)<sup>51</sup>, Creon cerca di forgiarsi quella identità che la Natura gli ha negato. Malforme, come Richard III, e come lui un malcontento, brama il potere di Oedipus e desidera – fino a immaginarne un'illecita violenza e ricattarla con la minaccia di morte – la donna che gli è stata promessa in sposa, ma che lo ha rifiutato: Eurydice. E così, subito prima del suo primo corteggiamento, come un novello, ma sbiadito, Richard III, che per ben due volte reitera senza successo retorico la sua corte, mette alla prova la fortuna («But is not so to her. See, she appears; | Once more I'll prove my Fortune», I 1, 97-98)<sup>52</sup>: mette cioè alla prova il Tempo e forza gli eventi in modo creativo, dimostrando di non essere generato dalla Tyche, ma di essere lui a generare il tempo della propria Fortuna.

Qui posso solo limitarmi a due osservazioni. In primo luogo va rilevata la centralità drammaturgica e tematica di questo personaggio che in sé convoglia le istanze del male non predeterminate, ma frutto di libera scelta; un personaggio che significativa-

<sup>50</sup> «Ma grandezza crudele mai durò a lungo: | il primo figlio di Laio ne prese la vita».

<sup>51</sup> «A volte gli uomini sono padroni del loro destino: | la colpa, caro Bruto, non è nelle stelle, | ma in noi stessi, se siamo dei servi».

<sup>52</sup> «Ma non per lei. Eccola, guardate; | ancora una volta tenterò la fortuna».

mente compare nel primo atto prima di Oedipus, e poi addirittura apre l'atto centrale, il terzo, con riflessioni che si addicono a un eroe, quand'anche negativo. I temi, chiaramente shakespeariani, riguardano il rapporto fra essere e non essere in relazione alla natura del pensiero, che può condannare l'uomo all'infelicità. La battuta di apertura («è meglio non essere, che essere infelici») suona come una risposta all'essere o non essere di Hamlet, ma dal punto di vista del malcontento il cui arrovellarsi sulle proprie mancanze lo condanna all'invidia di chi ha un corpo diverso da lui e gode di altre fortune:

CRE.: 'Tis better not to be, than be unhappy.

DIOC.: What mean you by these words?

CRE.: 'Tis better not to be, than to be Creon.

A thinking soul is punishment enough;

But when 'tis great, like mine, and wretched too,

Then every thought draws blood.

DIOC.: You are not wretched.

CRE.: I am: my soul's ill married to my body. (III 1, 1-8)<sup>53</sup>

Segue quindi, in questa scena, la condanna dell'eroe sciocco, ricordata sopra, espressione dell'invidia di Creon nei confronti del re e (ancora con tragica ironia) delle sue buone fortune. Ma soprattutto questa riflessione sviluppa un interrogativo sull'essere umano che si era annunciato nella prima scena del corteggiamento, quando Eurydice gli aveva chiesto chi egli fosse, e lui aveva risposto, con laconica autoaffermazione, 'un uomo'; ma poi aveva dovuto rettificare a fronte delle accuse di mostruosità mossegli dalla donna, e infine ammettere di non avere posto fra gli uomini, ma solo nello spazio decentrato di una creaturalità che è meno-e-più-che-umana. E così facendo solleva una questione centrale al problema della libera scelta e della predeterminazione che riguarda Oedipus da vicino, qui concernendo se stesso e biasimando quella Natura che lo ha fatto un diverso:

<sup>53</sup> «CRE. Meglio non essere, che essere infelice. || DIOC. Cosa vuoi dire? || CRE. È meglio non essere che essere Creonte. | Un'anima pensante è punizione di per sé, | ma quando è grande come la mia e sfortunata, | ogni pensiero ti cava sangue. || DIOC. Ma tu non sei sfortunato. CRE. Sì invece: anima e corpo sono mal accoppiati».

CRE.: Am I to blame, if Nature threw my body  
 In so perverse a mould? yet when she cast  
 Her envious hand upon my supple joints,  
 Unable to resist, and rump'd 'em  
 On heaps in their dark lodging, to revenge  
 Her bungled work, she stamp'd my mind more fair;  
 And as from Chaos, huddled and deform'd,  
 The God strook fire, and lighted up the Lamps  
 That beautify the sky, so he inform'd  
 This ill-shap'd body with a daring soul:  
 And, making less than man, he made me more. (I 1, 145-155)<sup>54</sup>

Che cosa, o chi, è dunque l'uomo? Montaigne, e con lui Hamlet, avevano parlato di un prodigio<sup>55</sup>, e anche qui Creon usa questo termine per un momento, come si è visto. Eppure, gli esempi che appaiono in scena sono quelli di un uomo-non-uomo, bestia e superuomo, cui si contrappongono eroi sciocchi – Oedipus *in primis*, ma anche Haemon e Adrastus – che si lasciano ingannare dagli uomini e manovrare dalla Fortuna. L'interrogativo sulla capacità ordinatrice della ragione umana e sulle prospettive di una solida e positiva ermeneutica si inabissa e si perde nella voragine di una polarità (fra bestia e superuomo) alla quale l'eroe (sciocco) non può fornire risposta razionale.

Giungo così alla mia seconda e ultima considerazione: le reiterate dichiarazioni di innocenza di Oedipus in quanto enigma vivente di una colpa incolpevole trovano una realizzazione drammatica ancora nella disposizione delle azioni di Creon, il quale non solo, come si è visto, è protagonista del primo e del terzo atto, ma infine lo è anche del quinto, dunque in luoghi evidentemente demarcati del testo. Prima dell'ingresso in scena di Oedipus cieco, autocondannatosi alla tortura di una mente allucinata nella vertigine di orrende fantasie di colpa, Creon compie

<sup>54</sup> «CRE. È mio il biasimo, se la Natura gettò il mio corpo | in uno stampo così perverso? Eppure, quando agguantò | con mano nemica le mie molli membra | inermi, e disordinatamente le ammicchiò | nella loro oscura dimora, in rivalsa | del lavoro malfatto, mi impresse più bella la mente; | e come dal Caos confuso e informe, | Dio cavò il fuoco e acese i lumi | che abbelliscono il cielo, così diede forma | al mio corpo sgraziato con un animo fiero | e fece più che umana la subumana fattura».

<sup>55</sup> MICHA 1979, p. 116; *Hamlet* II 2, 305-312.

i suoi ultimi misfatti, uccidendo Eurydice e cadendo a sua volta per mano di Adrastus prima che anche questi muoia per una ferita ricevuta nel tafferuglio. La risoluzione della vicenda in una ecatombe di cui è responsabile Creon è funzionale a chiudere il cerchio del 'male mondano', quello non voluto dai cieli, nella loro imperscrutabile giustizia, ma quello derivato dalle azioni 'libere' di chi si dichiara *faber* di se stesso e che, pervertito nella volontà di uomo-non-uomo, più-e-meno-che-uomo, viene infine additato a unico motore di ogni disgrazia: *villain* assoluto, che perciò, contrastivamente, assolve Edipo delle sue stesse colpe, assumendo su di sé la scelta del male. E così si compie infine il cerchio di una 'necessaria' 'giustizia poetica'.

A differenza di Creon, che sa stare *nel* tempo, Oedipus appare invece dislocato sia dal tempo degli uomini, che non capisce appieno, che rispetto al tempo del disegno divino che si rifiuta di accettare nelle parole di Tiresias. Costretto a ripercorrere un passato che non conosce, si sente perduto nei sentieri del tempo e dimidiato tra la consapevolezza della propria innocenza e la possibilità di colpa che lo trascende e rispetto alla quale sa di essere impotente:

*If wandering in the maze of Fate I run,  
And backward trod the paths I sought to shun,  
Impute my Errours to your own Decree;  
My hands are guilty, but my heart is free. (III 1, 588-593; corsivo mio)*<sup>56</sup>

Giusto, quindi, è il suo immaginarsi errante nel labirinto del destino, costretto in sentieri che non comprende e ai quali non può opporsi; eroe tragico smarrito nel tempo e per il quale le intersezioni fra tempo oracolare e successione indistinta dei giorni, drammatizzato da Shakespeare nella tragedia del pensiero (e del desiderio e della paura) che è *Macbeth*, appaiono perdute o superate. Sicché anche la sua idea del pensiero come causa della mostruosità umana suona come un tratto privato, non generale dell'uomo, in quanto anch'essa racchiusa nel cerchio della prede-

<sup>56</sup> «Se vagando finisco nel labirinto del Fato, | e vado a ritroso su vie che evitare ho voluto, | al vostro decreto imputate il mio errore, | sono macchiate le mani ma libero è il cuore».

terminazione voluta dal fato:

OED.: But Man, the very Monster of the World,  
Is ne'er at rest the Soul for ever wakes.  
Come then, since Destiny thus drives us on,  
Let's know the bottom. (IV 1, 449-452)<sup>57</sup>

Lungo il filo degli intrecci del tempo e del pensiero, la dialettica del soggetto-nel-tempo che propone la storia di Edipo e che passa per l'esperienza del tragico shakespeariano prima di arrivare a Dryden e Lee, perviene così in questo dramma a un punto di svolta; essa non appare più lacerante, perché interna all'io (come in Shakespeare), ma viene esteriorizzata nell'azione drammatica, nel canto e contro canto tra eroe e furfante, eroe antico e uomo nuovo, tra vittima della Fortuna e chi dalla Fortuna non si lascia giocare (e generare) e che, infine, crea se stesso nel tempo degli uomini, e insieme crea il proprio tempo. Ed è Creon il vero uomo nuovo, che non esita ad affermare la propria libertà persino sbarazzandosi della sua stessa coscienza come di un guanto<sup>58</sup>, e che, come si è visto, parla anch'egli della dannazione del pensiero ben prima di Oedipus, in apertura del terzo atto. Questo uomo pensante è anch'esso dannato dal pensiero, ma in modo diverso, perché il suo pensiero determina l'azione nel tempo e perciò anche la propria Fortuna – o Sfortuna. Ed è proprio su questo concetto di Fortuna, nella dialettica fra paradigmi temporali diversi, e nell'intersezione fra disegno trascendente e temporalità umana, che Oedipus e Creon si fronteggiano: l'uno subendo il tempo preordinato e non riuscendo a penetrarlo e alterarlo, l'altro agendo sui singoli istanti per forgiare il *suo* tempo moderno. Ed è una riflessione nuova che nasce nella dialettica fra Creon e Oedipus nel gioco fra ipotesti di primo grado (Sofocle) e di secondo grado (Shakespeare) e intertestualità manifesta; una riflessione che costituisce uno dei lasciti più significativi a questo dramma di quell'Edipo che, paradossalmente, Shakespeare non ha scritto.

<sup>57</sup> «Ed. Ma l'uomo, il vero mostro del mondo, | mai riposa e l'anima perennemente veglia. | Avanti, allora, se ci sospinge il Destino, | andiamo a conoscere il fondo».

<sup>58</sup> Cfr. *supra*, nota 49.

## ABSTRACT

By locating John Dryden's and Nathaniel Lee's 1679 *Oedipus* within an intertextual net of references to Sophocles's *Oedipus Rex* and Shakespeare's tragic models, the essay inaugurates a reading of the play under the sign of a tragic conflict between the erotic and the rational drives of the three main characters. Moving from a reconsideration of the tragic inherent in the hero's relation to time and (self)determination, the essay questions the limits and potential of reason within the context of evil-doing and subjective responsibility. Through a fresh triangulation between Oedipus, Jocasta, and Creon, the play explores the hero's awareness of his own guilt by diffracting it into the other two characters' own awareness and self-interrogation: on the one hand, Jocasta's revelation of her incestuous desire, here deployed as a narcissistic thrust towards self-desire; on the other, Creon's self-confident wish for power as a male-chauvinist form of payback and self-assertion. In an intricate interplay between Sophoclean and Shakespearean hypotexts, this Restoration tragedy provides one of the most significant re-elaborations of the Oedipus myth beyond and besides its most apparent political overtones.

## KEYWORDS

John Dryden and Nathaniel Lee, Restoration Theatre, Oedipus.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## AVEZZÙ 2008

Guido Avezzù (a c. di), *Edipo. Variazioni sul Mito*, Venezia, Marsilio, 2008.

## BIGLIAZZI 2005

SILVIA BIGLIAZZI, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli, Liguori, 2005.

## BOLLACK 1995

JEAN BOLLACK, *La naissance d'Oedipe*, Paris, Gallimard, 1995.

## CAMPBELL 1879

SOPHOCLES, *Oedipus Tyrannos, Oedipus Coloneus, Antigone*, Lewis Campbell (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1879<sup>2</sup>.

## DAWE 1982

SOFOCLE, *Oedipus Rex*, Roger David Dawe (ed.), Cambridge, Cambridge UP, 1982.

DEARING, Roper 1992

JOHN DRYDEN, *The Vindication of The Duke of Guise*, in Vinton Dearing and Alan Roper (eds), *The Works of John Dryden*, vol. 14, Los Angeles and London, University of California Press, 1992.

DIANO 1968

CARLO DIANO, *Edipo figlio della Tyche*, «Dioniso», 15, 1952, pp. 56-89; rist. in ID., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia, Neri Pozza 1968, pp. 119-165.

FÖRSTER 1904

MAX Th. W. FÖRSTER, *Gascoigne's Jocasta a Translation from the Italian*, «Modern Philology», 1, 2, 1904, pp. 147-150.

GIAZZON 2011

STEFANO GIAZZON, *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques Italiennes», 20, 2011, pp. 1-47.

HAMMOND 2012

WILLIAM SHAKESPEARE - JOHN FLETCHER, *Doppia Falsità*, nell'adattamento di Lewis Theobald, Brean Hammond (a c. di), trad. Silvia Bigliuzzi, Milano, Rizzoli (BUR) 2012.

JEBB 1902

SOPHOCLES, *The Oedipus Tyrannus*, ed. by Richard C. Jebb, Cambridge, Cambridge UP, 1902<sup>3</sup>.

LONGO 1989

SOFOCLE, *Edipo re*, a c. di Oddone Longo, Padova, Cleup, 1989.

LONGO 2007

SOFOCLE, *Edipo re*, a c. di Oddone Longo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2007.

LUIS-MARTÍNEZ 2002

ZENÓN LUIS-MARTÍNEZ, *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.

MCCABE 1993

RICHARD A. MCCABE, *Incest, Drama and Nature's Law, 1550-1700*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.

MICHA 1979

MICHEL DE MONTAIGNE, *Apologie de Remond Sebond*, in ID., *Essais*, chronologie et introduction par Alexandre Micha, II, 12, Paris, Flammarion, 1979.

MONK, MAURER 1971a

JOHN DRYDEN, *An Essay on Dramatick Poesie*, in Samuel H. Monk and A.E. Wallace Maurer (eds), *The Works of John Dryden*, vol. 17, Los Angeles and London, University of California Press, 1971.

MONK, MAURER 1971b

JOHN DRYDEN, *Heads of an Answer to Thomas Rymer (1678)*, in Samuel H. Monk and A.E. Wallace Maurer (eds), *The Works of John Dryden*, vol. 17, Los Angeles and London, University of California Press, 1971.

MONTORFANI 2006

PIETRO MONTORFANI, «*Giocasta*», un volgarizzamento euripideo di Lodovico Dolce, «*Aevum*», 80, 2006, pp. 717-739.

NICOLL 1922

ALLARDYCE NICOLL, *Dryden as an Adapter of Shakespeare*, London, Oxford UP (Shakespeare Association), 1922.

NOVAK 1994

JOHN DRYDEN, *Oedipus*, ed. by Maximillian E. Novak, George R. Guffey (textual editor), in *The Works of John Dryden*, Edward Niles Hooker, H. T. Swedenberg Jr, Berkeley (gen. eds), Los Angeles, University of California Press, 1956-, vol. 13: *Plays. All for Love, Oedipus, Troilus and Cressida*, 1984.

PADUANO 1982

SOFOCLE, *Tragedie e Frammenti*, a c. di G. Paduano, vol. 1, Torino, Utet, 1982.

PADUANO 1994

GUIDO PADUANO, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

PADUANO 2012

GUIDO PADUANO, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008.

SERPIERI 1986

ALESSANDRO SERPIERI, *Macbeth: il tempo della paura*, in Id., *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, pp. 193-266.

SESTITO 2008

JOHN DRYDEN, *Edipo*, a c. di Marisa Sestito, Venezia, Marsilio, 2008.

SESTITO 2010

MARISA SESTITO, *Brave Old and New Worlds: Samson Agonistes and Oedipus*, in Susanna Zinato (ed.), *Rehearsals of the Modern: Experience and Experiment in Restoration Drama*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 81-95.

## STELLA 2010

SOFOCLE, *Edipo Re*, a c. di Massimo Stella, Roma, Carocci, 2010.

## TEETER 1966

LOUIS TEETER, *The Dramatic Use of Hobbes' Political Ideas*, in H.T. Swedenberg (ed.), *Essential Articles for the Study of John Dryden*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, pp. 341-373.

## WALLERSTEIN 1966

RUTH WALLERSTEIN, *Dryden and the Analysis of Shakespeare's Techniques*, in H.T. Swedenberg (ed.), *Essential Articles for the Study of John Dryden*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, pp. 551-587.

## WELLS, TAYLOR 1994

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, Stanley Wells and Gary Taylor (eds), Oxford, Oxford University Press, 1986.

## WINTERBOTTOM 1966

JOHN A. WINTERBOTTOM, *The Place of Hobbesian Ideas in Dryden's Tragedie*, in H.T. Swedenberg (ed.), *Essential Articles for the Study of John Dryden*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, pp. 374-394.