

Chiara Lombardi

*Shakespeare, Sofocle e gli archetipi del potere**

Abstract

This contribution aims to shed some further light on the possible relationship between Sophocles and Shakespeare, starting from the circulation of the ancient Greek tragedy in the sixteenth-century Europe and England. The analysis will involve the symbolic patterns and the tragic mechanisms that connect the two authors according to a wide and dynamic idea of intertextuality: *Hamlet* and *King Lear*, for example, will be read not only in relation to *Oedipus the King*, as has been widely assumed, but also to *Electra* and *Oedipus at Colonus*. What I would like to show is that Shakespeare turns to Sophocles in a sort of ‘descent to Fathers’, by identifying and developing some fundamental archetypes both in the representation of power, and in a theory of knowledge based on the subject and the familiar relationships.

Questo contributo intende riconsiderare alcune possibili tangenze tra Sofocle e Shakespeare, a partire dall’ipotesi sulla circolazione del teatro greco nell’Europa e nell’Inghilterra del Cinquecento e sulla ricezione shakespeariana. L’analisi si concentra sui motivi simbolici e sui meccanismi tragici che mettono in contatto i due drammaturghi sulla base di una nozione ampia e dinamica di intertestualità: *Hamlet* e *King Lear* saranno perciò letti non soltanto in relazione all’*Edipo re* – come è stato ampiamente proposto – ma anche all’*Elettra* e all’*Edipo a Colono*. Si vorrebbe così dimostrare come Shakespeare ricorra a Sofocle in una sorta di goethiana ‘discesa ai padri’, e cioè di identificazione di archetipi fondamentali per l’analisi e la rappresentazione del potere a partire da una teoria della conoscenza che coinvolge a fondo il soggetto e i rapporti familiari.

«Esita spesso l’uomo che deve compiere qualcosa di grande» (φιλεῖ γὰρ ὀκνεῖν προῶγμ’ ἀνὴρ πράσσων). Con queste parole, che potrebbero rappresentare una chiosa per Amleto, nell’*Elettra* (v. 320)¹ il Coro commenta l’indugio di Oreste nel giungere a vendicare l’uccisione del padre. Elettra lo attende impaziente, tormentata dal ricordo dell’omicidio, di quell’atto paragonato al gesto violento del boscaiolo di tranciare una quercia (vv. 98s.). A non darle pace è il disgusto per la convivenza con gli assassini, per l’usurpazione del regno di Agamennone da parte di Egisto, per la contaminazione del letto paterno da parte del suo assassino e della madre Clitennestra (vv. 261-74):

* Questo contributo, con il titolo di *Sofocle e Shakespeare*, è stato presentato al *II Sophocles Day*, Convegno internazionale dedicato a Sofocle e tenutosi presso il Rettorato di Torino, il 4 Novembre 2014.

¹ Il testo critico seguito per *Elettra*, *Antigone* e *Edipo re* è LLOYD JONES – WILSON (1990); la traduzione si basa sull’edizione a cura di PADUANO (1982). Per l’*Edipo a Colono* seguo AVEZZÙ – GUIDORIZZI (2008) con traduzione di Cerri.

...
 ἢ πρῶτα μὲν τὰ μητρὸς, ἢ μ' ἐγείνατο,
 ἔχθιστα συμβέβηκεν: εἴτα δῶμασιν
 ἐν τοῖς ἐμαυτῆς τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς
 ξύνεμι, καὶ τῶνδ' ἄρχομαι καὶ τῶνδέ μοι
 λαβεῖν θ' ὁμοίως καὶ τὸ τητᾶσθαι πέλει.
 ἔπειτα ποίας ἡμέρας δοκεῖς μ' ἄγειν,
 ὅταν θρόνοις Αἴγισθον ἐνθακοῦντ' ἴδω
 τοῖσιν πατράοις, εἰσίδω δ' ἐσθήματα
 φοροῦντ' ἐκείνῳ ταύτῃ καὶ παρεστίους
 σπένδοντα λοιβάς ἔνθ' ἐκεῖνον ὄλεσεν,
 ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν ὕβριν,
 τὸν αὐτοέντην ἡμῖν ἐν κοίτῃ πατρὸς
 ζῦν τῇ ταλαίνῃ μητρὶ, μητέρ' εἰ χρεῶν
 ταύτην προσαυδᾶν τῶδε συγκοιμωμένην²...

A Elettra, come ad Antigone³, si rimprovera l'ostinazione nel lutto (vv. 120-25; 135-40; 289-92), lo struggimento «oltre misura» (ἀπὸ τῶν μετρίων, v. 140), mentre la donna non cessa di rinfacciare alla madre di avere compiuto l'azione più vergognosa (αἴσχιστα πάντων ἔργα, v. 556): vivere insieme all'amante complice nell'assassinio del padre (cf. vv. 585-87).

Coincidenze forse non casuali con questi motivi si ritrovano nell'*Hamlet* di Shakespeare, oggetto di molteplici studi soprattutto per i rapporti con Edipo⁴. Anche nel dramma shakespeariano si tratta dell'omicidio di un padre da parte di chi gli ha usurpato il letto e il regno. Fin dai primi dialoghi con Claudio e Gertrude, anche ad Amleto si rimprovera l'ostinata perseveranza nel cordoglio, definita nel segno della *hybris* («impious stubbornness, 'tis unmanly grief, / It shows a will most incorrect to heaven»⁵, I 2, 93-95). Come Elettra, il personaggio manifesta l'orrore per un'unione vista come incestuosa e delittuosa, per quello che in termini metaforici definisce un giardino abbandonato, invaso da «cose marce e volgari» (I 2, 135s.), per il rapido trapasso tra il funerale e le nozze («The funeral baked meats / Did coldly furnish forth the marriage

² «Mia madre, che mi ha partorita, è diventata la mia peggiore nemica. Vivo nella mia casa assieme agli assassini di mio padre e sono sottoposta alla loro autorità; come a loro piace, mi danno e mi tolgono. Pensate a quali sono i miei giorni, vedendo Egisto sedere sul trono di mio padre, portare le sue stesse vesti, compiere libagioni nella stanza del delitto. E vedendo la violenza estrema, l'assassino che occupa il letto di mio padre assieme alla mia disgraziata madre, seppure devo chiamare madre la donna che divide il letto con lui».

³ Cf. vv. 480-86; 853ss.

⁴ Tra questi, restano a mio avviso fondamentali JONES (1987); STAROBINSKI (1975), ai quali mi rifarò frequentemente in questo contributo. Tra i più recenti, si vedano: MENKE (2009); RABATÉ (2014).

⁵ «Perseverare ostinatamente nel cordoglio è condotta di profana caparbia, un patire non virile, che dimostra una volontà di contrastare il cielo» (cito *Hamlet* e *King Lear* dall'edizione a cura di MARENCO 2014a).

tables»⁶, I 2, 179s.). Ma è soprattutto nel dialogo con la madre, pur nella reticenza – fitta di significati – sull’assassinio, che figura tutto il disgusto per un letto insudiciato dall’adulterio (III 4, 82-85):

HAMLET Nay, but to live
In the rank sweat of an enseamed bed,
Stewed in corruption, honeying and making love
Over the nasty sty⁷.

Queste convergenze sono state ricondotte a una conoscenza, pur parziale e indiretta, dell’*Oresteia* di Eschilo e dell’*Oreste* euripideo, tanto più per il motivo della vendetta e per il rapporto tra i personaggi secondari Pilade-Orazio, ma anche per alcuni paralleli interessanti sul piano teatrale⁸.

Il mio contributo intende invece analizzare la possibile acquisizione, da parte di Shakespeare, della tragedia sofoclea e, soprattutto, le valenze e i significati legati alle sue trasformazioni, sulla base di alcune ipotesi di contatto tra i due autori. In particolare, vorrei dimostrare come il ricorso a Sofocle rappresenti per il drammaturgo inglese una sorta di ‘discesa ai padri’, e cioè di identificazione di archetipi fondamentali per l’analisi e la rappresentazione del potere a partire da una teoria della conoscenza capace di fare luce sui rapporti tra l’individuo, la famiglia e l’ambito politico, tra macrocosmo e microcosmo, nella determinazione di un concetto di *destino* sul quale convergono – in Shakespeare – forze svariate. Caso emblematico è, oltre all’*Hamlet*, il *King Lear*, dove all’indagine sul potere corrisponde una vera e propria indagine nel *cuore* dei personaggi e nelle loro zone buie⁹, quelle che rendono difficile la conoscenza di sé e altrui, anche tra persone molto vicine come padri e figli: di qui le immagini simboliche della cecità, che accomunano Lear e Gloucester a Edipo.

Quello che ci interessa sarà vedere come e su quali vettori agisca l’influenza della tragedia greca e, in particolare, di Sofocle, sul teatro shakespeariano, e come quest’ultimo manifesti alcuni significativi sviluppi.

Qualche ipotesi di contatto

Una delle particolarità del teatro elisabettiano consiste nell’essere sintesi di culture diverse ed eterogenee (letterarie, ma anche orali, legate a miti, archetipi, storie della più

⁶ «Per il funerale venne preparato un arrosto che è stato poi servito freddo sulle tavole nuziali»; cf. III 2, 123s. Nell’*Elettra* si parla di «banchetto nefando» (v. 203), seguendo la versione di Omero (*Od.* XI 411) secondo cui Agamennone fu ucciso a tavola. Cf. v. 284.

⁷ «Già, ma vivere nel sudore guasto di un letto insudiciato, affondata nella corruzione, nel miele e nell’amore di un immondo porcile».

⁸ Queste relazioni sono indagate molto dettagliatamente, sulla base di una precisa ricognizione delle traduzioni latine, nel saggio di SCHLEINER (1990). Lo studio delle relazioni tra Amleto e Oreste risale a MURRAY (1914).

⁹ Tra tutto il teatro shakespeariano, *heart* trova proprio nel *Lear* il maggior numero di occorrenze (39).

svariata origine) e, al tempo stesso, fucina di grande innovazione. Com'è noto, Shakespeare non inventa i suoi intrecci, ma li ricava dalle cronache e dalle leggende, attinge a piene mani alla novellistica italiana, alla commedia latina e italiana, a Plutarco e, seppure limitatamente e per canali non sempre precisi, alla tragedia classica¹⁰.

In generale, se la frequentazione di autori latini come Plauto e Terenzio, Ovidio e Seneca è ormai assodata, meno certa è la conoscenza shakespeariana della letteratura greca e, in particolare, della tragedia, i cui temi e motivi sono generalmente ricondotti alla mediazione senecana o, per via diversa, ai *casus virorum illustrium*, un genere che ha tra le più celebri rielaborazioni il *De casibus* di Boccaccio e *The Fall of Princes* di John Lydgate. Se il drammaturgo, secondo Ben Jonson, sapeva poco latino e greco meno ancora («small Latine and lesse Greeke»¹¹), tuttavia, ormai molte generazioni di studiosi hanno riflettuto sulla possibile familiarità di Shakespeare con la cultura classica e sulle diverse forme di acquisizione. Negli ultimi anni, i saggi di Louise Schleiner sulle traduzioni latine dei tragici greci come sottotesto di *Hamlet*, il volume miscelaneo di Martindale e Taylor sulla centralità dei classici antichi per l'immaginario shakespeariano (in particolare i lavori di Silk, *Shakespeare and Greek Tragedy*, e di Nuttall, *Action at a Distance: Shakespeare and the Greeks*)¹², oltre alle opere volte a studiare la circolazione degli autori greci in Europa, come quelle di Segal, Edmunds, Lurie su Sofocle¹³, hanno contribuito notevolmente a uno sviluppo degli studi che accosti il rigore filologico alle prospettive ermeneutiche aperte da questi contatti¹⁴.

Occorre infatti tenere presente che dei tragici greci nell'Europa del Cinquecento circolavano già le prime edizioni latine e in vernacolo, pur non complete, antologie e commenti. L'*Oresteia* di Eschilo, ad esempio, riceve una prima, incompleta, traduzione latina a cura di Jean de Saint-Ravy (Sanravius) nel 1555, migliorata nel 1557 da Piero Vettori, ma soltanto nel 1663, grazie all'edizione commentata di Thomas Stanley, arriva in Inghilterra, dove però, già alla fine del Cinquecento, circolavano molte copie private di varie edizioni, alcune annotate¹⁵. Dell'opera di Euripide, invece, la cui *editio princeps* risale al 1503, circolava la fortunata traduzione latina di Erasmo del 1506¹⁶. Dell'*Ifigenia in Aulide*, rappresentata in Germania nel 1555 dal drammaturgo Hans Sachs, abbiamo una traduzione italiana di Ludovico Dolce (tra il 1543 e il 1547) e una inglese di Lady Jane Lumley nel 1558¹⁷. Per quanto riguarda Sofocle, del 1502 è

¹⁰ MARENCO (2004, 52-174).

¹¹ Nella poesia *To the Memory of My Beloved, The Author Mr. William Shakespeare*, al v. 21 (in PARFITT 1996). Alla ridefinizione del verso di Jonson è dedicato il saggio di BALDWIN (1944).

¹² Si vedano KILBRUN ROOT (1903); JONES (1977); WILSON (1984); KITTO (1987); SCHLEINER (1990); D'AGOSTINO (1994); SILK (2004); NUTTALL (2004); BURROW (2013); MIOLA (2014); LAZARUS (2015).

¹³ SEGAL (1981; 1995); EDMUNDS (1976; 1985); MASTROCOLA (1996); LURIE (2012).

¹⁴ Si vedano ancora, sul piano dell'ermeneutica del mito: KNOX (1964); STEINER (1984); PADUANO (1994); BETTINI – GUIDORIZZI (2004).

¹⁵ MUND-DOPCHIE (1984, 205ss.).

¹⁶ LAURIOLA – COLLEGE – DEMETRIOU (2015, 18).

¹⁷ Cf. MASTRONARDE (2010).

l'*editio princeps*, a cui seguono traduzioni latine commentate di Giovanni Battista Gabia (*Sophoclis Tragoediae omnes, nunc primum Latinae ad uerbum factae, ac scholijs quibusdam illustratae, Ioanne Baptista Gabia Veronensi interprete*, Venezia 1543) e Veit Winsemius (*Interpretatio tragoediarum*, Francoforte 1546)¹⁸.

Sulla possibile ricezione inglese attraverso la Germania, una traccia interessante porta all'edizione latina del 1534 dei drammi tebani (*Edipo re, Edipo a Colono e Antigone*) di Joachim Camerarius, preceduta da una rilevante nota di poetica, *Argumentum fabulae*, e all'opera di Filippo Melantone, che nel 1545, oltre al lavoro di traduzione e commento, tiene pubbliche letture di Sofocle a Wittemberg (citata nel *Faust* di Marlowe e nell'*Hamlet* come fulcro del sapere filosofico e magico)¹⁹. Si tratta di commenti che leggono Sofocle alla luce della *Poetica* di Aristotele e che trasferiscono i suoi significati originari in nuovi contesti politici e religiosi destinati a ridefinirli ponendo ad essi nuove domande²⁰. Melantone, in particolare, può rappresentare un tramite importante sia per la diffusione europea dei tragici greci nei rapporti con la lettura aristotelica, sia per la reinterpretazione protestante della tragedia, che ne cambia notevolmente i significati: il rapporto uomo-destino, ad esempio, si manifesta non tanto in relazione all'infrazione di un ordine sovraumano, quanto a quelle passioni che – private di ogni filtro moralistico – troveranno più precisa anatomia nel teatro shakespeariano²¹.

Nel 1567 a Ginevra, inoltre, l'editore dell'edizione di Eschilo di Vettori, Henri Estienne, pubblicava un'antologia delle più autorevoli traduzioni latine delle tragedie di Euripide (*Ecuba, Ifigenia in Aulide, Medea e Alceste*), Sofocle (*Aiace, Elettra, Antigone*) ed Eschilo (*Prometeo*)²². Va poi ricordato che, nel carnevale 1585, andava in scena all'Olimpico di Vicenza l'*Edipo re* nel volgarizzamento di Orsatto Giustiniani, «un *unicum* della cultura teatrale europea»²³. Infine, secondo John Harvey in *A Note on Shakespeare and Sophocles*, Roger Ascham, precettore di Elisabetta I, sosteneva che la regina leggesse la Bibbia, Isocrate e Sofocle²⁴.

È comunque probabile che la ricezione shakespeariana della tragedia greca, già circolante in Europa tra Cinquecento e Seicento, avvenisse in forma non diretta, in parte attraverso le modalità di insegnamento del latino nella *Grammar School* e, in generale, «per rifrazioni o per serie di rifrazioni»²⁵: commenti, riassunti e raccolte antologiche, racconti orali, riscritture anonime, copioni dei testi rappresentati nei teatri itineranti²⁶.

¹⁸ GABIA (1543); WINSEMIUS (1546).

¹⁹ LURIE (2012).

²⁰ *Ivi*, 13.

²¹ MELANCHTON (1545a; 1545b); MELANCHTON – WINSHEMIUS (1546).

²² ESTIENNE (1567). Nell'ordine corrispondente a quello dell'opera.

²³ MAZZONI (2013, 280).

²⁴ HARVEY (1977, 259s.).

²⁵ LEFEVERE (1981, 73).

²⁶ GREENBLATT (2005, 3-39).

«Conosci te stesso»: Edipo, Elettra e Amleto tra limite e follia

In uno dei drammi shakespeariani più vicini al mondo classico²⁷, *Troilus and Cressida*, c'è un dialogo comico ai limiti del surreale tra Tersite – che del *fool* shakespeariano possiede la verve linguistica e la libertà di parola (quest'ultima desunta anche dall'*Iliade* tradotta da Chapman) – e Aiace, vestito da *clown* e considerato un colosso senza cervello per tutto il dramma. L'uno dà del folle all'altro, ma il matto vero è Aiace, perché *non conosce se stesso* (*Troilus and Cressida* II 1, 58-67):

THERSITES You see him there? Do you?
 ACHILLES Ay. What's the matter?
 THERSITES Nay, but regard him well.
 ACHILLES 'Well'? Why, I do so.
 THERSITES But yet you look not well upon him. For
 whosomever you take him to be, he is Ajax.
 ACHILLES I know that, fool.
 THERSITES Ay, but 'that fool' knows not himself²⁸.

Non è inusuale trovare nei drammi shakespeariani la formula sapienziale greca del «conosci te stesso», *gnothi seauton*²⁹. Sapienziale è, del resto, il *fool* nel teatro di Shakespeare che, come il teatro stesso, è mezzo affinché i matti veri (coloro che non conoscono se stessi, come Aiace in questo travestimento burlesco di Omero) giungano a conoscersi.

È noto che il teatro risponda a un'esigenza di razionalizzare, attraverso la rappresentazione in un contesto religioso-rituale, quello che Nietzsche ha definito un universo che danza sui piedi del caso³⁰. In antico, il problema fondamentale che a un tempo sconcerta e conforta l'uomo è il rapporto con l'ordine divino, con cui si confronta l'idea di destino e si sviluppa la nozione di tragico. In quella sproporzione tra l'uomo, che si concepisce come *dio mancato* secondo la definizione di Sartre, e il volere superiore e insondabile del dio, si manifesta l'errore, l'*hamartia* in termini aristotelici (1453a 5-20)³¹. Perché la tragedia sancisce un *limite*, la cui infrazione, spesso inconsapevole, provoca la colpa. Conoscere se stessi significa perciò conoscere quel limite, sperimentarlo, pur nella sua incertezza.

La tragedia di Edipo, nella tensione tra la resistenza alla voce oracolare (quindi al destino) che predice al personaggio l'omicidio del padre e l'unione con la madre, e il

²⁷ Cf. ARNOLD (1984).

²⁸ «THERSITE Lo vedi questo qui? Lo vedi? ACHILLE Sì, che succede? TERSITE Ecco, guardalo bene. ACHILLE Bene. Lo sto guardando bene. TERSITE No, non lo stai guardando bene. Perché da qualunque parte lo giri, è sempre Aiace. ACHILLE Lo so, matto. TERSITE Già, ma è matto quello lì, che non conosce se stesso». Trad. personale.

²⁹ Cf. *infra*, a proposito di *King Lear*.

³⁰ COLLI – MONTINARI (1965, 136s.).

³¹ L'edizione di riferimento per la Poetica di Aristotele è GALLAVOTTI (1974).

suo avverarsi, è un'esplorazione spaventosa di questo limite. Benché sia un personaggio moralmente «medio»³², Edipo è eroe dell'intelligenza, è colui che ha ottenuto il potere, l'*arkè* sulla città di Tebe (è *tyrannos*) dopo avere svelato l'enigma della Sfinge, cioè l'enigma sull'uomo. In virtù di ciò, di fronte alla pestilenza e al *miasma* che contamina Tebe, Edipo crede di potere fare luce (vv. 130-38):

Κρέων
 ἡ ποικιλφδὸς Σφιγξ τὸ πρὸς ποσὶν σκοπεῖν
 μεθέντας ἡμᾶς τὰφανῆ προσήγετο.
 Οἰδίπους
 ἄλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὔθις αὐτ' ἐγὼ φανῶ:
 ἐπαξίως γὰρ Φοῖβος, ἀξίως δὲ σὺ
 πρὸ τοῦ θανόντος τήνδ' ἔθεσθ' ἐπιστροφῆν:
 ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε καμὲ σύμμαχον
 γῆ τῆδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἅμα.
 ὑπερὸ γὰρ οὐχὶ τῶν ἀπωτέρω φίλων,
 ἄλλ' αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος³³.

Aut'egò phanò: è questa l'ironia tragica, l'ambiguità che segna il progressivo scacco del personaggio, il passaggio dalla convinzione della validità assoluta della sua intelligenza, dell'essere nella luce e nel fare luce, alla caduta nelle tenebre, in quella medesima oscurità (τὰφανῆ, v. 131) che egli crede di dissipare. Colui che ha risolto l'enigma della Sfinge sull'uomo si ritrova di fronte a un più complicato enigma su se stesso come individuo singolo³⁴, che mette in discussione il potere, il suo esercizio e la sua legittimazione, in modo particolarmente evidente nel dialogo con Creonte (cf. vv. 510-31), e ridisegna i rapporti familiari sviscerando il tabù dell'incesto e la sua rimozione. Si pensi ai due dialoghi con Giocasta, che a sua volta si tormenta tra il desiderio di sapere e la volontà di occultare (cf. vv. 680-862; 1056-1071). «Tu non temere le nozze con tua madre», dice la donna con un'intuizione che anticipa di molti secoli il pensiero freudiano, «tanti in sogno hanno fatto l'amore con la loro madre» (πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν / μητρὶ ξυνηυνάσθησαν. ἀλλὰ ταῦθ' ὅτῳ / παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει, vv. 981-83).

Il rapporto tra visione e cecità, buio e luce, quindi, per Edipo subisce un'inversione totale: Tiresia, che conosce la verità, è cieco, e la sua cecità gli è rinfacciata da Edipo il quale crede di vedere e di sapere³⁵, e vuole vedere e sapere per

³² Può rientrare nella categoria aristotelica del personaggio *metaxy* (1452b 31-1453a 23).

³³ «CREONTE La Sfinge dal canto ambiguo ci ha costretti a lasciar perdere questo mistero, a badare al nostro presente. EDIPO Ricomincerò da capo e farò luce di nuovo. È giusto che Apollo, è giusto che tu vi prendiate cura dell'ucciso. E giustamente mi avrete alleato; insieme con il dio e con la città compirò la vendetta. E non per amore di congiunti lontani, ma proprio per amore di me stesso voglio disperdere questa impurità».

³⁴ VERNANT – VIDAL-NAQUET (1976, 102-105).

³⁵ Cf. vv. 300ss. e 385ss. Con il sapere, oltre che con il gonfiore dei piedi, è collegata anche l'etimologia del nome, che al v. 397 diventa ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους.

trovare conferma a ciò che crede, erroneamente, di conoscere (πάντα γὰρ σκοπῶ λόγον, v. 291). Non quella di Edipo è infatti la parola luminosa, ma quella degli dèi, celebrata nel primo stasimo con la splendida sinestesia della voce che visivamente risplende dal Parnaso innevato (vv. 473-75):

ἔλαμψε γὰρ τοῦ νιφόεντος ἄρτίως φανεῖσα
φάμα Παρνασοῦ τὸν ἄδηλον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν³⁶.

e nel secondo, dove all'eccesso (*hybris*) si contrappone la purezza delle parole e delle azioni governate dalle leggi divine che non si possono piegare né addormentare (vv. 863-72):

εἷ μοι ξυνεΐη φέροντι
μοῖρα τὰν εὖσεπτον ἀγνείαν λόγων
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
ὕψιποδες, οὐρανίαν
δι' αἰθέρα τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος
πατὴρ μόνος, οὐδέ νιν
θνατὰ φύσις ἀνέρων
ἔτικτεν οὐδὲ μή ποτε λάθα κατακοιμάσῃ:
μέγας ἐν τούτοις θεὸς οὐδὲ γηράσκει.

ὑβρις φυτεύει τύραννον ...³⁷.

Al termine del suo *iter* di conoscenza, dopo avere toccato il limite che separa l'uomo dal dio nella ridefinizione della *tyche* all'interno dell'intreccio, dopo avere saputo ciò che non voleva vedere, Edipo deve chiudersi gli occhi, accecarsi (vv. 1334s.):

τί γὰρ ἔδει μ' ὄρᾶν,
ὅτφ γ' ὄρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;³⁸

Nella liberazione delle energie dionisiache che caratterizza il tempo del dramma, perciò, si compie l'esperienza euristica e tragica di Edipo, il cui destino è già tutto svelato all'inizio, ma ancora completamente da sviscerare. Dove conoscenza e follia trovano un punto di contatto.

Ha scritto Ian Kott che Amleto «considera la vita come una partita persa a priori»³⁹. Anche nell'*Hamlet* la vicenda si chiarisce dopo poche scene, ma rappresenta

³⁶ «Rifulse dal nevoso Parnaso, ora apparendo, una voce: ovunque inseguire l'uomo ignoto». Trad. modificata.

³⁷ «Possa il destino conservarci la santa purezza nelle parole e nelle opere, secondo le leggi eccelse, generate nel cielo, di cui l'Olimpo è unico padre; non sono nate da stirpe mortale, e non c'è oblio che possa seppellirle. In esse si rivela la grandezza del dio, che non invecchia. È dalla violenza che nasce la tirannide».

³⁸ «Perché vedere, quando vedendo non ho più nulla di dolce?».

soltanto la premessa di un ampio sviluppo conoscitivo che fa incontrare la Storia e il potere con i loro archetipi, facendo esplodere una nuova epistemologia – del dubbio e dello scetticismo – sulle tracce dell’antico. Dopo la morte del re Hamlet, che non a caso del figlio porta lo stesso nome, la Danimarca è debole, mentre la Norvegia, precedentemente sconfitta, si sta organizzando per riconquistare il potere su alcuni territori (I 1, 80ss.). È questa la vicenda politica che fa da sfondo al delitto e all’usurpazione del regno compiuta da Claudio che, dopo neanche un mese dall’uccisione del fratello, si è unito a sua moglie Gertrude. Amleto (con lo spettatore) apprende la verità dallo Spettro, che esce dallo spazio della morte e fa la sua comparsa in quel luogo che per il personaggio è considerato «una prigione» («Denmark’s a prison», II 2, 242)⁴⁰: la sua apparizione distrae le sentinelle che presidiano la fortezza, assale le orecchie di chi ne ascolta il racconto e, al tempo stesso, infrange le usanze che, pervertite, hanno trasformato la corte in un luogo di orge e di vergognosi bagordi. Amleto lo incita a parlare, a dare un significato alla sua uscita dalla tomba (I 4, 44-57):

I’ll call thee Hamlet,
 King, father, royal Dane: O, answer me!
 Let me not burst in ignorance; but tell
 Why thy canonized bones, hearsed in death,
 Have burst their cerements; why the sepulchre,
 Wherein we saw thee quietly inurn’d,
 Hath oped his ponderous and marble jaws,
 To cast thee up again. What may this mean,
 That thou, dead corse, again in complete steel
 Revisit’st thus the glimpses of the moon,
 Making night hideous; and we fools of nature
 So horridly to shake our disposition
 With thoughts beyond the reaches of our souls?
 Say, why is this? wherefore? what should we do?⁴¹

O, answer me! / Let me not burst in ignorance. Di Edipo, Amleto condivide non soltanto la predisposizione a fare scaturire nello spettatore (al di là dell’intenzione dell’autore) le pulsioni latenti di un analogo e rimosso desiderio incestuoso, ma anche la volontà e la dannazione di conoscere. «Voglio indagare su ogni parola» (πάντα γὰρ

³⁹ KOTT (2002, 67).

⁴⁰ Come dimostra la metafora del veleno che si instilla mortalmente nelle orecchie, in questa Danimarca tutti i canali di comunicazione sono chiusi o corrotti (EVANS 2004, 171s.).

⁴¹ «Ti chiamerò Amleto, Re, padre, regnante di Danimarca. Rispondimi! Non lasciarmi scoppiare nell’ignoranza ma, dimmi, perché le tue ossa santificate, serrate nella morte, sono fuoriuscite dalle loro macabre vesti? Perché il sepolcro, nel quale noi ti vedemmo quietamente composto, ha aperto le sue pesanti e marmoree fauci, per rigettarti fuori? Che cosa significa questo, che tu, inerte cadavere, ancora, tutto vestito d’acciaio, torni a incontrare i riflessi della luna, e rendi così spaventose le notti, trasformando noi in buffoni della natura? Così terribilmente per sconvolgere la nostra naturale disposizione con pensieri che vanno al di là di ciò che alle nostre anime è consentito raggiungere? Dimmi, perché questo? Perché? Che cosa dobbiamo fare?».

σκοπῶ λόγον, v. 291), dice Edipo al Corifeo nell'avviare la propria indagine; «Chi non ha paura di agire non teme le parole» (ᾧ μή 'στι δρωῶντι τάριβος, οὐδ' ἔπος φοβεῖ, v. 296), continua all'inizio di quel dialogo con Tiresia che porterà al primo, non creduto, disvelamento del vero. Per entrambi l'*impasse* – e l'indagine – comincia di qui, con la tensione tra la ricerca del vero e lo sforzo, involontario, di eluderlo.

Dopo avere rivelato la verità, lo Spettro chiede al figlio di vendicare l'omicidio «ignobile» e «contro natura» («Revenge his foul and most unnatural murder», I 5, 25) e ne rivela gli aspetti più orribili (I 5, 74-81):

Thus was I, sleeping, by a brother's hand
Of life, of crown, of queen at once dispatched,
Cut off even in the blossoms of my sin,
Unhouseled, dis-appointed, unaneled,
No reck'ning made, but sent to my account
With all my imperfections on my head.
O horrible, O horrible, most horrible!
If thou hast nature in thee, bear it not.
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damnèd incest⁴².

Nell'*Elettra* di Sofocle la prescrizione della vendetta è data a Delfi da Apollo. A Oreste è prescritto di eseguirla da solo, senza esercito, senza armi, versando di sua mano, con l'inganno, «il sangue dovuto alla giustizia» (vv. 36s.):

ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφραγᾶς⁴³.

Le complicazioni dell'intreccio, che differiscono anche qui l'esecuzione della vendetta e culminano nell'agnizione finale tra Elettra e Oreste⁴⁴, permettono lo sviluppo di Elettra come personaggio tragico. La tomba di Agamennone è un importante fulcro simbolico delle questioni cruciali che emergono, soprattutto nel momento in cui vi giungono sia Oreste sia Crisotemide, mandata dalla madre con delle libagioni e poi trattenuta da Elettra, che le impone di sacrificare soltanto una ciocca dei suoi capelli. Forse non è un caso che Clitennestra abbia incontrato in sogno un fantasma, una «visione notturna» (φάσμα νυκτὸς, v. 502), in cui Agamennone prendeva il suo scettro da Egisto e lo piantava nel focolare, facendo germogliare un ramo rigoglioso che

⁴² «Così, mentre dormivo, venni per mano del fratello repentinamente privato di vita, di corona, di regina. Falciato nel fiorire dei miei peccati, senza sacramenti, impreparato, senza unzione, senza esame di coscienza, mandato alla resa dei conti con sul capo tutte le mie imperfezioni. Oh orribile, oh orribile! Orribile! Se c'è umanità in te, non sopportarlo. Non tollerare che il regale letto di Danimarca sia un giaciglio di lussuria e dannato incesto».

⁴³ «Solo, senza esercito, senza armi, versare di mia mano con l'inganno il sangue dovuto alla giustizia».

⁴⁴ Cf. BOITANI (2014, 24-63).

stendeva un'ombra su tutta la terra di Micene (vv. 417-25). Il sogno apre lo spazio della morte, apportando nuovi significati impliciti⁴⁵.

Nell'*Hamlet* la voce dello Spettro sostituisce la prescrizione oracolare, così come in *Macbeth* essa è sostituita e resa ambigua dalla parola delle streghe, spesso interpretate come proiezione dell'inconscio del protagonista, con la sua ambizione e la sua volontà di potere⁴⁶. Amleto, però, non riesce a portare a termine la vendetta. Secondo le norme aristoteliche, è il personaggio che «sa e vuole agire, ma poi si trattiene dall'azione»; il che «è qualcosa di moralmente ripugnante (*miaròn*) e non è tragico, perché privo di evento traumatico» (*apathès*, 1453b 38-40).

Su questo aspetto fondamentale hanno riflettuto i lettori successivi, da Goethe a Schlegel fino alla critica freudiana. Così scriveva Freud nell'*Interpretazione dei sogni*:

Nello stesso terreno dell'*Edipo re* si radica un'altra grande creazione tragica, l'*Amleto* di Shakespeare. [...] Nell'*Edipo*, l'infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene tutta alla luce e realizzata come nel sogno; nell'*Amleto* permane rimossa e veniamo a sapere della sua esistenza – in modo simile a quel che si verifica in una nevrosi – soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano. L'effetto travolgente del dramma più recente si è dimostrato singolarmente compatibile col fatto che si può rimanere perfettamente all'oscuro del carattere dell'eroe. Il dramma è costruito sull'esitazione di Amleto ad adempiere il compito di vendetta assegnatogli; il testo non rivela quali siano le cause o i motivi della sua esitazione, né sono stati in grado di indicarli i più diversi tentativi di interpretazione. Secondo la concezione tutt'ora prevalente, che risale a Goethe, Amleto rappresenta il tipo d'uomo la cui vigorosa forza di agire è paralizzata dallo sviluppo opprimente dell'attività mentale⁴⁷.

Naturalmente il parallelismo su cui ragiona Freud prescinde dalla possibile conoscenza diretta della tragedia sofoclea da parte di Shakespeare, ma il confronto, al livello di studio degli effetti e delle manifestazioni, si è rivelato particolarmente proficuo per gli studi su entrambi gli autori⁴⁸. Nel saggio *Amleto ed Edipo*, ad esempio, Ernst Jones propone una rilettura molto ampia dei drammi su premesse freudiane aprendo un nuovo spazio di conflitto, e cioè attribuendo all'esitazione di Amleto nel compiere la vendetta proprio la rivalità con il padre in nome dell'amore per la madre⁴⁹. Shakespeare trasforma quindi «una lotta esterna in una tragedia intima»⁵⁰.

L'acquisizione dei problemi posti dal tragico antico rappresenta quindi per Shakespeare uno stimolo a nuovi modi di percezione e rappresentazione del sé attraverso i personaggi che, come ha scritto Harold Bloom, «sono straordinari esempi non solo del modo in cui il significato viene generato anziché riprodotto, ma anche del

⁴⁵ Cf. DEVEREUX (1988); GUIDORIZZI (1988, 158).

⁴⁶ LOMBARDI (2013).

⁴⁷ Freud in MUSATTI (1989, 167).

⁴⁸ Si vedano le considerazioni introduttive in PADUANO (1994).

⁴⁹ JONES (1987).

⁵⁰ *Ivi*, p. 149.

modo in cui affiorano nuovi aspetti della coscienza»⁵¹. Proprio nel suo sviluppo intorno alla mancata vendetta, l'*Hamlet* trasforma i canoni del *revenge play* inglese (la *Spanish Tragedy* di Thomas Kid *in primis*) in qualcosa di completamente nuovo che all'antico è debitore, in una ricerca che si amplifica sul piano del pensiero e del dialogo, dell'artificio e della follia, del rispecchiamento e del simbolo. Nel dialogo con Gertrude (III 4), ad esempio, Amleto evita di dire la verità alla madre, ma si affida metaforicamente allo specchio per svelare alla donna la parte più profonda di lei («the inmost part of you», v. 20), per «torcerle il cuore» («wring your heart», v. 34), e a un ritratto, quello dei due fratelli, per mostrarle la differenza tra il proprio padre e il nuovo sposo (vv. 52-78). Sgradevoli a udirsi, le parole di Amleto rivolgono gli occhi della regina là dove non dovrebbero scendere, verso la sua anima, sporca di macchie nere indelebili come le mani di Lady Macbeth (III 4, 78-81):

QUEEN GERTRUDE O Hamlet, speak no more!
Thou turn'st mine eyes into my very soul,
And there I see such black and grainèd spots
As will not leave their tinct⁵².

Nelle *Coefore*, dopo l'uccisione di Clitennestra, i rimorsi di Oreste, perseguitato dalle Erinni, prendono forma simbolica nelle macchie di sangue che il Coro vede sulle sue mani («Hai ancora le mani coperte di sangue. Ecco perché la tua mente è turbata», v. 1057⁵³). Nell'*Oreste* di Euripide, il matricidio consuma l'eroe in un morbo atroce e il sangue della madre lo perseguita con attacchi di follia: Oreste non mangia, non si lava, resta nascosto tra le coltri se non quando il male lo solleva «come un puledro sfrenato» (vv. 34-38⁵⁴). In Amleto, invece, il disagio – definito da Freud come *isteria*⁵⁵ – viene prima di ogni vendetta, in tutto il tempo della sua meditazione.

Come per Elettra e Antigone, per il personaggio shakespeariano l'apertura della prospettiva sulla morte e l'ostinata devozione a essa assume la funzione di mettere in discussione un ordine familiare, sociale e politico sorto sull'odio e sul disordine, proprio a partire da un'indagine profonda e ossessiva su se stessi e su questi rapporti. Se nella Tebe di Edipo si scatena una pestilenza, nella Danimarca in cui vive Amleto *c'è del marcio*, e alla malattia si riconduce molto del suo immaginario⁵⁶: schiudendo le barriere di isolamento, lo spettro non cura la malattia, ma ne scatena i sintomi, denunciandone le cause. Nel rivelare ad Amleto la verità sulla morte del padre, il re ucciso alla fine contribuisce a ristabilire la giustizia nell'ambito del regno, con la vittoria del norvegese

⁵¹ BLOOM (2003, 17).

⁵² «GERTRUDE Oh Amleto, non parlare più! Tu mi rivolti gli occhi dentro la mia stessa anima, dove vedo macchie così nere e radicate che non se ne andranno mai».

⁵³ Cf. GUIDORIZZI (2010, 29).

⁵⁴ L'edizione di riferimento è MUSSO (2001).

⁵⁵ Nella *Lettera a Wilhelm Fliess del 15 ottobre 1897* (Freud in MASSON 2008).

⁵⁶ SPURGEON (1935).

Fortebraccio, ma sul piano individuale fa degenerare la vicenda nella tragedia finale al termine di un *iter* conoscitivo profondo e dolorosissimo, che mette in contatto – in forma lacerata – vita e morte, verità e finzione, parola e realtà, mito e storia, svelando l'evidenza di un mondo dissestato («distracted globe», I 5, 97). In questo dramma, infatti, l'esperienza del limite dischiude nuovi orizzonti conoscitivi: «Ci sono più cose in cielo e in terra di quante ne sogni la tua filosofia, Orazio» («There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in our philosophy», I 5, 168), è la nota premessa di Amleto, che collega l'incontro con lo Spettro a quanto succederà e si apprenderà dopo.

Ha scritto Gerald Else che «l'*hamartia* rappresenta la riserva di potenziale emotivo», mentre «il riconoscimento è il lampo illuminante attraverso il quale passa»⁵⁷. Nell'*Hamlet* l'agnizione – definita da Aristotele come «un mutamento da ignoranza a conoscenza» e considerata il momento fondamentale dello sviluppo tragico (*Poetica* 1452a) – assume un valore conoscitivo e, per così dire, psicoanalitico, molto ampio e innovativo sul piano filosofico. Si tratta dell'«aprirsi di un significato all'apparire di un'identità», ha scritto Starobinski⁵⁸; ad essa è sottesa la funzione antropologica e psicanalitica dello *specchio* secondo Lacan e Lévi-Strauss, che a teatro coinvolge in questa visione anche lo spettatore e le proprie passioni. Se in Amleto la conoscenza ha ucciso l'azione, come ha osservato Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, tuttavia il personaggio sfrutta questo effetto sia, come abbiamo visto, nel dialogo con la madre, sia nella simulazione della follia e nello sfruttamento delle potenzialità che il teatro gli offre, con la riproduzione del delitto nella versione teatrale intitolata *The Murder of Gonzago*, strumento di riflessione metateatrale e di rappresentazione di quel disordine familiare e di potere che il personaggio non riesce a riassetare.

In questo progressivo disvelamento del sé e dei rapporti di forza in cui affondano le radici del potere, il conflitto si estende – come una malattia, un contagio, un veleno, ancora più diffusamente che nell'*Edipo* di Seneca dove è già il potere, come in Shakespeare, ad essere ammorbato – a tutti gli aspetti dell'esistenza: all'amore (dissacrato, che porta Ofelia alla vera follia), alla società (la corte marcia di Elsinore, con la sua ipocrisia), alla vita stessa (messa in discussione nei numerosi monologhi, compreso il ben noto *to be or not to be*), all'idea di uomo e di cosmo (II 2, 293-312):

[...] What a piece of work is a man! How noble
in reason, how infinite in faculty, in form and moving
how express and admirable, in action how like an
angel, in apprehension how like a god – the beauty of
the world, the paragon of animals! And yet to me what
is this quintessence of dust? Man delights not me – no,
nor woman neither, though by your smiling you seem

⁵⁷ ELSE (1957, 383).

⁵⁸ STAROBINSKI (1975,161).

to say so⁵⁹.

Dietro l'ironia di Amleto si avverte la risonanza, forse non intenzionale ma stimolante alla lettura, del primo stasimo dell'*Antigone*, che descrive l'uomo come la cosa più mirabile e terribile (vv. 333ss.).

Con *Hamlet*, quindi, Shakespeare elabora una teoria della conoscenza – sviluppata, come vedremo, anche in *King Lear* – basata su una radicale messa in discussione dell'individuo, dei rapporti familiari e sociali e delle forme di acquisizione e di mantenimento del potere, per arrivare a una filosofia del dubbio che si sviluppa in relazione all'emergere di antichi modelli e di simboli del mito, ma a cui si chiede di rifondare su nuovi presupposti il rapporto tra parola e cosa, tra linguaggio e realtà.

L'odio e il disordine

Nel saggio *Antigones*, Steiner individua nella tragedia sofoclea cinque forme di conflitto: tra uomo e donna, vivi e morti, giovani e vecchi, uomini e dèi, e tra la società e l'individuo⁶⁰.

Pur nel generale passaggio dal contesto mitico degli dèi e degli eroi a quello della Storia, come ha osservato Walter Benjamin in *Il dramma barocco tedesco*⁶¹, e nella diversa centralità delle passioni umane come motore di conflitto, anche il tragico shakespeariano ruota intorno a un principio, chiaramente archetipico, di separazione, di odio e di disordine. Nei drammi romanzeschi come *The Tempest*, *The Winter's Tale* o *Pericles*, il principio di disordine interviene a rivoluzionare un ordine iniziale poco solido, salvo poi riconfermarlo, alla fine, su equilibri rinnovati e consapevoli. Nelle tragedie, l'odio e la disgregazione agiscono su tutti i livelli, creando una significativa corrispondenza tra l'interiorità (le passioni, i conflitti psicologici, le incomprensioni) e l'ambito pubblico del potere o, più in generale, dei rapporti sociali. Se il finale di tali drammi affida alla distruzione, cioè alla morte (e non alla conciliazione) l'esito dell'intreccio, è tuttavia importante che la scena abbia costituito, per tutta la durata della rappresentazione, uno spazio fondamentale di elaborazione e di conoscenza dei conflitti, di *rispecchiamento* per lo spettatore, come ci dimostra Amleto; e, in questo senso, anche di *maturazione*, se è vero che *ripeness is all*, «la maturità è tutto» (*King Lear* V 2, 11).

Nel *Lear* ci troviamo di fronte a una moltiplicazione di situazioni conflittuali che sembrano riattivare taluni archetipi, situazioni e meccanismi drammaturgici propri del

⁵⁹ «Che capolavoro è l'uomo! Quanto nobile nel ragionare, quanto infinite le sue facoltà, quanto adeguato e ammirevole nella forma e nei movimenti, simile a un angelo nell'azione, e nell'intelletto simile a un dio – lui, l'eccellenza del mondo, il paragone degli esseri animati! E tuttavia, che cos'è per me questa quintessenza di polvere? L'uomo non mi piace – no, e nemmeno la donna, anche se sorridendo sembrate dire di sì».

⁶⁰ STEINER (1984, 321).

⁶¹ BENJAMIN (1999, 231). La posizione di Benjamin è riconsiderata, con esiti innovativi per la lettura di *Hamlet*, in MARENCO (2014b).

tragico antico e, nello specifico, di matrice sofoclea⁶². La tragedia trova il suo momento di massima tensione nella scena del temporale, nella brughiera presso il castello di Gloucester (III 1-III 6), e in quella dell'incontro a Dover tra Lear, Gloucester, ed Edgar, il quale ha assunto i panni di Tom Bedlam e si aggira come una bestia nella brughiera (IV 3-V 3). Spogliati del loro potere e deformati dal dolore, questi tre personaggi diventano, o appaiono, dei reietti. Lear, ansioso di dividere il suo regno e di ricevere dalle tre figlie quella pubblica adulazione che la sua incertezza di potente al tramonto esigerebbe, è stato tradito da se stesso prima ancora che da Regan e Gonerill, essendosi rivelato incapace di cogliere nel silenzio di Cordelia il bene più grande. Ha perduto il controllo di sé e del suo regno, e con essi il senno, e si aggira in compagnia del matto, suo medico dell'anima. La vecchiaia, a cui si fa riferimento continuamente nel dramma, o l'inveterata abitudine al monotono esercizio del potere, sembra avere reso Lear incapace di comprendere fino in fondo se stesso e il suo mondo. «Ha sempre conosciuto poco se stesso», osserva Regan («yet he hath ever but slenderly known himself», I 1, 283s.), mentre Gonerill rappresenta Lear come un vecchio incapace che vorrebbe esercitare ancora i poteri che ha delegato a altri (I 3). La sopraggiunta follia è anche – come si diceva a proposito di *Hamlet* – un modo per avviare una discesa nelle profondità del cuore e della mente, per trovare ed esprimere una nuova sapienza a partire dallo smarrimento iniziale di sé da parte del personaggio (I 4, 221-25):

LEAR

Does any here know me? This is not Lear.

Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes?

Either his notion weakens, his discernings

Are lethargied – ha, waking? 'Tis not so.

Who is it that can tell me who I am?

FOOL Lear's shadow⁶³.

E al proprio *cuore*, e al *cuore* delle figlie, Lear si rivolge continuamente – in un dramma che contiene il maggior numero di occorrenze di questo termine di tutto il teatro shakespeariano⁶⁴ – come per affondare in uno spazio che non aveva sufficientemente conosciuto, dove non si era mai inoltrato a fondo. Anche Gloucester si è lasciato ingannare da Edmund, suo figlio illegittimo, che lo ha persuaso a considerare il legittimo Edgar un traditore. E alla «tirannide della vecchiaia» («aged tyranny», I 2, 51) fa riferimento la finta lettera di Edgar scritta e letta da Edmund al padre per allontanarlo dal figlio. Dal suo castello sarà poi allontanato proprio da Regan e Cornovaglia, che lo accusano di tradimento per avere difeso Lear.

⁶² Cf. LUCKING (2014).

⁶³ «LEAR Qualcuno mi conosce qua dentro? Questo non è Lear. Lear si muove così? Parla così? Dove sono i suoi occhi? O ha il senno indebolito, o la ragione in letargo... Ah! È sveglio? Non è possibile. C'è qualcuno che possa dirmi chi sono? MATTO L'ombra di Lear».

⁶⁴ Cf. *supra* n. 9.

Il *double plot* di Lear e Gloucester converge quindi sull'odio che divide padri da figli, sulla difficoltà della conoscenza, sul disordine e sui conflitti familiari e politici che si estendono simbolicamente a una natura di cui non si dominano più gli effetti, perché non si sa a quali poteri superiori ricondurla. Alle eclissi di sole e di luna, secondo la visione tradizionale di Gloucester, corrisponde il disordine nei rapporti familiari e di potere (I 2, 100-107):

GLOUCESTER These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide; in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked 'twixt son and father. This villain of mine comes under the prediction: there's son against father. The King falls from bias of nature: there's father against child⁶⁵.

Contro tale interpretazione si leva la visione, per così dire, *moderna* di Edmund che, come Cassio nel *Julius Caesar* (I 2, 140-42), attribuisce alla superstizione la tendenza a dare alla stelle e alla luna la colpa delle umane sfortune (I 2, 120ss.), segnando una netta cesura anche tra due diverse concezioni del tragico⁶⁶.

L'incontro di Lear con Gloucester e Edgar avviene, come anticipavo, nello spazio della brughiera rimosso dai luoghi del potere, sotto il temporale inteso come lo scatenarsi di una natura impazzita e incomprensibile, come correlativo simbolico di un disordine che – a differenza di quanto accadrà nell'omonimo dramma shakespeariano – non potrà più essere rimesso in senso, dove ciascuno di questi personaggi ha perduto la propria identità politica e sociale, e ha trasformato se stesso in qualcosa di sconosciuto, di assolutamente altro. Quando Lear vede Edgar travestito da Tom Bedlam, lo chiama «noble philosopher» (III 4, 161) e poi «good Athenian» (III 4, 148), mentre a Gloucester rivolge l'epiteto di «this most learned Theban» (III 4, 147). Spogliati dei panni sociali e delle cariche, dalla loro condizione di reietti, questi personaggi si *riconoscono* in un'antica, quasi paradossale, fisionomia di sapienti. È stato osservato come *tebano* per eccellenza sia Edipo, protagonista dei cosiddetti *drammi tebani* di Sofocle, tradotti in latino nel 1534, legato a questa città da un destino infelice⁶⁷.

⁶⁵ «Queste recenti eclissi del sole e della luna preannunciano poco di buono. Anche se la scienza della natura può spiegarle in un modo o in un altro, la natura stessa si trova sconvolta dalle conseguenze. L'amore cessa, l'amicizia finisce, i fratelli si dividono. In città, sommosse; in campagna, discordia; a palazzo, tradimento; e il patto fra figlio e padre che si spezza. Questo mio vigliacco rientra nella previsione, c'è il figlio contro il padre; il re che esce dall'influsso della natura; c'è il padre contro il figlio».

⁶⁶ Si tratta di «due visioni antitetiche dell'esistenza individuale e del suo posto nel cosmo [...]. La loro opposizione mette in evidenza il maturare di una svolta epocale, storica, e il senso tragico che questo passaggio può assumere» (MARENCO 2014b, XLV).

⁶⁷ Cf. LUCKING (2014).

Nell'*Edipo a Colono*, il personaggio entra in scena, ormai cieco, accompagnato dalla figlia Antigone, alla quale chiede in quale terra, in quale regione siano giunti (vv. 1-3). Nel domandare ospitalità a questa terra, spiega che ormai si accontenta di poco: sono le sofferenze che glielo hanno insegnato (αἰ πάθαι ... διδάσκει, vv. 7s.). Come Gloucester e Lear, Edipo è *most learnèd*, perché il dolore gli ha insegnato la sopportazione. La terra dove giunge, Colono, è un sobborgo di Atene, celebrata nel primo stasimo come sacra e meravigliosa selva di Dioniso, vicino al bosco delle Eumenidi dove è stato predetto da Apollo che morirà da eroe dopo avere ricevuto dei segni divini (σημεῖα, v. 94): un terremoto, un tuono o la folgore di Zeus. Ma per il Coro, all'inizio della tragedia, Edipo è ancora «il sacrilego», il «vecchio vagabondo» (vv. 119-23), ed egli stesso si definisce senza patria (ἀπόπτολις, v. 206). Eppure in questa tragedia, che racconta il momento precedente la sua morte, Edipo risulta ancora simbolicamente diviso in base alle vicende tragiche vissute in passato: tra Tebe e Atene, tra l'essere il *miasma* di Tebe e l'arbitro delle sue sorti, come gli imporrebbero gli dèi (vv. 390ss.), pericolo o protezione per gli Ateniesi. Prima di essere accolto da Teseo e di morire gloriosamente, infatti, la tragedia di Edipo solleva ancora molte questioni: la difesa delle colpe terribili, e involontarie, di cui l'eroe porta ancora il peso (vv. 252-91), il rapporto con il potere (attraverso le vicende che lo legano a Creonte e ai propri figli maschi), la distinzione tra il legame che lo avvicina alle figlie, basato sull'affetto, e quello con Eteocle e Polinice che hanno scelto non il padre, ma il regno, il potere (vv. 440-49):

... τὸ τὴνίκ' ἤδη τοῦτο μὲν πόλις βία
 ἤλαινέ μ' ἐκ γῆς χρόνιον, οἱ δ' ἐπωφελεῖν,
 οἱ τοῦ πατρὸς, τῷ πατρὶ δυνάμενοι, τὸ δρᾶν
 οὐκ ἠθέλησαν ... ἔξω πτωχὸς ἠλώμην αἰεὶ.
 ἐκ ταῖνδε δ', οὔσαιν παρθένοι, ὅσον φύσις
 δίδωσιν αὐταῖν, καὶ τροφὰς ἔχω βίου
 καὶ γῆς ἄδειαν καὶ γένους ἐπάρακεσιν:
 τὸ δ' ἀντὶ τοῦ φύσαντος εἰλέσθην θρόνους
 καὶ σκῆπτρα κραίνειν καὶ τυραννεύειν χθονός⁶⁸.

Questa distinzione tra coloro che agiscono per affetto e coloro che operano per il potere è la stessa che divide Cordelia da Regan e Gonerill, ma Edipo ha capito e ha maledetto Polinice perché lo ha cacciato da Tebe (vv. 1355ss.), mentre Lear ha tardato troppo a comprendere. Dopo essere stato tradito da entrambe le figlie a cui aveva affidato il regno, Lear scatena la propria follia sotto il temporale, mentre l'invocazione

⁶⁸ «[...] fu proprio allora che la città per forza volle scacciarmi dalla mia terra, dopo tanto tempo, e loro, i miei figli, che potevano giovare al padre, non vollero farlo; [...] grazie a loro fui cacciato in esilio, mendico per sempre! Da queste due, che sono ragazze, per quanto la natura glielo concede, ricevo cibo, un posto sicuro, assistenza filiale; quelli hanno venduto il padre per un trono, per tenere lo scettro, per fare i tiranni!».

alla natura, agli dèi e a un principio di giustizia sono un segno della difficile ricomposizione della tragedia su un ordine impossibile da ristabilire.

Nell'*Edipo a Colono*, la tempesta finale sancisce una forma di giustizia divina, benché sempre difficile da sondare per gli uomini, che riscatta nella morte le enormi sofferenze di Edipo. Il Coro annuncia il compimento di un grande evento (vv. 1463-71):

Χορός
 μέγας, ἴδε, μάλ' ὄδ' ἐρείπεται
 κτύπος ἄφατος διόβολος: ἐς δ' ἄκραν
 δεῖμ' ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν.
 ἔπτηξα θυμόν: οὐρανία γὰρ ἀστραπή φλέγει πάλιν.
 τί μὰν ἀφήσει τέλος; δέδοικα δ': οὐ γὰρ ἄλιον
 ἀφορμᾶ ποτ', οὐκ ἄνευ ξυμφορᾶς.
 ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ⁶⁹.

Lo ribadisce Teseo, giunto a salvare Edipo: «quando il dio manda una tempesta come questa tutto ci si può attendere» (πάντα γὰρ θεοῦ / τοιαῦτα χειμάζοντος εἰκάσαι πάρα, vv. 1503s.).

A Edipo il prodigio è stato annunciato dagli dèi: sono «segni autentici» che il suo destino si sta compiendo, «i tuoni numerosi e prolungati, le numerose folgori vibrare dalla mano invincibile» (σῆμα τῶν προκειμένων ... αἱ πολλὰ βρονταὶ διατελεῖς τὰ πολλά τε / στράψαντα χειρὸς τῆς ἀνικῆτου βέλη, vv. 1512-15). Come riferisce il messaggero, infatti, Edipo muore accanto alle figlie, celebrando l'amore che li unisce, quella parola che sola tutti gli affanni uccide (vv. 1615-19); muore religiosamente, in maniera misteriosa e mirabile (θαυμαστός, v. 1665), accanto a Teseo, «come meglio non si potrebbe desiderare», dice Antigone (ὡς μάλιστ' ἂν ἐν πόθῳ λάβοις, v. 1678): «ogni cosa ha avuto compimento» (πάντως γὰρ ἔχει τάδε κῦρος, v. 1779).

Tutto ciò è precluso a Lear che, nella tempesta⁷⁰, dopo il tradimento di Gonerill e di Regan, evoca *the great gods*, ma non trova a chi affidare la propria disperazione (III 2, 49-59):

LEAR Let the great gods,
 That keep this dreadful pother o'er our heads,
 Find out their enemies now. Tremble, thou wretch
 That hast within thee undivulged crimes
 Unwhipped of justice; hide thee, thou bloody hand,
 Thou perjured and thou simular of virtue
 That art incestuous; caitiff, to pieces shake,
 That under covert and convenient seeming
 Has practised on man's life; close pent-up guilts,

⁶⁹ «Incredibilmente s'abbatte violento / un altro tuono di Zeus: tremo / fino alla cima dei capelli. / Il cuore mi palpita; di nuovo / un lampo brilla nel cielo. / Che vuole dire? / Ho paura: non viene mai / a vuoto, non senza danno. / Profondità dell'aria! Zeus!»

⁷⁰ La didascalia indica *storm*, mentre Lear parla di *tempest* al v. III 4, 24.

Rive your concealing continents and cry
 These dreadful summoners grace. I am a man
 More sinned against than sinning⁷¹.

Lear si rivolge alle forze in conflitto della natura, cerca partecipazione al proprio destino, corrispondenza con l'odio e la confusione che lo hanno colpito e chiede agli dèi una giustizia che non verrà. Qui non si riferisce, però, all'offesa delle proprie figlie, ma ad altri peccatori impuniti e «terribili» (lo spergiuro, l'incestuoso: Edipo?) che si contrappongono a lui, *a man / More sinned against than sinning*. Poco prima Lear ha invocato la tempesta e le sue forze (acqua, fuoco, fulmini e tuono), perché travolgersero tutto e scotennassero lui stesso, schiacciando il ventre del mondo e spezzando lo stampo della natura (III 22, 1-9). La distruzione è dominante.

Se, quindi, nell'*Edipo a Colono* la tempesta prelude a una ricongiunzione dell'eroe colpevole con quell'ordine divino precedentemente infranto, qui Lear si appella vanamente agli dèi. «Come mosche per dei ragazzacci, siamo noi per gli dèi: / ci uccidono per divertimento», dirà Gloucester («As flies to wanton boys are we to th' gods; / They kill us for their sport», IV 1, 37s.). In queste rappresentazioni della natura sconvolta che accompagnano uno dei momenti di maggiore tensione tragica, come in *Macbeth*, si può individuare piuttosto la risonanza, laica, di testi biblici, in particolare l'*Apocalisse*, con la sua portata simbolica nel drammatizzare la Storia e il potere⁷².

Nel *King Lear* la mancata soluzione del problema tragico si complica ulteriormente nelle scene nei pressi di Dover, punto di contatto tra Britannia e Francia, dove Cordelia e il re suo sposo si stanno armando per portare aiuto al vecchio sovrano in nome non dell'ambizione ma dell'amore («No blown ambition doth our arms incite. / But love, dear love, and our aged father's right»⁷³, IV 4, 27s.), ma non vi riusciranno. È a Dover che avviene un secondo incontro di Lear con Edgar e Gloucester. Metaforicamente cieco già prima, come Lear, per non avere saputo distinguere l'affetto vero di un figlio da quello simulato, Gloucester è poi torturato e realmente accecato da Regan e Cornovaglia per avere difeso Lear (III 7). Quando Regan chiede a Gloucester perché abbia mandato Lear a Dover, questi le risponde: «per non vedere le tue unghie crudeli cavargli quei poveri vecchi occhi» («Because I would not see thy cruel nails / Pluck out his poor old eyes», III 7, 54s.). «Ma mi sarà concesso di vedere», aggiunge

⁷¹ «LEAR I grandi dèi che fanno questo tremendo fracasso sulle nostre teste scoprono ora i loro nemici. Trema, o infelice che hai dentro di te crimini ignorati e impuniti dalla giustizia; nasconditi, mano insanguinata, e tu, spergiuro, e tu, simulacro di virtù che invece sei incestuoso; trema fino a spezzarti, miserabile che sotto schietta e ingannevole apparenza hai cospirato contro una vita umana; nascoste colpe segrete, lacerate il nascondiglio che vi contiene, e chiedete a questi terribili messaggeri la grazia. Io sono più vittima che peccatore».

⁷² Cf. LOMBARDI (2013).

⁷³ «Non tronfia ambizione incita le nostre armi, ma l'amore, il prezioso amore, e il diritto del nostro vecchio padre».

Gloucester, «l'alata Vendetta raggiungere figlie come queste» («But I shall see / The wingèd vengeance overtake such children», III 7, 63s.).

La risposta di Cornovaglia dà inizio a una delle scene più violente del teatro shakespeariano, con il suo gesto di premere i propri talloni sugli occhi di Gloucester, prima l'uno e poi l'altro (III 7, 65-68):

CORNWALL

See't shalt thou never. – Fellows, hold the chair. –
Upon these eyes of thine I'll set my foot.

GLOUCESTER

He that will think to live till he be old
Give me some help! – O cruel! O you gods!
[*Cornwall pulls out one of Gloucester's eyes and stamps on it*]⁷⁴.

Ricco di *pathos* è il momento in cui Edgar incontra il padre ormai cieco, che gli chiede la strada per Dover. La scena è preceduta da alcune considerazioni di Edgar che rimettono al centro il discorso sul tragico e la sua concezione di *peripeteia* (IV 1, 1-12):

The low'st and most dejected thing of fortune,
Stands still in esperance, lives not in fear.
The lamentable change is from the best;
The worst returns to laughter. Welcome, then,
Thou unsubstantial air that I embrace.
The wretch that thou hast blown unto the worst
Owes nothing to thy blasts.
Enter the Duke of Gloucester led by an Old Man
But who comes here?
My father, parti-eyed? World, world, O world!
But that thy strange mutations make us hate thee,
Life would not yield to age⁷⁵.

Edgar accompagna Gloucester, «con gli occhi da Arlecchino», «multicolori» («parti-eyed»), senza essere ancora riconosciuto⁷⁶. A Dover Gloucester tenta invano il suicidio, convinto di gettarsi dall'alta scogliera, ma fallisce. «Ahimè! Io non ho occhi», esclama. «Dunque all'infelicità è negato il beneficio / di darsi fine con la morte?»

⁷⁴ «CORNOVAGLIA Tu non vedrai più nulla. – Tenete la sedia, voi. – Voglio piantare il piede su questi tuoi occhi. GLOUCESTER Chi vuol vivere fino a tarda età mi soccorra! – Oh, crudele! O dèi! [*Cornovaglia cava un occhio a Gloucester e lo calpesta*].»

⁷⁵ «Meglio però così, sapere di essere disprezzato, che essere adulato, e poi disprezzato lo stesso. La condizione peggiore, l'essere più abietto e abbandonato dalla fortuna, vive nella speranza, e non in preda alla paura. Il cambiamento doloroso è quando si cambia dal meglio; dal peggio si passa facilmente al sorriso. Benvenuta, dunque, impalpabile aria, al mio abbraccio: il miserabile che hai gettato nel peggio non deve nulla alle tue raffiche. [*Entra il duca di Gloucester, condotto da un vecchio*]. Ma chi viene? Mio padre, con occhi multicolori? O mondo, mondo, mondo! Senza i tuoi strani cambiamenti che ti fanno odiare da noi, la vita non cederebbe alla vecchiaia.»

⁷⁶ Cf. IV 6, 225.

(«Alack, I have no eyes. / Is wretchedness deprived that benefit / To end itself by death?», IV 5, 60-62). La scena che segue è una particolarissima, stravolta *anagnorisis*⁷⁷. L'incontro tra Lear e Gloucester, con il conseguente riconoscimento, corrisponde infatti all'unione simbolica tra follia e cecità, che nei due personaggi sono simbolicamente interscambiabili⁷⁸: «Pazzo che sono stato! Allora Edgar è stato calunniato», dice Gloucester nell'apprendere la verità, troppo tardi come Lear, subito dopo avere perduto la vista («O, my follies! Then Edgar was abused», III 7, 89). E quando Edgar vede Lear vaneggiare sul potere e sulla vita, esclama: «Che vista da spezzare il cuore!» («O thou side-piercing sight!», IV 5, 85), mentre Lear, nell'acquisizione del linguaggio del matto, celebra la convergenza tra cecità, follia e miseria (IV 5, 139-46):

LEAR [*to Gloucester*] Read.
 GLOUCESTER What – with the case of eyes?
 LEAR O ho, are you there with me? No eyes in your head,
 nor no money in your purse? Your eyes are in a heavy
 case, your purse in a light; yet you see how this world
 goes.
 GLOUCESTER I see it feelingly.
 LEAR What, art mad? A man may see how this world
 goes with no eyes; look with thine ears⁷⁹.

Il tono tragicomico è segno di quella svolta del tragico moderno, ben indicata da Steiner, verso il surreale e il grottesco⁸⁰.

Nella miracolosa scena successiva del riconoscimento tra Lear e Cordelia, invece, la tragedia tocca il suo momento di emozione più sublime, dove la luminosa, sacra liturgia dell'incontro (IV 7, 56-85) prelude al nuovo, rovinoso, rovesciamento nel finale. La sospensione della condanna a morte di Cordelia e Lear, voluta da Edmund dopo avere appreso della morte di Gloucester (V 3, 240ss.), arriva troppo tardi: il servo ha già impiccato Cordelia e Lear entra in scena con la figlia tra le sue braccia. La mancata comunicazione, che segna il volgersi della sorte verso il male definitivo, infrange quel momento di armonia vissuto poco prima da padre e figlia in prigione e celebrato come il canto di uccelli in gabbia, il racconto di antiche favole, il sorriso sulle farfalle variopinte. «Sopra tali sacrifici, mia Cordelia, gli stessi dèi gettano incenso. Ti ho

⁷⁷ BOITANI (2014, 207-10).

⁷⁸ «L'uno è pazzo, non riesce a fare un discorso sensato, eppure tocca verità sublimi: è come se la frammentazione del senso nascondesse ora una coerenza superiore, che riconduce insieme, liberamente e disordinatamente, i problemi grandi e costanti dell'amore, della giustizia, della morte» (D'AMICO 2014, 1342).

⁷⁹ «LEAR [*a Gloucester*] Leggi. GLOUCESTER Come? Con le orbite prive degli occhi? LEAR Ehi! Ma allora sei come me? Niente occhi nella testa, niente quattrini nella borsa? Hai le orbite orbate come la saccoccia; eppure lo vedi, come va questo mondo. GLOUCESTER Non lo vedo, lo sento. LEAR Eh? Sei matto? Si può vedere come va questo mondo anche senza occhi; guarda con gli orecchi».

⁸⁰ MARENCO (2014b, 1636).

ritrovata? Chi ci separerà dovrà portare un tizzone dal cielo e / scacciarci da qui come si fa con le volpi» («Upon such sacrifices, my Cordelia, The gods themselves throw incense. Have I caught thee? / He that parts us shall bring a brand from heaven / And fire us hence like foxes», V 3, 20-14). Ironia tragica, anche in questo caso.

Se dunque il modello della riconciliazione felice, con l'immagine del sacrificio benedetto dagli dèi, sembra rimandare ancora al finale di rinnovata armonia tra padre e figlie nell'*Edipo a Colono*, prima allontanate da Creonte e poi salvate da Teseo (vv. 1105ss.), la comunicazione tardata o mancata rimanda invece all'esodo dell'*Antigone* e rappresenta un meccanismo tragico fondamentale già in *Romeo and Juliet*. La decisione presa da Creonte di liberare Antigone dalla grotta in cui è sepolta viva non arriva in tempo. Il messaggero descrive al Coro la scena in cui la ragazza è ritrovata morta, con il collo stretto a un laccio di fili di lino, abbracciata a Emone che ne piange la fine e poi si suicida a sua volta (vv. 1220-30). Antigone muore impiccata come Cordelia e come il matto di Lear, al cui cuore straziato non si può che augurare la morte. E infatti Lear muore, troppo tardi, dice Kent, dopo avere «sopportato tanto», dopo avere «usurato la vita» («The wonder is he hath endured so long. / He but usurped his life», V 3, 311s.). Torna a risuonare l'*Edipo a Colono*, la voce incupita del terzo stasimo sulla vita protratta troppo a lungo nella vecchiaia (vv. 1211-17):

ὅστις τοῦ πλέονος μέρους χρήζει τοῦ μετρίου παρεῖς
ζῶειν, σκαιοσύναν φυλάσσω
ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακροὶ ἡμέραι κατέθεντο δὴ
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέροντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,
ὅταν τις ἐς πλεονέσει
τοῦ δέοντος⁸¹.

La discesa ai padri

Quando Faust, nell'opera omonima di Goethe, dichiara a Mefistofele di volerlo seguire fino in fondo («nel tuo Nulla spero / trovare il Tutto» vv. 6255s.⁸²), questi gli offre *una chiave* perché lo guidi alle Madri. La parola evoca spavento in Faust, «un brivido di meraviglia», perché sente, in profondo, «l'immensità» (vv. 6271-74). Mefistofele lo incita allora a sprofondare e, al tempo stesso, a salire, a sfuggire da quanto ha già forma, «ai regni delle forme possibili» (v. 6276). In quelle profondità, la luce di un tripode infuocato gli mostrerà le Madri, avvolte dalle immagini di tutte le creature, laddove tutto si forma e si trasforma. È poi da queste immagini che si rivela anche Elena di

⁸¹ «Chi vuole vivere troppo a lungo, e non ha il senso del limite, a mio giudizio coltiva un desiderio stolto. La lunga sequenza dei giorni molti eventi comporta prossimi al dolore, quando si varca il segno del dovuto [...]».

⁸² Si cita dall'edizione FORTINI (1994, vol. II, *Palazzo Imperiale*).

Troia, fonte di bellezza, alla quale Faust consacra l'essenza della passione, l'amore, la devozione, la follia (vv. 6499-6500).

Nella lettera a Zweig⁸³, Freud riprende questa scena citando un caso clinico di Breuer sull'isteria: l'uso della metafora faustiana, però, si riferisce in generale a quella discesa nella conoscenza più remota di noi stessi che dà il brivido di meraviglia, nelle fonti della vita, nella bellezza individuata alle origini del sé e della vita. Jung, invece, vede in questo passo la discesa agli archetipi dell'inconscio collettivo e, al tempo stesso, il confronto rischioso e illuminante al tempo stesso con l'elaborazione delle forme del proprio inconscio⁸⁴.

È in questo senso, a mio avviso, che agisce il patrimonio mitologico e tragico sofocleo su Shakespeare. Sofocle – e, in generale, il teatro antico – può essere considerato quella *chiave* offerta da Mefistofele a Faust per discendere alle madri (ai padri, in questo caso, perché più coinvolti nelle logiche del potere). La tragedia greca diventa un punto di riferimento per individuare e rimettere in gioco (e in scena) taluni archetipi (l'incesto o l'impulso incestuoso, l'istinto omicida verso uno dei due genitori, il tradimento, l'usurpazione del regno, la vendetta, la cecità come forma di mancata conoscenza etc.), a partire dai quali è possibile leggere i rapporti familiari e, in generale, le grandi storie di potere come quelle di Amleto, Lear, Macbeth.

Erich Fromm, infatti, nel saggio *Il linguaggio simbolico nel mito, nella fiaba, nel rituale e nel romanzo*, sosteneva che decifrare il linguaggio simbolico del mito significa entrare in una delle più importanti fonti di saggezza, con l'accesso alla conoscenze delle zone più profonde e oscure di noi stessi.

La rinnovata attenzione, attraverso i commenti della *Poetica* di età umanistica e rinascimentale, per i meccanismi aristotelici dell'*anagnorisis*, inoltre, fa sì che in Shakespeare il riconoscimento rappresenti non soltanto un aspetto drammaturgico decisivo nello sviluppo dell'intreccio, ma costituisca anche parte essenziale di un'ampia teoria della conoscenza che riguarda il soggetto e i rapporti familiari, basata proprio sull'acquisizione e sulla trasformazione dei modelli classici sulla scena. Secondo Jean Starobinski, l'*Edipo re* è la tragedia per eccellenza che porta alla luce, «attraverso l'esatta rappresentazione di una passione», una teoria del riconoscimento che coinvolge anche lo spettatore: «riconoscersi in Edipo ha per lo spettatore il significato di allargare la propria identità cosciente in quanto diviene anche l'eroe mitico, e nello stesso tempo di decifrare la parola-pulsione situata al di qua del presente e al di là del discorso cosciente legato a questo presente»⁸⁵. L'effetto del riconoscimento dello spettatore in Edipo ha la stessa funzione che può avere l'identificazione di Amleto nell'eroe greco, ed è analoga a quella espressa dalla concezione di teatro del personaggio

⁸³ Lettera a Stephen Zweig del 2 giugno 1932, Freud in MONTINARI (1990, 378s.).

⁸⁴ DE CARO (1998, 91). Cf. Jung in BARUFFI (1977).

⁸⁵ STAROBINSKI (1987, 161).

shakespeariano, messa in atto – attraverso l'*empatia* – con *The Murder of Gonzago* per rispecchiare il delitto di Gertrude e Claudio.

Così inteso, il riconoscimento diventa infine una modalità intertestuale, con il rispecchiarsi di un personaggio in matrici radicate nella memoria collettiva e con l'adattamento alle questioni del presente di modelli antichi che pur mantengono inalterata la forza e il significato originario⁸⁶. È questo il principio che presiede, in generale, al farsi del mito nel tempo, tra la persistenza delle forme e la loro attualizzazione. Benché la conoscenza del testo di Sofocle da parte di Shakespeare sia ancora da sondare in più direzioni (*in primis* attraverso uno studio più ampio e ravvicinato delle traduzioni e dei commenti), quindi, l'individuazione di archetipi che intervengono sia nella costruzione dell'intreccio drammatico e dei personaggi, sia nello sviluppo dei significati simbolici, come ho cercato di dimostrare con alcuni esempi in questo contributo, può costituire una chiave di lettura utile all'interpretazione del teatro tragico shakespeariano alla luce del suo complesso palinsesto intertestuale.

⁸⁶ Cf. KRISTEVA (1974); RIFFATERRE (1984).

riferimenti bibliografici

ARNOLD 1984

M.J. Arnold, «*Monsters in Love's train*»: Euripides and Shakespeare's *Troilus and Cressida*, «*Comparative Drama*» XVIII/1 38-53.

AVEZZÙ – GUIDORIZZI 2008

G. Avezzù – G. Guidorizzi (a cura di), *Sofocle, Edipo a Colono*, tr. di G. Cerri, Milano.

BALDWIN 1944

T.W. Baldwin, *Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, Urbana.

BARUFFI 1977

L. Baruffi (a cura di), *C.G.Jung, Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino.

BENJAMIN 1999

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1963), Torino.

BETTINI – GUIDORIZZI 2004

M. Bettini – G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo*, Torino.

BLOOM 2003

H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* (1998), Milano.

BOITANI 2014

P. Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino.

BURROW 2013

C. Burrow, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford.

CAMERARIUS 1534

J. Camerarius, *Commentarii interpretationum argumenti thebaidos fabularum Sophoclis auctore Ioachimo Camerario quaestore*, Hagenau.

COLLI – MONTINARI 1965

C. Colli – M. Montinari (a cura di), *Nietzsche, La gaia scienza*, in *Opere*, V.2, Milano, 11-265.

D'AGOSTINO 1994

N. D'Agostino, *Shakespeare e i Greci*, Roma.

D'AMICO 2014

M. D'Amico, *Nota introduttiva a La storia di Re Lear*, in F. Marenco (a cura di), *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. I, *Le tragedie*, Milano, 1329-49.

DE CARO 1998

E. De Caro, *L'antropologia di Carl Gustav Jung*, Milano.

DEVEREUX 1976

G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Berkeley.

DEVEREUX 1988

G. Devereux, *Il sogno delle Erinni*, in G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, 35-52.

EDMUNDS 1976

L. Edmunds, *Oedipus in the Middle Ages*, «Antike und Abendland» XXII 140-55.

EDMUNDS 1985

L. Edmunds, *Oedipus. The Ancient Legend and its Later Analogues*, Baltimore-London.

ELSE 1957

G.F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

ESTIENNE 1567

H. Estienne, *Tragoediae selectae Aeschylis, Sophoclis, Euripidis. Cum duplici interpretatione Latina, una ad verbum, altera carmine*, Geneva.

EVANS 2004

M. Evans, *Imperfect Speakers*, in E. Smith (ed.), *Shakespeare's Tragedy. Blackwell Guides to Criticism*, Oxford, 161-84.

FORTINI 1994

F. Fortini (a cura di), *J.W. Goethe. Faust* (1970), Milano, 2 voll.

GABIA 1543

G.B. Gabia, *Sophoclis Tragoediae omnes, nunc primum Latinae ad uerbum factae, ac scholijs quibusdam illustratae, Ioanne Baptista Gabia Veronensi interprete*, Burgofranchus Pap., Venezia.

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele, Poetica*, Milano.

GREENBLATT 2005

S. Greenblatt, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico. Come Shakespeare divenne Shakespeare* (2004), Torino.

GUIDORIZZI 1988

G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari.

GUIDORIZZI 2010

G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano.

GUIDORIZZI 2013

G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano.

HARVEY 1977

J. Harvey, *A note on Shakespeare and Sophocles*, «Essays in Criticism» XXVII 259-70.

JONES 1977

Emrys Jones, *The Origins of Shakespeare*, Oxford.

JONES 1987

Ernst Jones, *Amleto ed Edipo* (1949), Milano.

KILBURN ROOT 1903

R. Kilburn Root, *Classical Mythology in Shakespeare*, New York.

KITTO 1987

H.D.F. Kitto, *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and Example*, Oxford.

KNOX 1964

B. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley.

KOTT 2002

I. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano.

KRISTEVA 1974

J. Kristeva, *La Revolution du langage poetique*, Paris.

LAURIOLA – COLLEGE – DEMETRIOU 2015

R. Lauriola – R.M. College – K. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden.

LAZARUS 2015

M. Lazarus, *Greek Literacy in Sixteenth-Century England*, «Renaissance Studies» XXIX/3 433-58.

LEFEVERE 1981

A. Lefevere, *Translated Literature: Toward an Integrated Theory*, «The Bulletin of the Midwest Modern Language Association» XIV 68-78.

LLOYD JONES – WILSON 1990

H. Lloyd Jones – N.G. Wilson (eds.), *Sophocles Fabulae*, Oxford.

LOMBARDI 2013

C. Lombardi, «Vedere la storia»: *profezia e apocalittica in Tamburlaine The Great e Macbeth*, in L. Marfè (a cura di), *Profezia e disincanto. Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, Messina, 35-60.

LUCKING 2014

D. Lucking, *Lear and the Learned Theban*, «Lingue e Linguaggi» XI 123-41.

LURIE 2012

M. Lurie, «Facing up to Tragedy: Toward an Intellectual History of Sophocles in Europe from Camerarius to Nietzsche», in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, West Sussex, 440-61.

MARENCO 2004

F. Marengo, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Torino.

MARENCO 2014a

F. Marengo (a cura di), *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. I, *Le tragedie*, Milano.

MARENCO 2014b

F. Marengo (a cura di), Introduzione, in Id. (a cura di), *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. I, *Le tragedie*, Milano XV-LXIV.

MARTINDALE – TAYLOR 2004

C. Martindale – A.B. Taylor, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge.

MASTROCOLA 1996

P. Mastrocola, *Nimica Fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino.

MASTRONARDE 2010

D.G. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Contest*, Cambridge.

MASSON 2008

J.M. Masson (a cura di), *S. Freud, Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Torino.

MAZZONI 2013

S. Mazzoni, *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, «DeM» IV 280-301.

MELANCHTON 1545a

P. Melanchthon, *Cohortatio Philippi Melanchthonis ad legendas tragoedias et comoedias* (January 1, 1545), in *P. Terentii Comoediae sex, cum prioribus ferme castigationibus et plerisque explicationibus ... editae studio et cura Ioachimi Camerarii*

Pabergensis, Leipzig, in *Corpus Reformatorum* 5, Nr. 3108, 567-72 [= MBW Nr. 3782].

MELANCHTON 1545b

P. Melanchthon, *Lectures on Sophocles given at the University of Wittenberg in 1545* (script by P. Obermeier, Ratsschulbibliothek Zwickau Sign. XLIX, fol. 1-128^v).

MELANCHTON – WINSHEMIUS 1546

P. Melanchthon – V. Winshemius, *Interpretatio tragoediarum Sophoclis ad utilitatem iuventutis, quae studiosa est graecae linguae, edita a Vito Vinshemio*, Frankfurt.

MENKE 2009

C. Menke, *Tragic Play: Irony and theater from Sophocles to Beckett*, New York.

MIOLA 2014

R. Miola, *Early Modern Antigones: Receptions, Refractions, Replays*, «Classical Receptions Journal» VI/2 221-55.

MONTINARI 1990

M. Montinari (a cura di), *S. Freud, Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti 1873-1939*, Torino.

MUND-DOPCHIE 1984

M. Mund-Dopchie, *La survie d'Eschyle à la Renaissance: éditions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain.

MURRAY 1914

G. Murray, *Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types*, London.

MUSATTI 1989

C. Musatti (a cura di), *S. Freud, L'Interpretazione dei sogni*, in *Opere*, III vol., Torino.

MUSSO 2001

O. Musso (a cura di), *Euripide, Oreste*, in *Tragedie*, vol. III, Torino, 417-530.

NUTTAL 2004

A.D. Nuttall, *Action at a Distance: Shakespeare and the Greeks*, in C. Martindale – A.B. Taylor, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, 209-24.

PADUANO 1982

G. Paduano (a cura di), *Sofocle, Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino, 2 voll.

PADUANO 1994

G. Paduano, *La lunga storia di Edipo re. Sofocle e il teatro occidentale*, Torino.

PARFITT 1996

George Parfitt (ed.), *Ben Jonson. The Complete Poems*, London.

PARKER 2011

J. Parker, *Introduction: Images of Tradition, Translation, Trauma*, in J. Parker – T. Mathews (eds.), *Tradition, Translation, Trauma: the Classic and the Modern*, Oxford, 11-26.

RABATÉ 2014

J.M. Rabaté, *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*, Cambridge.

RIFFATERRE 1984

M. Riffaterre, *Intertextual Representation: on Mimesis as Interpretive Discourse*, «Critical Inquiry» XI/1 142-62.

SCHLEINER 1990

L. Schleiner, *Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet*, «Shakespeare's Quarterly» XLI 29-48.

SEGAL 1981

Ch. Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass.

SEGAL 1995

Ch. Segal, *Sophocles' Tragic World : Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Mass.

SILK 2004

M. Silk, *Shakespeare and Greek Tragedy*, in C. Martindale – A.B. Taylor, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, 241-60.

SPURGEON 1935

L. Spurgeon, «*Sickness Images in Hamlet*», in Ead., *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 316-20.

STAROBINSKI 1987

J. Starobinski, *Amleto e Freud* (1975), in Ernst Jones, *Amleto ed Edipo* (1949), Milano, 159-88.

STEINER 1984

G. Steiner, *Antigones*, Oxford.

VERNANT – VIDAL-NAQUET 1976

J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino.

WILSON 1984

Douglas B. Wilson, *Euripides' Alcestis and the Ending of Shakespeare's Winter's Tale*, «Iowa State Journal of Research» LVIII 345-55.

WINNINGTON-INGRAM 1980

R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, New York-Melbourne.

WINSEMIUS 1546

V. Winsemius, *Interpretatio tragoediarum Sophoclis*, Frankfurt.