

Edipo re e Hamlet: una discesa ai padri

Chiara Lombardi

Nel *Faust* di Goethe, Mefistofele offre al protagonista una chiave che lo guiderà alle Madri. La parola provoca in Faust spavento e «un brivido di meraviglia» (vv. 6271-74): si tratta di sprofondare «ai regni delle forme possibili» (v. 6276)¹. Alla luce di un tripode infuocato, Mefistofele gli mostrerà le Madri, avvolte dalle immagini di tutte le creature, in quelle profondità dove ogni cosa si forma e si trasforma. È qui che si rivela Elena di Troia, fonte di bellezza, alla quale Faust consacra l'essenza della passione, amore, devozione, follia (vv. 6499-6500). Secondo Hermann Broch, per Goethe il compito conoscitivo della poesia consiste infatti nel «portare la conoscenza razionale al di là dei confini razionali, in una discesa verso l'irrazionale e verso le forze madri» ([1955] 1966: 96)².

In questo contributo mi propongo di prendere in considerazione *l'Edipo re* di Sofocle e *l'Hamlet* di Shakespeare, leggendo questi drammi come tragedie di potere di cui si rappresentano i meccanismi e le distorsioni attraverso una discesa simbolica dei loro protagonisti 'ai padri'. Riguardo alla relazione tra i due autori, ritengo fondamentale partire dalle riflessioni che Freud presenta nelle lettere (a Fliess il 15 ottobre 1897; a Zweig il 2 aprile 1937) e in alcune opere (*L'interpretazione*

¹ L'edizione citata è Goethe 1994.

² Freud cita questo episodio in una lettera del giugno 1932 a Zweig, a proposito di un caso clinico di Breuer sull'isteria (Freud 1990: 378-79). Secondo Jung, l'episodio simboleggia anche un approdo agli archetipi dell'inconscio collettivo e alle forme del nostro inconscio dalle quali tutto deriva e dove tutto è ancora possibile (Jung 1977).

dei sogni, Totem e Tabu, il saggio sul Mosé di Michelangelo, *Personaggi psicopatici sulla scena, Dostoevskij e il parricidio*, etc.), e dagli sviluppi critici di studiosi come Jones ([1949] 1987), Starobinski ([1961] 1975), Lacan (2016, in part. p. 377 sgg.), Paduano (1994), Guidorizzi (Bettini – Guidorizzi 2004); ma perché l'analisi acquisti solidità anche dal punto di vista storico-filologico, è indispensabile prendere in considerazione anche alcune ipotesi di circolazione del teatro greco nell'Europa e nell'Inghilterra del Cinquecento³. Se è possibile sostenere che Shakespeare, al di là della mediazione di Seneca, conosceva la tragedia greca e, nello specifico, il teatro sofocleo, vorrei dimostrare come vi ricorresse nel momento in cui l'intreccio della tragedia, nei suoi momenti di maggiore tensione (e incertezza) conoscitiva, richiedeva una sorta di interrogazione e di mobilitazione di archetipi e, in particolare, di quelli collegati alle figure dei padri e al loro rapporto con il potere, ma ancor più al modo in cui essi emergono (Bottiroli 2006: 222-29). La mia analisi intende però concentrarsi sull'intreccio di più vettori e di più personaggi secondo una concezione di testo come un campo di forze: la matrice di Edipo, ad esempio, si intravede non soltanto nel palinsesto di *Hamlet* – come è stato ampiamente e variamente dimostrato – ma anche dietro al *King Lear*, all'interno di una tragedia della conoscenza (di sé, delle relazioni familiari, di potere) che porta alla discesa dei personaggi nelle zone più oscure di se stessi, alla disperazione e all'annullamento simbolico della conoscenza con il simbolo dell'accecamiento; al tempo stesso, nell'intreccio e nella costruzione del personaggio di Amleto mi sembra importante individuare non soltanto Edipo, ma anche figure femminili come Elettra e Antigone, per le modalità in cui è trasmesso l'odio contro ogni forma di compromesso morale e politico, e per la devozione al mondo dei morti e all'assoluto, tratti che rivivono in Amleto stornando il suo dovere di vendetta e alimentando la sua complessità di personaggio.

³ Cfr. *infra*, § 3.

1. Edipo “alla base dell’Amleto”: Freud davanti all’*enigma*

Nel saggio *Il Mosé di Michelangelo*, Freud considera come molte creazioni artistiche «meravigliose e travolgenti» siano rimaste oscure alla nostra comprensione; se gli effetti sono molto intensi, tuttavia l’interpretazione risulta quasi impossibile e nessuno ne «risolve l’enigma». Tra queste opere, prima di concentrarsi sul Mosé, lo studioso cita l’*Hamlet*, capace di produrre una «sovrabbondanza di tentativi d’interpretazione». A suo dire, però, l’«enigma» si risolverebbe riconducendone la materia al tema di Edipo (1975: 18-19).

Innanzitutto, Freud riconosce nell’*Edipo re* e in *Hamlet* un’eccezionale capacità di coinvolgere e di suggestionare lo spettatore/lettore, che va al di là di qualsiasi ambito temporale e culturale. Nella Lettera a Fliess riflette sul «potere avvincente» del dramma di Sofocle e lo individua nella rappresentazione di una pulsione riconoscibile in chiunque, ma evidente nei soggetti isterici: l’amore per la madre e l’odio per il padre; e aggiunge, con una certa cautela: «Mi è balenata l’idea che la stessa cosa possa essere alla radice dell’*Amleto*». Indipendentemente dalla «intenzione deliberata di Shakespeare», l’eroe patisce «il tormento suscitato in lui dall’oscuro ricordo di avere meditato lui stesso il medesimo gesto contro il padre, per passione verso sua madre», e perciò esita e manca al dovere della vendetta e finisce per essere avvelenato dal suo stesso rivale (1986: 306-07). L’intuizione si sviluppa nell’*Interpretazione dei sogni*, laddove Freud riconduce all’infanzia i desideri inconsci che si manifestano, trasformati, nei sogni. Tra gli esempi tratti dalla letteratura, sono anche qui citati *Edipo re* e *Hamlet*, caratterizzati dal diverso trattamento del medesimo soggetto, *diverso* in relazione al «laico progredire della *rimozione* nella vita affettiva dell’umanità». Mentre nel dramma di Sofocle il sogno dell’unione tra madri e figli, menzionato da Giocasta (vv. 975-83), viene alla luce e si realizza completamente sulla scena, nella tragedia shakespeariana la fantasia infantile di unione con la madre rimane rimossa, e si può individuare soltanto attraverso gli «effetti inibitori» che

ne derivano e che spiegherebbero l'esitazione dell'eroe nel compiere la vendetta. «Amleto può tutto, tranne compiere la vendetta sull'uomo che ha eliminato suo padre prendendone il posto presso sua madre», spiega Freud, «l'uomo che gli mostra attuati i desideri infantili rimossi» (1966: 246). Il rimosso, che resta inconscio, prende così forma nel linguaggio, che tradisce le esitazioni, le contraddizioni e le provocazioni tipiche del personaggio.

Su questa interpretazione si sviluppa il saggio di Ernest Jones, *Amleto e Edipo*, dapprima uscito sul «The American Journal of Psychology» come *The Oedipus-Complex as An Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive*, che ha avuto una forte influenza sia sulla critica successiva sia, soprattutto, sulle rappresentazioni del dramma. Attraverso una lettura del testo e della critica che approfondisce gli spunti freudiani, nonché della presenza di motivi analoghi nella mitologia e nelle strutture antropologiche narrate in saghe precedenti, Jones approfondisce il motivo tragico della gelosia di Amleto per la madre, che giustifica l'odio rimosso per il padre e, soprattutto, la riluttanza a vendicarsi su colui che ha compiuto ciò che egli stesso avrebbe desiderato compiere, e che Edipo, pur involontariamente, realizza: uccidere il padre e giacere con la madre⁴.

Occorre, però, considerare il motivo dell'indugio in un contesto più ampio. Innanzitutto, l'indugio rappresenta una funzione narratologica molto importante che non appartiene soltanto all'*Hamlet*, ma è molto diffuso già nella tragedia greca, e in quella sofoclea in particolare (pensiamo all'*Edipo re*, ma anche all'*Elettra* e all'*Antigone*), con la funzione di avviare il meccanismo tragico e di consentire l'espressione dei sentimenti e delle passioni dei personaggi che in alcuni casi possono dirsi analoghi. Nell'*Elettra*, ad esempio, il ritardo di Oreste nel giungere a eseguire la vedetta sulla madre Clitennestra e sull'amante Egisto, che ha usurpato il regno e il letto di Agamennone dopo averlo ucciso, permette lo sviluppo di quella *passione del dolore*⁵ che connota la

⁴ Cfr. Jones (1949) 1987. Su questo si veda anche Lacan 2016.

⁵ È l'espressione che usa Nadia Fusini (2010) a proposito della tragedia di Amleto.

protagonista femminile. «Esita spesso l'uomo che deve compiere qualcosa di grande» (v. 320), commenta il Coro, con parole che potrebbero chiosare l'*Hamlet*, il ritardo di Oreste nel giungere a vendicare l'uccisione del padre. Come Amleto, infatti, Elettra è costretta a convivere con il disgusto per il nuovo assetto familiare dopo l'assassino del padre:

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. (Sofocle, *Elettra*, vv. 261-74)

A mio avviso, infatti, a complicare il palinsesto di Amleto c'è non soltanto Edipo, ma personaggi femminili come Antigone e Elettra, di cui egli condivide la fedeltà al mondo dei morti (e all'assoluto), e la resistenza a ogni compromesso con il potere al fine di disvelarne gli effetti nefasti. Se a Elettra si contesta l'ostinazione nel lutto (vv. 120-25; 135-40; 289-92), lo struggimento «oltre misura» (v. 140), ad Amleto Claudio e Gertrude rimproverano l'empia perseveranza nel cordoglio, definita nel segno della *hybris* («impious stubbornness, 'tis unmanly grief, / It shows a will most incorrect to heaven», I, ii, 93-95). 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, a partire da un'indagine profonda e ossessiva su se stessi e su questi rapporti.

Inoltre, per quanto sia importante prendere in considerazione la struttura edipica come fenomeno di rimozione in Amleto soprattutto nei suoi *effetti inibitori*, se ci atteniamo strettamente al testo si fa fatica ad attribuire al personaggio un qualsiasi odio per il padre, di fronte alle

ostinate espressioni di dolore per la sua perdita e, al tempo stesso, di amore e di ammirazione. Si può trattare, seguendo lo schema proposto da Francesco Orlando, di un caso in cui il ritorno del represso formale resta, nel testo, a livello inconscio (1992 [1973]: 81 sgg). Il rapporto tra il principe Amleto e il re defunto che porta il suo stesso nome si chiarisce però ulteriormente considerando la relazione di identificazione-rivalità che si ricollega al motivo del potere e dell'assassinio del padre, che Freud affronta in *Totem e tabu* e in *Dostoevskij e il parricidio*. Nel primo saggio, lo studioso considera l'orrore per l'incesto alla base di ogni comunità sociale. È il totem, genio tutelare, che garantisce la coesione familiare e l'esogamia, scongiurando l'unione tra consanguinei. Più avanti, Freud riprende la teoria di Darwin secondo cui il tabu dell'incesto nasce, nello stato sociale primitivo dell'umanità, a seguito dell'uccisione del capo che aveva potere su tutte le donne e sui figli, come norma per regolare i rapporti di potere tra coloro che si erano sostituiti al capo, ristabilendo il divieto paterno. Diversa l'interpretazione degli antropologi: secondo Malinowski, il divieto dell'incesto è stata stabilito per non compromettere la coesione della famiglia, mentre Levi-Strauss considera i legami esogamici indispensabili alla fondazione delle strutture sociali, al di là delle famiglie. L'infrazione di questi divieti, quindi, nell'*Edipo re* e nell'*Hamlet*, assume principalmente la funzione di ridiscutere, andando all'origine e cercando nelle sue strutture fondanti, il potere. A questo si somma il rapporto ambivalente, almeno sul piano testuale, tra padre e figlio, in quanto di fatto Edipo uccide Laio e l'omicidio si mostra perfettamente «chiaro» a lui e agli spettatori, e Amleto manca nella prescrizione della vendetta. La tragedia sofoclea di Edipo, inoltre, lascia alle spalle tutta la storia di Laio, «modello culturale e psicologico di una paternità violenta e patologica, nella quale i padri bloccano la strada ai figli e in tal modo vengono meno alla loro funzione» (Guidorizzi in Bettini – Guidorizzi 2004: 54). A sua volta, le interpretazioni antropologiche di Edipo, e in particolare quella di Marie Delcourt (1944), mettono in evidenza la produzione di un «archetipo narrativo» basato sulla lotta tra vecchio e

giovane e sulla sfida per la regalità⁶. Tale ambivalenza nei rapporti tra padre e figlio è sottolineata da Freud nel saggio su *Dostoevskij e il parricidio*, dove spiega che oltre all'odio, «che vorrebbe eliminare il padre in quanto rivale», è presente nel figlio anche la tenerezza, e che entrambi questi atteggiamenti «convergono nell'identificazione con il padre: si vorrebbe essere al posto del padre perché lo si ammira e perché si vorrebbe essere come lui, e anche perché lo si vuole togliere di mezzo» (1969: 330-31). A una tale ambivalenza mi pare sia riconducibile l'atteggiamento di Amleto, nell'evidente rapporto di ambigua idealizzazione e di identificazione con il re ucciso, come si nota fin dalla condivisione simbolica dello stesso nome, dai frequenti ritratti del padre come un Iperione, nonché dalla gelosia espressa verso la madre, su cui si riversa – ovviamente sul piano simbolico – gran parte dell'energia aggressiva del personaggio (cfr. Adelman 1992).

Jean Starobinski riprende l'interpretazione di Freud e Jones mettendo ulteriormente in luce la differenza tra Edipo e Amleto nell'interesse, però, di considerare il loro rapporto: all'interno del mito considerato come sogno, Edipo avvera una pulsione manifesta, ma il suo personaggio manca di profondità perché egli stesso «è il nostro inconscio» che si svela attraverso l'indugio e nella negazione (1975 in Jones 1987: 169); Amleto, invece, scopre l'inconscio lottando contro se stesso e contro il dovere della vendetta imposto dallo Spettro; combattendo contro la passione e contro la sofferenza (cfr. Fusini 2010), lascia affiorare il rimosso che si affaccia nella *coscienza* dando ad essa forma e profondità. Per questo «il senso dell'Amleto trova compimento in Edipo e attraverso di lui» (Starobinski 1975 in Jones 1987: 174): dalla «tragedia del destino» arriviamo alla «tragedia del carattere», scrive Freud nell'*Autobiografia* del 1925 (176). Il simbolo della sfinge sconfitta da Edipo passa attraverso la catastrofica *peripeteia* dell'eroe tebano per tornare a sconcertare gli spettatori nelle parole di Amleto, il personaggio che «parla per *enigmi* [...] e si offre a tutti i tentativi di interpretazione», ponendo un nuovo quesito sull'umano (181). Nell'*Edipo re* il dubbio si

⁶ Guidorizzi in Bettini – Guidorizzi 2004: 56-82 (*La preistoria di Edipo*) e 130-45 (*Uccidere il padre*).

scontra con la verità degli dèi a cui l'uomo vanamente resiste, mentre nell'*Hamlet* si parte da una verità rivelata che però si opacizza generando continuamente il dubbio e si estende ben al di là dei confini dell'intreccio e delle azioni. Si tratta, per entrambi i drammi, di una particolare forma di riconoscimento, di *anagnorisis* (con l'«aprirsi di un significato legato all'apparire di una identità»), che coinvolge lo spettatore e ne risveglia l'empatia e la coscienza attraverso «l'esatta rappresentazione di una passione» (160-61). In questo senso, secondo Starobinski, «Freud propone l'abbozzo di una teoria del riconoscimento che riguarda lo spettatore: riconoscersi in Edipo ha per lo spettatore il significato di allargare la propria identità cosciente» (*ibid.*).

Quest'ultima osservazione ci permette di fare una domanda ulteriore nella lettura dei rapporti tra i due personaggi: e se ipotizziamo che fosse proprio Amleto uno degli 'spettatori', il più autorevole, che si *riconoscono* in Edipo? Se Shakespeare conosceva direttamente (nel senso che lo leggeva) o indirettamente (ne conosceva la storia) l'*Edipo re*, e con esso altri personaggi del teatro sofocleo come Elettra e Antigone, infatti, la sua acquisizione rimodellerebbe questo archetipo, adattandolo alla complessità di un personaggio come Amleto, ma anche Lear, e alla passione intesa come elemento costitutivo. Non dimentichiamo che Amleto affianca (e, in parte, contrappone) a un tipo di teatro basato sul mito, rappresentato dalla presa di Troia e dall'uccisione di Priamo, uno spettacolo più aderente alla verità, che deve essere *the thing*: la cosa concreta dove le passioni si rispecchiano e dove si possano 'intrappolare' le coscienze. Nell'accertata distanza tra un'esecuzione che costituisce *a dream of passion* (II, ii, 554) e l'intensità, ineffabile, della passione stessa (che cos'è Ecuba rispetto a ciò che prova lui?), trova spazio *The Murder of Gonzago* o *The Mousetrap*, in cui gli attori devono dare prova di sapere reggere lo specchio della natura (III, ii, 15 sgg.). Ma conoscere e rappresentare una passione non significa anche – come suggerisce Broch per Goethe – *portare la conoscenza razionale al di là dei confini razionali?*

2. «But ende I wol, as Edippe...». Sofocle in Europa tra Trecento e Seicento

Per potere ragionare sul ricorso di Shakespeare ad archetipi e a modelli sofoclei, è ovviamente indispensabile prendere in considerazione alcune ipotesi di contatto. Innanzitutto, nonostante Ben Jonson sostenesse che il drammaturgo conoscesse poco latino e greco meno ancora («small Latine and lesse Greeke»⁷), data la sua estrema ricettività rispetto alle molteplici forme culturali della tradizione letteraria, difficilmente può considerarsi insensibile alle sollecitazioni che venivano dal teatro greco e dalla sua diffusione europea. A questo proposito, ormai molte generazioni di studiosi hanno sostenuto la relazione di Shakespeare con la cultura classica e le diverse, possibili forme di acquisizione⁸. I saggi di Louise Schleiner (1990) sulle traduzioni latine dei tragici greci come sottotesto di *Hamlet*, in particolare, e il volume miscelaneo di Martindale (2004) e Taylor (1971) sulla centralità dei classici antichi per l'immaginario shakespeariano (pur nelle loro divergenze, i capitoli di Silk, *Shakespeare and Greek Tragedy*, e di Nuttall, *Action at a Distance: Shakespeare and the Greeks*), oltre alle opere volte a studiare la circolazione degli autori greci in Europa, come quelle di Segal, Edmunds, Lurie su Sofocle⁹, hanno contribuito allo sviluppo di studi capaci di accostare ad alcuni dati filologici importanti nuove prospettive interpretative basate sul dialogo intertestuale.

La conoscenza di Sofocle in Inghilterra, peraltro, è confermata già da alcuni versi di Chaucer, che, nel *Troilus and Criseyde*, conserva la

⁷ Nella poesia *To the Memory of My Beloved, The Author Mr. William Shakespeare*, al v. 21. Alla ridefinizione del verso di Jonson è dedicato il saggio di Baldwin (1944).

⁸ Si vedano Root 1903; Jones 1977; Wilson 1984; Kitto 1987; Schleiner 1990; D'Agostino 1994; Marengo 2004; Silk 2004; Nuttall 2004; Burrow 2013; Miola 2014; Lazarus 2015.

⁹ Segal 1981; 1995; Edmunds 1976; 1985; Mastrocola 1996; Lurie 2012. Si vedano anche, sull'interpretazione, Knox 1964; Steiner 1984; Paduano 1994; Bettini – Guidorizzi 2004.

memoria della sofferenza e dell'accecamento di Edipo, il cui destino tragico si sovrappone a quello del Troilo innamorato che riceve la notizia di doversi separare da Criseida ed è in preda alla disperazione:

Ne nevere wol I seen it shyne or reyne,
But ende I wol, as Edippe, in derknesse
My sorful lif, and dyen in distresse. (IV, 299-301)

“In pioggia o sole, resterò accecato / e, come Edipo (*as Edippe*), in tenebra finire / io voglio questa vita ed il soffrire” (*Troilus and Criseyde*, IV, 299-301)¹⁰. Anche Boccaccio, nelle *Genealogiae* e nel *De casibus*, ricorda alcune vicende legate al mito tebano e al personaggio di Edipo, menzionato nell'*Ovide moralisé*.

L'interesse per il teatro antico si intensifica poi proprio nel Cinquecento, quando cominciano a circolare le prime edizioni latine e in vernacolo dei tragici greci, pur non complete, con antologie e commenti, e le prime tragedie dedicate al mito (*Edipo re* di Alessandro Pazzi de' Medici, 1520, *Edippo* di Giovan Andrea dell'Anguillara, 1560, *Giocasta* di Ludovico Dolce, *l'Edipo* in latino dell'inglese William Gager, 1580¹¹). *L'editio princeps* di Sofocle risale al 1502, al 1503 quella di Euripide, mentre l'edizione Aldina di Eschilo è datata 1518. Anche di Eschilo, *l'Oresteia* riceve una prima, incompleta, traduzione latina a cura di Jean de Saint-Ravy (Sanravius) nel 1555, migliorata nel 1557 da Piero Vettori, benché arrivi in Inghilterra soltanto nel 1663, nell'edizione commentata di Thomas Stanley. Qui però, già alla fine del Cinquecento, circolavano molte copie private di varie edizioni, alcune annotate (Mund-Dopchie 1984: 205 sgg.). Dell'opera di Euripide circolava la traduzione latina di Erasmo del 1506 (Lauriola – College – Demetriou 2015: 18). *L'Ifigenia in Aulide* viene rappresentata in Germania nel 1555 dal drammaturgo Hans Sachs; abbiamo inoltre una traduzione italiana di Ludovico Dolce (tra il 1543 e il 1547) e una inglese di Lady Jane Lumley nel 1558 (cfr. Mastronarde 2010; Gabia 1543; Winshemius 1546).

¹⁰ L'edizione di riferimento è Chaucer 2000.

¹¹ Bettini – Guidorizzi: 215 sgg.; cfr. Mastrocola 1996.

Di Sofocle, inoltre, erano note le traduzioni latine commentate di Giovanni Battista Gavia (1543) e Veit Winshemius (1546), mentre, sulla possibile ricezione inglese, una traccia interessante è quella che porta prima in Germania, con l'edizione latina del 1534 dei drammi tebani (*Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*) di Joachim Camerarius, preceduta da una nota di poetica, *l'Argumentum fabulae*, e all'opera di Filippo Melantone. Oltre al lavoro di traduzione e commento, nel 1545 Melantone tiene pubbliche letture di Sofocle a Wittemberg (citata nel *Faust* di Marlowe e nell'*Hamlet* come sede del sapere filosofico e magico, Lurie 2012). 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 domande (*ibid.*: 13). 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 e inglese 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 shakespeariano (Melantone 1545a e 1545b; Melantone – Winshemius 1546).

Un aspetto non trascurabile per la ricezione inglese tra Cinque e Seicento è a mio avviso la circolazione delle antologie. Nel 1567 a Ginevra, ad esempio, l'editore dell'edizione di Eschilo di Vettori, Henri Estienne, pubblica 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*).

Intanto sulle scene europee si riprendeva Sofocle: basti pensare 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» (Mazzoni 2013: 280).

In base alle osservazioni degli studiosi sopra citati e a queste considerazioni sulla circolazione di Sofocle nell'Europa del Cinquecento, è quindi possibile sostenere con una certa verosimiglianza che Shakespeare conoscesse l'opera del tragediografo, forse

indirettamente, e probabilmente in edizioni antologiche come quella di Estienne, ovvero attraverso commenti, riassunti e racconti orali, riscritture anonime, copioni dei testi rappresentati nei teatri itineranti (Greenblatt 2005: 3-39). E che ne facesse materia e potente cassa di risonanza del suo messaggio teatrale da riservare al potere può essere anche confermato dal fatto che il precettore di Elisabetta I, Roger Ascham – come scrive John Harvey in *A Note on Shakespeare and Sophocles* (1977: 259 sgg.) – sosteneva che Sofocle fosse tra le letture predilette della regina, con la Bibbia e Isocrate.

3. Tragedie della conoscenza

L'ipotesi di una acquisizione, rimodellata e risemantizzata, da parte di Shakespeare, del modello tragico antico e – nello specifico – sofocleo, assume una corrispondenza significativa sia sul piano tematico, simbolico e retorico, sia nel trattamento di un nucleo comune: la ricerca della verità e della conoscenza. È Freud stesso a suggerire, nell'*Interpretazione dei sogni*, come *Edipo re* e *Hamlet* possano anche essere letti secondo il *modo* della rivelazione (Bottiroli 2006: 228), ovvero il metodo di emersione di una verità continuamente cercata e differita (Paduano 1994: 6). Nel dramma sofocleo, «l'azione della tragedia non consiste in altro che nella rivelazione gradualmente approfondita e ritardata ad arte – paragonabile al lavoro di una psicoanalisi – che Edipo stesso è l'assassino di Laio, ma anche il figlio dell'assassinato e di Giocasta» (Freud 1966: 243). *Ritardata ad arte*, la rivelazione della verità (e la vendetta, nel caso di *Hamlet*) dà valore al *metodo* della rivelazione, che Freud ha paragonato al *lavoro di psicoanalisi*. Si tratta di un metodo, tuttavia, che ovviamente non giunge alla cura, ma alla *catastrofe*, nel senso aristotelico del termine, perché rileva l'essenza del tragico e riflette sulle possibilità del teatro di rappresentarlo.

In questo senso, *Edipo re* e *Hamlet* – come peraltro anche il *King Lear* – sono da intendersi come tragedie della conoscenza¹². Ed è proprio nella costruzione metodologica e simbolica di drammi come *Lear* e *Hamlet*,

¹² Lacan parla di *Hamlet* come «tragedia del desiderio» (2016: 337-75).

tanto più nella relazione tra conoscenza di sé e dei rapporti familiari e gestione del potere, che, a mio avviso, Shakespeare cerca gli archetipi nel tragico antico. Edipo che cerca il *miasma* che ha appestato Tebe e si dibatte sulle tracce del proprio *seme*, Amleto che interroga lo spettro sulla sua presenza in terra e deve accogliere nel proprio orecchio tutto il veleno già versato, Gloucester e Lear che inseguono, troppo tardi, quella verità degli affetti sfuggita alla loro comprensione, sono i protagonisti di questa psicoanalisi tragica dell'*Everyman*. Edipo, che pure si può considerare moralmente «medio» secondo la categoria aristotelica del personaggio *metaxy* (*Poetica* 1452b 31-1453a 23), è l'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. E tuttavia si ritrova di fronte a un più complicato enigma su se stesso (Vernant – Vidal-Naquet [1970] 1976: 102-05), che mette in discussione il potere, il suo esercizio e la sua legittimazione, come si nota nel dialogo con Creonte (vv. 510-31), e che ridisegna i rapporti familiari sviscerando il tabù dell'incesto e la sua rimozione. Al termine del suo *iter* di conoscenza, dopo avere toccato il limite, infranto, che separa l'uomo dal dio, dopo avere saputo ciò che non doveva sapere, infatti, Edipo deve chiudersi gli occhi, accecarsi per sempre e rimuoversi dalla comunità sociale, dalla *polis*. «Perché vedere, quando vedendo non ho più nulla di dolce?» (v. 1334 sgg.).

Amleto apprende la verità dallo Spettro, che si è già mostrato come un'*indicibile cosa* ai sodati che presidiano il Castello di Elsinore. Lo incita a parlare, a dare un significato alla sua misteriosa e irrealistica uscita dalla tomba, evocandolo attraverso una relazione che implica rispecchiamento (*Hamlet*), un legame familiare (*father*), e di potere (*King, royal Dane*, cfr. I, iv, 44-57). «O, answer me! Let me not burst in ignorance; but tell...» (45-46). Amleto condivide, di Edipo, la volontà e la dannazione di conoscere. «Voglio indagare su ogni parola» (πάντα γὰρ σκοπῶ λόγον, v. 291), dice Edipo al Corifeo nell'avviare la propria indagine; «chi non ha paura di agire non teme le parole» (v. 296), afferma all'inizio di quel dialogo con Tiresia che porterà alla prima, non creduta, rivelazione 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, nell'*Hamlet* lo Spettro chiede al figlio di vendicare l'omicidio ignobile e contro natura e ne rivela l'orrore: Amleto non deve sopportare che il regale letto di Danimarca rimanga un giaciglio di lussuria e di dannato *incesto* («Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damnèd incest», I, 5, 77-81). Eppure, è proprio a questo punto che si innesta il dubbio, l'esitazione, che contribuisce a innovare il senso del tragico antico su cui pure il dramma si modella. Innanzitutto, in base alle norme aristoteliche, Amleto può leggersi come 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). Ma la novità di Amleto consiste proprio in questa *ripugnanza*, e nel modo in cui la verità viene affrontata e comunicata. Mentre in Edipo la verità è diretta, deflagrante, e ha come esito l'accecaimento, infatti, Amleto, per tutta la durata del dramma, si trova ad affrontare questa verità, che non può essere comunicata se non travestita e mascherata: nella simulazione della follia, attraverso lo specchio deformato della passione reale (come nel dialogo con la madre) o nella riproduzione del teatro. Non a caso, come dice Polonio, *c'è del metodo* nella follia di Amleto. Ed è in questo senso che, nell'*Hamlet*, Shakespeare «erige il suo teatro a chiave di volta di una nuova, esclusiva, ardita teoria della conoscenza» (Marenco 2014a: 719). Una conoscenza, potremmo dire, che si dà come tale, nei suoi elementi tragici, proprio attingendo del profondo, agli archetipi, *al di là dei confini razionali*, e portandoli, due volte (nel teatro e nel metateatro), sulla scena.

Anche *King Lear* è una tragedia della conoscenza, dove i personaggi si trovano a fare i conti con una verità mancata, che emerge a poco a poco. Se Steiner individua nel dramma sofocleo cinque forme di conflitto (tra uomo e donna, vivi e morti, giovani e vecchi, uomini e dèi, e tra la società e l'individuo, 1984: 321), nel *Lear* troviamo una moltiplicazione di situazioni conflittuali che sembrano riattivare situazioni e meccanismi drammaturgici propri del tragico antico e, nello specifico, di matrice sofoclea. La tragedia trova il suo momento di

massima tensione in due scene di particolare intensità: durante il temporale, nella brughiera presso il castello di Gloucester (III, i; III, vi); nell'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, iii; V, iii). Spogliati del loro potere e deformati dal dolore, questi tre personaggi diventano, o appaiono, dei reietti. Tutti e tre pagano un errore nella conoscenza. Come osserva Regan, Lear ha sempre conosciuto poco se stesso (I, i, 283 sgg.). Ma è lo stesso Lear, dall'inizio del dramma, a non riconoscersi più e a vedersi diviso, senza più sapere dove sono i suoi occhi (I, iv, 221-25, cfr. supra). Anche Gloucester si è lasciato ingannare, e alla «tirannide della vecchiaia» («aged tyranny», I, ii, 51) fa riferimento la finta lettera di Edgar scritta e letta da Edmund al padre per allontanarlo dal figlio. Il *double plot* di Lear e Gloucester converge pertanto 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.

L'incontro tra i due personaggi avviene, come anticipavo, nello spazio della brughiera rimosso dai luoghi del potere, sotto il temporale inteso come correlativo simbolico di un disordine 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, iv, 161) e poi «good Athenian» (III, iv, 148), mentre a Gloucester rivolge l'epiteto di «this most learned Theban» (III, iv, 147). Spogliati dei panni sociali e delle cariche, dalla loro condizione di reietti, questi personaggi si *ri-conoscono* perciò 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 infelice (Lucking 2014).

Nell'*Edipo a Colono*, il personaggio entra in scena, 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 (v. 7 sgg.). Come Gloucester e Lear, Edipo è *most learnèd*, perché il dolore gli ha insegnato la sopportazione. Qui però la tempesta finale sancisce una forma di giustizia divina, pur difficile da sondare per gli uomini, che riscatta nella morte le enormi sofferenze di Edipo. Il personaggio muore accanto alle figlie, celebrando *l'amore*, 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 (v. 1678): «ogni cosa ha avuto compimento» (v. 1779).

Tutto ciò è precluso a Lear che, nella tempesta, 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 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; «As flies to wanton boys are we to th' gods; / They kill us for their sport», dirà Gloucester (IV, i, 37 sgg.). Nel *King Lear* la mancata soluzione del problema tragico si complica nelle scene nei pressi di Dover, dove avviene un secondo incontro di Lear con Edgar e Gloucester. La scena costituisce una particolarissima, stravolta *anagnorisis* (Boitani 2014: 207-10), per la relazione simbolica tra follia e cecità, che nei tre personaggi diventano simbolicamente interscambiabili (D'Amico 2014: 1342). Già cieco, con gli occhi da Arlecchino, multicolori (*parti-eyed*), Gloucester incontra il figlio Edgar, che indossa i panni del matto Tom Bedlam, sulla strada per Dover. Non lo riconosce e gli permette di accompagnarlo (IV, vi, 225 sgg.). A questo punto, però, la cecità – simbolo di Edipo per eccellenza – contribuisce ad allontanare il tragico shakespeariano dalle forme classiche, facendole convergere verso un'altra, più moderna, forma della tragedia, il grottesco. Quando, arrivato a Dover, Gloucester tenta il suicidio convinto di gettarsi dall'alta scogliera, ma fallisce, se la prende con i propri occhi: «Alack, I have no eyes. / Is wretchedness deprived that benefit / To end itself by death?» (IV, v, 60-62). «O, my follies! Then Edgar was abused», esclama poi nell'apprendere la verità sul proprio figlio calunniato (III, vii, 89). E quando Edgar vede Lear vaneggiare sul potere e sulla vita, invoca una vista da spezzare il cuore: «O thou side-piercing sight!» (IV, v, 85).

Infine, con il linguaggio del matto, Lear celebra la convergenza tra cecità, follia e miseria in un dialogo di tono tragicomico che indica quella svolta del tragico moderno, analizzata da Steiner, verso il surreale e il grottesco:

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 ears. (IV 5, 139-46)

Nei drammi shakespeariani, e, in particolare, in quelle che ho voluto leggere come tragedie della conoscenza, 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 profondo. Se «*l'hamartia* rappresenta la riserva di potenziale emotivo», come ha scritto Gerald Else, «il riconoscimento è il lampo illuminante attraverso il quale passa» (1957: 383)¹³. Questo non riguarda soltanto il riconoscimento tra due personaggi, ma, ancora una volta, il modo e il metodo con cui viene proposto l'incontro con la verità, intendendo per essa una conoscenza di sé, del proprio *cuore*, di rapporti familiari e politici inizialmente non definita o oggetto di malinteso o di menzogna. Si tratta di una conoscenza che non si esaurisce nella singolarità dell'individuo, ma la cui fisionomia risulta in parte (ri)modellata sulle forme del tragico antico, che valorizzano l'universalità all'episodio narrato, indicando una costante antropologica. Nell'acquisizione shakespeariana, infatti, l'agnizione si manifesta, e produce i suoi effetti sul pubblico, anche a livello

¹³ Cfr. Boitani 2014: 39.

intertestuale e metaletterario, nelle diverse operazioni di duplicazione e di rispecchiamento tra intreccio e *performance*.

Agnizione può essere, perciò, anche l'implicito riconoscersi nel padre archetipico Edipo di Lear e di Amleto, pur nella necessità di quest'ultimo di duplicare, travestire e mascherare, proiettandola su altri livelli, questa corrispondenza.

Bibliografia

- Adelman, Janet, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*, New York-London, Routledge, 1992.
- Aristotele, *Poetica*, Ed. Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, Valla, 1974.
- Baldwin, Thomas Whitfield, *Shakespeare's Small Latine and lesse Greeke*, Urbana, University of Illinois Press, 1944.
- Bettini, Maurizio – Guidorizzi, Giulio, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004.
- Boitani, Piero, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014.
- Bottiroli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Broch, Hermann, *Dichten und Erkennen* (1955), trad. it. *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1966.
- Burrow, Colin, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Chaucer, Geoffrey, *Troilus and Criseyde*, in *Opere*, Ed. Piero Boitani, trad. it. di Vincenzo La Gioia, Torino, 2000, 2 voll.: 267-735, I.
- D'Agostino, Nemi, *Shakespeare e i Greci*, Roma, Bulzoni, 1994.
- D'Amico, Masolino, *Nota introduttiva a La storia di Re Lear*, in Marengo 2014b: 1329-49.
- Delcourt, Marie, *Oedipe ou là légende du conquérant*, Liège-Paris, Droz, 1944.
- Eco, Umberto – Sebeok, Thomas A., *Il segno dei tre. Homes, Dupin, Peirce*, Milano, Rizzoli, 2004.

- Edmunds, Lowell, "Oedipus in the Middle Ages", *Antike und Abendland*, 22 (1976): 140-55.
- Id., *Oedipus. The Ancient Legend and its Later Analogues*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1985.
- Else, Gerald, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957.
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity* (1930), trad. it. *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi, 1965.
- Estienne, Henri, *Tragoediae selectae Aeschyli, Sophoclis, Euripidis. Cum duplici interpretatione Latina, una ad verbum, altera carmine*, Geneva, 1567.
- Freud, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966: 1-613, III.
- Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969.
- Id., *Totem e tabù* (1912-1913), in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975: 1-166, VII.
- Id., *Il Mosé di Michelangelo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- Id., *Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Ed. J. M. Masson, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- Id., *Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti 1873-1939*, Ed. Mazzino Montinari, Torino, Boringhieri, 1990.
- Fusini, Nadia, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010.
- Gabia, Giovanni Battista, *Sophoclis Tragoediae omnes, nunc primum Latinae ad uerbum factae, ac scholijs quibusdam illustratae, Ioanne Baptista Gabia Veronensi interprete, Burgofranchus Pap.*, Venezia, 1543.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, Ed. Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1970-1994, 2 voll.
- Greenblatt, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (2004), trad. it. *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico. Come Shakespeare divenne Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2005.
- Harvey, John, *A note on Shakespeare and Sophocles*, «*Essays in Criticism*», 27 (1977): 259-70.

- Jones, Emrys, *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Jones, Ernst, *Hamlet and Oedipus* (1949), trad. it. *Amleto e Edipo*, Milano, Mondadori, 1987.
- Jonson, Ben, *The Complete Poems*, Ed. George Parfitt, London, Penguin, 1996.
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- Kitto, Humphrey Davy Findley, *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and Example*, Oxford, Blackwell, 1987.
- Knox, Bernard M., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1964.
- Lacan, Jacques, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", *Literature and Psychoanalysis. A Question of Reading Otherwise*, Ed. Shoshana Felman, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1977: 11-52.
- Id., *Sette lezioni su Amleto*, in *Il seminario. Libro VII. Il desiderio e la sua interpretazione. 1958-1959*, Torino, Einaudi, 2016.
- Lauriola, Rosanna – College, Randolph-Macon – Demetriou, Kyriakos, *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden, Brill, 2015.
- Id., *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden, Brill, 2017.
- Lazarus, Micha, "Greek Literacy in Sixteenth-Century England", *Renaissance Studies*, 29.3 (2015): 433-58.
- Lavagetto, Mario, *Freud, la letteratura e altro* (1985), Torino, Einaudi, 2001.
- Levin, Harry, *The Question of Hamlet*, New York, Viking-Compass, 1961.
- Lucking, David Ian Clive, "Lear and the Learned Theban", *Lingue e Linguaggi*, 11 (2014): 123-41.
- Lurie, Michael, "Facing up to Tragedy: Toward an Intellectual History of Sophocles in Europe from Camerarius to Nietzsche", *A Companion to Sophocles*, Ed. Kirk Ormand, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012: 440-61.
- Magnus, Laury, "Tragic Closure in *Hamlet*", *Connotations*, 11.2-3 (2001/2002): 180-200.
- Marenco, Franco, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Torino, Utetlibreria, 2004.

- Id., "Introduzione" a *Hamlet, William Shakespeare. Tutte le opere*, Ed. Franco Marenco, Milano, Bompiani, 2014(a): 714-33.
- Marenco, Franco (ed.), *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. I, *Le tragedie*, Milano, Bompiani, 2014(b).
- Martindale, Charles, *Shakespeare and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Mastrocola, Paola, *Nimica Fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.
- Mastronarde, J. Donald, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Contest*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Mazzoni, Stefano, "Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)", *Dionysus ex machina*, 4 (2013): 280-301.
- Melantone, Filippo, *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, 567–572, 1545 a [= MBW Nr. 3782].
- Id., *Lectures on Sophocles given at the University of Wittenberg in 1545*, 1545b (script by P. Obermeier, Ratsschulbibliothek Zwickau Sign. XLIX, fol. 1–128v).
- Melantone, Filippo – Winshemius, Veit, *Interpretatio tragoediarum Sophoclis ad utilitatem iuventutis, quae studiosa est graecae linguae, edita a Vito Vinshemio*, Frankfurt, 1546.
- Melchiori, Giorgio, *Introduzione a Amleto*, in *I drammi dialettici [Teatro completo di William Shakespeare III]*, Ed. Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1977: 5-22.
- Menke, Christoph, *Tragic Play: Irony and Theater from Sophocles to Beckett*, New York, Chichester, Columbia University Press, 2009.
- Miola, Robert S., "Early Modern Antigones: Receptions, Refractions, Replays", *Classical Receptions Journal*, 6.2 (2014): 221-55.
- Mund-Dopchie, Monique, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Editions, commentaires et imitations*, Louvain, Peeters, 1984.
- Nuttall, Anthony David, *Action at a Distance: Shakespeare and the Greeks*, in Martindale 2004: 209-24.

- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Paduano, Guido, *La lunga storia di Edipo re. Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.
- Parker, Jan, "Introduction: Images of Tradition, Translation, Trauma", *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Eds. Jan Parker and Timothy Mathews, Oxford, Oxford University Press, 2011: 11-26.
- Rabaté, Jean-Michel, *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Root, R. K., *Classical Mythology in Shakespeare*, Holt, New York, 1903.
- Schleiner, Louise, "Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet", *Shakespeare's Quarterly*, 41 (1990): 29-48.
- Segal, Charles, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- Id., *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, *William Shakespeare. Tutte le opere*, Ed. Franco Marengo, Milano, Bompiani, 2014: 713-1040.
- Id., *King Lear*, *William Shakespeare. Tutte le opere*, Ed. Franco Marengo, Milano, Bompiani, 2014: 1327-1602.
- Silk, Michael, *Shakespeare and Greek Tragedy*, in Martindale 2004: 241-60.
- Smith, Emma (ed.), *Shakespeare's Tragedy. Blackwell Guides to Criticism*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Sofocle, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Ed. Guido Paduano, Torino, Utet, 1982, 2 voll.
- Id., *Edipo a Colono*, Eds. Guido Avezzi e Giulio Guidorizzi, trad. it. di Giovanni Cerri, Milano, Mondadori (Fondazione "Valla"), 2008.
- Id., *Fabulae*, Eds. Hugh Lloyd Jones and N. G. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Spurgeon, Linda, «Sickness Images in Hamlet», *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Ed. Linda Spurgeon, Cambridge, Cambridge University Press, 1935: 316-20.
- Starobinski, Jean, *L'oeil vivant* (1961), trad. it. *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975.

Id., *Amleto e Freud* (1975), in Jones 1987: 159-88.

Steiner, George, *Antigones*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

Taylor, Michael, "The Conflict in *Hamlet*", *Shakespeare Quarterly*, 22.2 (1971): 147-61.

Vernant, Jean Pierre – Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1970), trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

Wilson, Douglas B., "Euripides' *Alcestis* and the Ending of Shakespeare's *The Winter's Tale*", *Iowa State Journal of Research*, 58 (1984): 345-55.

Winshemius, Veit, *Interpretatio tragoediorum Sophoclis*, Frankfurt 1546.

L'autrice

Chiara Lombardi

Laureata in Filologia Classica, Chiara Lombardi insegna Letterature Compare e Critica Letteraria nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. I suoi ambiti di ricerca comprendono la ricezione e la circolazione dei miti classici nella letteratura moderna e contemporanea; la novella e il teatro in Europa tra Trecento e Seicento; gli studi sul personaggio. È traduttrice di Shakespeare per Einaudi e Bompiani, autrice di diversi saggi e di quattro volumi: *Mondi nuovi a teatro; Troilo e Criseida nella letteratura occidentale; «La sacra isola sotto il sole». Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi; Tra allegoria e intertestualità: l'eroe stupido di J. M. Coetzee*. È giornalista e collabora alla rivista "L'Indice dei libri del mese".

Email: chiara.lombardi@unito.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Chiara Lombardi, *Edipo re e Hamlet: una discesa ai padri*

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Lombardi, Chiara, *“Edipo re e Hamlet: una discesa ai padri”*, *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>