

L'ÆDIPE DI VOLTAIRE TRA TRAGEDIA E DRAMMA

di Maddalena Mazzocut-Mis

I personaggi

Il primo elemento che colpisce chi si accinge a leggere il testo di Voltaire, anche a digiuno della moltitudine di “Edipo” che sono stati scritti nel corso dei secoli¹, è non tanto la moltiplicazione dei personaggi, elemento del tutto usuale, quanto la loro varietà tipologica. Ædipe, Jocaste ce li aspettiamo²; ma Philoctète? E il grand prêtre? E ancora: Araspe, confidente di Ædipe; Égine, confidente di Jocaste; Dimas, amico di Philoctète. Per quanto riguarda Phorbas, vecchio tebano, e Icare, vecchio di Corinto, sebbene non manchino le varianti, siamo vicini al testo sofocleo, così come per il coro dei tebani (che, ad esempio, Corneille non aveva inserito nel suo *Ædipe* del 1659)³. Più che riprendere il modello greco, il coro è una sorta di eco che

-
- 1 In tutta la tradizione tragica, la fortuna del personaggio di Edipo è ampiamente documentata dalle frequenti rivisitazioni che si rivolgono tanto al modello sofocleo quanto al modello senecano. Sebbene la fonte sia spesso chiaramente rintracciabile, la contaminazione dei due modelli è, a partire dal XVI secolo con la riscoperta dei classici, una pratica molto usata. Il suo mito può essere inseguito all'interno di una proliferazione di storie di cui quelle di Sofocle e di Seneca sono solo due riferimenti, spesso imprescindibili. Vi sono *Edipo* medievali, moderni, classicizzanti, romantici, simbolisti, surrealisti e, i più popolari nella nostra contemporaneità, psicanalitici.
 - 2 La coppia Giocasta-Edipo ha lunga storia sulla scena tragica (e ancora più lunga nelle derive del mito). Prima dei capolavori sofoclei, la coppia compare in una tetralogia di Eschilo, nella quale la tragedia *Sette contro Tebe* è preceduta da due tragedie, non giunte fino a noi, intitolate *Laio* ed *Edipo* e seguita dal dramma satiresco la *Sfinge*. Il tono di eccellenza, con cui l'Edipo di Sofocle calca la scena, gli era forse già stato attribuito da Eschilo. Tuttavia è l'*Edipo re* sofocleo a diventare per Aristotele – nel capitolo XI della sua *Poetica* – la massima espressione ed esemplificazione della messa in scena degli elementi essenziali della tragedia, come il rovesciamento, il riconoscimento, lo scioglimento e l'evento traumatico o catastrofe.
 - 3 Ricordo che per tutto il Seicento, “Edipo” è un soggetto molto ricercato anche musicalmente. Jean Baptiste Lully, Henry Purcell composero la trama musica-

dà voce al dolore, al risentimento e all'angoscia del popolo tebano, sottolineando la sua terribile condizione⁴. Se Sofocle esalta una coralità tragica che ricorda le ragioni della giustizia, mentre gli uomini appaiono strumenti del volere degli dei, il teatro del Settecento si rivolge alle ragioni del cuore, tanto che perfino il coro dei tebani assume tale funzione. Voce della città, il coro diventa "personaggio" fortemente patetico, al quale Voltaire non è disposto a rinunciare. È il grido di un dolore che si placherà solo quando la vicenda giungerà al suo tragico epilogo.

Edipe, sulla scia di Seneca, si presenta fin da subito profondamente commosso, amareggiato, afflitto dalla tragedia che ha colpito la sua città⁵. Ma ancora prima della sua entrata in scena, il coro dei tebani invoca gli dei affinché pongano fine alle loro sofferenze con una morte veloce⁶. «I tebani sono i primi coinvolti nel soggetto della mia tragedia; si tratta della loro morte o della loro vita; e non è scorretto far apparire a volte sulla scena chi ha maggior interesse di ritrovarvisi»⁷. In una lettera a padre Porée, Voltaire afferma di aver lavorato «pressappoco come se fosse stato ad Atene. Chiesi consiglio a Dacier, che era del luogo: mi consigliò di mettere un coro in tutte le scene come facevano i Greci»⁸.

Il primo e forse l'unico vero "eroe" che viene subito incontro allo spettatore⁹ è anche il personaggio più discusso, discutibile e nello stesso tempo

le rispettivamente dell'*Edipe* di Pierre Corneille (1659) e dell'*Oedipus* di John Dryden (1679).

4 Il coro appare sei volte ed è assente nel quarto atto.

5 Per l'edizione dell'*Edipe* di Voltaire, si faccia riferimento a Voltaire, "Edipe roi", in *Œuvres complètes de Voltaire*, Garnier, Paris 1877, Vol. 2, Tome 1, pp. 61-111 (I, 3). D'ora in avanti, mi limito a segnalare tra parentesi l'atto, con il numero romano, e la scena, con il numero arabo.

6 (I, 2).

7 Cfr. Voltaire, "Lettre VI, qui contient une dissertation sur les chœurs", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, p. 43.

8 Voltaire, "Lettre au P. Porée" (Paris, 7 janvier 1730), in *Correspondance*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 33, p. 11. André Dacier è il traduttore dell'*Edipo re* di Sofocle in francese. Si veda *infra*. Ricordo che i principali interventi di Voltaire sul teatro, di cui qui mi avvalgo, sono: "Lettre sur la tragédie" (1726), "Lettre au Gesuite père Poré" (1730), in *Correspondance*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 33, "Discours sur la tragédie" (premessa al *Brutus*, 1731), in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, pp. 311-327, "Lettres sur les Anglois" (che comprendono anche giudizi sul teatro shakespeariano, 1733, "Lettres philosophique"), in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 22, pp. 17-57, oltre ai tardi "Commentaires sur Corneille", in cui introduce giudizi critici di stampo classicista, in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 31, Tome 1, pp. 173-374.

9 (I, 1).

interessante, sia dal punto di vista drammaturgico sia per la sua collocazione all'interno di un sistema estetico-categoriale: Philoctète.

Egli ritorna a Tebe, dopo anni di assenza, per organizzare i funerali di Hercule, l'eroe con cui ha condiviso grandi imprese. Incontra quindi l'amico e confidente Dimas al quale racconta, espediente abusato, il passato amore per Jocaste, una grande passione che come ogni eroe (e sta qui appunto l'eroismo di matrice melodrammatica) ha saputo e sa dominare. Philoctète, costretto anni prima a rinunciare all'amore corrisposto per Jocaste, a sua volta obbligata a sposare Laïus, si era allontanato da Tebe per seguire Hercule nelle sue gesta virili ed eroiche. La virtù acquisita accanto al grande eroe, lo rende saggio e gli consente di dominare la prima e più potente tiranna dell'uomo: la passione.

Eppure la grandezza del personaggio s'incrina decisamente e molto presto quando, informato da Dimas prima delle sofferenze del popolo tebano e poi della morte di Laïus, afferma (immagino io con voce percorsa da un fremito d'attesa):

*Quel espoir séduisant dans mon cœur se réveille!
Quoi! Jocaste... Les dieux me seraient-ils plus doux?
Quoi! Philoctète enfin pourrait-il être à vous?¹⁰*

E no! Dimas distrugge con poche parole le speranze riaccese. Œdipe, un giovane straniero, ha già sposato la regina. Il regno era stato promesso a chi avesse risolto gli enigmi della Sfinge che mieteva vittime in Tebe. Solo un uomo vi era riuscito ed ora era re.

La storia d'amore di Jocaste e Philoctète non è vista solo attraverso gli occhi del nostro sfortunato eroe, ma si rivive "al femminile", come allo specchio e moltiplicata nel suo pathos, quando Jocaste ricorda alla confidente Égine la rinuncia al vero amore a causa delle nozze forzate con Laïus¹¹. Jocaste non ha parole di odio nei confronti di Laïus (che invece nel mito risulta essere persona tutt'altro che raccomandabile¹²) e ne ram-

10 «Quale seducente speranza si risveglia nel mio cuore! Che! Jocaste... Potrebbero gli dei essermi più propizi? Che! Philoctète, alla fine, potrebbe essere vostro?» (I, 1).

11 (II, 2).

12 Cfr. M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004, p. 173. Laio, in una delle varianti, è autore di un rapimento e di uno stupro ai danni del giovanissimo Crisippo (che si uccide per la vergogna) e del tentato infanticidio. La maledizione di Pelope (padre di Crisippo, che maledice Laio, predicando la sua morte per mano del figlio) è una delle cause della pestilenza che il mito individua. Sulla base di un'altra variante, Era, la sposa

menta le virtù che coincidono di fatto con quelle di una nobile semplicità, la stessa che si può attribuire al giovane *Œdipe*, che quindi gli somiglia. Una semplicità senza pompa e un'audacia che gli costano la vita nel momento in cui, presso la *Phocide* (*Focide*), incontra un suo simile in tutto e per tutto.

In *Jocaste* il contrasto amore-dovere ha una rilevanza del tutto particolare.

*Mon souverain m'aima, m'obtint malgré moi-même;
Mon front, chargé d'ennuis, fut ceint du diadème;
Il fallut oublier dans ses embrassements
Et mes premiers amours, et mes premiers serments.
Tu sais qu'à mon devoir tout entière attachée,
J'étouffai de mes sens la révolte cachée.*¹³

Perché *Jocaste* acconsente di sposare *Œdipe* dopo che aveva già fatto tacere il suo cuore sposando *Laïus*? Se lo chiede lo spettatore e di tale domanda si fa subito carico *Égine*. La risposta lascia trasparire qualche perplessità. Tra le righe emerge un tema noto e caro al Settecento, sebbene solo accennato: *la force du sang*, la forza del legame di sangue, mascherato dal tema della virtù. La dichiarazione è molto interessante.

*Je sentais pour Œdipe une amitié sévère:
Œdipe est vertueux, sa vertu m'était chère;
Mon cœur avec plaisir le voyait élevé
Au trône des Thébains qu'il avait conservé.
Cependant sur ses pas aux autels entraînée,
Égine, je sentis dans mon âme étonnée
Des transports inconnus que je ne conçus pas;
Avec horreur enfin je me vis dans ses bras.*¹⁴

divina, indignata per gli atti di *Laio*, invia a *Tebe* la *Sfinge*, che si accanisce contro i bambini, vendicando così *Crisippo* fanciullo.

- 13 «Il mio sovrano mi amò, mi ebbe contro il mio volere; la mia fronte colma di tormenti fu cinta con la corona; dovetti dimenticare nei suoi abbracci i primi amori e i primi giuramenti. Sai che, al dovere completamente assoggettata, soffocai la ribellione nascosta dei miei sensi...» (II, 2).
- 14 «Provavo per *Œdipe* una seria amicizia: *Œdipe* è virtuoso, la sua virtù mi era cara; con piacere, il mio cuore lo vedeva innalzato al trono dei *Tebani* che aveva salvato. Tuttavia trascinata agli altari seguendo le sue orme, provai, *Égine*, dei trasporti sconosciuti nella mia anima sorpresa, che non intesi; con orrore mi vidi, alla fine, fra le sue braccia» (II, 2).

Quell'orrore è una nota psicologica esplicita di un doppio riconoscimento dettato dall'attrazione (un rispecchiamento nella virtù, una comunità di intenti e un sentire che avvicina anime affini) e dalla repulsione (che una madre dovrebbe provare tra le braccia del figlio). Questo doppio sentimento attrattivo e repulsivo, insieme all'immancabile somiglianza che Jocaste riscontra tra Laïus ed Edipe, come accade in Sofocle, avrebbe dovuto avvertirla di ciò a cui andava incontro.

I due episodi paralleli introducono una forte variante rispetto al testo sofocleo. L'inserimento di Philoctète ha una funzione specifica: si tratta dell'introduzione, in un contesto tragico, di un eroe nel senso più melodrammatico del termine. Un eroe senza macchia, senza paura, non certo su modello edipico. Un eroe galante e generoso, impavido e virtuoso: "alla moda". Un eroe che conquista il cuore di Jocaste, l'unica donna protagonista, che, rispetto alla tragedia sofoclea dove non è molto di più che un tassello drammaturgico, acquista un ruolo autonomo e diventa un personaggio psicologicamente interessante¹⁵. L'eroina va dunque "ringiovanita" (sono passati solo quattro anni dalla morte di Laïus e due dal nuovo matrimonio), "riscaldata" nelle sue passioni, "ripulita" dalla colpa di infanticidio (ma su questo Voltaire non punta più di tanto... in fondo nella sua epoca era uno dei mali minori) e soprattutto va resa "vittima sacrificale" per volere del padre e per amore del popolo. Insomma, un'eroina drammatica se non melodrammatica come il suo cavaliere Philoctète.

Il risvolto amoroso ha diverse valenze tutte interessanti.

La prima è legata alla moda del tempo. Le dame si recavano a teatro accompagnate solo per assistere a drammi d'amore. L'assenza di tale intreccio (soprattutto per un giovanissimo commediografo come era ai tempi Voltaire)

15 Si ricorda che anche Corneille nel suo *Edipe*, scritto nel 1658 e rappresentato il 24 gennaio 1659 a l'Hôtel de Bourgogne, aveva introdotto un intreccio amoroso molto importante e "invasivo". Egli inserisce un personaggio femminile, Dircé, figlia di Jocaste e di Laïus (inconsapevolmente sorella di Edipe). Edipe appare alla giovane donna (in un crescendo amletico) come l'usurpatore del trono del padre che la madre ha presto provveduto a rimpiazzare. Ma non è questa la sola vicenda che la coinvolge: contesa tra Emon, prescelto dalla famiglia, e Thésée, da lei amato, diventa un personaggio centrale, un'Antigone che veste i panni di Amleto (onestamente non ben riuscita né in una veste né nell'altra). Voltaire esprime un duro giudizio su questi personaggi: «Dircé, personaggio più difettoso di Thésée, trascorreva tutto il suo tempo a ingiuriare Edipe e sua madre; disse a Jocaste, senza tante storie, che non era degna di vivere». Con la presenza di Dircé, Jocaste diventa un personaggio inutile «che serve solo o a disquisire con Thésée e a giustificare le insolenze della figlia» (Voltaire, "Lettre IV, contenant la critique de l'*Edipe* de Corneille", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, p. 31).

avrebbe certamente messo in cattiva luce l'opera intera. La tragedia sofoclea appare a Voltaire troppo scarna dal punto di vista sentimentale¹⁶.

La seconda è di tipo strutturale: l'opera si amplia notevolmente introducendo una sottotrama molto importante che percorre in modo preponderante i primi tre atti per poi sparire dal quarto atto. L'aggiunta della vicenda di Philoctète ha dunque lo scopo di colmare una mancanza, causando, però, un problema di coerenza drammaturgica¹⁷: un palese errore che Voltaire riterrà ineliminabile, anzi necessario. Che il brutto, in questo caso il difettoso, possa essere funzionale è un'idea che inizia a farsi strada nel Settecento e che esploderà nelle teorie del "brutto" ottocentesche, da Hugo a Rosenkranz¹⁸. Non sono pochi ad aver affermato che l'introduzione di Philoctète non è altro che l'inevitabile panacea di un drammaturgo privo di idee. È piuttosto, per Voltaire, un difetto necessario, a cui non rinuncerà mai¹⁹. «Spesso in un'opera ci sono errori che nonostante tutto si è obbligati a lasciare»²⁰.

16 È possibile che la critica di Voltaire si rivolga anche contro la traduzione di Dacier e non solo contro l'originale sofocleo. Quando i moderni si rifanno agli antichi è solo per riprenderne la trama, emendare i difetti e conservarne unicamente i versi più belli, come ha fatto Racine con la *Fedra* di Euripide. «Confesso che forse senza Sofocle non sarei mai venuto a capo del mio *Edipe*; non l'avrei perfino mai intrapreso. Tradussi dapprima la prima scena del mio quarto atto: quella del grand prêtre che accusa il re è interamente sua; la scena dei due vegliardi è pure sua. Vorrei avere verso di lui altri obblighi, li confesserei con la stessa buona fede. È vero che come gli devo delle cose belle gli devo anche degli errori: ne parlerò durante l'esame del mio dramma, dove spero vi renderò conto dei miei» (Voltaire, "Lettre III, contenant la critique de l'*Edipe* de Sophocle", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, p. 28). Se nella *Épître à la Duchesse Du Maine* (Voltaire, "Épître à S.A.S. M^{me} la duchesse Du Maine", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 10, pp. 338-342) Voltaire è nel complesso benevolo nei confronti di Sofocle (tanto che confessa di essersi ispirato direttamente a lui per il suo *Edipe*, senza aver letto preventivamente il testo di Corneille), nelle *Lettres sur l'Edipe* (scritte nel 1719) si era dimostrato meno accondiscendente (Voltaire, "Lettres, qui contiennent la critique de l'*Edipe* de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, pp. 11-46).

17 Nella *Épître à la Duchesse Du Maine* (che precede l'*Oreste*, rappresentata nel 1750), Voltaire è particolarmente critico contro questa soluzione (Voltaire, "Épître à S.A.S. M^{me} la duchesse Du Maine", cit., pp. 338-342).

18 Cfr. P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis, G. Scaramuzza (a cura di), *Itinerari estetici del brutto*, Libreria Cortina, Milano 2011, in particolare l'"Introduzione" di G. Scaramuzza.

19 Ricordo che, al contrario di quanto accade con *Edipe*, Voltaire rivede e modifica più volte i propri testi nel corso della sua vita.

20 «Si tratta del personaggio di Philoctète. Sembra che sia giunto a Tebe solo per essere accusato; è forse soltanto un individuo un po' sospetto. Arriva al primo

Il personaggio di Philoctète sarà dunque il solo vero eroe di tutta la rappresentazione, consapevole a tal punto della propria indole audace e virtuosa da cadere nella «*fanfaronnade*»²¹. Philoctète spesso esagera con la prosopopea.

André Dacier aveva suggerito a Voltaire di introdurre i cori (consiglio seguito) e di lasciar perdere la storia d'amore che aggiunge del pathos dove già ce n'è troppo. Ma che avrebbe fatto l'attrice che interpreta Jocaste, nei panni di una fredda e distaccata consorte, che non crede ai vaticini? Come avrebbe potuto esprimere le sue qualità melodrammatiche?²²

In ogni caso la storia d'amore crea un diversivo molto significativo a livello drammaturgico e amplia lo spettro dei possibili assassini di Laïus²³. Se in Sofocle è Creonte (che Voltaire trova freddo, noioso e irrepresentabile²⁴) a essere sospettato di voler usurpare il trono in combutta con Tiresia, in Voltaire è proprio Philoctète a essere accusato ufficialmente dal popolo della morte di Laïus; accusa accolta anche da parte di Edipe, sebbene con la promessa di verificarne l'attendibilità. La variante è introdotta da Voltaire perché, quando nell'*Edipo re* il protagonista accusa Creonte, lo fa «senza che il minimo barlume possa autorizzare i suoi sospetti, e (dato che

atto e se ne va via al terzo: si parla di lui solo nei primi tre atti e non si dice una sola parola di lui negli ultimi. Contribuisce un poco all'intreccio del dramma e nell'epilogo se ne fa assolutamente a meno. Pare che vi siano così due tragedie, di cui una su Philoctète e l'altra su Edipe» (Voltaire, "Lettre V, qui contient la critique du nouvel *Edipe*", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, pp. 36).

- 21 *Ibid.*, pp. 35-42. Cfr. tra l'altro M.P. Funaioli, "Les Lumières et le théâtre grec ancien", *Annali Online di Ferrara*, Lettere, 2 (2009).
- 22 L'*Edipe* fu rappresentato per la prima volta il 18 novembre 1718 à la Comédie-Française e poi in replica per 45 volte. Era interpretato da due grandi attori: Quinault-Dufresne nel ruolo di Edipe e M^{lle} Desmares in quello di Jocaste. Fu poi ripreso il 7 maggio 1723, con la grande M^{lle} Le Couvreur. Rimarrà nel repertorio della Comédie-Française fino al 1852.
- 23 Certo, nel suo *Edipe* l'introduzione dell'intrigo sembra forzato. «Affinché l'amore sia degno del teatro tragico [...], è necessario che sia il nodo dell'azione del dramma: e non che sia introdotto con forza per riempire il vuoto delle vostre e delle nostre tragedie, che sono tutte troppo lunghe; occorre che vi sia una passione realmente tragica, considerata come una debolezza e combattuta con rimorsi. [...] Occorre che l'amore conduca alle sventure e ai crimini, per dimostrare quanto sia pericoloso, oppure che la virtù trionfi per dimostrare che non è invincibile; senza ciò non è che un amore bucolico o da commedia» (Voltaire, "Discours sur la tragédie", in *Brutus*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, p. 324).
- 24 Cfr. Voltaire, "Lettre VII, à l'occasion de plusieurs critiques qu'on a faites d'*Edipe*", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 2, Tome 1, pp. 44-46.

bisogna chiamare le cose con il proprio nome), con una stravaganza, di cui non vi è esempio né tra i Moderni né tra gli Antichi»²⁵.

Perché il popolo sarebbe invece autorizzato ad accusare Philoctète? Come in ogni buon melodramma, i confidenti hanno due possibilità: o hanno un ruolo prettamente funzionale al racconto e raccogliendo la confidenza consentono al pubblico di venire a parte di un fatto ma ne serbano il segreto, oppure lo svelano, creando un sottoinsieme di sviluppi. In questo caso i confidenti di Jocaste e Philoctète sono fedeli e, mantenendo il segreto dell'amore, non consentono di sospettare di Philoctète (che avrebbe potuto uccidere Laïus per vendetta). È il cortigiano Araspe a ricordare l'odio di Philoctète per Laïus, di cui però ignora le ragioni²⁶. D'altra parte, come ricorda Jocaste nella prima scena del terzo atto, per i sovrani è comunque impossibile celare i sentimenti.

*Que dis-tu! Crois-tu qu'une princesse
Puisse jamais cacher sa haine ou sa tendresse?
Des courtisans sur nous les inquiets regards
Avec avidité tombent de toutes parts.*²⁷

Alla storia d'amore di Philoctète e Jocaste è riservata una parte molto considerevole; tuttavia nel momento in cui la vicenda rientra nei limiti tracciati da Sofocle, la presenza di Philoctète diventa inutile e di fatto egli scompare alla fine del terzo atto, sebbene ricordato da Œdipe nel finale in quanto possibile erede al trono.

L'introduzione di Philoctète si colloca all'interno di una ritualizzazione teatrale dell'amore, del sacrificio e della virtù legata a una espressività sentimentale enfatica, tutti elementi essenziali per il gusto di una coscienza borghese, nel senso settecentesco del termine, che si sta formando. Il pubblico, il quale decreta il successo o l'insuccesso, che per il gusto settecentesco equivale spesso al valore o disvalore, s'identifica solo con eroi buoni e in qualche modo «garantiti»²⁸. Philoctète è, al contrario di Œdipe, un eroe privo di quell'ambiguità che non consentirebbe al pubblico borghese una piena identificazione.

25 Voltaire, "Lettre III, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle", cit., p. 22.

26 (II, 1).

27 «Che dici? Credi tu che una principessa possa nascondere l'odio o la tenerezza? Da ogni parte gli sguardi indiscreti dei cortigiani si posano avidamente su di noi» (III, 1).

28 G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Honoré Champion Editeur, Paris 1995, p. 11.

Se l'*Edipe* di Corneille consiste in una «sublimazione aristocratica della propria natura»²⁹, scoprendosi solo alla fine vero erede del legittimo trono di suo padre (*Edipe* è considerato da Dircé, figlia di Jocaste, un usurpatore), l'eroe tragico di Voltaire è «borghesemente concepito in piena sintonia con le leggi della *natura*». Da un lato la «supposta bontà della natura, e la sovrapposizione dell'agire umano al funzionamento di quest'ultima, detraggicizzano effettivamente la condizione dell'eroe, sottraendolo al tradizionale esito negativo delle relazioni tra immanenza e trascendenza»³⁰, dall'altra il contraltare, rappresentato da *Philoctète*, svuota ulteriormente l'eroe drammatico della sua valenza precipua.

Tragedia, dramma o melodramma?

Si è ritenuto di poter collocare *Edipe* interamente all'interno di una logica melodrammatica, vedendo in *Edipe*-personaggio un eroe-vittima di una norma culturale «connotata ambigualmente»³¹. Non ne sarei così convinta. Ciò che rende quest'opera particolarmente interessante è proprio il suo statuto ambiguo, non risolto. *Edipe* è un punto di passaggio piuttosto che di arrivo. Si avverte una tensione, un attrito tra tragico e melodrammatico. La componente melodrammatica, che si evidenzia nelle polarità antinomiche (bene-male, vizio-virtù, ecc.), emerge nella relazione *Jocaste-Philoctète*. A questo primo livello si sovrappone o aggiunge un secondo livello che recupera la dimensione tragica tipicamente sofoclea o senecana, sebbene *Edipe*-personaggio riceva una coloritura fortemente demitizzata e ambigua.

Si affiancano nell'*Edipe* di Voltaire due sistemi drammaturgici, nei quali le idee di passione, di virtù, di colpa, di assoluzione sono ben distinte e perfino antitetiche. La loro convivenza è l'arma geniale di Voltaire: un occhio al suo pubblico, un occhio alla tradizione, uno alla politica, uno alla morale. Tutto all'interno di una versificazione classica magnificamente condotta.

Ritornando a *Philoctète*, il suo statuto eroico risulta del tutto chiaro: da vittima, ingiustamente accusato, diventa leale sostenitore di una giusta causa; non scambia le proprie accuse con un attacco frontale; non ha macchie nel suo passato; si è sempre battuto contro il male e ha mietuto vittime,

29 *Ibid.*, p. 12.

30 *Ibid.*

31 Cfr. *ibid.*

è vero, ma perché colpevoli; ha saputo governare la passione, tenendola a freno con lealtà e forza. Per tutti questi motivi *Edipo*, nell'ultimo atto, lo nominerà suo degno successore. Si tratta per *Philoctète* di una seconda "festa interrotta", tipica del melodramma. Dopo aver saputo della morte di *Laïus* e riacceso le speranze di coronare il suo unico vero amore, *Philoctète* cade all'interno di una spirale di fraintendimenti che lo portano a doversi difendere da ingiuste accuse. Recuperato il suo statuto di eroe, esce di scena per rientrare solo nominalmente quale erede al trono designato da *Edipo*. Ma il sogno d'amore è infranto, vanificato ancora prima che egli ne venga edotto. Non sappiamo, poiché *Philoctète* non ritorna sulla scena, se mai diventerà re, ma sappiamo che il suicidio di *Jocaste* chiude la storia d'amore e annulla ogni speranza. Un suicidio durante il quale *Philoctète* non viene nemmeno ricordato. Circostanza non di poco conto, se si pensa che per buona parte della rappresentazione *Jocaste* è garante dell'onestà e della virtù del suo eroe ed è per questo che lo ama.

L'innocenza di *Philoctète* è ben diversa da quella di *Edipo* o da quella di *Jocaste* stessa: è un'innocenza consapevole che si scontra con una colpevolezza inconsapevole. L'innocenza di *Jocaste*, sebbene per i dettami del melodramma dovrebbe essere consapevole, è di fatto una colpevolezza inconsapevole, condividendo il suo destino con quello di *Edipo*. È vero, la sua unione con il figlio è senza passione; una passione che si volge altrove, verso il buon *Philoctète* che la merita e la ricambia.

Lo scioglimento

È durante lo scioglimento che il protagonista principale recupera tutta la scena. Esso segue a grandi linee la vicenda sofoclea con varianti non sostanziali ma importanti. Analizziamone alcune. *Phorbas*, il servo di *Laïus*, conosce sia l'aspetto dell'assassino del suo re sia il fatto pregresso che il figlio di *Jocaste* e *Laïus* sia stato abbandonato ed esposto sul *Cithéron* (*Citerone*). Questa doppia casualità, assegnata allo stesso uomo³², non è diretta come in *Sofocle* a una concentrazione che si volge verso un altissimo climax, ma si dilata e, perdendo di efficacia, viene divisa in due momenti: il primo, quando *Phorbas*, che riconosce in *Edipo* l'assassino di *Laïus*, viene fatto uscire dal castello dove, sottratto al linciaggio del popolo che lo crede colpevole della morte del re, è rinchiuso da quattro anni; e il secondo, quando, richiamato a corte per ricevere «qualche segno di bontà», cioè un

32 (IV, 2; V, 3).

risarcimento per la sua ingiusta sorte, incontra Icare, giunto a Tebe da Corinto per annunciare la morte del re Polybe (padre di $\text{\textcircled{E}}$ dipe).

Icare entra in Tebe non come ambasciatore (Sofocle), ma come profugo. Proviene da una città soggetta alla tirannide ed è in cerca di protezione. Egli, responsabile dell'adozione di $\text{\textcircled{E}}$ dipe da parte del re di Corinto, è anche il capro espiatorio della rivolta della città (Polybe, infatti, ha confessato che $\text{\textcircled{E}}$ dipe non è l'erede legittimo) ed è costretto a fuggire. Polybe, prima di morire, ha nominato re, al posto di $\text{\textcircled{E}}$ dipe, il genero, che ora tiene la città schiava del suo volere³³. $\text{\textcircled{E}}$ dipe, ritornando a Corinto, apparirebbe da un lato "usurpatore", non è il legittimo re, dall'altro "eroe", liberando la città dalla tirannia.

Sia nel caso di Icare sia in quello di Phorbas, Voltaire ricava due personaggi complessi e si potrebbe dire "regali": nessuno dei due veste più i panni del pastore e, mentre Phorbas va sul Citerone per esporre il povero piccino in quanto fedele servo e confidente del re, Icare si trova lì per caso, non certo per pascolare il bestiame.

Il dilatarsi della vicenda nei due blocchi (scoperta dell'assassino e scoperta dell'incesto) e la mancanza di fiducia negli oracoli, sia da parte di Jocaste sia di $\text{\textcircled{E}}$ dipe, fanno anche in modo che in Voltaire il timore dell'incesto non sia così opprimente: $\text{\textcircled{E}}$ dipe, consapevole ormai di essere l'assassino di Laïus, non sospetta ancora di essere doppiamente colpevole e anzi progetta un suo ritorno a Corinto.

Tuttavia, prima di pensare di ricostruirsi una vita, l'onta dell'uccisione di un uomo virtuoso (così appare Laïus nel ricordo di Jocaste) scuote il cuore di $\text{\textcircled{E}}$ dipe, che vuole lavare la colpa con il suo sangue, chiedendo a Jocaste di immergere la spada nel suo petto³⁴, ben sapendo che basta il suo esilio per salvare Tebe. La consorte lo calma:

*Vous êtes malheureux, et non pas criminel.*³⁵

Questo verso ha un peso enorme. Non solo riporta la vicenda all'interno del fato imponderabile, ma scagiona $\text{\textcircled{E}}$ dipe, che allontana da sé altri sospetti (l'incesto). Sapute da Icare le condizioni in cui versa Corinto, $\text{\textcircled{E}}$ dipe volge il suo sguardo a una vita futura: garantirsi la successione al trono, dato che non può più restare a Tebe³⁶. È pronto a combattere. Ebbene, proprio ora, il dubbio dell'incesto comincia a profilarsi. Il magnifico confronto

33 (V, 2).

34 (IV, 3).

35 «Siete un uomo sfortunato, non un criminale» (IV, 3).

36 (V, 2).

sofocleo tra Jocaste, che ha compreso tutto, ed Œdipe, che intuisce il suo destino, si rinserra in Voltaire in un tormentato monologo, in cui Œdipe si chiede se veramente sia il caso di conoscere con precisione i fatti e, in particolare, il volto di colui che lo ha abbandonato appena nato sul Citerone.

*Je devrais bien plutôt, d'accord avec les dieux,
Chérir l'heureux bandeau qui me couvre les yeux.
J'entrevois mon destin; ces recherches cruelles
Ne me découvriront que des horreurs nouvelles.
Je le sais; mais, malgré les maux que je prévois,
Un désir curieux m'entraîne loin de moi.
Je ne puis demeurer dans cette incertitude;
Le doute en mon malheur est un tourment trop rude;
J'abhorre le flambeau dont je veux m'éclairer;
Je crains de me connaître, et ne puis m'ignorer.³⁷*

Una ragione di questo monologo, che sostituisce l'“inchiesta” sofoclea, sta anche nel fatto che Voltaire riconosce ai personaggi di Sofocle un'esplícita mancanza di «acume». Gli sembra inverosimile che Jocaste ed Œdipe, nel momento in cui confrontano le loro storie o ricordano le predizioni dell'oracolo o constatano la loro somiglianza oppure quella tra Œdipe e Laïus, non possano arrivare subito alla giusta conclusione: «Tanta ignoranza in Edipo e tanta in Giocasta non è che un artificio grossolano del poeta, che per dare al suo dramma la giusta estensione rimanda fino al quinto atto un riconoscimento già manifesto al secondo e che viola le regole del senso comune»³⁸. Un Œdipe che svela gli enigmi può non comprendere le cose lampanti e ancora dubitare quando la sua storia viene messa a nudo?

Veniamo al tema della somiglianza: Giocasta afferma nell'*Edipo re* che Laio era alto, canuto e d'aspetto simile a quello di Edipo. La somiglianza fisica tra padre e figlio (mi riferisco ad Aristotele) è segno di perfezione. Edipo è perfetto e quindi somigliante al padre. Tuttavia la somiglianza è anche contaminazione, quasi portasse con sé i tratti di una “malattia ereditaria”, la colpa di Laio³⁹. Questi elementi fondamentali in Sofocle, diven-

37 «In accordo con gli dei, dovrei piuttosto mantenere la provvidenziale benda che mi copre gli occhi. Intravedo il mio destino; queste ricerche crudeli sveleranno solo nuovi orrori. Lo so; ma malgrado i mali che prevedo, uno strano desiderio mi conduce lontano dalla mia volontà. Non posso restare in questa incertezza; nella disgrazia, il dubbio è un tormento troppo crudele: odio la fiaccola con cui voglio farmi luce; temo di conoscere me stesso e non posso ignorarmi» (V, 2).

38 Voltaire, “Lettre III, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle”, cit., p. 24.

39 «Il maschio fornisce la forma e il principio del movimento, la femmina il corpo e la materia» (Aristotele, *De gen. an.*, I, 20, 729a 7-9). Il liquido seminale (dei

tano secondari in Voltaire. In Sofocle gli dei avevano detto a Laio di non procreare. La colpa è alla radice e non può essere estirpata se non con la morte, conseguenza della grave disobbedienza. In Voltaire, *Edipe* non è né colpevole né innocente: uccide il padre in un eccesso di arroganza principesca. L'aver creduto in un folle oracolo, costringe la madre ad allontanarlo da Tebe. Non c'è trasmissione di una colpa originaria.

La visione drammatica di Voltaire snatura quella tragica sofoclea in cui l'eroe è condotto all'epilogo per mano del destino. Voltaire respinge qualsiasi visione provvidenzialistica e considera piuttosto il male come un perversimento della legge naturale dovuto alla cecità dell'uomo. *Edipe* è un personaggio controverso, psicologicamente complesso, molto più completo e stratificato di quella statica monoliticità che caratterizza *Philoctète*. Sebbene *Edipe* non faciliti l'identificazione tra personaggio e pubblico, sebbene non sia un eroe positivo, anche se "virtuoso" (più che della condanna per l'incesto, del tutto inconsapevole, si macchia della colpa di aver ucciso suo padre per un futile motivo), è un personaggio affascinante, al di fuori del suo contenitore tragico che ha finito di esistere⁴⁰.

Le scelte di Voltaire poggiano sulla critica mossa a Sofocle. Voltaire sottolinea l'incoerenza, nel testo sofocleo, di un Edipo completamente sprovveduto, ingenuo, si potrebbe dire, che non si è mai informato fino in fondo di come sia avvenuto l'assassinio del suo predecessore, che non ha mai voluto incontrare dei testimoni, accettando la versione secondo la quale Laio sarebbe stato assassinato da alcuni ladri. Sofocle raggiunge il colmo dell'incoerenza quando, invece di chiamare l'unico testimone dell'accaduto, fa entrare in scena Tiresia, che consulta e conosce gli oracoli. Così, in Voltaire, la sostituzione di Tiresia con il grand prêtre si giustifica all'interno di una maggiore efficacia e incisività. A parere di Voltaire, Tiresia non ha nulla dell'ambiguità dell'oracolo nel momento in cui accusa Edipo; la sua presenza non è necessaria. «Nuova prova che Sofocle non aveva perfezionato la sua arte, poiché non sapeva neppure preparare gli avvenimenti né nascondere sotto il più sottile velo la catastrofe delle sue opere»⁴¹.

maschi) reca in sé l'*eidōs* e il principio del movimento. Non a caso quindi è al maschio che tocca anche il ruolo di "agente" e alla femmina di "paziente". Alla dicotomia forma-materia si sovrappone la dicotomia agente-paziente (cfr. anche V. Andò, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2005, pp. 231-238).

40 Cfr. G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, cit., p. 15.

41 Voltaire, "Lettre III, contenant la critique de l'*Edipe* de Sophocle", cit., p. 21.

Eppure Voltaire non può fare a meno di mettere in evidenza che tali difetti ricompaiono anche nella sua opera⁴². Si tratta di un errore del “soggetto”. «Signore, eccomi finalmente giunto nel punto in cui la mia dissertazione è più facile, cioè alla critica della mia opera: e per non perdere tempo, inizierò dal primo difetto, che è quello del soggetto. In linea di massima il dramma dovrebbe terminare al primo atto. Non è normale che Edipo non sappia come il suo predecessore sia morto. Sofocle non si è affatto preoccupato di correggere questo errore: Corneille, volendolo emendare, ha fatto peggio di Sofocle; e io non ho fatto meglio di loro»⁴³. La “scusa” che Voltaire mette in gioco nella sua riscrittura, cioè quella di un *Œdipe* che non interroga l’amata Jocaste per non cagionarle turbamento, è molto debole. Il problema sembra irrisolvibile a tal punto che l’unico rimedio parrebbe risiedere nella resa della materia drammaturgica e non nella sua congruità. Con un soggetto tanto particolare e strano, è meglio essere «interessante piuttosto che esatto: poiché lo spettatore perdona tutto tranne la mancanza di efficacia; e una volta commosso, raramente esamina se abbia ragione di esserlo»⁴⁴.

Non è tutto. Tra le più gravi incoerenze che Voltaire, forse in modo non troppo originale, riscontra nell’*Edipo re* è il fatto che l’eroe regni da così tanto tempo senza sapere non solo come il suo predecessore sia morto ma se il fatto sia successo in campagna o in città. Egli non si preoccupa di dare ragione della sua ignoranza, elemento di per sé assurdo quanto l’ignoranza stessa⁴⁵. Anche per tale motivo Voltaire riduce a quattro anni l’intervallo tra l’uccisione di Laïus e l’inizio dei fatti narrati. È sufficiente tale escamotage per giustificare l’ignoranza? Quattro anni bastano e avanzano per scambiarsi due idee!

Bene, quando finalmente vengono al dunque (liberatisi anche dalla ingombrante presenza di Philoctète), le domande di *Œdipe* a Jocaste sono precise, così come le risposte: Laïus viaggiava con una scorta? No, accompagnato da un solo uomo, perché credeva nell’amore e nella protezione del suo popolo. Che aspetto aveva? Capelli canuti, portamento fiero ma senza pompa.

Segue la doppia confidenza, prima di Jocaste poi di *Œdipe*, del terribile vaticinio che costringe Jocaste a uccidere il figlio ed *Œdipe* a fuggire

42 Voltaire, “Lettre V, qui contient la critique du nouvel *Œdipe*”, cit., pp. 35-42.

43 *Ibid.*, p. 35.

44 *Ibid.*, p. 38.

45 «È un errore del soggetto, si dice, non dell’autore: come se non toccasse all’autore il dover correggere il suo soggetto, qualora fosse difettoso» (Voltaire, “Lettre III, contenant la critique de l’*Œdipe* de Sophocle”, cit., p. 20).

da Corinto. Quindi, il ritorno del terribile nome, prima evocato dal grand prêtre, Phocide (Focide), là dove si incontrano tre strade, dove Laius è morto e dove, senza sapere che fosse suo padre, Edipe è diventato assassino. Riemerge infine il *richiamo del sangue*: colpito a morte Laius per eccesso di arroganza nobiliare, Edipe è mosso da pietà proprio quando, melodrammaticamente, la sua vittima lo guarda e gli tende le braccia in segno di aiuto.

*L'un d'eux, il m'en souvient, déjà glacé par l'âge,
Couché sur la poussière, observait mon visage;
Il me tendit le bras, il voulut me parler;
De ses yeux expirants je vis des pleurs couler;
Moi-même en le perçant je sentis dans mon âme,
Tout vainqueur que j'étais... Vous frémissez, madame!*⁴⁶

La tragedia di Voltaire è sospesa tra pathos dell'affettività familiare e pathos dell'appartenenza atavica. Questo monologo sembra un'agnizione mancata⁴⁷.

Appare dunque sulla scena Phorbas, che invece di dissipare i dubbi, li conferma. A ben guardare la figura di Phorbas – fedele amico di Laius, disposto al sacrificio, accusato ingiustamente – è un contraltare della figura di Philoctète, ma senza il contorno sentimentale. È quindi di fatto un eroe, anche se meno “completo”.

Veniamo alla chiusa. La scelta di Voltaire è del tutto condivisibile e si innesta bene nell'economia drammaturgica. In *Edipo re*, è un nunzio a descrivere la morte di Giocasta⁴⁸ e l'accecamento di Edipo. In preda al furore, strappandosi i capelli, invocando Laio e la sua stirpe maledetta, Giocasta si impicca lasciando che Edipo trovi il suo corpo appeso. Quindi egli strappa le fibbie dalla veste della moglie-madre e si acceca. In Voltaire l'accecamento di Edipe, che si strazia gli occhi con la spada con cui aveva ucciso il padre, viene narrata dal grand prêtre, mentre la morte di Jocaste segna l'atto finale. La scena dell'autoaccecamento di Edipe è totalmente off-stage. Edipe appare solo per lamentarsi contro il destino che aborre. Jocaste

46 «L'uno, mi ricordo, già irrigidito per l'età, sdraiato nella polvere, scrutava il mio viso; mi tese le braccia, voleva parlarmi; scorsi le lacrime scendere dai suoi occhi morenti; benché fossi vincitore, colpendolo, sentii nell'anima... ma voi tremate, signora» (IV, 1).

47 Cfr. G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, cit., p. 244.

48 Giocasta, figlia di Meneceo sorella di Creonte, già moglie di Laio, re di Tebe, madre e moglie di Edipo, madre di Eteocle, Polinice, Antigone e Ismene, vanta una nobile stirpe.

muore on-stage ma, per amore della *délicatesse*, tale scena va minimizzata nel suo portato di orrore ed esaltata dal punto di vista patetico⁴⁹. Che finale!

*Et moi, je me punis.
Par un pouvoir affreux réservée à l'inceste,
La mort est le seul bien, le seul dieu qui me reste.
Laius, reçois mon sang, je te suis chez les morts:
J'ai vécu vertueuse, et je meurs sans remords.
[...]
Ne plaignez que mon fils, puisqu'il respire encore.
Prêtres, et vous, Thébains, qui fîtes mes sujets,
Honorez mon bûcher, et songez à jamais
Qu'au milieu des horreurs du destin qui m'opprime
J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime.*⁵⁰

Com'è noto, le varianti della morte di Giocasta sono molte⁵¹: ma in questo caso colpisce la chiusa sull'eroina, che muore mentre cala il sipario, come sarà in ogni buon melodramma ottocentesco. In questo caso, non è l'amore ma ancora l'orrore la spinta al martirio. «La doppia trestizia di Giocasta»⁵², si palesa sulla scena in un finale melodrammatico.

Analizzando il personaggio, questa Jocaste è capace, meno che in Sofocle, di dirimere i dissidi, tanto che è Edipo ad avvertirla nella fase finale della ineluttabilità del loro triste destino. È certamente colei che serba la memoria anche dei dettagli e la sua figura è, in qualche misura, legata al ricordo. Ha il ruolo di trasmettere il potere a Edipo, che lo incarna. Tanto in Sofocle quanto in Voltaire, Jocaste non crede agli oracoli o meglio, in Voltaire, si lamenta di aver ceduto a una fallace predizione, sacrificando per questo suo figlio.

49 È vietato uccidere ma non uccidersi sulla scena. Voltaire lamenta l'incongruenza: «Che mi si dica almeno perché sia permesso ai nostri eroi e alle nostre eroine del teatro di uccidersi e perché sia loro proibito di uccidere qualcuno?» (Voltaire, "Discours sur la tragedie", cit., p. 319).

50 «E io mi punisco. Destinata da un orribile potere a essere incestuosa, la morte è l'unico bene, l'unico dio che mi resta. Laius, prendi il mio sangue, ti seguo tra i morti; ho vissuto virtuosa e muoio senza rimorsi [...]. Compiangete solo mio figlio, poiché ancora respira. Preti, e voi tebani, miei sudditi, onorate il mio rogo e pensate per sempre che, tra gli orrori del destino che mi opprime, ho fatto arrossire gli dei che mi hanno forzata a commettere il crimine» (V, 6).

51 Cfr. M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., pp. 76-77. Una variante la vuole uccisa da Edipo dopo la scoperta dell'incesto.

52 Dante, *La divina commedia*, Purgatorio, canto XXII, v. 56.

Se in Sofocle si presenta dignitosamente distaccata, non cerca la verità già intuita e non partecipa, se non come vittima, alla folle indagine del marito-figlio, in Voltaire il suo ruolo è decisamente maggiore e più strutturato se non altro per la vicenda d'amore che tesse con il buon Philoctète. Ma non solo. Jocaste è pronta a immolarsi per salvare il popolo e il suo re⁵³, dopo che le parole del grand prêtre hanno accusato senza ombra di dubbio Edipe, che lo stesso Philoctète è pronto a difendere: quanto eroismo e quanta virtù!

Mentre per Sofocle Giocasta è poco più di uno snodo narrativo, per Voltaire acquista un particolare spessore. Ma che cosa rimane del personaggio tragico? Jocaste si colloca a metà strada tra un'eroina melodrammatica e il residuo tragico che il suo ruolo conserva.

Non è dunque un caso se Voltaire taglia tutta la parte finale dell'*Edipo re*, chiudendo significativamente su Jocaste. La preoccupazione, tutta sofoclea, di Edipo per i figli e per il futuro del regno, gli sembra quanto meno eccessiva: «Ho sentito che l'attenzione dello spettatore diminuiva insieme al piacere che ne traeva dal racconto di questa catastrofe; gli animi, pieni di terrore nel momento del riconoscimento, non ascoltavano se non con disgusto la fine del dramma. La causa era forse la mediocrità dei versi⁵⁴; forse lo spettatore, che conosceva questa catastrofe, era dispiaciuto di non sentir nulla di nuovo; forse per il fatto che il terrore era stato spinto al massimo, era impossibile che il resto non sembrasse fiacco. Comunque siano le cose, mi sono sentito obbligato a sopprimere questo racconto che non era più di quaranta versi; in Sofocle tiene tutto il quinto atto»⁵⁵.

Dacier avverte che la tragedia sofoclea non termina al quarto atto. Voltaire ne è ovviamente consapevole, ma ritiene, dal punto di vista della messa in scena, del tutto inutile l'atto quinto dell'*Edipo re*. Esso distoglie l'attenzione dal culmine drammatico che è l'accecamento di Edipe seguito dalla morte di Jocaste. A chi interessano gli scrupoli di coscienza di un uomo ormai giunto alla fine?

Perché un altro Edipo?

L'*Edipe* fu accolto con grande favore. Si dice che con questo successo Voltaire, allora ancora François-Marie Arouet, doveva ben impressionare

53 (III, 5).

54 Sebbene Longino ne abbia tanto ammirati alcuni e Boileau ne abbia fatto una mirabile traduzione (cfr. cap. XIX del suo *Traité du Sublime*).

55 Voltaire, "Lettre III, contenant la critique de l'*Edipe* de Sophocle", cit., p. 25.

i gesuiti del Collegio *Louis le Grand*, in particolare père Porée, e nel contempo scandalizzare “quel giansenista” di suo padre (Voltaire resta orfano di madre all’età di 7 anni), dal quale si voleva distaccare e differenziare fino ad attribuirsi una propria nuova “carta di identità”: nella dedica dell’*Œdipe* a Madame, «*femme du Régent*», nell’edizione 1719, firmerà con Arouet de Voltaire.

Voltaire si forma sui classici senza tuttavia conoscere il greco; paradossalmente reputa meno importante l’apporto della letteratura latina che invece era in grado di leggere correntemente. Si rivolge quindi all’*Edipo re*, passando per la traduzione di André Dacier, traduttore dell’*Edipo* e della *Elettra* di Sofocle nel 1692⁵⁶.

Inizia la composizione dell’*Œdipe* a diciotto anni, nel 1712, e l’opera verrà rappresentata alla Comédie-Française solo nel 1718, quando l’autore ha ventiquattro anni. Troviamo quindi un Voltaire adulto, quasi maturo, che ha già vissuto esperienze significative come l’esilio a Tulle e poi a Sully-sur-Loire⁵⁷ e la detenzione alla Bastiglia⁵⁸.

L’*Œdipe* si fonda su modelli classici, Sofocle, Seneca, in secondo piano, e certamente sull’esempio di Corneille e Racine, forse l’autore più amato.

Benché Voltaire legga i classici e ne sia affascinato, essi non rappresentano la perfezione. La cosiddetta *linea vera*, la linea che traccia il culmine nel rapporto arte-natura, era stata effettivamente raggiunta dai greci ma solo nelle arti figurative, come affermerà a più riprese Diderot⁵⁹. Nelle arti della parola, il primato spetta ai moderni, cioè al “contestato” Corneille e soprattutto a Racine, vetta della tragedia mai superata, come si ritiene all’epoca. I poeti greci vanno lodati ma non imitati, afferma Voltaire.

La domanda se Voltaire sia un innovatore non è da porre in relazione all’*Œdipe*, prima opera dell’autore. Sebbene si tenda in genere a vedere nelle tragedie di Voltaire l’ultimo strascico di un teatro che a fatica vuole

56 A. Dacier, *L’Œdipe et l’Electre de Sophocle*, traduites en français avec remarques, C. Barbin, Paris 1692. Ricordo che l’*Edipo* di Seneca era stato tradotto nel 1629 a opera di Benoit de Bauduyn (*Les Tragedies de L.A. Senèque*, traduites en vers français, Noël Moreau dit le Coq, Troyes 1629). È noto che Dacier, in una lettera del 25 settembre 1714, incoraggia Voltaire a scrivere un *Œdipe*, un soggetto tanto importante e, a suo parere, il più perfetto tra quelli ereditati dagli antichi.

57 Inserito dal 1706 nel circolo libertino del Temple, nel 1716 va prudentemente in esilio a Sully-sur-Loire per aver composto alcune poesie satiriche.

58 I suoi scritti polemici ebbero grande successo nei salotti nobiliari, ma gli costarono anche esili e sofferenze. Tra l’altro già nel 1717 alcuni versi contro il reggente di Francia, Filippo d’Orléans, causarono il suo arresto alla Bastiglia.

59 Cfr. D. Diderot, “Salon 1767”, in M. Mazzocut-Mis et alii (a cura di), *Entrare nell’opera. I Salons di Diderot*, Le Monnier, Firenze 2012, p. 208.

rinnovarsi, i motivi di riconoscere cenni di una rivoluzione in atto non mancano. È vero, Voltaire si rifiuta di scrivere in prosa, eppure «è tra i primi a destrutturare l'alessandrino in modo significativo». In particolare, proprio nell'*Edipe* «78 versi (5.5% del totale) sono spezzati». Nelle opere coeve di altri autori, la percentuale è molto più bassa⁶⁰. Egli supera di molto i suoi contemporanei, introducendo «*la pompe et le pathétique*», per arrivare a proporre un genere nuovo, sempre più vicino all'Opera⁶¹ e, direi, al melodrammatico. L'attrazione spettacolistica è poi particolarmente evidente nell'ultima scena⁶²: quando il grand prêtre annuncia ai tebanici la pace ritrovata (didascalia): «*Ici on entend gronder la foudre, et l'on voit briller les éclairs*»⁶³.

Voltaire rifiuta la tragedia in prosa, perché, in nome del buon gusto, al verso non si può rinunciare. Diderot, ad esempio, scrive in prosa il “dramma borghese”, ed è perfettamente consapevole di non scrivere “tragedie”⁶⁴.

Nei confronti della tragedia, la posizione di Voltaire è dunque controversa, ma anche radicata nel gusto dell'epoca: mentre da filosofo e da scrittore di *contes* Voltaire rivoluziona contenuti e stile, a teatro non mette in dubbio i canoni letterari, arrivando a un controsenso che è sotto gli occhi di tutti: all'audacia filosofica corrisponde una ritrosia e quasi una timidezza drammaturgica. Se la prosa è sinonimo di verosimiglianza, la poesia, irrinunciabile nella tragedia, è sinonimo di buon gusto. Poesia e tragedia sono inseparabili. La poesia rappresenta il valore intrinseco della tragedia, poiché l'eroe non può esprimersi altrimenti. Se la prosa è ammissibile nella commedia, che richiede un'adesione maggiormente realistica tra personaggio e realtà, la tragedia perde tutto il suo fascino, tutta la sua ambiguità,

60 Cfr. J.-P. Perchellet, “Voltaire, tragique en son temps”, *Revue Voltaire*, 3 (2003).

61 Cfr. Ch. Biet, *Edipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Klincksieck, Paris 1994, p. 263.

62 Cfr. I. Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d'Edipe (1718) à Tancrède (1760)*, Honoré Champion, Paris 2007, p. 276.

63 «Si sente tuonare un fulmine e si vede il bagliore dei lampi» (V, 6).

64 Cfr. D. Diderot, “Sulla poesia drammatica” (1758), in *Teatro e scritti sul teatro*, tr. it. di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980. Steiner, ne *La morte della tragedia* (tr. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano 2005) ricorda che il primo a proporre la tragedia in prosa è La Motte; egli addirittura tenta la stesura di un *Edipe* in prosa – mai rappresentato – e di uno in versi che ha maggiore successo (vedi J. Lu, “En vers ou en prose? Les débats sur la tragédie à l'âge des Lumières”, in É. Décultot, M. Ledbury [a cura di], *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle: éléments d'une enquête*, Champion, Paris 2001, p. 147). La Motte si attira le critiche di tutti i benpensanti dell'epoca (Desfontaines, Jean-Baptiste Rousseau e di Voltaire). *Silvie* (1742) di Paul Landois è la prima rappresentazione tragica in prosa in Francia.

che è data dalla musicalità del verso, se scade nella immediatezza di una immedesimazione “borghese”. «Il teatro sia tragico sia comico, è il quadro vivente delle passioni umane. L'ambizione di un principe è rappresentata nella tragedia; la commedia mette in ridicolo la vanità di un borghese»⁶⁵.

Già nella seconda metà del secolo, Diderot e Lessing si chiederanno perché un re non possa parlare come un comune mortale. Che dignità in più danno i versi? Il cosiddetto ruolo sociale del teatro si ribalta completamente a distanza di pochi anni tanto che sia Diderot sia Lessing riterranno «*necessario* che la regina e la borghese si esprimano nella stessa maniera anche se nella realtà accade diversamente». Il teatro diventa un mezzo espressivo universale, «lo strumento di educazione di tutto un popolo, al di sopra di ogni distinzione di classe»⁶⁶.

Non così per Voltaire: a teatro bisogna piacere più all'orecchio (esaltazione della poesia) che al cuore (esaltazione della prosa, dove l'amore emerge con grande profluvio di sentimenti)⁶⁷. «Hanno tentato di darci delle tragedie in prosa ma non credo che questa impresa possa riuscire: chi ha il meglio non può accontentarsi del peggio. Sarà sempre un male dire al pubblico che si vuole diminuire il suo piacere. Se in mezzo ai quadri di Rubens o di Paolo Veronese qualcuno venisse a mettere i suoi disegni a matita, non avrebbe forse torto a paragonarsi a questi pittori? I ritratti della vita umana colpiranno sempre più in versi che in prosa»⁶⁸.

Tuttavia il rispetto delle regole e di alcune leggi della messa in scena (non far parlare più di tre attori, l'unità di tempo, di luogo e azione) può, come lo è stato presso i Greci, essere trasgredito almeno in parte, anche se Voltaire sottolinea che bisogna stare attenti alla coerenza e soprattutto alla verosimiglianza. Un autore che non riesce a rispettare le tre ore di rappresentazione per eccesso di avvenimenti, non mostra del genio, ma poca organizzazione del soggetto e della scena. Chi poi sceglie di esporre l'orrore, a maggior ragione necessita di un sovrappiù di genio per rendere i suoi versi sublimi e capaci di esprimere ciò che è terribile senza che divenga «atroce e disgustoso»⁶⁹.

65 Voltaire, “Discours sur la tragedie”, cit., p. 323. Sebbene Voltaire ricordi più volte la libertà del verso shakespeariano, non rinuncia alla musicalità della rima francese. Solo La Motte esce, in quegli anni, dal coro anche se timidamente.

66 P. Chiarini, “Introduzione”, in G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, p. XXXIV.

67 Cfr. J. Lu, “En vers ou en prose? Les débats sur la tragédie à l'âge des Lumières”, cit.

68 Voltaire, “Discours sur la tragedie”, cit., pp. 312-313.

69 *Ibid.*, p. 320.

Rinchiudere un avvenimento conosciuto e interessante nello spazio di due o tre ore; fare apparire i personaggi soltanto quando devono; non lasciare mai il palcoscenico vuoto; costruire una trama tanto verosimile quanto avvincente; non dire nulla di inutile; educare la mente e muovere il cuore; essere sempre espressivo in versi e con l'efficacia adatta a ogni carattere rappresentato; parlare la propria lingua con tanta purezza come nella prosa più castigata, senza che la costrizione della rima sembri ostacolare i pensieri; non permettersi un solo verso faticoso, oppure oscuro o declamatorio: sono queste le condizioni che si esigono oggi da una tragedia affinché possa passare alla posterità con l'approvazione degli intenditori, senza la quale non vi è mai una vera fama.⁷⁰

Impossibile però comprendere a fondo la posizione di Voltaire senza analizzare, anche se brevemente, quello che sarà il suo apporto all'articolo *Goût* – VII tomo dell'*Encyclopédie* (1757). Com'è noto, la parte scritta da Voltaire è preceduta da un articolo sul gusto fisiologico ed è seguita dall'*Essai sur le goût* di Montesquieu (concepito anni prima e pubblicato postumo) e dall'importante articolo conclusivo di d'Alembert. «Al gusto non basta vedere, conoscere la bellezza di un'opera; ha bisogno di sentirla, di esserne colpito. Non gli basta sentire, essere colpito in modo confuso, ha bisogno di distinguere le diverse sfumature; nulla deve sfuggire all'immediatezza del discernimento»⁷¹. Se il gusto del palato distingue immediatamente i sapori e la loro combinazione, allo stesso modo l'intenditore non dovrà applicarsi a lungo per tradurre il piacere immediato in consapevolezza. Il sentimento elabora le impressioni ricevute dalla sensazione e le organizza in un sistema di rimandi e risonanze, che rendono il piacere pieno e completo⁷². Il gusto ha uno statuto del tutto evidente che non necessita di dimostrazione. Eppure l'educazione al buon gusto è fondamentale e ha bisogno di tempo e di esercizio. Quel "buon gusto" che già nell'*Edipe* si esprime attraverso l'idea della «nobile semplicità». Esso si raggiunge a fatica e alcune Nazioni non lo raggiungeranno mai. Forse qui un riferimento all'amato e contestato Shakespeare non ci sarebbe stato male...⁷³.

Torniamo a *Edipe*. In Sofocle il personaggio principale si presenta dicendo «Edipo: il mio nome è noto a tutti», sottolineando, con ciò,

70 Voltaire, "Remarques sur *Médée*", in *Commentaires sur Corneille*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 31, Tome 1, p. 182.

71 Per quanto riguarda la traduzione dell'articolo, cfr. Voltaire, "Gusto", tr. it. di P. Vincenzi, in *Estetica della fruizione*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Lupetti, Milano 2008, pp. 85-87.

72 Cfr. *ibid.*

73 «Ai tempi di Eschilo, l'arte era nella sua infanzia, come a Londra ai tempi di Shakespeare». Eppure non è raro trovare «il vero patetico e singolari bellezze» (Voltaire, "Discours sur la tragedie", cit., p. 318).

un carattere forte, volitivo, tutt'altro che predisposto al vittimismo. Una capacità di autoaffermazione che Voltaire contesta. «Questa grossolanità non è considerata oggi nobile semplicità»⁷⁴. Nobile semplicità: difficile vedere nell'eroe greco l'espressione di un tipico atteggiamento che sarà winckelmanniano e quindi tipicamente settecentesco! Voltaire riconduce veramente Edipo all'interno di una nobile semplicità? Non è piuttosto Philoctète, nonostante gli eccessi di autoconsapevolezza, a incarnare quella quieta grandezza che gli consente di superare, con la fermezza dell'innocenza, le accuse di assassinio?

Il Voltaire delle tragedie greche ricostruisce con gusto neoclassico trame assodate, non disdegnando palesi incoerenze per seguire una nuova sensibilità melodrammatica; un universo neoclassico, che sempre più si avvale di un ampliamento psicologico o forse semplicemente emotivo dei suoi personaggi e di una esteriorizzazione dei segni della passione. Come vuole Chateaubriand nel suo *Génie du Christianisme*⁷⁵, sebbene l'eroe debba essere altisonante, i suoi sentimenti devono essere assolutamente comuni. Ci si deve poter identificare; così Zaire parrà più toccante di Ifigenia.

In Voltaire, il mondo della tragedia è ordinato e non subisce quel doppio scacco logico e strutturale tipico del *conte*. Il teatro si muove all'interno di leggi convenzionali e di una nuova sensibilità: il compromesso di Voltaire è evidente. La progressione logica delle passioni è più importante della coerenza drammaturgica che comunque ancora sta all'interno di un'unità di azione. La versificazione è tutto. In fondo è un'occasione mancata, che nemmeno il più audace innovatore, Diderot, saprà cogliere fino in fondo. Il teatro di Voltaire rimane un ibrido.

Nella generazione di Voltaire, la ragione, così spesso sopravvalutata da una critica superficiale del secolo dei Lumi, fatica a dominare l'irrazionalità che nel tragico affiora a più riprese. Un pessimismo che, se si dimostra disincantato e allo stesso tempo ineluttabile come nei *conte*, è al contrario reso melodrammaticamente nel teatro. Voltaire segue così il gusto senza adeguare a esso lo spirito del teatro e il suo linguaggio⁷⁶.

In *Edipe* la ragione sembra dunque in scacco e la "nobile semplicità" sacrificata a eccessi enfatici propri del melodramma. Solo Philoctète non soccombe mai all'irrazionale, e non è un caso.

74 Voltaire, "Lettre III, contenant la critique de l'*Œdipe* de Sophocle", cit., p. 19.

75 F.-R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, Garnier-Flammarion, Paris 1966, p. 266.

76 Come nel melodramma, il bene spesso trionfa nella dicotomia tra bene e male: *Alzire*, *Orphelin de la Chine* e *Mahomet* (ad esempio).

L'incontro-scontro con Corneille

Impossibile non menzionare il debito con l'*Edipe* di Corneille. Centrale è il tema della libertà dell'agire umano che si evince dalle parole di Thésée – personaggio aggiunto da Corneille insieme a Dircé, figlia di Jocaste e Laïus. Alla frase «virtuoso senza merito e vizioso senza colpa»⁷⁷ fa eco l'espressione dell'*Edipe* volteriano «*mais, seigneur, je n'ai pas la liberté de choix*»⁷⁸.

Se in Corneille il problema del libero arbitrio prende una piega del tutto esplicita, in Voltaire, pur allievo dei Gesuiti, rimane confuso nelle trame di un finale che non fa di *Edipe* il vero eroe. Solo Philoctète è libero di proclamare la vittoria della volontà sul destino.

In Corneille è Thésée a difendere quel libero arbitrio che contraddistingue anche i personaggi negativi, tormentati dal contrasto fra coscienza, volontà e destino. Nel momento in cui lo spettro di Laïus annuncia che il delitto dev'essere emendato con il sangue della sua stirpe, Dircé vuole immolarsi. Thésée, innamorato di Dircé, sfruttando tutti i fraintendimenti tipici dell'intreccio drammatico (si sa che un fratello di Dircé è stato abbandonato sul Citerone e che potrebbe essere vivo), afferma di essere il figlio di Laïus. Sebbene non si autoaccusi di parricidio, lascia a intendere che ha desiderato, e mai violato, la sorella Dircé e che ora è pronto a sacrificarsi. Dà sfogo quindi al suo cuore in una "tirade" nella quale afferma:

*De toute la vertu sur la terre épandue,
 Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due.
 Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
 Alors qu'on délibère on ne fait qu'obéir;
 Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
 Que suivant que d'en haut leur bras la précipite.
 D'un tel aveuglement daignez me dispenser.*⁷⁹

In un periodo in cui domina la politica antigiansenista di Luigi XIV, Thésée viene trasformato nell'eroe del libero arbitrio, tanto apprezzato an-

77 P. Corneille, "Edipe", in *Œuvres de P. Corneille*, Hachette, Paris 1862, Vol. 6, (III, 5).

78 «Ma, signore, non sono libero di scegliere» (II, 4).

79 «Di tutta la virtù sparsa sulla terra, tutto il merito e la gloria sono dovuti agli dei; essi agiscono in noi quando noi crediamo di agire; quando si decide non si fa che obbedire; e la nostra volontà ama, odia, cerca, evita, soltanto se dall'alto del loro braccio viene precipitata. Dispensatemi da una tale cecità» (III, 5).

che da Voltaire. La colpa degli antichi sembra ai moderni una forma di predestinazione troppo forte e del tutto immorale⁸⁰.

André Dacier analizza la colpa di Edipo per rispondere all'interpretazione di Corneille. Edipo è colpevole non di parricidio, non di incesto, di cui è inconsapevole, ma di aver ceduto alla sua stessa arroganza avendo ammazzato un innocente e la sua scorta. L'ira che lo acceca, l'incapacità di contenere le passioni e l'assassinio di cui si macchia determinano la giusta punizione divina⁸¹.

Per Sofocle, Edipo si macchia di un crimine non emendabile. È noto che in Platone il parricidio e il matricidio appartengono alla categoria dei crimini inesplicabili⁸². Chi uccide il genitore subirà la stessa violenza in questa vita o in una futura. Una colpa che è come un contagio. Edipo, per gli Antichi, è personaggio controverso, sebbene non ambiguo: ha il potere di "idealizzare" e sconfigge la Sfinge, ma è anche spietato assassino. Sta tra la ragione e la bestia, ma non nel giusto mezzo. O ragione o bestia. O dio, perché osa fare solo ciò che gli dei fanno, cioè giacere con la propria madre, oppure bestia, che uccide il padre con il suo bastone da viandante⁸³.

L'*Edipo* di Voltaire è scritto proprio quando la controversa bolla papale *Unigenitus* (1713), promulgata da Clemente XI e sollecitata tra gli altri da Luigi XIV, condannava 101 proposizioni estratte dal libro di Pasquier Quesnel, *Le Nouveau Testament en françois, avec des Réflexions morales sur chaque verset*, d'impronta giansenista. Queste vicende non lasciano indifferente Voltaire.

Nell'*Edipo*, la questione del libero arbitrio si sovrappone all'invettiva contro i preti che tanto era piaciuta al pubblico dell'epoca.

*Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense.
Notre crédulité fait toute leur science.*⁸⁴

80 Questo è uno dei punti controversi della famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*.

81 Cfr. A. Dacier, *La poétique d'Aristote*, Galler, Amsterdam 1692, p. 191.

82 Platone, *Leggi*, IX, 872e. «Se uno ha ucciso il padre, deve sopportare di subire la stessa morte».

83 I riti di passaggio (come quello di Edipo) presuppongono un periodo in cui il giovane si inselvaticisca, riacquisendo i segni animaleschi che l'educazione gli ha fatto perdere. Non solo: Edipo, dopo l'abbandono, è stato ritrovato nel bosco, da contadini, e ha poi scelto di girovagare – forse rubando cavalli – prima di entrare in Tebe, dopo aver risolto gli enigmi della Sfinge. Nel suo girovagare selvaggio ha incontrato e ucciso Laio. Gli elementi bestiali sono tipici di alcuni eroi mitici.

84 «I nostri preti non sono affatto ciò che un popolo superficiale pensa, tutta la loro scienza è data dalla nostra credulità» (IV, 1).

Nella prima scena, Dimas chiama in causa il volere degli dei e l'orribile stato in cui hanno gettato Tebe sia sotto il giogo della Sfinge sia con la terribile peste. Edipe commenta:

Ces maîtres des humains sont-ils muets et sourds?

[...]

*Donnez, en commandant, le pouvoir d'obéir.*⁸⁵

Tuttavia non è la giustizia divina a essere, almeno qui, sotto accusa. Il volere di un dio può apparire crudele, assetato di sangue, furioso, vendicativo, persecutore, ma non ingiusto o, per lo meno, lo è solo nella sproporzione tra la colpa e la punizione. Gli dei sono crudeli e solo di questo dovrebbero arrossire, urla Jocaste nell'ultima scena! Gli eroi sanno contrastare tale crudeltà, così come Philoctète e Hercule hanno fatto, compiendo azioni generose. Afferma il grand prêtre che gli dei mettono alla prova gli uomini, li mettono di fronte alle loro responsabilità. Se essi non sono messi sotto accusa, lo sono dunque i preti, traditori e impostori. Nella scena quinta del secondo atto, Araspe mette a confronto la logica dell'uomo, la sua capacità di indagare razionalmente, con il vaticinio e le arti divinatorie dei preti, che fanno parlare gli dei come a loro piace.

Ne nous endormons point sur la foi de leurs prêtres,

Au pied du sanctuaire il est souvent des traîtres,

Qui, nous asservissant sous un pouvoir sacré,

*Font parler les destins, les font taire à leur gré.*⁸⁶

Avvicinandosi lo scioglimento della vicenda, le accuse di Edipe contro il grand prêtre si fanno esplicite e pesanti. Siamo alla scena quarta del terzo atto, quando il grand prêtre accusa Edipe con un terribile "vous". Jocaste è la prima a rifiutare di credere nella colpevolezza di Edipe: la virtù stessa del consorte lo scagiona. Ma di che virtù si tratta? La virtù d'Edipe non è nel controllo passionale (come per Philoctète) ma nel non provare passione (non certo un merito per il Settecento): non odia suo padre e non ama, meglio ancora, non desidera sua madre. Ebbene, a sua insaputa tutto si rivolta contro di lui. Perfino il popolo non può persuadersi di quanto stia

85 «Questi padroni degli uomini sono sordi e muti? [...] Date, comandando, la possibilità di ubbidire» (I, 3).

86 «Non addormentiamoci sulla fede dei preti; ai piedi del santuario ci sono spesso dei traditori, che, asservendoci sotto un sacro potere, fanno parlare e tacere i destini come a loro piace» (II, 5).

avvenendo. Ma è la voce di Philoctète, precedentemente accusato, a farsi robusta e sicura:

*N'attendez point, seigneur, outrage pour outrage;
Je ne tirerai point un indigne avantage
Du revers inouï qui vous presse à mes yeux:
Je vous crois innocent malgré la voix des dieux.
Je vous rends la justice enfin qui vous est due,
Et que ce peuple et vous ne m'avez point rendue.
Contre vos ennemis je vous offre mon bras;
Entre un pontife et vous, je ne balance pas.
Un prêtre, quel qu'il soit, quelque dieu qui l'inspire
Doit prier pour ses rois, et non pas les maudire.⁸⁷*

La rivendicazione dell'eroe risuona alta: contro il nemico, contro un prete che invece di pregare per il suo re lo maledice, la spada di Philoctète è già sguainata. Edipe ha un moto di ammirazione: «Quale virtù!» E al grand prêtre non può non ricordare che dietro l'impunità si può celare una voce sacrilega. Lo scetticismo di Jocaste, nei confronti del sapere oracolare, è già esplicito in Sofocle, ma qui la dimensione anticlericale, per cui il potere dei preti sta tutto nella credulità del popolo⁸⁸, fomentata in precedenza dalle parole di Philoctète, incontra il gusto del pubblico settecentesco.

Philoctète, ma anche Jocaste ed Edipe, sebbene in modo diverso, non sono chiamati a testimoniare la nullità della presupposta grandezza umana, ma accusano di crudeltà gli dei⁸⁹. È Philoctète a sottolineare la profonda disparità tra la morte di Laius e la peste imputabile alla collera divina. Se il colpevole della morte di Laius va punito, la corresponsabilità della colpa è una esagerazione, che si trasforma in crimine perpetuato contro l'umanità. È ciò che Voltaire desidera che lo spettatore comprenda⁹⁰.

87 «Signore, non aspettatevi oltraggio a oltraggio. Non trarrò un indegno beneficio dall'inaudito rovesciamento che vi schiaccia al mio cospetto: malgrado la voce degli dei io vi reputo innocente. Vi rendo la giustizia dovuta che voi e questo popolo non avete reso a me. Offro il mio braccio contro i vostri nemici e non esito a scegliere tra voi e un pontefice. Un prete, qualunque sia e qualunque dio lo ispiri, deve pregare per i re e non maledirli» (III, 4).

88 (IV, 1).

89 Cfr. P. Hoffmann, "L'Edipe de Voltaire: une tragédie de la liberté", in J. Söring, O. Poltera, N. Duplain (a cura di), *Le Théâtre antique et sa réception. Hommage à Walter Spoerri*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, pp. 112-113.

90 Cfr. *ibid.*, p. 114.

Di fronte alla crudeltà degli dei, a che cosa si riduce la virtù dell'uomo?⁹¹
 Che dio è quello che opprime la virtù e che si prende gioco del libero arbitrio?

*Le voilà donc rempli cet oracle exécration
 Dont ma crainte a pressé l'effet inévitable!
 Et je me vois enfin, par un mélange affreux,
 Inceste et parricide, et pourtant vertueux.
 Misérable vertu, nom stérile et funeste.
 Toi par qui j'ai réglé des jours que je déteste,
 A mon noir ascendant tu n'as pu résister:
 Je tombais dans le piège en voulant l'éviter.
 Un dieu plus fort que toi m'entraînait vers le crime;
 Sous mes pas fugitifs il creusait un abîme;
 Et j'étais, malgré moi, dans mon aveuglement,
 D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument,
 Voilà tous mes forfaits ; je n'en connais point d'autres,
 Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres,
 Et vous m'en punissez! Où suis-je? Quelle nuit
 Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous luit?⁹²*

Edipe, proprio nel rendersi conto di tale abisso, senza giustificarlo, senza soprattutto giustificarsi, dimostra la sua forza e la sua miseria: nel contrasto, la sua grandezza prende la via del patetico, quel patetico mai raggiunto da Corneille. Perché l'assenza di forti conflitti (fino a questo momento tra il buon Philoctète, la virtuosa Jocaste e l'ignaro Edipe la trama scorre senza che il lettore debba fermarsi a riflettere) e l'assenza di personaggi negativi (il cattivo del melodramma è fuori dalla scena, confinato nei cieli dove si muovono gli dei) rischiavano di svuotare l'opera dall'effetto non solo emotivo ma morale e contenutistico. Lo spettatore, di fronte al dubbio di Edipe, viene in parte risarcito e l'emozione non è suscitata solo dalla sorte infelice dei due protagonisti. Lo scioglimento apre al patetico

91 (V, 4).

92 «Ecco dunque avverato quell'escrabilo oracolo di cui la mia paura ha affrettato l'inevitabile compimento! E, infine, mi vedo a causa di un intrico orrendo, incestuoso e parricida e tuttavia virtuoso. Miserabile virtù, nome sterile e funesto, su cui ho basato i giorni che detesto, tu non hai potuto fare nulla contro questa oscura inclinazione: cercando di evitarla, cadevo nella trappola. Un dio più forte di te mi trascinava al crimine; sotto i miei passi fuggitivi scavava un abisso; e mio malgrado, obnubilato, ero schiavo e strumento di un potere sconosciuto. Queste le mie colpe; non ne conosco altre. Dei senza pietà, i miei crimini sono i vostri e voi mi punite!... Dove sono? Quale notte copre con un velo terribile la luce che ci illumina?» (V, 4).

che sfiora il sublime, inteso come grandezza di pensiero, nobiltà di sentimento, magnificenza delle parole e armonia dell'espressione ma in uno stile semplice, secondo quanto Boileau scorge nella poesia di Racine, a cui dedica alcuni versi della sua *Art poétique*.

Il re Œdipe

È paterno, sollecito, pronto al sacrificio, come ogni buon re. Condivide con il suo popolo la pena, nel momento in cui è incapace di assumerla su di sé e di risolverla.

*Être utile aux mortels, et sauver cet empire,
Voilà, seigneur, voilà l'honneur seul où j'aspire
[...]
Mourir pour son pays, c'est le devoir d'un roi;
C'est un honneur trop grand pour le céder à d'autres.⁹³*

Se Corneille, con la figura di Dircé, figlia di Jocaste ed erede al trono, aveva sollevato il nodo problematico della legittima successione (al posto di Dircé, Œdipe regna a Tebe senza averne i titoli), Voltaire introduce la variante, già di Corneille e prima menzionata, di Polybe che, dichiarando di aver adottato il figlio, non gli riconosce la possibilità di ereditare il trono⁹⁴. Quest'ultimo elemento fa piombare Œdipe in un vortice dal quale non riesce più a risalire. Responsabile della peste che ha colpito il popolo di cui è re, accusato di incesto, abbandonato alla nascita, dichiarato figlio illegittimo, non ha più una casa né una patria. La vita lo esilia. In Corneille, al contrario, se Polybe confessa l'adozione di Œdipe, rendendo di fatto impossibile la sua successione al trono di Corinto, l'eroe risale almeno un poco dal vortice in cui sta precipitando, se non altro perché viene riconosciuto legittimo erede del trono di Tebe. Non è molto, ma è già qualcosa.

Osservatore della politica del suo tempo e non solo, Voltaire più di una volta dipinge ritratti di grandi sovrani, da Carlo Magno a Enrico IV, dal Re Sole a Luigi XV⁹⁵. Al di là di questo interesse "diretto" per la figura del monarca, il suo pensiero politico si manifesta più distintamente a teatro

93 «Essere utile ai mortali e salvare questo regno, ecco, signore, ecco il solo onore a cui aspiro [...] morire per il proprio paese è il dovere di un re; è un onore troppo grande per cederlo ad altri» (II, 4).

94 (V, 2).

95 (V, 2; III, 4).

dove, fin dalle origini, tesse trame per mettere a nudo la discrepanza tra la tirannia e la dignità politica e sociale del monarca.

Non è un caso allora che Philoctète esprima la sua gratitudine nei confronti di Hercule, che lo ha reso virtuoso, coraggioso, ma non ha indurito il suo cuore. Che cosa sarebbe stato senza gli insegnamenti del maestro? Solo il figlio di un re! Philoctète, nato principe e vissuto al seguito di Hercule, considera i re semplici uomini e non divinità da riverire:

*Un roi pour ses sujets est un dieu qu'on révère;
Pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire.
J'ai défendu des rois; et vous devez songer
Que j'ai pu les combattre, ayant pu les venger.*⁹⁶

La morte di un re e le sue conseguenze sono una preoccupazione politica e teatrale lungo tutta la carriera di Voltaire⁹⁷. Dopo la dipartita di Luigi XIV, nel 1715, accolta a Parigi con festeggiamenti, dopo i funerali che ne seguirono con il feretro oltraggiato dalla folla, il tema della legittimità, acuito dal problema della reggenza (il futuro Luigi XV aveva solo cinque anni), preoccupava non solo Voltaire ma tutta Parigi. Il decreto del 1714, in cui il re inseriva la possibilità che anche i figli naturali, se legittimati, potessero succedere al trono, lasciava tutti con il fiato sospeso, perché gli eredi, nel caso della morte del piccolo duca d'Angiò, sarebbero diventati due dei figli che il Re Sole aveva avuto dalla marchesa di Montespan (*Maitresse-en-titre* del re, al quale diede sette figli). Il decreto aveva anche lo scopo di porre al fianco del reggente Filippo II d'Orléans, figlio del fratello minore del sovrano, un Consiglio di Reggenza (abolito subito dopo la morte del re) per limitarne i poteri e il Parlamento di Parigi (che invece riceverà maggiore prestigio, tanto che Filippo trasferirà la corte da Versailles a Parigi). Non mancarono lotte intestine, anche se Filippo poteva godere dell'appoggio dell'alta aristocrazia e di influenti esponenti del giansenismo e del gallicanesimo.

96 «Per i suoi sudditi, un re è un dio da riverire; per Hercule e per me è un uomo comune. Ho difeso dei re e dovette pensare che se ho potuto vendicarli ho potuto combatterli»; e più oltre: «*Le trône est un objet qui n'a pu me tenter: / Hercule à ce haut rang dédaignait de monter. / Toujours libre avec lui, sans sujets et sans maître, / J'ai fait des souverains, et n'ai point voulu l'être*». [«Il trono è una meta che non mi ha tentato: Hercule sdegnava di salire a quell'alto rango. Sempre libero con lui, senza sudditi e senza padrone, ho nominato sovrani e non ho voluto esserlo»] (II, 4).

97 Cfr. H. Bilis, «Poétique tragique et pensée politique: mise en scène de la souveraineté dans l'*Œdipe* de Voltaire», *Symposium*, 64, 4 (2010), pp. 258-274.

Questa la situazione all'epoca. Ma come si muove Voltaire, esiliato e arrestato per oltraggio al reggente?

Nell'atto primo scena terza, (Edipe si rivolge ai tebani affermando che i sovrani, finché sono sulla terra, godono del rispetto dei sudditi che ne esaltano la giustizia e il potere, ma cadono subito in disgrazia dopo la morte e la loro collera ridiscende sotto forma di vendetta. I funerali di Luigi XIV sono molto recenti per non tenere conto di questo aspetto. D'altra parte Voltaire ne *Le Siècle de Louis XIV* racconta la fine del regno del re Sole in questo modo:

Sebbene la vita e la morte di Luigi XIV fossero state gloriose, egli non fu tanto rimpianto quanto meritava. L'amore per la novità, l'avvicinarsi di un periodo di minorità, dove ciascuno si immaginava la propria fortuna, la disputa della *Costituzione* che inaspriva gli animi; tutto fece accogliere la notizia della sua morte con un sentimento che andava oltre l'indifferenza. Abbiamo visto questo stesso popolo, che nel 1686 aveva domandato al cielo, piangendo, la guarigione del suo re ammalato, seguire il corteo funebre con dimostrazioni ben diverse.⁹⁸

L'invettiva contro il popolo che dimentica il proprio re, accettandone passivamente l'assassinio, si sovrappone all'arrivo di Philoctète che giunge a Tebe, lo sappiamo, per organizzare i funerali di Hercule. Il legame tra i due eroi è profondo e non suggellato dal sangue. La stima reciproca è così radicata che Hercule lascia in eredità a Philoctète le frecce invincibili, simbolo della trasmissione del suo potere, legato a un ideale eroico che deve essere trasmesso di generazione in generazione. «Da un lato, abbiamo quindi la successione reale, personificata da Edipe e da Laius, che si appoggia su una trasmissione del potere attraverso il sangue e che termina nell'oblio immediato del monarca; dall'altro, la successione eroica, personificata da Philoctète ed Hercule e fondata sulla trasmissione di un esempio virtuoso immortale»⁹⁹.

I disordini dovuti all'imperfezione del sistema di successione erano all'ordine del giorno e una messa in discussione di tali principi non poteva non interessare il giovane Voltaire, attirato dalla relazione tra «grandezza e merito»¹⁰⁰: l'onore non deriva da uno statuto sociale stabilito dal sangue ma dal contributo individuale al bene pubblico. D'altronde, anche

98 Voltaire, "Le Siècle de Louis XIV", in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 15, p. 82.

99 H. Bilis, "Poétique tragique et pensée politique: mise en scène de la souveraineté dans l'*Œdipe* de Voltaire", cit., p. 263.

100 *Ibid.*, p. 264.

in *Mahomet* (1741) e in *Sémiramis* (1748), Voltaire ritorna sull'idea della perdita dell'aura simbolica del re: un sovrano-impostore e un sovrano-fantasma sono protagonisti di queste pièces.

Un'ultima considerazione: l'uccisione di Laius, nel testo di Voltaire, si giustifica esclusivamente per motivi di rango. La Phocide, a ben guardare, non è altro che una stretta strada di Parigi dove si deve "disputare" il "vano onore" e il "frivolo privilegio" della precedenza¹⁰¹, dove un ragazzo, allevato nel falso orgoglio del proprio sangue, non esita ad uccidere per poter passare per primo. Edipe assassina il padre perché si attribuisce, per nascita, il potere di farlo. Secondo Philoctète, il profilo di un uomo si definisce solo sulla base delle azioni che ha compiuto, azioni che avranno un peso anche sulla posterità. Perciò Edipe designa Philoctète come suo successore, ben sapendo (perché lo ha sperimentato sulla sua pelle) che un re è e rimane un uomo¹⁰². Non sappiamo, come si è detto, se Philoctète, assente dalla scena, accetterà. In qualche modo il trono di Edipe rimane vuoto come quello della Francia di allora.

La parodia, per concludere

L'Edipe, lo ricordo, viene messo in scena il 18 novembre 1718 e la sua parodia, *l'Edipe travesti* di Biancolelli¹⁰³, il 17 aprile 1719, avvenimento che conferma il grande successo che ebbe l'opera¹⁰⁴. Non sono le tesi di Voltaire – tolleranza, difesa dei diritti dell'uomo e, nello specifico per *Edipe*, la messa in discussione del diritto ereditario, ecc. – a essere parodiate, ma proprio le trame e le messe in scena, si potrebbe dire il "tessuto" della tragedia e i suoi difetti. Le idee di eguaglianza non sono in discussione, anche in vista di un certo "livellamento verso il basso" propugnato dal-

101 (IV, 1).

102 (I, 1).

103 Pierre-François Biancolelli, detto Dominique (fils), attore della Comédie-italienne.

104 Ricordo che *l'Edipe travesti* è la prima parodia rappresentata alla Comédie-italienne dopo la sua riapertura. Ai suoi inizi la Comédie-italienne presenta al pubblico francofono spettacoli della commedia all'improvviso in lingua italiana. La sua attività è interrotta nel 1697, quando si sta per rappresentare *La fausse prude*, una pièce che mette in cattiva luce Madame de Maintenon, moglie morganatica segreta di Luigi XIV. Da quel momento gli attori lavorano soprattutto in provincia. Nel 1716 una nuova compagnia, guidata da Luigi Riccoboni, viene chiamata dall'Italia per riaprire la Comédie-italienne (il repertorio della nuova compagnia è tutto in italiano fino al 1718). Si riuniscono, nel 1762, all'Opéra-Comique, che prenderà il nome di Comédie-italienne fino al 1780.

la parodia, che mette a nudo e ridicolizza i vizi dei “grandi”: è la caricatura della loro condotta¹⁰⁵.

Si attacca Voltaire là dove già si scorge una futura “rigidità”. Soprattutto lo stile tragico è criticato in nome di un ideale di scrittura fortemente influenzato da l’*Art poétique* di Boileau e dai suoi precetti di chiarezza e intelligibilità. «Le tragedie di Voltaire sembrano restare al di qua dell’ideale classico agli occhi dei parodisti»¹⁰⁶. Non dobbiamo cercare nella parodia le tracce della denuncia della corruzione del gusto!¹⁰⁷ La parodia vola leggera eppure coglie nel segno. «Lo studio delle parodie drammatiche delle tragedie di Voltaire ha come risultato il paradosso seguente: i parodisti che non si spogliano mai da una certa insolenza e che inventano un nuovo rapporto con la scena, si rivelano essere i guardiani vigilanti delle norme classiche con il metro delle quali esaminano le trasformazioni che Voltaire fa subire al genere tragico. La parodia drammatica si rivela in definitiva la sorprendete custode di una tradizione che presto sarebbe stata ripudiata»¹⁰⁸. I parodisti sono i testimoni di un genere al suo declino¹⁰⁹.

Nello specifico, l’*Œdipe travesti* è un’opera che recupera tutti i cliché della tradizione italiana. Jocaste è Colombina; Œdipe è Trivelin. Nessuna allusione allo spietato e cieco destino emerge nelle parole dei personaggi. La presenza divina è cancellata accuratamente e gli ambasciatori degli oracoli rimpiazzati con personaggi ridicoli. Trivelin progredisce nella ricerca della verità, arrivando a credere o a supporre, almeno, che avrebbe potuto avere una certa responsabilità nella morte di Pierrot, marito defunto di Colombina¹¹⁰. «Nella scena settima, discutendo ancora una volta con la sua sposa circa le circostanze precise dell’assassinio, [Trivelin] riconosce una grande rassomiglianza fisica tra il povero Pierrot e se stesso, che potrebbe fare credere a un legame filiale. Di fronte alla commozione che colpisce Trivelin, Colombine si affretta a rassicurarlo attraverso il racconto della profezia di una “vecchia strega”. Tale metamorfosi, indegna della pietà di Apollo, attraverso la quale in Voltaire gli dei si palesano, getta discredito sulla rivelazione»¹¹¹. Oltre al carattere grottesco e rivoltante della strega, la degradazione della profezia causa una perdita della tensione morale che in

105 Cfr. I. Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d’Œdipe (1718) à Tancredè (1760)*, cit., p. 417 e pp. 419-420.

106 *Ibid.*, p. 428.

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*

109 Cfr. *ibid.*, p. 431.

110 Cfr. *ibid.*, p. 342.

111 *Ibid.*, pp. 342-343.

Voltaire era destinata a drammatizzare la portata del parricidio e dell'incesto annunciati.

Come in ogni buona parodia, la morte si edulcora e diventa un evento ilare e privo di qualsiasi drammaticità. Nessun corpo mutilato deve apparire sulla scena. La morte è richiamata in modo volutamente allusivo oppure come un brutto scherzo o, al contrario, in termini molto crudi che drammatizzano grottescamente, attraverso la violenza, l'esito finale. In ogni caso l'esposizione del sangue è proibita e, al sangue, si preferisce il vino, come nella scena settima dell'*Edipe travesti*¹¹². Il sangue che scorre sul marmo del tempio di Apollo diventa, nella parodia, un'enorme quantità di vino tristemente versato e quindi perduto. Anche il crimine dell'incesto è scorporato dall'orrore e trasformato in un atto non così repressibile, nell'universo "avvinazzato" della parodia: è in fondo «un crimine contro la sacrosanta bevanda della vigna»¹¹³.

La morte di Colombina non è all'insegna della maledizione, ma più vicina a preoccupazioni del tutto quotidiane e lontane da ogni pensiero suicida:

*mais je me trouve mal, tout mon corps s'affaiblit...
Claudine, par pitié, viens bassiner mon lit,*¹¹⁴

con tutto quello che di ambiguo questa frase porta con sé. Ancora più carica di comicità risulta l'autopunizione di Edipe che finisce per essere del tutto svuotata da qualsiasi valenza tragica e patetica: Edipe si farà due occhi neri¹¹⁵.

Voltaire non ama la parodia e soprattutto quella delle sue opere, ritenendo i parodisti dei parassiti senza alcuna importanza che si attaccano all'opera per succhiarne il sangue. L'insofferenza verso i parodisti (in particolare verso Alexis Piron) è per Voltaire il segno di un'intolleranza¹¹⁶. Come mai uno dei più grandi geni satirici dell'epoca, il Voltaire che con i suoi *contes* sottolinea e ridicolizza gli eccessi della filosofia, dei costumi, delle meschinità del suo

112 Cfr. *ibid.*, p. 352.

113 *Ibid.*, p. 353.

114 «Ma mi sento male, il corpo s'indebolisce... / Claudine, per favore, vieni a scaldare il letto» (D.P.F. Biancolelli, "*Edipe travesti*" (scena XIV), in *Les Parodies du nouveau Théâtre italien*, Tome I, Briasson, Paris 1731, p. 39).

115 Cfr. I. Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d'Edipe (1718) à Tancrède (1760)*, cit., p. 356.

116 Vedi ad esempio il *Discours préliminaire d'Alzire* (cfr. I. Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d'Edipe [1718] à Tancrède [1760]*, cit., p. 7).

tempo, mette in atto una opposizione tanto strenua nei confronti della parodia? Genere nefasto per la repubblica delle lettere! lo definisce¹¹⁷. Non è la sola contraddizione del grande drammaturgo e filosofo.

Bibliografia

Per quanto concerne le opere di Voltaire mi sono avvalsa della seguente edizione:
Œuvres complètes de Voltaire, Garnier, Paris 1877.

ANDÒ, Valeria, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2005.

BALESTRAZZI, Anna Maria, *Voltaire fra Edipo e Oreste*, in *L'Europa e il teatro, 2 (Il mito e il personaggio)*, Edizioni dal Sud, Modugno (Bari) 1998.

BÉRUBÉ, Georges-Louis, "Le Personnage de Philoctète dans l'*Œdipe* de Voltaire: un Signe avant-coureur", *Lumen*, 13 (1994).

BETTINI, Maurizio, GUIDORIZZI, Giulio, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004.

BIET, Christian, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Klincksieck, Paris 1994.

BILIS, Hélène, "Poétique tragique et pensée politique: mise en scène de la souveraineté dans l'*Œdipe* de Voltaire", *Symposium*, 64, 4 (2010).

BOSISIO, Paolo, "Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana", *Studi di letteratura francese*, MCMLXXXIX.

BRILLANT-ANNEQUIN, Anick, "*Œdipe* de Voltaire: Tragédie dramatique ou drame tragique?", *Recherches et travaux*, Université de Grenoble, 59 (2001).

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du Christianisme*, Garnier-Flammarion, Paris 1966.

117 *Discours préliminaire d'Alzire*: «dicono che sono invidioso della reputazione degli altri: non conosco invidia che per il male che essa mi ha saputo fare. Ho imposto al mio spirito di essere satirico ed è impossibile che il mio cuore sia invidioso» [*«me traitent d'homme envieux de la reputation d'autrui: je ne connais l'envie que par le mal qu'elle m'a voulu faire. J'ai défendu à mon esprit d'être satirique, et il est impossible à mon cœur d'être envieux»*] (Voltaire, "Discours préliminaire", in *Alzire ou les Américains*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, cit., Vol. 3, p. 382).

- CHIARINI, Paolo, "Introduzione", in G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975.
- CORNEILLE, Pierre, "Edipe", in *Œuvres de P. Corneille*, Hachette, Paris 1862, Vol. 6.
- DACIER, André, *La poétique d'Aristote*, Galler, Amsterdam 1692.
- DEGAUQUE, Isabelle, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques: d'Edipe (1718) à Tancredi (1760)*, Honoré Champion Editeur, Paris 2007.
- DELLA VALLE, Daniela, *Il mito cristianizzato. Fedra, Ippolito ed Edipo nel teatro francese del Seicento*, Peter Lang, Berne 2006.
- DIDEROT, Denis, "Sulla poesia drammatica" (1758), in *Teatro e scritti sul teatro*, tr. it. di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- DIDEROT, Denis, "Salon 1767", in M. Mazzocut-Mis et alii (a cura di), *Entrare nell'opera. I Salons di Diderot*, Le Monnier, Firenze 2012.
- FUNAIOLI, Maria Paola, "Les Lumières et le théâtre grec ancien", *Annali Online di Ferrara*, Lettere, 2 (2009).
- GIORDANETTI, Piero, MAZZOCUT-MIS, Maddalena, SCARAMUZZA, Gabriele (a cura di), *Itinerari estetici del brutto*, Libreria Cortina, Milano 2011.
- HOFFMANN, Paul, *L'Edipe de Voltaire: une tragédie de la liberté*, in J. Söring, O. Portera, N. Duplain (a cura di), *Le Théâtre antique et sa réception. Hommage à Walter Spoerri*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994.
- IOTTI, Gianni, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Honoré Champion Editeur, Paris 1995.
- KAROUI, Abdeljelil, "Traitement dramaturgique de l'espace et du temps dans *Edipe* de Voltaire", *Les Cahiers de Tunisie*, 35, 139-40 (1987).
- KERÉNYI, Karl, "Edipo I", in K. Kerényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Raffaello Cortina, Milano 1993.
- LU, Jin, "En vers ou en prose? Les débats sur la tragédie à l'âge des Lumières", in É. Décultot, M. Ledbury, *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle: éléments d'une enquête*, Champion, Paris 2001.
- MOUREAUX, José-Michel, *L'Edipe de Voltaire: introduction à une psycholecture*, Lettres Modernes, Paris 1973.

- OLIVIER, Jean-Jacques, *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre: étude sur l'art théâtral et les comédiens au XVIIIe siècle, d'après les journaux, les correspondances, les mémoires, les gravures de l'époque et des documents inédits*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris 1900.
- PADUANO, Guido, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994.
- PADUANO, Guido, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008.
- PERCHELLET, Jean-Pierre, "Voltaire, tragique en son temps", *Revue Voltaire*, 3 (2003).
- POMEAU, René, *Voltaire en son temps. D'Arouet à Voltaire (1694-1734)*, Voltaire Foundation, Oxford 1985.
- REGOLIOSI MORANI, Giulia, "Il problema della libertà in due *Edipi* del Seicento", *Zetesis*, 1 (2000).
- REGOLIOSI MORANI, Giulia, "*Edipo* e il giovane Voltaire", *Zetesis*, 1 (2002).
- REYNAUD, Denis, *Œdipe: Corneille et Voltaire*, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 2004.
- ROCHFORD VROOMAN, Jack, "*Voltaire's Theatre: the Cycle from Œdipe to Mérope*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 75 (1970).
- SCHORR, James L., "An early critique of Voltaire's *Œdipe*", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 302 (1992).
- STEINER, George, *La morte della tragedia*, tr. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano 2005.
- TOBARI, Tomoo, "Un Défenseur de Sophocle contre l'*Œdipe* de Voltaire", in *Mélanges pour Jacques Scherer: Dramaturgies, Langages dramatiques*, Nizet, Paris 1986.
- VOIRET, Martine, "L'Anti-*Œdipe* de Voltaire", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 311 (1993).
- VOLTAIRE, "Gusto", tr. it. di P. Vincenzi, in *Estetica della fruizione*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Lupetti, Milano 2008.