L' *OEDIPUS* DI DRYDEN E LEE: UN PERCORSO NEL LABIRINTO DELLA NATURA

di Chiara Sironi

«Sei tu stesso un mistero, un intricato
oscuro enigma; e quando lo risolverai,
sarai trovato e perduto».

Tra le numerose rivisitazioni del mito di Edipo dell'età moderna, merita particolare attenzione una produzione inglese della seconda metà del XVII secolo: si tratta dell'*Oedipus: a Tragedy* di John Dryden e Nathaniel Lee¹. Unica versione inglese del mito finora conosciuta e unica variante scritta a quattro mani, la tragedia viene rappresentata dalla Duke's Company per la prima volta nel settembre del 1678, sul palco del Dorset Garden Theatre² di Londra: l'immediato successo è testimoniato dalle dieci repliche nelle sere consecutive; consegue un discreto consenso di pubblico anche in segui-

-
- 1 L'edizione consultata, con testo a fronte, cui si farà riferimento è J. Dryden, N. Lee, *Edipo*, a cura di M. Sestito, Marsilio, Venezia 2008. L'*Oedipus* viene composto nel 1678 e ottiene la licenza di pubblicazione l'anno successivo per gli editori Bentley e Magnes. Gli autori, John Dryden (1631-1700), poeta, drammaturgo, traduttore e critico letterario e Nathaniel Lee (incerta è la data di nascita che oscilla tra il 1650 e il 1653, maggiormente testimoniata quella di morte, avvenuta nel 1692), collaboreranno nuovamente per la stesura del *The Duke of Guise* del 1683.
 - 2 Per il calendario delle rappresentazioni londinesi fino all'anno 1880, cfr. W. Van Lennep et alii (a cura di), *The London Stage 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces together with casts, box-receipts and contemporary comment: compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period*, 7 voll., Southern Illinois University Press, Carbondale 1960-1968. Al tempo della riapertura dei teatri (1660), solo due compagnie godevano del privilegio reale di poter inscenare degli spettacoli: è interessante notare come nonostante la compagnia teatrale di riferimento dei due autori fosse quella dei King's Men, afferente al Drury Lane, loro avessero sfruttato un cavillo contrattuale per svincolarsi e servirsi, così, del Dorset Garden, maggiormente attrezzato negli apparati scenici. Cfr. "Oedipus", in *The works of John Dryden*, a cura di E.N. Hooker e H.T. Swedenberg, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1984, vol. XIII, pp. 441-443.

to, venendo costantemente riproposta nei teatri londinesi durante la prima metà del XVIII secolo. Il soggetto dell'opera, inoltre, è fonte di ispirazione per il musicista barocco Henry Purcell³, che compone le musiche di accompagnamento per la rappresentazione del 1692.

La *pièce* si compone della classica struttura in cinque atti, a scena unica, preceduti da una Prefazione e da un Prologo e seguiti da un Epilogo: la rima, consueta alle tragedie eroiche viene abbandonata a favore del *blank verse* (pentametro giambico). Ai fini di un'attribuzione specifica dei singoli atti, le fonti sono indirette e poco precise, dando adito a varie ipotesi: generalmente si tende ad ascrivere a Dryden gli atti primo e terzo e il disegno complessivo dell'opera; mentre a Lee spetterebbe il resto⁴, considerata anche l'indole e la poetica di quest'ultimo: «Dryden impostato su controllo, ordine e razionalità, strutturali e stilistici; Lee volto a frenesia passionale ed eccesso, rispecchiati da uno stile fortemente declamatorio – irrazionalità nell'arte che sembra preludere alla follia nella vita»⁵. Tuttavia, la grande divergenza di esperienza letteraria, di notorietà e di sistema di valori tra i due non ha compromesso l'esito dell'opera, che nel complesso risulta essere equilibrata e organica.

Nelle pagine della Prefazione gli autori, attraverso una sorta di *captatio benevolentiae*, citano le fonti principali a cui si sono rivolti, giustificando a livello teorico le scelte distintive di questa nuova versione. Dryden, già ai tempi della stesura del saggio critico *Essay on Dramatick Poesie* (1668),

-
- 3 Henry Purcell (1659-1695) compone le musiche di scena per la rappresentazione dell'*Oedipus* del 1692: esse consistono in un Preludio, due *songs* (*Hear, ye sullen powers below; Come away, do not stay*) e due terzetti (*Music for a while*, la più celebre; *Laius! Hear, hear*). Dryden e Purcell, infatti, istituiscono a partire dal *King Arthur* (1691) un sodalizio artistico che si rinnoverà nel tempo (cfr. C.A. Price, *Henry Purcell and the London stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1984). Nel corso del Settecento altri musicisti recuperano la tragedia di Dryden e Lee: John Ernest Galliard (1687-1749), compositore e oboista inglese di origine tedesca, ne trae ispirazione per uno dei suoi *masque* a atto unico, rappresentato al Covent Garden di Londra il 2 marzo 1736; Thomas Augustine Arne (1710-1778), è invece autore delle musiche di scena per una rappresentazione al Drury Lane di Londra il 19 novembre 1740. Cfr. G. Mattiotti, *Edipo in palcoscenico: quattro secoli di rivisitazioni letterarie e musicali*, (saggio consultabile all'indirizzo web: http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2005/eventi/2005_01_12_oedipe/presentazione.pdf).
- 4 Cfr. M. Summers (a cura di), *John Dryden: The Dramatic Works*, 6 voll., Gordian Press, New York 1968, vol. V, p. 325; E.N. Hooker, H.T. Swedenberg (a cura di), *The works of John Dryden*, cit., p. 443.
- 5 M. Sestito, "Introduzione", in J. Dryden, N. Lee, *Edipo*, cit., p. 16.

era consapevole della difficoltà di trattare con originalità una materia così familiare al pubblico, come poteva essere ad esempio il mito di Edipo:

*The people so soon as ever they heard the name of Oedipus, knew as well as the Poet, that he had kill'd his Father by a mistake, and committed Incest with his Mother, before the Play; that they were now to ear of a great Plague, on Oracle, and the Ghost of Laius: so that they sate with a yawning kind of expectation, till he was to come with his eyes pull'd out, and speak a hundred or more Verses in a Tragick tone, in complaint of his misfortunes.*⁶

Per quanto concerne le fonti, l'opera si inserisce nella tradizione drammaturgica inglese, (s'intenda quella antecedente alla chiusura dei teatri⁷, che trova in Shakespeare un riferimento imprescindibile), ma soprattutto riconosce il suo debito nei confronti della classicità: si ricordi, infatti, che Dryden era un sostenitore del cosiddetto partito degli Antichi, nella celebre *Querelle des Anciens et des Modernes* (che tuttavia in Inghilterra era condotta con toni più smorzati). Sofocle viene celebrato come emblema della perfezione del teatro greco e assurge a modello da seguire il più da vicino possibile: «E i critici tutti nelle età ricche di cultura / riformata han

6 «Le persone, non appena sentivano il nome di Edipo, conoscevano allo stesso modo del poeta, che egli ha ucciso suo padre per errore e ha commesso incesto con sua madre, prima dello spettacolo; che loro stavano per assistere ad una grave pestilenza, ad un oracolo e al fantasma di Laio: in questo modo essi ingannano la noiosa attesa, finché questi non si cava gli occhi e declama un centinaio o più di versi in tono tragico, lamentandosi delle sue disgrazie», (tr. it. mia). Cfr. S.H. Monk, W. Maurer (a cura di), *The works of John Dryden. Prose 1668-1691: An Essay of Dramatic Poesie*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1971, vol. XVII, p. 24. Il passo citato, come nota Avezzù, può far supporre la conoscenza di quello di Antifane: «gli spettatori conoscono la trama prima ancora che la tragedia incominci. Dico *Edipo*, e quelli tutto il resto già lo sanno: Laio il padre, Giocasta la madre, queste le figlie, questi i figli, il suo destino, il suo passato...», cfr. G. Avezzù, «Introduzione», in *Edipo. Variazioni sul mito*, a cura di G. Avezzù, Marsilio, Venezia 2008, p. 10.

7 «La chiusura dei teatri non significò soltanto la quasi eliminazione dell'attività teatrale, ma anche la cancellazione, a livello di massa, della memoria storica del teatro: nel 1660 la quasi totalità di un'intera generazione non aveva mai visto uno spettacolo teatrale», cfr. P. Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento, 1660-1895*, Einaudi, Torino 1997, p. 5 e sgg. I teatri, chiusi per ordinanza parlamentare dal 1642, vengono riaperti nel 1660 per volere del nuovo re, Carlo II. Al momento della riapertura si doveva fare i conti con la carenza di un repertorio aggiornato, con la mancanza di scuole di drammaturgia e, di conseguenza, di attori professionisti. Soprattutto mancavano gli spazi: i teatri erano stati demoliti oppure erano inagibili, nella migliore delle ipotesi. Cfr. anche M. Sestito, *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento*, Carocci, Roma 2002.

la scena, del modello seguendo la natura»⁸; Seneca, invece, è rimproverato di non comprendere a fondo la natura del testo drammaturgico, che implica una modalità espressiva differente da quella di un trattato filosofico, non essendo quest'ultimo destinato alla rappresentazione scenica: «non fa che rincorrere espressioni pompose, frasi incisive e nozioni filosofiche, più indicate allo studio che al palcoscenico»⁹. Un eccesso di razionalità, il suo, che pregiudica un pieno dispiegamento del pathos tragico: esattamente come, ma per altre ragioni, accade in Corneille, verso il quale gli autori si dimostrano maggiormente critici. Corneille è autore dell'*Edipe* e costituisce un riferimento imprescindibile sia per la vicinanza cronologica (l'opera viene rappresentata per la prima volta nel 1659), sia come bersaglio polemico nei confronti del teatro francese¹⁰. A lui viene imputata un'eccessiva invadenza dell'intreccio secondario; la parallela vicenda della storia d'amore tra Dirce e Teseo ha infatti un duplice effetto negativo: da un lato compromette, attraverso la nobiltà di Teseo, la dignità eroica di Edipo, «a malapena interprete di un ruolo secondario nella sua propria tragedia»¹¹ e, dall'altro lato, lede, con il suo lieto fine, al complessivo effetto tragico.

Nonostante i biasimi, l'*Oedipus* mutuerà dal francese il motivo dell'intreccio secondario; da Corneille in avanti, infatti, gli autori che si risolvono di intraprendere una nuova riscrittura del mito di Edipo devono confrontarsi con l'esigenza di ricorrere ad un intreccio secondario, sia in funzione di una maggior caratterizzazione del protagonista principale, sia per venire incontro ai gusti dell'epoca:

Tutti condividono il presupposto che il *plot* antico sia insufficiente per costruire un dramma moderno: è un tratto antiaristotelico e detta il disegno di trame parallele: di frequente si tratta di intrecci amorosi che appaiono secondari solo a chi sia condizionato da un punto di vista classicistico – in effetti l'amore domina la tragedia sei- e settecentesca e, per quanto possa apparirci singolare, nemmeno gli *Edipo* fanno eccezione.¹²

8 J. Dryden, N. Lee, "Prologo", in *Edipo*, cit., p. 49.

9 J. Dryden, N. Lee, "Prefazione", in *Edipo*, cit., p. 45.

10 I drammaturghi inglesi erano incoraggiati dallo stesso sovrano, ritornato dall'esilio francese, a prendere esempio dai continentali: «la familiarità con il modello francese favorisce una fruttuosa compenetrazione tra le due culture, ma più spesso alimenta un blando antagonismo con i trattatisti d'Oltremarica» (K. Angioletti, "Fra arte, natura e talento. Essere attore nel Long Eighteenth Century", in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggioni [a cura di], *Paradossi settecenteschi: la figura dell'attore nel secolo dei lumi*, Led, Milano 2010, p. 339).

11 J. Dryden, N. Lee, "Prefazione", in *Edipo*, cit., p. 45.

12 Cfr. G. Avezzi, "Introduzione", in *Edipo. Variazioni sul mito*, cit., p. 28.

Per di più, proprio in Corneille la presenza della trama secondaria è anche occasione per una riflessione sul potere e sulla legittimità del sovrano, una legittimità che, del resto, in Francia non era mai stata messa in discussione. La tragedia di Dryden e Lee accoglie questa istanza, ma si trova ad essere supportata da ragioni storico-culturali più sentite, soprattutto in considerazione degli avvenimenti politici contemporanei, immediatamente successivi alla restaurazione Stuart¹³: la tematica della legittimità arriva ad assumere allora ben altri significati. I protagonisti di questo *underplot* sono la coppia di innamorati, Euridice e Adrasto e il cospiratore Creonte, che ambisce sia alla fanciulla che al potere sovrano.

In definitiva, l'intreccio secondario, ed è questa la «perfezione differente»¹⁴ del teatro inglese rispetto a quello ateniese, consiste nell'introduzione della varietà attraverso personaggi che, spiegano gli autori con una metafora significativa, «vanno fatti muovere lungo sentieri laterali simili ai percorsi di un labirinto che conducono al grande spazio centrale, oppure simili alle tante camere di una locanda che si aprono tutte sullo stesso porticato»¹⁵.

Per una definizione di Natura

Il concetto fondamentale che fin dalle prime battute accompagna il lettore attraverso la vicenda è quello di Natura: il termine ricorre ventuno volte nell'intero arco del dramma, ciò a testimoniare la specifica prospettiva, entro cui si colloca l'opera di Dryden-Lee. Come afferma Bobbio, «“natura” è uno dei termini più ambigui in cui sia dato imbattersi nella storia della filosofia»¹⁶, e questo *Oedipus* ne è un chiaro esempio.

La molteplicità di significati con cui è utilizzato questo termine e la loro indeterminatezza è ciò che fa da contesto al tema principale. La natura viene indagata in ogni sua possibile accezione: vi si trova una natura intesa in senso paesaggistico, una natura con significato cosmologico e una natura come legge morale ed estetica. La tragedia di Dryden e Lee si districa entro questo labirinto (per usare la precedente metafora), nuovo enigma, che

13 A tal proposito, si ricorda che nel 1660 ha fine, dopo 11 anni di *interregnum*, l'esperienza repubblicana del Commonwealth. Al trono viene ripristinata la dinastia Stuart, sotto Carlo II, rientrato dall'esilio francese.

14 J. Dryden, N. Lee, "Prefazione", in *Edipo*, cit., p. 45.

15 *Ibid.*, p. 47.

16 N. Bobbio, *Giusnaturalismo e positivismo giuridico*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 144-145.

interroga l'uomo e il suo destino: «Fato! Natura! Fortuna! Ma cos'è questo mondo?»¹⁷. Il tentativo di rispondere a questa domanda è il tentativo stesso di offrire una definizione di Natura, di scoprire quali siano le leggi che governano il cosmo. Posto questo fine, risulta interessante rilevare secondo quale prospettiva metodologica è condotta tale indagine. Il concetto generale di Natura che viene proposto è veicolato *ex-negativo*, ossia è ricavato attraverso l'esclusione di tutto ciò che è considerato deforme ed eccedente dalla regolarità. Si consideri ad esempio il significativo dialogo dell'esordio, in cui l'anomalia meteorologica viene associata ad un indebolimento delle strutture del cosmo:

*Alc. Methinks we stand on Ruines; Nature shakes
About us; and the Universal Frame
So loose, that it but wants another push,
To leap from off its Hindges.*

*Dioc. No Sun to cheer us; but a Bloody Globe
That rowls above, a bald and Beamless Fire;
His Face o're-grown with Scurf: the Sun's sick too;
Shortly he'll be an Earth.*

*Pyr. Therefore the Seasons
Lye all confus'd; and, by the Heaven's neglected,
Forget themselves: Blind Winter meets the Summer
In his Mid-way, and, seeing not his Livery,
Has driv'n him headlong back: and the raw damp,
With flaggy Wings, fly heavily about,
Scattering their Pestilential Colds and Rheumes
Through all the lazy Air.*¹⁸

L'indagine sulla Natura viene quindi condotta attraverso una sistematica avversione nei confronti di ciò che esula dalla sua uniformità: in particolar

17 J. Dryden, N. Lee, *Edipo*, cit., (IV, 1, v. 246). D'ora in avanti, si indicherà tra parentesi l'atto, in numero romano, la scena, in numero arabo e il verso, anch'esso in numero arabo. La traduzione a cui si farà riferimento è quella di M. Sestito, compresa nella medesima edizione.

18 «*Alcandro*. Sembra di stare su rovine; la Natura trema / intorno a noi, e così allentata / è la struttura del mondo, che la spina più lieve / la può scardinare. / *Diocle*. Non vi è sole a dar gioia, solo un globo sanguigno / che ruota su in alto, un fuoco calvo e privo di raggi / con la faccia infestata di croste; anche il sole è malato, / e presto sarà un'altra terra. / *Piracmon*. E così le stagioni / giacciono confuse, neglette dal Cielo / e dimentiche di sé: l'inverno cieco incontra l'estate / che avanza, la sua livrea non vede / e a capofitto la ricaccia indietro; aspri vapori / volano intorno a fatica con ali fiacche, / spargendo il freddo muco della peste / nell'aria inerte» (I, 1, vv. 1-16).

modo, lo si vedrà a breve, al delitto di incesto e alla deformità fisica sono riservate le riflessioni più significative.

Una passione ambigua

Il legame incestuoso stretto da Edipo con la madre-moglie Giocasta rappresenta il caso più emblematico di percezione della deformità dalla natura affrontato nel testo. Nella versione di Dryden-Lee la relazione viene a tal punto indagata nei suoi aspetti psicologici, da caratterizzare univocamente questo dramma. In particolar modo, sono due gli aspetti approfonditi: l'inedita prospettiva in cui si colloca il personaggio di Giocasta e l'unicità del sentimento che unisce i due protagonisti, improntata su un motivo fortemente passionale.

Il personaggio di Giocasta assume qui una rilevanza centrale e finora sconosciuta; nelle precedenti riscritture ricopriva un ruolo subordinato e assolveva solo alla funzione di stimolo per il meccanismo drammatico: infatti, nella veste di unico personaggio informato dei fatti, dal momento che possedeva una memoria storica globale (dal responso dell'oracolo che vietava a Laio di avere una progenie, fino allo scioglimento rivelativo della tragedia), riportava quelle informazioni su eventi o persone coinvolte con l'ingenuità del testimone non coinvolto, fornendo a Edipo gli indizi per la sua indagine. In questo caso, invece, il personaggio viene sviluppato con una maggiore complessità psicologica: da espediente narrativo diventa personaggio a tutto tondo, presso il quale trovano spazio sentimenti, riflessioni e gesti.

Inoltre, la rivalutazione riservata ai ruoli femminili (si pensi altresì allo spazio riservato a Euridice nell'intreccio secondario), è giustificata da una ragione extra testuale: nel teatro della Restaurazione, l'introduzione della figura dell'attrice donna influisce sugli intenti compositivi, determinando un'estensione dei ruoli femminili. Accorgimenti questi che, da una diversa angolatura, comportano altre implicazioni estetiche, come la preminenza della voluttuosa esposizione del corpo dell'attrice sulle sue capacità interpretative: «le donne sulla scena divennero l'oggetto dello sguardo bramoso degli spettatori, e giacché il pubblico pagava per entrare nei teatri, così parte di quella transizione implicava l'istituirsi, sul piano teorico, di una relazione di proprietà tra pubblico e artista»¹⁹.

19 S. Bassnett, "In lotta con il passato: il teatro delle donne alla ricerca di una storia", in R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne: forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, QuattroVenti, Urbino 1991, p. 17.

La particolarità e l'intensità del legame che unisce i due protagonisti affiora sin dai primi dialoghi, ancora incontaminata da ogni sospetto. Il rapporto amoroso è espresso con un linguaggio involontariamente ambiguo, attraverso il quale si paragona il loro amore, nella sua esclusività, all'affetto che lega una madre al proprio figlio: si desume, in questo modo, che il legame di sangue tra madre e figlio sia considerato come il sentimento più forte in natura:

*Joc. The more I look, the more I find of Lajus:
His speech, his garb, his action; nay his frown;
(For I have seen it;) but ne're bent on me.
Oed. Are we so like?
Joc. In all things but his love.
Oed. I love thee more:
So well I love, word cannot speak how well.
No pious Son e're lov'd his Mother more
Than I my dear Jocasta.
Joc. I love you too
The self-same way: and when you chid, methought
A Mothers love start up in your defence,
And bade me not be angry: be not you:
For I love Lajus still as wives shou'd love:
But you more tenderly; as a part of me:
And when I have you in my arms, methinks
I lull my child asleep.²⁰*

L'ambiguità con cui si esprime il sentimento affettivo dei protagonisti è funzionale a introdurre per gradi la minaccia dell'incesto. L'amore tra madre e figlio è inizialmente evocato in un contesto privo di implicazioni sessuali, assumendo solo un valore metaforico. Tuttavia, il sentimento è percepito in un'asimmetria secondo cui «per Edipo l'amore filiale è misura assiologica dell'amore *tout court*; [...] per Giocasta l'amore materno costituisce la specificità entusiastica del suo secondo matrimonio»²¹: quest'ul-

20 «*Giocasta*. Più ti guardo, e più vedo Laio: / parole, modi, gesti; persino il cipiglio, / perché io l'ho visto, ma mai rivolto a me. / *Edipo*. Tanto ci assomigliamo? / *Giocasta*. In tutto, tranne il suo amore. / *Edipo*. Io ti amo di più; / infinitamente ti amo, più che parola possa dire. / Mai figlio devoto amò sua madre / più di quanto io ami *Giocasta*. / *Giocasta*. Anch'io ti amo / dello stesso amore; e se alzi la voce, sento / un amore di madre levarsi in tua difesa, / e quietare la mia ira, perché non sei tu. / Sì, ancora amo Laio come deve amare una moglie; / ma te più teneramente, come parte di me; / e quando sei nelle mie braccia, è come / cullare il mio bimbo nel sonno» (I, 1, vv. 522-536).

21 G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008, p. 109.

tima pone infatti un distinguo tra l'amore che la lega a Edipo e quello che ancora prova per il precedente marito, una distinzione che però sfuma nella confusione dovuta alla somiglianza psico-somatica tra i due uomini.

In questo momento della vicenda la colpa di incesto, percepita ripetutamente con maggiore ripugnanza e abominio rispetto allo stesso parricidio, è concepita come qualcosa di esterno alla coppia: lo si evince dalle parole di Edipo, in occasione della richiesta di Giocasta di accordare il consenso per le nozze tra Euridice e Creonte (cioè tra la figlia di primo letto di Giocasta e il fratello di quest'ultima):

*Uncle and Neece! They are too near, my Love
'Tis too like Incest: 'tis offence to Kind:
Had I not promis'd, were there no Adrastus,
No choice but Creon left her of Mankind,
They shou'd not marry; speak no more of it;
The thought disturbs me [...]
That's the Bar:
And she thy Daughter: Nature wou'd abhor
To be forc'd back again upon her self,
And like a whirl-pool swallow her own streams [...]
I know not why, it shakes me
When I but think on Incest.²²*

Una unione endogamica è considerata contraria alle leggi della Natura: addirittura il termine attraverso il quale viene posto il veto è quello di aberrazione della specie. Sembrerebbe trattarsi maggiormente di un problema di matrice culturale, piuttosto che biologica (ossia il pericolo di generare una discendenza mostruosa): ciò che in questo momento viene definito "legge di natura" è, in realtà, difficilmente distinguibile dall'elemento legato ad una cultura. In tal senso, la Natura viene innalzata ad autorità inappellabile e sotto la sua tutela trovano giustificazione ragioni che essenzialmente sono culturali.

Il tema della mostruosità che offende la specie offre l'occasione per introdurre una digressione. L'idea di un'unione contraria alla natura che ge-

22 «Zio e nipote! Sono troppo vicini, amor mio, / somiglia troppo all'incesto; è un'offesa alla specie. / Se anche non mi fossi impegnato, non esistesse un Adrasto, / e Creonte fosse l'unica scelta al mondo, / non li farei sposare. Non parlarne più, / il pensiero mi inquieta [...] Ecco l'impedimento, / e lei è tua figlia: ripugnerebbe alla Natura / tornare forzatamente su se stessa, / e come un vortice risucchiare la sua propria acqua [...] Non so perché, ma tremo / se solo penso all'incesto» (I, 1, vv. 546-551, vv. 555-558 e vv. 560-561).

nera degli ibridi spaventosi è presente nel testo in due momenti ben distinti: in un primo caso quando Edipo riconosce nella sua progenie figli ma anche fratelli, figlie ma anche sorelle:

*Ha! now the baleful off-spring's brought to light!
In horrid form they ranck themselves before me;
What shall I call this Medley of Creation? [...]
What, Sons and Brothers! Sisters and Daughters too!
Fly all, begon, fly from my whirling brain;
Hence, Incest, Murder; hence, you ghastly figures!*²³

Nel secondo caso, invece, è la deformità fisica di Creonte che viene ripudiata e additata con orrore. Creonte interpreta in negativo quel concetto caro alla cultura greca, secondo cui vi è una corrispondenza tra bellezza fisica e valore morale (*kalokagathia*): egli sublima la sua deformità fisica nella lussuria e nel potere, assumendo in questo modo il duplice ruolo di antagonista (*villain*) sia per Edipo che per Adrasto. La descrizione di come la deformità fisica e morale è percepita nell'universo edipico creato da Dryden-Lee è affidata alle sprezzanti parole di Euridice:

*Creon. Why doubt you? I'm a man.
Euryd. 'Tis well you tell me so, I should mistake you
For any other part o'th' whole Creation,
Rather than think you man: hence from my sight,
Thou poison to my eyes. [...]
Euryd. Why love renounc'd thee e're thou saw'st the light:
Nature herself start back when thou wert born,
And cry'd, The work's not mine —
The Midwife stood aghast; and when she saw
Thy mountain back, and thy distorted legs,
Thy face it self;
Half-minted with the Royal stamp of man;
And half o'er-come with beast, stood doubting long,
Whose right in thee were more:
And knew not, if to burn thee in the flames,
Were not the holier work.*²⁴

23 «Ah, la sinistra progenie viene ora alla luce! / in orride forme si schiera davanti a me; / come la chiamerò questa mistura del creato? [...] / Come, figli e fratelli! Sorelle e anche figlie! / Via, volate via dal vortice della mia mente, / via, incesto e delitto, via, spaventose figure!» (V, 1, vv. 153-155 e vv. 162-164).

24 «*Creonte*. Perché ne dubiti? Io sono un uomo. / *Euridice*. Fai bene a dirlo, potrei scambiarti / per qualsiasi parte dell'intero creato, / piuttosto che pensarti uomo: via dalla mia vista, veleno dei miei occhi. [...] / *Euridice*. L'amore ti ripudiò

E alla risposta di Creonte, secondo il quale la sua virtù risiede nell'animo, vantandosi di come gli dei lo avessero forgiato traendolo dalla confusione del Caos, la replica è:

*Euryd. No; thou art all one errour, soul and body;
The first young tryal of some unskill'd Pow'r,
Rude in the making Art, and Ape of Jove.
Thy crooked mind within hunch'd out thy back;
And wander'd in thy limbs: to thy own kind
Make love, if thou canst find it in the world:
And seek not from our Sex to raise an off-spring,
Which, mingled with the rest, would tempt the Gods,
To cut off humane Kind.²⁵*

Ancora una volta viene ribadito che la deformità rappresenta uno scarto qualitativo che determina l'appartenenza ad una specie piuttosto che ad un'altra: Creonte viene degradato da essere umano a subumano, indegno di generare una progenie che offenderebbe la Natura e gli dei. Un passo di Aristotele potrebbe aiutare a capire come questa visione della natura sia piuttosto limitata (lo si vedrà meglio in conclusione):

La mancanza o la sovrabbondanza di una parte costituisce anomalia. L'anomalia è un caso contro natura, non contro la natura in assoluto, ma contro la natura come lo è per lo più. Se noi infatti parliamo della natura eterna e di quella fondata sulla necessità, allora non c'è nulla contro natura; si ha invece nei fatti che per lo più accadono in un modo, ma che potrebbero accadere anche in un altro.²⁶

prima che tu vedessi la luce: / la Natura stessa trasalì alla tua nascita / e urlò, non è opera mia... / la levatrice in preda al terrore, quando ti vide / la gobba sul dorso e le gambe deformi, / la tua stessa faccia / coniatà a metà con lo stampo regalo di uomo, / e a metà sovrimpressa di bestia, rimase a lungo dubbiosa / su quale natura prevalesse in te, / incerta se non fosse più pio / bruciarti nel fuoco» (I, 1, vv. 126-130 e vv. 134-144).

25 «*Euridice*. No, tu sei un unico errore, anima e corpo; / prima ingenua prova di un potere inesperto, / creatore rozzo, scimmia di Giove. / La tua mente sciancata ti spinse in fuori la gobba sul dorso, / e ti vagò per le membra; profferte d'amore / falle alla tua specie, se al mondo la trovi, / e dal nostro sesso non cercare progenie: / mischiata agli altri, tenterebbe gli Dei / a spazzar via la razza umana» (I, 1, vv. 156-164).

26 Aristotele, *De generatione animalium*, IV, 4, 770b 9-13. Per la traduzione cfr. Aristotele, "Parti degli animali. Riproduzione degli animali", tr. it. di M. Vegetti e D. Lanza, in *Opere*, 11 voll., Laterza, Roma-Bari 1984, vol. V, p. 287.

Riprendendo il percorso innanzi approcciato, il delitto di incesto, da pericolo solo esterno, si avvicina inizialmente sotto la forma di un disagio nell'inconscio di Edipo:

*Yet, mighty Love!
I never offer'd to obey thy Laws,
But an unusual chillness came upon me;
An unknown hand still check'd my forward joy,
Dash'd me with blushes, tho' no light was near:
That ev'n the Act became a violation.²⁷*

E dopo il turbamento interiore, confuso ed esprimibile solo verbalmente, si concretizza nell'esperienza onirica: con un'immagine di shakespeariana memoria, ispirata al Macbeth, la verità dell'incesto si manifesta sotto le sembianze premonitrici (o rivelatrici?) del sogno: convinto di tornare tra le braccia della moglie Giocasta, egli in realtà scopre la madre Merope tra le lenzuola e, nell'intento di infliggersi la morte, uccide non quello che pensa essere il suo servitore, ma Polibo, il padre. Nonostante l'incubo si presenti in forma analogica (del resto, Merope e Polibo sono ancora quelli che Edipo riconosce come i suoi veri genitori), il contenuto latente viene compreso perfettamente:

*Yet what most shocks the niceness of my temper,
Ev'n far beyond the killing of my Father,
And my own death, is, that this horrid sleep
Dash'd my sick fancy with an act of Incest:
I dreamt, Jocasta, that thou wert my Mother.²⁸*

Edipo indovina la sostituzione Merope-Giocasta e rivendica, contro le accuse della moglie, la verità di ciò che ha appena esperito. Del resto, l'incredulità di Giocasta nei confronti di oracoli e sogni paia rappresentare un *topos* della tradizione edipica:

27 «Eppure, possente amore, / mai mi offrii di obbedire alle tue leggi / senza sentirmi ghermire da un insolito gelo; / una mano ignota frenava il mio piacere spavaldo, / al buio mi macchiava di rossori, / e persino l'atto diveniva una violazione» (II, 1, vv. 290-295).

28 «Ma ciò che più turba la mia intima quiete, / persino peggio, molto peggio dell'omicidio del padre / e della mia stessa morte, è che l'orrido sonno / ha sconvolto la fantasia malata con un atto di incesto; / Giocasta, ho sognato che eri mia madre» (II, 1, vv. 384-388).

Nell'*Edipo re* compare una terza forma di linguaggio per sua natura ambiguo, tanto più ambiguo in quanto si esprime in forma non verbale: quella del sogno. Era un passo famoso anche per gli antichi: il sogno d'incesto che Giocasta utilizza per dimostrare che i timori di oracoli e sogni – ossia i timori di un linguaggio non razionale – non hanno alcun nesso con la realtà e vanno eliminati dalla sfera delle cose verisimili.²⁹

La coppia, convinta della propria innocenza, trova rifugio e protezione nella sua intimità, come a voler sfidare il volere celeste che assume le sembianze dello spettro di Laio (il suo è un monito contro le colpe di cui si stanno macchiando i due amanti):

*Tho' round my Bed the Furies plant their Charms;
I'll break 'em, with Jocasta in my arms:
Clasp'd in the folds of love, I'll wait my doom;
And act my joys, tho' Thunder shake the room.*³⁰

Il progressivo rivelamento della reale configurazione dei rapporti tra Edipo e Giocasta raggiunge il suo apice nell'ultimo atto, interamente volto a esplorare le conseguenze dell'agnizione, avvenuta nel quarto atto: «sembra quasi di intuirvi un'intenzionalità conoscitiva nei confronti dei protagonisti; come se venissero messi in grado di acquisire gradualmente consapevolezza rispetto a un legame che da sempre percepiscono come diverso; di familiarizzarsi con l'idea dell'incesto»³¹. Come in Sofocle, la verità emerge dal confronto delle testimonianze di Forbas, il pastore incaricato di abbandonare Edipo neonato, e di Egeo, il messaggero di Corinto giunto ad annunciare il decesso di Polibo e complice dell'adozione («dalle mie braccia [Polibo] ti ricevette come il più bel dono della Natura»³²). Giocasta è la prima ad intuire la verità e, in un estremo istinto di protezione, cerca di dissuadere Edipo dall'andare fino in fondo:

*Prepare then, wretched Prince, prepare to hear
A story, that shall turn thee into Stone.
Could there be hew'n a monstrous Gap in Nature,*

29 M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004, p. 161.

30 «Cingano pure le Furie di sortilegi il letto, / io li spezerò stringendo Giocasta al petto; / nell'amore avvinghiato attenderò la sorte, / godendo, anche se il tuono squassa le porte» (II, 1, vv. 426-429).

31 M. Sestito, *Creare imitando. Dryden e il teatro*, Campanotto, Pasian di Prato 1999, p. 64.

32 (IV, 1, v. 330).

*A flaw made through the Center, by some God,
Through which the groans of Ghosts might strike thy ears,
They would not wound thee, as this Story will.³³*

L'ultimo incontro con Giocasta è caratterizzato da un capovolgimento di atteggiamento: inizialmente Edipo manifesta un sentimento di disprezzo verso Giocasta attraverso la volontà di allontanarla. Ella, però, si mostra disposta a pagare per le proprie colpe, a condizione di ricevere un gentile addio dal marito. Lo scioglimento del dramma prende qui una piega inattesa, in quello che si può considerare il dialogo più intenso e ricco di trasporto di tutta la tragedia:

*Oed. O, in my heart, I feel the pangs of Nature;
It works with kindness o're: Give, give me way;
I feel a melting here, a tenderness,
Too mighty for the anger of the Gods!
Direct me to thy knees: yet oh forbear,
Lest the dead Embers should revive.
Stand off – and at just distance
Let me groan my horrors – here
On the Earth, here blow my utmost Gale;
Here sob my Sorrows, till I burst with sighing:
Here gasp and Languish out my wounded Soul.
Joc. In spite of all those Crimes the cruel Gods
Can charge me with, I know my Innocence;
Know yours: 'tis Fate alone that makes us wretched,
For you are still my Husband.
Oed. Swear I am,
And I'll believe thee; steal into thy Arms,
Renew endearments, think 'em no pollutions,
But chaste as Spirits joys: gently I'll come,
Thus weeping blind, like dewy Night, upon thee,
And fold thee softly in my Arms to slumber.³⁴*

33 «Preparati allora, principe infelice, preparati / a sentire una storia che ti trasformerà in pietra; / se un orrido vuoto in Natura scavato da un Dio / aprisse una crepa nel centro, / e gemiti di spettro salissero a lacerare i tuoi orecchi, / essi non ti ferirebbero più di questa storia» (IV, 1, vv. 422-427).

34 «Edipo. Oh, sento in cuore gli spasimi della Natura, / con gentilezza lenisce; potermi abbandonare! / Sento sciogliersi qualcosa, qui, una tenerezza / troppo possente per l'ira degli Dei! / Guidami alle tue ginocchia, oh no, fermati, / che non tornino in vita le braci spente, / sta' lontana... a sicura distanza / fammi gemere l'orrore... qui / sulla terra alitare l'ultimo fiato, / qui piangere la pena fino a schiantarmi di sospiri; / qui in affanno struggente esalare l'anima ferita. / Giocasta. Nonostante tutti i crimini che gli Dei crudeli / mi possono imputare, io conosco la mia in-

Nel momento di maggiore tensione drammatica, Edipo e Giocasta ritrovano la loro intimità, quel linguaggio denso di passione con cui solevano esprimersi ancora ignari della verità: «per contrappunto all'amore ideale e nobile di Adrasto ed Euridice, quello di Edipo e Giocasta è desiderio dei sensi, reciproco possesso, languore e intenerimento»³⁵. È come se essi vivessero in uno stato di sospensione da qualsiasi cosa possa essere annoverata sotto il termine "leggi di natura", in uno stato in cui il primato spetta all'autenticità del sentimento: «l'arditezza creativa del testo di Dryden e Lee non si limita infatti a introdurre in questa roccaforte del tabù il linguaggio amoroso, ma raggiunge il suo vertice nel mantenerlo vivo e pertinente dopo la rivelazione: in questa persistenza c'è, più ancora che il primato della pulsione su qualunque altra realtà, l'intuizione che nell'incesto risiede insieme la massima deviazione e la massima autenticità dell'eros»³⁶.

L'idea di natura che emerge da questo percorso manifesta quindi la sua equivocità. Se da un lato, come si è visto in occasione della riflessione esplicita sull'incesto, viene spacciata per legge di natura qualcosa che ha, invece, un fondamento culturale, dall'altro essa affiora come spontanea affezione sentimentale. Nel primo caso la natura è un'autorità che viene violata con un atto di incesto, nel secondo caso rappresenta l'autenticità di un sentimento incondizionato.

Il tragico epilogo

Affrontando i temi dell'incesto e della deformità fisica e morale si è mostrato come la ricerca di una definizione della Natura sia proceduta attraverso l'esclusione della deformità. Eppure l'esito di questa ricerca è l'epilogo stesso del dramma: inevitabilmente tragico, forse uno dei più tragici che la tradizione del mito di Edipo annoveri. I protagonisti principali, Edipo e Giocasta, muoiono entrambi suicidi: muoiono anche i loro figli e nessun ipotetico seguito è concesso a questa vicenda. La coppia di amanti,

nocenza / e conosco la tua; il Fato soltanto ci infama, / poiché ancora tu sei mio marito. / *Edipo*. Giura che lo sono, / e io ti credo; furtivo cercherò le tue braccia, / rinnoverò carezze senza pensarle infette, / ma pure come gioia di spiriti; dolcemente verrò, / cieco e piangente come rugiadosa notte, su di te, / piano ti cullerò tra le mie braccia nel sonno» (V, 1, vv. 206-226).

35 M. Giulietti, "Una riscrittura del mito: *Oedipus* di Dryden e Lee", in *Studi di letteratura francese*, XV (1989), p. 63.

36 G. Paduano, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Einaudi, Torino 1994, p. 299.

Euridice e Adrasto, muore anch'essa, così come il loro antagonista, Creonte.

L'indagine che doveva condurre ad una comprensione della Natura si è risolta in un fallimento e il tragico finale è la conseguenza dell'impossibilità dell'uomo di penetrare entro le logiche segrete di essa. Nelle parole di rassegnazione dei due personaggi più lucidi in scena, il principe di Argo Adrasto e il saggio profeta Tiresia, vi è un ironico presentimento:

*Adr. 'Tis wonderful; yet ought not man to wade
Too far in the vast deep of Destiny.*³⁷

*Tir. The Gods are just. —
But how can Finite measure Infinite?
Reason! alas, it does not know it self!
Yet Man, vain Man, wou'd with this short-lin'd Plummet,
Fathom the vast Abysses of Heav'nly justice.
Whatever is, is in it's causes just;
Since all things are by Fate. But pur-blind Man
Sees but a part o'th' Chain; the nearest links;
His eyes not carrying to that equal Beam
That poises all above.*³⁸

L'uomo (Edipo) ha una debole vista, è cieco di fronte alla complessità che gli si presenta innanzi, ma nonostante ciò egli è bramoso di conoscere e tenta di tracciare un percorso in questo labirinto. Durante il sogno sibillino lo stesso Edipo ardisce accostare il suo nome a quello di Prometeo; i due eroi greci, infatti, sono accomunati dalla stessa colpa: «questa è infatti la vera colpa di Edipo, condivisa peraltro con molti altri eroi tragici, la *hybris* che spinge un essere umano, anche se non se ne rende conto, a sfidare i limiti che gli dèi, o la natura, gli hanno posto»³⁹.

Ad agnizione avvenuta, come da copione, Edipo si acceca, si priva dell'organo della conoscenza per eccellenza («no, parricida, se piangere

37 «Adrasto. È prodigioso; ma l'uomo non dovrebbe / inoltrarsi a guado nelle profondità del Destino» (II, 1, vv. 68-69).

38 «Tiresia. Gli Dei sono giusti... / Ma come può la finitezza misurare l'infinito? / La ragione ahimè non conosce se stessa! / Eppure l'uomo, l'uomo vano, con questa piccola sonda / vuole saggiare l'abisso della giustizia divina. / Tutto ciò che è, è giusto nelle sue cause, / poiché tutto discende dal Fato. Ma gli occhi dell'uomo / vedono solo qualche anello della catena, / la sua debole vista non scorge l'equo raggio / che tutto bilancia su in alto» (III, 1, vv. 239-247).

39 M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., p. 182.

devi, piangi sangue, / piangi occhi, invece di lacrime»⁴⁰); punisce se stesso per aver troppo osato:

Sofocle consegna alla cultura occidentale l'archetipo del soggetto che si interroga su se stesso e infine punisce l'organo della conoscenza che tante imprese gli ha consentito, ma non di vedersi davvero e di conoscere la propria storia. Per l'esemplarità assunta dal personaggio sofocleo e dalla sua vicenda è fondamentale che si tratti di cecità auto inferta alla conclusione di un funesto percorso conoscitivo [...]. L'autoaccecamento diviene l'emblematica cicatrice di una tragica volontà di sapere.⁴¹

Attraverso questo gesto, quella cecità metaforica che lungo tutto il dramma gli ha impedito di accorgersi dell'evidenza dei fatti, diviene ora una vera e propria deformità fisica: «Oh, è troppo poco la tua vista perduta! / Ti è servito a qualcosa? Ora sarò guardato / più che mai, segnato a dito, Ecco il mostro che passa!»⁴². Ironia della sorte! Ora è egli stesso ad impersonificare nelle sue fattezze quella mostruosità che tanto voleva tenere lontana, perché contraria alla Natura. Alla luce del finale, ugualmente beffarde suonano le parole pronunciate nel III atto da Edipo:

*To you, good Gods, I make my last appeal;
Or clear my Vertues or my Crime reveal:
If wandering in the maze of Fate I run,
And backward trod the paths I sought to shun,
Impute my Errours to your own Decree;
My hands are guilty, but my heart is free.*⁴³

Lo scacco dell'uomo è quello di avere una visione ristretta del cosmo e delle sue leggi; nella tragedia di Dryden e Lee il processo conoscitivo avanza grazie all'intervento di eventi che hanno del sovrannaturale, in virtù della limitatezza intrinseca all'essere umano: Tiresia, posseduto dalle divinità, esprime il suo oracolo attraverso una metamorfosi che gli fa assumere le sembianze di un albero; l'episodio negromantico del terzo atto, con l'invocazione dello spettro di Laio dagli inferi; l'episodio dei portenti (l'apparizione di due gigantesche figure anonime nel cielo infuocato, due

40 (V, 1, vv. 57-58).

41 G. Avezzi, "Introduzione", in *Edipo. Variazioni sul mito*, cit., p. 13.

42 (V, 1, vv. 143-145).

43 «A voi, Dei buoni, le mie ultime parole accorate: / di me mondate la virtù o il misfatto svelate; / se vagando finisco nel labirinto del Fato, / e vado a ritroso su vie che evitare ho voluto, / al vostro decreto imputare il mio errore, / sono macchiate le mani, ma libero è il cuore» (III, 1, vv. 588-593).

figure regali che si scoprirà essere le immagini cosmiche dei due sovrani di Tebe). La deformità, la mostruosità, tutto ciò che devia dalla regolarità è invece parte della Natura stessa: «l'uniformità della natura deve però potersi dimostrare ineluttabilmente, procedendo attraverso ciò che maggiormente ne contraddice l'evidenza: soltanto l'anomalia e le mostruosità, quando siano ricondotte all'interno di un tale *progetto* uniforme, sempre conseguente a se stesso, possono fornire una prova incontrovertibile della sua esistenza»⁴⁴. Infatti, «è la natura che regge ogni cosa, ad essa son subordinati i tre processi distinti: il corso della natura, l'aberrazione della natura, e l'arte, che è introdotta nella natura dall'uomo»⁴⁵.

La tragedia termina con un ultimo slancio di orgoglio, il canto del cigno dell'eroe che, sconfitto, non perde la sua nobiltà: lungi dall'essere un cieco inerme, Edipo sfida un'ultima volta la sua limitatezza e, in una metamorfosi tra uomo e corpo celeste, si uccide lanciandosi nel vuoto, esortando gli dei ad applaudire il suo ardimento:

*Extend your Arms t' embrace me; for I come.
May all the Gods too from their Battlements
Behold, and wonder at a Mortals daring;
And, when I knock the Goal of dreadful death,
Shout and applaud me with a clap of Thunder.
Once more, thus wing'd by horrid Fate, I come
Swift as a falling Meteor; lo, I flye,
And thus go downwards, to the darker Sky.*⁴⁶

44 M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992, p. 20.

45 F. Bacon, "Della dignità e del progresso delle scienze" (1623), in *Opere*, a cura di E. De Mas, 2 voll., Laterza, Bari 1965, Vol. II, p. 90.

46 «Tendete le mani all'abbraccio, guardate, io vengo; / possano gli Dei tutti dalle loro fortezze / guardare e stupire anch'essi per l'ardimento di un uomo; / e quando colpisco la meta della morte tremenda, / mi accolgano con grida e applaudano con fragore di tuono: / ancora, con ali impiantate dall'orrido Fato, / vengo veloce come meteora cadente; ecco, / volo, e così mi inabisso nel Cielo più buio» (V, 1, vv. 455-461).

Bibliografia

- ANGIOLETTI, Katia, “Fra arte, natura e talento. Essere attore nel Long Eighteenth Century”, in M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni (a cura di), *Paradossi settecenteschi: la figura dell'attore nel secolo dei lumi*, Led, Milano 2010.
- ARISTOTELE, “Parti degli animali. Riproduzione degli animali”, tr. it. di M. Vegetti e D. Lanza, in *Opere*, 11 voll., Laterza, Roma-Bari 1984, vol. V.
- AVEZZÙ, Guido (a cura di), *Edipo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2008.
- BACON, Francis, “Della dignità e del progresso delle scienze” (1623), in *Opere*, a cura di E. De Mas, 2 voll., Laterza, Bari 1965, Vol. II.
- BASSNETT, Susan, “In lotta con il passato: il teatro delle donne alla ricerca di una storia”, in R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne: forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, QuattroVenti, Urbino 1991.
- BERTINETTI, Paolo, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento, 1660-1895*, Einaudi, Torino 1997.
- BETTINI, Maurizio, GUIDORIZZI, Giulio, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004.
- BOBBIO, Norberto, *Giusnaturalismo e positivismo giuridico*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- DRYDEN, John, LEE, Nathaniel, *Edipo*, a cura di M. Sestito, Marsilio, Venezia 2008.
- GIULIETTI, Margherita, “Una riscrittura del mito: *Oedipus* di Dryden e Lee”, in *Studi di letteratura francese*, XV (1989).
- HOOKE, Edward Niles, SWEDENBERG, Hugh Thomas (a cura di), *The works of John Dryden*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1984, Vol. XIII.
- MATTIETTI, Gianluigi, *Edipo in palcoscenico: quattro secoli di rivisitazioni letterarie e musicali*, (saggio contenuto nella presentazione miscelanea alla rappresentazione lirica *Edipe* svoltasi al teatro lirico di Cagliari il 12 gennaio 2005, consultabile all'indirizzo web: http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2005/eventi/2005_01_12_oedipe/presentazione.pdf).

- MAZZOCUT-MIS, Maddalena, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992.
- MONK, Samuel Holt, MAURER, Wallace (a cura di), *The works of John Dryden. Prose 1668-1691: An Essay of Dramatic Poesie*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1971, vol. XVII.
- 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.
- PRICE, Curtis Alexander, *Henry Purcell and the London stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- SESTITO, Marisa, *Creare imitando. Dryden e il teatro*, Campanotto, Pesian di Prato 1999.
- SESTITO, Marisa, *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento*, Carocci, Roma 2002.
- SESTITO, Marisa, "Introduzione", in J. Dryden, N. Lee, *Edipo*, a cura di M. Sestito, Marsilio, Venezia 2008.
- SUMMERS, Montague (a cura di), *John Dryden: The Dramatic Works*, 6 voll., Gordian Press, New York 1968, vol. V.
- VAN LENNEP, William et alii (a cura di), *The London Stage 1660-1800: a calendar of plays, entertainments & afterpieces together with casts, box-receipts and contemporary comment: compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period*, 7 voll., Southern Illinois University Press, Carbondale 1960-1968.