

Quale spazio e quale funzione i Greci attribuivano all'evocazione della violenza nel racconto mitologico, nella riflessione filosofica, nella narrazione storica o anche nella rappresentazione della quotidianità?

Questi gli interrogativi a cui si propongono di dare una risposta gli studi raccolti nel volume.

Pur nella differenza delle metodologie applicate e degli ambiti cronologici considerati (da Omero all'età ellenistica), i contributi, tutti nati da un seminario universitario pavese, convergono in un'unica direzione: la constatazione che sia più corretto parlare di dissimulazione piuttosto che di esibizione della violenza. Il panorama offerto dai vari saggi mette in luce, nel suo complesso, le strategie secondo cui si declina il meccanismo dissimulatorio: il trasferimento nella dimensione onirica o nel passato della memoria, le mutazioni semantiche del discorso, l'appello alla categoria di legalità o la convenzione teatrale del lieto fine sono alcuni degli espedienti di rimozione con cui si evita il confronto diretto con fatti e situazioni di impatto particolarmente negativo.

Il volume comprende studi di Anna Beltrametti, Diego Lanza, Patrizia Pinotti, Giampiera Raina, Massimo Stella e Martina Treu.

Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica

a cura di Giampiera Raina



In copertina: L'infanticidio di Medea. Particolare di anfora campana a figure rosse, da Cuma, Pittore di Issione, 340-330 a.C., Paris, Louvre (K 300).

(Foto da Jean Charbonneau, Roland Martin, Françoise Villard, *La Grecia classica*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1970, p. 322, fig. 375).

Volume pubblicato con il contributo del MIUR

- 11 *Premessa*
- 13 Anna Beltrametti, *Pensare, raccontare e rappresetare la violenza. Anche questo abbiamo imparato dai Greci?*
- 47 Diego Lanza, *La memoria degli dei*
- 65 Marina Treu, *Il sogno della regina*
- 103 Patrizia Pinotti, *Cadaveri eccellenti. Strategia della diffamazione, cultura dell'imboscata e violenza politica dall'affaire delle erme al processo di Socrate*
- 175 Massimo Stella, *La violenza occultata: esoterismo del potere e rieducazione delle élites nelle Leggi platoniche*
- 229 Giampiera Raina, *Menandro: la violenza negata?*

Martina Treu

Il sogno della regina

“Sognai talmente forte che mi uscì il sangue dal naso”

Fabrizio De André - Massimo Bubola
Fiume Sand Creek, Ricordi, 1981.

1. Sogni maschili: l'*Iliade*.

Agli albori della poesia greca –nel secondo libro dell'*Iliade*– fa la sua prima comparsa il sogno personificato. Tutti dormono, dei e uomini, mentre il solo Zeus veglia e medita a lungo: cerca il modo migliore per portare rovina agli Achei e gloria ad Achille. Infine chiama a sé “il Sogno nefasto” (*oulon Óneiron*) e lo incarica di riferire ad Agamennone una falsa profezia dell'imminente caduta di Troia (*Il. II, 5-40*).

La critica omerica ha da tempo evidenziato in questo sogno l'impiego di un modulo narrativo ricorrente, la cosiddetta ‘scena di annuncio’ da parte della divinità o di un suo emissario¹. Lo schema narrativo completo prevede nell'ordine: il concepimento del piano divino, la scelta del destinatario del messaggio, l'eventuale convocazione dell'intermediario e le istruzioni sulla missione da compiere. Seguono poi le componenti della scena vera e propria, presenti in numero di volta in volta variabile: l'entità incorporea si introduce nella stanza del soggetto, prende posizione sopra la sua testa, si rivolge a lui chiamandolo per nome e sottolineandone la condizione di dormiente, gli comunica il messaggio (rimproveri, rassicurazioni, esortazioni, profezie, prescrizioni, richieste), si congeda e si dilegua².

¹Sostanzialmente simili sono ad esempio le due apparizioni successive di Ermete –prima come giovane principe troiano, poi in sogno– che incorniciano la sortita di Priamo alla tenda di Achille (cf. rispettivamente *Il. XXIV, 332ss.; 677ss.*). Per le scene di annuncio cf. Kessels, 1978, pp. 5 ss. e Aloni, 1992.

²Allo stesso schema sono riconducibili le apparizioni dei morti insepolti come fantasmi (di volta in volta alla presenza dei loro assassini o dei loro cari, in sogno o in stato di veglia), destinate a una vasta fortuna

Talvolta la scena si estende a comprendere la reazione del soggetto e il racconto ad altri dell'esperienza vissuta. Ma in questo specifico caso il contenuto del sogno è esposto ben tre volte: da Zeus al Sogno, da costui ad Agamennone, da quest'ultimo agli Achei (*Il. II*, 56-75). L'effetto di accumulo è accentuato dal sommarsi di due moduli narrativi di norma usati alternativamente –la visione diretta della figura onirica e la descrizione indiretta del sogno– con una ridondanza che contribuisce a conferire particolare valore fondante all'episodio specifico, unitamente ad altri elementi distintivi.

Prima peculiarità essenziale è che il latore del messaggio divino non sia un messaggero qualsiasi, bensì il Sogno personificato: Zeus lo ritiene il solo idoneo a svolgere un incarico di particolare rilievo, a quanto pare, visto che lo investe espressamente della massima autorità (si notino, nel testo, i ripetuti sintagmi “messaggero di Zeus” e “per volere di Zeus”). La posta in gioco ultima è l'onore di Achille e quindi il bilancio dell'intera guerra: la falsa profezia di vittoria deve far riprendere la battaglia, rimettere in moto l'azione e creare le premesse per il suo svolgimento. L'essenziale funzione del sogno, dunque, è qui non solo prefigurare in modo mediato eventi passati, presenti e futuri, ma anche determinarli e condizionarli, con una sorta di circolo vizioso che si instaura in molti sogni profetici³.

Trattandosi di un evento cruciale, inoltre, anche il destinatario del messaggio viene scelto con la massima cura, fra gli uomini più in vista e detentori di potere, in modo che il piano di Zeus abbia maggiori garanzie di successo. Difatti le credenziali di Agamennone, re e capo supremo dell'esercito, sono ben sottolineate dal rimprovero iniziale del sogno (vv. 24-25) e simbolicamente evidenziate dalla successiva vestizione regale, di cui si enumera ogni singolo componente: tunica, mantello, sandali, spada e per ultimo lo scettro⁴.

Lo *status* del sognatore è inoltre al centro di una significativa battuta della successiva scena dell'assemblea, in cui Nestore esorta gli altri a prestar fede ad Agamennone teorizzando una sorta di corrispondenza di valore tra sogno e sognatore⁵. Evidentemente

letteraria a partire dal celebre episodio di Patroclo e Achille nella stessa *Iliade* (*Il. XXIII*, 62-107): per l'analisi dei casi specifici cf. Barone-Faggi, 2001.

³Riguardo a simili fenomeni, attestati in numerose culture antiche e moderne cf. Lanternari, 1966.

⁴Sulle scene tipiche in Omero si rimanda al classico Arend, 1933: cf. rispettivamente pp. 92 ss. per l'armamento e la vestizione (in particolare p.97 per la menzione dello scettro di Agamennone in *Il. II*, 42ss.); pp. 61-63 sul sogno e pp. 99-105 sul sonno; cf. anche le tavole riassuntive a fine volume, rispettivamente: Tav. 6 schema 10 (armamento); Tav. 7 schema 11 (vestizione); Tav. 8 schema 12 (sonno). Cf. anche Krischer, 1971, pp.134-136 sullo stesso episodio del canto II e Fenik, 1968, pp. 78s. per le caratteristiche ricorrenti nelle vestizioni di Agamennone.

⁵“Se qualcun altro degli Achei il sogno avesse narrato / falso lo diremmo e non gli crederemmo / ma a vederlo fu chi si vanta d'essere il migliore degli Achei” (*Il. II*, 79-82).

come in molte altre culture, antiche e moderne, se il sognatore regge il destino della comunità i suoi sogni appaiono non solo più rilevanti, ma degni di maggior fede di quelli della gente comune⁶. Quindi il contenuto del sogno, falso, è creduto vero da tutti proprio in virtù di tale garanzia di credibilità, che è a sua volta direttamente proporzionale all'autorità dei soggetti coinvolti nella trasmissione del messaggio: da Zeus al Sogno –apparso con le sembianze di Nestore, di cui evidentemente Agamennone si fida– fino al condottiero ritenuto più idoneo per le qualità vantate, come sancisce infine Nestore stesso con effetto di doppio rispecchiamento.

La particolare natura del fenomeno onirico sembra però conferire un'ulteriore connotazione alla scelta del latore del messaggio e del destinatario da parte di Zeus. Il Sogno infatti –fra tutti i possibili inviati– è il solo contraddistinto da prestigio e al tempo stesso da un'innata ambiguità: qualità ideali per essere garante di un contenuto falso senza screditare il mandante e se stesso⁷. Anche Agamennone, oltre ad essere autorevole, è il candidato perfetto per la totale fiducia con cui accoglie la visione notturna, senza metterne minimamente in dubbio l'attendibilità. Le specifiche motivazioni del re sono del resto sottolineate dal commento 'a parte' posto a suggello del sogno, dove la gioia data dall'illusione è direttamente contrapposta alla catena di lutti e violenze di cui sarà lui stesso promotore e vittima⁸.

Il fatale errore del re, suggerisce nel complesso il testo, consiste nel desiderare la caduta di Troia come sua affermazione personale, spingendosi fino ad anteporre l'ambizione alla prudenza. Su questa sua specifica debolezza fa leva l'inganno di Zeus, che oltre a riaccutizzare il conflitto ha altri effetti a lungo termine, ben al di là delle vicende raccontate nell'*Iliade* (e qui la memoria ipertestuale non può che rimandare all'*Agamennone* eschileo, dove il re cederà alle lusinghe di Clitemnestra e si lascerà convincere a camminare sui tappeti rossi verso la morte). A livello profondo, dunque, il sogno sembra differenziarsi

⁶Cf. su questo tema il saggio di Ezio Pellizer, *Sogno e nascite di eroi*, in Guidorizzi, 1988, pp.53-66; cf. anche Dodds, 1973, pp.131-132; Barone-Faggi, 2001, p.105. Analoghi esempi sono osservabili nel Vicino Oriente: il libro dei sogni assiro è dedito da Leo Oppenheim ha una sezione a parte per i sogni di re e regine (cf. Oppenheim, 1966, in particolare p.71) e nell'antico Egitto "l'incontro diretto con divinità, nel sogno, era normalmente privilegio dei faraoni, interlocutori quasi paritari" che usano queste visioni come "strumento ufficiale di pubblicità", a garanzia e suggello delle proprie imprese (cf. Bresciani, 2005, pp. 27ss.).

⁷Cf. il commento di Elisa Avezzi al canto XVI ("Hypnos, fratello di Thanatos") in Ciani, 1990, pp. 1073-1075. Sull'attendibilità dei messaggeri omerici cf. Aloni, 1992, pp.42-43.

⁸"Disse così e si allontanò, e lo lasciò / a coltivare nell'animo quel che non si sarebbe compiuto: / lui pensava che avrebbe preso la città di Priamo quel giorno / stolto, e non conosceva i piani che Zeus tramava: / ben altri dolori e pianti avrebbe causato / ai Troiani e ai Danai in atroci battaglie" (*Il.II*, 35-40)

nettamente dalle tipiche ‘scene di annuncio’ non solo per la funzione narrativa svolta, ma perché il sognatore pare chiamato a un apporto diretto nell’azione, legato a componenti soggettive della sua personalità drammatica, per non dire a una proiezione di desiderio *ante litteram*.

Per gli stessi motivi va citato, sempre nell’*Iliade*, un altro sogno che non rientra nella tipologia classica di apparizione: ne è protagonista Reso, il re dei Traci, assassinato nel sonno da Diomede nel decimo canto dalla celebre ambientazione notturna ⁹. Qui in pochi versi si concentrano diversi elementi nuovi, accanto ad altri già individuati: innanzitutto il sognatore non è chiamato per nome, ma è semplicemente “il re”, cioè viene definito solamente in base al suo *status* regale. Anche questo sogno è mandato da una divinità (Atena) ed è maligno (*kakòn*), ma stavolta non è falso o ingannevole, come quello di Agamennone, bensì al contrario assolutamente veritiero nel preannunciare eventi futuri. O meglio nel trasfigurare sul piano onirico quel che sta realmente accadendo durante il sogno. Il Diomede in carne e ossa e il suo ‘doppio’ (il “nipote di Oineo” sospeso sulla testa di Reso) appaiono contemporaneamente e sono di fatto indistinguibili, grazie alla perfetta sovrapposizione temporale dei due piani –sogno e realtà– che è caratteristica peculiare dell’episodio.

Va inoltre sin d’ora segnalato un fatto di rilievo, ai fini della successiva analisi, cioè che il sogno prefigura chiaramente un atto di violenza: nell’ellissi omerica il presagio onirico non è nominato esplicitamente, e tuttavia è evocato con efficacia dalla menzione dell’omicidio reale e dalla vivida descrizione dell’angoscia del sognatore. Nel caso specifico di Reso, oltretutto, la complicità di Atena fa apparire la morte del re quasi uno scherzo crudele: la divinità lascia la vittima alla completa mercè del nemico e in più le toglie anche il conforto di una ‘dolce morte’ nel sonno.

Anche qui dunque è facile cogliere –pur senza ricorrere alla psicoanalisi– una forte componente soggettiva nel sogno, che tradisce evidentemente lo stato d’animo di Reso e ne rende ancor più atroce la morte. Il minimo sfasamento temporale tra i due piani oltretutto non permette alla vittima di accorgersi del pericolo e stornarlo, ma anzi paradossalmente gli dà coscienza –seppure nel sonno– della violenza che sta per subire. In questo modo il sogno

⁹“Ma quando il figlio di Tideo raggiunse il re,/ il tredicesimo, dell’animo inquieto lo privò mentre smaniava: / un brutto sogno gli aleggiava sul capo / quella notte -il figlio del figlio di Oineo- per volontà di Atena” (*Il.* X, 494-497).

annuncia e condensa l'esperienza soggettiva della morte trasladola su un piano parallelo all'azione: questo stesso principio è destinato ad avere larga fortuna nella storia della letteratura greca e europea, come vedremo nel corso dell'analisi. In primo luogo nella storia del teatro –dalla tragedia attica al dramma barocco– dove il sogno svolge una funzione ‘strutturale’ di rilievo¹⁰. Ma in senso più ampio un uso analogo del sogno e del linguaggio onirico, con simili intenti e modalità, è ancora oggi riscontrabile tra i meccanismi drammaturgici e narrativi adottati anche in ambiti diversi ed eterogenei¹¹.

A livello più generale, peraltro, l'intero decimo canto dell'*Iliade* potrebbe avere per epigrafe “Nessun dorma”, a dispetto della chiusa del canto precedente («e lì si sdraiarono e colsero il dono del sonno», *Il. IX*, 713). Si apre infatti con la descrizione dell'insonnia di Agamennone, Menelao e Nestore; seguono alcuni giudizi fondamentali sul sonno e sulla veglia, ancora una volta affidati –come già nel secondo libro– a Nestore; è poi minuziosamente descritta la sveglia data ai capi greci ad uno ad uno, a cominciare proprio da Ulisse (chiamato per primo, si noti, e col semplice nome, v.137ss.); chiude la scena l'esortazione collettiva di Nestore ai soldati: farsi vincere dal sonno significa rendersi ridicoli di fronte ai nemici (*Il. X*, 192-193)¹².

Chi dorme nei poemi omerici è costantemente richiamato al dovere, accusato di trascurare questioni vitali o di esporsi al pericolo: si veda il citato rimprovero del Sogno a Agamennone (*Il. II*, 23-25) o le critiche e esortazioni che abbondano nello stesso canto X (in particolare il duro rimprovero indirizzato da Nestore a Menelao e la sua difesa da parte di Agamennone ai vv. 114ss.). Tra i pochi a non meritare biasimo, in questo libro, è il primo a svegliarsi, il già citato Ulisse. In tutta l'*Iliade* del resto il suo paradigma di comportamento appare diametralmente opposto a quello dei molti sprovveduti sognatori visti sopra: poco suggestionabile di per sé, per i suoi stessi tratti caratterizzanti (costante allerta e sospetto,

¹⁰Per le funzioni strutturali e ricorrenti del sogno premonitore nel teatro barocco si veda Papasogli, 2000.

¹¹Così ad esempio l'esperienza personale e collettiva della violenza e della morte viene trasfigurata sul piano onirico, in perfetta sovrapposizione con la realtà, nel brano “Fiume Sand Creek”, di Fabrizio De André e Massimo Bubola, dedicato al massacro del 29 novembre 1864 (in cui circa seicento indiani Cheyenne e Arapaho, in gran parte donne e bambini, vengono sorpresi nel sonno, torturati e massacrati dalle truppe del Colorado, le “giacche blu” del Colonnello Chivington). Nel testo un bambino pellerossa descrive in soggettiva la propria morte, come se fosse un sogno, evocando la violenza attraverso immagini specificamente oniriche –“Sognai talmente forte che mi uscì il sangue dal naso”– mentre l'equazione sonno/morte ricorre con insistenza in tutto il brano: “Ora i bambini dormono sul fondo del Sand Creek” (dall'album senza titolo, detto, “Indiano”, di Fabrizio De André, Ricordi, 1981: per i testi completi dell'album e per la storia del massacro di Sand Creek cf. www.viadeltcampo.com/html/testi_indiano.html).

¹² Cf il commento al canto X, “Notturmo”, in Ciani, 1990, pp.1063-1064.

prudenza e diffidenza con chiunque, uomini o dei) e dunque tipicamente propenso all'insonnia.

2. Sogni femminili: l'*Odissea*.

Non meraviglia dunque che nei testi conservati Ulisse dorma raramente e non sogni. In particolare è l'*Odissea* a testimoniare come i proverbiali 'sonni tranquilli' poco si addicano al protagonista: dorme poco, controvoglia e per necessità, nell'antro di Calipso (*Od.* V, 154-155). Anche in seguito il suo riposo è sempre disturbato dalle preoccupazioni o dal timore di essere sorpreso e aggredito nel sonno, come se quest'ultimo fosse per lui prodromo di morte nel senso letterale del termine. Sotto questo aspetto anzi il rapporto col sonno si rivela un tratto caratterizzante di Ulisse per l'intero poema del poema: quasi un filo conduttore che attraversa i distinti nuclei narrativi del viaggio e del ritorno.

Questa ipotesi sembra avvalorata anche dal ricorrere di un particolare tipo di sonno – ristoratore e terapeutico– che Atena 'impone' a Ulisse in due momenti cruciali del poema: dopo l'approdo alla terra dei Feaci (V, 464-493) e alla vigilia della strage dei Proci (XX, vv.1-57). Qui l'eroe è ritratto diffusamente come insonne, inquieto, intento a rigirarsi nel giaciglio, tanto che la dea deve prima rassicurarlo a parole e poi versargli sulle palpebre il sonno "che scioglie le pene del cuore, che scioglie le membra": una formula consueta che riacquista qui pieno valore semantico¹³.

Un sonno indotto, dunque, e senza sogni, caratterizza questi due episodi che spiccano come significative eccezioni; e questo vale non solo per il protagonista, ma anche per gli altri personaggi maschili del poema, poco propensi al sonno e apparentemente anche ai sogni, contrariamente a quanto si è visto nell'*Iliade*. Se però volgiamo lo sguardo alla controparte femminile la situazione si presenta ben diversa, se non addirittura opposta. Nell'*Odissea* infatti l'insonnia e la carenza di sogni dei soggetti maschi è abbondantemente compensata dalla notevole attività onirica delle donne, e in particolare di Penelope. Il suo 'curriculum onirico' non ha eguali nell'epica omerica: può vantare visioni dirette di

¹³Cf. in particolare i canti XX-XXIII ("La vigilia", "La gara dell'arco", "La strage", "Penelope e Odisseo") in Ciani, 1994, pp.666-775. Cf. anche *Od.* V, 492-493 ("E a lui Atena versò sugli occhi il sonno..") e VI, 1-2 ("Così là dormiva il paziente divino Ulisse/, da sonno e stanchezza domato"). Cf. infine *Od.* XXIII, 342-343,

apparizioni, sogni simbolici -vissuti in prima persona o raccontati ad altri- e perfino riflessioni teoriche sul loro significato e sulla loro attendibilità.

La critica omerica, tuttavia, tende a considerare un simile campionario enciclopedico come fonte d'informazioni sull'atteggiamento arcaico verso il sogno in genere, anziché in relazione allo specifico personaggio e al contesto. Indagando in quest'ultima direzione, invece, ritroviamo nella sognatrice due qualità rilevanti già viste nell'*Iliade*, la regalità e l'eccellenza, qui per la prima volta declinate al femminile e quindi portatrici di valenze nuove, legate essenzialmente alla successione dinastica.

Da un lato infatti Penelope -in assenza di Ulisse- è a tutti gli effetti sovrana di Itaca, cioè depositaria di quel potere che Telemaco detiene solo virtualmente, dall'altro incarna per tradizione la moglie devota, che ha rinunciato a risposarsi per mantenere intatti i beni del figlio e perpetuare la casata di Ulisse. La sua condizione -non di semplice reggente, ma d'incarnazione e simbolo della regalità- è ben testimoniata dagli studi sul matrimonio greco e nel poema dalle evidenti mire dei pretendenti, ciascuno dei quali aspira a sposare la regina per elevarsi sui propri pari e diventare signore di Itaca¹⁴.

Ben più che esornativo appare dunque l'epiteto 'regina' che ricorre nelle allocuzioni dirette e indirette a Penelope (cf. ad esempio *Od.* IV, 770; XVI, vv. 332, 337; XVII, vv.513, 583; XVIII, vv.314, 351) e l'accomuna ad altre due donne dell'*Odissea*, Arete e Nausicaa, entrambe figure-chiave del regno dei Feaci: la madre siede sul trono, al fianco di Alcinoos, e si fa garante del supplice Ulisse; la figlia, principessa ormai prossima a sposarsi, è la seconda sognatrice del poema dopo Penelope (cf. *Od.* VI, 15-40)¹⁵.

Tornando a quest'ultima va osservato innanzitutto che il suo sonno ricorre sempre nei momenti cruciali dell'azione, e che almeno in tre casi di sicuro sogna. I sogni della regina - altro tratto perspicuo- riguardano sempre in modo più o meno diretto gli altri due membri della dinastia, ossia gli uomini che tanto più sembrano aleggiarle intorno quanto più sono

dove l'eroe si abbandona spontaneamente al "dolce" sonno nel letto nuziale, per una volta senza l'intervento divino.

¹⁴Per le caratteristiche peculiari del contratto nuziale desumibili dall'*Odissea* cf. l'ampia analisi di Leduc, 1990, pp. 250-267.

¹⁵Il sogno di Nausicaa (*Od.* VI, 15-47) non presenta tratti particolari ai fini della nostra analisi, ma merita almeno un accenno per l'insistenza sul ruolo istituzionale e simbolico della fanciulla, sui suoi obblighi sociali verso la famiglia d'origine e verso quella futura: tutti temi, questi, ricorrenti non solo nell'incontro tra Nausicaa e Ulisse -episodio che segue il sogno e ne è la conseguenza diretta- ma come vedremo anche nella vicenda di Penelope.

lontani: il marito scomparso –che assume un ruolo centrale dal quinto canto in poi– e il figlio, il cui primo viaggio lontano da casa è narrato nei quattro canti precedenti.

E non a caso il primo sogno di Penelope si trova esattamente in chiusura del quarto canto, quasi ad assumere una funzione di cerniera tra le vicende di Telemaco e quelle di Ulisse (*Od.* IV, 787-841). A prima vista si tratta di una comune apparizione onirica di divinità: Atena, invocata da Penelope a protezione di Telemaco (*Od.* IV, 762-767), crea un fantasma (*eidolon*) con le sembianze di Iftima, sorella di Penelope, e la invia alla sognatrice per assicurarla sulla sorte del figlio (*Od.* IV, 804-807; 824-829). Del tutto singolare, però, è l'atteggiamento di quest'ultima, che sin dall'inizio mette in dubbio la reale identità dell'interlocutrice -come accade a chi conserva anche in sogno la coscienza di sé- poi rivolge ad Atena supposizioni e domande sulla sorte del marito e del figlio (*Od.* IV, 808-834) e una volta assicurata sulla sorte del secondo si risveglia esultante per il «chiarissimo sogno» (*Od.* IV, 841).

Di particolare rilievo appare il contrasto tra la risposta evasiva sulla sorte di Ulisse – di cui sapremo le sorti nel canto seguente- e la profezia sulla salvezza di Telemaco, per la cui effettiva realizzazione occorrerà attendere diversi canti nella disposizione attuale della materia epica. I due protagonisti appaiono intimamente legati nel sogno, paragonabile a un 'ponte' per la sua collocazione strategica: proprio nel punto di intersezione tra i due segmenti narrativi, le vicende di Telemaco e quelle di Ulisse. Di fatto, così, il contenuto del sogno anticipa e prepara l'imminente svolta narrativa, sia creando *suspense* riguardo a Ulisse sia compensando con la profezia il successivo silenzio su Telemaco, le cui sorti rimarranno a lungo in sospenso.

Il racconto delle vicende di Telemaco riprende all'inizio del quindicesimo canto, quando Atena va a Sparta ad avvertirlo dell'agguato dei Proci e a indicargli la via per evitare il pericolo (XV, 1 ss.). Qui ritroviamo il ragazzo solo, a casa di Menelao, intento a vegliare in piena notte con la stessa insonnia tipica di suo padre. Atena gli appare con la consueta modalità e lo sollecita a tornare da Penelope: deve sorvegliarla, perché non se ne vada di casa con uno dei pretendenti e porti i beni via con sé. Il motivo gnomico della vedova che dimentica troppo facilmente le prime nozze e si risposa –ripreso da Telemaco nel successivo dialogo con Menelao (*Od.* XV, 87-91)– non pare giustificato né dal comportamento tenuto fin qui da Penelope né dalla sua fama di moglie virtuosa: e tuttavia merita fin d'ora attenzione come possibile anticipazione dei sogni che seguiranno.

Si osservi inoltre che la partenza di Telemaco da Sparta, nello stesso canto, è segnata da un evento decisivo e di particolare interesse per noi. Mentre Telemaco auspica il ritorno di Ulisse, infatti, all'improvviso appare da destra un'aquila che porta tra gli artigli un'oca domestica (*Od. XV*, 160-164)¹⁶. Tutti si rallegrano dell'apparizione, ma sono incerti sul significato da attribuirle; solamente Elena si dichiara in grado di spiegarlo, ispirata dagli dei: l'aquila che ha rapito l'oca "allevata in casa" è naturalmente Ulisse, che presto tornerà a Itaca per vendicarsi dei Proci, ammesso che non lo stia già facendo (*Od. XV*, 172-178)¹⁷.

Gli stessi animali -quattro canti dopo- sono protagonisti del secondo sogno di Penelope, il primo di tipo simbolico tra tutti quelli conservati (*Od. XIX*, 509-569); è lei stessa a raccontarlo a Ulisse travestito, chiedendogli un'interpretazione:

Nel sogno venti oche becchettano in casa –e lei si rallegra a vederle- quando un'aquila gigantesca e dal becco adunco piomba su di loro all'improvviso e le uccide spezzando loro il collo. Vedendole riverse in un mucchio Penelope scoppia in lacrime, ma l'aquila stessa dichiara di essere il suo sposo giunto a uccidere i pretendenti, simboleggiati dalle oche: e aggiunge che non si tratta di un sogno (*onar*) bensì di una visione reale (*hypar*) destinata ad avverarsi. Al risveglio Penelope cerca con lo sguardo le oche e constata con sollievo che sono ancora vive e vegete al suo fianco.

Le componenti costitutive del primo prodigio si arricchiscono qui di nuovi significati, tutti ricavabili dal testo e utili a valutare il possibile valore assunto dal sogno per i soggetti coinvolti¹⁸. L'interpretazione complessiva è in entrambi i casi affidata a una donna ed è evidentemente basata su un'equazione identica: le oche sono i pretendenti, l'aquila è Ulisse. D'altra parte però il prodigio si caratterizza come fenomeno condiviso da altri, oltre al diretto interessato, e dunque in una certa misura interpretabile come segno oggettivo; il sogno invece, per sua natura ambiguo e soggettivo, coinvolge esclusivamente Penelope finché lei non ne fa parte allo straniero; infine si trovano qui riuniti, per la prima volta nell'epica, due aspetti peculiari destinati a tornare nei sogni tragici.

¹⁶ «Appena disse così, arrivò in volo da destra un uccello/, un'aquila che portava un'oca tra gli artigli, candida e smisurata/, domestica, da un cortile: gridando la seguivano/ uomini e donne. A loro s'avvicinò / da destra e si gettò davanti ai cavalli»

¹⁷Più avanti, nello stesso canto (*Od. XV*, 525-534) Telemaco assiste a un secondo prodigio simile, ma con animali diversi: sempre da destra appare un falco che tiene tra gli artigli una colomba, lasciando cadere in mare le penne. Anche questo prodigio è interpretato in senso favorevole, ma più generico, da Teoclimeno.

¹⁸Per questa linea interpretativa cf. in appendice il riferimento a Dodds, 1973, pp.120-121.

Si tratta in primo luogo di una visione non diretta –come le precedenti apparizioni– bensì simbolica, che in questo specifico caso sostituisce le figure umane o divine con animali; ma soprattutto viene qui direttamente raffigurata, e sottolineata con notevole forza, una nuova importante componente: la violenza. Il prodigio e la sua interpretazione, infatti, concordano nel descrivere il volatile che semplicemente ghermisce e rapisce in volo la preda; nel sogno invece l’aquila aggredisce violentemente le oche al punto da spezzare loro il collo. La stessa feroce dinamica del massacro può anzi in prima istanza giustificare –almeno a livello onirico– la reazione sconvolta di Penelope, che geme e piange per la loro morte.

Per comprendere meglio il sogno si deve però confrontare il suo contenuto, descritto in modo tanto vivido, con la strage reale che di lì a poco insanguinerà il palazzo di Ulisse; in questa prospettiva la violenza onirica non appare un’immagine genericamente suggestiva, bensì una precisa prefigurazione simbolica del massacro dei Proci, ossia dell’atto specifico conclusivo e culminante di una lunga progressione che attraversa l’intero poema e ha come temi portanti la lotta per il potere a Itaca, il ritorno e la vendetta di Ulisse. In quest’ottica la prima e fondamentale funzione narrativa del sogno sarebbe quindi di preconizzare ai protagonisti –Penelope e indirettamente il marito– l’esito della loro vicenda, in modo consono alla caratterizzazione dei personaggi del poema e al loro ruolo nella storia.

Tale ipotesi può rendere conto anche dell’insolito comportamento assunto qui da Penelope, sul piano onirico e su quello reale, se riconduciamo il valore angoscioso e perturbante del sogno –opposto come s’è visto al rassicurante presagio– alla peculiare situazione emotiva della sognatrice, che appena prima di raccontare il sogno a Ulisse si confessa combattuta tra la fedeltà al marito e la prospettiva di sposare uno dei Pretendenti. Prima caratteristica del sogno simbolico e dell’intero contesto è non a caso un’evidente ambivalenza, unita a indizi rivelatori di un rapporto col sonno e coi sogni fortemente contraddittorio: “Se tu stessi qui con me non scenderebbe sulle mie palpebre il sonno” –dice Penelope al marito travestito (quasi un’ironica anticipazione di quel che accadrà la notte successiva, quando lui le racconterà nel talamo le sue ‘vere’ avventure)– ma purtroppo gli uomini non possono stare sempre svegli, perché gli dei hanno dato questo limite” (*Od.* XIX 589-604).

Poco prima lei stessa aveva chiamato ‘soave’ il sonno di chi soffre (*Od.* XIX, 510-511), utilizzando l’epiteto tradizionale per evocare una funzione lenitiva comune anche alla

morte, peraltro invocata più volte dalla stessa Penelope¹⁹. A differenza della morte, però, il sonno procura un sollievo solo temporaneo, che causa al risveglio maggior sofferenza per il brusco ritorno alla realtà: una costante della letteratura sul sogno, questa, che viene utilizzata a livello narrativo nell'intero poema per caratterizzare il comportamento di Penelope, sempre in bilico tra speranza e angoscia, sfiducia e conforto²⁰.

In quest'ottica il sogno delle oche può rappresentare l'acme del conflitto interiore di Penelope, qui per la prima e unica volta tradotto simbolicamente in una violenza manifesta. La chiave d'interpretazione del sogno viene dapprima fornita a livello onirico e poi convalidata dall'interlocutore reale, con effetto di rispecchiamento e duplicazione: interprete del sogno e garante della profezia è infatti eccezionalmente Ulisse stesso, nella duplice veste di aquila e mendicante. Le sue rassicurazioni non sono tuttavia sufficienti a convincere la regina, che appare sostanzialmente prevenuta verso i sogni, anche se mandati dagli dei: li definisce nell'ordine falsi, ambigui, inspiegabili, effimeri, ingannevoli, tremendi, nella celeberrima distinzione tra i sogni della porta d'oro e della porta di corno²¹. Come a ribadire la sua scarsa fiducia, infine, annuncia la sua ferma intenzione di bandire la gara delle scuri e sposarne il vincitore (*Od.* XIX, 554-581).

Le parole di Penelope –se considerate in rapporto al contesto, anziché in astratto come teoria generale sul sogno– sono prima di tutto riportabili al tratto comportamentale tipico che condivide col consorte: la prudenza. Per l'intero poema infatti la regina mette alla prova tutti i suoi interlocutori: dall'apparizione onirica della sorella nel canto IV fino al magistrale *bluff* del talamo (*Od.* XXIII, 173ss.). Considerate le caratteristiche specifiche della coppia, anzi, il racconto del sogno potrebbe anche rientrare in un'astuta strategia, e perfino non corrispondere a una visione effettivamente occorsa a Penelope.

Se poi il turbamento della donna appare comunque comprensibile –tanto più forte è il desiderio che il sogno si avveri, tanto più teme che sia falso, o finge di temerlo– perplessità ancora maggiori vengono sollevate dal suo successivo annuncio della sfida con le scuri. Nel testo infatti quest'ultima segue immediatamente il sogno, quasi ne fosse una diretta

¹⁹Cf. rispettivamente *Od.* XIX, 589-604 e *Od.* XVIII, 187 ss. Per i rapporti tra Sonno e Morte cf. il citato commento di Elisa Avezzi al canto XVI (“Hypnos, fratello di Thanatos”) in Ciani, 1990, pp.1073-1075 e Ramnoux, 1959, pp. 55-59. Cf. anche la perifrasi per la morte “cadde in un bronzeo sonno” (*Il.* XI, 241).

²⁰Così ad esempio la decisione di indire la gara delle scuri e di sposarne il vincitore è formulata con un significativo riferimento al sogno: Penelope esprime struggimento e rimpianto al pensiero di lasciare “questa casa / nuziale, bellissima, ricca di doni / che sempre ricorderò, penso, anche in sogno” (XIX, 580-81 cf. anche XXI, 77-79).

conseguenza, e tuttavia la connessione stabilita è insolitamente ambigua: in primo luogo Penelope presenta la decisione come sua, senza riportarla né ad altri né a un'ispirazione divina (anche se Atena figura come ispiratrice del sogno in *Od.* XXI, 1-4); la sua intenzione di andare in sposa al vincitore lasciando la casa di Ulisse, inoltre, va di fatto in direzione diametralmente opposta rispetto alla speranza suggerita dal sogno.

Se dobbiamo prestar fede a Penelope parrebbe dunque verificarsi, in questo caso, l'esatto contrario di quanto accadeva ad Agamennone nel primo sogno citato: lì il messaggio onirico era esplicito ma falso, eppure doveva necessariamente essere creduto vero per far sì che l'azione riprendesse; qui viceversa pare che il sogno simbolico e veritiero debba essere ritenuto falso da Penelope perché la vicenda possa avviarsi alla conclusione. E se il contenuto del sogno, il giorno dopo, prenderà effettivamente corpo nella realtà sarà proprio grazie a lei, artefice forse inconsapevole (stando alle sue dichiarazioni), ma non per questo meno preziosa della vendetta di Ulisse. In quest'ottica dunque Penelope apparirebbe non più una semplice esecutrice –o, come Agamennone, una vittima– degli ordini divini, bensì la figura centrale di una trama per molti aspetti anticipatrice dei meccanismi tragici²².

Il terzo sogno della regina, infine, trova anch'esso una collocazione strategica alla vigilia della strage: quando Ulisse prende finalmente sonno (*Od.* XX, 54-56), la moglie sogna di rivederlo così com'era alla partenza per Troia. E malgrado la sua diffidenza si lascia ingannare, per una volta, fino a confondere sogno e realtà. La sua debolezza le costa però cara: tornata in sé prova una sofferenza così acuta da chiamare crudeli i sogni mandati dagli dei, e invocare Artemide perché ponga fine ai suoi mali con la morte. A darle pace non può evidentemente bastare un semplice *placebo*, ma soltanto il vero ritorno del marito (*Od.* XX, 57-90)²³. Eppure l'ora della verità è prossima, anzi il sogno anticipa quel che sta per

²¹Cf. a riguardo Amory, 1966.

²²Cf. il commento di Elisa Avezzi su questo “caso fortuito e felice che tante volte si realizza nella favola –e rappresenta quella coincidenza inconscia di intenti che nell'immaginario tutti auspichiamo... dimensione di favola, dimensione di sogno” (Ciani, 1994, p. 865). Il ‘montaggio parallelo’ delle scene che vedono agire separatamente i due protagonisti rafforza l'idea di una corrispondenza ‘magica’ tra le loro azioni.

²³Altre figure mitiche, tormentate dalla nostalgia dell'amato assente, trovano temporaneo sollievo nell'illusione di riaverlo al fianco favorita da una sua immagine o da un ‘sogno-placebo’ (si pensi ai celebri casi di Admeto e di Laodamia, ma anche a Menelao in *Agamennone*, 420-426, per cui si veda oltre). Riguardo al fenomeno, che esula dalla presente indagine, si vedano gli studi di Bettini, 1992, pp. 25-38 e Brillante, 1991, 95ss..

accadere con tale sincronia da indurre Ulisse a dubitare di lei e a sospettare, sentendola piangere, che in cuor suo lei già sappia la verità e gli sia vicina (*Od.* XX, 91-94)²⁴.

Si noti infine che durante l'intero svolgimento della strage Penelope dorme (XXI, 357-358): questa volta è un lungo sonno senza sogni, eppure tanto sereno che al risveglio – quando tutto è ormai compiuto– rimprovera Euriclea di averla destata, dicendo di non aver mai dormito così bene dalla partenza di Ulisse (XXIII, 19-24). Quasi avvertisse l'azione risolutiva del marito, prima ancora di riconoscerlo a livello conscio, dalla mutata qualità del suo sonno: ora finalmente 'dolce' nel vero senso del termine, come quello che l'indomani coglierà la coppia nel talamo, dopo il racconto di Ulisse (cf. XXIII, 308-309; 342-343).

L'analisi compiuta porta dunque a ipotizzare che il sonno e i sogni di Penelope svolgano nella vicenda familiare dell'*Odissea* una funzione strutturale che anticipa in un certo senso alcune moderne opere narrative o drammaturgiche quali *La vita è sogno*. Per tutto il poema infatti il sonno della regina costituisce un puntuale contrappunto alle singole fasi dell'azione, mentre i suoi sogni le permettono di anticiparle e riviverle pur senza assistervi o prendervi parte direttamente²⁵.

Altrettanto rilevante per gli sviluppi dell'indagine è l'ipotesi che l'intero nucleo narrativo portante della lotta per il potere a Itaca possa condensarsi simbolicamente nella rappresentazione onirica della violenza, dapprima da parte di nemici esterni contro i componenti del nucleo familiare, poi viceversa rivolta a punire chi ha attentato alla loro vita e al loro potere regale. Se così fosse la violenza assumerebbe qui il ruolo non episodico, bensì esemplare e fondante, di legare a doppio filo le storie dei tre protagonisti sui due binari paralleli della veglia e del sonno –il primo riservato agli uomini, il secondo a Penelope– presenti alternativamente nel racconto epico eppure 'magicamente' permeati di profondi influssi reciproci²⁶.

²⁴Cf. il commento di Elisa Avezzi al canto XXIII (Ciani, 1994, pp. 870-871), per l'ipotesi di una versione dei fatti alternativa a quella leggibile oggi, che avrebbe visto Penelope complice di Ulisse nella vendetta.

²⁵A indagine conclusa apprendo che una realizzazione scenica compatibile con la mia ipotesi di lettura è stata proposta nell'*Odissea da Omero* del Teatro del Carretto (presentata in Prima Nazionale il 10 gennaio 2003 al Teatro del Giglio di Lucca, con la drammaturgia e regia di Maria Grazia Cipriani): il rilievo dato al sogno simbolico delle oche e la chiave onirica dell'intero spettacolo infatti sembrano suggerire che tutte le vicende rappresentate siano in realtà sognate da Penelope. Si veda a riguardo Barone 2003.

²⁶L'ipotesi consente di richiamare per analogia personaggi femminili quali la Molly Bloom dell'*Ulisse* di Joyce, direttamente ispirata a Penelope, o la Albertine del *Doppio Sogno* di Schnitzler, che alle avventure vissute dai mariti fuori casa contrappongono sogni o fantasticherie di tradimenti –reali o immaginari– aprendo dall'interno delle mura domestiche inattesi squarci su un mondo 'altro' rispetto alla realtà.

3. La tragedia: Eschilo

Passiamo ora all'esame dei sogni tragici, di cui possiamo sin d'ora anticipare alcune caratteristiche peculiari. Le principali variabili rilevate, come già nell'epica, sono costituite dall'interpretazione e dall'esito, a seconda che siano veritieri o menzogneri, presagi di liete notizie o di sventure. I sogni a lieto fine che si avverano –come quello simbolico di Penelope– risultano comprensibilmente poco adatti alla tragedia, che predilige invece i sogni premonitori di sciagura (spesso trascurati, sottovalutati, o male interpretati con effetti tanto più disastrosi) e quelli ingannatori o solo in apparenza favorevoli, in quanto più adatti a creare tensione, ironia drammatica e peripezie.

Una costante già vista nell'*Odissea*, inoltre, ricompare anche nei sogni tragici: sono sempre le donne, e anche qui di stirpe regale, a sognare in prima persona, a riferire i propri sogni ad altri, a farseli raccontare e il più delle volte a tentarne un'interpretazione²⁷.

La validità della regola generale non pare preclusa, anzi semmai confermata, dalla presenza di un solo sogno simbolico maschile nel *Reso* (vv.780 ss). La tragedia, benché tramandata come euripidea, presenta in realtà molte e ben note anomalie rispetto al *corpus* restante: fra queste si annovera anche il peculiare trattamento di sogni e visioni, senz'altro più vicino al modello epico che a quello tragico. La forte dipendenza dell'intero dramma dal decimo canto iliadico è osservabile sia nella visione in stato di veglia di Paride (Atena gli appare nelle vesti di Afrodite, vv. 642ss.) sia nel sogno dell'auriga di Reso (vv. 780-86), che come il modello iliadico sopra citato (*Il.X*, 494-497) avviene in contemporanea con l'assassinio del re, e dunque troppo tardi per stornarlo. Anche qui il sogno ritrae i reali aggressori, Ulisse e Diomede, ma questa volta li trasfigura nella forma simbolica di animali (comune, come vedremo, nella tragedia). E la stessa immagine dei lupi che rapiscono le cavalle rimanda direttamente al contesto originario di riferimento, il decimo canto iliadico, dove il lupo è notoriamente animale-chiave²⁸.

Persiani. Procedendo in ordine cronologico per autore il primo sogno s'incontra già all'inizio della più antica tragedia conservata, i *Persiani* di Eschilo. Chi sogna è il

²⁷Di sesso femminile erano principalmente le interpreti dei sogni e delle visioni, a giudicare dalle testimonianze rimaste, in molti popoli antichi, fra cui gli Assiro-babilonesi e gli Ittiti (cf. Saporetti, 1996, p.29).

²⁸Cf. Gernet, 1983, pp. 126-140.

personaggio principale del dramma ed è ancora una volta una regina: qui, anzi, è semplicemente *la* Regina, dal momento che la protagonista, moglie del defunto Dario e madre dell'attuale re Serse, viene sempre designata col solo attributo regale anziché col nome proprio di Atossa. Lei stessa, al suo primo ingresso in scena, allude agli incubi notturni che la tormentano e racconta al coro di aver sognato due donne –chiaramente identificabili come la Persia e la Grecia– che con il loro contrasto causano la rovina di Serse: dopo aver tentato invano di aggiogarle il re umiliato, sotto gli occhi del padre, si strappa le vesti a brandelli (*Persiani*, 176-200²⁹)

La prima funzione del sogno è anche qui, come già nell'*Odissea*, anticipare fatti che verranno riferiti più avanti nel dramma, sebbene siano storicamente già avvenuti. Ancor più importante è il contenuto di violenza espresso sia nel sogno –con il tentato aggiogamento a forza delle due donne e l'umiliazione di Serse– sia nel prodigio immediatamente successivo, dove un falco aggredisce e dilania un'aquila (vv.201-214). In questo caso la visione simbolica incarna ben due conflitti, che si snodano parallelamente nel dramma: quello storico tra i due popoli in guerra e quello familiare –freudianamente 'edipico'– che contrappone più volte l'arroganza del giovane re –sacrilego, impetuoso e imprudente– alle qualità del padre, sovrano saggio e dunque vittorioso, il cui regno è celebrato come età felice³⁰.

La raffigurazione onirica si gioca inoltre su un solo simbolo-chiave, la veste, che ha il duplice scopo di differenziare metaforicamente le due donne e quindi i due popoli –Persia e Grecia– ma anche di contrapporre regalità e umiliazione, rispettivamente in Dario e Serse, nel sogno così come nel dramma. In quest'ultimo sarà lo stesso spettro del re a raccomandare alla moglie di preparare abiti e ornamenti regali per il ritorno del figlio, come rimedio alle lacerazioni reali e metaforiche causate dal dolore (*Pers.* 832-838)³¹. E nel finale la visione onirica prenderà corpo in Serse stesso: il re solo e con le vesti strappate per il lutto guiderà il coro nel pianto funebre collettivo per l'esercito perduto (cf. spec. *Pers.* 1017, 1036, 1060).

²⁹Per un'esauriente analisi del sogno, e dei suoi referenti letterari e simbolici, cf. Belloni, 1988, pp.123-129. Cf. Beltrametti, 1997, pp. 906s. per Atossa e le altre "regine d'Oriente".

³⁰Una simile contrapposizione fra padre e figlio si ripropone in altri drammi moderni: fra questi basti qui citare *La vita è sogno* di Calderòn de la Barca, dove si intrecciano ancor più strettamente i due temi portanti del sogno e della successione dinastica.

³¹Per le apparizioni di spettri nelle tragedie di Eschilo e Euripide cf. Barone-Faggi, 2001, pp.15-52.

Se dunque nel dramma Dario e Serse rappresentano i poli opposti –positivo e negativo– della regalità, tra di loro si pone come incarnazione vivente del potere e simbolo scenico della dinastia colei che è insieme moglie e madre di re. Padre e figlio non a caso si incontrano soltanto nel suo sogno, mai sulla scena: il tramite fra loro è sempre Atossa, che li sogna entrambi, che dialoga prima con l’uno e poi con l’altro, che all’uno parla dell’altro e viceversa. La regina, unico personaggio che sogna nel dramma, è vero e proprio perno dell’azione col suo doppio ruolo biologico e drammatico, in modo tanto eccezionale che a lei sola –madre del re e quindi di tutto il suo popolo– si rivolgono a turno tutti i personaggi del dramma³².

In una situazione simile a Penelope –un temporaneo vuoto di potere maschile– Atossa unisce all’angoscia per il figlio quella per l’intero popolo. E in un solo sogno, straordinariamente ricco di simboli, assomma di fatto lo scontro etnico portante della tragedia con i conflitti legati alla regalità e alla successione dinastica. L’estrema condensazione simbolica tipica di Eschilo emerge con chiarezza anche dal confronto coi sogni di Penelope visti sopra, rispettivamente incentrati sull’ansia per i familiari e sul sanguinoso confronto tra il marito e i Pretendenti: i rapporti di sangue erano così implicitamente legati alla successione dinastica (e anche nella perduta *Telegonia*, a quanto ci è dato sapere, si intrecciavano incesti e lotte per il potere).

Anticipiamo inoltre che la regina dei *Persiani* spicca tra le eroine tragiche come figura assolutamente positiva, personificazione della regalità ‘buona’ contrapposta alla folle ambizione del figlio: ed è non a caso fulcro di una successione dinastica lecita e lineare, seppure dal destino infausto. Non così accade, invece, nelle due grandi saghe familiari della tragedia greca, dove le dinastie di Atridi e Labdacidi seguono vie tortuose e sono spesso associate a violenze tra consanguinei, come testimoniano le altre sognatrici tragiche.

³²A tale riguardo va citata almeno la messa in scena dei *Persiani* eschilei alla Fiumara di Genova nel 1998 (firmata da Tonino Conte, Giorgio Ieranò e Emanuele Luzzati per il Teatro della Tosse) che bene evidenziava visivamente la contrapposizione dei costumi –oro e sfarzo per quelli regali, una veste a brandelli per Serse– e sottolineava il ruolo centrale della regina per l’intero dramma, fino a farne nel finale il vertice di una grande piramide di corpi composta da tutto il cast (cf. il resoconto dello spettacolo in Treu, 1999).

Oresteia. La seconda regina eschilea dopo Atossa, nelle tragedie conservate, è la Clitemnestra dell'*Oresteia*³³. Il suo caso merita particolare attenzione non solo in quanto articolato in tre drammi e ripreso dagli altri due tragici, ma perché il sogno è qui un elemento narrativo essenziale e a quanto sembra preesistente allo stesso Eschilo³⁴. Se che il sogno di Clitemnestra è situato solo nel secondo dramma, infatti, già nel primo stasimo dell'*Agamennone* troviamo una menzione di sogni e fantasmi alquanto significativa: ne sono protagonisti Menelao e un celebre *eidolon*, motivo ispiratore di leggende e di poeti da Stesicoro ad Euripide (*Ag.*420-426). Non fa qui certo una gran figura Menelao, pronto a credere alle illusioni pur di soddisfare i propri desideri (come già, del resto, il fratello Agamennone nel citato sogno dell'*Iliade*). Il coro tuttavia si risparmia giudizi negativi nei suoi confronti, limitandosi a deplorare genericamente la fugacità dei sogni. Salvo poi esprimere nello stesso stasimo una severa condanna verso la credulità femminile e la caducità della fama “proclamata da donna”³⁵. Questa *gnome*, dal valore generale, si applica nello specifico al sistema dei fuochi ideato da Clitemnestra, nel primo episodio già equiparato dal coro a sogni, vane speranze, voci e illusioni: dopo aver messo in dubbio l’attendibilità della regina, il corifeo si propone di verificarla chiedendo al messaggero “se la luce delle torce, simile a sogno, ha dolcemente ingannato i nostri cuori” (vv.489-92).

Simili opinioni sul genere femminile sono in evidente contrasto con l’atteggiamento ostentato da Clitemnestra sin dal suo ingresso in scena: sempre estremamente cauta e lucida, la regina dapprima ammette la possibilità di un errore (“se un dio non m’inganna”), poi dichiara di non credere ai sogni (vv. 274-75), afferma la validità del metodo da lei inventato confutando a una a una le insinuazioni del coro, e sottolineando di parlare “da donna”. Almeno fin qui, dunque, Clitemnestra si presenta come moglie ideale, capace di smentire i pregiudizi maschili e di esercitare il potere con prudenza e raziocinio degne di un uomo, come il coro stesso le riconosce (*Ag.* 351). Eppure al ritorno di Agamennone si presenterà perfettamente conforme al *cliché* –lamentando di aver passato lunghe notti insonni in

³³Oltre ad Atossa (cf. ad es. *Pers.* 152, 624) l’epiteto ‘regina’ contraddistingue Clitemnestra in Eschilo e in Euripide (cf. ad es. Esch., *Ag.* 84-85, Eur., *El.* 989s., 997), ma non nell’*Elettra* di Sofocle: una probabile conseguenza, si può ipotizzare, del ridimensionamento del ruolo di Clitemnestra in favore di Egisto.

³⁴Prima che in Eschilo, il motivo narrativo appare già in Stesicoro, fr. 42 Page (15D., 42 B). Per rimandi bibliografici sul sogno in Stesicoro e sul ruolo assegnato a Clitemnestra da Stesicoro e Pindaro (*Pyth.* 11, 17), cf. Lesky, 1996, pp. 158-159 e note 90- 91.

³⁵Si osservi a riguardo che Pier Paolo Pasolini, traduttore dell’*Oresteia*, arricchisce significativamente il testo originale accentuando il tema della regalità “Qui una donna regna: e, come donna, crede più che alla realtà ai suoi sogni” (Pasolini, 1960, p. 25).

assenza del marito e di aver sognato con terrore le sue sofferenze— pur di recitare con maggior plausibilità la parte della ‘Penelope’ devota e virtuosa (vv.889-894)³⁶.

Tuttavia la sua reggenza temporanea, legittima in assenza del marito, è evidentemente semplice preludio alla conquista violenta di un potere assoluto, duraturo e definitivo, perpetrata al ritorno del re mediante il suo assassinio. È facile ipotizzare che una simile regalità illecita –frutto di un’usurpazione– richieda un costante stato di vigilanza nel momento fatidico dell’azione; pare dunque naturale che Clitemnestra conceda poco spazio al sonno, come l’Ulisse omerico, e che nessun sogno o incubo venga mai a turbare la sua determinazione con vani fantasmi e proiezioni d’ansie o di paure. Simili emozioni appaiono del tutto sconosciute alla Clitemnestra dell’*Agamennone*, che nel finale dichiara esplicitamente di non temere nulla finché Egisto sarà al suo fianco. In quest’ottica l’atto di violenza centrale del dramma, tangibile e reale anche se perpetrato fuori scena, sarebbe incompatibile non solo con un suo sogno, ma prima ancora con quelle stesse emozioni che ne erano cause motrici negli altri casi visti sopra³⁷.

Tale ipotesi viene confermata anche dal primo sogno narrato nella trilogia eschilea, un incubo angoscioso che inaugura nel segno della paura l’azione centrale delle *Coefore*. Il primo accenno al sogno è contenuto nella *parodos* (vv. 31 ss) e si limita ad alludere sinteticamente al brusco risveglio della regina nella notte precedente e al suo conseguente tentativo di stornare il presagio maligno con offerte mandate alla tomba. Questi pochi versi di per sé testimoniano entrambe le funzioni essenziali, oggettive e soggettive, già svolte dai sogni epici: così il coro motiva il suo ingresso in scena, contrappone l’apparente sicurezza di Clitemnestra alla sua profonda angoscia e tradisce riprovazione per il suo comportamento.

Si trova qui espresso un secondo punto di vista su Clitemnestra e la credulità femminile, dopo quello maschile dell’*Agamennone*: sempre negativo, ma stavolta per motivi opposti. Viene difatti rispecchiata dal coro la diversa caratterizzazione del personaggio nei due drammi: rispettivamente reggente assennata e assassina dal cuore maschio, nel primo, femmina superstiziosa e impressionabile, degna dei peggiori pregiudizi sulle donne, nel secondo.

³⁶Proprio queste due regine sono peraltro notoriamente contrapposte, come modelli antitetici di comportamento femminile, dallo stesso Agamennone nell’ultimo canto dell’*Odissea* (XXIV, 191-202).

³⁷Riguardo al tema generale della paura e all’evoluzione del personaggio di Clitemnestra sotto questo aspetto si veda il saggio “Clitemnestra: il femminile e la paura” in Lanza, 1997, pp.189-199.

Come molti sognatori, inoltre, anche la Clitemnestra delle *Coefore* è messa in allarme dal sogno senza tuttavia trarne gli insegnamenti utili a sventarne le profezie; anzi abbandonerà a tal punto le cautele da accogliere il falso ospite e credere alla notizia della morte di Oreste: un errore fatale che neutralizza di fatto la funzione premonitrice dell'incubo proprio quando esso sta per avverarsi. In questo preciso momento la regina un tempo diffidente e calcolatrice è situabile agli antipodi rispetto alla Penelope dell'*Odissea*, che sogna sì, ma conserva la sua proverbiale prudenza fino alla fine.

Clitemnestra finisce così per cadere nella stessa trappola da lei tesa al marito, pur recuperando per un momento l'antica furia, alla scoperta della morte di Egisto: di nuovo sola, la regina chiederà ancora una volta la fatidica scure per andare incontro alla morte nella scena che precede il matricidio. Lo scontro tra madre e figlio, centro delle *Coefore* e dell'intera trilogia, è anticipato simbolicamente proprio dal sogno di Clitemnestra, l'allattamento del serpente che prefigura ovviamente il matricidio: citato dapprima nella *parodos*, è esposto e interpretato –con sapiente ritardo, atto a creare *suspense*– nel dialogo che suggella il commo e introduce la seconda parte del dramma. In una serrata sticomitia il sogno di Clitemnestra viene raccontato dalla corifea e via via decryptato, segno per segno, da Oreste (*Coefore*, 523-550).

Si noti anzitutto che il simbolo pre-eschileo del serpente viene qui recuperato e valorizzato fino a diventare vero e proprio animale-totem del sogno e dell'intera trilogia, dove designa prima di tutto Clitemnestra, poi nelle *Coefore* anche Oreste e nelle *Eumenidi* le Erinni³⁸. Il secondo elemento cruciale è la maternità, raffigurata negli atti primari del parto e dell'allattamento, segni evidenti del legame biologico tra madre e figlio. Terza componente essenziale è infine la violenza, ossia la prefigurazione simbolica del matricidio nel morso che il serpente dà al seno materno fino a farlo sanguinare³⁹.

³⁸La presenza simbolica del serpente ricorre significativamente in un contesto di violenza, visione o allucinazione, anche nelle *Supplici* eschilee: nel testo, benché corrotto e di difficile comprensione, le giovani principesse paragonano l'araldo che tenta di trascinarle via con la forza a "un ragno che striscia lento" e a un "sogno, sogno nero" e ancora "un serpente con due zampe, violento, come una vipera" (Eschilo, *Supplici*, vv.886-895).

³⁹Meriterebbe uno studio a parte la singolare affinità riscontrabile –nella violenza simbolica e nella dinamica stessa del sogno– tra le *Coefore* eschilee e il *Macbeth* shakespeariano: prima del delitto Lady Macbeth chiama gli spiriti infernali a succhiarle il latte e sostituirlo col fiele (*M. I*, 6) e più tardi evoca l'allattamento in un contesto di violenza (*M. I*, 7). Dopo essersi poi contrapposta al marito, che dopo il delitto è preda di insonnia, allucinazioni e "sogni perversi" (*M. II*, 1), alla fine sarà lei per prima a cadere vittima dei suoi stessi sogni: nella sua ultima apparizione –poi di lei si dirà soltanto che è morta– ha coazioni ossessive da sonnambula e recita nel sonno il noto monologo "Chi avrebbe mai detto che il vecchio avesse tanto sangue?".

Ben prima di far esplodere il conflitto in scena, dunque, Eschilo ne anticipa sul piano onirico le linee-guida, evidenziando al tempo stesso i rapporti di forza intercorrenti tra i personaggi; non a caso il legame tra madre e figlio è rappresentato come assolutamente esclusivo e non coinvolge in nessun modo Egisto, che nel sogno non compare mai e sulla scena ha un ruolo assai marginale, come già nell'*Agamennone*: nelle *Coefore* scambia solo poche battute con la corifea e non incontra mai Oreste, e la sua morte assume un rilievo drammatico molto minore rispetto a quella di Clitemnestra (diversamente da quanto accade in Sofocle, come vedremo).

Il confronto col citato sogno dei *Persiani* mette ancora meglio in rilievo le sostanziali peculiarità della tragedia e dell'intera trilogia, specie per quanto riguarda i rapporti dinastici: Clitemnestra infatti ha esercitato a lungo il potere in assenza del marito, l'ha assassinato al suo ritorno e l'ha sostituito sul trono coll'amante, escludendo il figlio dalla linea ereditaria legittima. Con un radicale sovvertimento dei ruoli, quindi, i poli opposti della regalità sono qui rappresentati dal figlio e dalla madre, caratterizzata in modo specularmente opposto rispetto ad Atossa e definibile come 'anti-Regina'. In questo caso dunque, per garantire l'avvicinamento al potere e ristabilire la corretta successione dinastica è necessario un nuovo atto di violenza, il matricidio, prefigurato appunto dall'allattamento onirico del figlio-serpente.

In questo stesso ambito, il rapporto madre-figlio, si può far rientrare anche il sogno delle *Eumenidi* (*Eum.*93-139). All'inizio del terzo dramma le Erinni, che alla fine delle *Coefore* incalzavano invisibili Oreste, sono immerse in un sonno tanto profondo da lasciarsi sfuggire la preda; e proprio nei loro sogni appare –per la prima e unica volta nel dramma– l'ombra di Clitemnestra, che interviene a risvegliare il coro e rimettere in moto l'azione.

Solo in apparenza non è lei a sognare, ma è solo sognata dalle Erinni; in realtà si tratta di un fantasma evocato da demoni femminili che oggi definiremmo come proiezioni psichiche. Clitemnestra instaura di fatto una sorta di reciprocità con le sue Maledizioni personificate e rovescia i rapporti usuali tra sogno e sognatore; il suo intervento inoltre – seppur limitato al piano onirico– produce un effetto straordinariamente reale e tangibile sul sognatore e sull'azione drammatica. Possiamo dunque idealmente identificare in lei l'oggetto e al tempo stesso il soggetto di questo anomalo 'sogno della regina', seppure estremamente ambiguo e oscuro per l'eccezionale trasposizione simbolica che lo contraddistingue

Che anche questo sia un sogno di violenza appare evidente dal modo in cui la vittima mostra al coro i segni dei colpi ricevuti da Oreste, ancora visibili sul suo corpo (è probabile, anche se non necessario, che il costume fosse opportunamente caratterizzato). L'insistenza sulle ferite non ha precedenti in altre apparizioni di spettri epiche o tragiche: Patroclo, ad esempio, appare ad Achille esattamente com'era da vivo, con "gli occhi bellissimi", vestito di tutto punto, senza sfregi sul corpo o altra traccia di violenza⁴⁰.

La scelta eschilea non pare giustificabile per il semplice gusto del macabro, visto il ruolo fin qui svolto da Clitemnestra, ma svolge verisimilmente una precisa funzione drammaturgica. Confrontando l'apparizione col suo diretto antecedente, il sogno delle *Coefore*, è ipotizzabile che Eschilo rielabori un *topos* folklorico e narrativo comune a molte culture –il fantasma tornato dall'Aldilà per chiedere sepoltura o vendetta– per rievocare tangibilmente la violenza del matricidio e saldare fortemente la fine delle *Coefore* e l'inizio delle *Eumenidi*⁴¹.

Il trattamento riservato al sogno nell'*Oresteia* presenta in sintesi una forte continuità nel ricorrere di un solo motivo portante, il matricidio, e nella conseguente identificazione profonda tra Clitemnestra e le Erinni che permette a loro, e solo a loro, di esercitare l'attività onirica: la regina è sognatrice e protagonista del sogno rispettivamente nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi*, le Erinni sono a loro volta dapprima al centro di visioni altrui (appaiono a Oreste nelle *Coefore* e alla Pizia nelle *Eumenidi*) e poi sognatrici 'attive', cioè di fatto evocatrici di Clitemnestra stessa.

Quest'ultimo personaggio in particolare appare il vero e proprio filo conduttore dell'intera trilogia anche sotto un altro aspetto. Clitemnestra sembra impersonare di volta in volta diversi atteggiamenti o credenze riguardo alla realtà onirica: dapprima assassina insensibile alla suggestione dei sogni, poi regina tanto atterrita dagli incubi da mandare offerte per neutralizzarli, infine spettro che dall'Aldilà comunica col mondo reale attraverso un sogno. E proprio in quest'ultima apparizione –a suggello della sua metamorfosi– riesce

⁴⁰La 'rimozione' tipica dell'epica, peraltro, è notoriamente operante anche in casi come quello di Ettore, il cui cadavere rimane intatto a distanza di giorni. E comunque anche nei *Persiani*, ad esempio, l'ombra di Dario non è contrassegnata da particolari macabri, bensì da solennità e maestosità regali (Cf. *supra* note 3 e 30 per i riferimenti testuali e bibliografici).

⁴¹Particolarmente significativi a riguardo ci sembrano gli esempi, attestati nell'antico Egitto, di sogni «cattivi», paurosi in quanto collegati al mondo dei morti, che i vivi cercavano di neutralizzare mediante il

perfino a capovolgere la prima posizione da lei assunta nell'*Agamennone*: dal rifiuto totale di sogni e visioni (*Ag.* 274-275) arriva all'estremo opposto dicendo, a quanto pare, "La mente, dormiente, di occhi risplende" (Aesch., *Eum.* 104)⁴². Quasi Eschilo ci indicasse, attraverso di lei, i vari stadi dell'umana considerazione dei sogni: dalla denigrazione razionalistica, alla superstizione, all'identificazione di possibili intermediari tra mondi altrimenti separati e dunque in ultima analisi di un mezzo alternativo di conoscenza⁴³

4. Sofocle

Elettra. Il sogno già attribuito a Clitemnestra nelle *Coefore* viene ripreso e rielaborato da Sofocle nella tragedia dalla stessa trama, l'*Elettra*. Qui viene riferito alla protagonista dalla sorella Crisotemi, inviata a placare Agamennone con offerte funebri. L'analisi del sogno permette di riscontrare alcune importanti differenze rispetto a Eschilo, quali l'insistenza su elementi sessuali espliciti, come il riferimento al coito parentale, e la presenza di nuovi simboli: la fiamma, lo scettro e il tralcio nato dallo scettro di Agamennone (soggetto a interpretazioni discordanti, ma probabilmente identificabile con Oreste per analogia con le *Coefore* e con altri testi)⁴⁴.

Mancano invece nel sogno sofocleo il serpente e le sue due manifestazioni fondamentali –l'allattamento e il morso– che in Eschilo raffigurano rispettivamente il rapporto tra madre e figlio –il più diretto ed esclusivo– e il matricidio. Ai due protagonisti

culto funerario"; e tra le apparizioni oniriche di "morti scontenti, di morti insepolti o trascurati, fantasmi appunto" non mancano quelle di coniugi o parenti vendicativi (cf. Bresciani, 2005, pp. 14-17).

⁴²Si veda a riguardo l'analisi puntuale in Andrisano, 2004, pp. 44 ss., in particolare per la re-interpretazione del passo cruciale (Aesch. *Eum.* 104-105), presentata a Pavia nel seminario "Clitemnestra immagine di sogno" (8 marzo 2004).

⁴³Per concludere l'esame del *corpus* eschileo va almeno citato il *Prometeo*, dove non solo il protagonista si attribuisce tra gli altri meriti quello di aver distinto per primo i sogni destinati a divenire realtà (*upar*, vv.485-486), ma il sogno è evocato in un contesto di violenza da Io: scacciata dal padre e peregrina per il mondo proprio a causa delle visioni notturne che senza tregua le predicevano l'unione con Zeus (vv. 640ss).

⁴⁴Per l'ipotesi di un rapporto diretto con i sogni riguardanti Mandane (Erodoto, *Storie*, I, 107-108) cf. Lesky, 1996, pp. 307 e 343. Analoghi simboli si ritrovano nel sogno biblico di Nabucodonosor del *Libro di Daniele*, dove il re è un albero che ricopre tutta la terra, e nel terzo sogno del Serse erodoteo, la cui corona di rami d'olivo prima si estende a coprire la terra intera e poi scompare: un particolare, quest'ultimo, ignorato nell'interpretazione favorevole dei Magi, ma che in realtà ribalta il contenuto del sogno in favore degli Ateniesi (cf. a riguardo Erodoto, *Storie*, VII, 19 e relativa nota in Colonna - Bevilacqua, 1996, pp.292-293). Cfr. Bodei Giglioni, 2002 per un'analisi approfondita dei sogni di Serse in Erodoto e le altre occorrenze del sogno nel testo (Erodoto, *Storie*, I, 34-43, 120-121; II, 139-141, 152; III, 64, 124, 149; IV, 172, 184; V, 55-

del sogno eschileo, inoltre, Sofocle affianca due nuove figure maschili: innanzitutto Agamennone, che nella ‘scena primaria’ raccontata da una figlia all’altra si ricongiunge con Clitemnestra, e quindi torna simbolicamente in possesso di quel che ora è di Egisto. Quest’ultimo, secondo personaggio introdotto da Sofocle, compare significativamente nel sogno a prefigurare il ruolo di maggior rilievo cui è destinato nel dramma. Se già Omero infatti lo identifica come principale avversario e vittima di Oreste, così anche in Sofocle è fondamentale lui il bersaglio della vendetta –l’usurpatore, detentore illegittimo del potere regale– mentre Clitemnestra passa di fatto in secondo piano (e non a caso non è mai chiamata ‘regina’, come si è visto, a differenza che in Eschilo e in Euripide).

Il sogno sofocleo nel suo complesso ha un significato sostanziale simile a quello di *Coefore*, con l’evidente prefigurazione simbolica della vendetta di Oreste: la connessione tra il sogno e gli eventi successivi –che saranno centrali nel dramma– è qui affidata direttamente alla protagonista, Elettra: lei interpreta la visione come presagio mandato dal padre (vv. 453-460) e ne gioisce, ed è imitata poi dal coro che definisce il sogno ‘musica dolce’ e ne profetizza l’avverarsi (vv. 473-515).

In questo modo Sofocle può utilizzare il sogno per accrescere la tensione drammatica con la consueta tecnica: dapprima insiste sulla paura di Clitemnestra, movente dell’azione, tre volte in pochi versi (*ek deimatos tou nukterou*, v.410, *tarbous*, v. 412, *fobou*, v. 427); poi accentua il movimento di esultanza di Elettra e lo amplifica nell’intervento del coro, così da creare un forte contrasto con quel che segue (l’annuncio della morte di Oreste, che sembra esaudire le preghiere di Clitemnestra); soltanto in seguito infine fa avverare sulla scena il contenuto del sogno, con la rivelazione della verità e l’incontro tra i due fratelli.

Dal confronto con Eschilo in sintesi il sogno si conferma un mezzo efficace per delineare i rapporti scenici tra i personaggi e evidenziare il nodo focale del dramma, che ancora una volta è un atto di violenza: quest’ultimo però è da riconoscere qui nell’uccisione di Egisto, più che nel matricidio. Il sogno sofocleo appare dunque in perfetta sintonia con l’impostazione generale della drammaturgia dell’*Elettra*, tesa a riaffermare la legittima trasmissione del potere in linea maschile, a costo di sminuire la componente femminile nella discendenza e dunque nella successione dinastica⁴⁵.

62; VI, 107; VII, 13-18, 47; VIII, 54; per *phasma* cf. *Storie*, III, 10; IV, 15, 79; VI, 69,117; VII, 37-38; VIII, 37, 84).

⁴⁵Cf. le opposte tesi esposte da Apollo e delle Erinni nelle *Eumenidi* eschilee (spec. vv. 210-222, 585 ss., 614ss.)

Oltre all'*Elettra* meritano almeno una citazione, anche se non prevedono sogni veri e propri, altre due tragedie sofoclee. Nelle *Trachinie* Deianira –anch'essa più volte detta 'regina' dal coro– dice di essersi svegliata con un brutto presentimento, come se il marito fosse morto (*Trach.* 175-177). Anche qui dunque, seppure in assenza di una menzione specifica, la protagonista femminile ha nel sonno una premonizione di quell'atto di violenza che costituisce il nucleo dell'azione tragica, e cioè la morte di Eracle⁴⁶.

Non rientra in apparenza nel gruppo delle sognatrici la Giocasta dell'*Edipo Re*, anch'essa regina e fulcro di successione dinastica: stavolta non come moglie e madre, bensì moglie-madre al tempo stesso. Rispetto ad altre regine, dall'attività onirica intensa e connessa con l'azione, Giocasta si contraddistingue non solo per l'assenza di sogni, ma per lo scetticismo con cui li considera, al pari gli oracoli. Se non si può attribuire a Giocasta un sogno vero e proprio, dunque, è lei tuttavia a menzionare l'incesto “anche nei sogni” appena prima della rivelazione cruciale del dramma⁴⁷. E si tratta ancora di una violenza familiare, o quantomeno di un sovvertimento dell'ordine naturale, che investe il fulcro dell'azione tragica, i rapporti tra i personaggi e il cardine stesso della regalità. Proprio Giocasta infatti, permettendo la trasmissione del potere da padre a figlio mediante il suo stesso corpo, chiude in un circolo vizioso il ciclo dinastico e realizza quello che appare il paradosso ultimo della regalità, come vedremo al termine del percorso⁴⁸.

5. Euripide

Elettra. Tornando agli Atridi, e alla regina sognatrice per eccellenza, Euripide è il solo dei tre tragici a non attribuire sogni a Clitemnestra. Tale scelta pare giustificabile –sulla scorta di Lesky– in base alla diversa caratterizzazione del personaggio che emerge bene nel dialogo con *Elettra* (un confronto scenico non a caso presente nel solo Euripide): se qui

⁴⁶Per i sentimenti contrastanti di Deianira nei confronti di Eracle, e la dialettica tra desiderio e timore di morte riscontrabile qui, cf. Albini, 1991, XXXIV.

⁴⁷“(…) Tu non temere le nozze con tua madre. / Già molti dei mortali infatti, *anche* nei sogni, / con la madre si unirono” (*Edipo Re*, 980-982). Il significativo ‘*kai*’ (‘anche’) è normalmente omesso dai traduttori. Cf. Maiullari, 1999, pp.327-329 per il passo in questione; pp. 189-191, per “l’antireligiosità” di Giocasta e il ruolo svolto nella tragedia; pp. 243ss. e 287ss. per gli “antiparadossi” affidati alla regina.

⁴⁸Per l'ipotesi che l'intera tragedia sia “*il racconto di un sogno, o meglio la messa in scena di un sogno sognato da Edipo*” (corsivo dell'autore), cf. Maiullari, 1999, pp.2-6.

l'epiteto "regina", attribuito dal coro a Clitemnestra, serve essenzialmente ad accentuare il contrasto con la povertà ostentata da Elettra, è ancor più significativa l'introduzione dell'epiteto *téknon*, "figlia", al quale Lesky associa esplicitamente la scelta euripidea di rinunciare al sogno.

"A questa Clitemnestra non possono essere perdonati gli errori commessi, ma ella è stanca di queste colpe e le sopporta a fatica (1105): non c'è bisogno che dei sogni la spaventino, mettendo in crisi la sua sicurezza, per cui il motivo del sogno, utilizzato con tanta efficacia dai due precedenti poeti, in Euripide manca del tutto"⁴⁹

Ifigenia in Tauride. Si apre proprio con un sogno, invece, un'altra tragedia euripidea legata agli Atridi, l'*Ifigenia in Tauride*: la funzione primaria della visione è anticipare la trama tragica e preannunciare violenza, e ancora una volta tale compito è affidato a una donna di sangue reale (vv. 42-60).

Nel prologo Ifigenia racconta di aver sognato di trovarsi ancora nella casa paterna e di vederla crollare per un terremoto. Rimane in piedi una sola colonna coi capelli biondi, con voce di uomo, che lei stessa identifica con Oreste⁵⁰.

L'intreccio di violenza e regalità già visto in precedenza ricorre evidentemente anche qui, nei frequenti rimandi alla rovina della casa e della stirpe di Agamennone. La stessa sognatrice dispone degli strumenti per interpretare i simboli, ma li fraintende credendo che Oreste sia morto. L'equivoco potrebbe rivelarsi fatale nel seguito del dramma, quando arriverà a un passo dal sacrificare il fratello e dunque a commettere lei stessa la violenza che teme già avvenuta. Così Euripide introduce una nuova funzione del sogno, quella di sviare i personaggi e mescolare le carte dell'azione drammatica: e lo fa non a caso nella tragedia cui affida un'esplicita svalutazione dei sogni e degli dei che ne sono ispiratori⁵¹.

⁴⁹In Lesky, 1996, p.600

⁵⁰Il simbolo della colonna è evidentemente comune e di facile interpretazione (Agamennone vittorioso è ad esempio definito da Clitemnestra "d'alto soffitto / colonna ben piantata al suolo", *Ag.*897-898)

⁵¹Quando Ifigenia definisce i sogni "falsi" (55-60), Oreste risponde "E gli dei, che pur sono detti saggi, / dei sogni alati non son meno falsi" (vv.569-571). Sul mito della rivalità tra Apollo e i Sogni, nati da Gea cf. vv.1259ss. Per altre occorrenze di *onar*, *oneiros* e *phasma* in Euripide cf. anche *Eracle*, 494-496 e 516-517; *Ciclope*, 1-8.

Ecuba. Al termine del percorso possiamo collocare l'*Ecuba*, infine, se includiamo nell'analisi il discusso prologo della tragedia euripidea⁵². Il primo personaggio che appare in scena, il figlio di Ecuba brutalmente ucciso, è definito comunemente “ombra –o fantasma– di Polidoro”; ma alla luce dei casi considerati può essere opportunamente assimilato alle visioni oniriche vere e proprie, seppure ne manchino apparentemente le condizioni. Polidoro in effetti è in scena da solo e a prima vista non sembra rivolgersi a un interlocutore, bensì direttamente agli spettatori. Analizzando più in profondità l'intero prologo, tuttavia, possiamo ribaltare quest'ipotesi e perfino ipotizzare che Euripide sfrutti consapevolmente l'ambiguità per i suoi fini, e che anzi contami il modello del sogno simbolico con quello dell'apparizione del defunto –del tipo di quella di Patroclo ad Achille (*Il. XXIII*, 62-107)– per creare un prologo ibrido, funzionale alle sue esigenze drammaturgiche.

Il testo presuppone innanzitutto un rapporto diretto tra la vittima di violenza e la prima destinataria del messaggio –ancora una volta una sognatrice, madre e regina– vale a dire Ecuba⁵³. Nel raccontare l'antefatto Polidoro afferma di aver lasciato il suo corpo e di fluttuare da tre giorni intorno al capo della madre (vv. 30 ss.), poi ne annuncia l'ingresso in scena al termine del racconto (vv. 53-54). È vero dunque che Ecuba non vede né sente direttamente il figlio, ma resta il fatto che ha appena fatto un sogno, il cui racconto occupa tutta la scena successiva, indissolubile dal prologo e sua naturale conseguenza.

Il sogno della regina si incentra ancora una volta su una scena di violenza tra animali –una cerva strappata dal grembo di Ecuba e sbranata dai lupi– ma in questo caso la visione è arricchita da diverse figure umane che si affollano confusamente: Polidoro –che Ecuba crede al sicuro in Tracia– Polissena e l'ombra di Achille che reclama il sacrificio di una vergine (*Ecuba*, 68-97).

Primo tratto distintivo evidente –rispetto all'apparizione epica dello spettro– è il fatto che il messaggio non sia qui recepito in modo univoco e chiaro, bensì come comunicazione oscura e facilmente fraintendibile, dunque tipicamente onirica. Un'estrema attenzione per lo stato d'animo di chi sogna è inoltre testimoniata dalla forma peculiare del racconto di Ecuba, costantemente in bilico tra l'angoscia e il tentativo di autorassicurazione. Il confronto coi sogni di Penelope visti sopra –rispettivamente in *Od. IV*, 787-841 e *Od. XIX*,

⁵²Riguardo a questo prologo, in particolare in difesa dell'autenticità dei vv. 73-77 e 90-97, cf. Brillante, 1988, pp.429-46 e Barone-Faggi, 2001, pp.47-51.

509-569– evidenza ancor meglio la profonda rielaborazione operata da Euripide sul sogno d'ansia materna e su quello simbolico.

Occorre riportare il sogno alla struttura complessiva della trama, tuttavia, per scoprire relazioni ancor più complesse, volte ad accrescere la tensione drammatica e introdurre nell'intreccio nuovi elementi narrativi. Facendo entrare per primo Polidoro, di fatto, Euripide porta il pubblico a concentrarsi su di lui e lo induce a supporre che la sua morte sarà presto scoperta: e difatti in principio Ecuba appare preoccupata, come già Penelope, per il figlio inesperto e lontano. Ma subito dopo, nel sogno che lei racconta, la figura onirica di Polidoro è via via affiancata e oscurata da un'altra, Polissena: a lei rimandano sia la presenza onirica di Achille sia l'aggressione della cerva screziata –evidentemente la fanciulla, detta anche in seguito 'puledra' dal coro (vv.141 ss.)– sia la comparsa del lupo, animale dal forte *status* simbolico che anche altrove si presta a rappresentare assassini e carnefici (ad esempio nel citato sogno del *Reso*).

La visione simultanea dei due figli ha il primo effetto prevedibile di accrescere in Ecuba l'ansia materna, ma si ripercuote anche indirettamente nell'economia generale del dramma. L'apparizione iniziale e il successivo sogno infatti, combinati insieme, permettono a Euripide di 'depistare il pubblico' con una rivelazione ambigua e indiretta. In primo luogo la figura principale del prologo –Polidoro– scompare letteralmente dal dramma a partire dal sogno, e non ricomparirà se non molto tempo dopo; sempre nel sogno, d'altra parte, l'attenzione si sposta su Polissena, il cui sacrificio è centrale nella prima parte della tragedia.

Grazie al sogno Euripide può introdurre il nuovo tema del sacrificio di Polissena, tenere 'in sospeso' quello esposto nel prologo –la sorte di Polidoro– e differire alla seconda parte del dramma la scoperta del cadavere e la conseguente vendetta di Ecuba. I tratti tipicamente onirici, quali l'accumulazione simbolica e la logica desultoria e incoerente, sono sfruttati per garantire un passaggio fluido, come per vasi comunicanti, dall'una all'altra figura. In quest'ottica il sogno appare dunque un ideale punto di raccordo tra due storie parallele –entrambe di violenza– che costituiscono il fulcro di altrettanti nuclei drammatici.

Ancora una volta la tragedia sembra quindi impiegare modelli epici risemantizzati e perfino capovolti di senso; al centro del sogno è sempre un atto di violenza, legato alla

⁵³Si noti anche qui l'insistenza sul tema della regalità in riferimento alla sognatrice, da parte di Polidoro e della stessa Ecuba, che prima di narrare il sogno si qualifica come 'regina' (*anassa*, v. 61).

regalità e alla successione dinastica, che si riverbera con rimandi incrociati sull'intera vicenda scenica: vittima della violenza è il protagonista del sogno, e la sognatrice è una madre e regina, benché spodestata, che alla fine troverà la forza di vendicarsi e di rivalersi sui figli del proprio nemico.

In questo particolare caso, inoltre, Euripide sembra perfezionare al massimo grado il meccanismo di rimandi e anticipazioni già presente, secondo la nostra ipotesi, nell'*Odissea*: il racconto onirico non solo prefigura simbolicamente lo svolgimento della trama tragica, ma alludendo alla morte violenta di entrambi i figli di Ecuba riconduce a un'ideale unità le due anime di una tragedia considerata da molti 'doppia' e 'scissa'⁵⁴.

6. Conclusioni

I sogni letterari greci appaiono verisimilmente una combinazione di elementi eterogenei, tratti dalle esperienze oniriche condivise e rielaborati per precisi scopi poetici, con modalità variabili a seconda degli autori e del contesto specifico. Le descrizioni epiche del fenomeno onirico –già ricondotte dalla critica a uno schema tipico ricorrente, la 'scena di annuncio'– sembrano costituire i modelli di riferimento primari dei tragici, sia per le funzioni svolte sia perché si prestano a riflettere componenti della personalità del sognatore.

I sogni costituiscono innanzitutto un'importante possibilità per dare impulso alla trama, accrescere la tensione, creare *suspense* o ironia drammatica (esemplari a questo riguardo nell'*Iliade* i sogni di Agamennone e Reso e l'apparizione di Patroclo ad Achille). Ciò accade in particolare quando i messaggi onirici non vengono interpretati correttamente dal sognatore o dagli interpreti, se ad esempio viene preso per buono un sogno ingannatore o viceversa uno veritiero non è ritenuto tale.

Si profilano così le variabili determinanti per le esigenze drammatiche o narrative del caso, e cioè l'atteggiamento assunto dal sognatore –fiducioso o diffidente, acritico o sospettoso– e soprattutto la sua identità specifica, che già l'epica greca pone in stretta connessione con il contenuto dei sogni e con la loro valutazione. La stessa distinzione tra

⁵⁴A sostegno di quest'ipotesi si veda Lesky "L'apparizione di Polidoro ha una funzione di collegamento simile a quella svolta dalla Telemachia, la prima parte dell'*Odissea*" (Lesky, 1996, p.505). Si veda anche la presa di coscienza di Ecuba "Ora capisco purtroppo il mio incubo notturno..." (*Ecuba*, 702-706).

sogni significativi o irrilevanti, veritieri o falsi, dipende da alcuni requisiti fondamentali del sognatore, e cioè nell'ordine il suo *status*, il suo atteggiamento verso il sogno e il suo sesso.

Questi stessi elementi possono trovare un notevole riscontro in altre culture antiche. Primo e necessario presupposto della credibilità del sognatore, nei sogni letterari greci e orientali, è la sua posizione sociale, a cui intuitivamente si ricollega un altro fattore: la maggiore o minore rilevanza del sogno in questione per il destino del singolo e della collettività. Se verisimilmente le persone di alto rango sono destinatarie sia di messaggi personali, sia di consigli e avvertimenti di interesse generale, i due ambiti risultano spesso inscindibili nel caso di un re, dal cui destino personale dipende spesso quello di un intero Stato, specie in una guerra o in una crisi politica o militare⁵⁵.

Il contenuto del sogno può riguardare nello specifico la sorte dei familiari, la propria o quella del proprio popolo, oppure la trasmissione stessa del potere attraverso il matrimonio e la procreazione. Per questi motivi le donne di stirpe reale costituiscono comprensibilmente la principale presenza femminile nei testi letterari del Vicino Oriente Antico –oltre alle interpreti dei sogni assiro-babilonesi e ittite– e i loro sogni sono citati soprattutto se riguardano le nozze, la nascita di un erede o la successione al trono. Nell'antico Egitto, ad esempio, le regine condividono con i consorti l'esperienza di sogni profetici e apparizioni divine, ma essenzialmente in funzione della continuità della stirpe: basti citare il poetico e dettagliato racconto del sogno di Ahmose –moglie di Tuthmosi I– che riceve la visita notturna del dio Ammone nelle vesti del marito e genera con lui la futura regina Hatshepsut, che “Ammone nello stesso testo riconosce come sua figlia, assicurandone la protezione magica”⁵⁶.

Rispetto ai testi letterari orientali gli esempi greci –già nell'*Iliade*, ma più ancora a partire dall'*Odissea*– si caratterizzano per un uso più consapevole e complesso del sogno, non solo come mezzo profetico per anticipare eventi futuri, ma per rispecchiare i conflitti interiori del sognatore. Basti ricordare come Agamennone cade vittima dell'inganno di Zeus oppure come i sogni di Penelope – di volta in volta ansiosi, liberatori e profetici– siano specchio dei suoi sentimenti verso il marito e il figlio, ma anche del dilemma di fronte alla prospettiva di risposarsi. I sogni femminili in particolare, almeno a partire dall'*Odissea* e

⁵⁵Cf. a riguardo i sogni dei faraoni egizi in Bresciani, 2005, pp. 29ss.

⁵⁶Cf. Bresciani, 2005, pp. 28s.

nella tragedia attica, appaiono ricoprire un ruolo ben più cospicuo e differenziato, fino a costituire un vero e proprio campionario ricco di variabili per forma e contenuto: simbolici e non, rassicuranti o angosciosi, essi testimoniano comunque un atteggiamento onirico profondamente diverso rispetto a quello maschile.

Contrariamente all'opinione espressa dal coro dell'*Agamennone*, che vorrebbe le donne più superstiziose e propense a fidarsi dei sogni, nei testi superstiti un simile atteggiamento acritico accomuna piuttosto i sognatori maschi (Agamennone e Achille nell'*Iliade*, Menelao nell'*Agamennone*) che non le donne: i casi estremi sono in tal senso rappresentati da Penelope nell'*Odissea* e Clitemnestra nell'*Agamennone*, le quali non solo smentiscono la *gnome* coi loro comportamenti, seppure opposti, ma professano esplicitamente una scarsa considerazione sull'attendibilità dei sogni. Anche negli altri casi, in linea generale, rispetto a soggetti maschili sostanzialmente passivi –ricevono ordini ed eseguono– le donne si distinguono come sognatrici più attive, portate a vivere in modo sempre consapevole e spesso problematico i loro sogni, fino a interagire con essi e persino sfruttarli per interpretare in modo inedito la realtà o interrogarsi sul proprio destino.

Si può dunque ipotizzare che a livello letterario i sognatori di sesso maschile e femminile si configurino come altrettanti paradigmi di due differenti modi di sognare e di concepire l'attività onirica, se non dei due poli opposti fra cui oscilla la considerazione dei sogni in Grecia: ora visti come parvenza inconsistente di realtà, ora viceversa come forma di percezione superiore di ciò che normalmente è nascosto alla vista. Anche senza istituire una rigida corrispondenza tra le due concezioni e il sesso del sognatore, risultano nondimeno significative le costanti riscontrabili da un lato nei sogni femminili esaminati, dall'altro nei miti greci sull'origine dei Sogni, concordi nel volerli generati senza l'intervento maschile⁵⁷.

Ancor più importante per noi è un'altra componente riscontrata nei sogni, la violenza, che spesso mette in comunicazione profonda il piano onirico con quello reale della narrazione epica o tragica, creando una fitta rete di rimandi e anticipazioni. In questa prospettiva ad esempio il massacro dei Proci nell'*Odissea*, raffigurato crudamente con ricchezza di particolari, può essere letto come il culmine di una progressione di immagini violente –dai sogni di Penelope alle visioni di Teoclimeno– che non solo prefigurano

⁵⁷Le due varianti genealogiche attestate li vogliono rispettivamente figli della Notte (Hes. *Teogonia*, 211-212) e della Terra (Eur. *Ecuba*, 68ss., *Ifigenia in Tauride*, 1259ss.). Cf. oltre, in appendice, la nota 60.

simbolicamente la strage, ma trasportandola su un altro piano ne moltiplicano i significati e ne amplificano la portata.

Questa tecnica peculiare dell'epica sembra essere raccolta dalla tragedia e adattata non solo alle esigenze del genere teatrale, ma di volta in volta al contesto specifico del dramma e alla personalità dei singoli sognatori. A quest'ultimo riguardo va sottolineata nella produzione conservata la forte predominanza di regine: sognatrici, protagoniste, interlocutrici o destinatarie dei sogni. E questi ultimi appaiono tanto più violenti quanto più incarnano i conflitti per la successione dinastica o per il potere che sono in atto nel dramma. Tramite ideale per esprimerli, nella nostra ipotesi, è proprio la regina tragica che anche quando non vive sul proprio corpo la violenza è comunque tramite vivente di una trasmissione di poteri: può trattarsi della successione tra padre e figlio (Atossa e Giocasta) o di intrecci familiari più complessi come quello dell'*Oresteia*. Quest'ultimo caso, articolato nei tre drammi eschilei e ripreso dagli altri due tragici, si contraddistingue per il complesso atteggiamento verso i sogni riscontrabile in Clitemnestra: una regina del tutto particolare, adultera e uxoricida, che si interpone nella linea di successione tra marito e figlio e divide il potere con l'amante, finché il ritorno del figlio ristabilisce la linea ereditaria della successione maschile.

In varia misura, comunque, tutti i sogni tragici si prestano a svolgere via via diverse importanti funzioni: raffigurare indirettamente fatti di violenza preclusi alla scena e prefigurarne di futuri, così da creare attesa e accrescere la tensione; caratterizzare i personaggi del dramma a livello profondo, rivelando i loro reali rapporti di forza; e soprattutto cogliere nell'arco di pochi versi il nucleo della tragedia, il suo tema portante, o perfino l'intero sviluppo dell'azione tragica⁵⁸.

Se il sogno di per sé si presta a trasfigurare e condensare la rappresentazione di eventi e situazioni, quelli delle regine tragiche si distinguono dagli altri espedienti drammatici come mezzo più idoneo alla *mise en abyme*⁵⁹. Alcuni in particolare sono paragonabili a un vero e proprio dramma in miniatura all'interno della tragedia, capaci di moltiplicarne all'infinito le prospettive e aprire squarci su altri mondi paralleli alla realtà. Se è vero dunque che i drammaturghi greci si avvalgono del sogno in modo più limitato e allusivo

⁵⁸Un'importante conferma *a posteriori* è la persistenza di una simile funzione nella successiva storia del teatro, in particolare nel dramma barocco (per cui si veda Papasogli, 2000).

⁵⁹Cf. a riguardo l'analisi di Aelion, 1984, limitata però ai sogni eschilei e non comprendente il sogno delle Erinni nelle *Eumenidi* (da includere, invece, anche secondo Andrisano, 2004, p.49).

rispetto ai moderni (si pensi al *Sogno* di Strindberg o alla complessa costruzione de *La vita è sogno* di Calderòn), tuttavia vi ricorrono con altrettanta efficacia rappresentando in modo traslato gli aspetti più potenti e inquietanti della violenza, in particolare quei conflitti familiari e dinastici che sono al centro delle trame tragiche⁶⁰.

APPENDICE. Il ‘posto dei sogni’.

La nostra analisi necessariamente limitata alle funzioni narrative e drammaturgiche specifiche e ricorrenti nei sogni letterari, epici e tragici, si può integrare con una sintetica considerazione del quadro culturale di riferimento e dei principali contributi critici sull’argomento. Le testimonianze sul sogno in Grecia riflettono un atteggiamento nel complesso eterogeneo, variabile nei diversi autori e periodi storici, perfino contraddittorio all’interno di uno stesso *corpus*, come nel caso di Pindaro⁶¹. In linea generale, comunque, il sogno sembra stentare ad affermarsi tra i Greci sia come pratica divinatoria sia come mezzo di conoscenza. All’esperienza onirica come tale, in primo luogo, i Greci associano gravi ipoteche legate alla sua natura ambigua e inaffidabile e all’organo della vista cui l’atto del sognare è demandato⁶².

Inquietante è pure la contiguità col mondo dei morti e le divinità ctonie attestata nei miti sull’origine e collocazione dei Sogni: siano essi figli della Notte (Hes. *Teogonia* 211-212) o della Terra (*Ifigenia in Tauride* v.1259ss). In quest’ultimo caso i sogni sono posti in concorrenza con altre pratiche divinatorie: quando a Themis viene sottratto l’oracolo di Delfi, sua madre Gea genera i Sogni per recuperarne le prerogative perdute (anche su di loro, tuttavia, Apollo avrà la meglio)⁶³. Gli stessi dei olimpi, come si è visto, utilizzano i sogni in modo così spregiudicato da non infondere eccessiva fiducia nei loro devoti. Già

⁶⁰Ringrazio per gli spunti e i suggerimenti Umberto Albini, Anna Beltrametti, Edda Bresciani, Carlo Brillante, Diego Lanza e Alice Pavesi.

⁶¹Cf. Brelich, 1966 e Fusco, 2004, pp.17ss.

⁶²L’esame linguistico delle testimonianze ha rilevato l’assoluta preminenza dei verbi legati alla sfera della vista, confermando il carattere sostanzialmente passivo dell’atto (non ‘fare’, ma ‘vedere’ un sogno): cf. a riguardo Dodds, 1973, p. 122-124 e Kessels, 1978, pp.174ss.

⁶³ Sulla genealogia dei sogni cf. West, 1966, pagg. 35, 121 e note; Brelich, 1966, Ramnoux, 1959, pp. 48-54 e 62-67. Cf. anche Sabbatucci, 1965, pp. 95-102 per la dialettica *Gaia-Nyx* in Esiodo e per la rivalutazione della Notte e dei suoi figli, *Hypnos* e *Thanatos*, nella tradizione orfica.

nell'*Iliade*, nostro primo esempio, il sogno di origine divina si presenta come vero, ma il suo contenuto è in realtà falso e la rivelazione illusoria: ben diverso statuto è attribuito ai sogni divini e profetici attestati nel Vicino Oriente⁶⁴.

In epoca storica figurano tra i detrattori del sogno scienziati e filosofi, che perlopiù lo assimilano a superstizioni e vane credenze⁶⁵. Una sua graduale riabilitazione si afferma solo col tempo e in certi ambienti grazie alla diffusione di nuovi culti, dottrine e pratiche incubatorie che assimilano i sogni ai gradi più profondi della percezione, li collocano in ambiti spazio-temporali precisi e li classificano in modo sistematico e dettagliato⁶⁶. Finiscono così per profilarsi due poli opposti nell'atteggiamento verso l'esperienza onirica: da un lato la denigrazione razionalistica, dall'altro il riconoscimento di uno statuto 'altro' rispetto alla realtà sensibile, in grado di fornirne inedite chiavi d'interpretazione e perfino di influenzarla come per magia. Così si esprime a riguardo Dario Sabbatucci:

“Proprio per l'esistenza di tipo umbratile e illusorio (quella del Sogno e dei Sogni) attribuibile (e attribuita) all'azione di *Nyx* e della sua stirpe, ma estranea all'essenza divina, trova ragion d'essere l'invalidabile confine tra uomini e dèi, tra mortali e immortali. Niente meraviglia, dunque, che l'atteggiamento mistico, che nasce dal desiderio di superare tale limite, esalti *Nyx* e le sue creature, estendendo alla loro azione anche il piano del divino; (...) *Thanatos* e *Hypnos* non hanno più il senso terrificante che vi aveva trovato Esiodo, tanto per dare un esempio, ma sorgono formulazioni certamente 'mistiche', e comunque estranee, anzi antitetiche, allo spirito della tradizione greca: la vita è la morte e la morte è la vita, la vita è un sogno da cui ci risveglia la morte, e simili”⁶⁷.

Anche il panorama critico in materia, quindi, appare inevitabilmente segnato dalla natura ambigua e sfuggente dell'oggetto, nonché dalle fluttuazioni sincroniche e diacroniche riscontrabili nella sua percezione. Tuttavia almeno un punto fermo, in un quadro tanto aleatorio, è l'impostazione metodologica proposta da Dodds: in particolare il terzo capitolo de *I Greci e l'irrazionale* è dedicato all'atteggiamento greco verso le esperienze oniriche in genere, e specialmente verso quei sogni dove il contenuto manifesto riflette schemi di civiltà locale. L'autore distingue due modi di considerare i sogni degli antichi –ricostruire il valore che avevano per il soggetto oppure interpretarli con strumenti moderni– e del secondo

⁶⁴Cf. a riguardo Oppenheim, 1956, pp. 234 ss. e Oppenheim, 1966; Saporetti, 1996; Bresciani, 2005, p.11.

⁶⁵Cf. Dodds, 1973 e in particolare sui trattati aristotelici Calabi, 1984.

⁶⁶Cf. Del Corno, 1975, pp. XI-LVIII. Significativa è anche la pluralità dei termini attestati per indicare i diversi tipi di sogno o visione onirica: cf. Kessels, 1978, pp. 174ss. e Guidorizzi, 1988, pp.X-XI.

procedimento ipotizza i possibili vantaggi, ma soprattutto sottolinea il vizio di fondo, cioè che “si basa sulla presunzione indimostrata che il simbolismo onirico sia universale”⁶⁸.

Proprio in quest’ultima direzione si muove invece la principale indagine sistematica sui sogni della tragedia attica, condotta dall’etnopsicologo Devereux sulla base di una premessa discutibile: a differenza dei sogni omerici –psicologicamente non plausibili, usati come ‘dream stage-machinery’– quelli tragici sono interpretabili come i sogni di una persona reale⁶⁹. Altri casi di uso ‘poetico’ del sogno –come termine di paragone o metafora della vita umana– sono occasionalmente descritti in contributi specifici, in opere di carattere generale e nelle edizioni commentate dei singoli autori⁷⁰. Il terreno più praticato rimane comunque lo studio lessicale della terminologia e la classificazione per forma e contenuto dei sogni nell’epica e nell’onirocritica, ossia nei manuali di interpretazioni di sogni come quello di Artemidoro⁷¹. Un genere letterario, quest’ultimo, che gode di ininterrotta fortuna in varie culture, inclusa la nostra, e ancora oggi attira un pubblico assai vasto –come testimonia l’ingente numero di pubblicazioni e riviste sull’argomento– e dagli interessi più disparati, dalla psicologia ai numeri del lotto. Del resto il sogno continua ad essere una potente fonte d’ispirazione anche in letteratura, nel teatro e nel cinema; e la fantascienza, in particolare, ha il compito di riportare in auge l’antico binomio di Sogno e Violenza, insieme con l’altra coppia millenaria –parallela e complementare– di Sonno e Morte⁷². Ennesima conferma del principio fondamentale rilevato da Oppenheim nei sogni profetici orientali: ogni contenuto simbolico è di per sé oscuro, e dunque inquietante, e richiede necessariamente una spiegazione che ne neutralizzi il potenziale malefico⁷³.

⁶⁷Sabbatucci, 1965, pp. 100-101.

⁶⁸Cf. Dodds, 1973, pp.120-121.

⁶⁹Cf. Devereux, 1976.

⁷⁰Cf. ad esempio la sintetica rassegna dei sogni tragici in Albin, 2005, pp. 18-24

⁷¹Cf. per una rassegna generale Kenner, 1939, pp. 448-459 e Mancina, 2004; per indicazioni bibliografiche specifiche su generi e autori cf. Guidorizzi, 1988, pp. VII-XXXVIII.

⁷²Ne sono esempio, rispettivamente, tra i manuali di sogni Monneret, 1986, tra i film *Sogni* di Akira Kurosawa (1990), tra i racconti di fantascienza Hill, 1975 e il celebre racconto di Philip Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). In quest’ultimo l’attività onirica degli androidi ha un ruolo simbolico essenziale, al contrario che nel film di Ridley Scott, liberamente tratto dal racconto (*Blade Runner* 1982): cf. a riguardo l’introduzione di Carlo Pagetti in Dick, 2000, pp. 10ss. Sempre nell’ambito della *fiction* fantascientifica, infine, va citato lo stretto rapporto tra sogno e violenza nell’episodio “Terrori notturni” (“Night Terrors”) della serie televisiva *Star Trek - Next Generation* (Stagione IV, 1991): qui i nessi reconditi tra aggressività collettiva e attività onirica (stavolta prerogativa degli umani, non dei *robot*) causano lo sterminio di un intero equipaggio; e la chiave del mistero è contenuta proprio in un sogno.

⁷³In Oppenheim, 1966, è più volte ribadito come l’esigenza di interpretare i simboli onirici e spiegarne il significato, cui intendono supplire i manuali, si osservi indipendentemente dal tipo di simboli ricorrenti nei sogni, di volta in volta modellati sulle peculiarità delle singole culture.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- Aelion, 1984 = Rachel Aelion, *Songes et prophéties d'Eschyle: une forme de mise en abyme*, «Lalies» III, 1984, pp. 133-146.
- Albini, 1991 = Sofocle, *Aiace, Trachinie*, a cura di Umberto Albini, Milano, Mondadori, 1991.
- Albini, 2005 = Umberto Albini, *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Milano, Garzanti, 2005.
- Aloni, 1992 = Antonio Aloni, *Le scene di annuncio in Omero*, in AA. VV., *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1992, pp. 39-69.
- Amory 1966 = Anne Amory, *The Gates of Horn and Ivory*, «Yale Classical Studies» 20, 1966, pp. 3-57.
- Andrisano, 2004 = Angela Andrisano, *Il prologo delle Eumenidi eschilee. Clitemestra immagine di sogno* (vv.104s.), «Dioniso», n. 3, 2004, pp.36-51.
- Arend, 1933 = Walter Arend, *Die typische Scenen bei Homer*, Berlin, Weidmannsche, 1933.
- Barone-Faggi, 2001 = Caterina Barone, Vico Faggi, *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palermo, Palumbo, 2001.
- Barone, 2003 = Caterina Barone, "L'epopea epica senza eroi", *Magna Graecia*, 1-4/2003, pp. 56-57.
- Belloni, 1988 = *Eschilo: I Persiani*, a cura di Luigi Belloni, Milano, Istituto di Filologia Classica e di Papirologia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1988.
- Beltrametti, 1986 = Anna Beltrametti, *Erodoto: una storia governata dal discorso. Il racconto morale come forma della memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- Beltrametti, 1997 = Anna Beltrametti, "Immagini della donna, maschere del «logos» in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di Salvatore Settis, vol. 2. *Una storia greca. II Definizione*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 897-935.
- Bettini, 1992 = Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.
- Bodei Giglioni, 2002 = Gabriella Bodei Giglioni, *Erodoto e i sogni di Serse. L'invasione persiana dell'Europa*, Roma, Donzelli, 2002.
- Brelich, 1966 = Angelo Brelich, *Il posto dei sogni nella concezione religiosa del mondo presso i Greci*, in AA. VV. *Il sogno e le civiltà umane* (tr. it.), Roma-Bari, Laterza, 1966, pp.79-88.
- Bresciani, 2005 = Edda Bresciani, *La porta dei sogni. Interpreti e sognatori nell'Egitto antico*, Torino, Einaudi, 2005.
- Bresciani Califano, 2005 = AA. VV., *Sogno e sogni. Natura, storia, immaginazione*, a cura di Mimma Bresciani Califano, Firenze, Olschki, 2005

- Brillante, 1988 = Carlo Brillante, *Sul prologo dell'Ecuba di Euripide*, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», 116, 1988, pp. 429-46
- Brillante, 1991 = Carlo Brillante, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991.
- Calabi, 1984 = Francesca Calabi, *Gli occhi del sonno*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», n.13, Pisa, Giardini, 1984, pp. 23-43.
- Ciani, 1990 = Omero, *Iliade*, introduzione e traduzione di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezzi, Venezia, Marsilio, 1990.
- Ciani, 1994 = Omero, *Odissea*, introduzione e traduzione di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezzi, Venezia, Marsilio, 1994.
- Colonna-Bevilacqua, 1996 = Erodoto, *Storie*, a cura di Aristide Colonna e Fiorenza Bevilacqua, 2 voll. Torino, Utet, 1996.
- Del Corno, 1975 = Artemidoro, *Il libro dei sogni*, a cura di Dario Del Corno, Milano, Adelphi, 1975.
- Devereux, 1976 = Georges Devereux, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford, Basil Blackwell, 1976.
- Dick, 2000 = Philip K. Dick, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (tr. it.), Roma, Fanucci Editore, 2000.
- Dodds, 1973 = Eric Robertson Dodds “Schema onirico e schema di civiltà”, in *I Greci e l'irrazionale* (tr. it.), Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp.119-157 (ristampa anastatica con introduzione alla nuova edizione di Riccardo Di Donato, Milano, RCS Libri, 2000).
- Fenik, 1968 = Bernard Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1968.
- Fusco, 2004 = Zuleika Fusco, *Interpretazioni del sogno. Mito, divinazione, psicologia dalle civiltà tradizionali a oggi*, Roma, Castelvechi, 2004.
- Gernet, 1983 = Louis Gernet, “Dolone il lupo”, in *Antropologia della Grecia antica* (tr. it.), Milano, Mondadori, 1983, pp. 126-140
- Guidorizzi, 1988 = AA. VV., *Il sogno in Grecia*, a cura di Giulio Guidorizzi, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Guidorizzi, 1992 = Giulio Guidorizzi, *Il sogno: intermediario tra demoni e uomini*, in AA. VV., *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1992, pp. 78-90
- Hill, 1975 = John Hill, *Sogno dentro sogno*, Milano, Mondadori, 1975.
- Kenner, 1939 = Hedwig Kenner, s.v. *Oneiros, RE*, XVIII (Olympia-Orpheus), Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1939, pp. 448-459.
- Kessels, 1978 = A. H. M. Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht, The Netherlands, HES Publishers (H&S), 1978.
- Krischer, 1968 = Tilman Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München, C.H.Beck, 1971.

- Lanternari, 1966 = Vittorio Lanternari, “Il sogno e il suo valore culturale dalle società arcaiche alla società industriale”, in AA. VV., *Il sogno e le civiltà umane* (tr. it.) Roma-Bari, Laterza, 1966, pp.I-XXIX.
- Lanza, 1997 = Diego Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- Leduc, 1990 = Claudine Leduc, *Come darla in matrimonio?*, in *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità* (tr. it), a cura di Pauline Schmitt Pantel, Roma-Bari, Laterza 1990, pp.246-314.
- Lesky, 1996 = Albin Lesky, *La poesia tragica dei Greci* (tr.it.), Bologna, Il Mulino, 1996.
- Maiullari, 1999 = Franco Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo Re. Una nuova lettura della tragedia sofoclea*, Pisa- Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
- Mancia, 2004 = Mauro Mancia, *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Monneret, 1986 = Simon Monneret, *Il sogno e i sogni*, Milano, Fabbri, 1986.
- Oppenheim, 1956 = A. Leo Oppenheim. *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*, «Trans. Amer. Philosoph. Soc.», n.s. 46, Philadelphia, 1956.
1. Oppenheim, 1966 = A. Leo Oppenheim, “*Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*”, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005.
- Sogni profetici nell'antico Vicino Oriente”, in A. A. V. V., *Il sogno e le civiltà umane* (tr. it.), Roma-Bari, Laterza, 1966, pp. 63-75.
- Papasogli, 2000 = Benedetta Papasogli, *Esperienze del tragico nel sogno premonitore*, in A. A. V. V., *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 149-166.
- Pasolini, 1960 = Pier Paolo Pasolini, *L'Orestide di Eschilo nella traduzione di Pier Paolo Pasolini*, Torino, Einaudi, 1960.
- Ramnoux, 1959 = Clemence Ramnoux, *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1959.
- Sabbatucci, 1965 = Dario Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Saporetto, 1996 = Claudio Saporetto, *Come sognavano gli antichi. Sogni della Mesopotamia e dei popoli vicini*, Milano, Rusconi, 1996.
- Susanetti, 1992 = Sinesio di Cirene, *I sogni*, a cura di D. Susanetti, Bari, Adriatica Editrice, 1992.
- Treu, 1999 = Martina Treu, “*I Persiani alla Fiumara da Eschilo*”, «Maia», LI, fasc. I, 1999, pp. 123-126.
- Treu, 2005 = Martina Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005.
- West, 1966 = Hesiod, *Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary by M. L. West*, Oxford, Clarendon Press, 1966.