

1. *Quae me suspensam insomnia terrent!* Angosce del futuro nel sogno epico latino

Il lessico latino ripropone con calchi dal greco la distinzione netta fra due qualità di sogni: i *somnia*, quelli più tradizionali dell'*epos* che adempiono essenzialmente a una funzione ominosa, preannunciano il futuro, e gli *insomnia*, incubi, visioni terrificanti, immagini suscitate da uno stato d'animo travagliato. Ma già nell'*epica* alessandrina il celebre sogno di Medea nel libro III di Apollonio Rodio aveva cominciato a trasgredire nei confronti della tradizione. Dopo aver proposto un ordinato svolgimento di una vicenda in cui erano sintetizzati gli eventi che la fanciulla avrebbe affrontato, a Medea si poneva la scelta tra i genitori e lo straniero e preferiva quest'ultimo suscitando un grido di collera dei genitori: il terrore allora si impadroniva della fanciulla, che si destava di soprassalto. Una tale sequenza proponeva un percepibile slittamento dal sogno del primo tipo, quello profetico, al secondo, quello che dà immagini a uno stato d'animo, o più precisamente a un senso di colpa¹.

Così fin dal primo sogno epico latino che troviamo completo nei testi conservati, quello di Ilia nel I libro degli *Annales* di Ennio, in cui è proposta una sorta di sintesi tra le due tipologie (*Ann.* 34 sgg. Sk.):

*et cita cum tremulis anus attulit artubus lumen.
talia tum memorat lacrimans, exterrita somno:
Eurydica prognata, pater quam noster amavit,
vires vitaeque corpus meum nunc deserit omne.
nam me visus homo pulcher per amoena salicta
et ripas raptare locosque novos. ita sola
postilla, germana soror, errare videbar
tardaue vestigare et quaerere te neque posse
corde capessere; semita nulla pedem stabilibat.
exim compellare pater me voce videtur*

1. Ne costituisce una riprova indiretta il sogno di Europa posto all'inizio dell'omonimo epillio di Mosco. In questo caso la narrazione onirica è introdotta dalla formula *Εὐρώπη ποτὲ Κύπρις ἐπὶ γλυκὺν ἦκεν ὄνειρον* («un giorno Cipride inviò a Europa un dolce sogno»). La definizione di «dolce» si attaglia all'esito ultimo della vicenda, oppure al fatto che comunque si tratta di un sogno d'amore, ma è contraddetta dalla paura che alla fine del sogno possiede la protagonista. Oggetto delle visioni sono due donne, l'Europa e l'Asia, che si contendono la fanciulla. Alla fine Europa pronuncia un monologo con voce piena di paura. Il sogno di Europa è di quelli tradizionalmente ominosi, e in questo caso preannuncia un evento positivo, ma la contesa delle due donne fa scattare il riferimento al sogno di Medea in Apollonio, dove la giovane era divisa tra i genitori e lo straniero, anche se in quel caso la scelta apparteneva alla fanciulla. Di qui la paura e il monologo alla fine, proprio come Medea. Precisazioni ulteriori sulle possibili fonti di Mosco in Bühler 1960, pp. 46 sgg.

*his verbis: o gnata, tibi sunt ante gerendae
aerumnae, post ex fluvio fortuna resistet.
haec effatus pater, germana, recessit
nec sese dedit in conspectum corde cupitus.
quamquam multa manus ad caeli caerulea templa
tendebam lacrumans et blanda voce vocabam.
vix aegro cum corde meo me somnus relinquit.*

[La vecchia tutta tremante porta in fretta una lucerna; / mentre lei così parlava e piangeva, svegliandosi in preda al terrore: / «Figlia di Euridice, che nostro padre ha tanto amato, / la vita e le forze abbandonano tutto il mio povero corpo. / Mi è parso che un uomo bellissimo mi trascinasse attraverso un bosco / di salici, per rive e luoghi ignoti. E poi, sorella, / mi sembrava di vagare da sola, con passo lento / cercando e ricercando di te, e non riuscendo / a trovarti – nessun sentiero solido sorreggeva il mio passo. / Poi mi parve di sentire la voce di mio padre che mi chiamava / dicendo: ‘figlia mia, prima dovrai sopportare / grandi sventure, ma poi dal fiume ti verrà la fortuna’. / Dette queste parole, sorella, il padre scomparve / né, per quanto desiderato, più si offrì alla mia vista, / benché tanto tendessi le mani verso gli spazi celesti / del cielo piangendo, e lo chiamassi con voce amorosa. / Alla fine il sogno mi lasciò con la pena nel cuore». (trad. di G. Paduano)]

Questo sogno si presenta funzionale all’avvio di un discorso critico omogeneo sulla resa delle emozioni di una donna sospesa in una vicenda d’amore. Nel poema epico l’eroe uomo è troppo legato alle funzioni che per statuto del genere gli competono, il suo carattere è spesso condizionato dalla qualifica di guerriero. Una sperimentazione di racconto psicologico poteva essere avviata preferibilmente con personaggi e situazioni accessori alla materia epica antica come le donne e l’amore: accade allora che la psiche femminile diventa ambito privilegiato di sperimentazione per affinare la rappresentazione dell’onirico, usufruendo in questo della vasta tradizione di poesia erotica, che viene a confluire nel genere epico.

Nel sogno di Ilia, da una parte resta pressoché intatta la predizione del futuro, la violenza che sarebbe stata usata alla fanciulla dal dio Marte, dall’altra il terrore che permane dopo le visioni provoca direttamente un’interazione con lo stato d’animo della fanciulla. Da tempo un interprete prestigioso, Friedrich Leo (1908, p. 179), ha sottolineato come la grande novità di questo passo rispetto alla tradizione epica greca sia il racconto in prima persona che il personaggio fa del suo sogno. Questa nuova costruzione narrativa testimonia fin dalle origini dell’epica latina una tendenza spiccata alla soggettività e insieme induce una sovrapposizione tra le due specie di sogni, che erano distinte anche nelle loro designazioni.

Se il sogno avverte Ilia del futuro, la ricerca del *pathos* mediante l’indagine psicologica finisce col costituire il tratto più rilevante dell’episodio. Così il terrore che affligge ogni personaggio dell’*epos*, quando un prodigio lo ammonisce su ciò che accadrà, lo *choc* causato in lui dal contatto col divino, diventa qua una sensazione più complessa, modellata nell’animo femminile di Ilia. Il succedersi delle visioni, lungi dall’esaurirsi nella profezia ominosa, genera immagini diverse, ma tutte rapportabili alla specifica descrizione psicologica della fanciulla. Il desiderio compare attraverso la figura di un *homo pulcer*, il seduttore che la rapisce traendola attraverso un paesaggio di delizie. L’errare solitario e incessante è sofisticata immagine

onirica di uno smarrimento totale, vago senso di colpa; la comunicazione del futuro avviene attraverso la voce dell'autorità repressiva ma saldamente fondata sugli affetti tradizionali e sicuri, quella paterna.

La sapienza onirica di Ennio ci è nota e la raffinatezza psicologica di questa costruzione è esaltata anche dal corrispettivo impaccio mostrato ancora nella dizione poetica. Un'analisi solo superficiale mostra, accanto all'insistita ricerca dell'allitterazione (consueta nella poesia arcaica latina), una scarsa padronanza del lessico: ma, se guardiamo alla goffa ripetizione di *corde* (tre volte), essa rivela in forma quasi ossessiva il precipuo interesse per le sensazioni del personaggio.

Dunque fin da Ennio pare attuata la sintesi che cominciava a configurarsi in Apollonio Rodio. Dalla tradizione specificamente epica si trae la funzione ominosa del sogno, la sua facoltà di annunciare il futuro, da altre tradizioni letterarie, soprattutto quella tragica, si recepisce la configurazione del sogno come riflesso dello stato d'animo, in particolare quando esso si caratterizza per l'angoscia. Ma la sintesi dei due momenti, che vediamo ancora faticosa in Ennio (si tratta in sostanza di una giustapposizione), è facilitata dalla sostanziale coincidenza della reazione emotiva ai due tipi di sogno. Il prodigio divino per suo statuto provoca il terrore nell'uomo a cui è diretto; il sogno incubo lascia uno stato di spavento in chi l'ha vissuto. Una volta dotato il sogno del doppio carattere, si trattava di operare una sostanziale unificazione anche nella reazione psicologica, che si poteva ridurre a paura comunque conseguente al sogno. La locuzione usata da Ennio (*exterrita somno*) designa propriamente un terrore che proviene dallo stato onirico e continua dopo che la fanciulla si è svegliata. Una rapida ricerca lessicale garantisce che il verbo è quello usato anche per designare lo stato d'animo dopo un prodigio² e quindi adatto a comporre un'espressione assai appropriata per fissare la condizione psichica di Ilia, che aveva avuto incubi e insieme una profezia chiara per bocca del padre.

Ecco allora unificate le due reazioni psicologiche sotto il comun denominatore della paura. Il sonno termina bruscamente forse con la voce di Ilia stessa, che invoca il padre; quello di Medea in Apollonio finiva ugualmente con un brusco risveglio, anche se allora il grido di dolore era dei genitori che si vedevano traditi in favore dello straniero Giasone. Lo stato di terrore conseguente al sogno è quindi preferibilmente indotto da un risveglio brusco, violento, in grado di prolungare lo *choc* anche allo stato di veglia. L'effetto terrificante, che è anche del prodigio, è ottenuto attraverso un'interruzione traumatica del sonno che mantiene il personaggio in stretta contiguità con la visione onirica.

La novità di questo sogno con la sua raffinata ricerca psicologica doveva aver colpito i lettori e appariva chiara anche a Cicerone, che cita il brano nel suo *De divinatione*: «haec, etiamsi ficta sunt a poeta, non absunt tamen a consuetudine somniorum» (I, 21, 42). Forse sarà un caso che un poeta epico dell'età arcaica fosse tanto esperto nella descrizione onirica da giungere a una rappresentazione così psicologicamente raffinata. Certamente il modello di Ilia esercitò una larga influenza sull'epica successiva: come stimolati dalla nuova resa narrativa del sogno e attratti dalla soggettività del racconto del personaggio, i poeti posteriori si impegnarono a raffinare i modi della descrizione psicologica.

2. Basti ricordare due famosi esempi virgiliani: *Aen.* III, 307; IV, 571.

Prima di tutti Virgilio. Affermare che il sogno di Didone con cui si apre il IV libro dell'*Eneide* è profondamente influenzato dalla sperimentazione enniana è ormai cosa ovvia per la critica. E tuttavia conviene approfondirne alcuni meccanismi (*Aen.* IV, 6 sgg.):

*postera Phoebæa lustrabat lampade terras
umentemque Aurora polo dimoverat umbram,
cum sic unanimam adloquitur male sana sororem:
Anna soror, quæ me suspensam insomnia terrent!
quis novus hic nostris successit sedibus hospes,
quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis!*

[L'aurora, il giorno dopo, illuminava con lo splendore del sole / la terra e dal cielo aveva cacciato l'umidità delle tenebre, / quando, ormai fuor di sé, parla alla fidata sorella: / «Anna, sorella mia, che sogni mi sconvolgono e mi angosciano! / Che ospite straordinario è entrato nel nostro palazzo, / così come si presenta, e con che forza di cuore e d'armi!» (trad. di M. Ramous)]

L'espressione che ho voluto porre come titolo («*quæ me suspensam insomnia terrent*», parziale ripresa di Ap. Rh. III, 636) è di per sé rivelatrice di un orientamento preciso. Per la prima volta in poesia compare *insomnia*, calco di ἐνύπνια, il sogno epico è sbilanciato tutto nel senso di un riflesso delle angosce che pervadono il personaggio. Rispetto a Ennio è sostanzialmente eliminata la funzione prefiguratrice del futuro, mentre il sogno è esclusivamente rivelatore di stati psicologici. Le immagini che si affollano nel sonno agitato di Didone sono messe in moto convulso dal suo tormento, dal suo terribile dilemma tra amore e fedeltà alla memoria di Sicheo. Quel terrore, che nelle visioni tradizionali era diretta e pressoché obbligata conseguenza della manifestazione del divino, rispecchia per Didone solo l'incertezza (*suspensam*) sulla decisione da prendere. Nel riproporre la sperimentazione di Ennio in direzione di un ancor più accentuato soggettivismo, il narratore virgiliano non solo non descrive il sogno in terza persona, ma non lo fa descrivere nemmeno dal personaggio. Con un'audace interazione psicologica ed espressiva, nel discorso di Didone è reso lo stato d'animo a cui hanno dato forma le immagini del sogno, non il sogno medesimo. Alla fine delle parole della regina, nelle quali è espressa tutta la sua angoscia per il futuro, il lettore non conosce la natura esatta delle visioni. Può forse immaginarle dalla descrizione di Enea, dalla presenza ossessiva del defunto Sicheo, ma nulla più.

Il resoconto virgiliano, invece di analizzare le visioni come riflesso di una condizione psichica, rende direttamente lo stato psicologico senza introdurre il sogno che lo accompagna. La manifestazione onirica è solo un elemento, e nemmeno il principale, delle angosce di Didone: un elemento che per di più resta sullo sfondo, quasi inespresso, mentre la protagonista, in linea con una narrazione del tutto soggettiva, si effonde in un ampio resoconto della sua lacerazione interiore.

Virgilio è anche poco preciso nel disegnare le immagini e alla nettezza del tratto preferisce lo sfumato di atmosfere o senz'altro l'esplorazione attenta e partecipe della psiche umana. Avversa alla sua è la poetica ovidiana, avversa per molti caratteri, ma in particolare per l'atteggiamento nei confronti delle immagini. Ovidio è il poeta che più praticava l'esercizio dell'*enargheia*: era questo un precetto retorico

che imponeva la massima evidenza nella descrizione delle figure (soprattutto opere d'arte figurativa), secondo la quale le parole dovevano sostituirsi agli occhi nel presentare la nitidezza delle forme descritte. Questa la ragione per cui Ovidio, assai più di altri poeti, è stato un fertile ispiratore di opere d'arte figurativa.

Se rapportiamo questa sua disposizione al campo dell'onirico, ricaviamo, come in molti altri aspetti, una pronunciata differenza rispetto a Virgilio. Laddove nell'*Eneide* prevaleva il ritratto psicologico del tutto soggettivo, Ovidio propone un quadro con interessi rivolti altrove. Della poetica alessandrina il narratore delle *Metamorfosi* accoglie la fine attenzione per gli oggetti, le loro fogge, i loro colori, e anche una descrizione onirica diventa l'occasione per un esercizio di grande precisione nel dettaglio delle forme. Teletusa cretese attende un figlio, ma il marito, a causa delle precarie condizioni economiche dichiara in anticipo di essere disposto ad accoglierlo solo nel caso si tratti di un maschio: altrimenti l'avrebbe soppresso. La donna angosciata all'appressarsi del parto ebbe una visione, in cui le apparve a rassicurarla e incoraggiarla la dea Iside col suo corteggio (IX, 684 sgg.):

*iamque ferendo
vix erat illa gravem maturo pondere ventrem,
cum medio noctis spatio sub imagine somni
Inachis ante torum pompa comitata sacrorum
aut stetit aut visa est: inerant lunaria fronti
cornua cum spicis nitido flaventibus auro
et regale decus; cum qua latrator Anubis
sanctaque Bubastis variisque coloribus Apis,
quique premit vocem digitoque silentia suadet;
sistraque erant, numquamque satis quaesitus Osiris
plenaque somniferis serpens peregrina venenis.*

[E già stentava / a reggere il peso del ventre maturo, / quando nel mezzo della notte, nel sonno, / le venne, o le parve venire, la figlia di Inaco, / accompagnata da tutto il suo seguito; portava in fronte / le corna lunari, con le spighe bionde, splendenti d'oro, / e le insegne regali; con lei il cane Anubi, / la santa Bubasti, Api screziato di vari colori, / e il dio che reprime la voce e col dito impone il silenzio. / C'erano i sistri ed Osiride mai abbastanza / cercato, e il serpente straniero ripieno di narcotici. (trad. di G. Paduano)]

Il resoconto del sogno è apparentemente diviso in due come nel caso di Ilia: a una sezione minutamente descrittiva fa séguito il discorso diretto della dea, ma nulla resta della sapienza onirica di Ennio. Il gusto realistico di Ovidio offre una descrizione minuta della strana foggia di Iside e del suo corteggio: nessun particolare è omesso. In tale disposizione narrativa è perduto ogni impulso alla soggettività, ogni tensione verso la complicità psicologica di narratore e personaggio. Non vale la giustificazione che il sogno di Teletusa è un sogno positivo, mosso a recare conforto e sicurezza nella donna che lo riceve. A tale gioia il narratore rimane del tutto estraneo, mentre tanto si dilunga nella descrizione del corteggio di Iside.

Virgilio, il poeta meno realistico e meno capace di definire le figure nei loro contorni nitidi, offre la resa psicologicamente più credibile del sogno e nella sua narrazione fortemente soggettiva gli incubi di Didone acquistano una larga verosi-

miglianza, i labili confini tra sogno e veglia danno forma a uno stato psicologico che si dispiega agevolmente nello sviluppo del testo. Viceversa Ovidio, poeta che al realismo conforma gran parte della sua produzione, non riesce a essere convincente nella sua resa onirica. Le sue figure minutamente disegnate coi loro particolari anche coloristici lasciano perplessi, la scarsa definizione dei confini tra veglia e sonno diventa un impaccio alla verosimiglianza psicologica. Il conseguente mutare nell'atteggiarsi di Teletusa è nel complesso poco realistico, per cui anche per questo aspetto l'*ethos* narrativo di Ovidio appare inadeguato.

Lo stesso si ripete con una celebre apparizione funesta, Morfeo sotto le sembianze di Ceice che compare alla sposa in ansia per il suo mancato ritorno. L'attenzione per l'effetto visivo è anche in questo caso estrema e anche qui la figura che appare si attarda in un discorso esplicito, in cui dichiara e mostra, nell'evidenza del suo aspetto, la triste sorte che gli è toccata. Non potrebbe essere diversamente perché Morfeo tra i seguaci del Sonno è quello che per proporsi nelle apparizioni oniriche si trasforma in tutte le figure più disparate. La sua introduzione nel poema, in conformità con l'etimologia del nome, è motivata appunto da un ennesimo miracolo delle forme, dalla capacità di sapersi trasformare in qualsiasi aspetto. Ma ancora una volta l'interesse ovidiano per la descrizione delle figure che mutano porta a immagini chiare e distinte, ricche di particolari, propone l'interesse all'*enàrgheia* che costituisce una costante di quella narrazione, e la verosimiglianza onirica viene sacrificata. Troppi e troppo chiari sono i segnali del messaggio: si presenta alla sposa Alcione livido, simile a un morto, privo di vesti (664: «luridus, exanimi similis, sine vestibus ullis»); ancora, la sua barba appare umida e l'acqua scorre giù a rivoli (665 sg.: «uda videtur / barba viri madidisque gravis fluere unda capillis»). Non basta: in una sorta di tentativo estremo di costringere l'apparizione onirica nell'ambito della realtà, anche alla fine del discorso è sottolineato che Morfeo diceva queste cose con una voce che la sposa doveva scambiare per quella del marito, inoltre le sembravano vere le lacrime che egli versava, i gesti delle mani erano proprio quelli di Ceice (671 sgg.: «adicit his vocem Morpheus, quam coniugis illa / crederet esse sui; fletusque fundere veros / visus erat gestumque manus Ceycis habebat»). Alcione si risveglia al suono della sua propria voce come l'Ilia enniana, ma l'analogia resta tutta esteriore. Ovidio risponde a un suo progetto preciso e, quando narra la visita di Iride alla dimora del Sonno, non manca di sottolineare che i suoi sogni si avvicinano il più possibile alla realtà (*Met.* XI, 626): «somnia, quae veras aequant imitamine formas» [«i sogni che imitano le forme vere»].

L'affermazione è contenuta nella preghiera rivolta al Sonno da Iride per ordine di Giunone. L'effetto sarà del tutto rispondente: l'immagine, i suoni, tutto sarà nell'apparizione il più possibile vicino alla realtà.

Ha il sapore di un paradosso affermare che questa ricerca della realtà distrugga ogni aspetto realistico nella rappresentazione del sogno. Eppure il risultato diventa facilmente comprensibile, ove si consideri che alla visione onirica convengono piuttosto immagini sfumate e poco chiare, situazioni non ben definite, che si rendono ancora più evanide nel ricordo successivo. La ricerca ovidiana dell'immagine nitida, l'irriducibile intenzione di conferire concretezza e verosimiglianza ai miracoli rendono poco efficace la narrazione delle *Metamorfosi* di fronte alla resa onirica. Ovidio rifiuta di adeguare la propria narrazione al sogno e tenta di avvicinare il

sogno alla realtà: ma così facendo finisce per deformare gravemente l'evento, snaturare le apparizioni privandole della loro propria qualità.

A ben vedere, però la scarsa adesione della narrazione ovidiana alla materia onirica continua a rivelare un atteggiamento di ricerca e sperimentazione nei confronti del sogno epico femminile. Il percorso scelto da Ovidio non è quello opportuno, ma anch'egli persegue coi suoi strumenti narrativi una resa realistica del sogno: crede di trovarla nella nitidezza delle immagini, là dove le immagini non possono essere nitide.

Si può inserire a questo punto una parentesi rispetto al filo della nostra rassegna, che tuttavia in qualche modo presenta riferimenti di un qualche rilievo. Lucano nel panorama dell'epica latina costituisce un'eccezione per più di un motivo. Rifiutando di celebrare la gloria di Roma, egli tende a lanciare, mediante le apostrofi continue che intralciano la narrazione, grida di orrore nei confronti delle stragi della guerra civile. Non solo, ma la sua ideologia si contrappone a quella augustea o imperiale in genere e nel corso del suo *Bellum civile* sembra crescere l'odio nei confronti dell'imperatore e del sistema liberticida che egli rappresenta. Anche verso la tradizione del genere epico Lucano nutrive lo stesso atteggiamento: violarne le regole e le convenzioni, questo sembra costituire il suo progetto poetico più chiaro.

Inserito in questa linea, un sogno doveva contenere tutto il contrario di quello che usualmente contiene nella poesia epica: quando ha un contenuto di profezia, sarà una falsa profezia, ingannevole per il personaggio che lo riceve, e questo è il caso del sogno di Pompeo all'inizio del VII libro nell'imminenza della battaglia di Farsalo³. Altrimenti Lucano propone una sorta di scambio delle parti rispetto alla tradizione, soprattutto quella virgiliana. All'inizio del III libro a Pompeo, che si è appena allontanato dalle coste dell'Italia per non rivederle mai più, compare in sogno la defunta moglie Giulia, sorella di Cesare (III, 8 sgg.):

*Inde soporifero cesserunt languida somno
membra ducis; diri tum plena horroris imago
visa caput maestum per hiantes Iulia terras
tollere et accenso furialis stare sepulchro.
«Sedibus Elysiis campoque expulsa piorum
ad Stygias, inquit, tenebras manesque nocentes
post bellum civile trahor; vidi ipsa tenentis
Eumenidas, quaterent quas vestris lampadas armis;
praeparat innumeras puppis Acherontis adusti
portitor; in multas laxantur Tartara poenas,
vix operi cunctae dextra properante sorores
sufficiunt, lassant rumpentis stamina Parcas.
coniuge me laetos duxisti, Magne, triumphos:
fortuna est mutata toris semperque potentis
detrahere in cladem fato damnata maritos.
innupsit tepido paelex Cornelia busto.
haereat illa tuis per bella, per aequora signis,
dum non securos liceat mihi rumpere somnos
et nullum vestro vacuum sit tempus amori,*

3. Tralascio qua un esame di questo passo, che ho analizzato ampiamente, Perutelli 1995.

*sed teneat Caesarque dies et Iulia noctes.
me non Lethaeae, coniunx, oblivia ripae
immemorem fecere tui, regesque silentum
permisere sequi. veniam te bella gerente
in medias acies; numquam tibi, Magne, per umbras
perque meos manes genero non esse licebit.
abscidis frustra ferro tua pignora: bellum
te faciet civile meum». sic fata refugit
umbra per amplexus trepidi dilapsa mariti.*

[Poi le membra affannate del condottiero cedettero a un torpido / sonno; e gli apparve, fantasma pieno di sinistro orrore, / Giulia che sollevava il mesto volto dall'abisso / e come una Furia si ergeva dal sepolcro in fiamme. / «Scacciata dai campi Elisi» disse «e dalla sede dei beati, / dopo la guerra civile nelle tenebre dello Stige / con le ombre degli empi; io stessa ho visto le Eumenidi / tenere le fiaccole da scuotere sulle vostre armi; / il nocchiero dell'infuocato Acheronte prepara innumerevoli barche; / allargano il Tartaro per accogliere tante pene, / e a stento le Parche riunite bastano all'opera / con rapida mano; gli stami affaticano le sorelle che li recidono. / Al tempo del nostro connubio, o Pompeo, guidasti trionfi / gioiosi: la fortuna è mutata con il talamo, e la concubina / Cornelia, condannata dal fato a rovinare potenti mariti, / ti ha sposato presso il mio rogo ancora tiepido. / Costei si avvinghi alle tue insegna, nelle guerre, sui mari, / purché io possa interrompere i suoi sonni malcerti, / e non resti tempo disponibile al vostro amore, / ma Cesare occupi i vostri giorni e Giulia le notti. / L'oblio della riva letea, o sposo, non mi ha reso / immemore di te, e i sovrani del regno del silenzio / mi concessero di seguirti. Verrò in mezzo alle schiere / mentre guiderai le battaglie; giammai, o Pompeo, le ombre / e i miei Mani ti permetteranno di non essere il genero di Cesare. / Invano tenti di infrangere col ferro i tuoi impegni: / la guerra civile ti farà mio». Così disse, / e l'ombra svanì tra le braccia del marito tremante. (trad. di L. Canali)]

La prima eccezione alla regola fin qui seguita, ed anche la più visibile, è che una donna appare all'uomo e non viceversa. Il fatto poi che si tratti della consorte defunta offre alcuni agganci almeno con la vicenda di Didone, che aveva avuto i suoi incubi attraversati dall'immagine o dalla voce di Sicheo, o forse con l'apparizione di Creusa ad Enea e quella ad Alcione, che vede un'immagine rassomigliante al marito Ceice. D'altra parte Giulia, come altre apparizioni del *Bellum civile*, compare essenzialmente per minacciare, terrorizzare Pompeo. A differenza di tutti gli altri personaggi, fa un discorso in cui la minaccia è esplicita e diretta. Il futuro è segnato dalla mutata fortuna, che vedrà Cesare vincitore tormentare Pompeo di giorno, mentre la notte sarà resa agitata dall'immagine della stessa Giulia, che turberà i sonni del marito. Le pene future per Pompeo saranno portate dunque dalla stessa Giulia, l'immagine che parla nel sogno.

Come accade sempre in Lucano, il prodigio o la magia (e il sogno rientra in questo ambito per il poeta del *Bellum civile*) aprono squarci terrificanti sul mondo dei morti. La stessa Giulia si presenta come un'Erinni e dà un breve resoconto di ciò che si sta preparando agli inferi in relazione alla guerra civile. Tale rappresentazione della consorte come una Furia contrasta con la fine dell'apparizione, in cui, malgrado l'aspetto e le minacce, Pompeo tenterà invano di abbracciare la consorte. È probabilmente questo un indizio di quel filone elegiaco confluito nell'episodio

che qualche interprete ha finemente individuato: in Giulia gelosa, che lamenta come Pompeo si sia subito unito a un'altra donna dopo la sua morte, si riflette un poco della Cinzia di Properzio che rimprovera in sogno il poeta nell'elegia IV, 7⁴.

Ma così Lucano, come fa al solito, interrompe un filo dell'epica latina e l'apparizione di Giulia può appartenere al nostro discorso solo come una breve divagazione. Non solo egli inverte i ruoli tra uomo e donna, ma soprattutto rappresenta in sogno una donna che minaccia apertamente la sua vendetta e, in sintonia con la poetica del *Bellum civile*, formula una profezia precisa. Il personaggio che parla è chiaro sia nel definire il futuro che attende Pompeo, sia su quelle che sono le sue proprie intenzioni persecutorie. E la sua apparizione non è resa soggettiva attraverso il ricordo o le impressioni di Pompeo. Piuttosto sembra di assistere all'incontro di due personaggi reali e psicologicamente lontani l'uno dall'altra, che non sono tra loro in sintonia. Da una parte la donna che si presenta come un'Erinni, dall'altra l'uomo che tenta di abbracciarla. La congiuntura sentimentale che si genera in Pompeo nasce semmai da tale incomunicabilità, quasi un conflitto aperto, e non trova corrispondenze negli altri epici latini.

Le fila del discorso si riannodano con un poeta successivo, che offre un atteggiamento speculare a Ovidio. Valerio Flacco è anch'egli poeta epico, ma di altra età e di altri gusti. All'opposto di Ovidio, tende a esasperare i modi sentimentali della narrazione virgiliana⁵. Se il racconto di Virgilio dava ampio spazio alla introspezione e interazione psicologiche del personaggio, quello di Valerio sembra talvolta escludere ogni elemento che non sia rapportabile alla sfera dei sentimenti. All'opposto di Ovidio, Valerio rigetta ogni precisione nel gesto descrittivo così come nell'articolarsi della sua narrazione. Le raffigurazioni dei suoi personaggi appaiono sfuocate, afflitte da complicate situazioni psicologiche, ma poco definite nei loro tratti esteriori. Il filo del racconto incerto e contraddittorio crea spesso gravi problemi all'esegeta e col suo disordine si avvicina molto, specie in alcune sezioni, ai modi espressivi propriamente lirici. Quando è ripreso almeno in parte il sogno di Medea da Apollonio Rodio, il resoconto è più che mai frammentario (VII, 141 sgg.):

*dixerat haec stratoque graves proiecerat artus,
si veniat miserata quies, cum saevior ipse
turbat agiturque sopor; supplex hinc sternitur hospes,
hinc pater. Illa nova rumpit formidine somnos
erigiturque toro. Famulas carosque penates
agnoscit, modo Thessalicas raptata per urbes.*

[Così disse e gettò le stanche membra sul letto / per vedere se il sonno mosso a compassione sopraggiungeva, / ma il sonno stesso ancora più crudele la agita tormentandola; da una parte si prostra supplice lo straniero, / dall'altra il padre. Lei rompe il sonno per l'improvvisa paura / e si alza sul letto. Riconosce le ancelle e le care mura della sua casa, / lei che un attimo prima si vedeva trascinata via per le città della Tessaglia.]

4. Bibliografia ragionata sulle interpretazioni principali di questo episodio in Hunink, 1992, pp. 34 sgg. Ad essa va aggiunto almeno Stok 1996.

5. Per ampie considerazioni sulla poesia di Valerio Flacco, rimando all'introduzione alla mia edizione commentata del VII libro, Firenze 1997, soprattutto pp. 49 sgg.

In altra occasione (1994, p. 42 e sgg.) ho cercato di districare uno a uno i complessi fili che legano questa articolata costruzione ai vari modelli di Apollonio, Virgilio e forse Ennio. Qui vorrei piuttosto riprendere e sottolineare i modi della resa del sogno. Non vi è discorso diretto della fanciulla, ma il racconto quasi lirico di Valerio è spesso in intima interazione con la voce del personaggio e, così costretto, il resoconto delle visioni è fortemente compresso e frammentato. Prima si ha un quadro, la supplica di Giasone da una parte e quella dei genitori dall'altra: una scena, quasi un unico *flash*, rispetto alla lunga e ordinata narrazione di Apollonio. Ma questa breve scena basta a riflettere il dilemma in cui si dibatte la fanciulla, la sua scelta terribile tra l'amore per lo straniero e i propri genitori. Dopo il solito brusco risveglio, è proposto un rilassamento nella paura di Medea che sarà illustrato da una lunga e complessa similitudine: tale distensione è dovuta alla vista delle sue ancelle e delle pareti della sua camera, lei che appena prima si era vista trascinata per le città della Tessaglia. In tal modo fortemente anomalo viene evocata un'ulteriore scena del sogno, collocabile in una fase successiva, quella finale e contigua al risveglio, quando Medea fuggita con Giasone si vede portata per le città straniere della Tessaglia: questo presuppone che la fanciulla avesse già operato la sua scelta a favore dello straniero e ne scontasse nel sogno il relativo senso di colpa proiettato nel futuro, come accade in altre visioni qui esaminate. Quasi superfluo è precisare come questa frammentaria evocazione del sogno sia molto più verosimile dell'ordinato racconto di Apollonio e delle precise immagini ovidiane. Il sogno è rievocato nelle sue due scene culminanti, rispecchiando la duplice selezione nei confronti di un continuo scorrere degli eventi: quella prodotta dalla stessa attività onirica e l'altra operata dal ricordo incompleto di chi ha sognato. Il percorso della sperimentazione delle visioni e delle angosce femminili può trovare qua un suo punto d'arrivo almeno provvisorio: Valerio Flacco, l'epico latino meno incline al realismo e più vicino ai modi espressivi della lirica, è il narratore più convincente di un'esperienza onirica.

ALESSANDRO PERUTELLI

Bibliografia

BÜHLER, WINFRIED

1960 *Die Europa des Moschos*, in «Hermes Einzelschr», 13, pp. 46 sgg.

HUNINK, VINCENT

1992 *M. Annaeus Lucanus, Bellum civile, Book III: a Commentary*, Amsterdam.

LEO, FRIEDRICH

1908 *Geschichte der römischen Literatur*, Berlin.

PERUTELLI, ALESSANDRO

1994 *Il sogno di Medea da Apollonio Rodio a Valerio Flacco*, in «Materia e discussione per l'analisi dei testi classici», 33, pp. 33-50.

1995 *Il sogno di Pompeo*, in *Il sogno raccontato*, a cura di Nicola Merola e Cristina Verbaro, Vibo Valentia, pp. 69-80.

STOK, FABIO

1996 *Il sogno e l'apoteosi (modelli e suggestioni del Pompeo di Lucano)*, in *Pompei exitus. Variazioni sul tema dall'Antichità alla Controriforma*, a cura di Giorgio Brugnoli e Fabio Stok, ETS, Pisa, pp. 35-50.