

CARLO BRILLANTE

IL SOGNO DELLE ERINNI  
(RICORDANDO EZIO PELLIZER)\*

Prima di proporvi alcune riflessioni sul tema annunciato vorrei qui ricordare un amico di antica data e che in varie occasioni è stato ospite dell'Università di Siena e del centro di Antropologia e mondo antico: Ezio Pellizer, per molti anni professore di letteratura greca all'università di Trieste. Non posso qui ripercorrere neppure sommariamente il suo percorso scientifico; mi limiterò quindi ad alcune riflessioni che portano inevitabilmente il segno personale di una lunga amicizia. Conobbi Pellizer in occasione degli incontri organizzati dall'Istituto di Filologia classica di Urbino in una stagione segnata da un profondo rinnovamento nello studio del mondo antico e in particolare della grecoità arcaica e classica. Erano gli anni nei quali la figura di Bruno Gentili costituiva un punto di riferimento non solo per gli studi sulla metrica e sulla lirica arcaica, ma anche per coloro che amavano ripensare, sulla base di nuovi orientamenti che si andavano affermando nel campo dell'oralità, della linguistica, della semiotica, testi e tematiche tradizionalmente affidati a quell'*hortus conclusus* che per vari aspetti era allora la filologia classica. Beninteso questo avvenne senza approssimazioni né cedimenti a quelli che apparivano già allora orientamenti e mode di breve durata. Lo stesso Gentili e altri studiosi che all'Istituto di Filologia classica di Urbino facevano riferimento furono valenti editori e commentatori di testi. Lo stesso Pellizer dedicò vari studi alla poesia greca arcaica, con particolare riferimento alla poesia giambica ed elegiaca, alla pratica simposiale e alla mitografia. Insieme con Gennaro Tedeschi, fu editore e commentatore dei frammenti di Semonide Amorgino (Roma 1990). Al simposio, inteso quale destinazione privilegiata per la composizione poetica e luogo di incontro e di scambio nella Grecia di età arcaica e classica, con particolare riferimento al ruolo che vi aveva il riso, la beffa, la battuta scherzosa, ma anche l'aggressione personale mascherata dall'ironia, Pellizer ha dedicato alcuni dei saggi più notevoli, di godibile lettura anche per chi non sia uno specialista di questi temi<sup>1</sup>. «Tutti abbiamo in mente una ricerca sul riso», mi disse una volta, quando, forse eccedendo, cercavo di sapere se stesse elaborando qualche idea personale su questo tema.

Pellizer fu pienamente partecipe di tale rinnovamento. Originario di Montona d'Istria, egli restò sempre legato alla sua terra di origine. Studiò all'Università di Trieste,

---

\* Mi è gradito presentare in questa sede il testo riveduto della relazione tenuta nell'aula magna storica dell'Università di Siena il 12 dicembre 2018, in occasione di un incontro rientrante nel progetto «Proteus» sul tema «Viaggio nella terra del mito: racconto e modelli culturali». Ringrazio il dott. Damiano Fermi, che ha contribuito con indispensabili suggerimenti alla redazione finale del testo.

<sup>1</sup> PELLIZER 1983; ID. 1994.

dove ricevette una solida *institutio*: egli ricordava con gratitudine i maestri di quegli anni – Luigia Achillea Stella, Carlo Corbato, Filippo Càssola – né evitava confronti con gli anni nei quali era toccato a lui insegnare il greco nella medesima Università<sup>2</sup>. La frequentazione urbinata rappresentò un'occasione di incontro con studiosi di vario indirizzo, accomunati dall'esigenza di ripensare il mondo classico nel suo complesso, alla luce degli indirizzi di ricerca allora emergenti: la comunicazione orale, che prefigurava un modello di società diverso da quello dominato dalla scrittura, lo strutturalismo, per lo più di marca lévi-straussiana, e – con esso – l'analisi del racconto, nel senso indicato dalla semiotica strutturale di Algirdas Greimas. L'apertura verso nuovi metodi di ricerca, sorretta da una buona *institutio* filologica, permise di mettere a punto nuovi strumenti di analisi, quindi di esaminare in una nuova prospettiva testi che pure erano eredi di una lunga tradizione di studi. L'Università di Urbino e l'Istituto di Filologia classica erano, soprattutto in quegli anni, un importante centro di studi. Molti studiosi – e dei più vivaci – venivano a Urbino per mettere a confronto le loro idee, i metodi di studio e i risultati raggiunti. In tale contesto non poteva mancare un forte interesse per il mito, il cui studio conobbe in quegli anni un deciso rinnovamento. Memorabile fu il convegno di Roma del 1973, dove si assisté a un vivace quanto proficuo confronto tra la cosiddetta «scuola di Roma» rappresentata in primo luogo da Angelo Brelich, e lo «strutturalismo» di Jean-Pierre Vernant e Marcel Detienne<sup>3</sup>. Non meno rilevante fu in questo campo l'indirizzo dell'«École de Paris» di Greimas, che proponeva una nuova modalità di lettura dei testi oltre che una nuova terminologia che aderisse alle esigenze dell'analisi. Pellizer fu particolarmente interessato a questo indirizzo di ricerca. Come egli stesso afferma: «Cercavo uno strumento di analisi del racconto che permettesse di "segmentare" questa sequenza così problematica, l'algoritmo di trasformazione che chiamiamo "mito", in modo almeno in parte "oggettivo", secondo un percorso "a vocazione scientifica", come diceva Greimas, insieme intelligente e generoso, che oltre alla semplice spezzettatura in enunciati di una sequenza sintagmatica, desse anche modo di esplorare la dimensione paradigmatica delle storie tradizionali, secondo uno o più "codici", o meglio serie di "isotopie", suscettibili di farci capire e valutare le strutture profonde del racconto»<sup>4</sup>. In questo tipo di ricerca Pellizer trovò un punto di riferimento costante negli studi di Calame, che egli chiamava scherzosamente il suo «aiutante», capace di fornirgli l'erba  $\mu\tilde{\omega}\lambda\nu$ , il mezzo magico che gli avrebbe permesso di affrontare indenne le lusinghe della maga Circe, altrimenti detto le insidie del mito<sup>5</sup>.

A questo indirizzo di ricerca Pellizer è rimasto, fedele, per quanto sappia, in tutta la sua produzione scientifica. Ne fanno fede i numerosi studi che trattano temi largamente presenti in ambito letterario, ma che presentano anche un rilevante interesse «antropologico». Ricorderemo, fra questi, il tema della femminilità, esaminato attraverso

<sup>2</sup> PELLIZER 2006; ID. 2007.

<sup>3</sup> GENTILI - PAIONI 1977.

<sup>4</sup> PELLIZER 2009, p. 276.

<sup>5</sup> PELLIZER 2009, *ibidem*.

una serie di racconti che prendono avvio dalla storia di giovani vergini che non approdano al matrimonio, nel volume *Favole d'identità favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica* (Roma 1982), il tema dell'infante abbandonato in circostanze eccezionali e destinato a un grande futuro nel volume *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica* (Palermo 1991), e il più recente *Il mito di Narciso: immagini e racconti dalla Grecia a oggi* (Torino 2003), un tema a lui molto caro, scritto con Maurizio Bettini. Emerge, in questi studi, una costante attenzione agli aspetti formali: dal riconoscimento, attraverso la ripetizione e la variazione, di temi topici ricorrenti, all'esame delle strutture che contribuiscono al costituirsi di racconti diversi. I segmenti della narrazione, intesi come unità minimali, sono valorizzati in rapporto alla funzione svolta (in senso proppiano) e al costituirsi di una trama narrativa più o meno complessa attraverso l'individuazione e l'analisi dei vari codici o isotopie in essa presenti<sup>6</sup>. Riconosciuta una sequenza - base, il racconto è analizzato nelle sue varianti, ma anche nei suoi rapporti con narrazioni simili, talvolta ricorrenti in ambiti distanti. In tal senso la comparazione non conosce limiti definiti, né mai è finalizzata al ricupero di versioni perdute o alla ricostruzione di significati originari o generalizzanti. È significativo, per il tipo di analisi adottato, che Pellizer ricerchi la presenza di elementi mitici familiari non soltanto nelle riprese letterarie e iconografiche, ma anche nella narrativa moderna, nella filmografia e nella comunicazione pubblicitaria. Diventava così possibile analizzare con le stesse modalità qualsiasi tipo di racconto: un mito greco come una novella di Pirandello, come amava dire con un certo compiacimento<sup>7</sup>. Il racconto, debitamente esaminato nelle sue componenti e nelle sue varianti, ne richiamava un altro affine, dove figuravano altri personaggi; da questo era possibile muovere per stabilire confronti con racconti ancora diversi, che esibivano una parentela meno stretta con quell'«algoritmo narrativo» - il mito - che aveva fornito il punto di avvio alla ricerca. Solo dopo aver analizzato il racconto nelle sue componenti diventava possibile prendere in esame i tratti culturali propri della cultura di riferimento. Questa lettura contribuiva non poco all'originalità delle proposte interpretative. Il piano, in fondo, era ambizioso: si trattava di dar vita a una «grande antropologia», che nel progetto di Greimas doveva portare a una «rivoluzione delle scienze dell'uomo paragonabile a quella avvenuta per le scienze naturali tra il XVI e il XVII secolo»<sup>8</sup>.

Date queste premesse è comprensibile che in questa analisi la dimensione storica apparisse sacrificata. Il racconto appariva affidato unicamente a una sintassi narrativa altamente formalizzata; la stessa dimensione temporale rientrava in un piano narrativo che era parte della narrazione e considerata unicamente in rapporto alla sua funzionalità. Beninteso Pellizer era pienamente consapevole delle implicazioni di questa scelta. Questo approccio è ben rappresentato da uno studio sulla *Teogonia* esiodea, presentato a un

---

<sup>6</sup> PELLIZER 1991, p. 15.

<sup>7</sup> Cfr. ID. 2009, p. 279.

<sup>8</sup> Greimas, citato da PELLIZER 2009, p. 280.

convegno svoltosi nell'Università di Lille III. Pellizer presentò uno stadio nel quale esaminava le lotte cosmogoniche che precedettero l'instaurarsi definitivo della sovranità di Zeus<sup>9</sup>. L'analisi partiva dalla Tifeomachia per estendersi poi alla Titanomachia (entrambe narrate nella *Teogonia*), e giungere alla Gigantomachia, che non era narrata da Esiodo, anche se certamente nota in età arcaica. Qui non esamineremo le argomentazioni addotte da Pellizer, ma significativa è la premessa, dove si afferma l'esigenza di un'analisi di carattere formale che esamini il tema delle lotte primordiali per la sovranità, che sia divina, eroica o umana. Solo partendo dal riconoscimento di un modello comune – è l'implicita premessa – potremo intendere al meglio il testo esiodico. Nell'esame di un'opera tradizionalmente affidata agli strumenti di una filologia che cercava di distinguere, con risultati spesso dubbi, tra ciò che è antico e recente, tra ciò che è genuino e quanto un'aggiunta posteriore, con l'intento di riconoscere gli elementi originali della composizione e di risalire alla figura del poeta, Pellizer predilige valorizzare le costanti del racconto, che si manifesta in varie forme, in rapporto ai contesti e alle diverse finalità della narrazione. Un'utile sponda a questa analisi era offerta dal fatto che questa poesia era largamente dipendente dalla composizione orale, era quindi soggetta a una tradizione fluida, che richiedeva non l'abbandono ma un uso accorto degli strumenti tradizionali della filologia<sup>10</sup>. Pellizer pensava a una crescita progressiva del poema, a «blocchi mobili, originariamente indipendenti, quindi trascritti e affidati alle cure dei filologi alessandrini». Una relativa autonomia è ancora riconoscibile in alcune componenti: nel cosiddetto «inno a Ecate», nella descrizione di combattimenti contro i mostri, nell'elenco delle τιμαί delle singole divinità, nelle cosmogonie<sup>11</sup>. Individuare in tale contesto criteri attendibili di attribuzione e di successione cronologica appariva impresa incerta e poco affidabile (Pellizer parlava esplicitamente di «illusioni storiciste»)<sup>12</sup>. È comprensibile che un tale orientamento non appagasse le esigenze di una critica che utilizzava altri strumenti interpretativi. In occasione del medesimo convegno Alain Ballabriga obiettò che in fondo la lettura di Pellizer offriva un comodo *passé-partout*, valido per tutti i racconti relativi alla lotta per la sovranità; dichiarava quindi la sua preferenza per un'intertestualità storica e concreta<sup>13</sup>. Non mancarono in quell'occasione punte polemiche (da entrambe le parti), ed è forse significativo che entrambi i contendenti seguissero un orientamento diverso sul ruolo da attribuire alla composizione orale nella società greca arcaica: Pellizer richiamandosi alla teoria di Parry e Lord, Ballabriga al libro di Ruth Finnegan, che in fondo ridimensionava il ruolo della composizione orale nella poesia greca arcaica.

Vorrei concludere queste brevi riflessioni richiamando un aspetto del carattere di Pellizer: la varietà dei suoi interessi, la ricerca costante del confronto, la curiosità per temi

---

<sup>9</sup> PELLIZER 1996.

<sup>10</sup> PELLIZER 1996, p. 236 s.

<sup>11</sup> PELLIZER 1996, p. 239 s.

<sup>12</sup> PELLIZER 1996, p. 238.

<sup>13</sup> BALLABRIGA 1996, p. 252.

anche lontani dai suoi studi, la disponibilità ad ascoltare. Credo che queste motivazioni abbiano accompagnato la sua ricerca fin dagli anni della formazione universitaria. Abbandonata Trieste, «piccola città di provincia alla frontiera tra due mondi»<sup>14</sup>, cercò sempre il confronto con interlocutori diversi, che potessero arricchire le prospettive di una ricerca che egli avvertiva anche come viva esperienza intellettuale. Ciò lo portò alla frequentazione di Urbino, ma anche a Parigi, dove stabilì solidi rapporti con le due «scuole» di J.-P. Vernant e A. Greimas; a Lausanne, dove una solida amicizia lo legava a C. Calame; a Barcellona, dove si recava regolarmente per i seminari con Carles Miralles e Jaume Pòrtulas; a Palermo per gli incontri di semiotica e antropologia organizzati da Antonino Buttitta; a Siena, dove contribuì alla fondazione del Centro di antropologia e mondo antico (AMA), e naturalmente alla sua Trieste, dove fondò il «Gruppo di ricerca sul mito e la mitografia» (GRiMM). La natura e la varietà dei suoi interessi lo portava spesso lontano dalla sua città, ma questo in fondo non doveva essergli grave. L'abbandono provvisorio di un ambiente familiare agevola quell'aspirazione all'acquisizione di un sapere nuovo, di una conoscenza che va oltre le certezze ereditate nelle quali siamo stati educati – certo necessarie, ma anche in qualche modo circoscritte e risapute – consentendo quell'arricchimento personale, raggiungibile solo attraverso il confronto con soggetti non necessariamente più saggi ma pur sempre diversi e potenzialmente stimolanti. Pellizer, valido studioso della poesia greca arcaica, era consapevole di questa scelta.

Il tema del sogno rientrava a pieno titolo nei suoi interessi: sia per la rilevanza del tema nella letteratura greca fin dai poemi omerici, sia per il fatto che i sogni apparivano riconducibili a modelli definiti, che potevano essere esaminati alla pari di altri racconti e miti. Ricorderò in particolare il contributo dedicato al sogno profetico che annunciava il destino di personaggi straordinari quali, Ciro, Paride e l'indovino Branchos, legato all'oracolo di Didima in Asia Minore. Significativamente il sottotitolo di questo studio recita «Forme narrative della profezia in alcuni racconti greci»<sup>15</sup>. Vorrei muovere anch'io da un'osservazione di carattere formale che ci guiderà nella riflessione che segue.

È noto come la rappresentazione del sogno nella poesia epica sia caratterizzata da una notevole regolarità, fino a costituire in Omero una «scena tipica» ricorrente<sup>16</sup>, che si ripete con modalità simili ogniqualvolta è narrata la «visita» di un sogno: un'immagine (*éidōlon*) si presenta al dormiente rimanendo sospesa sopra la testa e in tale posizione comunica un messaggio affidato essenzialmente alla parola, normalmente privo di ambiguità. Al risveglio il dormiente ricorda bene il messaggio ricevuto e può agire di conseguenza. Il sogno epico, proprio per il ruolo rilevante che svolge nei poemi omerici, si presenta quindi come un messaggio altamente formalizzato, anche se lontano dall'esperienza reale, della quale i Greci valorizzavano in primo luogo l'aspetto visivo

---

<sup>14</sup> PELLIZER 2009, p. 153.

<sup>15</sup> PELLIZER 1988.

<sup>16</sup> AREND 1933, pp. 61-63.

(ὄναρ ἰδεῖν). Questo prevale invece nel sogno della tragedia: il messaggio può essere affidato unicamente all'immagine, mancando del tutto l'aspetto verbale<sup>17</sup>. Non mancano, in questo caso, aspetti di ambiguità, che richiedono un'interpretazione accorta e l'intervento di specialisti. La rappresentazione del sogno è quindi condizionata non soltanto dal contesto narrativo ma anche dal genere poetico. Proviamo a leggere su questa base il prologo dell'*Ecuba* di Euripide prima di volgerci alle *Eumenidi* di Eschilo.

Il prologo della tragedia è diviso fra due personaggi, che tuttavia non dialogano fra loro: l'intervento del φάντασμα di Polidoro in trimetri giambici (vv. 1-58), che annuncia i temi trattati nel dramma, secondo una modalità frequente in Euripide, è seguito dall'intervento di Ecuba, in anapesti lirici (vv. 59-97). La vecchia regina, abbandonata la tenda dove dormiva, espone i timori e i presentimenti sulla sorte dei figli, Polidoro e Polissena, in seguito alle visioni che l'hanno turbata nella notte. La doppia sequenza svolge egregiamente il ruolo di introdurre all'azione del dramma, che ha inizio con l'ingresso del coro, costituito da prigioniere troiane; queste annunciano a Ecuba la decisione dell'esercito acheo di sacrificare Polissena (vv. 107-152). Se le parole di Polidoro informano gli spettatori sullo svolgimento degli avvenimenti fino al momento dell'azione, la monodia di Ecuba introduce alla *Stimmung* che predominerà nella tragedia fino alla sua conclusione. A partire da un intervento di Wilamowitz si è dubitato dell'autenticità dei versi nei quali Ecuba richiama i contenuti della visione notturna (vv. 73-77 e 90-97). Secondo questa tesi il personaggio che introduce il dramma non sarebbe un sogno, ma la ψυχή di Polidoro giunta dall'Ade e sarebbe da distinguere dall'immagine che si presenta in sogno a Ecuba, come il personaggio afferma in due passi della tragedia (v. 72; 702-707)<sup>18</sup>. In uno studio dedicato al tema ho cercato di mostrare come l'intervento di Polidoro non

<sup>17</sup> Vd. BRILLANTE 1991, pp. 19-21; 29-34; 156.

<sup>18</sup> WILAMOWITZ 1909, pp. 446-449 (= 1962, pp. 225-229); ID. 1931, p. 371, n. 1. Studi successivi hanno proposto soluzioni diverse, con vari interventi sul testo tradito. In questa sede non è possibile riconsiderare il problema; mi limiterò a poche considerazioni; per il resto rinvio a un mio contributo (BRILLANTE 1988, con analisi e bibliografia). A favore dell'autenticità di questi versi si sono espressi studiosi che hanno valorizzato le modalità di comunicazione del sogno (MESSER 1918, pp. 85-88; LENNIG 1974, pp. 147-149; 269, n. 18, che vi scorge un sogno «a dittico»); più recentemente MATTHIESSEN 2008, *ad* vv. 73-76; 90-97, nell'edizione con commento della tragedia; BARONE 2001, pp. 46-51. Altri hanno espresso riserve. I versi sono considerati spuri nelle edizioni di DIGGLE 1984, con dubbi sui vv. 92-97; COLLARD 1991, p. 134, *ad* vv. 59-97. GREGORY (1999, p. 49 s.; *ad* vv. 73-78; 90-97) considera spuri i vv. 73-78, ma non i vv. 90-97, e ritiene che il sogno sia di tipo allegorico (v. 90 s.), con riferimento alla sorte di entrambi i figli di Ecuba. BIEHL 1997, pp. 90-92, che considera spuri i vv. 73-78 e 90-97, ritiene che il sogno di Ecuba riguardasse il solo Polidoro, la cui sorte peraltro sarebbe per lei incerta fino all'intervento dell'ancella (vv. 658-720), mentre nulla conoscerebbe della sorte di Polissena fino all'annuncio del coro (vv. 98-153). BATTEZZATO 2018, *ad* vv. 73-78; 90-91 espunge i vv. 73-77 e 92-97, ma considera autentici i vv. 90-91, che seguirebbero immediatamente il v. 72; Ecuba ignorerebbe quanto Polidoro afferma nel prologo (p. 78). Queste interpretazioni incontrano un limite obiettivo nel presupporre una distinzione netta tra l'intervento di Polidoro e il sogno di Ecuba (*ibid.*, p. 78: «Hecuba is clearly not aware of what Polydorus said in the prologue»); di qui la necessità di interventi testuali. Seguendo il testo tradito è possibile ritenere che Ecuba annunci dapprima il contenuto del sogno, che riguardava entrambi i figli (vv. 73-76), e si soffermi quindi sulla loro sorte: dapprima su Polidoro, per il quale è invocata la protezione divina (vv. 77-86), quindi sulla fanciulla troiana richiesta da Achille (vv. 87-97). La sorte di Polissena è preceduta dalla richiesta di aiuto a Eleno e Cassandra, qui forse richiamati a interpretare un sogno simbolico: la cerva straziata dagli artigli del lupo.

sia separabile dalla reazione di Ecuba, che la ψυχή di Polidoro che recita il prologo si presenta alla madre in sogno e che i versi considerati spuri (un'interpolazione d'attori) siano parte integrante dello svolgimento dell'azione. Ai vv. 70-75 Ecuba, volgendo alla Terra, madre dei sogni, fa menzione della visione notturna (ἐννυχον ὄψιν) del figlio Polidoro, che ritiene salvo in Tracia, e della figlia Polissena. È una visione tremenda a giudicare dalle riflessioni che seguono: Ecuba si rivolge con toni accorati agli dei ctoni perché risparmino la vita del figlio (v. 79: σώσατε παῖδ' ἐμόν). Il sogno ha infatti annunciato la morte di Polidoro e la sorte, ugualmente infausta, che incombe sulla figlia Polissena: a Ecuba è parso di vedere una cerva screziata (βαλιάν ἔλαφον), strappata alle sue ginocchia e straziata dall'artiglio sanguinante di un lupo (vv. 74 s.; 90 s.; cfr. v. 45 s.). Chiaro è il riferimento al prossimo sacrificio della fanciulla, anche se il sognatore non poteva cogliere appieno il significato della visione. Che Ecuba abbia appreso in sogno della morte di Polidoro è implicito nella sua risposta a Polissena nel momento del congedo (v. 429): «Se vive, ma non credo, sono talmente sventurata in ogni cosa» (εἰ ζῆι γ' ἀπιστῶ δ' ὅδε πάντα δυστυχῶ); e ancora più chiaramente in risposta all'ancella (vv. 702-707): «ahimé, compresi la visione avuta in sogno – non mi sfuggì l'immagine dalle ali nere – quella che vidi di te, figlio mio, che non vedevi più la luce di Zeus» (ὦμοι, αἰαῖ, / ἔμαθον ἐνύπνιον ὀμμάτων / ἐμῶν ὄψιν (οὐ με παρέβα φάντασμα μελανόπτερον), / ἄν ἐσείδον ἀμφί σε, / ὃ τέκνον, οὐκέτ' ὄντα Διὸς ἐν φάει). La corifea chiede a questo punto chi sia l'assassino e se, in base alle visioni oniriche, sappia indicare l'autore del delitto. Ed Ecuba non ha dubbi: si tratta di un uomo con il quale esistevano rapporti di ospitalità: il cavaliere tracio Polimestore (v. 710). Questo richiamo permette di escludere che il personaggio avesse ricevuto solo oscuri presagi sulla morte del figlio<sup>19</sup>, anche se naturalmente sperava che la profezia non avesse compimento. Significativo è anche il fatto che all'inizio della tragedia l'immagine di Polidoro, di fatto la sua ψυχή, abbandonato il corpo ancora insepolto, «volteggia sulla cara madre» (v. 30 s.), proprio come fa l'*éidōlon* di Patroclo rivolgendosi ad Achille per chiedere la sepoltura (Hom. *Il.* 23. 68); quando poi conclude la sua *rhēsis*, annuncia che si allontanerà dalla vecchia madre, la quale si accinge ad abbandonare la tenda, impaurita dal suo φάντασμα, cioè dalla ψυχή dello stesso Polidoro (vv. 52-54). Il suo fine non è quello di «evitare» la madre, come pure si è ritenuto<sup>20</sup>; quando Ecuba si desta l'*éidōlon* del figlio deve necessariamente allontanarsi: il sogno svanisce con il risveglio del dormiente. Questi indizi fanno ritenere che Polidoro sia apparso in sogno a Ecuba rivelandogli la sua condizione e abbia chiesto di essere sepolto (come accade nel modello epico); al tempo stesso annunciava la sorte funesta che attendeva la sorella Polissena, in piena consonanza con gli sviluppi dell'azione. Se queste sono le premesse del dramma dovremo ritenere che il

<sup>19</sup> Lo notava già BÄCHLI 1954, p. 76; BRILLANTE 1988, p. 439. BREMER 1971, p. 236, n. 1 ha obiettato che questa spiegazione non spiegherebbe il timore indefinito e la ricerca di spiegazioni di Ecuba (vv. 83; 87-89). Ma il sogno, soprattutto se pensiamo a un'immagine onirica, non ha la forza di un responso oracolare; genera angoscia, non comunica certezze.

<sup>20</sup> GREGORY 1999, p. 49.

prologo euripideo rappresenti il medesimo evento in due prospettive diverse: quella di Polidoro – ormai morto e abbandonato sulla riva del mare – che compare in sogno alla madre secondo modalità proprie del modello epico (vv. 1-58) – e quella di Ecuba, nel quale il messaggio onirico è affidato essenzialmente all'immagine: alla visione straziante che annuncia la fine di Polissena (la cerva sottratta alla madre e straziata dal lupo), si accompagnava quella relativa a Polidoro, che non viene narrata. Ecuba parla di una visione del figlio morto che aveva impressionato la sua vista. Il testo non richiede la comunicazione di un messaggio verbale ma il presentarsi di una visione (ὄψιν). Più avanti Ecuba afferma che essa aveva per oggetto lo stesso Polidoro (v. 706: ἀμφί σε); qui il φάντασμα μελανόπτερον richiama i sogni dalle ali d'oro del prologo (v. 71: μελανοπτερούγων ὄνειρων), di cui solo ora Ecuba comprende appieno il significato<sup>21</sup>. Il prologo trova quindi una sua coerenza nella presentazione di un messaggio unico, considerato dapprima in termini obiettivi, nella prospettiva del personaggio che compare in sogno, poi in quella del destinatario.

Va anche osservato che la visione di Ecuba sulla sorte dei figli è espressa in esametri (vv. 74 s.; 90 s.). In passato questa interferenza era addotta come argomento per dubitare dell'autenticità dei versi, che non solo interrompono la serie anapestica ma alterano la sequenza ritmica della preghiera di Ecuba (vv. 68-82)<sup>22</sup>. Tuttavia difficilmente un interpolatore avrebbe introdotto un'anomalia così vistosa; più probabilmente questo inatteso mutamento ha il fine di porre in rilievo il contesto specifico, presentando il sogno – in questo caso un'immagine onirica – nella forma esperita dal sognatore. Ecuba fa menzione di una «visione notturna» (v. 72: ἔνυχον ὄψιν), che si manifesta attraverso i sogni (δι' ὄνειρων), con riferimento a Polidoro e Polissena; e come è noto, l'esametro è il verso normalmente adottato per vaticini e profezie<sup>23</sup>. In tal modo il prologo mette a confronto il modello epico del sogno, che affida il messaggio alla parola, con quello più consueto nella tragedia, che valorizza il ruolo dell'immagine. Il fatto singolare, che è all'origine di molte incertezze interpretative, è che la medesima esperienza sia riportata in successione, secondo la prospettiva dei due personaggi.

Non si conoscono, fra le tragedie pervenuteci, altri casi di *éidōla* che recitino il prologo. Si è pensato che un precedente fosse nella *Polissena* di Sofocle, dove il medesimo ruolo sarebbe affidato nel prologo alla ψυχή di Achille, che richiedeva il sacrificio di

<sup>21</sup> Per ὄψις come «visione onirica» vd. BATTEZZATO 2018, ad vv. 703-4, con i luoghi ivi citati.

<sup>22</sup> BREMER 1971, p. 237; 239.

<sup>23</sup> L'osservazione puntuale è in un vecchio contributo di CASTALDI 1928, p. 95, secondo il quale l'interruzione nella successione anapestica avrebbe il fine di valorizzare la veridicità del sogno. PRETAGOSTINI 2011, p. 251 s. ha osservato come il passaggio agli esametri sia da mettere in rapporto con il contenuto dei sogni che annunciavano sventura; GREGORY 1999, p. 51; 55. In questo contesto gli esametri appaiono come una citazione del sogno, intorno al quale si concentra l'interesse e l'angoscia della protagonista: vd. BRILLANTE 1988, p. 443 s. MATTHIESSEN 2008, ad vv. 73-76; 90-97 osserva opportunamente che un interpolatore avrebbe evitato di violare la successione ritmica richiesta.

Polissena (*fr.* 523 Radt)<sup>24</sup>; in ogni caso l'immagine non appariva in sogno ma si ergeva sulla tomba dell'eroe<sup>25</sup>; ugualmente non è una manifestazione onirica la ψυχή di Dario evocata nei *Persiani* di Eschilo. Se le precedenti considerazioni non ci ingannano, dovremo concludere che il prologo dell'*Ecuba* euripidea presenti forti elementi di novità. Quello che viene portato sulla scena è un sogno presentato in una doppia modalità, epica e tragica. Non si tratta, tuttavia di una novità assoluta, come pure si è sostenuto<sup>26</sup>. Il precedente più notevole, che certamente ha ispirato la versione euripidea, è dato dal sogno delle Erinni nelle *Eumenidi* di Eschilo. Anche qui incontriamo l'*éidōlon* di un personaggio perito di morte violenta, Clitennestra, che si rivolge a un destinatario - le Erinni - perché intervenga a sostegno dei diritti violati della donna. Qui mi limiterò a richiamare alcune modalità di intervento del sogno per concludere con alcune riflessioni sugli elementi di novità introdotti dalla tragedia eschilea.

Quando Clitennestra entra in scena, le Erinni, che all'inseguimento di Oreste sono giunte fino a Delfi occupando il tempio di Apollo, sono dominate dal sonno. Clitennestra deve intervenire ripetutamente per scuoterle dal loro torpore, ma esse reagiscono appena con un mugolio (il μυχμός: vv. 117-130)<sup>27</sup>. Il risveglio è lento e l'immagine di Clitennestra apparsa loro in sogno non ha effetti immediati. Significative le espressioni usate perché diano ascolto al suo richiamo: «dormite pure, ah, ma che bisogno c'è di dormienti?» (v. 94); e più avanti: «troppo hai sonno, e non hai pietà della mia sofferenza» (v. 121; cfr. v.124). Il medesimo invito a svegliarsi è rivolto dalla corifea alle altre Erinni che ancora cedono al sonno: «Sveglia! e tu sveglia quest'altra, come io faccio con te. Dormi? Alzati e caccia via il sonno, vediamo se qualcosa di questo preludio è inutile» (vv. 140-142). Queste espressioni rinviano alle modalità di intervento del sogno omerico: ad esempio la ψυχή di Patroclo, rivolgendosi ad Achille, afferma: «dormi? ti sei dimenticato di me, Achille?» (Hom. *Il.* 23. 69). Provenendo dall'esterno, il sogno, ovvero il defunto che assume le sembianze del sogno (in entrambi i casi un *éidōlon*), deve innanzitutto stabilire un contatto con il dormiente; possiamo richiamare in proposito la funzione fatica di Jacobson, che non comunica un messaggio specifico, ma verifica la praticabilità del canale. Il mugolio di

<sup>24</sup> Vd. WILAMOWITZ 1909, p. 450 (1962, p. 229), il quale riteneva che Euripide si fosse ispirato alla tragedia sofoclea; così anche LLOYD-JONES 1996, *ad fr.* 523.

<sup>25</sup> Così in Simonide (*fr.* 557 Page = 277 Poltera), oltre che in Sofocle, secondo la testimonianza dello Pseudo-Longino (15. 7). Pure è attestata la versione secondo la quale Achille compariva a Neottolema in sogno: Q. Sm. 14. 179-222.

<sup>26</sup> Così GREGORY 1999, *ad vv.* 53-54: «such a combination is without parallel in Greek description of dreams».

<sup>27</sup> Sulla resa scenica sono state avanzate varie ipotesi, ma difficilmente le Erinni non erano visibili prima della parodo (v. 140): vd. in tal senso TAPLIN 1977, pp. 365-374, il quale peraltro ha espresso dubbi su questa tesi in un contributo più recente (ID. 2007, p. 275, n. 34); inoltre BARONE 2001, p. 40. VOGEL-EHRENSPERGER 2012, pp. 300-309 ritiene che neppure Clitennestra fosse presente sulla scena e che il pubblico ascoltasse solo la sua voce; ma è ipotesi che è difficile conciliare con i dati testuali. Sia il discorso di Apollo (in particolare v. 67) sia l'intervento di Clitennestra richiedono una presenza delle Erinni; né convince la tesi che una loro assenza dalla scena contribuisca all'efficacia della resa drammatica. Su altri punti (momento dell'entrata del coro, uso dell'ἐκκύκλημα) sono state avanzate varie ipotesi: vd. Taplin, *ibid.*; SOMMERSTEIN 1989, p. 92 s.; DI BENEDETTO - MEDDA 1997, p. 89 s.; 99.

risposta delle Erinni evidenzia la difficoltà che incontra Clitennestra nell'ottenere ascolto. Alla fine il risultato è raggiunto; ed è interessante osservare come lo stimolo provocato dalle parole dell'*éidōlon* sia esperito dal destinatario: «Un rimprovero giunto fino a me dai sogni mi colpì nelle *phrénes*, nel fegato, come fa un auriga con il pungolo afferrato nel mezzo» (vv. 155-159). Sappiamo che già in Omero le φρένες sono l'organo corporeo più idoneo a ricevere stimoli esterni<sup>28</sup>, ed è comprensibile che la presenza e le parole di Clitennestra facciano sentire il loro effetto proprio su di esse. Il momento di svolta è segnato, con l'inizio della parodo (v. 143), dopo l'intervento della corifea che, ormai desta, sollecita gli altri membri del coro. A questo punto l'*éidōlon* di Clitennestra si allontana: come nell'*Ecuba* il sogno svanisce con il risveglio del destinatario. Il quadro generale è chiaro: l'azione si svolge tra la ψυχή del defunto che chiede vendetta e il dormiente che reagisce allo stimolo onirico. Ma dovremo ora chiederci: è poi così naturale che le Erinni siano rappresentate come dormienti? Alcuni cenni del dramma fanno intendere che sia stato Apollo a provocarne il sonno per consentire la fuga di Oreste<sup>29</sup>. Questo è in piena sintonia con l'azione del dramma, ma dobbiamo anche osservare che la condizione di sonno non è affatto estranea in *dáimones* di questa natura. Come vedremo, nelle *Eumenidi* le Erinni sono descritte con tratti mostruosi e il loro intervento provoca terrore e follia. Basti qui ricordare la reazione della Pizia, che abbandona terrorizzata il tempio di Apollo all'inizio del dramma (vv. 34-63) e le parole di Apollo che le allontana dal tempio che esse occupano abusivamente (vv. 185-197). In fondo questi *dáimones* sono estranei al mondo umano; il loro intervento è invocato dalla parte offesa in casi eccezionali, quando si ritiene di aver subito un torto grave. Possiamo qui riprendere un'osservazione di Pellizer nel suo studio sulle Gorgoni: «Perseo trova le Gorgoni addormentate. Il testo di riferimento [Apollo. 2. 4. 1-5] insiste per ben tre volte sul sonno delle mostruose sorelle ... La ridondanza non è casuale: lo sguardo che uccide deve essere momentaneamente spento, l'occhio paralizzante non può essere che chiuso, altrimenti - ovviamente - nessun eroe potrebbe avvicinarsi»<sup>30</sup>. Ciò che è potenzialmente pericoloso va trattato con cautela, reso attivo solo quando ce ne sia effettivo bisogno e orientato in funzione dell'obiettivo da raggiungere. Figlie della Terra (Hes. *Th.* 185) o della Notte e identificate con le Ἀραί (*Eum.* 416 s.), le Erinni, δαίμονες ctoni, sono confinate in una posizione marginale; si comprende, quindi che, in condizioni di normalità, siano inattive<sup>31</sup>. In fondo, se il mondo fosse governato da Dike, non ci sarebbe bisogno di loro. Nella tragedia la condizione di sonno,

<sup>28</sup> SNELL 1978, pp. 53-90; BRILLANTE 2009, pp. 46-53 (con altri rinvii).

<sup>29</sup> Vv. 67; 145-148; SOMMERSTEIN 1989, *ad v.* 67.

<sup>30</sup> PELLIZER 1991, p. 81 s.

<sup>31</sup> Per i dati vd. principalmente ROHDE 1901, pp. 229-244; WÜST 1956, coll. 91-94; *passim*; SOMMERSTEIN 1989, pp. 6-9; BRILLANTE 2014, pp. 26-31 (con altri rinvii). Ad Atene i riti in onore delle Erinni erano celebrati in silenzio (μετά ... ἡσυχίας), e il γένος che presiedeva al culto discendeva da Hesychos: vd. *schol.* Soph. OC 489 Di Marco, con rinvio al *Contro Eratostene* di Polemon (*fr.* 49 Preller); da ultimo ZERHOCH 2015, p. 289 s. DEVEREUX 1976, p. 153 s., in uno studio peraltro condizionato da interpretazioni ispirate alla psicanalisi, ha richiamato l'attenzione su questo punto, sostenendo che le Erinni, normalmente inattive, siano «rianimate» quando sono chiamate a vendicare uccisioni di consanguinei.

indotta da Apollo, attenua l'impatto della loro presenza nel mondo circostante. Le cacciatrici che non danno tregua alla preda sono ormai «prese» (ἀλούσας), domate dal sonno (v. 67 s.). L'intervento del dio le colloca in una sfera marginale a loro più consona, rendendole di fatto inoffensive perché inattive: è proprio la condizione dalla quale l'invito imperioso di Clitennestra cerca di scuoterle: «Tornate in voi (φρονήσατε), o dee di sotterra; in sogno ora io, Clitennestra, vi chiamo» (v. 115 s.). Non indugerò oltre su questo punto, che richiederebbe una trattazione apposita. Basterà ricordare l'episodio che vede protagonista Althaia, introdotto come *exemplum* nel canto IX dell'*Iliade*. La donna, offesa per l'uccisione dei fratelli, batte con le mani la terra invocando Hades e Persephone perché diano la morte al figlio Meleagro, che aveva ucciso lo zio materno (vv. 566-572). L'invito non rimane inascoltato: l'Erinni dal cuore implacabile abbandona allora la sua dimora che è nelle profondità della terra (l'Erebo); ma perché si attivi ha bisogno di uno stimolo esterno, affidato all'iniziativa della parte offesa: Althaia, che in ginocchio batte la terra, per «risvegliare» il *dáimon* che vi alberga.

Anche nel prologo delle *Eumenidi* le Erinni sono inizialmente presentate come inattive: hanno bisogno, come nell'episodio omerico, di essere sollecitate perché si scuotano dal loro torpore. Clitennestra deve «chiamarle», come in fondo fa Althaia, che al richiamo verbale associa il gesto di battere la terra: πολλά δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοία / κικλήσκουσ' Αἴδην καὶ ἐπαινήν Περσεφόνειαν (v. 568 s.)<sup>32</sup>. Ma le *Eumenidi* presentano un'innovazione significativa perché viene a mutare il contesto: l'azione si svolge in una cornice onirica, dove normalmente destinatario del messaggio è il soggetto umano<sup>33</sup>. Se il mittente - l'*éidōlon* di Clitennestra - ricalca un ruolo abituale, l'identità del destinatario è del tutto inconsueta. Le Erinni si trovano qui nella condizione, del tutto insolita, di sognatrici. Questo rovesciamento coinvolge di necessità anche l'autorità dei rispettivi ruoli: il sogno si rivolge al dormiente per dare ordini, consigli o comunicare notizie alle quali il soggetto non avrebbe altrimenti accesso, come nel sogno profetico; né il sognatore può in alcun modo manipolare il messaggio, verbale o iconico, che gli è comunicato. Fra mittente e destinatario si frappone una marcata distanza, che riflette il rispettivo *status*, la condizione nella quale entrambi si trovano ad operare. Nelle *Eumenidi*, invece, è il soggetto più autorevole a essere destinatario del messaggio. La rappresentazione eschilea può interpretarsi come l'esito del sovrapporsi di due modelli: l'appello alle Erinni da parte di un soggetto che, subito un torto, si rivolge alle divinità ctonie, e il modello tradizionale

<sup>32</sup> Per l'idea che il sangue dell'ucciso debba essere «ridestato» perché ci sia giustizia (un compito riservato all'Erinni), cfr. Eur. *El.* 40-42: εἰ γὰρ νῦν [sc. Ἡλέκτραν] ἔσχεν ἀξίωμι' ἔχων ἀνήρ. / εὐδοντ' ἂν ἐξήγειρε τὸν Ἀγαμέμνωνος / φόνον δίκη τ' ἂν ἦλθεν Αἰγίστωι τότε; inoltre Aesch. *Ag.* 345 -347, con l'interpretazione di DENNISTON - PAGE 1957, *ad loc.*: se anche l'esercito acheo tornasse senza colpa la «sofferenza dormiente» dei morti potrebbe ridestarsi: ἐγρηγορὸς [-ρον *codd.*: *corr.* Askew] τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων / γένοιτ' ἄν. Cfr. PARKER 1983, p. 16 s.; ZERHOCH 2015, p. 238 s.

<sup>33</sup> Il modello è offerto dalle «scene di annuncio», che siano o meno affidate alla mediazione di un messaggero: vd. AREND 1933, p. 61: «Der homerische Traum ist nichts anderes als der Besuch eines Gottes bei einem Schlafendem»; HUNDT 1934, p. 44 s. Ma nel sogno (anche quello ingannevole), la posizione autorevole del «visitatore» rispetto al dormiente appare accentuata.

(epico) del sogno, nella quale la  $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$  del defunto interviene sul sognatore perché soddisfi le sue richieste.

Non conosciamo precedenti affini nella poesia epica o tragica. Dovremo quindi ritenere che ci troviamo di fronte a una significativa innovazione eschilea. Clitennestra in fondo si troverebbe più a suo agio nella condizione della sognatrice, destinataria di un messaggio divino o comunque sovranaturale. È quanto avviene nelle precedenti versioni della storia: l'*Orestea* di Stesicoro e le *Coefore* di Eschilo. Lo sappiamo con certezza per quanto riguarda la tragedia, ma lo possiamo ipotizzare con buone ragioni per il precedente stesicoreo. Nel luogo plutarco che ha tramandato il passo di Stesicoro, Clitennestra, responsabile dell'uccisione di Agamennone, faceva un sogno nel quale vedeva un serpente con il capo insanguinato, dal quale emergeva una figura umana di sovrano – il *basiléus Pleisthenídas* – nel quale con buona probabilità si dovrà scorgere la  $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$  di Agamennone<sup>34</sup>. Se poi seguiamo la tesi di Rohde, della Harrison e di altri, secondo la quale l'apparire dell'Erinni rappresentava il ritorno dell'anima irata dell'ucciso che chiedeva vendetta<sup>35</sup>, dovremo ritenere che qui l'Erinni assumesse le sembianze di Agamennone che veniva a turbare il sonno della donna fino a provocarne il risveglio. Il carattere angoscioso del sogno era anche espressione dello stato d'animo della regina, consapevole dell'empietà dell'atto compiuto e della prevedibile vendetta dell'ucciso, come si ricava dal contesto plutarco<sup>36</sup>. Questa più antica versione, che recuperiamo solo parzialmente, fu ripresa nelle *Coefore*, dove il sogno assume significati diversi in rapporto allo svolgimento dell'azione, ma anche qui è Clitennestra a essere oggetto delle visioni notturne (vv. 31-41; 526-533). Il sogno, ugualmente angoscioso, si rivela anche profetico: la donna sogna di partorire un serpente, che essa accoglie amorevolmente offrendogli il seno; ma insieme con il latte il  $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omicron\nu\nu$  succhia un grumo di sangue; segue il risveglio e il ricorso alle consuete pratiche rituali intese a stornare gli annunci funesti della visione. Nel serpente è senz'altro da riconoscere Oreste vendicatore del padre, come egli stesso afferma nel seguito del passo, interpretando correttamente il sogno (vv. 540-549). L'eroe svolge qui la funzione dell'Erinni, come sembra confermato dal fatto che nel sogno assume le sembianze del serpente. Beninteso questi precedenti si riferiscono a un momento anteriore dell'azione; nelle *Eumenidi* il tema è ripreso in un contesto narrativo diverso, con gli adattamenti richiesti dalla nuova situazione creatasi dopo il matricidio. Clitennestra non è più nella condizione della sognatrice; quale *éidōlon* assume tratti e funzioni del sogno e prende l'iniziativa nei confronti di un soggetto – le Erinni – che vengono a trovarsi nella condizione, per loro insolita, di destinatarie del messaggio<sup>37</sup>. Non conosciamo altri esempi

<sup>34</sup> Fr. 219 P. = 180 D.-F. = Plut. *De ser. num. vind.* 555a; BRILLANTE 2018, pp. 14-25.

<sup>35</sup> Vd. *supra*, n. 32.

<sup>36</sup> Vd. BRILLANTE 2018, p. 14.

<sup>37</sup> In fondo la figura di Clitennestra e il ruolo che ricopre quale  $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$  del morto invendicato la avvicina alle Erinni, che perseguono implacabilmente chi si è reso colpevole di un delitto di sangue: Clitennestra diventerebbe una Furia per le Furie stesse, eccitandole con il senso di colpa (Lebeck 1971, p. 140), ovvero

di sogni delle Erinni e dovremo quindi pensare, anche su questa base, a un'innovazione eschilea.

Il prologo si distingue anche per altri aspetti singolari. È uno dei più audaci, come è stato notato più volte, fra le tragedie giunte fino a noi<sup>38</sup>, ma è improbabile che le Erinni fossero visibili solo all'inizio della parodo, come pure è stato sostenuto<sup>39</sup>. Dubito che questa soluzione potesse giovare all'efficacia della resa drammatica. L'originalità e l'efficacia della soluzione eschilea era data anche dal fatto che qui, forse per la prima volta, fosse rappresentato un sogno, con la contemporanea presenza sulla scena del personaggio latore del messaggio e della reazione che questo provocava sul dormiente. L'effetto era naturalmente accresciuto dal fatto che a sognare fossero le Erinni, figure che nel mito, anche in rapporto al personaggio di Clitennestra, svolgevano un ruolo ben diverso. Una probabile rappresentazione, ispirata alla tragedia eschilea, di questo momento dell'azione è nel famoso cratere apulo del pittore delle Eumenidi al museo del Louvre del 390 a.C. circa<sup>40</sup>. Nella figura coperta da un mantello, che tocca con la mano una delle Erinni dormienti, si è riconosciuto l'*éidōlon* di Clitennestra; anche queste Erinni non sono fornite di ali, come quelle eschilee (*Eum.* 51: ἄπτεροι); una di esse sembra emergere dal suolo, come se avesse risposto all'appello di Clitennestra. Lissarrague ha valorizzato la collocazione marginale di queste figure, in parte inattive, in parte «fuori campo» rispetto ai personaggi maggiori.

Le *Eumenidi* offrono quindi un secondo elemento di novità: sulla scena sono presenti al tempo stesso il sogno (*éidōlon* di Clitennestra) e il sognatore (Erinni addormentate). Lo stimolo esercitato su di esse dalle parole di Clitennestra trova un immediato riscontro nel μυγμός. Qui abbiamo cercato di mostrare come nel prologo dell'*Ecuba* euripidea, che mette a frutto questo precedente importante, i due momenti siano coordinati in successione: dapprima l'intervento del sogno (*éidōlon* di Polidoro), poi l'esito provocato sulle φρένες del sognatore (visioni di Ecuba).

Le novità introdotte da Eschilo hanno una conseguenza di rilievo anche sulle modalità di intervento: presenti sulla scena già nel prologo, le Erinni agiscono in piena autonomia, prendendo parte all'azione con iniziative e richieste che le pongono sullo stesso piano degli altri personaggi. Non è un dato ovvio per chi consideri le rappresentazioni più antiche. Normalmente esse prendono di mira un unico soggetto che si trova coinvolto in un rapporto diretto ed esclusivo con un'entità sovrumana che ne sconvolge la mente. Già Rohde aveva osservato che le Erinni rappresentano ogni volta le richieste di un unico cliente e spiegava su questa base il fatto che il loro nome fosse spesso

---

sarebbe un'aiutante delle Erinni, fino ad apparire una «supererinni» (VOGEL-EHRENSPERGER 2012, p. 308); vd. anche DEVEREUX 1976, pp. 152-157.

<sup>38</sup> Vd TAPLIN 1989, p. 368.

<sup>39</sup> Vd. *supra*, n. 28.

<sup>40</sup> SARIAN 1986, fig. 63; KNOEPFLER 1993, p. 72 s.; pl. XVIII; TAPLIN 2007, p. 63 s. (che valorizza i rapporti con la tragedia eschilea); LISSARRAGUE 2006, p. 55 s.; fig. 3.

seguito da quello della persona offesa<sup>41</sup>. In tali condizioni il soggetto non ha scampo: perduti i contatti con il mondo esterno, dovrà misurarsi con entità sovrumane, che operano principalmente attraverso la vista, in un rapporto ineguale di tipo «personale», che esclude qualsiasi interferenza<sup>42</sup>. Tale rapporto, che coinvolge unicamente due soggetti (anche se non operanti sullo stesso piano) fa sì che le Erinni, per quanto presenti come forze attive capaci di stravolgere la mente della persona, non si manifestino con la medesima «obiettività» che si riscontra in altre figure demoniche o divine. Uno dei migliori esempi di tale rapporto a due è offerto da Eschilo nel finale delle *Coefore*, quando le Erinni si presentano a Oreste dopo il matricidio (vv. 1048-1060). In risposta alla reazione del coro, che non comprende quanto sta accadendo, Oreste afferma: «voi non le vedete, ma io le vedo; sono trascinato con forza e non posso più restar fermo» (v. 1061 s.). Il personaggio è vittima di orribili visioni, dalle quali tutti gli altri presenti (i membri del coro) sono esclusi<sup>43</sup>. La medesima condizione dell'eroe, gravemente turbato dalle visioni che ne stravolgono la mente, incontriamo nella tragedia euripidea: nell'*Oreste* le Erinni sono visibili al solo protagonista, con esclusione di Elettra, che pure assiste alla crisi che sconvolge la mente del fratello (*Or.* 253-267). Tale modalità d'intervento, che si esaurisce nell'effetto provocato sulla persona, può spiegare perché l'immagine delle Erinni non appartenesse al patrimonio figurativo tradizionale e perché le rappresentazioni più antiche, almeno nella forma che avrebbe dato vita a una lunga tradizione figurativa, non siano più antiche delle *Eumenidi* e in ogni caso risalgano a un'età non lontana dalla prima rappresentazione della tragedia (458 a.C.). Secondo Pausania Eschilo fu il primo a rappresentare le Erinni con i serpenti fra i capelli, segno che con l'*Orestea* si assiste a un rinnovamento significativo della loro figura<sup>44</sup>. Lissarrague ha sostenuto che non conosciamo immagini delle Erinni che siano più antiche della tragedia eschilea e che il formarsi di un'immagine canonica di queste figure abbia richiesto tempo in quanto i decoratori dei vasi hanno dovuto scegliere e adattare i tratti di varie figure mitiche

<sup>41</sup> ROHDE 1901, p. 233 s. Naturalmente ἐκινύς ο ἑκινύες può essere usato come termine a sé stante, senza riferimento a un soggetto particolare; in questo caso il termine assume un'autonomia che lo accomuna ad altre divinità ο δαίμονες quali μοῖρα, ἄτη, ἀρά; ma questo non indebolisce la tesi di Rohde (vd. in tal senso ZERHOCH 2015, pp. 6-9). È proprio di queste figure operare come forze attive che intervengono in circostanze determinate in rapporto alle loro funzioni ovvero quali entità autonome, capaci di assumere iniziative proprie.

<sup>42</sup> Vd. BRILLANTE 2014, pp. 29-31 (con altri rinvii).

<sup>43</sup> È questo un punto che segna una svolta e pone le premesse per un diverso svolgimento del tema nelle *Eumenidi* (vd. TAPLIN 1989, p. 361: «Orestes flees pursued by the Erinyes, and the pursuit crosses over between the two plays»). Sulle visioni di Oreste vd. ad esempio MATTES 1970, pp. 78-81; BROWN 1983, pp. 18-21 (che tuttavia fraintende la novità delle *Eumenidi* opponendo il «realismo» delle *Coefore* alla «finzione» delle *Eumenidi*); GARVIE 1986, ad vv. 973-1076 (con altri rinvii); CATENACCIO 2011, pp. 222-224; ZERHOCH 2015, p. 225 s. Va peraltro osservato che nelle *Coefore* le Erinni non occupano propriamente uno spazio indefinito tra realtà soggettiva e oggettiva (CATENACCIO 2011, p. 222). Quali δαίμονες esse posseggono una loro identità (possono essere invocate, sono destinatarie di un culto); solo mutano, nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi*, le modalità con le quali si manifestano. È un elemento caratterizzante e di notevole impatto della presentazione eschilea.

<sup>44</sup> Paus. 1. 28. 6; WÜST 1956, col. 124; PRAG 1985, pp. 48-55; SOMMERSTEIN 1989, p. 5; ZERHOCH 2015, p. 226 s.

anteriori<sup>45</sup>. Una conferma a questa tesi è offerta dalle parole della Pizia, che esce inorridita dal tempio di Apollo dinanzi allo spettacolo orripilante offerto dalle Erinni: «Davanti a quest'uomo [Oreste] dorme uno stuolo straordinario (θαυμαστός λόχος) di donne sedute su seggi; ma non donne le chiamo, ma Gorgoni; ma neppure alle Gorgoni posso dirle simili; vidi un tempo quelle che portavano via il pasto a Fineo [le Arpie]; ma queste sono senza ali e nere a vedersi, in tutto ripugnanti» (vv. 46-52). La Pizia è terrorizzata perché ha vissuto un'esperienza straordinaria, per la quale non dispone di termini di confronto adeguati; procede quindi per approssimazioni successive, nelle quali ogni indicazione che segue corregge la precedente. E più tardi Athena, appena entrata sulla scena, è anch'essa sorpresa dall'aspetto delle Erinni, i cui tratti non richiamano né quelli degli dei né quelli degli uomini (vv. 410-412). Le Erinni sono certamente esseri mostruosi, ma non è agevole descriverne l'aspetto, perché questo è del tutto nuovo; una descrizione è possibile solo attraverso il confronto, necessariamente parziale, con altri esseri mostruosi del repertorio tradizionale.

Sia la documentazione letteraria sia quella figurata permette di concludere che solo con Eschilo, o comunque a partire dalla sua età, queste antiche figure del mito assumono un'identità propria, che non ne limita l'azione all'adempimento di una funzione specifica. Il confronto tra il finale delle *Coefore* e il prologo delle *Eumenidi* è in tal senso significativo. Nella prima tragedia le Erinni non partecipano all'azione come gli altri personaggi, ma, visibili solo ad Oreste, sono espressione degli effetti destabilizzanti provocati dall'atto empio compiuto dall'eroe. Con le *Eumenidi*, pur conservando le funzioni tradizionali, esse diventano veri e propri personaggi e operano in piena autonomia: entrano in relazione con gli altri soggetti, che siano divini (Apollo, Athena) o umani (Oreste) e, a conclusione del dramma, con le stesse istituzioni cittadine (culto delle Σεμναί alle pendici dell'Areopago). Incalzate da Apollo, espongono in pubblico le loro ragioni e si sottopongono a un confronto confidando in un equo giudizio. Il primo segnale di questa nuova rappresentazione è offerto dal sogno all'inizio della tragedia. Visitate dall'*éidōlon* di un defunto, come accade ai soggetti umani, le Erinni assumono un'identità personale, sono visibili ai personaggi presenti sulla scena e prendono parte all'azione. È un mutamento che pone le premesse per gli sviluppi che seguono nel dramma: identificate con le Σεμναί, le Erinni, ormai divenute Eumenidi, sono chiamate a svolgere un ruolo istituzionale all'interno e a sostegno della città.

Carlo Brillante

Università di Siena

e-mail: carlobrillante@alice.it

---

<sup>45</sup> LISSARRAGUE 2006, pp. 52-55.

## BIBLIOGRAFIA

AREND 1933: W. Arend, *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin 1933.

BÄCHLI 1954: E. Bächli, *Die künstlerische Funktion von Orakelsprüchen, Weissagungen, Träumen usw. in der griechischen Tragödie*, Winterthur 1954.

BALLABRIGA 1996: A. Ballabriga, *Réponse à Ezio Pellizer; brèves remarques sur l'épopée et le pluralisme critique*, in BLAISE ET AL. 1996, pp. 251-253.

BARONE 2001, in C. Barone - V. Faggi, *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palermo 2001, pp. 43-52.

BATTEZZATO 2018: *Euripides. Hecuba*, ed. L. Battezzato, Cambridge 2018.

BIEHL 1997: W. Biehl, *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*, Heidelberg 1997.

BLAISE ET AL. 1996: F. Blaise, P. Judet de la Combe, Ph. Rousseau (éds.), *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Paris 1996.

BREMER 1971: J. M. Bremer, *Euripides' Hecuba 59-215. A Reconsideration*, «Mnemosyne» 24 (1971), pp. 232-250.

BRILLANTE 1988: *Sul prologo dell'Ecuba di Euripide*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» 116 (1988), pp. 429-447.

BRILLANTE 1991: C. Brillante, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991.

BRILLANTE 2014: C. Brillante, *Edipo e le Erinni: dall'Odissea all'Edipo re*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n.s. 108 (2014), pp. 11-45.

BRILLANTE 2018: C. Brillante, *Il sogno di Clitennestra nell'Oresteia di Stesicoro e nelle Coefore di Eschilo*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n.s. 119 (2018), pp. 11-39.

BROWN 1983: A.L. Brown, *The Erinyes in the Oresteia: Real Life, the Supernatural, and the Stage*, «The Journal of Hellenic studies» 103 (1983), pp. 13-34.

CASTALDI 1928: F. Castaldi, *Ad Euripide, Ecuba, vv. 74-75 e 90-91*, «Rivista Indo-greco-italica di filologia, lingua, antichità» 12 (1928), pp. 94 - 95.

CATENACCIO 2011: C. Catenaccio, *Dream as Image and Action in Aeschylus' Oresteia*, «Greek Roman and Byzantine studies» 51 (2011), pp. 202-231.

COLLARD 1991: *Euripides. Hecuba*, ed. C. Collard, Warminster 1991.

DAVIES - FINGLASS 2014: *Stesichorus. The Poems*, eds. M. Davies, P. J. Finglass, Cambridge 2014.

DENNISTON - PAGE 1957: *Aeschylus. Agamemnon*, eds. J. D. Denniston, D. Page, Oxford 1957.

DEVEREUX 1976: G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psychoanalytical Study*, Berkeley-Los Angeles 1976.

- DI BENEDETTO - MEDDA 1997: V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena: La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- DIGGLE 1984: *Euripidis Fabulae*, I, ed. J. Diggle, Oxonii 1984.
- GARVIE 1986: *Aeschylus. Choephoroi*, ed. A.F. Garvie, Oxford 1986.
- GENTILI - PAIONI 1977: B. Gentili, G. Paioni (curr.), *Il mito greco. Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 7-12 maggio 1973)*, Roma 1977.
- GREGORY 1999: *Euripides: Hecuba. Introduction, Text and Commentary*, by J. Gregory, Atlanta 1999.
- HUNDT 1934: J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald 1934 (diss.).
- KNOEPFLER 1993: D. Knoepfler, *Les Imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Kilchberg-Zürich 1993.
- LEBECK 1971: A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Washington 1971.
- LENNIG 1974: R. Lennig, *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, Berlin 1969 (diss.).
- LISSARRAGUE 2006: F. Lissarrague, *Comment peindre les Érinyes ?*, «Mètis» n.s. 4 (2006), pp. 51-70.
- LLOYD-JONES 1996: *Sophocles. Fragments*, ed. H. Lloyd-Jones, Cambridge (Mass.)-London 1996.
- MATTES 1970: J. Mattes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg 1970.
- MATTHIESSEN 2008: *Euripides. Hekabe*, hrsg. K. Matthiessen, Berlin-New York 2008.
- MESSER 1918: W.S. Messer, *The Dream in Homer and Greek Tragedy*, New York 1918.
- PARKER 1983: R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.
- PELLIZER 1983: E. Pellizer, *Della zuffa simpotica*, in M. Vetta (cur.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, pp. 29-41.
- PELLIZER 1988: E. Pellizer, *Sogno e nascita di eroi*, in G. Guidorizzi (cur.), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988, pp. 53-66.
- PELLIZER 1991: E. Pellizer, *La peripezia dell' eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo 1991.
- PELLIZER 1994: E. Pellizer, *L'ironia, il sarcasmo, la beffa: strategie dell'omiletica*, «Lexis» 12 (1994), pp. 1-9.
- PELLIZER 1996: E. Pellizer, *Réflexions sur les Combats de la Théogonie*, in BLAISE ET AL. 1996, pp. 235-249.
- PELLIZER 2006: E. Pellizer, *Premessa*, in Luigia Achillea Stella, *Scritti minori di letteratura greca*, Trieste 2006, pp. XV-XVII.

PELLIZER 2007: E. Pellizer, *Ricordo di Carlo Corbato, professore di Filologia greca e latina*, in S. Daris, G. Tedeschi (cur.), *Memoria renovanda. Giornata di studi in memoria di Carlo Corbato* (Trieste, 11 ottobre 2006), Trieste 2007, pp. 31-36.

PELLIZER 2009: *Percorsi, algoritmi e metodi: le vie della semiotica narrativa e discorsiva*, «Lexis» 27 (2009), pp. 275-282.

PRAG 1985: A.J.N.W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Traditions*, Warminster 1985.

PRETAGOSTINI 2011: R. Pretagostini, *L'esametro nel drama attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento'*, in M. Fantuzzi, R. Pretagostini (curr.), *Struttura e storia dell'esametro greco*, Roma 1995, pp. 163-191 (= *Scritti di metrica*, cur. M.S. Celentano, Roma 2011, pp. 241-261 [dal quale si cita]).

ROHDE 1901: E. Rohde, *Paralipomena*, «Rheinisches Museum für Philologie» 50 (1895), pp. 1-30 (= *Kleine Schriften*, II, Tübingen-Leipzig 1901, pp. 224-254 [dal quale si cita]).

SARIAN 1986: H. Sarian, s.v. *Erinyes*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III. 1, Zürich-München 1986, pp. 825-843.

SNELL 1978: B. Snell, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache*, Göttingen 1978.

SOMMERSTEIN 1989: *Aeschylus. Eumenides*, ed. A.H. Sommerstein, Cambridge 1989.

TAPLIN 1989: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1989.

TAPLIN 2007: O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting in the fourth Century B. C.*, Los Angeles 2007.

USTINOVA 2009: Y. Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind*, Oxford 2009.

VOGEL- EHRENSPERGER 2012: V. Vogel-Ehrensperger, *Die übelste aller Frauen? Klytaimestra in Texten von Homer bis Aischylos und Pindar*, Basel 2012.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1909 (1962): U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Lesefrüchte*, «Hermes» 44 (1909), pp. 445-476 (= *Kleine Schriften*, IV, Berlin 1962, pp. 224-253).

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1931: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, I, Berlin 1931.

WÜST 1956: E. Wüst, s.v. *Erinyes*, in *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. VIII, 1956, coll. 82-166.

ZERHOCH 2015: S. Zerhoch, *Erinyes in Epos, Tragödie und Kult. Fluchbegriff und personale Fluchmacht*, Göttingen 2015.