



Università di Foggia

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI.  
LETTERE, BENI CULTURALI, SCIENZE  
DELLA FORMAZIONE



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

FACULTAD DE LETRAS

Dottorato di ricerca in Economia, cultura, ambiente. Scienze  
economiche e umanistiche per la valorizzazione dei territori  
(XXXVI ciclo)

Programa de Doctorado de Literatura Comparada y Estudios  
Literarios

Tesi di dottorato

*L'espédiente onirico nei Sueños y discursos di Francisco de  
Quevedo: uno studio comparato con l'Estratto de Sogni di  
Innocenzio Maranaviti*

Dottoranda

Francesca Carnevale

*Francesca Carnevale*

Tutor

Prof.ssa Rossella Palmieri

Prof.ssa Loreta de Stasio

Anno Accademico 2022/2023

## INDICE

PREMESSA .....	2
----------------	---

### CAPITOLO I

#### STORIA DEL SOGNO ATTRAVERSO I SECOLI

1.1 IL SOGNO TRA ANTICHITÀ E MEDIOEVO .....	4
1.1.1 Alle origini del fenomeno onirico .....	4
1.1.2 Il sogno tra tematology ed estetica .....	7
1.1.3 Mitologia del sogno in Grecia e nell'antica Roma .....	14
1.1.4 Onirismo tra cristianesimo e stregoneria nel Medioevo .....	35
1.2 ONIRISMO TRA SCIENZA E DIVINAZIONE IN ETÀ MODERNA .....	45
1.3 BIOLOGIA E PSICANALISI DEL SOGNO NEL NOVECENTO .....	62

### CAPITOLO II

#### ONIRISMO TRA SIGLO DE ORO E ITALIA BAROCCA

2.1 I <i>SUEÑOS Y DISCURSOS</i> DI FRANCISCO DE QUEVEDO NEL SIGLO DE ORO .....	70
2.2 LE TRADUZIONI ITALIANE DI INNOCENZIO MARANAVITI .....	79

### CAPITOLO III

#### L'ESPEDIENTE ONIRICO NEI *SUEÑOS* E NELL'*ESTRATTO DE SOGNI*: METAMORFOSI DEL SOGNO DALL'ORIGINALE AL RIMANEGGIAMENTO

3.1 <i>El Sueño del Juicio final – Del Giudizio Finale</i> .....	93
3.2 <i>El Alguacil endemoniado – Dello Sbirro indemoniato</i> .....	130
3.3 <i>El Sueño del Infierno – Dell'Inferno</i> .....	167

CONCLUSIONI .....	213
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA .....	218
--------------------	-----

## PREMESSA

*La dimensione onirica ha da sempre destato ampia attenzione nella cultura tanto occidentale quanto orientale, sia a livello popolare come fenomeno di massa suscettibile di varia interpretazione, sia sul piano intellettuale e scientifico, in quanto attività oggetto di interesse biologico e neurologico. Il manifestarsi del sogno, quale attività notturna e in gran parte inconsapevole del dormiente, è attestato sin dall'antichità classica e ancor prima tra i popoli primitivi, dove rientra ancora nel campo delle pratiche magico-religiose e assurge a ponte di comunicazione tra la sfera umana e quella divina. In quanto tale, si ritiene che esso non abbia alcun legame con la sfera privata – l'interiorità – del soggetto né tanto meno con la veglia, ma che consista piuttosto in un'attività di interesse collettivo e di carattere oggettivo. Soltanto dal XVII secolo, con l'affermarsi della scienza, il sogno attira su di sé l'attenzione della biologia al fine di indagarne i meccanismi di funzionamento, gli stimoli organici e psichici, soggettivi e oggettivi, che lo mettono in moto e il suo legame con la veglia e l'attività cosciente del cervello.*

*Oggi si riconosce in quello onirico primariamente un fenomeno biologico e psichico che si verifica a più riprese durante il sonno, in seguito ad un momentaneo indebolimento delle funzioni svolte dalla coscienza vigile della veglia. Il sogno implica, quindi, uno stretto legame con la fenomenologia del sonno e con la conseguente variazione delle funzioni psichiche del cervello all'atto del dormire. Data la parziale sospensione della coscienza, le immagini prodotte in sogno e le sensazioni provate dal soggetto sognante sfuggono in gran parte ad ogni controllo razionale, relegando l'esperienza onirica all'alcova di tutte quelle manifestazioni pertinenti all'individuo che hanno sede nel campo dell'irrazionalità. Non a caso, sin dalla più remota antichità si riconosceva, fra le diverse plausibili funzioni del sogno, anche il suo legame con il campo della medicina e delle malattie mentali, nella fattispecie con tutte quelle condizioni irrazionali afferenti alla sfera della pazzia e dei disturbi maniacali.*

*Al contempo, proprio la curiosità alimentata dai meccanismi di funzionamento del momento onirico, nonché dal suo carattere indecifrabile e a tratti ineffabile di esperienza semi-cosciente quando non oracolare, ha indotto gli scrittori di ogni epoca a dotare il sogno di una veste letteraria. Dai poemi omerici alle opere delle contemporaneità, sono innumerevoli gli autori che hanno fatto dell'esperienza onirica un codice narrativo con, di volta in volta, una precipua funzione semiotica non priva di rilievo nell'organismo del testo. In tal senso, il sogno assurge in letteratura a privilegiata lente prospettiva, in quanto apre uno squarcio che orienta la lettura del testo e il suo interprete in una ricerca del cosiddetto sotto-testo, ovvero quel repertorio di significati che l'autore ha sotteso al momento onirico. Dall'originaria funzione oracolare e divinatoria alla moderna interpretazione freudiana, passando attraverso le pratiche incubatorie, il sogno letterario si innalza così a canale di comunicazione attraverso il quale passano i messaggi veicolati dal testo non prima di subire una distorsione narrativa, la medesima che il contenuto latente del sogno subisce per effetto della censura nelle moderne teorie freudiane. Compito del lettore – e con lui dell'interprete – è quindi quello di grattare la superficie in cerca del significato del sogno e con esso dell'opera: quando tale significato non corrisponde fedelmente e direttamente a ciò che accade in sogno, avviene perché l'autore ha scelto di renderlo ben più articolato e di rimetterne la sua esegesi all'interpretazione di chi lo legge.*

*Il presente lavoro di ricerca si propone di indagare la funzionalità letteraria che il sogno-visione di natura allegorica, in quanto veicolo di satira morale, assolve nei Sueños y discursos di Francisco de Quevedo, al fine di evidenziare l'influenza che il codice onirico esercita sul testo e sul messaggio che lo stesso intende veicolare. L'analisi sarà*

*condotta, su alcuni sogni scelti, sulla base di uno studio comparato con la traduzione italiana seicentesca a cura di Innocenzio Maranaviti, intitolata Estratto de Sogni. Dallo studio analitico dell'opera italiana, infatti, emergono importanti considerazioni circa lo statuto di quelle cosiddette traduzioni letterarie che meritano di essere indagate come opere a sé, indipendentemente dal modello di partenza, in quanto dotate di un valore letterario spesso autentico che le rende degne di essere inquadrare in un genere testuale specificamente dedicato. Questo è quanto si cercherà di dimostrare anche rispetto all'Estratto de Sogni di Maranaviti, nella ferma convinzione di un'attenzione ancora troppo marginale dedicata a questa riscrittura; un'attenzione che non rende giustizia al valore e all'interesse letterario che illuminano il testo. Scendendo nelle maglie delle metamorfosi che l'espedito onirico in sede letteraria subisce, nel passaggio dall'originale al rimaneggiamento, da una lingua all'altra, si ha infatti modo di riflettere sull'importanza e sulla dignità letteraria dell'Estratto, a cui spetta un riconoscimento molto più alto della semplice patente di 'traduzione' e trasposizione linguistica.*

*Da qui, la scelta di condurre uno studio comparato sui due testi: una scelta dettata non soltanto dall'intento di istituire un confronto in termini di affinità e dissonanza, convergenza e divergenza, fra il modello ed il suo rimaneggiamento, bensì anche dalla volontà di portare maggiormente alla ribalta degli studi letterari una trasposizione in lingua italiana che, per quanto costituisca un campione fra le traduzioni che dell'originale si sono susseguite, costituisce senza dubbio un tassello imprescindibile nella ricezione dell'opera di Quevedo in Italia e in Europa; ma, soprattutto, si avrà modo di constatare come l'Estratto de Sogni rappresenti un testo letterario a tutti gli effetti, ricco di elementi di risonanza e originalità, consistenti in modifiche, tagli, rimaneggiamenti, aggiunte, luoghi di 'espansione' del testo spagnolo certamente degni di essere studiati nella loro specificità e portati all'attenzione della critica letteraria.*

# CAPITOLO I

## STORIA DEL SOGNO ATTRAVERSO I SECOLI

### 1.1 IL SOGNO TRA ANTICHITÀ E MEDIOEVO

#### 1.1.1 Alle origini del fenomeno onirico

A dispetto della stragrande maggioranza dei trattati e degli studi recenti sul tema, che non di rado fanno risalire le origini dell'onirismo ai poemi omerici, non si può avviare una trattazione sul sogno ignorando il dato per cui è esistita una storia di questo straordinario fenomeno ancor prima di quella classica generalmente nota. Come il mondo orientale ha da sempre intessuto un fertile dialogo con la civiltà occidentale, così è stato anche per quegli stati della mente umana maggiormente avvolti nel mistero e nell'indecifrabile, tra i quali appunto il sogno.<sup>1</sup>

Dalla Mesopotamia all'antico Egitto, già le più antiche civiltà della storia si caratterizzavano per un forte sentire religioso e mistico-esoterico, che portava gli uomini ad attribuire enorme importanza alla dimensione del divino: si pensi soltanto al culto tributato presso i popoli del Vicino Oriente alla figura del dio-re, venerato alla stregua di un essere soprannaturale, se non già considerato un'incarnazione terrena della divinità, e per questo in grado di intercedere con il mondo degli dèi. Tutto ciò che sfuggiva alla diretta conoscenza umana diveniva oggetto di curiosità e pertanto indagato mediante pratiche divinatorie, antesignane – quanto meno nel fine ultimo, ovvero la conquista di un dato fino a quel momento ignoto – della moderna indagine scientifica: attraverso l'esame di segni e simboli, ricavati dal mondo naturale o da quello animale, era possibile entrare in possesso di alcune informazioni, altrimenti inaccessibili, provenienti per lo più dal mondo soprannaturale. Si trattava, in particolare, di messaggi cifrati rivelatori o chiarificatori in ordine a questioni di particolare rilevanza per la vita futura della civiltà. In una cultura popolare di impronta magico-religiosa come quelle del Vicino Oriente, era

---

<sup>1</sup> Oppenheim parla di diverse eziologie del sogno attestate nei documenti dell'antica Mesopotamia, una teoria delle quali sostiene la fuoriuscita di una parte dell'anima dal corpo del dormiente, per far visita in sogno a persone e luoghi; una concezione antichissima che, come si vedrà, avrà delle profonde ricadute sia sulla successiva tradizione dell'esperienza onirica presso altre civiltà, sia nelle forme e nei codici di rielaborazione di quell'esperienza in chiave letteraria, dove il motivo del viaggio sarà spesso accostato al frangente onirico. Cfr. A. L. OPPENHEIM, *Sogni profetici nell'antico Vicino Oriente*, in *Il sogno e le civiltà umane*, Bari, Laterza, 1966, pp. 63-78. Per una più approfondita storia del sogno nel Vicino Oriente antico e in particolare presso gli egizi, si vedano anche: S. A. L. BUTLER, *Mesopotamian conceptions of dreams and dream rituals*, Münster, Ugarit-Verlag, 1998; E. BRESCIANI, *La porta dei sogni. Interpreti e sognatori nell'Egitto antico*, Torino, Einaudi, 2005; M. MANCIA, *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*, Venezia, Marsilio, 2004; C. SAPORETTI, *I sogni degli antichi: comando, predizione e previsione in Mesopotamia e nei popoli vicini*, Catania, Tipheret, 2019; S. SAUNERON, *Les songes et leur interprétation dans l'Égypte ancienne*, in *Les songes et leur interprétation*, Parigi, Ed. du Seuil, 1959, pp. 17-62.

cosa naturale, dunque, attribuire carattere veridico ad un responso che si riteneva promanasse dalla sfera divina in qualità di dono concesso agli uomini, per lo più ottenuto attraverso l'intercessione di un indovino o uno sciamano, colui che sarà *προφήτης* presso i greci e *vates* per i latini, per poi passare attraverso l'esegesi di appositi sacerdoti, incaricati, spesso dietro compenso, di restituire la decifrazione del vaticinio. Si tratta di una figura che nell'Egitto del Nuovo Regno era talvolta lo stesso faraone, deputato a trasmettere il messaggio divino e in ogni caso interlocutore privilegiato nell'incontro notturno con il dio.<sup>2</sup> In questo modo era possibile interrogare la divinità, che si riteneva assumesse di volta in volta sembianze animali quando non già regali, nell'ambito di una religione dalle chiare connotazioni zoomorfe e antropomorfe. Nulla di troppo distante, del resto, da quanto spesso accade ancora oggi presso i popoli primitivi e le società teistiche, arroccati su credenze irrazionali di tipo magico-totemico per cui tra realtà e aldilà non vi è separazione, al punto da attribuire un carattere reale a presenze invisibili e forze impalpabili.<sup>3</sup> Da una prospettiva culturale di questo tipo, il sogno è allora percepito come una dimensione a parte rispetto sia alla veglia sia all'interiorità dell'uomo, in quanto terreno fertile di incontro con la sfera dell'extrasensibile ed esperienza dal valore di realtà pari alla vita vigile dell'individuo.

In questa veste, il sogno diventava così una porta di accesso al futuro, in virtù delle sue qualità profetiche e premonitrici. Non era questa, tuttavia, la sola ed unica faccia

---

<sup>2</sup> L'esempio più emblematico del valore dei sogni presso gli Egizi è rappresentato dalla storia di Giuseppe, interpellato dal faraone per districare il significato del celebre sogno delle vacche grasse e magre, seguito da quello delle spighe grosse e arse (*Genesi* 41). Appresa la notizia del potere onirocritico di Giuseppe, a quel tempo in prigione, il faraone lo convocò per affidargli l'interpretazione di due suoi sogni oscuri e angosciosi: egli predisse al re sette anni di abbondanza e prosperità, seguiti da altri sette di penuria e carestia, quindi suggerì al faraone delle misure per affrontare la crisi, con l'aiuto di un uomo saggio e un corpo di funzionari. Il faraone accolse la proposta di Giuseppe e lo nominò come suo soprintendente: ciò conferma il peso e l'importanza capitale che l'esperienza onirica ricopriva presso la civiltà egizia. L'interpretazione di Giuseppe è chiaramente divinatoria, in quanto decifra il sogno come un messaggio inviato da Dio circa gli avvenimenti futuri del regno. Secondo Freud, il sogno biblico di Giuseppe è un esempio del procedimento di interpretazione simbolica, in quanto rappresenta una sostituzione di accadimenti destinati ad avverarsi mediante dei simboli, quali le vacche e le spighe. Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 2019, p. 110.

<sup>3</sup> Solo una mentalità che si tende a definire prelogica, ovvero estranea al progresso razionalistico, come quella dei popoli primitivi, può arrivare ad accettare come fatto realmente esistente – accanto ai dati del mondo visibile – anche la presenza di manifestazioni mistiche e impercettibili, quindi il realizzarsi di esperienze che nel nostro spazio-tempo non sono logicamente ammissibili. Tali esperienze sono strettamente legate al rivelarsi di potenze occulte, che si manifestano attraverso alcuni canali privilegiati fra i quali anche i sogni e le visioni estatiche. Ciò accade in quanto nella percezione comune di una mentalità primitiva mondo visibile e invisibile formano una dimensione unica e sola, caratterizzata da una comunicazione sempre viva tra la realtà sensibile e le forze mistiche. Cfr. L. LÉVI-BRUHL, *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi, 1966; C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1971; H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni. Storia, studi, interpretazioni*, Milano, Sugar, 1963, pp. 96-115; L. JACKSON STEWARD, *The dream in primitive cultures*, Londra, The Cresset Press, 1935.

dell'esperienza onirica presso gli egizi, per i quali il sogno era legato a doppio filo alla morte, anticipando così il modello greco che faceva dei Sogni personificati i fratelli di Thanatos.<sup>4</sup> Questa prossimità tra le due manifestazioni da un lato è avvalorata dalla convinzione per cui i defunti, tanto quanto gli dèi, esercitano un diritto di ingerenza e di intromissione nella vita umana; dall'altro lato, la morte era concepita come un risveglio a nuova vita in un aldilà sereno, tanto quanto il sonno che conduce al sogno era equiparato all'atto di rinascere in un'altra realtà.<sup>5</sup> Proprio in virtù di questa contiguità tra morte e sonno, non erano infrequenti i sogni angosciosi, affini ai più comuni incubi e infestati dalla fantasmagorica apparizione di un defunto insoddisfatto, che si affacciava durante il sonno con l'intenzione di incutere timore al dormiente. In risposta a tali perniciose epifanie, gli egizi si appellavano a pratiche magiche dal potere apotropaico, tra cui talismani, amuleti, rimedi medicamentosi come stoffe imbevute di svariate sostanze e unguenti: forme embrionali di una medicina omeopatica che incontra la negromanzia, invocate al tempo per scongiurare esiti negativi sul dormiente o, peggio, il rischio di un mancato risveglio per intercessione di un qualche demone. Qualcosa di affine, in termini di onirismo a scopo terapeutico, accadeva anche con l'incubazione, un costume diffuso già agli albori della civiltà umana e che anticipa le facoltà di guarigione del dio della medicina greca Asclepio. Nel corso di una pratica incubatoria, infatti, all'interno di un tempio come quello di Serapide a Menfi, di Epidauro in Grecia o sull'Isola Tiberina a Roma, si sollecitava l'ingresso di un individuo nel sonno, quindi nella dimensione onirica, così da permettere la diagnosi di una qualche malattia se non già la guarigione da un'affezione preventivamente diagnosticata.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Anche il legame tra sogno/sonno e morte costituisce un sentire diffuso presso i popoli primitivi, dove la vicenda esperita in sogno dall'individuo è percepita al pari di quella di uomo appena trapassato. Cfr. H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni*, cit., p. 98.

<sup>5</sup> Del legame tra sogno e morte/immortalità ci parla già l'*Epopoea di Gilgamesh*, in cui sono inseriti svariati episodi onirici dal carattere preveggenza o legati alla pratica dell'incubazione presso il tempio di Zaqīqu, dio babilonese dei sogni. La funzione terapeutica del sogno continuerà a destare un vivace interesse presso le culture umane anche nei secoli a seguire, pur nel mutare dei valori e degli orizzonti di pensiero delle civiltà dell'Occidente europeo: ciò porterà di volta in volta ad una risemantizzazione del compito diagnostico dei sogni, per adattarlo ai cambiamenti prodotti dalle ideologie politiche e/o religiose che saranno via via dominanti. Per un approfondimento si segnalano gli studi di L. CANETTI, *Sogno e terapia nel Medioevo latino*, in A. PARAVICINI BAGLIANI (a cura di), *Terapia e guarigioni: Convegno internazionale, Ariano Irpino, 5-7 ottobre 2008*, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 25-54; L. CANETTI, *L'incubazione cristiana tra Antichità e Medioevo*, «Rivista di storia del cristianesimo», VII/1, 2010, pp. 149-180.

<sup>6</sup> L'impatto che la 'medicina onirica' degli antichi esercita sulla storia ed evoluzione del fenomeno del sogno, anche rispetto alle sue ricadute biologiche e psichiche, è tale da conquistare un posto e una menzione persino negli studi di psichiatria, come ne *Le monde des rêves* di Paul Max Simon, e in quelli psicanalitici, come nell'opera freudiana, dove si evidenzia in rapporto all'antichità sia il valore diagnostico dei sogni, con particolare riferimento alla medicina ippocratica, sia la loro funzionalità terapeutica in luoghi di culto come gli stessi templi di Apollo ed Esculapio. Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 53.

Pur nel variare della sua fenomenologia, dunque, il sogno intratteneva anticamente un legame persistente con la dimensione del divino e dell'oltremondano, confermando così le sue virtù profetiche in quanto stato di momentanea incoscienza che mette in pausa la vita attiva solo per il tempo di preconizzare un'informazione utile al sognatore, una volta rientrato nello stato di piena coscienza. Già gli antichi egizi, quindi, si servivano di una manifestazione extra cosciente come il sogno per istituire un ponte di collegamento tra umano e divino, attribuire alle potenze soprannaturali la spiegazione o la causa primigenia di un evento mondano, ma anche per indagare fenomeni propri della coscienza umana, preannunciando in qualche misura – ma sempre in una prospettiva calata all'interno del sistema di valori e credenze dell'epoca – quelle che saranno le successive acquisizioni della psicanalisi freudiana, tutta protesa a scavare nell'inconscio. Si tratta di consuetudini che, pur nei limiti di una loro ricezione preletteraria e affidata ora a tavolette di argilla ora a pittografie conservate sui muri delle caverne, hanno certamente rappresentato un modello e irrinunciabile punto di riferimento per la civiltà greca, che da quella orientale ha mutuato in buona parte le più diffuse pratiche divinatorie, adattandole di volta in volta ai propri sistemi sociali, etici e religiosi.<sup>7</sup>

### 1.1.2 Il sogno tra tematology ed estetica

Il carattere universale del sogno, come umana esperienza valida in ogni tempo e in ogni luogo, ha contribuito a decretarne nel corso dei secoli la fortuna artistico-letteraria, al punto da fugare ormai ogni dubbio circa il suo valore e la sua dignità culturale ed estetica. Ne sono una riprova le pagine dedicate al fenomeno onirico nelle più svariate *summae* enciclopediche a carattere tematico allestite a partire dall'età moderna, dove il sogno figura a buon diritto come uno dei temi ricorrenti nella letteratura europea e non solo.<sup>8</sup> Tema nel senso di 'deposito' di fatti e situazioni che rientrano nel campo di

---

<sup>7</sup> La stessa pratica di approntare raccolte commentate di presagi e prodigi, redatte su tavolette di argilla o fogli di papiro, era già diffusa tra i popoli del Vicino Oriente antico e avrà poi il suo seguito in Grecia, a partire dal *Libro dei sogni* di Artemidoro di Daldi: da Deir el-Medina proviene, infatti, il più antico libro onirico contenuto nel Papiro Chester Beatty III, conservato oggi al British Museum e consultabile a quel tempo solo ad opera di interpreti specializzati, quindi precluso alla maggioranza dei sognatori comuni. Questo dato da un lato anticipa una tendenza alla gerarchizzazione dei sogni che avrà largo seguito nelle società antiche e ancora nell'Alto Medioevo; dall'altro lato, presta attenzione nell'opera interpretativa non soltanto al valore simbolico del sogno, ma anche alle modalità di narrazione dello stesso da parte del sognatore. Cfr. R. MUTANI, *Il sogno e l'arte: il linguaggio dell'anima*, Torino, Allemandi, 2016.

<sup>8</sup> Solo per citarne alcuni, si segnalano tra le opere a carattere enciclopedico, anche rispetto alla presenza del motivo onirico e suoi derivati, il *Dizionario dei temi letterari* edito da UTET, il *Dizionario di mitologia* a cura di Anna Ferrari, il *Dizionario dell'Occidente medievale* curato da Jacques Le Goff e Jean-Claude



interesse dell'uomo, ma tema inteso anche come entità mobile ed elastica che instaura un ponte di collegamento tra il testo e la realtà extraletteraria da cui originariamente deriva, adattandosi plasticamente alla specificità insita in ogni sua ricorrenza letteraria.<sup>9</sup> Si tratta di una duplice definizione – ma se ne potrebbero aggiungere molte altre<sup>10</sup> – che enfatizza il carattere a un tempo universale e irripetibile del tema, il quale pur mantenendo i suoi tratti comuni si piega di volta in volta alle esigenze dell'invenzione creatrice e creativa dell'autore che se ne serve, influenzandolo ma anche lasciandosi influenzare e plasmare.

Proprio la sua peculiare natura fa sì che il sogno si presti agevolmente ad uno studio di tipo comparatistico, volto ad indagare gli esiti che la trattazione letteraria del tema produce nei rapporti tra le diverse letterature nazionali, nonché tra letteratura e altre forme di espressione umana.<sup>11</sup> Scopo di un tale approccio è quello di destrutturare la pagina nei suoi elementi minimi, per poi indagare su basi intertestuali le connessioni tra le diverse occorrenze del tema scelto sul piano dei significati e dei simboli, che possono essere omologhi o divergenti tra i diversi autori. Uno studio a carattere tematico consente così di ricostruire, contestualizzandola, l'immagine che l'uomo ha di sé in ogni epoca, dove il focus su uno specifico tema permette di inquadrare un particolare scorcio di

---

Schmitt, il *Dizionario dei simboli* curato da Chevalier e Gheerbrandt, il *Dizionario delle mitologie e delle religioni* diretto da Bonnefoy, l'*Enciclopedia* edita da Einaudi e diretta da Ruggiero Romano, il *Dizionario dei miti letterari* edito da Bompiani, et alii.

<sup>9</sup> A. TROCCHI, *Temì e miti letterari*, in A. GNISCI, *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 51-85.

<sup>10</sup> Sulla questione definitoria si veda M. LEFÈVRE, *Tema e motivo nella critica letteraria*, in «Allegoria», 45, 2003, pp. 5-22.

<sup>11</sup> A partire dal nuovo millennio, il sogno come esperienza letteraria e codice narrativo ha rappresentato il centro di interesse di numerosi seminari e giornate di studio, organizzati in Italia nell'ambito di un progetto di ricerca avente ad oggetto il motivo del sogno raccontato in letteratura. I risultati emersi dagli interventi dedicati sono stati raccolti, nel corso dei primi anni duemila, in diversi volumi di pubblicazioni che costituiscono un riferimento obbligato per gli studi sul sogno letterario, sia in una più generale prospettiva di teoria sistematica sul tema, volta ad isolare i caratteri fenomenici ricorrenti nell'uso del sogno come struttura narrativa, sia applicando tali schemi teorici fatti di costanti e variabili a singoli casi di studio, che hanno permesso di evidenziare l'impiego del processo onirico nelle letterature nazionali dei secoli più disparati. Il punto di forza di tali pubblicazioni è stato quello di aver posto degli interrogativi che hanno costituito, e lo sono tutt'ora, una bussola orientativa per chiunque si avventuri nella ricerca e nello studio dei cosiddetti sogni di carta. Si segnalano, pertanto, per una bibliografia essenziale sul tema onirico in letteratura, i seguenti studi: *Sogni di carta: dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, a cura di A. Piemonti e M. Polacco, Firenze, Le Monnier, 2001; *Sogno e racconto: archetipi e funzioni: atti del Convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002*, a cura di G. Cingolani e M. Riccini, Firenze, Le Monnier, 2003; *Nel paese dei sogni*, a cura di V. Pietrantonio e F. Vittorini, Firenze, Le Monnier, 2003; *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a cura di S. Volterrani, Firenze, Le Monnier, 2003; *Crocevia dei sogni: dalla Nouvelle revue de psychanalyse*, a cura di F. Amigoni e V. Pietrantonio, Firenze, Le Monnier, 2004; *Attraverso il sogno: dal tema alla narrazione*, a cura di E. Porciani, Soveria Mannelli, Iride, 2004. Altre raccolte di studi sull'uso del sogno come motivo letterario sono: *Teatro del sonno: antologia dei sogni letterari*, a cura di G. Almansi e C. Béguin, Milano, Garzanti, 1988; *Il sogno raccontato: atti del Convegno internazionale di Rende. 12-14 novembre 1992*, a cura di N. Merola e C. Verbaro, Vibovalentia, Monteleone, 1995; *La sfuggente logica dell'anima: il sogno in letteratura*, a cura di H. Dorowin, R. Sbandrlik, L. Tofi, Perugia, Morlacchi, 2014.

quell'immagine antropologica; da qui l'importanza dell'asse spazio-temporale, da cui non si può prescindere per comprendere il carattere dinamico dei temi letterari, continuamente sottoposti ad una migrazione sovranazionale che, mentre ci restituisce quei tratti universali che sono poi le costanti archetipiche del tema stesso, ci permette contestualmente di inseguirne le trasformazioni nel tempo e individuare caso per caso gli aspetti che definiscono l'identità del tema in un testo, ma anche l'identità incomparabile di quel testo, al di sopra di ogni tecnica di rappresentazione mimetica adottata dall'autore. Quello del sogno, infatti, è un fenomeno subordinato a numerose variabili che si rivelano essenziali nel commento all'opera, attraverso i vari *loci communes* del racconto onirico come le soglie di ingresso e di uscita dalla visione, le coordinate spazio-temporali, le condizioni fisiche e psichiche dei personaggi; inoltre, esso rappresenta un avvenimento umano e sociale al crocevia fra tradizione e risemantizzazione, in quanto per le sue proprietà universali può appartenere contemporaneamente a più luoghi e più tempi, ma per il semplice fatto di essere un'esperienza umana di tipo individuale non è mai sciolta dalla situazione storico-sociale contingente in cui il sognatore agisce, confermando il suo carattere duttile e proteiforme. Letta da questa prospettiva, dunque, la questione onirica ci restituisce uno spaccato antropologico e culturale di un secolo – rappresentato in questo caso dal Seicento italo-spagnolo – nella misura in cui fa luce sul rapporto tra l'uomo e il suo tempo, un rapporto che indubbiamente oscilla tra manifestazioni di assenso e dissenso con le istituzioni politiche, sociali, religiose, culturali.

Si diceva del legame tra un tema e la realtà extra-testo da cui esso promana. Il tema, infatti, deriva da un reticolo di azioni e situazioni che preesistono alla nascita di un testo, dunque scaturisce da tutto ciò che rientra nelle categorie 'mondo', 'natura' e 'cultura', in una parola dall'esperienza che l'individuo fa degli oggetti e degli accadimenti in cui si spiega la sua esistenza.<sup>12</sup> Se uno di questi elementi fenomenici diventa un tema letterario, ciò accade in quanto la sua ricorsività nella vita dell'uomo si è tradotta spontaneamente attraverso i secoli e le culture nella tematizzazione di quel fatto, tanto più quando si tratta di un fenomeno naturale di particolare rilevanza antropologica come il sogno. Se si prende in considerazione la storia genetica di questo aspetto della vita dell'uomo, dai popoli della protostoria fino alla nostra attualità, si può ragionevolmente affermare che i temi nascono dapprima nella realtà e poi trasmigrano nell'opera letteraria. La letteratura diventa, allora, uno dei linguaggi espressivi di una data cultura, un modo di raccontare un avvenimento,

---

<sup>12</sup> C. SEGRE, *Tema/motivo*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359.

come quello onirico, che ha un peso e una rilevanza cognitiva, mistica e/o psichica valida per tutti e da sempre, ma che di volta in volta assume significati differenti al variare del dove e quando.<sup>13</sup> Come ha evidenziato Pellini, la tematizzazione è un processo storico nella misura in cui una data epoca investe di valore un certo repertorio dell'immaginario, di particolare interesse contingente;<sup>14</sup> ciò è tanto più vero quando si parla del Seicento barocco, che ha individuato nelle poetiche dell'onirismo uno dei suoi privilegiati canali di espressione dello spirito del tempo. Il vantaggio di uno studio comparatista, pertanto, soprattutto se applicato ad uno dei temi considerati di *longue durée* sottoposti ad una lenta metamorfosi nei secoli – e il sogno rientra a buon diritto tra questi – è quello di osservare come cambia l'approccio dell'uomo alle manifestazioni essenziali del suo orizzonte esistenziale sotto i condizionamenti del tempo, coniugando lo studio storico del tema con le nuove prospettive che l'interpretazione apre, senza peraltro sacrificare il senso unitario dell'opera letteraria, ma anzi enfatizzando ancor di più il contributo in termini di originalità che il testo apporta alla palingenesi continua del tema.

L'esperienza del sogno, che sia reale o soltanto 'di carta', abbraccia un vasto repertorio di segni, che va dalle parole ai suoni, dalle immagini ai gesti, ciascuno isolando un campo di significazione che acquista un senso soltanto in rapporto reciproco con tutti gli altri. Se, come afferma Roland Barthes, ogni segno può significare ma mai in modo autonomo in quanto ogni sistema semiologico è da rapportarsi al linguaggio,<sup>15</sup> ciò è vero soltanto in parte a proposito del sogno, in quanto si danno casi di sogni dal contenuto esclusivamente iconico, o iconico-sonoro, o ancora gestuale e sonoro, dove anche il gesto in una certa misura rientra nel campo visivo del sognatore che lo compie e 'si vede' agire. Limitando il discorso alla sola sfera dei sogni reali intesi come esperienza quotidiana del dormiente, si può ragionevolmente affermare che l'individuo che sogna è il solo ed unico a vedere e vivere il contenuto onirico nel corso del suo svolgimento. Tuttavia, dovendo estendere il campo di indagine alla traduzione letteraria di quell'esperienza esistenziale,

---

<sup>13</sup> Come sarà dimostrato dall'analisi della presenza onirica nelle opere scelte in tale lavoro di ricerca, il sogno come tema letterario, per quanto fortemente condizionato di epoca in epoca dall'orizzonte di pensiero di una data cultura e dalle sue strutture ideologiche, sociali e politiche in un dato momento storico, si impone in ogni caso come materia malleabile, soggetta a sensibili evoluzioni fenomenologiche: in una prospettiva diacronica, ciò si intende nel progresso continuo dall'antichità in avanti; in una dimensione sincronica, invece, la materia onirica si mostra sempre aperta al dialogo tra vecchie e nuove soluzioni. Questa dialettica, quindi, porta di frequente al formarsi di soluzioni letterarie inedite, in cui coesistono tipologie oniriche di stampo mantico ed esperienze di sogni per così dire proto-psichiche. Cfr. L. BINSWANGER, *Il sogno: mutamenti nella concezione e interpretazione dai greci al presente*, Macerata, Quodlibet, 2009.

<sup>14</sup> P. PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», 2008, 58, pp. 61-83.

<sup>15</sup> R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966. Si veda anche U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 2008.

ne consegue che, sia nella prospettiva dello scrittore che in quella dell'autore, un sogno assume concretezza soltanto nella misura in cui viene raccontato: immagini, gesti e suoni trasmigrano allora nella parola ed è in questo senso che si può dire, con Barthes, che ogni sistema di significazione è legato al linguaggio.<sup>16</sup> Va da sé che, nell'operazione di interpretazione e commento del contenuto onirico letterario, non è possibile non tener conto delle componenti non linguistiche, quindi prevalentemente visive, da cui quel resoconto è scaturito: anche un sogno raccontato conserva la sua genesi immaginifica che sopravvive molto spesso di rimandi nel testo scritto, soprattutto nella ricostruzione delle sequenze osservate dal sognatore, ricostruzione in genere supportata da un bagaglio lessicale che rinvia alla sfera della visione, solo secondariamente affiancata da impressioni di altro tipo (uditivo, tattili, olfattive etc.).<sup>17</sup> Dall'immagine al testo, dunque, poi di nuovo all'immagine: la rappresentazione psichica del sogno che nasce dalla penna dello scrittore non sarà mai uguale a quella che si produce nella mente del lettore – così come la ricostruzione a posteriori di un sogno reale non sarà mai lo specchio riflesso di quanto realmente vissuto – ed è questa rappresentazione che conferisce un determinato significato ad un segmento testuale. È chiaro che, come per tutti i temi, anche quando si parla di sogni è possibile isolare sul doppio binario parola-immagine da un lato le 'formule' dell'esperienza onirica, rappresentate da quegli elementi fissi e comuni che si ripetono uguali per tutti, quel repertorio collettivo di unità fondamentali di significato che costituiscono la *langue* del sogno; dall'altro lato, si collocano tutti quei segmenti del momento onirico che sono invece il frutto di un'esperienza individuale ed esclusiva, letteralmente la *parole* del sognatore che nell'opera letteraria è quella dello scrittore.<sup>18</sup>

Si è già detto di come, prima di diventare un momento della vita psichica del soggetto, il sogno nasca come istituzione sociale che ha un valore fondante per la società di una

---

<sup>16</sup> La narrazione di un contenuto onirico in generale, sia stato esso realmente esperito o letterariamente concepito, può avvalersi di differenti schemi e strutture linguistiche, sintagmatiche, narratologiche, che si caricano a loro volta di ricadute considerevoli sul piano del significato rivestito da ciascun elemento del sogno. Mediante il racconto, quindi, è possibile scendere nelle maglie di una più profonda comprensione dell'individuo e del mondo, di cui l'esperienza onirica rappresenta una finestra spalancata sull'interiorità. Sul sogno come tipologia narrativa e sulle strutture narrative oniriche si vedano G. FERRETTI, *Il sogno come linguaggio*, Roma, Ciranna, 1965; G. MARTINI, *Stili narrativi del sogno: narrazione forte, narrazione debole, antinarrazione*, in E. MORPURGO, V. EGIDI (a cura di), *La forma segreta: sogno arte psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 186-203.

<sup>17</sup> Per una ricostruzione etimologica del sogno, anche in rapporto alla sfera visiva, si veda *infra* § 1.1.3.

<sup>18</sup> F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2001. Il rapporto tra *langue* e *parole*, come dialettica tra codice di una lingua e atto linguistico del parlante/scrittore, assume un valore tanto più paradigmatico se applicato alla relazione sistemica che si crea tra un ipotesto e la sua traduzione: come si vedrà nel corso dell'analisi dedicata al problema, in riferimento alla traduzione italiana dei *Sueños* quevediani, tra testo di partenza e testo di arrivo si ripropongono delle dinamiche tali per cui il codice collettivo (*langue*) sta al testo originale come l'atto espressivo individuale sta alla traduzione (*parole*).

data cultura;<sup>19</sup> la stratificazione di questi valori attraverso i luoghi e i tempi ha posto le basi di una lunga tradizione onirica e oniromantica a partire dall'antichità: dunque, poiché lo scrittore attinge sempre in misura maggiore o minore a quella tradizione atavica, essa andrà tenuta in gran conto nel processo interpretativo. Più in generale, è imprescindibile osservare in che modo il meccanismo onirico si inserisca in un discorso narrativo più ampio, che può essere rappresentato tanto dalla società per i sogni reali quanto dall'opera letteraria per i sogni scritti, e da lì soffermarsi sulle relazioni che esso istituisce con le altre parti di quel discorso, se e come le modifica, così come interviene a condizionare lo statuto antropologico di epoca in epoca, in una dialettica incessante con la speculazione medica, filosofica, dottrinale e intellettuale.

L'esperienza del sogno, quindi, rientra nel campo dell'immaginario umano inteso come la rappresentazione originale del mondo circostante che l'uomo elabora nella sua mente. In quanto espressione di questo immaginario, il sogno non può che intrecciarsi con il linguaggio visuale e con tutto ciò che pertiene alla sfera dell'immagine, nella misura in cui, come si diceva, nel dispiegarsi di questa attività mentale l'individuo *vede* mentre dorme persone, oggetti, luoghi. Ciascuno dei significanti che popolano l'immaginario onirico del sognatore avrà solo la pretesa di una riproduzione oggettiva degli stessi, così come li ha visti e assimilati nella veglia, ma all'atto finale del sogno queste presenze saranno sempre e comunque filtrate dall'esperienza soggettiva del dormiente, dunque dalla sua scala di valori, dal suo orizzonte concettuale, dalle sue passioni, che intervengono su quelle immagini attraverso una manipolazione personale, affiancata dai condizionamenti incontrollabili del lavoro onirico. Nulla di più vicino a quello che accade, per esempio, con la raffigurazione del sogno nelle arti visive, dove esso entra in possesso del suo più alto valore estetico:<sup>20</sup> il sogno come esperienza reale è un concerto di forme intese come sequenze di immagini e ciascuna forma trova sulla tela la zona

---

<sup>19</sup> Si pensi già al ruolo del sogno come rito fondante nelle società dei popoli primitivi, presso i quali il fenomeno onirico, esperito da persone ragguardevoli, assume un valore sacrale e socialmente rilevante: così accade per il sogno sciamanico, basato su specifici rituali affini agli stati oniroidi o alla forma del viaggio dell'anima, eseguiti per il soddisfacimento di esigenze primarie della collettività o come forma di iniziazione dello sciamano; ampiamente diffusa è anche la pratica di autoindurre il sogno, a scopo taumaturgico o ancora con funzione iniziatica, quindi per lo più individuale, quest'ultima attestata soprattutto nei riti di passaggio degli adolescenti nelle comunità primitive. Cfr. V. LANTERNARI, *Antropologia del sogno*, in Id., *Antropologia e imperialismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 139-187; S. DI SALVO, *Iniziazione sciamanica e iniziazione analitica: le sorprendenti analogie nel processo di trasformazione dell'antico sciamano e del moderno analista*, Torino, Libreria Cortina, 1995.

<sup>20</sup> Cfr. U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987; F. FANIZZA (a cura di), *Modernità e coscienza estetica*, Napoli, Tempi moderni, 1986.

franca per esprimere tutto il suo potere iconografico.<sup>21</sup> Ma proprio in quanto prodotto della creazione individuale dell'artista, la morfologia onirica nell'arte si avvale di codici espressivi che, anche nel rinvio alla sintassi universale del fenomeno, risentono del modo soggettivo e personale in cui il soggetto vede, vive e riproduce l'immagine che del sogno ha elaborato nella propria mente.<sup>22</sup> In quanto unione di forma – con riferimento al suo principio organizzatore che spesso risponde a leggi illogiche – e contenuto, ovvero sistema di significazione, il sogno pertanto può essere ragionevolmente considerato un evento valido da esperirsi esteticamente, anche se le immagini di cui esso si compone sono per lo più mentali. La stessa dinamica si ripresenta nell'opera letteraria, dove lo scrittore, avvalendosi di una propria semiologia delle immagini oniriche, è impegnato a convertire in segni linguistici un'esperienza che, mentre attinge ad un patrimonio universale, approda sulla pagina secondo quelle articolazioni mentali che sono sue soltanto e in cui il lettore potrà riconoscere le costanti del sogno istituendo un paragone con il proprio modo di esperirlo.

Soggettivo e oggettivo, parola e figura, tradizione e innovazione, antropico e sociale: uno studio interpretativo del sogno in letteratura, dunque, deve tener conto di tutti questi aspetti senza i quali ogni tentativo di comprensione mancherebbe di esaustività, per quanto esso resti un fenomeno ancora lontano da ogni indagine risolutiva, tanto nella realtà quanto sulla pagina letteraria. Pretendere di formulare una risposta univoca circa forma e funzione di un sogno letterario è quanto di più lontano vi sia in uno studio di questo tipo. L'intento è piuttosto quello di evidenziare in una prospettiva diacronica se e come cambiano i significati dell'esperienza onirica rivisitata in letteratura, mentre restano invariati i significanti o si caricano di nuovi valori nel tempo e nello spazio; scendere nelle maglie della dialettica fra tradizione e sperimentalismo rispetto all'uso che un autore fa dell'espedito onirico e, in una dimensione sincronica, riflettere in chiave

---

<sup>21</sup> Tra le più celebri riproduzioni iconografiche dell'esperienza del sogno, sia sul piano dei contenuti sia come espressione pervasa da un afflato onirico, vale la pena ricordare le creazioni di Füssli, Salvador Dalì, René Magritte, Marc Chagall, Goya, nonché le numerose rappresentazioni di sogni biblici nella pittura rinascimentale. Pur rappresentando da sempre il sogno un tema ampiamente ricercato nell'arte, sarà soprattutto la scoperta della psicanalisi a fornire alla produzione artistica, nella fattispecie pittorica, le suggestioni per tradurre in immagine sulla tela l'andamento allucinatorio, illogico e chimerico, nonché le pulsioni inconse, che sono alla base dei sogni. Per un catalogo più completo delle raffigurazioni oniriche nelle arti figurative si rimanda agli studi di M. BETTINI, *Viaggio nella terra dei sogni*, Bologna, Il Mulino, 2017; S. DAMIANI, *L'atelier dei sogni: rappresentazioni dell'onirico nelle arti visive*, Roma, Aracne, 2012; R. PASSERON, *Il surrealismo: il sogno e l'inconscio nell'arte*, Santarcangelo di Romagna, KeyBook, 2002; R. MUTANI, *Il sogno e l'arte: il linguaggio dell'anima*, cit.

<sup>22</sup> E. MORPURGO, *Le icone del sogno*, in E. MORPURGO, V. EGIDI (a cura di), *La forma segreta: sogno arte psicoanalisi*, cit., pp. 163-173.

comparatistica sul riuso dello stesso fra diversi autori; illustrare gli esiti linguistici e stilistici che comporta la traduzione di un testo in un'altra lingua e le ricadute in termini di ideologia e funzione del sogno nei diversi contesti di riferimento, nella zona di dialogo tra il Siglo de Oro di Quevedo e l'Italia barocca di Maranaviti. Si potrà così produrre un tassello nel vasto mosaico che racconta come sognavano gli spagnoli e gli italiani nel Seicento e comprendere come tutta la tradizione precedente continuasse ad influenzare quel *modus operandi*, mentre il pensiero scientifico interveniva ad allontanare il sogno dal divino per avvicinarlo alle psiche umana.

### 1.1.3 Mitologia del sogno in Grecia e nell'antica Roma

Come accade per molti altri temi e motivi capitali dell'immaginario occidentale, anche quando si parla di sogni non si può prescindere da un dialogo costante con la letteratura classica, che ci ha restituito in materia onirica un repertorio quanto mai ricco e variegato sia in termini di tassonomie del sogno sia per quantità di esperienze oniriche declinate letterariamente.<sup>23</sup> Impossibile non partire, per una ricostruzione storica della vicenda onirica nell'antica Grecia, dalla ben nota genealogia esiodea dei sogni, presentati nella *Teogonia* come figli del Sonno e fratelli della Morte, un'associazione dalle ricadute quanto mai paradigmatiche se si considera lo stretto legame – e le suggestioni che ne sono derivate – instaurato in molte culture tra i due fenomeni del riposo e del trapasso.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> La bibliografia degli studi sul sogno in età classica è quanto mai sconfinata e spazia da lavori a più ampio raggio, che tracciano una parabola della fenomenologia onirica in Grecia e a Roma, anche attraverso una puntuale ricostruzione dell'articolata nomenclatura sul tema, per arrivare a indagini e analisi mirate su alcuni casi di studio della rappresentazione dell'onirismo in letteratura, talvolta tentando anche una lettura psicanalitica lontana da sovrainterpretazioni e anacronismi. Si segnalano, come irrinunciabile punto di riferimento sul sogno limitatamente alla Grecia antica, almeno i seguenti lavori: C. BRILLANTE, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991; E. DODDS, *Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma, Laterza, 1988; G. GUIDORIZZI, *Il compagno dell'anima: i Greci e il sogno*, Milano, Raffaello Cortina, 2013; R. COLANTONE, *Il sogno nella poesia greca: dai poemi omerici al teatro*, Roma, Studium, 2012; M. BONICATTI, *I sogni letterari nella cultura classica: un'interpretazione freudiana*, Scandicci, La nuova Italia, 1996; S. BETA, *Il labirinto della parola: enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2016; G. DEVEREUX, *Les rêves dans la tragédie grecque*, Parigi, Les belles lettres, 2006.

<sup>24</sup> ESiodo, *Teogonia*, Milano, Rizzoli, 1959. Secondo la ricostruzione fatta da Esiodo, la Notte, dea delle tenebre e figlia di Caos, una delle divinità primigenie, ha generato da sé Ypnos, ovvero il Sonno, e la famiglia dei Sogni. Nella sezione dedicata alla stirpe della Notte, questa è descritta in associazione alla sua dimora, il Tartaro: si tratta degli inferi più profondi, laddove la Notte risiede insieme ad Emera, il giorno, con cui si alterna nella sua discesa sulla Terra. In questa operazione, la Notte porta in braccio Ypnos, presentato come placido e gradito agli uomini. Il termine greco ὕπνος è attestato sia con l'iniziale minuscola, ad indicare l'attività prevalentemente notturna del dormire, sia al maiuscolo Ὕπνος, laddove designa piuttosto il Sonno personificato. Da qui, poi, deriva il verbo ὑπνώω, ovvero addormentare, qual era il potere della divinità figlia della Notte. È evidente – anche dal titolo dell'opera, 'generazione degli dèi' – che Esiodo aderiva alla primigenia credenza di matrice popolare che vedeva nei sogni un prodotto di origine

Collocando i sogni e la loro genesi tra le creature della mitologia divina, Esiodo si inserisce nel solco di quella primigenia credenza di matrice popolare, che vedeva negli eventi onirici un prodotto di origine celeste, generati sotto l'egida di un mandante divino. Il termine che l'autore utilizza per presentare il sogno è ὄνειρος, la cui radice rimanda a ὄναρ, appunto sogno, visione nel sonno; se utilizzato al plurale, come nella *Teogonia*, esso può rappresentare diverse e numerose divinità minori dell'Olimpo, appunto Ὀνειροί. Lo stesso vocabolo Ὀνειρος, al singolare, è attestato nell'antichità anche per indicare il Sogno personificato: si tratta di un'astrazione priva di una fisionomia propria, che assume di volta in volta le sembianze di una specifica divinità o funge da messo degli dèi vestendo i panni di un essere umano. È quanto accade nella prima occorrenza del fenomeno onirico nella letteratura greca: Ὀνειρος personificato e messaggero notturno di Zeus appare in sonno ad Agamennone sotto le sembianze del vecchio e saggio Nestore, ma ciò che realmente rappresenta è un sogno maligno e ingannevole.<sup>25</sup>

Stando ancora alla ricostruzione genealogica esiodea, tra i numerosi fratelli del Sonno e dei Sogni vi sono anche flagelli e malanni personificati, prima fra tutte la tremenda Eris, a sua volta generatrice dei Dolori portatori di lacrime, delle Menzogne e degli Equivoci. Dall'unione tra la Notte e suo fratello Erebo, altro figlio del Caos e simbolo del buio, nasce infine Emera, personificazione del giorno: è con lei che la Notte si scambia un saluto subito dopo l'ingresso negli abissi, dove Atlante regge il cielo su di sé; dall'oscurità, dunque, promana la luce che arriva a diradare lo smarrimento generato dai sogni in sonno, soprattutto in quelli che necessitano di una spiegazione.

La ricostruzione dell'albero genealogico dei sogni non è un dato di per sé insignificante né una mera curiosità narrativa, in quanto consente di dare un primo fondamento, seppur ancora soltanto di natura mitologica, alla comune opinione di una duplice natura del fenomeno onirico, veridica e menzognero-ingannatrice a un tempo. Il dato per cui progenitore dei sogni sia il Caos sembra fornire una prima spiegazione al carattere confusionario degli stessi, che rendevano necessario già nell'antichità il ricorso ad un ὄνειροπόλος, ovvero un interprete, per decifrarne il messaggio; lo stesso vincolo

---

celeste, generati sotto l'egida di un mandante divino e inviati agli uomini per trasmettere un messaggio di una qualche rilevanza.

<sup>25</sup> OMERO, *Iliade* II, 6-46 e 76-83. L'episodio narrato è anche uno dei primi esempi a sostegno di una teoria della gerarchizzazione dei sogni, definita in base alla posizione della persona del sognatore nella scala sociale, in questo caso un re, il primo e il migliore tra gli Achei (ἄριστος Ἀχαιῶν) e avvalorata dalle stesse parole di Nestore, quello vero, pronunciate all'indirizzo di Agamennone durante il consiglio degli anziani: «Se qualche altro acheo ci raccontasse un sogno, ce ne terremmo lontani; ma lo vide colui che fra gli Achei si vanta il migliore di tutti». (trad. it. Einaudi 2014, p. 43).



parentale che lega i sogni alle divinità menzognere dell'Olimpo giustifica almeno in parte l'attitudine del momento onirico a produrre falsi discorsi finanche ingannevoli, tali da generare equivoci nel sognatore che li subisce o li agisce. Una prima conferma di questa duplicità si ha nel già menzionato sogno di Agamennone,<sup>26</sup> avvenuto in sonno come conferma l'uso del lemma ὄναρ con cui Omero si riferisce al fenomeno onirico, prima di mandare in scena l' Ὀνειρος personificato, attestato anche in altri luoghi della letteratura greca con il significato di visione o chimera evanescente, prossima ad affievolirsi.<sup>27</sup> Indiscussa è la volontà di connotare il sogno come qualcosa a un tempo uguale e contraria alla realtà stessa, da cui pure trae origine: il simulacro alato che si posa sulla testa di Agamennone è sì una finzione, ma si presenta pur sempre al sognatore come l'emulazione di qualcosa o qualcuno che esiste nella realtà, pur senza essere realmente la cosa reale che simula. Questo continuo oscillare del sogno tra realtà-verità e finzione-inganno è ribadito da Omero quando per bocca di Penelope enuncia la celebre teoria delle due porte da cui provengono i sogni, definiti ἀμηνήϊ, ovvero immagini vane e senza consistenza: dalla porta di corno derivano i sogni veritieri, da quella d'avorio i sogni ingannevoli.<sup>28</sup>

Ciò che i Greci chiamano ὄνειρος è l'equivalente latino per *somnium*, variamente impiegato per indicare l'esperienza onirica notturna di matrice simbolica nonché ominosa, spesso corredata dalla visita di una figura autorevole o già nota al sognatore, ma

---

<sup>26</sup> Nel sogno in questione la volontà di ingannare il sognatore è palesata dallo stesso Zeus, nel momento in cui definisce l' Ὀνειρος da lui mandato come οὐλοσ, ovvero funesto, distruttore, mortifero: il dio vuole fare strage degli Achei, quindi si serve del sogno per innescare in colui che lo subisce un'azione rovinosa. Il re si presta inconsapevolmente al raggirio, in quanto referente del messaggio divino è Nestore, colui che 'tra gli anziani onorava più di ogni altro': quanto basta per indurlo a non dubitare della veridicità dell'ordine impartitogli e a rendere il sogno doppiamente ingannevole. Per un approfondimento sul sogno di Agamennone si veda C. BRILLANTE, *Il sogno nella Grecia antica*, in M. BRESCIANI CALIFANO (a cura di), *Sogno e sogni. Natura, Storia, Immaginazione: ciclo di conferenze, febbraio-marzo 2002*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 15-40; W. CAVINI, *Phantasma. L'immagine onirica come apparenza illusoria nel pensiero greco del sogno*, «Medicina nei secoli», 21(2), 2009, pp. 739.774.

<sup>27</sup> In Platone (*Simposio*, 175) il termine è impiegato con riferimento alla sapienza per enfatizzarne il carattere incerto e caduco. In Eschilo (*Agamennone*, 82) il lemma ha ancora valore di ombra effimera ed evanescente; qui, peraltro, il termine è utilizzato per costruire una similitudine con la vecchiaia, evocando l'incedere incerto di un vecchio, proprio come un sogno o fantasma. La stessa voce ricorre anche nel celebre luogo dell'*Odissea* sulle due porte dei sogni, quindi all'interno di una contrapposizione ricercata con il vocabolo ὄναρ, utilizzato con il significato di realtà, quindi per estensione impiegato anche altrove per indicare una visione in stato di veglia. Per un approfondimento sulle affinità tra i sogni e la vecchiaia si veda C. BRILLANTE, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, cit., pp. 22-23.

<sup>28</sup> OMERO, *Odissea* XIX, 562 e ss: «Due son le porte dei sogni inconsistenti: una ha battenti di corno, l'altra d'avorio: quelli che vengon fuori dal candido avorio, avvolgon d'inganni la mente, parole vane portando; quelli invece che escon fuori dal lucido corno, verità li incorona, se un mortale li vede» (trad. it. Einaudi 2014, p. 555). L'immagine è fedelmente ripresa da Virgilio in *Eneide* VI, 893-898: «Due sono le porte del Sonno, e di queste si dice cornea la prima; facile qui all'ombre vere l'uscita. Splende l'altra, che è tutta d'avorio bianchissimo; e di qui falsi sogni mandano i mani su al cielo» (trad. it. Einaudi 2014, p. 253). Il motivo delle porte è riutilizzato e sviluppato anche da Luciano nella *Storia vera* (II, 33), il quale ne contempla quattro, aggiungendo alle due omeriche d'avorio e di bronzo altre due porte, una di ferro e una di argilla: da queste passano i sogni spaventosi e crudeli.

attestato in alcune opere letterarie anche per designare tutto ciò che è fittizio, chimerico o inconsistente tanto da essere irreali.<sup>29</sup> Il termine deriva per suffissazione da *somnus*, sonno, che fa il paio con il greco ὕπνος: un'etimologia che ribadisce il legame tra l'attività del dormire e quella del sognare, il cui prodotto è qualcosa che il sognatore vede, sente o vive in sonno. Per identificare tale prodotto nella sua obiettivazione in immagine visibile, il termine attestato già in Omero è εἶδωλον, appunto apparizione, spettro, ombra, ma anche figura in quanto tale: nell'*Iliade* indica, fuori da ogni contesto onirico, il simulacro creato da Apollo a immagine e somiglianza di Enea; nell'*Odissea* la stessa voce ritorna in associazione al sognare, quando Atena manda in sogno a Penelope un simulacro simile a sua sorella Iftime. Il piglio della figura eterea e vacua trova conferma nel modo in cui essa ha accesso al talamo della dormiente, passando cioè lungo la cinghia del chiavistello per poi assestarsi ritto sulla testa di Penelope.<sup>30</sup> L'etimologia stessa del corrispettivo italiano simulacro, dal latino *simulacrum* e *simulare*, ribadisce la natura chimerica dell'apparizione in questione, che riproduce qualcosa in forma simile senza però combaciare perfettamente con il modello, riducendosi così ad un fiacco semblante senza bordi.<sup>31</sup> Laddove, dunque, non vi sia piena coscienza che stia dormendo, il sognatore crede con fermezza che la figura apparsagli in sogno sia reale e non una mera riproduzione in copia, complice la momentanea sospensione delle facoltà razionali dell'individuo. Penelope, infatti, pur trovandosi assopita alle porte dei sogni – il punto esatto in cui, secondo Freud, si situano le visioni ipnagogiche che precedono immediatamente il sonno – in un primo tempo scambia il simulacro per la sorella in carne e ossa; solo in un secondo momento, per esplicita ammissione da parte dello spettro, arriva a riconoscerci quello che realmente è, un dio messaggero manifestatosi in un sogno definito εναργές, chiaramente

---

<sup>29</sup> Con il primo significato il termine è attestato, ad esempio, nell'*Alexander* di Ennio a proposito del sogno premonitore di Ilia-Rea Silvia, nonché ai vv.614-626 del libro XI delle *Metamorfosi* di Ovidio, in un luogo indicando la personificazione di un'entità o figura mutuata dalla realtà, in un altro luogo con rimando alla natura chimerica e dai contorni sfumati tipica dell'esperienza onirica: «giacciono i sogni vacui che imitano le forme più varie»; «sogni che sanno ben imitare le forme reali» (trad. it. UTET 2000, pp. 554-557).

<sup>30</sup> OMERO, *Iliade* V, 451; *Odissea* IV, 796 e ss.

<sup>31</sup> È quello che fanno gli attori onirici nel libro XI delle *Metamorfosi* ovidiane (vv.642-643), i quali per l'appunto imitano le sembianze di un altro individuo, come fa Morfeo, oppure riproducono le forme di tutto ciò che è sprovvisto di anima, come nel caso di un altro agente dei sogni dei quali rappresenta la personificazione: si tratta di Fantaso (Φαντασός), figlio di Υπνος e della Notte, il cui nome rinvia ad un'altra famiglia di vocaboli affine al mondo onirico, quali φαντασία, φάντασμα, φαίνω, tutti attinenti al campo semantico dell'apparizione/manifestazione (vedi *infra*). Dato emblematico è il carattere ingannatore e menzognero di Fantaso, che anticipa già nella mitologia greca il tipo del sogno falso e inattendibile per via dell'entità che lo genera inviandolo al dormiente, un motivo che avrà larga fortuna nell'immaginario medievale con la figura del diavolo.

visibile (*Odissea* IV, 841): quanto basta per non dubitare della veridicità del messaggio, nonostante l'iniziale ambiguità dell'immagine che lo comunica.

La facoltà percettibile del sembiante indicato come εἶδωλον è peraltro sottintesa nell'etimo del termine, che passando per εἶδος (forma) rinvia a εἶδω e οἶδα, tutti lessemi afferenti al campo semantico della sfera visiva, del vedere (εἶδον), nel caso fattivo del sognatore che dorme, e dell'essere visto (εἶδομαι), nel caso passivo dell'apparizione onirica subita, con le conseguenze che l'atto in sé comporta: conoscere (οἶδα) il messaggio che il sogno veicola, seppur con i limiti imposti dalla sua ambiguità circa il suo essere o non essere attendibile o ingannevole. Il legame del momento onirico con il senso della vista è confermato anche da Macrobio, il quale, nel catalogare tutto ciò che ci sembra di vedere nel sonno in cinque differenti gruppi, etichetta uno di questi sotto il nome di ὄραμα, visione, a sua volta derivato di ὁράω, come il corrispettivo latino *visio* dal verbo *video*.<sup>32</sup> È vero sì che nel campionario di sogni greci, in cui appare un'immagine al cospetto del dormiente, questi si trova in una condizione di sostanziale passività per cui non è lui a *fare un sogno* ma semplicemente lo subisce, in quanto proviene dall'esterno arroccandosi non di rado sulla sua testa.<sup>33</sup> D'altra parte, non si può negare un certo coinvolgimento attivo del sognatore nell'esperienza onirica; nel caso di un'apparizione fantasmagorica, infatti, artefice almeno in parte di un'azione è anche il sognatore, in quanto soggetto attivo che *vede un sogno*: quanto basta per fare dell'attività onirica un fenomeno prevalentemente oggettivo, una visione dalla genesi esterna che, sotto forma di immagine dalla materialità aerea, trasmette un messaggio verbale di interesse collettivo. Così, per indicare il sognare in quanto azione concretamente agita dal soggetto è frequente l'uso di ὄνειροπολέω, attestato in Aristofane anche con il significato di ingannare,<sup>34</sup> e ὄνειρώσσω, ovvero vedere in sogno qualcosa e sognare nel sogno di fare un sogno.

Un'altra tipologia di sogno è quella oracolare, attestata come le precedenti sin dagli albori delle civiltà urbane e avente ampia fortuna nel mondo classico greco e romano. Si tratta ancora di una rivelazione elargita da entità soprannaturali, che mantiene quindi intatto il ponte di comunicazione tra umano e divino ma con modalità di svolgimento

---

<sup>32</sup> MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 9, Milano, Bompiani, 2007, p. 251: «La visione ha luogo, quando le persone o le cose che vedremo in realtà più tardi si sognano come saranno allora».

<sup>33</sup> Così è detto del sembiante di Nestore nel sogno di Agamennone, «sopra la testa» (ὑπὲρ κεφαλῆς). OMERO, *Iliade* II, 20; 59. Sul valore dei sogni nei poemi omerici si veda E. D'AGOSTINO, *Ho visto un sogno: Io assente ed es-terno in Omero*, «Quaderns d'Italià», 13, 2008, pp. 11-28; C. BRILLANTE, *Scene oniriche nei poemi omerici*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 24, 1990, pp. 31-46.

<sup>34</sup> ARISTOFANE, *Equites*, 809: qui il verbo ὄνειροπολέω è utilizzato sì in riferimento ai sogni, ma con l'intento esplicito di mettere in luce la macchinazione fallace e ingannevole che è alla base degli stessi, per cui il verbo migra dalla sfera notturna a quella diurna ad indicare più genericamente l'arte del raggirio.

differenti. Diversamente dal sogno nelle due fattispecie di ὄνειρος ed εἶδωλον, entrambi dalla chiara connotazione figurativa, in questo caso ciò che i greci indicano alternativamente con i vocaboli χρῆμα, χρησμός e χρηματισμός è un responso verbale dato in risposta ad una domanda, che mentre conserva intatte le sue prerogative divinatorie con uno sguardo sempre rivolto al futuro, abbandona per lo più i tratti tangibili e visibili di apparizione fantasmagorica, per oggettivarsi piuttosto in un ordine o un ammonimento affidato all'oralità.<sup>35</sup> Non è rara, tuttavia, l'occorrenza di oracoli che prendono forma in veri e propri sogni, talvolta indotti secondo la pratica dell'incubazione o più comunemente caratterizzati dal manifestarsi di una figura importante, incaricata di riferire un messaggio al sognatore.<sup>36</sup> Ancora al campo semantico della profezia, e spesso usati alternativamente per riferirsi sempre al responso oracolare, rinviano i lessemi μαντεῖον per predizione e μάντις per indovino, seppure in questi ultimi con un leggero spostamento di significato verso l'aspetto visivo, piuttosto che prettamente verbale.<sup>37</sup>

In quanto caratterizzato da maggiore ambiguità, si rendeva solitamente indispensabile la decifrazione del verdetto oracolare ad opera di un interprete cosiddetto προφήτης,<sup>38</sup> verdetto che tuttavia conservava ugualmente le sue prerogative di infallibilità: mentre era frequente il caso di errate interpretazioni da parte di sacerdoti preposti, non poteva accadere che l'oracolo riferisse una profezia sbagliata o fallace, stante ugualmente la natura arbitraria e non totalizzante dell'interpretazione che, lungi dal fornire indicazioni

---

<sup>35</sup> Un'interessante distinzione tra *visio* ed *oraculum* è quella offerta da Hagge, per il quale la prima sarebbe una profezia diretta, fatta in prima persona, di eventi vicini nel tempo, mentre l'oracolo rappresenta una profezia, ancora in prima persona, ma di eventi non necessariamente prossimi. Cfr. M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986.

<sup>36</sup> MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 8, cit., 2007, p. 251: «L'oracolo, in effetti, si manifesta quando ci appare durante il sonno un parente o un personaggio venerabile ed importante, come un sacerdote o una divinità stessa, per informarci di ciò che ci accadrà o non ci accadrà e di ciò che dobbiamo fare o dobbiamo evitare».

<sup>37</sup> C. NERI, *Profezia*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, UTET, 2007, pp. 1972-1978. Ricca di suggestioni è l'ascendenza etimologica del termine μάντις, da μαίνομαι ovvero essere infuriato e, con valore causativo, rendere folle, da cui ne deriva che l'indovino era spesso percepito come una figura invasata, con una lungimirante correlazione tra l'esperienza irrazionale della rivelazione profetica per mandato divino, in veglia come in sogno, e gli stati di alterazione della mente; un legame, quello tra fenomenologia onirica in senso ampio e malattia/delirio, su cui a lungo si interrogherà l'età moderna fino ai capitali sviluppi della psicoanalisi.

<sup>38</sup> Alla lettura che intende 'colui che parla prima', da πρόφημι (dire prima), si affianca in misura nettamente prevalente quella in cui il prefisso προ- ha valore sostitutivo anziché antesignano, per cui προφήτης è piuttosto 'colui che parla al posto di' una divinità, riportandone il responso e talvolta interpretandolo. Si pensi, in tal senso, alla funzione della Sibilla Cumana, profetessa di Apollo, consultata da Enea prima di intraprendere la discesa agli Inferi (*Eneide* VI, 103-123) e incaricata di profetizzare la nascita del famigerato *puer* e con essa il ritorno dell'età dell'oro (*Bucoliche* IV, 4-7). Sempre legata al nome di Apollo è la Pizia, giovane sacerdotessa scelta tra le vergini di Delfi, che sotto invasamento pronunciava le profezie dell'oracolo; un'altra figura di indovino fu infine Cassandra, la cui vicenda è distesamente narrata da Eschilo nell'*Agamennone*, seppur condannata per punizione a vaticinare sventure nonché ad una condizione di non credibilità eterna da parte di chiunque vi si rivolgesse.

esplicite al ricevente la profezia, doveva semplicemente squarciare il velo dell'insondabilità del messaggio. Si trattava, quindi, di un messaggio assolutamente attendibile in cui molto spesso era iscritto il destino di un popolo: non è un caso che nella stessa famiglia etimologica di *χρῆμα* rientri anche il sostantivo τὸ χρῆν, ovvero il fato intessuto dalle Moire, il *fatum* dei latini, la cui radice risale al verbo *fari*, parlare ma anche vaticinare, a riprova del carattere prevalentemente verbale dell'oracolo.<sup>39</sup> Lo stesso termine *fatum*, infatti, è attestato nella letteratura latina anche con il significato di oracolo e al plurale *Fata* indica le Parche, corrispettivo romano delle Moire greche. Il dato per cui le Moire sono preposte a corrispondere ad ogni individuo il destino che gli spetta, nel quadro più ampio dell'ordine universale del mondo, giustificando alla luce di quest'ultimo anche quegli avvenimenti per cui non si trova una valida spiegazione, sembra dare maggiore fondamento al carattere oracolare del sogno, nel momento in cui trasmette un messaggio su un dover essere che è ineludibile e non suscettibile di modificazione. La volontà di un dio espressa in sogno o mediante un oracolo, quindi, non può essere modificata né disattesa, tanto quanto il destino di un singolo individuo è ineluttabile per la sua genesi divina se non già superiore agli stessi dèi, pena le sorti dell'individuo medesimo, di un popolo o del mondo intero. Dal mondo greco a quello romano, l'oracolo propriamente detto designava non soltanto il responso degli dèi ma anche il santuario in cui veniva trasmesso il vaticinio, luogo sacro di preghiera: così è nella mitologia classica per l'oracolo di Delfi, luogo e rivelazione a un tempo, dapprima di competenza di Gea, poi di Apollo.<sup>40</sup>

Quasi agli antipodi rispetto alla concezione del sogno come epifania di segno superiore ed emanazione diretta di una divinità, si pone un'altra tipologia onirica che, diversamente dalle precedenti, si sottrae in qualche misura ad ogni tentativo di divinazione. Si tratta di

---

<sup>39</sup> Nella *Teogonia* di Esiodo, tra i fratelli dei Sogni figurano anche le Moire, figlie della Notte e tessitrici del filo temporale della vita, in grado di presagire le imprese future di un qualche eroe o di stabilirne il destino. È questo, infatti, uno dei molteplici volti del Fato nella mitologia greca, inteso come entità divina che stabilisce le leggi del mondo e si manifesta non attraverso una specifica personificazione individuale, bensì incarnando i singoli destini degli uomini. Lo stesso termine attestato per le Moire, Μοῖραι, figura sia al singolare minuscolo μοῖρα, con il significato di 'parte assegnata', 'porzione' di vita quindi destino, sia al plurale maiuscolo ad indicare per l'appunto le dee del destino medesimo.

<sup>40</sup> Secondo la versione attestata dai poeti tragici, l'oracolo sarebbe passato dalla Terra a sua figlia Temi, quindi a sua sorella Febe e da lei ad Apollo. In Eschilo (*Eumenidi*, 1) si parla di un dono di Febe ad Apollo; nell'euripidea *Ifigenia in Tauride* (1259 e ss.) sarebbe stato Apollo a sottrarre con violenza l'oracolo alla stessa Temi, a riprova della stretta contesa su di uno strumento di grande potere e controllo. A quello di Delfi si affiancavano altri oracoli, sempre intitolati ad Apollo, come quelli di Claro e Dafne, mentre al nome di Zeus era legato l'oracolo di Dodona, identificato da Erodoto (*Storie* II, 52, 2) come il più antico della Grecia, ben oltre quello delfico: si legge in *Odissea* XIV, 327 e XIX, 296 che Odisseo lo interpella per capire come poter tornare in patria.

ciò che i greci chiamavano φάντασμα, ovvero apparizione, visione ma anche sogno ingannevole, derivato da φαντάζω, che significa ingannare o creare un'illusione, nella diatesi attiva, e apparire, in quella passiva.<sup>41</sup> Come per l'italiano fantasma, anche i greci alludevano quindi ad una figura soprannaturale elaborata dalla fantasia, ma del tutto illusoria o rievocata in forma allucinatoria, con caratteristiche corrispondenti ad esseri realmente esistenti, non di rado defunti. Nella letteratura antica il termine è utilizzato in modo intercambiabile, ora per spettro, ora per apparizione onirica, ora per ombra e non sempre questa si manifesta in sogno. Al greco φάντασμα i latini facevano corrispondere la voce *visum*, apparizione nel senso di ciò che è visto, impressione sensibile prodotta dal mondo esterno.<sup>42</sup> Con il medesimo significato di visione-apparizione illusoria è usato il termine φαντασία, da cui il calco latino *phantasia* e il suo corrispettivo in italiano, ad indicare il prodotto derivante dalla capacità della mente umana di elaborare liberamente i dati ricavati dall'esperienza e ricomporli secondo la propria inventiva, in un modo che non corrisponde fedelmente alla realtà ma è suscettibile di errore. Si tratta di lemmi derivati a loro volta dal verbo greco φαίνω, che indica l'atto di mostrare, rendere visibile, e a sua volta discende dalla radice indoeuropea bhā, apparire come effetto di uno spostamento di energia ma anche luce:<sup>43</sup> dalla stessa radice indoeuropea discende il termine φήμη, attestato in Erodoto (*Storie* III, 153, 2; V, 72, 3) *et alii* come predizione, responso oracolare, nonché προφήτης, da cui il calco italiano profeta con il significato già evidenziato di colui che parla al posto di altri, in questo caso una divinità.

Macrobio fa rientrare in questa categoria anche l'incubo, per il quale utilizza il termine ἐπιάλτεξ, forma eolica per ἐφιάλτεξ, attestato in greco antico anche come nome proprio

---

<sup>41</sup> Con questo significato il verbo φαντάζω ricorre in Erodoto (*Storie*, VII, 15, 2): «una visione mi appare in sogno» (trad. it. UTET 1996, pp. 286-287), dove la *iunctura* utilizzata ὄνειρον φαντάζεται μοι enfatizza il carattere impersonale dell'esperienza onirica, non come di un'azione che il soggetto compie da sé bensì come un evento che sopraggiunge dall'esterno e sorprende il dormiente passivo in sonno. Quanto al φάντασμα, invece, Macrobio enfatizza il carattere ingannevole e illusorio dell'apparizione, che si colloca a metà tra veglia e sonno e *fa credere* al dormiente di essere assalito da figure fantastiche: quanto basta per qualificare tale tipologia onirica come immagine puramente mentale e interna al soggetto, che nasconde la sua vera essenza immaginifica atteggiandosi ad autentica realtà. Cfr. MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 7, cit., p. 249; W. CAVINI, *Phantasma. L'immagine onirica come apparenza illusoria nel pensiero greco del sogno*, cit., p. 738.

<sup>42</sup> Cicerone utilizza il termine *visum* con diversa accezione, ad esempio in *Academica* I, 40, con il significato di impressione prodotta sui sensi dall'esterno, invece in *Tusculanae disputationes* I, 97, con quello di 'visioni di sogni' (*visa somniorum*).

<sup>43</sup> Non a caso, spesso il sogno notturno si manifesta con un bagliore e tutto quel che il dormiente ricorda al suo risveglio è proprio l'impressione di una forte luce costante, che perdura lungo tutto il sogno; in altri casi alquanto sporadici, invece, il risveglio dal sogno è avvolto da un generale ottundimento sul piano mnestico, cosa che dà al sognatore l'impressione di aver sognato delle scene buie. La capacità del soggetto di percepire i lampi luminosi anche dormendo è la conferma dello statuto fisiologico del sogno, caratterizzato da rapidi movimenti oculari e per questo anche detto fase di sonno REM. Cfr. *infra* § 1.3.

(Ἐφιάλης) ad indicare diversi personaggi della storia e del mito.<sup>44</sup> Liddel e Scott propongono un legame del termine ἐπιάλτης con il verbo ἐφάλλομαι, ‘balzare su’, in riferimento alla credenza popolare diffusa dell’incubo come di un demone notturno che gravasse sul petto del dormiente per infondergli cattivi sogni.<sup>45</sup> La stessa configurazione di essere malefico che opprime il sognatore ritorna nella traslitterazione latina per incubo, ovvero *incubus* dal verbo *incubare*, ‘giacere sopra’, stare addosso anche in senso minaccioso e terrificante. Pur trattandosi a quel tempo non di un’affezione interna della psiche umana bensì di un agente esterno, una specie di folletto indemoniato, resta sul fondo una sintomatologia dal piglio soffocante che dall’antichità classica sopravvive attraverso i secoli ancora oggi, nella più comune esperienza notturna che si suole indicare con quel nome.<sup>46</sup> Si conferma anche in questa tipologia il carattere chimerico del fenomeno onirico, seppure sprovvisto di ogni elemento predittivo utile a conoscere il futuro, come accade anche per un altro stato di sogno definito dai greci ἐνύπνιον e dai latini *insomnium*: letteralmente, si tratta di una visione interna al sonno (ἐν ὕπνῳ) ma che traduce anche insonnia, veglia, utilizzato per lo più al plurale con il significato di cattivi sogni, a causa di sensazioni angosciose prodotte nel dormiente da uno stato d’animo sconvolto e travagliato. Secondo la definizione di Macrobio, infatti, l’ἐνύπνιον avviene quando proviamo durante il sonno le stesse soffocanti ansie di carattere psichico, fisico o esterno che ci tormentano da svegli, pertanto, in quanto agitazioni che derivano da uno stato della mente che precede il sonno, esse spariscono con esso, senza valore mantico e senza, perciò, lasciare tracce in alcun modo significative.<sup>47</sup>

È evidente, quindi, che il discrimine tra le diverse tipologie oniriche dell’antichità risieda nella loro facoltà divinatoria e nel carattere profetico, ovvero nella possibilità, offerta o meno da ciascuna categoria, di parlare prima, parlare ‘al posto di’ e, pertanto,

---

<sup>44</sup> Tra i vari personaggi attestati con questo nome, di qualche rilevanza a proposito del fenomeno onirico è l’Efialte noto come uno dei Giganti Aloidi che tentarono l’assalto all’Olimpo per poter salire al cielo. Un riferimento al mito in questione si trova in Strabone (*Geografia* I, 2, 21): «Efialte è il nome di uno di quei giganti, i quali tentarono di cacciar Giove dal trono: e questo nome vale quanto l’Incubo dei Latini».

<sup>45</sup> È questa l’immagine che prevale nelle raffigurazioni pittoriche del sogno come incubo, prima fra tutte l’omonimo dipinto di Füssli, spesso ampiamente debitrice della tradizione popolare. Nella moderna biologia sul sogno, l’immagine del demone gravante sul petto del dormiente sarà smitizzata e prenderà corpo nel concetto dell’incubo come esperienza onirica pervasa da forte ansia, con una patogenesi del tutto affine all’antichissima sensazione di peso opprimente. Per un approfondimento del tema si veda *supra* § 1.1.2, in particolare p. 13; M. BETTINI, *L’incubo*, in Id. *Viaggio nella terra dei sogni*, cit., pp. 207-221; E. JONES, *Psicoanalisi dell’incubo*, Roma, Newton Compton, 1978.

<sup>46</sup> Artemidoro di Daldis nel *Libro dei sogni* (2, 37), a proposito di Efialte, personificazione dell’incubo, così scrive: «Quando pesa e opprime senza emettere voce indica oppressioni e strettezze. Se invece porge qualcosa o ha un rapporto carnale, preannuncia grandi vantaggi, in particolare quando non schiaccia sotto il suo peso». ARTEMIDORO, *Libro dei sogni*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 142-143.

<sup>47</sup> MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 4, cit., pp. 249-250.

conoscere il futuro per il tramite della divinità: possibilità in essere per le categorie *somnium*, *oraculum* e *visio*, assente invece per *insomnium* e *visum*.<sup>48</sup> Una tale possibilità doveva necessariamente passare attraverso l'arte della divinazione o mantica, ovvero la scienza preposta all'interpretazione ed esegesi di simboli e segni trasmessi dagli dèi: una complessa fenomenologia che, tuttavia, non si concreta dei soli σήματα spontaneamente inviati dal divino – ciò che rientra sotto la definizione di 'divinazione naturale' – ma si estende fino a comprendere un sapere divinatorio che informa una vera e propria *ars* e che, soprattutto anticamente, si trasmetteva per via parentale. Questa dottrina era appannaggio esclusivo dei μάντεις, da Calcante a Tiresia, da Cassandra a Melampo: si trattava di figure dai connotati spesso superomistici, dotate cioè di capacità extrasensoriali con particolare riguardo alla sfera uditiva e a quella visiva, un dato che conferma l'eccezionalità sovraumana delle pratiche divinatorie nonché i due canali preferenziali dell'espressione onirica, la parola e l'immagine.<sup>49</sup> Funzione attigua all'indovino era quella dell'*interpretres*, figura che a Roma indicava originariamente colui che attua una mediazione in campo economico, per poi trasmigrare nell'ambito delle pratiche culturali e cultuali:<sup>50</sup> in riferimento a queste, l'interprete è un individuo specializzato nell'esegesi ermeneutica di fenomeni del mondo naturale e animale, dove al pari del mediatore in campo affaristico rende possibile una comunicazione altrimenti irrealizzabile e lo fa decifrando e semplificando un messaggio talvolta oscuro e velato, difficilmente accessibile a chi non è provvisto di particolari doti divinatorie. Sulla scia di questo sapere dapprima embrionale, si diffonderà poi, specialmente nella città di Telmesso, una sottocategoria di divinazione meglio nota come oniromantica, ovvero l'arte di interpretare i sogni e i messaggi da questi veicolati: investito di un potere al di sopra della media,

---

<sup>48</sup> La ricostruzione della tassonomia lessicale delle differenti tipologie oniriche della civiltà classica è stata condotta attraverso l'utilizzo dei seguenti strumenti: *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*; *Thesaurus Linguae Latinae (TLL)*; i già citati *Libro dei sogni* artemidoriano e il *Commento al Somnium Scipionis* macrobiano; il catalogo online della Biblioteca Teubneriana Latina; la banca dati *Dreams of the antiquity*. Riferimenti ad un profilo etimologico dell'esperienza onirica sono contenuti anche in M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, cit., pp. 9-30; M. BETTINI, *Viaggio nella terra dei sogni*, cit., pp. 119-134.

<sup>49</sup> Si pensi alla cecità di Tiresia, un indizio non del 'non vedere' bensì, al contrario, di una visione eccessiva ed eccezionale al punto da essere investito per volontà divina di poteri soprannaturali e capacità profetiche: in una delle versioni sulle origini della cecità, tramandata dallo Pseudo Apollodoro, Atena lo avrebbe dapprima privato della vista come punizione, quindi gli avrebbe poi conferito il dono della profezia come compenso (*Biblioteca*, 3, 6, 7). Secondo un costume tipico per cui spesso gli indovini discendevano da un solenne capostipite, da Tiresia discese un altro importante μάντις, Mopso, il quale strappò la palma d'oro della profezia a Calcante, in quanto capace più di lui di vedere e predire cose precluse al figlio di Testore.

<sup>50</sup> È quanto si evince dall'etimologia del termine, *inter-* e *-pres*, letteralmente colui che sta nel mezzo e, attraverso un compromesso, permette di stabilire un prezzo nel corso di una compravendita fra due parti. Cfr. M. BETTINI, *Dèi e uomini nella Città. Antropologi, religione e cultura nella Roma antica*, Roma, Carocci, 2015, p. 42.



l'*interpretes somniorum*, detto anche *conietor*,<sup>51</sup> diventa così un negoziatore di parole nella misura in cui cerca di dare un senso più limpido al verdetto recapitato dal dio. Diretta conseguenza dell'esegesi, frutto di questa *μαντική τέχνη*, è il delinearsi di una contrapposizione tra un sogno oggettivo, quale quello mandato dalla divinità in visita – per lo più a persone autorevoli e di alto rango – e che, in quanto tale, ha valore per le sorti dell'intera collettività, e un sogno soggettivo, che esaurisce la sua funzione nella persona del solo sognatore – in genere una persona comune – configurandosi come un viaggio dell'anima, in quanto scaturito dalle sue passioni, quindi autoprodotta e circoscritta alla sua sola esistenza.<sup>52</sup> Se in quest'ultima veste il fenomeno onirico salirà alla ribalta solo più avanti, in particolare con Aristotele che ne rivendicherà il carattere anche privato e razionale, per l'età arcaica è soprattutto la prima tipologia di sogno a detenere il primato, sia nel suo concreto manifestarsi tra gli individui sia in quanto codice narrativo documentato dai testi letterari. Si tratta evidentemente di un evento che risponde ai tratti tipici dello 'schema di civiltà',<sup>53</sup> in quanto apre uno squarcio sulla *forma mentis* delle civiltà antiche in ordine a questioni di carattere religioso e a tutto ciò che pertiene alla sfera cognitiva. Ne costituisce una prova il ruolo istituzionale attribuito alle festività religiose celebrative del pantheon greco, ruolo che rientra nel modo di concepire il rapporto con la divinità, direttamente invocata nella sfera pubblica mediante processioni e sacrifici, in quella privata attraverso il *medium* della preghiera, con il proposito di chiederle restituzioni di segno positivo, come benessere o prosperità, a vantaggio della comunità;<sup>54</sup> parimenti, anche le pratiche rituali legate alle manifestazioni del sovrannaturale, con tutto il loro patrimonio esegetico fatto di regole e codici di corrispondenze, rivendicano un posto considerevole all'interno di questa costola della cultura collettiva, ammansita come ogni altra cosa di sacralità.<sup>55</sup> Anche quello onirico,

---

<sup>51</sup> L'etimologia del termine vale a confermare il carattere del tutto arbitrario dell'interpretazione onirica, dal verbo *conicio*, letteralmente 'mettere insieme con la mente', quindi 'congetturare'.

<sup>52</sup> La contrapposizione tra sogno oggettivo e soggettivo fa il paio con quella proposta da Hundt, tra *Assertraum*, sogno esteriore, e *Innertraum*, sogno interiore. Anche in Eraclito vi è una distinzione tra *logos* della veglia, comune a tutti gli individui e dominio di verità, e sfera intima e privata del sonno, dove all'uomo si schiudono rappresentazioni false e ingannevoli: ne deriva una contrapposizione tra conoscenza divina e conoscenza umana, dove la prima è la sola attendibile. Per il sogno in Hundt, si veda J. HUNDT, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, Adler, 1934; per Eraclito, cfr. frammenti 26, 78, 89, 114.

<sup>53</sup> E. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

<sup>54</sup> J. N. BREMMER, *Modi di comunicazione col divino: la preghiera, la divinazione e il sacrificio nella civiltà greca*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società. I. Noi e i greci*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 239-283.

<sup>55</sup> Lo stesso oracolo, ad esempio, rivela la sua parentela non solo etimologica ma anche funzionale con la preghiera, articolandosi in un meticoloso rituale indirizzato verso il cielo, indispensabile alla comunità per ricevere dagli dèi la necessaria assistenza prima di intraprendere una qualche azione o decisione di rilevanza

dunque, rientra nel campo di tutti quei fenomeni che nel mondo antico servivano ad accorciare la prossimità tra umano e divino, tra terra e cielo: legittimando una comunicazione di qualche tipo con la sfera oltremondana e trascendente, il sogno diventa per l'uomo da un lato un tentativo di imporre il proprio controllo sul futuro, tentativo mosso anche da un'ansia superstiziosa di manovrare il proprio destino ma condannato inevitabilmente allo scacco;<sup>56</sup> dall'altro, è anche una potenziale porta di accesso ad una maggiore comprensione del mondo divino, in quanto offre all'uomo uno spaccato di come il dio possa influenzare la sua vita o controllare le forze della natura. Per il tramite dell'onirismo, il soggetto si illude di poter accedere ad una porzione di mondo normalmente preclusa alla conoscenza umana, data la sua naturale inclinazione a volersi appropriare di ciò che sfugge alla sua conoscenza: ma l'appropriazione non sarà mai definitiva, in quanto la completa e totale decifrazione dei misteri dell'universo resta appannaggio esclusivo della divinità.

Oltre alla letteratura propriamente detta, il sogno in Grecia stimola la curiosità e muove le riflessioni anche in campo filosofico, dove il delinarsi delle prime speculazioni naturalistiche circa l'origine dell'universo – da Talete e Anassimandro a Democrito, Eraclito e Parmenide – aveva dato uno scossone all'orizzonte concettuale di matrice religiosa, su cui si era retta la cosmogonia delle *poleis* greche fino a quel momento, aprendo una breccia nell'indiscusso dominio degli dèi sulla vita degli uomini. Già Platone riconosce al sogno un legame embrionale con la sfera privata del soggetto, pur nel permanere di una posizione affatto univoca tra i suoi scritti.<sup>57</sup> Nel *Timeo* la questione onirica è affrontata in termini fisiologici e in stretta attinenza con la sfera visiva, per cui, quando il fuoco degli occhi durante il sonno si spegne, le 'agitazioni interiori' generano

---

collettiva. Va precisato, tuttavia, che il responso oracolare non restituiva direttamente al consultante uno spaccato sul futuro esente da ogni incertezza: «Il signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né nasconde, ma indica», si legge in Eraclito (fr. 93). Il messaggio recapitato, per il suo contenuto enigmatico, richiedeva sempre e comunque una mediazione esegetica per il tramite dei *προφήται*, quindi apriva, fra i postulanti, il terreno della riflessione e valutazione circa la decisione definitiva, rimessa in ultima istanza alla responsabilità del singolo o del gruppo. Cfr. M. BETTINI, *Il sapere mitico: un'antropologia del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2021.

<sup>56</sup> Grunebaum considera come connaturato alle società premoderne, tra cui anche quella classica, un atteggiamento di rifiuto ad accettare la fragilità della conoscenza umana, per cui l'individuo si è da sempre affidato ad esperienze irrazionali come quella onirica nel tentativo di raggiungere per via esterna ciò che gli è precluso dall'interno, ovvero tramite le proprie facoltà. G. E. VON GRUNEBAUM, *Il sogno e le società umane*, in *Il sogno e le civiltà umane*, cit., pp. 3-25.

<sup>57</sup> Per uno studio più completo del fenomeno onirico in Platone, si rimanda ai seguenti: C. BRILLANTE, *La realtà del sogno da Omero a Platone*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 53(2), 1996, pp. 7-26; F. FRONTEROTTA, *Il sogno in Platone*, in C. BUCCOLINI, P. TOTARO (a cura di), *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, Ilesì Digitale, 2021, pp. 59-96; S. ROTONDARO, *Il sogno in Platone. Fisiologia di una metafora*, Napoli, Loffredo, 1998.

sogni più o meno lievi a seconda della loro intensità;<sup>58</sup> d'altra parte, questo non già lo porta a negare il valore mantico del sogno, quando nella *Repubblica* confuta la possibilità che gli dèi siano portatori di menzogna agli uomini, nella veglia come in sogno, ammettendo quindi un loro intervento nel frangente onirico.<sup>59</sup> Spesso, poi, Platone si serve del sogno come metafora di una condizione della veglia caratterizzata da una minorazione cognitiva, per cui ciò che l'individuo considera mediante l'opinione (la realtà delle cose sensibili) è solo una mimesi, quindi immagine imperfetta, delle idee superiori, intellegibili solo attraverso la scienza. Ne consegue, quindi, che la condizione epistemica di chi si affida alla sola δόξα nella veglia è assimilabile allo stato onirico, per cui il sogno, poiché consta di immagini che riproducono la realtà, corrisponde ad una forma di conoscenza imperfetta.<sup>60</sup> Glissando sulla complessa posizione di Platone, che non si presta facilmente ad una conciliazione in questa sede, quel che emerge con assoluta certezza dal confronto delle due concezioni evidenziate è il permanere di un dualismo che, se da un lato guarda avanti verso il riconoscimento di un carattere soggettivo al sogno, dall'altro resta ancora imbrigliato nelle maglie di una concezione arcaica, che fa del sogno stesso un fenomeno generato e instillato nell'uomo quasi esclusivamente per iniziativa della divinità, non lasciando all'ingerenza umana alcun contributo nella produzione onirica e tanto meno nella sua decifrazione.

A segnare un più decisivo spartiacque nella teoria antica del sogno è, invece, lo Stagirita, inaugurando un cambiamento, in termini di scientificità del fenomeno, che non poteva che promanare dal primo tra i pensatori greci a cui si deve la teorizzazione della logica e delle basi del ragionare scientifico. Non è un caso che Freud, nella sua disamina sulla letteratura scientifica sul sogno, riconosca come proprio a partire da Aristotele l'attività onirica sia diventata per la prima volta oggetto di studio della psicologia.<sup>61</sup> Dedicando al tema i tre scritti *Il sonno e la veglia*, *Sui sogni* e *La divinazione durante il sonno*, da considerarsi concettualmente imparentati, Aristotele articola il suo pensiero a

---

<sup>58</sup> PLATONE, *Timeo*, XVI, 45e-46: «E se grande si fa in noi la quiete, su noi si stende un sonno quasi senza sogni: se invece persistono troppo forti agitazioni, a seconda della loro natura e della parte ove rimangono, allora si producono in noi infiniti e vari fantasmi che somigliano tanto agli oggetti del mondo esterno, quanto a quelli del mondo interno, e di cui ci ricordiamo al risveglio» (trad. it. UTET 1996, p. 767).

<sup>59</sup> PLATONE, *Repubblica*, II, 382e: «Dio è, dunque, pienamente schietto e veritiero nei fatti e nelle parole, non si cangia, non inganna, né per via di fantasmi, né con parole, né per mezzo di segni ch'egli mandi ad occhi aperti o in sogno» (trad. it. UTET 1996, p. 356). Altri riferimenti ad una concezione tradizionale del sogno, come emissione divina, si trovano per esempio in *Critone* 44b e *Fedone* 60e.

<sup>60</sup> PLATONE, *Repubblica*, II, 476c.

<sup>61</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 24.

suon di nessi causali e ipotetici, da cui si può ricavare in sintesi quanto segue:<sup>62</sup> il sonno, in quanto esatto contrario della veglia, si configura come assenza di sensazione primaria e di percezione in atto, a cui consegue un indebolimento – ma non totale immobilità – del sistema locomotorio e di quello respiratorio, per cui gli organi di senso periferici continuano a funzionare; quando il soggetto si addormenta, conserva, anche a sensazione conclusa, le impressioni sensibili prodotte dagli organi di senso, che consistono in immagini legate a questi movimenti percettivi non in corso bensì latenti, cioè residui della percezione che era in atto nello stato di veglia; tali movimenti sono generati dal sangue nel suo fluire verso il cuore, attraverso gli organi di senso. Sono queste immagini (φαντάσματα) che producono i sogni, anzi sono esse stesse i sogni, rappresentazioni di oggetti assenti nel sonno ma percepiti come se fossero reali e presenti.<sup>63</sup> Nella concezione aristotelica, quindi, il dormiente continua ad essere soggetto passivo dell'attività onirica nel senso che la 'subisce', ma, negando in modo perentorio ogni ipotesi di coinvolgimento della divinità nel sogno, entra in gioco adesso il contributo maggiore dei processi biologici che governano l'essere umano.<sup>64</sup> Licenziando ogni residuo irrazionale e superstizioso, Aristotele tratta del sogno sotto il profilo eminentemente fisiologico, spostando il nerbo della genesi onirica dall'esterno all'interno del soggetto e rimettendone la causa naturale ad una sostanza nutritiva, appunto il sangue, che fa del sogno un'immagine prodotta in sonno «dal movimento degli effetti residui della percezione quando si dorme»,<sup>65</sup> ovvero anche quando gli organi sensori non subiscono più direttamente l'azione dell'oggetto sensibile; viene meno, pertanto, ogni funzione

---

<sup>62</sup> Per ragioni di sintesi, la ricostruzione del pensiero aristotelico sul sogno si limiterà in questa sede ai soli tre trattati di cui sopra, in quanto paiono i più significativi ai fini di quella parabola del sogno, da teofania a esperienza psichica, che si intende qui tracciare; per un approfondimento circa i riferimenti al tema onirico in generale nelle opere aristoteliche, si veda F. ALESSE, *Il sogno nei Parva Naturalia*, in *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, cit., pp. 97-118; G. CAMBIANO, L. REPICI, *Aristotele e i sogni*, in G. GUIDORIZZI, *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 121-135; R. MEDDA, *I sogni divinatori secondo Aristotele: mere coincidenze?*, in M. MARASSI, R. RADICE (a cura di), *Il divino e l'ordine del mondo: Minima Metaphysica*, Milano, Vita e pensiero, 2015, pp. 209-217; A. BRANCACCI, *Aristotele e la dottrina del sogno del Teeteto*, in G. MAZZARA, V. NAPOLI (a cura di), *Platone. La teoria del sogno nel Teeteto. Atti del Convegno internazionale Palermo 2008*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2010, pp. 43-59; D. GALLOP, *Aristotele: On Sleep and Dreams*, Warminster, Aris & Phillips, 1996.

<sup>63</sup> ARISTOTELE, *Il sonno e la veglia*, 456a 25: «Alcuni si muovono mentre dormono e compiono molte azioni tipiche della veglia, non tuttavia senza un'immagine e una qualche percezione, giacché il sogno è in certo modo un effetto della percezione»; *Sui sogni*, 459b 5-7; 461b 10-20: «Quando infatti si dorme, scendendo la maggior parte del sangue verso il principio, si muovono insieme verso il basso anche i movimenti presenti <negli organi di senso>, alcuni in potenza, altri in atto. [...] Ciascuno di questi movimenti, come s'è detto, è un effetto residuo di ciò che percepito in atto e sussiste anche quando ciò che è veramente percepito si è allontanato» (trad. it. Marsilio 2020, pp. 95-97; 117; 127).

<sup>64</sup> Sulle motivazioni per cui è da escludersi un'origine divina dei sogni, si veda *La divinazione durante il sonno*, 2, 463b 12-22.

<sup>65</sup> ARISTOTELE, *Sui sogni*, 462a 30.

predittiva dell'attività onirica, senza per questo escludere la possibilità che accadano sogni 'straordinari', cioè lontanissimi, sul piano della loro emittenza, dalla persona del sognatore, ma sempre riconducendoli ad un'origine naturale anziché divina.

Se i sogni non possono essere inviati dalla divinità, possono tuttavia essere dei 'segni' (σημεία) nella misura in cui segnalano la presenza di una qualche malattia, come la lingua ruvida è il segno dell'approssimarsi della febbre: durante il sonno, infatti, sono percepibili piccoli movimenti di una qualche condizione patologica presente nel corpo umano, movimenti che durante la veglia non sono percepiti in quanto sovrastati dal maggiore tumulto della vita diurna; viceversa, durante il sonno anche i più piccoli movimenti risultano percepiti come se fossero grandi. Ne consegue che i sogni sono dei segni non in senso divinatorio perché preannunciano accadimenti futuri, bensì segni indiziari di tipo naturale e diagnostico, in quanto sintomi di qualche turbamento che è già in corso di svolgimento nel corpo e che può giungere a compiuta realizzazione o meno.<sup>66</sup>

Una concezione simile si ricollega, in prima istanza, al valore terapeutico e taumaturgico attribuito all'esperienza onirica nelle pratiche incubatorie, ferma restando in Aristotele la natura laica quando non già psichica del fenomeno, scevro da ogni iniziativa teofanica volta a sollecitare l'intervento del divino. D'altro canto, si può scorgere nella teoria del sogno quale segno sintomatologico di una patologia un *trait d'union* con le posizioni espresse nel *Corpus Hippocraticum*:<sup>67</sup> nel IV libro del *Regime*, dedicato al rapporto tra sogno e malattie, l'autore traccia un vero e proprio quadro diagnostico dell'uomo basandosi sulla fenomenologia degli stati onirici. Tale valore semiotico dei sogni poggia sull'attività dell'anima, che nel sonno è pienamente vigile e adempie da sola a tutte le funzioni del corpo, al punto da percepire le condizioni fisiche del soggetto, per cui è in grado di vedere e sentire ogni cosa indipendentemente dagli organi sensoriali, dai quali è per così dire dissociata; tali condizioni si rendono poi

---

<sup>66</sup> Cfr. C. MARELLI, *Il sonno tra biologia e medicina in Grecia antica*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca. Università di Padova», 5, 1979, pp.122-137.

<sup>67</sup> IPPOCRATE, *Il regime - libro quarto (o sui sogni)*, in Id., *Opere*, a cura di M. Vegetti, Torino, UTET, 1976, pp. 567-576. Ippocrate, infatti, parla di τεκμήρια così come Aristotele parla di σημεία, ovvero ad indicare quei segni preannunciati dall'anima in sonno, che ci dicono qualcosa sugli stati patologici del corpo: Ippocrate, quindi, fonda la scienza dei sogni su basi biologiche, pur senza escludere la possibilità di sogni teofanici la cui esegesi è rimessa ad appositi indovini, ma riconosce l'insufficienza di questi ultimi per quei sogni che restituiscono non un messaggio degli dèi ma una condizione fisica del corpo. Quest'ultima sarà buona laddove i sogni riproducano fedelmente la realtà, cattiva quando rappresentano per contrasto o mediante immagini contorte le azioni e i pensieri in cui il soggetto era impegnato nella vita diurna, senza trascurare il legame tra lo stato di salute del soggetto e le affezioni della natura, così come manifestatesi in sogno. Cfr. G. MANETTI, *Indizi e prove nella cultura greca*, in Id., *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 21-48.

manifeste nelle immagini che danno contenuto ai sogni, da cui scaturisce il valore diagnostico degli stessi. Nel caso di sogni che forniscono indizi su uno stato patologico del soggetto, non è possibile rimettersi all'arte della divinazione ma è necessario rispondere mediante una terapia mirata. Quanto basta, quindi, per ribadire il legame tra l'esperienza onirica e la vita diurna del soggetto.<sup>68</sup>

Se già con le tavolette della *Cronaca di Epidauro* e i *Discorsi sacri* di Elio Aristide siamo al cospetto delle prime raccolte di sogni seppur a scopo di anamnesi, passando per il perduto trattato *Intorno all'interpretazione dei sogni* di Antifonte Sofista, sarà il *Libro dei sogni*<sup>69</sup> di Artemidoro di Daldis a consegnare alla civiltà occidentale non solo l'unico trattato del mondo greco in materia di onirismo che si sia conservato fino ad oggi, ma anche il primo che abbia fondato una vera e propria scienza dei sogni. Servendosi di un metodo basato sul simbolismo e costruendo così una fitta casistica di manifestazioni oniriche particolari, ad Artemidoro si riconosce il merito di aver inaugurato una strategia interpretativa che anticipa, facendo da irrinunciabile precedente, l'onirocritica psicanalitica, tanto che lo stesso Freud addita nell'opera di Artemidoro la maggiore autorità antica nel campo dell'interpretazione onirica.<sup>70</sup>

Molte delle manifestazioni divinatorie diffuse nell'antica Grecia trapassano in modo naturale nel mondo romano, dove, anche grazie ad apporti etruschi ed orientali, si arricchiscono del contributo di altre esperienze ampiamente praticate dai latini – dal collegio degli àuguri all'*auspicium* passando per l'aruspicina – sempre sotto lo statuto di una religiosità civica e politica, dove ogni aspetto della vita cittadina doveva dapprima passare per l'assenso della divinità. Si tratta di una ritualità che apre uno squarcio sulle

---

<sup>68</sup> Il legame tra sogno e medicina continuerà nei secoli a destare un certo interesse, spostando sempre più il sensore dal divino alla psiche dell'individuo, che avrà il suo trionfo con l'avvento della psicanalisi. Una forma per così dire soprannaturale di 'medicina onirica' sopravvive ancora oggi presso i popoli primitivi ed è spesso accostata ad altre esperienze di trance e possessione a scopo iniziatico, come estasi e vocazione sciamanica, pure in qualche modo intrecciate a stati di malattia. Uno studio interessante sul tema è quello di M. ELIADE, *Sogni sciamanici e visioni presso gli sciamani della Siberia*, in *Il sogno e le civiltà umane*, cit., pp. 91-103. Il valore iniziatico del sogno è riutilizzato spesso anche in chiave letteraria come simbolo di investitura poetica, ad esempio nella celebre apparizione del *simulacrum* di Omero, avvenuta ad Ennio in sonno e narrata negli *Annales*, un *topos* già utilizzato da Esiodo e Callimaco per l'incontro con le Muse.

<sup>69</sup> Qui vi si incontra una classificazione tipologica dei sogni che sarà doppiata, seppur con sensibili variazioni, da quella proposta da Macrobio due secoli dopo. Artemidoro distingue tra sogno mantico, indicato come *ὄνειρος*, 'indizio di ciò che accadrà' e pertanto dotato di valore profetico, e visione onirica priva di valore mantico, indicata come *ἐνὸπτιον*, indizio di ciò che esiste al momento e in cui rientrano anche i sogni 'provocati', espressamente richiesti agli dèi e quindi inattendibili. I sogni di carattere mantico, a loro volta, possono essere diretti (*θεωρηματικοί*), il cui effetto corrisponde in maniera diretta all'immagine vista in sonno, e simbolici (*ἀλληγορικοί*), che rappresentano una cosa per mezzo di un'altra, appunto mediante un'allegoria o per simboli. Scendendo più nel dettaglio, Artemidoro individua diverse specie di sogni quali personali, comuni, pubblici etc. Per un approfondimento sulla completa tassonomia onirica in Artemidoro, si veda Id., *Libro dei sogni*, I, 1-6, cit., pp. 5-16.

<sup>70</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 25.

credenze religiose dei romani, tanto più perché a Roma tali pratiche non soltanto rientravano nel *mos maiorum* ma erano istituzionalizzate e pertanto osservate con una certa regolarità, scandita dalle leggi. Anche a Roma, infatti, la divinazione assolve alla funzione di *instrumentum regni* e si dispiega in una serie di pratiche che rivestono un valore fondativo dall'alba dei tempi;<sup>71</sup> ogni segno di un dato fenomeno del mondo naturale o animale doveva essere letto secondo i codici della comunicazione mantica, al prezzo del mantenimento della *pax deorum* e della buona riuscita di tutto ciò che riguardava la vicenda politica e collettiva della città. Anche nel mondo romano l'esercizio di tali pratiche era vincolato ad un sapere erudito di competenza esclusiva ora dell'*haruspex*, il sacerdote incaricato di osservare le viscere, ora dell'*hariolus*, l'interprete onirico, ora dell'*augur*, il sacerdote insignito del diritto-dovere di eseguire il rituale consultivo e cogliere l'*auspicium*. Al pari del μάντις greco, il sacerdote-indovino- interprete dei romani era chiamato a constatare la presenza o meno, nel segno osservato o nel sogno decodificato, di una forza mistica necessaria al successo dell'azione da compiersi; si trattava di una ritualità scandita non solo da una perizia teorico-prassica rigorosa ma anche da un serrato formalismo esteriore, elementi da cui dipendeva quel vitale equilibrio nei rapporti culturali tra uomini e dèi, articolati in un sistema di comunicazione binaria rappresentato dai sacrifici che i primi offrivano ai secondi e dai *signa* che il pantheon romano inviava ai cittadini.<sup>72</sup>

Tuttavia, al netto di una religiosità istituzionale così ampiamente sentita, nella sfera pubblica come in quella privata, anche a Roma vi erano voci dissonanti, soprattutto nel campo filosofico, nei confronti di alcune esperienze appartenenti alla sfera del soprannaturale; tali posizioni, pur nel rispetto tributato al costume degli avi per il bene dello Stato, si battevano al fine di depurare la coscienza intellettuale romana da ogni

---

<sup>71</sup> Si pensi al rito di fondazione della città ad opera di Romolo e Remo, che prima di tracciare il *pomerium* interrogarono la volontà degli dèi prendendo gli auspici e osservando il volo degli uccelli. L'episodio è narrato in LIVIO, *Ab urbe condita*, I, 6: «Poiché erano gemelli e non vi era il diritto dell'età che potesse stabilire una distinzione, affinché gli dèi protettori di quei luoghi per mezzo di segni augurali scegliessero chi doveva dare il nome alla nuova città, e una volta fondata tenerne il governo, occuparono Romolo il Palatino e Remo l'Aventino come sede per l'osservazione degli auspici» (trad. it. UTET 1997, p. 129).

<sup>72</sup> Per un approfondimento sulle pratiche divinatorie a Roma, si segnalano i seguenti studi: G. DUMÉZIL, *La religione romana arcaica*, Milano, Rizzoli, 2001; W. V. HARRIS, *Roman Opinions about the Truthfulness of Dreams*, «The Journal of Roman Studies», 93, 2003, pp. 18-34; R. SORIANO, *Sonno, sogno e visione nella letteratura latina*, Pozzuoli, Ferraro, 2008; A. GRILLONE, *Il sogno nell'epica latina: tecnica e poesia*, Palermo, Andò, 1967; N. BELAUCHE, J. RÜPKE, *Divination et révélation dans les mondes grec et romain: Présentation*, «Revue de l'histoire des religions», 224(2), 2007, pp. 139-147.

eccesso di superstizione e magico ritualismo.<sup>73</sup> Una tale linea di pensiero emerge, ad esempio, nel *De divinatione* di Cicerone: qui, muovendo dal proposito di indottrinare i concittadini sulla via più utile a raggiungere ‘le più elevate attività dello spirito’, l’Arpinate arriva a confutare ogni pratica divinatoria e con esse l’origine divina dei sogni. Da un lato, egli riconosce la necessità di talune usanze, come si diceva, per il bene dello Stato e della religione, in un’ottica conservativa che non intende affatto scalfire o cancellare le consuetudini fissate dai *maiores*; d’altro canto, tuttavia, emerge dalla sua argomentazione un’esigenza di rigenerazione morale e intellettualistica della società romana, che si esprime anche nella tendenza a riportare su un piano di maggiore razionalità molte di quelle manifestazioni riguardanti l’essere umano che nell’opinione comune erano ascritte piuttosto ad un intervento soprannaturale e irrazionale. Confutando la posizione espressa nel primo libro dal fratello Quinto, che si fa portavoce della visione stoica e pertanto favorevole alla divinazione, Cicerone nel secondo libro articola il suo pensiero in una climax ascendente che lo porta a demolire gradualmente l’edificio delle credenze matico-mistiche, non senza prima ricordare in che modo tali esperienze si tramandino come un filo continuo dai babilonesi ed egizi fino ai romani, passando per greci ed etruschi. Cicerone, dunque, avvia la sua *refutatio* descrivendo la divinazione per litote, con riferimento a tutto ciò che *non* è materia della stessa, come le cose che percepiamo con i sensi o quelle che sono oggetto di attività pratiche, ciò di cui si occupano i matematici, i filosofi, i politici e i filosofi della natura; quindi, procede smantellando la definizione che ne dava Quinto, secondo cui la divinazione è ‘il presentimento delle cose fortuite’, dovute cioè al caso: su questo punto Cicerone non vede come sia possibile tentare una conciliazione tra le due dimensioni. Se fosse possibile prevedere un evento futuro, allora quel dato evento non sarebbe fortuito ma predeterminato e il caso non esisterebbe; ma dal momento che il caso esiste – o almeno è quanto afferma Quinto e chi, come lui, caldeggia l’esistenza della divinazione – è esclusa ogni previsione futura, quindi anche ogni pratica divinatoria, dal momento che non è possibile prevedere ciò che accade in virtù del caso. La stessa incongruenza si ha ammettendo che le cose che accadono sono destinate ad essere, dove anche il destino ha molto a che fare con la superstizione: ciò che

---

<sup>73</sup> Già in Teofrasto il tipo del sognatore era associato al profilo del superstizioso, che di fronte alla paura dell’incognito si rivolge ad interpreti, àuguri e quanti altri sedicenti esperti di previsioni future vi siano, quanto basta a rimarcare la viltà dell’essere umano al cospetto delle forze misteriose e imperscrutabili del cosmo. A lungo nei secoli a seguire, soprattutto con l’avvento del cristianesimo, il fenomeno onirico sarà spesso accostato alle pratiche superstiziose in generale, soprattutto da parte degli ambienti ecclesiastici che con tale opposizione manifestavano il loro disappunto e dissenso nei confronti dei residui dell’idolatria e della superstizione pagana. Cfr. TEOFRASTO, *I caratteri*, XVI, 11.



è stabilito dal fato troverà la sua via di realizzazione e a nulla servirà la preveggenza di ciò che è destinato ad essere; ma, se fosse possibile modificarne il corso per il tramite di una qualche espiazione o rituale sacrificale, allora non esisterebbe alcun destino né vi sarebbero accadimenti predeterminati.<sup>74</sup> In base agli stessi principi, dunque, Cicerone mette in discussione tanto le forme di divinazione naturale, nelle quali l'anima riceve un qualche messaggio dalla divinità, quanto quelle di tipo artificiale, basate invece sull'osservazione e interpretazione di determinati segni. Tra le prime rientrano i sogni e qui l'Arpinate procede nel suo argomentare equiparando le visioni dei dormienti a quelle dei pazzi e degli ubriachi: come non si dà credito a queste ultime, egli non vede come si possa darne a quelle dei sognatori, in quanto anche chi vede qualcosa in sogno può ricevere tante visioni vere ma altrettante fallaci, destinate a non realizzarsi; da qui, arriva ad escludere senza esitazioni l'esistenza di forze divine all'origine della produzione onirica. Piuttosto si rifà ad Aristotele, quando afferma che i sogni derivano dalla natura e definisce quest'ultima come la condizione dell'anima per cui, quando essa non può servirsi del corpo stanco, incorre in visioni e impressioni confuse che derivano dai residui della veglia, a loro volta mescolati in modo incoerente fino a generare le immagini oniriche. Nonostante il debito espressamente riconosciuto nei confronti del filosofo, Cicerone d'altro canto si discosta dalla posizione aristotelica nella misura in cui riporta la formazione dei sogni su un piano più strettamente psichico, ovvero ad un esercizio dell'anima sola senza la partecipazione di alcun impulso esterno, qual era in Aristotele una residuale attività sensoriale: le impressioni di cui l'Arpinate parla non sono i residui di una qualche affezione dei sensi, bensì i resti di ciò che l'individuo pensa o fa durante la veglia, cosa che sembra riconoscere un contributo essenziale del pensiero individuale alla genesi onirica.<sup>75</sup>

Attraverso le sue argomentazioni, Cicerone ribadisce che la credibilità mantica di un fenomeno non è misurabile in base al *consensus omnium*, né come sostiene Quinto ci si

---

<sup>74</sup> CICERONE, *De divinatione*, II, 18: «Nulla è tanto contrario alla razionalità e alla regolarità quanto il caso, fino al punto che mi sembra che nemmeno la divinità abbia il privilegio di sapere che cosa accadrà per caso e fortuitamente. Se, infatti, la divinità lo sa, il caso non esiste. Il caso, invece, esiste; non è dunque possibile alcuna previsione di eventi fortuiti»; e ancora *De divinatione*, II, 25: «Se nessuno degli eventi che accadono per caso può essere previsto, poiché non possono avvenire sicuramente, non esiste alcuna divinazione; se invece gli eventi si possono prevedere, perché sono certi e predestinati, ancora una volta non esiste alcuna divinazione: l'hai detto tu, che la divinazione riguarda gli eventi casuali» (trad. it. Garzanti 2022, pp. 123; 129).

<sup>75</sup> A sostegno della sua argomentazione, Cicerone in *De divinatione* II, 140 riporta l'esempio di un sogno personale in cui, per aver molto pensato durante la veglia all'amico Mario, lo ha ritrovato in sogno. La medesima teoria ritorna nel *Somnium Scipionis* (*Repubblica* VI, 10) dove Cicerone vede in sogno l'Africano, per averne a lungo parlato da sveglio.

può accontentare della possibilità che un evento accada in virtù di poteri infallibili, benché imperscrutabili alla ragione umana, anche senza conoscere la legge di natura che presiede al suo realizzarsi. Alla base delle pratiche divinatorie non vi è alcun ragionamento logico attendibile che possa in qualche modo giustificare la pretesa di predire qualcosa, senza che vi siano cause o sintomi del suo futuro manifestarsi. Dal momento che non è degno di un filosofo non indagare le cause all'origine di un certo fenomeno e poiché non vi è alcuna legge razionale che possa spiegare le esperienze mantiche, ne consegue che la divinazione non esiste.<sup>76</sup>

Se già Cicerone muoveva il suo attacco alla superstizione, tuttavia senza voler eliminare l'istituto della religione, ma anzi riconoscendone l'importanza per l'utilità dello Stato romano, ben più aspra e radicale si fa la polemica antireligiosa nel *De rerum natura* lucreziano. All'origine della puntuale esposizione della dottrina epicurea, vi è anche in Lucrezio il proposito – che in parte era già di Cicerone – di liberare l'uomo dalle maglie delle paure irrazionali, imbrigliato com'è in un'ansia superstiziosa che lo porta a nutrire illusioni e false convinzioni circa la propria esistenza. Al contrario, aprendo all'individuo le porte della vera conoscenza circa le leggi di natura, è possibile restituirlo alla condizione di serenità che gli «stretti nodi di religione», avviluppando l'animo umano, gli precludono. Da qui, l'attacco alla superstizione investe nel IV libro anche l'esperienza onirica: dopo aver precedentemente illustrato i principi generali che presiedono all'esistenza della materia e aver negato ogni coinvolgimento provvidenzialistico nel mondo,<sup>77</sup> Lucrezio postula la continuità tra ciò che ci attanaglia nella veglia e ciò che vediamo nello stato di sonno. La dottrina epicurea, infatti, decreta il carattere sensibile della conoscenza, basata sui 'simulacri' delle cose che come pellicole sottili si staccano dalla superficie dei corpi e, vagando per l'aria, producono immagini che si palesano

---

<sup>76</sup> Per un approfondimento della trattazione onirica in Cicerone, si segnalano i seguenti lavori: S. TIMPANARO, *Introduzione*, in CICERONE, *Della divinazione*, Milano, Garzanti, 2022, pp. VII-CIV; L. REPICI, *Gli Stoici e la divinazione secondo Cicerone*, Stuttgart, Franz Steiner, 1995; S. JANNACCONE, *Divinazione e culto ufficiale nel pensiero di Cicerone*, «Latomus», 14, 1, 1955, pp. 116-119; F. GUILLAUMONT, *Philosophe et augure: recherches sur la théorie cicéronienne de la divination*, Bruxelles, Latomus, 1984; F. STOK, *Cicerone e la politica del sogno*, in E. SCIOLI, C. VALDE (a cura di), *Sub imagine somni: nighttime phenomena in Greco-Roman culture*, Pisa, ETS, 2010, pp. 103-117.

<sup>77</sup> LUCREZIO, *De rerum natura*, II, 174-176 e 1090-1093: «Ma se per l'uomo come fine essi immaginano che gli dèi abbiano tutto stabilito, in tutte le cose grandemente appaiono essere scivolati via dalla vera dottrina. [...] E se tieni bene presenti queste scoperte, natura ti appare libera, d'improvviso priva di padroni superbi, mentre realizza ogni cosa essa stessa, spontaneamente, senza gli dèi» (trad. it. Mondadori 2020, pp. 99; 161).

all'uomo nel sogno e nella veglia, spesso assumendo un piglio pauroso.<sup>78</sup> Tali membrane, essendo fatte a guisa dell'oggetto da cui promanano, si allineano perfettamente alla conformazione delle visioni oniriche, che mostrano al dormiente una persona o una cosa 'come se' fossero reali, ma assestandosi a riproduzione di quella realtà. Da una posizione di chiaro stampo materialistico, dunque, Lucrezio esclude ogni spiegazione di tipo mantico-mistico così come qualunque implicazione divina in un fenomeno che è ascrivibile alla sola natura: questa fa sì che i simulacri producano sollecitazioni sui sensi generando le sensazioni, tra cui rientrano anche i sogni che agiscono ad integrazione e completamento della veglia. Attraverso l'incalzare di esempi di grande fascinazione visiva, Lucrezio spiega come le attività in cui maggiormente l'uomo si attarda di giorno sono le stesse che tornano a visitarlo in sogno, pertanto è da escludersi la possibilità di teofanie o premonizioni dalla rilevanza collettiva.<sup>79</sup> Al contempo, proprio l'attitudine delle immagini oniriche a riprodurre le situazioni della veglia portano l'individuo a ingannarsi, credendo alla natura reale di quelle riproduzioni.<sup>80</sup>

La posizione che Lucrezio assume rispetto alle manifestazioni oniriche abbraccia, ad un esame più attento, un discorso dalle ricadute antropologiche complesse, che va ben oltre la semplice invettiva contro i timori superstiziosi dell'uomo romano nel I secolo a.C. Ciò che qui entra in gioco è la paura della morte che accende nell'individuo passioni e attitudini irrazionali e, con esse, anche la pretesa di guardare avanti e conoscere in anticipo ciò che il futuro ha in serbo per l'umanità, servendosi allo scopo delle pratiche divinatorie sin dall'alba dei tempi; lo stesso afflato superstizioso che pervade le esperienze mistiche, tra cui i sogni, rientra nel modo del tutto illogico con cui già i popoli antichi, da una posizione strettamente difensiva, tentavano di spiegare eventi altrimenti incomprensibili e di colmare il divario tra il noto e l'ignoto, riappropriandosi – o per lo

---

<sup>78</sup> Qui Lucrezio traduce con la vox latina *simulacra* ciò che in Epicuro è indicato con εἰδωλα, ovvero «immagini che hanno la stessa configurazione dei corpi solidi» e producono visioni che hanno la forma stessa del corpo da cui si staccano, «risultante dalla presenza compatta del simulacro o dai residui di esso». Cfr. EPICURO, *Lettera ad Erodoto*, 46-50; F. G. MASI, *Sognare oggetti nascosti. La teoria onirica epicurea*, in F. ALESSE, A. FERMANI, S. MASO, *Studi su ellenismo e filosofia romana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 65-94. Per un approfondimento circa l'etimologia dei due termini in riferimento alla sfera onirica, si veda *supra*.

<sup>79</sup> LUCREZIO, *De rerum natura*, IV, 962-1036, cit., p. 303: «E l'impegno al quale più o meno tutti restiamo presi, legati, o le cose in cui molto ci siamo, prima, trattenuti, o più tesa è stata la mente nel riflettere sopra di essi, sono queste le cose che ci sembra al più di incontrare nei sogni». Si veda anche A. CUCCHIARELLI, *Lucrezio, de rer. nat. IV 984: voluntas o voluptas? Una difficoltà testuale e l'interpretazione epicureo-lucreziana del fenomeno onirico*, «Studi italiani di filologia classica», III, 12, 1994, pp. 208-253.

<sup>80</sup> F. G. MASI, *Passione e immaginazione in Lucrezio: il caso dell'inganno onirico*, «Elenchos», 39, 2, 2018, pp. 257-279.

meno illudendosi di farlo – di una porzione di mondo interdetta alla comprensione dell'essere umano.

Una preliminare incursione negli abissi del mondo religioso antico è quindi indispensabile prima di approcciarsi al fenomeno onirico, sia inteso nella sua realtà ontologica di esperienza notturna nelle osservate tipologie più varie, sia come resoconto scritto e formalizzato sulla pagina letteraria: in entrambi i casi, ciò che complessivamente viene fuori dalla ricostruzione genetica del sogno antico è l'immagine di un mondo panteistico, in cui la divinità informa di sé anche tutte quelle manifestazioni psichiche che la moderna scienza riconoscerà come attività umane dal carattere profano e dalla *ratio* bio-fisiologica;<sup>81</sup> un mondo tanto lontano dal nostro – che alle incertezze dell'uomo risponde piuttosto attraverso la speculazione scientifica – ma che al contempo rappresenta un orizzonte irrinunciabile di riferimento nell'inventario delle esperienze psichiche dell'uomo e dei cambiamenti esistenziali che lo hanno visto protagonista attraverso i secoli. Se la religione antica in tutte le sue manifestazioni, teofanie comprese, consentiva di placare alcune delle ansie di natura cognitiva dell'individuo, ponendo la potenza divina all'origine di quei fatti inspiegabili dell'universo, posizioni come quelle di Cicerone e di Lucrezio sono l'esatta prova di come all'uomo dell'età antica bastasse compiere un primo passo verso la conquista di un pensiero laico e razionale, per aprirsi a nuovi lidi della conoscenza circa la propria natura e quella del cosmo. Un cammino che si compirà soltanto in età moderna, passando dapprima per l'avvento del cristianesimo e gli schemi di pensiero medievali.

#### 1.1.4 Onirismo tra cristianesimo e stregoneria nel Medioevo

Con l'età medievale l'esperienza del sogno passa attraverso un processo di 'risignificazione', in quanto risente, come molti altri fenomeni dell'umana esistenza, di quella cesura che l'avvento del cristianesimo opera rispetto alle manifestazioni oniriche

---

<sup>81</sup> Vale in ogni caso la tesi esposta da Brelich, nell'evidenziare una non univocità di posizioni in materia onirica presso una civiltà complessa e stratificata come quella greca, per cui il sogno è sentito e vissuto a un tempo in modi ora positivi ora negativi: lo confermano già i poemi omerici, nei quali come si è visto il fenomeno onirico è a tratti funesto, mentre in altri momenti è percepito come un messaggio positivo in quanto opera degli dèi. Parimenti lo studioso mette in luce la pluralità di posizioni interpretative in riferimento al sogno, posizioni che emergono dai libri di sogni antichi, per cui il messaggio onirico ora è letto come predizione di un accadimento futuro, ora come prefigurazione del suo opposto. Ciò è sufficiente a rendere il quadro di una civiltà che, come in molti altri campi dell'immaginario umano, ha gettato solide basi della concezione onirica, lasciando in eredità ai secoli a seguire anche una posizione articolata e spesso ambivalente nei confronti del fenomeno del sogno. A. BRELICH, *Il posto dei sogni nella concezione del mondo presso i Greci*, in *Il sogno e le civiltà umane*, cit., pp. 79-88.

e, più in generale, rispetto a tutto ciò che riguarda la sfera del trascendente e del divino.<sup>82</sup> Si assiste, nella concezione medievale dell'universo, da un lato alla resistenza del paganesimo, dall'altro ad una progressiva cristianizzazione che, mentre sostituisce al politeismo dei pagani l'intervento di un singolo creatore, investe simultaneamente il rapporto dell'uomo con la natura e i suoi accidenti: libro scritto da Dio e pertanto concepito come diretta espressione della sua volontà, il cosmo si compone adesso di *signa* e simboli che vengono riletti alla luce dell'esegesi testamentaria.<sup>83</sup> Si pone a questo punto la necessità di una precisazione tanto più urgente quanto più è delicato il trapasso dalla Tarda Antichità all'Alto Medioevo in tema di immaginario umano: il mondo medievale istituito *divino arbitrio* è un impianto che si può definire ideologico secondo la definizione che ne offre Le Goff, ovvero nella misura in cui il cristianesimo ha costruito uno strumento di lettura che inserisce quel mondo in uno specifico quadro concettuale, quello in cui tutto è espressione dell'atto di creazione divina e gli oggetti del mondo sono le figure del disegno cosmologico concepito da Dio.<sup>84</sup> Una tale premessa è indispensabile per comprendere in che modo i residui della tradizione greco-romana continuino nel Medioevo a rivendicare un proprio campo d'azione nella sfera del trascendente, traducendosi talvolta in esiti del tutto inaspettati sotto la lente della religiosità colta cristiana. È innegabile che il cristianesimo abbia ereditato da quella tradizione antica i valori e le pratiche che stimava accettabili purché tali da risemantizzare alla luce della parola rivelata, mentre rigettava, demonizzandolo, tutto ciò che snaturava il suo messaggio, in un vero e proprio meccanismo di difesa da ciò che appariva come una minaccia. Anche i sogni rientrano in questa operazione di riqualificazione, passando da

---

<sup>82</sup> Tra i materiali di studio essenziali per approcciarsi alla concezione del fenomeno onirico in età medievale, si segnalano almeno i seguenti testi: T. GREGORY (a cura di), *I sogni nel Medioevo: seminario internazionale. Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985; C. VALERIO, *Dizionario dei sogni nel Medioevo: il Somniare Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki, 2018; A. LAVATELLI, *Storie di sogni: tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Eureka, 2000; M. SEMERARO, *Il Libro dei sogni di Daniele: storia di un testo proibito nel Medioevo*, Roma, Viella, 2002; S. F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996; B. HUSS, M. TAVONI (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, Ravenna, Longo, 2019; M. BAMBOZZI (a cura di), *Segni, sogni e numeri: la cultura e l'immaginario medioevale*, Castel Bolognese, Itaca, 2008; B. VETERE, *I sogni nel Medioevo*, «Mediaevistik», 1, 1988, pp. 185-192.

<sup>83</sup> Numerosi sono gli intellettuali che sin dall'alto medioevo si sono espressi circa la morfologia divina del creato, ora ammantato di grande sacralità e concepito come insieme degli elementi creati da Dio. Per un approfondimento si rimanda a T. GREGORY, *Natura*, in *Dizionario dell'occidente medievale: temi e percorsi*, vol. II, a cura di J. Le Goff e J. C. Smith, Torino, Einaudi, 2003-2004, pp. 801-815; G. C. GARFAGNINI, *Cosmologie medievali*, Pisa, ETS, 2017; S. CAROTI, *Filosofia e scienza della natura nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Storia delle scienze. 2. Le scienze fisiche e astronomiche*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 110-147.

<sup>84</sup> J. LE GOFF, *L'immaginario medievale*, Bari, Laterza, 2004, p. VII.

un iniziale interesse ad un vero e proprio rifiuto, che ben presto si è tradotto in controllo e censura da parte delle istituzioni ecclesiastiche.<sup>85</sup>

Mentre il cristianesimo andava affermandosi come religione strutturata in un clima di sospetto e persecuzioni, quindi almeno fino al III secolo, la cultura greco-romana non tardava a difendere i suoi spazi di intervento e le sue credenze, anche in tema di divinazione, seppure già in un'atmosfera di diffidenza;<sup>86</sup> ben presto, tuttavia, molte di queste pratiche vengono incanalate in un filone di semiclandestinità, parallelo ai canali ufficiali della Chiesa, il tutto coincidente con il momento in cui la religione cristiana si costituisce come credo di Stato a partire dal IV secolo.<sup>87</sup> Allo stesso periodo risale una delle tassonomie più organiche in materia di sogni, il già menzionato *Commentarius in Somnium Scipionis* di Macrobio:<sup>88</sup> con questo trattato la cultura latina, mentre tenta di difendere il *mos paganorum* di fronte ai nuovi valori proposti dal cristianesimo, consegna all'Occidente medievale uno dei capisaldi della teoria scientifica sui sogni, in cui è condensata nei limiti del possibile una *summa* delle credenze in tema di manifestazioni notturne, elaborate fino a quel momento dalla coscienza intellettuale e popolare antica. Proprio la classificazione delle differenti tipologie di sogni proposta da Macrobio, attraverso il neoplatonismo porfiriano, e ancor prima da Calcidio,<sup>89</sup> secondo un criterio che prende in considerazione la natura degli stessi e la loro origine, rientra tra quegli attributi dell'esperienza onirica che il cristianesimo eredita dal passato, per poi conformarli alla sua personale geografia fisica e simbolica dell'Universo. Questo, infatti, si popola adesso di nuovi abitanti celesti che vanno a ridisegnare l'Olimpo dei pagani e, con esso, l'insieme di quelle esperienze trascendenti che li vedono protagonisti. In prima

---

<sup>85</sup> Il *Codex Theodosianus*, al capo *De maleficis et mathematicis et ceteris similibus*, prevedeva addirittura la condanna capitale per quanti avessero fatto appello ai diversi sacerdoti delle pratiche mantiche, tra cui gli interpreti dei sogni (qui indicati con il termine *hariolus*), mossi da curiosità divinatoria o dall'ansia di preconizzare il futuro. Cfr. *C. Th.* 9, 16, 4-6.

<sup>86</sup> È quanto accade, ad esempio, nell'*Apologia* di Apuleio il quale, chiamato a difendersi dall'accusa di magia nera, interpella i prodigi dell'arte divinatoria – accostandola alla magia bianca a cui egli era adepto – come controprova della funzione benigna delle pratiche magiche, esercitate da divine potestà intermedie tra gli dèi e gli uomini; include, poi, tra queste operazioni portentose anche la facoltà preveggenze dell'anima umana immortale e divina, come in visione di sogno (*ita velut quidam sopore*). Cfr. APULEIO, *Della magia*, Bologna, Zanichelli, 1955, pp. 80-81.

<sup>87</sup> Per un approfondimento sul tema onirico nei secoli in questione si vedano P. COX MILLER, *Il sogno nella tarda antichità: studi sull'immaginazione di una cultura*, Roma, Jouvence, 2004; C. SANTI, *Figure del sacro nell'età della crisi, II-V sec. e.v.*, in E. SANZI, *Maghi sacerdoti santi: un itinerario storico-religioso attraverso le 'crisi' dei primi secoli della nostra era*, Roma, Lithos, 2015, pp. 11-17.

<sup>88</sup> Circa la classificazione dei sogni proposta da Macrobio, si veda *supra* § 1.1.3.

<sup>89</sup> CALCIDIO, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Milano, Bompiani, 2003. Per un confronto tra le tassonomie di Macrobio e Calcidio, si veda S. F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, cit., pp. 46-62.

istanza, in qualità di ministri di quell'unico Dio che tutto disciplina e informa di sé,<sup>90</sup> nel teatro del mondo cristiano fanno la loro comparsa gli angeli: abitatori del cielo, messaggeri e intermediari tra mondo visibile e mondo invisibile, frequentatori privilegiati di sogni e visioni in funzione salvifica ma anche cognitiva, in quanto dischiudono agli uomini del Medioevo misteri celesti e segmenti di una conoscenza illuminata il cui unico depositario è Dio, il loro ingresso va di pari passo con la trasformazione sensibile che la geografia medievale subisce, attraverso il prisma della teologia cristiana, complice in questo processo anche la nascita del Purgatorio.<sup>91</sup> Alle figure angeliche si oppone la schiera di tutti quegli esseri incorporei di natura diabolica, che il cristianesimo, prendendo in prestito il greco δαίμων, indica con l'espressione demoni: sono i servitori del Diavolo, creazione dell'immaginario cristiano quale incarnazione del male, che tanta parte avrà nella fenomenologia onirica da qui in avanti e che esercita un considerevole peso sulla percezione negativa del sogno, diffusa negli ambienti ecclesiastici già dall'Alto Medioevo.<sup>93</sup> In un mondo così permeato dalla sfera del sacro e dalla presenza del divino, si fa presto ad istituire un legame ideologico tra il diavolo e tutto ciò che disattende il messaggio salvifico predicato dalla nuova fede: l'intera esistenza dell'uomo medievale diventa teatro di una perenne lotta, anche con ricadute etiche, tra Dio e Satana ed è costantemente scandita nel suo divenire dalla presenza del peccato, concepito come il prodotto della tentazione del demonio e delle concupiscenze della carne. Mentre i valori

---

<sup>90</sup> La percezione che l'uomo medievale ha di Dio è indispensabile per comprendere l'intera mappatura del cosmo sotto i suoi aspetti più significativi, dal rapporto con la natura alla sfera della conoscenza, passando per i condizionamenti teologici e le esperienze ereticali e dissidenti, da cui si evince l'impossibilità per il Medioevo di «concepire un mondo senza Dio, una natura senza Creatore e un'umanità senza Signore». Cfr. J. C. SMITH, *Dio*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. I, cit., pp. 296-312.

<sup>91</sup> Il *topos* dell'angelo che guida l'uomo nella sua visita verso le sfere celesti è uno dei motivi caratterizzanti i racconti medievali di viaggio nell'aldilà e fa il paio con quello del diavolo che guida l'individuo nella discesa agli inferi. Per un approfondimento sulla simbologia delle figure celesti nel Medioevo si rimanda ai seguenti studi: J. LE GOFF, *Aspetti eruditi e popolari dei viaggi nell'aldilà*, in Id., *L'immaginario medievale*, cit., pp. 75-98; J. LE GOFF, *Aldilà*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. I, cit., pp. 3-16; J. BASCHET, *Diavolo*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. I, cit., pp. 283-295; P. ROTTA, *La coscienza religiosa medievale: angelologia*, Torino, Fratelli Bocca, 1908; J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>93</sup> La figura del diavolo così come la conosciamo oggi è un prodotto della cultura medievale e creazione originale della religione cristiana, nato in particolare dalla sovrapposizione dei riferimenti al maligno disseminati nell'Antico e nel Nuovo Testamento: se nel primo la presenza della figura è ancora minoritaria, è con la caduta degli angeli ribelli che si afferma l'immagine del principe del male. Sulla formazione della figura diabolica, anche in relazione all'eredità del mondo pagano, si tornerà diffusamente più avanti (§ 3.2); si segnalano intanto i seguenti studi sul tema: A. MONACI CASTAGNO, *Nascita e sviluppo del "Diavolo e i suoi angeli" (Mt 25,41): interpretazioni dei testi biblici ed extrabiblici nei primi secoli del cristianesimo*, in *Il diavolo nel Medioevo: atti del 49. Convegno storico internazionale: Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 29-53; A. M. ORSELLI, *Tipologie del demoniaco nel Tardo Antico cristiano*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, Viterbo, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1989, pp. 21-38; T. GREGORY, *Principe di questo mondo. Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

cristiani investono, caricandolo di nuovi significati, anche l'edificio antropologico dell'uomo medievale, a farne le spese sono proprio i sogni, in quanto associati al corpo come sede degli impulsi voluttuosi, continuamente esposto agli allettamenti dei sensi e agli inganni del maligno. Se si aggiunge che proprio l'onirico diventa uno dei luoghi eletti delle epifanie del diavolo, si comprende allora il clima di incertezza e di sospetto che si diffonde attorno al sogno negli ambienti cristiani all'indomani del suo costituirsi quale religione ufficiale, pur nel permanere di una certa ambiguità: se è inviato da Dio come forma di rivelazione naturale – si pensi allo sterminato patrimonio di sogni biblici – il sogno ha ragione di essere riabilitato ed è questa la forma del sogno mistico, in cui sopravvive seppur risemantizzato il tipo pagano del sogno-visione;<sup>94</sup> diversamente, se il suo contenuto è riprovevole, va censurato in quanto canale di coercizione ad opera del diavolo.<sup>95</sup> Nel momento in cui la speculazione filosofica sull'origine e il determinismo dei sogni apre le porte anche alla causalità dell'uomo, sul doppio binario della mente e del corpo come fonti dell'onirismo, diventa inevitabile per la coscienza cristiana istituire un legame tra l'esperienza notturna e la corporeità, intesa nel senso del *contemptus mundi* medievale come attaccamento ai beni materiali, che il buon cristiano dovrebbe invece rifuggire.<sup>96</sup> Al contrario, l'abbandonarsi dell'individuo alle lusinghe terrene che, censurate di giorno, trovano la strada spianata alla libera espressione di notte, contribuisce a creare basi più solide per l'immagine del *corpus carcer*: questo, approfittando del canale occulto del sogno, trattiene l'anima in basso impedendole così di elevarsi al cielo.<sup>97</sup> Da

---

<sup>94</sup> È quanto si legge nell'*Ecclesiastico* 34, 6, dove si mette in guardia dalle menzogne veicolate dai sogni, ad eccezione di quelli inviati da Dio, la cui sapienza è la sola veritiera e non ingannevole.

<sup>95</sup> L. DE SEGNI, *Il disprezzo del mondo*, I, XXIV, Parma, Pratiche, 1994, p. 73: «I sogni indussero molti in errore e coloro che speravano in essi caddero nella perdizione. In sogno spesso appaiono immagini turpi, per cui, tramite le illusioni notturne, non solo si imbratta la carne, ma si macchia pure l'anima». Anche nelle *Sentenze* di Isidoro si parla di tentazioni prodotte dai sogni, dedicando significativamente all'argomento un capo posto subito dopo quello relativo alle tentazioni del diavolo: il teologo, infatti, apre l'argomentazione alludendo proprio alle perturbazioni dei sensi prodotte dai demoni di notte, mediante le immagini dei sogni; tali spiriti immondi sono quindi responsabili di visioni di sogni ingannevoli e terrificanti. Una falsa immaginazione notturna può macchiare l'animo umano, ma il soggetto se ne dirà colpevole non qualora la subisse contro la propria volontà, ma laddove si attardasse già durante il giorno su quei pensieri turpi. ISIDORO, *Le sentenze*, a cura di F. Trisoglio, Brescia, Morcelliana, 2008.

<sup>96</sup> Spia di tale atteggiamento è l'ampio spazio riservato all'esecrazione dei sogni erotici nella letteratura ecclesiastica e apologetica del tempo, percepiti come un prodotto a metà tra concorso del diavolo e appagamento dei desideri repressi della carne. Contro questa categoria di sogni si è scagliato in particolar modo Agostino nella *Genesis ad Litteram* (12, 14).

<sup>97</sup> Quello del corpo come prigioniero dell'anima è un concetto che gode di ampia fortuna nella patristica. Così in Boezio: «Se la mente, conscia dei propri meriti, sciolta da questo carcere terreno, si dirige libera verso il cielo, non dovrebbe allora disprezzare ogni cura terrena, dato che, godendo del cielo, esulta per essere stata tolta alla realtà terrena?» (*Philosophiae consolatio*, II, VII, 23, a cura di C. Moreschini, Torino, UTET, 1994, p. 167); parimenti Gregorio Magno: «L'uomo è come racchiuso in un carcere: con l'esercizio delle virtù solitamente egli si sforza di salire in alto, ma ne è impedito dalla corruzione della propria carne»



qui si radica, nell'immaginario medievale, il *leitmotiv* del sogno come metafora di peccato e privazione della grazia divina, che allontana l'uomo dal cielo piuttosto che favorirne la prossimità, andando così a ribaltare il *topos* antico. Tanto più perché, se nell'antichità l'esperienza onirica dischiudeva al sognatore le porte dell'avvenire e gli rendeva fruibile una parte di quella conoscenza intellettuale di cui era depositario l'Olimpo, nel Medioevo questa possibilità è preclusa all'individuo mortale, in quanto il campo del conoscibile si assesta come prerogativa esclusiva di Dio.

Dato il pesante biasimo che pende sulle manifestazioni oniriche, queste finiscono per incanalarsi, come si diceva, in un filone recondito di pratiche sottobanco che intessono una fitta rete con la fenomenologia dell'irrazionale e che trovano un fecondo terreno di attuazione in quella che è stata definita religiosità popolare.<sup>98</sup> Con l'avvento del cristianesimo, infatti, il soprannaturale mostra ancor più la sua presenza nel mondo umano e si snoda in un ampio ventaglio di espressioni, legate a doppio giro alla sfera dell'onirismo, espressioni che traducono in un immaginario simbolico la morfologia di un mondo bipartito sul piano etico e ideologico, secondo una contrapposizione di tipo positivo-negativo. Mentre il discorso razionale si intreccia alla nuova scienza di Dio, si diffonde un canone di esperienze che sfugge alla logica degli uomini: così la vicenda del sogno si avvicina per analogia al meraviglioso medievale, nella misura in cui entrambi possono essere a un tempo prodotto naturale di Dio o illusione del diavolo, tanto da rendere arduo il compito di riconoscere dove finisce l'uno e dove inizia l'altro; così come pure si mescolano i confini tra i *mirabilia* creati dal maligno e i miracoli attribuiti alla santità cristiana, al punto tale che proprio la visione onirica diventa allora uno dei canali di agibilità del meraviglioso, con un grado di attendibilità maggiore o minore a seconda della dignità di chi la riceve.<sup>99</sup> Sempre per l'alleanza stretta con Satana e per la contiguità

---

(*Moralia in Iob*, VIII, 23, 39). Per un approfondimento si rinvia a I. TOLOMIO, «*Corpus carcer*» nell'Alto Medioevo. *Metamorfosi di un concetto*, in C. CASAGRANDE, S. VECCHIO (a cura di), *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL, 1999, pp. 3-19.

<sup>98</sup> Con questa espressione gli studiosi del Medioevo indicano non tanto una forma di religione alternativa a quella ufficiale della Chiesa, cosiddetta 'colta', quanto piuttosto un diverso modo di percepire il rapporto con il divino e con le esperienze ad esso legate, una religiosità lontana dalle complesse discussioni teologiche che si esprime nel mondo immediato dei sentimenti e delle più semplici manifestazioni del quotidiano. Si veda sul tema R. MANSELLI, *La religione popolare nel Medioevo: secoli VI-XII*, Torino, Giappichelli, 1974; R. MANSELLI, *Il soprannaturale e la religione popolare nel Medioevo*, Roma, Studium, 1985; S. F. KRUGER, *I libri dei sogni e il loro pubblico*, in Id., *Il sogno nel Medioevo*, cit., pp. 32-38.

<sup>99</sup> Proprio i confini nebulosi tra manifestazioni di santità e mirabolanti inganni demoniaci saranno al centro degli interventi messi a punto dagli ambienti ecclesiastici, tra Rinascimento e Barocco, al fine di discernere le prime dai secondi e scongiurare il pericolo di finte 'certificazioni' di sante e mistiche: un'epoca quella, come si vedrà più avanti, particolarmente infestata da attestazioni di episodi di indemoniamento e serrata caccia al fenomeno della stregoneria. Per una più ampia trattazione si rinvia a § 1.2.

che i teologi denunciavano tra divinazione e altre forme di manipolazione della natura divina, come il pensiero magico e la scienza diabolica, ben presto il sogno viene accostato al fenomeno della stregoneria, altrettanto bersagliato dagli ambienti ecclesiastici, in quanto offriva all'uomo del Medioevo una spiegazione fenomenologica alternativa alla religione e un mezzo illogico per intervenire sugli eventi della vita umana.<sup>100</sup> Oltre a confermare un dato essenziale circa la condizione paradigmatica dell'individuo: quella dell'«inevitabilità del dramma di Faust»,<sup>101</sup> ovvero uno stato perenne di angoscia e insicurezza, quindi la coscienza della propria precarietà nel mondo, che porta l'individuo a votarsi all'altare di pratiche occulte per vincere la propria impotenza.

Tutto ciò si accompagna ad una progressiva gerarchizzazione del sogno rispetto alla persona del sognatore, cosa che comporta – a detrimento delle persone comuni – un restringimento del 'diritto di sognare' e ricevere visioni stimate come vere a quei soli individui investiti di più alta dignità, quali santi, monaci e re, mentre passano sotto condanna stregoni, maghi e interpreti onirici.<sup>102</sup> In tal senso, nella società medievale l'attività onirica si attesta come un fenomeno essenzialmente politico e/o religioso: politico nella misura in cui diventa uno strumento di investitura regale e accrescimento di potere, grazie al quale il sovrano è battezzato direttamente da Dio per il tramite di una visione veritiera;<sup>103</sup> religioso, d'altro canto, in quanto il sogno diventa una prerogativa della santità destinata ad avere larga fortuna nella letteratura agiografica, attivando anche in questo caso come in quello politico un meccanismo di legittimazione rispetto alla figura del santo o del martire, riconosciuto tale in virtù di un'elezione ricevuta dal divino che

---

<sup>100</sup> Nella prospettiva della Chiesa, il ricorso alla magia rientra tra gli intollerabili residui della cultura pagana, dove già erano in uso pratiche come *maleficia*, *sortilegia* e *defixiones*, tutte parimenti condannate, tra le altre forme di divinazione, dalla letteratura ecclesiastica. Ciò si spiega in virtù del fatto che alla base delle pratiche magiche vi era il tentativo di sondare i misteri più imperscrutabili del cosmo e dell'uomo, violando così il precetto cristiano che richiedeva al fedele un abbandono fiducioso alla sapienza e alla volontà di Dio. Sul ruolo negativo della magia si sono espressi in particolare in questo periodo Rabano Mauro nel *De magicis artibus*, Isidoro di Siviglia nelle *Sententiae*, Agostino nel *De civitate Dei*. Per un approfondimento si vedano R. MANSELLI, *Magia e stregoneria nel Medio Evo*, Torino, Giappichelli, 1976; F. CARDINI, *Demoni e meraviglie: magia e stregoneria nella società medievale*, Bitonto, Edizioni Raffaello, 1995; E. DE MARTINO, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri, 1973.

<sup>101</sup> F. CARDINI, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

<sup>102</sup> L'istituzione di una gerarchia di sognatori rappresenta un altro dei lasciti che la classicità tramanda alla religione cristiana, salvo questa ridisegnarla secondo la propria semantica. Un canovaccio delle gerarchie oniriche è presente già nel *Libro dei sogni* di Artemidoro di Daldis e sarà più ampiamente sviluppato nel *Commentarius* di Macrobio.

<sup>103</sup> Quello dei sogni regali diventa un motivo molto praticato nelle *chansons de geste*, come nella *Chansons de Roland* dove Carlo Magno è investito in diverse occasioni da un sogno profetico. Un significativo catalogo dei sogni di potere nell'antichità pagana è offerto da Tertulliano nel *De anima*, al capitolo XLV, 4-7. Sul carattere soprannaturale attribuito alla regalità si veda M. BLOCH, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 1973.

passa anche attraverso l'esperienza miracolistica.<sup>104</sup> Tale legittimazione, tuttavia, doveva sempre passare dapprima attraverso la procedura di *discretio spiritum*, indispensabile per sfatare episodi di falso misticismo adombrati dietro il velo della stregoneria e del patto demoniaco.<sup>105</sup>

Da una prospettiva intrecciata con la scala di valori del cristianesimo, il meccanismo onirico occupa in questo periodo larga parte nelle riflessioni di teologi e apologeti, le cui opere hanno senz'altro contribuito a ridisegnare la filosofia del sogno nei secoli medievali.<sup>106</sup> Primo teologo cristiano in materia, Tertulliano dedica al sogno i capitoli XLV-XLIX del *De anima*, collocandolo nella zona intermedia tra il sonno e la morte: perturbazione dell'anima divina e immortale secondo ascendenze platonizzanti, nato dalla combinazione tra il sonno e l'estasi,<sup>107</sup> il meccanismo onirico sembra potersi ricondurre per il teologo ad una triplice origine, rispettivamente Dio, i demoni e l'uomo, introducendo così una contrapposizione tra stimolo esterno (gli esseri celesti) e stimolo interno (corpo o anima). In quanto tale, il sogno si distingue per veridicità quando a mandarlo è il divino con i suoi emissari; è ingannevole e malvagio quando promana dagli spiriti del demonio, poiché «non solo nei templi, ma anche nelle camere da letto gli uomini sono insidiati dalle visioni»;<sup>108</sup> in ultima istanza si collocano quei sogni che

---

<sup>104</sup> Sul valore del sacro in generale nel Medioevo si rinvia a S. BOESCH GAJANO, *Santità*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. II, cit., pp. 997-1011. Sul motivo dei sogni di santi si veda J. LE GOFF, *Il cristianesimo e i sogni (secoli II-VII)*, in Id., *L'immaginario medievale*, cit., pp. 141-208; D. E. AUNE, *La profezia nel primo cristianesimo e il mondo mediterraneo antico*, Brescia, Paideia, 1966.

<sup>105</sup> Esemplicativa di questo rischio è la leggenda, risalente proprio al VI secolo, dell'arcidiacono Teofilo: caduto in disgrazia presso il vescovato, con l'aiuto di un negromante egli avrebbe stretto un patto con il diavolo vendendo la propria anima, spinto da vendetta e ragioni di potere. Cfr. C. FRUGONI, *La sottomissione di Teofilo al diavolo. A proposito di raccomandati e vassalli*, in D. CORSI, M. DUNI (a cura di), «Non lasciar vivere la malefica». *Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 129-154.

<sup>106</sup> Esaurire in poche pagine la polivalente concezione del sogno nella patristica e, in generale, negli scrittori di età medievale è impresa ardua, che costringe in questa sede – come è stato fatto per l'antichità e sarà fatto per la modernità – ad una selezione di poche posizioni ritenute particolarmente rilevanti, ai fini del discorso che si tenterà di tracciare: disegnare una parabola del passaggio dal sogno divinatorio al sogno personale, con il Seicento barocco a fare da crocevia tra i due momenti. Si segnala, in ogni caso, la presenza di una riflessione onirica rilevante nei *Dialogi* di Gregorio Magno, nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, nella *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino, nelle *Sententiae* di Isidoro di Siviglia, infine nelle *Causae et curae* di Ildegarda di Bingen.

<sup>107</sup> TERTULLIANO, *L'anima*, XLV, 1-3, Milano, La Vita Felice, 2021, p. 267: «Nel momento in cui il riposo scende sui corpi, che per natura hanno bisogno di ristoro, l'anima essendo esente dalla necessità di un ristoro estraneo alla sua natura, non si riposa e, se è priva dell'aiuto delle membra del corpo, si serve delle sue. [...] sembrano proprio accadere quelle cose che in realtà non risultano accadere. [...] Questa facoltà la chiamiamo estasi, ed è un abbandono della percezione dei sensi e qualcosa di simile alla follia». Altrove l'estasi è definita *sancti spiritus vis operatrix prophetiae*, ad indicare una forza sempre vigile nell'anima con evidenti capacità di preveggenza. Ivi, XI, 4, p. 94.

<sup>108</sup> Nel passo citato, vi è innanzitutto un rimando alla pratica dell'incubazione attraverso l'utilizzo del vocabolo *adytus*, che indicava la parte più interna del tempio in cui si invitava il postulante ad addormentarsi

sembrano essere un prodotto dell'attività naturale dell'anima, in seguito alla contemplazione delle cose che la circondano. Non per questo è possibile interpretare la posizione difesa da Tertulliano come una nuova concessione ad una secolarizzazione del sogno: l'anima conserva la sua natura divina, come anche l'estasi a cui l'attività onirica si ricollega, mentre resta invariata la sua funzione 'mediatica' dal momento che proprio ai sogni gli uomini devono la conoscenza di Dio. Quanto basta per mantenere il sogno ancora al di qua dell'orizzonte di pensiero moderno, che vi scorgerà un'esperienza psichica sciolta da ogni intervento soprannaturale. La posizione di Tertulliano in materia onirica, in ogni caso, contribuisce a fomentare quell'atteggiamento di sostanziale diffidenza della cultura cristiana nei confronti del sogno, quando non è possibile stabilire e discernere con chiarezza la sua fonte, divina o diabolica, e quindi la sua natura, sacra o ingannevole.

Nel dibattito si inserisce anche la voce di Agostino attraverso le *Confessioni*, rubricate entro un nuovo genere letterario che si sviluppa intorno al sogno proprio in questo periodo, ovvero l'autobiografia onirica, scaturita dai racconti di visioni di matrice ellenistica. La centralità del sogno nell'Ipponate emerge con evidenza già dall'episodio della conversione, preconizzatagli da una visione onirica avuta dalla madre secondo il *topos* del sogno profetico:<sup>109</sup> Agostino, dopo una prima iniziale incertezza, si convince dell'origine divina del sogno, per cui Dio si sarebbe mostrato a lui per intercessione materna, con questo inserendosi in quel filone del cristianesimo che riabilitava i sogni solo in quanto inviati dalla divina volontà. Al di fuori dell'esperienza privata della conversione, la sua riflessione teorica sul sogno si articola in una discettazione filosofica che si snoda su più opere. Nella *Genesi ad litteram*, Agostino inserisce un'approssimativa tassonomia dei sogni distinguendoli in *phantasiae*, ovvero rappresentazioni immaginarie di oggetti materiali che l'anima produce da sé, e *ostensiones*, con cui indica piuttosto le immagini che si presentano in contemplazione all'anima.<sup>110</sup> Agostino sostiene, quindi, la natura mimetica delle immagini viste in sogno, in tutto simili ai corpi finché si sogna,

---

in attesa della visione taumaturgica; in seconda istanza, Tertulliano accoglie il *topos* del sogno demoniaco come immagine opprimente che grava sulla persona del sognatore (*homines imaginibus circumveniri*), *topos* che, come si è già detto, si tradurrà nella tipologia dell'odierno incubo e che avrà larga fortuna nell'iconografia onirica. Ivi, XLVI, 13, p. 277.

<sup>109</sup> AGOSTINO, *Confessioni*, III, 11, 19. Sulla concezione agostiniana del sogno, si vedano anche G. GENTILI, A. M. VACCA, «Ubi tu, ibi et ille». *Il sogno nella biografia di sant'Agostino*, in Id., *Dio parla nel sogno: per un'arte cristiana del sognare*, Milano, Ancora, 1998, pp. 95-101; S. F. KRUGER, *Agostino e la medietà dei sogni*, in Id., *I sogni nel Medioevo*, cit., pp. 67-79.

<sup>110</sup> AGOSTINO, *Genesi ad litteram*, XII, 20, 42: le *phantasiae* sono definite come *corporalium similitudines*, a ribadire il loro carattere riproduttivo di oggetti reali, mentre le *ostensiones* sono dette *obiectas*, a rimarcare l'estraneità dell'anima nella produzione delle stesse.

poiché dormendo si allenta il nodo che lega l'anima ai sensi; tuttavia, quando al risveglio si riacquista l'uso degli organi sensori, si comprende allora che le cose viste in sogno, scambiate per oggetti reali, sono invece puramente immaginarie, tanto che l'individuo può esserne ingannato.<sup>111</sup> Agostino ammette poi esplicitamente il legame tra vita della veglia e vita in sonno, quando afferma che gli uomini rivedono di notte, in sogno, le cose a cui hanno pensato di giorno: se vanno a dormire affamati o assetati, finiscono per sognare ciò di cui hanno bisogno.<sup>112</sup> Va da sé che sogni di questo tipo rivestono un valore relativo e naturalmente inferiore, rispetto alle rivelazioni celesti: esistono, pertanto, sogni veri e sogni falsi, dove i primi a loro volta possono essere vere precognizioni oppure messaggi oscuri. Ciò che più ci interessa della riflessione agostiniana è il ruolo riservato all'anima, attraverso cui l'individuo percepisce delle immagini corporee che possono essere di diverso tipo: talvolta consistono in riproduzioni di oggetti materiali visti nella vita diurna, che restano trattenute nella memoria, talaltra in immagini fittizie di oggetti assenti prodotte dall'immaginazione.<sup>113</sup> In questo modo Agostino si allinea alla posizione che era già di Tertulliano, mantenendo quel dualismo circa la causalità efficiente del fenomeno onirico, che può dipendere ora da agenti interni, quale appunto l'anima, ora da agenti esterni, come entità celesti, buone o cattive a seconda che vi intervengano gli angeli o il diavolo con i suoi emissari.

Questo consente di aprire un varco sempre più consistente – anche nel pensiero teologico che ancora tanto doveva alla posizione cristiana dominante in materia – all'esistenza e all'importanza di un legame tra l'attività del sognare e la vita psichica del soggetto durante la veglia; un legame che, come si è visto, nel pensiero antico sui sogni era ritenuto ancora molto debole se non già assente e non di certo vi si riconosceva la cooperazione dell'uomo attraverso le facoltà dell'anima.<sup>114</sup> Questa fenditura troverà

---

<sup>111</sup> A sostegno della sua tesi, Agostino riporta un episodio onirico in cui egli stesso si sarebbe ingannato (*fallebar*), opinando come vera la presenza di un amico che altro non era se non, anche lui, soltanto una fantasia immaginaria. Ivi, XII, 2, 3.

<sup>112</sup> Ivi, XII, 30, 58.

<sup>113</sup> Agostino fa rientrare questa facoltà dell'anima nel novero di quella che egli definisce 'visione spirituale', in quanto «tutto ciò che non è corpo e tuttavia è qualcosa, si chiama appunto – e giustamente – spirito». Attraverso le visioni spirituali, dunque, l'uomo vede le immagini degli oggetti percepiti precedentemente dal corpo. Talvolta lo spirito riceve vere e proprie suggestioni dal corpo, per cui accade che gli uomini dormendo possano sognare ciò di cui avevano avuto bisogno da svegli, come conferma l'esempio di colui che, addormentatosi con una sensazione di fame o sete, immagina dormendo di star mangiando o bevendo. Cfr. *Genesi ad litteram*, XII, 6, 15; 7, 16; 11, 22; 30, 58.

<sup>114</sup> Di questo apporto dell'anima alla produzione onirica, Agostino parla anche nel *De quantitate animae* (33, 71) quando afferma che essa si ritira dai sensi per un certo periodo di tempo, quasi una vacanza, quindi rinnovando le energie che da essi ha tratto recupera dentro di sé le immagini degli oggetti che aveva percepito attraverso i sensi: da qui, si hanno il sonno e i sogni.

maggior alimento a partire dal XII secolo, quando si passa da una «società di sognatori frustrati»,<sup>115</sup> quale quella dell'alto Medioevo, ad una nuova democratizzazione dei sogni nel basso Medioevo: si riconosce adesso che anche l'individuo comune ha il diritto di sognare e che il contenuto di questi sogni è degno di attenzione e di interpretazione, ma soprattutto si comincia a riconoscere il contributo maggiore delle cause psico-fisiche dell'uomo nella produzione onirica. In concomitanza con i mutamenti che investono l'Europa a partire dall'anno Mille, dunque, anche il sogno viene rivisitato alla luce di teorie fisiche e metafisiche nuove, nonché di una nuova concezione della natura, diffuse sull'onda della riscoperta di testi antichi attraverso le traduzioni approntate dal greco e dall'arabo.<sup>116</sup> È in questo scenario che appaiono nuovi scritti, i quali rifondano la scienza tardo-medievale del sogno, collocando il fenomeno in un territorio di sempre maggiore lontananza dal divino e di più stringente prossimità con l'umano.<sup>117</sup> Un avanzamento significativo verso la secolarizzazione del sogno, a cui l'antropologia e la scienza di età moderna assesteranno un colpo decisivo.

## 1.2 ONIRISMO TRA SCIENZA E DIVINAZIONE IN ETÀ MODERNA

All'alba delle moderne acquisizioni scientifiche in materia onirica, si colloca l'affermarsi dell'Umanesimo come terra di mezzo, con tutto il suo portato di nuove congetture in termini di cosmo e uomo che si mescolano alle ancora vibranti residualità del pensiero medievale. Il XIV secolo e in parte anche il XV rappresentano secondo una fortunata formula, anche in riferimento all'interpretazione del fenomeno onirico, una

---

<sup>115</sup> J. LE GOFF, *Sogni*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. II, cit., p. 1096.

<sup>116</sup> Pur recependo alcune delle suggestioni di età antica nel campo delle acquisizioni medico-scientifiche – prima fra tutte la filosofia aristotelica – l'età medievale, tuttavia, apportò delle significative correzioni al pensiero antico, in termini di fisiologia del sonno e del sogno. Tra queste, rientra la teoria, che fu già di Aristotele, secondo cui esiste una funzione prima, detta *sensus communis*, che coordina le sensazioni e produce le immagini: diversamente dallo Stagirita, tuttavia, la scienza medievale sposta la sede di tale funzione dal cuore al cervello, segnando un passo fondamentale nell'evoluzione della concezione onirica verso la biologia moderna, che tanta parte riconoscerà alla funzione neuro-psichica. Per un approfondimento, si segnala V. BARTOLI, *Il sonno nella medicina medievale*, in N. TONELLI (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana: atti del Convegno di Siena: 16-18 novembre 2006*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2008, pp. 83-107.

<sup>117</sup> Tra i più significativi, vale la pena ricordare almeno i seguenti: *De spiritu et anima* dello Pseudo Agostino; *Liber thesauri occulti* di Pascalis Romanus; *Quaestio de prophetia* di Alberto Magno, al quale si deve ancora in epoca medievale un'importante teoria, di ascendenza aristotelica, sul valore del sogno come fenomeno naturale, in cui possono manifestarsi addirittura i sintomi delle malattie; infine, il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, che riprende le cinque tipologie di sogni elencate da Macrobio ma mette in guardia il fedele dall'affidarsi all'arte onirocritica, in quanto definisce i sogni menzogne, vanità e deliranti follie.

‘filosofia da limbo’,<sup>118</sup> ovvero una mentalità sospesa tra l’antico e il nuovo, il teocentrismo medievale da un lato e l’antropocentrismo rinascimentale dall’altro. Nel ragionare su come cambiano le modalità di pensare e vivere il sogno con l’avvento della modernità, non è possibile ignorare l’apporto che la rinascenza ha fornito in tal senso, con la sua rivalutazione della dignità umana, che passa anche attraverso i tentativi di scalfire l’idea medievale di un cosmo provvidenzialmente ordinato, in cui l’uomo ricopre un posto fisso nel piano immutabile voluto da Dio. La visione teocentrica dei secoli precedenti lascia pian piano il posto ad una nuova centralità dell’uomo nel mondo da lui abitato, un mondo che lo vede ora protagonista e autore di una storia rispondente non più a leggi trascendenti, bensì a principi immanenti; un individuo riabilitato nella sua capacità di sfidare energicamente il gioco capriccioso della Fortuna e di affermarsi già nella vita terrena prima che in quella celeste.<sup>119</sup> A questa rivoluzione antropologica che passa attraverso svariati campi dell’agire umano, dall’individualismo politico delle Signorie alla traduzione artistica della centralità umana nella nascente tecnica della prospettiva, si accompagna l’altrettanto significativo rivolgimento in campo gnoseologico. Dalla messa in discussione di una mentalità dogmatica, che consacrava la verità esclusiva dell’*auctoritas* e che aveva il suo centro propulsore nelle università medievali, si approda ora ad una nuova filosofia del sapere, che non è più una verità data aprioristicamente una volta per tutte, bensì una scoperta, un’acquisizione, una conquista frutto di un’indagine empiricamente esperita: un’idea ben condensata nella massima di Francesco Bacone, per cui ‘la verità è figlia del tempo e non dell’autorità’.<sup>120</sup> Questa rivoluzione cognitiva passa

---

<sup>118</sup> L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici. 3. Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1937, p. 281. L’espressione è utilizzata dal critico in riferimento alla filosofia di Petrarca che ben si presta ad esemplificare una mentalità sospesa: questa, mentre mantiene il suo appiglio alle antiche credenze medievali, già si protende verso ‘la fede mondana dell’uomo tutto calato sulla terra’, seppur senza votarsi completamente.

<sup>119</sup> Per un profilo della cultura e dell’antropologia rinascimentali, si rinvia agli studi di D. CANTIMORI, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975; E. GARIN, *La cultura del Rinascimento: profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 1967; E. GARIN (a cura di), *L’uomo del rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2005; S. CAROTI, *Filosofia e scienza della natura nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Storia delle scienze. 2. Le scienze fisiche e astronomiche*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 110-147; M. BEER, *L’ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996.

<sup>120</sup> Proprio sul rifiuto della logica aristotelica si basa, infatti, l’impegno del filosofo per la fondazione di una nuova scienza per così dire operativa, tale da offrire all’uomo gli strumenti per dominare la natura su basi sperimentali: l’uomo saprà solo ciò che della natura avrà osservato o tramite l’esperienza o attraverso ‘l’opera della mente’, ossia la riflessione. Cfr. F. BACONE, *Aforismi e consigli sugli aiuti della mente e sull’accensione del lume naturale*, I, in Id., *Opere filosofiche*, I, a cura di E. De Mas, Bari, Laterza, 1965, p. 79.

anche attraverso il diffondersi di una nuova filosofia della natura, non più vista in chiave metafisica e trascendente, bensì indagata di per sé stessa e attraverso l'ausilio dei sensi.<sup>121</sup>

Con il riconoscimento del valore umano, l'età rinascimentale strappa quindi il velo della sapienza teologica medievale, che soffocava ogni tentativo di una vita attivamente connotata, mentre l'uomo si riscopre ora partecipe, insieme a Dio, dell'opera creatrice dell'universo. Questo riconoscimento apre le porte ad una ricollocazione dell'individuo nel cosmo, posizionato per lo più come punto mediano e occasione di incontro e unione tra le diverse realtà del mondo.<sup>122</sup> La ridefinizione della filosofia cosmologica di questi secoli troverà la sua più compiuta espressione nella rivoluzione scientifica, che arriva a stravolgere il disegno del cielo qual era stato fino all'alba dell'età moderna; cambiano i modi e gli strumenti ad uso dell'occhio umano per compiere l'osservazione della volta celeste, mutano i metodi dell'indagine naturalistica che squarciano il velo che ammantava il cosmo di mistero e insondabilità, dunque cambia anche lo statuto ontologico dell'uomo: nel momento in cui questi entra in possesso di oggetti materiali che gli consentono di guardare verso l'alto, quella prossimità tra cielo e terra, che l'individuo dei tempi antichi e del Medioevo cercava di raggiungere anche attraverso il frangente onirico, ora sembra non più un'agognata chimera, ma una conquista sul piano visivo e cognitivo. Ciò apriva la strada all'applicazione delle scienze matematiche allo studio dei fenomeni naturali e modificava come di conseguenza l'albero del sapere, estirpandone le radici di un rigido teologismo o facendole convivere con le nuove leggi fisico-matematiche. Quel che l'umanesimo ri-afferma è la libera autodeterminazione della dignità umana contro le forze del fato, emancipando quanto più possibile l'individuo da ogni condizionamento degli agenti celesti – Dio, angeli o demoni che siano – nel vasto campo delle umane esperienze in cui si fa rientrare anche il sogno.<sup>123</sup> D'altra parte, il dilagare della moderna indagine

---

<sup>121</sup> Padre di questa nuova filosofia naturalistica rinascimentale fu senza dubbio Telesio, che nel mettere in discussione i metodi della filosofia aristotelica rivendicava un posto importante ad una esegesi sensibile della natura, indagata *iuxta propria principia* e non più mediante risoluzioni astratte. Cfr. E. ZAVATTARI, *La visione della vita nel Rinascimento e Bernardino Telesio*, Torino, Bocca, 1923.

<sup>122</sup> L'immagine dell'uomo al centro dell'universo trova interessanti formulazioni nel concetto di mente come *mensura*, elaborato da Niccolò Cusano nel *De mente*, ad indicare la capacità della mente umana di 'misurare' e individuare un ordine razionale tra le realtà del cosmo, salvo però specificare la natura ancora divina di quella mente; su posizioni simili si assesta Marsilio Ficino nella *Teologia platonica*, il quale colloca non già l'uomo di per sé ma l'anima in una posizione intermedia tra corporeità e divino, in funzione di *copula mundi*: ciò fa dell'anima stessa il nodo che tiene unite le cose divine e quelle mortali, le superiori e le inferiori. N. CUSANO, *L'idiota*, III, ?, in Id., *Opere filosofiche*, Torino, UTET, 1972; M. FICINO, *Teologia platonica*, in Id., *Opera omnia*, II, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962.

<sup>123</sup> Già Petrarca aveva prestato la sua voce ad una posizione anti-fatalistica, quando rivendicava l'autonomia dell'uomo contro le superstizioni e i condizionamenti del fato e delle stelle. Il tema è ripreso da Ficino nella *Disputatio contra iudicium astrologum*, dove il filosofo prende posizione contro quanti ciarlatani e sedicenti



scientifico non spazzava via quanto la cultura rinascimentale ancora ereditava dal passato, in termini di culti misterici e credenze irrazionali;<sup>124</sup> ne rappresenta una valida prova la parte cospicua che una scienza come l'astrologia occupa nel dibattito rinascimentale sulla filosofia del mondo e dell'uomo: un dibattito esemplare circa il sentire del tempo, quale teatro di un incontro/scontro tra l'esigenza di una ridefinizione scientifica dei fenomeni naturali e i residui irrazionali di matrice magico-mitica ereditati dal passato. In questo terreno interstiziale, da cui la scienza non uscirà certo unica vincitrice e le dottrine esoteriche non ne usciranno definitivamente sconfitte, il dibattito sull'astrologia metteva in discussione non soltanto i rapporti tra cielo e mondo sublunare, influsso delle stelle e autonomia del destino umano, ma coinvolgeva più in generale i canali dell'accesso al sapere e il modo di concepire la realtà.<sup>125</sup>

Dal discorso relativo all'astrologia, più ampiamente intesa come possibilità, maggiore o minore, esistente o meno, di una causalità celeste che condiziona, preconizza o direttamente determina le umane azioni e i grandi avvenimenti della storia di una civiltà, non si può ritagliare fuori il fenomeno onirico che a lungo era stato concepito come un'emissione vincolante degli abitanti dei cieli.<sup>126</sup> A conferma dell'incidenza dei sogni sull'agire umano, vi è in questi secoli l'ampia considerazione tributata a quanti si facevano intermediari tra il sognatore e il messaggio onirico, al punto da portare a fine Cinquecento Tomaso Garzoni ad inserire il mestiere di indovino nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*: aprendo la voce con il riferimento alla divinazione, Garzoni dedica uno spazio anche agli 'interpreti dei sogni' dopo aver trattato di profeti, sibille, mostri e prodigi nonché oracoli, attingendo come di consueto, a

---

profeti osavano predire il futuro, rendendosi simili a Dio; per Ficino, al contrario, è necessario diffidare degli 'indovini non divini ma profani', che avvulpano l'uomo con i propri inganni. Uno studio puntuale sul tema è offerto da E. GARIN, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2007, nella fattispecie alle pp. 9-16; si veda anche C. VASOLI, *Marsilio Ficino e l'astrologia*, in *L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Milano, Nuovi orizzonti, 1992, pp. 159-186.

<sup>124</sup> Il peso che l'eredità antica, tanto classica quanto medievale, esercitava sulla cultura rinascimentale rispetto al dibattito onirico è ben evidente se si pensa che nel corso del Cinquecento appaiono le edizioni di due testi esemplari della tematica onirica, l'*Insonnio del Daniel*, volgarizzamento del celebre *Insomnium Danielis* medievale, e l'edizione aldina in lingua greca dell'*Oneirocriticon* di Artemidoro di Daldis, seguita alcuni anni più tardi dall'edizione italiana per i tipi di Giolito de' Ferrari.

<sup>125</sup> Cfr. *L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, cit.

<sup>126</sup> Il legame tra astrologia e interpretazione onirica è attestato già al tempo dei Caldei, ai quali si fa risalire non soltanto l'origine di un serio interesse per l'oniromanzia, ma anche la convinzione che tanto la posizione degli astri quanto le rivelazioni oniriche esercitassero una qualche significativa influenza sul destino umano, al punto che il nome Caldei era riferito sia agli oniromantici sia agli astrologi della Babilonia. Cfr. H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni*, cit., pp. 127-128.

supporto delle sue tesi, ad un fitto catalogo di *exempla* tratti dalle fonti antiche, pagane e patristiche.<sup>127</sup>

Quel dualismo che il mondo rinascimentale conservava nel campo delle scienze occulte, ancora all'alba del Seicento, resta pertanto inalterato anche in riferimento all'attività onirica, polarizzata in due distinti orizzonti concettuali: da un lato i sogni 'naturali', per la cui esegesi si fa appello alle teorie aristoteliche, alla medicina, ad una spiegazione che piuttosto rimette la produzione onirica a cause fisiche o umorali; dall'altro lato i sogni 'divini', legittimati attraverso l'autorevole precedente dei sogni biblici nonché di una teologia, ora cristiana ora paganizzante sull'onda della riscoperta del mondo classico e della tradizione neoplatonica rinascimentale, che non rinuncia del tutto ad un intervento della divinità nella genesi onirica.<sup>128</sup>

Nell'ambito della speculazione filosofica, il filone di pensiero neoplatonico trova efficace espressione nell'opera di Marsilio Ficino, il quale mantiene il sogno ancora al di qua di una completa fenomenologia psichica per lasciare inalterato, sotto certi aspetti, il suo profondo legame con la sfera del divino.<sup>129</sup> Ciò si spiega tanto più alla luce della ficiniana concezione dell'anima in rapporto allo stato di sonno, dove questo è inteso averroisticamente come una delle forme di *vacatio* che consentono all'anima, emancipata dal corpo, di ricongiungersi con il divino. Al contempo, tuttavia, la posizione ficiniana sembra già compiere un primo passo verso quella zona interstiziale propria dell'interpretazione onirica rinascimentale, nella misura in cui distingue dai sogni rivelatori quelli cosiddetti meccanicistici, dovuti ai ricordi della veglia; non solo, Ficino fa anche appello alla teoria umorale quando afferma che dalla complessione che

---

<sup>127</sup> T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, apud Gio. Battista Somascho, 1585, pp. 423-425. A proposito degli oniromantici, qui definiti 'coniettori', Garzoni sposa la tesi per cui mediante i sogni è ammessa la sola possibilità di fare congetture naturali e non anche pronosticare cose future: in questo modo egli si schiera contro le tesi di quanti – come il vescovo neoplatonico Sinesio di Cirene – ritengono che il contenuto dei sogni non sia mai vano, in quanto essi promanano da influssi celesti che, trapassando nella fantasia, vi imprimono dei 'fantasmi' secondo celeste disposizione. Al contrario, secondo lo scrittore la maggior parte dei sogni è falsa e la loro genesi è assolutamente casuale, svincolata da qualsiasi intervento soprannaturale: «poca verità è in loro, che non avvenga a caso». Pur tuttavia, da questa demistificazione del valore profetico dell'esperienza onirica restano fuori quei sogni biblici che avvengono per divina disposizione, a conferma di una concezione ancora non decisamente univoca che propenda per la completa laicizzazione del sogno.

<sup>128</sup> C. BUCCOLINI, *Dai motori celesti all'io. Il sogno tra rinascimento e prima età moderna*, in *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, cit., pp. 209-240.

<sup>129</sup> L'interesse di Ficino per la materia onirica trova riscontro nella traduzione latina da lui approntata del *De mysteriis* di Giamblico e del *De somniis* di Sinesio, dove si riconosce il carattere vaticinante del sogno ma al contempo si ammette l'irriducibilità dell'interpretazione onirica a leggi universali, ciò che potrebbe aver attirato l'interesse del filosofo rinascimentale. Cfr. M. FICINO, *Iamblichus de Mysteriis*, in Id., *Opera omnia*, II, cit., pp. 1883-1891; Id., *Synesius de Somniis*, in *Opera omnia*, II, cit., pp. 1968-1978. Per un approfondimento della traduzione delle due opere, si rinvia a F. GANDOLFO, *Il dolce tempo: mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 55-57.

caratterizza il dormiente dipende la probabilità di ricevere sogni insignificanti o veritieri, questi ultimi tanto più frequenti verso l'alba.<sup>130</sup> In ogni caso, la natura imperfetta dell'uomo non gli consente da sé di avere previsioni corrette e sempre attendibili, al contrario di quanto accade con la perfetta scienza vaticinante divina, e ciò fa pensare che una tale posizione si debba riferire anche alla sfera onirica, su una linea di pensiero che conserva la polarizzazione tra sogni veri mandati da Dio e sogni falsi, o comunque non profetici, quando promanano dai soli ricordi dell'uomo.<sup>131</sup> Si tratta di una visione che abbraccia teologismo e fisiologia medica e che, mentre conserva inalterato il legame con la sfera divina, riconosce pur sempre all'immaginazione un margine di intervento nella causalità onirica, seppur nei limiti di sogni irrilevanti dal punto vista cognitivo, in quanto dipendono da sensi interni al soggetto e non già da entità perfette come gli agenti celesti.

La personalità più di spicco nel solco della tradizione neoplatonica rinascimentale è senza dubbio quella del medico e filosofo Girolamo Cardano, autore di un trattato *Sui sogni secondo Sinesio* che, lungi dal riproporre semplicisticamente la dottrina del vescovo e filosofo neoplatonico, compone con la sua opera una sorta di autobiografia onirica, sulla falsa riga della tradizione inaugurata da Agostino: si tratta di un vero e proprio diario dei sogni, altrui e personali, dove Cardano mescola erudizione e interpretazione – una 'lettura per eruditi' la definisce Calvino<sup>132</sup> – in un meccanismo narrativo che, mentre attinge alle più importanti *auctoritates* della tassonomia onirica antica, non rinuncia alla dimensione soggettiva ed emozionale del sognatore, costruendo un discorso che conferisce all'opera la dignità di un testo rilevante sul piano retorico e letterario. In qualità di medico, Cardano

---

<sup>130</sup> M. FICINO, *Theologia platonica*, XIII, 2, cit., pp. 286-295. Il legame tra complessione umorale e prescienza ritorna nella *Disputatio contra iudicium astrologum*, a proposito della predizione degli eventi futuri di tipo naturale, contrapposta a quella divina e a quella che si acquista con l'arte: in questa forma di predizione per natura, l'animo si raccoglie in se stesso e preconizza gli accadimenti venturi in virtù del suo carattere divino. Id., *Disputa contro il giudizio degli astrologi*, in *Scritti sull'astrologia*, a cura di O. Pompeo Faracovi, Milano, BUR, 1999, p. 134.

<sup>131</sup> M. FICINO, *Disputa contro il giudizio degli astrologi*, cit., p. 82: «L'uomo è condotto dalla propria intelligenza, che, al contrario (dell'intelletto divino, *ndr*), può sbagliare. Se, di quando in quando, l'uomo ritaglia del tempo, al di fuori dell'azione, allora è guidato da Dio anche lui, e non erra, come si vede dalle profezie e dai miracoli». Su posizioni simili si assesta anche la filosofia di Giovanni Pico della Mirandola, dove il sogno, su basi neoplatoniche, è ancora percepito come uno dei canali possibili di un rapporto dell'anima con la divinità. Nelle *Conclusiones nongentae* il riferimento al motivo onirico compare in due luoghi dell'opera: nel primo, è riportata la tesi averroistica secondo cui la profezia può manifestarsi in sogno, grazie all'intervento dell'intelletto che agisce sull'anima umana; nel secondo, il rimando è alla dottrina di Mercurio Trismegisto egizio, secondo cui i sogni rientrano tra le sei vie per mezzo delle quali Dio può annunciare all'uomo le cose future. G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones nongentae: le novecento Tesi dell'anno 1486*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 20-21; 54-55.

<sup>132</sup> I. CALVINO, *Gerolamo Cardano*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 790-795. Calvino evidenzia l'eterogeneità del pensiero di Cardano, dove 'l'osservazione fattuale dello scienziato' fa il paio con un vissuto intriso di premonizioni, demonologia e influssi magici e astrali, una fusione di disposizioni riflettentesi anche nel trattato onirico.

in prima istanza costruisce una vera e propria «semeiotica»<sup>133</sup> dei sogni finalizzata alla definizione di un quadro clinico del sognatore, con ciò inserendosi nella nota tradizione della diagnosi per mezzo del sogno.<sup>134</sup> Ciò porta il filosofo ad includere i sogni tra i diversi modi che consentono la conoscenza, distinguendo tra sogni falsi e sogni veri: questi ultimi sono tali in quanto il dormiente riconosce l'immagine onirica come ricordo e memoria di un pensiero già noto, ammettendo così l'esistenza di un legame tra esperienza onirica e dimensione intellettuale del soggetto;<sup>135</sup> i sogni falsi, invece, possono dipendere da cause corporee o incorporee, nuove o già presenti, spaziando da cibi e bevande fino ad alcune affezioni e moti dell'animo.<sup>136</sup> Si tratta di concezioni che sembrano spianare sempre più la strada ad una visione laica del sogno, quale fenomeno afferente esclusivamente alla biologia e alla psiche del soggetto.

D'altro canto, in quanto interessato ed esperto di scienze occulte e metafisica, egli non esclude affatto la possibilità di divinare in sogno né la esclude in generale il periodo storico in questione, che anzi crede ampiamente nella possibilità di predire il futuro attraverso i segni rintracciati dall'uomo in natura, in primis le stelle: ciò conferma ancora una volta il legame già antichissimo tra astrologia e oniromanzia, che in quest'epoca torna considerevolmente alla ribalta, come inevitabile conseguenza della rivoluzione cosmologica. Il principio sostanziale, infatti, è lo stesso: se la conformazione del cielo esercita mediante gli astri un'influenza sul destino individuale, allora è lecito ammettere che gli agenti celesti, attraverso le persone di Dio, angeli e demoni, possano condizionare la vita dell'uomo anche nel frangente onirico, mediante la determinazione di visioni in sogno, trasmettendo al dormiente quelle immagini che poi condizioneranno la sua vita

---

<sup>133</sup> C. VECCE, *I sogni di Cardano*, in *I sogni e la scienza nella letteratura italiana: atti del Convegno di Siena: 16-18 novembre 2006*, cit., pp. 37-47.

<sup>134</sup> L'uso dei sogni a scopo clinico gode ancora nel Cinquecento di ampia fortuna, favorito dalla riscoperta dei testi classici e dalle nuove traduzioni dei trattati medici arabi ed europei, tra cui vale la pena menzionare il volgarizzamento del testo galenico ad opera di Giovanni Tarcagnola, *Di Galeno A che guisa si possano, e conoscere e curare le infermità dell'animo*, stampato nel 1549 a Venezia per i tipi di Michele Tramezzino. Un rovesciamento della prospettiva medica nell'uso dei sogni si ha, invece, nella *Predica de i sogni* del 1542 di Daniele Barbaro, dove da una visione altamente spirituale si caldeggia il rifiuto dei sogni umorali, in quanto forieri di immagini mostruose, a vantaggio di quelli di ispirazione divina. Quanto al caso di Cardano, egli offre su di sé un esempio di applicazione della diagnostica *per somnia*, come si può leggere nella celebre autobiografia *De propria vita liber*.

<sup>135</sup> G. CARDANO, *Theonoston*, in Id., *Opera omnia*, II, Lione, per Ioannis Antonii Huguetan & Marci Antonii Ravaud, 1663, pp. 417-418. Nei *Synesiorum somniorum* Cardano distingue ulteriormente tra sogni cosiddetti *idola*, che non richiedono interpretazione in quanto immediati, e *insomnia* o *visa*, che necessitano di esegesi. Id., *Sul sonno e sul sognare*, a cura di M. Mancina e A. Grieco, Venezia, Marsilio, 1989, p. 41.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 29-30; 41. Qui Cardano evidenzia un certo scetticismo diffuso circa l'esistenza di una categoria di sogni, ovvero quelli generati da una causa superiore, di cui non tutti si dichiarano convinti. In realtà, proprio i sogni prodotti da causa superiore rappresentano a suo parere i soli sogni rivelatori di futuro, insieme a quelli che provengono dagli umori in virtù del loro valore diagnostico.

futura una volta sveglia. Occorre precisare, però, che Cardano ammette l'esistenza di una divinazione non solo esclusivamente celeste, ma anche per così dire umana, nella misura in cui connette tale possibilità ad un particolare temperamento umorale del soggetto, quello malinconico.<sup>137</sup> Ciò fa il paio con la convinzione per cui la realtà possa trasmettere all'individuo informazioni o prefigurazioni, ma non è detto che ciò avvenga esclusivamente per intercessione divina.<sup>138</sup> La carica innovativa del pensiero di Cardano nel panorama del rinascimento culturale, soprattutto in riferimento all'evoluzione della riflessione onirica, risiede certamente nell'ampia attenzione che il filosofo riserva alla propria persona, nel riconoscere l'importanza della dimensione soggettiva dell'individuo, irriducibile ad astratte generalizzazioni. Si tratta di una posizione che traccia un solco rispetto ad una lunga tradizione antica, la quale percepiva il sogno come fenomeno universale vincolante per un'intera collettività; una posizione, quella di Cardano, che contribuisce a portare la riflessione onirica sempre più verso l'affermazione futura di un'idea del sogno come esperienza psichica del soggetto, rappresentando quasi un antesignano delle future teorie psicanalitiche.<sup>139</sup>

Contrapposta al filone di pensiero neoplatonico, si staglia invece la trattatistica onirica di matrice aristotelica, portata avanti in età rinascimentale da diversi pensatori ed intellettuali, o per mezzo di traduzioni commentate dei trattati del Filosofo o per esplicita ripresa delle sue concezioni sul sogno. È il caso di Agostino Nifo, che alle tre opere aristoteliche sui sogni ha dedicato uno spazio nel commentario ai *Parva Naturalia*, dove ribadisce il legame vincolante tra la fenomenologia onirica e la vita psichica e corporea

---

<sup>137</sup> Si tratta di un ideale che non si applica alla sola sfera onirica, ma si allarga fino a comprendere ogni manifestazione naturale che consenta all'uomo di indagare i segreti dell'universo, al fine di stabilire e sondare la «capacità predittiva dell'uomo, la sua possibilità di indagare, attraverso le matematiche e le scienze ad esse correlate, il futuro». In G. BENZI, *Tra principi e saltimbanchi. Medicina e letteratura nel tardo Rinascimento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, p. 59.

<sup>138</sup> Per un ulteriore approfondimento delle posizioni di Cardano sul sogno si rimanda a M. MANCIA, *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*, cit., pp. 62-83; M. MANCIA, *Il pensiero di Cardano come cerniera tra idee antiche e moderne sul sogno*, in M. BALDI, G. CANZIANI (a cura di), *Cardano e la tradizione dei saperi*, Milano, Angeli, 2003; A. MAGGI, *Interpretare i sogni*, in G. L. FONTANA, L. MOLÀ (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume V. Le scienze*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008, pp. 261-280.

<sup>139</sup> Ciò è tanto più evidente quando Cardano parla delle cause dei sogni, che nascono da un lieve movimento degli spiriti e sono tutti ugualmente composti dalla stessa materia, ovvero il ricordo delle cose viste e udite nella veglia; con ciò, egli non esclude la possibilità di figurarsi in sonno anche cose mai viste prima, come una chimera, purché si abbia conoscenza delle singole parti che la compongono: ne consegue, pertanto, che «tutti i sogni provengono da una conoscenza imperfetta, dalla trasposizione e dalla commistione delle cose viste», secondo un meccanismo di funzionamento simile alle leggi di condensazione e spostamento freudiane (vedi *infra* § 1.3, p. 66). G. CARDANO, *Sul sonno e sul sognare*, cit., pp. 30-31.

del soggetto, escludendo pertanto ogni contingenza di carattere divinatorio.<sup>140</sup> Nel solco fra tradizione e modernità è allignato anche il pensiero di Giambattista Segni, nella misura in cui da un lato presenta immediatamente la materia della sua opera come superstiziosa e definisce il prestar cura ai sogni come ‘gravissimo peccato di superstizione’; dall’altro lato, egli si rimette alla concezione aristotelica sul sogno, le cui immagini sono residui degli oggetti sensibili impressi nella fantasia dell’individuo, anche in assenza di quegli oggetti reali.<sup>141</sup> Quella di Segni appare in realtà come una *summa* di tutte, o quasi, le concezioni fino a quel momento espresse sul sogno nella cultura occidentale e orientale, tanto laica quanto cristiana, un testo in cui oggi è necessario riconoscere un riferimento obbligato nella ricostruzione della storia del sogno dalle sue origini. La sua posizione, come si diceva, si colloca ancora in un terreno mediano all’interno del dibattito rinascimentale sulla vita onirica: da un lato, egli connette la causalità onirica con il temperamento del corpo umano e la teoria umorale, teoria che già di per sé mira a dare una spiegazione quanto più possibile naturale delle affezioni dell’uomo, emancipandosi da ogni causa magica, religiosa o superstiziosa.<sup>142</sup> D’altra parte, non si esime dal collegare i sogni ad una causalità estrinseca di natura o corporale o spirituale-immateriale: nel primo caso, facendo dipendere il sogno da un influsso dei cieli sull’immaginazione, l’autore fa un esplicito collegamento con l’astrologia; nel secondo caso, l’evento onirico può essere generato da Dio, angeli o demoni, con ciò ammettendo la possibilità di divinazione per intercessione divina, con a supporto un corredo di citazioni esemplificative sia pagane che patristiche, dalla religione egizia alla Bibbia. Anche precisando che «non però sono i sogni totalmente e universalmente immissioni e rivelazioni di Dio»<sup>143</sup> – lasciando quindi aperta la possibilità di vivere l’attività onirica come esperienza soggettiva e del tutto individuale dell’uomo – Segni tuttavia aderisce

---

<sup>140</sup> A. NIFO, *Sui sogni*, a cura di V. Sorge, Milano-Udine, Mimesis, 2016. La letteratura teorica rinascimentale sul sogno, dalle semplici traduzioni di opere antiche ai trattati inediti scritti di proprio pugno dagli intellettuali del tempo, conosce un notevole impulso proprio nel Cinquecento, come evidenziato dallo studio di M. PAOLI, *Sognare nel Cinquecento. Saggio su un microgenere editoriale tra Rinascimento e Controriforma: i trattati sul sogno*, «Rara volumina», 1-2, 2011, pp. 29-57.

<sup>141</sup> Per Segni, la facoltà immaginativa dell’uomo ha il compito di conservare, come in un deposito, la moltitudine delle *species rerum* trasmesse dai sensi esterni al senso comune; quando questo è sciolto da qualsiasi attività dei sensi esteriori, la fantasia agisce su di esso come intrattenimento, da cui deriva al soggetto in stato di sonno l’impressione di mettere in atto le medesime azioni sensibili che compie *come se* fosse sveglio. Tale impressione fantasiosa produce tutti quei simulacri, immagini e figure che formano il contenuto onirico. Cfr. G. B. SEGNI, *Trattato de’ sogni*, Urbino, per Bartholomeo Ragusii, 1591.

<sup>142</sup> Segni individua due distinte cause dei sogni, una delle quali è detta intrinseca e può essere naturale quando dipende da una specifica disposizione del corpo, animale quando dipende da passioni e appetiti sensuali; per dare legittimità alla sua tesi, riporta proprio un esempio menzionato da Aristotele allo scopo di ribadire che il sogno è ‘una cosa naturale’, contro quanti parlano di rivelazione divina. Ivi, pp. 11-14.

<sup>143</sup> Ivi, p. 23.

alla concezione che ammette l'esistenza di sogni premonitori di natura divina e lo fa distinguendo tra sogni in tutto veri (rivelazioni dei segreti e ammonizioni fattee da Dio) e sogni in tutto falsi (illusioni somministrateci dal demonio), allineandosi così alla genealogia onirica disegnata dalla tradizione del pensiero cristiano medievale.<sup>144</sup>

Ciò che era in questione, nel dibattito sul problema onirico in questi secoli, era ancora la legittimità vera o presunta di un rapporto con la sfera divina, che vedeva così contrapposte fede cristiana e cabala esoterica, profezia cristianamente ispirata e antica divinazione onirica o astrologica. Il tutto proprio nei secoli in cui intellettuali e filosofi costruivano, su basi rigorosamente sperimentali, le fondamenta di una nuova scienza che consentisse all'uomo di acquisire e padroneggiare gli strumenti per dominare la natura. Tra questi Francesco Bacone, che non a caso contrapponeva polemicamente all'interpretazione tecnico-scientifica della natura la cosiddetta 'anticipazione' della stessa, la quale prescinde dall'esperienza e vizia l'intelletto umano con i suoi pregiudizi: da qui, secondo il filosofo, la necessità di liberare la mente dell'uomo dagli *idola*, opinioni fallaci che ostacolano una corretta comprensione del mondo naturale, da cui non sono esclusi i sogni medesimi.<sup>145</sup> Non soltanto si può leggere in questo passaggio il rinnovato attacco al principio di autorità, ma vi è contenuta anche l'ennesima conferma del perdurare, ancora a cavallo fra Cinquecento e Seicento, di una concezione dualistica che fa eco alla posizione già assunta da Segni e che mantiene il sogno nell'alveo delle manifestazioni irrazionali e superstiziose: queste, lungi dall'essere riconosciute come esperienze psichiche dell'individuo, conservano ancora immutato il giogo delle influenze celesti sul destino dell'uomo; da qui la necessità di relegarle quanto più possibile ai margini, per riscattare piuttosto la capacità di dominio dell'individuo sul mondo naturale.

A dare uno scacco alla tendenza teologizzante dell'esperienza onirica è, senza dubbio, la filosofia cartesiana, che tratta dei sogni sia da una prospettiva fisiologica sia da

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 45. Qui l'autore passa a trattare dei sogni mandati da Dio, il quale per aver cura degli uomini mostra loro come compiere o fuggire le cose future; con questo, Giambattista Segni sembra mantenere in vita, ancora all'alba della modernità, l'idea antica delle divinità partecipi dei destini degli uomini e quindi l'arcaica concezione del sogno come schema di civiltà, indirizzato all'ammonimento e/o ammaestramento dell'umanità.

<sup>145</sup> L'uomo deve emanciparsi, fra gli altri, dai cosiddetti *idola theatri*, quei pregiudizi prodotti da false dottrine filosofiche del passato in cui il filosofo fa rientrare anche la filosofia superstiziosa, accostando l'esperienza onirica ad altre superstizioni antiche, quali le credenze astrologiche, le divinazioni augurali e i destini fatali: «L'intelletto umano, quando trova qualche nozione che lo soddisfa, o perché ritenuta vera, o perché avvincente e piacevole, conduce tutto il resto a convalidarla ed a coincidere con essa. E, anche se la forza o il numero delle istanze contrarie è maggiore, tuttavia o non ne tien conto per disprezzo, oppure le confonde con distinzioni e le respinge [...] pur di conservare indisturbata l'autorità delle sue prime affermazioni». F. BACONE, *Nuovo Organo*, in *Opere filosofiche*, I, 46, cit., p. 268.

posizioni metafisiche. Quanto al primo aspetto, nelle opere scientifiche Cartesio si pronuncia innanzitutto sul rapporto sonno-sogni che talvolta esistono come irrelati e indipendenti fra loro, ammettendo la possibilità di sognare anche da svegli:<sup>146</sup> una posizione che sarà presto smentita dagli sviluppi futuri delle neuroscienze, i quali su basi sperimentali daranno esattamente prova del contrario e di come il sogno avvenga nella cosiddetta fase di sonno REM.<sup>147</sup> La concezione cartesiana, in realtà, appare in piena coerenza con la tendenza dominante nella cultura dei secoli XVI-XVII, sempre più incline a confondere sogno e realtà, visioni notturne e fantasticherie della veglia, in una percezione distopica e illusoria che fatica a distinguere tra verità e fantasia onirica, tra la sfera degli oggetti ed esperienze reali che caratterizzano la veglia e quella delle impressioni, sensazioni e immagini chimeriche tipiche della dimensione onirica.<sup>148</sup> Il motivo in questione ritorna poi nelle *Meditazioni metafisiche*, dove nella meditazione prima Cartesio ribadisce la difficoltà di distinguere, sulla base di indizi sicuri, la dimensione della veglia da quella del sonno, per cui spesso accade, al soggetto che dorme, di ingannarsi e credere di vivere in sogno situazioni simili se non già identiche a quelle esperite da sveglio, chiamando in causa anche il problema di quale grado di verità sia da attribuire al contenuto onirico.<sup>149</sup> Il confine tra le due dimensioni può raggiungere un tale grado di disorientamento da sfociare addirittura nell'esperienza onirica come delirio e stato di alterazione mentale, rispecchiando un parallelismo che lo stesso Cartesio istituisce nelle *Meditazioni metafisiche* tra il sognatore ed il pazzo.<sup>150</sup> Si tratta di una

---

<sup>146</sup> La distinzione tra i due momenti investe anche la sfera terminologica, in quanto Cartesio definisce *rêveries* i sogni della veglia mentre utilizza i termini *somnia/songes* con riferimento alla sfera notturna. Sul tema si rimanda a G. BELGIOIOSO, "Sonno" e "sogno" nel lessico cartesiano, in *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, cit., pp. 241-280.

<sup>147</sup> Vedi *infra* § 1.3.

<sup>148</sup> Il motivo del discrimine tra sogno e realtà trova ampia realizzazione nella letteratura cinque-seicentesca, ad esempio nei drammi di Shakespeare, dalla *Tempesta* a *Sogno di una notte di mezza estate*, nonché nel dramma spagnolo *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, che rappresenta la più emblematica esemplificazione di questo filone. Il motivo dell'oscillazione tra i due poli è stato indagato anche a proposito dell'*Orlando furioso*, in A. MOMIGLIANO, *La realtà e il sogno nell' "Orlando Furioso"* (*Linee per uno studio sul poema dell'Ariosto*), «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 85, 255, 1925.

<sup>149</sup> Cartesio si serve di questo assioma per dare fondamento alla teoria del dubbio, mettendo in discussione le conoscenze sensibili sia perché i sensi possono ingannarci, sia perché «quotidianamente nei sogni ci sembra di percepire o immaginare innumerevoli cose che non esistono in nessun luogo», senza che si dia la possibilità di distinguere se siano più veri i pensieri del sogno o quelli della veglia. R. DESCARTES, *Principi*, I, 4, in Id., *Opere filosofiche*, I, Torino, UTET, 1994, pp. 70-71.

<sup>150</sup> R. DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, I, in Id., *Opere filosofiche*, I, cit., p. 666. Di mente inferma e onirismo parla in quest'epoca anche Paolo Sarpi negli *Scritti filosofici inediti*, dove tale infermità, variamente causata da sonno, pazzia, ubriachezza e altri stati passionali dell'individuo, è a sua volta all'origine di quei sembianti e quelle apparizioni che popolano i sogni, definiti 'effetti di manifesta causa privi', scaturenti da alcune qualità sensibili che vanno ai sensi interiori senza toccare gli esteriori. Il pensiero di Sarpi riflette una tendenza maggiormente raziocinante circa la riflessione onirica, in quanto le immagini



chiave di lettura del sogno che avrà largo seguito nella letteratura medico-scientifica dell'Ottocento e a cui la psicanalisi dedicherà ampia attenzione, al fine di rintracciare i rapporti tra esperienza onirica e malattie mentali, in chiave eziologica e sintomatica.<sup>151</sup>

Dalle occorrenze del tema negli scritti scientifici, traspare chiaramente un'anamnesi di carattere biologico circa la causalità onirica, che Cartesio rimette a determinati stati degli organi corporei o delle facoltà sensibili e mentali.<sup>152</sup> Anche ammettendo un coinvolgimento della sfera intellettuale nel determinismo dei sogni, Cartesio, tuttavia, è ancora dell'idea che in alcune circostanze la mente assuma un atteggiamento passivo che solamente subisce le immagini oniriche senza potersi opporre, in una modalità che ricorda da vicino la più antica concezione greco-romana.<sup>153</sup> Un tale aggancio tra il contenuto onirico e il mondo degli oggetti reali è ulteriormente ribadito nelle *Meditazioni metafisiche*: sempre nella meditazione prima Cartesio argomenta che, per quanto le rappresentazioni dei sogni possano esser formate *a somiglianza* di qualcosa di vero – con ciò escludendo il carattere assolutamente realistico di quelle rappresentazioni – bisogna tuttavia ammettere che le immagini e figure illusorie prodotte in sogno abbiano un fondo di verità; queste, infatti, nascono dalla mescolanza di elementi semplici e universali che esistono nella realtà, a guisa di quelle raffigurazioni stravaganti che si osservano in pittura, nate da un fondo di oggetti concreti e realmente esistenti, quali, ad esempio, i colori.<sup>154</sup> Il contenuto onirico, pertanto, non sarà mai totalmente avulso dal mondo reale, in quanto plasmato a partire dagli oggetti e accidenti che popolano il mondo della veglia, di cui quel contenuto costituisce un'alterazione e manipolazione.

Il parallelismo tra sogni e pittura era stato già precedentemente impiegato dal medico e filosofo Andrea Cesalpino, che nelle *Quaestiones peripateticae* del 1571 aveva dato voce ad una concezione in parte affine a quella cartesiana. Cesalpino, infatti, muove da

---

del sogno sono identificate come simulacri che si manifestano internamente al soggetto ma paiono ad esso esterni, come fossero concretamente presenti nello spazio circostante, ciò che conferma l'illusorietà e non veridicità di ciò che vediamo durante l'esperienza onirica. P. SARPI, *Scritti filosofici inediti*, Lanciano, Carabba, 1910, pp. 8, 17.

<sup>151</sup> Si veda, in particolare, S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 101-105.

<sup>152</sup> R. DESCARTES, *Anatomica*, in Id., *Opere postume 1650-2009*, II, Milano, Bompiani, 2009, p. 1158.

<sup>153</sup> R. DESCARTES, *Cartesius*, in *Ibidem*, pp. 1394-1396. D'altra parte, il filosofo sembra discostarsene immediatamente nel momento in cui riduce a una pura spiegazione meccanicistica e mentale le credenze circa l'origine divina e il carattere premonitorio dei sogni: ciò si spiega solo in quanto le zone del cervello predisposte alle immagini oniriche nel sonno talvolta rievocano le medesime immagini anche nella veglia, con ciò escludendo la possibilità di un intervento divino che preannuncia al sognatore accadimenti futuri. Da qui, argomenta che tanto i sogni notturni quanto le fantasticherie della veglia sono prodotti in parte dalle impressioni contenute nella memoria, in parte dagli spiriti che fuoriescono dalla ghiandola pineale: con ciò, il filosofo identifica una precisa area del cervello come preposta alla genesi onirica, zona di cui parla anche nella parte prima delle *Passioni dell'anima*.

<sup>154</sup> R. DESCARTES, *Meditazioni metafisiche*, I, cit., p. 667.

posizioni aristoteliche per attribuire un ruolo fondamentale nella genesi onirica all'immaginazione, definita «un movimento messo in atto dai sensi»,<sup>155</sup> per cui è possibile immaginare solo ciò di cui si abbia previa sensazione; tuttavia, aggiunge a questa tesi una postilla nella misura in cui ammette la possibilità di creare contenuti fittizi mai percepiti prima attraverso i sensi e non esistenti in natura, come i centauri e le chimere, ma pur sempre plasmati sulla base del materiale sensibile: da qui, per esempio, i *simulacra*, ovvero movimenti corrispondenti a immagini di cui non abbiamo avuto diretta percezione sensibile, come quelle che popolano le esperienze oniriche e talvolta anche il mondo della veglia.<sup>156</sup> L'immaginazione, pertanto, è in grado di sentire la realtà in modo 'analogico',<sup>157</sup> per cui essa non si limita soltanto a ricordare, ma può anche esprimere il suo atto creativo, al punto tale da immaginare ciò che, pur avendo fondamento sensibile, non è stato realmente percepito e può così presentire gli accadimenti futuri; da qui, Cesalpino arriva ad ammettere la possibilità di divinare non già per intercessione divina bensì su basi esclusivamente umane e mentali, avvalendosi il soggetto della sua sola facoltà immaginifica: un importante riconoscimento del valore laico della profezia, ora finalmente ancorata solo all'umano e sciolta dal divino.<sup>158</sup> Sebbene la posizione di Cesalpino sia passata sotto maggiore silenzio rispetto a quella cartesiana, si tratta in entrambi i casi di intuizioni di grande modernità, che tracciano le coordinate di una nuova scuola di pensiero nella riflessione sul sogno, in direzione della sua progressiva e totale razionalizzazione; ciò porterà a riconoscere il primato delle tracce mnestiche nella genesi onirica e, più in generale, il primato del soggetto in quanto essere autonomo e pensante anche nell'esegesi del sogno, senza più la necessità di fare ricorso a responsi oracolari dall'alto né a interpreti e oniromantici, ammessi alla decifrazione del messaggio onirico esclusivamente tramite investitura divina. In quanto tale, il sogno rientra a buon diritto tra i *semeia* della natura, indizi probabilistici, secondo la definizione di Walter Belardi,

---

<sup>155</sup> A. CESALPINO, *Peripateticarum quaestionum libri quinque*, Venezia, apud Iuntas, 1571, f. 125v.

<sup>156</sup> Cesalpino utilizza il termine *simulacra* nella stessa accezione con cui compare in Lucrezio (cfr. *supra* § 1.1.3, p. 34, nota 78), come corrispettivo dell'epicureo εἰδωλα, ad indicare per l'appunto immagini create a guisa degli oggetti sensibili, mere riproduzioni connesse ai corpi a cui somigliano ma senza identificarsi o combaciare totalmente con gli stessi. A supporto della sua tesi, il filosofo fa l'esempio dei cavalli volanti che non esistono in natura, ma che è possibile immaginare dopo aver osservato degli uccelli volare (*Peripateticarum quaestionum libri quinque*, cit., f. 126r).

<sup>157</sup> G. GIGLIONI, *La magia e i poteri dell'immaginazione*, in G. ERNST, G. GIGLIONI (a cura di), *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2012, pp. 64-67.

<sup>158</sup> A. CESALPINO, *Peripateticarum quaestionum libri quinque*, cit., f. 127r. Qui l'autore riporta proprio il caso di sogni ed estasi, nei quali l'immaginazione non è disturbata dalla realtà sensibile, pertanto è posta nelle condizioni di cogliere indizi di eventi futuri che producono in essa dei leggeri movimenti indispensabili al loro pre-sentimento.

che rinviano ad altro.<sup>159</sup> La smania dell'uomo di investigare il cosmo e rintracciarvi i sensi reconditi, che possano in qualche misura dar conto dei misteri della sua esistenza, lo porta così continuamente a indagare e interrogare quei *signa* che si manifestano in natura, nella speranza di trovarvi dei responsi nel senso e nell'uso più arcaico del termine. Questa ricerca smodata si fa tanto più insistente nei secoli in cui mutano le coordinate teoriche della cosmologia e l'uomo è sempre più portato a scandagliarne le strutture con il ricorso alla magia, forma embrionale della scienza naturale. Così come gli astrologi tentano di rintracciare nei segni della volta celeste le spiegazioni dei fenomeni umani, parimenti nel Cinquecento e Seicento si intravede ancora nella divinazione, anche per mezzo del sogno, una risorsa utile a dare risposte circa il presente e il futuro dell'individuo, nonché a conquistare sfere della conoscenza fino a quel tempo inedite e precluse alla specie umana.

La linea di pensiero inaugurata da Cartesio, finalizzata a trovare una giustificazione razionale alla conoscenza e alle credenze dell'uomo, avrà fertile prosecuzione nel secolo dei lumi, dapprima passando attraverso la filosofia del razionalismo seicentesco.<sup>160</sup> La mentalità illuministica, infatti, che sottopone tutte le esperienze al vaglio critico della ragione riconducendo ogni fenomeno ad una spiegazione fisiologica, da una posizione apertamente antimetafisica rifiuta tutte quelle manifestazioni irrazionalistiche e superstiziose tra cui, per lungo tempo, si facevano rientrare i sogni medesimi.<sup>161</sup> Le più alte espressioni di questo approccio si trovano espresse nel *Dizionario filosofico* di Voltaire e nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. Il primo, interrogandosi su quale sia la causa efficiente dei sogni tra i soli organi corporei o piuttosto l'anima sottratta al giogo dei sensi, accosta il fenomeno onirico alle sfere dell'irrazionale e della follia, nel senso delle sue strutture illogiche e incoerenti, delle rappresentazioni ingannevoli e delle fantasie tumultuose che esso produce nell'uomo; la sua posizione è perentoria nel momento in cui esclude ogni partecipazione diretta e consapevole dell'individuo alla

---

<sup>159</sup> W. BELARDI, *Forma, semantica ed etimo dei termini greci per 'segno', 'indizio' e 'sintomo'*, in M. L. BIANCHI (a cura di), *Signum IX. Colloquio internazionale, Roma, 8-10 gennaio 1998, Lessico intellettuale europeo*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1-22.

<sup>160</sup> In questo filone si inserisce l'opera di Spinoza, dove la riflessione sul sogno è chiamata in causa nel più vasto problema della dialettica tra creazioni dell'immaginazione e idee dell'intelletto, quindi del rapporto tra falsità e verità. Le rappresentazioni oniriche, infatti, inducono la mente in errore in quanto non generate da cause esterne e da percezioni sensoriali, ma prodotte per rielaborazione dalla memoria che nulla ha a che fare con l'intelletto e il pensiero. Per raggiungere la vera conoscenza intellettuale, quindi, è necessario emendare l'intelletto da tutte quelle idee false e fittizie, tra le quali figura il sogno medesimo. Per un approfondimento delle posizioni di Spinoza sul tema onirico, si veda P. TOTARO, *Sogno e dottrina della conoscenza in Spinoza, in Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, cit., pp. 313-339.

<sup>161</sup> L'interesse per l'interpretazione onirica non scompare certo del tutto, ma sopravvive talvolta entro canali paralleli a quelli della cultura ufficiale, dove diventa il «nutrimento della superstizione del volgo che si riuniva intorno alle baracche delle fiere annuali». In H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni*, cit., p. 174.

genesi onirica, in quanto la volontà del soggetto non ha parte alcuna nella produzione delle idee che affollano il sonno.<sup>162</sup> La posizione di Voltaire sul valore teofanico o meno del sogno sembra essere chiara quando si considera come banco di prova la citazione antica, tratta da Petronio, posta in apertura della voce nel dizionario.<sup>163</sup>

Quanto all'*Encyclopédie*, invece, si trova qui espresso un concetto antesignano di quelle che saranno le successive acquisizioni della neuroscienza, nel momento in cui si riconosce la parte funzionale che il sistema nervoso esercita nel produrre le percezioni sensibili e, di conseguenza, anche le impressioni oniriche. In perfetta analogia con quanto espresso da Voltaire circa l'impossibilità della volontà umana di intromettersi nella produzione onirica, l'*Encyclopédie* paragona, con una metafora dalla forte pregnanza icastica, l'immaginazione dei sogni ad una repubblica in stato di anarchia, agitata e disordinata da continui attacchi delle passioni contro il legislatore.<sup>164</sup> Quel che è certo è che, anche in stato di sonno, l'anima continua ad essere operativa tramite la memoria ed il pensiero e ciò le consente di ricevere una serie ininterrotta di rappresentazioni e percezioni, nate dalla combinazione spesso confusa di molteplici idee. In questo modo, la genesi del momento onirico è ricondotta alla sola esperienza sensibile e agli stimoli – derivanti tanto dagli oggetti esterni quanto da altre affezioni che accadono nel corpo umano – che si producono sul sistema nervoso, da cui deriva la sensazione, definita esplicitamente 'madre del sogno'; dalla natura di questa sensazione, che può anche afferire alle impressioni del giorno precedente, dipenderà il carattere specifico dell'immagine che nel sogno si combina con le numerose altre. Allo stato di incertezza

---

<sup>162</sup> Voltaire da un lato postula l'operatività di un senso interno che permane attivo nei sogni, a fronte dell'inattività di tutti gli altri, con ciò portando a credere che nella sua interpretazione il sogno sia un prodotto dalla genesi organica ed esclusivamente interiore, senza alcuna partecipazione di agenti esterni, divini o soprannaturali che siano; d'altra parte, chiamando in causa anche l'anima, lascia aperta la questione di quale parte del corpo sia responsabile della creazione onirica nella dialettica memoria-cervello-animo, come uno dei misteri insondabili che non è dato all'intelletto umano di penetrare e comprendere. Cfr. VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Milano, Rizzoli, 1966, pp. 290-292.

<sup>163</sup> Ivi, p. 290: «I sogni, che ingannano le menti con aleggianti fantasmi, non li mandano gli dèi né dai templi né dall'etere, ma ognuno se li fa da solo». La citazione è tratta dai *Fragmenta*, in PETRONIO, *Satyricon*, 30, 1-5, Torino, UTET, 1967, pp. 384-387.

<sup>164</sup> D. DIDEROT, D. D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. XV. Qui vi si dà anche un'embrionale spiegazione fisiologica delle sensazioni e del sogno: le prime si producono in quanto le emanazioni dei corpi materiali esterni colpiscono il nervo scuotendolo da un'estremità all'altra, dall'esterno all'interno, dove l'estremità interna è subito seguita e accompagnata dalla sensazione che si produce; di conseguenza, perché l'anima abbia delle rappresentazioni oniriche, pur essendo quest'ultima chiusa agli oggetti sensibili, è sufficiente che l'estremità interna dei nervi che terminano nel cervello sia in qualche modo scossa e disturbata dallo stimolo esterno, da cui si generano atti dell'immaginazione: «Ogni atto di immaginazione è sempre legato a una sensazione che lo precede e senza la quale non esisterebbe. [...] tutte le impressioni sensibili che erano prive di effetto all'inizio della notte diventano efficaci, se non al risveglio, almeno allo scuotimento, e il primo scuotimento che ha una forza determinata è il principio di un sogno».

della percezione di età barocca, che non sapeva distinguere ciò che è sogno e ciò che è realtà, si oppone adesso un quasi totale ritorno del principio di chiarezza, che riconosce e separa distintamente i due stati utilizzando come criterio dirimente l'osservazione delle leggi dell'ordine e della natura, presenti nella veglia e assenti nel sogno, ferma restando la possibilità di esperire situazioni straordinarie e insolite anche nel primo stato, da cui deriva ancora una certa confusione.

Rispetto alle concezioni formulate in questo secolo in materia di onirismo, è lecito affermare che alcuni dei caratteri fondanti del movimento dei lumi derivano tanto dall'antichità classica quanto dal Medioevo e Rinascimento, ereditando anzi dalla rivoluzione dell'antropologia rinascimentale il riscatto dell'umana dignità e l'impegno dell'uomo in termini di riappropriazione del destino personale.<sup>165</sup> Ciò, pertanto, vale anche per il discorso onirico, come si è tentato di dimostrare tracciando un filo interpretativo del fenomeno attraverso solo alcune, seppur indispensabili, posizioni illuministiche sul tema del sogno. Questo, mentre da un lato si emancipa dalle implicazioni soprannaturali di tanta speculazione antica, dall'altro si apre alle maglie di una fenomenologia quasi esclusivamente organica e fisiologica, ma conservando ancora quei tratti di irrazionalità che ne faranno uno dei miti più praticati dalla mentalità romantica.

Baluardo del sentimento contro la filosofia razionalistica dei lumi, il Romanticismo, infatti, restituisce ai sentieri dell'irrazionale i rispettivi spazi di intervento e, nel contrapporsi ad una ragione puramente empiristica, tenta di rintracciare nuove aperture e validi appigli nella sua ricerca dell'infinito e dell'assoluto, elevando il sogno a forma di conoscenza irrazionale e privilegiata via di accesso al dominio del sentimento.<sup>166</sup> Da qui, le atmosfere sentimentali del Romanticismo filtrano, attraverso la lente del sogno, tutto quanto di «indeterminato, svagato, desiderante, rimpiangente» vi sia.<sup>167</sup> Sotto l'egida di questa nostalgia dell'irrazionale, lo spirito romantico prende corpo in una nuova generazione e fantasia poetica, caratterizzata da stati di incoscienza, estasi e prodotti dell'umana immaginazione, che accendono un anelito a ricercare 'nuove ragioni di vita',

---

<sup>165</sup> Ciò trova corrispondenza con quanto sostiene Todorov circa il progetto illuministico, affermatosi non come rottura e innovazione radicale sul terreno delle esperienze e ideologie pregresse, quanto piuttosto nato da un'opera combinatoria in forma differente e nuova di alcune delle più significative idee elaborate nel corso dei secoli passati. T. TODOROV, *Lo spirito dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007.

<sup>166</sup> Sulla concezione del sogno nella poesia romantica, non si può prescindere da uno degli studi più completi del tema, in A. BÉGUIN, *L'anima romantica e il sogno: saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

<sup>167</sup> M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, cit., p. 75.

senza per questo porsi in totale rottura con la filosofia del secolo precedente.<sup>168</sup> Portando alla ribalta il concetto di inconscio,<sup>169</sup> sulla spinta della sua predilezione per fenomeni come la notte, le tenebre, l'occulto, la realtà interiore dell'individuo, la mentalità romantica apre così una nuova breccia nella considerazione del sogno, sentito come uno dei luoghi eletti di quell'evasione esotica cara al sentimento romantico e che prende corpo soprattutto nei modi del fiabesco e del fantastico, nonché nelle opere di alcuni tra i più noti poeti romantici del sogno, come Novalis, Nodier, De Quincey, Nerval e Hoffmann.<sup>170</sup> Si diffonde ora un moto di visionarietà che si mescola ad un senso dell'onirico percepito come atmosfera ontologica e artistica a un tempo, luogo liminale di smarrimento ricercato dall'individuo e particolarmente abusato nella letteratura del tempo.<sup>171</sup> Visto in quest'ottica, il sogno romantico diventa, al pari della follia, il mezzo di locomozione su cui l'individuo si imbarca nella sua tensione verso l'infinito, una prospettiva che a ben guardare ci colloca non troppo lontano da una delle ragioni di fondo che hanno da sempre

---

<sup>168</sup> In età romantica si diffonde, fra le altre, l'esperienza della visione auto-provocata per effetto dell'assunzione di sostanze allucinogene e droghe del tipo più vario, tra cui molto abusato fu l'oppio: tale esperienza trova fertile terreno per attecchire in tanta letteratura romantica, sia come pratica realisticamente esperita che mette in moto la creazione letteraria (è questo, ad esempio, il caso del *Kubla Khan* di Coleridge), sia nella misura in cui l'esperienza assurge a tema letterario dando corpo ad una vera e propria «mistica dei "paradisi artificiali" prodotti dagli allucinogeni». Cfr. C. CORTI, *Visione*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, cit., pp. 2645-2649, in part. p. 2647.

<sup>169</sup> Già Leibniz, nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, aveva segnalato la presenza di 'piccole percezioni' di cui l'essere umano non ha consapevolezza, ma che depositano in lui tracce o espressioni, dunque ricordi, degli stati precedenti che lo costituiscono e che si connettono con il suo stato presente, restituendo la giusta importanza alle manifestazioni psichiche dell'individuo. Il concetto di inconscio avrà poi ampio sviluppo con la filosofia idealista tedesca, quindi con Schopenhauer: secondo la sua teoria, il cervello risponde anche in sonno ad un eccitamento, seppur debole, della vita organica interna all'individuo, producendo come reazione le immagini e figure dei sogni, le quali pertanto possono anche avere natura confusionaria. Il tentativo di valorizzare le forze inconscie dell'individuo, dunque, fu sempre al centro dell'interesse romantico, come spinta propulsoria a scavare nelle pieghe più profonde dell'io. Cfr. G. W. LEIBNIZ, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, 2, IX, in Id., *Scritti filosofici*, II, Torino, UTET, 1968, pp. 261-267; A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1989.

<sup>170</sup> La predilezione romantica per tutti quei temi e motivi legati alla sfera notturna e irrazionale prende corpo, nelle opere letterarie del tempo, sia nella preferenza accordata alla forma onirica dell'incubo, sia nell'impiego diffuso di un'eziologia del sogno di ispirazione demoniaca, da cui deriva la presenza sempre più cospicua degli esseri soprannaturali di segno negativo: questi figurano all'origine dei sogni e/o quali attanti dei sogni stessi, come diavoli e demoni, fino alla figura dell'angelo caduto per eccellenza, all'occorrenza incarnato da Lucifero o tradotto in un particolare modo di essere dell'uomo romantico, ora perfido insidiatore della figura femminile ora ribelle luciferino mosso da aneliti titanici. Tra i riferimenti letterari obbligati del tema, vale la pena segnalare almeno *Il demone* di Lermontov, mentre un valido esempio della presenza del sogno calata nei modi del fantastico si ha nelle opere di Iginio Ugo Tarchetti, in particolare nei *Racconti fantastici*. Per la presenza demoniaca nella letteratura ottocentesca, si veda M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.

<sup>171</sup> A conferma di un ininterrotto dialogo tra ideologia, arte e letteratura, basti menzionare il celebre dipinto di Goya, *Il sonno della ragione genera mostri*, che incarna perfettamente lo spirito onirico dell'età romantica nella sua predilezione per le tematiche oscure e tenebrose. Offrendo un bozzetto che traduce perfettamente in forma iconografica la semiotica di un particolare fenomeno onirico, ovvero l'incubo, l'artista spagnolo si serve di immagini sinistre, attinte per lo più dal mondo animale, che ben esprimono la sensazione di oppressione e presa d'assalto che i pensieri soffocanti dell'incubo esercitano sul dormiente.

caratterizzato l'esperienza del sogno: questa, come si è visto, fu ricercata sin dall'antichità, in quanto trampolino di lancio dell'umanità verso tutto ciò che rientra nel campo dell'insondabile e inaccessibile, dai misteri divini alla conoscenza dell'ignoto, dalla penetrazione dei segreti della natura alla scoperta del futuro, in un anelito che, pur nel variare dei tempi e delle ideologie, permane al fondo del fenomeno come marchio indelebile; tutti aspetti che si innervano nell'idea di infinito come non-compiuto, di qualcosa che non pone limiti alla ricerca e al controllo umani.<sup>172</sup> La concezione del sogno come evasione fornisce anche tanto materiale valido ad un altro motivo attiguo, quello del sogno ad occhi aperti, per l'appunto inteso come fuga onirica e allucinatoria al confine con il *topos* del viaggio mentale, con tutto il suo portato in termini di esaltazione del soggettivismo che rappresenta una delle cifre identitarie del genio romantico, fino agli esiti più estremi della tipologia senza tempo del viaggio immaginario, esperito dal soggetto proprio in uno stato di tipo onirico, come emblematico 'terzo spazio' entro cui tentare di ricreare, spesso su basi utopistiche, le condizioni non più possibili nel mondo reale. Un modo, questo, che affonda le sue radici nella letteratura più arcaica e che si imparenta a doppio filo da un lato con il motivo del viaggio dell'anima in uso presso i popoli primitivi, dall'altro con il genere del viaggio fantastico, primo fra tutti il viaggio oltremondano esperito in forma di visione e/o sogno.

### 1.3 BIOLOGIA E PSICANALISI DEL SOGNO NEL NOVECENTO

Fornire solo brevi cenni sull'evoluzione del pensiero onirico nel Novecento è sicuramente riduttivo rispetto all'enorme mole di studi e pubblicazioni apparsi ancora fino agli ultimi anni del secolo scorso; eppure, lontano da ogni pretesa di esaustività, si tratta di un'operazione necessaria per poter tracciare le ultime linee di un discorso che, dall'antichità più remota ad oggi, ha contribuito a disegnare una parabola teorico-prassica quale specchio riflesso dell'immaginario umano, nel suo rapporto con i fenomeni della psiche e dell'irrazionale.<sup>173</sup> Una delle acquisizioni più importanti in materia onirica si

---

<sup>172</sup> Proprio l'anelito dell'uomo verso la costante ricerca e il desiderio di conquista dell'infinito informa la filosofia romantica della *Sehnsucht*, nella spinta talvolta anche dolorosa verso un oggetto del desiderio costantemente differito, e percorre anche il mito faustiano fino agli esiti più disastrosi derivanti dal superamento dei limiti che la natura impone all'uomo.

<sup>173</sup> È cosa nota che la bibliografia degli studi sul sogno nel Novecento è sconfinata, pertanto si segnalano, oltre alla freudiana *Interpretazione dei sogni*, almeno i seguenti lavori: S. FREUD, *Il sogno: 1900*, Torino, Boringhieri, 1975; C. G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, BUR, 2019; Id., *La psicologia del sogno: 1916-48*, Torino, Boringhieri, 1980; E. FROMM, *Il linguaggio dimenticato: introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti*, Milano, Bompiani, 1962; J. A. HOBSON, *Sognare: il rapporto mente-*

deve sicuramente alla nascita della fisiologia del sonno, come scienza che studia i meccanismi di funzionamento degli organi viventi, in riferimento appunto alla sfera del dormire. Tali scoperte si legano indissolubilmente agli studi di Pavlov sui processi di induzione del fenomeno in questione, per poi sfociare nella moderna neurofisiologia con le ricerche di Kleitman, ormai riconosciuto come il padre della fisiologia del sonno e della scoperta del sonno REM.<sup>174</sup> Il moderno interesse scientifico nei confronti del sonno e del sogno, come esperienze umane e naturali, ha così contribuito a sottrarre la questione onirica alla speculazione irrazionale delle arti magiche e metafisiche, delle menti superstiziose, del pensiero filosofico e di quello teologico, che come si è visto riconducevano la causalità onirica a tutt'altre spiegazioni: solo alcune di queste hanno tentato, in ogni caso, di trovare un fondamento pseudoscientifico al fenomeno, ma sempre rimanendo al di qua delle future scoperte neurobiologiche.<sup>175</sup> Va da sé che anche le teorie filosofiche più antiche sul sogno hanno in qualche modo contribuito a gettare il seme di

---

*cervello*, Roma, Di Renzo, 2011; Id., *Sogni*, Roma, GEDI, 2018; L. BINSWANGER, *Sogno ed esistenza*, Milano, SE, 1993; E. AEPPLI, *I sogni e la loro interpretazione: con la spiegazione di 500 simboli onirici*, Roma, Astrolabio, 1963; R. CAILLOIS, *L'incertezza dei sogni*, Milano, SE, 2014; Id., *La forza del sogno: il sogno nella letteratura di tutti i tempi*, Parma, Guanda, 1963; M. CASONATO, R. PANI, *Il sogno da Freud ai giorni nostri*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995; D. MELTZER, *La vita onirica. Una revisione della teoria e della tecnica psicoanalitica*, Roma, Borla, 1989; F. RAPPAZZO, *Temi letterari e pensieri del sogno: da Frye a Freud*, «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», 20, 58, 2008, pp. 84-97.

<sup>174</sup> A lungo si è considerato il sonno come una sospensione delle attività del cervello e un'interruzione dei suoi legami con l'ambiente esterno, in funzione di una sorta di 'risparmio energetico'; solo in tempi relativamente recenti si è giunti alla capitale scoperta, fatta per mezzo di esperimenti elettrostimolatori eseguiti in laboratorio, della presenza di uno stato attivo encefalico anche nel corso dell'addormentamento, con le conseguenti ricadute che ne sono derivate sul piano dell'attività onirica. Si vedano a proposito: I. P. PAVLOV, *I riflessi condizionati*, Torino, Boringhieri, 1966; Id., *Psicologia e condizionamento: studi sull'attività nervosa*, Roma, Newton Compton, 1973; H. PIÉRON, *Le problème physiologique du sommeil*, Parigi, Masson et. C., 1913; E. ASERINSKY, N. KLEITMAN, *Regularly occurring periods of ocular motility and concomitant phenomena during sleep*, «Science», 118, 1953, pp. 273-274.

<sup>175</sup> Pur essendo il sonno un fenomeno prettamente clinico, la sua articolazione e i suoi parametri neurobiologici rivestono un ruolo importante nell'organizzazione del sogno, un ruolo che a mio avviso vale la pena conoscere anche per i profani della medicina: il sogno, infatti, esercita delle importanti ricadute sulla conformazione onirica in termini di soluzioni letterarie e sintassi della narrazione, come si vedrà dall'analisi delle opere scelte. Mediante l'ausilio di esperimenti e ricerche psicofisiologiche, i moderni studi scientifici hanno permesso di evidenziare alcuni caratteri contraddistintivi del sonno, caratterizzato in primis da un affievolimento dello stato cosciente del soggetto, da una quasi totale immobilità e caduta di tono muscolare, nonché dalla sospensione delle funzioni attive degli organi di senso. Attraverso le rilevazioni dell'EEG che registra le onde dell'attività cerebrale dell'individuo, è stato messo a punto un ciclo veglia-sonno, articolato per le ore notturne in un'alternanza di momenti – di grado diverso – di sonno REM (*rapid eye movement*), anche detto desincronizzato (fase D), e momenti di sonno non-REM (NREM) o sincrono (fase S), questi ultimi in percentuale prevalente rispetto ai primi: il discrimine tra i due momenti – determinato proprio dalla persistenza o meno dei movimenti oculari anche durante il sonno – è stabilito, in riferimento ai sogni, da un manifestarsi maggiore dei sogni nella fase REM, in cui si registra anche un parziale mantenimento delle attività cerebrali allo stato attivo, con delle ricadute significative sui processi di formazione dei sogni, sulle affezioni emotive e sulla maggiore o minore ritenuta mnestica del contenuto onirico. Per uno studio approfondito dei processi fisiologici del sonno e del sogno, si rinvia a E. HARTMANN, *Biologia del sogno*, Torino, Boringhieri, 1973; M. BERTINI (a cura di), *Psicofisiologia del sonno e del sogno: atti del Simposio internazionale: Roma, 11-12 settembre 1967*, Milano, Vita e pensiero, 1970.



quelle congetture da cui la scienza moderna ha tratto le conclusioni oggi note: basti pensare al ruolo che tante correnti di pensiero antiche hanno precocemente riconosciuto alla dimensione interiore, variamente identificata nelle forme dell'anima, della mente, della fantasia o dello spirito, aprendo una breccia nella rivalutazione del sogno come esperienza naturale e personale, interna e mentale, scevra da condizionamenti di matrice divina e soprannaturale; un'intuizione poi confermata dalle acquisizioni neurofisiologiche che, attraverso la rilevazione di cambiamenti elettroencefalografici, hanno identificato nel cervello tanto l'organo centrale di comando delle funzioni biologiche, quanto la sede primaria della coscienza e con essa del sogno.

Il primato tra gli studi che hanno portato ad una vera rivoluzione sul tema onirico va riconosciuto indubbiamente alla nascita, a fine Ottocento, della psicoanalisi, nonché al costituirsi di un binomio tra la stessa e la letteratura. Quanto al primo aspetto, la psicoanalisi in quanto scienza nasce con il proposito di indagare la sfera della psiche e dell'inconscio, quindi di tutte quelle affezioni psichiche e mentali del soggetto che si collocano al di fuori dello stato cosciente.<sup>176</sup> Tra queste disposizioni interiori si fanno rientrare anche i sogni, come spia del funzionamento organico e mentale dell'uomo, nell'interazione tra corpo e mente e tra quest'ultima e il mondo esterno. Partendo dalle indagini capitali compiute da Freud, la chiave di volta dell'interpretazione psicanalitica ruota per lo più attorno alla sfera del desiderio, generalmente inconscio e rimosso, spesso infantile: il sogno rappresenta un appagamento di tale desiderio, seppur subordinato ad un complesso linguaggio cifrato di simboli e implicazioni organiche e psichiche di ogni sorta. Su questo desiderio originario possono innestarsi i residui diurni del soggetto, rappresentato da quelle esperienze percettive e sensoriali che vanno ad integrare, completandolo, il processo di appagamento. Il lavoro freudiano prende le mosse dal metodo delle associazioni libere applicato all'interpretazione dei sogni: impiegato per la prima volta nella cura di un caso di isteria, tale metodo consiste nel sollecitare il paziente a riferire – a proposito del contenuto onirico – tutto quanto gli passi per la mente, in

---

<sup>176</sup> Come già evidenziato, il mondo interiore dell'individuo era stato già perlustrato nei secoli precedenti, con alcune teorie a fare da apripista nella scoperta di una sfera dell'uomo sottratta al governo della coscienza, soprattutto in età romantica. La dimensione dell'inconscio arriva ora a ricoprire una capitale importanza nelle indagini psicologiche e psicanalitiche del nuovo secolo e verrà alla ribalta con Freud, che vi riconoscerà il ruolo essenziale svolto nel processo onirico. Si vedano H. F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio: storia della psichiatria dinamica*, Torino, Boringhieri, 1972; S. FREUD, *Metapsicologia (1915)*, in Id., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. Opere 1915-1917*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 1-118.

maniera spontanea e immune da ogni controllo, senza omettere alcunché.<sup>177</sup> Ciò nasce dalla necessità di considerare il sogno non come totalità in sé, bensì come insieme di singoli elementi parziali che informano il suo contenuto. Così facendo, Freud rinuncia all'interpretazione simbolica del sogno, in cui un elemento del contenuto onirico è semplicemente sostituito con un altro elemento più o meno analogo, al quale il primo rimanda: tale approccio risulta di evidente fallibilità nel caso di quei sogni confusi e incomprensibili, per i quali meglio si presta un'indagine come quella associativa. In questo modo è possibile focalizzare l'attenzione non soltanto sul contenuto del sogno in sé, ma anche e soprattutto sulla persona del sognatore, in modo tale da favorire un ritorno dell'inconscio, quindi di pensieri ed emozioni rimossi, funzionali alla risoluzione di psicopatologie e nevrosi: è un approccio di questo tipo che bisognerebbe adoperare nell'analisi di un sogno letterario, stando ben attenti a riconoscere la voce dell'autore dietro la persona del sognatore, quando e se vi sia. Risulta chiaro da tali presupposti che l'interpretazione analitica dei sogni prescinde dal ricorso a delle chiavi 'fisse', come potevano essere quelle contenute nei libri di sogni popolari antichi, nella consapevolezza espressa dallo stesso Freud che uno stesso elemento può assumere significati diversi, a seconda della persona e del contesto. È l'estremo e definitivo approdo ad una concezione del sogno quale fenomeno umano esclusivamente personale, soggettivo e interiore, irriducibile ad una lettura universalistica e assimilativa che in uno stesso elemento di un sogno riconosce lo stesso significato per persone diverse, di epoche e culture differenti.<sup>178</sup>

Partendo dall'assioma di base del sogno come appagamento di un desiderio rimosso, Freud illustra i procedimenti 'metamorfici' che il lavoro onirico compie sui pensieri del sogno stesso: tali pensieri, come si diceva, sono ricavati da residui diurni recenti o

---

<sup>177</sup> Tale metodo è stato messo a punto per indagare i sintomi nevrotici dei pazienti ed è stato applicato da Freud al caso della paziente isterica Elisabeth von R. Con riferimento alla sfera onirica, il metodo è così descritto: «Se chiedo a un paziente non ancora esercitato: "che cosa le fa venire in mente questo sogno?", in genere egli non è in grado di afferrare nulla nel suo campo visivo mentale. Se invece gli presento il sogno scomposto in singoli frammenti, allora, per ogni frammento, egli mi offre una serie di pensieri che si possono definire come il "sottinteso" di questa parte del sogno», in S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 114. Per la tecnica delle associazioni libere si veda anche S. FREUD, *Studi sull'isteria e altri scritti. Opere 1886-1895*, Torino, Boringhieri, 1967.

<sup>178</sup> Questo passaggio definitivo del sogno dall'antica fenomenologia soprannaturale ad una causalità soggettiva risalta maggiormente se si tiene conto degli stimoli onirici classificati da Freud, spesso attivi in concorso reciproco: essi sono stimoli sensoriali esterni (oggettivi), sensoriali interni (soggettivi), stimoli corporei interni (organici) e fonti psichiche. È grazie al coinvolgimento di questi stimoli, provenienti dalla vita diurna e vigile del soggetto, che l'attività onirica conserva un legame costante con la veglia. Nell'analisi dell'espedito letterario all'interno delle due opere scelte, si vedrà come i primi secoli della modernità – nella fattispecie il Seicento – anticiparono, talvolta inconsapevolmente, alcune delle acquisizioni scientifiche di Otto-Novecento, facendo convivere un'eziologia fisiologica e profana del sogno con i residui soprannaturali e divinatori propri dell'antichità classica. Cfr. S. FREUD, *Stimoli e fonti del sogno*, in Id., *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 42-64.

infantili, psichicamente significativi; questo materiale, tuttavia, subisce una deformazione in virtù della censura notturna e si traduce nel sogno sotto forma di esperienze più o meno recenti ma indifferenti, le quali formano il contenuto manifesto, dietro cui si nascondono i più importanti pensieri del sogno, il suo contenuto latente. Quest'ultimo contiene e dissimula il desiderio realizzato in sogno, ma rimasto inappagato nella vita diurna: è su questo che l'interpretazione deve intervenire per sviscerare i pensieri latenti. L'intervento di deformazione della censura, che permette alle pulsioni di superare la barriera e manifestarsi in sogno, prende corpo in differenti procedimenti, dai quali dipende la forma 'bizzarra', assurda e spesso incoerente, con cui il sogno si manifesta al soggetto.<sup>179</sup>

Il cuore della ricerca freudiana risiede dunque nell'aver riportato all'interno dell'uomo – o meglio nel suo inconscio, di cui il sogno rappresenta la 'via regia' – quel principio motore del fenomeno onirico che la tradizione di pensiero precedente, classica e umanistico-rinascimentale, collocava prevalentemente al di fuori dell'individuo, negli dèi o in altre forze trascendenti; cambiano ora le coordinate geografiche all'origine del sogno, che proviene non dall'alto ma dal basso, «dimora imprecisata della memoria e del desiderio».<sup>180</sup> Queste acquisizioni scientifiche hanno prodotto inevitabili ricadute antropologiche e ideologiche nella sfera del pensiero novecentesco, modificando l'approccio umano ai fenomeni e alle esperienze di vita strettamente imparentate con il sogno e la psiche, ma soprattutto traducendosi immediatamente in immagini ad uso della cultura artistica e letteraria. Quest'ultima infatti, individua adesso nelle 'teorie psicanalitiche' le nuove chiavi euristiche di interpretazione della realtà e dell'uomo, recuperando il valore conoscitivo che il sogno ricopriva già nell'antichità, seppur da presupposti differenti: mentre lì il momento onirico era essenziale per penetrare i misteri del cosmo e di un'intera civiltà con uno sguardo rivolto al futuro, ora questa esperienza diventa un *medium* conoscitivo e interpretativo del soggetto e della sua dimensione psichica e cognitiva, nel presente e nel passato. Da qui al sempre maggiore impiego del

---

<sup>179</sup> Nell'esposizione del suo metodo, Freud illustra i diversi processi mediante i quali si compie il lavoro onirico che conduce dai pensieri latenti al contenuto manifesto: questi sono la condensazione, in cui più pensieri onirici si fondono in un solo elemento del sogno o, viceversa, un solo pensiero si dirama in più elementi del contenuto onirico; lo spostamento, per cui il sogno è diversamente centrato rispetto alla sua energia psichica e ciò che nei pensieri onirici è centrale non sempre viene rappresentato nel contenuto onirico e viceversa; la simbolizzazione, ovvero rappresentazione di pensieri onirici mediante simboli che possano superare la censura; l'identificazione, in cui più persone sono accomunate da uno stesso elemento ma nella raffigurazione del sogno ne emerge solo una; la formazione mista, quando la stessa mescolanza avviene rispetto alle cose anziché alle persone. Sono questi solo alcuni dei procedimenti del lavoro onirico, a cui si devono aggiungere i mezzi e i modi con cui il sogno raffigura, mediante immagini, i suoi pensieri psichici. Si rimanda a S. FREUD, *Il lavoro onirico*, in Id., *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 261 e ss.

<sup>180</sup> M. MANCIA, *Il sogno e la sua storia*, cit., p. 85.

sogno come tema letterario il passo è breve, agevolato dalle stesse modalità del metodo analitico freudiano, basato sul resoconto delle esperienze oniriche dei pazienti; del resto, il lavoro dell'analista si svolge proprio sul racconto del sogno, orale o scritto, con uno scarto significativo rispetto all'esperienza onirica concretamente fatta: ciò dà prova dell'importanza della dimensione narrata del sogno, in quanto rappresenta l'unico supporto concreto, la sola prova tangibile dell'esperienza onirica vissuta, che tuttavia non garantisce circa la veridicità o meno della stessa, ma resta in ogni caso l'unica su cui sia possibile compiere il trattamento, clinico/analitico o critico/letterario che sia.<sup>181</sup> A partire da queste premesse, il *somnium fictum* è stato presto elevato a strumento di scandaglio e investigazione dell'interiorità del soggetto, entro le frontiere aperte dalle infinite possibilità della pagina bianca. Il rapporto psicanalisi-sogno esercita il suo fascino sulle arti traducendosi nelle più diverse utilizzazioni del tema onirico, quale via maestra per mettere in scena i recessi della psiche attraverso i modi dell'irrazionale: ne è prova il movimento surrealista, nato proprio dalle suggestioni delle teorie psicanalitiche freudiane. Postulando la 'soluzione' dei due stati contraddittori del sogno e della realtà, i surrealisti miravano alla conquista di una realtà assoluta o 'surrealtà', ovvero di una nuova dimensione umana basata sul rifiuto della logica tradizionale e sulla libera espressione del pensiero e della psiche: da qui partiva la ricerca di tutte quelle forme espressive dell'immaginario – tra cui l'onirismo – in grado di dare voce a tutto quanto era rimasto sopito a livello inconscio.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Si pensi all'ampio spazio riservato alla narrazione del contenuto onirico di svariati sogni dei suoi pazienti nell'*Interpretazione dei sogni*, quale impalcatura essenziale per illustrare la configurazione e i procedimenti del lavoro onirico; una controprova dell'interesse di Freud nei confronti del valore letterario delle sue teorie è offerta poi dall'applicazione delle stesse alla *Gradiva* di Jensen: qui il padre della psicanalisi rilegge l'opera letteraria attraverso il prisma di alcuni dei fondamenti della scienza psicanalitica, come i concetti di delirio, follia, rimozione, inconscio, nonché gli stessi sogni. Sulla strada del riuso di procedimenti analitici nello studio dell'opera letteraria si colloca l'irrinunciabile lavoro di Francesco Orlando, anticipato dalla *Lettura freudiana della «Phèdre»*: tali studi rappresentano un passaggio obbligato per chiunque si accosti al sogno come linguaggio, con particolare attenzione all'applicazione della formula onirica all'opera letteraria. Sull'applicazione delle teorie psicanalitiche in letteratura, si indicano almeno i seguenti lavori essenziali: S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1975; F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; C. DI LIETO, *Chi ha paura della psicoanalisi?: 'il lato oscuro della mente': da Dante a Cesare Viviani*, Torino, Genesi, 2016; Id., *Letteratura, follia e non-vita: in principio era l'Es*, Torino, Genesi, 2018; M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>182</sup> Nel *Manifesto del Surrealismo* André Breton, profondamente influenzato dalla psicanalisi e dall'interpretazione onirica, esprime il suo riconoscimento a Freud per aver riportato alla luce una parte del mondo intellettuale ampiamente trascurata, rappresentata cioè dalle sfere dell'immaginazione e dalle profondità dello spirito. Oltre che in letteratura, la visione surrealista del sogno quale codice di linguaggio della realtà, fatto di accostamenti illogici e illusori, ha trovato espressione in tanta produzione artistica novecentesca, tra cui i dipinti di Magritte e Dalì.

Gli scrittori della modernità letteraria, incuriositi e affascinati dalle possibilità espressive di un sogno declinato in chiave psicanalitica, cominciano ora ad applicare alla sintassi narrativa delle proprie opere i processi e le teorie del metodo freudiano:<sup>183</sup> esso, infatti, apre infiniti sentieri all'esplorazione delle zone più recondite del soggetto, in un secolo particolarmente sensibile su questo tema. Il Novecento letterario si mostra da qui ricco di sogni inventati, concepiti attraverso il prisma delle concezioni psicanalitiche, legate soprattutto alle scuole freudiana e junghiana, tanto da aprire la strada ad un vero e proprio filone della critica letteraria cosiddetta psicanalitica. Nel *maremagnum* di scrittori che si cimentano in questa direzione, spiccano in particolar modo i lavori di Pirandello e Svevo. Già il primo offre varie declinazioni del tema onirico in diverse novelle, tra le quali *Il vecchio Dio*, *Tu ridi*, *La realtà del sogno* ed *Effetti di un sogno interrotto*: il sogno rappresenta di volta in volta uno spazio su cui proiettare le proprie concezioni, un altrove per lo sfogo di pulsioni e deliri, una porta per scavare nei recessi più profondi dell'io e accedere alle dimensioni dell'inconscio. Una più incisiva applicazione letteraria della psicanalisi si ha però in Svevo, complice fra l'altro l'ambiente triestino dove fu attivo lo psicanalista Edoardo Weiss. Profondamente colpito dalle suggestioni delle teorie freudiane, tanto da tradurre dal tedesco l'*Interpretazione dei sogni*, Svevo non solo utilizza il tema onirico nei suoi scritti— da *Vino generoso* a *Corto viaggio sentimentale* — come grammatica per sviscerare i meccanismi psichici e gli squilibri profondi dei suoi personaggi inetti a vivere, ma offre, con *La coscienza di Zeno*, uno degli esempi più originali e significativi di una letteratura di ispirazione psicanalitica: attraverso la finzione letteraria della terapia scritta e raccontata, Svevo si serve dei modi della psicanalisi per scandagliare le innumerevoli nevrosi del singolo, in cui si rispecchiano le più grandi nevrosi e malattie della società, senza possibilità di cura.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Parallelamente all'applicazione delle teorie psicanalitiche in sede letteraria, nel corso del XX secolo il metodo freudiano si dirama in varie scuole, rappresentate da allievi e colleghi del padre della psicanalisi. Per le importanti ricadute che esercita sulla critica letteraria, vale la pena menzionare fra i tanti almeno la teoria archetipica junghiana: padre della psicologia analitica, secondo Jung esiste un inconscio collettivo, accanto a quello individuale, formato dai cosiddetti archetipi; questi sono immagini primordiali di proprietà comune dell'umanità, costanti universali innate e originarie che si ripetono nel corso della storia e che costituiscono un patrimonio collettivo delle società. Un esempio di applicazione delle teorie junghiane all'analisi letteraria è il metodo di Bachelard, che ha dedicato particolare attenzione alla simbologia dei quattro elementi naturali come strumento euristico della realtà, rintracciando nell'opera poetica la presenza dei 'fattori archetipici'. C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in Id., *Opere di C. G. Jung*, vol. 9.1, Torino, Boringhieri, 1980; Id., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Mondadori, 1984.

<sup>184</sup> Per la presenza della psicanalisi in Pirandello e Svevo, si segnalano i seguenti lavori: G. SAVOCA, *Pirandello e la realtà del sogno*, Roma, Bulzoni, 1987; C. DI LIETO, *L'identità perduta: Pirandello e la psicoanalisi*, Torino, Genesis, 2007; G. SAVOCA, *Svevo e Freud: a proposito del sogno*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, pp. 374-380; F. VITTORINI, *I sogni di Zeno*, in V. PIETRANTONIO e F. VITTORINI (a cura di), *Nel paese dei sogni*, cit., pp. 112-128.

Sono solo due esempi di utilizzazione delle teorie psicanalitiche nei sogni scritti, ma che bastano a dimostrare innanzitutto l'attenzione e l'importanza finalmente ripristinate e riconosciute al soggetto onirico, grazie alle acquisizioni e teorie di Freud; in secondo luogo, l'impiego del sogno nei due scrittori conferma un dato essenziale che si è cercato di mettere in luce lungo la ricostruzione diacronica del tema onirico fin qui condotta: dagli albori delle civiltà alle recentissime ricerche, emerge la percezione umana del sogno come esperienza di vita e forma espressiva dell'interiorità dell'uomo e della civiltà; pur nel variare di epoche storiche e culture, esso è stato da sempre impiegato come linguaggio simbolico e grammatica universale e condivisa, per dare libero sfogo a pulsioni, pensieri, desideri, sentimenti. Dalla considerazione circa le possibilità espressive create dall'onirismo, il sogno è stato promosso sin dalle età più antiche a luogo letterario dell'altrove, spazio di realizzazione dell'illecito razionale e dell'irrazionalmente lecito, parentesi di sospensione della coscienza morale; fin tanto che il sogno è in corso, è possibile per lo scrittore dare libero sfogo al regno affascinante di tutti quei pensieri, intenzioni e dottrine che, di epoca in epoca, hanno dovuto affrontare e superare le barriere di un sempre nuovo Super-Io, politico, morale, sociale, domestico e così via. Di fronte al taglio netto di una censura talvolta esteriore e materiale – si pensi all'Inquisizione – talaltra interiore e incorporea, come quella psichica, gli scrittori hanno scelto il sogno come zona franca per la propria penna e strumento euristico di interpretazione della realtà. Dall'antichità classica ad oggi, si può pertanto riconoscere nel sogno, sia vissuto, sia scritto/inventato, un archetipo dell'immaginario dell'umanità, dove trova la più alta espressione la fantasia, tanto del sognatore reale quanto del sognatore-scrittore.

## CAPITOLO II ONIRISMO TRA SIGLO DE ORO E ITALIA BAROCCA

### 2.1 I *SUEÑOS Y DISCURSOS* DI FRANCISCO DE QUEVEDO NEL SIGLO DE ORO\*

Mentre le lingue classiche adoperavano una pluralità di termini per indicare le diverse manifestazioni afferenti alla sfera onirica, con i rispettivi esiti nell'italiano antico e odierno, la lingua castigliana impiega la sola voce sostantivata *sueño* per indicare a un tempo l'attività del dormire e quella del sognare. Alla polimorfia e polisemia delle lingue antiche fa quindi da contraltare l'univocità del lemma spagnolo che, tuttavia, condivide con quegli idiomi l'etimologia di derivazione indoeuropea.<sup>185</sup> Il termine *sueño* indica dunque tanto il sonno quanto il sogno: secondo la definizione che ne fornisce il *Diccionario etimológico de medicina*, il primo consiste in un periodo di riposo per corpo e mente, caratterizzato da parziale o totale inibizione della coscienza e della volontà, nonché da una sospensione circoscritta e limitata delle funzioni corporee;<sup>186</sup> il secondo, invece, è qui definito come la «rappresentazione fantastica di eventi e immagini mentre si dorme».<sup>187</sup> Non mancano però nel dizionario medico castigliano anche tutti quei

---

\* Nella trascrizione del testo, tanto spagnolo quanto italiano, è stato adottato un criterio prevalentemente conservativo, nel rispetto della grafia e dei segni di interpunzione in uso nel XVII secolo; un ammodernamento del dettato tradirebbe quelli che ritengo essere le peculiarità e il valore letterario dell'*usus scribendi* sia di Quevedo che di Maranaviti. Gli unici interventi compiuti in fase di trascrizione rispondono all'esigenza di rendere il dettato, nei punti più criptici, maggiormente fruibile ad un lettore moderno. Alla luce di ciò, ho eliminato l'*h* etimologica, in particolare nelle voci del verbo avere che nell'uso moderno non la prevedono; ho usato il nesso *-zi* in luogo di *-ti*, *-ci* al posto dello spagnolo *-zi*; ho distinto *u* da *v* e, per la grafia spagnola, *v* da *b*; ho reso *-ij* con *-ii* sia all'interno che in fine di parola; ho ripristinato l'accentazione moderna laddove assente, ad es. in *perché*, *così* e simili; ho sciolto le abbreviazioni e i segni diacritici; ho mantenuto le maiuscole solo nei casi di nomi propri, personificazioni allegoriche e nei nomi che indicano professioni o categorie sociali.

<sup>185</sup> Si tratta della radice verbale indoeuropea \*svap, che indica tanto l'atto dell'aver operato (ap) bene (su), quanto il dormire e quindi il sognare o vedere in sogno. Ciò, secondo quanto riporta Franco Rendich nel *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, deriva dalla concezione del sonno come del giusto premio di un'opera proficua. Per gli esiti fonetici della radice indoeuropea nelle lingue italiche, si veda F. RENDICH, *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Roma, Palombi, 2010.

<sup>186</sup> Sul rapporto sonno-veglia-sogno si veda N. M. ALBORNOZ, M. MONZONI, *Entre el sueño y la vigilia: tiempos y espacios del cuerpo durmiente*, «RECIAL», 6(8), 2015.

<sup>187</sup> S. SEGURA MUNGUÍA, *Diccionario etimológico de medicina*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2015, pp. 101-105 (la traduzione è mia). Alla voce *sueño*, nel dizionario etimologico, sono collegati altrettanti lemmi che compongono la famiglia lessicale del sonno e di tutte quelle affezioni del sistema nervoso che hanno a che fare con la sfera onirica, ivi compresi gli stati di alterazione mentale che hanno un qualche legame con il sonno/sogno. Vale la pena segnalare, fra gli altri, la metasemia che il termine latino *insomnium* subisce nello spagnolo, sia nella forma sostantivata (*insomnio*) che in quella aggettivale (*insomne*): esso indica non più e non tanto un'esperienza di visione interna al sonno, dalla connotazione turbata in quanto provocata dal ripresentarsi, dormendo, delle stesse ansie provate nella veglia, ma indica piuttosto la totale assenza di sonno, corrispettivo dell'italiano *insonnia/insonne*. Su tale variazione di significato ha influito la risemantizzazione del prefisso *in-*, che nell'originaria voce latina

termini, di derivazione classica, che hanno stretta attinenza con il campo fenomenologico dell'onirico, come *oráculo*, *visión*, *insomnio*, *fantasma*, *aparición* e lo stesso *onírico*, accompagnato dalla relativa famiglia dei suoi derivati.

Alla luce di quanto detto, è lecito affermare che anche la cultura spagnola si inserisce lungo lo stesso vettore che, senza soluzione di continuità, porta dall'antichità classica alla modernità circa la considerazione del fenomeno onirico.<sup>188</sup> Pur nella specificità delle circostanze religiose, politiche e antropologiche dei singoli paesi, vale anche per la Spagna quell'ambivalenza di fondo circa la percezione del sogno che si è tentato di illustrare in modo sintetico nelle pagine precedenti e che ha caratterizzato evidentemente la cultura occidentale tutta: il Rinascimento e la modernità hanno ereditato dall'antichità e dal Medioevo quella tradizione che vedeva nell'onirico un fenomeno dai risvolti multipli e mutevoli, ora una sinapsi metafisica in grado di connettere umano e divino, ora un campo aperto alle sollecitazioni ingannevoli del divino, quindi un'esperienza tanto da esaltare quanto da diffidare.<sup>189</sup> Ad accentuare quest'ultimo aspetto è stato, com'è noto, l'immaginario cristiano che ha aperto un divario nella considerazione del sogno,

---

indicava uno stato locativo, appunto interno al sonno, mentre nella definizione datane dal dizionario è inteso con valore privativo. Nella famiglia semantica del sogno, il dizionario fa rientrare anche la voce *pesadilla* con il significato di incubo, suffissato di *pesada*, ovvero angoscia e tormento; questa a sua volta è il femminile di *pesado*, che allude genericamente ad un peso: con ciò, il vocabolo spagnolo *pesadilla* da un lato eredita il turbamento dell'*insomnium* latino, dall'altro conserva quell'arcaica sensazione di oppressione e schiacciamento al petto, che si è vista essere tipica dell'esperienza di un brutto sogno. Si tratta solo di due esempi, quelli di *insomnio* e *pesadilla*, che si è scelto di chiamare in causa per l'attinenza che, come si vedrà, hanno con le tipologie oniriche dei *Sueños* di Quevedo.

<sup>188</sup> Per una bibliografia minima sulla concezione onirica nella cultura spagnola si vedano i seguenti studi: Á. GARMA, *Psicoanalisi dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1971; M. V. J. ARROYO, *Entre la vigilia y el sueño: soñar en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2017; I. ARÉN JANEIRO, *Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?*, «eHumanista», 11, 2008, pp. 261-302; T. GÓMEZ TRUEBA, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999; *Sogno e scrittura nelle culture iberiche: atti del XVII Convegno: Milano, 24-25-26 ottobre 1996* (Associazione ispanisti italiani), Roma, Bulzoni, 1998; D. CVITANOVIC, *El sueño y su representación en el barroco español*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur/Instituto de Humanidades, 1969.

<sup>189</sup> Data l'impossibilità di una trattazione esaustiva circa le opere teoriche spagnole a tema onirico, nei secoli di riferimento, vale almeno la pena ricordare – all'interno del filone che guardava con diffidenza ai sogni – la figura del teologo fiammingo Martín Del Río (1551-1608), autore dei *Disquisitionum magicarum libri sex*: si tratta di un vero e proprio manuale di magia e occultismo che offrì molto materiale utile nei processi inquisitori contro la stregoneria. In linea con la tendenza del pensiero cristiano, che faceva rientrare ogni sospetta forma irrazionale e superstiziosa sotto l'egida della demonologia, Del Río dedica alcune pagine (in particolare il libro IV) anche alla divinazione e al soggetto onirico, ponendolo in stretta correlazione con l'intervento ingannevole dei demoni e istituendo così un'analogia tra immagini del sogno e immagini demoniache. Sullo stesso binario si inserisce anche la figura del gesuita spagnolo Benito Pereira, autore di un trattato *Adversus fallaces et superstitiosas artes, id est, De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica libri tres*: già dal titolo è evidente come i sogni siano inquadrati nell'alveo delle manifestazioni superstiziose e delle arti magiche non naturali, ovvero di quelle arti che non dipendono da sostanze esistenti in natura, ma che sono assoggettate all'intervento di entità demoniache e occulte; un intero libro, il secondo, è dedicato specificamente all'indagine e interpretazione delle visioni oniriche: passando per le cause del fenomeno, Pereira arriva a trattare anche della divinazione diabolica per sogno, facendo salvi i soli prodigi e le rivelazioni la cui fonte diretta è identificabile con certezza nel divino.



contribuendo in tal senso anche alla definizione di nuovi schemi di rappresentazione del fenomeno, come il *topos* paradisiaco o infernale di larga fortuna. Tale condizionamento religioso si fa sentire in maniera tanto più urgente nei secoli dei movimenti controriformistici, quando nella lotta alle eresie si avvolgeva, in una condanna complessiva, qualsiasi manifestazione eterodossa nonché superstiziosa che tentasse minimamente di aprirsi un varco dissidente nel dibattito politico e/o religioso. La risposta del potere, soprattutto di quello monarchico, a queste forme di contestazione che sfruttavano spazi dell'immaginario apparentemente insospettabili – primo fra tutti la finzione letteraria – fu rappresentata dalla censura inquisitoria e dall'intervento dell'Indice dei libri proibiti, simbolo per eccellenza dell'intransigenza politica e culturale del tempo. Concepito originariamente come strumento di controllo ecclesiastico, ben presto, infatti, l'istituto dell'Inquisizione divenne anche un'arma al servizio del potere temporale e un mezzo di censura culturale, per stanare e reprimere ogni manifestazione dissidente nei confronti della corona spagnola. Si vedeva nei libri un pericoloso vettore di contagiosa diffusione delle eresie, per combattere le quali l'istituto inquisitorio era stato originariamente fondato; e ciò valeva tanto per le opere teoriche e di stampo trattatistico, quanto per gli scritti propriamente letterari, guardati pure con sospetto per la pericolosità di alcuni messaggi e dottrine che vi si potevano individuare: tutto quanto era ritenuto sospettoso di minare la solidità della fede e dell'ortodossia doveva essere censurato, con negazione della licenza di stampa o messa al bando degli esemplari già stampati e circolanti.<sup>190</sup>

In questo scenario, che vede la Spagna primeggiare ancora nell'arena della politica europea e che consegna la cultura barocca al suo periodo aureo, vive e opera lo scrittore spagnolo Francisco de Quevedo:<sup>191</sup> un'epoca definita dalle vicende che vanno dalla

---

<sup>190</sup> Sulla repressione e il controllo ideologico sotto l'Inquisizione spagnola, si veda B. BENNASSAR, *Storia dell'Inquisizione spagnola. Fatti e misfatti della "Suprema" dal XV al XIX secolo*, Milano, BUR, 2003.

<sup>191</sup> Per quanto la figura di Quevedo sia universalmente nota al panorama culturale europeo e spagnolo e nonostante la presenza di non pochi studi nell'ambito della ricerca letteraria italiana, si è scelto ugualmente di riportare alcuni cenni biografici essenziali, per offrire un quadro minimo dello scrittore e dell'epoca, funzionale alla comprensione dell'opera esaminata. L'intera vita di Quevedo (1580-1645) si svolse all'ombra della corona spagnola, in quanto figlio di funzionari impiegati al servizio del sovrano Filippo II e della regina consorte Anna d'Austria. La solida formazione prima gesuitica, poi classica e universitaria, si tradusse presto nell'acquisizione di una notevole cultura ed erudizione, passando attraverso studi teologici e un apprendistato filologico e letterario a Valladolid. Alternò per tutta la vita impegno politico ed esercizio poetico, con un intreccio continuo tra le due sfere: il fitto coinvolgimento e la lunga presenza a corte gli svelarono grandezze e miserie di quest'ultima, vicende che gli suggerirono non di rado riflessioni letterarie e che tanto peso ebbero sull'inclinazione amara di molti suoi scritti. Ciò contribuì, fra l'altro, ad affinare nello scrittore quella propensione – che emerge chiaramente dalle sue opere – all'osservazione e allo scandaglio dei comportamenti e delle meschinità dell'umanità del suo tempo. L'impegno diplomatico

seconda metà del Cinquecento, con il regno di Filippo II, al passaggio di scettro al figlio e successore Filippo III; ma si tratta di uno splendore solo apparente, che nasconde già, nelle dinamiche di potere e nelle maglie dell'amministrazione fantasma del nuovo sovrano, i primi segni di una crisi e lo spettro della *débâcle* prossima a compiersi.<sup>192</sup>

Personalità letteraria e politica tra le più note del Siglo de Oro, la figura di Quevedo meriterebbe di essere portata maggiormente alla ribalta nell'ambito del panorama letterario italiano, anche in una prospettiva comparatistica. In questo contesto, infatti, il poeta spagnolo gode tutt'oggi di una notorietà e di un'attenzione ancora troppo marginali rispetto al contributo che la sua opera ha fornito sullo scenario della cultura europea, attraverso un dialogo perpetuo fra tradizione classica e attualità: basti pensare alla ripresa originale di moduli e codici della letteratura antica, tra cui rientra il genere della satira luciana contaminato con i *Colloqui* erasmiani, per limitarci alla sola opera oggetto della ricerca, i *Sueños y discursos*. Concepiti come racconti indipendenti nell'arco di un ventennio, tali discorsi passarono attraverso una complessa diffusione manoscritta, già evidentemente segnata da una difficile accoglienza. I primi quattro sogni, *Sueño del Juicio final*, *El Alguacil endemoniado*, *Sueño del Infierno* e *El mundo por de dentro*, furono composti tra il 1606 e il 1613, mentre il quinto *Sueño de la Muerte* fu composto nel 1621; approdarono alle stampe in volume solo nel 1627, ma senza il benestare dell'autore e al di fuori della Castiglia, dunque in edizioni e ristampe non autorizzate da Quevedo. L'opera subì immediatamente il tocco della censura che costrinse l'autore a ritoccare quanto scritto, tra revisioni volontarie e imposte, e a sostituire la mitologia pagana a quella cristiana, modificando anche i titoli dei singoli sogni.<sup>193</sup> Nel prologo

---

gli costò il carcere dal 1639 al 1643, accusato di aver scritto un poema contro il re. Un riferimento essenziale per la vita dell'ingegno spagnolo è lo scritto di P. JAURALDE POU, *Francisco de Quevedo: 1580-1645*, Madrid, Editorial Castalia, 1999. Già al Seicento, invece, risale una prima vita di Quevedo, composta dall'abate Paolo Antonio di Tarsia: per un'edizione moderna si veda P. A. DI TARSIA, *Vita di Francisco de Quevedo y Villegas: (Madrid 1663)*, prefazione di F. Tateo e traduzione di C. Lavarra, Galatina, Congedo, 2015.

<sup>192</sup> Per un quadro della storia politica e culturale della corona spagnola, funzionale alla ricostruzione del periodo che prelude e fa da sfondo all'opera di Quevedo, si veda *Storia della civiltà letteraria spagnola. I. Dalle origini al Seicento*, Torino, UTET, 1990; in part. i capitoli: *L'epoca di Filippo II (1556-1598). Circostanze e caratteri*, pp. 361-366; *Da Filippo III alla pace di Vestfalia. Circostanze e caratteri*, pp. 421-428, entrambi a cura di A. Domínguez Ortiz.

<sup>193</sup> La prima edizione a stampa del 1627 esce a Barcellona per i tipi di Esteban Libreros, seguita nello stesso anno da altre tre edizioni, due a Zaragoza e una a Valencia. Esse presentano alcune varianti significative mentre ripropongono lo stesso titolo, eccezion fatta per una delle due versioni di Zaragoza che reca il titolo *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*. Nessuna di queste edizioni, in ogni caso, era stata curata o autorizzata da Quevedo a circolare. Per il commento dell'opera spagnola nel presente lavoro di ricerca, è stato utilizzato come testo di riferimento quello dell'*editio princeps* di Barcellona, che recava il titolo completo di *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios*

all'*editio princeps* l'autore allude proprio alle difficoltà incontrate dai testi nella circolazione in forma manoscritta:

Los que han oydo referir, y celebrar algunas, o alguna de las innumerables agudezas que contienen: lastimandose se verlos yr manuscritos, tan adulterados, y faldos, y muchos a pedaços, y hechos un disparate, sin pies, ni cabeça, y tan desfigurados, como el Soldado desdichado, que habiendo salido de su tierra para la guerra, con bizzarria, tallaço, galas, y plumas, vuelve a ella despues de muchos años, mas desgarrado, y rompido, que soldado, con un ojo menos, hecho un monoculo, medio braço, con una pierna de palo, y todo el, hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido, de la municion, sin color determinado, desconocido, y roto, pidiendo lymosina.<sup>194</sup>

Con una chiara punta polemica, Quevedo qui presenta il travaglio subito dai suoi sogni manoscritti servendosi di una lunga e oltremodo prolungata similitudine bellica, che descrive il soldato di ritorno dalla guerra, fatto a brandelli e deturpato rispetto a quando era partito. Con una ricchezza di dettagli e particolari macabri dal sapore senechiano, l'autore costruisce un 'micro-dramma' dalla forte icasticità, che, mentre riassume in una pittura estetica le peripezie di carta e le violazioni invasive sui suoi testi, anticipa l'immagine dei corpi dei defunti in decomposizione, contenuta nel primo *Sueño*.

All'indomani della pubblicazione di molti suoi scritti, questi furono subito considerati scandalosi e sconvenienti per i riferimenti politici ed ecclesiastici che vi erano contenuti: nel caso specifico dei *Sueños*, il riferimento spesso irriverente agli ambiti della sacralità e la parodia di scene ed episodi scritturali non potevano che apparire intollerabili e pericolosi, offensivi nei confronti della fede cattolica e contrari ai buoni costumi, agli occhi di uno stato impegnato nella lotta alle eresie e a tutto quanto potesse rappresentare

---

y *estados del mundo* (Barcelona, Esteban Libreros, 1627, 136 ff.). Nei successivi rimandi al testo, il titolo sarà abbreviato in *Sueños y discursos*. Per una ricostruzione della tradizione del testo dei *Sueños*, si veda J. O. CROSBY, *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005; informazioni dettagliate circa la bibliografia sono contenute in M. ROIG MIRANDA (a cura di), *Bibliographie*, in Id., *Les visions de Quevedo*, Classiques Garnier, Parigi, 2004, pp. 97-135. Circa le vicende che travolsero l'opera per effetto della censura, si rimanda alla nota introduttiva all'edizione italiana del 1959 dei *Sogni*, edita da BUR, a cura di A. Gasparetti, pp. 5-32. In alcuni casi si è scelto di riportare la traduzione italiana moderna dall'edizione di Gasparetti, al solo scopo di facilitare, in chi legge, una migliore comprensione delle informazioni veicolate dal testo e di quanto sostenuto in sede di commento; in tutti gli altri casi, l'analisi verterà in chiave comparatistica sulla traduzione secentesca di Maranaviti.

<sup>194</sup> F. DE QUEVEDO, *Prologo al Lector*, in Id., *Sueños y discursos*, cit., f. non numerato. Si riporta la traduzione italiana moderna (ed. BUR 1959, pp. 40-41): «quelli che ne hanno udito parlare e hanno inteso lodare qualcuna o anche una sola delle innumerevoli arguzie che contengono, rammaricandosi di vederli andare in giro manoscritti, così adulterati e falsificati, e molti a pezzi addirittura e ridotti a tale da far pena, senza piedi né capo, e sfigurati come lo sventurato soldato che, partito per la guerra dal suo paese pieno di valore, bene in carne e coperto di gale e di piume, vi torna dopo molti anni, più lacerato e sbrindellato che soldato, con un occhio di meno e ridotto monocolo, con mezzo braccio, con una gamba di legno, trasformato quasi in un mostro di cera, buono per farne un ex-voto, col vestito d'ordinanza senza più colore determinato, sconosciuto e straccione, chiedendo l'elemosina».

un affronto alla Santa Sede e allo spirito della cristianità.<sup>195</sup> Ragion per cui, intervenendo sui testi, Quevedo ottenne che le sue opere venissero pubblicate in edizioni corrette ed espurgate: da qui è nata l'edizione rivista dei discorsi satirici che va sotto il nome di *Juguetes de la niñez*, apparsa a Madrid nel 1631, la prima realmente autorizzata da Quevedo a circolare.<sup>196</sup> Ciò trova conferma nell'*Index Librorum Prohibitorum et expurgatorum* del 1632: qui, dietro sua esplicita richiesta, viene concessa a Quevedo la licenza di stampa per tutti i suoi scritti riconosciuti come autentici e pubblicati prima del 1631, a patto di apportare correzioni ed emendamenti degli stessi, pena la non pubblicazione e circolazione delle opere.<sup>197</sup>

Al netto delle pesanti critiche subite e delle articolate vicende che riguardarono la circolazione e pubblicazione dei *Sueños*, è chiaro che l'opera suscitò una reazione virulenta proprio in quanto andava a colpire quelle sfere di cui lo stato spagnolo voleva conservare una morigeratezza di facciata. Facilitato dalla 'compromissione' con la vita della corte spagnola sin dagli inizi del XVII secolo, all'interno dei discorsi satirici, infatti, Quevedo sostituì la penna alla spada, per dar voce all'arezza e all'acrimonia di una società malsana, corrotta e viziata nella sua moralità: sentimenti, questi, che gli derivarono dall'osservare tanto da vicino il quadro desolante di una corona all'apparenza grandiosa, ma in realtà percorsa da intrighi e macchinazioni di potere. Dal titolo stesso – *discursos de verdades descubridoras* – si capisce come Quevedo abbia passato la sua intera vita a cercare di smascherare la realtà celata dietro la maschera, tanto più con riguardo ad un governo perbenista e ipocrita come quello di Filippo III, che operò all'ombra del suo *valido*, il duca di Lerma, e dei suoi corrotti favoritismi e nepotismi. Del resto, se il titolo recitava in quel modo – «discorsi di verità disvelatrici di abusi, vizi e

---

<sup>195</sup> Ancora sulle vicende della censura dei *Sueños*, una ricostruzione utile è in H. ETTINGHAUSEN, *Enemigos e inquisidores: los «Sueños» de Quevedo ante la crítica de su tiempo*, in E. FOSALBA, C. VAÍLLO (a cura di), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona-Gerona 21-24 de octubre de 2009*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona servei de publicacions, 2010, pp. 297-318. Circa le ricadute della censura sulle varie redazioni degli scritti, si veda A. REY, *Las variantes de autor en la obra de Quevedo*, «La Perinola», 4, 2000, pp. 309-344.

<sup>196</sup> F. DE QUEVEDO, *Juguetes de la niñez*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631. Nel prologo al lettore Quevedo fa riferimento a quelle edizioni dei *Sueños* pubblicate da altri senza sua previa autorizzazione: «Cuando, por la ganancia que se prometieron de lo sabroso de quella agudezas, sin enmienda ni mejora, algunos mercaderes extranjeros las pusieron en la publicidad de la imprenta, sacándome en las canas lo que atropellé antes del primer bozo, y no solo publicaron aquellos escritos sin lima ni censura, de que necesitaban, antes añadieron a mi nombre tratados ajenos». Cito dal testo riportato in F. PLATA, *Los Sueños de Quevedo*, «Revista anthrops: Huella del conocimiento», 6, 2001, pp. 119-123.

<sup>197</sup> *Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum*, Sevilla, 1632, p. 399: «Varias obras, que se intitulan, y dizen ser suyas, impressas antes del año de 1631. hasta que por su verdadero auctor, reconocidas, y corregidas se buelvan a imprimir». In quell'occasione l'autore si era difeso dalle critiche dei suoi detrattori, giunte copiose negli anni dal 1627 quando apparvero le prime pubblicazioni, denunciando la circolazione di edizioni delle sue opere non autorizzate, pertanto contenenti errori ed aggiunte.

inganni in tutti gli uffici e le condizioni del mondo» – Quevedo doveva evidentemente esser riuscito nel suo intento, tanto da infastidire quanti si sentivano maggiormente toccati nel profondo da una tale denuncia della verità: e si trattava soprattutto di personalità delle alte sfere ecclesiastiche, alle quali non andò a genio lo scherno con cui Quevedo aveva trattato gli argomenti religiosi, mescolando sacro e profano, parodiando la seduta del tribunale divino, attribuendo superbe predicazioni alla favella ingannevole dei demoni e mettendo all'inferno laici ed ecclesiastici insieme. Le ritrattazioni fatte nelle successive edizioni dell'opera, dove l'autore corresse il tiro sul temperamento pungente e satirico dei discorsi onirici, furono chiaramente obbligate dai provvedimenti dell'Inquisizione, per cui Quevedo si sentì chiamato a regolare la sua posizione professionale e salvare la reputazione, per non subire una censura letteraria irrimediabile. Questo intervento, accompagnato dalla composizione di successive opere tutte dal taglio più serio, gli fruttò per il successivo Indice del 1640 l'approvazione dei suoi scritti, tra i quali anche la versione dei *Sueños* rivista nell'edizione *Jugetes*.<sup>198</sup>

È evidente, da quanto detto sulla storia editoriale del testo, che a provocare maggiore scalpore nell'opinione pubblica e negli ambienti ecclesiastici fosse proprio il piglio satirico dell'opera quevediana, che come si è evidenziato sarà ridimensionato nelle opere degli anni successivi.<sup>199</sup> Tutta la sua produzione giovanile si muove in questa direzione e, attraverso la critica grottesca dei vizi e delle storture di intere classi sociali, dà voce all'angoscia da lui provata per le condizioni abiette e degenerate in cui versava la società spagnola.<sup>200</sup> Mediante la caricatura deformante dell'umanità, disegnata nei *Sueños*,

---

<sup>198</sup> Ecco quanto si legge nell'*Index Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum* (Diaz, 1640, p. 425): «Se permiten los libros siguientes [...] El libro intitulado, *Jugetes de la Niñez*, impresso en Madrid por el mismo Autor año de 1629. [...] Todos los demas libros, y tratados impressos, y manuscritos, que corren en nombre de dicho Auctor, se prohiben, lo qual ha pedido por su particular peticion, no reconociendolos por propios».

<sup>199</sup> Secondo quanto riporta Jauralde, Quevedo cercò per tutta la vita di sbarazzarsi di quell'immagine di scrittore giocoso e satirico, che si era creata attorno alle sue opere sin dalla prima circolazione. Infatti, fino al 1639 scriverà trattati e opere dal carattere serio, allo scopo di far cadere nell'oblio il ritratto di poeta festoso che lo identificava presso il pubblico e l'opinione comune. Questo dato trova conferma anche nelle dichiarazioni fatte dall'ingegno spagnolo all'indomani delle prime rimostranze critiche, come si legge nel memoriale *Su espada por Santiago* del 1628: qui Quevedo si pronuncia sui *Sueños* rivendicandone la paternità, ma li definisce libri della sua infanzia e giovinezza, di insegnamento e gustosa dottrina. Con questi termini, sembra volersi giustificare rispetto al contenuto sconveniente della prima edizione e alle affermazioni e dottrine ritenute contrarie alla fede e al buon costume, rimettendone la causa alla gestazione giovanile dell'opera stessa. Ciò è ribadito anche nel prologo al lettore dell'edizione *Jugetes*, dove Quevedo parla di testi scritti sotto titoli scandalosi e «con ingenio facinoroso en los fervores de la niñez». Vd. P. JAURALDE POU, *La vida de Francisco de Quevedo*, «Cuaderno gris», 3, 1991, pp. 16-30; F. DE QUEVEDO, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1960.

<sup>200</sup> La tensione satirica dell'opera quevediana è stata ampiamente indagata e ha rappresentato l'oggetto di numerosi studi, tanto sui *Sueños* nello specifico, quanto in riferimento alle oltre opere del periodo giovanile.

Quevedo si è distinto non soltanto per la capacità di penetrazione acuta delle vicende e degli aspetti morali della società del suo tempo, ma anche per l'impiego originale di motivi e temi di lunga tradizione, che rileggono, adattandoli al contesto spagnolo, alcuni significativi modelli letterari classici e italiani. Senza dimenticare, inoltre, il solco da lui impresso – all'interno di una lunga tradizione che affonda le sue radici nella letteratura classica – nell'uso dello schema onirico in chiave letteraria, fungendo così Quevedo da modello per tanta produzione satirica successiva sul suolo italiano e d'oltralpe. Ciò consente a piena ragione di inquadrare l'opera nel catalogo dei capolavori e dei classici della letteratura europea, sia per il genere della satira sopradetto, sia in quanto essa si fa paradigma di un sottogenere letterario – quello dell'esperienza oltremondana – variamente declinato. Incastonando le vicende narrate nei modi diafani e fumosi della cornice onirica, Quevedo costruisce la parabola risibile dell'umanità verso la sua conflagrazione morale attraverso un ampio bacino di formule del soprannaturale letterario, saggiate nell'incontro tra umano e divino lungo diversi vettori: dalla possessione demoniaca al progressivo approssimarsi dell'uomo-protagonista ai regni ultraterreni, dove si muoverà tra giudici infernali e divini, beati e penitenti, personificazioni allegoriche e simulacri dei trapassati, fra i quali si alternano figure storiche e tipizzazioni di professioni e costumi sociali grottescamente deformati. Una tale costruzione retorica e narrativa si inquadra perfettamente nell'immaginario poetico barocco, caratterizzato da una sensibilità concettista e dall'abuso di *topoi* ingegnosi, elevati a metafora drammatica e/o risibile dell'umanità: predilette erano, fra le altre, le sfere caliginose del teatro e del sogno, adoperate come linguaggio e filtro degli accidenti

---

Come si è già evidenziato, su tale spinta nella sua scrittura, oltre alle vicende della corte viste sempre più da vicino, sono intervenute anche le suggestioni degli studi classici, rappresentati in particolar modo dagli epigoni del genere satirico nell'antichità greca e romana. Innegabile in tal senso è il modello della satira di Luciano di Samosata, a cui lo stesso Quevedo allude esplicitamente nel Prologo dei *Sueños*: il riferimento è ai *Dialoghi dei morti*, narrazioni satirico-morali in forma di dialogo tra due o più interlocutori, tratti dal mondo divino e da quello umano, che riflettono sui comportamenti degli individui in vita e sul destino che li attende nell'altro mondo; un'opera che ha ispirato, secoli dopo Quevedo, anche le *Operette morali* leopardiane. Mi limito a rinviare ad alcuni studi che hanno già indagato il rapporto tra il poeta spagnolo e il satirico greco: L. LÓPEZ GUTIÉRREZ, *Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas*, in «DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica», 20 (2002), 197-212; M. MORREALE, *Luciano y Quevedo: la humanidad condenada*, in L. SCHWARTZ, *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica virtual*, reperibile al link [http://www.Cervantes.es/obref/satiras\\_quevedo/](http://www.Cervantes.es/obref/satiras_quevedo/). Per una panoramica della satira in Quevedo si vedano: A. MARTINENGO, A. GARGANO, *La prosa riflessiva*, in *Storia della civiltà letteraria spagnola*, cit., pp. 429-439; I. NOLTING-HAUFF, *Visión, sátira y agudeza en los "sueños" de Quevedo/versión española de Ana Pérez de Linares*, Madrid, Gredos, 1974; R. M. PRICE, *Quevedo's Satire on the Use of Words in the Sueños*, «Modern Language Notes», 2, 79, 1964, pp. 169-180; R. VALDÉS GÁZQUEZ, *El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura*, in C. ESTEVE (a cura di), *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 239-262.

del mondo.<sup>201</sup> Come a teatro, anche sul palcoscenico della vita realtà e apparenza si confondono, in una grande mascherata in cui ogni individuo riveste un ruolo; i confini tra verità e menzogna sono indefiniti e si fa fatica a distinguere nettamente cosa è sogno e cosa realtà, cosa è autentico e cosa illusorio e fallace, in un'epoca che ha eletto *La vida es sueño* di Calderón a manifesto della sua visione della vita e del mondo.<sup>202</sup> La volontà di suscitare stupore e meraviglia, attraverso la spettacolarizzazione di ogni espressione, incontra la rappresentazione icastica dei mali sociali del tempo, in una formula che mescola pianto e riso: in questo modo i *Sueños* quevediani, seppur concepiti come singoli racconti slegati fra loro, tracciano una storia continua composta dal susseguirsi di scene e sequenze che portano in scena il dramma morale dell'umanità e lo fanno con i modi e gli strumenti del comico, dal grottesco alla parodia, dalla caricatura al riso esorcizzante;<sup>203</sup> il tutto condensato nel linguaggio evanescente e irrazionale dell'espedito onirico che crea un mare di possibilità ignote alla vita della veglia, offrendo allo scrittore un'ampia libertà espressiva in un contesto di sospensione di ogni legge razionale. Va da sé che, ad una lettura attenta dei *Sueños*, ci si può rendere facilmente conto di come la cornice onirica rappresentasse per l'autore quasi una scelta obbligata, in quanto intrecciata a filo doppio alla struttura topica dei temi adoperati da Quevedo: discese agli inferi e altre vicende oltremondane non potevano che calarsi all'interno dell'esperienza di sogno, se non altro per innegabili ragioni di coerenza con la tradizione delle visioni e del soprannaturale letterario. Il sogno, quindi, si costituisce come dei modi di questo soprannaturale, caratterizzato da «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data».<sup>204</sup> È un linguaggio, una struttura, una possibilità espressiva ad uso dello scrittore satirico, una sintassi narrativa che tiene insieme i vari brani di una

---

<sup>201</sup> J. GARCÍA GUTIÉRREZ, *Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro*, «Revista de estudios extremeños», 3, 58, 2002, pp. 863-876.

<sup>202</sup> Per un quadro delle poetiche del Barocco con riferimento agli aspetti qui citati, si consigliano i seguenti studi: A. J. MARAVALL, *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995; G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969; C. SAMONÀ, G. MANCINI, F. GUZZELLI, A. MARTINENGO, *La letteratura spagnola. 2. I secoli d'oro*, Firenze, Sansoni, 1973; A. BATTISTINI, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002.

<sup>203</sup> La comprensione e l'apprezzamento dell'opera di Quevedo devono passare necessariamente attraverso le leggi e i modi della comicità, che vivono e agiscono anche al di fuori del genere teatrale della commedia propriamente detto: ciò si lega da un lato all'inclinazione satirica dei discorsi onirici, dall'altro ad una più generale presenza in essi di espressioni del riso e situazioni del comico; questi diventano vere e proprie armi bianche ad uso dell'autore-narratore, per dare forma al *desengaño* e scagliare i suoi strali livorosi contro l'ipocrisia e la meschinità umane. Si vedano: P. L. BERGER, *Homo ridens: la dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 1999; G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012; A. GALLO et al., *Per ridere: il comico nei Secoli d'oro*, Firenze, Alinea, 2001.

<sup>204</sup> F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 18.

grottesca condanna umana, attraverso il filo di un andamento che alterna illogicità e impressione di concretezza realistica.

Resta in ogni caso un dato incontrovertibile rispetto all'opera onirica quevediana – letta nella versione del 1627, emendata di ogni successiva revisione – ed è l'altissimo valore letterario dei discorsi satirici: questi, servendosi dei più esorcizzanti e irriverenti strumenti della comicità, ci hanno consegnato un ritratto allegorico quanto mai veritiero della corona di Spagna e della sua levatura etica; un bozzetto sociale e morale, drammatico e risibile a un tempo, che potrebbe parlare con stringente attualità ancora all'umanità dei nostri tempi e in cui il lettore odierno avrebbe ripetute occasioni di rivedersi e rivedere i propri simili. In questo senso, appaiono assolutamente proverbiali le parole dell'autore nel prologo all'opera:

A todos habla, y a todos dize la verdad clara, y lisa, y lo que siente sin rastro de lisonia: y si acaso escueze, y pica, considere que no es sino solo porque quanto se dize es verdad y deseñano, que todos lo quieren, y nadie por su casa.<sup>205</sup>

Nella lettura dei *Sueños*, quindi, passato e presente si incontrano nella perpetua inclinazione dell'uomo al male, connaturata nel genere umano e innescata dal peccato originale; dinamiche vecchie e nuove si mescolano, nella prospettiva del lettore di oggi, negli intrighi di potere e nelle prevaricazioni politiche e sociali di uno stato, quello moderno, che potrebbe osservarsi ritratto nello specchio della realtà seicentesca; vizi e virtù si rivelano intramontabili anche in un'epoca come la nostra, che elegge quali idoli della propria esistenza ben altri simulacri e fantocci, rispetto all'etica cristiana, alle antiche idealità eroiche e cavalleresche o, più semplicemente, ad una condotta di vita morigerata e ispirata ai principi virtuosi, ad una legge morale pura e incorrotta che ci faccia giungere preparati, ciascuno con il conto delle proprie azioni buone o cattive, al giorno del nostro personale giudizio.

## 2.2 LE TRADUZIONI ITALIANE DI INNOCENZIO MARANAVITI

Spostando la lente dell'attenzione al di fuori della penisola iberica, l'opera di Quevedo suscita un precoce interesse e una viva curiosità già a partire dal XVII secolo, come dimostrano le numerose edizioni e ristampe della versione spagnola dei *Sueños*. A ciò si

---

<sup>205</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. non numerato: «Parlano a tutti e a tutti dicono la verità nuda e cruda e ciò che sentono, senza traccia di lusinga. E se poi brucia e pizzica, consideri vossignoria che ciò avviene semplicemente perché quanto si dice è verità e ammonimento: roba, questa, che tutti vogliono, ma nessuno desidera in casa propria» (trad. it. BUR 1959, p. 39).



affianca un dato ancor più sorprendente, rappresentato da una fitta carrellata di traduzioni in diverse lingue europee già a pochi anni di distanza dalla *princeps* di Barcellona del 1627:<sup>206</sup> già al 1632, infatti, risale la prima traduzione dei *Sueños* in lingua francese, ad opera di tale Sieur de la Geneste, identificato come il primissimo traduttore di Quevedo.<sup>207</sup> Le sue *Visions*, che contano un numero elevatissimo di edizioni e ristampe nel XVII e XVIII secolo, rivestono un'importanza notevole innanzitutto nel processo di diffusione e conoscenza dei sogni quevediani nel bacino di ricezione europea; in aggiunta a questo, il testo francese ha fatto anche da capitale apripista per tante traduzioni in altre lingue, le quali sono state condotte proprio sulla base della lezione del testo di La Geneste. Ciò poneva al traduttore di turno una sfida più impegnativa della semplice traduzione a due lingue: la comunicazione a tre idiomi, infatti, richiedeva all'interprete di gestire l'interferenza della lingua mediana, con tutto il bagaglio di errori, modifiche e interpolazioni che questa poteva comportare in fase di traduzione dallo spagnolo al francese; ne consegue che il testo di arrivo – nel nostro caso la versione italiana di Maranaviti, che traduce i sogni spagnoli dal francese – non può che risultare un'interpretazione più o meno libera del testo originale, in quanto passa attraverso una versione mediana in un'altra lingua che è già essa stessa una rilettura e riscrittura dell'opera originale. Anche qualora il traduttore francese abbia conservato una fedeltà assoluta al modello spagnolo, una traduzione – anche semplicemente per le esigenze dovute al sistema della lingua di arrivo – implica sempre un'interpretazione e quindi una rivisitazione del testo. Laddove, poi, il traduttore italiano non si sia preoccupato di confrontare puntualmente la versione francese con quella spagnola, procederà allora nella sua operazione di traduzione senza sapere quanto la sua fonte parigina sia libera, e ciò condiziona inevitabilmente il grado di fedeltà della sua stessa traduzione. Tali

---

<sup>206</sup> Per una bibliografia puntuale delle edizioni dei *Sueños* in Europa, si rimanda al già citato M. ROIG MIRANDA, *Bibliographie*, in Id., *Les visions de Quevedo* (Classiques Garnier, Parigi, 2004, pp. 97-135).

<sup>207</sup> L'editio princeps di La Geneste reca il titolo *Les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas, Cheualier de l'Ordre S. Iaques, & Seigneur de Iuan-Abad. Traduites d'Espagnol Par le Sieur de la Geneste*, Paris, chez P. Billaine, 1632. Essa contiene i cinque sogni dell'edizione spagnola del 1627 (*Vision premiere de l'Algoüazil Demonique, Vision seconde de la Mort et de son empire, Vision troisième du Jugement Final, Vision cinquième du Monde en son interieur, Vision sixième de l'Enfer*) più la traduzione di un sesto testo non attribuibile a Quevedo (*Vision quatrième de la maison de foux Amoureux*). Un'edizione moderna è stata pubblicata negli anni Duemila da M. ROIG MIRANDA, *Les Visions de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste*, édition, introduction et notes par M. Roig Miranda, Paris, Champion, 2004; tale edizione è accompagnata da altri studi della stessa studiosa, sia sulla fortuna in generale dell'opera quevediana in territorio francese, sia sulla storia editoriale delle visioni di La Geneste. Si segnalano come particolarmente utili i seguenti lavori: M. ROIG MIRANDA, *Edición y anotación de "Les Visions" del Sieur de La Geneste*, «La Perinola», 4, 2000, pp. 367-378; M. ROIG MIRANDA, *La recepción de Quevedo en Francia*, «La Perinola», 15, 2011, pp. 235-261.

dinamiche in atto nei processi di traduzione preannunciano già alcune delle variabili fondamentali di cui si terrà conto nel commento del testo tradotto e su cui si ritornerà a breve. Tra le numerose edizioni in traduzione condotte sul testo di La Geneste rientra, dunque, anche l'*Estratto de Sogni* dell'italiano Innocenzio Maranaviti. Per comprendere pienamente il valore letterario di un'opera che vanta nel giro di un secolo quasi venti ristampe, è quanto mai opportuno passare dapprima per una considerazione sull'utilizzo e la funzione del codice onirico nel secolo in cui è attivo il traduttore.

Come si è visto dalla ricostruzione della storia del sogno attraverso i secoli, non vi è stata epoca o momento nella vita dell'umanità in cui esso non abbia destato le attenzioni dell'immaginario e dell'opinione pubblica, con reazioni che alternano interesse affascinato e diffidenza repressiva. A fare da sfondo e premessa al periodo in cui opera Maranaviti è una profonda crisi antropologica, che dilaga in Italia come nel resto d'Europa: un sentire diffuso di instabilità e contraddittorietà dell'esistenza, dovuto all'avvicinarsi continuo di guerre, alle dinamiche di potere sullo scacchiere politico europeo e al clima di censura e controllo posttridentino. Guardando alla cultura del Barocco italiano, la letteratura ricerca anche qui, nei modi dell'espressione e nei significanti, le soluzioni verbali e figurative per dar voce a questo sentire diffuso di crisi e perdita delle certezze, al bivio tra le passate credenze rinascimentali e le nuove scoperte scientifiche che stavano modificando il sistema cosmologico fino a quel tempo ritenuto valido e incrollabile. Animata dalla ricerca esasperata dello stupore e dell'infrazione alla norma, la poetica barocca elabora così un sistema di immagini e *topoi* di cui si serve per drammatizzare la «coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti fra le cose».<sup>208</sup> Da qui la ricerca della meraviglia, mediante accostamenti atipici e inusitati tra gli oggetti e i dati dell'esperienza, di cui la metafora rappresenta non un artificio ma *l'artificio* e il manifesto della sensibilità barocca. In questo campionario di mezzi della retorica barocca rientra anche il sogno, concepito adesso come metafora della vita, in quanto nel suo statuto magmatico e nel contrappunto labile e sfuggente con la realtà si presta bene a rappresentare la coscienza dell'uomo seicentesco.<sup>209</sup> Senza dimenticare che, sul piano delle soluzioni formali, la

---

<sup>208</sup> G. GETTO, *La polemica sul Barocco*, in Id., *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1968.

<sup>209</sup> A dimostrazione della fortuna, anche in Italia, del *topos* del sogno come realtà e del confine chimerico tra i due poli, si ricordi che proprio nel Seicento appare la riscrittura del dramma di Calderón, *La vida es sueño*, attraverso la traduzione italiana di Giacinto Andrea Cicognini, *La vita è sogno*, che costituisce peraltro un significativo esempio di traduzione quale interpretazione e rimaneggiamento di un'opera spagnola in lingua italiana. Per un approfondimento in tale direzione si veda F. RUGGIANO, *Tra La vida es*

ricerca smodata di concetti arguti, caratteristica della poetica barocca, si traduce spesso nell'accostamento cangiante delle immagini, un gioco a cui il sogno, nel suo andamento caleidoscopico, si presta altrettanto bene. L'espedito onirico diventa allora uno dei canali di esteriorizzazione del pensiero, cifrato mediante segni e simboli; ciò spiega in un certo senso anche l'ampia fortuna del suo utilizzo come sintassi narrativa e codice letterario, efficace a tradurre verbalmente un'idea o un pensiero, mediante strutture retoriche talvolta enigmatiche e occulte, talaltra immediate e manifeste, conferendo alla parola l'andamento allucinato e visionario delle immagini oniriche.<sup>210</sup>

Accanto al fascino del sogno letterario come metafora di vita, un secondo fattore che contribuisce a spiegare la fortuna della traduzione di Maranaviti nel XVII secolo italiano è rappresentato dai rapporti Italia-Spagna. Gli anni della prima metà del Seicento sono ancora quelli della dominazione spagnola, anni in cui il popolo italiano avverte tutta la vicinanza della corona iberica non soltanto nelle dinamiche di potere, ma anche nelle manifestazioni culturali, nell'immaginario popolare e nelle suggestioni che quella presenza spagnola produceva sulla letteratura italiana. Un testimone di questa influenza iberica sulla penisola italiana è rappresentato dal sodalizio che nasce nel 1611 in terra partenopea sotto il nome di Accademia degli Oziosi, fondata dal marchese di Villa, Giovan Battista Manso, noto biografo di Tasso e Marino, sotto la reggenza di Don Pedro Fernández de Castro, settimo conte di Lemos e al tempo viceré di Napoli: segno, quest'ultimo, di un'impronta e sigillo impressi dalla politica spagnola sulla vita culturale della città.<sup>211</sup> Dall'incontro tra i due 'padri fondatori' è nato in seno all'Accademia un sincretismo culturale, una sorta di *koinè* artistica italo-spagnola, tra adesioni entusiaste e

---

*sueño e La vita è sogno: il genere scomparso del rimaneggiamento*, in M. ILIESCU, H. SILLER-RUNGGALDIER, P. DANLER (a cura di), *XXV CILPR Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck, 3-8 septembre 2007*, vol. I, Berlino-New York, De Gruyter, 2010, pp. 633-642.

<sup>210</sup> La concezione del sogno come mezzo espressivo trova riscontro nell'opera manifesto della poetica barocca, *Il cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, il quale inserisce i sogni tra le forme di manifestazione della volontà angelica, quali arguzie degli enti celesti, e li classifica come uno dei tre modi – accanto ad oracoli e ostenti – con cui «le menti immortali sono solite ragionare simbolicamente con i mortali»; i sogni sono quindi definiti 'oracoli muti', a ribadire il carattere enigmatico proprio del vaticinio e la necessità di sottoporli ad esegesi, in quanto si esprimono mediante simboli figurati. E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, per Gio. Sinibaldo, Stampator Regio e Camerale, 1654.

<sup>211</sup> Notizie utili sull'Accademia napoletana sono reperibili in P. G. RIGA, *Alcune note sulle tendenze letterarie nell'Accademia degli Oziosi di Napoli*, in C. GUERRI, I. BIANCHI (a cura di), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 159-171; G. DE MIRANDA *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000. Sui rapporti Italia-Spagna in seno all'Accademia si veda in particolare M. LEONE, *Relazioni italo-iberiche nella napoletana accademia degli Oziosi*, «Studi secenteschi», 54, 2013, pp. 2-23. Nella sua *Passeggiata per la Napoli spagnuola*, tra le vestigia sacre e monumentali della presenza spagnola in città, anche Croce menziona l'Accademia degli Oziosi come luogo che «unì gli ingegni poetici della Spagna e di Napoli», ricordando fra l'altro anche il soggiorno di Quevedo in città. In B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, p. 268.

alcune reazioni di ostilità tra i letterati italiani; Napoli e l'Accademia divennero così crocevia di tendenze che provenivano da diverse direzioni, con la seconda arroccata su posizioni di forte conservatorismo poetico e letterario. Convergevano qui letterati e artisti italiani e iberici, tra questi ultimi molti direttamente portati con sé dal conte di Lemos che fu anche protettore e mecenate per tanti scrittori e intellettuali spagnoli.<sup>212</sup> Proprio all'interno del cenacolo partenopeo fu attivo Quevedo, giunto in Italia al seguito di Don Pedro Téllez Girón, duca di Osuna, il quale volle il poeta spagnolo al suo fianco come segretario e confidente, dapprima nel vicereame di Sicilia, quindi in quello di Napoli, dove sostituì il Lemos dalla data della sua morte, avvenuta nel 1616, fino al 1620.<sup>213</sup>

La scelta di rievocare la presenza di Quevedo in Italia nella parte dedicata all'*Estratto de Sogni*, anziché in quella relativa ai *Sueños*, scaturisce dalla volontà e dal tentativo di dare una risposta, certo non esaustiva e solo ipotetica, al perché una figura fantasmagorica come quella di Maranaviti, noto per il solo *Estratto* e nient'altro, abbia scelto di tradurre proprio quest'opera e non un'altra, o di altro autore. Ciò si può spiegare anche alla luce del quadro fin qui ricostruito, che vede l'autore spagnolo attivo sul suolo italiano, peraltro negli anni in cui stava lavorando ad alcuni dei suoi sogni satirici; ma non prima di dedicare attenzione alla figura e all'opera di tale traduttore-autore.

Nel panorama della cultura letteraria italiana appena osservato, il nome di Innocenzio Maranaviti si lega in modo pressoché esclusivo alla traduzione dell'opera satirica di Quevedo; essa reca il titolo, già di per sé programmatico, di *Estratto de Sogni* e conta ad oggi ben diciannove edizioni a stampa, prova dell'interesse e della curiosità suscitati dalla traduzione e del successo da questa riscosso: all'*editio princeps*, stampata a Venezia nel 1664, fanno seguito ben diciotto ristampe, dalla seconda edizione del 1670 all'ultima del 1728, variamente pubblicate tra Venezia, Milano, Padova e Pavia. Fondamentali, in tal senso, sono state le ricerche condotte dalla studiosa Federica Cappelli sulle traduzioni italiane dei *Sueños*, studi che hanno apportato un contributo significativo alla cronistoria

---

<sup>212</sup> Tra i più grandi nomi del Siglo de Oro legati al conte di Lemos figurano Lope de Vega, Luis de Góngora e Cervantes, che a lui dedica la seconda parte del *Chisciotte*; proprio al conte de Castro Quevedo intitola la dedicatoria sia del primo discorso satirico, *El Sueño del Juicio final*, sia del secondo, *El Alguacil endemoniado*, presentandolo come presidente del Consiglio delle Indie, un incarico ottenuto dal Lemos nel 1603. A lui Quevedo raccomanda i due sogni sopradetti e le nude verità che essi veicolano, nella speranza, sotto il patrocinio e benessere del conte, di una buona accoglienza dei testi: scrive infatti Quevedo, nella prima epistola dedicatoria, che i tempi richiedono di pregar la gente perché accetti tali verità.

<sup>213</sup> Il cambio per così dire di protettorato è segnato dalla dedicatoria del sogno *El mundo por de dentro*, intitolata appunto al duca di Osuna e datata al 26 aprile 1612, segno già di un avvicinamento di Quevedo a quest'ultimo. Per i rapporti tra Quevedo e l'Italia si veda J. ENCARNACIÓN, *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York, Peter Lang, 1990; preziose anche le notizie contenute in F. DE QUEVEDO, *Lince de Italia u zahorí español*, a cura di I. Pérez Ibañez, Pamplona, Eunsa, 2002.

della ricezione dell'opera quevediana in Italia.<sup>214</sup> A lei si deve l'importante scoperta dell'esistenza di un frammento di traduzione di autore anonimo, datato al primo aprile 1644 e contenuto nel manoscritto Correr 1104:<sup>215</sup> una scoperta che aggiunge un prezioso tassello sia alla ricezione dei *Sueños* in Italia, sia allo *specimen* della fortuna dell'opera in lingua italiana.<sup>216</sup> La versione parziale del manoscritto, che Cappelli reputa di scarso valore letterario, costituisce in ogni caso un passaggio obbligato nella storia della tradizione europea dei *Sueños*, in quanto testimonia la diffusione degli stessi presso un pubblico italiano già a partire dalla prima metà del Seicento; inoltre, essa va a completare il quadro di quelle che sono riconosciute, attualmente, come le più antiche versioni in lingua italiana dei discorsi satirici: accanto all'*Estratto de Sogni* di Maranaviti, infatti, un'altra versione antica dell'opera quevediana in italiano è offerta dalle *Visioni* di Giovan Antonio Pazzaglia.<sup>217</sup> Alla luce di quanto detto, queste ultime si collocano in terza

---

<sup>214</sup> Una catalogazione puntuale delle diciannove edizioni di Maranaviti si deve alla ricognizione fatta da Cappelli nei fondi antichi delle principali biblioteche internazionali, contenuta in F. CAPPELLI, *Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo (1644-1728). Studio bibliografico*, in M. LUPETTI, V. TOCCO (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Pisa, ETS, 2013, pp. 141-158. Lo studio analitico dell'espedito onirico in questa sede è condotto sulla prima edizione attualmente nota dell'opera di Maranaviti, intitolata *Estratto de Sogni di D. Francesco Quevedo. Trasportati dal francese per Innocentio Maranaviti*, stampata a Venezia per i tipi di Gasparo Coradici nel 1664 (nei successivi riferimenti bibliografici abbreviata in *Estratto de Sogni*). Come segnalato dalla studiosa, si deve riconoscere nell'edizione del 1664, conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova, la *princeps* delle traduzioni di Maranaviti; ciò va a smentire la tesi caldeggiata da Joseph Laurenti che identificava erroneamente nell'edizione del 1670 la prima versione italiana dell'*Estratto de Sogni*.

<sup>215</sup> Il manoscritto Correr 1104, appartenuto a Teodoro Correr e oggi conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (BMCVe), consiste in una miscellanea di scritti di argomento politico, con testi di varie mani e varia provenienza, datati al periodo fra il 1516 e il 1705. Il frammento di traduzione dell'opera quevediana occupa le carte 103r-120v, quest'ultima bianca, e reca il titolo *Le Visioni di D. Francisco Quevedo kavalier dell'Ordine di Santiago tradotte dal spagnol in francese dal P. Genetta e da me in italiano a parola per parola*. Due soli i sogni quevediani tradotti e contenuti nel ms., ovvero *Vision prima del Algovazil indemoniato* e *Vision seconda della morte, et del suo imperio*. In testa riporta l'indicazione «1644. primo april». Vedi BMCVe, ms. Correr 1104; F. CAPPELLI, *Ancora sulle prime traduzioni italiani dei "Sueños" quevediani. Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104, «Diacritica»*, II, 6(12), 2016, pp. 17-31.

<sup>216</sup> Come conferma anche il titolo, che menziona il 'P. Genetta', il frammento del ms. Correr 1104 è nato sulla base dell'edizione francese dei *Sueños* di La Geneste: un dato significativo se si pensa che la versione francese ha fatto da modello e testo di riferimento anche per la traduzione di Maranaviti; ciononostante, è da escludersi la possibilità che il frammento sia una 'bozza' della traduzione maranavitiana. I due fattori dirimenti in tal senso sono i diversi titoli delle due versioni – "sogni" in Maranaviti e "visioni" nel ms. Correr – e il metodo di traduzione seguito: «a parola per parola» dichiara l'autore del frammento, mentre Maranaviti ci consegna evidentemente un 'estratto' e per questo non certo un calco letterale. Vd. F. CAPPELLI, *Ancora sulle prime traduzioni italiani dei "Sueños" quevediani...*, cit.

<sup>217</sup> Di quest'opera sono note solo due edizioni, la *princeps* stampata ad Hannover nel 1704 e la seconda edizione del 1706 pubblicata ad Augusta. La prima edizione conta quattro visioni: *Dello sbirro indemoniato*, *Della casa dei pazzi innamorati*, *Dell'interno del mondo* e *Del giudizio finale*; a queste si aggiungono, nell'edizione del 1706, anche i due testi *Della Morte* e *Dell'Inferno*, collocate rispettivamente in quarta e quinta posizione, con uno spostamento in ultima posizione del *Racconto dello Sbirro indemoniato*. Questo il titolo completo dell'*editio princeps*: *Scelta delle Visioni di D. Francesco Quevedo, trasportate dall'idioma spagnuolo nell'italiano da Gio: Ant<sup>o</sup>. Pazzaglia, professore dell'una e dell'altra*

posizione nell'ordine cronologico delle traduzioni italiane dei *Sueños*, dopo il manoscritto Correr e la riscrittura di Maranaviti. Un dato rilevante che accomuna le tre versioni è certamente il dialogo con una fonte francese: anche Pazzaglia, infatti, che traduce sì direttamente dallo spagnolo come indica nel titolo, aveva tuttavia presente nel suo laboratorio di traduzione un'altra versione francese, quella di Sieur Raclots, che lui stesso nel prologo al lettore menziona e definisce come la migliore di tutte.<sup>218</sup> Ciò dice qualcosa di interessante sulla diffusione dei *Sueños* in Italia, ovvero che il pubblico italiano leggeva il testo di Quevedo in versioni tutte ricavate non già direttamente dallo spagnolo, ma sempre da una fonte intermedia.

Pur essendo l'*Estratto* una delle prime traduzioni italiane al momento note, fa riflettere la considerazione ancora troppo scarsa tributata all'operazione di Maranaviti, che difetta ancora oggi di un'edizione moderna del testo: poter disporre sia di una riproduzione diplomatica di una delle numerose edizioni, sia di un'edizione critica basata sulla collazione dei testimoni, costituirebbe una valida risorsa ad uso degli studiosi, per riflettere su eventuali varianti o errori, sull'evoluzione genetica del testo, e per poter lavorare in maniera più efficace sui rapporti della triade spagnolo-francese-italiano. Ciononostante, è vero anche che il lavoro di traduzione di Maranaviti non è una scoperta soltanto recente, ma era già ampiamente noto alla civiltà letteraria dei secoli XVII e XVIII: lo conferma, come già sottolineato, l'alta tiratura di edizioni e ristampe dell'*Estratto*, segno di una discreta notorietà del traduttore e dell'apprezzamento da parte del pubblico italiano, che poteva leggere i *Sueños* nella propria lingua.<sup>219</sup>

---

*lingua*, a spese dell'autore. Tale titolo è peraltro profetico, in quanto allude ad una selezione dei discorsi satirici, 'scelta delle visioni', mentre una maggiore completezza è raggiunta nella seconda edizione, intitolata semplicemente 'visioni'. Dalla catalogazione fatta da Cappelli, risulta anche una terza edizione della traduzione di Pazzaglia, stampata a Venezia e risalente anch'essa al 1704, per cui dovrebbe essere la seconda nell'ordine cronologico delle tre edizioni; tuttavia, la studiosa mette in dubbio la reale esistenza dell'edizione veneziana, per non averne reperito nessun esemplare. Tale dato sembra trovare conferma nelle parole dello stesso autore, che parla dell'edizione del 1706 come della 'seconda edizione delle presenti visioni', senza contemplare quella veneta del 1704.

<sup>218</sup> Si tratta del secondo traduttore francese di Quevedo, la cui opera si intitola *Les Œuvres* (una bibliografia esauriente sulle versioni di Raclots è contenuta sempre in M. ROIG MIRANDA, *Bibliographie*, in Id., *Les visions de Quevedo...*). A tal proposito Pazzaglia scrive: «Ora io, Cortese Lettore, avendo più volte letto dette Visioni nel testo spagnuolo dell'Autore, e nella traduzione francese del *Signor Racolt* (ch'è la migliore di tutte l'altre) intrapresi di trasportarle nell'idioma italiano l'anno 1703», cito dall'edizione *Visioni* del 1706, p. non numerata. Si veda anche M. ROIG MIRANDA, *Las traducciones francesas de los Sueños de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (nota bibliográfica)*, in L. SCHWARTZ, A. CARREIRA (a cura di), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 165-212.

<sup>219</sup> L'opera di Maranaviti appare nell'inventario della bottega di un tipografo attivo a Venezia, Antonio Bosio, datato a fine Seicento e oggi pubblicato in edizione moderna (S. MINUZZI, *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, p. 91): qui viene menzionata l'edizione dell'*Estratto* stampata nel 1694 a Venezia per i tipi di Stefano Menegatti. Che l'*Estratto de Sogni*

Il criterio di traduzione adottato da Maranaviti rispetto all'ipotesto è ben delineato già nell'apparato paratestuale dell'*Estratto de Sogni*, composto dall'epistola dedicatoria e dalla prefazione intestata al lettore. Per quanto riguarda la prima, qui l'autore si rivolge a tale Virginia Amoseo, definita contessa di Almacruda e Amormanco, presentata come Illustrissima signora e sua Patrona Colendissima: non vi è traccia di tale figura nei documenti storici del tempo, e del resto non potevano far pensare diversamente i due complementi di denominazione, nomi composti dal carattere evidentemente fittizio e simbolico, che si limitano ad attribuire alla patrona delle mere disposizioni d'animo, senza aggiungere alcuna specifica al titolo di contessa e al suo inquadramento nelle corti italiane. Impossibile stabilire se si trattasse di un personaggio privato, appartenente alla cerchia della vita personale del traduttore, o di una figura pubblica, il che cambierebbe ovviamente il segno del rapporto fra traduttore e dedicatario e, di conseguenza, anche il tenore dell'epistola stessa. Sebbene Maranaviti scelga di porsi sotto il di lei patronato, l'assenza di riferimenti storici concreti non favorisce in alcun modo il tentativo di inquadrare meglio la figura e l'operato del traduttore, come intellettuale attivo presso una qualche corte seicentesca. Le ragioni dell'interesse di questo primo paratesto consistono in ogni caso nelle dichiarazioni di carattere programmatico che vi sono contenute e che costituiscono un'anticipazione di quanto sarà maggiormente detto nell'epistola al lettore:

Contiene questo volume semplici Sogni; è vero; ma pure potrebbe la considerazione de medesimi molto giovare a chi meditar li volesse; così istessamente, se ben un illusione può esser creduta l'arditezza della mia penna, che tant'altro solleva il volo (consacrando a V. S. Illustrissima così deboli fatiche) potrebbe però la di lei riflessione sopra l'umiltà del cuore con cui le accompagno, renderle degne di cortese aggradimento, e benignissimo patrocino.<sup>220</sup>

Maranaviti presenta il suo volume come 'semplici Sogni' e la sua operazione come impresa ardita e volo audace: formule che appaiono quasi come una dichiarazione di modestia e che suonano come un avvertimento, a chi leggerà i sogni, circa la pochezza e fatuità del loro contenuto; salvo poi passare ad una formula di consueta *captatio*

---

fosse noto al pubblico anche nel Settecento è confermato non soltanto dalle svariate edizioni stampate in quel secolo, ma anche dalla menzione dell'edizione veneziana del 1709 nello scritto di Giambattista Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento; coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, p. 388), all'interno dell'appendice "Saggio di una bibliografia dei romanzi italiani (originali e tradotti) del secolo XVIII". Ancora nel Settecento, la medesima edizione del 1709 è attestata nel *Catalogo della libreria Floncel o sia de' libri italiani del fù signor Alberto-Francesco Floncel*, (stampato presso Giovanni Gabriello Cressonnier, in Parigi, 1774, p. 316), sotto la categoria "Romanzi Erotici, Morali, Allegorici, Tragici, Comici e piacevoli", peraltro preceduta dalle *Visioni* di Pazzaglia nell'edizione di Augusta 1706.

<sup>220</sup> I. MARANAVITI, *All'Illustrissima Signora D. Virginia Amoseo Contessa di Almacruda, e Amormanco*, in Id., *Estratto de Sogni*, cit., p. non numerata.

*benevolentiae* mista ad esibizione di umiltà, quando afferma che la considerazione dell'umiltà d'animo con cui ha prodotto tali discorsi potrebbe forse esser sufficiente, per renderli graditi alla sua dedicataria. L'arditezza della sua penna è tale da spingerlo a consacrare tali 'deboli fatiche' alla sua reverendissima patrona, in un giro di parole che, mentre abbassa la dignità del suo lavoro, tanto più innalza il valore e l'onore della signora omaggiata. Da tali passaggi si ricava una prima impressione sulla traduzione, ovvero quella di un apprendistato letterario da parte di Maranaviti, che appare qui ben attento ad applicare le consuete formule retoriche delle epistole dedicatorie, tutte ruotanti attorno all'adulazione del personaggio omaggiato: l'autore si affida alla protezione di quest'ultimo e, per farlo con successo e ricavarne i favori, deve ricorrere a tutte le espressioni di celebrazione ed esaltazione del caso, dando prova di umiltà e modestia. Ciò sposa apertamente la funzione delle epistole dedicatorie, che è quella dell'«esibizione (sincera o meno) di una relazione (di un tipo o di un altro) tra l'autore e qualche persona».<sup>221</sup> Resta di fatto il carattere fittizio della dedica, al punto che poco oltre il traduttore scrive: «so che dovrei (conformandomi all'uso de Scrittori) principiar i racconti delle glorie della Famiglia dignissima di V.S. Illustrissima».<sup>222</sup> Sembra quindi che Maranaviti si sia cimentato nella traduzione seguendo un codice preciso, che prescriveva la presenza di alcune sezioni obbligate, da lui scritte di proprio pugno senza tradurre né parafrasare la fonte francese (e di riflesso il testo spagnolo); a ciò si accompagna un altro dettaglio significativo, rappresentato dalla mancanza nell'*Estratto* di una traduzione dei paratesti presenti nell'opera di Quevedo:<sup>223</sup> spia, da un lato, di una peculiare concezione della traduzione al tempo, lontana dalla trasposizione fedele intesa alla maniera moderna;<sup>224</sup> dall'altro lato, ciò è indice della qualità letteraria della traduzione,

---

<sup>221</sup> G. GENETTE, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 133. Ad un esame attento, l'epistola dedicatoria dell'*Estratto* va inquadrata, citando ancora da Genette, nella tipologia della «dedica d'esemplare»: lo conferma il fatto che Maranaviti dedica alla contessa Amoseo l'esemplare veneto del 1664, mentre in altre edizioni successive il dedicatario cambia per genere e per nome. Il critico francese puntualizza anche che «uno dei requisiti della dedica d'esemplare è indubbiamente la modestia, e di conseguenza la scusa è uno dei suoi costanti *topoi*»: un dato che trova perfetta corrispondenza nell'inclinazione umile e modesta della dedica di Maranaviti. Per la catalogazione delle edizioni di Maranaviti rimando sempre a F. CAPPELLI, *Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo...*, cit., dove nella trascrizione di ciascuna edizione è riportato anche il nome del corrispondente dedicatario.

<sup>222</sup> I. MARANAVITI, *All'Illustrissima Signora...*, cit., p. non numerata.

<sup>223</sup> Un significativo approfondimento di tale aspetto è offerto da G. MAZZOCCHI, *Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spagnoli (secoli XVI-XVII)*, in M. SANTORO, M. G. TAVONI (a cura di), *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro. Atti del Convegno internazionale: Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 393-412.

<sup>224</sup> Vedi M. D. C. SÁNCHEZ MONTERO, *XVII secolo: imitare e ricreare attraverso la traduzione*, in Id., *Lineamenti di storia della traduzione in Spagna*, Trieste, Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori, 1998, pp. 39-43.



irriducibile a mera riproposizione fedele e mimetica dei *Sueños*, ma meritevole, come si vedrà, di un apprezzamento che esalta il valore dell'*Estratto* in sé, indipendentemente dal suo rapporto con l'originale.

L'argomentazione di Maranaviti prosegue poi nella dedica *A chi vorrà leggere*, dove il traduttore illustra l'occasione che ha dato vita alla sua opera:

Per divertirmi nell'ore dell'Ozio, e per mantenermi la cognizione del linguaggio francese ho intrapresa la traduzione di un libro, che m'è capitato alle mani senza il nome dell'autore, e senza che in esso possa vedersi dove sia stato stampato. Da certi sonetti però fatti a lode di chi dal spagnolo lo ha portato nell'idioma francese ho preso motivo d'indagare chi abbi prodotto il primo parto, e mi è riuscito trovare essere l'autore D. Francesco Quevedo. E perché non tutto ciò, che in essa composizione è stato espresso, a me è parso bene tradurre, non ho saputo porre nel frontispizio del volume, un titolo più aggiustato che *Estratto de Sogni*. Oltre un osservazione rigorosissima del rispetto con cui devesi parlar de Prencipi, ho studiato anco di abbandonare quei concetti, o pensieri parsimi troppo liberi, e scandalosi; quali se io avessi inseriti nella traduzione, non mi sarebbe stato permesso il darla alla stampa. Ho anco mutate molte cose, che se pontualmente, e a parola per parola le avessi tradotte, ti sariano state di difficilissima intelligenza.<sup>225</sup>

In primo luogo, Maranaviti dichiara qui apertamente il debito contratto con la traduzione francese dei *Sueños*, identificata appunto nella versione di La Geneste; fa quindi un uso esplicativo e argomentativo dell'epistola al lettore, quale luogo deputato proprio ad esporre i criteri di traduzione osservati: si tratta di un'operazione non letterale ma fatta di tagli, in primis sul piano dei contenuti come anticipato già dal titolo 'estratto', che non poteva certo presagire una trasposizione integrale del testo dei *Sueños*; a ciò si affianca una certa libertà, esplicitamente dichiarata, anche nell'adattamento espressivo dell'originale – sul piano delle soluzioni stilistiche, linguistiche e sintattiche – laddove il traduttore dice di aver mutato molte cose e di non aver tradotto 'a parola per parola', pena la difficile comprensione del testo per un lettore italiano. È chiaro che i casi di intervento sul testo originale rispondono a due differenti ragioni, che talvolta si incontrano sovrapponendosi: da un lato una scelta soggettiva di gusto, da parte di Maranaviti, circa le informazioni da conservare o sacrificare, il contenuto narrativo e l' 'anima', ossia il senso dell'opera, da trasporre in italiano; dall'altro lato vi è una motivazione di ordine superiore, quindi un criterio di opportunità e convenienza che si spiega sempre alla luce del clima inquisitoriale postridentino, acceso tanto in Spagna quanto in Italia.<sup>226</sup> Così, infatti, prosegue nell'epistola:

---

<sup>225</sup> I. MARANAVITI, *A chi vorrà leggere*, in Id. *Estratto de Sogni*, cit., p. non numerata.

<sup>226</sup> Ciò risulta tanto più comprensibile e giustificato alla luce delle vicende già richiamate, sull'accoglienza critica dei *Sueños* e sulle rimostranze avanzate al loro autore spagnolo. Dopo le vicende dell'Indice del

Come poi con ogni accuratezza ho procurato di esser satirico quanto manco mi sia stato possibile, così io protesto altamente, che potendovi essere in ogni condizione di persone chi opera bene, e chi male; solo di questi io intendo discorrere, quando biasimo alcuno. Nel resto molti errori in ogni genere vi saranno; de' miei per ignoranza, e della stampa per trascurataggine, e però ti prego a perdonarli già ch'io li confesso.<sup>227</sup>

Ancora un'*excusatio* emerge dalle parole del traduttore, che si giustifica in merito ad eventuali errori che i lettori vi possano trovare, ma soprattutto dichiara di aver eliminato alcuni 'pensieri troppo liberi e scandalosi' che avrebbero potuto pregiudicare l'approvazione e concessione della licenza di stampa. Accanto ad un atteggiamento volto a mitigare il tono sovversivo-aggressivo della penna di Quevedo, la condotta osservata da Maranaviti si interseca e si spiega anche alla luce del clima culturale della Venezia seicentesca, dove presumibilmente il traduttore era attivo: come in molti altri stati italiani, anche nella Laguna vi era una sfera di ritualità occulta e tendenzialmente superstiziosa, parallela a quella ufficiale della fede cattolica: una ritualità sottobanco che per spiegare e spiegarsi gli accadimenti insensati di quel secolo – dalle guerre alle epidemie, passando per i rivolgimenti scientifici – faceva ricorso a pratiche magiche, divinatorie, astrologiche, cabalistiche, soluzioni dichiaratamente irrazionali che passavano attraverso intrugli guaritori, consultazioni di indovini e negromanti, invocazioni di spiriti e altri incantesimi e spiegazioni esoteriche.<sup>228</sup> In uno scenario di questo tipo, continuamente sotto la lente degli inquisitori, bisognava guardarsi bene, anche in sede letteraria, dal propagandare usi contrari a quelli approvati dalla Santa Sede, spie possibili di un soprannaturale dissidente ed eterodosso, e per questo guardato con sospetto; anche l'esperienza del sogno, frequentemente accostata alle sfere della magia, poteva rappresentare un terreno rischioso in questo senso, con la sua complessa fenomenologia intrecciata al divino ma facile a scivolare nel demoniaco, con la sua ipoteca di credenze passate, paganeggianti e diaboliche, su cui la tradizione cristiana aveva impresso il suo veto sin dall'età medievale.

---

1632, infatti, l'Europa leggeva i discorsi quevediani nella sola versione dei *Jugetes*, mentre secondo gli studi di Roig Miranda (*Edición y anotación de Les Visions del Sieur de La Geneste*, cit., p. 368) il testo di La Geneste traduceva una versione spagnola ad essa precedente, dunque evidentemente non censurata. Dal momento che Maranaviti traduce a sua volta da quest'ultima versione, in francese, è chiaro che la sua opera avrebbe incontrato non poche difficoltà di pubblicazione se il suo autore non si fosse preventivamente autocensurato.

<sup>227</sup> I. MARANAVITI, *A chi vorrà leggere*, cit., p. non numerata.

<sup>228</sup> Un quadro diffuso della scena veneta seicentesca sotto l'Inquisizione si ha nei seguenti studi: M. ALBERTONI, *La lente del nunzio. Superstizione e occulto a Venezia nella prima metà del Seicento*, «Lexicon Philosophicum», 9, 2021, pp. 89-108; F. BARBIERATO, *La letteratura magica di fronte all'Inquisizione veneziana fra '500 e '700*, in C. GILLY, C. VAN HEERTUM (a cura di), *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700: l'influsso di Ermete Trismegisto*, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 135-175; G. MINCHELLA, *Pratiche di magia nella Repubblica di Venezia in età moderna*, in M. CAFFIERO (a cura di), *Magia, superstizione, religione, una questione di confini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 67-99.

Si aggiunga anche che uno dei campi di sorveglianza e intervento dell'Inquisizione di stato riguardava, fra l'altro, la lettura e interpretazione che si faceva dei testi sacri, e ciò costituisce un dato essenziale se si pensa che la satira di Quevedo passa ampiamente attraverso l'uso, in chiave parodica, di episodi e scene bibliche. Da qui, dunque, si comprende l'atteggiamento di cautela e prudenza, dichiarato e praticato da Maranaviti.

Alla luce di quanto detto fin qui, è abbastanza evidente che l'*Estratto de Sogni* meriti il riconoscimento e lo statuto di opera letteraria in sé, dotata di un suo valore che è solo relativamente riducibile all'etichetta di mera traduzione dal francese.<sup>229</sup> Anzi, è lavorando di proprio pugno su un testo che è già una riscrittura – quello di La Geneste – che l'opera di Maranaviti raggiungerà gli esiti più significativi e interessanti, frutto dell'interpretazione di un doppio strato dei *Sueños*, spagnolo e francese.<sup>230</sup> Dall'analisi dei luoghi onirici dell'opera, si vedrà infatti che Maranaviti interviene con discreta libertà apportando, talvolta per necessità, talaltra per un gusto soggettivo e una propria ideologia, tagli, aggiunte, variazioni, espansioni varie che modificano non solo il testo spagnolo ma anche quello francese: in questo cesello sui *Sueños*, si possono avanzare diverse ipotesi sulle differenti motivazioni dei suoi interventi, come la necessità di decifrare un passo linguisticamente oscuro, la volontà di una maggiore chiarezza del discorso, o ancora la deliberata scelta di omettere un'informazione ritenuta personalmente irrilevante ai fini del significato globale del testo da preservare; mentre lo stesso criterio comunicativo può averlo indotto ad aggiungere un luogo assente nell'originale, talvolta aiutato in questo dalla mediazione della fonte francese. A queste, che restano solo delle ipotesi di lavoro,

---

<sup>229</sup> Il problema della traduzione come genere testuale, nella fattispecie delle traduzioni letterarie di un testo, sarà affrontato di stralcio in questa sede e in misura collaterale all'esame dei luoghi onirici nelle due opere: un esame che implica una comparazione costante e continua fra l'originale e il rimaneggiamento, e che pertanto si interseca inevitabilmente ad alcuni assunti fondamentali di teoria della traduzione. Tale campo di studi ha ricevuto un sensibile impulso dalla metà del secolo scorso, quando si affermano i cosiddetti *Translation studies*: una disciplina che si propone di ridefinire un nuovo paradigma di studi sul valore della traduzione letteraria. Nel corso di tale indagine, dunque, mi sono basata su alcuni essenziali studi teorici circa la questione della traduzione, che qui segnalo: U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. NEERGARD, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146; E. NIDA, *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, in S. NEERGARD, *Teorie...*, cit., pp. 149-180; R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002; U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013; G. GENETTE, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, in particolare le pp. 79-92 e 246-253; C. PERELMAN, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966; E. BIAGINI, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2016; J. ORTEGA Y GASSET, *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il melangolo, 2001.

<sup>230</sup> In questo senso, trova qui applicazione il principio esposto da Nida circa la comunicazione a tre lingue, dove compito del traduttore è quello di comunicare M<sub>1</sub> (nel nostro caso il testo spagnolo) nei termini di M<sub>3</sub> (il testo italiano), con la minor deviazione possibile dovuta all'interferenza di M<sub>2</sub> (la fonte intermedia francese). Va da sé che nel caso dei *Sueños* è proprio l'interazione a tre che restituisce all'*Estratto* gli esiti più originali e degni di attenzione sul piano letterario. In E. NIDA, *Principi di traduzione...*, cit., p. 161.

si aggiunge un'altra fondamentale ragione esplicitamente indicata dallo stesso traduttore, ovvero la volontà di rendere il testo maggiormente accessibile per un pubblico di lettori italiani, che con difficoltà avrebbero potuto comprendere alcuni passaggi strettamente legati al contesto sociale e politico spagnolo. La presenza del giogo spagnolo sulla vita culturale italiana del tempo, infatti, non portò il popolo italiano a utilizzare l'idioma dello straniero come propria lingua di cultura, lingua che rimaneva invece ad uso delle fasce colte della popolazione e nei documenti ufficiali.

Questa considerazione ci riporta allora alle motivazioni che possono aver determinato l'impresa di traduzione dei *Sueños* da parte di Maranaviti. La civiltà letteraria italiana conosceva la figura e l'opera di Quevedo, ma né le esigenze di adattamento linguistico, né la fama dello scrittore spagnolo possono aver dato all'autore l'idea della traduzione. Tale ipotesi, infatti, è presto smentita dalle dichiarazioni dello stesso traduttore, quando nell'epistola al lettore dice: «ho intrapresa la traduzione di un libro, che *m'è capitato* alle mani *senza il nome dell'autore*» (il corsivo è mio).<sup>231</sup> Stando a quanto lui stesso dichiara, Maranaviti non ha immediata coscienza che si tratti dei *Sueños* quevediani, per cui ne intraprende la traduzione per mera causalità.<sup>232</sup> Resta quindi aperta una seconda ipotesi, ovvero quella di una traduzione compiuta come semplice apprendistato letterario da Maranaviti, forse animato dall'interesse suscitato dalla lettura dell'opera satirica nella versione francese; da qui il proposito di tradurla, probabilmente prima per se stesso e poi per altri, al fine di fruire dei discorsi satirici in lingua italiana e in una forma che, come si vedrà, risponde spesso a delle modifiche che hanno come sola ragione di esistere il disegno, la volontà, il gusto e l'interpretazione del suo autore-traduttore. Il procedimento della traduzione 'interlinguistica',<sup>233</sup> in cui lo scrittore interpreta i segni linguistici del testo di partenza in una lingua diversa da quella originaria, si coniuga nell'*Estratto* con il compito primo del traduttore, che è quello di restituire non il *segno*, bensì il *senso* autentico dei *Sueños*: un compito a cui Maranaviti risponde bene, non riproducendo l'ipotesto in modo identico, ma al contrario adattando l'impianto stilistico, lessicale e sintagmatico del testo di partenza all'orizzonte di attesa e alle esigenze della cultura di arrivo.

---

<sup>231</sup> I. MARANAVITI, *A chi vorrà leggere*, cit., p. non numerata.

<sup>232</sup> Sul *topos* della scelta casuale dell'opera da tradurre, mossa da semplice *curiositas*, è utile quanto scrive G. MAZZOCCHI, *Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spagnoli...*, cit., pp. 398-399 e 404-405.

<sup>233</sup> R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, cit., p. 57. La traduzione interlinguistica, o propriamente detta, si distingue da quella endolinguitica, che rielabora segni linguistici per mezzo di altri segni della medesima lingua, e da quella intersemiotica, che interpreta quei segni linguistici mediante sistemi di segni di natura non linguistica.

Partendo da tali premesse, tale lavoro di ricerca consiste in una vera e propria ‘anamnesi letteraria’ delle occorrenze oniriche nei due testi, i *Sueños* e l’*Estratto*, nella dialettica costante tra corrispondenze e varianti. Questo cesello passa anche attraverso un’operazione forse audace: ‘esporre’ il testo dei *Sueños* – e in parallelo della sua traduzione italiana – ad alcune delle chiavi di lettura della psicanalisi e del metodo freudiano, solo quando ciò è possibile, ovvero quando il luogo onirico preso in esame si presti ad una lettura di questo tipo. Tale lavoro sarà fatto da una prospettiva che non intende forzare né tradire l’anima di un testo nato nel XVII secolo, rispondente a sistemi di valori e credenze dello scrittore seicentesco, il quale scrive per un pubblico a lui coevo che si rispecchia in quei sistemi. Tenendo sempre ben presenti tali coordinate, l’intento è quello di verificare ed eventualmente confermare un dato che reputo comune tanto all’immaginario seicentesco sul sogno quanto alle teorie psicanalitiche: la considerazione del sogno come specchio dell’interiorità dell’individuo, dei suoi desideri, dei pensieri positivi e delle rimostranze negative, nutrite queste ultime dalla meschinità umana, sia essa rappresentata dal singolo o dalla collettività. Rileggendo il testo quevediano attraverso il prisma delle leggi e dei meccanismi del lavoro onirico freudiano, si cercherà di riconoscere un sostrato comune alle civiltà di tutte le epoche, nella percezione del sogno come codice introspettivo e indagatore, libera espressione del pensiero e della psiche, così traslato in sede letteraria. Mediante l’analisi del tema letterario del sogno, si cercherà di dimostrare anche il valore in sé – oltre che il valore aggiunto rispetto all’originale – dell’opera di Maranaviti, che merita di essere considerata non come una semplice traduzione ma, appunto, come una riscrittura e un rimaneggiamento, un’interpretazione più o meno aderente al modello, in quanto traslando le parole e i concetti dallo spagnolo all’italiano, sempre per mediazione francese, aggiunge, risemantizza, semplifica e rivisita lo spirito originario del testo, senza mai sacrificarlo ma anzi restituendolo a nuova vita.

### CAPITOLO III

#### L'ESPEDIENTE ONIRICO NEI *SUEÑOS* E NELL'*ESTRATTO DE SOGNI*: METAMORFOSI DEL SOGNO DALL'ORIGINALE AL RIMANEGGIAMENTO

##### 3.1 *El Sueño del Juicio final – Del Giudizio Finale*

Il primo discorso satirico che Quevedo sottopone all'attenzione del lettore è il *Sueño del Juicio final*,<sup>234</sup> che si apre con una sezione di carattere teorico, un'introduzione di impianto erudito che prepara il terreno al graduale ingresso nelle sfere del sonno e del sogno e in cui si può scorgere evidentemente una dichiarazione programmatica dell'autore rispetto alla sua concezione onirica:

Los sueños (dize Homero) que son de Iupiter, y que el los emvia: y en otro lugar que se ha de creher es assi quando tocan en cosas importantes, y piadosas, o las sueñan Reyes y grandes señores, como se colige del doctissimo y admirable Properzio en estos versos. *Nec tu sperne piis venientia somnia portis / Cum pia venerunt somnia, pondus habent.* [...] Y aunque en casa de un Poeta es cosa dificultosa creer que aya juyzio (aunque por sueños) le hubo en mi, por la razon que da Claudio en la Prefacion al libr. 2 del raptò diziendo: que todos los animales sueñan de noche como sombras de lo que trataron de día. Y Petronio Arbitro dize. *Et canis in somniis leporis vestigia latrat.* Y hablando de los Iuezes. *Et pavidus cerno inclusum corde tribunal.*<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Già dal titolo originario è evidente che questo primo sogno si inserisce, sotto il profilo tematico, nel genere della cosiddetta letteratura apocalittica, nata dalla cristallizzazione e riuso letterario di motivi e simboli che caratterizzano il racconto biblico neotestamentario dell'*Apocalisse*, debitori peraltro della precedente tradizione apocalittica giudaica. Non di rado la tematica apocalittica si ritrova accostata al fenomeno onirico, nella fattispecie degli oracoli di natura escatologica e delle visioni profetiche e rivelatrici di accadimenti futuri; del resto, la stessa etimologia della parola dal greco rinvia all'esperienza della rivelazione, letteralmente 'togliere ciò che è nascosto', e da qui per estensione ad indicare una narrazione presentata mediante visioni. Fa notare Franco Rendich che la radice indoeuropea \*kal, contenuta nel termine apocalisse, si riferisce anche al sopraggiungere e diffondersi di una voce che chiama (*Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, cit.); in questo senso, dunque, anche il sogno, quanto meno nella sua forma profetica e/o oracolare, può essere legittimamente accostato al genere apocalittico per la presenza di questo tratto comune, ovvero quando si caratterizza per l'approssimarsi di una voce (un dio o un defunto) che chiama (il singolo sognatore o un'intera collettività) per fare un annuncio di qualcosa di imminente. Anche in assenza di questa voce, tuttavia, un sogno letterario può dirsi comunque apocalittico quando presenta altri tratti tipici del genere, come l'approssimarsi della fine dei tempi, la condanna degli empi, la sconfitta del male e il trionfo del bene. Ulteriore conferma del legame tra sogno e apocalittica è anche l'uso di un linguaggio cifrato, che dissimula per simboli un messaggio più o meno oscuro, presente o futuro. Si veda sull'argomento M. DELCOR, *Studi sull'apocalittica*, Brescia, Paideia, 1987; M. CUCCA, *La letteratura apocalittica e il Libro di Daniele*, in Id., *La parola intimata: introduzione ai libri profetici*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2016, pp. 217-242; E. DE MARTINO, *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002; sull'uso letterario della tematica apocalittica si veda I. DE MICHELIS (a cura di), *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, Roma, Bulzoni, 2005.

<sup>235</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 1r: «I sogni, signore, dice Omero che appartengono a Giove, e che Giove li manda; e aggiunge altrove che si deve credere ad essi. E così è quando riguardano cose importanti e materia di religione, o quando li sognano re e grandi signori, come si desume dal dottissimo ed ammirevole Properzio nei seguenti versi: "Non avere in dispregio le cose che ti vengono dalle sacre soglie dei sogni. Quando vengono sogni sacri, hanno gran peso". [...] E per quanto in casa di un poeta è

Come si nota dallo stralcio riportato, a sorreggere questa impalcatura vi è una trama di citazioni e concezioni oniriche tratte dalla tradizione classica sui sogni, mediante la menzione di alcune delle *auctoritates* più significative, nell'ordine Omero, Properzio, Claudiano e Petronio. Non è un caso che questa breve campionatura si apra con il poeta greco, a cui si deve, come si è visto, il primo esempio di sogni letterari della tradizione occidentale. A lui Quevedo attribuisce due assiomi in materia onirica che, posti ad apertura della raccolta, appaiono peraltro come una *captatio benevolentiae* rispetto alla scelta del sogno come cornice letteraria del discorso satirico-morale che si appresta ad affrontare: la prima massima, tratta dall'*Iliade*, afferma l'origine divina dei sogni; la seconda, invece, sancisce l'indiscutibile valore di affidabilità, credibilità e attendibilità degli stessi.<sup>236</sup> Diverse ragioni possono esservi nella scelta di fare riferimento in prima istanza ad Omero, così come nel rinvio ai due luoghi scelti della presenza onirica nei poemi epici: in primo luogo, oltre a legittimare in generale l'impiego del sogno in chiave letteraria, Quevedo sembra così voler dare autorevole fondamento al motivo del sogno teofanico e all'implicazione di agenti celesti nella sua insorgenza e determinazione; in secondo luogo, vi è un esplicito riferimento al *topos* dei sogni regali e all'atavica tradizione di gerarchizzazione del valore onirico, con cui l'autore spagnolo sembra porsi su un piano di pari dignità rispetto alla cerchia di quei capi greci i cui sogni erano considerati veritieri, per il semplice fatto che a riceverli erano degli ἄριστοι e non persone di rango inferiore o appartenenti al popolo.<sup>237</sup> La scelta di menzionare proprio questo episodio, tra le tante manifestazioni oniriche nei poemi omerici, si può leggere come espressione di una precisa volontà dell'autore di correggere l'apparente opinabilità che grava sulla cornice onirica, ponendosi nel solco della lunga e antica tradizione di sogni veritieri, e con ciò, quindi, dare un fondo di legittimità alla propria visione, che, come le

---

difficile credere che vi sia cosa di giudizio (e sia pure in sogno), vi fu per me la ragione che indica Claudiano nel prologo del secondo libro del *Ratto di Proserpina*, là dove afferma che tutti gli animali sognano di notte cose che sono ombre di quel che hanno fatto di giorno. Ed anche Petronio Arbitro dice: "Persino il cane latra sulle orme di una lepre apparsagli in sogno". E poi, parlando dei giudici: "E scorge nel pavido cuore il chiuso tribunale"» (trad. it. BUR 1959, p. 47).

<sup>236</sup> Per la prima affermazione, il riferimento è in *Iliade* I, 62, dove si legge che «il sogno ci viene da Giove». La seconda citazione è tratta dal sogno di Agamennone narrato in *Iliade* II, 80. È ben nota la natura ingannevole del sogno di Agamennone, di cui si è già detto in § 1.1.3; tuttavia, il messaggio onirico di Zeus riesce nella sua intenzione ingannevole *proprio in quanto* inviato ad un re, pertanto la veridicità di quanto il capo degli Achei ha visto e ha riferito a proposito della visione è incontrovertibile per la sua natura regale.

<sup>237</sup> Si tratta di un assioma tanto arcaico quanto attuale e ancora fortemente sentito nei secoli in cui Quevedo scrive, al punto da figurare come criterio dirimente, ai fini dell'identificazione del valore autentico dei sogni, in molta letteratura teorica rinascimentale sul tema. Vi si trova un riferimento a fine Cinquecento, fra gli altri, nel *Trattato de' sogni* di Giambattista Segni, secondo cui i sogni rari e divini «non nascono così ad ogn'uno e ad ogni sorte di persone», ma sono mandati solo a quelli che «eccedono gli altri o per santità, o per dignità, o per autorità» (ed. cit., p. 20).

successive, si propone di dire nient'altro che la verità, talvolta scomoda, sui vizi e i costumi morali e sociali del proprio tempo. Senza dimenticare la regolamentazione ecclesiastica in materia onirica, che ammette l'eventualità di sogni veri solo se inviati da fonti divine. Quevedo ribadisce tale tesi in modo incontrovertibile subito dopo, peraltro anticipando tanto l'argomento quanto il valore delle cose che dirà, presentandole come «importantes, y piadosas». A sostegno di quanto dice, chiama in causa a questo proposito una fonte latina, rappresentata da un passo delle *Elegie* di Propertio in cui si ammonisce circa l'importanza e indiscutibile credibilità dei sogni sacri.<sup>238</sup> Anche in questo caso, si deve leggere il rimando a Propertio non come un dato puramente casuale, bensì come una scelta necessariamente mossa da un significato, così come lo sono i sogni descritti dal poeta elegiaco: in primo luogo, con la citazione properziana Quevedo intende ammonire il lettore circa l'esistenza di un senso indiscutibile nei sogni che si appresta a narrare, a fronte di tanta tradizione che opina il carattere vano del contenuto onirico; in secondo luogo, il passo citato risulta tanto più significativo in quanto afferisce all'episodio dell'apparizione di Cinzia nei sogni del poeta elegiaco, una manifestazione che mescola almeno due tipologie di esperienza onirica: quella che rielabora i residui della veglia e quella del sogno/visione al limite della profezia, situata nel terreno interstiziale tra sogno e veglia, all'altezza delle cosiddette visioni ipnagogiche.<sup>239</sup>

Attraverso tali riferimenti, Quevedo sembra da un lato dichiarare la sua ferma adesione all'antica tradizione mantica dei sogni, quando afferma con assoluta certezza che il sogno che si appresta a raccontare gli è caduto dal cielo, salvo dall'altro lato far convivere quella tradizione con l'altra, laica e più moderna, del sogno come fenomeno affatto trascendente bensì psichico e puramente soggettivo, in cui il dormiente rivede di notte cose a cui ha

---

<sup>238</sup> PROPERTIO, *Elegie*, IV, 7, 87: «E tu non disprezzare i sogni che giungono dalle porte dei beati: se vengono, tali sacri sogni, devono avere un senso» (trad. it. Rizzoli 1987, pp. 452-453). Qui il poeta fa riferimento ai Mani, gli spettri dei defunti che dopo la morte non scompaiono ma vagano di notte, recando visioni premonitrici o ammonitrici al dormiente cui si manifestano e passando attraverso le porte dei sogni.

<sup>239</sup> I due versi citati da Quevedo sono preceduti, nell'elegia properziana, dalle parole di Cinzia che fornisce al poeta istruzioni circa la sua sepoltura, conferendo così all'apparizione dell'amata defunta il carattere di una *visio*, nel significato che Macrobio attribuisce al termine (vd. *supra* § 1.1.3). Il motivo dell'apparizione alle porte dei sogni, quindi nell'incerto confine tra sonno e veglia, è presente già nel sogno/visione di Iftime a Penelope (*Odissea* IV, 796). A proposito delle allucinazioni ipnagogiche, citando gli studi di Maury, Freud le definisce come immagini che si producono nella fase di dormiveglia in presenza di una certa passività psichica, una sorta di letargo preparatorio che può ripetersi nel soggetto a più riprese prima di cadere completamente nel sonno. Una simile definizione è presente già in Macrobio a proposito della tipologia onirica del φάντασμα, ovvero apparizione negli istanti tra veglia e sonno. Per un'analisi del sogno in Propertio si rinvia a R. DIMUNDO, *Sogno o visione?*, in Id., *Propertio 4,7: dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari, Edipuglia, 1990, pp. 44-53. Per un approfondimento delle visioni ipnagogiche, si vedano S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 50-51; H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni*, cit., pp. 45-47; MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 7, cit., pp. 248-250.



pensato o che ha visto di giorno.<sup>240</sup> Così è per la visione in questione, sopraggiunta nel sonno mentre l'autore è intento a leggere un'opera di Ippolito.<sup>241</sup> A conferma della veridicità dell'esperienza onirica indotta dai pensieri della veglia, Quevedo tira in ballo ancora due citazioni, estrapolate da Claudiano e Petronio, in cui si ricorda come il sogno sia un fenomeno tipico anche del mondo animale.<sup>242</sup> Rispetto all'opera di Petronio, Quevedo riporta dapprima il passo del cane che latra in sogno sulle orme della lepre, quindi inserisce la seconda citazione circa i giudici che in sogno rivivono l'esperienza del foro.<sup>243</sup> Vi è una chiara affinità tra il passo petroniano e il contenuto del sogno di Quevedo, in cui si narra appunto di un giudizio e di giudici, tanto che l'autore spagnolo rivisita la citazione della sua fonte volgandola in prima persona, ovvero *pavidus cerno* in luogo di *pavidi cernunt*. Quanto a Claudiano, invece, la citazione è parafrasata e non riportata fedelmente: il rimando in questo caso, a detta dell'autore spagnolo, è al proemio del II libro del *Ratto di Proserpina*, in cui si afferma che tutti gli animali sognano di notte le ombre di ciò che hanno fatto di giorno, un luogo in realtà inesistente nell'opera in

---

<sup>240</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 1r: «Digolo a proposito, que tengo por caydo del cielo uno que yo tuve en estas noches passadas, habiendo cerrados los ojos con el libro del Beato Hipolito de la fin del mundo, y segunda venida de Christo, lo qual fue causa de soñar, que vehia el juyzio final».

<sup>241</sup> Qui Quevedo menziona del teologo e martire un'opera «de la fin del mundo, y segunda venida de Christo», che non trova corrispondenza alcuna negli scritti ad oggi noti di Ippolito. Ciò prospetta due possibili congetture: la prima è che Quevedo faccia riferimento a due scritti distinti, un primo *Sull'Apocalisse* di dubbia attribuzione ippolitea e un secondo certamente autentico e ben noto, il *De anticristo*; la seconda ipotesi interpretativa poggia sulla possibilità che a Quevedo fosse noto uno scritto, intitolato *Sulla fine del mondo e sull'anticristo, e per la seconda parusia del Signore nostro*, che, come ha evidenziato Enrico Norelli, fu attribuito ad Ippolito a partire dal IX secolo. Nelle note al testo della citata edizione italiana dei *Sogni*, Gasparetti identifica l'opera con il titolo *Intorno alla fine del mondo e all'Anticristo, e alla seconda venuta di Gesù Cristo nostro signore*, che fa propendere per una identificazione con il *De anticristo*. Si rinvia a E. NORELLI, *Introduzione*, in IPPOLITO, *L'Anticristo*, a cura di E. Norelli, Firenze, Nardini, 1987, pp. 9-32.

<sup>242</sup> Pur trattandosi di aspetti su cui già l'antichità si era espressa, come dimostrano i passi latini riportati, le moderne ricerche scientifiche sui sogni hanno confermato la presenza di una vita onirica anche negli esseri appartenenti al regno animale. A prescindere dal significato che le due posizioni riportate rivestono nei due rispettivi autori e, soprattutto, indipendentemente dal contesto originario in cui erano inserite, si può ipotizzare che in Quevedo le due citazioni scelte intendano includere, in maniera quasi ovvia, l'essere umano nel mondo animale, oppure che l'esempio specifico riportato a proposito dell'esperienza onirica negli animali nasca dall'esigenza di affermare, sin da subito, l'esistenza di un legame tra il sogno e la veglia; tanto più perché i due passi in questione seguono ed integrano immediatamente le precedenti affermazioni circa il valore teofanico e divino dei sogni. Una letteratura scientifica circa i sogni degli animali è reperibile in H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni*, cit., pp. 39-44; si consiglia anche L. BEANI, *Animali che sognano. Ipotesi sul valore adattativo dei sogni*, in *Sogno e sogni: natura, storia, immaginazione: ciclo di conferenze*, febbraio-marzo 2002, cit., pp. 155-161.

<sup>243</sup> La scelta dei due brani tratti da Petronio è oltremodo significativa anche rispetto alla posizione di Quevedo in materia onirica: essi, infatti, sono attinti dal fr. 30 in cui l'autore del *Satyricon*, negando la causalità divina dei sogni, ne ribadisce il carattere per così dire profano, come esperienze che il soggetto crea da sé, a fronte di tutta una precedente tradizione di sogni oracolari e messaggi inviati dagli déi. In PETRONIO, *Satyricon*, cit., pp. 384-387; circa i luoghi petroniani in Quevedo, si veda F. MOYA DEL BAÑO, *Petronio en Quevedo*, «Myrtia», 21, 2006, pp. 277-296.

questione.<sup>244</sup> L'aspetto più interessante della citazione, tuttavia, è un altro: l'argomento dell'opera di Claudiano – che vede la fanciulla figlia di Cerere scendere nell'Ade sotto le grinfie di Plutone – consente di tirare in ballo un altro elemento accostato molto di frequente al sogno, ovvero quello dell'esperienza onirica come viaggio nell'aldilà, *topos* classico della catabasi come via di accesso agli inferi e privilegiato canale di comunicazione con i defunti. È quanto accade anche in alcuni dei sogni di Quevedo, dove la soglia di ingresso nella dimensione onirica è spesso costituita proprio dal sottoterra che immette direttamente nel mondo dei morti, configurando l'intero viaggio notturno del sognatore nel senso della progressiva discesa verso gli abissi tanto della terra quanto delle affezioni dell'umana specie, senza possibilità di risalirvi. Il passo che l'autore attribuisce a Claudiano, anche a fronte della sua mancata corrispondenza o dubbia esistenza, evidenzia un dato interessante del discorso onirico costruito da Quevedo, il quale parla delle immagini dei sogni come di 'ombre': si tratta di un termine dalla duplice valenza, che da un lato rimanda alla sfera del buio/assenza di luce, sia nel suo significato letterale con tutte le ricadute morali del buio come emblema di negatività, sia in chiave simbolica e astratta, quale oggetto e concetto enigmatico che perfettamente si adatta al linguaggio dei sogni; d'altro canto, in linea con il concettismo del tempo, il termine ricorre in letteratura anche ad indicare una figura intangibile e fumosa dai contorni indefiniti, prodottasi come proiezione di un oggetto, ad enfatizzare il carattere mimetico eppure inconsistente delle rappresentazioni, soprattutto oniriche. Senza dimenticare la peculiarità del mondo infero, in cui – fatta eccezione per rari casi di individui eletti, ammessi per concessione divina ad entrarvi in carne ed ossa – si incontrano solo figure immateriali e psichiche, quali le anime dei defunti.<sup>245</sup> Quanto detto ha una rilevanza notevole nel processo di transcodifica del sogno, che nella fattispecie dell'esperienza reale procede dal linguaggio visivo, che ne caratterizza lo svolgimento, al linguaggio verbale che informa il racconto del sognatore al suo risveglio; nel caso del sogno letterario, invece, nascendo

---

<sup>244</sup> Secondo la puntuale analisi dell'ispanista James O. Crosby, che ha rintracciato in una sola versione manoscritta dell'opera di Quevedo (MS 109, Biblioteca de Menéndez Pelayo) il testo della presunta citazione tratta da Claudiano, i due versi che compongono la citazione sono originariamente contenuti nel *Panegirico sul sesto consolato di Onorio Augusto* dell'autore latino. Sembra verosimile, pertanto, che l'autore spagnolo avesse attinto ad un'edizione del *Ratto di Proserpina* contenente anche il *Panegirico* e che in questa edizione il passo citato figurasse nella prefazione al libro III, anziché al libro II come riportato nell'edizione a stampa dei *Sueños*. Per un approfondimento del problema e della presenza di Claudiano in generale nei *Sueños*, si rinvia a J. O. CROSBY, *The Poet Claudian in Francisco de Quevedo's "Sueño del Juicio final"*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», Third Quarter, 55(3), 1961, pp. 183-191.

<sup>245</sup> Sul rapporto tra ombre e dimensione infernale si veda J. HILLMAN, *Il mondo infero*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 53-61.

questo non già come attività realmente esperita bensì come esperienza di carta, si verifica talvolta il processo inverso, che mira a conferire al sogno raccontato un carattere di maggiore visualità e obiettivazione anche nella scelta calibrata delle soluzioni linguistiche, un tentativo di dare alla parola il dinamismo e lo spessore dell'immagine.<sup>246</sup>

L'esame delle fonti classiche utilizzate da Quevedo, almeno in questo primo sogno, ci consente di tirare una linea di sintesi circa la concezione onirica dell'autore, che appare quanto mai ibrida e frutto di una mescolanza: da un lato, Quevedo sembra accogliere le ascendenze divine dei sogni, come quando cita le sentenze di Omero e Properzio, e ne dà esplicita conferma scrivendo «digolo a propósito, que tengo por caydo del cielo uno que yo tuve en estas noches pasadas»,<sup>247</sup> una natura divina del sogno peraltro confermata, come si vedrà nel corso dell'analisi, anche dalla presenza di attori celesti tanto benevoli quanto malevoli; d'altra parte, Quevedo rettifica subito la trascendentalità del fenomeno onirico con le opinioni di Claudiano e Petronio, avvalorando la tesi del sogno come rielaborazione psichica di pensieri della veglia. Ciò sembra porci dinanzi ad una palese contraddizione tra tesi opposte, che si scioglie tuttavia facilmente se si considera l'ottica duale che caratterizza la cultura barocca, interamente costruita sulla retorica dell'antitesi e dell'ossimoro, ma che attraversa anche la *communis opinio* in materia onirica, dove spesso si è visto coesistere, nella letteratura teorica del tempo, una genesi soprannaturale dei sogni ed una di natura chiaramente profana e pertanto fisiologica e/o mentale.

Ben diverso si presenta l'impianto incipitario della rilettura dell'opera spagnola nell'*Estratto de Sogni* di Innocenzio Maranaviti, dove la disposizione dei discorsi onirici non corrisponde all'ordine con cui gli stessi figurano nell'*editio princeps* di Quevedo: solo in quinta posizione, infatti, compare il sogno *Del Giudizio Finale*, con un attacco autonomo e del tutto slegato rispetto ai sogni precedenti.<sup>248</sup> Il primo punto di libera

---

<sup>246</sup> Freud ci ricorda che il sogno è vissuto ed esperito dal soggetto prevalentemente in forma di immagini visive, a cui possono avvicinarsi in misura inferiore anche sentimenti e pensieri; pertanto, una delle difficoltà maggiori del raccontare il sogno al risveglio deriva proprio dal processo di decodifica e transcodifica della fenomenologia visiva del momento onirico, da tradursi in parole e frasi coerenti. È significativo, peraltro, il fatto che la predominanza del fattore visuale nel sogno dipenda proprio dai processi che governano il suo svolgimento, caratterizzato da un attivarsi del sistema visivo come già evidenziato (*rapid eye movement*). S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, cit., in part. p. 265.

<sup>247</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 1v.

<sup>248</sup> Sull'ordine di distribuzione dei sogni spagnoli nel testo italiano è possibile che abbia influito solo in parte la mediazione del testo francese di Sieur de La Geneste, nella versione del 1634 utilizzata da Maranaviti: lì, infatti, il sogno del Giudizio Finale compare in terza posizione e non in quinta come nella traduzione italiana (questo l'ordine delle visioni francesi: *L'Algouazil, Mort, Jugement Final, Maison des Foux Amoureux, Monde, Enfer*, in M. ROIG MIRANDA, *Edición y anotación de Les Visions del Sieur de la Geneste*, cit., p. 367). Pertanto, si deve ammettere che la sistemazione progressiva dei discorsi satirici sia frutto di una libera scelta dell'italiano. Tale distribuzione comporta inevitabilmente una rimodulazione, a

interpretazione del testo spagnolo è offerto già dall'incipit del discorso, dove Maranaviti ricalca sì la digressione di apertura sulle teorie oniriche, ma, eliminando ogni riferimento a Properzio, Petronio e Claudiano, menziona esclusivamente Omero:

Dice Homero, che i Sogni vengono dal Cielo, e che come mandati da lui convien prestarli fede; ne io dissento da tale opinione, perché credo, che una visione da me avuta le passate notti, mi sia di là su stata inviata per ravvedermi de' miei errori, e acciò con l'emenda procurassi calcar la via del Paradiso.<sup>249</sup>

Siamo in presenza di una citazione quanto mai libera dell'*Iliade* I, 62, in quanto il traduttore sostituisce l'intervento di Giove nella causalità onirica con l'entità più generica del cielo, mentre elimina del tutto il riferimento al secondo passo omerico osservato nel testo spagnolo. Da un lato, questo scarto risponde evidentemente ai principi di selezione delle informazioni che governano l'esercizio della traduzione letteraria, in cui il traduttore è teoricamente chiamato sì a conservare l'equivalenza del messaggio originale, ma senza che ciò si traduca in una corrispondenza assoluta con il testo di partenza, anche sul piano delle categorie grammaticali e dell'organizzazione sintattica del discorso. Si può desumere, pertanto, che Maranaviti abbia eliminato quelle informazioni, contenute nel testo spagnolo, da lui ritenute non indispensabili ai fini del discorso da veicolare, così come deroga anche alla gerarchia dei sognatori eliminando il corrispettivo luogo dell'opera omerica. D'altra parte, e in connessione con tale selezione, la scelta operata sui passi omerici consentiva certamente all'autore italiano di evitare ogni riferimento al pantheon classico, presumibilmente per non incorrere nell'accusa di residui superstiziosi e idolatrici del paganesimo, un aspetto ampiamente malvisto nel clima acceso della cultura controriformistica, operante – attraverso la censura e il tribunale del Sant'Uffizio – tanto in Spagna quanto in Italia.<sup>250</sup> Se ne può ricavare che lo stesso criterio di economia informativa abbia guidato il traduttore nella rinuncia alle citazioni da Petronio, Properzio

---

tratti disordinata, della progressione delle informazioni nel testo di arrivo rispetto a quello di partenza, dove i sogni presi in esame, benché nati come indipendenti fra loro, si susseguono nella costruzione della vicenda umana in modo logico e secondo una progressione ordinata anche in riferimento ai moduli archetipici utilizzati, contenendo ogni incipit elementi che riavvolgono il nastro dell'esperienza visionaria raccontata. Ciò, evidentemente, non avviene nel testo maranavitiano, dove il primo sogno spagnolo che funge da attacco per i successivi è posto quasi alla fine della raccolta, privando questa dell'introduzione teorica sul tema onirico appena vista.

<sup>249</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 107.

<sup>250</sup> Che il controllo esercitato dalle sfere ecclesiastiche sia stato un forte elemento di condizionamento nella scrittura di Maranaviti trova conferma in quanto si legge nella nota dei riformatori che concede la licenza di pubblicazione, apposta in calce all'edizione citata: «Noi riformatori dello Studio di Padova. Avendo veduto per fede del Padre Inquisitore nel libro intitolato *Estratto de Sogni d'Innocenzio Maranaviti*, non esservi cosa alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per attestato del Segretario Nostro, niente contro precipi, e buoni costumi, concedemo licenza che possi esser stampato, osservando gli Ordini, e c. Dat. à 15 Luglio 1664». Ivi, p. 178.

e Claudiano, presumibilmente in quanto aggiungevano alla comprensione del fenomeno onirico dettagli irrilevanti, ai fini della configurazione genetica che il sogno letterario di Maranaviti presenta rispetto a quello quevediano.<sup>251</sup> Anche su questo punto, infatti, il rimaneggiamento italiano si discosta dall'ipotesi: il sognatore maranavitiano si dice d'accordo con la teoria omerica dei sogni di fattura celeste, in quanto considera sopraggiunta dall'alto, e quindi per intercessione divina, la visione che si appresta a narrare e reputa che gli sia stata mandata per indurlo a redimersi dei suoi errori. Si nota innanzitutto un'integrazione del testo originale attraverso l'indicazione delle motivazioni del sogno, un dato del tutto assente nell'opera spagnola, anche in virtù di una diversa determinazione genetica del sogno. Quella del rimaneggiamento, dunque, sembrerebbe essere una visione onirica esclusivamente teofanica, che deroga ad ogni altro stimolo di natura oggettiva e/o psichica, presente invece nel testo spagnolo. Va da sé, tuttavia, che la selezione che il traduttore compie rispetto alle informazioni del testo originale non necessariamente riflette la sua posizione circa la genesi del sogno: benché in quello *Del Giudizio Finale* si parli esclusivamente di emanazione celeste e quindi divina, ciò non esclude che Maranaviti concepisse il sogno anche come un'esperienza personale, scaturita dalla rielaborazione di residui del vissuto del sognatore, come si avrà modo di dimostrare nell'analisi dei sogni successivi.

Stando a quanto afferma il sognatore spagnolo, quindi, lo stimolo di questo primo sogno è rappresentato dalla lettura di un libro:<sup>252</sup> dunque un oggetto materiale esterno alla persona del sognatore che fa il paio con l'azione ad esso collegata, quella della lettura; queste caratteristiche rendono il libro uno stimolo psichico del sogno, in quanto l'oggetto

---

<sup>251</sup> Secondo la cosiddetta 'semiotica della fedeltà' delineata da Umberto Eco, non soltanto tale fedeltà si misura sul piano della reviviscenza, nel testo di arrivo, di quella che era l'intenzione del testo di partenza, il tutto in rapporto alla lingua in cui ciò è espresso, ma ciò che è più significativo è che compito del traduttore è scegliere il tipo di fedeltà che ritiene più confacente e pertinente a ciò che vuole esprimere. In questo senso, l'aggiunta e/o il taglio di informazioni operati da Maranaviti si possono leggere alla luce di quello che è stato il suo atteggiamento – ricostruibile solo in via ipotetica – rispetto alla fedeltà nei confronti dell'originale. U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, cit., pp. 122-139.

<sup>252</sup> Il motivo del libro accostato al sogno si lega a doppio filo anche ad un altro aspetto di tutto ciò che affiora alle sfere dell'irrazionale dell'individuo: basti pensare al *topos* della lettura che scatena quella che Foucault ha definito 'follia per identificazione romanzesca', ad esempio in *Don Chisciotte* e in *Madame Bovary*, fino a far precipitare i due protagonisti in una dimensione ibrida in cui il mondo del sogno ad occhi aperti appare al soggetto più vero del mondo reale. Senza dimenticare l'immagine dantesca del libro galeotto che apre simbolicamente le porte al peccato, immagine che nel testo spagnolo segna un avanzamento nel percorso morale delle anime, in quanto fa da apripista, nella fantasia dello scrittore, allo scenario di condanna definitiva dei peccatori al cospetto del tribunale divino. Rispetto all'utilizzo del libro come stimolo del sogno, vale quanto Foucault scrive a proposito dello stesso come motore di follia: «Le chimere si trasmettono dall'autore al lettore, ma ciò che da un lato era fantasia, dall'altro diviene fantasma; l'artificio dello scrittore è accolto in tutta ingenuità come un aspetto della realtà»; pertanto, l'assimilazione dell'opera ippolitica è talmente forte nel soggetto, da sveglia, da portarlo a vivere il sogno come esperienza reale. Cfr. M. FOUCAULT, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 66-67.

non colpisce direttamente i sensi durante il sonno come può fare un fascio di luce o un rumore in lontananza – trattasi in questo caso di stimolo sensoriale esterno/oggettivo – ma deposita un bagaglio residuale di impressioni recenti che avevano particolarmente interessato il sognatore da sveglio.<sup>253</sup> È evidente, infatti, la contiguità tra l'opera di Ippolito – quanto meno nel titolo – e il contenuto del sogno di Quevedo, un dato che ci porta ad interpretare quest'ultimo, per l'appunto, come una rielaborazione dei residui della veglia rappresentati dall'opera del martire.<sup>254</sup> Una risoluzione che invece non è applicabile alla trasposizione italiana, la quale si arresta al tipo della visione divina letteralmente caduta dal cielo, senza il minimo coinvolgimento psichico del dormiente, quanto meno sul piano della determinazione genetica del sogno.

Alla luce delle prime caratteristiche rilevate in entrambe le versioni del testo, si può inquadrare questo sogno nella tipologia del *somnium proprie vocatur*, ovvero di quello che secondo la definizione di Macrobio «nasconde ciò che ci comunica sotto uno stile simbolico e velato di enigmi il cui significato incomprensibile esige il soccorso dell'interpretazione».<sup>255</sup> Tanto più è un sogno in parte estraneo (*alienum*), in quanto il

---

<sup>253</sup> I residui diurni del sogno «devono essere un ingrediente necessario alla formazione del sogno, se l'esperienza riesce a sorprenderci col fatto che ogni sogno riconosce nel suo contenuto un riferimento a un'impressione diurna recente, a volte del tipo più indifferente», in S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 503-511. Si vedrà, nel corso dell'analisi di questo primo sogno, fino a che punto si possa parlare di 'indifferenza' rispetto alle impressioni prodotte dalla lettura del libro – di *quello specifico* libro – e fino a che punto si possa accogliere l'ipotesi freudiana di un desiderio rimosso alla base dell'esperienza onirica di Quevedo, soprattutto alla luce delle intenzioni dell'autore di mettere a nudo certe verità sulla società spagnola del tempo. Per il momento, si può constatare certamente la presenza di un legame tra gli interessi dello stato vigile e la condizione del soggetto in sonno, quindi tra il sogno e la vita, come evidenziato da Freud a proposito degli stimoli psichici quali fonti oniriche (pp. 58-60).

<sup>254</sup> Al di là di ogni dubbio circa l'opera di esatta identificazione, dietro l'espressione «segunda venida de Christo» utilizzata per lo scritto ippoliteo vi è sicuramente un più generale riferimento alla parusia del Signore, ma potrebbe anche esservi un implicito rimando all'*Anticristo*, dove Ippolito con il supporto delle Scritture – tra cui le numerose citazioni tratte dalle visioni profetiche di Daniele – affronta il problema della venuta di questa figura, emblema del male e avversario escatologico di Dio, a cui seguirà il giudizio e il trionfo del bene. Nella tradizione scritturale relativa alla parusia, all'anticristo e alla successiva vicenda apocalittica, si nota una massiccia presenza del motivo onirico, che oscilla tra visioni, oracoli e profezie, per cui non stupisce il riproporsi di questo legame anche nella personale riscrittura del giudizio in Quevedo. Per una ricostruzione della figura dell'anticristo nella tradizione, si rinvia ancora a E. NORELLI, *Introduzione*, cit., pp. 42-54.

<sup>255</sup> MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 10-11, cit., pp. 250-251. La corrispondente tipologia in Artemidoro è il cosiddetto *ὄνειρος ἀλληγορικός*, con cui si indicano per l'appunto quei sogni simbolici che esprimono una cosa per mezzo di un'altra, «poiché in essi l'anima si esprime per qualche principio fisico in forma enigmatica», in ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni*, I, 2, cit., p. 7. Hage, dal canto suo, presenta questo sogno quevediano come un *ἐνὸπτιον*, il latino *insomnium*: secondo la definizione di Macrobio, questo consiste in una visione interna al sogno, che assilla il soggetto con le medesime ansie di origine psichica, fisica ed esterna che lo tormentavano nella veglia e che si dissipano immediatamente al suo risveglio, privando la visione di qualunque forza mantico-divinatoria. Nel caso di Quevedo, dunque, tali preoccupazioni sarebbero scaturite dalla lettura del libro ippoliteo, un dato che porta Hage a qualificarlo come *ἐνὸπτιον* e ad istituire un parallelismo tra la genesi del sogno e quella che caratterizza sia l'esperienza onirica raccontata da Keplero, generata dalla lettura di una storia su una maga, sia quella dello Scipione

sognatore non vede se stesso come soggetto delle azioni oniriche bensì, per buona parte della vicenda onirica, sono altri ad agire o subire l'azione: da qui scaturisce l'impressione di una sostanziale estraneità ai fatti, potendosi ciò riferire anche alla riscrittura italiana nonostante la diversa formazione genetica del sogno. Nessuna indicazione esplicita è fornita circa la personalità del sognatore, da identificare verosimilmente con l'autore che si atteggiava – spesso ma non sempre – a mero osservatore esterno, nonostante o piuttosto, converrebbe dire, in virtù della narrazione in prima persona che, come si vedrà, ha valore esemplare per la collettività. Ciò lo rende di conseguenza anche un sogno universale, in quanto abbraccia nella sua fenomenologia il destino e le vicende di tutta la Terra.

Terminata la parentesi sulle dottrine oniriche, che funge evidentemente da impalcatura teorica funzionale al primo e ai successivi sogni del poeta spagnolo, comincia a questo punto il racconto della visione introdotta da una percezione al momento solo visiva:

Pareciome pues que veyá un mancebo, que discurriendo por el ayre dava voz de su aliento a una trompeta afeando con su fuerça en parte su hermosura. Hallò el son obediencia en los marmoles, y oydo en los muertos, y assi al punto començó a moverse toda la tierra, y a dar licencia a los guessos que andavan ya unos en busca de otros.<sup>256</sup>

Maranaviti riscrive più o meno fedelmente questo passaggio in questi termini:

Parevami vedere un giovine alato di bellissimo aspetto, che volasse per il Mondo suonando una tromba; al di cui strepitoso rimbombo trovasse obbedienza ne' marmi, moto nelle piante, udito ne' morti, poiché scuotendosi nel punto istesso la Terra, veniva permesso a defonti il ricongiungere le loro ossa già divise, e incenerite, e il riassumere i loro spiriti, per apresentarsi di nuovo viventi ad un Tribunale di supremo Giudice.<sup>257</sup>

La prima immagine che appare al sognatore è quella di un giovinetto che suona la tromba librandosi per l'aere, dove il suono è qui ancora soffocato e spento dall'esclusività di un'azione affidata al solo organo della vista. Il carattere visivo dell'azione è esplicitato dalla *iunctura* dei due verbi utilizzata in apertura del sogno spagnolo, «*pareciome pues que veyá*», entrambi appartenenti al campo semantico della vista. Il sintagma è tradotto alla lettera da Maranaviti mediante l'espressione «parevami vedere», con un'enfasi posta qui come nell'originale sulla non totale certezza di quanto visto. Utilizzando tali formule

---

ciceroniano, che promana da una conversazione avuta con Massinissa. In questo modo, lo studioso sembra individuare in questi tre 'grandi sogni' un *trait d'union* nell'anima narrativa – ora scritta, ora orale – che li accomuna e li determina, facendo così scaturire da una storia, e dalla visione che essa produce, elementi di grande rilevanza. Ciò trova conferma laddove Hagge definisce il sogno come una «poesia involontaria», cosa che enfatizza il legame esistente tra il procedimento poetico e quello onirico. In M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, cit., pp. 73, 231-232.

<sup>256</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 1v-2r.

<sup>257</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 107.

del lessico onirico, Quevedo e con lui Maranaviti aderiscono alla tradizione greca del *vedere* un sogno anziché farlo, con una evidente connotazione passiva dell'atteggiamento del sognatore, tanto più enfatizzata dal particolare del sogno 'caduto dal cielo' e quindi subito dal dormiente.<sup>258</sup> La scelta di collocare la figura angelicata in apertura del sogno potrebbe sottintendere un significato ben preciso: il tipo dell'angelo musicante, infatti, rappresenta il punto di intersezione tra la realtà dell'armonia divina e quella della natura terrena, pertanto questa figura posta sulla soglia d'ingresso del sogno contribuisce a porre il sognatore nella zona liminale tra i due mondi celeste e terreno.<sup>259</sup> Si tratta di una figurazione chiaramente modellata secondo l'archetipo biblico e sulla base della lezione delle Scritture, dove il motivo degli angeli che suonano la tromba compare come associato alle vicende della fine dei tempi, in particolare nell'ultimo libro della Bibbia accostato ad uno dei sette sigilli a cui seguiranno altrettanti squilli di trombe ed eventi catastrofici.<sup>260</sup> Questa sequenza teologica, rappresentata dal suono della tromba e dal successivo terremoto, come si vede è riproposta fedelmente da Quevedo in apertura del racconto onirico nel primo *Sueño* ed è ripresa anche da Maranaviti nella riscrittura italiana, presumibilmente con le stesse finalità dell'episodio escatologico: inaugurare la cancellazione definitiva del male attraverso il giudizio e l'avvento di Dio.<sup>261</sup> Lo strumento musicale qui utilizzato introduce il lettore – e con esso l'intero impianto narratologico del sogno – nella dimensione del trascendente e oltremondano, in quanto simbolo per eccellenza della musica angelica, così come gli angeli stessi sono emblema di rivelazione e messaggeri divini: in quanto tali, rivestono quindi quella funzione che è loro propria nel

<sup>258</sup> E. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, cit., p. 37: «I Greci non parlavano mai di avere o fare un sogno, ma sempre di vederlo: ὄναρ ἰδεῖν, ἐνὸπνιον ἰδεῖν».

<sup>259</sup> M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano, Rusconi, 1991, p. 276.

<sup>260</sup> L'intera vicenda dell'*Apocalisse*, in generale, è costellata di segni e segnali di natura simbolica, che rinviano ad altro e/o preconizzano eventi destinati ad avverarsi in futuro e a culminare nella parusia del Signore. Già in *Esodo* 19, 16-17, lo squillo della tromba serve proprio ad introdurre una teofania, accompagnata da tuoni e lampi, quindi ritorna al fine di annunciare l'episodio escatologico e la seconda venuta di Cristo nell'*Apocalisse* di Giovanni (11, 15-19), testo archetipico di tutta la tradizione escatologica preceduto in questo solo dal *Libro di Daniele*; nel testo giovanneo compare anche il particolare delle scosse di terremoto che seguono lo squillo della settima tromba, inaugurando l'avvento del nuovo regno e la sconfitta del male. Sempre un evento sismico segna il trapasso del pellegrino dantesco dall'antinferno al primo regno oltremondano, in *Inf.* III, vv.130-132. Quevedo, quindi, si mantiene fedele a quella tradizione scritturale che vedeva in eventi atmosferici straordinari, tra cui soprattutto il terremoto, il marchio dell'intervento e rivelazione di Dio nella storia, come attestato dalla ricorrenza del fenomeno in altri luoghi emblematici delle Scritture. Sul significato simbolico dei vari elementi occorrenti nel racconto escatologico, si veda U. VANNI, *Il simbolismo nell'Apocalisse*, «Gregorianum», 61(3), 1980, pp. 461-506.

<sup>261</sup> Si legge in *Matteo* 24, 30-31: «Allora comparirà in cielo il segno del Figlio dell'uomo [...]. Egli manderà i suoi angeli, con una grande tromba, ed essi raduneranno i suoi eletti dai quattro venti».



frangente onirico, ovvero di ponte di collegamento tra umano e divino;<sup>262</sup> salvo la natura muta, per il momento, di quel suono strumentale, in quanto come si è detto il sognatore dichiara soltanto di *vedere* una tromba e non di sentirne la musica, che sembra arrivare alle sole orecchie dei morti e produrre un riverbero sugli elementi animati dello spazio circostante (marmi, piante, tombe etc.).

Già in questo primo segmento narrativo Quevedo inserisce un elemento detronizzante, che abbassa quella sublimità che per definizione avvolge la rappresentazione di figure celesti e serafiche: il giovinetto alato, simbolo per eccellenza di grazia e bellezza, è raffigurato nel sogno in una posa ridicola, ritratto mentre lo sforzo di soffiare nella tromba ne sfigura l'incanto del volto.<sup>263</sup> Si tratta di un'immagine deforme in cui la figura angelicata è fissata per sempre, in una rigidità al limite del comico rispetto al contesto serio e tragico della rappresentazione, senza che l'autore ritorni più su di esso a dissolvere la posa della bocca, imprigionata nella stortura dell'atto di emissione del fiato.<sup>264</sup> È un'istantanea che apparentemente non ha ricaduta alcuna nel prosieguo della narrazione onirica, ma che preannuncia sin dall'incipit del sogno spagnolo il tono di irriverente comicità che lo pervade fino alla conclusione e che resta impressa nella mente del lettore come fosse eterna, nella misura in cui degrada fino al risibile la rappresentazione seria e

---

<sup>262</sup> Il motivo del giovinetto che suona lo strumento trova corrispondenza nell'iconografia angelica, dove nella teologia visiva del Giudizio Universale gli angeli sono spesso raffigurati nell'atto di suonare lo strumento a fiato. Così è negli affreschi del *Giudizio universale* che ricoprono la volta della Cappella Sistina, dove le figurine alate compaiono nella sezione raffigurante l'annuncio della fine dei tempi; gli angeli trombettieri compaiono anche nella Cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, dove pure si rappresenta il Giudizio ad opera del Vasari. Ancora gli angeli con la tromba sono raffigurati nel *Giudizio Universale* del Beato Angelico, conservato presso il Museo Nazionale di San Marco a Firenze, come in quello di Giotto nel ciclo della Cappella degli Scrovegni a Padova. Peraltro, il tema è strettamente legato al frangente onirico, nella fattispecie delle visioni premonitrici, tanto nel racconto biblico quanto nella riproduzione artistica dello stesso: si pensi alla tradizione iconografica raffigurante la visione di San Girolamo degli angeli che suonano le trombe del giudizio.

<sup>263</sup> Con una posa analoga sono raffigurati gli angeli nell'affresco del *Giudizio Universale* di Michelangelo, proprio nell'episodio dell'annuncio della fine dei tempi: in questo caso, la rappresentazione del volto risponde piuttosto ad un criterio di straordinaria espressività, perseguito nella resa iconografica dell'atto di suonare e pur sempre coniugato con il principio classicheggiante di bellezza ideale ripreso dall'arte rinascimentale, cosa che sottrae le figurine serafiche di Michelangelo ad ogni rappresentazione parodica delle stesse. In Quevedo, invece, data la vena satirica che attraversa l'opera, si può certamente supporre un'operazione caricaturale del gesto, avvalorata dalle parole stesse dell'autore che svislano proprio il canone della perfetta bellezza angelica, alterando l'ordine e l'armonia delle parti del corpo.

<sup>264</sup> Sembra possibile individuare, in questa scelta iconografica dell'autore spagnolo, un riscontro con la teoria del riso di Dumont, quando afferma che «certe smorfie le quali altro non sono che movimenti del corpo e della fisionomia sono piacevoli per la medesima ragione»: in questo modo si crea una «aspettazione ingannata», cioè una contraddizione fra previsione ed effetto, rappresentati rispettivamente in questo caso dall'espressione solenne che ci si attende in un'angelifania e dal dileggio a cui invece la figura è sottoposta, creando così un contrasto tra essere e dover essere. In L. A. DUMONT, *Il piacere e il dolore. Teoria scientifica della sensibilità*, Milano, F.lli Dumolard, 1877, pp. 245-246.

dignitosa che ci si attende di un personaggio di alto rango come quello angelicato.<sup>265</sup> Una soluzione di questo tipo, che risponde chiaramente alle leggi del riso, nel contesto del Giudizio Universale è resa possibile anche e soprattutto dalla cornice onirica che lo sorregge, con la sospensione – al limite della dimensione carnevalesca – di ogni norma razionale, a vantaggio dell'incoerenza e irriverenza. Diversamente opera al proposito il traduttore italiano che, come si è visto, descrive un giovine alato di bellissimo aspetto: viene così ripristinata la regolare rappresentazione delle figurine angeliche, senza incedere a smorfie di sorta e quindi conservando, rispetto all'ipotesto spagnolo, un tono di gran lunga più serio, che conferisce all'intero sogno una solennità estranea al suo modello.

Subito dopo il segnale acustico, comincia una processione delle anime dei peccatori, che scambiano il suono della tromba per altrettanti 'segnali',<sup>266</sup> corrispondenti a quella che fu la loro natura nella vita terrena, quindi è descritta la fuga delle stesse anime dagli antichi corpi nel timore del giudizio imminente:

Furono li primi ch'osservai; Generali d'armate, Colonnelli, Capitani, e Soldati, che sortivano da loro sepolcri pieni di coraggio, credendo, che fosse ancora quella tromba qualche segno di scaramucia, o di battaglia. Uscivan gli Avari, dubbiosi, che non fosse alcuna scorreria di Genti d'arme per saccheggiarli, e credevano quelli, che s'erano dati prima alle vanità, e ai piaceri, che si facesse qualche unione per tornei, o per cacce.<sup>267</sup>

Le anime sono chiamate a ricongiungersi alle proprie ossa per presentarsi al verdetto del 'Tribunale di supremo Giudice', dove saranno ripartite tra eletti e dannati; peraltro, stando alle informazioni fornite tanto da Maranaviti quanto da Quevedo, ad esser convocati all'appello sono solo i defunti, per 'riassumere i loro spiriti' e recarsi al

---

<sup>265</sup> Bergson parla della deformità risibile e della ridicolezza di un volto come di una delle forme del comico applicate al corpo, in cui la materia subisce una stortura che altera la grazia dei movimenti del corpo stesso: «un'espressione ridicola del volto sarà dunque quella che ci farà pensare a qualcosa di irrigidito, di raggelato, per così dire, nell'abituale mobilità della fisionomia. [...] Ci sono dei volti che sembrano continuamente impegnati a piangere, altri a ridere o a fischiare, altri a soffiare eternamente in una trombetta immaginaria. [...] Automatismo, rigidità, piega contratta e mantenuta, ecco quel che ci fa ridere in una fisionomia». H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 24-25.

<sup>266</sup> Questa immagine compare in qualche misura già nel Muspilli, componimento tedesco mutilo del IX secolo dedicato alle vicende della fine del mondo e al giudizio universale. Qui Dio è descritto come un potente re, alla cui chiamata le anime dei morti devono accorrere e presentarsi come una schiera di uomini in armi. Manselli ha evidenziato proprio il parallelismo tra l'appello religioso di Dio e quello politico del re che chiama i suoi uomini alla battaglia. In R. MANSELLI, *La religione popolare nel Medioevo: secoli VI-XII*, cit., pp. 82-83.

<sup>267</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 108. Su questo punto la traduzione si mantiene abbastanza fedele alla lezione del testo spagnolo: «Vi a los que habian sido soldados, y capitanes levantarse de los sepulcros con ira, juzgandola por seña de guerra. A los avarientos con ansias, y congoxas, zelando algun rebato. Y los dados a vanidad y gula con ser aspero el son, lo tuvieron por cosa de sarao, o caça». F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2r.

giudizio.<sup>268</sup> Anche in questa sequenza il testo italiano conserva una certa solennità che lo discosta dall'ipotesto spagnolo, dove invece la descrizione della processione è altamente risibile: emerge sin da subito quindi, in Quevedo, un sovvertimento delle leggi etiche e una parodia di episodi sacri, dal momento che dinanzi ad un evento serio dalla chiara ascendenza apocalittica il sognatore ride, ma su questo aspetto si tornerà più avanti.

Scegliendo di applicare anche al sogno narrato le leggi meccanicistiche che disciplinano i sogni reali e dando per scontato che non solo il sognatore ma anche gli altri attori del sogno risentano, nel corso delle loro azioni, delle ricadute oniriche, la sequenza in questione ben si presta ad una lettura esegetica secondo tali principi di funzionamento onirico: i residui della veglia irrompono nel raggio d'azione anche dei personaggi secondari, attraverso percezioni uditive che riproducono nel sogno gli stimoli, i pensieri e le attività in cui essi erano costantemente impegnati nella veglia.<sup>269</sup> In questo caso, quindi, la percezione distorta dello squillo delle trombe si deve ad uno stimolo sensoriale oggettivo, che può aver rivestito un qualche ruolo già nella vita della veglia: si tratta di un suono esterno filtrato in sogno sotto forma di impressioni residuali depositate nella coscienza, cosa che può comunque non esaurire in generale la spiegazione delle fonti oniriche, ma ne riveste una parte importante. Si tratta di un principio di formazione del sogno che, mentre proietta le indagini oniriche del Seicento verso le future acquisizioni psicanalitiche, rimanda alle teorie di una spiegazione fisiologica dei sogni, prime fra tutte le eccezionali intuizioni aristoteliche in materia;<sup>270</sup> secondo tale principio, quindi, il suono percepito di volta in volta in modo diverso dai peccatori riproduce a tutti gli effetti oggetti assenti nel sonno a livello fenomenico/ontologico, ma percepiti come reali e realmente presenti a livello stimolatore.

---

<sup>268</sup> La presenza esclusiva dei trapassati e la conseguente assenza dei vivi, tra gli attanti del primo sogno, trova conferma anche nel titolo *El sueño de las calaveras*, ovvero 'Il sogno dei teschi', con cui esso apparve nell'edizione *Juguete* dopo l'intervento della censura, sintomo evidente di un contenuto di tipo mortifero.

<sup>269</sup> In questo passaggio risalta nuovamente il legame che Quevedo, e con lui Maranaviti, conserva intatto tra la vita terrena che fu delle anime e la loro condizione attuale nell'oltre-mondo, un legame che nel corso della narrazione viene sviluppato nel principio di corrispondenza colpa-pena, mutuato verosimilmente da una lunga tradizione di visioni infernali, a partire dall'apocrifia *Visio Pauli* fino alla *Commedia* dantesca. Il contrappasso ritorna chiaramente anche nel tentativo di fuga delle anime dai rispettivi corpi, dove i lascivi fuggono dai loro occhi per non aver testimoni delle loro malefatte, i maldicenti dalle loro lingue, i ladri dalle mani, dunque ognuno tenta di sottrarsi a quella parte del corpo in ragione della quale sarà presto condannato. Si può scorgere chiaramente dietro questo passaggio la concezione cristiana del corpo come fonte di peccato, che peraltro richiama il passo di *Matteo 5, 29-30* in cui Gesù invita i peccatori a liberarsi di quelle parti corporali (un occhio, una mano) che costituiscono motivo di scandalo e ragione di condanna diretta all'inferno. Nella successiva patristica, la mortificazione e riprovazione della parte materiale dell'individuo è stata ampiamente messa in correlazione con la debolezza umana e l'inclinazione alla lascivia e al desiderio, senza dimenticare il legame nefasto già evidenziato che la cultura medievale ravvisava tra il corpo e l'esperienza onirica.

<sup>270</sup> Vedi *supra* § 1.1.3, pp. 27-29.

Dalle informazioni direttamente ricavabili dal testo, apprendiamo che lo strumento che produce il suono figura tra gli attanti materiali e concreti presenti al momento dell'esperienza onirica, in quanto la tromba quale oggetto fisico si accompagna all'angelo musicante come prima comparsa del sogno agli occhi del sognatore. La sequenza narrativa, però, non ci fornisce ulteriori informazioni utili a stabilire se il suono, così percepito da queste prime anime, sia o non sia il riverbero di uno stimolo esterno che penetra nel sogno producendo la sensazione corrispondente, ovvero quella di un rumore reale che riesce a farsi sentire nel sonno; non si può stabilire con certezza se nel mondo della veglia del sognatore fosse presente concretamente un oggetto in grado di colpire l'organo di senso interessato, al punto da produrre una percezione uditiva che dal sognatore medesimo si estende anche agli altri personaggi onirici:<sup>271</sup> si può solo procedere per congetture, immaginando quale sia stato il ragionamento fatto dallo scrittore nel concepire questa scena. Tuttavia, proprio questo aspetto di indeterminatezza circa la presenza/assenza di uno stimolo esterno oggettivo e reale rispecchia perfettamente quel carattere di fluidità proprio del sogno, luogo liminale tra il certo e l'incerto, il vero e il verosimile; si tratta di un elemento significativo nella misura in cui preannuncia, già in apertura della narrazione, un tratto costante di questo primo sogno: il presentimento dell'esperienza onirica come evento realmente verificantesi nel qui ed ora del sognatore, catapultato in quel limbo perennemente oscillante tra sogno e realtà che è la cifra identitaria della concezione onirica barocca, e che costituisce ancora oggi il marchio per eccellenza del sogno, come esperienza aleatoria che ci interessa nella vita reale e perennemente ci confonde circa il suo statuto. Ciò che conferisce l'impressione di questa misinterpretazione del suono è, nella persona del sognatore spagnolo, una percezione fisiognomica – *en los semblantes de cada uno*, scrive Quevedo – che lo porta a 'leggere' le reazioni delle anime allo stimolo uditivo sui loro volti anonimi, quindi si dice convinto che nessuna di esse abbia realmente compreso trattarsi del 'giorno del Giudizio

---

<sup>271</sup> Proprio un caso di percezione uditiva risemantizzata è utilizzato da Freud a proposito degli stimoli sensoriali esterni, a sostegno della tesi che afferma la somiglianza fra stimolo e contenuto onirico, dove il primo è tuttavia sostituito da una rappresentazione diversa che ha un rapporto con esso: si spiegherebbe così nel sogno di Quevedo, seppur solo in parte per le ragioni evidenziate, la rimodulazione del suono prodotto dallo strumento in un segnale di guerra o di caccia. A supporto di tale tesi, Freud riprende le parole dello psicologo tedesco Peter Jessen: «Ogni rumore, percepito confusamente, determina immagini oniriche corrispondenti: il rimbombo del tuono ci porta nel cuore di una battaglia, il canto del gallo può diventare l'urlo d'angoscia di un uomo, il cigolio di una porta determina il sogno di un'irruzione di rapinatori». Si può concludere pertanto che tale risemantizzazione del suono avviene non nella dialettica tra stimolo della veglia e percezione nel sogno, bensì direttamente in quest'ultimo. Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 43.

Universale'.<sup>272</sup> La traduzione di Maranaviti in questo punto rimane pressoché fedele alla lezione quevediana, riportata come segue nelle parole del sognatore italiano: «E io, che da loro gesti argomentava tutti i pensieri, m'avvidi, che ognuno di quelli, che udivan la tromba ogn'altra cosa s'immaginava fuori che fosse quegli il segno del Giudizio Finale». <sup>273</sup> Questa mancanza di consapevolezza nelle persone dei peccatori, che si tramuta in una distorsione ingannevole dello stimolo, risponde perfettamente ad uno dei principi della formazione onirica messi in luce da Freud, con il supporto degli studi di Wundt e Strümpell:

Noi riconosciamo, interpretiamo esattamente, un'impressione sensoriale, cioè l'inseriamo nella serie dei ricordi a cui appartiene secondo tutte le nostre precedenti esperienze, solo se l'impressione è sufficientemente intensa, chiara e duratura, e se abbiamo a disposizione il tempo necessario. Se non si danno queste condizioni, non riconosciamo l'oggetto da cui proviene l'impressione e formiamo un'illusione.<sup>274</sup>

Man mano che il sognatore prosegue nel corso della sua visione, gli si fanno innanzi varie tipologie umane e professionali, raffigurate come intente a prepararsi per comparire dinanzi al tribunale supremo. La prima interazione del sognatore con i peccatori coincide anche con una prima indicazione più specifica della topografia onirica, elemento essenziale del sogno tanto reale quanto narrato: se le scene precedenti avevano avuto luogo in una dimensione qualificata fino ad allora solo come 'terra' nel testo italiano e anche come 'cimitero' in quello spagnolo, con un'evidente allusione agli avelli contenenti le ossa delle anime, ora Quevedo menziona una «cuesta muy alta» come il luogo da cui osserva la sfilata di anime che si dispiega ai suoi piedi. Si tratta di un'indicazione dalla chiara valenza simbolica, in quanto l'altezza è anche sinonimo di una posizione di superiorità da cui l'autore-sognatore osserva, in una condizione sopraelevata ma tanto più privilegiata in quanto vivo tra i morti, l'abietto scenario dei peccatori prossimi alla condanna eterna. Diversamente opera il traduttore, che non menziona nessuna altura e si limita a collocare il sognatore 'in disparte' rispetto alle scene fin qui osservate, segno comunque inequivocabile sia di una separatezza ed estraneità del protagonista dalle

---

<sup>272</sup> Mentre Maranaviti parla di 'Giudizio Finale' o di 'estremo Giudizio', in un altro luogo del sogno italiano si legge 'il giorno dell'ira', corrispettivo dello spagnolo «el día de la ira»: l'espressione va a parafrasare l'inno latino di epoca medievale intitolato *Dies irae*, con riferimento all'ira di Dio sui dannati che si riuniranno dopo lo squillo della tromba nel giorno del Giudizio. I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 110; F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 3r.

<sup>273</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 108. Così il testo dell'originale: «Esto conocia yo en los semblantes de cada uno, y no vi que llegase el ruydo de la trompa a oreja que se persuadiesse que era cosa de juycio», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2r.

<sup>274</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 48.

vicende che interessano il resto dei personaggi, sia di una corporeità del soggetto a cui viene intimato dalle anime di spostarsi, per consentir loro il passaggio: «tutto ciò io stava osservando in disparte, quando sentii cridarmi vicino, che dovessi ritirarmi, e far largo».<sup>275</sup> Nonostante le poche indicazioni topografiche contenute nelle due versioni del sogno, è possibile in ogni caso identificare l'anticamera delle profondità più basse della terra, rappresentata dalla valle del giudizio, come lo scenario in cui si svolge il sogno, anche per semplice astrazione dal motivo apocalittico come base letteraria del racconto: a tal proposito, infatti, una generica valle è menzionata tanto in Quevedo quanto in Maranaviti, come il luogo verso cui si incamminano alcune donne appena appresa la notizia che sia giunto il *dies irae*. Siamo dunque in prossimità del vestibolo dei regni oltremondani, un dato che trova conferma anche nella nomenclatura dei luoghi, in quanto Quevedo menziona tre volte l'antro infernale in modo più o meno esplicito: nella prima occorrenza, quando si imbatte in una schiera femminile di donne piacenti, fa riferimento alla loro presenza anche all'inferno; nella seconda menzione, la voce 'inferno' è messa sulla bocca di Erode e paragonata ad una locanda (*posada*),<sup>276</sup> senza tuttavia fornire né qui né sopra informazioni più puntuali sulla posizione relativa del luogo e sull'esatta localizzazione del sogno; nell'ultima occorrenza, invece, ormai all'approssimarsi della fine del Giudizio, il sognatore si raffigura nuovamente nella vallata, quindi si sposta attratto da rumori e lamenti verso «una cueva honda», ovvero una profonda caverna esplicitamente identificata tra parentesi come «garganta del Infierno», appunto una grotta, segno inequivocabile che la scena si sia a poco a poco spostata verso l'antro infernale, chiudendo il sogno prima di entrarvi.<sup>277</sup> Rispetto al modello spagnolo, invece, si notano

---

<sup>275</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 110. Qui Quevedo scrive: «yo vey a todo esto de una cueva muy alta. Al punto que oygo dar voces a mis pies que me apartasse», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2v.

<sup>276</sup> Maravall identifica nella metafora della locanda una delle immagini topiche della cultura barocca, in quanto emblema di un mondo confuso, caotico, affollato di pazzi, che fa il paio con il *topos* del mondo alla rovescia e l'assenza di regole convenzionali; non a caso, proprio nel segno del caos si era aperto il sogno in questione, con la fuga delle anime per riappropriarsi dei corpi, in un misto tra dramma e commedia. Marco Veglia definisce la locanda-osteria non solo come luogo dove si dispiega la vita sociale, ma anche come luogo di propaggini infernali: non a caso, il *topos* ritornerà in maniera consistente nel *Sueño del Infierno* con un'accezione ben negativa, come si vedrà più avanti. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 255-256; M. VEGLIA, *Osteria*, in G. M. ANSELMINI, G. RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 261-273.

<sup>277</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 3r, 5v, 10v. Stando al libro del profeta *Gioele* 4, 11-12, il Giudizio Finale avrebbe avuto luogo nella valle di Giosafat, nome simbolico dalla controversa identificazione geografica, su cui si sono avvicendate diverse tradizioni e altrettanti tentativi di esatta collocazione. Nel *Libro di Enoc* 22, 1-5, si allude ad un monte alto e grande e a delle cavità profonde che rappresentano una prigione temporanea per le anime, in attesa del giorno del Giudizio; si tratta di luoghi – la costa e la profonda caverna – che, come si è visto, ricorrono anche nel sogno di Quevedo. Data anche la

sensibili variazioni nella riscrittura, in quanto non si allude né alla locanda, né alla profonda caverna, e l'Inferno è menzionato una sola volta, nel corrispondente passo a proposito delle donne piacenti.<sup>278</sup> Sulla base del maggior numero di informazioni ricavabili dal testo spagnolo, l'andamento topografico del sogno si compie per la gran parte in senso discensionale, in quanto l'inquadratura onirica è scandita dalla verticalità e si sposta dall'alto verso il basso, dalla superficie terrestre rappresentata dalla valle, luogo di ritrovo delle anime con cui si apriva il sogno, fino alle viscere della terra che concludono lo stesso e schiudono alle anime il passaggio per l'oltre-mondo; a sua volta la terra, che rappresenta la parte alta del binomio spaziale, si articola in ulteriori siti come la valle medesima – presumibilmente quella di Giosafat, quindi – e la montagna. Rispetto all'ambientazione spaziale quale variabile essenziale del fenomeno onirico, si nota nel sogno di Quevedo – e, di riflesso, nella traduzione italiana – una povertà descrittiva che si limita solo a pochi aspetti, ovvero terra, cimitero, costa, quindi una valle e un fiume – questi ultimi tra gli elementi tipici e ricorrenti della geografia infernale *tout court* – infine una porta stretta. Quest'ultima, peraltro, presente nel solo testo spagnolo, si veste di una chiara significazione morale, in quanto sorvegliata dai Dieci comandamenti che rappresentano l'allegoria della verità circa il destino delle anime: la ristrettezza del passaggio è il simbolo di un giudizio intransigente per chi, in vita, non ha mostrato il dovuto rispetto alle dieci leggi, pertanto anche il più magro prima di passarvi dovrà lasciare dietro di sé qualcosa, a rimarcare la naturale inclinazione dell'uomo alla peccabilità.<sup>279</sup> Nessuna menzione, invece, è fatta di un elemento costante tanto delle rappresentazioni sotterranee quanto della vicenda apocalittico-escatologica, ovvero la presenza del fuoco con la sua funzione di purificazione e rigenerazione; mentre non mancano i riferimenti agli altri tre elementi naturali quali aria, acqua e terra. Ciò si spiega

---

formazione teologica acquisita in giovane età, è facilmente ipotizzabile che al poeta ispanico non fosse ignota la tradizione iconografica, di ispirazione testamentaria, relativa alle rappresentazioni oltremondane. Anche in assenza di una nomenclatura più esplicita, è sufficiente comparare i passi biblici relativi al giorno del Giudizio con il primo sogno di Quevedo per notare una certa aderenza del testo spagnolo agli schemi di rappresentazione scritturali del Giudizio stesso: approssimarsi della fine dei tempi, richiamo delle anime attraverso lo squillo delle trombe, ritrovo delle stesse nella valle del giudizio, divisione delle anime tra empie ed elette, infine inizio del pellegrinaggio delle anime verso i regni di rispettiva assegnazione. Per un approfondimento sulla valle del Giudizio, si veda G. DALL'OLIO, *Nella valle di Giosafat. Giustizia di Dio e giustizia degli uomini nella prima età moderna*, Roma, Carocci, 2021.

<sup>278</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 110; in un altro luogo del sogno (p. 117), l'Inferno è menzionato in una nota riprovevole contro un taverniere, senza alcun legame con l'ambientazione onirica.

<sup>279</sup> L'immagine della porta stretta come accesso al regno di Dio ricorre nel vangelo di *Matteo 7*, 13-14 e in *Luca 13*, 24, definita, per negazione, come opposto e contrario della porta larga e spaziosa che conduce alla perdizione e al peccato: si conferma così il valore positivo della strettezza, come banco di prova per pochi eletti che scelgono la via del bene, rimanendovi.

in virtù del fatto che la vicenda di questo sogno si ambienta ancora in uno spazio esterno all'inferno, benché ad esso prossimo, per cui fin tanto che le anime vengono smistate tra condanna e salvezza non vi è traccia di fuoco e altre forme punitive, discostandosi il testo su questo punto dalla tradizione apocalittica.<sup>280</sup>

Come si è detto già a proposito delle prime scene del sogno, anche nella descrizione della topografia onirica si nota, molto più nel testo spagnolo che nella sua traduzione, un certo insistere sulla sfera del visivo, enfatizzata anche dall'uso ripetitivo dei verbi che denotano l'azione del vedere: chiaro indizio, questo, di un carattere del sogno quasi prevalentemente figurativo in quanto costruito mediante immagini percepite dal sognatore, al netto di una certa povertà, fino ad ora, del codice verbale, nella fattispecie delle interazioni dialogiche con e/o tra i personaggi del racconto.<sup>281</sup> Fortemente indeterminata, invece, è la collocazione temporale del sogno stesso, che dall'incipit sappiamo esser capitato al protagonista 'le passate notti', calco italiano dallo spagnolo *en estas noches pasadas*. Vi è un chiaro scarto temporale tra il momento di esatto svolgimento del sogno – che non coincide con il tempo della storia – e la sua manipolazione successiva ai fini della narrazione; uno scarto peraltro rimarcato anche dall'uso reiterato dei tempi storici nonché dalla natura già di per sé differita dei sogni letterari, che nascono o come alterazioni e contraffazioni postume di esperienze vere oppure come tentativi audaci di riprodurre non solo l'istantaneità ma anche la veridicità e credibilità di sogni mai realmente esperiti.<sup>282</sup> Un dato informativo di notevole

---

<sup>280</sup> La presenza del fuoco, come fattore a un tempo punitivo e purgante, è segnalata già in numerosi luoghi dell'*Apocalisse*, come in 8, 1-8, dove si parla della comparsa dell'elemento igneo in rapporto ai sette sigilli e alle sette trombe, quindi si fa riferimento ad una montagna infuocata. Per un approfondimento delle caratteristiche dell'episodio escatologico e del luogo infernale, si rinvia alle voci *Inferno*, in *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, a cura di A. Ferrari, Torino, UTET, 2006, pp. 254-263; *Inferno* (a cura di C. S. Nobili), in *Luoghi della letteratura italiana*, cit., pp. 222-232; *Giudizio Universale* (a cura di R. Nisticò), in *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, cit., pp. 1047-1051.

<sup>281</sup> Il dato della figuratività del sogno è altresì ribadito quando il narratore si riferisce ai peccatori indicandoli come ombre (*sombras*), in questo caso alludendo etimologicamente all'assenza di luce e di vita propria delle anime, quindi ciò che resta dell'individuo dopo la morte. Il termine ombra, poiché rappresenta una delle accezioni del greco ὄνειρος come già evidenziato (§ 1.1.3), è ampiamente attestato in ambito onirico ad indicare un'apparizione o uno spettro fantasmatico, letteralmente una copia inconsistente e incorporea di un oggetto fisico; con questa accezione Quevedo l'aveva già utilizzato in precedenza, nel parafrasare il passo di Claudiano riportato.

<sup>282</sup> Da qui si pone il problema della 'interpretabilità' dei sogni di carta, su cui si è espresso fra gli altri Guido Almansi, affermando che tutti i sogni sognati sono veri e tutti i sogni raccontati sono falsi, per cui come la visione di un quadro non può essere sostituita da un contributo di critica artistica dello stesso, anche il sogno raccontato non può essere omologato a quello sognato. Al di là di questo scarto tra sogno vero e sogno letterario, resta di fatto che quest'ultimo rappresenta una funzione strutturale e linguistica, di cui l'opera letteraria si serve per esprimere determinati concetti, e come tutte le strategie retoriche merita di essere interpretato anche al netto della sua artificiosità. Cfr. G. ALMANZI, *Postfazione*, in R. CAILLOIS, *L'incertezza dei sogni*, cit., pp. 108-109.



significato è certamente offerto dall'inquadramento apocalittico del sogno: la vicenda escatologica, infatti, implica una dualità temporale fatta di un prima – ovvero l'età presente contraddistinta dalla presenza del male nel mondo – e un dopo, rappresentato dalla palingenesi e dalla restaurazione del bene. Da questa prospettiva, dunque, la vicenda onirica narrata sia in Quevedo sia in Maranaviti, in assenza di ulteriori indicazioni cronologiche, si presume esser collocata nella fase del 'prima' che vede ancora una disposizione malvagia dell'umanità, per poi evolvere progressivamente verso la conclusione del giudizio divino e l'eterna condanna, interrompendosi a quest'altezza temporale che coincide anche con l'interruzione della visione.

Dopo la prima interazione con le anime donnesche e la visione dei mariti convocati al tribunale, si assiste ad un sensibile avanzamento nel coinvolgimento attivo del soggetto, che si traduce adesso nella percezione anche uditiva di voci e frastuoni, tanto nella traduzione quanto nell'ipotesto: «Fui divertito da quegli oggetti da una folla di gente, che sortiva dalla sponda di un fiume, inseguendo un medico».<sup>283</sup> Il sognatore assume da qui il piglio del viandante dantesco, che dialoga e interroga le anime che incontra, esemplari delle diverse categorie sociali colpite dalla satira quevediana, al fine di soddisfare la sua curiosità sui gesti delle stesse e i motivi della loro permanenza nell'antro infernale.<sup>284</sup> Il mondo soprannaturale entra ancor più prepotentemente nel sogno quando fanno la loro apparizione figure demoniache e spiriti maligni che, armati di strumenti punitivi come sferze e bastoni, sospingono i peccatori al cospetto del tribunale divino. Se per la maggioranza l'andamento narrativo segue la scansione della veglia e manca di ogni

---

<sup>283</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 111. Si legge nel testo spagnolo: «Divertiome desto un gran ruydo que por la orilla de un rio adelante venia gente en cantidad tras un Medico, que despues supe lo que era en la sentencia», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 3r.

<sup>284</sup> È innegabile la presenza del modello dantesco in Quevedo, a partire dall'andamento visionario che caratterizza i due testi e che è tanto evidente nello scrittore spagnolo quanto ipotetico e frutto di interpretazioni nell'autore fiorentino; il viaggio dantesco nei regni oltremontani, infatti, è stato spesso interpretato come esito letterario di un sogno/visione avuto dal poeta, un aspetto su cui si la critica si è largamente dibattuta (uno studio interessante, incentrato sul problema, è quello di M. TAVONI, *L'Inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della Commedia come visione in sogno*, in B. HUSS, M. TAVONI (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, cit., pp. 97-119). Si possono rintracciare svariati elementi di affinità tra le due opere – dall'ambientazione, che le incardina in una lunga tradizione di rappresentazioni infernali, al motivo del viaggio come cammino tra gli avelli dei condannati, senza dimenticare la presenza del fenomeno onirico che si salda all'esperienza della catabasi – elementi che fanno ipotizzare la presenza del poema dantesco come modello in Quevedo; ma altrettanto ve ne sono che differenziano i due testi. Tra i numerosi studi fatti sugli echi danteschi in Quevedo, si segnalano quanto meno i seguenti: R. CACHO CASAL, *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas*, «Criticón», 78, 2000, pp. 75-91; R. CACHO CASAL, *El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los Sueños y la Divina Commedia*, «BBMP», LXXVI, 2000, pp. 147-179; I. NOLTING-HAUFF, *Quevedo y Dante*, «Estudios Romanicos», 7, 1991, pp. 167-184; R. CACHO CASAL, *Dante y Quevedo: la "Divina Commedia" en los "Sueños"*, Londra, SPLASH Editions, 2020.

illogicità nel passaggio da una sequenza onirica all'altra<sup>285</sup> – come invece ci si aspetterebbe dal consueto svolgimento che caratterizza l'esperienza del sogno nella realtà – al punto che a tratti si dimentica di essere immersi in un sogno letterario, solo di tanto in tanto affiorano nel testo locuzioni che riportano in vita quell'impressione di vaghezza e di precarietà della coscienza tipiche dell'esperienza onirica:<sup>286</sup> così è quando si legge in due diverse occorrenze del solo testo spagnolo l'espressione «me pareció», a cui il testo italiano fa eco in un luogo diverso con il solo «parevami vedere», già evidenziato come attacco del racconto onirico; tale sintagma fa il paio più avanti con la *iunctura* «digo verdad», in cui si può ravvisare un imbonimento al lettore per rassicurarlo sulla veridicità di ciò che si sta dicendo, nulla che si ritrovi nella riscrittura di Maranaviti.<sup>287</sup> Quest'ultima formula in nessun luogo dell'opera italiana è conservata o riletta dal traduttore, che ancora una volta opta per una trasposizione molto più sintetica e quasi per nulla letterale, scegliendo di eliminare non poche unità narrative del modello, ma anche connettivi e intere proposizioni, secondo un criterio di semplificazione linguistica e sintattica. In entrambi i discorsi, dunque, il sogno raccontato dal narratore-autore rappresenta sì la memoria della visione onirica avuta, ma il contenuto mnestico sembra non presentare lacune e solo raramente i ricordi del sogno appaiono sfumati, mentre per la gran parte della narrazione tutto è descritto senza la minima titubanza, al contrario di quanto normalmente accade con i sogni reali il cui contenuto è ricordato solo in parte.

Nel vasto campionario di tipi umani incontrati dal sognatore lungo la passeggiata onirica, si affaccia ad un certo punto una singolare schiera di figure, identificate da Maranaviti come 'compagnia de' Pazzi' e da Quevedo sotto la voce *Locura*, ovvero la pazzia personificata e incarnata nei suoi quattro aspetti di poeti, musicisti, innamorati e spadaccini. Si nota in questa sequenza la convergenza di tre motivi fondamentali, quali il sogno, la creazione artistica e lo stato di alterazione mentale rappresentato dalla follia. Si è già accennato al legame che intercorre tra il libro, in quanto prodotto della fantasia

---

<sup>285</sup> Questa impressione di ordine si può riferire soltanto al decorso del discorso onirico, che, come è stato evidenziato, sembra seguire prevalentemente la logica del pensiero lucido, una logica difficile da vedere in azione nell'esperienza onirica reale. All'interno di questa ordinata cornice, Quevedo ha poi calato un'architettura del *dies irae* che non sempre si attiene a criteri di controllata organizzazione. Cacho Casal ha evidenziato una certa frammentarietà nella narrazione di Quevedo, costruita sulla somma di elementi poco coesi tra loro e sul caos della processione dei dannati, rispetto alla struttura coerente che caratterizza la catabasi dantesca. In R. CACHO CASAL, *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante*, cit., p. 77.

<sup>286</sup> L'atmosfera aleatoria e chimerica rappresenta, in ogni caso, non necessariamente un carattere fisso e incontrovertibile del sogno, in quanto si danno anche casi di esperienze oniriche chiare come 'l'esperienza concreta', al punto che, al risveglio, si permane a lungo nella convinzione di aver vissuto una vicenda reale anziché onirica. In S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, cit., p. 266.

<sup>287</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2r, 4r, 8r.

creatrice, e le derive di follia che possono scatenarsi nel soggetto, che con quella creazione fa tutt'uno; questo legame occupa una posizione centrale negli studi psicanalitici, in quanto Freud intravede nell'eccesso di effusione e di intensità delle fantasie le condizioni preliminari che gettano l'individuo negli stati della nevrosi o della psicosi.<sup>288</sup> L'accostamento pazzia-poesia ritorna più avanti nella sola versione spagnola, dove vengono chiamati a giudizio i poeti antichi, accusati di aver mascherato la teologia cristiana dietro quella pagana, Dio dietro Giove, attribuendo alle proprie creazioni la dignità dell'investitura divina.<sup>289</sup> Diversamente si comporta il traduttore, che si limita a menzionare in forma generica e per così dire prudente i filosofi e i poeti, quindi Virgilio e Orfeo, procedendo lungo la traiettoria di una maggiore semplicità argomentativa, nonché sinteticità ed economia dell'informazione, rispetto alla maggiore ricchezza descrittiva della voce spagnola: ne deriva un dettato italiano più rigoroso e serio, tendente al drammatico, che per questo incede molto meno alla parodia del Giudizio rispetto al corrispettivo quevediano.

Giunto il sognatore al cospetto di Dio, questi appare assiso in trono in entrambi i testi, a rimarcare l'altezza e quindi l'ineguagliabile superiorità dell'Onnipotente:

Il Trono era stato formato dalla mano onnipotente di Dio; ch'ivi teneva per all'ora il suo seggio. Si mostrava soave con gli Eletti; sdegnoso con li Reprobi. Le Stelle gli erano a piedi pronte ad obbedir a suoi cenni. L'Aria era muta; l'Acqua immobile; la Terra in sospenso, e dubbiosa dell'esito de suoi figlioli. Li giusti, occupati nel render grazie a S.D.M. e a pregar per li peccatori; e li cattivi a trovar scusa per menomarsi le punizioni.<sup>290</sup>

Così in Quevedo:

El trono era donde trabajaron la Omnipotencia, y el milagro. Dios estaba vestido de si mismo, hermoso para los Santos, y enojado para los perdidos, el Sol y las Estrellas colgando de la boca, el viento quedo y mudo, el agua recostada en sus orillas, suspensa la tierra temerosa en sus hijos, y qual amenaçaba al que le enseño, con su mal peores costumbres,

---

<sup>288</sup> S. FREUD, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Il motto di spirito e altri scritti. Opere 1905-1908*, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 373-383. Si tratta di un motivo che ci immette direttamente in quel binomio sogno e malattie di tradizione remota, come è emerso dalla ricostruzione della storia del sogno, se si pensa in particolare alle pratiche incubatorie. Freud, com'è noto, basa la terapia psicanalitica sull'interpretazione dei sogni notturni dei pazienti, i quali altro non sono che fantasie – al pari di quelle poetiche – e queste fantasie «sono anche i primi abbozzi mentali dei sintomi morbosi lamentati dai nostri ammalati». Si instaura così un legame dalla grande pregnanza semeiotica tra poesia, sogno e malattia, da cui scaturiscono rispettivamente la materia che plasma la creazione letteraria, la fantasia immaginatrice che produce sia quella materia sia le immagini oniriche, infine l'alterazione psicotica che a sua volta si nutre delle produzioni fantasiose della mente.

<sup>289</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 7r.

<sup>290</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 113.

todos en general pensativos. Los justos en que gracias darian a Dios, como rogarian por si, y los malos en dar disculpas.<sup>291</sup>

Si nota qui insieme un ossequio e un'infrazione alla norma delle scritture apocalittiche, dove teoricamente «il visionario, non osando descrivere l'essere divino assiso sul trono, si limita a tratteggiare il luogo in cui vive, il suo ambiente, avvolto da splendori spaventosi».<sup>292</sup> Quevedo, infatti, da un lato descrive appena Dio come 'vestito solo di se stesso', quasi a significare l'inutilizzabilità di attributi comuni per qualificare un'entità celeste, ma subito dopo lo definisce *hermoso* per i beati e *enojado* per i dannati, ripreso in questo da Maranaviti che traduce rispettivamente 'soave' e 'sdegnoso', per poi tratteggiare lo spazio che lo attornia attingendo alla simbologia del libro della natura e ai suoi elementi personificati. L'infrazione è evidente nella misura in cui i due autori si spingono a qualificare Dio con attributi terreni, in uno stile poco sublime come si richiederebbe alla dignità dell'Altissimo, ma subito dopo la descrizione si sposta sul paesaggio che circonda il trono, a conferma dell'ineffabilità di un essere trascendente, inaccessibile alla mediazione linguistica. Peraltro, l'aspetto bifronte di Dio, benigno per i santi e collerico per i dannati, è totalmente relativo ed ha valore solo nella prospettiva dei peccatori che lo percepiscono diversamente, a seconda del carattere virtuoso o vizioso delle proprie azioni in terra:<sup>293</sup> il Dio-personaggio del sogno resta di per sé imperturbabile e misericordioso, anzi la rappresentazione che le due scritture ne forniscono sembra trasmettere piuttosto un'impressione di amenità e candidezza, creando un effetto di contrasto nel giorno dell'ira. Nella descrizione allegorica di Dio, peraltro, si nota in entrambi i discorsi la presenza di modelli di rappresentazione sulla falsariga di quelli che Segre definisce 'schemi archetipi': in particolare, per esprimere la polarizzazione umano-divino il traduttore, imitando la lezione di Quevedo, ascrive all'Onnipotente elementi di segno superiore come le stelle, al posto del sole nel testo spagnolo, simbolo di vita e di divinità; poi il trono, sinonimo di superiorità e nobiltà; infine l'acqua, concepita come una barriera che separa il divino da tutto il resto.<sup>294</sup> È dalla rappresentazione di Dio, ovvero

---

<sup>291</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 4r.

<sup>292</sup> M. DELCOR, *Studi sull'apocalittica*, cit., pp. 66-68.

<sup>293</sup> Secondo lo studio di Chiappini, dedicato al *Sueño del Juicio final*, «ciascuno porta in sé la propria contraddizione, che si rispecchia nel doppio volto di Dio in trono, buono coi giusti e severo coi malvagi», pertanto le anime dei peccatori chiamate ad esser giudicate per la dannazione eterna vedono riflesso sul volto del Supremo Giudice il contrasto tra ciò che avrebbero dovuto fare in quanto buone e ciò che realmente hanno fatto in quanto colpevoli. G. CHIAPPINI, *Francisco de Quevedo e il sogno della verità*, in M. BRESCIANI CALIFANO (a cura di), *Sogno e sogni. Natura, storia, immaginazione*, cit., p. 60.

<sup>294</sup> C. SEGRE, *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

dalla scelta delle strutture che la compongono, che traspare tutta la solennità, quasi beffarda, del giudice supremo.

Data l'influenza di moduli escatologico-apocalittici, interamente costruiti sull'aspirazione alla sconfitta del bene e alla vittoria del male, la lotta tra Dio e Satana si oggettivizza in questo primo sogno, come si è visto, in una biforcazione delle anime al cospetto del Supremo, con i giusti da una parte e i cattivi dall'altra, i primi difesi dagli angeli e i secondi accusati dai demoni, in un dualismo moraleggiante che investe tanto la sfera profana quanto quella celeste.<sup>295</sup> Si rende a questo punto necessaria una precisazione sulla posizione relativa del sognatore, di cui però non sono fornite indicazioni di alcun tipo: a quel che sappiamo dall'ultimo riferimento topografico fatto nel testo spagnolo, sempre su un piano di verticalità, il sognatore parrebbe ancora osservare il dramma che si dispiega ai suoi occhi da quell'«altissima costa» summenzionata, un dato che ci induce a collocare simbolicamente sullo stesso piano di elevatezza il sognatore medesimo e l'Onnipotente, l'umano e il divino.<sup>296</sup> Questo dato ribadisce ancora una volta il carattere eversivo della cornice onirica, applicata al discorso letterario come strumento di sospensione delle gerarchie e delle norme che governano la realtà, in quanto solo la sfera onirica consente allo scrittore l'arditezza presuntuosa di collocare uomo e Dio sullo stesso piano, concreto e simbolico, mentre in una prospettiva chiaramente antitetica si stagliano dabbasso le anime dei peccatori, a rimarcare, attraverso la collocazione in uno spazio inferiore, il divario anche morale che separa il superbo e privilegiato pellegrino dagli empi. In questo senso, il sognatore diventa un emissario esclusivo del Giudice Supremo, in quanto inviato speciale ad assistere allo spettacolo della sentenza esecutiva eterna, della cui testimonianza è chiamato a farsi portavoce una volta estinta la visione onirica: questo spiegherebbe, in via congetturale e limitatamente alle informazioni fornite dal testo spagnolo, la presenza sopraelevata del protagonista a livello dell'Altissimo.

Da questo punto della narrazione, l'atteggiamento del sognatore italo-spagnolo coincide con quello del narratore eterodiegetico, come sottolinea anche il passaggio all'uso esclusivo della terza persona: il soggetto si fa ora prevalentemente passivo,

---

<sup>295</sup> La sequenza narrativa, tanto nella versione spagnola quanto in quella italiana, ricalca il luogo biblico di *Matteo 25*, 31-34, dove è preannunciata la prossima venuta di Cristo che, assiso in trono, radunerà dinanzi a sé tutte le nazioni: a destra le pecore, ovvero i giusti promossi a partecipare della beatitudine eterna, e a sinistra le capre – una scelta zoomorfa di chiara coloritura satanica – ovvero gli empi condannati a precipitare nel fuoco eterno, alla mercé del diavolo e degli angeli caduti suoi servitori.

<sup>296</sup> Proprio gli schemi tipologici teorizzati da Segre, con la demarcazione lotmaniana tra il proprio e l'altrui, il nobile e l'infimo, rendono tanto più evidenti le ragioni simboliche che portano Quevedo a collocare la persona del sognatore sullo stesso piano – fisico ed etico – di Dio, a rimarcare l'opposizione morale tra giustizia-alto e colpa-basso, quindi tra il proprio sé e le anime dei peccatori.

limitandosi ad osservare e descrivere da esterno le azioni che hanno come protagoniste le anime e le entità celesti.<sup>297</sup> Com'è naturale aspettarsi, il cambiamento di atteggiamento della voce narrante produce delle sensibili ricadute sulla funzione valoriale del narratore-sognatore: se nel caso della terza persona la sua interazione con le anime diventa pressoché nulla, mentre predomina un maggiore se non già esclusivo protagonismo delle stesse sulla scena onirica, nelle sequenze e voci verbali alla prima persona (se ne contano trenta nel primo sogno spagnolo, poco più di venti nella traduzione) si ha una riabilitazione della partecipazione onirica del sognatore, seppur limitata alla percezione di ciò che accade e a poche interazioni dialogiche con le anime peccatrici.<sup>298</sup> Si aggiunga anche che il sognatore sembra una figura statica sempre ferma nello stesso punto, da cui si limita a spostare esclusivamente lo sguardo, su un piano orizzontale, per seguire la processione e il giudizio delle anime come una macchina da presa fissa; quasi assente è ogni descrizione di movimenti del corpo del soggetto, che si limitano esclusivamente ad uno spostamento degli occhi – che richiama alla mente quei ‘rapidi movimenti oculari’ caratteristici dell’attività onirica – e ad una traslazione nello spazio onirico del giudizio, all’inizio e alla fine del sogno, con nel mezzo una motilità circoscritta alle sole anime dei peccatori. Si ha un ritorno alla narrazione omodiegetica con, nel testo spagnolo, l’espressione già evidenziata «digo verdad», a cui è subito associata un’emozione del sognatore, rappresentata dalla paura: «Digo verdad que vi a Iudas tan cerca de atreverse a entrar en juyzio, y a Mahoma, y a Lutero, animados de ver salvar a un Escribano, que me espantè que no lo hiziesen».<sup>299</sup> Il mondo delle passioni umane entra così nel sogno attraverso almeno due canali differenti, l’uno del riso, l’altro del timore alternato a pena. Siamo in presenza da un lato di una precisa fenomenologia dell’esperienza onirica, dall’altro di alcune strutture topiche del mondo barocco che, nel riflettere la condizione

---

<sup>297</sup> Attraverso questa oscillazione tra l’uso della prima e terza persona, l’impostazione narrativa del sogno sembrerebbe ricalcare l’impianto del genere letterario delle visioni, come evidenziato ancora da Segre, in *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell’aldilà*, cit., pp. 25-48.

<sup>298</sup> Con ciò trova piena conferma quanto si diceva all’inizio circa il carattere per lo più ‘estraneo’ (*somnium alienum*) e solo parzialmente ‘personale’ del sogno (*somnium proprium*), secondo i parametri definiti da Macrobio, dove nel secondo caso il sognatore si vede mentre agisce o subisce un’azione, invece nel primo sono altri ad agire. Rientrano nella fenomenologia del sogno personale i sintagmi verbali percettivi in prima persona che denotano azioni (vedere, sentire, spostarsi, camminare, accorgersi), emozioni e stati (riso, ansia, timore), frequenti soprattutto all’inizio del sogno, mentre una partecipazione più ampia del sognatore si ha verso la fine della scena onirica, dove il soggetto si muove nello spazio apocalittico-infernale, fino all’atto ultimo della risata che provoca il risveglio.

<sup>299</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 8r: «Vi assicuro che vidi Maometto, Giuda e Lutero sul punto di osare di presentarsi al tribunale, incoraggiati dall’aver visto un cancelliere salvarsi; tanto che ebbi paura che lo facessero davvero» (trad. it. BUR 1959, p. 56).

del mondo e dell'uomo dei tempi presenti, si alimentano di alcuni codici essenziali del comico.

Per quanto attiene alla fenomenologia onirica, si tratta chiaramente di un sogno oltremondano dal punto di vista della collocazione topografica: esso si svolge in prossimità dell'inferno, il sognatore è un pellegrino apparentemente immobile che segue con lo sguardo la marcia dei condannati fino al cospetto del tribunale divino;<sup>300</sup> alla schiera di angeli e demoni che prendono la parola nell'interazione benigna o collerica con le anime fa da contraltare il silenzio di Dio, una figura muta che colloca il sogno lontano dalle teofanie del mondo classico, percorse da messaggi enigmatici pronunciati dalle figurine del pantheon greco o romano e successivamente interpretati da oniromantici. Va da sé che l'umanità dipinta da Quevedo sembra incapace di ripristinare l'equità, da qui la necessità di un intervento divino per rimediare alla dilagante corruzione morale. L'unico messaggio da interpretare, quindi, è quello dell'autore, un viandante vivo e umano tra i morti, il quale mette alla berlina determinate categorie sociali e professionali del suo tempo, personaggi non approfonditi sul piano psicologico ma tipizzati e ritagliati in aderenza ai vizi e alle virtù che incarnavano in vita, ciascuno con il proprio ruolo, talvolta alternati a figure della storia pagana o cristiana: da qui il lungo campionario sociale rappresentato da soldati, capitani, avvocati, avari, golosi, lussuriosi, ladri, omicidi, medici, mercanti, meretrici, giudici, tavernieri, sarti, briganti, saltimbanchi, artisti e tanti altri; figure dietro le quali si può riconoscere quella «piazza universale» di tutte le professioni del tempo, poste sul basso palcoscenico infernale ad incarnare altrettanti tipi fissi da commedia. Maravall ha identificato nel tema della 'gran piazza' una delle fondamentali strutture del Barocco, che a sua volta si interseca ad altri motivi in una rete di reciproche interdipendenze: nella confusione babelica di questo mondo labirintico, che riflette la coscienza di crisi del tempo, emerge dal fondo il pellegrino che nel suo viaggio incontra le varie condizioni e professioni umane; tale visione è il prodotto, a sua volta, di

---

<sup>300</sup> In ossequio alle modifiche apportate al testo per effetto della censura, si riscontrano su questo punto due varianti che rispecchiano perfettamente il passaggio da una teologia cristiana, qual era nella versione originaria dell'opera, a quella pagana: in quest'ultimo caso, nella versione espurgata del *Sueño de las calaveras*, al tribunale di Dio si sostituisce il tribunale di Radamanto, personaggio mitologico eletto, dopo la morte, come uno dei giudici oltremondani e spesso raffigurato nelle rappresentazioni infernali che riproducono la mitologia pagana dell'aldilà. Allo stesso modo, il Dio assiso in trono è sostituito nella versione corretta da Jupiter, ovvero Giove.

quell'immagine di un «mondo alla rovescia»<sup>301</sup> che nasce sulle macerie di un preesistente ordine razionale, fatto di armonia e giustizia, ogni fiducia nel quale è andata smarrita.

Ritroviamo, infatti, in alcuni momenti di questo primo sogno, la logica del rovesciamento teorizzata da Bachtin, che permuta l'alto col basso, incamerando il comico nel tragico esattamente come fa lo scrittore spagnolo quando ride di una processione seria, quella delle anime prossime alla condanna eterna. Bachtin segnala proprio in Quevedo la presenza di questa 'lingua carnevalesca', che attraversa la letteratura rinascimentale e barocca ed è animata da un principio di negazione e rinnovamento a un tempo.<sup>302</sup> Ciò è tanto più evidente all'inizio del *Sueño*, quando il sognatore si fa beffa delle ossa dei dannati nel grottesco tentativo di ricongiungersi fra loro:<sup>303</sup>

Despues notè de la manera que algunas almas venian con asco, y otras con miedo huyan de sus antiguos cuerpos, a qual faltaba un braço, a qual un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras, y admirome la providencia de Dios, en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponian las piernas, ni los miembros de los vezinos. Solo en un cementerio me parecio que andaban destrozando cabeças, y que via un Escribano que no le venia bien el alma, y quiso dezir que no era suya, por descartarse della.<sup>304</sup>

La rappresentazione della morte in questa sequenza passa chiaramente attraverso i moduli del grottesco, calando nello scenario apocalittico del giudizio finale quella risibilità caratteristica delle più tipiche danze macabre medievali, con la mescolanza

---

<sup>301</sup> Dalla lucida analisi di Maravall, emerge come alla base di un tale *topos* vi sia un sentimento di instabilità e variabilità, che entra in gioco quando si sfalda quella struttura razionale che reggeva il mondo, per poi sfociare nel disordine; proprio tale struttura, evidenzia ancora lo studioso, governa i *Sueños* di Quevedo. Cfr. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, cit., p. 253. Sulla presenza del *topos* del mondo alla rovescia nella letteratura antica e medievale si veda E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 110-115.

<sup>302</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 14-15.

<sup>303</sup> Di nuovo è possibile trovare un riscontro con quanto teorizzato da Dumont, il quale definisce il risibile come l'esito di un contrasto tra due forze distinte, attraverso un paragone che instaura una sorprendente affinità con la sequenza interessata del *Sueño*: «Noi ridiamo [...] allorché il nostro intelletto è costretto a concepire simultaneamente due rapporti contraddittori. Egli è certo che non si riesce a radunare due elementi contraddittori in una sola concezione, siccome non è possibile fare entrare due corpi nello stesso luogo. Ma può darsi che due forze distinte tendano a spingere due corpi in un medesimo luogo, di modo che producano un urto [...]; ne risulta una specie di cozzo intellettuale, la cui traduzione è il riso», in L. A. DUMONT, *Il piacere e il dolore*, cit., p. 243.

<sup>304</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2r: «Notai poi il modo in cui certe anime fuggivano con ribrezzo dai loro antichi corpi, altre con paura: a chi mancava un braccio, a chi un occhio. E mi fece ridere vedere la varietà delle figure, e mi meravigliò la Provvidenza di Dio, quando notai che, pur trovandosi mescolati gli uni agli altri, nessuno per errore di calcolo si metteva le gambe o le membra del suo vicino. Soltanto in un cimitero mi parve che s'andassero scambiando le teste, e vidi un notaro al quale non tornava bene l'anima sua, e s'intestava a dire che non gli apparteneva, tanto per liberarsene» (trad. it. BUR 1959, p. 48).



propria del tema fra la vita (il sognatore) e la morte (gli scheletri dei dannati).<sup>305</sup> In questo caso la funzione del riso si può leggere da una doppia angolatura: è il riso dell'autore, riso satirico che demistifica un momento serio, quale la ricomposizione delle anime con i corpi prima del giudizio, al fine di squarciare il velo della verità sulle ipocrisie del tempo, mettendo in luce quale sarà la condizione ineluttabile di tutti dopo la morte; ma è anche il riso del sognatore, che incarna universalmente l'uomo seicentesco di fronte agli avvenimenti terribili del secolo, dunque un riso al limite dell'isterico che serve a detronizzare ciò che fa paura, fino a trasformarsi in una strategia retorica, comune a tanta rappresentazione letteraria di vicende apocalittiche, per esorcizzare un destino che attende tutti gli uomini; tanto più in considerazione della presenza ossessiva della morte nella cultura del Barocco, sia figurativa che letteraria, percorsa da stilemi e allegorie funerarie che agiscono come *memento mori*.<sup>306</sup> Si tratta dunque di un riso di 'pancia' ma anche di mente, dal momento che «il riso è fisiologico quando risponde a uno stimolo del corpo, ma è anche psicologico quando risponde a uno stimolo della mente»:<sup>307</sup> è una reazione che chiama in causa la facoltà cognitiva del sognatore, il quale è consapevole in sogno che la sorte osservata nelle anime del Giudizio potrebbe capitare anche a lui, da qui tenta di abbassare e neutralizzare nella risata il grado di timore provocato dalla visione del disfacimento dei corpi *post mortem*.

Poco oltre, di nuovo uno scoppio di risa si affaccia solo in potenza al sognatore quevediano, di fronte ad una battuta pronunciata dall'anima di un avaro: «vi a un avariento, que estaba preguntando a uno [...] si habian de resucitar aquel dia todos los enterrados, si resucitarian unos bolsones suyos?».<sup>308</sup> L'interrogativa, in questo caso, non è risibile di per sé, in virtù di un suo carattere intrinseco secondo le leggi del cosiddetto 'comico di parola', né essa è concepita inconsciamente come comica dal peccatore, ma

---

<sup>305</sup> L'incontro tra il sognatore vivo e le anime dei morti nella valle del Giudizio ricalca i moduli tematici della scena de *I tre vivi e i tre morti*, leggenda dalla vasta fioritura iconografica apparsa in Italia nel XIII secolo, per mezzo della quale la civiltà cristiana occidentale faceva la scoperta dello stato dell'uomo dopo la morte. Utilizzando il medesimo motivo come base tematica dell'intero sogno, Quevedo, ripreso poi da Maranaviti, riproduce così tale scoperta, portando in scena la vicenda esemplare di un vivo che restituisce all'intera umanità la testimonianza della condizione umana corporea *post mortem*. Per un approfondimento si rinvia ad A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare pp. 410-466.

<sup>306</sup> Questo aspetto risalta maggiormente se rapportato al già menzionato titolo del primo sogno, rivisitato per effetto della censura, ovvero *El sueño de las calaveras*, che enfatizza alcuni dei simboli emblematici della rappresentazione del macabro e della morte, quali il teschio e lo scheletro.

<sup>307</sup> F. NARDI, *Introduzione. Il comico veicolo di modernità*, in Id. (a cura di), *Comico, riso e modernità nella letteratura italiana tra Cinque e Ottocento*, Roma, Edicampus, 2012, p. XI.

<sup>308</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2v: «Vidi un avaro che stava domandando ad un tale [...] se, dal momento che in quel giorno dovevano risorgere tutti i sepolti, sarebbero risorte anche certe sue bisacce che aveva sotterrate» (trad. it. BUR 1959, p. 48).

viene avvertita come tale nella percezione del sognatore, che vi coglie quel contrasto connaturato all'essenza del comico:<sup>309</sup> la preoccupazione realmente sentita dall'avar, attaccato per definizione ai suoi beni qui rappresentati dalle bisacce a cui brama di ricongiungersi, suona alle orecchie del sognatore quevediano come una dissonanza rispetto al contesto serio e tragico della vicenda apocalittica, dove è in gioco la sorte futura e definitiva delle anime, un destino in confronto al quale il recupero o il possesso di oggetti mondani perde di ogni significato. Da qui l'insorgere di una scarica comica nell'ascoltatore, che abbassa la serietà del contesto e della domanda preoccupata, una comicità ancora una volta serva della *verve* satirica dell'intero discorso onirico, che finisce per mettere alla berlina, irridendola, l'assurda e immorale disposizione dell'avarizia. Questo riso, tuttavia, o meglio l'ideale affacciarsi dello stesso, si fa subito amaro nel momento in cui subentra nel pellegrino la consapevolezza, quasi umoristica si direbbe, dell'affanno disperato di taluni peccatori, che tentano di rifuggire il ricongiungimento con le proprie orecchie o i propri occhi, in modo da non sentire o non vedere ciò che già si attendono, ovvero la condanna definitiva.<sup>310</sup> La risata del sognatore, immediatamente recisa da un moto di afflizione, si fa specchio di una concezione dualistica<sup>311</sup> del mondo che, figlia dell'età medievale, attraversa anche tutta l'epoca rinascimentale e prende corpo in una delle più emblematiche contraddizioni di cui vive la cultura barocca: quella polarizzazione tra riso e pianto che ritroviamo qui perfettamente oggettivata.<sup>312</sup>

Rispetto alla lezione del testo originale, la riscrittura di Maranaviti si discosta sensibilmente nella costruzione dell'unità narrativa considerata. La cosiddetta danza macabra che apre la convocazione delle anime è risolta in questi termini:

Osservai doppo di ciò alcune anime, che con orrore, e con renitenza s'avvicinavano a loro corpi, e altre, che effettivamente ripugnavano al riunirvisi, vedendoli orridi, e difformi per la separazione e mancanza de membri. Conosciuto finalmente da ogn'uno, ch'era quel giorno quello dell'estremo Giudizio; fu cosa notevole a rimmarcare, come non volevano li Lascivi esser trovati da loro occhi, per non portare al Tribunale testimonii contro di loro. Li Maldicenti ricusavano prender le loro lingue per la stessa cagione. Li Ladri usavano tutta la forza de piedi per non ricongiungersi alle lor mani; e volgendomi ad un'altra parte vidi

---

<sup>309</sup> H. BERGSON, *Il riso*, cit., pp. 66-70.

<sup>310</sup> Non a caso uno dei caratteri del riso carnevalesco è quello cosiddetto ambivalente, in quanto «nega e afferma nello stesso tempo, seppellisce e resuscita», prorompe in uno scoppio di allegria per poi lasciare posto al sarcasmo e all'amarezza. Vd. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 15.

<sup>311</sup> Questo dualismo in età medievale prendeva corpo nel 'riso rituale', ovvero nella rappresentazione di culti comici che mettevano alla berlina divinità ed eroi, coesistenti con i culti e le cerimonie serie; questa ritualità costituiva la valvola di sfogo della cultura popolare. Ivi, pp. 8-9.

<sup>312</sup> J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, cit., p. 258.

un Avaro, che chiedeva ad un altro: Se dovendo in quel giorno rissuscitar tutti i Morti, sortiriano dalle tombe anco le borse da loro seppellite.<sup>313</sup>

Il traduttore riporta ancora una volta la sequenza su un piano prevalentemente serio, eliminando ogni impressione ridente e tutta l'ironia tragica che informava la scena del disfacimento organico nel modello, perfettamente inquadrato come si è visto nello spirito irrisorio delle danze macabre medievali nell'incontro con la scoperta della morte.<sup>314</sup> Lo sfogo del sognatore italiano è esente dall'emozione del riso spagnolo, satirico ed esorcizzante a un tempo, e canalizza il centro dell'immagine sull'afflato macabro e ripugnante della vicenda, ovvero della riappropriazione delle membra; in questo modo, il traduttore restituisce uno spaccato leggermente diverso della possibile reazione dell'uomo posto a confronto con il dramma della fine, una reazione che si orienta verso una maggiore tragicità scaturita dal ridestarsi della coscienza a fronte di tanto dolore che attende l'individuo. Lo spazio per l'irruzione di una risata, anche nel testo italiano, si ha solo poco più avanti come reazione alla domanda dell'avaro sulle bisacce, dove il traduttore parafrasa in questi termini il testo spagnolo: «Mi si sariano svegliate le risa a tal dimanda, se non fossi stato invitato all'osservazione d'un'altra gran truppa de Ladri, che fuggivan dalle loro orecchie per non udir con esse le proprie accuse».<sup>315</sup> Se nel sognatore quevediano il moto di risa era stato stroncato sul nascere – se non già prima che nascesse – dalla riflessione e dal cruccio provati di fronte ai tentativi delle anime di sottrarsi al proprio destino, in misura ben diversa l'eventualità della risata nel protagonista maranavitano è spezzata dal richiamo di un'altra scena, che colpisce la sua attenzione molto più della domanda risibile del peccatore, senza che insorga alcuna dinamica riflessiva o un moto di rammarico per la vicenda escatologica a cui sta assistendo.

---

<sup>313</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 109.

<sup>314</sup> Nell'analisi bachtiniana, proprio l'impianto iconografico delle danze macabre è menzionato a testimonianza dell'immagine della morte nel grottesco medievale e rinascimentale, dove la paura della fine ultima è sempre stemperata dal riso in funzione di spauracchio comico. Entro questa *imagerie* del grottesco rientra anche la raffigurazione del corpo, che abbassa sul piano materiale e corporeo ciò che è alto e spirituale: i modi di rappresentazione corporea nel sogno spagnolo, dunque, enfatizzando proprio il disgusto provato dalle anime alla vista delle proprie membra, intervengono come elemento abbassante rispetto alla solennità spirituale della vicenda escatologica. Anche Bergson pone in evidenza la comicità di una scena in cui lo scrittore sposta l'attenzione del lettore dall'anima dei personaggi al corpo e alla materialità degli stessi, mentre era in causa il loro lato morale, cosa che ingenera improvvisamente un'infiltrazione comica: nella 'danza delle ossa' quevediana, infatti, il focus narrativo è deviato dal tema principale della scena, rappresentato in linea teorica dal ridestarsi delle anime per ricevere l'eterna sentenza sui comportamenti tenuti in vita, per virare verso una comica e al contempo macabra fuga a procacciarsi ciascuno le proprie membra. Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 25; 59. H. BERGSON, *Il riso*, cit., pp. 38-39.

<sup>315</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 109. Qui il testo spagnolo recita: «Rierame si no me lastimara a otra parte el afan con que una gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, desseando no las llevar por no oyr lo que esperaban», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 2v.

In questo labirinto onirico il sognatore-autore indossa dunque una doppia veste, ora del narratore ‘a tratti’ onnisciente,<sup>316</sup> ora del mortale privilegiato ammesso alla visione dell’aldilà e della condizione delle anime dopo la morte, portando così in scena l’autore lo spaccato di una possibile reazione umana ad avvenimenti di distruzione e fine. L’assenza di un nome che identifichi esplicitamente la persona del sognatore attribuisce un valore di universalità al suo anonimato, nella misura in cui non avere un nome specifico significa averli tutti, ergersi a rappresentante simbolico e figura dell’umanità intera alla maniera dantesca: in questo senso, il sognatore italo-spagnolo si fa profeta lui stesso di verità universali, tali quali quelle trasmesse dal racconto biblico. In un sogno dall’evidente afflato trascendente e oltremondano, mentre la parola divina è pressoché muta, la dimensione umana si esprime in un trionfo della sfera soggettiva almeno sotto due aspetti. Il primo è legato alla genesi onirica che, come si è visto, Quevedo fa risalire almeno in parte ai residui della veglia, rappresentati dal libro del Beato Ippolito, contrariamente al sogno tutto teofanico della traduzione maranavitiana; dall’analisi del contenuto onirico, è chiaro che si tratta di un’impressione diurna non del tipo indifferente, come teorizzato da Freud,<sup>317</sup> in quanto la materia di quel particolare libro ha rappresentato, dal punto di vista della formazione del contenuto onirico, il vero motore del sogno, prodotto da una rielaborazione della fonte primaria: ciò conferma quanto si diceva all’inizio circa l’esistenza di un legame tra gli interessi della veglia e lo stato della coscienza in sonno. In aggiunta a ciò, si potrebbe osservare che la realtà concreta del tempo presente, in cui Quevedo opera, abbia fatto il resto, lavorando alla stregua di un’«elaborazione secondaria»<sup>318</sup> del sogno e integrando, sullo sfondo escatologico messo

---

<sup>316</sup> Talvolta, infatti, la voce narrante spagnola si lascia andare all’incertezza, come quando afferma «yo no la ohi bien», infrangendo così la norma dell’onniscienza, quindi di una totale e perfetta conoscenza di ciò che sta narrando. F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 9r.

<sup>317</sup> S. FREUD, *L’interpretazione dei sogni*, cit., pp. 173-174: «Il contenuto onirico allude soltanto all’impressione indifferente, e posso quindi confermare la tendenza del sogno ad accogliere nel suo contenuto soprattutto gli eventi marginali della vita».

<sup>318</sup> Di questo fattore che, secondo la teoria freudiana, disciplina insieme ad altri la formazione del contenuto onirico, possiamo accogliere – ai fini interpretativi del sogno quevediano – soltanto il meccanismo di funzionamento che ne è alla base, ovvero la tendenza di una funzione psichica, simile al pensiero vigile, di intervenire nel contenuto del sogno con interpolazioni e integrazioni di eventuali lacune, dando così al sogno stesso l’impressione di un’esperienza logicamente coerente (*L’interpretazione dei sogni*, cit., pp. 445-447). Applicando questo principio al sogno di Quevedo, si può identificare tale funzione psichica nell’ingegno poetico dell’autore, che sotto la spinta dell’intento satirico va a plasmare quel contenuto necessario da integrare alla materia prodotta dallo stimolo del libro, creando anche quella struttura di ragionevole coerenza che fa ci dimenticare, durante la lettura, che si tratta di un sogno. È chiaro che questo meccanismo di lavoro onirico in Freud è molto più complesso di come è stato qui esposto, anche alla luce di un evidente anacronismo tra i *Sueños* di Quevedo e la teoria di interpretazione psicanalitica; ciononostante, è possibile talvolta rileggere un’opera del Seicento alla luce di alcune categorie analitiche, a patto di adattare queste all’intenzione dell’opera e non viceversa.

in piedi dallo stimolo della lettura, il materiale più specificamente legato a quei costumi, abusi e vizi che lo scrittore vuole colpire. Le allusioni alla società spagnola del tempo spiegano chiaramente le rimostranze dell'Inquisizione nei confronti dell'opera quevediana, tanto da intimare all'autore la rimozione dei riferimenti anticlericali, invisi alla religione cattolica, originariamente presenti nel testo.<sup>319</sup>

Il secondo aspetto della dimensione soggettiva riguarda il manifestarsi in sogno di quelle passioni umane a cui si accennava sopra, nella fattispecie il riso, l'afflizione e la paura: è sufficiente ripensare all'esperienza onirica nella nostra realtà quotidiana, per concludere che gli stati affettivi vissuti in sogno sono reali e realmente percepiti come tali e basterà guardare alle modalità di risveglio del dormiente in questo primo sogno, per trovare una conferma di quanto detto. Quanto alla presenza di emozioni quali la paura e l'angoscia, queste si manifestano, nel solo testo spagnolo, sia rispetto ad alcune tipologie di dannati – come gli avari che rispondono allo squillo delle trombe temendo essi personalmente un saccheggio – sia rispetto alla persona del sognatore in due distinti momenti. Il primo, di cui si è già detto, è rappresentato dall'ansia che smorza il riso del pellegrino al cospetto della danza disperata delle ossa; nella seconda occorrenza, invece, lo spavento del sognatore accompagna la sequenza narrativa che vede Maometto, Giuda e Lutero tentare, o meglio osar presentarsi dinanzi al tribunale nella speranza di un'assoluzione, senza alcuna ripresa, nella traduzione, dello stato emotivo patito dal sognatore spagnolo: «Digo verdad que vi a Iudas tan cerca de atreverse a entrar en juyzio, y a Mahoma, y a Lutero, animados de ver salvar a un Escrivano, que me espantè que lo hiziessen».<sup>320</sup> Resta di fatto che la fenomenologia di tali sentimenti è assolutamente superficiale, limitandosi ad un accenno rapido della persona del sognatore senza ulteriore approfondimento; tanto più che questa presenza sbrigativa e solo apparente della paura è ribadita in chiusura del sogno, come si vedrà, per esplicita ammissione del sognatore-autore, ma subito vinta dalla sovrastante dimensione della risibilità. La presenza del riso

---

<sup>319</sup> Sempre in una prospettiva volta a comprendere l'uso letterario del sogno, è indispensabile tenere a mente che la cultura controriformistica vietava qualsiasi riferimento alla Chiesa e alla religione cristiana, un sentire particolarmente vivo nella Spagna barocca che tanto meno poteva autorizzare un atteggiamento risibile nei confronti di tali tematiche. Ciò, al contrario, era consentito nei confronti della religione pagana, dove gli dèi erano percepiti come vicini ai mortali, partecipando della loro vita e potendo entrare in stretta relazione con loro, in occasioni diverse, fra le quali appunto sogni, visioni e oracoli. Ciò spiegherebbe l'accoglienza dei discorsi satirici rivisitati e corretti con la mitologia pagana, per l'edizione *Jugetes de la niñez*. Cfr. M. BETTINI, M. RAVERI, F. REMOTTI, *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi. L'umorismo teologico*, Bologna, Il Mulino, 2020.

<sup>320</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 8r: «Vi assicuro che vidi Maometto, Giuda e Lutero sul punto di osare di presentarsi al tribunale, incoraggiati dall'aver visto un cancelliere salvarsi; tanto che ebbi paura che lo facessero davvero» (trad. it. BUR 1959, p. 56).

si spiega anche in controtelaio con il genere satirico entro cui si inquadra l'opera, dove si tratteggia una «pittura estetica del male»<sup>321</sup> che pone la comicità al servizio dello scherno dei comportamenti umani, ma con un fine serio e di segno negativo, percorso dall'inquietudine e dalla consapevolezza di un'immoralità dilagante fra gli uomini come in una contagiosa malattia. Nella scelta di questo genere letterario e rispetto ai caratteri in base ai quali è impostata l'opera, Quevedo – oltre alle suggestioni classiche del genere – recepisce indubbiamente alcuni dei tratti originari della satira medievale, concepita al tempo come strumento dello spirito moralizzatore, etico e didattico che infiammava il Medioevo;<sup>322</sup> e del resto le ascendenze medievali si erano già viste nella tipologia scelta della visione oltremontana in sonno. Già in quest'epoca, infatti, si rintracciano opere satiriche che, mosse da sdegno e riprovazione contro il malcostume del tempo, si scagliano contro la corruzione ora della Chiesa ora del potere imperiale e i rispettivi rappresentanti; mentre, contrapposta a questa decadenza, emerge attraverso un filtro nostalgico tutta la purezza dei tempi andati. Per queste ragioni, è facile comprendere perché, nella sua invettiva contro l'amoralità del presente, la letteratura satirica finisca spesso per sconfinare nella previsione apocalittica della fine dei tempi, nella speranza di una palingenesi sociale e morale dell'umanità. Si tratta dello stesso spirito satirico che percorre il primo sogno di Quevedo – e, come si vedrà, anche i successivi – nato da una penna sdegnosa che parrebbe 'freudianamente' appagare nel frangente onirico il desiderio di un rinnovamento della decaduta società spagnola del suo tempo; mentre Maranaviti per sua dichiarazione esplicita si è molto più autocensurato nei suoi strali satirici, lanciati esclusivamente contro chi opera male e con una parola molto più sintetica.

Sarebbe imparziale, nel commento all'opera, isolare fra di loro le due sfere del sogno e del comico/risibile, nella misura in cui la cornice onirica funziona come meccanismo sovversivo almeno per due ordini di motivi: il primo, in quanto il sogno costituisce per

---

<sup>321</sup> L. SETTEMBRINI, *Opere di Luciano voltate in italiano da Luigi Settembrini*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1861, p. 2. Si noti come la definizione di Settembrini è applicata all'opera satirica di Luciano, che con i suoi *Dialoghi* è considerato modello indiscusso dei *Sueños* di Quevedo.

<sup>322</sup> Una puntuale ricostruzione del genere satirico è offerta da Vittorio Cian, che ne mette in luce i caratteri identitari attraverso un percorso diacronico che, senza rinunciare al dialogo con il mondo classico, ripercorre la sua evoluzione dal Medioevo al Rinascimento. Da questo studio, infatti, si evince come già nel periodo di transizione dalla tarda letteratura classica a quella cristiana vi sia nella produzione satirica una certa tendenza a prendere di mira determinati tipi sociali – meretrici, cattivi poeti, avvocati, medici, filosofi – un dato che può essere etichettato come una delle costanti del genere, pur sempre adattandosi alle esigenze dei tempi e all'ispirazione dei poeti, come si confà al carattere proteiforme del genere stesso. Come esempio dello spirito satirico medievale, Cian menziona fra gli altri *l'Apocalypsis Goliae*, una parodia seria dell'episodio biblico concepita come un viaggio nell'altro mondo esperito dal poeta in sogno, tutti aspetti in cui si può ravvisare un'evidente affinità con la visione onirica del Giudizio in Quevedo. Cfr. V. CIAN, *Storia dei generi letterari. I. La satira. Dal Medioevo al Pontano*, Milano, Vallardi, 1939, pp. 48-50.

definizione il luogo e il tempo della sospensione del giudizio, dell'interruzione della coscienza morale di chi sogna, dell'assenza di ogni razionalità e logicità, per cui, a differenza della veglia, in sogno tutto è possibile secondo quelle che sono le leggi impenetrabili che governano i meccanismi di funzionamento del cervello, della psiche e dell'inconscio; e ciò vale anche in un'epoca in cui di inconscio non si era ancora scientificamente parlato, né tanto meno si era evidenziata la sua implicazione nella genesi del sogno; per cui la licenza artistica consentiva al poeta di applicare al funzionamento del sogno letterario quelle norme irrazionali, bizzarre e sovranaturali che sfioravano i confini del fantastico, fino a far rientrare anche l'esperienza onirica nei regni autonomi della fantasia, come tanta letteratura teorica in materia ha confermato.<sup>323</sup> Il secondo motivo della funzione sovversiva dell'espedito onirico scaturisce dal fatto che, in quanto appartenente al genere della satira, a sua volta innervata nel comico, l'opera di Quevedo nasce già sotto il segno del riso e della comicità, pertanto in questo rovesciamento del principio di realtà il sogno fa il paio con il riso, nella fattispecie del riso sovversivo, grottesco e satirico, trasformando la logica del mondo alla rovescia in un meccanismo di protesta sociale, volto a ristabilire, almeno in sogno, l'ordine infranto nella realtà: onde la necessità di indagare a fondo questa sfera del risibile, al fine di comprenderne la funzionalità all'interno di un contesto serio. Si spiega così la scelta di un tema, quello del Giudizio Universale, dietro cui si cela il bisogno di emettere una sentenza morale nei confronti di un intero sistema sociale corrotto dal male, quindi ricostituire una dimensione di giustizia ed equità in cui non è errato scorgere un desiderio manifesto, quello di un mondo rinnovato, che trova nel *somnium fictum* il suo compimento.<sup>324</sup> Se l'obiettivo di Quevedo è quello di aprire gli occhi al lettore su storture e aberrazioni che caratterizzano il mondo in cui vive, non c'è da stupirsi che abbia utilizzato l'espedito onirico, la cui funzione è da sempre stata quella di spalancare le porte della coscienza del sognatore, al momento di ridestarsi, a nuove consapevolezza, con le sue rivelazioni e il suo contenuto, anche in un'ottica parentetica volta a mettere in

---

<sup>323</sup> Si è già vista l'applicazione di questo aspetto al grande tema barocco del rapporto tra vita e sogno; il motivo in questione troverà poi ampio sviluppo in tanta letteratura fantastica del Novecento, che operando su derive surrealistiche sfrutterà proprio lo sconfinamento tra i due ambiti, conferendo alla rappresentazione della veglia gli stessi aspetti assurdi e perturbanti del sogno, ma presentandoli come reali. Vd. *supra* § 1.1.4.

<sup>324</sup> In questo senso, il *Sueño del Juicio final* di Quevedo ha rappresentato un autorevole precedente nella tradizione che fa uso del motivo letterario apocalittico in connessione con l'espedito onirico, tanto da essere ripreso due secoli più tardi nel poemetto *La Visione del Giudizio* di Lord Byron, il quale peraltro si firma come un "Quevedo redivivus". Dei rapporti tra Quevedo e Byron si parla in M. LOSADA FRIEND, *Byron, Quevedo Redivivus*, «Exemplaria», 2 (1), 1998, pp. 125-128.

guardia l'umanità su quanto illustrato.<sup>325</sup> Proprio il risveglio riveste un ruolo essenziale nell'economia del discorso onirico, nella misura in cui non è uno stimolo esterno a provocarlo, come spesso accade anche nell'esperienza reale, bensì uno stimolo interno al sognatore, di carattere psichico:

Diome tanta risa ver esto que me despertaron las carcaxadas. Y fue mucho quedar de tan triste sueño mas alegre que espantado. Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos vera que por ver las cosas como las veo las esperarà como las digo.<sup>326</sup>

L'emozione del diletto provata dal soggetto, in concomitanza con lo scioglimento della seduta, è talmente forte da spandersi dal sonno alla veglia, da uno stato di sospensione apparente e parziale della coscienza ad una totale riabilitazione della stessa.<sup>327</sup> Si tratta di un passaggio di soglia essenziale, che Quevedo sceglie di rimettere non ad un'azione del tutto casuale, bensì a quello stato affettivo di risibilità predominante per buona parte del sogno, in quanto lo spettacolo dell'umana specie che si è aperto ai suoi occhi lungo queste pagine è talmente aberrante da avere come reazione finale una catarsi; tanto più se si considera che, a differenza della vita vera dove il soggetto non ha alcun potere decisionale rispetto all'interruzione del sogno, per lo meno non di tipo cosciente, il momento del risveglio nel sogno letterario è invece rimesso totalmente alla scelta dell'autore, che dalla sua postazione di regia può manipolare il procedimento del discorso onirico nella maniera più conveniente alle sue intenzioni. Così strutturata, peraltro, la sequenza in questione si inserisce in una ricca tradizione letteraria in cui sonno e risveglio arrivano a delimitare un momento narrativo fondamentale, carico di ricadute in questo caso tanto per la persona del sognatore, che ritorna nel mondo della veglia, quanto per quella del lettore che di quel mondo ha visto ora le immoralità e le ipocrisie. In questo modo, Quevedo ha preparato il terreno per le esperienze oniriche successive, offrendo con il primo *Sueño* la *pars*

---

<sup>325</sup> Si pensi al cambiamento prodotto da una profezia, un oracolo o un'apparizione teofanica nei sogni divini dell'antichità, la cui rivelazione interveniva spesso irreversibilmente sul destino collettivo (vd. *supra* § 1.1.3). La volontà di rivelare un messaggio autentico di carattere morale, che diventa il documento di un'epoca, risulta ben evidente non soltanto dalle dichiarazioni esplicite o dai riferimenti impliciti disseminati dall'autore nei discorsi satirici, ma anche dai differenti titoli con cui gli stessi apparvero, come nelle due edizioni di Barcellona e di Zaragoza, entrambe datate al 1627, nelle quali al netto di diverse intitolazioni Quevedo conserva fra le variazioni almeno il termine *verdades*.

<sup>326</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 11r: «Mi fece ridere tanto quello spettacolo, che la mia stessa sghignazzata mi svegliò; e fu gran cosa che dopo un così triste sogno rimanessi più allegro che spaventato. Sogni son questi, signore, che, se Vostra Eccellenza vi dorme su, s'accorgerà che, a veder le cose come le vedo io, dovrà aspettarsi pure che vadano come io le dico» (trad. it. BUR 1959, p. 59).

<sup>327</sup> Freud ci ricorda che si dà il caso di sogni in cui «tutti gli affetti si fanno sentire con forza, un dolore fino a piangere, un'angoscia fino a svegliarsi», dunque la scelta quevediana dell'espressione emotiva del riso/divertimento come soglia di uscita dal sogno risulta in questo senso perfettamente credibile e coerente con i caratteri del lavoro onirico. In S. FREUD, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, cit., p. 266.



*destruens* rappresentata dall'episodio apocalittico e dallo spirito satirico che travolge i costumi della società spagnola, dunque ha scelto di iniziare con una vicenda capitale della 'fine' dei tempi e della storia, senza offrire già qui una *pars costruens* ovvero il modello di un'alternativa verosimilmente ipotizzabile, facile da contrapporre alla realtà di recente demolizione.<sup>328</sup> Il risveglio, infatti, interrompe il sogno proprio su questo punto e ritorna l'inferno della vita reale, disvelata nelle sue verità più amare, ma lasciando il discorso aperto alla prosecuzione dei sogni successivi.<sup>329</sup>

Coerentemente con il tono più serio dell'intera narrazione, la conclusione del sogno italiano si discosta in parte dal suo modello:

Qui parve terminasse il Giudizio. Si levò il Tribunale. Fuggirono l'ombre a loro lochi. Si riempì l'aria di graziosi zeffiri; fu coperta di fiori la Terra; e apparve il Cielo molto chiaro, e sereno. Mi svegliai in questo mentre, e per cavar profitto da tale visione stabili fermamente di voler ben operare, a fin, che potesse l'Angelo mio custode difendermi contro i miei accusatori; quando piacesse al Sovrano Giudice chiamarmi alla sua presenza nel vero Estremo Giorno.<sup>330</sup>

Facendo il calco dal testo spagnolo con la mediazione del francese, anche la riscrittura italiana illustra uno scenario percorso da vari sconvolgimenti cosmici, che suggellano la conclusione del Giudizio e, secondo il meccanismo tipico della *ring composition*, fanno il paio con i turbamenti della Terra già visti all'inizio, in occasione dell'apertura della seduta del tribunale celeste. Ben diversamente, invece, è descritto l'atto del risveglio dal sogno, affatto provocato dal moto emotivo del riso che insorge nell'ipotesto spagnolo; non vi è data, anzi, alcuna motivazione del ritorno alla condizione della veglia, mentre il sognatore italiano fa il punto sommario sulla visione appena avuta: da questa, egli intende ricavare un lascito profittevole che si traduca nella redenzione già in questa vita, per rimettersi appena in tempo, prima della sentenza finale, sulla via del bene. In questo senso, il sognatore forgiato dalla penna del traduttore finisce per applicare alla lettera quello che era il proposito originario dell'autore spagnolo, ovvero scagliare una riprensione e un ammonimento sulla condotta dell'umanità del suo tempo, nella speranza di un ravvedimento universale.

---

<sup>328</sup> L'ambiguità è un valore connotato all'episodio apocalittico *tout court*, letto ora come momento critico che preannuncia un rinnovamento universale, ora come la definitiva distruzione dell'esistente. I. DE MICHELIS, *Introduzione*, in Id., *Apocalissi e letteratura*, cit., p. 10.

<sup>329</sup> Su questo aspetto, il sogno di Quevedo si mantiene in parte coerente con i caratteri della letteratura apocalittica, interamente orientata alla fine dei tempi e alla sconfitta definitiva del male, a cui seguirà il regno messianico: solo a quel punto, infatti, sarà possibile individuare una soluzione decisiva alle sventure del presente, soluzione che manca per l'appunto nell'opera spagnola. M. DELCOR, *Studi sull'apocalittica*, cit., p. 74.

<sup>330</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 119.

Siamo lontanissimi, in termini cronologici, dall'interpretazione psicanalitica dei sogni e dalla teoria freudiana del contenuto onirico come appagamento di un desiderio rimosso, anche in virtù della natura affatto repressa e inconscia ma, al contrario, dichiaratamente espressa del desiderio di Quevedo di disingannare gli uomini, svelando loro i vizi e le storture del tempo, come peraltro annunciava già il titolo. Ciononostante o proprio per questa ragione, lontano da ogni forzatura interpretativa, non è inverosimile scorgere in questo primo sogno l'appagamento di un desiderio consapevole dell'autore: disvelare agli uomini del tempo le «desnudas verdades»,<sup>331</sup> le nude verità, applicando al discorso onirico gli strumenti presi in prestito dalla retorica del comico, e ristabilire, quanto meno nella dimensione del sogno, quel principio di ordine e giustizia morale e sociale che il mondo della realtà aveva totalmente perso e disatteso. Ciò è tanto più evidente in quanto sembra essere, questo, un desiderio universale non del singolo bensì di molti, come esplicitato nella dedicatoria al lettore, con note piccate e pungenti sulla veridicità di quanto l'autore si appresta a dire:

Quantos han sabido que yo los tenia enteros, y leydos por hombres dotos, y entendidos, con particular curiosidad, y atencion, me han solicitado con grandes instancias los hiziesse comunes à todos, dandolos a la impression, asegurandome grande gusto, y lo que mas, es grande provecho espiritual para todos: Pues en ellos hallaràn desengaños, y avisos de lo que pasa en este mundo, y ha de pasar en el otro por todos, para estar de todo bien prevenidos, que *mala praevisa minus nocent*, con que me he resuelto à condescender con el gusto, y desseo de tantos.<sup>332</sup>

Se è possibile dare una risposta al perché Quevedo abbia scelto di utilizzare l'espedito onirico, limitando il campo per ora a questo primo sogno, il responso non può che essere questo: il sogno diventa l'artificio ideale per formulare il giudizio sull'abiezione dell'umanità e dar voce ad una verità che, proprio in quanto veicolata dall'onirico, è di per sé indiscutibile. Questo aspetto ci consente anche di evidenziare, rispetto alla tipologia onirica qui utilizzata, una movenza per così divinatoria, più esplicita

---

<sup>331</sup> Quevedo dice ciò nella dedicatoria al Conte di Lemos premessa al primo sogno, non senza una punta di polemica, e continua puntualizzando che tali nude verità cercano non chi le indossi ma chi le approvi, così da ribadire la difficoltà di far accettare molte delle cose autentiche che dirà. F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 1r.

<sup>332</sup> F. DE QUEVEDO, *Prologo al lector*, in Id., *Sueños y discursos*, cit., f. non numerato: «Tutti coloro che hanno appreso che io li possedevo interi e che li avevo fatti leggere ad uomini dotti ed esperti, mi hanno sollecitato con speciale curiosità ed attenzione e con grandi premure affinché li rendessi patrimonio di tutti, col darli alle stampe, assicurandomi che ne avremmo tratto alta soddisfazione io, e, quel che più conta, gran profitto spirituale ognuno, giacché tutti vi troveranno esempi ed ammonimenti intorno a ciò che avviene in questo mondo e a ciò che tutti dovranno subire nell'altro, in modo che si dispongano ad affrontare ogni cosa, poiché "i mali che si prevedono fanno minor danno". Così ho deciso di accondiscendere al desiderio e di secondare il piacere di tanti» (trad. it. BUR 1959, p. 41).

nel testo italiano in quanto il sogno è già di per sé descritto come una visione piovuta dal cielo, più velata invece in quello spagnolo e nascosta fra le maglie simboliche del tessuto narrativo. Al di là della fenomenologia onirica esplicitamente tratteggiata e delle formule linguistiche e sintattiche che rinviano alle sfere accidentali del sogno, la presenza onirica nel primo discorso è già di per sé confermata dallo schema del genere apocalittico entro cui il testo si iscrive: una forma testuale che parla per mezzo di visioni, sogni, precognizioni e segnali profetici, e che applicata quindi al discorso satirico analizzato trasferisce su di esso gli stessi meccanismi vaticinatori che informavano la parola profetizzante del *Libro dell'Apocalisse*.<sup>333</sup> Lanciando l'autore alcuni avvertimenti sulla condotta passata di alcuni tipi umani, egli affida alle pagine del primo sogno un monito che vuol parlare al futuro, mettendo in guardia i vivi circa una sorte che li attende irreprensibilmente dopo la morte, e lo fa attraverso un messaggio dall'inclinazione per così dire profetica, dove i morti svelano una verità dura: «voi sarete quello che noi siamo».<sup>334</sup>

È ipotizzabile, quindi, che Quevedo abbia scelto di collocare il Giudizio come tema del primo sogno per simulare l'apertura di una parabola che si concluderà con la morte e l'omonimo sogno: se la sua opera è una satira dei vizi e dei cattivi costumi, era indispensabile partire proprio da quell'episodio che presuppone l'irruzione del peccato nell'umanità e che quindi agisce per punirlo definitivamente. Su un tale quadro desolante, la parola dello scrittore agisce come voce di denuncia ed è questo, non a caso, il senso etimologico già segnalato dell'episodio apocalittico, ovvero 'togliere un velo' e quindi rivelare, allo stesso modo in cui l'autore intende svelare le verità sui cattivi costumi e uffici del suo tempo.

### 3.2 *El Alguacil endemoniado – Dello sbirro indemoniato*

Scritto all'incirca negli stessi anni del primo sogno, il secondo discorso satirico di Quevedo è molto meno connotato quanto alla presenza della cornice onirica:<sup>335</sup> il

---

<sup>333</sup> Per una bibliografia minima sull'andamento profetico e premonitorio della vicenda si consigliano il già citato M. DELCOR, *Studi sull'apocalittica*, cit.; G. BIGUZZI, *Spirito e profezia nell'Apocalisse di Giovanni*, «Estudios Bíblicos», 60(4), 2002, pp. 503-522; P. SACCHI, *L'apocalittica giudaica e la sua storia*, Brescia, Paideia, 1990; G. CAREY, G. BLOOMQUIST (a cura di), *Vision and Persuasion. Rhetorical Dimensions of Apocalyptic Discourse*, Chalice, St. Louis, 1999.

<sup>334</sup> A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, cit., p. 414.

<sup>335</sup> Come il precedente, anche questo sogno fu sottoposto all'intervento della censura, tanto da essere ripubblicato, all'interno dell'edizione *Jugetes*, con il titolo modificato di *El Alguacil alguacilado*, espurgato di ogni riferimento alla sfera del sacro. Nella dedica al marchese di Villanueva, premessa al testo

sognatore-narratore, infatti, entra come *in medias res* nella basilica di San Pedro<sup>336</sup> e qui incontra un prete, il dottor Calabrese, e un anonimo sbirro indemoniato, senza fare la minima allusione all'addormentamento e all'ingresso nel sogno. Le ragioni della rilevanza di questo testo, rispetto alla fenomenologia onirica, risiedono, nel caso del testo spagnolo, non più e non tanto nella persona del sognatore, che nel primo discorso godeva di un coinvolgimento onirico di gran lunga maggiore, ma sono da ricercarsi nella particolare vicenda di possessione di cui è vittima il sedicente sbirro.<sup>337</sup> Siamo ancora nell'alveo delle esperienze irrazionalistiche, seppur di una forma che in qualche misura si discosta da quella onirica propriamente detta: ciò che qui Quevedo porta in scena è l'incameramento di uno spirito maligno all'interno di un essere umano, o eventualmente il contrario, come tiene a precisare l'impossessato stesso, che si definisce un demone 'sbirrato', intrappolato cioè nel corpo di una guardia. Una comprensione più accurata del fenomeno passa di nuovo attraverso l'analisi di Cesare Segre, che qualifica la possessione tra le manifestazioni della pazzia, segnalando una sostanziale conformità tra questa e la vicenda onirica.<sup>338</sup> In tal senso il secondo sogno, come si vedrà dall'analisi, sembra risentire delle leggi narratologiche della follia così come delineate da Bachtin, nel senso di una prospettiva straniata del racconto – quella del demone che fa la predica – che

---

rivisitato, Quevedo si definisce 'autore indemoniato più del soggetto' del discorso, lasciando intendere la possibilità di una cattiva accoglienza di questo testo. F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., p. 11v.

<sup>336</sup> Si tratta probabilmente della Chiesa di San Pedro el Viejo. Vd. J. O. CROSBY, *Introducción*, in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, a cura di J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, pp. 17-87.

<sup>337</sup> Così come l'esperienza del sogno *tout court*, anche il fenomeno della possessione si veste di quell'ambiguità semiotica che caratterizza tutto il complesso delle produzioni irrazionalistiche nell'età di mezzo, quale fu, in questo senso, il Seicento, al bivio tra la filosofia della Seconda Scolastica, nutrita del pensiero dell'aristotelismo, e il razionalismo scientifico di matrice cartesiana, che, rinnovando le basi della fisiologia umana, andava ridefinendo anche i rapporti tra corpo e anima. Il sistema culturale seicentesco degli esordi, infatti, stimava come credibile l'esperienza della possessione, pertanto ammetteva il ricorso alle credenze demonologiche e alla presenza degli spiriti occulti tra i meccanismi di spiegazione possibile dei fenomeni innaturali del mondo; salvo, dalla fine del secolo stesso, abbandonare tali postulati per aprirsi al razionalismo dell'età dei lumi, che mise in atto una 'medicalizzazione riduttiva' dei fenomeni di possessione, aprendo così la strada ad una nuova e diversa anamnesi, di matrice medico-scientifica, di quei comportamenti ritenuti illogici. Il nodo del problema si spostava così dal piano strettamente teologico a quello medico e fisiologico, gettando le prime basi per una secolarizzazione di esperienze fino ad allora ascritte al soprannaturale e al misticismo visionario. Una ricostruzione del fenomeno tra Seicento e Settecento è presente in E. BRAMBILLA, *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione, esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Roma, Viella, 2010. Sul tema si veda anche D. SCAFOGLIO, *Le anime perse: studi sulla possessione diabolica*, Salerno, CUES, 2001.

<sup>338</sup> Ciò si spiega alla luce della 'patogenesi' della pazzia, che contempla tra le sue motivazioni tanto un meccanismo di sottrazione, rappresentato come nel sogno dalla perdita di senno, quanto quello per addizione, nella specifica dello spirito maligno che si addentra in un uomo e, 'aggiungendosi' a lui, lo possiede. Prescindendo così dalla teoria del sogno tradizionalmente nota, si arriva a riconoscere l'esistenza di una fenomenologia comune tra le due esperienze, nella misura in cui la discesa dello spirito indemoniato nell'individuo fa il paio con quella della divinità o di altri agenti celesti nel sogno teofanico. Vd. C. SEGRE, *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, cit., p. 97.

consente di osservare e giudicare la realtà con occhi diversi dal normale e nel segno del rovesciamento.<sup>339</sup>

L'intero discorso satirico di Quevedo si struttura nel segno della demonologia,<sup>340</sup> come dimostra già il riferimento, inserito nell'epistola dedicatoria al Conte di Lemos, al *De operatione daemonum* del filosofo bizantino Michelle Psello, quale terreno preparatorio per il discorso sui differenti generi di sbirri che Quevedo si appresta ad affrontare:

Estè advertida V. Excelencia, que los seys generos de demonios que cuentan los supersticiosos, y los hechizeros (los quales por esta orden divide Pselo, en el capitulo eonze del libro de los Demonios) son los mismo que las ordenes en que se destribuyeron los Alguaziles malos, los primeros llaman Leliurios que quiere dezir Igneos, los segundos Aereos, los terceros Terrenos, los quartos Aquaticos, los quintos Subterraneos, los sextos Lucifugos, que huyen de la luz.<sup>341</sup>

Qui Quevedo istituisce un parallelismo tra i sei generi di demoni individuati da Psello – classificati in ignei, aerei, terreni, acquatici, sotterranei e lucifughi – e le diverse categorie di sbirri malvagi, corrispondenti ai primi per tipologia di comportamento adottato nei confronti dei perseguitati.<sup>342</sup> Per comprendere appieno il significato della presenza demonica nel racconto, si rende necessaria a questo proposito una digressione di carattere teorico.

---

<sup>339</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 47: «Nel grottesco popolare la follia è una parodia gioiosa dello spirito ufficiale, della serietà unilaterale, della “verità” ufficiale».

<sup>340</sup> La scienza demonologica come branca dell'esoterismo nasce direttamente dalla necessità di indagare la natura e il ruolo di spiriti e demoni nel mondo, nella loro interazione benigna o maligna con gli esseri umani. Tale studio si inserisce nel più ampio panorama volto ad indagare tutte quelle pratiche irrazionali e trascendenti, magiche ed occulte, tra cui si facevano rientrare anche i sogni: esso si articolava nella definizione di puntuali gerarchie delle varie entità infernali e demoniche, nell'analisi delle possibili cause della loro esistenza e della loro attività mondana e oltremondana, nonché nel tentativo di disciplinare possibili forme di difesa ed esorcismo contro il loro intervento tra gli uomini. Si tratta, naturalmente, di un interesse già attestato presso le più antiche civiltà, in quanto connaturato alla curiosità innata nell'individuo verso gli inspiegabili fenomeni soprannaturali e la loro capacità di influenzare le vicende umane, come conferma il ruolo che tanta letteratura e filosofia del mondo classico riconosceva a queste figure in rapporto con la dimensione preveggenza e oracolare; con l'avvento del cristianesimo e il costituirsi di una religiosità popolare nel Medioevo, il fenomeno ebbe un notevole impulso attraverso il proliferare di trattati sul problema demonologico e sulla figura del diavolo, complice anche il timore scatenato dalla caccia alle streghe. Con riferimento all'età moderna, tra i contributi significativi al problema si ricordino l'imprevedibile *Malleus maleficarum*, il *Paralipomenon* di Cardano, il *Disquisitionum magicarum* di Martín del Río, il *Compendio dell'arte essorcistica* di Girolamo Menghi, il *De immortalitate animae* di Pomponazzi, il *De insomniis* di Auger Ferrier e tanti altri, ferma restando la presenza del tema demonologico pressoché in tutte le opere trattatistiche rinascimentali sui sogni, dove è chiamata in causa la natura veridica e/o fallace dei messaggi e delle visioni provocate dai demoni.

<sup>341</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 11v-12r: «Stia accorta vossignoria che i sei generi di demoni di cui parlano i superstiziosi e gli stregoni (e in questo stesso ordine li divide Psello nel secondo capitolo del suo *Libro dei demoni*), sono identici agli ordini in cui si distribuiscono gli sbirri malvagi» (trad. it. BUR 1959, p. 65).

<sup>342</sup> Vedi M. PSELLO, *Le opere dei demoni*, a cura di P. Pizzari, Palermo, Sellerio, 1989.

Come si è visto dalla ricostruzione etimologica del fenomeno onirico, l'antichità classica indicava con il greco δαίμων un essere numinoso a metà tra il divino-immortale e l'umano-mortale,<sup>343</sup> dotato del potere di δαίομαι, ovvero dispensare buona o cattiva sorte, da cui discende a sua volta il verbo δαιμονάω che non a caso significa tanto uscire fuor di senno quanto essere invasato da un demone.<sup>344</sup> Già al tempo del paganesimo l'epifania di un demone era spesso associata al contesto onirico, così come talvolta la sua occorrenza era attestata anche in situazioni vigili, quale potenza occulta dotata di capacità profetica e oracolare,<sup>345</sup> in grado pertanto di vaticinare sul futuro alla stregua di una divinità manifestantesi in sogno.<sup>346</sup> Proprio la capacità preveggenza anticamente riconosciuta ai demoni potrebbe spiegare verosimilmente l'utilizzo degli stessi nel discorso satirico di Quevedo, in quanto dotati di una potenzialità disvelatrice certamente prossima alla fenomenologia onirica.<sup>347</sup> Trattandosi di un'esperienza di tipo fatalistico

---

<sup>343</sup> In Platone (*Simposio*, 202e) si legge che «tutto ciò che è demonico è intermedio tra dio e mortale» e che il loro potere è quello di «interpretare e trasmettere agli dèi ciò che viene dagli uomini e agli uomini ciò che viene dagli dèi», per cui soprattutto da loro dipende la mantica e ogni sorta di divinazione e magia (trad. it. UTET 1981, p. 124)

<sup>344</sup> In *Odissea* V, 396, il termine δαίμων è utilizzato all'interno di un paragone tra la gioia di Ulisse per l'approdo sulla terraferma dopo la tempesta marina e quella di un figlio di fronte alla guarigione del padre ammalato: qui Omero attribuisce la causa della malattia proprio ad un 'demone odioso' che avrebbe assalito la vittima, offrendo una riprova di quell'antichissimo legame tra medicina e mondo soprannaturale, in essere nelle epoche prescientifiche, che si è visto già a proposito dei sogni a carattere incubatorio. Sempre a conferma di tale connessione, nella ricostruzione storica del fenomeno isterico Freud ricorda come tale sintomatologia, oltre a ricoprire un ruolo significativo nelle malattie del mondo femminile, in età medievale fosse posta in correlazione con fenomeni di ossessione e stregoneria; soltanto nel passaggio dal Seicento al Settecento, la lettura mistico-teologica della possessione lascerà il posto ad una diagnosi medica sotto la lente della nuova scienza dei lumi (come puntualizzato da E. BRAMBILLA, nel già citato *Corpi invasi e viaggi dell'anima*; in particolare si veda il capitolo *La parola alla medicina, 1746-1753: da possessione a isteria*, pp. 187-242). Tale fenomenologia patologica, peraltro, è affine anche a quella forma di iniziazione sciamanica che avviene proprio mediante possessione e si attesta come alternativa alla via onirica e/o estatica: attraverso l'invasamento, la potenza occulta si insinua nell'iniziato manifestandosi sotto forma di un malessere che lo tormenta, anche attraverso una sintomatologia grave, al limite degli stati deliranti e alterati della psiche, ragion per cui spesso la malattia diventa indizio di un destino sciamanico. Il legame tra il mondo dei demoni e la sfera delle manifestazioni cliniche fu perorato nell'antichità anche da Plotino nelle *Enneadi*. Un approfondimento sul rapporto tra malattie, iniziazione sciamanica e visioni oniriche si ha in M. ELIADE, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976. Si veda anche S. FREUD, *Studi sull'isteria e altri scritti: 1886-1895*, cit.

<sup>345</sup> Del rapporto tra demoni e oracoli nel mondo antico si era occupato Plutarco, nei trattati filosofici *De genio socratis*, *De defectu oraculorum* e *De Pythiae oraculis*, contenuti nei *Moralia*.

<sup>346</sup> Nell'*Apologia di Socrate* (XXXIe, 40) Platone rappresenta il demone sotto forma di «solita voce profetica», che interviene ad ammonire il destinatario nei casi di scelte compiute discostandosi dalla via dal bene, alla stregua di tanti sogni oracolari e profetici che recapitano un messaggio per via esclusivamente orale. Così inteso, dunque, il δαίμων socratico si comporta come un nume tutelare che agisce interiormente al soggetto, assolvendo alla funzione di una vera e propria coscienza. PLATONE, *Apologia di Socrate*, Torino, UTET, 2000, p. 80.

<sup>347</sup> Rilevante a tal fine è quanto scrive Cardano a proposito del termine demone, a cui attribuisce il significato di 'sapiente' che ben si allinea a quel sapere illuminante e rivelatorio di cui la figura si fa portatrice: questa capacità sapienziale produce nel ricevente una forma di apprendimento, legittimando così l'intervento del demone in sogno per recapitare un messaggio al dormiente. In G. CARDANO, *Paralipomenon. Liber III, caput XXIII. De Daemonum nominibus*, in Id., *Opera omnia*, X, 3, cit., p. 476.

che interviene in positivo o in negativo sul destino dell'impossessato, ne deriva un cambiamento inevitabile tanto nel comportamento contingente dello stesso quanto nelle vicende circostanziali della sua esistenza, al punto che i manuali contro l'invasione diabolica indicavano proprio in questa variazione comportamentale una delle variabili da osservare per diagnosticare un caso di possessione, potendo con ciò attribuire al fenomeno dell'invasamento una capacità tale di manipolare l'arbitrio e l'autodeterminazione dell'uomo quale quella che si è già riscontrata nel processo onirico.

Come è stato già evidenziato a proposito dell'evoluzione fenomenica del sogno, anche rispetto alla teoria demonologica l'avvento del cristianesimo introduce un significativo spartiacque, rappresentato sopra ogni altra cosa dalla creazione della figura del diavolo. Le sue origini e la sua configurazione identitaria sono complesse e controverse, tanto per la pluralità di esseri maligni attestati quali costole del Principe del male per eccellenza, quanto per l'articolata tradizione onomastica, che nelle Scritture vede la figura variamente indicata come Satana, Lucifero, Diavolo, Demonio per antonomasia, talvolta sovrapposti nello stesso personaggio, talaltra riferentisi ad entità distinte;<sup>348</sup> senza tralasciare i casi in cui la figura è identificata con le entità del mondo animale, tra le quali risultano particolarmente ricorrenti il drago e il serpente.<sup>349</sup> L'utilizzo diversificato degli

---

<sup>348</sup> Nell'Antico Testamento la figura, indicata ancora con il nome comune di 'satana', personifica per lo più una milizia di Dio mandata tra gli uomini con funzioni accusatorie che trovano giustificazione e conferma nell'etimologia del nome. In tal senso, esso non è ancora nemico di Dio ma incarna piuttosto «l'aspetto divino dell'inquisizione sull'uomo buono, al fine di forgiarlo nel dolore, perfezionarlo» (la citazione è tratta dalla voce *Diavolo* di Gigliucci, p. 620). Ed è in questa veste che lo si vede agire, per esempio, nel libro di *Giobbe*. Solo con la tradizione cristiana nasce l'immagine del diavolo quale angelo caduto e avversario del Creatore, caricandosi di tutti quegli attributi che lo connotano come il polo negativo per eccellenza, all'interno della dialettica tra bene e male, grazia di Dio e tentazione del Diavolo. Nella teologia cristiana, con le diverse figure e i molteplici nomi si indicava prevalentemente la stessa entità, mentre una maggiore diversificazione si osservava spesso tanto nella tradizione popolare quanto nella rappresentazione letteraria del diavolo, che subiva una dispersione in una molteplicità di figure distinte ed emissarie del Diavolo per antonomasia. Per un approfondimento della ricostruzione identitaria della figura, si rinvia a J. BASCHET, *Diavolo*, cit., pp. 284-287; R. GIGLIUCCI, *Diavolo*, e M. DOMENICHELLI, *Demone*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. 1, cit., rispettivamente pp. 620-630 e pp. 593-596; R. PARMEGGIANI, *Nomi e luoghi del diavolo*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno...*, cit., pp. 449-477; A. MAGGI, *Angeli, demoni, diavoli*, in G. ERNST, G. GIGLIONI (a cura di), *I vincoli della natura...*, cit., pp. 119-134.

<sup>349</sup> L'identificazione antichissima con il serpente ha il suo fondamento nel noto racconto della *Genesi*. Quanto al drago, invece, i riferimenti più espliciti si hanno nell'*Apocalisse*, dove il processo di imbestiamento della figura è ben esemplificato attraverso la venuta di due bestie, effigiate non a caso con caratteristiche e sembianze di un drago: qui i tratti dell'animale sputafuoco si sovrappongono ora alla bestia che sale dal mare, ora a quella che sale dalla terra. In *Apocalisse* 12, 9, dove si descrive la lotta fra gli angeli e la caduta dei ribelli, il drago è chiaramente associato al diavolo: «E il grande drago, il serpente antico, colui che è chiamato diavolo e il Satana e che seduce tutta la terra abitata, fu precipitato sulla terra e con lui anche i suoi angeli». L'allusione ritorna in *Apocalisse* 16, 12-13, nell'episodio delle sette coppe dell'ira di Dio, una delle quali versata nella bocca del drago, della bestia e del falso profeta, a riprova della natura corrotta delle parole pronunciate dalla figura diabolica. L'accostamento del diavolo agli animali poteva dipendere evidentemente anche dalla sacralità che gli stessi rivestivano per i pagani idolatri, con i quali i cristiani identificavano i demoni. Per le altre identificazioni animalesche del diavolo, si veda J. B. RUSSELL, *Il Diavolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 46 e 258n.

appellativi sottintende anche un diverso significato attribuito di volta in volta al maligno, discendente dalla specifica etimologia del nome scelto, spesso di natura dispregiativa e ridicolo-buffonesca; un modo, questo, per esorcizzare la paura che la figura incuteva. Comune ai diversi termini, in ogni caso, è la connotazione negativa del diavolo, che agisce nel segno del buio, del male, della tentazione alla calunnia e alla devianza dell'uomo dalla strada del bene.

Nel mondo pagano il demone, come si è visto, era una figura intermedia ed ibrida dotata di una natura doppia, benevola o maligna all'occorrenza, genio/nume tutelare o spirito maligno: è con quest'ultima accezione, in particolare, che il termine sopravvive nella tradizione giudaico-cristiana, provocando la conseguente reincarnazione del demone nella sola figura di segno negativo del diavolo e nella schiera degli altri esseri infernali. Complice di questo processo di riqualificazione della figura e spesso anche del termine – da *dèmone* a *demonio*, al plurale da *dèmoni* a *demòni*, con conseguente posposizione dell'accento – fu sia il rifiuto da parte dell'ortodossia cristiana di una teologia dualistica, sia la diffidenza diffusa nel mondo cristiano nei confronti di atteggiamenti superstiziosi e idolatrici tipici del paganesimo.<sup>350</sup> Proprio in virtù di questo, l'immagine del diavolo si è costituita, a partire soprattutto dal IX secolo, in seguito ad una stratificazione dei tratti abietti e zoomorfi di tante figure riprovevoli della cultura pre-cristiana, come il satiro della mitologia classica e una divinità della mitologia celtica.<sup>351</sup> Fra le propaggini dell'essenza malvagia incarnata dal diavolo rientra anche la figura dell'Anticristo, che, come si è visto nell'analisi del primo sogno, larga parte ha nella vicenda escatologica della fine dei tempi, durante la quale si porrà a capo di un'ultima definitiva battaglia contro le forze del bene.<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> In questa direzione si esprimeva Rabano Mauro nel *De magicis artibus*, dove ingaggiando una serrata battaglia contro 'malefici et divinatores', scagliava i suoi strali anche contro gli idoli pagani, tramutati, nella prospettiva della teologia cristiana, in demoni («omnes dii gentium sunt daemonia»). L'opera è tutta rivolta a colpire le sedicenti capacità profetiche di demoni, maghi, indovini e di quanti altri ardiscano a profetizzare un qualche presagio visto in sogno: da qui lo scrittore sollecita il lettore a diffidare di tali figure e delle loro rivelazioni che portano più alla morte che alla vita, come banco di prova, per l'uomo, di una fede sincera nei confronti di Dio. Cfr. B. RABANUS MAURUS, *De magicis artibus*, in J. P. MIGNE, *Patrologia Latina*, 110, pp. 1095-1108.

<sup>351</sup> Cfr. L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015, p. 17; una parabola interessante sull'evoluzione rinascimentale del satiro si ha in M. PIERI, *Breve storia di una comparsa teatrale: il satiro-uomo selvaggio*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, cit., pp. 325-342.

<sup>352</sup> Sul significato dell'Anticristo nei passi biblici e patristici, uno strumento utile è senz'altro la raccolta di testi in cui la figura è menzionata nel corso dei primi tre secoli dell'era cristiana, contenuta in F. SBAFFONI (a cura di), *Testi sull'anticristo. Secoli I-II e Id., Testi sull'anticristo. Secolo III*, Firenze, Nardini, 1992.



Al pari di tutti i fenomeni negromantici e divinatori che ponevano un problema di controllo delle coscienze, anche la possessione non mancò di attirare i sospetti degli ambienti ecclesiastici, che disciplinarono la questione attraverso l'emanazione di norme e provvedimenti finalizzati alla *discretio spiritum*: come si è visto in precedenza, si indicava con questa espressione la pratica di discernimento degli spiriti, per scongiurare fenomeni di dubbio misticismo visionario e di invasamento diabolico, esperienze ampiamente attestate nei paesi di religione cattolica del Cinque e Seicento, tra cui Italia e Spagna. Si trattava di un'esperienza che si rimetteva talvolta, ma in misura minore, a cause fisiologiche, in particolare ad un eccesso di atrabile secondo la teoria umorale; talaltra, la si considerava come un'affezione o alterazione degli stati mentali, come una forma di follia o delirio. Peraltro, data la contiguità, nelle modalità di manifestazione, tra le esperienze della possessione, delle estasi e visioni mistiche e della magia-stregoneria, si poneva spesso la necessità di avviare indagini e aprire processi, nelle istituzioni dell'Inquisizione (sia romana che spagnola) e del Sant'Uffizio, al fine di sfatare episodi di falsa santità o rilevare il diffondersi di atteggiamenti ereticali, soprattutto nei casi in cui un religioso si facesse portavoce di rivelazioni importanti salvo poi scoprire che a parlare per la sua bocca era un demone.<sup>353</sup>

Per comprendere meglio sia gli schemi di rappresentazione sia la funzione precipua con cui le entità infernali figurano nel secondo discorso satirico di Quevedo, è necessario però passare anche attraverso l'uso che la letteratura, medievale prima e rinascimentale poi, fa di questo attante. Da un lato, la figura del diavolo nella cultura medievale è al centro delle rappresentazioni farsesche, le cosiddette *diableries*, tipiche della tradizione popolare francese: qui si accalcavano quelle figure grottesche inferiche che costituivano gli eredi della masnada degli *hellechini* o *herlequins*, contraddistinte da tratti quali la voracità, la rozzezza, l'imbruttimento, la rapidità dei movimenti, per non dire anche delle inclinazioni alla follia e alla demenza, che ben ci avvicinano a quella particolare deriva

---

<sup>353</sup> Il fenomeno in questione fu particolarmente indagato con riferimento al mondo femminile, in quanto si temeva il dilagare di influssi della stregoneria e dell'indemoniamento nei conventi: da qui la particolare attenzione rivolta a quelle monache e converse i cui comportamenti visionari e profetici dovevano essere attentamente osservati, prima di riconoscere in loro erroneamente un valore di santità. In ciò fu complice anche la suggestione alimentata dalla caccia alle streghe in essere nei secoli XV-XVII: anch'esse, infatti, erano note per far visita di notte agli uomini provocando incubi ed erano peraltro considerate emissarie del diavolo. Sulla possessione nei secoli di riferimento si vedano E. BRAMBILLA, *La fine dell'esorcismo: possessione, santità, isteria dall'età barocca all'Illuminismo*, «Quaderni storici», 38, 112(1), 2003, pp. 117-163; V. LAVENIA, *Possessione demoniaca, Inquisizione ed esorcismo in età moderna. Il caso italiano (secoli XVI-XVII)*, in R. MILLAR, R. RUSCONI (a cura di), *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850*, Roma, Viella, 2011, pp. 203-230.

del demone inumato rappresentata nel sogno spagnolo.<sup>354</sup> Sull'altro versante, ma strettamente collegato al precedente, queste entità fantasmatiche e spettrali, come si è visto, erano particolarmente adoperate nelle visioni oltremondane, tanto da costituire un *topos* medievale ricorrente dotato di un preciso significato.<sup>355</sup> Sin dal Medioevo, dunque, queste magmatiche figure di diavoli erano spesso accompagnate da peculiarità comiche e burlesche, sbeffeggiate e ridicolizzate alla maniera del Belfagor machiavelliano, utilizzate come «spauracchio comico»,<sup>356</sup> ovvero come elemento detronizzante ed esorcizzante, al servizio delle folle, nei confronti della morte e della paura che esse ispiravano; e con queste caratteristiche buffonesche le figure medesime vengono ereditate dalla tradizione comica rinascimentale e dalla Commedia dell'Arte.<sup>357</sup>

Proprio all'interno del *topos* che mette alla berlina i demoni si inserisce il discorso *El Alguacil endemoniado* di Quevedo, che si appropria dell'intenzione sbeffeggiante appena vista per colpire determinati aspetti dell'amministrazione spagnola del suo tempo. Su

---

<sup>354</sup> Nell'*Historia Ecclesiastica* di Orderico Vitale questo esercito è identificato proprio con le anime dei morti, capeggiate da tale condottiero noto come Herlechino, dal cui nome sarebbe derivato quello dell'intera schiera di figurine. Il motivo si lega a quello della cosiddetta cavalcata degli dèi o caccia selvaggia, un'antica leggenda che dalle lande tedesche ebbe presto diffusione e sviluppo anche in Inghilterra e Francia, toccando le Alpi italiane.

<sup>355</sup> Emblematico di questo filone è, su tutti, l'esempio dantesco in *Inf.* XXI-XXII che si traduce in una pluralità di figure diaboliche, dai tratti più disparati ma complessivamente attinti dalla tradizione popolare, anche nella raffigurazione iconografica dei diavoli neri e alati. Questa tradizione, infatti, insiste molto sull'aspetto dell'imbruttimento dei diavoli al limite dell'animalesco e del turpe, spesso raffigurati nell'immaginario infernale attraverso i lineamenti più sgraziati e abietti dei rettili, degli anfibi e degli uccelli, con una prevalenza del colore nero per enfatizzarne il potere ostile, l'inclinazione al male, la privazione della luce e l'affinità con le tenebre. Sull'immagine del diavolo attraverso i secoli si veda L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, cit.; sui diavoli danteschi si vedano almeno N. BORSELLINO, *Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*, Roma, Salerno, 1991; Id., *Ludi demoniaci della «Divina Commedia»*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, cit., pp. 81-96; P. PIZZIMENTO, «O tu che leggi, udirai nuovo ludo»: teatro, riso e rito nella «commedia dei diavoli» (If XXI.XXIII), «Dante e l'arte», 9, 2022, pp. 11-28.

<sup>356</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 46.

<sup>357</sup> Sulle scene teatrali del Cinquecento, molti degli elementi identitari della figura del diavolo prendono corpo non già direttamente nel tipo comico diabolico, ma vanno a sovrasciversi ad altre caratteristiche insieme alle quali danno vita alla maschera teatrale di Arlecchino: questi, infatti, annovera fra le sue caratteristiche (sia comportamentali sia fisiognomiche) atteggiamenti demoniaci e fattezze inferiche, segnale incontrovertibile di un legame con la sfera del trapasso; anche sul piano iconografico è rappresentato con i tratti più tipici della maschera da demone: volto ispido e barbuto, protuberanza frontale a guisa di corna, naso adunco. Non a caso fra gli antenati della maschera rientravano proprio gli *herlequins*, i diavoli farseschi delle cavalcate notturne, che già dalla letteratura alto-medievale cominciarono ad essere rappresentati non più esclusivamente come figure terrificanti e solenni, ma accanto a queste si diffuse anche il tipo del diavolo buffone, sghignazzante, ridicolo, scurrile e affamato, che popola anche la commedia dei diavoli dantesca. Ciò trova un riscontro nell'italiano sogno *Della Morte*, dove Maranaviti fa riferimento ad una commedia, vista dal protagonista, in cui Arlecchino appare sulle scene conciato proprio alla stregua della Morte nel sogno (I. MARANATIVI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 75). Vd. M. G. PROFETI, *Arlecchino in Spagna*, in A. GALLO et al. (a cura di), *Per ridere...*, cit., pp. 49-77. Per una ricostruzione della maschera di Arlecchino, si vedano F. NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 66-74 e S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 200-232.

questo punto l'autore non si censura, ma dichiara esplicitamente le sue finalità nella dedicatoria *Al Pio Lector*:

Ay tres generos de hombres en el mundo, los unos que por hallarse ignorantes no escriben, y estos merecen disculpa por aber callado, y alabança por haberse conocido, otros que no comunican lo que saben, a estos se les ha de tener lastima de la condicion, y en embidia del Ingenio, pidiendo a Dios que les perdone lo passado, y les enmiende lo por venir, los ultimos no escribe de miedo de las malas lenguas, estos merecen reprehension, pues si la obra llega a manos de hombres sabios no saben decir mal de nadie, si de ignorantes, como pueden decir mal sabiendo que si lo dicen de lo malo, lo dicen de si mismos, y si del bueno, no importa que ya saben todos, que no lo entienden. [...] Solo he querido advertirte en la primera oja, que este papel es sola una reprehension de malos ministros de justicia guardando el decoro que se debe a muchos que ay loables por virtud, y nobleza, poniendo todo lo que en el ay debajo la corrección de la Iglesia Romana, y ministros de buenas costumbres.<sup>358</sup>

Con questi termini, Quevedo prende posizione contro coloro che si astengono dal denunciare le malefatte del mondo per il timore delle malelingue, quindi si cautele contro l'eventuale censura della Chiesa romana, precisando di voler dire dei soli cattivi amministratori della giustizia e al contempo autoelogiandosi per il coraggio mostrato nell'aver scritto tale discorso, soprattutto in confronto a chi ha preferito tacere.

Dando per buono che anche questo secondo discorso spagnolo sia il resoconto di un sogno-visione, seppur non ci venga detto esplicitamente – ma neppure viene detto il contrario, ossia che non si tratti di un'esperienza onirica – esso si ambienta dunque in uno spazio interno, la Chiesa di San Pedro, che rappresenta la soglia d'ingresso della visione: non una circostanza passiva ma tutto il contrario, in quanto il sognatore si descrive in azione nel momento in cui entra nel luogo interessato. Segue a questo punto una lunghissima descrizione del chierico esorcista, a metà tra il realistico e l'ironico, che

---

<sup>358</sup> F. DE QUEVEDO, *Al Pio Lector*, in Id., *Sueños y discursos*, cit., ff. 12v-13r: «Vi sono nel mondo tre specie di uomini: gli uni che riconoscendosi ignoranti non scrivono (e questi meritano d'essere scusati per aver taciuto e lodati per aver riconosciuto); altri ve ne sono che non comunicano quel che sanno (e per questi s'ha da avere compassione della loro indole e invidia del loro ingegno, chiedendo a Dio che li perdoni dei loro trascorsi e li corregga per l'avvenire); gli ultimi non scrivono per paura delle male lingue (e costoro meritano d'essere rimbrottati, perché, se l'opera va in mano d'uomini saggi, questi non sanno dir male di nessuno; se poi capita tra gl'ignoranti, come possono questi dir male, sapendo che se lo dicono di ciò che è cattivo, lo dicono di loro stessi? Ché se poi parlano di ciò che è buono, non ne importa nulla a nessuno, dal momento che tutti sanno che essi non lo intendono nemmeno). [...] Ho voluto soltanto avvertirti fin dalla prima pagina che questo fascicolo è unicamente una riprensione per i malvagi ministri della giustizia, che lascia intatta la stima dovuta ai molti che ve ne sono, degni di lode per virtù e nobiltà, e rimette tutto ciò che contiene alla correzione della Chiesa romana ed ai ministri dei buoni costumi» (trad. it. BUR 1959, p. 67).

occupa uno spazio narrativo inverosimile rispetto al normale intervallo deputato alla rielaborazione cognitiva di una percezione onirica:<sup>359</sup>

Fue el caso que entrè en S. Pedro a buscar al licenciado Calabres clerigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemin, orillo por cenidos y no muy apretado, puños de Corinto, a somo de camisa por cuello, çapato grande y de ramplon, y oreja sorda, [...] los ojos baxos, y muy clavados en el suelo, como el que cudicioso busca en el quartos, [...] tardo en la Missa, y abreviado en la mesa, gran caçador de Diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espiritus.<sup>360</sup>

È quasi inverosimile che nella consueta esperienza di sogno la mente umana sia impegnata tanto a lungo nell'osservazione dei particolari di un soggetto o di un oggetto, tanto che al risveglio talvolta si fatica persino a ricordare le sembianze di una persona incontrata durante l'esperienza notturna; men che meno, dunque, è possibile che si ricordi facilmente una tale dovizia di dettagli, con una tale precisione anatomica al limite dell'ipotiposi. È pur vero, citando da Freud, che, a fronte di numerose ragioni che giustificano l'oblio del contenuto onirico in persone disinteressate ai propri sogni, accade talvolta che chi si interessa ai sogni con attenzione ne ricorda il contenuto con maggior facilità e frequenza:<sup>361</sup> il sognatore quevediano, quindi, potrebbe ricordare così vividamente la visione per l'interesse che essa suscita in lui. In ogni caso, dalle impressioni di apparente concretezza della visione narrata si ha di nuovo la conferma di quello scarto tra sogno di carta e sogno di realtà che si era già osservato nel primo discorso satirico, attraverso la riproduzione di una configurazione fenomenica ordinata e ragionata, che non risponde alle leggi di incongruenza e illogicità babelica prevalente nell'esperienza onirica reale. La *protestatio de iustitia* che caratterizza il discorso satirico è quindi inaugurata già nella persona del prete, metaforicamente accostato ad uno di quei «sepulcros hermosos, por defuera blanqueados, y llenos de molduras, y por de dentro

---

<sup>359</sup> Secondo l'analisi di Crosby, la satira del monaco che mediante esorcismi tenta di mettere a tacere il demone coincide con l'attacco di Quevedo, espresso nel prologo, contro quanti si astengono dal denunciare le nefandezze del mondo per timore della verità. In F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos* (ed. cit. 1993, a cura di J. O. Crosby), p. 28. Vale anche la pena sottolineare la non eccezionalità della presenza del frate nella vicenda narrata, in quanto appare perfettamente in linea con quel clima tardo-cinquecentesco già segnalato, che nel discernimento delle cause del fenomeno possessivo privilegiava una spiegazione di tipo teologico su quella medico-scientifica.

<sup>360</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 13r-13v: «il dottor Calabrese, prete dalla berretta di tripla altezza, fatta a mo' di mezzo stajo; cintura fatta di cimosa e non molto stretta; occhi da spidocchiatore, vivi e mobilissimi; polsini di Pellestrina; orlo di camicia per collare; rosario in mano; disciplina alla cintola; scarpe grandi e grossolane; orecchio sordo; maniche da accattabrighe piene di trafori fatti "a sette"; mani sui fianchi e dita adunche [...] con gli occhi bassi e ben piantati in terra come chi avido vi cerchi dei soldi [...] lento alla messa e lesto alla mensa, gran cacciatore di diavoli, che si teneva su il corpo a forza di spiriti» (trad. it. p. 69).

<sup>361</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 61-64.

putrición, y gusanos»,<sup>362</sup> con cui Quevedo tratteggia il vizio dell'ipocrisia: sepolcri imbiancati, tirati a lucido all'esterno e pieni di vermi e putredine all'interno, che fanno sfoggio di santità ma interiormente sono dissoluti, con la coscienza sporca. La metafora si scioglie subito dopo nella denuncia esplicita della doppiezza del monaco, che alla perfetta conformità talare non fa corrispondere un atteggiamento devozionale della stessa caratura, ma anzi nasconde sotto il saio dissolutezza e immoralità.<sup>363</sup> L'invettiva contro il malcostume clericale passa attraverso una singolare nota di biasimo, quando l'autore attribuisce al prete il potere delle rivelazioni soprannaturali e dei miracoli, per poi definirlo ipocrita attraverso le *iuncturae* «embeleco vivo», «mentira con alma» e «fabula con voz», rispettivamente inganno vivente, bugia animata e frottola parlante. Con ciò, dunque, Quevedo attribuisce all'ecclesiastico tutti i più tipici tratti dei ciarlatani, che affollavano le piazze rinascimentali decantando soluzioni miracolose con l'arte della parola e/o la vendita di fasulle sostanze medicamentose. Talvolta nel folto e confuso marasma dei praticanti la ciarlataneria si facevano rientrare anche i sedicenti indovini, venditori anch'essi, a modo loro, di prodotti corrotti come false verità e irrealizzabili profezie, che producevano, su quanti si lasciavano abbindolare, gli stessi effetti di una cura medica fasulla.<sup>364</sup> Considerando il tempo in cui il poeta spagnolo scrive, è facile pensare che con questa allusione egli volesse colpire più in generale tutta una categoria di individui falsi imbonitori e venditori di menzogne, maestri nell'arte dell'inganno e del raggio. È singolare la scelta di questa rappresentazione per due ordini di motivi: il primo si lega all'allusione implicita fatta alle cognizioni pseudoscientifiche di cui i ciarlatani

---

<sup>362</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 13v.

<sup>363</sup> A metà del Cinquecento, il tema era già al centro di uno dei trattati del *Lazarillo de Tormes*, incentrato proprio sull'ipocrisia e l'immoralità di un chierico che predica il bene ma agisce secondo il male e l'avidità, a conferma di come la polemica verso la corruzione clericale fosse un motivo caldamente sentito nella Spagna del tempo. Fra gli altri individui di cui il protagonista diventa galoppino, figura anche uno sbirro integerrimo. Cfr. *Lazzarino del Tormes*, trad. e note a cura di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1960.

<sup>364</sup> Nella *Supplica* Niccolò Barbieri riporta un episodio occorsogli ad Aosta nel 1596, dove l'autorità cittadina negò al comico, e al saltimbanco con cui si accompagnava, di 'metter su banco' per la recita nella pubblica piazza: all'origine del diniego vi era la convinzione, nella persona del 'Superiore spirituale', che la ciarlataneria avesse molto a che fare con la negromanzia e «altre cose del Demonio». È questa la conferma di una diffidenza diffusa, al tempo, nei confronti di quelle pratiche teatrali che in molti ambienti, lungi da essere legittimamente considerate delle 'destrezze di mano', come le definisce Barbieri, erano interpretate come imparentate alle arti magiche e a certa stregoneria di ispirazione diabolica, entro cui si faceva rientrare all'occorrenza anche la divinazione *tout court*. Dietro il tipo del ciarlatano imbonitore a pagamento di finte verità, con una suggestione del tutto audace, si potrebbe scorgere la figura del sacerdote egizio quale lontanissimo antenato, in quanto quest'ultimo prestava talvolta i suoi servizi dietro compenso, il che piegava in una certa misura l'esercizio della mantica ad una pratica monetizzata. Cfr. N. BARBIERI, *La supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame*, Venezia, per Marco Ginammi, 1634, pp. 208-209. Per un'analisi della ciarlataneria si veda P. GAMBACCINI, *I mercanti della salute. Le segrete virtù dell'imbroglia in medicina*, Firenze, Le Lettere, 2000; H. H. GOTTSCHALK, *Il mondo dei sogni*, cit., p. 132-134.

erano considerati depositari, tanto più se si pensa che anche i sogni si facevano rientrare in quel campo, spesso da posizioni apertamente polemiche, in quanto fondati sulla pretesa di dischiudere all'individuo verità e conoscenze non per via empirica, bensì per ingiunzione soprannaturale o come frutto di rivelazioni profane del tutto naturali, internamente sperimentate dal soggetto; il secondo motivo, invece, risiede nella scelta di Quevedo di accostare il monaco-ciarlatano-finto guaritore alla figura del demone, profeta per antonomasia di frode e false verità.<sup>365</sup>

Dall'identikit del prete si passa infatti a quello del demone, attraverso una lunga argomentazione messa in bocca allo stesso. Stando alle sue parole, si evince come il protagonista eponimo del discorso non sia lo sbirro vittima della possessione, bensì al contrario il demone oppresso nel corpo 'sbirrato': «Y se ha de advertir que los Diablos en los Alguaciles estamos por fuerça, y de mala gana, por lo qual si quereys acertarme debeys llamarme a mi demonio Enaguazilado, y no a este alguazil Endemoniado».<sup>366</sup> Attraverso queste parole, Quevedo ripropone anche nel secondo discorso quella medesima situazione rovesciata già evidenziata nel primo, per cui alto e basso si invertono: colui che per professione è chiamato ad applicare le leggi della giustizia finisce per esser gabbato da quello che per antonomasia attira gli uomini alla contravvenzione delle stesse. In questo senso la struttura del sogno sembra ricalcare i modi tipici della follia che caratterizza il grottesco popolare, così come sono stati circoscritti da Bachtin:<sup>367</sup> il tipo del demone, campione di menzogna e santità, polo basso e negativo, si sostituisce ad un pubblico ufficiale, che rappresenta in linea teorica – o almeno è quanto ci si aspetterebbe – il polo serio e positivo dell'opposizione. L'intero discorso, infatti, verte sull'accostamento tra la professione giudiziaria e l'esercizio dei demoni, con un'inclinazione della prolusione volta ad aggravare lo statuto morale degli sbirri, in quanto per la conservazione del

---

<sup>365</sup> Quevedo non fa mistero di ciò quando nell'incipit del terzo discorso, *El Sueño del Infierno*, afferma che il diavolo non ha mai detto la verità, andando così apertamente a stroncare tutto ciò di cui il demone inumato si era fatto portavoce; salvo, tuttavia, servirsi ugualmente della figura, lungo le pagine del secondo sogno, per dare fiato ad una riprensione mordace di categorie e comportamenti sociali che l'autore intendeva colpire. In F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 24r.

<sup>366</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 14r: «E così bisogna osservare che, noi diavoli, dentro i birri ci stiamo per forza e malvolentieri; e perciò, se volete parlare con proprietà, dovete chiamar me “demonio sbirrato” e non costui “sbirro indemoniato”» (trad. it. BUR 1959, p. 70).

<sup>367</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 48. Sulla base dell'analisi bachtiniana, il demonio di Quevedo sembrerebbe attestarsi a ragion veduta come figlio, fra l'altro, della già detta tradizione medievale della figura del diavolo e del grottesco popolare, diffusi nelle stesse *diableries* e nelle visioni comiche dell'oltretomba: qui il soggetto è raffigurato come gioioso portavoce dei punti di vista non ufficiali, della santità rovesciata, in una chiara affinità con l'atteggiamento assunto dal demone nel *Sueño*.

proprio mestiere volutamente cercano e desiderano che individui della loro stessa specie, gli esseri umani, cadano in errore per poterli sanzionare:

Bien mirado nosostros procuramos condenar, y los Alguaziles tambien, nosotros que aya vicios, y pecados en el mundo, y los Alguaziles lo dessean y procuran con mas ahinco, porque ellos lo han menester para su sustento, y nosotros para nuestra compañía. Y es mucho mas de culpar este oficio en los Alguaziles que en nosotros, pues ellos hazen mala hombres como ellos, y a los de su genero, y nosotros no que somos Angeles aunque sin gracia.<sup>368</sup>

Nel conflitto ingaggiato tra sbirri e demoni, ad uscirne ripuliti nell'onore sono i secondi, in ragione – a detta del demone – della diversità della loro natura, angelica e non umana, che sfocia conseguentemente in una lunga autocelebrazione del demone, il quale parla a nome dell'intera categoria esaltandone la superiorità morale e intellettuale.<sup>369</sup> La diatriba tra prete e demone sbirrato è serrata e fortemente ironica, al punto che Quevedo fa pronunciare al chierico dissoluto un panegirico sulla giustizia, colei che «corrige el mundo». Ritorna ancora la retorica del rovesciamento che inverte la gerarchia di valori, riabilitando il basso e degradando l'alto:

No lo hago por esso replicò el diablo, sino porque esse es tu enemigo que es de tu oficio, y ten lastima de mi, y sacame del cuerpo de este Alguazil, que soy demonio de prendas y calidad, y perdere despues mucho en el infierno por haber estado a ca con malas compañías.<sup>370</sup>

In un mondo basato sul malcostume e sul capovolgimento delle norme etiche, dove il male prende il posto del bene e viceversa, è possibile che un diavolo, artefice per antonomasia di malefatte e iniquità, risulti migliore di chi dovrebbe esercitare l'arte giudiziaria, divenendo lo strumento privilegiato su cui Quevedo costruisce la sua parabola satirica contro la corrotta amministrazione. Questa riabilitazione del principe del maligno permette così all'autore di affidare al demone protagonista una lunga tirata contro alcune professioni e categorie sociali specificamente dannate all'inferno.

---

<sup>368</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 14r: «Noi desideriamo che ci siano nel mondo vizi e peccati, e gli sbirri lo desiderano e l'agognano con ancor più brama, perché essi ne han bisogno per il loro sostentamento, e noi per la nostra compagnia. E questa cupidigia è da riprovare assai più negli sbirri che in noi, perché essi fanno del male a uomini come loro e della loro stessa stirpe, e noi no, ché noi siamo creature angeliche, pur se prive della grazia divina» (trad. it. BUR 1959, p. 70).

<sup>369</sup> A. CESCO, *A figura di Diabo nos Sueños de Quevedo*, in A. C. DE MELO MAGALHÃES et al. (a cura di), *O demônio na literatura*, SciELO, EDUEPB, 2012. pp. 91-102.

<sup>370</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 15r: «Non è per questo che lo faccio, – ribatté il diavolo, – ma perché il tuo vero nemico è colui che fa il tuo stesso mestiere. Abbi pietà di me, e toglimi dal corpo di questo sbirro, perché io sono un demonio di garbo e dabbene, e perderò in seguito tutto il mio prestigio giù nell'inferno, per essere stato quassù in così cattiva compagnia» (trad. it. BUR 1959, p. 71).

Diventa allora lampante il rovesciamento tra i due piani, alto e basso, in quanto allo sbirro, che per definizione occupa uno dei ruoli più alti e ufficiali della società, si sostituisce, proclamandosi come più integerrimo, il demone, noto per essere emblema di un basso sia morale, in quanto campione di corruzione e istigazione al vizio, sia topografico, secondo la scuola di pensiero della tradizione occidentale:<sup>371</sup> il diavolo, infatti, nella figura di Lucifero, da primo e più grande tra gli angeli qual era, fu scagliato al fondo della terra insieme a tutta la schiera di angeli ribelli; il demone di Quevedo, non avendo un nome proprio alla maniera dei diavoli danteschi, ma identificandosi solo per sottrazione e negazione<sup>372</sup> rispetto alla persona dello sbirro in cui si è introdotto, non rappresenta un'entità diabolica specifica bensì l'intera categoria, è un tipo, è l'emblema di un modo di essere e personifica in una forma umano-animalesca un concetto ben presente alla coscienza occidentale europea, quello della presenza del male nella storia.

Rispetto alla disposizione dei discorsi satirici nell'opera quevediana, nel rimaneggiamento di Maranaviti quello *Dello sbirro indemoniato* è il primo sogno che s'incontra. Sin dall'avvio del discorso, si osservano immediatamente non pochi punti di scarto rispetto alla narrazione del medesimo sogno nel testo spagnolo, a partire già dal diverso attacco: considerando la scelta di Maranaviti di collocarlo in apertura di raccolta – un calco in questo senso dal testo francese – e lasciando ad intendere che esso costituisca l'inizio delle vicende del sognatore attraverso un *fil rouge* che corre lungo tutta l'opera, il discorso in questione si apre con un avvio che sembra sottintendere la presenza di un episodio precedente, di cui il sogno dello sbirro costituisce la prosecuzione. Sebbene, infatti, i sogni siano stati concepiti come racconti slegati e indipendenti fra loro, vale la pena ribadire che, ad un esame attento delle tematiche affrontate, è lecito leggerli anche come una storia unitaria: la vicenda del protagonista-sognatore nel faccia a faccia con le diverse forme della presenza del male nel mondo. Così scrive l'autore italiano nell'attacco del sogno:

---

<sup>371</sup> Vedi T. GREGORY, *La caduta di Lucifero*, in Id., *Principe di questo mondo...*, cit., pp. 3-16.

<sup>372</sup> A proposito della questione onomastica, nel *Thesaurus exorcismorum* il demonologo Girolamo Menghi si pronuncia sul tema e mette in luce l'importanza che riveste la rivelazione del nome da parte del demone incorporato: la rivelazione, infatti, funziona alla stregua di una carta di identità dello spirito soprannaturale, che rende palese e oggettiva la propria presenza in un altro corpo, da privata manifestazione onirica qual era. Nel caso del sogno quevediano, come si è evidenziato, il demone non ha nome proprio ma tiene quanto meno a fare una precisazione in merito a quello comune, che lo libera dal *topos* dell'appropriazione attiva e agita di un corpo altrui e lo sostituisce con uno schema vittimizzante, dove è il 'demone di garbo' ad aver subito l'incameramento dell'anima degenerare dello sbirro, e non viceversa. La precisazione evidentemente serve all'autore a corredo delle soluzioni e strategie retoriche con cui porta avanti la sua satira, in quanto rincarare l'attacco accusatorio nei confronti dei cattivi ministri giudiziari.



Terminata una lunga peregrinazione, che mai v'è disgiunta da gravi incomodi, frequenti disastri, e eccessivi dispendii, affaticato dal viaggio, combattuto da varie indisposizioni, ma molto più perseguitato del continuo da Sbirri, che per astringermi alla soddisfazione di certi debiti contratti con alcuni Mercanti, tentavan con ogni studio di confinarmi in una carcere, risolsi abbandonar per alcun tempo la città, e li genitori, e riddurmi ad un'abitazione alla campagna, con oggetto, se non di riavere la pristina salute, di goder almeno la cara libertà, e fuggire dagl'occhi, e dalle mani di chi a tutto potere me l'insidiavano.<sup>373</sup>

In primo luogo, il narratore omodiegetico di Maranaviti, che coincide come nei sogni spagnoli con la persona del sognatore, si è lasciato alle spalle un lungo cammino, evidentemente avvenuto fuori scena e prima del racconto; un viaggio peraltro insidiato da non poche difficoltà e, soprattutto, dalle minacce persecutorie degli sbirri, niente che fosse esplicitamente detto o quanto meno sottinteso dal narratore-sognatore quevediano. Il racconto, in questo passaggio, avviene quindi nella fase di veglia del protagonista, raffigurantesi nell'atto di compiere uno spostamento spaziale dalla città alla campagna in cerca di asilo, quindi di una qualche protezione e libertà dai suoi persecutori.<sup>374</sup> Nessuna determinazione cronologica si ha circa il momento del viaggio precedentemente compiuto, né a proposito del secondo spostamento dal luogo della persecuzione a quello della salvazione, ma tutto è lasciato nell'indeterminatezza di indicazioni vaghe del tipo 'col progresso del tempo' e 'per molto tempo'. Solo a questo punto, chiusa la sequenza itinerante, si apre uno snodo essenziale per la diegesi onirica, in cui si può identificare fuor di dubbio la soglia di ingresso nel sogno, in un clima apparente di ritrovata serenità, per il protagonista, pronto ad infrangersi:

Non riuscì vano affatto il mio disegno, anzi con esito felice superando le imminenti disavventure; ho poi anco col progresso del tempo resi contenti i creditori, e scherniti i Sbirri, che parevami sempre aver vicini. Questo timore però che per molto tempo mi ha circondato, così vivo nell'animo mi è rimasto impresso, che anco dormendo ben sovente mi è parso se non di veder Sbirri che mi cercassero, osservare almeno tali persone ad altre varie, e diverse

---

<sup>373</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 1.

<sup>374</sup> È chiara qui la valenza fortemente simbolica della contrapposizione città-campagna, non identificate nel testo con due luoghi definiti e specifici, al punto che difettano anche di un toponimo, ma atte a rappresentare piuttosto due differenti condizioni in rapporto alla vicenda personale del protagonista: la città è associata alla presenza degli sbirri persecutori, quindi è vista fuor di sogno come polo negativo dell'opposizione da cui il soggetto decide di rifuggire, luogo del male e della paura; la campagna, al contrario, appare come spazio confortevole e approdo per così dire salvifico, in grado di occultare la presenza del soggetto ai suoi nemici e di restituirlo ad una condizione di protezione e salvezza dagli stessi. Tale rappresentazione moralistica dei due poli, secondo una dialettica moralistica bene-male, risponde ad un immaginario diffuso di demistificazione della città, vista come luogo pernicioso da rigettare in quanto concentrato di aspetti negativi, e all'opposto di esaltazione della campagna, concepita positivamente per la presenza di valori ed elementi che non vi si trovano nella prima. Si rinvia alle voci tematiche *Campagna* (a cura di R. Ceserani) e *Città* (a cura di F. Musarra e U. Musarra Schroeder), contenute in *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, cit., rispettivamente pp. 345-350 e pp. 437-443.

funzioni occupati; e fra la molteplicità d'oggetti, che sognando mi si sono rappresentati, curiosa assai stimo la narrazione del seguente.<sup>375</sup>

Il primo fondamentale aspetto che qui risalta è l'esplicita ammissione, da parte dell'autore-narratore, che si sia trattato di un sogno: un'esplicazione del tutto assente nel testo spagnolo, di cui si è detto trattarsi solo ipoteticamente di un sogno-visione, pur mantenendosi nel campo dell'irrazionale e delle manifestazioni della follia attraverso l'esperienza dell'invasamento di uno spirito all'interno di un corpo umano. Dalle indicazioni fornite, si può inquadrare chiaramente il sogno italiano nella tipologia dell'*insomnium* o ἐνύπνιον, che si verifica «quando proviamo, dormendo, le stesse opprimenti ansie d'origine psichica, fisica ed esterna che ci assillano essendo svegli».<sup>376</sup> Nella descrizione del fenomeno così come fornita da Macrobio, si nota chiaramente la perfetta aderenza del sogno maranavitano al tipo della visione interna al sogno, una corrispondenza confermata peraltro dall'esempio addotto da Macrobio stesso a corredo della definizione dell'*insomnium*. Siamo lontani da ogni manifestazione onirica di tipo divinatorio, sia in quanto il sognatore non fa allusione alcuna alla possibilità di derivazione del sogno da agenti celesti e soprannaturali, come era stato invece per il sogno del Giudizio, sia per la natura stessa dello schema onirico sopradetto, che non si presta ad alcuna divinazione e non ha ripercussioni o ricadute di sorta sull'avvenire della vita dell'individuo, né tanto meno della comunità.<sup>377</sup> Alla luce di tali premesse, si può facilmente individuare nel sentimento della paura lo stimolo 'psichico' del sogno italiano, come si evince chiaramente dalla frase «questo timore però che per molto tempo mi ha circondato, così vivo nell'animo mi è rimasto impresso»: si tratta di uno stimolo, quello psichico, di assoluta rilevanza negli studi psicanalitici, la cui causalità è sottratta ad ogni

---

<sup>375</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 2.

<sup>376</sup> MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 4, cit., p. 247: «Lo spirito è agitato nell'amante che sogna di godere o di essere privato dell'oggetto amato e anche in colui che, temendo le insidie o il potere di un nemico, s'immagina sognando di incontrarlo inaspettatamente o di sfuggire al suo inseguimento». Parlando di *cura oppressi animi* per riferirsi alle preoccupazioni interiori del sognatore, Macrobio attesta l'esistenza già per l'età classica di un'ipotesi genetica del fenomeno onirico di tipo soggettivo e per così dire laico-profana, alternativa quindi alla predominante opzione di una causalità divina e soprannaturale. Presso gli antichi, infatti, la psiche era identificata con l'anima intesa quale soffio vitale, passando poi attraverso una lunga evoluzione del concetto, dalla filosofia alla scienza e alla psicologia, fino ad arrivare all'identificazione moderna della psiche con l'insieme di tutte quelle funzioni intrinseche, affettive e mentali, indipendenti dalla componente organica e corporea del soggetto. Con lo stesso valore semantico la voce ἐνύπνιον è impiegata da Artemidoro, ma produce effetto soltanto finché dura il sonno ed è quindi priva di ogni funzione profetica.

<sup>377</sup> Ivi, I, 3, 5, p. 249: «Questi tipi di agitazioni e altre simili, poiché derivano da uno stato della mente che aveva preceduto e quindi turbato il riposo del dormiente, spariscono con il sonno e svaniscono insieme ad esso. Donde il nome d'*insomnium* e questo non è perché si veda qualcosa nel sogno in un modo più particolare delle altre categorie enunciate sopra, ma perché vi si dà credito soltanto per il tempo in cui agisce su di noi: finito il sogno, esso non lascia alcuna traccia d'interesse o di significato».

risoluzione extraumana per esser rimessa a ragioni puramente soggettive e interne, rappresentate da un'afezione emotiva attiva nella persona del sognatore anteriormente all'inizio del sogno medesimo.<sup>378</sup> Situandosi l'opera di Maranaviti in quel periodo di mezzo, sul piano dell'evoluzione della concezione onirica, tra una spiegazione quasi esclusivamente teofanica e 'teo-fatica' – in quanto apparizione e comunicazione verbale di una divinità – ed una spiegazione sempre più spostata sul versante della soggettività individuale, quale rielaborazione di pensieri ed esperienze della veglia, non stupisce che l'autore identifichi la sede di origine del sogno non già nella psiche *tout court* bensì nel suo epigono, ovvero l'animo umano: l'impressione esercitata su di esso dal timore delle insidie nemiche è tale da defluire dalla veglia al sonno, mantenendo vivo quel legame di indubbia opinabilità tra la prima e il secondo.

Comincia a questo punto, nel testo italiano, la narrazione del contenuto onirico vero e proprio:

Mi parve di ritrovare (portandomi per udire la messa ad un convento di questa città,) la porta chiusa, e osservare numero grande di popolo, che con prieghi, e con forza ne tentava l'ingresso, eccittato dalla curiosità di vedere a scongiurar un Indemoniato. Stimolato io pure da tale brama, mi unii a gli altri, e feci ogni diligenza per entrarvi, ma riuscendo inutile ogni sforzo, rissolsi finalmente partire. Gionto però a capo la strada ritrovai certo religioso di quel monastero, mio intrinseco amico, a cui mottivata la difficoltà da me incontrata, m'accennò, che lo seguissi, e m'introdusse per una porticella della sacrestia, nella Chiesa.<sup>379</sup>

La sequenza si apre con una formula linguistica perfettamente coerente con l'aleatorietà onirica, ovvero «mi parve di ritrovare»:<sup>380</sup> il sognatore non si esprime con piena certezza su ciò che ha visto ed esperito in sogno, ma ha solo il vago ricordo – in quanto di questo si tratta, del resoconto del contenuto mnestico del sogno fatto presumibilmente dopo il risveglio, perché del sogno «si può parlare solo se è assente, dopo il risveglio»<sup>381</sup> – di essersi ritrovato al cospetto della porta chiusa di una chiesa. Qui, peraltro, si nota una dislocazione della vicenda rispetto all'informazione geografica riferita dal sognatore finché sveglio, avendo lasciato, come si è visto, la città in favore della campagna. Si aprono su questo punto due diverse ipotesi: la prima è che non vi sia alcun legame tra la città della veglia da cui il protagonista si era separato e la città del

---

<sup>378</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 58: «Per tutti gli studiosi del sogno, dai più antichi ai moderni, gli uomini sognano ciò che fanno di giorno, ciò che li interessa da svegli. Questo interesse dello stato vigile che si prolunga nel sonno costituirebbe, oltre che un legame psichico che congiunge il sogno alla vita, anche una fonte non trascurabile di sogni».

<sup>379</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 2-3.

<sup>380</sup> Una formula simile si era già vista nel sogno *Del Giudizio Finale*, ovvero 'parevami vedere'. Cfr. § 3.1.

<sup>381</sup> M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, cit., p. 31.

sogno in cui si ambienta il racconto onirico; molto più plausibile risulta invece la seconda opzione, che passa attraverso la rielaborazione dei residui della veglia combinata con il procedimento peculiare dell'esperienza onirica, la quale ci fa apparire spesso in luoghi insoliti, inaspettati, luoghi del passato o persino dove non siamo mai stati prima, dando così seguito ad un'ambientazione illogica e incoerente anche rispetto alle più recenti vicende della vita diurna. Il sognatore, dunque, si riferisce alla città in questione presentandola come «questa città», dove l'uso dell'aggettivo dimostrativo fa supporre che si tratti di un luogo fisico, ma dalle valenze semantiche precedentemente viste, ovvero proprio quello spazio da cui il protagonista sveglia si era allontanato per sottrarsi agli sbirri persecutori. In tal senso, poiché il luogo in questione evocava sensazioni angosciose nell'animo del soggetto al punto da decidere di lasciarlo, nel momento in cui quelle medesime sensazioni si caricano di una tale energia psichica da innescare la fantasia onirica, esse hanno così il potere di riportare il protagonista in sogno in quel medesimo luogo foriero di impressioni sgradevoli. In altre parole, siamo di fronte ad uno schema per cui, come nella veglia la città è associata all'impressione psichica del timore, così nel sogno quest'ultimo, in quanto principale stimolo onirico, riporta in primo piano il luogo stesso a cui esso è associato, in una sorta di trasferimento condizionante dell'energia psichica dal timore alla città.<sup>382</sup> Nulla di tutto questo è detto o lasciato inteso nel testo spagnolo, dove non si fa menzione, come già evidenziato, di alcuna città né tanto meno della paura subita dal protagonista. Tale aggiunta all'interno del testo italiano consente di riconoscere il valore letterario del rimaneggiamento, sollevandolo dal rango di semplice traduzione dell'originale: se da un lato è vero che in alcuni casi le 'interpolazioni' sull'ipotesto spagnolo sono frutto della libera riscrittura di Sieur de La Geneste, d'altro canto vi sono altrettante copiose aggiunte, così come sensibili tagli sul testo quevediano, che costituiscono una libera scelta del traduttore italiano. Così è per tutto l'incipit di questo sogno, laddove il testo francese si apre direttamente sull'ingresso del sognatore in convento. Mentre nell'*Estratto* è eliminato ogni discorso introduttivo sulla persona del prete spagnolo, il dottor Calabrese, risalta per contrasto la scelta intelligente dell'autore

---

<sup>382</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 176-180. La fenomenologia del processo di spostamento è in realtà molto più complessa, in quanto prevede che un episodio insignificante vada a sostituire quello psichicamente prezioso. Leggendo la sequenza del sogno letterario attraverso la lente della teoria freudiana, è possibile un'applicazione parziale di tale legge: ne consegue che l'episodio apparentemente insignificante è qui rappresentato dalla città della veglia, che tuttavia si è caricata dell'intensità psichica dell'episodio realmente determinante, ovvero il timore suscitato dalle persecuzioni. In seguito a tale spostamento energetico, la città è trapassata nel contenuto onirico figurando come luogo determinante, come si vedrà, in apertura di sogno.

italiano nel momento in cui decide di dotare il racconto onirico di una sua specifica introduzione, dal taglio propriamente narrativo, che fa da preludio alla vicenda onirica che seguirà.

Entrando nel vivo della vicenda del sogno italiano, il primo elemento tangibile di cui viene fatta menzione è rappresentato da una porta, di cui si è già vista in parte la simbologia a proposito della sua occorrenza nei sogni spagnoli. Nel discorso italiano la porta appare chiusa e assediata da una moltitudine di persone anonime, condensate nella persona collettiva del popolo che tenta di forzarla ed entrarvi: a muovere tale azione è la ‘curiosità di vedere’ ciò che stia accadendo al di là della porta, quindi la brama di assistere allo spettacolo dell’esorcismo su un indemoniato.<sup>383</sup> Si conferma qui, a maggior ragione, il carattere della porta come «un cosmo del Socchiuso»,<sup>384</sup> che preclude all’uomo, che vi sosta dinanzi, la possibilità di vedere cosa c’è dietro, in uno schema che istituisce dei rapporti di forza tra un fuori e un dentro e delimita un davanti e un dietro, quindi un prima e un dopo rispetto alla scoperta di ciò che quell’elemento nasconde e schiude. Così descritta nel sogno in questione, la porta costituisce un varco sull’ignoto che pungola un istinto innato nell’essere umano, incline per curiosità di natura – curiosità che può degenerare nella tracotanza e nella violazione di un limite<sup>385</sup> – a volersi appropriare di ciò

---

<sup>383</sup> La curiosità come principio motore delle umane azioni è da sempre investita da una polivalenza semantica: positiva, quando si traduce in acutezza dell’ingegno che porta alla crescita, alla scoperta del nuovo e in generale ad esiti favorevoli; negativa, quando si aggetta come spinta inammissibile ad andare oltre e infrangere le regole. Percepita attraverso il prisma della lente negativa, la *curiositas* è al centro di tanto immaginario della letteratura classica, ma soprattutto emblematica è la definizione data da Sant’Agostino (*Confessioni*, X, 35, 54-57) che la include nel novero delle tentazioni, in quanto concupiscenza degli occhi e desiderio vano di conoscenza e sapere. Non soltanto, quindi, la curiosità è posta dal santo in relazione con l’organo della vista, mettendo in luce il risvolto pernicioso degli occhi quando esplorano un oggetto per conoscerlo, e difatti nel sogno italiano si parla proprio della ‘curiosità di vedere’; ma essa ricopre un ruolo essenziale anche rispetto al fenomeno onirico in generale, che com’è noto presso le antiche civiltà rientrava nella schiera di accorgimenti impiegati per appropriarsi di notizie sul futuro, al pari di pratiche magiche ed esoteriche. Si legge infatti nelle *Confessioni*: «Da questa perversione della curiosità derivano le esibizioni di ogni stravaganza negli spettacoli, le sortite per esplorare i segreti della natura fuori di noi [...] e ancora le indagini per mezzo delle arti magiche, col medesimo fine di una scienza perversa; e ancora, nella stessa religione, l’atto di tentare Dio, quando gli si chiedono *segni e prodigi*» (trad. it. Mondadori 2015, p. 290).

<sup>384</sup> Bachelard pone in evidenza il valore simbolico della porta nell’ambito della dialettica tra il dentro e il fuori, tra il sì e il no, tra il positivo e il negativo, nonché ancora tra l’aldilà e l’aldilà, definendo l’elemento in questione come «l’origine stessa di una *rêverie* in cui si accumulano desideri e tentazioni, la tentazione di aprire l’essere nel suo intimo, il desiderio di conquistare tutti gli esseri reticenti». In G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, pp. 247-266.

<sup>385</sup> L’idea sottesa all’atto di varcare la porta come astrazione concettuale del superamento di un limite è stata spesso posta in correlazione con il peccato di ὑβρις, nel senso di un oltraggio fatto ad una misura e ad una norma, spesso imposte dal divino: si pensi, nell’immaginario pagano, ad alcune vicende mitiche che narrano di violazioni e infrazioni ad una regola, come le imprese di Orfeo per accedere all’Ade, concepite come tante soglie sbarranti (da Caronte a Cerbero fino al gesto fatale sulla porta degli inferi), e ancora il folle volo di Ulisse che si spinge superbamente oltre un’altra porta simbolica, quella delle colonne d’Ercole,

che cognitivamente non ancora possiede, non discostandosi in questo dalla semantica più ampia del sogno, che agisce – o pretende di agire – sulla vita dell'individuo come una porta, spalancata sul futuro per le antiche civiltà, sul passato per le teorie psicanalitiche.<sup>386</sup> Senza dubbio, l'avvio dell'inquadratura onirica su una porta chiusa contribuisce, sul piano delle tecniche narrative, ad una dilatazione del tempo del racconto e, con questo, a spostare poco in avanti l'attimo del disvelamento dell'episodio irrazionalistico qui narrato, aumentando così anche la *curiositas* del lettore che accompagna tacitamente i personaggi maranaviti che si accaniscono e anelano a disserrare l'ambito uscio.

Con la presenza di un elemento aggiunto e non contemplato nell'ipotesto spagnolo, il mistero si infittisce e si accentua il messaggio sotteso alla vicenda, ricordandoci che «le porte chiuse pongono l'uomo di fronte al dilemma e alla responsabilità della loro apertura, poiché il mistero che esse celano non è altro che la verità del racconto»:<sup>387</sup> una verità che si vuol consegnare all'intera umanità attraverso l'esperienza di un soggetto privilegiato. La funzione selettiva della porta, infatti, si fa chiara quando l'unico a potervi entrare è il solo sognatore, per il quale da simbolo di ostruzione essa si trasforma in elemento positivo, in una soglia di opportunità, funzionale tanto a schiudere il mistero quant'anche ad aprire una nuova unità narrativa: in ragione di questa selezione per così dire 'naturale' degli eletti, o meglio dell'unico e solo eletto ad accedere al momento successivo della vicenda, la porta diventa ora una 'porticella', si fa più piccola e ristretta, sintomo inequivocabile dell'avvenuta selezione ed elezione della sola persona del protagonista, ammesso per una via che sembra privilegiata allo spettacolo che ora si schiude ai suoi occhi e a quelli del lettore. Ad autorizzare questo passaggio è un religioso, che introduce

---

mosso da quella *curiositas* di cui si è già detto. Ma è soprattutto nell'immaginario cristiano che tale motivo si evolve in connessione con il peccato di superbia saldandosi alla caduta di Lucifero, che altro non fu che un'estrema ribellione nel tentativo di oltrepassare una porta metaforica ritenuta inviolabile, ovvero equipararsi a Dio. Ciò è esplicitamente riportato da Quevedo e ripreso da Maranaviti, il quale traduce così l'affermazione pronunciata dal demone: «noi non siamo stati convertiti in demoni che per aver preteso uguagliarsi a Dio». I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 4.

<sup>386</sup> La funzionalità dell'indagine onirica come porta spalancata sul passato, all'interno della teoria psicanalitica, trova una sua conferma già dall'atteggiarsi del lavoro onirico come rielaborazione di residui del vissuto del soggetto: su di esso, il sogno agisce come una rete da pesca che, indietreggiando nei meandri ora recenti ora più lontani e talvolta indifferenti della psiche umana, coglie situazioni, avvenimenti e pensieri già verificatisi. Data la sua natura di fenomeno psichico, il sogno diventa nell'ottica psicanalitica uno strumento valido e funzionale per scandagliare la realtà interiore dell'individuo, a tal fine andando ad analizzare, attraverso il supporto analitico dell'esperienza in questione, trascorsi della vita del soggetto, avvenuti nel suo passato ma sempre utili per comprendere la sua vita presente. Cfr. S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti: 1915-1917*, cit.

<sup>387</sup> A. DEL LUNGO, *Porta*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. 3, cit., p. 1942.

il sognatore nella chiesa.<sup>388</sup> Varcata la soglia, il mistero che dà il titolo al sogno prende forma visiva:

V'era nelle medesima un uomo di pessima guardatura con gli abiti laceri, e le mani legate dietro, che inorridiva con cridi, e atterrava con spaventevoli scontorcimenti. Oh Dio, dissi all'ora (facendomi il segno della croce) e che sarà questo? Signore, rispose un religioso, che gli era vicino: È questo un infelice, possesso da maligni spiriti. Mentre quel religioso (disse nel punto stesso uno de' spiriti, che prese a favellare) non è costui un uomo indemoniato; è un demonio umanato.<sup>389</sup>

La descrizione ricalca in modo più o meno libero quella quevediana, anche nella sequenza che fa il punto sull'onomastica del demone, non un uomo indemoniato ma un demonio umanato, alterando però Maranaviti il modello in termini quantitativi: se là lo spirito maligno incamerato in un corpo umano era solo uno, qui gli spiriti diventano plurimi, andando ad incrementare il numero di soggetti coinvolti nell'esperienza onirica del sognatore. Altra nota di scarto fra la traduzione e il modello riguarda la presenza più cospicua, nella prima rispetto al secondo, di pratiche esorcistiche ai danni del demone, disseminate in più punti del sogno e non già esclusivamente in conclusione dello stesso come nel discorso quevediano: ora il sognatore, ora il prete, infatti, si difendono dalle insidie dell'invasato mettendo in atto i consueti gesti di depotenziamento del maligno, quali il segno della croce e l'aspersione con l'acqua santa. L'abbassamento della potenza nociva del demone passa anche attraverso le scelte lessicali dell'autore italiano, che mette in vita una reprimenda del verbo demoniaco per bocca tanto del sognatore quanto del prete, i quali parlano di «diaboliche sottigliezze», di «favolosi ragionamenti», delle «pazzie che vai discorrendo», di «stolte e maliziose risposte», di «bizzarre proposizioni»,

---

<sup>388</sup> In quanto soglia che separa umano e divino e che pertanto, qualora lo consenta, ammette l'individuo alle segrete di un luogo generalmente precluso al mondo mortale, l'accesso alla porta è spesso vincolato al superamento di una prova o all'esecuzione di un rito preventivo, nonché subordinato alla salvaguardia ad opera di un custode solitamente appartenente al mondo superno: questi può essere, ad esempio, l'Angelo posto a difesa della porta del Purgatorio dantesco, intermediario per San Pietro da cui ha ricevuto le chiavi, oppure un mero funzionario ecclesiastico mandatario di Dio. Vista da questa prospettiva, la metafora della porta compare anche nei racconti fiabeschi con la medesima simbologia di sfida imposta al protagonista, il cui superamento è spesso subordinato all'applicazione di formule e rituali magici. Cfr. A. DEL LUNGO, *Porta*, cit., p. 1941; sulla simbologia della porta in sogno si veda anche J. HILLMAN, *Il sogno e il mondo infero*, cit., pp. 170-172.

<sup>389</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 3. Così in Quevedo: «Hallele en la sacristia solo con un hombre, que atadas las manos en el cingulo, y puesta la estola descompuestamente daba voces con freneticos movimientos. Que es esto le preguntè espantado? Respondiome un hombre endemoniado, y al punto el espiritu que en el tiranizaba la possession a Dios [...] si quereys acertarme debeys llamarme a mi demonio Enaguazilado, y no a este alguazil Endemoniado», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 13v-14r.

per definire in ultimo il demone come perfido e impostore.<sup>390</sup> Tenendo sempre bene a mente che al diavolo invasato è assegnata una lunga predica morale contro i cattivi amministratori della giustizia, ne risulta che l'intero bagaglio di soluzioni linguistiche qui adottate vada a costruire un apparato semantico dissacratorio nei confronti della favella demoniaca, attraverso l'utilizzo di espressioni che mettono in luce sia il carattere inverosimile e inattendibile di quel verbo, sia l'attitudine volutamente ingannevole e malfattrice del demone.

Con una *prosecutio* del discorso già avviato nel *Sueño del Juicio final*, anche nell'*Alguacil endemoniado* e relativa traduzione vengono colpiti nell'ordine i poeti, i commedianti, i procuratori, alcune specie di artigiani, astrologi ed alchimisti collocati insieme ai pazzi (*locos e mentecatos*), i medici, gli innamorati *et alii*, destinati a finire all'inferno per i vizi più vari come il sommo potere, la libertà, il comando, la cupidigia, senza risparmiare al discorso alcune punte misogine contro le donne maestre di malvagità a danno degli uomini.<sup>391</sup> Del tutto singolare appare qui il riferimento all'astrologia e all'alchimia, annoverate tra le discipline esoteriche e divinatorie al pari dell'oniromanzia, ma prossime ad essere bandite e screditate come pseudoscienze, nel vortice del nuovo cosmo disegnato dalle scoperte scientifiche. Come si è visto dalla ricostruzione storica del sogno, vi erano numerose teorie che ponevano sullo stesso piano influssi astrali e condizionamenti celesti e/o naturali sulla vita dell'uomo, con una capacità predittiva riconosciuta tanto ai primi quanto ai secondi, cosa che non mancò di attirare il biasimo

---

<sup>390</sup> Qui Maranaviti traduce alla lettera 'sottigliezze' dal francese 'diaboliques subtilitez' in spagnolo 'sutilezas'; traduce 'enredador' (imbrogliatore) con 'perfido', mentre aggiunge al testo di partenza – sempre prendendole in prestito da La Geneste – tutte le altre *iuncturae*, presumibilmente con l'intento di abbassare, ancor di più di quanto Quevedo non faccia, la carica veridica e la stimabilità delle parole del diavolo. I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 5, 6, 25.

<sup>391</sup> I luoghi misogini nell'opera di Quevedo sono in realtà disseminati in più punti dei diversi sogni. Già nel *Sueño del Juicio final*, infatti, si è visto il rimando alle donne piacenti, alle adulate e meretrici, con un indugio dell'autore sulla vanità delle stesse nel vedersi belle e nude nella valle del Giudizio, subito pronte ad ingraziarsi i giudici celesti con l'arma della seduzione e della malia incantatrice. Con ciò, negli anni in cui imperversava la *querelle des femmes*, Quevedo mantiene intatta quella tradizione che identificava la donna con la sessualità, la tentazione ed il peccato, atteggiamenti tutti moralmente sconvenienti nella civiltà della Controriforma che condannava la libido. Un altro riferimento dallo stesso tono pungente ritorna in un altro luogo dell'*Alguacil endemoniado*, in una tirata che rimarca proprio il motivo della bellezza e la naturale predisposizione femminile agli appetiti carnali (ed. cit., ff. 21r e v). Va da sé che la satira in questione non è specificatamente indirizzata contro il genere femminile in quanto tale, ma rientra nelle più ampie intenzioni satiriche dell'autore contro alcuni specifici costumi sociali diffusi al suo tempo, tra cui fa rientrare anche certo narcisismo femminile. Tra gli studi dedicati alla misoginia in Quevedo, si vedano almeno I. ARELLANO, *Modelos femeninos en la poesía de Quevedo*, «La Perinola», 16, 2012, pp. 47-63 e C. C. GARCÍA VALDÉS, *¿Misoginia o tradición? La mujer en la obra de Francisco de Quevedo*, «La Perinola», 23, 2019, pp. 331-349.



degli ambienti ecclesiastici.<sup>392</sup> È possibile ipotizzare allora che Quevedo abbia scelto di collocare le due categorie esoteriche summenzionate negli antri infernali per ragioni di autocensura preventiva, in quanto condizionato dall'esigenza di non contravvenire ai precetti postridentini e controriformistici.

Tra i punti di affinità che collegano ipotesto e traduzione, vale la pena evidenziare l'unità narrativa relativa ai poeti, non prima di aver segnalato un cambiamento significativo nell'ambientazione onirica:

Padre mio gli dissi, già che poca gente ora qui esiste, permettetegli vi prego per picciol spazio ancora i discorsi, impedendogli solo per quanto potete in questo tempo, il tormentare quest'infelice. Non volse acconsentire a ciò il religioso in maniera alcuna onde riuscendo vani i miei replicati tentativi seco, rissolsi sortire di Chiesa, e attendere lungamente l'uscita dell'Indemoniato, per condurlo ad un'abitazione di mio amico, che pur anche nella curiosità mi era compagno.<sup>393</sup>

Alla richiesta del sognatore di sospendere temporaneamente gli esorcismi sul demonio umanato per poterlo interrogare, il religioso risponde con un diniego: da qui la decisione del protagonista di attendere il maligno all'uscita della chiesa e portarlo con sé in una casa non descritta, di un amico non meglio identificato. È chiaro innanzitutto che quest'ultimo sia qui posto a rappresentare non una persona specifica bensì una funzione, quella per così dire locativa, in quanto dispone dello spazio necessario favorevole al colloquio con il demone: nell'economia dell'organismo onirico, dunque, il personaggio che qui entra in scena è soltanto un ingranaggio, privo di ricadute psichiche sulla persona del sognatore e sulle vicende oniriche che lo coinvolgono. È interessante anche notare come l'autore ritorni sul motivo della curiosità, quale motore che muove l'azione tanto del protagonista quanto dell'amico, accomunati dallo stesso zelo di mettere sotto torchio lo spirito per cavarne informazioni di ogni tipo. Dalle unità narrative fin qui osservate, si

---

<sup>392</sup> Risale al 1586 la bolla *Coeli et terra creator Deus*, emanata da papa Sisto V che fu anche inquisitore in Italia e in Spagna. Tale provvedimento era chiaramente mirato contro quanti esercitavano le arti divinatorie ed astrologiche, rimettendo agli inquisitori ogni intervento sanzionatorio. La bolla papale lancia i suoi strali anche contro incantatori e indovini, indicati con il termine *hariolus*, quindi contro quelle visioni fantastiche provocate dal demonio e dalla sua presunzione di 'antivedere' gli accadimenti per rendersi simile a Dio; non manca un riferimento alla pratica dell'indemoniamento, ricercata da chi volesse attingere per mezzo dei demoni all'acquisizione delle cose future. La messa al bando di ogni pratica divinatoria è giustificata sulla base di un principio teologico incontrovertibile, quello secondo cui Dio ha riservato a sé la scienza e la cognizione delle cose venture per prevenire nell'uomo ogni rischio di insuperbirsi, portato com'è per natura, dalla sete di conoscenza, ad innalzarsi fino al sapere dell'Altissimo. Ogni tentativo di travalicare questo limite, dunque, doveva venir sanzionato affinché l'uomo potesse limitarsi a sottostare e adorare l'onniscienza del suo fattore. Il suddetto provvedimento fu poi ratificato nel 1631, con la bolla *Contra astrologos* emanata da papa Urbano VIII, che ancora una volta finiva per inficiare anche sull'oniromanzia.

<sup>393</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 7. Si noti il francesismo *sortire* in luogo dell'italiano uscire, utilizzato più volte nel corso dei vari sogni in ragione della traduzione fatta per mediazione dal francese.

nota, rispetto al comportamento del soggetto in sogno, una consapevolezza delle motivazioni delle proprie azioni, sintomo di una coscienza presente al sognatore anche nel sonno: un sognatore pienamente in grado di riconoscere la persistenza in sogno di un'attitudine psichica che lo orienterebbe nei suoi comportamenti onirici. Inserendo tale sequenza, Maranaviti non soltanto aggiunge un intero snodo narrativo che tanto nel testo spagnolo quanto nella versione francese è del tutto assente, ma soprattutto attua una variazione nell'intreccio, spostando il palcoscenico del dialogo con il demone dalla chiesa ad una casa e, con ciò, da uno spazio spirituale ad uno profano. Dalle informazioni riportate nel testo, non vi sono in realtà dettagli utili a comprendere le ragioni di tale scelta topografica; oltre ad una quanto mai generale simbologia che identifica l'abitazione sotto il piano affettivo con un luogo di intimità e di familiarità, di rifugio e sicurezza<sup>394</sup> – ma si potrebbe dire lo stesso di una chiesa, luogo di elezione per chi cerca asilo e protezione – si può solo procedere per congetture in merito al cambio di ambientazione onirica. Se da un lato è possibile che, spostando il centro spaziale lontano dalla chiesa, Maranaviti abbia voluto sottrarre il resto della vicenda onirica al coinvolgimento diretto del potere ecclesiastico – da leggersi sempre alla luce del clima di rigidità controriformistica del tempo – dall'altro lato è invece ipotizzabile che la casa dell'amico in questione sia un luogo della veglia della vita del sognatore, seppur mai precedentemente menzionato nel racconto, oppure ancora che rappresenti un luogo caro all'autore-traduttore italiano, spingendolo così ad inserirlo nella sua personale riscrittura del sogno quevediano. Complice la resistenza del prete a sospendere gli esorcismi, lo spostamento nella casa ne fa quindi un luogo franco, nel quale, supportato dalla presenza di una figura amicale, il protagonista possa sottoporre al demone qualunque interrogativo atto a soddisfare la curiosità di entrambi. In tal senso, dunque, l'autore compie un'operazione di questo tipo: decide di fare a meno della lezione originale del testo spagnolo, che ambientava il tutto in una chiesa alla presenza del prete, consenziente lì allo svolgersi del dialogo sognatore-demonio; modifica l'atteggiamento del chierico e cambia di conseguenza anche

---

<sup>394</sup> Bachelard pone in evidenza la complessa simbologia della casa come luogo non soltanto fisico ma anche interiore, «primo mondo dell'essere umano» in cui «la vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta» e in cui l'individuo, prima ancora di essere gettato nel mondo, è deposto nella 'culla della casa'. Rispetto al discorso onirico, lo studioso definisce il luogo in questione come un elemento fondamentale di integrazione dei pensieri, ricordi e sogni del soggetto, offrendogli un riparo sicuro che gli consente di sognare in pace. In quella che Bachelard definisce la 'topoanalisi' della casa, emerge una simbologia specifica anche in rapporto alla conformazione interna dei suoi spazi, dalla semiotica verticale del rapporto tra cantina e soffitta a quella interiore delle stanze e dei colori della dimora; elementi, questi, completamente assenti nella casa del sogno di Maranaviti, che si restringe a mero contenitore spaziale del dialogo. Cfr. G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, cit., pp. 31-64.

l'ambientazione scenica della conversazione. Pur senza poterne saggiarne le piene motivazioni, il cambiamento qui operato costituisce un altro significativo esempio di traduzione come rimaneggiamento di un testo di partenza, aperto alla libertà d'inventiva del suo autore, il quale manipola l'originale – ma anche la diretta fonte francese – producendo un testo di arrivo che si presta all'analisi secondo schemi di pensiero talvolta affini, talaltra diversi dall'originale stesso.

Tornando ora ai poeti, a proposito di questi Maranaviti scrive quanto segue:

Fra l'interrogazioni che li facessimo bramoso io di qualche cosa discorrere di quelli della mia professione, gli chiesi, se v'erano assai Poeti nell'Inferno; al che egli rispose. Noi avendo molti corrispondenti, e amici al Mondo, quando in esso fioriscono i Poeti. Sempre ci rendono buoni uffici con ruffianerie, o con altri mezzi, e astradando all'Inferno quantità di persone, hanno essi pure così facile, e piano il sentiero, che vi è stata necessità di allargare la stanza. Rimarcata da me con orrore così larga strada a Poeti per capitar nell'Infernal abisso, gli dimandai a quale pene fossero condannati. A molte, rispose egli, e addattate alle loro vacanze.<sup>395</sup>

In primo luogo, dal confronto con l'ipotesi spagnolo risulta esservi nel sogno italiano un'integrazione, rappresentata dall'interrogativa indiretta sulla presenza dei poeti all'inferno: una domanda non contemplata ma evidentemente tenuta implicita nell'originale, dove è il demone ad avviare *ex abrupto* il discorso sulle anime in questione. Attraverso i rappresentanti dell'ars poetica, si apre dunque nel sogno maranavitiano la carrellata di categorie sociali e professionali (armaroli, scrivani, notari, sarti, pasticciieri, alchimisti e astrologi accostati anche qui ai pazzi), ciascuna delle quali trova una sua puntuale collocazione in questa 'Repubblica' infernale; carrellata che fa il paio con le stesse categorie messe alla berlina nel testo spagnolo, sottoposte qui come lì alla riprensione del diavolo.<sup>396</sup> Dato l'accento alle 'ruffianerie', è verosimile che l'autore faccia allusione nella fattispecie alla categoria dei commedianti, i quali, come è già stato evidenziato, in età rinascimentale portavano sulle scene i tipi e l'indole di diavoli grotteschi, buffi e ridicoli. L'ipotesi trova immediata conferma subito dopo, dove si legge che «quello che prova più accuti tormenti è il Poeta comico, per punizione d'aver rapito

---

<sup>395</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 7. Così si legge in Quevedo: «Donde ay poetas parientes tenemos en corte los Diablos, y todos nos lo debeys, por lo que en el Infierno os sufrimos que habeys hallado tan facil modo de condenaros que yerve todo el en poetas. Y hemos hecho una ensancha a su quartel, y son tantos que compiten en los votos, y elecciones con los Escribanos, y no ay cosa tan graciosa como el primer año de noviciado de un Poeta en penas», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 15v.

<sup>396</sup> Un calco dall'originale è rappresentato dai passaggi sul mondo femminile dalle chiare tinte misogine: non si possiedono elementi utili a definire la soggettiva posizione di Maranaviti in merito al discorso muliebre, per cui si può ipotizzare che l'autore si sia limitato su questo punto a riportare la lezione originale del sogno quevediano, per mediazione dal testo francese. Vedi *infra*, nota 391.

in tante rappresentazioni l'onore ad infinito numero di Principesse, e di Regine; e sferzate tante persone di condizione con detti mordaci, e falsi».<sup>397</sup> La reazione del sognatore a «così pazze narrazioni, e falsi discorsi delle pene de dannati»<sup>398</sup> è rappresentata da uno scoppio di risa che 'si risvegliano', con ciò lasciando presagire un parziale riattivarsi degli impulsi nervosi – e, con essi, dei movimenti muscolari – che generano la risposta emotiva rappresentata dal riso. Di conseguenza, ciò sottintende un ridestarsi della coscienza attraverso una modificazione della sensibilità del soggetto in sonno.<sup>399</sup>

Si riconferma, anche per il testo italiano, quanto già rilevato a proposito della presenza del riso nelle occorrenze oniriche spagnole sin qui esaminate, ovvero la valenza di un riso per così dire isterico e nervoso, che punta a dissacrare e stigmatizzare, abbassandola al grado di frottola, la temuta veridicità di quanto detto dal demone circa le punizioni inflitte alle anime nell'inferno; una condizione che attende ogni individuo peccaminoso dopo la morte e che, se accolta con serietà dal lettore, dovrebbe incutergli un timore tale da spingerlo a ravvedersi prima della condanna eterna.<sup>400</sup> Difatti, subito il sognatore si dice «inorridito dalla considerazione de veri innesplicabili, e insoferibili eterni tormenti»,<sup>401</sup> per cui si ha un nuovo risveglio dello stato cosciente che mette in moto la funzione intellettuale rappresentata dall'atto del 'considerare', nel senso di rimestare i pensieri e riavere ben presente alla mente vigile la natura reale e realmente severa delle pene infernali. In questo senso, l'opera italiana risente e riflette, al pari di quella spagnola, quello spirito di crisi e contraddizione dell'età barocca precedentemente richiamato alla memoria, traducendolo in quella polarizzazione di riso e pianto messa in luce da Maravall.

---

<sup>397</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 8.

<sup>398</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>399</sup> L. A. DUMONT, *Des causes du rire*, Parigi, Ernest Thorin, 1862, p. 1: «Il riso è un fatto esteriore che corrisponde ad uno stato particolare dell'anima, a una modificazione della sensibilità» (traduzione mia).

<sup>400</sup> Questo, e altri luoghi già segnalati circa la presenza del riso, si possono rileggere alla luce della cosiddetta 'inversione affettiva' del sogno, che rappresenta uno dei numerosi procedimenti per mezzo dei quali i pensieri onirici latenti sfociano nella produzione del contenuto manifesto del sogno. In base a tale processo, il lavoro onirico può intervenire sugli stati affettivi dei pensieri onirici e rovesciarli, in maniera tale che un dato elemento del sogno può rappresentare non solo se stesso, ma anche il proprio contrario. Ciò può avvenire tanto per effetto della censura quanto in virtù dell'appagamento di desiderio, il quale si muove per sostituire una sensazione sgradita con il suo opposto. Per esemplificare tale operazione, Freud riporta il resoconto del sogno di un paziente, un anziano signore colto da una risata in sonno: secondo l'analisi, la reazione comica sarebbe scaturita in risposta al pensiero della morte, per cui nel sogno il lavoro onirico ha ribaltato tale pensiero penoso in una scena comica, sostituendo il riso al pianto. Applicando tale procedimento all'analisi dei sogni quevediani, si può quindi rileggere lo scoppio di risa del sognatore al cospetto di immagini e figure mortifere – una reazione che ritorna in più luoghi dell'opera – come una vera e propria dissimulazione, scaturita da un'inversione dello stato affettivo penoso al pensiero della mesta sorte che attende l'uomo dopo la morte, un pensiero represso e ribaltato nel suo contrario, ovvero uno sfogo di comicità. Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 430-431.

<sup>401</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 10.

Il passaggio più interessante del discorso satirico, nella versione offertaci da Quevedo, risiede certamente nel riferimento alla rappresentazione dei diavoli, in cui lo sbirro indemoniato scaglia un'invettiva contro i luoghi comuni di tanta tradizione iconografica:

Mas dexando estos os quiero dezir que estamos muy sentidos de los potajes que hazeys de nosotros pintandonos con garra sin ser aguiluchos, con colas habiendo Diablos rabones, con cuernos no siendo casados, y mal barbados siempre habiendo Diablos de nosotros que podemos ser hermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco aca que fue Geronymo Bosco allà, y preguntandole, porque habia hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños? Dixo, porque no habia creydo nunca que habia Demonios de veras.<sup>402</sup>

Ecco venir fuori a questo punto tutti quei tratti fissi già visti a proposito della raffigurazione medievale e rinascimentale delle figure diaboliche, caratterizzata da una forma animalesca cervicorne, per metà rapace e per metà mammifera, dotata di artigli, coda, corna e peli di barba, quando non già da ghiottoneria e ingordigia, come si nota nell'analogia fra il cibo e i giudici condannati all'inferno. Questi ultimi, infatti, sono definiti dal demone «faisanes» (fagiani), «platos regalados» (piatti prelibati) e «más provecho y fruto» (il maggior profitto e frutto) per l'intera categoria demoniaca.<sup>403</sup> La polemica del demone è sorretta dalla riprensione contro i bozzetti di Hieronymus Bosch, pittore rinascimentale fiammingo noto per la visionarietà dei suoi dipinti che, non a caso, Quevedo qui etichetta come *sueños*.<sup>404</sup> Si può ravvisare nelle sue creazioni una certa affinità tematica con l'opera quevediana: il *fil rouge* dei dipinti di Bosch è costituito essenzialmente dalla raffigurazione della parabola degli uomini, dalla creazione alla caduta infernale, affidando al pennello la critica contro i sette peccati capitali e determinate categorie sociali, influenzato in questo il pittore dalla concezione di ascendenza medievale dell'originaria inclinazione dell'uomo al male. In questo senso i quadri diventano per chi li osserva lo specchio delle follie dell'umanità, dei vizi e dei castighi che ne scaturiscono. L'aspetto rilevante del riferimento che Quevedo fa al pittore

---

<sup>402</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 17v-18r: «Ma lasciando da parte tutto questo, voglio dirvi che siamo proprio indignati dei brutti scherzi che ci fate, dipingendoci con tanto di artigli, mentre non siamo affatto uccelli rapaci; con la coda, benché ci siano molti diavoli scodati; con le corna, anche se non siamo ammogliati; e poi sempre con quattro peli di barba, mentre fra noi ci son diavoli che, in fatto di barba, potrebbero benissimo essere scambiati per giudici o per eremiti. Metteteci riparo una buona volta! Poco tempo fa venne giù Gerolamo Bosch, e quando gli si chiede perché mai nei suoi “sogni” ci avesse conciato a quel modo, rispose che lo aveva fatto perché non aveva mai creduto che davvero ci fossero i diavoli» (trad. it. BUR 1959, pp. 74-75).

<sup>403</sup> Ivi, f. 19r.

<sup>404</sup> Proprio i dipinti del pittore fiammingo sono riportati come esempio da Bachtin, a proposito della rielaborazione in chiave iconografica del basso corporeo e materiale, di cui i diavoli sono un efficace esempio. In M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 48. Una lettura sinottica dell'opera quevediana e della pittura di Bosch è presente in B. GARZELLI, *Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los Sueños*, «La Perinola», 10, 2006, pp. 133-147.

fiammingo risiede innanzitutto nell'andamento quasi onirico di molti dipinti, che illustrano «un mondo di sogni, di incubi, le cui forme sembrano ai nostri occhi cangianti e mutevoli».<sup>405</sup> In secondo luogo, e come dato più importante, si colloca la fitta presenza di figure infernali che popolano i paesaggi pittoreschi: dalle raffigurazioni dell'Inferno a quelle del Giudizio Universale, passando per episodi biblici e scene di invettiva morale o spirituale, Bosch porta sulla tela un'umanità brulicante di demoni e diavoli multiformi, castigatori dei dannati destinati all'inferno, raffigurati nelle più variegata forme animali e mostruose che risentono della lezione dei bestiari medievali.<sup>406</sup> Da qui scaturisce il riferimento mordace e inviperito del demonio sbirrito di Quevedo, in cui si può scorgere eventualmente una implicita ammissione da parte dell'autore di aver tenuto conto dell'esempio di Bosch per la raffigurazione letteraria dei suoi diavoli. Tale passaggio, pertanto, si inserisce nella rosa di espedienti con cui il poeta spagnolo veicola la sua satira sociale, in quanto mette in evidenza la più sconfinata disposizione malvagia degli esseri umani, che risalta tanto più per contrasto rispetto a quella che si considera come proverbiale e connaturata alle entità diaboliche:

Tambien nos quexamos de que no ay cosa por mala que sea que no la deys al diablo, y en enfadandoos algo luego dezis, pues el diablo te lleve.<sup>407</sup> Pues advertid que son mas lo que se van allà que lo que traemos, que no de todo hazemos caso. Days al Diablo un mal trapillo

---

<sup>405</sup> W. BOSING, *Hieronymus Bosch, 1450 ca. - 1516: tra cielo e inferno*, Koln, Taschen, 2001, p. 7.

<sup>406</sup> Nel quadro *La morte dell'avar* (Washington, National Gallery of Art), che descrive il trapasso del morente la cui anima è in balia della lotta tra bene (angelo) e male (diavolo), compare un demonio tentatore con corna e zampe artigliate, affiancato da un diavolo alato e da una terza figurina tentatrice in una cassa, con sembianze tipiche della specie dei soricomorfi. Una figura nera affine al tipo codato e artigliato compare anche nel particolare dell'immagine della morte inserito in uno dei quattro tondi della pala *I sette peccati capitali e i quattro misteri novissimi* (Madrid, Museo del Prado): qui la figura, collocata sul capo del morente, è accostata ad un angelo, proprio a simboleggiare la lotta di cui si è detto. Ma il maggior numero di entità demoniache compare nelle tavole del *Giudizio universale* (Vienna, Pinacoteca dell'Accademia di belle arti). Particolare interesse riveste lo scomparto di sinistra, che raffigura a contrasto la creazione e caduta dei progenitori e la caduta degli angeli ribelli che trasfigurano in demoni: si noti la resa icastica della contrapposizione tra bene e male, evidenziata da un cambiamento sia di gradiente cromatico tra i due episodi, sia rispetto alla morbidezza e plasticità delle forme e figure, più definite quelle dei progenitori e più rarefatte e scontornate quelle dei demoni, raffigurati come uno stormo di rapaci nel cielo. Nella pala centrale, invece, compare un demone con sembianze femminili intento a cucinare una vittima, un'immagine che fa il paio con la tradizione rinascimentale dei diavoli cuochi e ghiottoni di tanta letteratura, soprattutto teatrale. Il motivo della caduta infernale ritorna nelle *Quattro tavole con visioni dell'aldilà* (Venezia, Palazzo Ducale), dove la terza e la quarta tavola raffigurano rispettivamente la caduta dei dannati e l'antro infernale: anche qui le immagini pullulano di mostri tormentatori alati dalle sembianze più varie, per lo più rettiliane e ferine. Infine, vale la pena menzionare alcuni disegni preparatori probabilmente autentici, *Studi di mostri*, che potrebbero aver costituito il materiale preparatorio di tante figure poi trasferite nei quadri. Per una puntuale analisi dei dipinti dell'artista fiammingo, si rinvia al già citato W. BOSING, *Hieronymus Bosch 1450 ca. - 1516: tra cielo e inferno*, 2001.

<sup>407</sup> Jeffrey B. Russell inserisce le imprecazioni ed esclamazioni all'indirizzo del diavolo, come quella qui riportata da Quevedo, tra le espressioni comiche e umoristiche in uso nelle tradizioni popolari e nel folklore, dove esse rappresentano uno degli strumenti adoperati per stigmatizzare la paura che la figura incuteva. In J. B. RUSSELL, *Il Diavolo nel Medioevo*, cit., p. 47.

y no le toma el Diablo, porque ay algun mal trapillo que no le tomarà el diablo [...]. Y advertid que las mas veces days al diablo lo que el ya se tiene, digo nos tenemos.<sup>408</sup>

Guardando alla traduzione di Maranaviti, la sequenza relativa alla rappresentazione iconografica dei diavoli ricalca ora più ora meno fedelmente la lezione del modello:

Voglio anco avvertirvi, che noi altri Diavoli siamo molto offesi, che voi ci maneggiate, e strappazate, come vi piace, ora pingendoci con le branche, benché non siamo né Aquile, né Griffoni; ora attaccandoci longhe code, come che con esse dovessimo pararci le Mosche, e ora ponendoci al mento grossi involti di barbe rosse, come Galli d'India; benché per barbe bianche vi sian Diavoli tra noi, che senza essitanza potrian esser creduti Eremiti, o Filosofi. [...] Interrogammo ultimamente quel Pittore, altre volte da voi chiamato (assai impropriamente però) Michiel Angelo; perché ci avesse egli rappresentati con tanti differenti arcigni, e difformi aspetti? Ci rispose, che non avendo mai veduti Diavoli, né credendo, che ve ne fossero, aveva ciò fatto per capriccio, non per malizia; La sua ignoranza però non scusò il suo errore; facendosegli ora vedere la realtà di ciò, che non credeva vi fosse.<sup>409</sup>

L'aspetto più interessante risiede senza dubbio nella sostituzione della persona del pittore, ossia Michelangelo in luogo di Hieronymus Bosch. Si è vista la fitta presenza di figure diaboliche nei 'sogni' del pittore fiammingo, immagini che corrispondono effettivamente a quel repertorio di caratteri figurativi denunciati come topici dal demone sbirratto. Quanto al pittore italiano, l'occorrenza dei diavoli è certamente attestata nell'affresco del *Giudizio universale* posto sulla parete dietro l'altare della Cappella Sistina.<sup>410</sup> Circa le ragioni che possano aver indotto Maranaviti a compiere tale scelta, è ipotizzabile che queste risiedano nella cultura di riferimento a cui apparteneva il destinatario ideale dell'opera, rappresentato da un pubblico di lettori italiani a cui poteva non essere ben presente l'arte visionaria di Bosch, mentre lo era sicuramente quella dell'artista toscano. Peraltro, lo scambio è qui facilitato dalla ricorrenza di un tema iconografico comune ad entrambi i pittori, quello del Giudizio Universale, che prende

---

<sup>408</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 18r-18v: «Ci lagniamo anche perché non c'è cosa, per cattiva che sia, che voi non mandate al diavolo; appena vi inquietate un po', ecco che dite: "Il diavolo ti porti!". Ricordatevi che laggiù son più quelli che ci van da soli, che quelli che ci portiamo noi, perché non tutte le merci ci interessano. [...] E badate che il più delle volte mandate al diavolo quello che il diavolo ha già: voglio dire, anzi, quello che abbiamo già». L'edizione italiana moderna, da cui si riportano i passi citati in traduzione (BUR 1959, p. 75), omette la traduzione della seguente frase presente nell'originale: «Tu dai al diavolo un vestito cattivo e lui non lo prende, perché c'è qualche vestito cattivo che il diavolo non prende».

<sup>409</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 12-13.

<sup>410</sup> Le figure demoniache appaiono in diversi episodi dell'affresco michelangiolesco, dalla resurrezione dei corpi dopo il giudizio finale all'antro infernale, passando per la scena in cui accompagnano i dannati negli abissi; sono caratterizzati dalla presenza di corna e ali, da visi arcigni o racchiusi in smorfie, da corpi umani ma fisiognomica animalesca, alternando il pittore una rappresentazione ora orrificica, ora beffarda e grottesca, secondo modi che ricordano i diavoli danteschi. Tra le possibili fonti della rappresentazione iconografica dei diavoli in Michelangelo, oltre alla *Commedia* dantesca, vi sarebbe anche la pittura fiamminga a cui apparteneva lo stesso Bosch. Per un approfondimento si rinvia a P. DE VECCHI, *La Cappella Sistina*, Milano, Rizzoli, 1999.

forma in due dipinti costellati, tanto in Bosch quanto in Michelangelo, da una fitta presenza di figure demoniache ritratte con peculiarità estetiche del tutto affini. Pur nel variare delle unità o di singoli elementi contenutistici del racconto, si può affermare quindi che il messaggio dell'originale, rappresentato dal biasimo del demone contro il repertorio iconografico diffuso dei diavoli, sia stato mantenuto da Maranaviti pressoché equivalente sul piano semantico, confermando un certo rispetto del testo di partenza riletto alla luce del contesto culturale di arrivo.<sup>411</sup> Alla luce di tale canone iconologico, vale la pena evidenziare come la rappresentazione del demone nel sogno in questione – sia spagnolo sia italiano – risponda ad un immaginario che rinnova dall'interno la tradizione iconografica di origine medievale più comune, quella dei diavoli con sembianze ferine e mostruose, come già evidenziato. A ciò si accompagna un altro dato significativo, ancora legato alla cultura cristiana: la 'propaganda' per immagini del diavolo imbruttito e degradato rientrava nell'azione pedagogica della Chiesa, che cercava di esercitare un controllo sulle coscienze anche attraverso la *Biblia pauperum*, diffondendo rappresentazioni icastiche e forti al fine di spaventare i fedeli, indottrinali circa la presenza del male nel mondo, quindi educarli alla via del bene.

In aperto contrasto con le ascendenze della tradizione iconografica zoomorfa e sfigurata appena evocata, la figura demoniaca, tanto di Quevedo quanto di Maranaviti, non soltanto appare con fattezze umane in perfetta coerenza con l'esperienza della possessione, che incamera lo spirito maligno in un corpo umano, ma soprattutto il demone rivendica per sé e i suoi una differente raffigurazione, che rigetti, denunciandola, proprio quell'iconologia diffusa, come emerge chiaramente dall'attacco rivolto alle opere dei due artisti. Questo immaginario diabolico sempre più umanizzato appare anche in linea con le tendenze dell'arte manierista e barocca, che restituisce alla figura del diavolo la sua bellezza primigenia e il suo sembiante umano:<sup>412</sup> ciò si spiega in virtù di una diversa

---

<sup>411</sup> Considerata da questa prospettiva, la traduzione di Maranaviti sembra aderire ad uno dei principi essenziali della traduzione, formulati da Eugene Nida a proposito dell'attività del tradurre la Bibbia. Secondo tale principio, ogni traduzione può comportare una perdita, un'aggiunta e/o una deviazione dell'informazione, poiché raramente si danno casi di totale equivalenza fra due lingue ed ogni lingua è in stretto contatto con il contesto culturale a cui appartiene; di conseguenza, la decodifica di un testo deve tener conto del contesto a cui esso è indirizzato e deve avvenire nella prospettiva di ricostruire il processo comunicativo di quel testo, al fine di riprodurre nella lingua di arrivo «il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile». La citazione è tratta da E. NIDA, *Principi di traduzione...*, cit., p. 162.

<sup>412</sup> Anselmi evidenzia l'umanizzazione del diavolo, con un'inclinazione ora bonaria, ora sarcastica e grottesca, ora ancora comica, come elemento caratterizzante l'iconologia della figura nella letteratura umanistica e rinascimentale. In G. M. ANSELMINI, *Introduzione*, in L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, cit., p. 9.



concezione del diavolo che muta al tempo dell’Inquisizione, un diavolo che da entità ontologica diventa ora piuttosto astrazione concettuale, andando ad incarnare l’inclinazione malvagia innata in ogni uomo, della cui fisiognomica il demone si appropria.<sup>413</sup>

Vale poi la pena segnalare uno snodo significativo nel solo testo spagnolo dei *Sueños*, in cui si può leggere evidentemente il riflesso della realtà monarchica di Spagna:

Ay Reyes en el Infierno, le pregunte yo, y satisfizo a mi duda diziendo, todo el Infierno es figuras, y ay muchos, porque el poder, libertad, y mando les haze sacar a las virtudes de su medio, y llegan los vicios a su extremo, y viendose en la suma reverencia de sus vassallos, y con la grandeza, opuestos a Dioses, quieren valer punto menos, y parecerlo.<sup>414</sup>

È questo uno dei luoghi più amari e più ricchi di echi dell’attualità spagnola, se si pensa al quadro politico, precedentemente rievocato, che fa da sfondo agli anni in cui nascono i *Sueños*. Attraverso un gioco di parole che evita di menzionare direttamente i sovrani, ma vi allude attraverso il lemma *figuras* – forse un riferimento alle figure dei re nei giochi di carte – Quevedo dissemina in queste parole il volto peggiore del potere, amico del vizio e nemico per eccellenza della virtù; ad aggravare il quadro, è il fatto che a parlare predicando sia ancora una volta un diavolo.

Tornando all’evoluzione onirica della vicenda, dopo lunghi discorsi del diavolo Maranaviti inserisce, quasi a mo’ di didascalia, una sequenza informativa sulla persona del sognatore, illuminante anche rispetto alla sua ricezione della predica demoniaca:

Son molto proprii tali avvertimenti dissi io, voltomi verso gli amici astanti; e in effetto son le vere strade per precipitar all’abisso: perché tutto ciò non serve, che a prevertir i buoni costumi, corromper la castità, essercitar le dissolutezze, distrugger la modestia e la semplicità. Tornando poi al discorso con l’Indemoniato.<sup>415</sup>

Qui il protagonista distoglie per un momento la sua attenzione dal diavolo, per volgersi ad interagire con alcuni amici presenti: oltre al dettaglio del movimento, che segna solo una lieve modificazione dello statuto del soggetto in sogno, l’aspetto più interessante è rappresentato dal dato per cui il solo ed unico amico degli inizi, che offre la sua abitazione come palcoscenico per la conversazione con il demone, si moltiplica ora nella presenza

---

<sup>413</sup> L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, cit., p. 73.

<sup>414</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 18v: «Re, ce ne sono all’inferno? Chiesi io. Ed egli rispose alla mia domanda, dicendo: L’inferno è pieno zeppo di figure, e ce ne sono molte perché il sommo potere, la libertà ed il comando li inducono a levar di mezzo la virtù, e tra loro i vizi giungono all’estremo. Siccome per la grandissima reverenza dei loro vassalli e per la loro stessa potenza si vedono deificati, vogliono valere un po’ meno di quanto credano gli altri, e dimostrarlo» (trad. it. BUR 1959, p. 75).

<sup>415</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 17.

di più amici, dei quali nel corso del sogno non è mai stato segnalato l'ingresso sulla scena onirica. Ciò introduce un allargamento di prospettiva, nel senso del numero di eletti ammessi a seguire il dialogo, rispetto alla persona del solo ed unico sognatore a cui era stato riconosciuto l'accesso per strette vie alla chiesa. Ma si potrebbe leggere il passo anche in controtuce attraverso uno dei procedimenti del lavoro onirico evidenziati da Freud: si tratta del meccanismo di 'condensazione', per cui accade che più pensieri onirici si fondono in un solo elemento del sogno o, viceversa, che un solo pensiero onirico latente si dirama in più elementi del contenuto onirico manifesto. In questo caso, dietro l'immagine del sogno del singolo amico iniziale potrebbe esservi il pensiero latente di una presenza amicale generica, per cui poco o nulla conta la consistenza numerica: quella presenza, non a caso, aveva rappresentato un valido supporto nonché uno snodo significativo all'inizio della visione onirica, in quanto l'amico singolo dell'inizio aveva aperto le porte della sua abitazione al colloquio con il demone umanato. Da qui, è possibile o il primo fenomeno, per cui l'amico singolo 'condensa' su di sé il pensiero onirico di più amici, gli stessi che emergono solo più avanti, o al contrario e viceversa, che l'amico singolo dell'inizio si sia solo adesso diramato in più presenze, aumentando così la funzione di supporto e collaborazione nella conversazione con il demone.<sup>416</sup>

Ancora una volta, si può rilevare nella decodifica letteraria dell'esperienza del sogno una certa coerenza con il decorso onirico propriamente detto: come nel sogno che si verifica nella vita vera non sempre vi è una concatenazione logica fra gli episodi e le persone che lo abitano – per cui può accadere di ritrovarsi da un luogo all'altro e con un cambiamento di soggetti, senza che vi sia una chiara consapevolezza circa i connettivi che mettono in sequenza due *frame* diversi, né una spiegazione razionale o un trapasso lucido e consapevole dall'una all'altra situazione – così Maranaviti in questo sogno letterario omette ogni precisazione informativa sulla comparsa di nuovi personaggi, come e quando avvenga, chi siano e quale funzione svolgano, dandoli per assodati come se fossero sempre stati lì presenti, nell'abitazione di quell'unico amico sin dall'inizio. Appare comunque chiara la non rilevanza di queste figure ai fini del discorso satirico e della vicenda onirica, in quanto esse restano sullo sfondo, funzionali solamente alla persona del sognatore nella misura in cui si gira verso di loro per dar voce ai suoi pensieri.

---

<sup>416</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 263-289: «Non solo gli elementi del sogno sono più volte determinati dai pensieri del medesimo, ma anche i singoli pensieri sono rappresentati nel sogno da più elementi. Il percorso delle associazioni conduce da un elemento del sogno a più elementi del medesimo, da un pensiero a più elementi».

Né ci è dato sapere se questo deficit sull'asse della concatenazione degli eventi sia stato volutamente inserito da Maranaviti, per ragioni di coerenza con quanto si diceva circa il procedere onirico asintagmatico; o se non sia stata soltanto una *défaillance* narrativa, che si è tradotta in una distrazione sul numero di astanti nella casa del sogno.

Tanto nel testo spagnolo quanto in quello italiano, un focus puntuale sulla figura e sul ruolo del demone all'interno del discorso satirico è certamente funzionale anche e soprattutto nel confronto con la persona e la funzione dell'io narrante, da cui emergono alcuni punti di particolare interesse onirico. Si confermano, anche in questo secondo sogno spagnolo, molti dei punti già rilevati nel primo: il sognatore – presunto, in questo caso – funge anche da narratore interno, sicuramente in posizione omodiegetica in quanto partecipa alla vicenda narrata mediante interazioni prima di tutto verbali con i suoi comprimari, come confermano le numerose espressioni alla prima persona quali *entré, pregunté, respondiome, oíste decir, dije*; ma anche attraverso reazioni emotive del tutto soggettive, come *admiraronme, espantome, había comenzado a gustar*, con un immediato corrispettivo nelle voci del testo maranavitiano, del tipo 'mi stupisco' e 'rimasi molto soddisfatto'. Grazie alla sua presenza, quindi, la persona del sognatore-narratore ricopre indubbiamente un ruolo funzionale allo sviluppo della vicenda, in quanto invita il prete a sospendere i suoi esorcismi sul demone sbirato, in modo da poterlo interrogare alla maniera del pellegrino dantesco. Tuttavia, per la gran parte del tempo si ritrae in una posizione allo-diegetica, in quanto da testimone interno ai fatti si limita ad ascoltare e a riferire vicende relative ad altri personaggi, utilizzando il passato remoto che ripropone anche qui, come nel primo sogno e com'è tipico della narrazione onirica, lo scarto tra tempo della storia e tempo del discorso. Così facendo, il narratore offre il destro alla prolissa affabulazione del demone che si erge, con tratti evidentemente umanizzati, quale protagonista assoluto del discorso, lungo due direttrici:<sup>417</sup> denigrare i dannati e denunciare la verità sui comportamenti avuti in vita, in modo da rendere la loro condanna tassativa.<sup>418</sup> Più o meno lo stesso si rileva nel testo italiano, dove si nota una presenza del sognatore leggermente superiore, in primis per il venir meno della persona del prete nel corso

---

<sup>417</sup> La funzione di primo protagonista del demone nonché di doppio, nel senso della coesistenza in un solo corpo dell'entità infernale e dell'*alguacil*, il primo parlante e il secondo muto, risponde fra l'altro a quel gusto tipico della retorica barocca per le metamorfosi, che come sottolinea Andrea Battistini rappresentano la predilezione del Barocco per il cambiamento in atto, oggettivato attraverso l'utilizzo nell'opera di più punti di vista, tra i quali si spazia continuamente in quanto tutto è dinamico e nulla è concluso: in questo senso, si spiegherebbe la dialettica continua fra interrogative del sognatore e risposte esplicative del demone. In A. BATTISTINI, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, cit., p. 62.

<sup>418</sup> V. UGALDE, *El narrador y los Sueños de Quevedo*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 4, 2, 1980, p. 190.

dell'interazione dialogica, cosa che lascia il campo libero ad un dialogo serrato a due, sognatore-demone; in secondo luogo, ciò si deve anche ad una diegesi maggiormente inclinata verso una fenomenologia onirica più palese, che vede la persona del sognatore più partecipe e coinvolta attraverso vicende di vita personale, come osservato a proposito della causalità soggettiva del sogno e conseguente rielaborazione di residui diurni. Tale maggiore coinvolgimento si traduce, anche qui, in una narrazione all'inizio abbondantemente autodiegetica, alternata a momenti di solo ascolto delle disquisizioni del demone, che campeggia sulla pagina come voce predominante. Il protagonismo affabulatorio della figura indemoniata è tale da affidarle una digressione di carattere narrativo-mitologico sulla storia di Astrea, dea della giustizia, volta ad illustrare la presenza della Verità e della Giustizia in Terra, durante l'età dell'oro, attraverso la personificazione delle stesse. L'esposizione del mito, ripreso fedelmente anche da Maranaviti, è l'ennesima strategia argomentativa di cui Quevedo si serve, nella figura attanziale del demone, per colpire con i suoi strali l'immoralità di svariate tipologie professionali, l'infrazione alla legge e la consuetudine diffusa tra gli uomini sulla terra a denigrare e screditare la giustizia, per poi virare in un'amara conclusione sull'operato riprovevole dei ministri della giustizia, primo e principale bersaglio di tutto il discorso.<sup>419</sup>

La lunga tirata livorosa del demone si conclude sul finale, nel testo spagnolo, con una stroncatura da parte dell'ecclesiastico:

Quando el Diablo predica, el mundo se acaba. Pues como siendo tu padre de la mentira (dixo Calabres) dizes cosas que bastan a convertir una piedra? Como? Respondio, por hazeros mal, y que no podays dezir que faltò quien os lo dixese. [...] Mientes, dixo Calabres, que muchos Santos y Santas ay oy. Y aora veo que en todo quanto has dicho, has mentido, y en pena saldras oy deste hombre.<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> La favola mitologica, che narra in chiave allegorica la storia della Verità e della Giustizia nel loro tentativo di farsi posto fra gli uomini, assume un significato ben preciso nell'ottica più generale delle intenzioni di Quevedo e, sul piano dello specifico sogno, in rapporto con la denuncia di un cattivo operato degli amministratori giudiziari. La vicenda viene illustrata mediante il racconto in parallelo delle vicissitudini delle due personificazioni allegoriche, con la Verità che, non trovando nessuno ad accoglierla, finisce per stare con un muto, con un epilogo alquanto significativo in rapporto all'intenzione dell'opera quevediana di svelare tutta la verità sui vizi e gli abusi del tempo; la Giustizia, invece, non trovando luogo dove attecchire in terra, si ritira in cielo ed è questa una chiara allusione alla sola forma di giustizia che sembra operare al mondo, ovvero quella divina. La storia di Astrea così come si legge in questo sogno è narrata nei *Fenomeni* di Arato di Soli (vv.96-136); mentre nelle *Bucoliche* virgiliane (IV, 6-7) il ritorno della Vergine della giustizia è impiegato come metafora per preconizzare il ritorno dell'età dell'oro.

<sup>420</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 22r-22v: «Quando il diavolo si mette a predicare, il mondo sta per finire. Come mai proprio tu, che sei il padre della menzogna – esclamò Calabrese – dici cose che basterebbero a convertire una pietra? Come! – ribatté l'altro – È per farvi del male, e perché non possiate poi dire che non ci fu nessuno che vi dicesse queste cose. [...] Tu menti! – scattò allora Calabrese – Santi e giusti, ce ne sono molti anche oggi. Ma ora ben m'accorgo che in tutto quello che hai detto hai mentito; ed in pena di ciò, uscirai oggi stesso da quest'uomo!» (trad. it. BUR 1959, p. 80).

A suon di esorcismi, dunque, Calabrese scioglie la possessione e con ciò sigla la soglia di uscita dal sogno, che risveglia la coscienza dell'autore in una chiusa dal valore programmatico.<sup>421</sup> Qui, infatti, Quevedo sembra sconfessare immediatamente quell'apologia del coraggio posta in apertura del sogno, in quanto si rivolge al lettore con una vera e propria *excusatio propter infirmitatem* volta a minimizzare la qualità di quanto detto, lasciando così cadere nel vuoto e nell'infondatezza il valore delle dichiarazioni sinora fatte. Dato il cambiamento di ambientazione che ha messo fuori gioco la persona del prete esorcista, parzialmente diverso è il finale del sogno italiano da quello spagnolo. Se fino a questo punto il sognatore maranavitano sembrava persuaso dalla verità delle parole del demonio, ben presto la situazione si ribalta quando diventa chiaro l'intento di quest'ultimo:

Convien dire (esclamai a tal passo) che Dio solo opera in questo. Tu sei il padre della buggia, e dell'inganno, e non di meno adduci verità così evidenti, che sono valevoli ad ammolire un cuor di macigno, e convertirlo. Non vi pensate già soggiunse lo spirito, che io tenessi tali discorsi per salute vostra; vi ingannareste da voi stessi; ciò non è che a disegno d'accrescervi i tormenti quando sarà tempo di farveli soffrire, mentre non potrete addur scusa d'ignoranza, e di non esserne stati avvertiti. Voi siete tutti ipocriti. La maggior parte delle lacrime, che versate, procedono dal rincrescimento, che avete di abbandonar il Mondo, non già dal pentimento de vostri peccati.<sup>422</sup>

Il demone ha scelto quindi di riferire i tormenti che attendono le anime all'inferno per rendere ancor più dolorosa l'esperienza degli stessi, quando anche i vivi, dopo la morte, vi approderanno; pertanto, lo scopo del demone non è quello di allietare le sofferenze degli uomini svelando loro la verità, bensì aggravarle. Maranaviti conserva le parole del testo spagnolo quando il demone umanato dichiara di aver fatto tutti gli avvertimenti del caso, per cui nessun uomo, giunto nel regno infernale, potrà dire di non esser stato avvisato su quanto lo attende. Apprese quindi le reali intenzioni dei discorsi del diavolo, 'pazzi discorsi' mischiati con 'altri savii e prudenti', il sognatore a questo punto, senza dar seguito al risveglio dal sogno, scioglie la conversazione per timore che qualche

---

<sup>421</sup> A tal proposito, in una miniatura contenuta nel *Libro delle preghiere* di Ildegarda di Bingen è raffigurata una scena di esorcismo contro un invasamento demoniaco: vi si vede un demone antropomorfo, con tratti zoomorfi e dotato di corna, fuoriuscire dalle fauci della persona invasata, secondo un'immagine ampiamente ricorrente nell'iconografia dell'esperienza di possessione. Manselli interpreta il fenomeno dell'indiviolamento come l'incontro tra religiosità popolare e religiosità colta, in quanto l'operazione di difesa nei confronti del diavolo si compie mediante preghiere ufficiali istituite dal clero e piegate ad uso delle pratiche esorcistiche, come quelle messe in atto dal prete quevediano; mentre la presenza del diavolo nel fedele si nutre di implicazioni che affondano le proprie radici nella religiosità popolare. Cfr. R. MANSELLI, *La religione popolare nel Medioevo: secoli VI-XII*, cit., p. 46. Un campionario di figure sulla pratica dell'esorcismo è presente in L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, cit.

<sup>422</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 24.

ascoltatore lì accorso potesse essere avvinto dalle sue parole e scegliere di seguire il male, per incapacità di scegliere il bene. Come è evidenziato nell'edizione italiana moderna dei *Sueños*, il ricorso allo schema onirico è funzionale all'autore per sciogliere la visione nel momento stimato più opportuno.<sup>423</sup> Così, anche nel rimaneggiamento seicentesco, il viaggio onirico nella soprannaturale esperienza della possessione si chiude in tempo perché il sognatore possa, lui per primo, far tesoro di quanto ascoltato e consegnarlo ad altri:

Signori, benché paia che per l'organo di quel sfortunato abbi parlato il Diavolo, v'è però un gran profitto da ricavare da alcuno de suoi discorsi, per chi vorrà meditarli. Vi supplico perciò a non riflettere al loco di dove sortiscono, ma ridurvi in memoria che Erode (ch'era un perfido Re), profetizzò. Che altre volte dalle fauci di un serpente di Pietra, uscì dell'Acqua. Che si ritrova del Miele nella bocca de' Leoni, e che il Re profeta dice che riceviamo ben sovente rimedi salutiferi dalle mani de' nostri nemici. Ritiratevi dunque, né vi scordate di questo tristo spettacolo, ch'io prego Dio serva ad ognuno per causa all'emenda, e alla conversione.<sup>424</sup>

In questo passaggio conclusivo, Maranaviti rilegge e mantiene pressoché inalterata la lezione di Quevedo, il quale, attraverso la strumentalizzazione di questo attante quale portavoce della satira, sembra volerci dire che «la follia del buffone contiene anche delle verità».<sup>425</sup> A supporto di ciò, infatti, l'autore spagnolo ripreso da quello italiano sceglie un corredo di immagini inverosimili che sembrano voler dare un fondo di credito persino alle presunte verità predicate dal demonio inumato: dapprima chiama in causa le profezie di Erode; poi impiega alcune immagini ossimoriche, inverosimili e di difficile plausibilità, come il getto d'acqua limpida che fuoriesce dalla bocca di un serpente di pietra o le fauci di un leone che contengono il miele; infine, cita i *Salmi* e il caso paradossale per cui anche da un nemico si può ottenere del beneficio.<sup>426</sup> Degna di nota è

---

<sup>423</sup> F. DE QUEVEDO, *Sogni*, cit., p.14.

<sup>424</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 25-26. Il testo spagnolo così recita: «Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto, y no mire a quien lo dijo, que Herodes profetizo, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un León hay miel, y el Psalmo dije: que a veces recibimos salud de nuestros enemigos, y de mano de aquellos que nos aborrecen», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 22v.

<sup>425</sup> S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte...*, cit., p. 200.

<sup>426</sup> Il riferimento ad Erode si spiega in rapporto all'episodio della strage degli innocenti, raccontato in *Matteo* 2, 1-18: appresa la notizia della nascita di un bambino, ovvero Gesù, in cui i Magi identificarono il re dei Giudei, Erode ordinò loro di informarsi sul luogo in cui avrebbe potuto trovare il nuovo nato per adorarlo, covando in realtà segretamente il desiderio di ucciderlo. Tuttavia, scoprendo di essere stato raggirato dai Magi che si adoperarono per mettere in salvo il bambino, il re diede ordine di uccidere tutti i neonati maschi presenti a Betlemme. L'episodio è descritto dall'evangelista come il compimento della profezia narrata nel *Libro di Geremia* 31, 15. Già nel *Sueño del Juicio Final* Quevedo inserisce Erode nel campionario di figure che si presentano dinanzi al tribunale supremo, per destinarlo irrimediabilmente all'inferno (*Sueños y discursos*, cit., f. 5v). Quanto all'analogia demone-Erode, all'area iberica

l'attribuzione di un presunto potere vaticinante ad Erode, il quale non fu realmente profeta ma piuttosto brutale esecutore di un episodio anzitempo annunciato, incarnando così il prototipo di un'aspirazione tirannica alimentata dalla sete di sapere e di un potere esclusivo e inscalfibile; un'immagine che fa il paio con quella, precedentemente vista, dei re inclini al vizio, mossi da ambizione di posizioni di potenza. Da un lato, menzionando il re della Giudea come esemplificativo della figura del vaticinatore, Quevedo si rimette alla già segnalata gerarchia dei sognatori, che stima la veridicità del sogno in base al grado di importanza della visione onirica ricevuta, in questo caso una figura di stirpe regale; dall'altro lato, aggiungendovi la raccomandazione a non badare alla natura della fonte profetica, Quevedo sembra svilire tanto la figura dello stragista giudaico quanto quella del demone, incarnazione del maligno.<sup>427</sup> L'allusione ad Erode, in ogni caso, consente di riportare alla luce quell'anelito verso la conquista di una conoscenza illimitata, spinta oltre ogni vincolo umanamente imposto, che si è già visto essere uno dei motori dei sogni profetici, oracolari e teofanici nell'antichità.

A tal proposito, vale la pena evidenziare che, rispetto al più esplicito sogno del testo italiano, il singolare episodio soprannaturale della possessione adoperato da Quevedo sembra collocarsi in una zona interstiziale tra due tipologie oniriche: la prima è quella oracolare, o meglio la presunzione della stessa, in quanto il demone pretende di decantare una verità sulla condizione umana destinata a perpetuarsi anche per le anime di futura dannazione; dall'altra parte, si riscontra la presenza di alcuni elementi tipici della categoria macrobiana del φάντασμα, nella fattispecie della tipologia dell'εφιάλης, dove il dormiente crede di essere assalito da figure fantastiche che si impossessano di lui gravandogli sul corpo, una tipologia tradotta nella nota e fortunata tradizione iconografica precedentemente vista.<sup>428</sup> Nel sogno spagnolo, l'incontro tra le due fenomenologie approda proprio alla specifica della situazione illustrata da Quevedo, in quanto l'autore

---

appartengono alcune produzioni scultoree del XII secolo, che raffigurano il re della Giudea insidiato dal diavolo, in veste di cattivo consigliere e maligno tentatore: si tratta, in particolare, di raffigurazioni visibili nel convento di San Domenico a Soria, nel monastero di San Juan de Duero in Castiglia e nella chiesa di Santa Maddalena a Tudela in Navarra. Un riferimento a tali opere si trova in L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, cit., p. 27.

<sup>427</sup> Oltre ad un generale inquadramento negativo della figura di Erode nella storia cristiana, si tenga presente anche il condizionamento esercitato dalla cultura controriformistica, che com'è noto ammetteva la possibilità di rivelazioni superne solo per concessione divina e, soprattutto, solo a personalità elette come santi e monaci, diversamente da tutte le altre divulgazioni soprannaturali concesse a persone comuni che potevano agevolmente essere emanazioni ingannevoli del demonio. Da qui, probabilmente, la scelta di stroncare e abbassare sia la figura del re che quella del demone, salvando solo in parte la verità della favella demoniaca. Si veda M. BEER, *Sognare a corte. Trattati di oneirocritica della Controriforma italiana*, in Id., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, cit., p. 206.

<sup>428</sup> MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, I, 3, 7, cit., p. 248-251.

attribuisce allo spirito soprannaturale scelto un convinto e pretenzioso *logos* dal potere vaticinante che inclina all'oracolo, ma al tempo stesso vi innesta i tratti di quella tipologia onirica a cui Macrobio nega ogni potere divinatorio, tanto che nella chiusa del sogno l'autore arriva a sconfessare ogni cosa detta dal demone.

In questo secondo discorso, dunque, la dimensione onirica entra per così dire di scorcio, come una forma di soprannaturale che ha legami parentali con il sogno, solo nella misura in cui la tradizione del pensiero e della fenomenologia onirica ad ampio raggio abbracciava, tra le sue manifestazioni, anche il tipo dell'apparizione demoniaca. Diversamente opera Maranaviti, il quale, come si è visto, rinuncia ad una scrittura implicita e velata e rende palese l'addormentamento del protagonista, dando alla vicenda il respiro della visione in sogno – quindi dell'*insomnium* – precedentemente detta. La visione allestisce quella che ha tutta l'apparenza di essere un'arena giudiziaria, dove si fronteggiano sognatore e demone, con il prete a fare da arbitro e ipocrita giustiziere, messo tuttavia in panchina nell'*Estratto*.

In un secolo come il Seicento, la presenza del male era vivida e tangibile sullo scacchiere sia politico sia bellico: portando in scena un demone umanato, dunque, Quevedo vuol rappresentare la presenza del male radicato nell'uomo. Seppur sprovvista di una potenzialità divinatoria, resta di fatto la speranza espressa da Maranaviti che la visione qui narrata possa rappresentare un monito per chi legge a redimersi dei peccati commessi e convertirsi alla via del bene, esercitando anche qui la lezione di Quevedo sul suo traduttore quella risoluzione catartica che lo spagnolo si attendeva sui suoi stessi connazionali.

### 3.3 *El Sueño del Infierno – Dell'Inferno*

In terza posizione nella raccolta dei *Sueños y discursos* troviamo *El Sueño del Infierno*, collocato invece al sesto posto nell'*Estratto de Sogni* italiano.<sup>429</sup> Nel prologo al lettore del testo spagnolo, si nota immediatamente un cambiamento di tono nei confronti del destinatario stesso che, da pio e benigno qual è stato nei due sogni precedenti, diventa ora

---

<sup>429</sup> Terminato nell'aprile del 1608 come si apprende dall'annotazione riportata dall'autore spagnolo al termine del sogno, al pari di tutti i discorsi satirici anche questo fu ripubblicato in versione espurgata nel 1631, nell'edizione *Jugetes*, e re-intitolato in *Las Zahurdas de Plutón*. Ancora una volta le modifiche rispondono all'esigenza di conformarsi alle norme inquisitorie ed evitare che i discorsi satirici venissero inseriti nell'Indice dei libri proibiti del 1632, per cui il titolo di tale sogno si 'paganizza' nel riferimento ai 'porcili' del dio pagano dell'Ade. Il riferimento ai detrattori, che nel sogno dello sbirro era ancora velato, qui si fa esplicito nella dedicatoria, dove Quevedo allude alle *maliciosas calumnias* scagliate dai nemici all'indirizzo dei suoi scritti. In F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 23r.



oggetto di biasimo e riprensione, fino a divenire agli occhi dello scrittore ingrato e malvagio, pur conservando l'autore la tensione ad accattivarsi il lettore: è questa la spia degli attacchi che i primi sogni quevediani avevano ricevuto, già all'indomani della loro circolazione manoscritta. Ciò ingenera in Quevedo una tirata livorosa, con cui comunica che non si risparmierà nelle sue più crude offensive contro gli abitanti dell'inferno: l'errare è connaturato all'essere umano e nei regni infernali non c'è da aspettarsi persona alcuna che sia stata buona. In questo modo, Quevedo preannuncia per le pagine a seguire una maggiore schiettezza e una più sferzante incisività rispetto ai primi due sogni:

No me arguyas de maldiciente, por que digo mal de los que hay en él, pues no es posible que aya dentro nadie que bueno sea. [...] Si fuere oscuro, nunca el Infierno fue claro, si triste y melancolico, yo no he prometido risa. Solo te pido Lector, y aun te conjuro por todos los Prologos, que no tuerças las razones, ni ofendas con malicia mi buen celo. Pues lo primero guardo el decoro a las personas, y solo reprehendo los vicios, murmuro los descuydos, y demasias de algunos oficiales sin tocar en la pureza de los vicios.<sup>430</sup>

Terminato il prologo, si entra poi nel vivo del discorso satirico, con un passaggio incipitario che riannoda i fili dei due sogni precedenti e fa da preludio indispensabile a quello corrente:

Yo que en el sueño del Juicio vi tantas cosas, y en el Alguacil Endemoniado ohi parte de las que no habia visto, como se que los sueños las mas veces son burla de la fantasia, y ocio del alma, y que el diablo nunca dixo verdad: por no tener cierta noticia de las cosas que justamente nos esconde Dios, vi guiado del Angel de mi Guarda, lo que se sigue por particular providencia de Dios, que fue para traherme en el miedo la verdadera paz.<sup>431</sup>

La sequenza presenta numerosi punti di interesse. In primo luogo, Quevedo chiarisce la natura eminentemente visiva del *Sueño del Juicio final* e quella per lo più uditiva dell'*Alguacil endemoniado*: un dato che conferma quanto già si è messo in luce nell'analisi dedicata ai due rispettivi testi, a proposito del coinvolgimento ora più ora

---

<sup>430</sup> F. DE QUEVEDO, *Prologo al ingrato, y desconocido Lector*, in Id., *Sueños y discursos*, cit., ff. 23v-24r: «Non mi accusare di maldicenza se dico male di colore che vi stanno, giacché è assolutamente impossibile che vi sia dentro anche uno solo che sia buono. [...] Se ti parrà oscuro, rifletti che mai non fu chiaro l'inferno; se triste e melanconico, ricorda ch'io non t'ho promesso risa. Solo ti chiedo, lettore, ed anzi ti scongiuro in nome di tutti i prologhi, di non interpretar malamente le mie ragioni e di non offendere il mio onesto zelo, mettendoci dentro la malizia, perché, in primo luogo, io porto rispetto alle persone e mi limito a riprendere i vizi; poi, critico le negligenze e gli eccessi di cattivi funzionari, senza attentare all'altezza delle loro funzioni» (trad. it. BUR 1959, p. 85).

<sup>431</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 24r: «Io, che nel *Sogno del Giudizio* vidi tante cose e nello *Sbirro indemoniato* potei udire una parte di quelle che non avevo veduto, siccome so che i sogni sono per lo più scherzi della fantasia ed ozi dell'anima, e so pure che il diavolo non ha mai detto la verità, perché non sa assolutamente nulla di preciso delle cose che giustamente Iddio ci nasconde, vidi, guidato dal mio angelo custode, quel che andrò raccontando; e ciò avvenne per una particolare provvidenza, e cioè allo scopo di mostrarmi uno spettacolo che mi conducesse per mezzo del timore alla vera pace» (trad. it. BUR 1959, p. 87).

meno attivo della persona del sognatore-narratore all'eziologia del sogno; quindi, l'autore qualifica ciò che ha sentito nel secondo episodio come un completamento della visione del primo. Il secondo aspetto rilevante di tale passaggio consiste nell'allusione alla falsità di ogni cosa detta dal diavolo, che si collega subito al terzo aspetto, rappresentato dalle affermazioni che discredita la credibilità del fenomeno onirico; con questo, l'autore sembra rinnegare in un colpo secco tutta la validità e autorevolezza delle dichiarazioni fatte fino a questo punto.<sup>432</sup> Segue, quindi, una nota informativa di grande rilevanza circa la concezione quevediana del fenomeno onirico *tout court*, che prosegue sul binario doppio di una teoria eziologica del sogno come esperienza a un tempo profana e soprannaturale. La prima forma si ha in quanto Quevedo definisce il sogno come «burla de la fantasia» e «ocio del alma», rimettendo la genesi dell'esperienza onirica ad una causalità prettamente laica e interiore, mentale e psichica, come prodotto dell'immaginazione e della sostanza spirituale. La precisazione 'della fantasia' come forza propulsiva del fenomeno onirico si innesta coerentemente nella tradizione del pensiero classico greco-romano, la quale già identificava con il termine *φαντασία/fantasia* tanto l'istanza oggettiva dell'apparizione-visione, quanto la libera e talvolta fallibile rielaborazione dei dati sensibili prodotta dalla mente.<sup>433</sup> Con questo secondo significato il termine è qui impiegato da Quevedo, tanto più che il poeta vi associa la voce 'scherzo' che basta già da sé a qualificare in modo faceto, affatto serio e irreprensibile, il fenomeno onirico. La definizione di ozio, invece, è tanto più ambigua e singolare in quanto, se da un lato implica e presuppone un'operatività da parte dell'anima impegnata nell'eziologia onirica, dall'altro lato il termine si traduce nella negazione e

---

<sup>432</sup> Da un lato si può qui obiettare una – probabilmente voluta – contraddizione dell'autore, nella misura in cui aveva chiuso la visione dell'*Alguacil endemoniado* invitando il lettore a non farsi condizionare dalla fonte – appunto il diavolo – delle cose dette e illustrate; in apertura di questo sogno, invece, puntualizza la natura falsa e corrotta delle affermazioni del diavolo medesimo. Dall'altra parte, si può o forse si deve rileggere tale dissonanza tenendo presente la posizione ecclesiastica in materia tanto demonologica quanto onirica: si ricordi, infatti, che la Chiesa attribuiva credibilità alle sole visioni inviate dal divino, stroncando inderogabilmente quelle ingannevoli e illusorie inviate dagli agenti demoniaci. Cfr. *supra* § 1.1.4.

<sup>433</sup> Aristotele parla della fantasia come di una facoltà libera e quindi una produzione autonoma del soggetto, che si distingue dal pensiero e dalla sensazione, ma non potrebbe esistere senza quest'ultima: l'individuo, infatti, può raffigurarsi qualcosa davanti agli occhi, mettendo insieme gli oggetti sensibili depositati nella memoria e formando con essi delle immagini (*De anima*, 427b 15-20). Il filosofo parla della fantasia anche nel *De insomniis* (459a 14-22), mettendola in rapporto proprio con l'esperienza onirica: il sogno, infatti, è definito *φάντασμα*, nel senso di apparizione in sonno. Sulla filosofia greca ha agito, in ogni caso, anche il filtro della speculazione rinascimentale già rievocata, che con la riaffermazione della centralità dell'individuo ha riconosciuto un ruolo primario alle sua facoltà liberamente determinate, superando in questo l'enciclopedia teocentrica medievale.

astensione per antonomasia da ogni forma di attività;<sup>434</sup> a ciò si aggiunga che il concetto generale di ozio come stato di riposo si lega evidentemente bene a quella condizione di stasi e inibizione che è connaturata alla produzione onirica.<sup>435</sup>

La seconda concezione che permea il sogno quevediano, ossia quella soprannaturale, si manifesta invece nella misura in cui tutti i sogni fin qui visti ed esaminati, anche quando rimandano ad un'emanazione interna al soggetto per influsso di stimoli sensoriali o psichici – come il libro del primo sogno – presuppongono sempre una compartecipazione di stampo trascendente; se non altro quasi obbligata, per l'ambientazione ultraterrena della visione e per la partecipazione in essa di agenti celesti. Ciò trova immediata conferma anche nel terzo sogno qui preso in esame, dove il pellegrino-narratore si ritrova sotto la guida di un angelo custode che lo introietta nella visione, promossa dall'intervento di una 'particolare provvidenza' che ha come fine ultimo quello di condurlo, attraverso la paura, alla vera pace; da qui, essa mira ad innescare nel protagonista – e, ci si aspetta, anche nel lettore – una reazione catartica che fa eco alla concezione aristotelica.<sup>436</sup>

Chiuso il preambolo, comincia nel testo spagnolo la narrazione onirica vera e propria. Mentre nel sogno precedente era il mondo soprannaturale a calarsi in questo mondo, mediante l'esperienza di uno spirito inumato introdotto in una chiesa e attraverso un movimento discensionale dall'alto verso il basso, per cui al narratore, da una posizione passiva, veniva recapitata una porzione di quella dimensione trascendente – si pensi concretamente al movimento simulato dal demone invasato, spirito ominoso che *discende* in un corpo umano – in questo sogno infernale, invece, è il sognatore a compiere personalmente, quindi da una posizione attiva, il percorso discensionale negli abissi della

---

<sup>434</sup> L'immagine dell'anima ritratta in stato di oziosa inoperosità ritorna, con una risonanza più forte, anche nel *Sueño de la Muerte*, nel momento che segna l'ingresso del sognatore nella visione: «me quedè dormido, luego que desembaraçada el alma se vio ociosa, sin la trava de los sentidos exteriores, me embistio desta manera la comedia siguiente». Il riposo dell'anima, libera dall'impaccio dei sensi esterni, diventa quindi la *conditio sine qua non* del sogno in questione. In F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 81r-81v.

<sup>435</sup> L'accostamento tra i due concetti di ozio e anima è uno dei capisaldi della *Regula* benedettina, dove lo stato di inoperosità è definito come nemico dell'anima stessa, con una connotazione morale di segno negativo per cui l'uno interdice la facoltà operativa dell'altra: ciò si riassume chiaramente alla concezione cristiana dell'ozio come stato peccaminoso e accidioso, che espone il soggetto ai pericoli della tentazione diabolica. Anche ipotizzando che la lezione benedettina fosse presente all'ingegno spagnolo, questi rilegge la formula («l'ozio è il nemico dell'anima») riscrivendola in chiave affermativa («il sogno è l'ozio dell'anima»). Alla luce di questa riconversione, si evince che mentre in Benedetto da Norcia i due poli dell'equazione sono antitetici e si escludono reciprocamente, per cui non può prodursi lavoro in uno stato di inoperosità, in Quevedo gli stessi sono non solo collegati, ma l'ozio diventa addirittura il prodotto della facoltà creatrice dell'anima e, in quanto tale, si materializza nel fenomeno onirico.

<sup>436</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, 6, 27, Milano, Mondadori, 2018, p. 15. Il legame qui riscontrato è tanto più stringente in quanto Quevedo definisce il percorso palinogenetico, che si attende dalla visione, come cammino che conduce alla pacificazione passando attraverso la paura, doppiando così l'immagine aristotelica della *purificatio animi* per effetto della pietà e del terrore. Questa analogia sarà tanto più evidente nel testo italiano, attraverso l'esame delle modalità di conclusione del sogno medesimo.

Terra; un iter già parzialmente anticipato dalla fenomenologia dello spostamento nel sogno del Giudizio.<sup>437</sup> Il trapasso nello spazio e nel tempo del sogno è qui ancor più sfumato e nebuloso che nei due precedenti discorsi, in quanto non vi è allusione alcuna né all'addormentamento, né all'ingresso nell'onirico, né ad uno o più stimoli dello stesso.<sup>438</sup> La sola informazione inerente a ciò riguarda l'intervento di un'entità celeste, l'angelo sopradetto, in qualità di cicerone della visione onirica secondo un *topos* letterario molto diffuso; salvo poi dissolversi immediatamente dopo la prima e unica menzione.<sup>439</sup> La scelta di questo particolare attante come guida della *descensio ad inferos* per l'individuo scaturiva non soltanto dalla sua natura di messaggero – natura che lo collocava in una posizione di totale mediazione tra terra e cielo – ma presentava a monte anche una ragione di carattere utilitaristico, in quanto, proprio perché emanazione e rappresentazione della ineffabile volontà divina, tali figure erano considerate portatrici di

---

<sup>437</sup> Oltre alla dimensione escatologico-apocalittica, il fenomeno onirico figura molto spesso accostato all'esperienza dei viaggi oltremondani, come uno dei 'modi' attraverso cui l'eroe, mortale o immortale, in genere ancora in vita, è ammesso all'eccezionale visita del regno infernale, tanto da costituire un *topos* nel genere letterario delle visioni. Già in *Eneide* VI (282-284; 893-898), per esempio, la catabasi di Enea si intreccia alla presenza del sogno, obiettivato in due immagini mitologiche quali l'olmo dei Sogni vani nel vestibolo infernale e le porte d'avorio dei sogni, di omerica memoria. Il motivo della visita oltremondana ritorna, com'è noto, nel ciceroniano *Somnium Scipionis*, in un aldilà localizzato in alto anziché in basso, caratterizzato da lucentezza anziché dal buio che generalmente avvolge il mondo dei morti. Diverse opere della letteratura occidentale dei secoli successivi ripropongono in stretta associazione i due motivi del sogno e della visione infernale, come la *Visio Baronti* in cui si è identificato il primo viaggio di tale specie, la *Visio Wettini* di Valafrido Strabone, *Le songe d'Enfer* del francese Raoul de Houdenc, il *Baldus* di Teofilo Folengo; celebre è anche la *Visio Tnugdali*, dove il protagonista visita l'aldilà in uno stato di incoscienza che lo rende prossimo al sogno, mentre ne *La voie de Paradis* di Rutebeuf il motivo onirico si unisce ad un taglio prettamente moraleggiante, nella rassegna di vizi e virtù. Spesso, infatti, il *topos* della visita all'inferno si carica nella penna dello scrittore di un acre spirito satirico, ricco di rimandi al presente, in una evidente affinità con il sogno di Quevedo: così è, per esempio, in terra spagnola, nel *Crotalo* di Cristóbal de Villalón, che fa della sfera religiosa uno dei bersagli più colpiti.

<sup>438</sup> Ciò avviene in coerenza con il precetto per cui la configurazione spazio-temporale risponde, nell'arte, a leggi estensive ben diverse da quelle che governano la loro organizzazione in natura, e si adattano pertanto alle esigenze imposte dal contenuto dell'opera artistica. Cfr. G. FRACCAROLI, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, 1903, p. 66. Si veda anche M. BONAFIN, *Lo spazio-tempo nei viaggi medievali nell'aldilà*, «Études Romanes de Brno», 30(1), 2009, pp. 79-87.

<sup>439</sup> La tradizione riguardante l'angelofania ha radici antichissime che affondano nel tessuto delle vicende bibliche, dove l'angelo si oggettiva e si palesa quale rivelatore per antonomasia dell'impercettibile presenza di Dio, una funzione che trova conferma anche nell'etimologia del greco ἄγγελος, quale messo divino (da ἀγγέλλω, appunto 'annunciare'). La manifestazione della figura angelica connessa al sogno è attestata già in *Genesi* 28, 12, nel celebre sogno della scala di Giacobbe popolata da angeli, a simboleggiare un ponte di comunicazione tra la sfera umana e quella divina, tra il fedele e il suo Dio; l'accostamento angelo-sogno ritorna poi in molti altri luoghi delle Scritture, tra cui si ricordi il passo di *Matteo* 1, 20, dove l'angelo del Signore vaticina in sogno a Giuseppe la nascita di Gesù. Nella tradizione letteraria l'angelo è stato raffigurato nelle forme più varie e con le simbologie più disparate, tra le quali spicca, ai fini del discorso onirico, il fortunato *topos* letterario, di discendenza medievale, del viaggio oltremondano esperito sotto l'ala salvifica dell'angelo-guida: in molti scritti del tempo, che portano in scena la cosiddetta 'commedia dell'anima', il viandante, spesso figura dell'intera umanità che aspira a mondarsi, si incammina nella sua catabasi sotto la guida di un angelo, che lo accompagna in un vero e proprio viaggio di salvezza. In questo contesto l'attante angelicato agiva per richiamare il fedele al bene, nella lotta eterna contro Satana e il male. Cfr. J. LE GOFF, *Aspetti eruditi e popolari dei viaggi nell'aldilà*, cit., in part. pp. 80-84.

«un'arte angelica»<sup>440</sup> che, mentre abbassava il cielo a portata del mondo umano e innalzava questo verso il divino, consentiva alle creature celesti di trasmettere all'umano le superne conoscenze derivanti da Dio. La Chiesa, peraltro, aveva avallato la funzione degli angeli quali intercessori privilegiati tra aldilà e aldiquà e da qui promotori eletti dei sogni e delle visioni, riabilitando in questo modo la possibilità dei viaggi oltremondani una volta ripuliti dei residui di credenze superstiziose del paganesimo: da qui, l'ipotesi che Quevedo abbia volutamente assecondato il *topos* in ragione dell'esigenza di conformarsi ai dettati ecclesiastici.<sup>441</sup> Il sogno, dunque, rappresentava uno dei possibili vettori narrativi attraverso cui si compiva la funzione di trascendente mediazione cognitiva, in quanto luogo diafano e strutturalmente preposto al verificarsi di un evento irrazionale e incomprensibile quale un'angelofania.

Va da sé che, nel caso del terzo discorso quevediano, benché l'autore lo identifichi sin dal titolo come *sueño*, la struttura formale sembra situarsi piuttosto in quella zona ibrida a metà tra sogno e visione:<sup>442</sup> se il primo è menzionato proprio dall'autore, lasciando intendere che il contenuto narrativo proposto sia la rielaborazione narrativa di quanto esperito in sogno, non si può prescindere dalla presenza anche della seconda, di cui *El Sueño del Infierno* condivide alcuni tratti strutturali topici, nella fattispecie tipologica della visione dell'aldilà.<sup>443</sup> Siamo lontani, in questo caso, dalla tassonomia messa a punto

---

<sup>440</sup> P. FAURE, *Angeli*, in *Dizionario dell'occidente medievale*, vol. II, cit., pp. 40-52.

<sup>441</sup> Pur dandosi tale possibilità, non si dimentichino le intenzioni satiriche di Quevedo e le censure subite dai testi, queste ultime segno incontrovertibile della presenza, nei testi, di elementi che disturbavano le sfere ecclesiastiche. Seppure Quevedo avesse scelto il motivo dell'angelofania come una trovata 'smaliziata' dei dettami della Chiesa, il contenuto del sogno dell'Inferno come si vedrà non si risparmia in termini di attacchi e denunce della corruzione dilagante. Citando Le Goff, si può dire che «i sogni mal controllati dalla Chiesa si dispiegano nell'universo immaginario dell'aldilà», in J. LE GOFF, *Aspetti eruditi e popolari dei viaggi nell'aldilà*, cit., p. 94.

<sup>442</sup> L'indeterminatezza che scorre tra due poli opposti rappresenta una costante identitaria della temperie barocca, pervasa da uno stato di «costitutiva incertezza di fronte all'indecidibilità»; si pensi in tal senso alla fortuna nel teatro barocco del tema della visione: questo permea l'atmosfera che fa da cornice a tanta produzione letteraria seicentesca, nella fattispecie di tante opere che ruotano attorno al *leitmotiv* della dialettica tra sogno e realtà, oggettivandosi, sulla scena, in quadri dai confini incerti e nebulosi in cui la dimensione reale sfocia in quella visionaria e immaginifica. Cfr. C. CORTI, *Visione*, cit.; la citazione è tratta da F. CARMAGNOLA, *Il Barocco immaginario*, «Studi di estetica», 30, 2004, pp. 1-28.

<sup>443</sup> Quello della visione dell'aldilà rappresenta un genere letterario ormai consolidato nel tempo, dalla larga fortuna soprattutto nella letteratura di età medievale, che si mostrò particolarmente sensibile circa il destino delle anime dopo la morte. Esso, innanzitutto, accoglie all'interno della formula visionaria l'esperienza già vista del viaggio, quindi è caratterizzato da una stratificazione di elementi e immagini comuni che hanno dato vita ad una struttura topica più o meno ricorrente, a partire dal motivo del sognatore che si rappresenta nella fase di ingresso nel sonno, quindi racconta personalmente il contenuto della visione onirica. Fuor di sogno, invece, ben più ricca è ovviamente la tradizione di opere letterarie basate sul motivo della catabasi: se per l'area orientale una vicenda di questo tipo è rappresentata già nell'*Epopoea di Gilgamesh*, nella persona di Enkidu, per la letteratura occidentale numerosi sono gli eletti a compiere tale esperienza, a partire come sempre dai poemi omerici, personaggi divenuti poi autorevoli precedenti per tutti i viaggiatori a venire. Iniziatore del genere letterario in questione è considerato Gregorio Magno, che nei suoi *Dialogi*

da Macrobio, dove la *visio* è piuttosto considerata come una pre-veggenza in sogno di cose o persone che si vedranno più tardi nella realtà: un aspetto, questo, che non si riscontra nel tipo specifico del sogno-visione quevediano, in cui non è in gioco alcuna dimensione vaticinante, o quanto meno non in forma esplicita.<sup>444</sup> Va da sé, però, che il sogno in questione trattiene una sola faccia di quel potere profetizzante, specificamente rappresentata dal farsi portatore – come già i sogni precedenti – di un messaggio filosofico-morale di utilità per così dire parenetica, in quanto si propone, satiricamente parlando, di arrivare come monito e *memento* alla coscienza dei lettori e di incidere sulla condotta futura della società spagnola, in una prospettiva che guarda alla palingenesi della stessa. Il sogno-visione si mostra peraltro debitore nei confronti della tradizione classica rispetto alla sua morfologia visiva, elemento che fa del prodotto onirico il resoconto di quanto il viandante ha visto:<sup>445</sup> questo andamento trova conferma nelle soluzioni linguistiche adottate che, anche in questo discorso satirico, rimandano puntualmente al campo semantico della visione. La corrispondenza con un certo numero di elementi topici

---

affronta il tema della fuoriuscita delle anime dal corpo e successiva discesa nell'oltretomba, tracciando un solco nella rappresentazione del viaggio agli inferi che diverrà un modello imprescindibile nella letteratura cristiana e in quella visionaria. L'afflato visionario è particolarmente ricorrente nella rappresentazione letteraria della catabasi nonché nella letteratura mistica, nelle persone di santi e martiri che per mezzo della visione ricevono il segnale della presenza divina, quando non già l'investitura spirituale, a conferma di come tale esperienza assurga a ponte di collegamento tra terra e cielo. L'immaginario medievale, che ha dato origine alla formula dei viaggi oltremondani, costituisce pertanto un riferimento imprescindibile per comprendere il riuso di tale genere in chiave onirica e la sua funzionalità anche in età moderna. Per un approfondimento del tema, si rinvia a M. P. CICCARESE (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini, 1987; R. LUPERINI, *Fra antico e moderno: l'incontro con i morti*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 181-191; E. DRASKÓCZY, *I modelli della Commedia: visione e viaggio*, in É. VÍGH, E. DRASKÓCZY (a cura di), «*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, Roma, Aracne, 2021, pp. 55-81; P. M. DE WILDE, *Tra la vita e la morte: il viaggio nell'aldilà*, in A. L. TROMBETTI BUDRIESI (a cura di), *Gallo ad Asclepio: morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 545-554; G. LEDDA, *La letteratura dell'aldilà: viaggi e visioni*, in U. ECO (a cura di), *Il Medioevo. 5. Basso medioevo. Letteratura, Arte*, Milano, Motta, 2009, pp. 61-69. Sul motivo del viaggio oltremondano in Gregorio Magno si veda D. DEIANA, *Collocare le anime nell'aldilà*, «*Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*», 132(2), 2020 (DOI: <https://doi.org/10.4000/mefrm.8226>).

<sup>444</sup> In questo senso sembrerebbe più adeguata la definizione di Artemidoro, per il quale il sogno propriamente detto (ὄνειρος) rappresenta un indizio di ciò che accadrà in futuro, mentre la visione è indicativa di ciò che esiste nel qui ed ora, in quanto caratterizzata dal manifestarsi di passioni del soggetto che rappresentano un sintomo della realtà. Nel riferirsi alla visione, Artemidoro utilizza tuttavia non la voce ὄραμα, come in Macrobio, bensì il lemma ἐνύπνιον che, come si è visto, traduce letteralmente – anche nella tassonomia macrobiana – la visione interna al sogno, ma in Artemidoro tale tipologia nulla ha a che fare con la *visio* dotata di valore profetico. La differenza tra visione e sogno è stata indagata e ben evidenziata anche da Hagge, che riconosce alla prima, nel contrasto con il secondo, uno statuto specifico, chimerico al punto da abbracciare sotto di esso una variegata fenomenologia che sconfinava talvolta nell'onirico, talaltra nel miraggio illusionistico. Per il critico il sogno si colloca su un gradino più basso rispetto alla visione, in quanto potrebbe essere ispirato dal maligno e come tale è suscettibile di sospetto, con ciò riconoscendo all'esperienza visionaria un grado di veridicità e attendibilità maggiore. Cfr. ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni*, cit., p. 5; M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura*, cit., pp. 89-94.

<sup>445</sup> E. GARRONI, *Le immagini e il sogno*, in R. CAMORA, F. RODRÍGUEZ AMAYA (a cura di), *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante, 2005, pp. 129-136.

del genere delle visioni nell'aldilà, rilevati nel sogno quevediano, consente inoltre di conglobare quest'ultimo nell'ambito della letteratura visionaria, così come il primo *Sueño del Juicio final* presenta i caratteri strutturali che lo assimilano al genere della letteratura apocalittica, con una sensibile affinità tra l'una e l'altra tipologia letteraria per la presenza di un'ossatura e di motivi simili.<sup>446</sup>

Di ben altra lena, rispetto all'ipotesto, si presenta l'apertura del sogno *Dell'Inferno* nella traduzione maranavitiana, in una dimensione che si qualifica inizialmente come extra-onirica e che aggiunge un'intera unità narrativa al modello spagnolo:

Passando l'Autunno in un'abitazione di campagna, e godendo di quei divertimenti solitari, che più si confacevano all'umor mio melancolico; passeggiavo una sera (a splendor di Luna) meditando nelle mie passate Visioni; e prendendo estremo piacere nel rammemorarme, tanto m'inoltrai in una strada, che stanco assai e in ora molto tarda, ritornai a coricarmi. Non fu però pigro il sonno a sopraggiungermi; né il sogno a rendermi vagante il pensiero mentre in momenti (mi parve) d'essermi allontanato molto dalla propria mia casa, e pervenuto in un loco, ove non era più notte ma lucidissimo giorno.<sup>447</sup>

Tale sequenza si presta ad alcune considerazioni rilevanti ai fini della comprensione onirocritica del testo. Già dall'incipit, infatti, il sognatore-narratore fornisce la prima puntuale indicazione cronologica – di tipo extra-onirico – dell'intero discorso narrativo fin qui condotto: si apprende che la scena si svolge nella stagione autunnale, un dato totalmente assente nel testo quevediano e non privo, in quello maranavitiano, di ricadute significative.<sup>448</sup> Parlando il protagonista di divertimenti solitari, se ne deduce l'assenza di ogni altro personaggio come figurante nella sequenza in questione, tanto che il sognatore, avvinto da un temperamento melancolico – in perfetta coerenza con la stagione in corso

---

<sup>446</sup> Cfr. A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Il pellegrinaggio metaforico: profezie, visioni e apocalissi medioevali tra il VI e il XIII secolo*, in *I pellegrinaggi nell'età tardoantica e medievale. Atti del Convegno Ferentino 6-8 dicembre 1999*, Ferentino, Centro di Studi Giuseppe Ermini, 2005, pp. 195-209. La sovrapposizione tra i due modi letterari, visionario e apocalittico, trova riscontro nell'apocrifo della *Visio Pauli*, in cui viene narrato il viaggio infernale compiuto presumibilmente da Paolo di Tarso, in una prospettiva escatologico-apocalittica, all'interno di una cornice omiletica che intende indottrinare i fedeli a seguire il bene e fuggire il male. Il viaggio oltremondano di Paolo ha costituito un imprescindibile riferimento epigonico per i successivi viaggi medievali, nonché nella definizione di un immaginario topografico dell'aldilà stessa. Sui caratteri di tale visione si veda M. CICCARESE, *Un inferno apocrifo: la «Visio Pauli»*, in Id., *Visioni dell'aldilà in Occidente*, cit., pp. 41-45.

<sup>447</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 120-121.

<sup>448</sup> Vale la pena segnalare, su questo punto, lo scarto esistente tra la lezione di Maranaviti, che traduce dal francese de La Geneste (dove pure la visione si apre su uno scenario autunnale) e quella presente nella visione infernale di Pazzaglia, in cui il sognatore riavvolge il nastro delle vicende passate durante la stagione primaverile. Cfr. PAZZAGLIA, *Visioni*, cit., p. 115: «Trovandomi la Primavera passata a goder le delizie della villeggiatura, me ne stavo una sera al Chiaro di Luna spasseggiando in un Viale del Giardino, e riflettendo alle mie passate Visioni mi pigliavo non poco gusto di richiamarle alla memoria, e perché tal considerazione mi teneva ingombrato lo Spirito da diversi pensieri; così entrai senz'accorgermene in un Bosco non troppo lontano dalla mia abitazione».

– si racconta mentre ripensa alle visioni precedentemente avute.<sup>449</sup> Il ricordo di quanto visto e vissuto provoca piacere a tal punto da indurre il sognatore all'addormentamento sul finire della sera: una nuova indicazione temporale che si carica di significato nella misura in cui, come ci vien detto poco oltre, l'ambientazione del sogno si sposta invece da uno scenario notturno al 'lucidissimo giorno', con una chiara alterazione delle coordinate cronologiche tra veglia e sonno, nonché del gradiente di luminosità luce/ombra che scandisce il ritmo circadiano. Parimenti si assiste ad una variazione di tipo topografico, attraverso la segnalazione di tre differenti luoghi: dapprima una strada, verso cui il protagonista si incammina spinto dal flusso mnestico delle visioni passate; poi una casa, che figura non nel suo statuto ontologico ma come luogo e oggetto della sfera personale del sognatore, che qualifica l'abitazione – evidentemente quella di campagna segnalata in apertura di sogno – come 'mia', ad indicare appunto uno spazio noto, sicuro e familiare secondo quelli che sono per definizione i tratti caratteristici dell'ambiente domestico; infine, si allude ad un 'loco' indefinito, la cui natura e i cui caratteri si chiariranno solo nel prosieguo del discorso. Il punto sommario sui tre luoghi sopradetti è evidentemente funzionale per comprendere tanto l'eziologia del sogno in questione, rispetto alla soglia di ingresso in esso, quanto la parte fattiva che vi esercita il sognatore: dalle informazioni ricavabili dal brano riportato, infatti, si passa senza soluzione di continuità da un'attività motoria del soggetto, che finché sveglio si muove con tutto il corpo – lo segnala il riferimento all'istradarsi – ad un dinamismo per così dire solo mentale, inaugurato dall'ingresso del soggetto in stato di sonno.<sup>450</sup> L'associazione qui

---

<sup>449</sup> È evidente il riferimento alla nota teoria umorale, nata dalla fisiologia ippocratica e successivamente sviluppata dalla medicina galenica e da quella ellenistica: secondo tale teoria, la natura del corpo umano è costituita dal giusto equilibrio fra i quattro umori, quali sangue, flegma, bile gialla e nera; da questi dipendono tanto la condizione di salute organica quanto i temperamenti e la complessione dell'individuo, per cui la presenza in eccesso o in effetto di uno dei quattro umori determina la condizione di malattia e indisposizione dell'organismo umano. Ciò che nel sogno italiano è chiamato in causa è l'umore dell'atrabile o bile nera, associato all'elemento naturale della terra: ad esso corrisponde il temperamento della melancolia, da cui è afflitto il sognatore maranavittiano, caratterizzato non a caso da una maggiore disposizione alla riflessione e introspezione. Peraltro, dal momento che i quattro umori corrispondono al ciclo delle stagioni, si spiega anche l'ambientazione della vicenda nel periodo autunnale, appunto posto in correlazione con l'umore melancolico. Cfr. IPPOCRATE, *La natura dell'uomo*, in Id., *Opere di Ippocrate*, a cura di M. Vegetti, Torino, UTET, 1976, pp. 417-422, 429-430; GALENO, *Trattato sulla bile nera*, a cura di F. Voltaggio, Torino, Nino Aragno, 2003.

<sup>450</sup> Rilevante, a questo proposito, il dato che conferma il carattere dell'*insomnium*, ovvero di visione in sonno/sogno, anche in questo come nei precedenti sogni: lo segnala il sintagma 'ritornai a coricarmi', dove il prefisso che enfatizza l'iterazione dell'addormentamento fa supporre che la stessa azione sia stata eseguita già nei sogni precedenti, come peraltro confermato dal sognatore stesso nelle varie allusioni all'ingresso nel sonno. Si ricordino le già citate 'formule del sonno' utilizzate nel sogno *Del Giudizio Finale* e in quello *Dello sbirro indemoniato*, rispettivamente «anco dormendo ben sovente mi à parso», che denota l'ingresso nella visione, e «mi svegliai in questo mentre», che segnala l'uscita dal secondo sogno. In I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 2; 119.



delineata tra inibizione motoria e vicenda onirica è perfettamente coerente con i principi che regolano la neurofisiologia del sogno e del sonno: come si è già messo in luce, l'attività onirica avviene nella fase detta di sonno REM o D, caratterizzata da un incremento di alcune attività (oculare, nervosa, cerebrale) e da una ritenzione del tono muscolare; fatta eccezione per pochi movimenti sporadici che dipendono da uno stato di atonia muscolare, ne deriva pertanto durante le fasi D un rilasciamento muscolare che determina la diminuzione o totale assenza di moto.<sup>451</sup> È emblematico, a questo punto, il riferimento al pensiero vagante che mantiene il corpo in una condizione di inattività e riabilita l'energia della sola funzione intellettuale, la quale si staglia raminga a guisa dell'anima errante in tante manifestazioni irrazionali, tra cui anche il tipo del sogno-visione.<sup>452</sup> Oltre al dato rappresentato dall'afflato chimerico, incerto e aleatorio della visione, esplicitato dal sintagma 'mi parve' – tipica formula del marchio onirico<sup>453</sup> – l'intera unità narrativa non soltanto costituisce una 'deviazione', nel senso di un'integrazione delle informazioni contenute nel modello spagnolo, ma soprattutto si rivela inaspettatamente indispensabile nell'economia dello svolgimento del sogno e aggiunge all'ipotesto informazioni di grande pregnanza semantica.<sup>454</sup> Ciò si ha in quanto l'intera *ouverture* onirica crea il terreno preparatorio alla comprensione della visione imminente, attraverso il dispiegamento di elementi dalla forte carica simbolica: l'allontanarsi 'molto' dalla casa rappresenta l'esilio da uno stato di sicurezza e familiarità, un esilio peraltro involontario che si mostra in piena coerenza con le leggi oniriche, per cui il soggetto non sempre è in grado di controllare attivamente le proprie azioni in sogno ma per l'appunto le subisce, come assoggettato ad uno spostamento meccanico e automatico, di cui non può rispondere in virtù dell'inattività muscolare; alla fuoriuscita dall'abitazione fa poi seguito l'ingresso in un altro luogo, il 'loco' indefinito, subito dappresso identificato con «il più delizioso Paese che possa dipingersi»:<sup>455</sup> ancora una volta uno spazio generico che identifica non un sito specifico, quanto piuttosto un'allegoria morale per la via della virtù; il particolare della gradevolezza del luogo, infine, si fa a sua volta simbolico, in quanto costituisce l'attrazione e il richiamo verso

---

<sup>451</sup> Cfr. E. HARTMANN, *Biologia del sogno*, cit., p. 23.

<sup>452</sup> Cfr. P. BOITANI, *Introduzione generale*, in M. SIMONETTI (a cura di), *Il viaggio dell'anima*, Milano, Mondadori, 2007, pp. XI-LI.

<sup>453</sup> V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984.

<sup>454</sup> Trova qui applicazione la prospettiva possibilista della traduzione evidenziata da Umberto Eco, nel senso delle potenzialità interpretative che emergono in un testo nel contatto con l'altra lingua, potenzialità spesso ignote all'autore originario e pertanto serbate in stato meramente implicito nell'opera originale. In U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, cit., p. 124.

<sup>455</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 121.

una felicità solo esteticamente apparente, che nasconde immediatamente le brutture che attendono il sognatore attraverso il deterrente di elementi che a breve si vedranno. Nel giro di boa di poche righe, quindi, Maranaviti dispiega delle pure notazioni di carattere locativo, le quali in realtà si allegorizzano nel rimando alla configurazione moralistica bene-male, vizio-virtù, dell'ambientazione, che attraverserà tutto il discorso onirico lungo la parabola della destinazione dei dannati per l'eternità all'antro infernale.

Alla luce di quanto evidenziato, due nel sogno di Maranaviti sono gli stimoli possibili dell'esperienza onirica: un primo di natura psichica, rappresentato dalla meditazione sulle visioni precedentemente avute, il cui contenuto morale prosegue evidentemente in questo sogno e potrebbe aver agito da residuo nella mente del sognatore, tale da innescare questa terza visione;<sup>456</sup> l'altro stimolo è di natura oggettiva, rappresentato dalla strada in cui il sognatore si incammina e che si pone come l'ultimo elemento della dimensione della veglia da lui visto, prima di cadere addormentato. A fare da sfondo è la complessione umorale del soggetto, che una qualche parte può aver avuto nella determinazione della genesi onirica.<sup>457</sup>

La vicenda del sogno subito dopo narrata si apre con una sequenza che larga parte riserva alla descrizione del luogo, su cui si apre la visione:

Da una parte scherzavano i ruscelli di liquido cristallo con le teneri fronde delle fiorite sponde; dall'altra i ramuscelli degli alberi giocavano con le foglie; e cantavan gli uccelli al dolce mormorio di limpidissime fontane. E perché i nostri desideri sono vagabondi, e nella stessa tranquillità non trovano riposo disegnavo inoltrarmi per ciò; quando (cosa

---

<sup>456</sup> Ciò autorizza quanto già detto, circa l'inquadramento di questo sogno entro la tipologia dell'*insomnium*: secondo la definizione di Macrobio, esso scaturisce dal riprovare in sogno le stesse ansie psichiche, fisiche o esterne della veglia, le quali derivano da uno stato della mente precedente al riposo e quindi tale da disturbarlo. Applicando tale fenomenologia alle modalità di innesco della visione maranavitiana, ne deriva quindi che questa è scaturita dal pensiero e dal ricordo delle visioni pregresse, le quali ora ingiungono a perturbare il riposo del dormiente provocando immagini e situazioni angosciose e spiacevoli. Non si può concordare, invece, con quanto Macrobio afferma successivamente, quando dice che tale tipologia non lascia traccia di interesse o significato, impegnando i pensieri del dormiente solo per il tempo di durata del sogno: si vedrà dalla conclusione che il sognatore trarrà un significato e un profitto dalla visione avuta, cosa che autorizza quindi a rivendicare, anche per questo sogno, una presunzione di divinazione come già precedentemente illustrata.

<sup>457</sup> Dalla ricostruzione storica delle concezioni oniriche, si è visto quanto la teoria umorale fosse posta in correlazione con l'esperienza del sogno, proprio nella cultura di riferimento del periodo di cui si parla: una delle possibili spiegazioni del sogno, infatti, era ravvisata nella fisiologia dell'individuo, ovvero in un eccesso di quell'atrabile da cui discendeva un temperamento di tipo melancolico. Da qui l'ipotesi di una causalità articolata di questo sogno infernale, provocato dall'interferenza di tre variabili: lo stato fisiologico del soggetto, la condizione mentale/umorale e il luogo dell'addormentamento. Cfr. *supra* § 1.2.

miravigliosa) mi vidi innanzi due sentieri, che uscivan da una strada sola, a poco a poco l'uno dall'altro dividendosi.<sup>458</sup>

Sul piano strutturale, l'incipit del sogno tradotto ricalca evidentemente lo schema dell'ipotesto, facendo seguire l'avvio del discorso narrativo ad una breve introduzione preliminare, seppur di segno differente: riepilogativa dei sogni precedenti e prefatoria a questo sogno, quella quevediana; direttamente narrativa quella maranavitiana, che sempre funge da preludio funzionale all'avvio della vicenda onirica ma lo fa sacrificando alcune delle informazioni del testo originale – come la figura dell'angelo-guida, qui assente – e aggiungendovene di nuove ed essenziali sul piano della configurazione onirica. Degno di interesse in entrambi i testi è il riferimento al ruolo del desiderio nella scena riportata, il quale innesca un cambiamento nell'azione del soggetto in sogno, inducendolo a spostarsi da quel luogo pervaso da fin troppa piacevolezza: è lo specchio dell'umana condizione, sempre insoddisfatta e pertanto continuamente protesa a rincorrere nuove vanità, per cui non si appaga di quanto ha già ma si spinge oltre i limiti consentiti, secondo una tensione che ricalca quella già evidenziata all'origine del ricorso a pratiche soprannaturali, ovvero la brama di acquisire anche ciò che sfugge al controllo e al possesso dell'uomo.

Una sensibile differenza tra i due testi si nota sul piano del formulario lessicale utilizzato per mettere in moto il racconto onirico: il sognatore italiano comincia già a descrivere ciò che lo circonda e apre il resoconto con un verbo di vedere, 'guardai', dando al narrato una connotazione subito visiva; diversamente procede l'autore spagnolo, il quale inizia a riepilogare il contenuto della visione con una formula che ricalca uno degli incipit letterari più celebri, quello della *Commedia* dantesca, i cui echi dalla prima cantica sono puntualmente disseminati per tutto il sogno con un'incisività maggiore che nei due precedenti: la proverbiale formula che apre il canto I dell'*Inferno*, «mi ritrovai in una selva oscura», fa il paio con la soluzione verbale adottata da Quevedo, «halléme en un lugar».<sup>459</sup>

Sostanzialmente invariato appare il seguito del brano italiano riportato, dove segue anche qui, come in Quevedo, la descrizione dell'anticamera infernale che ricalca i tratti

---

<sup>458</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 121. Così recita il testo spagnolo: «Halleme en un lugar favorecido de naturaleza per el sossiego amable, donde sin malicia la hermosura entretenia la vista, (muda recreacion, y sin respuesta humana) platicaban las fuentes entre las guijas, y los arboles por las ojas, tal vez cantaba el paxaro, ni se determinadamente si en competencia suya, o agradeciendoles su armonia, ved qual es de peregrino nuestro deseo, que no hallo paz en nada desto», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 24r.

<sup>459</sup> Nella traduzione italiana moderna, il passo è forse non casualmente tradotto proprio con l'espressione «Mi ritrovai». Cfr. F. DE QUEVEDO, *Sogni*, cit., p. 87. L'analisi della presenza dantesca nel passo preso in esame è condotta da R. CACHO CASAL, *El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante*, cit., p. 154.

tipici del *locus amoenus*:<sup>460</sup> il sognatore vede se stesso in un luogo favorito da una natura benigna, caratterizzata da amabile quiete e serenità, da una bellezza tanto innocente quanto ineffabile, che catalizza lo sguardo dell'osservatore; la rappresentazione è poi arricchita dalla presenza sistematica di alcuni elementi naturalistici vivificati, come ruscelli parlanti e uccelli canterini: gli uni scherzano con le fronde, gli altri rispondono al mormorio delle fontane, resi tutti con un repertorio di vocaboli che conferiscono agli oggetti inanimati le movenze e le fattezze degli esseri umani.<sup>461</sup> La descrizione amena del luogo passa in primis attraverso le soluzioni lessicali e foniche adottate, dove prevalgono lemmi dai suoni dolci che enfatizzano la serenità dello scenario; inoltre, l'impiego di accorgimenti di natura fonica va a chiarire la natura della percezione nella persona del sognatore-narratore, non solo visiva ma anche piacevolmente uditiva. Se si pensa alle intenzioni dell'autore spagnolo e al significato morale che tale rappresentazione amena riveste, come si vedrà, nell'economia di questo sogno, è chiaro che la scelta di tale *topos* vegetale sia investita da una rilevanza ben precisa, sulla falsariga dell'ideale virgiliano ed esiodeo di mitica felicità: nella letteratura classica, infatti, il motivo del luogo ameno appare spesso associato alle rappresentazioni nostalgiche dell'età dell'oro; ciò fa legittimamente dedurre che il medesimo schema, applicato ad una specifica regione oltremondana di chiara valenza positiva, agisca nella visione quevediana come un'eco di tempi migliori ormai andati, nonché come immaginario allegorico di una strada abbandonata dai più; pertanto, il motivo è posto all'ingresso del regno ultraterreno a significare la beatitudine, anche *post mortem*, per quanti scelgano di proseguire in cielo come in terra sulla via del bene, contrariamente alla natura maligna e inospitale che attende quanti abbiano barattato la strada del premio per quella della

---

<sup>460</sup> Ancora una volta agisce sulle soluzioni narrative prese in esame l'influenza della letteratura medievale, dove il *topos* del *locus amoenus* era ampiamente praticato nella poesia didascalica secondo schemi chiaramente allegorici, per cui a diverso elemento naturale corrispondeva un preciso significato sul piano morale. Peraltro, la rappresentazione che ne danno sia Quevedo sia Maranaviti risponde adeguatamente al repertorio canonico e convenzionale del luogo ameno, caratterizzato dalla presenza di alcuni elementi costanti tra i quali, almeno, uno o più alberi, una fonte o un ruscello, il canto degli uccelli e i fiori, secondo un accostamento di attrattive che rimandano tanto ai cinque sensi quanto ai quattro elementi naturali. Non di rado, oltre ad essere raffigurato in poesia come luogo a sé, il *locus amoenus* poteva anche rientrare nella descrizione di un giardino. Cfr. N. SCAFFAI, *Luogo ameno*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, cit., pp. 1317-1320; E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 219-223.

<sup>461</sup> La rappresentazione di questo angolo paradisiaco ricalca i moduli del meraviglioso cristiano, che contempla tra i suoi campi privilegiati di espressione proprio la raffigurazione di luoghi e paesi: abbondano descrizioni straordinarie e gradevoli di ambienti paesaggistici, ricche di elementi naturali aggraziati e resi animati ai limiti dell'antropomorfismo; così come, all'interno di questo meraviglioso geografico, rientrano anche le rappresentazioni dell'aldilà, che ripropongono proprio il contrasto tra il meraviglioso del paradiso e quello dell'inferno, secondo moduli che vengono ricalcati tanto da Quevedo quanto da Maranaviti. Si veda J. LE GOFF, *Meraviglioso*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, vol. II, cit., pp. 705-720.

punizione. Difatti, subito dopo il sognatore italo-spagnolo si imbatte in un sentiero biforcuto che porta avanti il motivo di discendenza dantesca del cammino foriero di peccato:

Quello della man dritta era così stretto, che non aveva comparazione con l'altro; e come poco frequentato, era pieno di roveti, di spine, di pietre, e così scabroso e ineguale, che a grandissima fatica e mille pene potevasi entrare. V'era non di meno sicura apparenza, che molte persone vi erano passate, però con grandi incomodità. Gli uni vi avevan lasciata la pelle, altri le mammelle, le braccia, la testa, e i piedi, e tuttavia si vedeva ogni giorno qualche passeggero, ma avevano tutti le facce pallide, magre, e estenuate, e marciavano senza volgersi mai addietro. Il dire, che vi si potesse andar a cavallo, sarebbe un scherzo; e in effetto dimandando ad alcuno de' viaggianti s'era spaziosa la strada, mi fu risposto che per entrarvi, San Paolo convene lasciar il suo Cavallo.<sup>462</sup>

Chiara ed inequivocabile appare la fitta simbologia del passo citato, dalle evidenti ricadute moralistiche che riproducono lo schema dell'*homo viator in bivio*:<sup>463</sup> siamo al cospetto di un modo letterario nel quale il pellegrinaggio incontra la letteratura odeporica e il viandante percorre gli itinerari della sua personale *peregrinatio animi* sotto l'ausilio

---

<sup>462</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 121-122. Si legge nel testo spagnolo: «Tendi los ojos cudiciosos de ver algun camino por buscar compañía, y veo (cosa digna de admiracion) dos sendas que nacia de un mismo lugar, y una se yba apartando de la otra, como que huyesen de acompañarse. Era la de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, y estaba, de la poca gente que por ella yba, llena de abrojos, y asperezas y malos passos: con todo vi algunos que trabajaban en passarla; pero por yr descalços, y desnudos se yba dexando en el camino, unos el pellejo, otros los braços, otros las cabeças, otroso los pies, y todos yban amarillos, y flacos. Pero noten que ninguno de los que yban por aqui miraba atras fino todos adelante. Dezir que puede yr alguno a caballo es cosa de risa. Unos de los que alli estaban, preguntandole si podria yo caminar aquel desierto a caballo, me dixo: san Pablo le dexò para dar el primer passo a esta senda». Una notazione aggiuntiva riguarda la sola persona del sognatore quevediano, di cui ci vien detto chiaramente che si muove nello spazio descritto con il solo ausilio dello sguardo, stante ancora immobile il resto del corpo. F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 24v.

<sup>463</sup> Il motivo allegorico del sentiero biforcuto è ampiamente presente nell'iconografia rinascimentale, ad esempio nel dipinto *Sogno del cavaliere* di Raffaello (1503ca): vi si rappresenta un giovane addormentato in armi, attorniato da due allegorie morali personificate apparsegli in sonno, la Virtus e la Voluptas; qui, peraltro, il motivo del bivio è utilizzato in correlazione all'esperienza del sogno, o meglio calato in essa, così come nel discorso quevediano. Ancor di più il tema è al centro della tela *Ercole al bivio* di Annibale Carracci (1595ca), che ripropone in chiave iconografica la favola moralistica del giovane eroe mitico al cospetto di personificazioni allegoriche, quali la Virtù e la Felicità, simbolo per l'appunto di due opposte strade: la prima, dall'aspetto affabile e affascinante, compare alla destra dell'eroe promettendogli vantaggi al prezzo di dure fatiche; la seconda, altrettanto bella e ammaliante, figura alla sua sinistra e offre piaceri vani ed effimeri con l'uso dell'inganno. Il mito, tramandato da Prodicus di Ceo, è riportato da Senofonte nei *Memorabili* e si basa sull'intreccio di due modelli archetipici, quello del sentiero biforcuto in chiave moralistica e quello delle personificazioni allegoriche (una lettura interessante del mito è presente in F. R. BERNO, *Seneca al bivio. Il paradigma di Eracle nelle Lettere 66 e 115*, «Prometheus», XLII, 2016, pp. 115-122). Il tema della biforcazione moralistica si interseca anche a quello della divisione delle anime già osservato nel *Sueño del Juicio final*, un motivo altrettanto antico che trova una esemplare rappresentazione nel mito di Er, narrato da Platone nella *Repubblica* (X, 614b): il protagonista, ridestatosi dal sonno della morte dopo esser stato ucciso in battaglia, racconta la sua esperienza nel regno dei morti, dove le anime vengono divise per l'appunto in giuste e ingiuste in base a meriti e colpe, quindi indirizzate come di consueto le prime a destra e le seconde a sinistra.

di una guida che lo ragguaglia sulle varie implicazioni del viaggio.<sup>464</sup> L'archetipo narrativo della biforcazione moralistica del sentiero, ricorrente in tante rappresentazioni infernali sia pagane sia cristiane, è preso in prestito anche da Quevedo e dal suo traduttore in aderenza alla simbologia canonica attribuitagli, ovvero il paradigma della scelta tra bene e male; un *topos* che era stato anticipato già nel sogno del giudizio, dove le anime venivano separate anche nella conformazione topografica della valle ed erano avviate ora alla salvezza ora alla dannazione eterna. Il sognatore, quindi, ritrovatosi al cospetto di due strade opposte, come un novello Ercole è chiamato a scegliere tra una via impervia, malagevole e pressoché deserta, e l'altra di gran lunga più allettante e ampiamente trafficata:<sup>465</sup> la prima, quella canonica di destra, rappresenta il sentiero dei giusti che instrada verso la virtù, a suon di fatiche e avversità che si oggettivano anche nella resa icastica di elementi naturalistici aspri e spigolosi, come rocce e sterpi, al punto che le anime che la imboccano sono via via ridotte a brani, seppur in assenza di pentimento perché tutte protese a guardare sempre avanti e mai indietro.<sup>466</sup> A tale altezza della narrazione onirica, Maranaviti, riprendendo Quevedo, inserisce l'autorevole precedente

---

<sup>464</sup> Un estremo approdo di tale formula sarà rappresentato dalle moderne guide turistiche, archeologiche e devozionali, come evidenziato in F. CARDINI, *Il pellegrinaggio in Terrasanta*, in B. CLERI (a cura di), *Homo viator: nella fede, nella cultura, nella storia. Atti del Convegno – 18-19 ottobre 1996, abbazia di Chiaravalle di Fiastra, Tolentino (MC), Italia*, Urbino, Quattroventi, 1997, pp. 9-36. Il motivo della guida associato all'esperienza della catabasi è di antico lignaggio, tanto più perché spesso appare quale elemento indispensabile subordinato proprio alla diramazione dei sentieri: si legge, infatti, nel *Fedone* platonico (108a) che «il viaggio non è come dice il Telefo di Eschilo» il quale assicura che «una semplice strada conduce all'Ade, ma a me non sembra semplice né unica. In questo caso non ci sarebbe bisogno di guide: nessuno sbaglierebbe, se ci fosse un'unica via. Pare, invece, che abbia molte biforcazioni ed incroci» (trad. it. UTET 2000, p. 587). Pertanto, dato il carattere non lineare del cammino, si rende necessario l'intervento di una figura di supporto come nel caso quevediano, sebbene l'angelo all'inizio di questo sogno appaia solo in dissolvenza e come rapida comparsa.

<sup>465</sup> L'iconografia letteraria della strada impervia, che conduce al cielo e alla salvezza eterna al prezzo di sofferenze e travaglio, ha come modello indiscusso quello della via malagevole, faticosa e scarsamente percorsa descritta nel *Vangelo di Matteo* 7, 14, che altro non è che la via «che conduce alla vita» e quindi all'Altissimo, scovata solo da pochi. Quevedo si attiene all'archetipo biblico nel descrivere il sentiero di destra, dunque del bene, come scarsamente praticato da solo poche categorie sociali e professionali. La cifra etico-moralistica della contrapposizione destra-sinistra è ripresa anche dalle teorie psicanalitiche e applicata alla simbologia degli organi genitali in sogno: Freud riporta al proposito la concezione di Wilhelm Stekel, secondo cui la strada di destra indica la retta via e quella di sinistra indica il reato, salvo poi diversamente connotare gli elementi onirici che afferiscono all'una o all'altra via, con ricadute evidentemente sessuali. Sulla simbologia destra-sinistra in un'ottica clinica si è espresso anche Mircea Eliade nel *Dizionario dei simboli*, dove riporta le teorie di quanti hanno riletto la valenza destra/positivo e sinistra/negativo in una prospettiva anche extrareligiosa e moralistica. Cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 330-331; M. ELIADE, *Dizionario dei simboli*, Milano, Jaca book, 2017.

<sup>466</sup> La presenza delle rocce lungo il sentiero positivo da un lato traduce in oggetti fisici e concreti le difficoltà che l'uomo deve affrontare, al fine di mondarsi e approdare all'eterna beatitudine; dall'altro lato, può essere interpretata come allegoria della salda presenza di Dio in funzione di aiuto, protezione e salvezza lungo la medesima strada, nel faccia a faccia dell'individuo con gli ostacoli. Su una tale lettura intervengono le suggestioni prodotte dalla simbologia biblica dell'elemento in questione: nell'Antico e Nuovo Testamento, infatti, la roccia è attribuito frequente del Signore, più volte richiamato ad enfatizzarne la saldezza e la stabilità come incrollabile punto di riferimento per l'uomo (*Isaia* 26, 5; *Matteo* 7, 24; *Deuteronomio* 32, 4).

di san Paolo, lo ‘Vas d’Elezione’ che fu già predecessore di Dante nell’esperienza del viaggio oltremondano e di cui l’autore rievoca il transito sulla via della virtù:<sup>467</sup> si tratta di una trovata smaliziata che rappresenta quasi un riferimento obbligato nella tradizione dei viaggi in salita o in discesa nell’altro mondo, trovata con la quale il poeta spagnolo inserisce anche la propria esperienza nel solco di quella tradizione, imprimendole il sigillo della legittimità e autorevolezza.

Lungo questa strada, il sognatore ha la sua prima interazione diretta con le anime defunte che hanno scelto di proseguire sulla via del bene. Così Maranaviti:

Fra simili considerazioni m’aprossimai ad un povero Mendicante, che alquanto si riposava per ripigliar fiato, e gli chiesi, se v’erano in quella strada osterie, e lochi per ricoprarsi. Convien sempre marciare (diss’egli) ne fermarsi mai un momento. Eh non sapete forse, che nella carriera della vita umana, la partenza è il nascere; il vivere è il camminare; l’ostaria è il Mondo; e che sortendo di là non v’è che un picciol passo per entrar nella Pena, o nella Gloria? Ciò detto: Dio resti con voi; soggiunse. Chi calca il sentiero della virtù, perde il tempo quando si ferma; e poi, non conviene rispondere a quelli, che s’informano per curiosità, non per essere istrutti.<sup>468</sup>

La curiosità del viandante è se vi siano su questo sentiero luoghi di riposo e stazioni di posta, come osterie e locande – *ventas* e *mesones* in Quevedo – proverbialmente legati alla dimensione del viaggio sin dalla tradizione medievale, dove figuravano come spazi deputati all’accoglienza e alla sosta dei pellegrini, ma ampiamente impiegati anche dalla retorica del Barocco come metafora del mondo.<sup>469</sup> La risposta data da un mendico alla domanda del sognatore è subito presa a pretesto per mettere alla berlina la caratura morale di tali ambienti, dietro cui si celava un complesso immaginario che vi identificava, sempre

---

<sup>467</sup> Il riferimento è al passo in *2Cor.* 12, 2-5, dove l’apostolo accenna ad una rivelazione divina dal contenuto ineffabile, ricevuta durante una salita al terzo cielo, il Paradiso. La vicenda ha dato spunto alle numerose narrazioni della letteratura apocrifa, più o meno libere, che hanno tentato di ricostruire quanto visto e udito da san Paolo, come la già menzionata *Visio Pauli*.

<sup>468</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 122-123. Si legge nel testo spagnolo: «Preguntè espantado desto a un mendigo que estaba descansando, y tomando aliento, si acaso habia ventas en aquel camino, o mesones en los paraderos? Respondiome, venta aqui señor ni meson? Como quereis que le aya en este camino si es el de la virtud? En el camino de la vida, dixo, el partir es nacer, el vivir es caminar, la venta es el mundo, y en saliendo della es una jornada sola y breve desde él a la pena, o a la gloria. Diciendo esto se levanto, y dixo: quedaos con Dios, que en el camino de la virtud es perder tiempo el pararse uno, y peligroso responder a quien pregunta por curiosidad, y no por provecho», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 25r.

<sup>469</sup> Come già segnalato in § 3.1, Maravall include la metafora del mondo come locanda tra gli elementi paradigmatici della visione barocca del mondo, presentata, traendo ad esempio la descrizione del *topos* in Fernández de Ribera, come casa di pazzi e disordinato albergo, che nella varietà e confusione di quanti la frequentano, tra menzogne e inganni, si presta bene a racchiudere l’intera esistenza umana: il saggio vi si trattiene in quanto pellegrino e vi si apprendono i trucchi, gli inganni e i modi per difendersi dagli altri. A supporto di ciò, Maravall riporta proprio l’esempio di Quevedo che parla di ‘ostello del mondo’, da temere solo se si perde la retta via. In J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, cit., pp. 255-256.

più spesso, lo spazio ideale per una pausa edonistica dalle incombenze della vita, sia in quanto luogo di abbandono ai piaceri della tavola, sia in quanto spazio ideale per svaghi dissoluti e passatempi sensuali.<sup>470</sup> L'operazione denigratoria di tali luoghi, in Quevedo e nel suo traduttore, suona come contrappunto morale in chiave negativa rispetto al valore virtuoso della strada a manritta, su cui il sognatore si muove: l'osteria diventa, quindi, allegoria del mondo intero per la sua turpitudine e per la fitta campionatura di comportamenti peccaminosi che vi si possono trovare, al punto che il mendicante suggerisce di marciare sempre e non fermarsi mai un momento, in quanto «chi calca il sentiero della virtù, perde il tempo quando si ferma; e poi, non conviene rispondere a quelli che s'informano per curiosità, non per essere istruiti». Con queste parole, che ricalcano l'originale attraverso la mediazione dal francese, l'autore italiano si allinea alla posizione di Quevedo nel pronunciare il suo biasimo contro la *curiositas*,<sup>471</sup> gettando qui il seme di una riflessione su valori e principi virtuosi che sarà ampiamente sviluppata nel prosieguo della vicenda.

Questa immagine traviata dei luoghi di posta è tanto più enfatizzata a contrasto con la via a mano manca, quella del peccato e della dannazione eterna; è emblematico il fatto che per passare sull'altra sponda il sognatore debba indietreggiare di alcuni passi dalla strada virtuosa, segno incontrovertibile di un cammino moralmente regressivo, allegorizzato dall'atto motorio:

Considerato per ciò da me tanto penoso, e difficile quel cammino, e le persone ancora, che lo transitavano, così rigide e schive; conobbi non essere confacevole al mio umore; onde feci un passo indietro, e sortii da quel loco tanto a me dispiacevole; e volgendomi alla sinistra trovai in un punto istesso nell'altra strada, dove vidi tante persone, tanti Cavalieri, tante Carozze ripiene di bellissime Dame, l'une, che cantavano, l'altre ridevano, altre

---

<sup>470</sup> Dieto questa lettura depauperata dei luoghi di posta si poneva anche la cultura carnevalesca con l'ideale del mondo alla rovescia, che portava in scena una profonda rivisitazione in chiave popolare di quegli elementi – pane, vino e banchetto – che nella teologia cristiana si caricavano di tutt'altro significato spirituale. Emblematica in questo senso, sopra tutte, è la rappresentazione che Rabelais fa dell'osteria in *Gargantua e Pantagruel*, contravvenendo alle leggi del mondo ordinario e sovvertendo le rigide convenzioni sociali che governavano il sedere alla tavola. L'immagine della locanda in quanto luogo di depravazione e abiezione ricorre già in tanta letteratura del Due e Trecento, pervasa ora da un'intonazione comica che getta una buona luce sul luogo in oggetto, ora da una coloritura didascalica che abbassa l'osteria a spazio perverso e di malaffare, puntualmente mal frequentato. In una lettera del 22 febbraio 1579, pronunciandosi contro le pratiche teatrali che deviavano dallo spirito della cristianità, l'Arcivescovo Carlo Borromeo si pronunciava non a caso anche contro le 'detestabili conversazioni delle bettole e osterie'. Risponde sempre a questo decalogo anche la rappresentazione della taverna fatta da Quevedo nel *Furfante*. Un'analisi del motivo attraverso i secoli di principale interesse è offerta da F. PUCCI DONATI, *Osti e osterie nei proverbi italiani fra Medioevo ed età moderna*, «Italica Belgradensia», 1, 2017, pp. 33-45; la lettera di Borromeo è riportata in G. B. CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, appreso Pietro Lancellotti, 1759, pp. 94-103.

<sup>471</sup> Sulla concezione della *curiositas* si è già detto qualcosa a proposito del secondo sogno. Vedi *supra* § 3.2, p. 148, nota 383.



scherzavano, che effettivamente parevami d'esser al corso, o passeggio di qualche famosa città. A pena mosso il piede, mi vidi trascorso nel bel mezzo della strada fra dame, tra danze, mascherate, comedie, giochi, e conviti; passatempi tutti molto confacevoli alla mia inclinazione.<sup>472</sup>

Ancora una volta, la penna quevediana imitata da quella italiana obbedisce alle leggi della retorica barocca che si nutre di antitesi e ossimori, figure che meglio si prestano a «conciliare e assorbire gli aspetti più contrastanti delle cose».<sup>473</sup> La seconda strada, che volge a sinistra, è destinata quindi agli empi e conduce chiaramente al peccato: non è un caso, infatti, che sia abitata da un fitto corteo di individui, come sempre ridotti dall'autore a tipi umani e categorie sociali e professionali rappresentative di un intero mondo, in quanto molto più grande è il numero di coloro che sono predisposti a compiere il male e traviarsi. Per enfatizzare la riprovazione della 'via dell'inferno', la popolazione che la frequenta è raffigurata nei modi del 'teatro del mondo',<sup>474</sup> intenta ad eseguir commedie e balli in maschera: ciascuno ricopre un proprio ruolo che non è piovuto dal cielo, come mandato divino o artificio della fortuna, ma è creato dall'uomo il quale ora ha la possibilità di osservarsi sul palcoscenico della vita. L'abbassamento morale di tali figure passa quindi attraverso le attività che le vedono impegnate, a ribadire come piaceri e divertimenti mondani sono ben più allettanti di spine, sassi e pietre, e non a caso proprio

---

<sup>472</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 123-124. Nel testo quevediano si legge: «Pesia tal, dixé yo entre mi, pues tras ser el camino tan trabajoso, es la gente que en el anda tan seca, y poco entretenida? Para mi humor es bueno. Di un passo atras, y salime del camino del bien, que jamas quise retirarme de la virtud que tuviesse mucho que desan dar, ni que descansar. Volvi a la mano yzquierda, y vi a un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza cargada de competencias al Sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra, y muchos Caballeros, yo que siempre ohi dezir, dime con quien fueres, y direte qual eres, por yr con buena compañía puse el pie en el umbral del camino, y sin sentirlo, me hallè resbalado en medio del, como el que se deslisa por el hielo, y tope con el que habia menester. Porque aqui todos eran bayles, y fiestas, juegos, y saraos». In F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 25r-25v.

<sup>473</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, cit., p. 56.

<sup>474</sup> Si tratta di un'altra delle metafore praticate dalla retorica barocca per mettere in scena una «teatralizzazione della storia»: essa si serve dell'immagine del teatro per raffigurare la condizione di crisi che pervade il mondo intero, in un alternarsi di commedia e tragedia; l'uomo si fa così spettatore oggi delle vicende altrui, domani delle proprie, ricoprendo di volta in volta un ruolo come su di un palcoscenico, dove la vita reale imita il teatro e questo, a sua volta, attinge la sua materia dalla vita vera. Di conseguenza, la formula teatrale nella poetica barocca a un tempo «è una maschera che rappresenta le cose» e «invita a smascherare» (E. RAIMONDI, *Nel «gran teatro del mondo». Riflessioni sulla metafora barocca*, in Id., *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, BUR, 2011, pp. 196-215). Già sul finire del Cinquecento il binomio vita-commedia era stato sviluppato in questi termini da Giordano Bruno, come strumento per strappare il velo dell'apparenza e 'smascherare' la cruda realtà del mondo, lo scarto tra illusione e verità. Il *topos* del *theatrum mundi* sarà esplicitamente ripreso da Quevedo in apertura del *Sueño de la Muerte*, dove definisce la visione che si appresta a narrare come una commedia che lo investe all'atto dell'addormentamento (*Sueños y discursos*, cit., f. 81v). Sul teatro del mondo in Bruno si veda N. ORDINE, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 59-64.

i primi sono disseminati lungo la via che conduce irreversibilmente al peccato.<sup>475</sup> Il sognatore si raffigura subito come ‘uno di loro’, accomunato dalla medesima passione per tali passatempi, al punto da esser travolto da una contentezza ineffabile. In Quevedo, peraltro, la galleria che si presenta alla vista del viandante, detta «humanas hermosuras», appare adornata delle più alte qualità della bellezza e della pompa fascinosa, tali da attirare chiunque vi si imbatta: una trovata chiaramente ingannevole volta a traviare e trainare i neofiti sulla via del male.<sup>476</sup>

Non appena si immette sul sentiero di sinistra, il sognatore ne è come risucchiato; per rendere adeguatamente l’immagine Quevedo utilizza due sintagmi, «sin sentirlo» e «me

---

<sup>475</sup> Ancora nel XVII secolo la Chiesa piega ai suoi fini di evangelizzazione e al controllo inquisitorio tutte quelle espressioni artistico-culturali su cui gravava il sospetto di deviazione dallo spirito autentico del messaggio cristiano; tra queste forme della cultura rientrava anche il teatro, che com’è noto rappresentò un alto strumento pedagogico e predicatorio nelle mani del Collegio dei gesuiti. Alla approvazione solo di un teatro liturgico, coerente con i dettami post-tridentini, fa da contraltare la condanna di una spettacolarità comica e istrionica, una detrazione che si nutre fra l’altro delle numerose posizioni espresse in merito dagli scritti patristici, primo fra tutti il *De spectaculis* di Tertulliano: testi volti a deplorare l’inclinazione delle rappresentazioni comiche al divertimento, alla depravazione morale e all’eccitazione dei sensi e delle passioni corporali negli spettatori. Il comune denominatore della condanna ecclesiastica al genere comico era individuato, non a caso, nelle residualità dell’idolatria pagana e nel legame con il demoniaco, accuse che sollecitarono la pronta risposta di numerosi comici e di alcuni religiosi, i quali affidarono alle stampe veri e propri trattati apologetici del potere edificante della commedia, tra cui *La supplica* di Nicolò Barbieri, *Intorno al componimento de la comedia* dell’abate Bernardino Pino da Cagli e *La Ferza. Ragionamento secondo contra l’accuse date alla Commedia* di Giovan Battista Andreini. In questa vasta operazione di censura della comicità, si facevano rientrare anche provvedimenti legislativi contro i mestieranti nel campo delle arti performative, tra cui appunto buffoni, istrioni e attori di piazza, sui quali penderà ancora fino all’età moderna una severa condanna. Tale quadro politico-ideologico spiegherebbe, quindi, il pesante biasimo espresso nei confronti di tali figure nel sogno esaminato, sullo sfondo di un contagio dilagante che si estende a macchia d’olio dalla Spagna di Quevedo all’Italia di Maranaviti, costringendo tanto l’uno quanto l’altro a adottare posizioni di cautela nel trattare gli argomenti in questione. Per un quadro della polemica anti-teatrale nei secoli di riferimento si vedano: S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1999; E. G. CARLOTTI, *Imitazione e contagio delle passioni nella polemica antiteatrale*, in *Teorie e visioni dell’esperienza “teatrale”: l’arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 59-96; S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell’Arte...*, cit.; M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994; TERTULLIANO, *De spectaculis*, Firenze, La nuova Italia, 1973; C. MAZZUCCO (a cura di), *Riso e comicità nel cristianesimo antico: atti del Convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005, e altri studi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2007.

<sup>476</sup> Qui Quevedo inserisce il proverbio «dime con quien fueres, y direte cual eres», ovvero ‘dimmi con chi vai e ti dirò chi sei’, con cui si attiene scrupolosamente alla struttura e alle forme espressive riconosciute come canoniche del genere della visione, assieme ad aforismi e manifesti. Pucci Donati mette in correlazione l’uso dei detti proverbiali con la rappresentazione di taverne e osterie, che occupano un posto di rilievo nella cosiddetta letteratura proverbiale dal Medioevo in avanti: qui, infatti, l’uso dei proverbi è particolarmente diffuso in connessione con quei temi a cui tanto la cultura orale quanto quella scritta riconosceva una funzione educativa e moralizzante; la studiosa include tra questi temi proprio quello dell’ospitalità a pagamento e dei luoghi di sosta deputati a tale scopo, evidenziando come questo motivo si presti particolarmente ad evocare giudizi etici sui comportamenti e i costumi degli individui che transitano e frequentano i suddetti luoghi, spesso personaggi ambigui ed ‘eticamente riprovevoli’ (*Osti e osterie nei proverbi italiani fra Medioevo ed età moderna*, cit., pp. 34-35). Se si tiene conto dell’intento sentenzioso dell’opera quevediana, non stupisce allora che l’autore abbia utilizzato il *topos* dell’osteria come metafora del mondo, al fine di veicolare il suo giudizio satirico contro quelle tipologie umane messe alla berlina e non a caso condannate all’inferno; luogo che, peraltro, nell’opera spagnola come si è visto pullula di taverne e osterie. Cfr. C. CORTI, *Visione*, cit., p. 2645.

hallé resbalado», che rinviano proprio all'iter tipicamente frammentario e illogico dell'esperienza onirica, laddove Maranaviti omette la prima e utilizza soltanto la seconda formula traducendo con «mi vidi trascorso nel bel mezzo della strada». Il sognatore, quindi, non ha in questa fase la piena padronanza delle sua facoltà intellettive, in quanto difetta della completa cognizione dei suoi atti motori e, come subendola, si dice ignaro dell'improvvisa modificazione del suo statuto fisico, nonché del modo in cui questa sia avvenuta; si tratta di una traslazione spaziale inconsapevole che lo porta dalla stanzialità allo spostamento, collocandolo come per magia nel punto della 'via a mano manca' affollata di individui. È emblematico che Quevedo, fra i molti tipi umani e sociali che percorrono il sentiero, scelga qui di chiamare in causa mercanti e gioiellieri, esemplificativi di quelle categorie professionali che, per esigenze dovute al mestiere svolto, viaggiavano di luogo in luogo trovando all'occorrenza riparo presso una stazione di posta o una locanda; difatti, il narratore fa riferimento alla presenza cospicua, lungo la via peccaminosa, di osterie e taverne ad ogni passo.<sup>477</sup> Segue poi, nel testo spagnolo, l'indicazione di altri mestieranti, nell'ordine medici, filosofi, giudici e dottori nella specifica di laureati, qualificati da Quevedo come «ponzoñas graduadas» (veleni laureati) con una punta di biasimo nei confronti dell'istituzione universitaria che rende tossici quanti la frequentano. Diversamente, Maranaviti enumera solo poche categorie sociali accomunate dal vizio della vanità, come mercanti di seta, profumieri, parrucchieri e tavernieri, «ed ogni sorte di mestiero, che serve alla vanità umana».<sup>478</sup> È molto più stringente in Quevedo il tono ironico dell'intera sequenza, che tesse per contrasto un panegirico delle professioni suddette e di chi le svolge; un panegirico forzato al punto da definire tali figure come «gente tanto honrada»: questo contrasto tanto più suscita nel lettore una risata, quanto più è nota la vena satirica dell'autore che vi si cela dietro e che

---

<sup>477</sup> Si è già vista la censura morale che spesso condizionava la percezione di tali ambienti, non sempre ed esclusivamente luogo di sosta morigerato per viandanti e pellegrini, ma in numerose occasioni veri e propri spazi laidi di perdizione e depravazione morale. Il legame qui evidenziato tra tali luoghi e la professione mercantile si spiega alla luce del quadro che caratterizzava la vita commerciale europea in età medievale e tanto più in età moderna: tali secoli, infatti, furono interessati dalla presenza diffusa sul territorio europeo di vere e proprie fiere anche internazionali, centri nevralgici di grandi aree economiche che rappresentavano il cuore dei commerci e degli scambi nel panorama della vita economica del tempo. Le rotte commerciali non soltanto avvenivano su una scala sempre più globale e intercontinentale, ma furono a lungo subordinate, tra Cinque e Seicento, al controllo e al predominio della corona spagnola. Era facile, dunque, trovare lungo le rotte terrestri locande e osterie collocate in posizione strategica. Cfr. P. LANARO, *La pratica dello scambio: sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia, Marsilio, 2003.

<sup>478</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 124.

racchiude queste categorie professionali, al pari di tutte le altre, in una riprensione delle negligenze, delle scorrettezze e della cattiva gestione del proprio operato.<sup>479</sup>

A questo punto, due sono le forze motrici che agiscono sul sognatore – nella fattispecie sul suo canale visivo – invitandolo a proseguire lungo questa via, ovvero la copiosità delle anime che la abitano e l'allegria che contraddistingue le stesse, tali da attirare alcuni pellegrini dalla via del bene convogliandoli sul sentiero attuale: «non saprei esprimere il contento, che aveva di vedermi in così onorevole compagnia di Dame, e Cavalieri», si legge nel testo italiano.<sup>480</sup> D'improvviso si nota, in questo punto del discorso satirico, un cambiamento nelle soluzioni formali del racconto:

Beffeggiavamo quelli ch'erano nel camino della virtù, vedendo, che soffrivano mille pene prima di avanzarsi un passo. Se ne ridevamo, chiamandoli Santoni, Mangiatori di Corone, Bevitori d'acqua Santa, feccia del mondo, rifiuto, e sprezzo della Terra. Si otturavano molti l'orecchie; altri si fermavano per ascoltarci. Storditi alcuni dallo strepito delle nostre voci, e lusingati da nostri divertimenti, lasciavano la loro prima strada, e venivano nella nostra. Osservai un sentiero, per il quale marciavano alcuni nella stessa forma che fan gli uomini da bene; e di lontano pareva andassero assieme; ma avvicinatomeli conobbi, ch'erano de nostri.<sup>481</sup>

Da una narrazione che scindeva i due piani del sognatore e delle anime, protrattasi fino a questo punto attraverso l'uso ora della prima persona in riferimento al sé, ora della terza persona in riferimento a loro, si passa infatti ad una voce narrante cumulativa che ingloba in un collettivo 'noi' tanto l'uno quanto le altre. Il sognatore-narratore, quindi, d'improvviso diviene uno di loro, con riferimento ai soli pellegrini della via peccaminosa; tale conversione della struttura narrativa è oggettivata attraverso una trans-vocalizzazione che modifica la voce narrante mediante il passaggio a voci verbali di prima persona plurale, quali 'beffeggiavamo', 'se ne ridevamo', e ancora 'nostre voci', 'nostri divertimenti' e 'nostra strada'; lo stesso è già nel testo spagnolo, dove si segnalano le voci *íbamos*, *veíamos*, *hacíamos*, *creíamos* (rispettivamente andavamo, vedevamo,

---

<sup>479</sup> Il contrasto è reso attraverso una chiara ed evidente opposizione tra il reale e l'ideale, tra quel che è e quel che dovrebbe essere, quindi tra un mondo corrotto, quale quello rappresentato ora più o meno esplicitamente da Quevedo, e un mondo idealmente morigerato e giusto, quale quello che invece l'autore auspica secondo la propria concezione etica ed esistenziale. La sequenza, dunque, risponde al principio ironico per cui, come evidenziato da Bergson, «in alcuni casi si enuncerà quel che dovrebbe essere fingendo di credere che si tratti proprio di quel che è». In H. BERGSON, *Il riso*, cit., p. 78.

<sup>480</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 124.

<sup>481</sup> Ivi, pp. 125-126. Si legge nel testo spagnolo: «Del otro [camino] se passaban algunos al nuestro, y del nuestro al otro por sendas secretas. [...] Ybamos dando vaya a los que vehíamos por el camino de la virtud mas atrabajados. Hacíamos burla dellos, llamabamosles, heces del mundo, y deshecho de la tierra. Algunos se tapaban los oydos, y passaban adelante, otros que se paraban a escucharnos, dellos desvanecidos de las muchas voces, y dellos persuadidos de las razones, y corridos de las bayas cahian, y se baxaban», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 26r-26v.

prendevamo, credevamo), ratificate poco più avanti dall'uso esplicito del pronome personale complemento *nosotros*, appunto noi.<sup>482</sup> Subito dopo si osserva un ritorno prevalente, seppur non esclusivo, alla struttura duale dell'io e del loro, quindi il protagonista ritorna ad indossare per lo più i panni dell'osservatore sentenzioso, scagliando i suoi strali contro le più varie categorie morali e sociali, accostate fra loro per analogia fino a formare un ammasso quasi indistinto della viziosità più turpe. Quevedo ritorna anche in questo sogno sulla critica ai cattivi amministratori della giustizia, abbinati nuovamente ad ecclesiastici e teologi in una struttura che riproduce quella già vista nel discorso dell'*Alguacil endemoniado*. A supporto della sua tirata moralistica, l'autore spagnolo inserisce una diatriba tra uomini d'arme, ovvero tra i molti di questi che permanevano sulla via difficile, eppure virtuosa, e i pochi che vi defezionavano a favore di quella apparentemente allettante e percorribile, benché viziosa. La sequenza si presta così ad una dissertazione su quali siano i tratti identificativi della vera virtù, che rifugge l'avidità, l'interesse e la brama di ricompensa per le buone azioni, tanto più che chi la pratica solo per ricavarne un profitto è da dirsi non virtuoso bensì *mercader*, ovvero mercante, scagliando così l'ennesima stoccata pungente alla professione:<sup>483</sup>

Reprehended la hambre del premio que de buen varon es seguir la virtud sola, y de cudiciosos los premios no mas, y quien no sossiega en la virtud, y la sigue por el interes, y mercedes que se siguen; mas es mercader que virtuoso, pues la hace a precio de precedores bienes. Ella es donde si misma, quieta os en ella.<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> In entrambi i testi, lo sbeffeggio nei confronti dei viandanti sulla via del bene passa anche attraverso una comicità di parola, che mette in ridicolo i destinatari del riso attraverso l'uso di *iuncturae* e appellativi quali *heces del mundo* e *deshecho de la tierra* in Quevedo, e 'santoni', 'mangiatori di corone', 'bevitori d'acqua santa', 'feccia del mondo', 'rifiuto e sprezzo della terra' in Maranaviti. Queste soluzioni rientrano nel tipo bergsoniano di quel particolare comico di parola espresso dal linguaggio, contrapposto alla comicità che il linguaggio crea da sé: il primo, infatti, è traducibile da una lingua all'altra, seppur con il rischio di una perdita del mordente comico nel passaggio ad un orizzonte culturale e ideologico diverso, mentre il secondo è intraducibile in quanto è il linguaggio stesso che produce l'effetto comico, mediante scelta delle parole o studiata disposizione delle stesse all'interno della frase. Cfr. H. BERGSON, *Il riso*, cit., p. 66.

<sup>483</sup> L'invettiva satirica nei confronti della mercatura appare a più riprese e in diversi punti nel corso del lungo sogno infernale, dove i mercanti vengono puntualmente attaccati per l'avidità di guadagno, la condotta truffaldina e la superbia, per aver preteso di rendersi simili a Dio. Si legge, infatti, altrove: «Pensaron los ladronazos que no habia mas? Y quisieron con la vara de medir hacer lo que Moysen con la vara de Dios, y sacar agua de las piedras. Estos son, dixo, los que han ganado como buenos caballeros el Infierno por sus pulgares: pues a puras pulgaradas se nos vienen aca. Mas quien duda que la obscuridad de sus tiendas les prometia estas tinieblas» («Questi fior di ladroni pensavano che ogni cosa andasse liscia, e con la verga da misurare vollero fare quel che aveva fatto Mosè con la verga datagli da Dio, e cavar acqua dalle pietre. Ma chi avrebbe mai detto che l'oscurità in cui tenevano le loro botteghe avrebbe procurato loro queste orribili tenebre?»). F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 35r.

<sup>484</sup> Ivi, f. 28v: «Respingete l'ansia della ricompensa, poiché l'uomo onesto segue la sola virtù, e gli avidi vanno solamente in cerca del premio; e chi non si appaga della virtù e la segue soltanto per l'interesse e per la mercede che ne può ricavare, è assai più mercante che virtuoso, e tutto quel che ottiene, l'ottiene

L'intero brano in questione è completamente assente nell'adattamento italiano, dove l'autore opera un taglio sensibile anche rispetto alla sua fonte prima rappresentata dal testo francese di La Geneste, che ricalca invece la sequenza sulla vera virtù. Ciò si spiega nuovamente alla luce del metodo applicato nell'opera di traduzione ed esposto, come si è visto, nel prologo al lettore, metodo che verte attorno a due colonne essenziali di procedimento: eliminare quanto sia di difficile comprensione per il lettore italiano e attaccare con spirito satirico solo chi nell'esercizio delle proprie funzioni abbia operato male. Pertanto, è possibile che la rinuncia ad un'intera sequenza sia stata dettata dall'irrilevanza della stessa, giudicata da Maranaviti poco utile nell'intera economia del sogno, ma si potrebbe obiettare che un intervento sentenzioso dell'autore sulla vera virtù avrebbe potuto contribuire a rincarare l'intento moraleggiante del discorso onirico; d'altra parte, è altrettanto possibile che il taglio sia dipeso ancora una volta da ragioni di convenienza e utilità, pena la non pubblicazione dell'opera.

Alla satira contro i ministri della giustizia, capitani e uomini d'arme fa seguito nel testo quevediano quella contro il genere femminile, in un passaggio dalle chiare tinte misogine che fa subito il paio con quelli già osservati nei primi due sogni.<sup>485</sup> In questo dell'inferno, le donne subiscono una più consistente riprensione che si snoda su più pagine del discorso, ma che raggiunge le sue punte più alte nell'attacco volto a depotenziare le figure femminili nel ruolo di mogli e scaricare su di esse tutta la responsabilità, quando non già la colpa, dei mali causati ai mariti.<sup>486</sup> Su questo punto il testo italiano conserva una sostanziale fedeltà:

E conobbi in fine, che un uomo mal maritato si può avantar di possedere, nella persona della moglie, tutte le qualità necessarie per esser posto nel catalogo de martiri; di maniera,

---

pagandolo con il bene imperituro. La virtù è premio a se stessa: accontentatevi di quella, e non cercate altro» (trad. it., BUR 1959, p. 92).

<sup>485</sup> Altrove nel *Sueño del Infierno* Quevedo rivolge la sua penna satirica contro le cosiddette *dueñas*, termine spagnolo per indicare le dame di compagnia, qui sottoposte ad una degradazione animalesca e ad una 'assimilazione zoomorfa' che le abbassa al rango di *ranas del Infierno*: esse, infatti, parlano a vanvera come le rane, con ciò suscitando grosse risa nel sognatore; ciò è sintomo di un beffa che vuole colpire, mettendola in ridicolo, una delle armi della seduzione femminile, ovvero la parola, (*Sueños y discursos*, cit., f. 38v). Cfr. V. ORAZI, *Il monstrum misogino in Quevedo*, in M. G. PROFETI (a cura di), *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea, 2011, pp. 251-263.

<sup>486</sup> Qui Quevedo utilizza uno dei *loci communes* più praticati nel discorso misogino, quale quello di colpevolizzare la figura femminile per i danni arrecati o fatalisticamente 'capitati' agli uomini: si trattava di strategie che costituivano la base della *querelle des femmes*, soprattutto nel XVI e XVII secolo, e che a loro volta ricavano fondamento dall'immaginario antico e biblico della donna portatrice di sciagura. Tale immagine, infatti, affondava le sue radici nelle due figure donnesche considerate archetipo di tale tipologia: da un lato la mitica Pandora, fautrice dei mali nel mondo; dall'altro la biblica Eva, responsabile della corruzione e dell'infelicità del primo uomo. A rinsaldare tale visione, tanto più nei secoli del pensiero post-tridentino, era anche la ripresa delle concezioni e opere patristiche che si erano scagliate contro la potenzialità nociva del genere femminile, a partire dal *De cultu feminarum* di Tertulliano.

che osservando quella penosa vita mi confermai nella credenza, che prima m'era stata suggerita d'essere nella buona strada.<sup>487</sup>

Si tratta non soltanto di un passaggio apertamente misogino, ma anche di un esempio di risveglio della coscienza in sogno, mediante l'acquisizione di una importante consapevolezza nel frangente onirico: la vista di tali martirii, infatti, in un primo momento genera nel sognatore una ferma convinzione che stia transitando sulla strada buona, quella del cielo; convinzione confermata da quell'immaginario diffuso nel quale la via della virtù sarebbe costellata di asprezze e penitenze, di cui quella muliebre ai danni del marito rappresenterebbe una valida conferma. Poco prima, infatti, una breve pausa nella narrazione aveva aperto lo spazio per una meditazione del sognatore, il quale si era detto convinto di star procedendo lungo la via del Cielo, ma di esser presto indotto in dubbio:

Non trovando né Notari né Scrivani, credetti essere nel vero camino del Cielo, e che l'altro fosse quel dell'Inferno; di che molto mi consolai; tutta volta dopo aver alquanto caminato mi sovenne d'aver udito dire, che la strada del Paradiso era tutta piena di croci; e di austerità, e di penitenze; e considerando ch'io non era circondato, che da genti, che solo si compiacevano di dilettevoli giochi, di piaceri, restai molto pensoso, e in dubbio di non esser nel buon camino. Ma mi furono levate le dubietà da una gran truppa d'uomini maritati, che sopr'avanzai; li quali tenevano le lor Mogli per mano, come per marca delle loro pene, e mortificazioni, stante, che tal donna cagiona il digiuno al Marito, facendo egli stesso dieta, per proveder di pernici, e altri salvaticini la Moglie; e alcuna necessita il suo di andar a piedi per le strade, e nel fango; mal vestito, straccio, e quasi nudo, per servirsi lei della carozza, e per farsmi comprar vesti, e gioie superflue per aumentare la sua superbia.<sup>488</sup>

La vista delle sciagure patite dai mariti, per far posto alla superbia e vanità delle mogli, inganna il sognatore che si dice convinto di trovarsi sulla strada giusta, quella per il Paradiso. Questa persuasione, tuttavia, sembra venir definitivamente meno all'udire una voce che annuncia l'approssimarsi degli speciali:

Ma non mi durò molto questa opinione; perché udii dietro a me una voce, che gridava. Lascia passar i Speciali. Oh Dio dissi io all'ora. Vi sono speciali qui? Dunque senza dubbio quest'è il camino dell'Inferno; e in effetto ciò era vero, poiché nell'istante medesimo vi si

---

<sup>487</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 129. Così il testo spagnolo: «y al fin conoci que un mal casado tiene en su mujer toda la herramienta necesaria para martir, y ellos, y ellas a veces el Infierno portatil. Ver esta asperissima penitencia me confirmò de nuevo en que ybamos bien». F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 29v.

<sup>488</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp. 128-129. Si nota qui una dissociazione tra l'autore e il sognatore, nella misura in cui quest'ultimo resta convinto di essere sulla via buona in quanto circondato da gente dedita ad ogni allegrezza, mentre nelle intenzioni dell'autore il riferimento ai 'dilettevoli giochi e piaceri' ritorna anche qui quale marchio di abiezione e peccaminosità, dunque come la spia del cammino infernale apparso ancora non chiaro al sognatore.

trovassimo dentro per una porta (come quelle delle Trappole per Topi), commoda, e facile all'entrate, ma impossibile alla sortita.<sup>489</sup>

Il sognatore ne deduce, come in un improvviso ridestarsi dal torpore cognitivo, di star procedendo verso l'Inferno. Il cambiamento che si registra nella vicenda personale del pellegrino a partire da questo momento è segnalato, non a caso, dall'inserimento di un elemento che si carica di un forte significato simbolico: appare d'improvviso una porta fatta a guisa di una *ratonera*, ovvero una vera e propria trappola che presenta tutti i tratti tipici della porta infernale dantesca, soglia irreversibile, qui come nel sogno, resa in modo tale che sia comodo e facile entrarvi ma impossibile uscirvi.<sup>490</sup> In questo modo, l'elemento chiama in causa il problema del libero arbitrio dell'uomo, che è reso libero, appunto, di varcare la porta fatale da cui non uscirà, in ragione esclusiva di una sua scelta. Inserendo tale motivo all'interno di una scrittura infernale, l'autore spagnolo si allinea a tutta una tradizione letteraria, soprattutto di stampo mitico e scritturale, che attribuiva alla porta un significato allegorico, quello di un momento decisivo e rituale, foriero di cambiamento irreversibile nel destino dell'individuo, soglia liminale di accoglienza o esclusione; in aggiunta a ciò, Quevedo non deroga neppure al principio che fa della porta un elemento quasi obbligato nella visita ai regni oltremondani, dove rende possibile l'accesso alla sfera dell'ignoto e del soprannaturale, tanto più in sogno dove la porta

---

<sup>489</sup> Ivi, p. 129. Così in Quevedo: «Mas durome poco, porque ohi dezir a mis espaldas, dexten passar los Boticarios. Boticarios passan? Dixe yo entre mi, al Infierno vamos. Y fue assi, porque al punto nos hallamos dentro por una puerta como de ratonera, facil de entrar, y imposible de salir». F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 29v.

<sup>490</sup> Il riferimento è alla dimensione terribile che attende le anime all'inferno dantesco, evocata dalla celebre iscrizione posta sulla soglia di ingresso: «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (*Inf.* III, v.9). Quello della porta è un elemento di cui si è riscontrata la presenza già nel *Sueño del Juicio final*, seppur caratterizzata, in virtù della sua specifica conformazione, da una simbologia moralistica differente: si trattava, in quel caso, della porta stretta presso cui erano posti a sorveglianza i dieci comandamenti, la cui ristrettezza come si è visto richiede, a chi la attraversi, di lasciar dietro di sé qualcosa come pegno per aver peccato in vita. Lo stesso elemento riveste una semantica fortemente selettiva nel sogno italiano *Dello sbirro indemoniato*. Nel caso del sogno *Dell'Inferno* tanto spagnolo quanto italiano, la porta ha invece il sembiante di una trappola per topi, fatta appositamente per incastrarvi in modo incontrovertibile chiunque la valichi. Nell'immaginario collettivo della cultura occidentale, l'elemento della porta si carica di una simbologia che allude generalmente ad una separazione tra un dentro e un fuori, ad un passaggio tra due luoghi, così come può anche favorire una comunicazione fra due mondi, quali quelli del sacro e del profano, dell'umano e del divino, di cielo e terra, quindi si staglia come una finestra spesso aperta sull'aldilà. Innalzato a motivo letterario per le sue implicazioni simboliche, l'elemento in questione assume un'importanza decisiva in tanti testi narrativi che riscrivono o parafrasano episodi biblici e scritturali, ma anche di argomento mitico, nei quali la porta talvolta è raffigurata in quanto tale, talaltra è metaforizzata in oggetti altri che assolvono alla medesima funzione di trapasso, ingresso/uscita o sbarramento, con delle evidenti ricadute morali per chi vi si imbatte. Nello specifico dei viaggi nei regni oltremondani, la porta molto spesso funge da oggetto essenziale per consentire un passaggio, come per Orfeo nell'Ade o per Dante nell'Inferno. Per un'analisi del motivo si veda A. DEL LUNGO, *Porta*, cit., pp. 1940-1944; G. P. CAPRETTINI, *La porta: valenze mitiche e funzioni narrative. Saggio di analisi semiologica*, Torino, Giappichelli, 1975.



rappresenta un elemento ricorrente e costante.<sup>491</sup> Sul piano della diegesi onirica, si può riconoscere nella porta del sogno una soglia che innesca un cambiamento nello sviluppo della vicenda e, soprattutto, nel grado di consapevolezza della persona del sognatore. Qui, peraltro, si ha di nuovo una trans-vocalizzazione della voce narrante per il ritorno alla prima personale plurale, «vi si trovassimo dentro per una porta»:<sup>492</sup> il protagonista si riferisce a quanti come lui solcavano quel sentiero, indicandoli, come fossero un gruppo compatto, mediante l'etichetta del noi. È questo il segno di un cammino del sognatore, all'interno dello spazio onirico, che non avviene in solitudine bensì in compagnia, in una misura certo affine ai due sogni precedenti – in quanto prevale un andamento solitario e in disparte del protagonista, da osservatore al margine come si è evidenziato – ma al contempo il sogno infernale si discosta dai due precedenti nei punti di maggiore coesione e vicinanza, che vi si rilevano, tra la persona del sognatore medesimo e le anime dei morti, raccolte tutte in un unico protagonista collettivo. Ma l'oscillazione è continua, in quanto poco più avanti il narratore torna a parlare della congrega infernale alla terza persona, dando così l'impressione di essersi ritirato nuovamente in posizione allodiegetica.

Il passaggio del sognatore attraverso la porta determina irreversibilmente la transizione del *locus* da *amoenus* a *horridus*<sup>493</sup> e decreta concretamente l'ingresso all'inferno, di cui non ci sono fornite le coordinate geografiche di esatta collocazione;<sup>494</sup> è ipotizzabile, quindi, che Quevedo e il traduttore con lui si siano attenuti alla tradizione topografica che collocava l'antro oltremondano non in un luogo esterno ai confini terrestri, ma nelle propaggini interne alla Terra stessa: una scelta che serviva a mantenere saldo il legame tra vita e morte e a «mostrare come la mobilità delle anime all'inferno fosse concepita come una ripercussione della loro vita sulla terra».<sup>495</sup> L'approdo nel regno dei morti è accompagnato, nel testo tradotto, da una forte partecipazione emotiva dei personaggi che

---

<sup>491</sup> «Ugualmente allegoriche sono le porte dei sogni evocate fin dall'antichità [...]. Le porte d'avorio e di corno costituiscono quindi una doppia soglia che congiunge non solamente il sogno alla realtà, ma anche il mondo dei vivi al mondo dei morti. [...] La porta sembra dunque associarsi, nella letteratura di ogni epoca, a un immaginario onirico, fiabesco, soprannaturale o anche fantascientifico: soglia di altre dimensioni, essa congiunge universi radicalmente separati, o perfino opposti». In A. DEL LUNGO, *Porta*, cit., p. 1942.

<sup>492</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 129.

<sup>493</sup> G. PETRONE, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi. L'uomo antico e la natura: Torino, 28-29-30 aprile 1997*, Torino, CELID, 1998, pp. 177-195.

<sup>494</sup> Sulla varia conformazione dell'antro infernale e sulle ipotesi di una sua collocazione si è pronunciato Graf, riunendo alcune delle concezioni più note che ponevano il regno dell'eterna condanna nelle viscere della terra, ragion per cui la corteccia terrestre è come un 'tenue solaio' che trepida e freme continuamente per l'impeto delle fiamme punitrici e per i tormenti dei dannati. A. GRAF, *L'inferno*, in Id., *Il Diavolo*, Milano, Fratelli Treves, 1889, pp. 287-292.

<sup>495</sup> D. DEIANA, *Collocare le anime nell'aldilà*, cit.

si esprime in un'impressione di forte realismo e concretezza del sogno, fino a sfociare nella situazione onirica molto comune del pianto realistico in sonno, accompagnata da una coscienza dello stato di funzionamento attivo degli organi in sogno:

Fui grandemente meravigliato, che per il viaggio, non s'era alcuno di noi avveduto di andar all'Inferno; e tuttavia quando vi fossimo, tutti spaventati cominciarono a riguardarsi l'un l'altro, e a dire: Siamo in Inferno; questo è certo. A tale parola sentendomi all'ora mancar il cuore, mi vennero le lacrime agl'occhi, e tutto interdetto cominciai fra me stesse a rammaricarmi delle cose, che lasciavo al mondo; i denari, i parenti, gli amori; le dame, gli amici, e generalmente tutte le delizie; e esalando per ciò dal più profondo del cuore un grande sospiro, volsi la faccia verso il mondo per dirgli addio; e dallo stesso camino ch'io aveva tenuto viddi venire velocemente la maggior parte di quelli, che in esso io aveva conosciuti.<sup>496</sup>

La soglia di ingresso, quindi, instaura solo parzialmente una cesura netta tra il prima e il dopo, ovvero tra la vita sulla terra, con tutti i piaceri mondani che la caratterizzavano, e quella eterna negli abissi che ora si schiude al pellegrino, nella misura in cui il destino delle anime all'inferno è condizionato dalle scelte compiute in vita. Il trapasso è reso ancor più doloroso in quanto il protagonista, mosso dalla nostalgia di ciò che si lascia alle spalle, si volge indietro a rimirare il mondo, denotando un forte attaccamento ai beni mondani.<sup>497</sup> Si riconferma anche in questo sogno la funzione universale del viandante, figura dell'intera umanità, sprovvisto anche qui come in precedenza di un nome proprio che non ci è dato sapere, accompagnato da amici e compagni che restano del tutto anonimi. Si legge infatti: «mi interpellorno del nome e della mia qualità, e mi lasciorno passare».<sup>498</sup> La scena si svolge al cospetto di una nuova porta, custodita da sette demoni interroganti i vari dannati che vi giungono e raffigurati in una situazione di rovesciamento tale per cui sono gli uomini che ingannano il diavolo e non viceversa.

---

<sup>496</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 130. Con minore connotazione emotiva recita il testo spagnolo: «Y fue de ver que nadie en todo el camino dixo al Infierno vamos, y todos estando en el dixeron muy espantados en el Infierno estamos. En el Infierno? Dixe yo muy afligido: no puede ser. Y qui selo poner a pleito. Comencerme a lamentar de las cosas que dexaba en el mundo, los parientes, los amigos, los conocidos, las damas, y estando llorando esto, volvi la cara hacia el mundo». F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 29v.

<sup>497</sup> Si nota qui una sensibile differenza tra il testo spagnolo e la sua traduzione, in quanto nel primo il sognatore-narratore afferma esplicitamente, per sineddoche, di volgere la testa – quindi lo sguardo – verso il mondo, mentre nel testo italiano il viandante volge esclusivamente il pensiero alle cose che vi ha lasciato. Lo scarto fra le due immagini restituisce una connotazione differente del mondo: nella versione spagnola esso è concretamente presente nella sua realtà fisica e da una prossimità tale che consente al sognatore di osservarlo, con ciò confermando anche quanto evidenziato a proposito dell'ubicazione dell'inferno; nel testo italiano, invece, nulla lascia presagire una presenza concreta e vicina dello spazio mondano, ma tutto si riduce alla sua sola presenza immaginifica e per così dire mnemonica, presente cioè nei soli pensieri e ricordi del protagonista.

<sup>498</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 131.

A questo punto il sognatore, tanto spagnolo quanto italiano, procede nel corso della sua esperienza onirica incamminandosi per una stradina, dove si imbatte in un conoscente, ancora anonimo, che offre il destro ad un'intromissione del giudizio personale del protagonista. Così in Maranaviti:

Avanzatomi per un picciol sentiero molto tenebroso scopersi, se ben indistintamente, un uomo, che tra le fiamme esclamava, e mi chiamava per nome; Signore (diceva egli) Signore: Eh non mi riconoscete? Io sono un tal Libraro; E possibile? Diss'io. Ahi che pur troppo è vero esso soggiunse; e chi lo avrebbe mai creduto? Supponeva quell'infelice, ch'io dovessi meravigliarmi di un simile accidente; ma io non feci che ammirare, e riflettere in ciò quanto sia grande la Divina Giustizia; poiché la sua Bottega era un vero bordello de Libri, e lui stesso aveva stampate, e vendute, le più scandalose composizioni, che si vedessero in quel tempo.<sup>499</sup>

Il sognatore si dice ammirato mentre riflette sulla grandezza della Provvidenza, per aver condannato all'inferno quel tale, un libraio, presso la cui bottega, detta 'bordello de libri', si stampavano e vendevano le opere più scandalose del tempo. L'incontro con questi diventa per l'autore l'occasione per cautelarsi contro l'Inquisizione e un tentativo per ingraziarsi gli ambienti ecclesiastici, attraverso il biasimo nei confronti di un libraio licenzioso e immorale. Puntuale arriva la risposta del peccatore, che deplora la sua triste sorte di condannato all'inferno non per ragioni di personale responsabilità, bensì a causa delle oscenità contenute nelle opere altrui, offrendo così l'occasione ad una discettazione etica e giudiziaria sulla responsabilità editoriale, che resta però aperta ed insoluta: segue, infatti, una mutazione scenica prodotta da un'improvvisa percezione uditiva, che spezza su questo punto la meditazione del sognatore e attira la sua attenzione onirica altrove.

Quanto alla configurazione del luogo che funge da scenario per tale dialogo, si è già detto di come nel filone delle rappresentazioni letterarie della strada una qualsivoglia mutazione del suo stato assuma in genere un significato preciso, in quanto indica una battuta di arresto e una svolta importante nella vicenda esistenziale di chi la percorre, con una funzione in parte simile a quella già osservata per la porta.<sup>500</sup> Nel caso qui menzionato, vale la pena segnalare la condizione di buio che caratterizza il luogo: l'assenza di luce del sentiero, infatti, costituisce una metafora narrativa ricorrente,

---

<sup>499</sup> Ivi, pp. 131-132. Così il testo spagnolo: «Passè adelante por un passadizo muy oscuro: quando por mi nombre me llamaron. Volvi a la voz los ojos casi tan medrosa como ellos. Y hablome un hombre que por las tinieblas no pude divisar mas de lo que la llama que le atormentaba me permitia. No me conoce, me dixo, a (ya lo yba a decir) y prosiguo tras su nombre el Librero. Pues yo soy, quien tal pensara. Y es verdad Dios que yo siempre lo sospechè, porque era su tienda el burdel de los libros, pues todos los cuerpos que tenia eran de gente de la vida, escandalosos, y burlosos». F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 30v-31r.

<sup>500</sup> L. C. FIORELLA, *Strada*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, cit., p. 2370.

adoperata per sublimare in chiave letteraria la condizione morale afferente al male e al peccato, quindi di oppressione dovuta all'oscurità che nega ogni possibile speranza, come ben esemplificato dalla selva oscura dantesca che sembra qui richiamata dal sentiero appena imboccato dal viandante.<sup>501</sup> Con questa immagine, l'autore sembra così voler preannunciare l'inevitabile dimensione di mestizia, pena e smarrimento che attende il sognatore una volta varcata la porta dell'inferno, senza peraltro dimenticare che l'impressione di obnubilamento visivo rappresenta un tratto caratteristico di alcuni momenti dell'esperienza onirica: qui, infatti, il soggetto non sempre è nel pieno possesso delle sue facoltà visive, anzi si avverte una diffusa sensazione di ottundimento della vista che impedisce di discernere interamente un luogo o una figura nella totalità dei tratti che li costituiscono; da qui deriva un'impressione di oscurità e indecifrabilità del sogno.<sup>502</sup>

Un passaggio dai risvolti significativi sul piano onirico è rappresentato dal momento improvviso in cui il sognatore è assalito da un brivido di freddo: «Dopo di ciò m'incamminai sotto alcune volte sotterranee, dove cominciai a tremar di freddo, e batter i denti». <sup>503</sup> Attraverso un evidente ritorno all'autodiegesi, mediante un diretto

---

<sup>501</sup> Dal campionario delle opere dedicate ai viaggi nei regni oltremondani, si rileva chiaramente come la presenza del buio, oggettivo e simbolico, sia un tratto tipico già nella mitografia classica dell'aldilà: lo dimostra l'immaginario fissato da Omero nella catabasi di Odisseo (*Odissea* XI, 12-19), riproposto anche nella discesa nell'Ade di Orfeo nelle *Metamorfosi* ovidiane (X, 53-55). Particolarmente rilevante, nella scena dell'ingresso di Enea nell'Averno, è la descrizione dell'antro della Sibilla posto all'imboccatura dell'aldilà, descrizione tutta connotata nel senso delle tenebre e delle profondità oscure, dove l'assenza di luce è ribadita anche dal colore nero del lago d'Averno e dai boschi ombrosi (*Eneide* VI, 237-241). Dal momento che luce etimologicamente significa anche vita, è chiaro che nei regni oltremondani deputati alla morte non può che esservi una condizione di buio. La tradizione iconografica del luogo immerso nell'oscurità è ripresa anche nella geografia infernale di tanta letteratura medievale e rinascimentale: si pensi solo al contrasto dei tre episodi del *Trittico del Giardino delle delizie* di Bosch, dove ai colori caldi e vividi delle prime due pale, raffiguranti il giardino dell'Eden e il giardino delle delizie, si contrappone il tono freddo, spento e oscuro del pannello infernale. Si rinvia alle voci *Ade* e *Inferno*, contenute in *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, cit., rispettivamente pp. 6-10 e pp. 254-263; vedi anche L. PASQUINI, *I luoghi dell'aldilà: iconografia*, in A. L. TROMBETTI BUDRIESI, *Un gallo ad Asclepio*, cit., pp. 589-648; N. EDWARDS, *Gli antichi e come l'oscurità diede origine al tutto*, in Id., *Storia del buio*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 49-68.

<sup>502</sup> Freud tratta questo aspetto a proposito dei mezzi di raffigurazione dei pensieri onirici, soffermandosi sulle differenze di intensità sensoriale dei singoli brani che formano il contenuto onirico. Egli precisa che tale confusione figurativa è un elemento peculiare del sogno, in quanto non corrisponde a nessuno dei gradi di imprecisione con cui talvolta percepiamo gli oggetti nella realtà. Analizzando le possibili cause della variabile vivacità e intensità della raffigurazione onirica – che, si ricordi, è sempre sottoposta alla censura psichica, la quale governa l'intero processo di trasmutazione dal materiale del sogno al sogno stesso – Freud riconduce questa sensazione di massima intensità ad un lavoro di condensazione, compiuto sulla formazione di quegli elementi onirici che risultano più vividi e intensi. In S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 306-307.

<sup>503</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 135. Così in Quevedo: «Y llegome a unas bovedas donde comencè a tiritar de frio, y dar diente con diente que me helaba. Preguntè movido de la novedad de ver frio en el Infierno, que era aquello?». Qui l'autore spagnolo utilizza il sostantivo *bóveda*, che corrisponde alle voci italiane volta e cripta; poiché il testo de La Geneste traduce con il sintagma *voûtes comme des caves*, è verosimile che il traduttore italiano abbia ricalcato la fonte francese volgendola appunto in 'volte

coinvolgimento della persona del sognatore nella vicenda onirica, il testo italiano enfatizza qui il carattere progressivamente discendente del cammino, segnalato dal passaggio sotto una volta qualificata esplicitamente come sotterranea: si tratta di un attributo assente nell'ipotesto e che nella traduzione diventa invece il marchio inequivocabile di un viaggio che degrada irreversibilmente e di una dannazione altrettanto irreparabile, come confermato più avanti nel testo italiano, dove un demone annuncia che «non è più tempo di pentirsi». <sup>504</sup> La novità della perturbazione sensibile qui denunciata dal sognatore è duplice. Il primo fattore di sorpresa è rappresentato dalla sensazione di freddo avvertita nello spazio infernale, una condizione insolita se rapportata a quelli che sembrano essere i tratti normativi che caratterizzano la geografia del regno dell'aldilà: questo, infatti, è generalmente contraddistinto dalla presenza delle fiamme e del fuoco, adibiti tanto a strumento di punizione delle anime dannate che vi abitano, quanto alla purificazione ed estinzione delle scorie del peccato. Il secondo fattore è rappresentato dalla percezione della sensazione di freddo avvertita in sogno, un elemento che fuor di opera risponde alla categoria di eccitamento sensoriale rubricato da Freud fra i differenti stimoli del sogno. <sup>505</sup> Va da sé che l'impressione sensoriale, in questo caso, non risponde ad uno stimolo esterno, quale può essere la presenza e l'intervento di un agente extracorporeo che colpisca i sensi del soggetto in sonno: ciò si ha – vale la pena ricordarlo – in quanto i racconti onirici si costituiscono non come il resoconto, fatto una volta sveglio, di un'esperienza onirica reale e realmente subita dal soggetto, in cui potrebbe verificarsi il caso di uno stimolo esteriore che lo visita in sonno producendo la consapevolezza improvvisa di una variazione del proprio stato corporeo; al contrario, tali racconti nascono come tessere narrative sottomesse ad una precisa intenzione creatrice dell'autore, per cui esse piegano il dispositivo onirico ad una strumentalizzazione funzionale alla diegesi della visione infernale. La percezione qui segnalata dal sognatore fa supporre che egli sia presente alla dimensione del sogno con la totalità del proprio corpo e che – in assenza di stimoli onirici esterni in grado di provocare tale impressione

---

sotterranee'. Anche la traduzione italiana moderna traduce il plurale *bóvedas* con 'volta' al singolare. F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 32v.

<sup>504</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 137. Ciò non impedisce allo scrittore di lanciare, poco oltre, una sollecitazione implicita a quanti, fra i lettori, sono ancora in tempo per pentirsi: «la maggior parte degli uomini sono così negligenti, che attendono a far l'ultimo giorno ciò, che dovrebbero aver fatto il primo» (p. 139).

<sup>505</sup> Freud riporta proprio il caso del freddo come esempio di uno stimolo esterno, incidentale e fortuito, che colpisce gli organi sensori durante il sonno: «Può essere una luce più intensa che penetra nei nostri occhi, un rumore che riesce a farsi udire, o una sostanza odorosa irritante per le nostre mucose nasali. Durante il sonno ci può capitare di scoprire con movimenti involontari una parte del nostro corpo, esponendola così a sensazioni di freddo». In S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 43.

sensoriale – questo risponda a degli agenti stimolatori per così dire interni al sogno medesimo: tali agenti andrebbero a colpire, modificandolo, lo stato termico del corpo, alla stessa stregua di quegli elementi ontologicamente presenti nella realtà i quali colpiscono, durante il sonno, le terminazioni nervose che costituiscono i termocettori del soggetto. La risposta al perché di tale percezione sensoriale è presto fornita dall'autore medesimo:

Si avanzò un diavolo, che aveva le buganze ai calcagni, e i piedi crepati di freddo; e disse. Qui alloggiamo i Buffoni, i discorsi de quali sono così melensi, e freddi, che siamo costretti tenerli legati con forti catene, perché altrimenti, se fossero in libertà scemeriano l'ardore al foco.<sup>506</sup>

Rispetto alla semplicità della traduzione che asciuga notevolmente il testo originale, quest'ultimo presenta rispetto al brano in questione alcuni punti rilevanti:

Y salio a responder un diablo Zambo, con espolones, y grietas lleno de sabañones, y dixo: señor este frio es de que en esta parte estan recogidas los bufones, truhanes, y juglares chocarreros, hombres por demas, y que sobran en el mundo, y que estan aqui retirados: porque si anduvieran por el Infierno sueltos, su frialdad es tanta que templaria el dolor del fuego. Pedile licencia para llegar a verlos, diomela, y calor friado lleguè, y vi la mas infame casilla del mundo, y una cosa que no abra quien lo crea, que se atormentaban unos a otros con las gracias que habian dicho aca.<sup>507</sup>

In primo luogo, nel riferire ciò che ha visto nel corso della visione infernale, l'autore-narratore utilizza l'espressione «una cosa que no habrá quien lo crea», ossia 'una cosa a cui nessuno crederebbe', che condensa un tratto essenziale del racconto onirico, quello del suo statuto assurdo e inverosimile per definizione: ciò si deve, come già evidenziato, al modo di procedere tipicamente illogico e asintagmatico del sogno, che consente la realizzabilità nel frangente onirico di situazioni ed esperienze che nella vita della veglia sarebbero impensabili, come è il caso dell'episodio menzionato dal sognatore quevediano. Va da sé che per la gran parte del sogno, anche in questo caso come nei due precedenti, si dimentica di essere nel bel mezzo di una vicenda onirica, o quanto meno della sua narrazione, in quanto il grado di incredulità della scena qui descritta potrebbe dipendere, nella fantasia creatrice dell'autore, non tanto dall'espedito onirico stesso quanto piuttosto dall'ambientazione infernale della vicenda, dove pure si possono

---

<sup>506</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 135.

<sup>507</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 32v-33r: «Venne fuori a rispondermi un diavolo dalle gambe storte e magro come un chiodo, che disse: Signore, questo freddo deriva dal fatto che da questa parte son riuniti i buffoni, i ciurmatori, i giullari e i contafrottole, tutta gente che non serve a nulla, e che nel mondo non ha nulla da fare. Li teniamo raccolti qui perché, se andassero in giro per l'inferno liberamente, le loro freddure son tali che arriverebbero a temperare il tormento del fuoco» (trad. it. BUR 1959, p. 98).

verificare le situazioni più incredibili all'occhio del vivo viandante. Questa ipotesi trova conferma e attuazione in un altro luogo del sogno, dove il sognatore si dice «movido de admiracion de unas grandes carcajadas que ohi. Fuy me allà por ver risa en el Infierno, cosa tan nueva»,<sup>508</sup> senza tuttavia fornire spiegazione alcuna su cosa o chi sia la causa di tante risate: nel regno infernale, quindi, è possibile ridere di qualcosa o qualcuno secondo quella logica esorcizzante, già incontrata nel primo *Sueño*, che si serve del riso per abbassare la paura della morte che l'intera dimensione infernale evoca, nonché il timore consapevole di un destino irreversibile che attende l'uomo nell'altro mondo. Un secondo aspetto interessante della sequenza è rappresentato dalla conferma di un dato fino a questo momento mai emerso prima, ovvero quello della presenza del fuoco nella regione infernale: esso, come si è visto, costituisce uno degli elementi fissi e ricorrenti nella tradizione delle geografie infernali, una presenza che era stata solo parzialmente anticipata e accennata alcune pagine prima dall'autore, nel fare riferimento ad un'anima avvolta dalle fiamme;<sup>509</sup> pur tuttavia, il sognatore non accenna minimamente alla recezione di una sensazione di calore. Il terzo elemento significativo, invece, è rappresentato dalla spiegazione delle cause del freddo percepito dal sognatore, espressa mediante un motto di spirito messo in bocca ad un diavolo. È evidente come la sequenza narrativa sia tutta strutturata nel senso dell'ennesima beffa costruita ai danni di certe categorie sociali, in questo caso quella dei buffoni e giullari di piazza, operanti molto spesso anche nelle corti signorili. Quello che apparentemente sembrava essere uno snodo dalle rilevanti ricadute oniriche si rivela essere semplicemente una trovata per colpire le

---

<sup>508</sup> Ivi, f. 35v: «[Prosegui per la mia strada] ... incuriosito da certe fragorose sghignazzate che udivo. E tirai dritto, per andare a vedere chi mai ridesse così all'inferno; perché era veramente una cosa inaudita».

<sup>509</sup> Ivi, f. 30v. L'elemento naturale del fuoco si carica da sempre di una simbologia polivalente, ora di segno positivo in quanto simbolo di progresso della civiltà, risorsa per l'umanità e strumento funzionale alla sopravvivenza, ora di segno negativo in quanto fonte di pericolo, simbolo dell'ingovernabilità delle forze della natura; senza dimenticare il sistema di significazione sociologico creato attorno all'elemento in questione e alla sua centralità nelle teorie filosofiche sui quattro elementi naturali. Esso è dolcezza e tortura, per dirla con Bachelard. La dualità semiotica del fuoco è evidenziata anche da Erich Fromm, che ne fa ora un simbolo di vitalità e felicità, ora una fonte di paura e impotenza umana. Una nuova simbologia è introdotta dalla cristianità, dove nelle Scritture il fuoco assurge tanto a figura di Dio quanto a strumento di purificazione e tribolazione delle anime dannate. Nella fattispecie della presenza del fuoco all'Inferno, un dato rilevante è quello che emerge dall'ambientazione dell'aldilà nei *Dialogi* (IV, 36, 12) di Gregorio Magno, dove l'inferno è localizzato presso le isole Eolie in Sicilia ed è raffigurato con la fisionomia di un vulcano da cui erutta 'il fuoco dei tormenti'. Avvolta dal fuoco è anche la valle della Geenna, menzionata, fra gli altri, in *Matteo* 5, 22 e 18, 9, come luogo di castigo: proprio in virtù dell'associazione tra l'elemento igneo e la punizione, la valle è stata spesso paragonata, quando non già identificata, con l'inferno. Cfr. GREGORIUS I, *Storie di santi e di diavoli: Dialoghi*, Milano, Mondadori, 2005, p. 275; E. FROMM, *Il linguaggio dimenticato: introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti*, cit., p. 46. Sulla presenza delle fiamme all'inferno, si veda anche G. P. MAGGIONI, *Il fuoco dell'altro mondo nelle Visiones altomedievali fino a Beda*, in *Il fuoco nell'Alto Medioevo*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 99-149.

arguzie, le facezie e i lazzi di tali sedicenti comici, definiti nel testo spagnolo, in un modo che risulta risibile e marionettistico, *frialdad*, ovvero freddure, tali da sciogliere addirittura il fuoco infernale.<sup>510</sup> La dignità di tali figure, nel testo spagnolo in particolare, è abbassata al punto da etichettare il loro operato come buono a nulla e gli stessi come individui nullafacenti, gente adulatrice che vuole a tutti costi piacere e far piacere agli altri, al punto tale che Quevedo include nella medesima categoria di dannati, sotto l'etichetta di buffoni, anche un predicatore, un giudice, un marito sconsiderato e una giullaressa, imitato in questo dal traduttore italiano:

Vedete quell'altro; fu egli un cattivo Giudice, che per compiacer ad altri non esercitava la Giustizia come doveva. L'altro fu un Marito negligente, e noi lo ponemo con gli Buffoni; perché per dar piacere ad ognuno vendeva i dilette della Moglie, e ne ritraeva utile, come dalla costituzione d'una rendita, o Offizio; cosa che assai ordinariamente si pratica ancor al giorno d'oggi. Osservate quella Dama; benché ella fosse di elevata condizione, è però situata con li Buffoni ritenendo del loro naturale; poiché per dilettrar gli uomini, faceva meta del suo corpo ad ogni colpo.<sup>511</sup>

Nella fattispecie del testo spagnolo, la tirata satirica si impenna ancor di più nell'identificare nella buffoneria non già semplicemente una professione, più o meno normata sulle piazze e i palcoscenici del tempo, ma una ben precisa disposizione morale:

Al fin de todos estados entran en el numero de los bufones, y por eso ay tantos, que bien mirado en el mundo, todos soys bufones, pues los unos os andays riendo de los otros, y en todos como digo es naturaleza, y en unos pocos oficio. Fuera destos ay bufones desgranados, y bufones en racimo, los desgranados son los que de uno en uno, y de dos en dos, andan a casa de los Señores. Los en racimo son los Faranduleros miserables, y destos os certifico, que si ellos no se nos viniesen por aca, que nosotros no yriamos por ellos.<sup>512</sup>

---

<sup>510</sup> Sulla considerazione dei saltimbanchi tra XVI e XVII secolo, si ricordino i provvedimenti del cardinale Borromeo contro gli spettacoli istrionici, da lui etichettati come 'profane invenzioni del demonio' e 'stravaganze troppo aliene'. Prima della messinscena, infatti, tutto quel repertorio di giochi, feste, mascherate e balli veniva sottoposto ad un controllo preventivo, che si faceva specchio di uno scetticismo diffuso nei confronti di quel brulicante mondo di attori di bassa estrazione, come buffoni e ciarlatani, ritenuti laidi e volgari, progressivamente isolati e messi a parte rispetto ai comici professionisti. Cfr. S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte...*, cit., pp. 14-15; G. B. CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, cit., pp. 94-95.

<sup>511</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., pp.135-136. Si noti il pedissequo ritornare sul motivo del diletto procurato e/o ricercato come capo d'imputazione su quanti sono riuniti sotto la comune etichetta di buffoni, attraverso un richiamo dei luoghi del sogno, già osservati, in cui tanto l'autore quanto il traduttore enfatizzano la disposizione edonistica dei dannati infernali. Il biasimo nei confronti dei saltimbanchi trova poi conferma in un passo del sogno *Del Giudizio Finale* (p. 116), nel quale un diavolo imbecca un ciarlatano sul procurarsi un unguento protettivo contro il fuoco, segnale inequivocabile di una sua destinazione irreversibile all'inferno.

<sup>512</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 33v: «Infatti, se osservate bene, siete tutti buffoni, al mondo, perché andate ridendo gli uni alle spalle degli altri, sicché, mentre pochi lo fanno per mestiere, tutti obbediscono in questo alla loro indole. Oltre a costoro, ci sono buffoni sgranati e buffoni a grappolo: buffoni sgranati son quelli che vanno per le case dei signori ad uno ad uno o a due a due, al massimo; quelli a



Emerge chiaramente da questo sogno una maggiore propensione dell'autore spagnolo all'attacco serrato contro quei principi e quei valori che guidano le umane azioni, come l'onore, l'onestà, la virtù e, di contro, una denuncia spietata dei più alti vizi dell'umanità contemporanea, come l'ipocrisia e la falsità.<sup>513</sup> In questo *Sueño*, infatti, rispetto ai due precedenti si osserva chiaramente una più incisiva disposizione a rompere il velo dell'illusione sui mali del mondo; il dato più interessante è che ancora una volta Quevedo pone in bocca ad un tormentatore demoniaco un rimbrotto offensivo quanto mai schietto e tagliente:

Toda la sangre (hidalguillo) es colorada, y parecdlo en las costumbres. [...] Y él que en el mundo es virtuoso esse es el hidalgo, y la virtud es la executoria que aca respetamos. Pues aunque diciendo de hombres viles, y baxos, como el con divinas costumbres se haga digno de imitacion, se hace noble assi, y hace linaje para otros. [...] Tres cosas son las que hacen ridiculos a los hombres, la primera la nobleza, la sigunda la honra, y la tercera la valencia. Pues es cierto que os contentays con que ayan tenido vuestros Padres virtud, y nobleza para decir que la teneys vosotros, siendo inutil parto del mundo.<sup>514</sup>

La destinazione parenetica del discorso satirico è presto confermata dal narratore, quando afferma: «Desbaneceos pues bien mortales, dixe yo entre mi: y como se hecha de ver que esto es el Infierno, donde por atormentar a los hombres con amarguras, les dicen

---

grappolo sono i miserabili guitti delle farse da fiera. E di questi ultimi vi so dire che, se non se ne venissero qua da soli, non saremmo certo noi ad andarli a cercare» (trad. it. BUR 1959, p. 99). Come puntualizza Maravall (*La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, cit., p. 251), il gusto diffuso per i buffoni nel Seicento si spiegherebbe in quanto si vede in essi una comica testimonianza della pazzia e disarmonia del mondo. Ciò sembra trovare riscontro nel passo citato di Quevedo, che include gli uomini tutti nella categoria dei buffoni non tanto per l'esercizio comune della professione, quanto per una disposizione attitudinale che richiama la figura.

<sup>513</sup> In diverse opere della letteratura umanistica e rinascimentale, il motivo della discesa onirica agli inferi incontra il piglio satirico-moraleggiante nei confronti dei vizi e delle storture che caratterizzano l'umanità del tempo, secondo uno schema che ricalca quello dei dialoghi di Luciano, modello certamente presente anche a Quevedo che lo menziona esplicitamente nel prologo dei *Sueños*. Alcune suggestioni di tale struttura sono presenti, ad esempio, nel *Charon* di Giovanni Pontano, nel *Somnium* di Leon Battista Alberti e ne *Il mondo come maschera* di Antonio Muscettola. Per una bibliografia su tali opere, particolarmente utili sono i seguenti studi: J. ŠPIČKA, *L'Humanitas alla luce delle tenebre: gli Inferi di Alberti e Pontano*, in L. SECCHI TARUGI (a cura di), *Feritas, humanitas e divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 19-22 luglio 2010)*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 155-162; M. LEONE, "Il mondo senza maschera". *Antonio Muscettola fra Dante e Quevedo*, «Parole rubate», 21, 2020, pp. 81-94.

<sup>514</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 36r-36v: «Il sangue di tutti, gentiluomo da quattro soldi, è rosso; distinguetevi per le vostre azioni. [...] Gentiluomo è solamente colui che nel mondo è stato virtuoso. La virtù è la sola patente cui portiamo rispetto, perché, se anche uno discende da uomini vili e di bassa estrazione, purché con i suoi irreprensibili costumi si faccia degno di servire d'esempio, crea egli stesso la sua nobiltà e fonda una prosapia per gli altri. [...] Sono tre le cose che rendono ridicoli voi uomini: la prima è la nobiltà; la seconda, l'onore; e la terza, il valore; perché in realtà voi vi accontentate di sapere che i vostri avi hanno posseduto virtù e nobiltà per poi dire che voi pure l'avete, anche se siete i peggiori disutilacci dell'universo» (trad. it. BUR 1959, p. 103).

las verdades».<sup>515</sup> Con uno scarto sorprendente rispetto ai primi due sogni analizzati, in questo si nota una sensibile deviazione della penna del traduttore rispetto al contenuto originale, per cui vengono omesse pagine e pagine consegnando al lettore italiano una prosa molto più asciutta e sicuramente più godibile del testo spagnolo, che incede spesso ad una prolissità descrittiva e narrativa appesantendo il dettato. Applicando un metodo conservativo nei confronti delle sole informazioni ritenute realmente utili ai fini del discorso, Maranaviti compie un enorme balzo in avanti riallineandosi all'ipotesto spagnolo direttamente in corrispondenza di una notazione topografica rilevante: «poco più oltre trovai un'oscurissima prigione, dalla quale s'udivano gran clamori; e compassionevoli voci confuse».<sup>516</sup> La sequenza consegna al lettore due informazioni rilevanti. La prima, come si diceva, è di carattere spaziale, in quanto segnala un aumento dell'oscurità<sup>517</sup> e la sempre maggiore asprezza del luogo, che degrada come in una parabola discendente da uno spazio aperto – il giardino ameno con cui si apriva il sogno – all'angustia delle segrete qui menzionate, passando via via attraverso diversi siti che definiscono un immaginario di crescente ristrettezza fisica ed evidentemente simbolica, dalla strada alla porta fatta a guisa di trappola per topi, al piccolo sentiero tenebroso e alle volte sotterranee. Nulla di più ci è dato sapere sulla prigione, definita esclusivamente mediante la condizione di estrema oscurità che la caratterizza.<sup>518</sup> L'architettura spaziale

---

<sup>515</sup> Ivi, 37v: «“Calate, dunque, le ali della vostra superbia, mortali!”, dissi io tra me e me. “Come si vede che questo è l'inferno, dove si dicono certe verità per tormentare gli uomini con l'amarezza!”» (trad. it. BUR 1959, p. 104).

<sup>516</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 116. Nel testo spagnolo si legge: «y llegando a una carcel obscurisima ohi grande ruydo de cadenas, y grillos, fuego, açotes, y gritos», in F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 39v.

<sup>517</sup> Il valore del buio nel frangente onirico si spiega in primo luogo già in virtù dell'antica genealogia dei sogni, secondo Esodio figli della Notte che produce il buio sulla superficie terrestre; la Notte, a sua volta, è sorella di Erebo, personificazione del buio infernale. La dialettica luce-buio attraversa le culture caricandosi di una simbologia sovratemporale che proietta l'eterna battaglia tra vita e morte, senza tralasciare il piano visivo nell'opposizione binaria tra possibilità e impossibilità della visione. La separazione contrastiva tra i due poli del binomio inaugura già la creazione del mondo in *Genesi* 1, 3 e contrassegna in eterno la dannazione dell'angelo caduto, che conserva come punizione nel nome di Lucifero, anche da custode dell'Inferno, la natura originaria di portatore della luce. Si è già detto di come, sin dall'immaginario mitologico classico, un'atmosfera tenebrosa avvolga l'Ade identificandola come luogo di morte e castigo, nonché assenza di luce, quindi di presenza vitale. L'abbinamento buio-sogno è particolarmente perseguito anche in ambito estetico, se si pensa alla prevalenza di colori scuri su quelli chiari nei dipinti che inscenano esperienze oniriche, soprattutto del tipo incubo. Nel metatestuale viaggio onirico quevediano sin qui osservato, risulta quindi evidente come la condizione di oscurità sia una costante che accompagna – con una forte valenza semiotica e sempre per contrasto con la luminosità – la *descensio* dell'umanità verso la condanna estrema che la allontana dalla possibile purificazione, fino a sfociare nella cancellazione totale della luce nel culmine ultimo della morte, all'interno dell'omonimo sogno. Cfr. L. M. VALDITARA NAPOLITANO, *Lo sguardo nel buio: metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma, Laterza, 1994; S. ACOCELLA, *Luce/Buio*, in *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, cit., pp. 1306-1310.

<sup>518</sup> Se già il regno infernale rappresenta idealmente un luogo di reclusione, che separa gli eterni colpevoli dagli eletti beati, come il «cieco carcere» e l'«eterna prigione» di memoria dantesca (*Inf.* X, v.58; *Purg.*,

così disegnata, dove il buio fa il paio con la strettezza, si innalza ad allegoria del viaggio morale dell'anima: questa discende irreversibilmente verso l'eterno castigo – come ribadito da un nuovo spostamento del sognatore, alcune righe più avanti, verso un «altro loco più a basso pieno di immondizie»<sup>519</sup> – mentre in un passaggio del testo spagnolo, totalmente sacrificato nella traduzione, il sognatore quevediano si raffigura mentre discende un'altra balza (*yo abaje otra grada*).<sup>520</sup> Si ricordi anche che, nella versione italiana del sogno, la visione narrata è inquadrata come interna al sonno: poiché l'oscurità rappresenta per definizione la condizione ideale che facilita l'addormentamento, secondo il naturale ritmo circadiano che segue il ciclo di buio e luce della Terra, la condizione di buio è allora perfettamente coerente tanto con l'esperienza notturna descritta, quanto con la vicenda soprannaturale narrata e con la sua ambientazione sotterranea.<sup>521</sup>

Il secondo dettaglio del brano proposto è rappresentato dall'informazione acustica sulla percezione di un gran rumore: ancora una volta il suono è presentato come interno alla visione, senza alcuna allusione minima ad una fonte esterna alla stessa, confermando quella viva impressione di realtà e concretezza del sogno che non ha nulla da invidiare all'esperienza della veglia; per cui, come spesso naturalmente accade durante l'esperienza onirica notturna, si danno casi di suoni percepiti come interni al sogno e non prodotti da alcuno stimolo oggettivo esterno. Vale la pena segnalare qui la metamorfosi linguistica che l'impressione acustica subisce nel passaggio dallo spagnolo all'italiano, sotto la parziale intermediazione del modello francese:<sup>522</sup> quello che nell'originale è definito come un «grande ruydo», con una specificazione accrescitiva delle fonti del suono quali catene, fuoco, frustate e grida, si pluralizza nel rimaneggiamento in «gran clamori» e

---

I, v.41), la presenza in esso di un luogo carcerario equivale ad aprire un secondo livello di segregazione, una chiusura nella chiusura, che serve ad isolare un determinato gruppo di anime (in questo caso gli stolti che hanno peccato senza avvedersene) dal resto dei dannati. Sulla polivalenza del luogo si veda V. BROMBERT, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, Bologna, Il Mulino, 1991; M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>519</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 138. Qui Maranaviti, per mediazione dal francese *basse court*, traduce con 'loco più a basso' lo spagnolo *unos corrales*, ovvero 'recinti'.

<sup>520</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 53v.

<sup>521</sup> Oltre ad essere un elemento connaturato al sonno/sogno e alla formula del viaggio agli inferi, nell'immaginario popolare e folklorico l'oscurità è da sempre associata alle esperienze soprannaturali come negromanzia, magia e sapere profetico, nonché agli agenti magici e occulti, come maghi, fate, stregoni e, soprattutto, gli esseri demoniaci. Cfr. N. EDWARDS, *La psicologia dell'oscurità e del sonno*, in Id., *Storia del buio*, cit., pp. 181-210; R. PALMA, *Cavalcando la notte: saggio sull'insonnia, il sonno, la veglia e il lavoro notturno*, Torino, Marco Valerio, 2003.

<sup>522</sup> Qui, infatti, l'autore francese menziona un frastuono di catene, ferri e frustate (*tintamare de chaînes, de fers, de coups de foïers*) che doppia il testo spagnolo, ma allude anche a delle voci confuse (*voix confuses*), ricalcate queste sole da Maranaviti. In SIEUR DE LA GENESTE, *Les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas, Cheualier de l'Ordre S. Jaques, & Seigneur de Iuan-Abad. Traduites d'Espagnol Par le Sieur de la Geneste*, Paris, chez P. Billaine, 1632, p. 238.

sposta la sua provenienza dagli oggetti e strumenti di tortura alle «voci confuse» degli astanti nel luogo di prigionia, dando così l'idea di una moltitudine di anime segregate in quel luogo. Da questo punto in avanti, la traduzione opera grossi tagli rispetto sia all'originale sia alla fonte francese, passando in un ampio balzo dalla predica pronunciata da un diavolo contro coloro che perseverano nel peccato e nell'immoralità, confidando nella misericordia di Dio, allo spettacolo di un gruppo estremamente variegato che riunisce donne, innamorati, astrologi e alchimisti, poeti, buffoni *et alii*:

Rapito dal stupore, che un sì bel discorso uscisse dalla bocca d'un così brutto Diavolo, m'andai avanzando qualche passo ancora, e dallo stesso Demonio mi furono mostrate unite in un ampio, ma orrido luogo molte bellissime donne, e infinità di Porta messi. Molte Vecchie; molti Innamorati; molti Astrologhi; molti Alchimisti; molti Poeti; molti Adulatori; molti Buffoni; molti Mastri di Casa. Vidi poi le Sete d'Idolatri, Eresiarchi, Eretici, Maometani, Ebrei, Calvinisti, e molt'altre sorte di persone, che secondo le loro colpe provavano differenti tormenti.<sup>523</sup>

Vale la pena segnalare che, nel mezzo tra i due momenti della predica e della processione di anime, nel testo spagnolo si assiste ad una discreta mobilità del sognatore-narratore, ora guidato da un demone nella visita alle diverse tipologie di dannati: il viandante, dunque, si sposta con tutto il corpo verso una scuderia dove incontra i tintori; con il solo sguardo, invece, si volge ad una valle in cui sono puniti i farmacisti, la cui presenza colpisce l'olfatto del sognatore producendo cattivo odore; quindi, si menziona una porta dietro cui vi sono i 'mancini', gente che fa tutto a rovescio; infine, compare una finestra su cui il sognatore si affaccia e scorge un gran numero di donne.<sup>524</sup>

Un lungo e interessante brano spagnolo, interamente ignorato da Maranaviti, presenta alcune figure storiche di astrologi e alchimisti, puniti all'Inferno: Quevedo menziona, fra gli altri, Gerolamo Cardano,<sup>525</sup> il quale, come si è visto, tanta parte ha avuto nella

---

<sup>523</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 140. Con queste poche frasi, il traduttore condensa in alcune righe la visione di tutte le elencate categorie sociali e professionali, che nell'originale spagnolo sono invece disseminate lungo parecchie pagine, con un andamento narrativo più o meno lento, atto a fornire indicazioni sulle diverse anime mediante momenti discorsivo-narrativi e/o sequenze dialogiche.

<sup>524</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 40v, 42r, 43r, 43v: «Diciendo esto llegue a una caballeriza donde estaban los Tintoreros»; «Volvi la cabeza a un lado, y vi en un seno muy grande apretura de almas, y diome un mal olor»; «Estaban tras de una puerta unos hombres muchos en cantidad»; «En esto me llamo un diablo per señas, y me advirtio con las manos que no hiciesse ruydo, llegueme a él, y asomeme a una ventana».

<sup>525</sup> Il riferimento di Quevedo a Cardano non è tanto in merito alle sue teorie in materia onirica, quanto piuttosto alle *hechizos de viejas*, ovvero alle 'magie da vecchie' contenute nel trattato enciclopedico *De subtilitate*. Questo era stato peraltro inserito nell'Indice dei libri proibiti in Spagna già a partire dal 1559, insieme ad altri scritti del medico e matematico. Oltre ai riferimenti alle arti magiche in generale, in un luogo dell'opera (*liber XVIII*) Cardano allude alle vicende e imprese di un prestigiatore spagnolo di nome Damautum, autore di un libro di magia, mentre il libro successivo è dedicato alla demonologia (*De daemonibus*): tutti aspetti sui quali, come si è visto, pesava un forte scetticismo nella cultura ecclesiastica

concezione moderna delle pratiche magiche ed esoteriche, ed evoca anche l'autore ignoto della *clavicula Salomonis*,<sup>526</sup> a cui il poeta spagnolo attribuisce la pretesa di spiegare i sogni mediante orazioni dette *vanas* e *necias*, ovvero insensate e sciocche. È chiara l'intenzione di colpire in una globale condanna le menzogne e le superstizioni di tutti quei sedicenti uomini di scienza, definiti da Quevedo *hechizeros*, ovvero stregoni, che si sono avvicendati nel tentativo di spiegare nei propri incartamenti i fenomeni naturali, rimettendone le cause ora alle influenze astrali, ora a pratiche magiche e alchemiche, ora ad esercizi di vario occultismo.<sup>527</sup> Il dato più interessante è rappresentato chiaramente dall'attacco mosso contro l'anonimo onirocritico della *Clavicula Salomonis*, qui condannato all'inferno per aver evidentemente diffuso e caldeggiato credenze e spiegazioni dei sogni invise alla sfera ecclesiastica, tanto che il possesso di copie della *Clavicula* rientrava tra i capi di imputazione in tanti processi per superstizione e stregoneria tenuti a Venezia nel Seicento.<sup>528</sup> Tra i molti rituali consigliati dal libro, rientrava infatti anche il ricorso ai sogni per ottenere informazioni su questioni future: segno, questo, di un impiego del sogno ancora in chiave divinatoria, in pieno Seicento. Anche su questo punto, l'assenza di ogni riferimento nel testo di Maranaviti dev'essere interpretata alla luce delle già dette ragioni di opportunità e convenienza, mentre il libro

---

del tempo. G. CARDANO, *De subtilitate libri XXI*, apud Gulielmum Rouillium, 1559. Sulla figura del prestigiatore citato si veda G. CRIMI, *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento*, Roma, Aracne, 2011.

<sup>526</sup> Con tale nome si indicava un celebre libro di magia risalente al Medioevo, ma in realtà nato già precedentemente da una stratificazione di testi e scritti che vantavano radici ben più antiche. Si trattava di vere e proprie 'chiavi' interpretative di fenomeni magici ed esoterici, che istruivano il lettore su come evocare spiriti soprannaturali, angelici e demoniaci. L'opera fu attribuita al re di Israele sulla base delle doti divine magico-sapientziali riconosciute al re, un modo fra l'altro per conferire autorevolezza al testo. La fama della *clavicula* nel corso dei secoli divenne tale da portare alla produzione di un numero sconfinato di copie ed esemplari manoscritti e solo successivamente a stampa. Ciò trova conferma nella comparsa, proprio nel Seicento, del *Lemegeton Clavicula Salomonis*, un libro di demonologia sempre attribuito a Salomone e contenente istruzioni magico-cabalistiche sull'invocazione di differenti specie di spiriti. Il fatto che Quevedo menzioni la *clavicula*, accanto ai nomi di alcuni fra i principali maghi ed occultisti del suo tempo, è la riprova della notorietà di quel testo nel XVII secolo a livello europeo, peraltro nei tempi non pur facili dei controlli inquisitori e attraverso canali di circolazione trasversali all'intera società, anche presso le corti. Per un approfondimento si vedano *La chiave di Salomone: [magia nera, incantesimi, talismani, evocazioni diaboliche]*, Roma, Fanucci, 2019; M. BEER, *Sognare a corte. Trattati di oneirocritica della Controriforma italiana*, cit., pp. 199-224, in part. p. 201; F. BARBIERATO, *Nella stanza dei circoli: Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; Id., *Il testo impossibile: la Clavicula Salomonis a Venezia (secoli XVII-XVIII)*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», 32, 1998, pp. 235-284.

<sup>527</sup> L'etichetta dispregiativa utilizzata da Quevedo è coerente con il clima, già accennato, diffuso nel XVII secolo in materia di manifestazioni soprannaturali, dove sotto l'immagine negativa della stregoneria venivano riunite le più diverse espressioni irrazionali ed esoteriche. Cfr. V. LAVENIA, *Stregoneria e Inquisizione*, in G. ERNST, G. GIGLIONI (a cura di), *I vincoli della natura*, cit., pp. 185-201; G. ROMEO, *Inquisizione, Chiesa e stregoneria nell'Italia della Controriforma: nuove ipotesi*, in D. CORSI, M. DUNI (a cura di), «Non lasciar vivere la malefica», cit., pp. 53-64.

<sup>528</sup> Cfr. M. ALBERTONI, *La lente del nunzio. Superstizione e occulto a Venezia...*, cit., pp. 95-99.

in questione era sicuramente circolante nella Venezia del tempo, quindi noto anche al pubblico a cui il traduttore si rivolgeva.

Segue, nella visita oltremontana nel narratore quevediano, un passaggio che si fa ora apertamente allegorico:

Viendo esto dixo entre mi, ya me parece que vamos llegandonos al quartel de la gente peor que Iudas. Dime prisa a llegar allà, y al fin asomeme a parte donde sin favor particular del cielo no e podia decir lo que habia. A la puerta estaba la justicia de Dios espantosa y en la segunda entrada el vicio desvergonzado, y soberbio: la macia ingrata, e ignorante, la incredulidad resulta, y ciega, y la inobediencia bestia, y desbocada. Estaba la blasfemia insolente, y tirana llena de sangre, ladrando por cien bocas, y vertiendo veneno por todas con los ojos armados de llamas ardientes. Grande horror me dio el umbral. Entrè, y vi a la puerta la gran suma de Herejes antes de nacer Cristo.<sup>529</sup>

Mediante l'inserimento di tale sequenza narrativa, Quevedo cala all'interno del viaggio-visione i moduli del genere didascalico-allegorico, ampiamente praticato nel *topos* letterario delle catabasi e delle visioni oltremontane medievali, volte a illustrare per contrasto le pene dell'Inferno e le gioie del Paradiso. Muovendo da tale sostrato, ancora un presupposto parenetico presiede, nel sogno quevediano, alla personificazione di astrazioni concettuali rappresentate dai vizi più disparati: i modi preminenti e i termini ostili con cui questi sono ritratti, in un'aperta contrapposizione con l'intimorita allegoria della Giustizia, esemplifica bene lo scenario desolante di una dilagante immoralità, dove il vizio fa la da padrone in un mondo in cui la giustizia medesima è sfiancata e oppressa.<sup>530</sup> Il quadro offerto al lettore, quindi, mira ancora una volta ad innescare un ravvedimento dei costumi, attraverso l'eccezionalità della visione autorizzata da Dio.

Rispetto alla soglia di uscita dalla visione onirica, preponderante è lo scarto del testo italiano da quello spagnolo:

---

<sup>529</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., ff. 56v-57r: «Nel veder ciò, io dissi tra me: “Mi sembra davvero che ci si avvicini alla dimora della gente che è peggiore di Giuda”. M'affrettai a quella volta, e finalmente feci capolino in un luogo nel quale senza l'aiuto di Dio non era possibile riuscire a dire chi o che cosa vi fosse. Sulla soglia stava la Giustizia, paurosa in volto, e sulla seconda entrata vi erano, tutti insieme, il Vizio svergognato e superbo, la Malizia ingrata e ignorante, l'Incredulità risoluta e cieca, la Disobbedienza bestiale e sfrenata. V'era anche la Bestemmia, insolente e violenta, tutta intrisa di sangue, che latrava da cento bocche e da tutte sbavava veleno, con gli occhi irraggiati da fiamme ardenti. E quell'ingresso mi riempì d'orrore. Entrai, comunque, e vidi accanto alla porta l'immensa massa degli eretici vissuti prima della nascita di Cristo» (trad. it. BUR 1959, p. 128).

<sup>530</sup> Il ritratto mortificato e spaventato della Giustizia, chiaramente sopraffatta dalla presenza predominante dei vizi, sviluppa e prosegue il discorso già avviato nel sogno dell'*Alguacil endemoniado*, attraverso il mito di Astrea: se lì, narrando tale mito, il narratore aveva preannunciato la scomparsa, o meglio il ritiro, della giustizia dal mondo terreno, qui rappresenta le tristi conseguenze di quella ritirata e quindi della sconfitta della norma giudiziaria. L'esito nefasto è quello di un mondo pervaso dall'egemonia della corruzione e dell'immoralità, tanto più forte in quanto i vizi elencati da Quevedo sono raffigurati in un branco coeso.

Pieno di confusione, di timore, e di spavento cercai la sortita (che non v'era) da quell'orrida stanza, e nel sforzo, che feci nel correre di qua, e di là per ritrovarla, mi svegliai, e feci ferma risoluzione di voler tentare con le buone operazioni di non entrar da dovero in quel loco dov'è l'ingresso aperto, e l'uscir chiuso.<sup>531</sup>

Nessun accenno al risveglio si ha in Quevedo, dove il sognatore-narratore interrompe arbitrariamente la visione, o meglio il racconto della stessa, per l'enorme quantità di notizie e accadimenti che ancora ci sarebbe da riportare; pertanto, si lascia andare ad una chiosa moralistica sull'utilità, per chi legge, di ciò che ha raccontato:

No acabara ya de contar lo que vi en el camino, si lo hubiera de decir todo. Salime fuera, y quedè como espantado, repitiendo conmigo estas cosas. Solo pido a quien las leyere las lea de suerte que el credito aquel es diere le sea provechoso para no experimentar, ni ver estos lugares. Certificando al Lector, que no pretendo en ello ningun escandalo, ni reprehension sino de los vicios, por los quales los hombres se condenan, y son condenados: pues decir de los que estan en el Infierno no puede tocar a los buenos.<sup>532</sup>

Con queste parole, che tradiscono evidentemente la funzione ideologica<sup>533</sup> del narratore, Quevedo chiude a cerchio la sua visione che si era aperta nel prologo al lettore con una dichiarazione difensiva: impossibile parlar bene di chi è dannato all'inferno, pertanto nessuno si sentirà offeso da quanto leggerà, purché scelga di transitare e proseguire in vita sulla via del bene.

La scena proposta da Maranaviti, invece, rivela in primo luogo tutta la libertà inventiva dell'autore, che rilegge, interpretandola, la fonte francese e riscrive la conclusione del sogno in una formula che la rende del tutto coerente con l'avvio dello stesso: addormentatosi il sognatore sotto il peso delle meditazioni passate, si risveglia ora schiacciato dal tormento delle visioni infernali appena avute. Con questa scelta, il traduttore ricalca la forma consueta del risveglio dall'incubo per un moto eccessivo di spavento: una fenomenologia che richiama alla mente l'estetica topica dell'incubo stesso, come di una zavorra che grava sul petto del dormiente. Tale peso si costituisce evidentemente come la scarica emotiva dell'intero sogno e non del singolo scenario

---

<sup>531</sup> I. MARANAVITI, *Estratto de Sogni*, cit., p. 140.

<sup>532</sup> F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 62r: «Insomma, non la finirei più di raccontare, se dovessi dir tutto quel che vidi nel mio viaggio. Uscii, dunque, e me ne rimasi lì istupidito, ripetendo tra me e me le cose che ho descritto. Chiedo soltanto, a chi le leggerà, che le legga in modo tale che il profitto che potrà ricavarne gli giovi ad evitare di vedere e di sperimentare simili luoghi. E garantisco al lettore che in tutto quel che ho detto non ho cercato motivo di scandalo o di riprensione, se non dei vizi, per i quali gli uomini si dannano e son dannati; parlar male, infatti, di coloro che già sono all'inferno non può neppure sfiorare i buoni» (trad. it. BUR 1959, p. 133).

<sup>533</sup> Rientrano in tale funzione gli interventi diretti o indiretti del narratore nei confronti della storia, in forma di commento didattico dell'azione. Nel testo quevediano tale atteggiamento suggella inizio e fine della visione e prende corpo in tale avvertimento al lettore. In G. GENETTE, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 304-305.

contingente, rappresentato dalla vista dell'orrido luogo ospitante varie tipologie di anime. Si tratta, peraltro, non di uno stato affettivo della veglia che funge da stimolo onirico, scivolando nella produzione delle immagini del sogno, ma del processo opposto, per cui gli impulsi emotivi del sogno sfociano, ri-provocandola, nella condizione di veglia.<sup>534</sup>

Trattando della manifestazione della paura in sogno, Freud menziona la possibilità che uno stato affettivo si presenti anche in relazione ad un contenuto indifferente: così accade, per esempio, di provare spavento per cose innocue, che non sembrano offrire alcuno stimolo a quella reazione emotiva.<sup>535</sup> Scegliendo di applicare tale schema alla vicenda del sognatore italiano, se ne ricava l'impressione di una reazione del sognatore un po' eccessiva e spropositata, rispetto alla visione che in quel momento si dispiega ai suoi occhi: questa, infatti, altro non è che l'ennesimo *frame* della condizione dei dannati all'inferno, già più volte vista dal protagonista nel corso del sogno. Tale scenario, quindi, non sarebbe sufficiente da sé a provocare un'emozione così forte come quella descritta dal sognatore, in un crescendo di sensazioni dolorose – confusione, timore, spavento – che stimolano il risveglio. Muovendo da tale presupposto, sembra di vedere in azione quello che Freud ha definito uno 'spostamento dell'accento psichico': si tratta di un meccanismo secondo cui una rappresentazione poco intensa si carica di un'energia e di un investimento psichici più intensi, appartenenti ad altre rappresentazioni.<sup>536</sup> Rileggendo la sequenza del sogno maranavitiano alla luce di tali considerazioni, se ne ricava quanto segue: l'angoscia accumulata nel corso dell'intero viaggio onirico ha 'spostato' la sua carica psichica ed emotiva, trasferendola sulla reazione finale del sognatore alla vista dell'ultimo gruppo di anime, una schiera apparentemente indifferente di cui, come si è visto, non ci viene fornito nessun dettaglio aggiuntivo che possa giustificare la paura intensa; questa, quindi, rappresenta la fonte del risveglio pur non essendo quella

---

<sup>534</sup> La fenomenologia qui descritta rimanda ai cosiddetti 'sogni d'angoscia', nei quali non è una sensazione penosa della vita a prolungarsi nel sonno ma, al contrario, una sensazione penosa provata dormendo, definita da Freud come la più tremenda di tutte le sensazioni spiacevoli, scuote il soggetto in sonno fino a svegliarlo. Per quanto non sia questo il caso, lo psicanalista riconduce anche tali sogni penosi ad un appagamento mascherato di un desiderio represso, sempre per effetto della censura che ha prodotto la deformazione dei pensieri del sogno. Limitatamente al brano riportato dal testo di Maranaviti, si può segnalare una corrispondenza con la teoria freudiana soltanto rispetto alla fenomenologia del risveglio, provocato da una tale sensazione dolorosa, quindi interna al soggetto, anche in assenza di uno stimolo esterno. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 141.

<sup>535</sup> Citando gli studi di Stricker, Freud puntualizza la consistenza reale della paura provata in sogno: questo, infatti, non consiste di sole illusioni, ragion per cui è possibile provare dormendo una paura reale in risposta ad eventi e figure immaginari, ma resta il carattere effettivo e concreto dell'emozione negativa avvertita. Di conseguenza, «l'affetto vissuto in sogno non ha affatto minor valore di quello di uguale intensità vissuto nella veglia». Ivi, pp. 88; 420-444.

<sup>536</sup> Ivi, p. 176.



psichicamente importante, ma lo è per aver solo recepito l'intensità di un timore alimentato da orrori ben più gravi nel corso del sogno. In questo senso, lo spavento descritto in chiusura di sogno ha agito da stimolo di uscita, interrompendo la visione quando è ormai giunta al culmine della pena tollerabile, e si può rubricare come una paura 'appresa', ovvero suscitata nel soggetto dall'osservazione degli altri.<sup>537</sup> Il risveglio, di conseguenza, diventa lo strumento ad uso dell'individuo per domare il terrore di un destino inevitabile e canalizzarlo nel sollievo del ritorno alla vita vigile.

La reazione di forte timore si accompagna, poi, ad un'impressione di motilità illusoria e allucinata, in quanto il sognatore si approssima ad uscire – o meglio lo desidera – dagli abissi infernali, correndo verso ogni dove, salvo uscirne realmente solo attraverso il ritorno alla veglia:<sup>538</sup> si tratta di un'impressione del tutto vivida, che simula la «lotta sulla soglia»<sup>539</sup> e sublima in chiave letteraria l'esperienza – spesso ricorrente nella nostra realtà onirica – del tentativo di uscire da una situazione sentita in quel frangente come angosciata, senza tuttavia riuscirci nel corso del sogno; ma è anche l'immagine esteriore della lotta eterna tra Inferno e Paradiso, tra il male e il bene: il pellegrino, ridestatosi in sonno dal faccia a faccia con il male, vuole fuggirne per ritornare sulla retta via. L'emozione negativa sperimentata è talmente forte, come si è detto, da provocare direttamente il risveglio, con un ritorno del soggetto allo stato cosciente e alla possibilità di una giusta redenzione.<sup>540</sup>

---

<sup>537</sup> Da questa prospettiva, la paura nasce nel sognatore non per situazioni che lo riguardano direttamente e personalmente, bensì in «forma vicariante», ovvero per osservazione degli altri, in questo caso il fitto elenco di anime raffigurate in chiusura di sogno: è chiaro, quindi, che la reazione dolorosa insorge nel pellegrino per condizionamento esterno, al pensiero di quanta pena lo attende qualora dovesse finire a sua volta all'inferno. Del resto, alla base del *topos* delle rappresentazioni infernali vi è da sempre stata l'intenzione di provocare nel lettore/spettatore una catarsi, per cui il timore di subire gli stessi tormenti osservati negli altri avrebbe dovuto agire come impulso a modificare i propri comportamenti in vita e da qui rifondare l'assetto etico dell'intero mondo, giudicato come corrotto. Si veda A. OLIVIERO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Torino, Boringhieri, 1980.

<sup>538</sup> Nella gamma di accadimenti che costituiscono l'esperienza onirica dell'incubo, tre sono gli aspetti riconosciuti come cifra identitaria dello stesso: una sensazione di terrore mortale, un senso di soffocamento e schiacciamento al petto e l'impressione di una paralisi motoria irreversibile. Ancora Freud pone in correlazione la sensazione di angoscia con quella del 'movimento impedito' in sogno, che si concretizza sia nella formula dell'immobilità concretamente percepita, sia in quella per cui si vuol fare qualcosa e non vi si riesce: è quest'ultimo il caso del sognatore maranavitiano, che vuole uscire dall'antro infernale ma non trova via di fuga. Tale impressione può figurare non solo come sensazione vera e propria ma anche come un frammento del contenuto onirico, quindi come una scena o un episodio del sogno. Cfr. E. JONES, *Psicoanalisi dell'incubo*, cit., p. 70-71; S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 312.

<sup>539</sup> J. HILLMAN, *Il sogno e il mondo infero*, cit., p. 171.

<sup>540</sup> Sui sogni penosi lo psicoanalista spagnolo Ángel Garma afferma che il sognatore prova spavento di fronte a quei contenuti spiacevoli precedentemente rimossi e che ora sono irremovibili, in quanto è addormentato; per questo, egli percepisce come reale ciò che lo spaventa e ha dinanzi a sé l'immagine drammatica dei suoi conflitti angosciosi – provocati dalle tre istanze psichiche di Es, Super-Io e Io – senza poterle sfuggire, se non risvegliandosi. Se si volesse leggere il caso specifico del sogno esaminato alla luce di questo concetto,

Alla luce di quanto evidenziato, anche il sogno italiano *Dell'Inferno* ripete lo schema già osservato nei due precedenti: addormentamento, visione, ritorno alla veglia. La conclusione suggella puntualmente la reviviscenza dello stato cosciente in senso morale, in quanto in chiusura di ciascun sogno esaminato il sognatore si ripropone di modificare i suoi comportamenti in vita, ripetendosi nel lanciare un monito a se stesso e al lettore. Anzi, dal confronto fra il testo italiano e quello spagnolo, si nota proprio uno scarto 'conativo' di questo tipo: mentre il sognatore quevediano vuol fare della sua esperienza variamente ultraterrena un modello per chi leggerà, senza mai alludere alla sua peccabilità e alla volontà di correggerla a fine visione, il protagonista maranavitiano ne ricava un maggiore insegnamento personale, una palingenesi catartica che rivolge a sé e che lo sprona a cambiare i propri comportamenti.<sup>541</sup> Dal confronto con il sognatore spagnolo, risalta quindi tanto più in controluce il diverso coinvolgimento del pellegrino italiano, che pure si atteggia lungamente ad osservatore dei fatti infernali, ma tradisce molto meno un atteggiamento di critica supponente; ne dà prova la paura provata sul finire della visione, che accende nel sognatore maranavitiano l'urgenza di rivedere la propria condotta etica: segno inequivocabile di una non indifferenza di fronte alle colpe e pene appena viste, in quanto nessuno può dirsi immune da cattive azioni.<sup>542</sup> Ne deriva così una scissione tra le due persone, spagnola e italiana, in termini di funzionalità del protagonista nella storia: da un lato un campione di umanità che si fa figura della stessa; dall'altro un'individualità

---

si potrebbe affermare che le immagini penose viste dal sognatore di Maranaviti siano l'espressione onirica oggettiva dei suoi conflitti: a scontrarsi sono da un lato la volontà di uscire dal regno infernale, dall'altro l'impossibilità di trovare una via di uscita; su tale conflitto si sovrappongono poi le sensazioni angosciose provocate dallo spettacolo, diffuso per tutta la visione, delle anime punite all'inferno. Vd. Á. GARMA, *Nuovi studi sul sogno*, Roma, Astrolabio, 1974.

<sup>541</sup> In questo senso, il sognatore-narratore spagnolo è molto più rivolto verso il suo pubblico rispetto al protagonista italiano, che intende piuttosto agire su di sé e, solo di riflesso, anche sul destinatario: la sua, pertanto, è una funzione molto più emotiva, che «informa sulla parte presa dal narratore, in quanto tale, alla storia da lui narrata», mettendo in luce tanto il suo rapporto affettivo quanto quello morale con la vicenda, in quanto ci informa sulla reazione sentimentale da questa risvegliata. In G. GENETTE, *Figure III: discorso del racconto*, cit., p. 304. Per le funzioni del narratore si fa riferimento a R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 183-209.

<sup>542</sup> Sia nel sogno di Quevedo che in quello di Maranaviti, i modi e la struttura con cui i due autori hanno scelto di presentare il viaggio oltremondano del sognatore si attengono fedelmente agli schemi della pedagogia ecclesiastica, che si serviva proprio della paura della sentenza di Dio e delle pene infernali per richiamare i fedeli ad una condotta pia e morigerata, quindi ad agire in linea con lo spirito cristiano. A tale intenzione ammonitrice rispondevano in generale i racconti di viaggi e visioni dell'aldilà, dove l'incontro del vivo con i morti consentiva di restituire al lettore una «prefigurazione didascalica della sorte umana», sorte che avrebbe atteso l'uomo al momento del trapasso (la citazione è tratta da A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, cit., p. 413). Nell'ambito della ricca tradizione di discese agli inferi, spesso accadeva che alcune discensioni sotterranee, narrate come realmente avvenute, fossero concesse dalla grazia divina per porre rimedio all'infelice condizione di un singolo o di un intero popolo.

ben determinata che, pur nell'universalità dell'anonimato, guarda allo specchio il proprio io interiore ed esteriore.<sup>543</sup>

Provando a riavvolgere il nastro dell'articolata visione onirica infernale, occorre riconfermare anche per questo sogno alcuni dei tratti già evidenziati nei due precedenti. In primo luogo, la visione conserva i tratti strutturali e le soluzioni formali, stilistiche e linguistiche del sogno narrato; nella fattispecie, essa non è la traduzione linguistica dell'esperienza onirica restituita nella simultaneità della stessa, ma presenta i modi tipici del resoconto onirico fatto a posteriori, primo fra tutti la narrazione al passato (per lo più remoto).<sup>544</sup> A tenere le redini del discorso è sempre il sognatore, che si fa via via protagonista, pellegrino, interlocutore, osservatore, con un coinvolgimento ora più attivo ora più marginale, lasciando spesso il posto alla voce dall'alto del solo narratore. Nel corso della variazione delle sue funzioni all'interno del sogno, cambia anche la posizione relativa del viandante rispetto allo spazio infernale: nei passaggi di evidente protagonismo, il sognatore si muove da un luogo all'altro e si raffigura nelle sue interazioni attive con l'ambiente esterno, dando notizia dei suoi spostamenti con qualche notazione informativa sulla geografia dei luoghi; quando si ritira ai margini della sola voce narrante, invece, nulla ci è detto sulla sua collocazione rispetto alle scene descritte. Permane, in ogni caso, una partecipazione percettiva e sensoriale agli eventi narrati, fatta di sensazioni visive, uditive, olfattive, che conferma quell'interazione con l'ambiente di cui si diceva, anche nella misura in cui questo produce stimoli che colpiscono gli organi sensoriali del sognatore. La risposta di quest'ultimo all'ambiente si registra, come si è visto, anche sul piano delle reazioni emotive di fronte ai diversi accadimenti contingenti: si riscontrano così, in questo sogno, emozioni inizialmente positive, circoscritte soprattutto allo scenario ameno che apriva la visione, emozioni che virano, in un decorso decrescente, in turbamenti di segno negativo, fino a convergere nello sfogo finale dello

---

<sup>543</sup> Lo studioso Andréa Cesco mette in luce l'evoluzione nel comportamento del protagonista quevediano in questi termini: al momento del passaggio dalla via del bene a quella del peccato, egli è in una posizione di parità ed equità rispetto ai dannati, come conferma anche l'utilizzo di forme verbali alla prima persona plurale, che danno l'idea di un protagonista collettivo. Una volta entrato all'inferno, il narratore si ritira in posizione di semplice osservatore, quindi si erge a giudice morale e sentenziatore di ciò che vede, commentando in modo livoroso le varie schiere di condannati; e lo fa assumendo un atteggiamento di etica superiorità, in quanto si ritiene esterno al gruppo di volta in volta preso di mira dalla sua stessa critica. In A. CESCO, *A figura di Diabo nos Sueños de Quevedo*, cit., pp. 97-100.

<sup>544</sup> Solo in una breve sequenza, riscontrata nel solo testo spagnolo, si nota un cambiamento nel tempo della narrazione, con il sognatore che passa dal tempo storico, fin lì utilizzato, al presente che denota l'azione descritta come in corso di svolgimento, salvo ritornare nuovamente al passato: «Coplica ay? Dixe yo, no andan lexos de aqui los Poetas, quando bolviendome a un lado, veo una vandada de hasta cien mil dellos en una jaula que llaman los Orates en el Infierno. Bolvi a mirarlos» (il corsivo è mio). In F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, cit., f. 49v.

spavento del sognatore italiano. Questa impostazione narrativa da un lato ci consente di inquadrare tale viaggio nella tipologia di peregrinazioni ultraterrene compiute non già con l'anima sola ed unica, bensì anche con tutto il corpo, nella sua fisicità e nelle sue reazioni in risposta ai vari stimoli; dall'altro lato, dice qualcosa di significativo sulla fenomenologia onirica che attraversa l'intero racconto, in quanto esibisce la persona del sognatore come consapevolmente presente nel frangente del sogno, con la sua corporeità e con la ricettività delle sue funzioni organiche, intellettive e psichico-emotive.

Come già evidenziato a proposito dei primi due sogni, anche qui, infine, si rileva la presenza del codice divinatorio come posto in filigrana nel testo, situato fra le righe del triste spettacolo delle anime dannate all'inferno: uno spettacolo rivestito di quella funzione ammonitrice di cui si diceva e che è destinato a ripresentarsi parimenti anche per quanti sono ancora in vita, qualora scegliessero di non redimersi in tempo.

La parabola dell'umanità disegnata da Quevedo, e di riflesso riscritta da Maranaviti, non si conclude con questo terzo sogno ma si dilunga e termina nel discorso del *Sueño de la muerte*:<sup>545</sup> non poteva che essere l'atto estremo della vicenda mortale a suggellare il percorso tracciato dallo scrittore, attraverso il faccia a faccia risolutivo del sognatore con colei che dà senso agli accidenti della vita. Lampante si rivela allora il comune denominatore tematico che fa da sfondo al viaggio onirico sin qui ricostruito: sferrare, nei modi del riso e del sarcasmo, un attacco ai rappresentanti dell'umanità sociale e professionale che hanno agito nel segno del male e del vizio, convocando empi e giusti dinanzi al tribunale divino, in nome di un bisogno di una giustizia ricostituita e di una ricompensa rispetto alle inique vicende terrene; squarciare il velo del disinganno portando alla luce le malefatte dei cattivi funzionari, custodi inadempienti dell'osservazione della giustizia medesima; mostrare, infine, le più crude verità sulla sorte tremenda e ineludibile che attende i reprobri, in una discesa irreversibile che si conclude dopo il sonno eterno della morte. Dopo di questa, non vi è più nulla da sognare; ma fin tanto che il lettore è in tempo di interrompere la visione onirica nel momento che stima più opportuno, si ravveda

---

<sup>545</sup> In posizione mediana tra il *Sueño del Infierno* e il *Sueño de la Muerte*, figura nell'edizione spagnola del 1627 un quarto discorso satirico, intitolato *El mundo per de dentro*: questo, tuttavia, non presenta aspetti di particolare rilevanza sul piano della diegesi onirica, salvo una breve scena di addormentamento del protagonista posta in chiusura di discorso. Parimenti, l'*editio princeps* italiana di Maranaviti si compone di ben altri racconti, oltre a quelli qui esaminati: si tratta dei racconti *Della casa de pazzi innamorati*, *Del disinganno* e *Querelle de dannati*. Per ragioni di coerenza con gli obiettivi di partenza della ricerca, si è scelto tuttavia di concentrare l'analisi e il commento, in prospettiva comparatistica tra la versione spagnola e quella italiana, sui soli tre sogni presi in esame, rivelatisi a mio avviso come quelli che maggiormente consentivano di riflettere sulle premesse e le ricadute dell'utilizzo del sogno come espediente letterario. Si è scelto di rinunciare in questa sede all'analisi italo-spagnola del *Sueño de la Muerte*, che mi riservo di affrontare in futuro.

allora appena può, per salvarsi e consegnarsi alla beatitudine in questa vita e in quella eterna.

## CONCLUSIONI

Al termine del lungo viaggio fatto al fianco del sognatore italo-spagnolo, anche il lettore si risveglia e raccoglie i cocci dei sogni appena fatti, prova a ricostruire il contenuto – manifesto e poi latente – delle visioni appena viste, come rispondendo ad un compito assegnatogli dall'analista che è dentro di lui. Se avrà adempiuto al suo dovere con onestà, senza omettere nulla nelle associazioni libere delle sue riflessioni, ne uscirà rinnovato nel comportamento e nello spirito, come Quevedo si augurava per il lettore del suo tempo. Ciascuno dei sogni esaminati ha preso in prestito – da quel repertorio di immagini di cui la letteratura si nutre dagli albori della civiltà – almeno due codici essenziali, che nel loro statuto specifico si intersecano e danno luogo ad esiti straordinari: il viaggio e il sogno, il viaggio *nel* sogno, sogni di viaggi in un altrove immaginario che imbastiscono una «transizione esistenziale decisiva»,<sup>546</sup> nei luoghi misteriosi e allucinati che la cultura occidentale ha sempre collocato ai confini del mondo conosciuto, agli estremi del suo orizzonte mentale. Dall'adunanza *in valle Iosaphat* all'invasamento, per finire con la catabasi vera e propria, tutto narra di uno spostamento nei modi illogici e diafani dell'onirico: si spostano le anime nel luogo del verdetto definitivo per render conto dei propri comportamenti, si muove lo spirito in un corpo altrui per offrire una prospettiva rovesciata del mondo umano, transitano i penitenti tra i luoghi della dannazione eterna per scontare il fio dei propri peccati. Il tutto cucito dallo sguardo curioso, indagatore e sentenzioso del sognatore, una marionetta nelle mani dello scrittore che lo fa entrare e uscire dal sogno quando più gli aggrada: più pungente e superbo il protagonista in Quevedo, arroccato sulla sua convinzione di immunità a quei peccati che osserva negli altri, dunque una voce molto più plasmata e manipolata dal tono spigoloso dell'autore che vi si nasconde dietro, furioso per l'immoralità dilagante tra i suoi simili; meno trionfo e canzonatorio quello di Maranaviti, più serio e preoccupato, aperto e disponibile alla possibilità di una personale catarsi redentrice in vita, finché c'è tempo. Al fondo delle narrazioni satirico-moraleggianti, si pone la speranza dello scrittore spagnolo che anche la coscienza del lettore, parallelamente al suo privilegiato pellegrino, si sposti verso la giusta direzione, in un ritorno all'etica della morigeratezza e dell'onestà, in un riscatto delle umane virtù. Lo rispetta in questo il suo traduttore, che faremmo meglio a chiamare autore a tutti gli effetti, per la capacità di far rivivere il nucleo essenziale del suo modello, consegnandoci una reincarnazione dei discorsi quevediani che merita di essere studiata

---

<sup>546</sup> P. FASANO, *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 14.

come opera a sé. Non una satira cruda e tagliente quella di Maranaviti, ma la propria personale redenzione, un auto-ammonimento che, a guardarlo oggi con i codici delle teorie del sogno, assume le forme della seduta psicanalitica: qui il sognatore veste i panni del paziente, dove la ricostruzione delle immagini e dei pensieri dei sogni restituisce la diagnosi delle malattie del singolo, che altro non sono che le malattie e le nevrosi dell'umanità. Come il cavaliere errante delle canzoni di gesta, a lui sta la missione di riportare sulla terra verità e giustizia, attraverso le sue amare restituzioni dal mondo dell'aldilà.

Mettendo insieme i brani del lavoro condotto, mediante l'analisi dell'utilizzo del sogno in chiave narrativa si è cercato di dimostrare l'importanza che tale tema può ricoprire all'interno di un'opera, anche laddove il codice onirico è apparentemente ridotto a mera cornice narrativa; un'impressione di marginalità, questa, che si ricava da una prima lettura dell'opera di Quevedo, mentre il fenomeno del sogno è tanto più 'abusato' nella versione italiana. In realtà, proprio la lettura e lo studio comparato dei due testi hanno permesso di ricentrare il motivo onirico così come i due autori lo hanno utilizzato: del resto Freud ci insegna che un elemento apparentemente insignificante che figura in sogno nasconde in realtà pensieri onirici latenti della massima importanza. Partendo da queste premesse, ho provato ad andare oltre l'apparente superficialità del sogno in Quevedo, per portare alla luce tutta la risonanza e il valore che l'utilizzo letterario di tale tema assume, anche laddove sembra lasciato al margine, come un dettaglio narrativo poco significativo. Le ricadute della presenza del sogno, sia nei *Sueños* che nell'*Estratto*, hanno permesso di sdoganare l'opinione diffusa secondo cui il valore letterario di un racconto onirico ha senso solo per chi lo compie e lo scrive: al contrario, i luoghi delle occorrenze oniriche nei due testi hanno restituito un fitto bagaglio di temi, motivi e codici collaterali, spesso attinti dall'immaginario culturale o dalla vicenda storica, ed elevati a tessere letterarie con un preciso significato nell'economia del discorso.

Nel corso del lavoro di ricerca, si è cercato di mettere insieme e 'accontentare' le diverse variabili che richiedono attenzione nell'analisi di un luogo onirico. Per fare questo, è stato indispensabile innanzitutto conservare, per tutto il tempo dell' 'anamnesi onirica', un approccio teleologico volto ad indagare la funzione del sogno letterario: ciò ha permesso di dare una risposta – seppur soggettiva e ipotetica, sempre aperta a nuovi sviluppi – al perché Quevedo abbia scelto di utilizzare proprio il sogno come codice narrativo in cui incastonare il suo messaggio satirico. Tale risposta risiede nel valore che l'umanità da sempre attribuisce all'esperienza onirica, così come si è cercato di mettere

in luce attraverso una ricostruzione, certo sommaria e affatto esaustiva, della sua storia attraverso i secoli. Ne è emerso un dato inconfutabile circa l'esistenza di una base di pensiero comune sul sogno: da un lato un'esperienza umana, che cambia le sue coordinate di orientamento quasi di pari passo al variare dei pilastri ideologici su cui si regge la cultura occidentale; dall'altro lato una forma di espressione, un linguaggio, un'immagine ancestrale, una struttura narrativa e immaginativa, una metafora, un codice artistico, in sintesi un archetipo dell'immaginazione di cui l'uomo si è servito, da sempre, per tradurre – nei modi assurdi, illusionistici e visionari propri del sogno – le preoccupazioni e i pensieri che lo attanagliano, sul passato presente e futuro. È stato così possibile confermare un altro dato essenziale dei sogni letterari: il loro linguaggio misto, che poggia su una funzione sia verbale sia figurativa, dove la parola traduce l'immagine come in una didascalia che commenta i quadri di un'umanità decadente e abietta; un dato, questo, che emerge sia nella scrittura di Quevedo sia in quella di Maranaviti.

Alla ricerca delle funzioni del sogno di carta si è poi affiancato uno sguardo costante alla sua eziologia: ciò è servito per verificare quando, dove e in che misura la configurazione genetica dell'esperienza onirica narrata, nata nel laboratorio dello scrittore, rispettasse la tassonomia del sogno definita da una lunga tradizione di studi e dottrine sulle sue fonti. Da qui è emersa una struttura ibrida, parimenti applicata nei testi dei due scrittori: una contaminazione tra il sogno divino, caduto dal cielo e subito passivamente dall'individuo, e il sogno soggettivo, personale e psichico, che scava nelle profondità dell'uomo e rielabora i vissuti della veglia; una contaminazione che riflette una cultura, quella seicentesca e barocca, che si nutre di poli opposti, di antitesi e ossimori, per tradurre in parola e in immagine la coscienza di crisi del tempo.

Ultima variabile è stata l'applicazione di una lettura psicanalitica all'esegesi del sogno nei due testi: tenendo ben a mente le teorie freudiane, si è cercato di scomporre il sogno in singoli frammenti e di procedere ad una lettura analitica dei sogni di carta, prendendo in esame non il contenuto onirico nella sua globalità, bensì nella particolare risonanza dei singoli elementi che compongono quei sogni fittizi; ciò è stato fatto solo laddove il contesto lo rendeva possibile, senza cadere in distorsioni anacronistiche e 'tradimenti' del sistema culturale su cui si reggono i testi. Attraverso un'applicazione ideale del metodo delle associazioni libere, si è cercato di riavvolgere il nastro dei procedimenti del lavoro onirico letterario, per ricostruire il processo creativo avvenuto nell'officina dello scrittore, tenendo a mente la natura già artificiale e manipolata del sogno narrato.



Dall'applicazione del metodo freudiano alla lettura dei sogni satirici, sono emerse delle corrispondenze tanto inaspettate quanto sorprendenti. In primo luogo, è stato possibile rileggere il sogno, secondo la chiave di lettura psicanalitica, come la via regia che conduce all'inconscio e soddisfa un desiderio represso: ciò che Quevedo ha rappresentato era il suo dramma interiore, ovvero la sua reazione di fronte alla decadenza dell'umanità del suo tempo, un sentimento che lo lacerava nei recessi più profondi della sua psiche; nella parentesi onirica dei suoi sogni, attraverso la derisione della meschinità umana, lo scrittore spagnolo ha cercato di realizzare un disegno utopico e tanto anelato: trascinare i reprobri al cospetto della sentenza eterna, schernirli all'inferno, svelare la turpe e ipocrita realtà nascosta dietro le apparenze, il tutto per ripristinare i regni della verità e della giustizia in terra; o, se qui non è possibile, farlo per lo meno in sogno, patria infinita dei possibili. Perché questo desiderio trovasse il suo compimento, anche Quevedo ha dovuto fare i conti con la sua personale censura: il suo Super-Io era rappresentato dall'Inquisizione spagnola, per superare la quale ha dovuto fare ricorso a delle vie alternative, capaci di camuffare ciò che non poteva dire in quanto contrario al principio di realtà. Il sogno poteva aiutarlo in tal senso, in quanto arena dell'irrazionale e dell'assurdo, della sospensione delle leggi della morale comune.

Nel tradurre, rileggere, interpretare e liberamente riscrivere i *Sueños*, Maranaviti è riuscito in un'impresa essenziale: 'dire quasi la stessa cosa', per citare Umberto Eco, ma farlo in un modo che rende l'*Estratto de Sogni* un'opera degna di uno studio e di un'analisi a parte, specificamente dedicata. Lo studio comparato dei due testi è nato non soltanto dalla volontà di riflettere sulle metamorfosi che il sogno letterario subiva, nel passaggio dall'uno all'altro, da una lingua all'altra; ma soprattutto, vi era a monte anche l'interesse e la curiosità suscitate da una riscrittura che merita molto più della semplice considerazione di 'traduzione'. Per questo motivo, nel corso del lavoro si è cercato di non tener conto dell'opera spagnola come di un'autorità costituita, a cui era sottomesso il rimaneggiamento nel senso di un suo derivato, una sua costola inferiore, in una vera e propria gerarchia di valori. Al contrario, si è cercato di prestare ai due testi la stessa attenzione, di riconoscerne la medesima importanza, ciascuno negli aspetti di risonanza e nei punti di interesse letterario che il testo aveva da offrire; elementi che emergono già ad una lettura individuale dell'una e dell'altra opera, ma che si illuminano di una luce nuova se osservati in chiave sinottica e nella dialettica di convergenza-divergenza tra l'uno e l'altro. Attraverso il suo lavoro, Maranaviti offriva così al pubblico italiano del tempo la possibilità preziosa di leggere i *Sueños* nella propria lingua, ma soprattutto offriva e offre

tutt'oggi, al lettore moderno, una riscrittura della satira quevediana in una versione innovativa e rinnovata, diversa, nel tono e in molti contenuti; una veste che apre il terreno a sempre nuove considerazioni e riflessioni, sul piano della diegesi onirica, su quello delle soluzioni stilistiche e narrative; nonché, ancora, ai fini di uno studio meditato sul genere testuale delle traduzioni e delle cosiddette 'traduzioni letterarie', di cui l'*Estratto* rappresenta un valido esempio: nel portare a vita nuova lo spirito del testo di partenza, esso mette in scena uno dei modi possibili di tradurre e uno dei mondi possibili in cui rivivono i *Sueños* quevediani.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola. I. Dalle origini al Seicento*, Torino, UTET, 1990;
- AA.VV., *Il diavolo nel Medioevo: atti del 49. Convegno storico internazionale: Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013;
- AA.VV., *Il sogno e le civiltà umane*, Bari, Laterza, 1966;
- AA.VV., *La chiave di Salomone: [magia nera, incantesimi, talismani, evocazioni diaboliche]*, Roma, Fanucci, 2019;
- AA.VV., *Sogno e scrittura nelle culture iberiche: atti del XVII Convegno: Milano, 24-25-26 ottobre 1996* (Associazione ispanisti italiani), Roma, Bulzoni, 1998;
- AEPPLI, E., *I sogni e la loro interpretazione: con la spiegazione di 500 simboli onirici*, Roma, Astrolabio, 1963;
- AGOSTINO, *Confessioni*, Milano, Mondadori, 2015;
- ALBERTONI, M., *La lente del nunzio. Superstizione e occulto a Venezia nella prima metà del Seicento*, «Lexicon Philosophicum», 9, 2021, pp. 89-108;
- ALBORNOZ, N. M., MONZONI, M., *Entre el sueño y la vigilia: tiempos y espacios del cuerpo durmiente*, «RECIAL», 6(8), 2015;
- ALMANZI, G., BÉGUIN, C. (a cura di), *Teatro del sonno: antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988;
- AMIGONI, F., PIETRANTONIO, V. (a cura di), *Crocevia dei sogni: dalla Nouvelle revue de psychanalyse*, Firenze, Le Monnier, 2004;
- APULEIO, *Della magia*, Bologna, Zanichelli, 1955;
- ARELLANO, I., *Modelos femeninos en la poesía de Quevedo*, «La Perinola», 16, 2012, pp. 47-63;
- ARÉN JANEIRO, I., *Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?*, «eHumanista», 11, 2008, pp. 261-302;
- ARISTOTELE, *Il sonno e i sogni*, Venezia, Marsilio, 2020;
- ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, Mondadori, 2018;
- ARROYO, M. V. J., *Entre la vigilia y el sueño: soñar en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2017;
- ARTEMIDORO, *Libro dei sogni*, Milano, Adelphi, 1975;
- ASERINSKY, E., KLEITMAN, N., *Regularly occurring periods of ocular motility and concomitant phenomena during sleep*, «Science», 118, 1953, pp. 273-274;
- AUNE, D. E., *La profezia nel primo cristianesimo e il mondo mediterraneo antico*, Brescia, Paideia, 1966;
- BACHELARD, G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006;
- BACHTIN, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979;

- BACONE, F., *Opere filosofiche*, Bari, Laterza, 1965;
- BAMBOZZI, M. (a cura di), *Segni, sogni e numeri: la cultura e l'immaginario medioevale*, Castel Bolognese, Itaca, 2008;
- BARBIERATO, F., *Il testo impossibile: la Clavicula Salomonis a Venezia (secoli XVII-XVIII)*, «Annali della Fondazione Luigi Einaudi», 32, 1998, pp. 235-284;
- BARBIERATO, F., *La letteratura magica di fronte all'Inquisizione veneziana fra '500 e '700*, in C. GILLY, C. VAN HEERTUM (a cura di), *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700: l'influsso di Ermete Trismegisto*, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 135-175;
- BARBIERATO, F., *Nella stanza dei circoli: Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002;
- BARBIERI, N., *La supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame*, Venezia, per Marco Ginammi, 1634;
- BARTHES, R., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966;
- BARTOLOMEI ROMAGNOLI, A., *Il pellegrinaggio metaforico: profezie, visioni e apocalissi medioevali tra il VI e il XIII secolo*, in *I pellegrinaggi nell'età tardoantica e medievale. Atti del Convegno Ferentino 6-8 dicembre 1999*, Ferentino, Centro di Studi Giuseppe Ermini, 2005, pp. 195-209;
- BATTISTINI, A., *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002;
- BEER, M., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996;
- BÉGUIN, A., *L'anima romantica e il sogno: saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Il Saggiatore, 1967;
- BELARDI, W., *Forma, semantica ed etimo dei termini greci per 'segno', 'indizio' e 'sintomo'*, in M. L. BIANCHI (a cura di), *Signum IX. Colloquio internazionale, Roma, 8-10 gennaio 1998, Lessico intellettuale europeo*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1-22;
- BELAUCHE, N., RÜPKE, J., *Divination et révélation dans les mondes grec et romain: Présentation*, «Revue de l'histoire des religions», 224(2), 2007, pp. 139-147.
- BENNASSAR, B., *Storia dell'Inquisizione spagnola. Fatti e misfatti della "Suprema" dal XV al XIX secolo*, Milano, BUR, 2003;
- BENZI, G., *Tra principi e saltimbanchi. Medicina e letteratura nel tardo Rinascimento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020;
- BERGER, P. L., *Homo ridens: la dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 1999;
- BERGSON, H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2017;
- BERNO, F. R., *Seneca al bivio. Il paradigma di Eracle nelle Lettere 66 e 115*, «Prometheus», XLII, 2016, pp. 115-122;

- BERTINI, M. (a cura di), *Psicofisiologia del sonno e del sogno: atti del Simposio internazionale: Roma, 11-12 settembre 1967*, Milano, Vita e pensiero, 1970;
- BETA, S., *Il labirinto della parola: enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2016;
- BETTINI, M., *Dèi e uomini nella Città. Antropologi, religione e cultura nella Roma antica*, Roma, Carocci, 2015;
- BETTINI, M., *Il sapere mitico: un'antropologia del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2021;
- BETTINI, M., RAVERI, M., REMOTTI, F., *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi. L'umorismo teologico*, Bologna, Il Mulino, 2020;
- BETTINI, M., *Viaggio nella terra dei sogni*, Bologna, Il Mulino, 2017;
- BIAGINI, E., *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2016;
- BIGUZZI, G., *Spirito e profezia nell'Apocalisse di Giovanni*, «Estudios Bíblicos», 60(4), 2002, pp. 503-522;
- BINSWANGER, L., *Il sogno: mutamenti nella concezione e interpretazione dai greci al presente*, Macerata, Quodlibet, 2009;
- BINSWANGER, L., *Sogno ed esistenza*, Milano, SE, 1993;
- BLOCH, M., *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 1973;
- BOEZIO, *Philosophiae consolatio*, Torino, UTET, 1994;
- BONAFIN, M., *Lo spazio-tempo nei viaggi medievali nell'aldilà*, «Études Romanes de Brno», 30(1), 2009, pp. 79-87;
- BONICATTI, M., *I sogni letterari nella cultura classica: un'interpretazione freudiana*, Scandicci, La nuova Italia, 1996;
- BORSELLINO, N., *Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*, Roma, Salerno, 1991;
- BOSING, W., *Hieronymus Bosch, 1450 ca. - 1516: tra cielo e inferno*, Koln, Taschen, 2001;
- BRAMBILLA, E., *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione, esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Roma, Viella, 2010;
- BRAMBILLA, E., *La fine dell'esorcismo: possessione, santità, isteria dall'età barocca all'Illuminismo*, «Quaderni storici», 38, 112(1), 2003, pp. 117-163;
- BRANCA, V., OSSOLA, C., RESNIK, S. (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984;
- BRANCACCI, A., *Aristotele e la dottrina del sogno del Teeteto*, in G. MAZZARA, V. NAPOLI (a cura di), *Platone. La teoria del sogno nel Teeteto. Atti del Convegno internazionale Palermo 2008*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2010, pp. 43-59;
- BREMMER, J. N., *Modi di comunicazione col divino: la preghiera, la divinazione e il sacrificio nella civiltà greca*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società. 1. Noi e i greci*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 239-283;

- BRESCIANI CALIFANO, M. (a cura di), *Sogno e sogni. Natura, Storia, Immaginazione: ciclo di conferenze, febbraio-marzo 2002*, Firenze, Olschki, 2005;
- BRESCIANI, E., *La porta dei sogni. Interpreti e sognatori nell'Egitto antico*, Torino, Einaudi, 2005;
- BRILLANTE, C., *La realtà del sogno da Omero a Platone*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 53(2), 1996, pp. 7-26;
- BRILLANTE, C., *Scene oniriche nei poemi omerici*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 24, 1990, pp. 31-46;
- BRILLANTE, C., *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991;
- BROMBERT, V., *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, Bologna, Il Mulino, 1991;
- BUCCOLINI, C., TOTARO, P. (a cura di), *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, Iliesi Digitale, 2021;
- BUSSAGLI, M., *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano, Rusconi, 1991;
- BUTLER, S. A. L., *Mesopotamian conceptions of dreams and dream rituals*, Münster, Ugarit-Verlag, 1998;
- CACHO CASAL, R., *Dante y Quevedo: la "Divina Commedia" en los "Sueños"*, Londra, SPLASH Editions, 2020;
- CACHO CASAL, R., *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas*, «Criticón», 78, 2000, pp. 75-91;
- CACHO CASAL, R., *El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los Sueños y la Divina Commedia*, «BBMP», LXXVI, 2000, pp. 147-179;
- CAILLOIS, R., *L'incertezza dei sogni*, Milano, SE, 2014;
- CAILLOIS, R., *La forza del sogno: il sogno nella letteratura di tutti i tempi*, Parma, Guanda, 1963;
- CALCIDIO, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Milano, Bompiani, 2003;
- CALVINO, I., *Gerolamo Cardano*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 790-795;
- CAMBIANO, G., REPICI, L., *Aristotele e i sogni*, in G. GUIDORIZZI, *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 121-135;
- CANETTI, L., *L'incubazione cristiana tra Antichità e Medioevo*, «Rivista di storia del cristianesimo», VII/1, 2010, pp. 149-180;
- CANETTI, L., *Sogno e terapia nel Medioevo latino*, in A. PARAVICINI BAGLIANI (a cura di), *Terapia e guarigioni: Convegno internazionale, Ariano Irpino, 5-7 ottobre 2008*, Firenze, SISMEL, 2011, pp. 25-54;
- CANTIMORI, D., *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975;
- CAPPELLI, F., *Ancora sulle prime traduzioni italiani dei "Sueños" quevediani. Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104*, «Diacritica», II, 6(12), 2016, pp. 17-31;

- CAPPELLI, F., *Le prime traduzioni italiane dei Sueños di Quevedo (1644-1728). Studio bibliografico*, in M. LUPETTI, V. TOCCO (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Pisa, ETS, 2013, pp. 141-158;
- CAPRETTINI, G. P., *La porta: valenze mitiche e funzioni narrative. Saggio di analisi semiologica*, Torino, Giappichelli, 1975;
- CARANDINI, S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1999;
- CARDANO, G., *De subtilitate libri XXI*, apud Gulielmum Rouillium, 1559;
- CARDANO, G., *Opera omnia*, Lione, per Ioannis Antonii Huguetan & Marci Antonii Ravaud, 1663;
- CARDANO, G., *Sul sonno e sul sognare*, a cura di M. Mancia e A. Grieco, Venezia, Marsilio, 1989;
- CARDINI, F., *Demoni e meraviglie: magia e stregoneria nella società medievale*, Bitonto, Edizioni Raffaello, 1995;
- CARDINI, F., *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979;
- CAREY, G., BLOOMQUIST, G. (a cura di), *Vision and Persuasion. Rhetorical Dimensions of Apocalyptic Discourse*, Chalice, St. Louis, 1999;
- CARLOTTI, E. G., *Imitazione e contagio delle passioni nella polemica antiteatrale*, in *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": l'arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 59-96;
- CARMAGNOLA, F., *Il Barocco immaginario*, «Studi di estetica», 30, 2004, pp. 1-28;
- CAROTI, S., *Filosofia e scienza della natura nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Storia delle scienze. 2. Le scienze fisiche e astronomiche*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 110-147;
- CASONATO, M., PANI, R., *Il sogno da Freud ai giorni nostri*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995;
- CASTIGLIONE, G. B., *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759;
- CAVINI, W., *Phantasma. L'immagine onirica come apparenza illusoria nel pensiero greco del sogno*, «Medicina nei secoli», 21(2), 2009, pp. 739-774;
- CESALPINO, A., *Peripateticarum quaestionum libri quinque*, Venezia, apud Iuntas, 1571;
- CESCO, A., *A figura di Diabo nos Sueños de Quevedo*, in A. C. DE MELO MAGALHÃES et al. (a cura di), *O demoníaco na literatura*, SciELO, EDUEPB, 2012, pp. 91-102;
- CESERANI, R., DOMENICHELLI, M., FASANO, P., *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007;
- CHIABÒ, M., DOGLIO, F. (a cura di), *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, Viterbo, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1989;
- CIAN, V., *Storia dei generi letterari. 1. La satira. Dal Medioevo al Pontano*, Milano, Vallardi, 1939;

- CICCARESE, M. P. (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi*, Firenze, Nardini, 1987;
- CICERONE, *Della divinazione*, Milano, Garzanti, 2022;
- CINGOLANI, C., RICCINI, M. (a cura di), *Sogno e racconto: archetipi e funzioni: atti del Convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002*, Firenze, Le Monnier, 2003;
- CLERI, B. (a cura di), *Homo viator: nella fede, nella cultura, nella storia. Atti del Convegno – 18-19 ottobre 1996, abbazia di Chiaravalle di Fiastra, Tolentino (MC), Italia, Urbino, Quattroventi, 1997;*
- COLANTONE, R., *Il sogno nella poesia greca: dai poemi omerici al teatro*, Roma, Studium, 2012;
- CORSI, D., DUNI, M. (a cura di), «Non lasciar vivere la malefica». *Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Firenze University Press, 2008;
- COX MILLER, P., *Il sogno nella tarda antichità: studi sull'immaginazione di una cultura*, Roma, Jouvence, 2004;
- CRIMI, G., *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento*, Roma, Aracne, 2011;
- CROCE, B., *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Bari, Laterza, 1917;
- CROSBY, J. O., *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005;
- CROSBY, J. O., *The Poet Claudian in Francisco de Quevedo's "Sueño del Juicio final"*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», Third Quarter, 55(3), 1961, pp. 183-191;
- CUCCA, M., *La letteratura apocalittica e il Libro di Daniele*, in Id., *La parola intimata: introduzione ai libri profetici*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2016, pp. 217-242;
- CUCCHIARELLI, A., *Lucrezio, de rer. nat. IV 984: voluntas o voluptas? Una difficoltà testuale e l'interpretazione epicureo-lucreziana del fenomeno onirico*, «Studi italiani di filologia classica», III, 12, 1994, pp. 208-253;
- CURTIVS, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992;
- CUSANO, N., *Opere filosofiche*, Torino, UTET, 1972;
- CVITANOVIC, D., *El sueño y su representación en el barroco español*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur/Instituto de Humanidades, 1969;
- D'AGOSTINO, E., *Ho visto un sogno: Io assente ed es-terno in Omero*, «Quaderns d'Italià», 13, 2008, pp. 11-28;
- DALL'OLIO, G., *Nella valle di Giosafat. Giustizia di Dio e giustizia degli uomini nella prima età moderna*, Roma, Carocci, 2021;
- DAMIANI, S., *L'atelier dei sogni: rappresentazioni dell'onirico nelle arti visive*, Roma, Aracne, 2012;
- DE MARTINO, E., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri, 1973;



- DE MARTINO, E., *La fine del mondo: contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002;
- DE MICHELIS, I. (a cura di), *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, Roma, Bulzoni, 2005;
- DE MIRANDA, G. *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000;
- DE QUEVEDO, F., *Juguetes de la niñez*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631;
- DE QUEVEDO, F., *Lince de Italia u zahorí español*, a cura di I. Pérez Ibañez, Pamplona, Eunsa, 2002;
- DE QUEVEDO, F., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960;
- DE QUEVEDO, F., *Sogni*, a cura di A. Gasparetti, Milano, BUR, 1959;
- DE QUEVEDO, F., *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Libreros, 1627;
- DE QUEVEDO, F., *Sueños y discursos*, a cura di J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993;
- DE SAUSSURE, F., *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2001;
- DE SEGNI, L., *Il disprezzo del mondo*, Parma, Pratiche, 1994;
- DE VECCHI, P., *La Cappella Sistina*, Milano, Rizzoli, 1999;
- DEIANA, D., *Collocare le anime nell'aldilà*, «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 132(2), 2020 (online, DOI: <https://doi.org/10.4000/mefrm.8226>);
- DELCOR, M., *Studi sull'apocalittica*, Brescia, Paideia, 1987;
- DESCARTES, R., *Opere filosofiche*, Torino, UTET, 1994;
- DESCARTES, R., *Opere postume 1650-2009*, Milano, Bompiani, 2009;
- DEVEREUX, G., *Les rêves dans la tragédie grecque*, Parigi, Les belles lettres, 2006;
- DI LIETO, C., *Chi ha paura della psicoanalisi?: 'il lato oscuro della mente': da Dante a Cesare Viviani*, Torino, Genesi, 2016;
- DI LIETO, C., *L'identità perduta: Pirandello e la psicoanalisi*, Torino, Genesi, 2007;
- DI LIETO, C., *Letteratura, follia e non-vita: in principio era l'Es*, Torino, Genesi, 2018;
- DI SALVO, S., *Iniziazione sciamanica e iniziazione analitica: le sorprendenti analogie nel processo di trasformazione dell'antico sciamano e del moderno analista*, Torino, Libreria Cortina, 1995;
- DI TARSIA, P. A., *Vita di Francisco de Quevedo y Villegas: (Madrid 1663)*, prefazione di F. Tateo e traduzione di C. Lavarra, Galatina, Congedo, 2015;
- DIMUNDO, R., *Sogno o visione?*, in Id., *Properzio 4,7: dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Bari, Edipuglia, 1990, pp. 44-53;
- DODDS, E., *I greci e l'irrazionale*, Firenze, La nuova Italia, 1973;
- DODDS, E., *Il sogno in Grecia*, Roma, Laterza, 1988;

- DOROWIN, H., SBANDRLIK, R., TOFI, L. (a cura di), *La sfuggente logica dell'anima: il sogno in letteratura*, Perugia, Morlacchi, 2014;
- DRASKÓCZY, E., *I modelli della Commedia: visione e viaggio*, in É. VÍGH, E. DRASKÓCZY (a cura di), «*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, Roma, Aracne, 2021, pp. 55-81;
- DUMÉZIL, G., *La religione romana arcaica*, Milano, Rizzoli, 2001;
- DUMONT, L. A., *Des causes du rire*, Parigi, Ernest Thorin, 1862;
- DUMONT, L. A., *Il piacere e il dolore. Teoria scientifica della sensibilità*, Milano, F.lli Dumolard, 1877;
- ECO, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1987;
- ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013;
- ECO, U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 2008;
- EDWARDS, N., *Storia del buio*, Milano, Il Saggiatore, 2019;
- ELIADE, M., *Dizionario dei simboli*, Milano, Jaca book, 2017;
- ELIADE, M., *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976;
- ELLENBERGER, H. F., *La scoperta dell'inconscio: storia della psichiatria dinamica*, Torino, Boringhieri, 1972;
- ENCARNACIÓN, J., *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York, Peter Lang, 1990;
- ERNST, G., GIGLIONI, G. (a cura di), *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2012;
- ERODOTO, *Storie*, Torino, UTET, 1996;
- ESIODO, *Teogonia*, Milano, Rizzoli, 1959;
- ETTINGHAUSEN, H., *Enemigos e inquisidores: los «Sueños» de Quevedo ante la crítica de su tiempo*, in E. FOSALBA, C. VAÁLLO (a cura di), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona-Gerona 21-24 de octubre de 2009*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona servei de publicacions, 2010, pp. 297-318;
- FANIZZA, F. (a cura di), *Modernità e coscienza estetica*, Napoli, Tempi moderni, 1986;
- FASANO, P., *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1999;
- FERRARI, A., *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, UTET, 2006;
- FERRETTI, G., *Il sogno come linguaggio*, Roma, Ciranna, 1965;
- FERRONE, S., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011;
- FERRONI, G., *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012;
- FICINO, M., *Opera omnia*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962;
- FICINO, M., *Scritti sull'astrologia*, Milano, BUR, 1999;
- FLONCEL, A. F., *Catalogo della libreria Floncel o sia de' libri italiani del fù signor Alberto-Francesco Floncel*, Parigi, presso Giov. Gabriello Cressonnier, 1774;
- FOUCAULT, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993;

- FOUCAULT, M., *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963;
- FRACCAROLI, G., *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, 1903;
- FREUD, S., *Il motto di spirito e altri scritti. Opere 1905-1908*, Torino, Boringhieri, 1972;
- FREUD, S., *Il sogno: 1900*, Torino, Boringhieri, 1975;
- FREUD, S., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. Opere 1915-1917*, Torino, Boringhieri, 1972;
- FREUD, S., *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 2019;
- FREUD, S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1975;
- FREUD, S., *Studi sull'isteria e altri scritti. Opere 1886-1895*, Torino, Boringhieri, 1967;
- FROMM, E., *Il linguaggio dimenticato: introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti*, Milano, Bompiani, 1962;
- GALENO, *Trattato sulla bile nera*, Torino, Nino Aragno, 2003;
- GALLO, A. et al., *Per ridere: il comico nei Secoli d'oro*, Firenze, Alinea, 2001;
- GALLOP, D., *Aristotele: On Sleep and Dreams*, Warminster, Aris & Phillips, 1996;
- GAMBACCINI, P., *I mercanti della salute. Le segrete virtù dell'imbroglio in medicina*, Firenze, Le Lettere, 2000;
- GANDOLFO, F., *Il dolce tempo: mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978;
- GARCÍA GUTIÉRREZ, J., *Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro*, «Revista de estudios extremeños», 3, 58, 2002, pp. 863-876;
- GARCÍA VALDÉS, C. C., *¿Misoginia o tradición? La mujer en la obra de Francisco de Quevedo*, «La Perinola», 23, 2019, pp. 331-349;
- GARFAGNINI, G. C., *Cosmologie medievali*, Pisa, ETS, 2017;
- GARIN, E. (a cura di), *L'uomo del rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2005;
- GARIN, E., *La cultura del Rinascimento: profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 1967;
- GARIN, E., *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2007;
- GARMA, Á., *Nuovi studi sul sogno*, Roma, Astrolabio, 1974;
- GARMA, Á., *Psicoanalisi dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1971;
- GARRONI, E., *Le immagini e il sogno*, in R. CAMORA, F. RODRÍGUEZ AMAYA (a cura di), *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante, 2005, pp. 129-136;
- GARZELLI, B., *Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los Sueños*, «La Perinola», 10, 2006, pp. 133-147;
- GARZONI, T., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, apud Gio. Battista Somascho, 1585;
- GENETTE, G., *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976;
- GENETTE, G., *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997;

- GENETTE, G., *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989;
- GENTILI, G., VACCA, A. M., «Ubi tu, ibi et ille». *Il sogno nella biografia di sant'Agostino*, in Id., *Dio parla nel sogno: per un'arte cristiana del sognare*, Milano, Ancora, 1998, pp. 95-101;
- GETTO, G., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969;
- GETTO, G., *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1968;
- GNISCI, A., *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2000;
- GÓMEZ TRUEBA, T., *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999;
- GOTTSCHALK, H., *Il mondo dei sogni. Storia, studi, interpretazioni*, Milano, Sugar, 1963;
- GRAF, A., *Il Diavolo*, Milano, Fratelli Treves, 1889;
- GREGORIUS I, *Storie di santi e di diavoli: Dialoghi*, Milano, Mondadori, 2005;
- GREGORY, T. (a cura di), *I sogni nel Medioevo: seminario internazionale. Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985;
- GREGORY, T., *Principe di questo mondo. Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2013;
- GRILLONE, A., *Il sogno nell'epica latina: tecnica e poesia*, Palermo, Andò, 1967;
- GUIDORIZZI, G., *Il compagno dell'anima: i Greci e il sogno*, Milano, Raffaello Cortina, 2013;
- GUILLAUMONT, F., *Philosophe et augure: recherches sur la théorie cicéronienne de la divination*, Bruxelles, Latomus, 1984;
- HAGGE, M., *Il sogno e la scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986;
- HARRIS, W. V., *Roman Opinions about the Truthfulness of Dreams*, «The Journal of Roman Studies», 93, 2003, pp. 18-34;
- HARTMANN, E., *Biologia del sogno*, Torino, Boringhieri, 1973;
- HILLMAN, J., *Il mondo infero*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984;
- HOBSON, J. A., *Sognare: il rapporto mente-cervello*, Roma, Di Renzo, 2011;
- HOBSON, J. A., *Sogni*, Roma, GEDI, 2018;
- HUNDT, J., *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, Adler, 1934;
- HUSS, B., TAVONI, M. (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima età moderna*, Ravenna, Longo, 2019;
- IPPOCRATE, *Opere*, Torino, UTET, 1976;
- IPPOLITO, *L'Anticristo*, Firenze, Nardini, 1987;
- ISIDORO, *Le sentenze*, Brescia, Morcelliana, 2008;
- JACKSON STEWARD, L., *The dream in primitive cultures*, Londra, The Cresset Press, 1935;
- JAKOBSON, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002;
- JANNACCONE, S., *Divinazione e culto ufficiale nel pensiero di Cicerone*, «Latomus», 14, 1, 1955, pp. 116-119;
- JAUURALDE POU, P., *Francisco de Quevedo: 1580-1645*, Madrid, Editorial Castalia, 1999;
- JAUURALDE POU, P., *La vida de Francisco de Quevedo*, «Cuaderno gris», 3, 1991, pp. 16-30;

- JONES, E., *Psicoanalisi dell'incubo*, Roma, Newton Compton, 1978;
- JUNG, C. G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in Id., *Opere di C. G. Jung*, vol. 9.1, Torino, Boringhieri, 1980;
- JUNG, C. G., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Mondadori, 1984;
- JUNG, C. G., *La psicologia del sogno: 1916-48*, Torino, Boringhieri, 1980;
- JUNG, C. G., *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, BUR, 2019;
- KRUGER, S. F., *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996;
- LANARO, P., *La pratica dello scambio: sistemi di fiere, mercanti e città in Europa (1400-1700)*, Venezia, Marsilio, 2003;
- LANTERNARI, V., *Antropologia del sogno*, in Id., *Antropologia e imperialismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 139-187;
- LAVAGETTO, M., *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2012;
- LAVATELLI, A., *Storie di sogni: tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Eurelle, 2000;
- LAVENIA, V., *Possessione demoniaca, Inquisizione ed esorcismo in età moderna. Il caso italiano (secoli XVI-XVII)*, in R. MILLAR, R. RUSCONI (a cura di), *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850*, Roma, Viella, 2011, pp. 203-230;
- Lazzarino del Tormes*, trad. e note a cura di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1960;
- LE GOFF, J., *L'immaginario medievale*, Bari, Laterza, 2004;
- LE GOFF, J., *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982;
- LE GOFF, J., SMITH, J. C. (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale: temi e percorsi*, Torino, Einaudi, 2003-2004;
- LEDDA, G., *La letteratura dell'aldilà: viaggi e visioni*, in U. ECO (a cura di), *Il Medioevo. 5. Basso medioevo. Letteratura, Arte*, Milano, Motta, 2009, pp. 61-69;
- LEFÈVRE, M., *Tema e motivo nella critica letteraria*, «Allegoria», 45, 2003, pp. 5-22;
- LEIBNIZ, G. W., *Scritti filosofici*, Torino, UTET, 1968;
- LEONE, M., «*Il mondo senza maschera*». *Antonio Muscettola fra Dante e Quevedo*, «Parole rubate», 21, 2020, pp. 81-94;
- LEONE, M., *Relazioni italo-iberiche nella napoletana accademia degli Oziosi*, «Studi secenteschi», 54, 2013, pp. 2-23;
- LÉVI-BRUHL, L., *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi, 1966;
- LÉVI-STRAUSS, C., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1971;
- LIVIO, *Ab urbe condita*, Torino, UTET, 1997;
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, L., *Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas*, in «DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica», 20 (2002), 197-212;
- LOSADA FRIEND, M., *Byron, Quevedo Redivivus*, «Exemplaria», 2 (1), 1998, pp. 125-128;
- LUCREZIO, *De rerum natura*, Milano, Mondadori, 2020;

- LUPERINI, R., *Fra antico e moderno: l'incontro con i morti*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 181-191;
- MACROBIO, *Commento al Somnium Scipionis*, Milano, Bompiani, 2007;
- MAGGI, A., *Interpretare i sogni*, in G. L. FONTANA, L. MOLÀ (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. V. Le scienze*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2008, pp. 261-280;
- MAGGIONI, G. P., *Il fuoco dell'altro mondo nelle Visiones altomedievali fino a Beda*, in *Il fuoco nell'Alto Medioevo*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 99-149;
- MANCIA, M., *Il pensiero di Cardano come cerniera tra idee antiche e moderne sul sogno*, in M. BALDI, G. CANZIANI (a cura di), *Cardano e la tradizione dei saperi*, Milano, Angeli, 2003;
- MANCIA, M., *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*, Venezia, Marsilio, 2004;
- MANETTI, G., *Indizi e prove nella cultura greca*, in Id., *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 21-48;
- MANSELLI, R., *Il soprannaturale e la religione popolare nel Medioevo*, Roma, Studium, 1985;
- MANSELLI, R., *La religione popolare nel Medioevo: secoli VI-XII*, Torino, Giappichelli, 1974;
- MANSELLI, R., *Magia e stregoneria nel Medio Evo*, Torino, Giappichelli, 1976;
- MARANAVITI, I., *Estratto de Sogni di D. Francesco Quevedo. Trasportati dal francese per Innocentio Maranaviti*, Venezia, per Gasparo Coradici, 1664;
- MARAVALL, A. J., *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995;
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985;
- MARCHESI, G., *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento: coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903;
- MARELLI, C., *Il sonno tra biologia e medicina in Grecia antica*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca. Università di Padova», 5, 1979, pp.122-137;
- MASI, F. G., *Passione e immaginazione in Lucrezio: il caso dell'inganno onirico*, «Elenchos», 39, 2, 2018, pp. 257-279;
- MASI, F. G., *Sognare oggetti nascosti. La teoria onirica epicurea*, in F. ALESSE, A. FERMANI, S. MASO, *Studi su ellenismo e filosofia romana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 65-94;
- MAZZOCCHI, G., *Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spagnoli (secoli XVI-XVII)*, in M. SANTORO, M. G. TAVONI (a cura di), *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro. Atti del Convegno internazionale: Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 393-412;
- MAZZUCCO, C. (a cura di), *Riso e comicità nel cristianesimo antico: atti del Convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005, e altri studi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007;

- MEDDA, R., *I sogni divinatori secondo Aristotele: mere coincidenze?*, in M. MARASSI, R. RADICE (a cura di), *Il divino e l'ordine del mondo: Minima Metaphysica*, Milano, Vita e pensiero, 2015, pp. 209-217;
- MELTZER, D., *La vita onirica. Una revisione della teoria e della tecnica psicoanalitica*, Roma, Borla, 1989;
- MEROLA, N., VERBARO, C. (a cura di), *Il sogno raccontato: atti del Convegno internazionale di Rende. 12-14 novembre 1992*, Vibovalentia, Monteleone, 1995;
- MINCHELLA, G., *Pratiche di magia nella Repubblica di Venezia in età moderna*, in M. CAFFIERO (a cura di), *Magia, superstizione, religione, una questione di confini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 67-99;
- MINUZZI, S., *Inventario di bottega di Antonio Bosio veneziano (1646-1694)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013;
- MOMIGLIANO, A., *La realtà e il sogno nell' "Orlando Furioso" (Linee per uno studio sul poema dell'Ariosto)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 85, 255, 1925;
- MORPURGO, E., EGIDI, V. (a cura di), *La forma segreta: sogno arte psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 1998;
- MORREALE, M., *Luciano y Quevedo: la humanidad condenada*, in L. SCHWARTZ, *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica virtual* (risorsa elettronica reperibile al seguente link: [http://www.Cervantes.es/obref/satiras\\_quevedo/](http://www.Cervantes.es/obref/satiras_quevedo/));
- MOYA DEL BAÑO, F., *Petronio en Quevedo*, «Myrtia», 21, 2006, pp. 277-296;
- MUTANI, R., *Il sogno e l'arte: il linguaggio dell'anima*, Torino, Allemandi, 2016;
- NARDI, F. (a cura di), *Comico, riso e modernità nella letteratura italiana tra Cinque e Ottocento*, Roma, Edicampus, 2012;
- NEERGARD, S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995;
- NICOLINI, F., *Vita di Arlecchino*, Bologna, Il Mulino, 1993;
- NIFO, A., *Sui sogni*, a cura di V. Sorge, Milano-Udine, Mimesis, 2016;
- NOLTING-HAUFF, I., *Quevedo y Dante*, «Estudios Romanicos», 7, 1991, pp. 167-184;
- NOLTING-HAUFF, I., *Visión, sátira y agudeza en los "sueños" de Quevedo/versión española de Ana Pérez de Linares*, Madrid, Gredos, 1974;
- OLIVIERO FERRARIS, A., *Psicologia della paura*, Torino, Boringhieri, 1980;
- OMERO, *Iliade*, Torino, Einaudi, 2014;
- OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi, 2014;
- ORAZI, V., *Il monstrum misogino in Quevedo*, in M. G. PROFETI (a cura di), *Leyendas negras e leggende aeree*, Firenze, Alinea, 2011, pp. 251-263;
- ORDINE, N., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003;
- ORLANDO, F., *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017;

- ORLANDO, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973;
- ORTEGA Y GASSET, J., *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il melangolo, 2001;
- OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, UTET, 2000;
- PALMA, R., *Cavalcando la notte: saggio sull'insonnia, il sonno, la veglia e il lavoro notturno*, Torino, Marco Valerio, 2003;
- PAOLI, M., *Sognare nel Cinquecento. Saggio su un microgenere editoriale tra Rinascimento e Controriforma: i trattati sul sogno*, «Rara volumina», 1-2, 2011, pp. 29-57;
- PASQUINI, L., *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015;
- PASSERON, R., *Il surrealismo: il sogno e l'inconscio nell'arte*, Santarcangelo di Romagna, KeyBook, 2002;
- PAVLOV, I. P., *I riflessi condizionati*, Torino, Boringhieri, 1966;
- PAVLOV, I. P., *Psicologia e condizionamento: studi sull'attività nervosa*, Roma, Newton Compton, 1973;
- PAZZAGLIA, G. A., *Scelta delle Visioni di D. Francesco Quevedo, trasportate dall'idioma spagnolo nell'italiano da Gio: Ant<sup>o</sup>. Pazzaglia, professore dell'una e dell'altra lingua*, Hannover, a spese dell'autore, 1704;
- PAZZAGLIA, G. A., *Visioni di D. Francesco Quevedo, trasportate dall'Idioma spagnolo nell'italiano da Giovan' Antonio Pazzaglia, professore dell'una, e dell'altra lingua. Seconda edizione corretta et ampliata dal medesimo*, Augusta, a spese dell'autore, 1706;
- PELLINI, P., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», 2008, 58, pp. 61-83;
- PERELMAN, C., *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966;
- PETRONE, G., *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi. L'uomo antico e la natura: Torino, 28-29-30 aprile 1997*, Torino, CELID, 1998, pp. 177-195;
- PETRONIO, *Satyricon*, Torino, UTET, 1967;
- PICO DELLA MIRANDOLA, G., *Conclusiones nongentae: le novecento Tesi dell'anno 1486*, Firenze, Olschki, 1995;
- PIEMONTE, A., POLACCO, M. (a cura di), *Sogni di carta: dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001;
- PIÉRON, H., *Le problème physiologique du sommeil*, Parigi, Masson et. C., 1913;
- PIETRANTONIO, V., VITTORINI, F. (a cura di), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003;
- PIZZIMENTO, P., «*O tu che leggi, udirai nuovo ludo*»: teatro, riso e rito nella «*commedia dei diavoli*» (If XXI.XXIII), «Dante e l'arte», 9, 2022, pp. 11-28;
- PLATA, F., *Los Sueños de Quevedo*, «Revista anthropos: Huella del conocimiento», 6, 2001, pp. 119-123;



- PLATONE, *Apologia di Socrate*, Torino, UTET, 2000;
- PLATONE, *Fedone*, Torino, UTET, 2000;
- PLATONE, *Repubblica*, Torino, UTET, 1996;
- PLATONE, *Simposio*, Torino, UTET, 1981;
- PLATONE, *Timeo*, Torino, UTET, 1996;
- PORCIANI, E. (a cura di), *Attraverso il sogno: dal tema alla narrazione*, Soveria Mannelli, Iride, 2004;
- PAZZI, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966;
- PRICE, R. M., *Quevedo's Satire on the Use of Words in the Sueños*, «Modern Language Notes», 2, 79, 1964, pp. 169-180;
- PROFETI, M. G., *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994;
- PROPERZIO, *Elegie*, Milano, Rizzoli, 1987;
- PSELLO, M., *Le opere dei demoni*, Palermo, Sellerio, 1989;
- PUCCI DONATI, F., *Osti e osterie nei proverbi italiani fra Medioevo ed età moderna*, «Italice Belgradensia», 1, 2017, pp. 33-45;
- RABANUS MAURUS, B., *De magicis artibus*, in J. P. MIGNE, *Patrologia Latina*, 110, pp. 1095-1108;
- RAIMONDI, E., *Nel «gran teatro del mondo». Riflessioni sulla metafora barocca*, in Id., *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, BUR, 2011, pp. 196-215;
- RAPPAZZO, F., *Temi letterari e pensieri del sogno: da Frye a Freud*, «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», 20, 58, 2008, pp. 84-97;
- RENDICH, F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Roma, Palombi, 2010;
- REPICI, L., *Gli Stoici e la divinazione secondo Cicerone*, Stuttgart, Franz Steiner, 1995;
- REY, A., *Las variantes de autor en la obra de Quevedo*, «La Perinola», 4, 2000, pp. 309-344;
- RIGA, P. G., *Alcune note sulle tendenze letterarie nell'Accademia degli Oziosi di Napoli*, in C. GUERRI, I. BIANCHI (a cura di), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 159-171;
- ROIG MIRANDA, M. (a cura di), *Bibliographie*, in Id., *Les visions de Quevedo*, Classiques Garnier, Parigi, 2004, pp. 97-135;
- ROIG MIRANDA, M., *Edición y anotación de "Les Visions" del Sieur de La Geneste*, «La Perinola», 4, 2000, pp. 367-378;
- ROIG MIRANDA, M., *La recepción de Quevedo en Francia*, «La Perinola», 15, 2011, pp. 235-261;
- ROIG MIRANDA, M., *Las traducciones francesas de los Sueños de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (nota bibliográfica)*, in L. SCHWARTZ, A. CARREIRA (a cura di), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 165-212;

- ROIG MIRANDA, M., *Les Visions de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste*, Paris, Champion, 2004;
- ROTONDARO, S., *Il sogno in Platone. Fisiologia di una metafora*, Napoli, Loffredo, 1998;
- ROTTA, P., *La coscienza religiosa medievale: angelologia*, Torino, Fratelli Bocca, 1908;
- RUGGIANO, F., *Tra La vida es sueño e La vita è sogno: il genere scomparso del rimaneggiamento*, in M. ILIESCU, H. SILLER-RUNGGALDIER, P. DANLER (a cura di), *XXV CILPR Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck, 3-8 septembre 2007*, vol. I, Berlino-New York, De Gruyter, 2010, pp. 633-642;
- RUSSELL, J. B., *Il Diavolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1999;
- RUSSO, L., *Ritratti e disegni storici. 3. Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1937;
- SACCHI, P., *L'apocalittica giudaica e la sua storia*, Brescia, Paideia, 1990;
- SAMONÀ, C., MANCINI, G., GUAZZELLI, F., MARTINENGO, A., *La letteratura spagnola. 2. I secoli d'oro*, Firenze, Sansoni, 1973;
- SÁNCHEZ MONTERO, M. D. C., *XVII secolo: imitare e ricreare attraverso la traduzione*, in Id., *Lineamenti di storia della traduzione in Spagna*, Trieste, Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori, 1998, pp. 39-43;
- SANTI, C., *Figure del sacro nell'età della crisi, II-V sec. e.v.*, in E. SANZI, *Maghi sacerdoti santi: un itinerario storico-religioso attraverso le 'crisi' dei primi secoli della nostra era*, Roma, Lithos, 2015, pp. 11-17;
- SAPORETTI, C., *I sogni degli antichi: comando, predizione e previsione in Mesopotamia e nei popoli vicini*, Catania, Tipheret, 2019;
- SARPI, P., *Scritti filosofici inediti*, Lanciano, Carabba, 1910;
- SAUNERON, S., *Les songes et leur interprétation dans l'Égypte ancienne*, in *Les songes et leur interprétation*, Parigi, Ed. du Seuil, 1959, pp. 17-62;
- SAVOCA, G., *Pirandello e la realtà del sogno*, Roma, Bulzoni, 1987;
- SAVOCA, G., *Svevo e Freud: a proposito del sogno*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, pp. 374-380;
- SBAFFONI, F., *Testi sull'anticristo. Secoli I-II*, Firenze, Nardini, 1992;
- SBAFFONI, F., *Testi sull'anticristo. Secolo III*, Firenze, Nardini, 1992;
- SCAFOGLIO, D., *Le anime perse: studi sulla possessione diabolica*, Salerno, CUES, 2001;
- SCHOPENHAUER, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1989;
- SEGNI, G. B., *Trattato de' sogni*, Urbino, per Bartholomeo Ragusii, 1591;
- SEGRE, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985;
- SEGRE, C., *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990;
- SEGURA MUNGUÍA, S., *Diccionario etimológico de medicina*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2015;

- SEMERARO, M., *Il Libro dei sogni di Daniele: storia di un testo proibito nel Medioevo*, Roma, Viella, 2002;
- SETTEMBRINI, L., *Opere di Luciano voltate in italiano da Luigi Settembrini*, Firenze, Le Monnier, 1861;
- SIEUR DE LA GENESTE, *Les Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas, Cheualier de l'Ordre S. Iaques, & Seigneur de Iuan-Abad. Traduites d'Espagnol Par le Sieur de la Geneste*, Paris, chez P. Billaine, 1632;
- SIMONETTI, M. (a cura di), *Il viaggio dell'anima*, Milano, Mondadori, 2007;
- SORIANO, R., *Sonno, sogno e visione nella letteratura latina*, Pozzuoli, Ferraro, 2008;
- ŠPIČKA, J., *L'Humanitas alla luce delle tenebre: gli Inferi di Alberti e Pontano*, in L. SECCHI TARUGI (a cura di), *Feritas, humanitas e divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 19-22 luglio 2010)*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 155-162;
- STOK, F., *Cicerone e la politica del sogno*, in E. SCIOLI, C. VALDE (a cura di), *Sub imagine somni: nighttime phenomena in Greco-Roman culture*, Pisa, ETS, 2010, pp. 103-117;
- TENENTI, A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1977;
- TERTULLIANO, *De spectaculis*, Firenze, La nuova Italia, 1973;
- TERTULLIANO, *L'anima*, Milano, La Vita Felice, 2021;
- TESAURO, E., *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, per Gio. Sinibaldo, Stampator Regio e Camerale, 1654;
- TODOROV, T., *Lo spirito dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007;
- TOLOMIO, I., «*Corpus carcer*» nell'Alto Medioevo. *Metamorfosi di un concetto*, in C. CASAGRANDE, S. VECCHIO (a cura di), *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL, 1999, pp. 3-19;
- TONELLI, N. (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana: atti del Convegno di Siena: 16-18 novembre 2006*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2008, pp. 83-107;
- TROMBETTI BUDRIESI, A. L. (a cura di), *Gallo ad Asclepio: morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, CLUEB, 2013;
- UGALDE, V., *El narrador y los Sueños de Quevedo*, «*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*», 4, 2, 1980, pp. 183-197;
- VALDÉS GÁZQUEZ, R., *El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura*, in C. ESTEVE (a cura di), *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 239-262;
- VALDITARA NAPOLITANO, L. M., *Lo sguardo nel buio: metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma, Laterza, 1994;

- VALERIO, C., *Dizionario dei sogni nel Medioevo: il Somniale Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki, 2018;
- VANNI, U., *Il simbolismo nell'Apocalisse*, «Gregorianum», 61(3), 1980, pp. 461-506;
- VASOLI, C., *Marsilio Ficino e l'astrologia*, in *L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento*, Milano, Nuovi orizzonti, 1992, pp. 159-186;
- VEGLIA, M., *Osteria*, in G. M. ANSELMINI, G. RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 261-273;
- VETERE, B., *I sogni nel Medioevo*, «Mediaevistik», 1, 1988, pp. 185-192;
- VIRGILIO, *Eneide*, Torino, Einaudi, 2014;
- VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Milano, Rizzoli, 1966;
- VOLTERRANI, S. (a cura di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003;
- ZAVATTARI, E., *La visione della vita nel Rinascimento e Bernardino Telesio*, Torino, Bocca, 1923.