Federica Mura

IL MITO DI ELENA TRA FILOSOFIA, RETORICA E TEATRO

STESICORO EURIPIDE GORGIA

www.filosofia.it

Il testo è pubblicato da www.filosofia.it, rivista on-line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782. Il © copyright degli articoli è libero. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.filosofia.it. Condizioni per riprodurre i materiali: Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono no copyright, nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Filosofia.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: www.filosofia.it. Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale alla homepage www.filosofia.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.filosofia.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo info@filosofia.it, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

ISSN 1711-9782
ebook
www.filosofia.it

FEDERICA MURA

IL MITO DI ELENA
TRA FILOSOFIA, RETORICA E TEATRO

STESICORO EURIPIDE GORGIA

www.filosofia.it

Indice

Introduzione p. 5

Capitolo 1

Alle radici del mito: cenni sul nome e la nascita di Elena 8

Capitolo 2

Gorgia: l'*Encomio di Elena* 13

2.1 Poteri e limiti del divino nell'ambito della responsabilità umana 13
2.2 Il Λόγος e la sua ambivalenza 20
2.3 Il tema dell'amore e della bellezza 26

Capitolo 3

Il mito di Elena tra filosofia, tragedia e retorica 31

3.1 Stesicoro e Euripide: la metamorfosi del mito 31
3.2 Il complesso problema delle palinodie 35
3.3 Il tragico in Gorgia e la retorica in Euripide 41

Capitolo 4

Il tema dell'εἴδωλον 45

4.1 La nascita delle immagini 45
4.2 L'εἴδωλον di Elena come scissione del sé 49
4.3 Altri esempi di doppio e di sdoppiamento 54

Nota bibliografica 61

INTRODUZIONE

La mitologia, scrive Marcel Detienne, «non ha inizio in alcun luogo, e, come pensiero dell'origine, prosegue il suo cammino fino al momento in cui si trasforma: per superarsi, come dicono gli uni, o per morire, come pretendono gli altri».[1] Consolidandosi nell'incontro-scontro con il pensiero razionale, eclissandosi in esso, il mito nasce e muore nel momento in cui si trasforma. Non si può pertanto parlare di una nascita della mitologia, né separare rigidamente come fossero mondi non comunicanti la filosofia e la tragedia, le quali, pur possedendo una collocazione temporale più o meno precisa, possono tuttavia essere ricondotte, nella Grecia del V secolo, a un unico polifonico universo culturale.

Il mito, fin dalle sue origini, è una credenza che presuppone come vero anche ciò che è contraddittorio. In ciò consiste la sua ambivalenza, ovvero nell'essere coerente, pur muovendosi su piani antitetici. Ma l'ambivalenza che caratterizza la mitologia e che è allo stesso tempo la sua forza e la sua debolezza, il suo tratto distintivo, e la sua predisposizione a fondersi in linguaggi differenti, non oppone il mito al λόγος, come la menzogna si oppone alla verità. Il mito rappresenta, piuttosto, il sostrato di quelle problematiche relative all'uomo che la tragedia ha portato alla luce, una sorta di linguaggio primitivo che la filosofia ha epurato da contenuti meramente favolistici. Nell'intima fusione di tragedia e filosofia, la problematica dell'uomo, assente nella tradizione presofistica, s'innalza dal mito per metterlo in discussione. In altri termini, in un processo dinamico che va dal mito alla tragedia, e da questa alla filosofia, il discorso sull'esistenza umana si sviluppa in tutte le sue possibili articolazioni e rappresentazioni intellettuali.

Perché il mito di Elena? Grazie all'opera congiunta di Stesicoro, Euripide e Gorgia, il leggendario personaggio mitologico si presta a mostrare, non solo il punto di intersezione fra tragedia e filosofia, tragedia e retorica, ma anche come il mito possa cambiare, senza determinare con ciò uno sconvolgimento della sua più intima (sostanziale) coerenza.

---

[1] M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 134.

www.filosofia.it

In Stesicoro, poeta tuttora estremamente misterioso, come mostra il complesso discorso circa le palinodie, Elena viene rivalutata al punto da risultare decisamente antitetica, non semplicemente modificata, rispetto alla sua immagine tradizionale di donna adultera e seduttrice. Il poeta d'Imera, inoltre, è il primo – se si esclude, a giudizio unanime, la presunta paternità di Esiodo [2] – a introdurre l'espediente dell'εἴδωλον, del fantasma, sul quale si radicano le antitesi fra copia e originale, assenza e presenza, immagine e realtà.

Il motivo del *simulacro colposo* viene ripreso da Euripide nell'*Elena*: rapita da Ermes e trasportata in Egitto alla reggia di Proteo, Elena, non più causa della terribile guerra, si lamenta per la sua cattiva fama, frutto di una colpa mai commessa.

Il tema dell'εἴδωλον, col quale si chiude il presente lavoro, risulta essere un tramite perfetto poiché, partendo dal caso specifico di Elena, permette di sviluppare il discorso sulla genealogia dell'immagine e dell'apparenza. Ma, allo stesso tempo, il tema della nascita dell'immagine – la quale acquista una sua autonomia in seguito alla scissione dalla realtà per opera di Platone – ha permesso di indagare da una prospettiva filosofica, l'εἴδωλον dell'*Elena* euripidea.

Se il senso tragico della sua condizione rende Elena ambivalente, essa rende, a sua volta, doppia l'intera tragedia; anzi, tutto sembra sdoppiarsi in una mimetica simulazione dell'εἴδωλον che contraddistingue la donna. Elena è così perfettamente scissa, da essere presente solo con (e in uno dei) due doppi: l'εἴδωλον di Elena, giunto in Egitto con Menelao in seguito a una tempesta, quando avviene l'incontro con la vera Elena, sparisce in un paradossale altalenarsi fra tangibile assenza e immaginaria (incorporea) presenza.

Come il simulacro è un ponte fra l'opera di Stesicoro e quella di Euripide, così il senso del tragico è un perfetto veicolo di congiunzione fra Euripide e Gorgia. Anche l'*Elena* del sofista, nella sua incapacità di scelta autonoma e incondizionata, vive una situazione che si può definire fondamentalmente tragica. L'*Encomio di Elena*, che si articola in quattro sezioni tematiche – tante quante sono le giustificazioni della condotta della donna – dapprima affronta la problematica relativa all'influenza del potere divino nell'ambito della responsabilità umana. In un secondo momento, passa al tema del λόγος, sul quale Gorgia insiste maggior-

[2] Secondo alcuni fu Esiodo a fornire lo spunto per il motivo dell'εἴδωλον, che pertanto Stesicoro si sarebbe limitato a perfezionare. Cfr. P. Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli», XI (1964-68), p. 15.

www.filosofia.it

mente. Il λόγος nella sua funzione di parola «magica» e «poetica», o nella sua funzione propriamente persuasiva, come parola in grado di ottenere il consenso e determinare l'azione, oltre che in quella gnoseologica, è apparsa al sofista una valida ragione per scagionare Elena. Ma, per Gorgia, Elena merita di essere assolta a prescindere dalla causa che l'ha spinta ad agire come ha agito. Passando dal piano trascendente a quello immanente, il filosofo di Leontini esamina tutti possibili moventi del suo comportamento, ponendo l'accento sull'incapacità dell'uomo di agire liberamente davanti a forze che «necessariamente» lo sovrastano. Tanto nell'*Elena* di Euripide, quanto in quella di Gorgia, il senso tragico si manifesta, anche sulla base di modelli retorici, nell'incapacità di agire autonomamente, cioè senza vincoli o condizionamenti esterni.

www.filosofia.it

Capitolo primo

ALLE RADICI DEL MITO: CENNI SUL NOME E LA NASCITA DI ELENA

Come la poesia che, «nonostante il poeta esista, è una specie di parola senza autore», così, per Paul Veyne, il mito è «un racconto, ma anonimo, che si può ascoltare e ripetere, ma di cui non si potrebbe essere l'autore».[1] Ciò significa, fra l'altro, che il mito non si può scrivere, ma solo *riscrivere*. Ma significa anche che del mito non si può dare mai un'interpretazione, tanto meno «ufficiale», ma, solo e sempre, molte e diverse interpretazioni. Questo carattere intrinseco del mito, che all'origine è solo una forma di «letteratura orale»,[2] rende estremamente difficile, se non proprio impossibile, ogni tentativo volto a imprigionarlo (circoscriverlo) dentro un unico ed esclusivo significato.

A questa difficoltà non sfugge il mito di Elena. Perfino l'origine del nome e le circostanze della nascita si prestano a numerose ipotesi interpretative. Infatti, le diverse fonti che si riferiscono alla nascita di Elena si completano e, allo stesso tempo, si elidono l'una con l'altra. Se, da una parte, contribuiscono ad aumentare quanto di enigmatico e ambiguo c'è nella figura di Elena, dall'altra sembrano offrire un'esposizione più chiara e lineare degli avvenimenti.

Un'ipotesi di lettura può essere quella di mostrare il *perché* della sua nascita, prima di affrontare il problema del *come*. Secondo una diffusa versione del mito, Zeus, preoccupato per l'eccessivo incremento demografico, dopo aver sfoltito la popolazione con metodi durissimi, ascoltò il consiglio di *Momos* (Biasimo) e, per alimentare il conflitto sulla terra, fece nascere Achille e Elena.[3] Il primo, frutto dell'unione di Teti con un mortale, divenne il simbolo dell'uomo bellicoso; la seconda, generata dallo stesso Zeus, fu una donna dalla straordinaria bellezza e, proprio in virtù di questa, causa della terribile guerra di Troia.

---

[1] P. Veyne, *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1984, pp. 87-34.

[2] *Ivi*, p. 105.

[3] M. Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*. Seguito da una traduzione dell'*Encomio di Elena* di Gorgia da Leontini, Milano, Mimesis, 1990, pp. 30-31.

www.filosofia.it

La tradizione, che attribuisce alla figura di Elena una funzione *provvidenziale*, l'ha in qualche modo destinata a essere la causa di molte sciagure. Ma, in un passo dell'*Elena* di Euripide, la donna afferma: «l'oggetto della difesa dei Troiani, il trofeo per cui combatterono i Greci, non ero io, era solo il mio nome».[4] In questi versi – al di là del motivo dell'εἴδωλον, che verrà affrontato più avanti – si scorge, da una parte, l'opposizione fra nome e realtà, che ricorre incisivamente in tutto il corso del dramma, e, dall'altra, l'intuizione che nel nome stesso di Elena sia celato un misterioso e funesto presagio. Non solo, dunque, il personaggio Elena, con la sua storia, la sua bellezza, il suo ruolo nel mito, ma già il suo nome è portatore di terribili sventure: essa fu «di navi distruggitrice (ἑλένας), di guerrieri distruggitrice (ἔλανδρος), di città distruggitrice (ἑλέπολις)».[5] Elena porta con sé, fin dalla nascita, o, meglio, ancora prima, già in un progetto divino e nel suo nome, un messaggio che preannuncia catastrofe e *rivendica* distruzione. Ma il nome consente altre possibilità circa l'interpretazione della sua origine. Ad esempio, lo spirito aspro all'inizio del termine (Ἑλένη) presuppone la caduta di un digamma eolico, il che significa che un tempo il nome poteva esprimere anche il suono «Veléne».[6]

Un'altra ipotesi è quella di Vittorio Pisani, il quale, nel dichiarare di avere ritrovato l'εἴδωλον di Elena in India,[7] contribuisce ulteriormente a smentire un altra versione tradizionale che riconduce Ἑλένη a Σελήνη, dea della luna. Oltre all'identificazione del nome Saranyu, protagonista della versione indiana, con quello di Elena, anche la sostanza del mito, secondo Pisani, coincide perfino negli elementi di contorno. Non a caso, dal confronto dei due racconti, è possibile stabilire un richiamo con i gemelli chiamati Asvini dalla tradizione indiana e Dioscuri da quella greca.[8]

Se, infine, si passa dal problema della derivazione del nome «Elena» a ciò che da esso può invece derivare, è senza dubbio suggestiva l'associazione con una pianta chiamata elenio.[9] L'elenio, nato forse dalle lacrime versate dall'eroina in circostanze imprecisate, possiede delle proprietà

---

[4] Euripide, *Elena*, vv. 42-43, introd. e cura di M. Fusillo, Milano, Rizzoli, 1997, p. 49.

[5] Eschilo, *Agamennone*, v. 687 e ss., cit. in M. Untersteiner, *I sofisti*, Milano, Mondadori, 1996, p. 187, n. 9.

[6] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 43, e cfr. ss. per un esame più approfondito dell'etimologia e delle varianti del nome Elena.

[7] V. Pisani, *Elena e il suo* ΕΙΔΩΛΟΝ, in «Rivista di Filologia e di istruzione classica», 56 (1928), pp. 491-499.

[8] *Ibid.*

[9] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 41, fra l'altro ricorda che per Plinio l'elenio derivava dall'isola di Elena.

www.filosofia.it

«nepentiche» ed è dunque in perfetta sintonia col personaggio stesso di Elena da cui prende il nome.[10] Non è solo una corrispondenza fonetica quella che unisce Elena a elenio, ma una sorta di identità di messaggio: entrambi, alla stregua del λόγος gorgiano, possono tanto arrecare sollievo, quanto suscitare dolore.

Sulla base di queste considerazioni risulta decisamente audace l'operazione di chi – e mi riferisco a Stesicoro, Euripide e Gorgia – ha tentato di liberare Elena dal peso della sua colpa «originaria». Qualunque sia l'origine del nome e per quanto la sua radice etimologica richiami l'idea della distruzione, permane tuttavia intorno alla figura di Elena un alone di profonda ambiguità, che, peraltro, si riscontra anche nel problema della sua nascita.

A un padre «effettivo e divino», quale Zeus (progettatore, oltre che creatore di Elena), la tradizione ne annette anche uno «putativo e terreno», Tindaro, re di Sparta.[11] Ma, se non si da eccessivo credito alle parole di Andromaca nelle *Troiane*, che fanno di Elena la figlia di «tutti i mali di questa terra», il problema della paternità diventa secondario.[12] Di contro, quello della maternità apre la strada a un intricato susseguirsi di alternative possibili. In genere le donne che vengono ritenute dalla tradizione come ipotetiche madri di Elena sono Nemesi, Leda e (in misura minore) Afrodite. Nemesi è la figlia della notte, dèa della giustizia riparatrice, e il suo nome, nell'accezione più comune, significa «vendetta». Ma non solo. Infatti prima del combattimento fra Paride e Menelao, Elena si reca presso le porte Scee, dove gli anziani di Troia, colpiti dal suo fascino, esclamano: «Non è vergogna [οὐ νέμεσις] che Teucri e Achei, schinieri robusti, soffrano a lungo dolori per una donna simile».[13] È senza dubbio interessante il fatto che il termine «vergogna» sia la traduzione del corrispondente greco «nemesi», ma questa coincidenza, ricca di fascino, non è tuttavia illuminante al fine di indagare sul legame che unisce Elena e Nemesi, anzi piuttosto ne è la negazione (οὐ νέμεσις, come appunto possiamo leggere in Omero). Invece, una lettura più chiarificatrice, benché incompleta, viene fornita dai *Carmina Cypria*,

[10] *Ibid.*

[11] Le espressioni virgolettate sono della Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 17.

[12] Euripide, *Troiane*, vv. 764-771, in *Tragedie*, a cura di O. Musso, Torino, UTET, 1993, pp. 241-242: «O figlia di Tindaro, tuo padre non è Zeus. Dico che sei figlia di molti padri: prima del castigo, poi dell'odio, del demone della morte e di tutti i mali di questa terra. Non credo proprio che tu sia figlia di Zeus, tu che sei la rovina di masse di barbari e di greci».

[13] Omero, *Iliade*, III, vv. 156-158.

www.filosofia.it

un poema legato alla guerra di Troia, successivo all'*Iliade* e all'*Odissea*. Si viene così a sapere che Nemesi fu l'oggetto di un lungo inseguimento da parte di Zeus e che durante la fuga attuò una serie di metamorfosi: divenne un pesce, per fuggire nell'acqua e ogni specie di animale sulla terra ferma.[14] Alla fine Nemesi, come risulta dai racconti di Apollodoro e Igino, decise di trasformarsi in un'oca, ma Zeus, tenace nel suo desiderio, assunse le sembianze di un cigno e poté finalmente amarla. Dall'uovo che ella depose, e che aveva il colore del giacinto azzurro, come ricorda Saffo (*fr. 105*), sarebbe poi nata Elena.

Le fonti che si riferiscono alla fanciullezza di Elena, concordano sul fatto che fu cresciuta da Leda come una figlia, nella reggia di Tindaro a Sparta e che ebbe come sorella Clitemnestra e come fratelli i Dioscuri, Castore e Polluce. Ma non sappiamo come l'uovo capitò nelle mani di Leda, perché anche su questo punto le tesi risultano discordanti. Possiamo credere con Appollodoro (*Bibliotheca*, III, 10, 7) che sia stato un pastore ad avere consegnato l'uovo a Leda, oppure, come racconta Igino (*Astronomica*, II, 8) che sia stato Ermes a gettarglielo sul grembo, o, anche, che sia stata la stessa regina a trovarlo.

Tuttavia, non si può escludere la possibilità che Leda fosse la madre effettiva di Elena, in quanto, secondo una versione del mito piuttosto accreditata, Zeus, anche in questo caso sotto le spoglie di un cigno, si sarebbe congiunto direttamente con lei.[15] Dunque, non si può parlare di una madre effettiva e di una putativa, come nel caso della figura paterna, ma piuttosto di una madre *negativa* e *determinante*, Nemesi, e di una *positiva* e *indeterminante* (*conveniente* per chi intende rivalutare l'immagine di Elena), Leda.

Nemesi presuppone infatti la necessità della reazione,[16] della vendetta stessa che, in un certo modo, Elena si trova a ereditare. Nemesi è la vendetta, la reazione all'atto violento di Zeus che, attraverso Elena e la guerra che per lei si scatena, trova il suo compimento, la sua realizzazione. E se ci si allontana per un momento dall'immagine di Leda come antitesi del castigo personificato da Nemesi, si apre una nuova prospettiva, che introduce un altro binomio: «o Nemesi o Afrodite, queste sono le due possibilità della bellezza femminile», scrive Kerény, a proposito della nascita di Elena, e aggiunge «o rimanere la figlia di Nemesi, e dal

[14] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 17.
[15] Euripide, *Elena*, cit., vv. 17-21.
[16] K. Kerényi, *La nascita di Helena*, in Id., *Miti e misteri*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, *passim*.

www.filosofia.it

fondo del senso di consapevolezza elevarsi a punizione dell'umanità (e Omero respinge questa soluzione) oppure (e l'*Helena* dell'*Iliade* è l'eterno simbolo di quest'altra) servire l'esigente e indifferente signora e portare lo splendore immune da colpa di Afrodite, quale destino proprio e destino tragico per gli uomini mortali».[17]

Risulterebbe quindi controproducente per chi volesse rivalutare l'immagine di Elena partendo da quella tradizionale, affiancare alla donna devota, fedele e positiva, il fantasma della «vendetta» e tutto il male che da esso può scaturire. È facile capire perché Euripide nella sua *Elena*, tra le varie versioni della nascita dell'eroina, scarti proprio quella che la faceva figlia di Nemesi. E non è un caso che anche Gorgia, a proposito dei nobili natali di Elena, non accenni neanche di sfuggita a Nemesi, affermando: «manifesto è infatti che per madre ebbe Leda e per padre di fatto un dio, ma si diceva che fisse un mortale, Tindaro in quest'ultimo caso, Zeus nel primo; di questi, uno, dato che lo era, fu creduto esserlo, l'altro, per il fatto che lo diceva, fu provato che non lo era e uno era potentissimo tra gli uomini, l'altro signore assoluto di tutto».[18]

[17] *Ivi*, p. 56.
[18] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 57.

www.filosofia.it

Capitolo secondo

GORGIA: L'*ENCOMIO DI ELENA*

1. Poteri e limiti del divino nell'àmbito della responsabilità umana

L'*Encomio di Elena* (Ἑλένη ἐνγκώμιον), che Untersteiner preferisce denominare «apologia»,[1] è un celebre discorso di intonazione filosofico-poetica, singolare per il nuovo modello stilistico che propone, ma di cui un tempo fu perfino messa in dubbio l'autenticità.

Obiettivo di tale discorso è quello di liberare Elena dalla cattiva fama che la circonda, frutto di un'epopea a lei ostile, esponendo quattro principali e possibili cause della sua condotta: «certo o per volere della sorte o per decisione divina o per decreto della necessità fece quello che ha fatto oppure trascinata con la forza, o persuasa con la parola, o presa d'amore. Se dunque avvenne per la prima ragione, è giusto che sia accusato chi è colpevole, perché è impossibile ostacolare il volere divino con la provvidenza umana. Avviene per natura che non è il più forte a essere impedito dal più debole, ma che il più debole sia comandato e spinto dal più forte e che il più forte guidi, il più debole segua. Dio è più potente dell'uomo per forza, per potenza, per ogni altra cosa. Se dunque sulla sorte e sul dio deve essere rigettata l'accusa, si deve liberare Elena dalla cattiva fama».[2] Che Elena abbia agito per volere della sorte o degli dèi, oppure perché sottomessa dalla violenza fisica o persuasa dalle parole di Paride, o, ancora, perché vinta dalla passione amorosa, essa comunque merita, per Gorgia, di essere assolta. Dalla concezione nichilistica gorgiana prende vita così, nell'*Encomio di Elena*, un elogio del λόγος, del discorso persuasivo, che, per mezzo della retorica, si erge come unica «realtà» dotata di valore.

Untersteiner insiste nel definire essenzialmente tragica la dottrina gnoseologica gorgiana, in quanto «postulata da un'esigenza etica» e in

---

[1] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 186, n. 4.

[2] Gorgia, *Encomio di Elena*, trad. Moreschini, Torino, Boringhieri, 1959, ora anche in AA.VV., *Testo filosofico*, Milano, Mondadori, 1997, vol. 1: *L'età antica e medievale*, p. 200. Della frase in testo si è tenuta presente anche la diversa traduzione della Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 59.

www.filosofia.it

quanto sintesi dell'esperienza umana e poetica dei tragediografi antichi.[3] Alla luce di ciò anche un personaggio come Elena appare, nell'apologia a lei dedicata, sostanzialmente tragico. Infatti la sua capacità di decidere risulta essere fortemente limitata fin dal principio. La necessità, benché venga presentata da Gorgia come una delle ipotetiche cause della partenza della donna, in realtà è riscontrabile anche in tutte le altre, è un aspetto comune a tutte le possibili cause. La decisione dell'uomo tragico è sempre secondo ἀνάγκη: se mai esistesse nell'ambito della rappresentazione tragica una volontà, non sarebbe certo «una volontà autonoma nel senso kantiano o anche semplicemente tomista del termine, ma una volontà legata al timore reverenziale del divino».[4] Nello specifico Elena non ha avuto la possibilità di scegliere fra due o più alternative, ma si è trovata tragicamente e necessariamente costretta a seguire un'unica linea di condotta, quella voluta dagli dèi (o dalla sorte). E questa è una delle ragioni per cui Gorgia sostiene che debba essere scagionata.

Ma già in Omero Priamo si trova a giustificare la condotta di Elena facendo slittare la sua responsabilità nel campo del divino. Agli occhi del re di Troia infatti, non la donna, ma gli dèi sono αἴτιοι, unica e vera causa della terribile guerra contro i Greci.[5] Sebbene sia insolito in Omero che un personaggio tenti di «discolpare» Elena, tuttavia l'atteggiamento di Priamo è comprensibile alla luce della fede profonda negli dèi, tipica della società omerica. E la divinità viene presentata da Gorgia proprio nel modo in cui veniva concepita dalla tradizione, ovvero come τὸ κρείττον, una potenza davanti alla quale l'uomo non può nulla.[6] Ma «la dipendenza nei confronti del divino non assoggetta l'uomo in modo meccanico come un effetto alla sua causa», non reprime né annichilisce la volontà dell'uomo o la sua capacità decisionale, ma «sviluppa al contrario la sua energia morale, approfondisce le sue risorse d'azione».[7] È possibile dunque che Elena abbia agito, in un certo senso, con la consapevolezza di fare il giusto e non sotto un effetto ipnotico e incantatore, che è invece caratteristica di alcune manifestazioni del λόγος, come si vedrà più avanti, oltre che della passione amorosa.

---

[3] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 265.

[4] J.-P. Vernant, *Abbozzi della volontà nella tragedia greca*, in J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, p. 32.

[5] Omero, *Odissea*, Oxford Classical Texts, 1965, III, 24. Tale osservazione è in A.W.H. Adkins, *La morale dei greci da Omero ad Aristotele*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 41. Anche nelle *Troiane* di Euripide il tema principale dell'autodifesa di Elena è l'impossibilità di resistere agli dèi, nel caso specifico ad Afrodite.

[6] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 163.

[7] Vernant, *Abbozzi della volontà nella tragedia greca*, cit., p. 34.

www.filosofia.it

Ma dove si può collocare il giudizio di responsabilità in un mondo come quello omerico, così rigidamente condizionato da numerosi dei che intervengono a determinare le azioni umane? Per rispondere alla domanda occorre, innanzitutto, capire che cosa i greci intendessero per scelta autonoma o «etereonoma», responsabilità intenzionale o non intenzionale e decisione libera o condizionata. Anche se questa problematica risulta particolarmente ostica, poiché il mondo divino e quello umano, pur essendo separati da barriere insormontabili, sono paradossalmente così intrecciati da rendere difficile un'eventuale distinzione fra una scelta ispirata dal dio e una scelta frutto di una motivazione puramente umana. Inoltre, non si può proiettare l'attuale modello del libero arbitrio sull'uomo greco, né equiparare ai suoi gli attuali modelli comportamentali.[8]

Sinora si è, però, affrontato il discorso sul potere divino nella sua assoluta illimitatezza e ciò richiede alcune precisazioni. Il fatto che l'uomo non sia in grado di agire sul corso predeterminato degli eventi, non significa che a lui si opponga una potenza universalmente insormontabile. Infatti, sebbene si possa supporre, fin dai versi iniziali dei due poemi, che tutto sia determinato da un disegno divino, lo Zeus omerico non è onnipotente nel senso moderno del termine, poiché se così fosse, la conseguenza inevitabile sarebbe «una distruzione dell'equilibrio della natura».[9] D'altra parte, gli dèi non sono sempre esistiti, ma sono apparsi in un determinato momento dell'evoluzione della cultura greca: dunque, benché immortali, non sono certo eterni e benché potenti non sono né onniscienti – questo tipo di potere si trova solo in alcune divinità oracolari, tra le quali Apollo – né tantomeno, come si è detto, onnipotenti.[10] Non solo il potere dell'uomo, ma perfino il potere del dio appare dunque fortemente limitato. Se questo accade è anche per via della quasi totale umanizzazione della società divina da parte di Omero. Il mondo divino non ha un'esistenza autonoma, indipendente rispetto

---

[8] *Ivi*, p. 30.

[9] M. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 117. È da notare che nell'*Iliade* il volere di Zeus si realizza attraverso l'ira di Achille, mentre nell'*Odissea* Ulisse torna a Itaca solo quando gli dèi lo permettono. Sul punto cfr. anche Adkins, *La morale dei greci da Omero ad Aristotele*, cit., pp. 24-25.

[10] J.-P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1981, pp. 107-108. Si può tuttavia parlare di un'eternità degli dèi omerici se si considera che alcuni di essi nascono adulti, nel senso che «appena nati, sono già quello che dovranno essere eternamente» (Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 111); quindi eterni in quanto privi di un proprio passato e di un proprio futuro poiché vivono la loro eterna dimensione del presente.

www.filosofia.it

a quella umana e si è ben lontani dalla concezione epicurea delle divinità beate e imperturbabili, completamente distaccate da ciò che accade sulla terra. Viceversa, «mentre gli uomini vivono la loro esistenza più o meno felice o preoccupata, che prevede anche gli inevitabili contatti con gli dèi, questi invece vivono infelici nel pensiero fisso di quello che fanno gli uomini. Sono attratti e affascinati dalle cose del mondo terreno».[11] Il processo di umanizzazione del divino comporta però inevitabilmente una degradazione di ciò che è alto, sacro, solenne, in ciò che è basso, ridicolo, inferiore. Per cui anche se sulla terra gli dèi acquistano un carattere serio, quando si trovano nell'Olimpo indossano solitamente abiti comici.[12] Da qui può sorgere il paradosso: «ci fu chi non credeva all'esistenza degli dèi, ma mai nessuno che dubitasse di quella degli eroi».[13] Questo è comprensibile se si valuta l'eroe come un essere umano, della cui esistenza dunque non si può certo dubitare, che è stato ingenuamente avvolto da un alone di solennità mentre il dio veniva pian piano desacralizzato fino a diventare una specie di uomo nascosto, della cui esistenza è perciò possibile dubitare.

Inoltre, Codino ha osservato giustamente che «noi conosciamo bene epoche storiche in cui contrasti d'opinione sulle cose celesti hanno provocato quaggiù conflitti rovinosi, condanne, persecuzioni. In Grecia, anche più tardi, non accadde mai niente di simile».[14] In Omero invece «accade addirittura che siano gli dèi a trovarsi in perpetui contrasti per causa degli uomini»[15] e tale è, per l'appunto, il caso di Elena e della guerra che per lei si scatena. A questo proposito, autorevoli studiosi sostengono che «l'apparato divino», più che denotare una profonda fede religiosa, sia l'espressione di una costruzione letteraria di cui il poeta si serve come vuole.[16]

In ogni modo, come afferma Vernant nell'epilogo del suo lavoro sulla *Società degli dèi*, la concezione religiosa del mondo greco può essere messa in relazione con l'invenzione della tragedia antica.[17] E se nel ciclo omerico gli dèi vengono umanizzati, c'è chi sostiene che nella tragedia greca vengano «eticizzati»;[18] ovvero se «gli dèi conservano il tratto ca-

[11] F. Codino, *Introduzione a Omero*, Torino, Einaudi, 1965, p. 166.
[12] Cfr. *ivi*, p. 171.
[13] Veyne, *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, cit., p. 60.
[14] Codino, *Introduzione a Omero*, cit., p. 166.
[15] *Ibid.*
[16] *Ivi*, p. 159.
[17] Vernant, *Mito e società*, cit., p. 114.
[18] J. Rohls, *Storia dell'etica*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1995, p. 42.

www.filosofia.it

ratteristico dell'arbitrarietà», nello sviluppo della tragedia «si osserva la tendenza crescente a giudicare le azioni degli dèi come quelle degli uomini in base a un unico criterio di giustizia».[19]

Nell'ambito del discorso sul divino si può inscrivere l'odio per la guerra che filtra più o meno implicitamente dall'opera di Euripide. La sua *Elena* ha come nucleo centrale l'assurdità di una guerra combattuta per un fantasma, ma più in generale, come in tutte le tragedie di Euripide, vi è una polemica nei confronti della guerra nel suo complesso. Di Benedetto vede una possibile, anche se non necessaria, correlazione fra l'incapacità degli uomini di autogestirsi e di gestire la propria realtà, premessa inevitabile di catastrofi e guerre, e l'intervento divino nello svolgersi delle azioni umane.[20] Se gli uomini nella loro irrazionalità, sono incapaci di agire autonomamente, ciò significa che necessitano, in qualche modo, di un intervento che li diriga dall'alto e che si può manifestare o sotto la forma di una visibile apparizione o sotto la forma di un vago messaggio, di un impulso, di una spinta ad agire. «L'intervento divino – scrive Untersteiner – è la traduzione plastica dell'esperienza psicologica individuale in un momento critico, senza che con ciò il poeta abbia voluto introdurre in qualche modo l'idea di miracolo».[21]

Inoltre, anche se la difesa di Elena da parte di Euripide può risultare funzionale all'enunciazione di un'ideologia pacifista, tale ideologia non è invece necessariamente funzionale alla difesa di Elena. Un celebre retore ateniese, Isocrate, non rinnegando l'idea della guerra come mezzo di azione politica, bensì spinto da un fervido patriottismo, difende Elena, come il suo maestro Gorgia e come lo stesso Euripide, lodandola però per aver mostrato, mediante la guerra di Troia, la supremazia dei greci sui barbari.[22] Euripide e Isocrate, pur attingendo al fondo comune della mitologia, utilizzano, dunque, il tema del *ratto* di Elena per esprimere ideali differenti se non antitetici.

---

[19] *Ibid.*

[20] V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1992, p. 289.

[21] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 116.

[22] «A buon diritto penseremmo che si deve a Elena se noi non siamo schiavi dei barbari»: con queste parole Isocrate manifesta la sua ammirazione nei confronti dell'eroina e prosegue affermando che gli Elleni «raggiunta la concordia grazie a lei, fecero una spedizione comune contro i barbari, e allora per la prima volta l'Europa eresse sull'Asia un trofeo di vittoria. Ne risultò per noi un totale capovolgimento della situazione [...] Dopo quella guerra la nostra stirpe fece un tale progresso, da sottrarre ai barbari grandi città e un vasto territorio. Se dunque altri vorranno completare e sviluppare queste idee, non mancheranno di materia con cui, oltre alle cose già dette potranno lodare Elena, anzi scopriranno intorno a lei molti, nuovi argomenti» (Isocrate, *Encomio di Elena*, introd. e cura di M. Marzi, I, [67] [68] [69], Torino, UTET, 1991, p. 517).

www.filosofia.it

Si è voluto insistere sulla intrinseca limitatezza del potere divino, più che sulla sua apparente illimitata estensione, per comprendere sino a che punto il senso di responsabilità per una colpa commessa possa non generare conseguenze sul piano del giudizio morale per l'uomo omerico. Infatti è impossibile, per una società, non solo per quella omerica, non punire affatto le colpe commesse. Ma tale esigenza di condanna si scontra con la credenza che un'entità sovraumana diriga e controlli, senza esclusione, tutte le azioni umane. Se invece si considera il potere divino come limitato, oltre che limitante, tale determinismo teistico può assumere aspetti differenti.

Anche se possono intervenire, sostituendosi all'uomo nell'ambito della responsabilità, gli dèi non hanno però la capacità di programmare l'intera esistenza umana. E poiché il mondo umano e quello divino tendono a limitare la propria sfera d'azione vicendevolmente, è necessario postulare una forza decisamente superiore e impersonale: il destino. Questa realtà eterogenea, la μοῖρα, che nel suo significato più alto si identifica con la morte, «è un originario demone appartenente alla religiosità preellenica e perciò del tutto distinto dagli dèi olimpici».[23] Come gli uomini, in alcuni casi, nulla possono davanti al volere degli dèi, così questi nulla possono davanti alla forza del destino. Però, neppure il destino si costituisce come «principio organizzatore»: in assenza di rigide gerarchie prestabilite e forze che sempre dominano o vengono dominate, «ogni potenza infine può agire in libertà rispetto alle altre, in un circolo che va dall'uomo agli dèi, dagli dèi al destino impersonale e da questo nuovamente all'uomo».[24] Non a caso, l'uomo che viene a conoscenza del proprio destino, tramite gli dèi, è responsabile delle proprie azioni e dunque libero di fronte al potere della sorte. Inoltre, se in Tucidide la natura umana (ἀνθρώπῐνος φύσις) e la Τύχη sono due ordini di realtà in assoluto contrasto fra loro, nella tragedia costituiscono due aspetti opposti, ma complementari, di un unica realtà ambigua.[25]

Ma se la μοῖρα è ciò che deve accadere,[26] come si può conciliare questa forza con quella legittima, se pur limitata, del divino? In alcuni casi sembra che sia Zeus a stabilire il destino, in altri sembra che si sottometta a esso, del tutto impotente.[27] C'è chi sostiene, per risolvere questa apo-

[23] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., pp. 117-118.
[24] Codino, *Introduzione a Omero*, cit., p. 190.
[25] Vernant, *Tensioni e ambiguità nella tragedia greca*, in Vernant - Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, cit., p. 27.
[26] Adkins, *La morale dei greci da Omero ad Aristotele*, cit., p. 36.
[27] Vernant, *Mito e società*, cit., p. 110.

www.filosofia.it

ria, che Zeus operi, sì, in modo autonomo e indipendente, ma che, così facendo, il dio compia, alla stregua del saggio stoico, il «verdetto della μοῖρα».[28] È come se il dio agisse non determinando il destino, né sottomettendosi a esso, ma semplicemente venendogli incontro. «Un mondo sotto l'influsso della Μοῖρα è in realtà – scrive Adkins introducendo suggestivi paragoni – meno simile a un pezzo di un meccanismo a orologeria, che a un gioco di draghi cinesi o di scale. Molti movimenti sono liberi: ma nel caso che uno giunga ai piedi della propria scala o alla testa del suo drago, il movimento successivo risulta determinato».[29]

Riassumendo, «mentre la parte oscura delle motivazioni degli atti umani è fatta risalire agli dèi, questi devono derivare dal mondo umano i moventi per le loro azioni».[30] Ciò significa, tra l'altro che è necessario postulare l'esistenza di un destino superiore. Ma anche tale destino può, nel suo rapportarsi agli dèi e agli uomini, esercitare una certa influenza sulla questione della responsabilità morale. A tale proposito Gorgia afferma: «se dunque sulla sorte o sul dio deve essere rigettata l'accusa, si deve liberare Elena dalla cattiva fama», sostituendo così Elena nella sfera della colpevolezza non con un εἴδωλον – come accade in Stesicoro e Euripide – ma con la volontà incontestabile, quasi personificata[31] tanto della sorte quanto del dio. L'espediente di ricorrere a una volontà superiore e ultraterrena, benché non sia l'unico né tanto meno il più *efficace* degli espedienti utilizzati da Gorgia nell'*Encomio*, permette però di sospendere il giudizio di responsabilità che grava sulla figura di Elena.

Con la sofistica la teorizzazione dei rapporti fra causa ed effetto si fa più sottile e, non a caso, è particolarmente acuta la sensibilità di Gorgia riguardo alla distinzione fra «agire e subire», fra «disgrazia e errore»: Elena non ha agito male, ha bensì subito una disgrazia.[32] Alla stregua di Edipo e degli altri eroi tragici, essa non è colpevole, ma infelice; non è dunque da condannare, ma da biasimare. Tema centrale di tale encomio è pertanto l'irresponsabilità etica dell'uomo di fronte a forze incontrastabili, dalle quali viene necessariamente dominato.

---

[28] L'espressione è di Rohls, *Storia dell'etica*, cit., p. 39.

[29] Adkins, *La morale dei greci da Omero ad Aristotele*, cit., p. 34.

[30] Codino, *Introduzione a Omero*, cit., p. 186.

[31] Beninteso, gli dèi non sono persone, come ricorda Vernant, *Mito e società*, cit., p. 104.

[32] Adkins, *La morale dei Greci da Omero ad Aristotele*, cit., p. 178.

www.filosofia.it

2. Il λόγος e la sua ambivalenza

Gorgia, uno dei padri fondatori della retorica antica, dedica all'analisi del λόγος e al suo carattere ambivalente circa un terzo dell'intero *Encomio*.[33] Il λόγος, termine col quale Gorgia intende tanto il singolo vocabolo dotato di senso, quanto un'intera proposizione ordinata in modo logico,[34] si manifesta non solo nella sua funzione propriamente persuasiva, ma anche in quella estetica e gnoseologica, oltre che nella sua capacità di plasmare gli animi producendo piacere e dolore. Anzi, i confini fra gnoseologia e retorica tendono, nell'*Encomio*, a dissolversi completamente.[35] Perdendo la capacità di simboleggiare (significare) le cose, non costituendosi affatto come immagine speculare della realtà, la parola, nel pensiero sofistico gorgiano, crea essa stessa una realtà autonoma.

L'*Encomio di Elena* è, in sostanza, una «autoesaltazione», un elogio della retorica stessa, arte che per Platone si avvicina più alla culinaria che alla medicina, ma che in Gorgia è in grado di dominare una realtà inafferrabile dal punto di vista razionale, per mezzo della magia della parola.[36] Dopo aver condannato la violenza come possibile e ulteriore causa che ha spinto Elena ad agire,[37] Gorgia passa ad analizzare un altro tipo di forza (violenza), differente da quella fisica, ma altrettanto efficace: «se invece fu la parola a persuaderla e a ingannare la mente, neppure sotto questo rispetto è difficile scusarla e scioglierla dall'accusa nel modo seguente. La parola è una potente signora che con un corpo piccolissimo e invisibile compie le opere più divine: può far cessare il timore, togliere il dolore, produrre la gioia e accrescere la compassione. Che tutto questo sia così

[33] G. Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione classica», 102 (1974), p. 13.

[34] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 292.

[35] *Ibid.*

[36] La parola virgolettata è della Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 26. Platone nel criticare la retorica di Gorgia nell'omonimo dialogo parte da un presupposto che il sofista non condivide: l'esistenza di valori universali e assoluti.

[37] «E se fu strappata con la forza e fu violentata contro ogni legge e fu offesa ingiustamente, è chiaro che ha commesso ingiustizia colui che l'ha rapita, perché l'ha oltraggiata, mentre lei che fu rapita fu sventurata, in quanto subì l'oltraggio. È giusto perciò che il barbaro che intraprese un'azione barbara secondo la parola, secondo la legge, secondo l'azione, abbia secondo la legge privazione dei diritti pubblici, secondo la parola un'accusa, secondo l'azione una punizione. Ma lei, oltraggiata e privata della patria e spogliata dei suoi cari, come mai non dovrebbe a ragione essere compianta invece che calunniata? L'uno infatti commise ingiustizia e l'altra la subì: è giusto quindi compiangere l'una e odiare l'altro» (Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 200).

www.filosofia.it

lo mostrerò».[38] Sin dal principio di questo passo compaiono due verbi sui quali l'attenzione di molti studiosi si è soffermata nell'analisi dell'*Encomio*: πείθω (persuado) e ἀπατάω (inganno). Il λόγος ha dunque la capacità di persuadere e ingannare l'animo umano. La persuasione, che non ha un valore univoco nella grecità classica, «mentre sembra essere, secondo il nome di essa, il contrario della costrizione, in realtà secondo l'efficacia, è lo stesso di questa».[39]

Ma è forse più complesso da analizzare il secondo dei due termini che comprendono la potenza del λόγος retorico, l'inganno, che come la persuasione è segno di una forte ambivalenza. Innanzitutto, l'inganno (ἀπάτη) si differenzia dal falso (ψεῦδος *pseudos*), ovvero dalla menzogna o da ciò che semplicemente si oppone al vero e dunque non è condannabile. Inoltre, mentre in ψεῦδος si coglie «l'aspetto obiettivo del falso», in ἀπάτη «si riconosce quello subiettivo, in quanto si mette in luce l'intento di ingannare».[40]

Andando oltre, Gorgia presenta la parola come una potente signora e contrappone la sua esiguità fisica (corpo piccolissimo e invisibile), alla potenza delle sue manifestazioni (compie le opere più divine). È una sorta di *seduzione* quella che la parola suscita nell'animo degli uomini, una *riproduzione* del potere seduttivo del corpo di Elena, che si manifesta nel corpo altrettanto incantatore, se pure meno appariscente, del λόγος.[41] Più avanti Gorgia sceglie «due casi estremi di fascinazione verbale»,[42] che coincidono, per un verso, con la poesia, che il sofista definisce *un discorso in metro*, facendone così un modello di eloquenza, e, per un altro verso, con la magia, la forza dell'incantesimo, anch'essa manifestazione efficace della potenza del λόγος. Riguardo alla parola poetica, Gorgia scrive: «Chi l'ascolta è invaso da un brivido di terrore e da compassione piena di lacrime e da un rimpianto che chiama il dolore, mentre l'anima, sotto l'efficacia della parola, di fronte a vicende o a persone a lei estranee, fortunate o sventurate, subisce una particolare affezione. *Ora passerò a un altro argomento*».[43]

---

[38] *Ibid.* Per alcune differenze nella traduzione cfr. Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 61.

[39] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 372. D'altro canto, come si può leggere in Gorgia: «Possiamo infatti vedere quale forza abbia la persuasione, che senza avere l'aspetto della costrizione, ne ha la potenza» (*Encomio di Elena*, cit., p. 201).

[40] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 167.

[41] Tagliapietra, *Il velo di Alcesti*, cit., p. 173.

[42] P. Mureddu, *La parola che «incanta»: note all'Elena di Gorgia*, in «Sileno», 17 (1991), p. 251.

[43] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., pp. 200-201 (corsivo mio).

www.filosofia.it

Ma la poesia, benché sia concepita come un discorso in versi, non è per questo ridotta a λόγος in senso generico.[44] Anzi essa è una manifestazione di come la parola possa, facendo leva sui sentimenti umani, compiere «opere divine». Ma poiché la poesia non è l'unica manifestazione della potenza del λόγος, Gorgia enuncia, poco dopo, un ulteriore modo in cui si può esprimere l'efficacia della parola: questo altro λόγος non ha però, a differenza di quello poetico, la capacità di «far provare come proprie le passioni altrui».[45] «Il fascino divino che si esercita per mezzo della parola – o, come traduce la Tasinato, «gli entusiasmanti incantesimi che avvengono attraverso i λόγοι» [46] – è generatore di piacere e liberatore dal dolore. La forza dell'incantesimo, accompagnandosi all'opinione dell'anima, la seduce, la persuade e la trasforma per mezzo del suo incanto. Duplice è l'arte dell'incanto e della magia: l'errore proprio dell'anima è l'inganno dell'opinione».[47] Poesia e magia sembrano costituirsi come i più potenti mezzi di suggestione che caratterizzano il λόγος. È, dunque, comprensibile che Gorgia utilizzi a suo vantaggio gli elementi sonori e ritmici delle due arti, di modo che l'attenzione dell'ascoltatore si focalizzi «sulla forma esteriore del messaggio più che sul suo contenuto».[48] Ma l'autore dell'*Encomio* non ritiene certamente, mediante l'uso di tale linguaggio, di possedere poteri sacrali né «di fungere da tramite tra la divinità (o il mondo dell'occulto) e il mondo dell'uomo».[49] Non è sufficiente pronunciare il λόγος per assumerne le proprietà. La «parola efficace» – e sotto questa etichetta rientrano sia la poesia che la magia – «non è la parola del sacerdote-mago, del re di giustizia e del poeta. Al contrario, il sacerdote-mago, il re gi giustizia e il poeta sono tali in quanto pronunciano la 'parola efficace': è essa che li possiede».[50]

Un aspetto che ha suscitato notevoli polemiche fra gli studiosi riguarda il modo in cui Gorgia chiude il discorso sul λόγος poetico per affrontare quello del λόγος magico e il motivo non sviluppato delle due arti

---

[44] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p.16.

[45] *Ivi*, p. 18.

[46]

[47] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 201. Diversa la traduzione della Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 63, dell'ultimo periodo della frase riportata in testo, sulla quale ci si soffermerà più a lungo in seguito: «Del fascino della magia si sono trovate due arti, le quali consistono in traviamenti dell'anima e in inganni dell'opinione».

[48] Mureddu, *La parola che «incanta»: note all'Elena di Gorgia*, cit., pp. 255-256.

[49] *Ibid.*

[50] Tagliapietra, *Il velo di Alcesti*, cit., p. 174. Poesia e magia sono «due dei tre ambiti arcaici di quella che Marcel Detienne definiva la 'parola efficace'» (p. 173); «La 'parola efficace', in un contesto in cui la dimensione orale della parola è il mezzo di comunicazione prevalente, fa coincidere il mezzo con il messaggio» (p. 175).

www.filosofia.it

o tecniche dell'incantesimo («del fascino e della magia si sono trovate due arti»). Gorgia non specifica la natura delle arti alle quali si riferisce, si rivolge invece a considerare un differente aspetto della questione. È comunemente accettata, ma non perciò immune da costruttive polemiche, l'ipotesi che vede espresse nelle due arti rispettivamente la prosa e la poesia.[51] Ma Bona fa notare che tale interpretazione è errata in quanto Gorgia ha in precedenza esplicitamente affermato di voler *passare a un altro argomento* e in quanto egli non ha «mai indicato l'arte e la poesia come fascinazione e magia, γοητεία e μαγεία».[52] Bisognerà concludere che, avendo Gorgia manifestato l'intenzione di sviluppare un diverso argomento, non si può pensare a un'analisi di un differente tipo di poesia.[53]

Dopo ciò Gorgia, spostando il nucleo del discorso dal «messaggio al suo destinatario» evoca il motivo della δόξα come ambito nel quale il λόγος può esercitare il proprio fascino persuasivo:[54] «quanti persuadono e persuasero infinite persone su infiniti argomenti, inventando un menzognero discorso. Se su ogni cosa ognuno avesse il ricordo del passato, la conoscenza del presente, la previsione del futuro, il discorso, pur essendo uguale, non ingannerebbe così. Ora invece non è facile né ricordare il passato né considerare il presente né indovinare il futuro. Cosicché nella maggior parte dei casi i più offrono all'anima l'opinione come consigliera. E l'opinione, che è fallace e malsicura, circonda coloro che la usano di incerta e malsicura felicità».[55]

È evidente, in questo passo, la contrapposizione fra la forza del λόγος e la debolezza dell'opinione, cui gli uomini si affidano, nell'incapacità di cogliere la realtà tutta, rimanendo *circondati da incerta e malsicura felicità*.[56] La persuasione è resa possibile proprio in virtù della δόξα, alla quale l'a-

---

[51] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 174, vede in queste due arti o tecniche la poesia e la prosa artistica.

[52] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 20. Con tale interpretazione concordano anche la Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 72, n. 10, che si riferisce esplicitamente al Bona, e il Mureddu, *La parola che «incanta»: note all'Elena di Gorgia*, cit., p. 250, che rifiuta l'ipotesi di leggere metaforicamente nel testo una contrapposizione fra «poesia/prosa, poesia/retorica, poesia lirica/poesia didascalica». Mureddu ritiene che sarebbe sbagliato leggere con continuità la definizione principale del λόγος come potente signore e i due riferimenti successivi alla poesia e alla magia come «una serie di affermazioni giustapposte (la 'parola è potente'; la 'parola è poesia'; la 'parola è incantesimo')», perché non si coglie con ciò la specifica analisi che il sofista dedica a ogni singola articolazione del λόγος (*ibid.*).

[53] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 18.

[54] Mureddu, *La parola che «incanta»: note all'Elena di Gorgia*, cit., p. 252.

[55] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 201.

[56] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 21.

www.filosofia.it

nima dell'uomo è costretta a rivolgersi mancando per sua natura «delle nozioni necessarie per verificare la validità delle informazioni».[57] Ma con ciò non si deve pensare che in Gorgia, come in Parmenide, il binomio λόγος-δόξα (verità-opinione) sia del tutto antitetico. Il contrasto è solo apparente o è, piuttosto, fra due gradi diversi di conoscenza: da una parte, vi è la δόξα, che è «incapace di sintesi dialettica», come viene esplicitato nel testo (non può «ricordare il passato né considerare il presente né indovinare il futuro»), dall'altra, vi è il λόγος, che riesce con l'inganno a dominare l'anima, «superando così, con un atto irrazionale, l'impossibilità di una conoscenza obiettiva, dal momento che in realtà non esiste una via né per ricordare il passato, né per approfondire il presente, né per divinare il futuro».[58] Dunque, il λόγος di cui si parla non soffoca la δόξα con una conoscenza più sicura, ma sostituisce a essa una conoscenza altrettanto fragile e incerta:[59] «è un λόγος che vive divorando se stesso, distruggendo via via quanto prima ha creato e sostituendosi con altro che domani distruggerà».[60] Sebbene la verità non venga concepita nel pensiero sofistico come valore sacro e assoluto, tuttavia il linguaggio persuasivo produce in Gorgia verità, perché fa sì che qualcosa sia creduto. Allora come si può conciliare l'obiettivo iniziale dell'*Encomio*, ovvero quello di liberare Elena mediante la verità della parola, con un λόγος meramente retorico, in cui credenza e verità si identificano l'una con l'altra? [61] In altri termini, l'esaltazione del λόγος come capacità di ingannare l'animo umano è in contrasto con la dichiarazione iniziale di Gorgia, secondo cui è la verità la principale virtù del λόγος. Pertanto il discorso veritiero è degno di lode al contrario del discorso menzognero, che è solo da biasimare. Bisogna però tener presente che l'obiettivo di Gorgia non è quello di ricercare la vera causa del comportamento di Elena, ma di enunciare tutte le verosimili cause che l'hanno spinta ad agire in quel modo. La parola di cui si serve Gorgia per costruire la sua difesa non si fonda, quindi, sull'opinione, ma segue una logica razionale ed è pertanto differente da quei tipi di λόγος che vengono esaminati nell'*Encomio*. Tale discorso si può

[57] Mureddu, *La parola che «incanta»: note all'Elena di Gorgia*, cit., p. 252.

[58] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 175-176.

[59] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 21, n. 1.

[60] *Ivi*, p. 28.

[61] Le parole con cui Gorgia apre il discorso sono: «ornata armonia per una città e il coraggio virile, per un corpo la bellezza, per un'anima la sapienza, per un'azione la virtù, per un discorso la verità» (Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 57). Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 6, – che preferisce «perfetta armonia» a «ornata armonia» – sostiene che l'*incipit* abbia una funzione retorica fine a se stessa e che quindi non abbia nulla a che fare con le enunciazioni successive (p. 10).

www.filosofia.it

dunque definire «secondo verità»[62] e non un semplice artificio retorico, o un esercizio di capacità oratoria fondato sulla menzogna.

Un aspetto che invece unisce Gorgia e Parmenide è la certezza che «ogni ricerca sul mondo fisico, sul suo sorgere, sul suo divenire, muova nell'ambito dell'opinione»,[63] come del resto si può arguire dalle parole stesse di Gorgia: «bisogna considerare innanzitutto i discorsi dei fisici che, distruggendo o formulando un'opinione al posto di un altra, fanno sì che tutto quanto è incredibile e oscuro appaia manifesto agli occhi dell'opinione».[64] Il sofista si rivolge con tale critica tanto a quei filosofi naturalisti che ricercano un «principio fisico del mondo»,[65] quanto alle dispute giudiziarie e filosofiche: «poi bisogna osservare i discorsi coercitivi degli agoni oratorî, in cui un discorso diletta una gran folla e la persuade se è scritto con arte, e non se è detto secondo verità; infine le dispute dei discorsi dei filosofi, in cui si mostra come facilmente la rapidità del pensiero possa mutare la fiducia nella nostra opinione».[66]

Ma Gorgia non fa esclusivamente ricorso al potere magico e incantatore della parola per spiegare l'azione del λόγος sull'anima, bensì anche al paragone, piuttosto frequente nella sofistica, tra l'uso della parola e l'arte medica: «la forza della parola nei riguardi dell'ordine dell'anima sta allo stesso rapporto dell'ordine dei farmachi nei riguardi della condizione del corpo. Poiché, come alcune medicine eliminano dal corpo alcuni umori e altre altri, e le une pongono fine alla malattia altre alla vita, così anche dei discorsi gli altri addolorano, gli altri rallegrano, gli altri spaventano, gli altri incoraggiano gli uditori, gli altri con qualche malvagia persuasione avvelenano e ammaliano l'anima».[67] Come i farmaci anche le parole hanno per Gorgia il potere tanto di guarire quanto di uccidere. E l'effetto del farmaco-λόγος non dipende dall'esterno, ma dalla sua costituzione.[68] Il celebre parallelo fra la parola e il farmaco sposta l'indagine «nel mondo della natura, ove tutto procede con irrazionale inesorabilità, che vince ogni disposizione psichica e la volge alla sua meta».[69] Ma le caratteristiche farmaceutiche che Gorgia individua nel λόγος sono riscontrabili anche nella stessa Elena e nella sua bellezza, più vicina a una

---

[62] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., pp. 32-33.
[63] *Ivi*, p. 23.
[64] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 201.
[65] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 23.
[66] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 201.
[67] *Ivi*, p. 202.
[68] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., pp. 26-27.
[69] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 179.

www.filosofia.it

divinità che a un essere umano, in grado tanto di suscitare piacere alla vista, quanto di causare terribili sciagure.[70] È chiara la ragione per cui Gorgia si sofferma a lungo nel mostrare l'ambivalenza del λόγος nella sua capacità di persuadere e ingannare l'animo umano. Egli «non vuole giustificare eticamente Elena, ma solo sotto il rispetto gnoseologico», dal momento che se la conoscenza risulta contraddittoria, a causa dell'ambivalenza del λόγος, il problema della responsabilità viene meno.[71] Gorgia ha dunque mostrato che se fu la parola a persuadere Elena, essa non è da incolpare, poiché semplicemente sfortunata, e, dicendo questo, si prepara a trattare la quarta possibile causa della sua condotta, ossia l'amore: «ho dimostrato che, se obbedì alla parola, Elena non commise ingiustizia, ma fu sfortunata. In un quarto discorso esaminerò la quarta accusa. Se fu amore che commise tutto questo, non sarà difficile per lei sfuggire all'accusa della colpa che le si attribuisce. Tutto ciò che vediamo non ha quella natura che noi vogliamo, ma quella che ciascuna cosa ha: attraverso la vista, peraltro, l'anima si modella anche nel carattere».[72]

3. Il tema dell'amore e della bellezza

Nel paragrafo finale dell'*Encomio*, che ha la funzione di riepilogare quanto esposto in precedenza, Gorgia ribadisce le possibili motivazioni del comportamento di Elena in un ordine inverso rispetto a quello iniziale. Se al principio le quattro cause vengono enunciate in una sequenza che parte dal piano trascendente per arrivare a quello immanente, nella conclusione sono le cause umane e naturali, probabilmente risultate le più convincenti, a comparire per prime: «o per amore o persuasa dalla parola, o strappata con la violenza, o costretta da necessità divina».[73] La quarta causa, l'amore, o, meglio, il vedere, di cui l'amore è solo una conseguenza, è, allo stesso modo del λόγος, uno straordinario catalizzatore di fascino che rende l'anima incerta e passiva. «Se dunque lo sguardo di Elena, rallegrato dal corpo di Alessandro, ispirò all'anima ardore e desiderio di amore, che c'è di strano?»,[74] si domanda Gorgia. Non può allora stupire che la bellezza, imponente fonte di magnetismo per la vista, abbia indotto Elena a lasciare il marito Menelao e la figlia Ermio-

[70] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 73, n. 14.
[71] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 181.
[72] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 202.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*

www.filosofia.it

ne per partire alla volta di Troia. L'essere di ἔρως non ha una propria circoscritta autonomia e può identificarsi tanto in una divinità quanto coincidere con l'azione di cui è la raffigurazione simbolica, ovvero con l'atto stesso d'amare. D'altro canto «se ἔρως è un dio, e ha degli dèi la divina potenza, come avrebbe potuto un essere più debole respingerlo e difendersi?»[75] In questo caso ἔρως rientra perfettamente nella categoria della divinità, utilizzata da Gorgia nel suo primo tentativo di scagionare Elena. A maggior ragione, se ἔρως «è malattia umana e ignoranza dell'anima, [Elena] non deve essere biasimata come errore, ma compianta come sventura. Venne dunque, come venne, per gli inganni della sorte e non per volere della mente, per necessità d'amore e non per i mezzi dell'astuzia».[76] Sia che ἔρως si identifichi con la divinità che con la malattia «la vittima sua è, in ogni caso, priva di responsabilità».[77] In precedenza si è affrontata la problematica relativa all'interferenza divina nell'ambito della responsabilità umana, mentre non si è ancora chiarito come l'amore possa determinare, nella sua autonomia rispetto al trascendente, i comportamenti umani. A tale proposito è inevitabile citare Saffo e la sua esaltazione dell'amore come sentimento così totalizzante da far dimenticare i valori, gli affetti, l'οἶκος. Per la poetessa di Lesbo l'amore è un sentimento dal quale non solo non si può fuggire, ma dal quale non si deve fuggire. Dunque, nell'invitare le giovani del Tiaso a non rifiutare Afrodite, Saffo si schiera dalla parte di Elena contro la tradizione in un modo decisamente peculiare. Se Gorgia enumera una serie di circostanze che spiegano il comportamento di Elena e se nella tragedia di Euripide e nella precedente soluzione stesicorea, il problema della responsabilità viene invece eliminato alla radice,[78] in Saffo le cose stanno diversamente. Non ricorrendo all'esperienza dell'εἴδωλον, che giunto a Troia al posto della vera Elena salva la donna dalla sua colpevolezza, e non ricercando ipotetiche giustificazioni, ma esaltando la potenza dell'amore, Saffo esalta la stessa Elena.[79] L'animo umano è ben predisposto nei confronti della «cosa più bella» e, come suggerisce Untersteiner,

---

[75] *Ibid.*

[76] *Ibid.* In proposito, circa le proprietà coinvolgenti dell'amore, R. Calasso, *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988, p. 145, afferma che quando Elena incontrò Paride si chiese, sussurrando, se fosse «Dioniso o Eros e subito si confuse».

[77] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 367.

[78] Cfr. Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., pp. 7-8.

[79] «Chiunque può capirlo facilmente: colei che superava di molto tutti i mortali per bellezza, Elena, abbandonò lo sposo – il più eccellente degli uomini – e fuggì a Troia per mare. Dimenticò la figlia, dimenticò i cari genitori. Fu Afrodite a sviarla». Il frammento è tratto da *Lirici Greci*, a cura di G. Guidorizzi, Milano, Mondadori, 1994, pp. 9-10.

www.filosofia.it

«il pensiero di Saffo che si concreta nell'esempio di Elena costituisce la più antica manifestazione di un relativismo, in quanto viene proclamato 'ciò che si ama' come la cosa più bella».[80] In Saffo l'eroina mitologica, nonostante l'impronta negativa impressale dalla tradizione, diviene portatrice di valori positivi. E forse è la prima e unica volta che la difesa di Elena, pur non ricorrendo a cause esterne e indipendenti rispetto alla volontà della donna, assume la forma della celebrazione di una condotta meritevole e degna di lode. L'opinione di Saffo, che allontanandosi dalla tradizione non s'identifica solo per questo con l'immoralità,[81] sostiene la donna per aver fatto la scelta migliore, ossia quella dettata dai sentimenti d'amore. Anche Isocrate non giustifica il comportamento di Elena ricorrendo a delle attenuanti, anzi giudica un simile tentativo superfluo e infatti critica Gorgia, nell'esordio del suo *Encomio*, per aver seguito tale soluzione. La divina bellezza di Elena è, secondo l'opinione del retore ateniese, sufficiente per porre se stessa al di sopra di ogni accusa. Come l'*Encomio* di Gorgia, nel suo vagliare criticamente ogni aspetto del λόγος, si può definire un elogio della parola, così quello di Isocrate è senza dubbio un inno alla bellezza, la quale rendendo Elena superiore alle altre donne diviene il tema dominante nell'intera orazione. In altre parole, l'*Encomio* di Isocrate è un «appassionato e lirico elogio della bellezza, dove si rivela il fondo serio dello scritto: la bellezza come nel *Convito* e nel *Fedro* platonici, è sentita quale mezzo di elevazione umana e di conoscenza superiore».[82] Ma la bellezza fisica non sempre è auspicabile: se, da una parte, permette ad alcuni eroi che la possiedono di essere risparmiati dalla morte, dall'altra può essere a sua volta, come nell'esempio di Elena, causa di morte. Elena ha ereditato da Nemesi, sua madre putativa, non solo «il destino dello sdoppiamento, l'ordine del simulacro», l'ambivalenza, ma anche una bellezza di per se stessa ambivalente.[83] Benché motivo di incanto per la maggior parte degli uomini, l'Elena di Euripide nutre un profondo odio nei confronti della sua esteriorità che, come nell'esempio di Narciso, è il riflesso di un bello mostruoso.[84] Ma, a differenza di Narciso, in cui l'amore per la propria

[80] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., pp. 187-188.
[81] *Ivi*, p. 187.
[82] Isocrate, *Opere*, cit., I, pp. 512-513, n. 45.
[83] Calasso, *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 163.
[84] Si è fatto riferimento al mito di Narciso perché ha in comune con quello di Elena tanto il motivo della bellezza quanto il tema dell'εἴδωλον. Narciso si innamora infatti della propria immagine riflessa nello specchio, ovvero egli è attratto da un simulacro, il simulacro che egli stesso è. In proposito, cfr. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, cit., pp. 51-57.

www.filosofia.it

immagine diventa leggenda, per quanto riguarda Elena è dubbio che si possa parlare di narcisismo, perché non è altrettanto chiaro quale fosse il rapporto della donna con la propria immagine. La fedele protagonista della tragedia di Euripide, crucciandosi per il proprio aspetto fisico, spera di cancellarlo «come si toglie il colore da una statua» per «assumerne uno brutto».[85] Elena «stima, dunque, la propria bellezza come qualcosa che le è estraneo, che le è stato spalmato sopra, un che di fantasmatico e, quindi, di rimovibile».[86] L'atteggiamento dell'Elena del dramma euripideo, in grado persino di sfigurarsi tagliandosi i capelli e graffiandosi il viso per simulare un finto lutto,[87] contrasta, però, con l'atteggiamento decisamente frivolo e vanesio dell'Elena che descrive Calasso, la quale, giunta a Micene con il marito, dopo aver visto Clitennestra, la sorella, appena uccisa dal figlio Oreste, «in segno di lutto si tagliò le punte dei capelli, ma non troppo, per non imbruttirsi».[88] In ogni modo, «Elena era stata la dimostrazione vivente del teorema ateniese 'la bellezza che per natura impera sulla forza'».[89] E per via della sua straordinaria bellezza, Elena «visse circondata dall'amore di alcuni uomini, dall'odio di innumerevoli altri e da quello di tutte le donne. Per secoli subì ingiurie e parole blasfeme. Ma era pur sempre 'l'unica donna dalla quale Zeus consentì di essere chiamato padre'».[90] Eppure sembra, dalle parole di Isocrate, che non fu l'avvenenza di Elena a determinare il giudizio di Paride: «egli non avendo la possibilità di distinguere tra le loro doti fisiche, perché sopraffatto dalla vista delle dee, e costretto quindi a essere giudice solo dei doni, scelse l'intimità di Elena a preferenza di tutti gli altri beni, mirando non al piacere – anche se questa soddisfazione è, a parere delle persone intelligenti, preferibile a molte altre, pure non da questa fu attratto – ma aspirò a diventare genero di Zeus».[91]

Ritornando a Gorgia, nell'ultima sezione dell'*Encomio* la percezione visiva, di cui l'amore è un riflesso, è incline a dominare l'uomo e non a

---

[85] Euripide, *Elena*, cit., vv. 262-274, p. 69. Poco oltre, Elena aggiunge: «per le altre donne la bellezza è una fortuna, per me è stata la rovina» (vv. 304-305, p. 71).

[86] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., pp. 31-32.

[87] «Io intanto rientro a casa, mi taglio i miei riccioli, mi cambio questo peplo bianco con uno nero, mi graffio a sangue le guance» (Euripide, *Elena*, cit., vv. 1087-1089, p. 141). È da notare che in questi versi vengono associati due comportamenti rituali normalmente distinti: infatti mentre le donne troiane per manifestare il lutto si tagliano i capelli, quelle greche si graffiano la faccia. Sul punto, cfr. Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 77, n. 66.

[88] Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., pp. 158-159.

[89] *Ivi*, p. 155.

[90] *Ibid*.

[91] Isocrate, *Encomio di Elena*, cit., [42,43] p. 509.

www.filosofia.it

essere dominata da questo. Quindi, poiché la capacità di coinvolgimento emotivo delle sensazioni può essere considerata equivalente al potere di soggezione del λόγος, non si deve considerare «amore» come una giustificazione meno valida ed efficace rispetto alle altre trattate in precedenza.

Vale la pena, a questo punto del discorso, spendere due parole sulla constatazione con cui Gorgia conclude l'*Encomio*: «ho tolto col mio discorso l'infamia a una donna, son rimasto fedele a quelle regole che ho posto all'inizio del mio parlare, ho cercato di eliminare l'ingiustizia di un biasimo e l'ignoranza di un'opinione, ho voluto scrivere questo discorso che fosse elogio di Elena e passatempo per me».[92] Sull'ultima espressione («passatempo» o «giocattolo», come traduce Tasinato) con la quale Gorgia chiude il proprio discorso, si è a lungo discusso. Untersteiner ritiene che l'*Encomio* sia sostanzialmente «un'opera seria», frutto di un raffinato lavoro di amplificazione retorica da parte di Gorgia.[93] È stato inoltre osservato «che il termine παίγνιον, come il corrispondente latino *lusus* nel linguaggio di un Catullo, può bene indicare un genere letterario, non per questo meno serio e impegnato».[94] Del resto se Gorgia definisse la propria retorica come un puro e semplice divertimento, rischierebbe di abbracciare quella che sarebbe stata in seguito la teoria di Platone, che con tale termine si riferisce a tutto ciò che, come l'arte e la poesia, non concerne un criterio di verità. Pertanto c'è chi riconosce nel παίγνιον gorgiano un segno evidente di un preciso modello stilistico e filosofico, che, per evitare fuorvianti interpretazioni, non può essere ricondotto a un ambito di solenne serietà. Secondo tale ipotesi è da escludere il tentativo di chi vuole attribuire a questo divertimento «un intento forzatamente serioso».[95] Dall'analisi delle cause che giustificano Elena, Gorgia mostra il conoscere «come qualcosa di tragicamente scisso»;[96] tale ambivalenza della gnosi non termina però con la fine dell'*Encomio*, perché la sua conclusione costituisce il punto di partenza di un'altra opera gorgiana, il *Palamede*, che non differisce per sostanza e struttura dal discorso finora esaminato.[97]

---

[92] Gorgia, *Encomio di Elena*, cit., p. 202.
[93] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 184.
[94] Bona, *Lógos e aletheia nell'Encomio a Elena di Gorgia*, cit., p. 33.
[95] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 69, la quale aggiunge che «non vi può essere un suggello più squisitamente gorgiano!»(p. 74, n. 20).
[96] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 201.
[97] *Ibid.*

www.filosofia.it

Capitolo terzo

IL MITO DI ELENA TRA FILOSOFIA, TRAGEDIA E RETORICA

1. Stesicoro e Euripide: la metamorfosi del mito

Il mito non è un «dogma» dal contenuto inalterabile in quanto «fondamento di una credenza obbligatoria», ma è piuttosto «un canovaccio» che viene arricchito e innovato da differenti forme narrative, senza che per questo venga falsato il proprio equilibrio interno o sconvolta la coscienza religiosa.[1] Le credenze sacre tramandate dalla mitologia infatti non hanno una struttura rigidamente assiomatica e, «pur implicando un'adesione, non hanno nessun carattere di costrizione o di obbligo».[2] I miti, anche quelli che comprendono temi divini, poiché non hanno il compito di garantire la devozione da parte dei fedeli, possono pertanto cambiare e essere riscritti.

Ma, nonostante ciò, la rielaborazione dei contenuti mitologici non è del tutto arbitraria né svincolata da regole.[3] Il poeta Stesicoro e il celebre tragediografo Euripide rappresentano due esempi, con la loro rielaborazione del tema di Elena, di come il mito possa essere riformato al punto da risultare diametralmente opposto a quello della tradizione. Paola Lerza suddivide in innovazioni di forma e di contenuto i cambiamenti effettuati da Stesicoro nelle leggende appartenenti alla saga omerica.[4] La nascita di Atena dalla testa di Zeus – sempre che sia opera dell'imerese – è annoverata nella prima categoria, ovvero fa parte di quelle innovazioni che riguardano la cosiddetta «coreografia del mito» e che denotano, d'altra parte, la grande vena artistica e immaginativa dell'autore. Le differenti rielaborazioni, a volte fra loro antitetiche, operate da Stesicoro circa il mito di Elena, invece, sono innovazioni «contenutistiche», che riguardano la sostanza e non l'aspetto formale del mito stes-

---

[1] Vernant, *Mito e società*, cit., p. 213.

[2] Id., *Tra mito e politica*, cit., p. 107. Infatti, «su un dio o sulle sue gesta possono esistere più versioni anche che si contraddicono senza produrre scandalo» (*ibid.*).

[3] Cfr. *ivi*, p. 109.

[4] P. Lerza, *Stesicoro. Tre studi. Frammenti con traduzione a fronte*, Genova, Il Melangolo, 1982, p. 47.

www.filosofia.it

so.[5] Ma che cosa può aver spinto Stesicoro a reinterpretare il contenuto della vicenda di Elena e a fargli scrivere perfino una palinodia? Non si può sapere con certezza quanto i cambiamenti realizzati intorno al mito dipendano dalla volontà individuale del poeta oppure dall'ambiente in cui vive e opera. Probabilmente Stesicoro riscrive il mito di Elena per venire incontro alle esigenze religiose del mondo dorico,[6] oppure perché il pubblico spartano, che venerava Elena come una divinità, non poteva accettare la versione dell'adulterio tramandata dall'*epos* omerico.[7]

Non bisogna dunque escludere che le innovazioni stesicoree in materia mitica venissero suggerite, o, meglio, imposte dall'esterno. Infatti «fattori religiosi, politici e ambientali possono aver indotto il poeta a mutare la sostanza dei suoi miti, se è vero che assai eterogenei erano i suoi uditori».[8] Ma oltre al contenuto, cambia anche sia in Stesicoro che in Euripide l'interesse nei confronti dei singoli personaggi mitologici (e in Stesicoro cambia soprattutto per quelli minori): «se in Omero Greci e Troiani scompaiono dietro le spalle di Achille o di Ettore o di Odisseo, in Stesicoro la cornice si rivaluta fin quasi a offuscare il quadro».[9] E se nei poemi omerici Achille ha una propria definita identità, che non può mai mutare, in Euripide gli stessi personaggi assumono continuamente ruoli e comportamenti diversi.[10] Anche gli eroi più «cristallizzati», affinché acquistino una propria originalità vengono da Euripide rinnovati e resi inaspettatamente esclusivi in virtù della loro cangiante molteplicità. Così, Elena da sempre simbolo di malefica seduzione, che perfino Dante colloca, nel quinto Canto dell'*Inferno*, fra i lussuriosi,[11] diviene nella tragedia un «paradigma di virtù coniugale».[12] L'idea, paradossale ma innovativa, della tenace fedeltà di Elena, che Euripide eredita da Stesicoro, compare fin dall'esordio del dramma. Elena è una donna «completamente innocente con tutti i tratti della, a lei tradizionalmente antitetica, Penelope: infatti all'inizio dell'azione tragica (...) sta pazientemente attendendo il

---

[5] *Ivi*, pp. 47-48.

[6] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 253.

[7] Cfr. *I lirici greci. Stesicoro*, a cura di A. Aloni, Milano, Mondadori, 1994, p. 93, n. 25.

[8] Lerza, *Stesicoro. Tre studi*, cit., p. 48.

[9] *Ivi*, p. 49. Temi cari a Stesicoro erano, ad esempio, le madri, i vinti, gli intermediari.

[10] Cfr. U. Albini, *Prefazione* in Euripide, *Elena*, Milano, Garzanti, 1993, pp. vii-x. A proposito di Elena scrive: «nelle *Troiane* ha il ruolo della donna bella, sicura del proprio fascino, dell'immancabile trionfo sul marito che blatera di punizioni, nell'*Oreste* è una peccatrice che rientra in seno alla famiglia, piena di vergogna e dolore, nel Ciclope un verso la presenta come una splendida preda da letto».

[11] Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1989, V, 64-66, pp. 58-59.

[12] Albini, *loc. cit.*

www.filosofia.it

marito da ben diciassette anni».[13] Non solo come Penelope, donna virtuosa per eccellenza, Elena aspetta il marito da lungo tempo, ma nell'attesa gli resta fedele, rifiutando addirittura il corteggiamento di Teoclimeno, figlio del leggendario re d'Egitto Proteo, proprio come Penelope rifiuta le profferte dei Proci.[14] Come si è in precedenza affermato, la riscrittura del mito non può essere del tutto arbitraria, ma deve attenersi ad alcuni elementi invariabili di cui l'uditorio è a conoscenza: quando Elena propone nel dialogo con Menelao di seguire eventualmente il marito nella morte, pur di non cadere nella mani di un altro uomo, il pubblico sapeva bene che la minaccia non si sarebbe realizzata in quanto Euripide non avrebbe osato spingersi «fino a capovolgere i dati fondamentali del mito».[15] Poiché l'*Elena* di Euripide è stata definita, per il lieto fine e gli elementi ironici in essa contenuti, un'opera più vicina alla commedia che alla tragedia, Baldry ritiene che sia difficile condividere la tesi di Aristotele, secondo cui «Euripide era criticato per gli esiti luttuosi delle sue opere» e pertanto considerato «il più tragico di tutti i poeti».[16] Ma lo spettatore del teatro greco aveva una coscienza tragica e un conseguente metro di qualificazione dei generi rappresentati certamente lontano da quello relativo al gusto tragico moderno. Come sostiene Fusillo «non c'è dubbio che il pubblico ateniese recepisse questi testi come tragedie, in quanto per gli antichi il criterio discriminante era tutto nella materia rappresentata: i personaggi nobili del passato mitico (eroi e dèi) per la tragedia, e i personaggi comuni della quotidianità e del presente per la

[13] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 24. È da notare che un ulteriore aspetto in comune fra Elena e Penelope è quello della tessitura, che generalmente serve a indicare «l'immagine canonica della buona sposa» contrapposta, in quanto simbolo di civilizzazione, all'immagine della donna presente al sacrificio o all'assemblea. Infatti, «l'attività stessa della tessitura supera, con le sue implicazioni simboliche, il lavoro della donna presso il telaio» (G. Duby - M. Perrot, *Storia delle donne. L'antichità*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 393).

[14] È forse non privo di interesse l'elemento della caccia, legato alla figura di Teoclimeno: egli è il cacciatore e Elena la preda consapevole. La metafora della caccia «rappresenta la violenza maschilista come espressione di barbarie e di inciviltà», secondo l'opinione di F. Amoroso, *Solidarietà femminile riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'Elena di Euripide*, in «Pan», 6 (1976), p. 50. Le espressioni legate al tema della caccia sono rinvenibili, ad esempio, nei vv. 154-155, 544-545, 891-1169.

[15] Così Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 120, n. 136. Sulla proposta di Elena, cfr. vv. 833 e ss.

[16] H.C. Baldry, *I Greci al teatro*, trad. it., Roma-Bari. Laterza, 1998, p. 131 (il riferimento è alla *Poetica*, 13). Baldry più avanti fa appunto un paragone fra l'*Elena* e le *Baccanti*. Ma anche altre tragedie di Euripide, come l'*Alcesti*, hanno, a differenza di quelle di Sofocle, il lieto fine. Cfr. in proposito A. Tagliapietra, *Il velo d'Alcesti*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 205.

www.filosofia.it

commedia, mentre non giocava alcun ruolo il criterio del lieto fine».[17] Lo stesso Baldry ricorda, infatti, che mentre Aristofane rispecchia, sebbene deformandola, la realtà del tempo, gli autori di tragedie, viceversa, si rivolgono a un passato, più o meno remoto, ma lo interpretano in sintonia con le aspettative della loro epoca.[18] Il senso del tragico nasce nel momento in cui il problema relativo alla responsabilità suscita nell'uomo un dilemma interiore, una tragica riflessione sui suoi processi comportamentali. Inoltre, come scrive Vernant, «perché vi sia azione tragica occorre che si sia già sviluppata la nozione di una natura umana avente caratteri suoi propri, e che di conseguenza i piani umano e divino siano abbastanza distinti per contrapporsi; ma bisogna anche che non cessino di apparire inseparabili».[19] In che modo, allora, si può spiegare quella distanza fra mitologia e rappresentazione tragica che Nietzsche dichiara essere un «immenso abisso»? [20] La tragedia non si limita a rielaborare semplicemente i miti eroici, «essa li mette in dubbio»,[21] come sostiene Vernant, o, per dirla con Untersteiner, «tutto il mito nella sua formulazione umana è posto in dubbio».[22] A differenza del mito, che non offre verifiche delle realtà che enuncia e, quindi, fornisce risposte senza porre quesiti, la tragedia riutilizza i contenuti mitici per porre quesiti che non hanno risposta.[23] Infatti, il mito è per Untersteiner «ciò che sta in mezzo fra il problema e la soluzione».[24] Il mito, in questo modo, è la dimensione embrionale e inconsapevole della conoscenza speculativa. «Il modo di parlare del bambino prepara il linguaggio dell'adulto e non ha senso che in rapporto a questo», alla stessa maniera, spiega Vernant, il mito può essere «un abbozzo di discorso razionale: attraverso le sue favole si percepirebbero i primi balbettamenti del λόγος».[25] La filosofia si costituisce in tal caso come un tentativo di demitizzare le verità ben presenti nel mito, ma espresse «sotto forma di racconti allegorici».[26] Il λόγος filosofico non pretende di rinnegare o misconoscere il mito per offuscarlo, ma di conoscerlo o, meglio, di riconoscerlo per superarlo.[27]

---

[17] Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 18.
[18] Cfr. Baldry, *I Greci al teatro*, cit., p. 103.
[19] Vernant, *Tensioni e ambiguità nella tragedia greca*, cit., p. 27.
[20] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di , Milano, Adelphi, 1997, p. 61.
[21] Vernant, *Il momento storico della tragedia in Grecia*, in *Mito e tragedia*, cit., p. 6.
[22] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 393.
[23] Sul punto cfr. in particolare Vernant, *Mito e società*, cit., p. 203.
[24] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 6.
[25] Vernant, *Mito e società*, cit., pp. 211-212.
[26] *Ivi*, p. 211.
[27] Cfr. in proposito Detienne, *L'invenzione della mitologia*, cit., p. 134.

www.filosofia.it

Inoltre, i poemi omerici e quelli che ruotano intorno a essi non sono testi intenzionalmente problematici, né si prefiggono, a differenza delle tragedie, lo scopo di mettere in scena la crisi della coscienza individuale come nucleo intorno al quale si svolge l'intera azione.[28] Nelle *Prefazione* al lavoro sul mito e la tragedia, Vernant e Vidal-Naquet si soffermano su come si debba esattamente intendere il rapporto fra queste due categorie e, precisando che le tragedie non sono miti, sostengono, al contrario, «che il genere tragico faccia la sua comparsa alla fine del VI secolo, quando il linguaggio del mito cessa di far presa sulla realtà politica della città».[29] «L'universo tragico» è situato, dunque, al centro, nel punto di intersezione in cui confluiscono un passato mitico e un presente problematico, un «tempo trascorso, ma ancora presente nelle coscienze» e i « nuovi valori sviluppati con tanta rapidità dalla città».[30] La critica del mito, che compare soprattutto nelle tragedie di Euripide e nella commedia attica, è pertanto necessaria a porre dilemmi, quesiti, interrogativi che sono legati alla contingenza del presente.[31] Il peculiare modo di affrontare le tematiche, mettendo in discussione l'intero apparato mitico – oltre che la specifica rivisitazione della vicenda di Elena – accomuna Stesicoro a Euripide, o, più in generale, Stesicoro alla tragedia attica. Si può, in conclusione, affermare con Lerza, che alla celebre definizione di Stesicoro come «anello di congiunzione fra epica e lirica, si potrebbe allora sostituire quella di ponte fra 'epica e tragedia'».[32]

2. Il complesso problema delle palinodie

Stesicoro, per riabilitare il personaggio di Elena, screditato in un primo componimento che si ispirava alla versione omerica dell'eroina, e che per questo fu causa del suo accecamento, rielaborò la vicenda scrivendo una palinodia e, grazie a questa, riacquistò immediatamente la vista.

L'*Encomio di Elena* di Isocrate è una prima testimonianza in cui si palesa tanto la stretta associazione tra la palinodia di Stesicoro e la leggenda della sua cecità, quanto l'influsso che il mito stesso sembra mani-

[28] Cfr. M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 14. A riprova della relatività delle opinioni, c'e chi, come Baldry, scorge nell'*Iliade* «la più grande delle tragedie» (*I Greci al teatro*, cit., p. 107).

[29] Vernant e Vidal-Naquet, *Mito e tragedia*, cit., p. VII.

[30] *Ibid.*

[31] Cfr. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., pp. 392-393.

[32] Lerza, *Stesicoro. Tre studi*, cit., p. 52.

www.filosofia.it

festare nei confronti di chi intenda riscriverlo. Isocrate racconta infatti che «Elena dimostrò la sua potenza anche al poeta Stesicoro. Quando al principio del suo poema, questi pronunciò parole irriverenti nei suoi riguardi, si levò privo della vista; ma dopo che, capita la causa della sua disgrazia, ebbe composto la cosiddetta palinodia, ella lo restituì al suo stato originario».[33]

Ma è forse più completa e ricca di suggestivi dettagli, la testimonianza contenuta nel *Fedro* platonico, che riporta fra l'altro, tre versi della palinodia stessa: «per coloro che commettono delle colpe ai danni del mito, vi è un antico rito purificatorio, di cui Omero non fu a conoscenza, ma Stesicoro sì. Questi infatti, privato della vista per aver calunniato Elena, non ne ignorò la causa come Omero, ma da amante delle Muse quale era, capì e subito compose questi versi:

Questo discorso non è veritiero
non partisti sulle navi dai bei ponti
non arrivasti alla troiana Pergamo

E dopo aver composto l'intero carme chiamato Palinodia, gli tornò istantaneamente la vista».[34]

Spesso viene attribuita a Omero, e mediante l'espediente della cecità, una particolare capacità di narrare i fenomeni, indice di una percezione alternativa del reale e forse di una maggiore sensibilità. Ma in questo caso né la cecità di Omero, né tanto meno quella di Stesicoro si manifesta propriamente come la causa, bensì come il risultato di una peculiare condotta adottata nel comporre.

Prendendo in considerazione le fonti di Platone e di Isocrate si raggiunge una prima certezza sul lavoro di Stesicoro intorno alla figura di Elena, certezza che viene meno però, nel momento in cui si avvalora l'ipotesi dell'esistenza di due palinodie in luogo di una sola, distinte e indipendenti l'una dall'altra. Questa ipotesi è sorta in seguito al ritrovamento di un papiro contenente un commentario, nel quale Cameleonte, autore di un trattato su Stesicoro, mostra di essere a conoscenza di due diversi carmi palinodici a opera dell'imerese, affermando che Stesicoro nella prima palinodia «biasima Omero perché fece andare a Troia Elena e non il suo simulacro, nella seconda Palinodia biasima invece Esiodo:

---

[33] Isocrate, *Encomio di Elena* [64], cit., pp. 514-515.

[34] Platone, *Fedro*, in *Dialoghi filosofici*, a cura di G. Cambiano, Torino, UTET, 1981, II, 243*a*, 243b, pp.173-174.

www.filosofia.it

due sono infatti le Palinodie, e l'una differente e indipendente dall'altra; della prima l'esordio è 'Qui o dea dal bel canto', e della seconda 'O fanciulla dalle ali dorate': così ha scritto nel suo commento Cameleonte. Il medesimo Stesicoro vi narra poi che il suo simulacro giunse a Troia, mentre la vera Elena restava presso Proteo».[35]

Questa è solo una parte del contenuto del papiro, ma è stata sufficiente a mettere in discussione quanto si credeva di poter affermare e si dava per certo sulla produzione stesicorea, prima del ritrovamento del papiro stesso. Dalla lettura del papiro si può rilevare la presenza di due palinodie, una riferita a Omero l'altra a Esiodo, così distinte fra loro e autonome da avere ognuna un proprio esordio consistente in un'invocazione alla Musa. Oltre a ciò, compare in Stesicoro, forse per la prima volta, il motivo dell'εἴδωλον che, giungendo a Troia al posto della vera Elena, rimasta invece presso Proteo, l'avrebbe scagionata dalla sua colpa di adultera e resa poi immune da ogni accusa. Si può inoltre ipotizzare una sorta di *climax* che accompagna l'esposizione dell'intera vicenda stesicorea che, partendo da un'Elena del tutto colpevole, che si potrebbe definire «omerica», e passando poi, per un'Elena colpevole solo di infedeltà coniugale, giungerebbe infine a un'Elena del tutto rivalutata, dunque «euripidea».[36] Nonostante le indicazioni riportate nel papiro con estrema precisione, alcuni studiosi continuano a sostenere l'esistenza di un'unica palinodia,[37] e non costituisce certamente un ostacolo alla loro tesi il problema del silenzio delle fonti. Perché si viene a conoscenza di un particolare così importante come l'esistenza di due palinodie di Stesicoro, solo in seguito al ritrovamento di un papiro e non tramite le testimonianze antiche? Una prima risposta a questa domanda può derivare dalla scarsa attendibilità di Cameleonte, «giudicato teste di poca fede in quanto raccoglitore di notizie aneddotiche e di particolari piccanti o sensazionali a proposito dei personaggi antichi».[38]

Tuttavia, si può ricavare un'ulteriore spiegazione di questa peculiare lacuna delle fonti antiche dalle affermazioni di Franco Sisti, il quale, non dubitando della credibilità di Cameleonte, presuppone invece o che i

---

[35] M. Doria, *Le due Palinodie di Stesicoro*, in «La parola del passato», LXXXIX (1963), p. 84. Per un'altra traduzione dello stesso passo cfr. F. Sisti, *Le due Palinodie di Stesicoro*, in «Studi Urbinati», XXXIX (1965), p.304.

[36] L'ipotesi del *climax* è adottata fra gli altri da Doria, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 89, citato anche da Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 252.

[37] Sostengono questa tesi fra gli altri Pisani e Leone.

[38] Doria, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 87. Questo aspetto della scarsa fiducia in Cameleonte è anche in Leone, *La palinodia di Stesicoro*, cit., p. 11.

www.filosofia.it

due carmi venissero confusi l'uno con l'altro o che soltanto uno di essi meritasse il titolo o sottotitolo di παλινοδία.[39] Stesicoro probabilmente, dopo aver composto un primo carme che non riabilitava completamente Elena, ancora colpevole di adulterio, decise di scriverne un secondo. Ma, nonostante questo, non si deve pensare, sostiene Sisti, a un rapporto di continuità fra le due palinodie. Il secondo carme non serve tanto a completare o integrare il primo, ma piuttosto ne è la negazione. Dunque, la vera palinodia è stata considerata dalle testimonianze antiche solo la seconda, che si era sostituita alla prima annullandone l'importanza.[40] È forse questa la ragione che spiega perché in Platone e in Isocrate non venga specificata l'esistenza di due distinte palinodie, benché Sisti ritenga che Platone fosse a conoscenza di entrambe: nella *Repubblica* alluderebbe infatti alla prima, mentre i versi riportati dal *Fedro* si dovrebbero riferire alla seconda.[41] Pietro Leone, che confida nell'esistenza di un unica palinodia composta al limite da due libri, suppone, contrariamente al Sisti, che se Platone fosse stato a conoscenza di due differenti carmi palinodici avrebbe certamente fornito maggiori dettagli per la loro identificazione.[42] Ma sia ammettendo l'esistenza di due palinodie che supponendo due carmi o libri di un unico componimento, resta comunque il problema di stabilire dove poter collocare i versi tramandati dal *Fedro* e quale sia il contenuto di entrambi i libri o palinodie. Vittore Pisani ricostruisce la narrazione di Stesicoro combinando il passo contenuto nella *Repubblica* e i tre versi del *Fedro*: «Elena non è partita mai con Alessandro, ma è scomparsa in modo imprecisato e il Troiano ha portato seco un fantasma intorno al quale ha arso la guerra».[43] Ma Pisani, che non ipotizza l'esistenza di due palinodie, non fornisce una risposta particolarmente illuminante al problema della collocazione dei versi platonici: «Questo discorso non è veritiero non partisti sulle navi dai bei ponti non arrivasti alla troiana Pergamo».[44]

Da un lato non sembra da escludere la congettura di Doria, che inserisce tale citazione nella prima palinodia, poiché è lo stesso Platone a segnalare che Stesicoro compose questi versi subito dopo il suo accecamento;[45] dall'altro, appare altrettanto convincente la soluzione di

[39] Sisti, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 303.

[40] *Ivi*, p. 312.

[41] *Ibid.* Cfr. Platone, *Repubblica*, in *Opere politiche*, a cura di F. Adorno, Torino, UTET, 1953, IX, 9, 5896*c*, p. 526; Id., *Fedro*, cit., 243*b*, pp. 113-114.

[42] Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, cit., p. 8.

[43] V. Pisani, *Elena e il suo* ΕΙΔΩΛΟΝ, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», 56 (1928), p. 479.

[44] Platone, *Fedro*, cit., 243*b*, pp.173-174.

[45] Doria, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 87-88.

www.filosofia.it

Sisti, il quale sottolinea che se Stesicoro avesse raccontato di un'Elena «euripidea» già del tutto rivalutata nella prima palinodia, non avrebbe avuto alcun bisogno di scriverne una seconda.[46] Alcuni studiosi, inoltre, si basano sulla fiducia delle testimonianze scoliastiche, alle quali, come osserva Leone, è toccata una sorte particolare, ovvero quella di essere state prese, a volte, in estrema considerazione, in altre ritenute di nessuna autorità.[47] Secondo tali testimonianze, Stesicoro parlò dell'andata di Elena in Egitto e della sua sostituzione con un fantasma a opera di Proteo. E se risulta facile conciliare ciò che appare nella testimonianza di Cameleonte con il contenuto di queste fonti scoliastiche, risulta però complicato trovare un nesso che avvicini queste ai tre versi che compaiono nel *Fedro*. Per gli scoliasti, si è detto, Elena giunse in Egitto: ma se non è mai partita «sulle navi dai bei ponti» come vogliono i versi platonici, come può esservi arrivata? O si accetta che sia andata in Egitto coperta da una nuvola, come accade nell'*Elena* di Euripide,[48] oppure si può leggere con Sisti il secondo verso della citazione platonica in modo indipendente rispetto al terzo, eliminando ogni connessione fra essi, di modo che Elena non salì sulle navi per recarsi a Troia, ma ci salì forse per recarsi in Egitto.[49] Mario Doria, per eliminare il contrasto fra il frammento riportato da Platone e la versione scoliastica, e per inserirlo nella prima palinodia, modifica il secondo dei tre versi ricavati dal *Fedro*, forzandone la sintassi, donde è risultata la seguente traduzione: «Non è vera questa leggenda; no, benché tu salisti sulle navi dai bei ponti, non arrivasti, no, alla rocca di Troia».[50]

Questa interpretazione, fra l'altro più volte criticata per la sua arbitrarietà, è tuttavia una dimostrazione di come Stesicoro abbia innovato la tradizione mitica, facendo giungere Elena in Egitto mentre Greci e Troiani combattevano per il suo fantasma.

Anche Erodoto parla del soggiorno della donna in terra egiziana e per dar forza a questa versione fa ricorso a Omero, il quale riferisce di questo viaggio, ma solo dopo la fine della guerra di Troia.[51] Ma, come si chiede Vittore Pisani, «se Stesicoro avesse parlato di Elena in Egitto, non si sarebbe affrettato Erodoto a citarlo?»[52] Perché chiamare in causa Omero,

---

[46] Sisti, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 310.

[47] Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, cit., p. 8.

[48] Euripide, *Elena*, vv. 44-46. Fra l'altro, sono in questa Tragedia molti richiami all'*incipit* di Stesicoro, vv. 584; 665-668; 1510-1511.

[49] Sisti, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 308.

[50] Doria, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 90; anche Mancuso ha forzato il senso della citazione platonica, come mostra Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, cit., pp. 12-13.

[51] Erodoto, *Storie*, Rizzoli, Milano 1984, vol. 1, II, 112-120, pp. 443-453.

[52] Pisani, *Elena e il suo* ΕΙΔΩΛΟΝ, cit., p. 485.

www.filosofia.it

quando si poteva trovare in Stesicoro una conferma molto più precisa dell'andata di Elena presso Proteo? Pisani, dunque, escludendo ogni validità delle testimonianze scoliastiche, crede che Stesicoro non faccia menzione dell'andata di Elena in Egitto.[53]

D'altro canto, nel papiro non compare precisamente il nome «Egitto», ma si menziona solo quello di Proteo. Resta comunque irrisolto il problema relativo all'individuazione del contenuto delle due Palinodie o, se si preferisce, dei due libri compresi in un'unica palinodia. Come si è detto, dalla lettura del papiro si viene a sapere che Stesicoro rivolge la prima palinodia contro Omero, per aver calunniato Elena; la seconda contro Esiodo, apparentemente senza ragione. C'è chi ha pensato che Stesicoro accusasse Esiodo di aver aggiunto un ulteriore colpa da attribuire a Elena, ovvero quella di aver partorito Ifigenia dall'unione con Teseo e di averla poi affidata a Clitemnestra. Questa tesi è stata però considerata priva di ogni fondamento e, per questo, generalmente scartata.[54]

Se, infine, si elimina l'ipotesi dell'esistenza di due diverse palinodie, si risolve almeno una contraddizione esistente fra le molte testimonianze, prime fra tutte quelle di Platone e Isocrate, da una parte, e quelle contenute nel papiro, dall'altra.[55] Seguendo questa soluzione, i versi platonici possono collocarsi nel primo libro, in cui Stesicoro si sofferma a parlare dell'εἴδωλον e del suo soggiorno a Troia, mentre per «esigenze di parallelismo» si può credere che nella seconda parte il poeta si interessasse dell'arrivo della vera Elena in Egitto e del suo soggiorno alla reggia di Proteo.[56] La ragione per cui all'inizio di ogni libro vi sia un'invocazione alla Musa, non costituisce per Leone una conferma dell'esistenza di due testi indipendenti, ma indica soltanto, in base alla «formula di transizione», il passaggio dalla composizione di un primo libro a quella di un secondo.[57] Le varie ipotesi di lettura della complessa vicenda delle palinodie sono senza dubbio suggestive, ma sono anche tra loro estremamente discordanti, spesso del tutto antitetiche e non consentono di trovare un comune terreno d'incontro e soluzioni che le implichino vicendevolmente. Come spesso accade, quando si discute di un argomento mitologico, le ipotesi interpretative sono innumerevoli e quasi mai è possibile ricondurle a un'unica matrice.

---

[53] *Ivi*, p. 483.

[54] Questa soluzione, adottata dal Bowra è stata criticata da Sisti, *Le due Palinodie di Stesicoro*, cit., p. 310 e Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, cit., p. 10.

[55] Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, cit., p. 11.

[56] *Ibid.*

[57] *Ivi*, pp. 22-23.

www.filosofia.it

Quante sono le palinodie? Dove si inscrivono i versi del *Fedro*? Fu realmente Stesicoro a introdurre la variante dell'εἴδωλον e a adottare la soluzione dell'*Elena in Egitto*? Queste domande hanno in comune il destino di non poter avere una risposta univoca e di suscitare, e proprio in virtù di questa caratteristica, infinite discussioni e altrettante possibili soluzioni.

3. Il tragico in Gorgia e la retorica in Euripide

Al centro della tragedia, in particolare in quella di Euripide, vi è la problematica legata all'enigma che contraddistingue l'uomo, simbolo di un mondo, come lui, fortemente contraddittorio. Anzi, la funzione della tragedia è proprio quella di «esprimere che l'uomo è enigmatico».[58] Nella tragedia del V secolo, accanto al modello ideale di eroe mitologico, che agisce per volere degli dèi, si pone un uomo «civico», responsabile delle proprie azioni. Da questo binomio prende vita una concezione ambigua dell'individuo che, a detta di Vernant, cesserà di essere tale solo quando «la tragedia lascerà il posto alla filosofia».[59] Non solo le tematiche dibattute dai sofisti presentano radicali somiglianze con la tragedia attica, ma si può parlare di una mutua funzionalità, oltre che di una inevitabile influenza reciproca. Euripide si prefigge l'intento di mettere in discussione, non solo il mito, ma l'intera società nella quale vive: offrendo al pubblico nuovi interrogativi, argomentati in scena dagli stessi personaggi, la sua opera si sottrae, sotto l'influsso della sofistica o, più precisamente, dell'*ars rhetorica*, dall'essere un semplice riflesso passivo della tradizione.[60] Non a caso, come ricorda Di Benedetto, c'è chi ha parlato, alla fine del XIX secolo, di un «Euripide retorico».[61] Pur mantenendo sempre un certo distacco e un tono polemico nei confronti del pensiero sofistico, Euripide assimila, ancora prima che Gorgia giunga ad Atene, «i canoni dell'arte oratoria».[62] In un passo dell'*Ecuba*, la protagonista del dramma designa la persuasione come «la sola sovrana degli uomini».[63] Al di là della inequivocabile, se pur velata, allusione al

[58] J.-P. Vernant, *Tra mito e politica*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 242.

[59] *Ivi*, p. 242. Sempre Vernant, in riferimento a una osservazione di Walter Nestle, sostiene che la tragedia «nasce quando si comincia a guardare il mito con gli occhi del cittadino» (*Tensioni e ambiguità nella tragedia greca*, cit., p. 12).

[60] A. Moretti, *Introduzione* in Euripide, *Tragedie*, Roma, Cremonese, 1958, p. 7.

[61] Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., p. 87. L'A. si riferisce espressamente a T.H. Miller, *Euripides rethoricus*, Diss. Gontingae 1887.

[62] *Ibid.*

[63] *Ivi*, p. 88 (vv. 503-506).

www.filosofia.it

pensiero sofistico, vi è una altrettanto inequivocabile corrispondenza fra la definizione di Ecuba e quella che Gorgia dà del λόγος, di cui la capacità persuasiva è una peculiare funzione.[64]

Inoltre, la leggendaria eroina dell'*Iliade* fa riferimento alla «mercede» spettante a chi insegna e, come è noto, sono i sofisti, con la loro riforma della *paideia*, i primi a pretendere una retribuzione in denaro per la loro opera educativa, una sorta di sapienza commerciabile in netta antitesi con lo spirito ateniese dell'epoca.[65] Euripide però, sebbene ricorra spesso all'utilizzo di espedienti retorici, non muta il suo atteggiamento critico nei confronti dell'insegnamento sofistico. Si può ancora fare un parallelo fra l'*Encomio* di Gorgia e le *Troiane* di Euripide. La tragedia contiene una sorta di «scena giudiziaria», che, in quanto tale, propone tanto un'accusa della donna quanto una sua difesa; viceversa Gorgia compone una serrata difesa di Elena in grado di liberarla da tutte le colpe a lei imputate in precedenza, ma non tenta neanche ipoteticamente di avanzare un'accusa.[66] La ragione per cui Euripide, a differenza di Gorgia, non può permettersi la libertà di scagionare completamente Elena è forse individuata da Adkins, quando afferma: «un dramma è, per definizione, un'opera pragmatica, che implica azione. Personaggi compaiono sulla scena, e si comportano come nella vita reale. Perciò anche se Euripide può essere molto affascinato dalle disquisizioni teoriche dei sofisti, quando in una tragedia, si giunge a una divisione, la si compie con i piedi ben piantati sulla terra».[67] Le parole di Gorgia, benché influiscano sul pensiero posteriore, non possono determinare, quanto quelle di un tragediografo come Euripide, un condizionamento effettivo dell'azione.[68] Questo significa che, nonostante presupponga comunque una incidenza pratica, secondo la tradizione sofistica, l'*Encomio* di Gorgia ha un carattere puramente teoretico, mentre Euripide, nonostante il carattere notevolmente innovativo della sua drammaturgia, non è in virtù di questo un poeta rivoluzionario in senso pieno.[69]

Ma come non si può definire Euripide unicamente uno scrittore tra-

---

[64] Di Benedetto, inoltre, specifica che Euripide utilizza il termine τύραννος, Gorgia invece δυνάαστης (*Euripide: teatro e società*, cit., p. 88, n. 62).

[65] *Ibid.*, vv. 503-506.

[66] Adkins, *La morale dei Greci*, cit., pp. 176-177.

[67] *Ivi*, p. 179.

[68] *Ivi*, p. 180. Solo con l'esperienza dell'εἴδωλον ereditato da Stesicoro, Euripide può scagionare Elena senza per questo sconvolgere il senso comune e senza scardinare i fondamenti del mitema.

[69] Scettico sul carattere rivoluzionario dell'opera di Euripide è Baldry, *I Greci al teatro*, cit., p. 127.

www.filosofia.it

gico, così non si può circoscrivere Gorgia entro l'etichetta riduttiva del retore. Non solo Elena in Gorgia è tragica, ma tragico è il conoscere, che «sfocia nell'irrazionalismo» e non nello scetticismo. A proposito del presunto scetticismo e relativismo di Gorgia, Untersteiner osserva: «non fu egli uno scettico, ma un tragico; non si propose di dissolvere il pensiero, ma scoperse la dissoluzione del pensiero».[70] A ciò si aggiunga che Gorgia ha proiettato il senso tragico nella dimensione gnoseologica o, meglio, «lo ha tradotto in termini filosofici, senza dimenticarne l'origine letteraria».[71] Perciò l'autore dell'*Encomio* oltre che retore è, contemporaneamente, sofista e «letterato».[72] Come la vena filosofica di Euripide, anche la poliedricità dello stile gorgiano era nota perfino ai suoi contemporanei, fra i quali Isocrate, che nel suo *Encomio* loda Gorgia per la scelta del tema – che non a caso è anche il suo – dopo averlo criticato per il modo in cui l'ha esposto. Questo si spiega col fatto che Isocrate critica il Gorgia filosofo, mentre elogia il Gorgia retore e pertanto la contraddizione fra i due giudizi è solo apparente.[73]

L'*Elena* del sofista, lo si è già sottolineato, è un personaggio tragico e «ciò che è tragico – per usare le parole di Gadamer – è solo da accettare».[74] Così come la donna nella realtà del suo microcosmo, dopo aver constatato di non poter agire liberamente, è costretta ad accettare la sua infelice situazione, anche Gorgia, dall'alto della sua riflessione gnoseologica, prende coscienza e dunque accetta la dissoluzione del pensiero. Il tragico come insolubile ambivalenza e eterno contrasto della tragedia diventano, in Gorgia, teoria. Come osserva Untersteiner, «se tragici sono l'ente e il conoscere, tragica sarà la vita. La forma d'arte più universale sarà quella che sappia, attraverso 'l'inganno' far conoscere il tragico disvelato della ontologia e della gnoseologia».[75] Ma, superando il contrasto, l'antinomia che domina il pensiero, la tragedia muore soffocata dal razionalismo. Infatti «se al gorgiano tragico del conoscere, si sostituisce la fiducia nel conoscere, pervenendo a quella logica dell'identità, con tenacia sostenuta da Socrate, il contemporaneo dei sofisti, come risultato avremmo quel dissolvimento della poesia che fu appunto l'opera del figlio di Sofronisco, come Friedrich Nietzsche ha messo in luce

[70] Untersteiner, *I sofisti*, cit., p. 218.
[71] *Ivi*, p. 300.
[72] *Ibid.*
[73] Cfr. Isocrate, *Encomio di Elena*, cit., pp. 496-497, n. 11.
[74] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 163.
[75] Untersteiner, *I sofisti*, cit., pp. 281-282.

www.filosofia.it

giustamente».[76] Con Socrate viene soffocato il sostrato filosofico della tragedia e quello tragico della sofistica; o, meglio, Euripide, suo malgrado, proprio in virtù del carattere filosofico della sua opera accompagna il genere tragico verso il suo definitivo tramonto, pur combattendo, a detta dello stesso Nietzsche, «una lunga lotta contro la morte».[77]

«La tragedia – scrive Nietzsche – perì in modo diverso da tutti gli altri generi d'arte affini: morì suicida in seguito a un insanabile conflitto, dunque tragicamente, mentre tutti quegli altri scomparvero a tarda età con la morte più bella e tranquilla».[78] Con l'affermazione dell'esistenza di una verità assoluta, con la ricerca di un principio universale che relega l'uomo e le sue problematiche in una dimensione marginale, con l'avvento, in definitiva, della cosiddetta filosofia postsocratica, tanto la sofistica quanto la tragedia vengono inevitabilmente messe a tacere. Per lungo tempo, grazie al contributo della teoria nietzschiana, la filosofia è stata concepita come la ragione della decadenza della tragedia antica. Ma appare di notevole rilievo anche la tesi opposta, che ribalta il rapporto fra filosofia pre-socratica e tragedia greca, rovesciando la celebre dinamica proposta da Nietzsche, per cui non si dovrebbe parlare della «filosofia nell'opera tragica dei greci, ma piuttosto del carattere inaudito del tragico nell'opera filosofica dei greci».[79] In conclusione, quel che si vuole sottolineare non è tanto l'affinità fra tragedia e sofistica, obbiettivo sotteso allo svolgimento del presente lavoro, quanto lo slittamento delle tradizionali qualificazioni dei due autori, che possono essere rispettivamente invertite: se, infatti, Euripide si può considerare un retore, oltre che un filosofo, Gorgia si può definire essenzialmente un tragico.

---

[76] *Ivi*, p. 279.

[77] Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 76. Come è noto, la tragedia muore, secondo Nietzsche, per via dell'influsso del socratismo nell'opera di Euripide, il quale sostituisce appunto all'uomo tragico l'uomo filosofico.

[78] *Ivi*, p. 75.

[79] E. Severino, *Il parricidio mancato*, Milano, Adelphi, 1985, p. 26. Per questo *topos* si è preso spunto da una osservazione di Tagliapietra, *Il velo di Alcesti*, cit., p. 206.

www.filosofia.it

Capitolo quarto

IL TEMA DELL'ΕΙΔΩΛΟΝ

1. La nascita delle immagini

Stesicoro e Euripide, per discolpare Elena dalle terribili accuse a lei attribuite dalla tradizione, si servono di un espediente: l'εἴδωλον. Se, come afferma Stesicoro nella sua palinodia e ripete poi Euripide nell'*Elena*, la donna non è mai partita sulle navi con Paride e Alessandro per recarsi a Troia, ma al suo posto è andata invece una falsa immagine creata dagli dèi, la colpa di aver causato la guerra di Troia non ricade più su Elena ma su un fantasma, sulla stoltezza degli uomini che si lasciano ingannare, su una autentica svista.

Sebbene nel pensiero filosofico arcaico la dimensione prossima del percepire sembri costitutivamente legata alla presenza e sebbene l'immagine si esaurisca nel raffigurare l'invisibile – ossia ciò che è altrove e che per questo non si vede – con l'avvento della filosofia platonica l'immagine, in veste di doppio, cessa di portare i segni dell'assenza, superando quei limiti che la relegavano nella dimensione del nulla.

Dopo Platone, l'immagine, nel suo differenziarsi dall'originale, non presuppone per questo un'assenza, né tanto meno un non-essere, ma si concretizza come entità distinta e autonoma. E perché l'immagine possa assumere una propria autonomia, è necessario che essa sia in rapporto al reale, o, meglio, «perché qualcosa possa porsi in rapporto con qualcos'altro bisogna che questo qualcosa sia altro, cioè sia diverso da ciò con cui esso entra in relazione. Di conseguenza, le immagini nascono come altro dal reale, anche se al reale sono costitutivamente legate».[1]

Il motivo dell'εἴδωλον, inteso come immagine, permette a Elena di essere contemporaneamente in due luoghi diversi, o, più precisamente, di essere in un luogo e di apparire in un altro.

Fantasma, immagine, simulacro, sono tutti termini, oltre che riconducibili al corrispondente greco εἴδωλον, strettamente connessi al concetto di «apparenza», ma non per questo denotano qualcosa di meno nitido o

[1] Tagliapietra, *Il velo di Alcesti*, cit., p. 314.

www.filosofia.it

tangibile rispetto a ciò che realmente è. Infatti, se così non fosse, Stesicoro prima e, Euripide poi, non avrebbero potuto affermare che a Troia si combatteva per un fantasma e non per la vera Elena.

L'εἴδωλον è, nel caso di Elena, «apparenza» di chi non è presente, o, perfino, «presenza di un assente». Tuttavia, l'assenza che caratterizza l'εἴδωλον, avendo una propria autonomia d'essere, non è del tutto negativa e non si costituisce necessariamente come l'assenza di ciò che non esiste.[2] Come osserva Vernant, «nella storia della cultura greca arcaica della quale Platone è contemporaneamente il liquidatore e l'erede (...) l'immagine non occupa lo stesso ruolo, non riveste né le stesse forme, né gli stessi significati che le vengono attribuiti nella civiltà odierna».[3] Ma l'immagine, al di là dello scarto che inevitabilmente separa due mondi così lontani, non svolge lo stesso ruolo neppure all'interno della civiltà della Grecia classica, non ha sempre lo stesso significato e cambia anche forma espressiva a seconda delle circostanze. Come esisteva più di un termine per indicare la cangiante fisionomia dell'immagine, così un solo termine (come εἴδωλον) racchiudeva in sé diverse accezioni. Ad esempio, gli stoici utilizzavano due termini diversi per indicare due diversi significati della nozione di immagine: fa.tasa, che denota l'immagine che il pensiero crea autonomamente (come nel caso di quella onirica) e φάντασμα, che riguarda invece l'impronta della cosa sull'anima, ovvero il mutamento dell'anima stessa (Diog. L.,VII, 50). Anche sotto la voce εἴδωλον si apre un ampio spettro di significati, che va da quello che indica le anime dei morti nei poemi omerici alla accezione successiva di "statua". Un esempio è dato dalle stesse parole della Elena di Euripide quando afferma: «al figlio del re Priamo non diede infatti la mia persona, ma un fantasma dotato di respiro».[4] La specificazione che il «fantasma» sia dotato di respiro» (εἴδωλον ἔμπνοον) non ha una valenza puramente poetica, né è del tutto casuale, ma serve a distinguere questo simulacro da altri simili, come l'immagine imbalsamata di Alcesti con la quale Admeto spera di alleviare la sua sofferenza.[5] Anche il termine εἰκων, che può vantare apparentemente un'identità di significato con εἴδωλον, si discosta in maniera notevole da esso, non solo per la differenza cronologica della genesi delle due parole, ma proprio in virtù della loro funzione: l'εἴδωλον, in veste di simulacro si erge a surrogato

[2] J.-P. Vernant, *Tra mito e politica*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 194.
[3] J.-P. Vernant, *Nascita di immagini*, in «aut aut», 184-185 (1981), pp. 10-11.
[4] Euripide, *Elena*, cit., vv. 33-35.
[5] Cfr. Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 48, nota 12. A questo proposito si veda anche il passo di Alcesti (vv. 348-356) in Tagliapietra, *Il velo di Alcesti*, cit., p. 216.

www.filosofia.it

del modello, ambisce a prenderne il posto come una sorta di doppio, l'εἰκων invece non stabilisce una «somiglianza esteriore» con l'originale, non si impone, a differenza del primo, soltanto allo sguardo, ma si rivolge all'intelligenza.[6] In altre parole, mentre «l'εἴδωλον vuole farsi passare per il suo modello e cerca di confondersi con lui, l'εἰκων riconosce di esserne distinto e rivendica soltanto una parentela di relazione».[7]

Si è accennato in precedenza che Platone, come Vernant più volte ricorda, è il primo filosofo che elabori una teoria generale dell'imitazione e dell'immagine o, se si preferisce, dell'immagine come imitazione dell'apparenza. Collocando in netta antitesi il mondo dell'apparire con quello dell'essere, Platone «conferisce all'immagine la sua particolare forma di esistenza, le dà uno statuto fenomenico proprio».[8] Pur esistendo in virtù del suo rapporto con il reale e come sua sembianza, l'immagine nasce dall'allontanamento, dalla scissione con la realtà stessa. Platone confinando l'immagine nella dimensione ingannevole dell'apparire, la priva del valore conoscitivo acquistando, tuttavia, una dimensione ontologica propria in grado di dischiudere nuovi orizzonti di senso. Non a caso Gadamer afferma che «la concezione platonica del rapporto tra originale e copia non esaurisce la valenza ontologica di ciò che noi chiamiamo immagine».[9] L'immagine che, grazie alla teoria elaborata da Platone, acquista uno *statuto fenomenico proprio*, rimanda al modello con un movimento che presuppone necessariamente una rottura tale da impedire una fusione tra i due mondi dell'essere e dell'apparire. Il rischio dell'imitazione, della ricerca spasmodica di somiglianza, della cosiddetta *mimesis*, consiste nell'eludere la separazione che divide l'immagine dall'originale, rendendo così possibile una loro identificazione.[10] Secondo quanto dichiara l'Anonimo autore dei Δισσόι λόγοι (*Discorsi duplici*) «nella tragedia e nella pittura perfetto è chiunque inganni mediante creazione di opere simili alla realtà».[11] Ma «la 'perfezione' dell'imitazione va oltre la somiglianza, si traduce nell'identico e, quindi, nell'ambigua e 'mitica' categoria del doppio, da cui l'impresa del λόγος platonico vuole pren-

[6] Vernant, *Tra mito e politica*, cit., p. 188.
[7] *Ivi*, p. 189.
[8] Vernant, *Nascita di immagini*, cit., p. 18. Il contrasto fra apparenza e realtà fu enunciato per la prima volta da Parmenide, che contrappose la via della verità e della persuasione a quella dell'opinione, ma è con Platone che la distinzione fra apparenza e essere, immagine e realtà, imitazione e modello diventa fondamento di una vera e propria teoria filosofica.
[9] H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it., Milano, Bompiani, 1983, p. 175.
[10] Vernant, *Nascita di immagini*, cit., pp. 20-22.
[11] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 370.

www.filosofia.it

dere nettamente le distanze».[12] Infatti, differenziando l'apparenza dalla realtà come entità distinta anche se manifesta, Platone ne impedisce l'identificazione. Inoltre tenta di ristabilire il nesso tra essere e linguaggio spezzato dai sofisti, sottraendo la parola all'ambiguità del significato e rendendola specchio dell'idea.

Per Platone il sofista è un *mimetes*, un «artigiano di immagini», alla stregua del pittore o, meglio ancora del poeta, è un produttore di «immagini parlate» (εἴδωλα λέγομενα).[13] Il sofista discute su tutto senza essere realmente a conoscenza di nulla. Nel *Gorgia* Platone presenta l'*ars* retorica fondamentalmente come arte del persuadere a prescindere dalla ragioni addotte. E difatti, quando Socrate, in questo dialogo, chiede conferma del fatto che la retorica sia «produttrice di quella persuasione che induce all'opinione senza il sapere, e non alla scienza del giusto e dell'ingiusto», Gorgia risponde in maniera affermativa.[14] In tal modo, il termine «sofista», benché nasca, da un punto di vista grammaticale, come superlativo di σοφός, acquista, anche grazie all'influenza di Platone, una forte connotazione dispregiativa, denotando il gioco dell'inganno e dell'allontanamento dal vero. È un gioco di «fantasmi illusori» quello che il pittore, il poeta, il sofista offrono con la loro arte, una rappresentazione di semplici sembianze ingannevoli della realtà.[15]

La teoria platonica dell'imitazione può indurre a sottovalutare il margine che separa la rappresentazione artistica dall'idea di copia. «Il mondo che appare nel gioco della rappresentazione – osserva Gadamer – non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere».[16] La rappresentazione artistica, ed è tale tanto la poesia quanto la sua «ripetizione sulla scena», non è la copia dell'originale del dramma, ma è solo la sua esecuzione, perciò è necessaria perché l'originale stesso si manifesti. «Nella rappresentazione si attua dunque la presenza del rappresentato»[17] ed è pertanto alla manifestazione del rappresentato non alla copia che si rivolgeva, secondo Gadamer, la μίμησις. Inoltre, poiché «la copia vuole sempre essere vista in rapporto a ciò che raffigura»[18] e questo compor-

[12] A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 91.
[13] Vernant, *Nascita di immagini*, cit., pp. 7-8.
[14] Platone, *Gorgia*, a cura di V. Arangio-Ruiz, Milano, Mursia, 1986, pp. 40-43, 454-455.
[15] Vernant, *Nascita di immagini*, cit., p. 8.
[16] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 171.
[17] Ibid.
[18] *Ivi*, p. 172.

www.filosofia.it

ta il rischio di confonderla con l'originale, l'immagine ideale, prosegue Gadamer, è quella speculare. Lo specchio infatti restituisce un'immagine (non una riproduzione) che non ha un essere proprio, ma ha un «essere che scompare» non esistendo se non per chi guarda nello specchio.[19]

Queste considerazioni che, per quanto interessanti, rischierebbero, se ampliate, di allontanarci dal tema specifico di questo lavoro, sono tuttavia necessarie per la comprensione del ruolo che l'εἴδωλον riveste nell'ambito del mito di Elena. È infatti importante, prima di soffermare l'attenzione su questo argomento, chiarire almeno per linee generali il percorso compiuto dall'immagine dalla sua funzione di segno di un'assenza alle modifiche sopraggiunte con il pensiero platonico.

Ma l'immagine, concepita da Platone come imitazione dell'apparenza, assumerà di nuovo, ciclicamente, la funzione di «raffigurare l'invisibile», l'assente, quando nel III secolo d.C., «oltre a essere elaborata plasticamente»,[20] verrà interpretata dal neoplatonismo filosoficamente e teologicamente come espressione dell'essere, o, per usare le parole di Gadamer, quando «il contenuto proprio dell'immagine» verrà «definito ontologicamente come emanazione dell'originale».[21]

2. L'ΕΙΔΩΛΟΝ di Elena come scissione del Sé

Il «motivo sacrale» dell'εἴδωλον, che originariamente, come ricorda Untersteiner, aveva la funzione di inviare duplici immagini in modo da essere contemporaneamente presenti, tanto con l'anima, quanto con il corpo, viene interpretato da Stesicoro «razionalisticamente» e adattato alla sua versione di Elena, personaggio fedele e positivo.[22]

Ed è proprio al poeta di Imera che Euripide fa riferimento per la costruzione del suo edificio tragico, utilizzando il tema del doppio come discolpa e attenuante della condotta di Elena, oltre che per rappresentare la conflittualità che caratterizza l'animo femminile. Dall'esame delle fonti letterarie antiche si ricava prima di tutto l'esistenza di un fantasma di Elena (Stesicoro), quindi che la vera Elena si trovava in Egitto e non a Troia (Erodoto) e, infine, che mentre la vera Elena si trovava in

[19] *Ivi*, p. 173.
[20] Vernant, *Tra mito e politica*, cit., p. 182.
[21] Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 175. Gadamer si riferisce al principio dell'Uno che non viene impoverito dal contenuto dell'immagine che da esso emana. Quest'idea, sviluppata nella filosofia neoplatonica, fonda lo statuto ontologico dell'immagine.
[22] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 253.

www.filosofia.it

Egitto il suo fantasma dimorava a Troia (Euripide). In tal modo, sembra che una testimonianza si associ all'altra completandola cosi che si può affermare, con Maria Tasinato, che la vicende euripidea «costituisce una sorta di puntata successiva alla storia erodotea».[23] Secondo la tesi di Pisani, Stesicoro offre la testimonianza più antica per la riscoperta degli aspetti che caratterizzano il rapporto di Elena con il suo fantasma. Infatti, Erodoto ha inventato arbitrariamente la sua storia, mentre Euripide ha elaborato la sua vicenda dalla disamina tanto della palinodia stesicorea, quanto delle stesse *Storie* di Erodoto.[24] Non tutte le testimonianze però concordano sul fatto che Erodoto abbia creato la sua vicenda dal nulla;[25] non a caso, sempre nello studio della Tasinato, lo storico appare come il primo «che osi mettere in dubbio l'intera ragione d'essere dell'epos omerico».[26] Eppure non si può escludere, per quanto possa apparire assurdo, che già Omero fosse a conoscenza della variante del simulacro. Infatti, come osserva Roberto Calasso ne *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, «in Omero il corpo e il simulacro convivono tacitamente».[27] Ed Erodoto racconta nelle sue *Storie* (II, 116) che Omero conosceva perfettamente la versione alternativa di Elena in Egitto, ma rileva che il motivo del simulacro probabilmente si adattava poco a un genere di componimento epico come quello omerico.[28] In questo modo Erodoto fornisce un'importante testimonianza di come i poeti utilizzassero i miti adattandoli al tipo di racconto che intendevano esporre. Per i poeti antichi – Erodoto compreso – i miti avevano una funzionalità all'interno della narrazione, un loro peculiare ruolo nell'ambito di ciò che si voleva raccontare. «Omero – scrive ancora Calasso – non vuole divulgare il segreto di Elena, ovvero la sua natura di simulacro, perché nella superficie del verso si sarebbe creato un vuoto».[29]

Secondo Erodoto le ragioni metrico-stilistiche che portano Omero a ignorare la versione del fantasma di Elena, non gli impediscono però di farla trapelare, in alcuni versi dell'*Iliade*, pur non rinnegando mai la

---

[23] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 23.

[24] Pisani, *Elena e il suo* ΕΙΔΩΛΟΝ, cit., p. 491.

[25] È opinione diffusa fra gli studiosi che il racconto di Erodoto si trovasse già in Ecateo. Cfr. in proposito Leone, *La Palinodia di Stesicoro*, cit., p. 14. Sul punto cfr. *supra* cap. 3, § 3.2 (Il complesso problema delle palinodie).

[26] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 22.

[27] R. Calasso, *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988, p. 157.

[28] Erodoto, *Storie*, cit., II, 116, pp. 447-48. Sul punto cfr. anche Calasso, *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 152.

[29] Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 153.

www.filosofia.it

coerenza della sua narrazione.[30] Generalmente nello stesso concetto di «doppio» si rinviene un carattere di consequenzialità, poiché tutto ciò che è duplice rimanda inevitabilmente a un principio di unità. Tuttavia la copia, anche se nasce come effetto dell'originale e come sua conseguenza, non solo può manifestarsi indipendentemente dalla presenza dell'originale, ma può precederlo come simulacro, fantasma, εἴδωλον, ancora prima della sua stessa apparizione. Per Paride e Achille (i più amati tra i suoi cinque sposi) «Elena fu un simulacro prima ancora di essere una donna».[31] Infatti Paride «partì verso quel nome» che apparteneva alla più bella donna mortale, che Afrodite gli promise in dono, pur non avendola mai vista, e Achille – che non conosceva Elena perché non si era presentato, a differenza degli altri prìncipi, alla reggia di Tindaro come suo pretendente – «andò in una guerra che sapeva a lui fatale per una donna di cui aveva soltanto udito il nome».[32] Elena è un simulacro ancora prima di apparire come tale, ancor prima, cioè, che il simulacro, che Calasso definisce «il luogo dove l'assenza soggioga»,[33] si manifesti, proprio in virtù del potere dell'assenza, nella sua ambigua alterità.

Il motivo dell'εἴδωλον, sebbene sia in questo caso un'entità esterna, frutto di un'invenzione divina, può costituire per il suo carattere di duplicità, una profonda lacerazione all'interno della psiche umana e, come accade nell'*Elena* euripidea, «può essere rivissuto nei termini di alienazione e di scissione del sé».[34] La riscrittura del mito di Elena da parte di Euripide, pur non essendo del tutto originale dal punto di vista tematico, manifesta il suo carattere innovativo nel rappresentare la «conflittualità interna di Elena».[35] Euripide «maestro nello scandagliare la psiche femminile», insistendo sull'antitesi fama e realtà, nome e realtà, simulacro e realtà «ha così rielaborato il mitema ereditato dalla poesia di Stesicoro in una chiave tutta umanistica, immanente, secolarizzata».[36] Una chiara dimostrazione dell'insistenza di Euripide su questa problematica è fornita, ancora una volta, dalle parole di Elena: «ora lui è mor-

[30] Racconta Erodoto, *Storie*, cit., II, 116, pp. 447-48: «E io penso che Omero sentì lo stesso racconto. Ma questo non era adatto come quello che scelse alla poesia epica, e lo tralasciò, pur mostrando di conoscere anche questo: secondo che risulta dalla maniera in cui egli – senza ritrattarsi in nessun passo altrove, cantò nell'*Iliade* il peregrinare di Alessandro».

[31] *Ivi*, p. 146.

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 11.

[35] *Ivi*, p. 10.

[36] *Ivi*, p. 11.

www.filosofia.it

to: non c'è più! – il riferimento è a Menelao che Elena crede morto, ma non è tale – mia madre è morta: e sono stata io a ucciderla; una morte di cui non ho colpa, eppure la colpa ricade su di me».[37] Al di là del fatto che il suicidio della madre può essere una trovata euripidea funzionale all'aumento del πάθος nel dramma, Elena, pur sapendo che la responsabilità è da attribuire al suo εἴδωλον, sente paradossalmente che la colpa di queste morti ricade su di sé. Massimo Fusillo, nella nota al suddetto passo, specifica di non aver volutamente tradotto «mi ritengono l'assassina di mia madre» e di non aver intenzionalmente apportato correzioni al verso [280] in questione perché Elena si sente personalmente responsabile. Il «senso tragico di responsabilità» che, come scrive Vernant, «sorge allorché l'azione umana forma oggetto di una riflessione, di un dibattito, ma non ha acquistato uno statuto sufficientemente autonomo per bastare compiutamente a se stessa»,[38] travolge il personaggio di Elena, non solo rendendola estremamente infelice, ma anche, e in questo aspetto consiste la sua tragicità, del tutto impotente davanti allo svolgersi degli avvenimenti. Anche se «la responsabilità del suicidio è da attribuire al doppio, non all'Elena reale che sta parlando, (...) l'opinione degli uomini [δόξα], la fama (che nella Grecia arcaica aveva valore ontologico di realtà assoluta) la attribuisce a lei, perché ignora la versione del fantasma, suscitandole così un sentimento di colpa lacerante».[39] L'inganno insito nella copia, ricade in questo modo sull'originale. Elena è tanto padrona della sua immagine da assumerne le colpe come fossero proprie, ma non lo è abbastanza per poterla controllare come si controlla qualcosa che ci appartiene. Elena non ha l'εἴδωλον, è l'εἴδωλον nell'àmbito di quel gioco di apparenza e alienazione che forse solo in Euripide poteva assumere aspetti così profondi e complessi.

Nella tragedia, inoltre, Elena e il suo simulacro sono due entità distinte, una in Egitto e l'altra a Troia, e possono identificarsi e assumerne l'una le responsabilità dell'altra, senza per questo doversi incontrare. Del resto, come sostiene Girard, «i doppi sono tutti intercambiabili senza che la loro identità sia formalmente riconosciuta».[40] A differenza di quanto accade nella maggior parte delle farse moderne, in cui il momento di massima ironia ha luogo nell'incontro-scontro fra i sosia, nella

[37] Euripide, *Elena*, cit., vv. 279-281.

[38] J.-P. Vernant, *Il momento storico della tragedia in Grecia: alcune condizioni sociali e psicologiche*, in J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, p. 7.

[39] Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 69, n. 52.

[40] R. Girard, *La violenza e il sacro*, trad. it., Milano, Adelphi, 1997, p. 224.

www.filosofia.it

tragedia di Euripide, in cui mancano elementi di ironia farsesca, quando la vera Elena si farà avanti, la sua immagine scomparirà. Infatti l'εἴδωλον dell'Elena euripidea, come afferma la Tasinato, «è dotato di vita solo apparente e (...) può supplire l'originale solo a patto di svanire quando questo ritorna presente».[41] Non è nell'incontro fra Elena e il suo simulacro che Euripide ricerca il momento di maggior πάθος, ma in quello fra Elena e Menelao. In realtà non si può parlare di un incontro fra i due, in quanto sebbene la vera Elena non riabbracciasse il marito da ben diciassette anni, questi al contrario, in compagnia della *falsa* Elena, non poteva aver desiderato di riabbracciare la sua sposa. L'affermazione di Menelao «ὦ ποθεινὴ ἡμέρα» («o giorno sospirato») va intesa infatti come il giorno in cui Menelao ha ritrovato la sposa devota e casta che un tempo sperava di avere.[42] Elena e Menelao sono i due protagonisti sui quali si incentrano i due prologhi. La struttura stessa del dramma sembra voler rievocare la scissione di Elena e del suo εἴδωλον: ci sono due incontri con Elena, due riconoscimenti, due racconti di messaggeri, due re egizi, uno positivo, Proteo, che Euripide trae da Erodoto, e uno negativo, suo figlio Teoclimeno, frutto invece dell'immaginazione dell'autore.[43] L'intera tragedia sembra sdoppiarsi in ogni momento, come quando Menelao, che a differenza di Elena non si mostra incline allo sdoppiamento e alla simulazione, darà vita a un altro doppio fingendo davanti a Teoclimeno di essere un marinaio.[44]

Si è voluto insistere sulla tragedia di Euripide perché in essa il motivo dell'εἴδωλον, manifestando il sua particolare potere di determinare il flusso di coscienza di Elena, presuppone il passaggio dalla semplice scissione della persona a una vera e propria scissione della personalità. L'*Elena* euripidea, di cui il tema centrale è l'assurdità di una guerra combattuta per un fantasma, è un chiaro esempio di come si possa interpretare e riscrivere un mito in una chiave del tutto originale. A differenza di Stesicoro e di Euripide, che in qualità di compositori possono permettersi di elaborare mitologie appartenenti alla saga omerica, Gorgia

---

[41] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 31.

[42] Euripide, *Elena*, cit.,v. 623. Sul punto cfr. *ivi*, Fusillo, nota 107, pp. 100-101.

[43] Amoroso, *Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'Elena di Euripide*, cit., p. 49. Il fatto che la fuga di Elena dall'Egitto presupponga una battaglia finale, una sorta di εἴδωλον in miniatura della guerra di Troia, oltre a costituire una polemica implicita sulla drammaticità della guerra, è anche una manifestazione ulteriore di un caso di sdoppiamento.

[44] Cfr. Fusillo in Euripide, *Elena*, cit., p. 140, n. 165. Pare che per le sue capacità mimetiche, oltre che di simulatrice del λόγος, Elena venisse chiamata «Eco». Cfr. in proposito Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 158.

www.filosofia.it

non si propone di riscrivere il mito. Per riabilitare la figura di Elena, egli ricorre a espedienti diversi da quello del simulacro. Infatti, «anche se nell'insieme della sua opera (...) non lesina preziosi suggerimenti stilistici desunti dalla tecnica poetica, e il valore musicale della parola viene tenuto in gran conto», Gorgia «non è un poeta».[45]

Le ragioni che lo spingono a comporre una difesa di Elena, sono pertanto diverse da quelle dei due poeti, così come diverso è l'esito della sua composizione. In ogni caso, come suggerisce la Tasinato, è inutile «star a cavillare se Gorgia fosse o meno a conoscenza della leggenda dell'εἴδωλον di Elena. Non bisogna mai dimenticare che Gorgia teneva moltissimo a che il suo discorso fosse il più sbalorditivo possibile. Ora, anche ammettendo che egli fosse stato al corrente di una versione poco nota o quantomeno alternativa del mito, volta ad annullare la colpevolezza di Elena, richiamandosi a essa, avrebbe finito per sciupare l'effetto di una voluta rischiosità della sua dimostrazione».[46]

3. Altri esempi di doppio e di sdoppiamento

Il contrasto insito nella convivenza di due elementi distinti e antitetici implica, a volte, una scelta fra essi. Così, le fonti che hanno come tema il mito di Elena si riferiscono generalmente a uno dei due 'tipi' che la donna incarna e non al complesso della sua natura duplice. Se questo accade, è perché il binomio fedeltà-infedeltà, che caratterizza il personaggio di Elena, presuppone necessariamente un *aut-aut*: o si opta per una donna adultera, malvagia, seduttrice, o per una donna casta e virtuosa, sulla quale grava solo il peso di una colpa mai commessa. Così, mentre Omero esterna la sua scelta facendo di Elena la causa della guerra di Troia, Isocrate individua nell'eroina la dimostrazione personificata della superiorità del popolo greco, e, infine, Euripide affronta entrambi i prototipi di Elena in due diverse tragedie: le *Troiane*, e l'*Elena*.

Ma Elena è doppiamente duplice. Infatti, l'ambiguità di cui è portatrice non si esaurisce nel rapporto fedeltà-infedeltà, ma si concretizza, come si è potuto constatare, nella scissione con il suo *alter ego*, l'εἴδωλον. Secondo alcune fonti sulla nascita di Elena, nel suo stesso uovo erano anche i Dioscuri, i due gemelli Castore e Polluce. Quindi «Elena, l'unica, è sin dalla nascita legata alla gemellarità e alla scissione. L'unica è la

[45] Tagliapietra, *Il velo d'Alcesti*, cit., p. 198.
[46] Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, cit., p. 26.

www.filosofia.it

figura stessa del doppio. Quando si parlerà di Elena, non si saprà mai se si tratta del suo corpo o del suo simulacro».[47]

Nella mitologia greca il tema del doppio è piuttosto frequente. Come Elena è contemporaneamente se stessa e altro da sé, così Edipo è «re salvatore», ma allo stesso tempo anche «macchia abominevole» e «mostro di impurità».[48] Oltre a essere *doppio*, Edipo è «come il suo discorso, come la parola dell'oracolo», anche estremamente *enigmatico*.[49] Infatti «lo straniero di Corinto è in realtà nativo di Tebe; il decifratore di enigmi, un enigma che egli non può decifrare; il giustiziere, un criminale; il chiaroveggente, un cieco; il salvatore della città, la sua perdizione».[50] Ciò che accomuna Elena a Edipo è il fatto di apparire, agli occhi di tutti, il contrario di ciò che si è realmente. Edipo «costituisce di per se stesso un enigma di cui non indovinerà il senso se non scoprendosi il contrario in tutto e per tutto di ciò che credeva e pareva essere».[51] Allo stesso modo, l'Elena rivalutata di Stesicoro e di Euripide non è più o meno adultera di quella omerica: anzi non lo è affatto, è esattamente il suo contrario. Ma mentre l'Edipo di Sofocle – e qui sta la differenza – è convinto di essere innocente, malgrado la sua colpevolezza, l'Elena dell'omonima tragedia di Euripide si sente colpevole malgrado la sua innocenza.

Tuttavia, Edipo come Elena sembra avere già segnato, nel nome che porta, il suo infelice destino: egli è «l'uomo dal piede gonfio (οἴδος), infermità che ricorda il bambino maledetto, rifiutato dai genitori, esposto, per morirvi, alla natura selvaggia».[52] Inoltre Edipo rientra perfettamente nell'archetipo della vittima sacrificale elaborato da Girard. Egli è responsabile, anzi è «il responsabile per eccellenza, responsabile a tal punto, in verità, che di responsabilità non ne resta più per nessun altro». Quindi «per liberare la città intera dalla responsabilità che grava su di essa», per eliminare da essa la violenza, «bisogna riuscire a trasferire tale violenza su Edipo, o più generalmente» su un unico individuo.[53]

I due volti di Edipo, quello di *re* e quello di *capro espiatorio*, possono, malgrado la loro opposizione, sovvertirsi, senza che il peso della re-

---

[47] Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 144. Una ulteriore irriducibile antinomia che caratterizza Elena è quella che la vede da una parte «spirito della vegetazione e delle acque» e, dall'altra, «spirito della luce». Cfr. in proposito A. Momigliano, *Un aspetto ignoto del mito di Elena*, in «Aegyptus», 12 (1932), p. 119.

[48] Vernant, *Edipo senza complesso*, in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, cit., p. 82.

[49] *Ivi*, p. 95.

[50] *Ibid.*

[51] *Ivi*, p. 92.

[52] *Ivi*, p. 100.

[53] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 115.

www.filosofia.it

sponsabilità che opprime l'eroe venga minimamente variato. L'ipotesi elaborata da Girard, che concepisce il sacrificio come «attività ridiretta», focalizzata su un unico individuo, su un capro espiatorio appunto, può avere una sua funzione esplicativa anche all'interno dell'enigma che avvolge il mito di Elena. Erodoto vede in ogni guerra la «conseguenza di un'offesa subita»[54] e, quindi, l'offesa, al pari della violenza, esige una reazione anch'essa violenta. Ma se si ignora la «causa» o non si individua il vero «colpevole» verso il quale rivolgerla, la reazione violenta si indirizza inevitabilmente contro una vittima: la vittima sacrificale. «Se gli uomini – spiega Girard – riusciranno a convincersi tutti che solo uno di loro è responsabile di tutta la μίμησις violenta, se riusciranno a vedere in lui la 'macchia' che li contamina tutti, – non solo – tale credenza sarà confermata – ma inoltre – (...) distruggendo la vittima espiatoria gli uomini crederanno di sbarazzarsi del proprio male».[55]

Il rapimento di Elena da parte di Paride aveva la funzione, nella mitologia omerica, di giustificare una guerra causata appunto da una precedente offesa.[56] Anche in questo caso la violenza trova il suo motivo di realizzazione nella condanna, unanime, di un unico individuo: Elena, che sola porta sulle spalle l'enorme, insostenibile responsabilità di aver causato tante stragi. Ma, poiché la reazione violenta a un'offesa comporta il rischio di una potenziale vendetta, il sacrificio, che si costituisce come «violenza senza rischio di vendetta»,[57] è la soluzione migliore per dar sfogo alla violenza, eliminando il pericolo di una ulteriore reazione a essa.

E se Edipo e Elena sono due dimostrazioni di come il doppio possa manifestarsi fra gli esseri umani, tutte le divinità della mitologia greca celano in sé un duplice volto, perché la logica del mito è la logica della bivalenza, dell'*et-et* che si contrappone alla logica del λόγος, alla logica filosofica dell'*aut-aut* implicata nel principio di non contraddizione. In particolare, negli esempi di Artemide, Dioniso e Medusa, il tema del doppio si radicalizza fino a configurarsi come un caso di estrema alterità. Artemide è una figura a metà strada fra la «selvatichezza» e la «civiltà».

---

[54] Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 354.

[55] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 120.

[56] Cfr. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, cit., p. 354, nota 210.

[57] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 29. In proposito va ricordato l'esempio di Ifigenia, figlia di Agamennone e Clitennestra, alla quale Euripide dedica ben due tragedie: *Ifigenia in Tauride*, rappresentata un po' prima dell'*Elena* (412) e *Ifigenia in Aulide*, rappresentata dopo la morte dell'autore. Vittima sacrificale femminile per antonomasia, Ifigenia nelle tragedie di Euripide, a differenza di quanto accade nell'*Agamennone* di Eschilo, non viene effettivamente sacrificata sull'altare, riuscendo così a scampare al suo triste destino di vittima predestinata (di capro espiatorio).

www.filosofia.it

Se da una parte è cacciatrice che con il suo dardo causa la morte, dall'altra è anche vergine amabile che guida i giovani nella loro formazione;[58] se da una parte è la personificazione della castità che rifugge da ogni unione amorosa, dall'altra è, «con l'epiteto di Lochia, la protettrice dei parti».[59] Dalle coppie oppositive descritte da Vernant se ne potrebbe, congiungendo parte della prima con parte della seconda, ricavare una terza altrettanto radicale: Artemide causa la morte e favorisce la vita. I luoghi in cui Artemide risiede sono zone di confine che delimitano il passaggio tra la realtà selvaggia e quella civilizzata, segno di una forte antitesi, ma allo stesso tempo di una perfetta fusione dei due mondi.[60] Infine la dea è duplice e ambigua perché, pur avendo una sua particolare funzione nell'ambito della guerra, essa non combatte.[61]

L'epiteto di ξένη, che gli antichi attribuiscono ad Artemide, non indica solo la sua possibile origine straniera, sulla quale si è tanto discusso, ma anche, come nel caso di Dioniso, la sua natura duplice, la sua estrema alterità.[62] Artemide e Dioniso sono *stranieri*, non solo perché provengono da lontano, ma anche in quanto diversi, portatori di quella alterità che a sua volta li allontana e li respinge fuori dalla Grecia. Dioniso è infatti «il divenire straniero di ciò che è familiare, la scoperta dell'estraneità all'interno delle stesse categorie del quotidiano. Egli è *xenos*, come lo straniero greco a cui sono dedicate le precise prescrizioni dell'ospitalità, (...) ma è anche ξένος in quanto rimane in lui un alone di irriducibile alterità».[63]

Nella civiltà della Grecia classica, come è noto, nella categoria della diversità rientrava tanto il barbaro, lo straniero, quanto la donna, il bambino, lo schiavo. Ma non si può ridurre un'eventuale indagine sulla diversità a ciò che differisce dal modello del cittadino greco adulto, bisogna invece andare oltre e non «limitarsi tanto alla rappresentazione che i Greci si sono fatti degli altri», quanto chiedersi come si possa manifestare un altro tipo di alterità.[64] L'estrema alterità alla quale si allude non riguarda «l'essere umano diverso dal greco, ma ciò che si manifesta, in rapporto all'essere umano, come differenza radicale: invece dell'uomo altro, l'altro dell'uomo».[65] Dioniso è duplice ed è duplice anche nella

[58] Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1987, p. 19.
[59] *Ivi*, p. 26.
[60] *Ivi*, p. 21.
[61] *Ivi*, pp. 26-27.
[62] Cfr. *ivi*, pp. 19-20.
[63] *Ibid.* Cfr. Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, cit., pp. 31-32.
[64] Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 32.
[65] *Ibid.*

www.filosofia.it

sua stessa alterità. Si può collocare tanto vicino alla figura di Artemide, come lui ξένη, quanto a quella duplice di Medusa, come lui mostruosa. Infatti, «non c'è doppio – spiega Girard – che non celi una segreta mostruosità», così come «non c'è mostro che non tenda a sdoppiarsi».[66]

Nell'idea di mostruosità è implicito lo sdoppiamento: Dioniso è tanto un dio-uomo, quanto un uomo-animale, è contemporaneamente bene e male, pace e guerra, e in ciò consiste la sua mostruosità, ossia proprio nell'essere un caso di doppiezza radicale. Anche Medusa possiede, come Artemide e Dioniso, due volti ed è proprio sul suo volto che si sintetizzano le caratteristiche della sua estrema alterità. I tratti distintivi della faccia di Medusa sono infatti la «frontalità» e la «mostruosità».[67] Anzi, caratteristica di questo mostro è «che non lo si può affrontare che di faccia».[68] Ma colui che fissa il volto di Medusa, nell'incrociare il suo sguardo, perde se stesso, si sdoppia e si identifica in lei, trasformandosi in pietra. «Quando tu fissi Medusa – scrive Vernant – è lei che fa di te quello specchio dove (...) ella guarda la sua faccia e riconosce se stessa nel doppio, nel fantasma che tu sei diventato dopo aver affrontato il suo occhio».[69] Quindi il guardare frontalmente Medusa «implica l'ineludibile reciprocità del vedere e dell'essere visto»,[70] il vedere se stessi nell'aldilà e l'essere visti come doppio del mostro. L'unico rimedio, lo stratagemma col quale Perseo sfida la Gorgone, senza per questo divenire pietra, è lo specchio, l'altro elemento che associa Medusa a Dioniso. Ma nello specchio di Medusa, lo spettatore «non vede più il tutto» come in quello di Dioniso, segno della potenza vitale, ma vede «il volto terribile del nulla», segno della potenza di morte.[71] Quindi l'esperienza dell'altro di Dioniso, che si manifesta nel quotidiano come alienazione, evasione di sé, non è meno «radicale» o estrema di quella «assoluta estraneità della morte» che caratterizza Medusa, pur differenziandosi, o addirittura, opponendosi a essa.[72] Allo stesso modo non si deve pensare che l'esempio di Edipo sia irrilevante o meno radicale rispetto agli altri: anch'egli è mostruoso, e « non vi è differenza essenziale» fra la sua mostruosità e quella di Dioniso.[73]

---

[66] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 223.
[67] Vernant, *La morte negli occhi*, cit., p. 35.
[68] *Ivi*, p. 81.
[69] *Ivi*, p. 83.
[70] Tagliapietra, *La metafora dello specchio*, cit., p. 34.
[71] *Ivi*, p. 35.
[72] *Ivi*, p. 37.
[73] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 349.

www.filosofia.it

Il tema della mostruosità implica un riferimento, sia pure breve, alla funzione strumentale della maschera all'interno del sistema di manifestazione del doppio. Come il doppio fa un tutt'uno con il mostro, così la maschera «fa un tutt'uno con il doppio mostruoso».[74] Risulta inutile interrogarsi sulla 'natura' della maschera, giacché come osserva Girard, «è nella sua natura di non averne alcuna, poiché le ha tutte».[75] La maschera non rispecchia necessariamente il volto umano, ma serve «a ricoprirlo, a dargli il cambio o, in un modo o nell'altro, sostituirsi a esso».[76] La maschera, perciò, non è noi, «ma noi indossiamo la maschera e quindi siamo la maschera».[77] Essa ha un ruolo specifico nell'ambito del *doppio mostruoso*, perché «affianca e mescola esseri e oggetti separati dalla differenza»[78] senza sostituirsi a essi eliminandoli. La maschera risulta essere inoltre una componente essenziale nell'ambito del teatro greco, non solo perché permette al pubblico, che conosce approssimativamente la trama, di individuare immediatamente il personaggio, ma anche perché consente all'attore di cambiare identità perfino nel corso dello stesso dramma.[79] Così, a differenza di Medusa che porta già nella sua maschera i segni di una mostruosa alterità, l'Edipo della tragedia sofoclea o, meglio, l'attore che lo interpreta dovrà invece indossare una maschera diversa per rappresentare il suo aspetto dissimile. In questo contesto non può però rientrare l'esempio di Elena perché il suo essere doppio si evidenzia nel gioco dell'intreccio fra presenza e assenza. Nell'*Elena* di Euripide ella non manifesta la sua duplicità per mezzo di una maschera, non indossa la maschera dell'assente perché presenza e assenza possono coesistere insieme, ma non trapelare da un unico volto. La maschera, infatti, può nascondere ciò che è visibile, ma è difficile che possa rappresentare ciò che non c'è e che quindi non può essere visto.

Poiché le maschere, anche se presentano caratteristiche che si ripetono costantemente, appartengono pur sempre a pratiche rituali di culture estremamente diverse e distanti fra loro, non è possibile costruire una storia della loro genesi che le comprenda tutte.[80] Quindi non si può dire come e quando nasce, ma si può dire quando la maschera scompare nel teatro greco, cioè «quando i mostri ridiventano uomini» e quando la

---

[74] *Ivi*, p. 233.
[75] *Ivi*, p. 234.
[76] *Ivi*, p. 233.
[77] Tagliapietra, *Il velo d'Alcesti*, cit., p. 83.
[78] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 233.
[79] Baldry, *I Greci a teatro*, cit., p. 82.
[80] Girard, *La violenza e il sacro*, cit., pp. 232-233.

www.filosofia.it

tragedia si sostituisce al rito, pur non cessando di svolgere un suo preciso ruolo nell'ambito del sacrificio.[81]

[81] *Ivi*, p. 234.

www.filosofia.it

NOTA BIBLIOGRAFICA

Fonti

ARISTOFANE, *Commedie*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1961
ERODOTO, *Storie*, introduzione di F. Cassola, note di D. Fausti, Milano, Rizzoli, 1984 (libri I, 3; II, 112-120; V, 94; VI, 61; IX, 73)
EURIPIDE, *Elena*, a cura di A. Argenio, Firenze, Dante Alighieri, 1985
– , *Elena*, a cura di C.M. Pascati, Firenze, Bulgarini, 1982
– , *Elena*, trad. U. Albini e V. Faggi, Milano, Garzanti, 1988, 1993²
– , *Le Troiane*, trad. di E. Sanguinetti, Torino, Einaudi, 1974
– , *Elena*, a cura di C. Barone, Firenze, Giunti, 1995
– , *Elena*, a cura di M. Fusillo, Milano, Rizzoli, 1997
– , *Tragedie*, cura di O. Musso, Torino, UTET, 1993
– , *Tragedie*, I, a cura di A. Moretti, trad. F. Bellotti, Roma, Cremonese, 1958
GORGIA, *Encomio di Elena e altri frammenti*, in *Sofisti: Protagora, Gorgia, Dissoi logoi*, a cura di S. Maso e C. Franco, Bologna, Zanichelli, 1995, pp. 102-177
– , *Encomio di Elena*, trad. di C. Moreschini, Torino, Boringhieri, 1959
– , *Encomio di Elena*, in *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, 2 voll., a cura di M. Untersteiner, Firenze, La Nuova Italia, 1949, II
– , *Encomio di Elena. Apologia di Palamede*, a cura di L. Caffàro, *con un saggio su G. Bufalino*, Firenze, Aletheia, 1997
ISOCRATE, *Orazioni*, a cura di A. Argentati e C. Gatti, introd. di M. A. Levi, Torino, UTET, 1965
– , *Opere*, 2 voll., a cura di M. Marzi, Torino, UTET, 1991, I
– , *Encomio di Elena*, introd. e comm. di T. Tomassetti Gusmano, Roma, Signorelli, 1960
– , *Encomio di Elena*, a cura di F. Bertini, Firenze, Le Monnier, 1969
OMERO, *Iliade*, versione di V. Monti, Milano, Mondadori, 1957
– , *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1950
– , *Iliade*, libro III, Firenze, Dante Alighieri, 1962
– , *Iliade*, versione di G. Tonna, introd. di F. Codino, Milano, Garzanti, 1973
– , *Opera* III. *Odyssey, Books I-XII*, ed. by D.B. Monro, Homer and T.W. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1993 (2nd Edition)
– , *Opera* I. *Iliadis, Books I-XII*, ed. by D.B. Monro and T.W. Allen, Oxonii, 1993 (3rd Edition)

www.filosofia.it

Platone, *Gorgia*, a cura di V. Arangio-Ruiz, Milano, Mursia, 1986
– , *Fedro*, in *Dialoghi filosofici*, 2 voll., a cura di G. Cambiano, Torino, UTET, 1981, II
– , *Repubblica*, in *Opere politiche*, 2 voll., a cura di F. Adorno, Torino, UTET, 1953, I
Stesicoro, in *Lirici greci*, a cura di A. Aloni, Milano, Mondadori, 1993

Studi

Adkins, Arthur W.H., *La morale dei Greci*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1987
Amoroso, Francesco, *Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'Elena di Euripide*, in «Pan», 6 (1976), pp. 45-51
Baldry, Henry C., *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1998
Bona, Giulio, *Λόγος e aletheia nell'Encomio di Elena di Gorgia*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione classica», 102 (1974), pp. 5-33
Bornmann, Fritz, *Note a due passi dell'Elena di Euripide*, Firenze, Le Monnier, 1967
Calame, Claude, *Il primo frammento di Alcmane e il culto di Elena*, in Id., *Rito e poesia in Grecia. Guida storica e critica*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1977
Calasso, Roberto, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988
Codino, Fausto, *Introduzione a Omero*, Torino, Einaudi, 1965
Costanzi, Vittorio, *Vari atteggiamenti del ratto di Elena*, in «A e R», V (1902), pp. 507-516
Casali, Carlo, *Le Baccanti e l'esempio di Elena*, in «Lexis», 4 (1989), pp. 37-41
Cazzullo, Anna, *Gorgia e la verità della parola*, Milano, Unicopli, 1988
Detienne, Marcel, *L'invenzione della mitologia*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1983
Di Benedetto, Vincenzo, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971
Doria, Malena, *Le due Palinodie di Stesicoro*, in «La Parola del Passato», LXXXIX (1963), pp. 80-93
Duby, Georges e Perrot, Michelle (dir.), *Storia delle donne*, 5 voll.: I. *L'antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Roma-Bari, Laterza, 1994
Frontisi-Ducroux, Françoise, e Vernant, Jean-Pierre, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, trad. it., Roma, Donzelli, 1998

www.filosofia.it

GADAMER, Hans-Georg, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983
GIRARD, René, *La violenza e il sacro*, trad. it., Milano, Adelphi, 1997
KERÉNY, Károl, *La nascita di Helena*, in Id., *Miti e misteri*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979
– , *Gli dèi e gli eroi dell'antica Grecia*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1963
LEONE, Pietro, *La Palinodia di Stesicoro*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli» XI, 1964-68, pp. 5-28
LERZA, Paola, *Stesicoro. Tre studi*, Genova, Il Melangolo, 1982
MAZZARA, Giuseppe, *Gorgia. Origine e struttura materiale della parola*, in «AC» 52 (1983), pp. 134-139
MEISTER, Klaus, *La storiografia greca. Dalle origini alla fine dell'ellenismo*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1997
MOMIGLIANO, Arnaldo, *Un aspetto ignoto del mito di Elena*, in «Aegyptus», 12 (1932), pp. 113-120
MUREDDU, Patrizia, *La parola che «incanta»: note all'Elena di Gorgia*, in «Sileno», 17 (1991), pp. 249-258
NIETZSCHE, Friedrich, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1997
PISANI, Vittore, *Elena e il suo* ΕΙΔΩΛΟΝ, «Rivista di Filologia e di Istruzione classica», 56 (1928), pp. 476-499
ROHLS, Jan, *Storia dell'etica*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1995
SISTI, Franco, *Le due Palinodie di Stesicoro*, in «Studi Urbinati», XXXIX (1965), pp. 301-313
SUZUKI, Mihoko, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference and Epic*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992
TAGLIAPIETRA, Andrea, *La metafora dello specchio*, Milano, Feltrinelli, 1991
– , *Il velo di Alcesti*, Milano, Feltrinelli, 1997
TASINATO, Maria, *Elena, velenosa bellezza.* Seguito da una traduzione dell'*Encomio di Elena* di Gorgia da Leontini, Milano, Mimesis, 1990
UNTERSTEINER, Mario, *La fisiologia del mito*, Torino, Bollati Boringhieri 1991
– , *I sofisti*, Milano, Mondadori, 1996
VEGETTI, Mario, *L'etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza, 1994
VEYNE, Paul, *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1984
VERNANT, Jean-Pierre, *La morte negli occhi*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1987
– , *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it., Torino, Einaudi, 1978
– , *Nascita di immagini*, in «aut aut», 184-185 (1981), pp.7-23
– , *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1981

www.filosofia.it

– , *Tra mito e politica*, Milano, Raffaello Cortina, 1998
– , e Vidal-Naquet, Pierre, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976