

Barbara Castiglioni

Sì, pensò, tra il dolore e il nulla sceglierò il dolore.

W. Faulkner

«Di me tanto ha fatto la tua bevanda questa notte: una morta, e pur viva»: così esclama l'Elena di Hofmannsthal maledicendo il filtro di Etra che, concedendole il sonno e l'oblio, le ha consentito di ingannare Menelao, deciso ad ucciderla. Nell'omonimo dramma di Euripide, ogni personaggio e ogni situazione hanno una duplice, ambigua dimensione di vita e morte: è morta, in apparenza, la tragedia, di cui resta a malapena la forma, sostituita com'è da una vicenda più vicina a quella di un melodramma o di una tragicommedia; è morto, pur vivendo, Menelao, che appare in scena vestito di stracci e mette in ridicolo la sua già precaria fama con velleità belliche inadatte alle situazioni che gli si presentano; sono morti, in apparenza, gli dèi, motori immobili della vicenda, il cui rumoroso silenzio si interrompe con l'apparizione dei Dioscuri, *dei ex machina* finali; sono morti, in apparenza, gli indovini, sostituiti da un'ambigua profetessa *ex post*, Teonoe, che rappresenta la figura più ieratica dell'intero teatro euripideo ed insieme uno dei suoi più grandi problemi; è morta, in apparenza, l'Elena infedele del mito, sostituita da una donna che incarna le perfette virtù della moglie, ma che sarà costretta a sedurre per salvare Menelao, la tragedia, gli dèi, gli oracoli e se stessa: quella fedele, l'infedele, o entrambe?

Rappresentata nel 412 a.C., l'*Elena*¹, successiva allo *Ione* – di cui di gode minor fama – e all'*Ifigenia Taurica* – di cui è considerata 'gemella' –, è il più complesso e il più riuscito tra i cosiddetti 'esperimenti' euripidei. Sia lo *Ione* sia l'*Ifigenia Taurica* sia l'*Elena* si caratterizzano per essere dei drammi di intrigo, con spettacolari

* Ai miei scrittori della caduta: Emil Cioran, Sándor Márai, Joseph Roth. Per molte altre cose, a Vittorio Sereni. Per ogni cosa, a YRNM.

1. Per l'*Elena*, seguo il testo stabilito da A.M. Dale (1967) e la traduzione di M. Fusillo (1997); per l'*Andromaca*, le *Troiane*, l'*Oreste* e *Ifigenia in Aulide* il testo di G. Murray (1902, 1913a, 1913b) e la traduzione di F.M. Pontani (in Beltrametti 2002). Per l'*Odissea*, il testo di S. West e la traduzione di G.A. Privitera (cfr. Heubeck, West 2007).

colpi di scena, riconoscimenti, una progressiva rappresentazione 'realistica' di dèi ed eroi e di (apparente) lieto fine; l'*Ifigenia Taurica* e l'*Elena*, inoltre, condividono l'ambientazione esotica, da sempre considerata un'espressione di fuga dalla realtà per rifugiarsi nel fiabesco mondo orientale. L'ambientazione esotica, però, è funzionale all'*Elena* (così come all'*Ifigenia Taurica*) perché la vera Elena *deve* trovarsi in Egitto per provare di esservi stata realmente celata e di non essere andata a Troia con Paride. Euripide, dunque, non fugge la convulsa realtà degli ultimi anni ateniesi mettendo in scena Elena prigioniera in Egitto; né contrasta questa fiabesca *location* attraverso la degradazione degli eroi ad umani, come il Menelao vestito di stracci, che simboleggerebbe l'ingresso del reale nel mito (un'antinomia, questa, mai chiarita dai suoi detrattori, che vedono in Euripide sia il drammaturgo realista e razionale sia quello dell'esotico intrigo, ma in ogni caso il distruttore della tragedia). Il poeta dissolve la realtà nell'irrealtà, e l'irrealtà nella realtà; in ogni sua tragedia, nulla è completamente reale. Quello che Euripide fece, nel lungo arco della sua carriera, fu rappresentare una caduta (quella di Atene e del mondo di Atene). Di questo mondo, Euripide lascia intravedere lacune e crepe già dall'*Alceste*, ma l'ultimo periodo della sua poetica è il funereo racconto in tempo reale della caduta: la previsione del crollo imminente frana sull'*Elena*, investendone la trama e i personaggi e conferendole l'ambiguità (*discordia concors*) tra morte e vita: anche Atene, come ogni cosa, era *morta, e pur viva*.

Il numero di tragedie conservate consente maggiori speculazioni, riguardo alle 'consuetudini poetiche' di Euripide, rispetto a quanto permetta l'esigua quantità dei drammi di Eschilo e Sofocle.

I protagonisti dell'*Elena*, Elena e Menelao, sono tra i suoi caratteri prediletti: se Menelao compare nell'*Andromaca*, nelle *Troiane*, nell'*Oreste* e nell'*Ifigenia in Aulide*, Elena compare come *dramatis personae* in tre degli otto drammi di argomento troiano superstiti, mentre negli altri cinque è citata quaranta volte²: una vera e propria ossessione.

Il trattamento riservato a Menelao è quasi incredibile: nell'*Andromaca* (426-425 a.C. ca.), il re di Sparta è egoista, spregiudicato, menzognero, avido e senza scrupoli. Nella stessa tragedia, Elena è chiamata in causa – *in absentia* – in numerose occasioni: da Andromaca, che prima consiglia ad Ermione di non tentare di vincere la madre nell'amore per gli uomini³, poi accusa Menelao di aver distrutto Troia διὰ γυναικείαν ἔριυν⁴ e di trascurare il principio per mirare al fine (che fu effetto, però, del tradimento di Elena⁵); da Peleo, che costruisce la sua *rhexis* (vv. 590-641) come un durissimo atto d'accusa nei riguardi dei coniugi spartani, denigrando

2. Esamino in questa sezione solo le tragedie in cui Elena o Menelao (o entrambi) compaiono come caratteri dei drammi in questione, cioè *Andromaca*, *Troiane*, *Oreste*, *Ifigenia in Aulide*. Per una dettagliata analisi delle menzioni di Elena nelle tragedie rimanenti (*Ecuba*, *Elettra*, *Ifigenia Taurica*), cfr. Vellacott (1975, pp. 128-152).

3. Cfr. vv. 230-231.

4. Al v. 362.

5. Cfr. vv. 392-393.

Menelao, la sua vigliaccheria (vv. 616-617: «sei tornato da Troia senza avere neppure una ferita, fosti l'unico. Hai riportato a casa le tue armi splendide nelle splendide custodie»), il suo valore (v. 641, σὺ δ' οὐδὲν εἶ) e insultando Elena (cfr. vv. 601-604, v. 626 e v. 630, dove la definisce *αἰκάλλων κύνᾱ*). La *rhexis* di risposta di Menelao consiste sia in un'autodifesa e apologia di Elena (come dimostra il v. 680: «Elena fu colpevole non già per il suo volere ma per causa degli dèi»), sia in una poco convincente rivalutazione della guerra (cfr. v. 681 e sgg.). Menelao, in ultimo, sarà chiamato in causa ancora una volta da Oreste, che lo insulterà parlando con Ermione (ai vv. 966-967). In generale, in questa tragedia che procede per guizzi, i personaggi conservano una certa coerenza e non appaiono ancora delle ombre: ad Elena, pur chiamata in causa un numero eccessivo di volte, è riservata l'accoglienza della tradizione spogliata della sua grandezza⁶, mentre Menelao, l'eroe negativo, ha le qualità che un eroe negativo deve possedere, e (possibile *unicum* nel teatro euripideo, certamente per quel che riguarda Menelao) la caratterizzazione odiosa del personaggio non tanto è funzionale all'azione drammatica, bensì ad una polemica antilacedemone: Menelao, prima di essere Menelao, è Sparta, e Sparta era crudele *in quanto* nemica di Atene; la caduta era lontana, e Euripide si concedeva ancora di poter parteggiare per la sua città detestando l'avversario.

Le *Troiane* (415 a.C.), invece, sono la più grande prefigurazione euripidea della rovina: la tragedia non ha intreccio, ma un unico tema: la rovina, la morte (di Ecuba, di Troia, di un mondo). Il poeta riduce e svisgiorisce le asperità – per quanto già nell'*Andromaca* un po' ridicole – dell'eroe negativo, Menelao, ridotto alla caricatura manieristica di un re e soggiogato sia dalla furiosa intensità di Ecuba sia dall'irresistibile presenza scenica di Elena; se l'interesse provocato da Menelao è, di conseguenza, piuttosto modesto, ben diversa è la manipolazione di Elena che Euripide mette in atto: per l'intera tragedia (come avverrà nell'*Oreste*, cfr. *infra*), ogni personaggio in scena la insulta: da Ecuba⁷ ad Andromaca⁸ al Coro (anche per bocca della sola corifea, cfr. vv. 780-781). L'unico personaggio a menzionarla senza odio e condanna è Cassandra – previo avviso di una confessione al di fuori del delirio, τὸσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων⁹, al v. 367 – secondo cui Elena si limitò a farsi rapire in quanto innamorata di Paride (v. 373) e, dunque, i veri responsabili della guerra sono Agamennone e Menelao (v. 368 e sgg.): «the one person in this play who neither hates nor condemns Helen is the prophetess whose word was never believed and always true»¹⁰. Dal canto suo, Elena si limita a chiedere la parola – che le verrà concessa di malavoglia da Menelao solo su esortazione di Ecuba¹¹

6. Per Elena della tradizione s'intendono, naturalmente, l'Elena dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, l'Elena (perduta) di Stesicoro, l'Elena di Erodoto e quella (che non compare mai in scena, ma è rievocata più volte dal Coro) dell'*Agamennone* di Eschilo.

7. Cfr. ad. es. vv. 131-137 o vv. 498-499.

8. Cfr. v. 598 e vv. 764-771.

9. «Sono invasata sì, ma questo lo dirò fuori del mio delirio».

10. Vellacott (1975, p. 137).

11. Cfr. vv. 906-910.

– per costruirsi un encomio¹² fondato su delle sofistiche forme di autodifesa, di cui compie una consapevole *reductio ad absurdum*: la colpa originaria di Ecuba, generatrice di Paride; la colpa di Priamo, che rifiutò di uccidere il bambino nonostante il sogno funesto della madre; il potere di Afrodite; l’incapacità umana di opporsi al volere degli dèi. Per due volte in pochi versi (v. 948: «la dea devi punire» e v. 964-965: «se poi presumi tu di essere più forte degli dèi, questa è una sciocchezza»), Elena si nasconde dietro gli dèi, in questa tragedia clamorosamente assenti: ma quanto può essere paradossale che la traditrice per eccellenza si prenda gioco del marito invocando gli dèi ed esortandolo, né più né meno, a non peccare di ὕβρις? (Suona inoltre beffardo che l’invocazione agli dèi – e alle loro responsabilità – avvenga nel momento in cui Elena più si degrada e si rende umana, e cioè mentre fa uso dei più miseri strumenti di persuasione degli uomini, così lontani dalla malia incantatrice e ingannatrice dell’epica). Non meno paradossale è la *rhesis* di risposta di Ecuba (non di Menelao, che aveva celato la sua indifferente impotenza nel tentativo di impedire ad Elena di parlare), volta a difendere la nobiltà delle stesse dee – che noi, come lei, sappiamo benissimo essere effimere e aver truffato e beffato gli uomini per l’intera guerra – e a scagliarsi contro l’amore per il lusso di Elena, nient’altro che la versione semidivina delle immorali divinità scagionate¹³. L’agone, inutile al progresso dell’azione (com’era già stato suggerito da Menelao al v. 911, «si perde tempo, ma se vuole, parli») ma non finalizzato alla mera retorica, sembra invece indicare la vanità dell’azione retorica stessa *durante* la rovina, è fondato su un’opposizione inesistente e suggerisce un ironico relativismo divino: gli dèi, così insidiosi, immorali e assenti, sono quelli di Elena o quelli di Ecuba? La superba ironia del poeta, però, si notava già nella costruzione di questo terzo episodio, che si apriva con l’Inno ad Amore, cui seguivano le parole di Menelao, deciso all’omicidio della moglie, la raccomandazione di Ecuba, che lo ammoniva a non guardarla (meraviglioso il verso 891: ὄρῶν δὲ τήνδε φεύγε, μὴ σ’ ἔλι πόθῳ, «ebbene sfuggi alla sua vista, che non ti prenda al laccio dell’amore»), l’ingresso di Elena, l’inutile agone e, prima del terzo stasimo – in modo da concludere simmetricamente l’episodio com’era iniziato e sottolinearne, una volta di più, la sostanziale futilità –, la reiterata esortazione della decaduta sovrana troiana: μή νυν νεὸς σοὶ ταῦτὸν ἐσβήτω σκάφος (v. 1049: «no, sulla stessa nave con te no», suggerimento a cui Euripide non risparmiò, per bocca di Menelao, l’ironico τί δ’ ἔστι; μεῖζον βροῦθος ἢ πάροιθ’ ἔχει;, «perché, pesa forse più di prima?»). Elena, dunque, non entra casualmente in scena subito dopo l’Inno ad Eros, ma secondo una forma di suprema ironia¹⁴. Ma com’è quest’Elena? Non troppo diversa da quella che, pochi anni più tardi, apparirà – più monumentale – nell’*Oreste* (408 a.C.), dramma in cui, pur in scena solo nel prologo e al momento dell’agguato, sarà una presenza intensamente pensata nell’intero arco del dramma.

12. Ai vv. 914-965.

13. «So, when Helen blames Hecabe and Priam, her words are an ironic *reductio ad absurdum* of the same argument applied to herself», Vellacott (1975, p. 141).

14. Cfr. Croally (1994, p. 94).

Presa di mira da tutti i personaggi in ogni momento della tragedia (da Elettra nel prologo, da Tindaro ai vv. 520 e sgg., da Oreste, in particolare ai vv. 650 e sgg., da Pilade ai vv. 1113 e 1134 e sgg., dal Coro ai vv. 1303 e sgg.¹⁵), la donna fa il suo ingresso in scena nel prologo con le libagioni da condurre alla tomba di Clitemestra tra le mani, frivolmente preoccupata solo della propria reputazione presso gli Argivi; Euripide non rinuncia a cospargerla di ambiguità: Elena, infatti, si rivolge ad Elettra in maniera insolita (v. 71): ὃ παῖ Κλυταιμῆστρας τε καὶ Ἀγαμέμνονος, premettendo, quindi, il nome della madre a quello di Agamennone; ma non finisce qui. Al verso successivo, infatti, tratteggia una fulminea e fatale esegesi del personaggio di Elettra, definendola παρθένε μακρὸν δὴ μῆκος Ἠλέκτρα χρόνου («Elettra, vergine da troppo tempo»). Tralasciando le impressioni più estreme¹⁶, penso che l'enigmatica ambiguità di questa scena si possa chiarire solo pensando che la zia si stia, delicatamente, prendendo gioco della nipote: il solo modo di reagire alla durezza di Elettra è una gentile, superiore ironia, e infatti Elena, per tre volte, risponderà cortesemente alle rudi maniere con cui Elettra le si rivolgerà. Com'è noto, la follia vindice di Oreste immaginerà, sotto l'amorosa e pianificatrice insensatezza di Pilade, di attuare l'idea di uccidere Elena, ed Euripide accarezza l'impossibile finzione di privarsi della sua ossessione attraverso un magnifico espediente teatrale: il capolavoro di depistaggio, cioè, rappresentato dal racconto del Frigio che, invece di informare gli spettatori sugli avvenimenti del palazzo¹⁷ – da cui si sono appena udite provenire le grida di Elena –, si cimenta in una spettacolare, insensata monodia, nella quale non rinuncia a mettere in risalto l'amore di Elena per il lusso orientale (accrescendone così l'idea di viziosa dissolutezza), ma elude la sua valenza di informatore, confessando di essere fuggito nel momento decisivo, e di non aver visto nulla. Per pochi versi, la tenebrosa utopia della morte della παρὰνους Ἐλένα¹⁸ investe il teatro greco: ma non è altro che un gioco promosso dal suo poeta. La tragedia della follia di Oreste (e di Elena biasimata, oltraggiata, odiata, immaginata e disseminata per l'intero arco del dramma), si conclude con Elena silenzioso 'co'-*deus ex machina* affiancato ad Apollo: con il consueto, beffardo e incomprensibile comportamento degli dèi euripidei, quest'Elena, senza alcun merito personale, dopo essere stata insultata in ogni istante del dramma, viene divinizzata. Questo modo di procedere di Euripide potrebbe apparire, dal punto di vista delle dinamiche teatrali, incoerente o, peggio, irriverente e insensato. La prova, però, che quella compiuta su Elena è una manipolazione – sia del personaggio sia delle attese degli spettatori – è ancora una volta l'ironia: qual è lo stato psichico

15. Per l'attribuzione dei vv. 1302-1310 al Coro – insieme ad Elettra – seguo il testo stabilito da Di Benedetto (1965).

16. Da chi, come i commentatori antichi, notava l'indelicatezza ad accennare allo stato nubile di Elettra e l'inopportunità della menzione di Clitemestra (cfr. Di Benedetto 1965, p. 20) a chi considera come Elena, in questa scena, dimostri «warmth, sensitiveness, sympathy, a need for friendship, a mature graciousness» (cfr. Vellacott 1975, p. 62).

17. Medda (2001, p. 308 n.).

18. Cfr. *Agamennone*, v. 1454.

di Elettra, Oreste, Tindaro, Pilade (e anche del Frigio), coloro, cioè, che consumano la maggior parte del tempo della tragedia a insultare la figlia di Leda? Elettra, «at this point [il prologo] she is distracted with remorse and guilt, later in the play she is a homicidal maniac»¹⁹, Oreste è un inquietante paradigma del *doppio*, mentalmente disturbato, debilitato da sensi di colpa e allucinazioni, totalmente incapace di intendere e di volere qualcosa che sia sensato, Tindaro un vecchio logorroico e iroso²⁰, troppo sconvolto al pensiero di essere padre sia di Clitemestra sia di Elena, Pilade l'ideatore del piano per uccidere Elena (o Ermione in alternativa), il Frigio uno spaventatissimo messaggero del nulla, esilarante capriccio della funambolica penna euripidea. Si possono davvero tenere in considerazione degli insulti proferiti da soggetti simili? In una tale confusione, Elena risulta senza dubbio l'unico personaggio 'normale' della tragedia. Si riproduce l'ironica polarità delle *Troiane*: com'era improbabile e testardo, da parte di Ecuba, voler chiudere gli occhi sulle responsabilità divine e troiane e addossare la colpa sul personaggio, nonostante tutto, più conturbante, così nell'*Oreste* la sconcertante condizione di psicopatia dei vari Elettra, Oreste e Tindaro dissolve l'impressione che si debba prendere sul serio l'idea di un'Elena-capro espiatorio.

Nell'*Oreste*, Menelao non si aggiunge alla folta schiera di uomini e donne psicologicamente instabili, ma è irrispettoso, codardo, vigliacco, estremamente vaporoso: l'antico re di Sparta ha perduto sia la nobiltà sia ogni tratto di abiezione (quali conservava ad esempio nell'*Andromaca*) per tramutarsi nell'ombra di se stesso: un personaggio esilarante, da farsa. La metamorfosi si completerà pochi anni più tardi, nell'*Ifigenia in Aulide* (403 a.C.), dove lui e il fratello Agamennone si comporteranno come i due più grandi buffoni che la tragedia abbia mai avuto, in un continuo rovesciamento delle parti con cui si rimbalteranno la reciproca, paranoide indecisione. Σκήπτρω νυν αὔχει, σὸν κασίγνητον προδούς («va' fiero del tuo scettro, traditore di tuo fratello»), dirà Menelao al v. 412; al v. 471 (dopo soli 59 versi!), imprevedibilmente e senza alcuna ragione, si ravvede e decide di aiutare Agamennone (ἀδελφέ, δός μοι δεξιᾶς τῆς σῆς θιγεῖν, «fratello, fa' che io tocchi la tua mano»), e nella successiva *rhesis* di redenzione ammette: ἐγὼ σ' ἀπ' ὄσσων ἐκβαλόντ' ἰδὼν δάκρυ / ᾗκτιρα καὺτὸς ἀνταφῆκά σοι πάλιν («nel vederti versare tante lacrime m'ha preso compassione e ho pianto anch'io per te, rinnego quanto ho detto prima»). I due capi della spedizione argiva piangono! La situazione, però, è spogliata della nobiltà, della magnificenza e dello splendore epico, che avevano illuminato e reso immortali le più celebri lacrime della storia (quelle di Achille e Priamo): queste lacrime sono mosse 'solo' da una grande labilità psicologica. Nella tragedia della caduta *in atto*, non c'è più spazio, né tempo, per la grandezza: rimangono solo scintille di grande poesia.

Ma com'è, davvero, l'*Elena* delle *Troiane* e dell'*Oreste* (e quella rievocata, non solo sullo sfondo, nell'*Andromaca*, nell'*Ecuba* e nelle due *Ifigenie*)? Evanescente,

19. Vellacott (1975, p. 63).

20. Menelao lo definisce con ὀργή γὰρ ἄμα σου καὶ τὸ γῆρας οὐ σοφόν (v. 490: «Sei collerico e vecchio: due qualità che non fanno sagesza»).

leggerissima, elegantissima in mezzo allo sfacelo, che apprende le astuzie retoriche dei più mediocri sofisti, palesemente frivola e sciocca, ironica – soprattutto nell'*Oreste* – persino meschina – soprattutto nelle *Troiane* – eppure dotata di irresistibile magnetismo, emana un'incessante irradiazione erotica ed è, nell'intera poetica euripidea – anche nell'*Elena*, come si vedrà –, una costante allegoria del sesso. Euripide era affascinato dalla fama della «più grande incarnazione della figura destinata»²¹, che deriva la sua riprovevole grandezza dalla doppia intuizione di essere, allo stesso tempo, innocente e colpevole della propria sorte, cioè dalla coscienza tragica. Anche quando la svilisce e la degrada, non la abbandona. Il poeta osservava le stesse cose e lavorava con le opzioni di sempre: il mito, gli dèi, gli eroi, il valore della parola; amava ripetersi, amava variarsi e amava, più di ogni cosa, l'ambiguità. Non sappiamo – perché non le possediamo – quale fosse l'umore delle tragedie euripidee prima della guerra che funestò la Grecia e lo costrinse a raccontare, per il corso successivo della sua carriera, una caduta; possiamo immaginare (anche, come ho già scritto, dall'*Alceste*) come avesse un animo proteso alla malinconia, rivolto ad un tempo che non aveva avuto, e come questa malinconia fosse rotta e allo stesso tempo covasse (come ogni natura malinconica fa) frequenti, abbacinanti sprazzi di *humour*: la malinconia esaspera l'illusione, lo *humour* il disincanto. Lo *humour* salvò il tragico di Euripide, perché gli consentì di affrontare il mito, gli dèi, gli eroi, il valore della parola quando gli apparvero svuotati di significato, e lo condusse a creare una tragedia 'implicita': una tragedia che, per esistere, deve varcare i limiti e vivere di opposizioni. «He is the most tragic of the poets, not for the Hecuba and the Medea whom he made, but for the tragedy that lies behind these»²²: il trattamento del personaggio di Elena, di Menelao e l'*Elena* sono una parte di questa idea di tragedia implicita.

*Dormono, i morti? Perché dovrebbero dormire,
se noi non possiamo?*

M. Lowry

«La più divertente delle tragedie, piena di avvenimenti meravigliosi più adatti ad una commedia»; «mero svago per il pubblico»; «tutto fuorché una tragedia»; «una buona opera, non della grandezza di una tragedia»; «la più brillante delle tragedie di Euripide». Una tragedia; una commedia; un melodramma; una tragicommedia; una commedia nuova; *romance*; *Euripidean comedy*. Questi sono solo alcuni tra gli innumerevoli giudizi e tentativi di circoscrivere l'*Elena*. Com'è noto, sia Aristofane e Aristotele – che pure non esiterà a definirlo «il più tragico dei poeti» –, sia la totale condanna di Euripide da parte dei Romantici investono sia la nobiltà e la grandezza (del linguaggio poetico e dei personaggi) che, a parer loro, Euripide sa-

21. Citati (2002, p. 110).

22. Kitto (1952, p. 273).

crificherebbe al realismo e ad un linguaggio non più poetico bensì ‘famigliare’, sia la claudicante forma delle sue tragedie, sprovviste di unità e, dunque, incoerenti²³. Il Ventesimo secolo, che ha portato ad una progressiva rivalutazione del poeta, si divide tra letture razionaliste o eccessivamente politiche e sociali – protese ad individuare in ogni verso tracce di misoginia o femminismo, di ateismo o profonda religiosità o proponimenti iperdemocratici finanche comunisti – e apologie dell’imperfezione di un’intera poetica, giustificata dall’idea che Euripide non scrivesse tragedie, ma *qualcos’altro* di cui non ebbe tempo, modo e abilità di perfezionare la forma. Ho già scritto di ritenere la *caduta* il pensiero dominante della carriera di Euripide: l’enarrazione lirica di una decadenza che si concluderà in rovina. Questo discostarsi, a motivo della messa in atto di una caduta, dalla tragedia tradizionale avviene attraverso una costante, colossale dissonanza: nella forma, nel contenuto, tra la forma e il contenuto.

Nonostante le confusioni di genere e argomento, l’*Elena* è considerata – persino da August von Schlegel – tra le più brillanti e meglio strutturate tragedie di Euripide: il plauso a quest’opera è generalmente determinato dalla leggerezza di cui è cosparsa, dall’ambientazione esotica, dall’indubitabile maestria compositiva che la delinea come una tragedia ‘sdoppiata’, dai colpi di scena, dalla presentazione di una nuova eroina depurata della sua fama negativa. Ma com’è possibile che, in quattro anni, Euripide potesse passare da un’ispirazione metodica e organizzata – che gli consentiva di modellare sapientemente ogni parte di una sua tragedia – all’iperbolico caos di un dramma eccessivo e sfuggente come l’*Oreste*? E come si spiega, ancora, la contemporaneità tra l’*Ifigenia in Aulide* e le *Baccanti*, cioè il più magnifico enigma che il poeta abbia creato nella sua carriera? Era forse incostante, o la dissonanza si insinua, come un’ombra, in ogni sua opera, contribuendo a realizzare la ‘tragedia implicita’?

Nell’*Elena* la dissonanza agisce nella caratterizzazione dei personaggi – ambigua e intermittente –, nella rappresentazione degli dèi – assenti e frettolosi – e nella struttura della tragedia, la cui agilità è ottenuta non senza improbabili e improvvisi *coups de theatre*.

Dal punto di vista del contenuto, l’*Elena* è vista come una riabilitazione della fama di una sventurata eroina secondo prospettive etiche, un contrasto tra ὄνομα e πράγμα, un dramma sofisticato costruito sull’opposizione tra apparenza e realtà, un esperimento vol-

23. Nella *Poetica* (1453a 30), Aristotele definisce Euripide il più tragico dei poeti, non senza avergli prima rimproverato, però, di non governare bene le cose «per altri aspetti» (καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται): «Aristotele deve volersi riferire soprattutto ai difetti di composizione, come farebbe pensare l’uso del verbo οἰκονομεῖν: del resto, alla stessa conclusione porterebbe il confronto con i passi in cui rimprovera qualcosa a Euripide facendo specifico riferimento alla conduzione dell’azione (1456a 25) o all’incoerenza nella costruzione dei personaggi» (Donini 2008, p. 89 n.). Quanto ai Romantici, ancor più di Nietzsche, sono i fratelli Schlegel – soprattutto August Wilhelm, in *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* – ad affossare Euripide. Per una dettagliata analisi del conflittuale rapporto tra il Romanticismo e il poeta, cfr. Behler (1986, pp. 335-367) e Henrichs (1986, pp. 369-397).

to ad esplorare le diverse nature della *realtà*, una tragedia del doppio, e, con la definizione più incantevole (sia della forma sia del contenuto) come un «παίγνιον as light as it is profound; an ethereal dance above the abyss»²⁴. Tutte queste interpretazioni sottintendono una duplicità, cosicché non è esagerato definire l'*Elena* «tragedia del doppio»²⁵: naturalmente, il doppio più clamoroso è quello rappresentato da Elena e dal suo εἶδωλον. Nell'*Ecuba*, il racconto del fantasma di Polidoro faceva emergere «un secondo spettro, quello dell'eroe greco, vivo nell'immaginazione, se non davanti agli occhi degli spettatori»²⁶. Nell'*Elena*, l'εἶδωλον porta alla ribalta l'ombra, non solo di Elena, ma anche dell'eroe, del mito, della tragedia e del tempo: un vero e proprio regno di ombre. Menelao (così come Teucro, i due servi e il Coro) non ha un fantasma, ma è come se lo fosse e, come abbiamo visto, questo accade in molte opere di Euripide. Nell'*Elena*, però, dove il tema si esplicita in un εἶδωλον 'reale', pare abbia un suo contraltare visivo. La dissonanza appartiene e allo stesso tempo si nutre di questo 'doppio incarnato' e, esprimendosi nelle dicotomie che esso crea (apparenza e realtà, ὄνομα e πράγμα, moglie e donna, tragico e comico, ragione e sentimento, vita e morte, desiderio e nostalgia, illusione e disincanto) non tratteggia le contraddizioni di una sola tragedia, ma di un'intera poetica.

Nel prologo, Elena è già velata di quell'ambigua equivocità che la renderà un enigma per tutta la tragedia, che si apre con la sua palinodia: una palinodia, però, che non ricalca il suo precedente delle *Troiane*, ma, patetizzata a dovere, parrebbe davvero presentare una καινή Ἑλένη, come scriverà, con ovvia intenzione parodica, Aristofane nelle *Tesmofoiazuse* (v. 850); se già il finale della sua *rhesis* poteva sollevare dei dubbi sull'ironia euripidea e su un'effettiva καινή Ἑλένη, l'incontro con Teucro, personaggio destituito di qualsiasi gloria bellica, con i connotati di un carattere comico più che di un eroe tragico – in perfetta simmetria con quello che sarà il secondo personaggio del 'secondo prologo' con Menelao, cioè la Vecchia Serva – li fuga sul nascere: perché mai, infatti, dopo aver conosciuto l'identità dell'uomo (greco, fratello di Aiace, condottiero a Troia), Elena dovrebbe esclamare ὃ τλήμιον Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες (v. 109: 'disgraziata Elena, per te muoiono i Frigi!'), a cui rimedia Teucro aggiungendo, al verso successivo, καὶ πρὸς γ' Ἀχαιοί («ma anche gli Achei»)? Un'amnesia che non può essere casuale. Teucro, dal canto suo, si defila insistendo (non senza una buona dose di ironia da parte di Euripide) sulla fama negativa dell'Elena 'tradizionale', augurando fortuna alla donna che gli sta di fronte (ὄμοιον σῶμ' ἔχους' οὐ τὰς φρένας), all' 'altra' una brutta morte, scompigliando, come avverrà per l'intera tragedia, le aspettative del pubblico, che è di continuo implicitamente esortato a domandarsi *quale* e *chi* sia Elena. Prima di uscire di scena, però, Teucro, aveva risposto alle domande della donna riguardo alla sorte dei Dioscuri e di Leda: una funzione di messaggero non troppo utile dal punto di vista informativo, se si considera come gli spettatori si trovassero già a conoscenza della sorte dei Dioscuri (sia dal mito sia dal finale dell'*Elettra*

24. Zuntz (1960, p. 227).

25. Cfr. Fusillo (1997, pp. 5-27).

26. Barone (in Barone, Faggi 2001, p. 44).

euripidea di non molti anni prima) e inoltre irragionevole: perché mai una donna identica a Elena, ma che giura di non esserlo, dovrebbe essere curiosa della sorte della vera Elena, di Leda, di Menelao e dei Dioscuri? La dissonanza agisce nel primo, brevissimo episodio, dove la protagonista non esita a giocare con la sua bellezza (cfr. vv. 262-263, εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὔθις πάλιν / αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντί τοῦ καλοῦ)²⁷, mentre Euripide non rinuncia ad alludere al suo fantasma prediletto: cioè Elena, o quella parte di Elena che sta fingendo di non mettere in scena, immaginandola seduta alla tavola sfarzosa di un barbaro (vv. 295-296): l'Elena dell'*Andromaca*, delle *Troiane* e, soprattutto, l'Elena che disegneranno, quattro anni più tardi, le parole del Frigio nell'*Oreste: quale e chi è Elena?* La dissonanza agisce nel secondo episodio, quando, rassicurata dalla profezia di Teonoe (peraltro *ex post*, cfr. *infra*), in pochi versi si muterà da moglie illusa e sognante a donna adorabilmente nevrotica e terrorizzata alla vista del marito che sta vagheggiando²⁸; per ritornare, poco dopo, di nuovo una moglie, estasiata di essersi ricongiunta a Menelao, e subito ritrasformarsi in donna implacabile per introdurre il problema della fuga dall'Egitto e da Teoclimeno²⁹. Ma *quale e chi è Elena?* La moglie che promette al marito di morire piuttosto che essere costretta tra le braccia di un altro uomo (v. 839), o la donna che prima contrappone alle di lui futili velleità belliche l'idea di affidarsi a Teonoe (permettendosi anche una lieve ironia, al v. 813: ἐς ἄπορον ἦκεις· δεῖ δὲ μηχανῆς τινοσ³⁰), e dopo escogita l'ingegnoso piano che permetterà la fuga? La pia moglie sottomessa agli dèi, o la donna che si rivolge ad Afrodite come ai vv. 1102-1106: τί ποτ' ἄπληστος εἶ κακῶν, / ἔρωτας ἀπάτας δόλια τ' ἐξευρήματα / ἀσκοῦσα φίλτρα θ' αἰματηρὰ δωμάτων; / εἰ δ' ἦσθα μετρία, τᾶλλα γ' ἠδίστη θεῶν / πεφύκας ἀνθρώποισιν· οὐκ ἄλλως λέγω³¹: l'incarnazione, per la tradizione, dell'infedeltà umana può rivolgersi così alla dea protettrice di ogni tradimento? Una preghiera piuttosto bizzarra.

Infine: *quale e chi è Elena?* Forse la moglie fedele di Menelao, oppure la seduttrice di Teoclimeno, che ingannerà ammaliandolo e facendolo sospirare di poter finalmente condividere il bramato (da lui) letto, sussurrandogli maliziosamente: Οἴσθ' οὖν ὃ δρᾶσον; τῶν πάρος λαθώμεθα³² (v. 1233) e σπονδὰς τέμωμεν καὶ διαλλάχθητί μοι³³ (v. 1235). La moglie che si dichiara casta e fedele è costretta a riaffermare la gloria della sua bellezza fatale³⁴, contro cui ha lottato l'intera tragedia,

27. «Oh, se potessi cancellare il mio splendido aspetto, come si toglie il colore da una statua, e assumerne uno brutto».

28. Cfr. vv. 540-545.

29. Cfr. vv. 777-778. Si noti la consumata abilità della contrapposizione creata da Elena al v. 778: σῶθεῖς δ' ἐκεῖθεν ἐνθάδ' ἦλθες ἐς σφαγὰς («ti sei salvato, e sei arrivato fin qui per farti sgozzare»).

30. «Eccoti in crisi: c'è bisogno di un espediente».

31. «Perché non sei mai sazia di mali? Non fai che produrre amori, inganni, macchinazioni, filtri che insanguinano le case. Eppure, se conoscessi il senso della misura, saresti senz'altro la dea più dolce per gli uomini: ne sono certa».

32. «Sai che facciamo? Dimentichiamo il passato».

33. «Facciamo pace: riconciliati con me».

34. Cfr. Galeotti Papi (1987, p. 40).

per salvarsi: il dramma dell'apologia di Elena si conclude con la resurrezione dell'εἶδωλον dissoltosi, nelle parole del Servo, al v. 605: un εἶδωλον che si sovrappone e oscura ogni idea di καινή Ἑλένη ma che, invece di celarle, le svela e le comprende tutte: Elena, «la figura di tutte le figure», come scrive il *Faust* di Goethe, è un'ambigua, cangiante e metaformica forma stabile, identica a sé stessa, che non può mutare³⁵: la sua immortale irradiazione erotica è il vero *deus ex machina* della tragedia: non è forse questa la suprema ironia del suo poeta?

In perfetta simmetria con la presentazione dell'eroina, la 'tragedia sdoppiata' introduce, nel cosiddetto 'secondo prologo' – in realtà il secondo episodio –, l'eroe, cioè Menelao; il suo ingresso, in stracci come si addice ad un naufrago, non è certo la più grande dissonanza creata da Euripide all'interno e attraverso il suo personaggio. Malconco, impotente, sfibrato, confuso, Menelao, già dal suo primo incontro nella tragedia (quello con la Vecchia Serva, parallelo a quello di Elena con Teucro), divampa ironia e malinconico scetticismo: αἰαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ ἴστί μοι στρατεύματα; (v. 453: «ahimè, dov'è finito il mio glorioso esercito»); e, alla vecchia che lo assale chiedendogli se pensa di suscitare pietà, risponde: πρὸς τὰς πάροιθεν συμφορὰς εὐδαίμονας (v. 457: «sì, per la mia felicità passata»): due passi fondamentali, questi: metafore non solo del suo passato personale, ma anche del mito, della tragedia e del tempo. Com'è diverso, il Menelao dell'*Elena*, da quello dell'*Andromaca* e delle *Troiane*! Tanto era sovrano indisponente, caricatura manieristica e *spartano*, tanto è, ora, 'solo' un uomo: un uomo *greco*. Interpretato, spesso, come una sorta di contrappunto anacronistico e confuso, passivo e totalmente piegato alla trame di un'Elena ben immersa nella realtà, Menelao, invece, più che essere parte di una tragedia, dà l'impressione di essere consapevole di stare recitando e mettendo in scena il suo fantasma; più simile all'*Oreste*, dove inscenerà la parte di un indifferente vigliacco, e all'*Ifigenia in Aulide*, dove vorrà essere un buffone (cfr. *supra*): uno spettatore dell'esistenza superiore all'illusione teatrale. Come Elena è un'allegoria dell'*eros*, così Menelao è una grandiosa allegoria del rimpianto: se, però, l'allegoria di Elena è costante, in nessun'altra tragedia di Euripide (nonostante le assonanze di 'consapevolezza' con le due opere più tarde), la figura di Menelao sarà così potentemente simbolica del rimpianto. Nell'*Elena*, lo sovrasta la vita che non possiede: e lui ne ha un'incredibile nostalgia. La superiorità all'illusione teatrale e la nostalgia per una vita che non possiede più si esprimono nella sua prima, paradossale *rhesis*, in cui ai vv. 490-496:

35. Che l'ambiguità sia un tratto costitutivo della figura di Elena ce lo richiama alla memoria, tra tutte quelle presentate dalla tradizione, soprattutto il IV libro dell'*Odissea*; come si ricorderà, dopo aver gettato il φάρμακον dell'oblio nel vino di Menelao, Telemaco e Pisistrato, Elena racconta del suo incontro con Odisseo mascherato da servo (vv. 235-264). Dopo averlo lavato e riconosciuto, gli giura di non tradirlo, e Odisseo le rivela il piano del cavallo di legno. Senza apparentemente contraddirla, sarà Menelao a smentire subitaneamente questa pretesa di fedeltà, dicendo ναὶ δὴ ταῦτα γε πάντα, γύναι, κατὰ μοῖραν ἔειπες (v. 266: «sì, donna, tutto questo l'hai detto in modo giusto») e raccontando, poi, di come Elena imitò e modulò le voci delle mogli dei guerrieri greci chiusi nel cavallo, arrivando ad un passo dal far fallire il piano odissiaco.

ἀλλ' ἦ τις ἔστι Ζηγὸς ὄνομ' ἔχων ἀνήρ
Νείλου παρ' ὄχθας; εἷς γὰρ ὅ γε κατ' οὐρανόν
Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἔστι πλὴν ἴνα ῥοαὶ
τοῦ καλλιδόνακος εἰσιν Εὐρώτα μόνον;
ἀπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κλήζεται.
Λακεδαίμονος δὲ γαῖα τίς ξυνώνυμος
Τροίας τε; ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω τί χρὴ λέγειν³⁶.

si contrappongono i vv. 503-504 («Io sono l'eroe che ha appiccato il famoso incendio di Troia, Menelao, noto in tutto il mondo») e i vv. 510-512³⁷. Si esprimono al momento dell'incontro con Elena (v. 575: «come mai ragiono bene e allo stesso tempo ho le allucinazioni?»; v. 581: «il problema è che ho un'altra moglie»; v. 585: «quale dio? Stai dicendo cose paradossali!»; e v. 672: «Incredibile: e chi lo aveva mandato? Che storia assurda!»); nella riluttanza a partecipare alla gioia della moglie dopo il riconoscimento (provocata dall'ossessivo desiderio di venire a capo del passato, cfr. v. 660: «Ma per gli dèi, come sei scappata via dalla mia casa?»; v. 663: «Parla: voglio ascoltare, sono tutti doni degli dèi»; e v. 665: «Ma dimmelo lo stesso; è dolce raccontare i dolori passati»); negli improbabili propositi bellici (dal v. 808: «Mi suggerisci un comportamento poco virile, indegno dell'eroe che ha conquistato Troia», ai vv. 843-844: «Ma prima combatteremo una grande battaglia in difesa del letto coniugale», proseguendo coi vv. 1043-1044: «Senti, e che mi dici se mi nascondo nel palazzo e uccido il re con questa spada a due lame?») e ai vv. 1055-1056, quando, commentando il piano di Elena, arriverà addirittura a spezzare l'illusione teatrale, come fosse, per un istante, un personaggio della Commedia³⁸, esclamando: *σωτηρίας δὲ τοῦτ' ἔχει τί νῶν ἄκος; / παλαιότης γὰρ τῷ λόγῳ γ' ἔνεστί τις* («E ti sembra un sistema con cui possiamo salvarci entrambi? È abbastanza vecchio come trucco»); si esprimono, infine, nei continui rinvii a Troia e alla gloria che la sua conquista gli deriva (cfr. ad es. v. 593: «le sofferenze terribili che ho patito a Troia mi convincono, tu no»; vv. 769-771: «se ti riempissi di racconti, parlando soffrirei di nuovo gli stessi mali che ho sofferto a suo tempo nell'azione: il mio dolore si raddoppierebbe»³⁹; v. 806: «Lasciandoti qui? Ma se per te ho raso al suolo Troia!»; vv. 845-846: «Si faccia pure avanti chi vuole: non getterò nel fango

36. «E sulle rive del Nilo c'è un uomo chiamato Zeus? In cielo certo ne esiste uno solo di Zeus. Quanto a Sparta, sulla terra ce n'è una sola: quella vicino alle correnti dell'Europa con le sue splendide canne. Il nome di Tindaro è poi assolutamente unico. Possono forse esistere due terre omonime di Sparta e Troia? Io proprio non so che dire».

37. «Per un re come me questo è proprio il colmo della disgrazia: dover implorare da vivere ad altri re».

38. Cfr. Pippin (1960, p. 154).

39. Si noti come, agli occhi di Menelao, quel che vale per lui non può valere, invece, per Elena. Abbiamo visto infatti come voglia ossessivamente costringere la poco propensa moglie a narrargli il passato (cfr. vv. 660, 663 e 665); in questo caso, però, dove è Elena a chiedergli un resoconto delle sventure vissute a Troia, Menelao rifiuta di parlarne per il troppo dolore. Forse un indizio che ritenga il suo passato e il suo dolore più «veri» rispetto a quelli di Elena?

l'onore che mi sono acquistato a Troia, non tornerò in Grecia per essere oggetto di scherno» e 948-953⁴⁰).

Una gloria e delle sofferenze vane, come diranno sia Teoclimeno (v. 1220) sia, soprattutto, il Servo: λέγω πόνους σε μυριούς τλῆναι μάτην (v. 603: «Hai sofferto mali infiniti per nulla!»), perché Elena era un fantasma. Questa cognizione, apparentemente rassicurante, non può altro che accentuare il dolore di Menelao, così come non lo può consolare aver ritrovato la 'vera' Elena: ad un uomo sovrastato dal tempo andato, per cui necessiterebbe solo l'oblio, il destino restituisce un fantasma in carne e ossa, realizzato dalla vanità del suo passato.

*Ancora non lo sai
sibila nel frastuono delle volte
la sibilla, quella
che sempre più ha voglia di morire –
non lo sospetti ancora che di tutti il più forte
il più indelebile è il colore del vuoto?*

V. Sereni

Secondo Friedrich Schlegel, la tragedia antica rappresentava l'armonia, mentre la tragedia filosofica (cioè quella moderna) era costituita da una «colossale dissonanza»: la sua più grande caratteristica, cioè, era la disarmonia⁴¹. Nella tragedia antica, i personaggi, il linguaggio e l'azione convergono ad uno stesso fine, realizzando una 'forma assoluta' che risulta poetica di per se stessa e in ognuna delle sue parti. La disarmonia di cui è intrisa la tragedia moderna, invece, comporta una «colossale dissonanza» nella forma, nel contenuto e tra la forma e il contenuto (cfr. *supra*, p. 16). L'Eracle dell'*Alceste*; il riconoscimento di Oreste nell'*Elettra* e, nella stessa tragedia, l'invettiva sul cadavere di Egisto; la monodia del Frigio nell'*Oreste*; la sticomitia tra il Vecchio Servo e Achille nell'*Ifigenia in Aulide*; il linguaggio 'basso' del Vecchio Servo nell'*Elettra* e della Serva nell'*Elena*; il Penteo travestito delle *Baccanti*, gli innumerevoli, improbabili e frettolosi *dei ex machina* (dai Dioscuri dell'*Elettra* all'Atena dell'*Ifigenia in Tauride* fino all'Apollo dell'*Oreste*): da ciascuna di queste scene emerge un profondo divario tra un personaggio (o l'azione) e l'idea tragica ad essi sottesa, una crepa che non può essere ricostituita e rivela un'impressione di 'irrealtà artificiale'. L'armonia delle parti viene consapevolmente sacrificata per dare forma ad un'idea tragica altrimenti inesprimibile. L' 'irrealtà artificiale' suggerita dalle tragedie di Euripide non è altro che una prova della loro disarmonia prestabilita: nulla è inevitabile, ogni cosa potrebbe accadere in un altro modo⁴² (così come

40. «Sarei un vigliacco, getterei nella vergogna la guerra di Troia! Anche se dicono che un uomo nobile possa scoppiare a piangere nei momenti tragici, non sceglierò questo nobile sfogo, se pure è nobile, rinunciando alla mia virilità».

41. Cfr. *Kritische Ausgabe* (I, 246 e sgg.).

42. Parlando del finale dell'*Andromaca*, Kitto (1952, p. 285) osserva: «Euripides chooses Peleus, but nothing in the play makes this inevitable».

ogni personaggio potrebbe avere un'altra funzione); se l'armonia racchiudeva in sé il senso e la necessità (dell'azione, dei personaggi e del linguaggio), la disarmonia corrisponde ad una possibilità: al caso, che è assurdo, paradossale, illogico. Il poeta razionale, il poeta del realismo è forse «Euripides the irrationalist», come scriveva Dodds⁴³ Euripide immerge le strutture logiche nella consapevolezza dell'illusione: il distacco del poeta dai suoi personaggi⁴⁴, l'artificialità delle trame, la loro apparente incoerenza, la «fascination du spectacle»⁴⁵ a cui si abbandona nell'esasperato istrionismo di molte scene, la propensione a non occultare il meccanismo illusionistico (fino a svelarlo scopertamente, come farà proprio al v. 1056 dell'*Elena*) non dipendono da minore talento drammatico, ma da questa consapevolezza dell'illusione, ottenuta attraverso un completo dominio di ciascuna delle componenti. Apollo non interviene, alla fine dell'*Oreste*, perché Euripide non sa come uscire dalla sua labirintica trama, così come Elettra, nell'*Elettra*, non demolisce le prove del Vecchio Servo perché Euripide vuole essere razionale, né Menelao si presenta in scena vestito di stracci, nell'*Elena*, perché Euripide vuole essere realista: attraverso Apollo, Elettra e Menelao, Euripide rivela 'solo' la consapevolezza dell'illusione, della finzione; non era incoerente, non era realista, non era razionalista, né, polemicamente, «irrationalist», ma percorso da una 'vertigine della lucidità'. La lucidità provoca la «colossale dissonanza» di cui parlava Schlegel per definire la tragedia moderna, che è preannunciata (o, per meglio dire, aperta) da quella euripidea; la lucidità portò Euripide a non potersi identificare con le proprie tragedie e coi propri personaggi, perché non apparteneva più al mondo rappresentato dal mito: la caduta, infatti, precipita nei drammi le ombre individuali, non più i riti apotropici dell'intera comunità (con relativa azione catartica). La lucidità lo portò a deformare la rappresentazione di dèi ed eroi, perché comprese che «ciò che è semplicemente umano è più importante, più grande, più tragico di tutto ciò che è pubblico», come scriveva Joseph Roth⁴⁶. La lucidità lo costrinse a disseminare di absurdità i suoi drammi: «If in the tragedies we find neither regular plots, nor a normal assemblage of characters, nor a normal treatment of these characters, it seems reasonable to look for one general explanation»⁴⁷. Ma come potremmo aspettarci un'Antigone, un Aiace, un eroe che si comporti e ragioni da eroe tragico, da parte di Euripide? Sarebbe come meravigliarsi della melanconica rassegnazione alla vita di Carl Joseph von Trotta – solo un osservatore, suo malgrado, di un mondo al tramonto, impossibilitato ad *essere* di più – e domandarsi perché non possa essere sovrastato dalla stessa passione metafisica, dallo stesso impulso per l'infinito che regolava, invece, la vita del principe Andrej.

La lucidità condusse il poeta a trattare argomenti tragici come se fossero comi-

43. Cfr. Dodds (1929, pp. 97-104).

44. Cfr. Kitto (1952, p. 195 n.) che, a proposito di Medea, scrive: «Euripides is not absorbed in his Medea and does not pretend to be».

45. Cfr. Canevet (1971, p. 210).

46. Roth (1982, p. 18).

47. Kitto (1952, p. 257).

ci⁴⁸: il potente contrasto che ne consegue dà forma alla tragedia implicita, perché nell'elemento comico è sotteso, s'insinua e prorompe il tragico (che vela anche i finali apparentemente più lieti di una vorticoso inconsistenza). È l'insistente lucidità, infine, a provocare la consapevolezza dell'illusione: una consapevolezza che, a teatro come nella vita, crea la malinconia.

Nonostante sia considerata brillante e agile nell'architettura, la consapevolezza dell'illusione e la dissonanza divampano nell'*Elena* già nel primo episodio (come divampavano già nel prologo, dove colei che giurava di non essere Elena chiedeva a Teucro notizie dei Dioscuri, di Leda e di Menelao, cfr. *supra*, p. 17), quando, con insolita rapidità, il Coro suggerisce ad Elena di chiedere notizie di Menelao a Teonoe (vv. 317-319)⁴⁹: se è fondamentale, infatti, che sia Elena sia il Coro abbandonino la scena, in modo da liberare il palco per il successivo ingresso di Menelao, il suggerimento appare bizzarro, perché tardivo: per quale ragione, infatti, l'angosciata Elena non ha mai pensato, prima dell'incontro con Teucro, di domandare ad una profetessa, con cui è costretta a vivere da anni e della quale, nel prologo, aveva specificato *τά θεῖα γὰρ / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο*⁵⁰, della sorte del rimpianto marito?⁵¹ La consapevolezza dell'illusione e la dissonanza divampano quando Elena, gioiosa e rassicurata, rientra in scena nel terzo episodio riferendo la profezia di Teonoe (peraltro anticipata dalla breve epiparodo, vv. 515-527): una profezia, quella di Teonoe – di cui per la terza volta nella tragedia è appena stata specificata l'onniscienza⁵² – che avviene *ex post*, perché gli spettatori hanno già avuto modo di vedere Menelao⁵³. Divampano nella figura di Teonoe: una solenne profetessa o solo un enigmatico modo di polemizzare con gli oracoli? L'unica, seria irradiazione divina dell'intera tragedia o un semplice tassello nel gioco degli opposti (l'antitesi positiva, cioè, al brutale Teoclimeno)? Teonoe resterà indecifrabile: la sua magnifica, imperturbabile gravità non ha, sorprendentemente, mai nulla di grottesco, né sarà offuscata dal suo disorientante modo di (non) agire: prima l'ostentazione di un'effettiva preveggenza, unita ad un'improbabile presa di coscienza che su di lei ricada la decisione suprema (e di avere, di conseguenza, un potere maggiore di quello dell'assemblea olimpica preposta a decidere le sorti di Elena e Menelao, cfr. vv. 887 e sgg.: *τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν [...] εἴθ' αὖ μεθ' Ἥρας στᾶσα σὸν σώσω βίον*⁵⁴); poi una minaccia non troppo velata, in contrasto con quella che sarà la sua decisione finale, ma che è, di fatto, già un ordine contro Elena e Menelao (vv. 892-893: *τί φήσ; ἀδελφῶ τόνδε σημαιμὼ γ' ἐμῶ / παρόνθ', ὅπως ἄν τοῦμὸν ἀσφαλῶς ἔχη*)⁵⁵; di seguito, scegliendo di stare dalla parte di Era,

48. Cfr. Morin (1974, pp. 37-72).

49. Ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους, ἢ τὰ πάντ' ἐπίσταται / τῆς ποντίας Νηρηίδος ἐκγόνου κόρης / πυθοῦ πόσιν σὸν Θεόνοης, «Entra in casa e chiedi notizie di tuo marito alla figlia della Nereide, Teonoe: lei sa tutto».

50. Vv. 13-14: «conosce infatti tutto il mondo divino, presente e futuro».

51. Cfr. Wright (2005, p. 296).

52. Cfr. vv. 529-530, μαθοῦσα Θεονόης [...] ἢ πάντ' ἀληθῶς οἶδε.

53. Cfr. Post (1964, p. 102).

54. «Ora tocca a me decidere [...] oppure mi schiero dalla parte di Era, e ti salvo la vita».

55. «Chi è che ora va da mio fratello a comunicargli che quest'uomo è qui? Voglio stare sicura!».

si augura che anche Afrodite le sia propizia (vv. 1005-1007), ammette che sarebbe un'ingiustizia non restituire Elena (1010-1011), ma decide 'solo' di mantenere il silenzio (σιγήσομαι ἄ μου καθικετεύσατ'⁵⁶), lasciando di fatto a marito e moglie l'incombenza di trovare un modo per salvarsi (cfr. vv. 1032-1034)⁵⁷. L'unica volta in cui il mondo degli dèi viene interpellato direttamente, risponde di fatto con il silenzio: un silenzio necessario, ma che fa ricadere l'azione nelle mani degli uomini; che l'indecifrabile Teonoe – personaggio contrassegnato ancor più degli altri dal tratto di *non-inevitabilità* analizzato in precedenza⁵⁸ –, profetessa *ex post* a cui è risparmiato il trattamento comico (ma non la situazione paradossale), illusorio punto di svolta 'divino' della tragedia, non rappresenti il rimpianto del *sacro*?⁵⁹ Nel suo caso, però, il sentimento del rimpianto non è ottenuto attraverso il comico, ma con una pensosa, dissonante distorsione di un'intera sezione: un responso atteso, una decisione temuta (e per cui viene costruito uno straordinario agone in cui Elena e Menelao sostengono la *stessa* tesi!)⁶⁰ si concludono con una promessa di silenzio. Un silenzio che si sarebbe potuto ottenere senza agone e, soprattutto, senza un personaggio che Euripide ha scelto di creare per poter esprimere la sua tumultuosa nostalgia.

La consapevolezza dell'illusione e la dissonanza divampavano nella parte centrale del secondo episodio, quando il Servo conduceva Menelao a riconoscere Elena attraverso il racconto del dissolvimento dell'εἶδωλον, che agisce da *deus ex machina*⁶¹ interno alla tragedia: l'εἶδωλον è un *deus ex machina* indiretto (attraverso l'ἄγγελος) e, posto esattamente a metà (vv. 605 e sgg.), risolve l'ambiguità 'ufficiale' della prima parte del dramma (quella delle due Elene). Il Servo, invece, ricorda un altro *deus ex machina* interno ad una tragedia, cioè il Vecchio Servo che riconoscerà Oreste dalla cicatrice nell'*Elettra*: dell'ἀναγνώρισις dell'*Elettra*, questa scena conserva la paradossale ironia, perseguita con l'esilarante reazione del Servo alla vista della 'vera' Elena (vv. 616-621):

ὦ χαῖρε, Λήδας θύγατερ, ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα;
ἐγὼ δέ ε' ἄστρων ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς

Seguo, per questi vv. 892-893, il testo proposto da Alt (1964). Per la lacuna qui ipotizzata, cfr. Alt (1964) e Dale (1967), *ad locum*.

56. «Manterrò il silenzio che mi avete solennemente chiesto».

57. In cui Elena dirà a Menelao: Μενέλαε, πρὸς μὲν παρθένου σεσφάσιμεθα / τοῦνθένδε δὴ σὲ τοὺς λόγους φέροντα χρεῖ / κοινὴν ξυνάπτειν μηχανὴν σωτηρίας, «Menelao, per quanto riguarda Teonoe siamo a posto: ora sei tu che devi proporre qualcosa, inventare un piano comune che ci tragga in salvo».

58. Molto acutamente, Post (1964, p. 102) nota come, per il ruolo che svolge, «Theonoe could also have been made comic».

59. Per due opposte interpretazioni di Teonoe, cfr. Kitto (1952, pp. 324-325) – che presenta la situazione della profetessa come «arbiter between Hera and Aphrodite: shall she or shall she not reveal Menelaus' arrival to her brother? So ridiculous a situation cannot move in us any serious emotion» – e Zuntz (1960, pp. 204-211), incline ad esagerare la solennità e l'importanza rivestite dalla stessa scena nella tragedia.

60. Cfr. Duchemin (1945, pp. 247-275).

61. Per l'idea dell'εἶδωλον *deus ex machina*, cfr. Schmiel (1972, p. 285 n.).

ἤγγελον εἰδὼς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον
 δέμας φοροίης. Οὐκ ἔδ' σε κερτομεῖν
 ἡμας τόδ' αὔθις, ὡς ἄδην ἐν Πλίφ
 πόνους παρεῖχες σῶ πόσει καὶ συμμάχοις⁶².

La consapevolezza dell'illusione e la dissonanza divampano, sempre grazie al Servo, ai vv. 700-701: Μενέλαε, κάμοι πρόσδοτον τῆς ἡδονῆς, / ἦν μανθάνω μὲν καὐτός, οὐ σαφῶς δ' ἔχω («Menelao, fammi partecipare alla vostra gioia: la vedo ma non la capisco bene»): il grottesco umorismo di questa battuta, però, contrasta violentemente con le parole che lo stesso Servo pronuncerà qualche istante più tardi (vv. 706-707: τί φῆς; / νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;, «Che dici? E per una nuvola abbiamo sofferto tanto, solo per questo?»), avvogliando di malinconia anche il sorriso di pochi istanti prima.

Divamperanno, poi, al termine del primo (vero) stasimo, quando il Coro si addenterà in una riflessione di filosofia della religione, sollevando più di un dubbio che quelle «azioni degli dèi che saltano da una direzione all'altra e sfociano in esiti contraddittori e imprevedibili»⁶³ siano «l'estremo confine»⁶⁴ che Euripide (il razionalista *irrationalist*) riesce a sfiorare ma a non oltrepassare, come nessun uomo può oltrepassare, nella sua incessante e disperata ricerca religiosa⁶⁵. Divampano, nello stesso stasimo, qualche verso più in là, quando Elena, la donna sulla cui apologia è stata costruita una tragedia, viene definita (v. 1148) προδότις, ἄπιστος, ἄδικος e, soprattutto, ἄθεος⁶⁶; quando la bellezza di Elena sarà il secondo (dopo l'εἰδωλον) *deus ex machina* interno alla tragedia (cfr. *supra*, p. 19); alla fine del secondo stasimo, quando – dopo un inno alla Madre dei Monti, argomento del tutto sganciato dalla trama della tragedia – nella seconda antistrophe pare esserci un misterioso richiamo ad Elena (vv. 1353-1368):

ᾧν οὐ θέμις <σ> οὐθ' ὀσία
 ἴπυρωσας ἐν <θεῶν> θαλάμοις
 μῆνιν δ' ἔσχες μεγάλας
 ματρὸς, ᾧ παῖ, θυσίας
 οὐ σεβίζουσα θεᾶς

62. «Salve, figlia di Leda: ma allora eri qui! E io ho appena raccontato che te ne eri andata su in mezzo agli astri: non sapevo che avessi le ali. Non ti permetterò di prenderci in giro una seconda volta: a Troia hai già fatto soffrire abbastanza tuo marito e i suoi compagni».

63. Vv. 1140-1143: Ὅς τὰ θεῶν ἐσορᾷ / δεῦρο καὶ αὔθις ἐκεῖσε / καὶ πάλιν ἀντιλόγοις / πιθῶντ' ἀνεπίστοις τύχαις;

64. V. 1139: μακρότατον πέρας.

65. Il verso che chiude la strofe (v. 1150: τὸ τῶν θεῶν <δ> ἔπος ἀλαθὲς ἤρῳν, «ho trovato vera la parola degli dèi») viene di frequente ritenuto corrotto, perché poco in sintonia con il tono antidogmatico del resto del brano: la contraddizione, però, è perfettamente euripidea e rivela, ancora una volta, la dissonanza intrinseca alla sua poetica.

66. Cfr. Conacher (1967, p. 297): «the heaviest irony – and significance – must surely lie on the last of the alleged epithets of Helen: a human heroine, unjustly accused, by divine plan, of betrayal and perfidy, is called 'godless'!».

[...]

μορφῆ μόνον ἠύχαις⁶⁷

Di quale colpa può essersi macchiata la figlia di Leda nei confronti della Madre dei Monti? Non lo sapremo mai. Ma poteva essere un caso che, nella strofe corrispondente, fosse apparsa, come un'infuocata ombra, Afrodite (vv. 1349-1350: καλλίστα Κύπρις), la dea alla quale, per l'intera tragedia, Elena tenta di sottrarsi, ma della cui natura – una natura che le appartiene – non può fare a meno, ancora una volta, per potersi salvare?⁶⁸

Divampano nel momento in cui Teoclimeno scoprirà l'inganno dalle parole del Messaggero, che lo esorterà a cercarsi un'altra moglie, dato che Elena ha abbandonato l'Egitto: πετροῖσιν ἀρθεῖς ἢ πεδοστιβεῖ ποδί;⁶⁹ gli risponderà l'incredulo re. La replica del Messaggero sarà ancor più ironica, ma il sorriso provocato è il più amaro dei sorrisi: ὃς αὐτὸς αὐτὸν ἦλθεν ἀγγέλλων θανεῖν⁷⁰. Una battuta 'ermeneutica' che sembra, per un istante, portare in scena il cadavere di *quella* tragedia della cui morte Euripide ha piena consapevolezza, ma che inabissa nell'ironia. Ancora una volta, il poeta deve ricorrere allo *humour* per salvare la tragedia: la vorticoso oscillazione tra tragico e comico gli permette di paralizzare con malinconica voluttà gli ultimi istanti di un mondo che gli si sta disintegrando tra le mani, ma che non vuole né riesce ad abbandonare, pur essendoselo già lasciato alle spalle: l'ironia è l'unica reazione possibile – e, insieme, la più grande manifestazione – al vuoto inesorabile.

La consapevolezza dell'illusione, la dissonanza e l'amara ironia divampano, infine, quando il Messaggero racconta l'inganno subito dagli Egizi in una *rhexis* che pare capovolgere e travolgere di suprema ambiguità i principi su cui era stata costruita la tragedia: l'integrità di Elena e l'insensatezza di aver combattuto e sofferto per una nuvola. Euripide costruisce nelle parole dell'ἄγγελος l'estrema messinscena dell'*Elena*: l'ultima immagine dell'eroina riabilitata è quella di una donna che «abilissima a fingere, camminava con passo languido e piangeva a calde lacrime il marito che le era accanto e che non era affatto morto»⁷¹; di una donna che, anche se cosciente di essere considerata la causa della guerra, non esita ad incitare i Greci sulla nave: «Dov'è finita la gloria del vostro trionfo a Troia? Mostrate la a questi barbari!»⁷², mentre Menelao, l'uomo che è appena stato informato di aver sofferto dieci anni per nulla, eccita i suoi marinai: «Cosa aspettate, voi che siete il fiore della Grecia, a sgozzare, a sterminare questi barbari e a gettarli in mare?»⁷³: la fuga

67. «Nel tuo talamo hai celebrato riti che la legge divina non permette, e ti attiri l'ira della gran madre, figlia, non ne rispetti i sacrifici [...] hai contato solo sulla tua bellezza».

68. Per una sontuosa interpretazione di questo secondo stasimo, cfr. Zuntz (1960, pp. 226-227).

69. V. 1516: «Volando con le ali oppure camminando a piedi?».

70. V. 1518: «Era proprio lui [Menelao] l'uomo che è venuto a comunicarci la morte di se stesso».

71. Vv. 1528-1529: σοφώταθ' ἄβρὸν πόδα τιθεῖσ' ἀνέστενε / πόσιν πέλας παρόντα καὶ τεθνηκότα.

72. Vv. 1603-1604: ποῦ τὸ Τρωικὸν κλέος; / δεῖξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους.

73. Vv. 1593-1596: τί μέλλετ', ὦ γῆς Ἑλλάδος λωπίσματα, / σφάζειν φρονεῖν βαρβάρους νεὸς τ' ἅπο / ῥίπτειν ἐς οἶδμα; ναυβάταις δὲ τοῖσι σοῖς / βοᾷ κελουστής τὴν ἐναντίαν ὄπα.

dall'Egitto non è possibile senza una ripetizione, pur miniaturizzata, della guerra di Troia, che inchioda la storia, Elena e Menelao al proprio passato. Il futuro, invece, non è davvero possibile, sprofondato com'è nell'irreale incanto del 'lieto fine' offerto dal successivo intervento dei Dioscuri, *dei ex machina* di automatico corollario (ed è curioso che quello più estraneo alla tragedia sia, dei tre, l'unico effettivo *deus ex machina*): da una parte l'agonia del passato, dall'altra l'impossibile: ma una è la tragedia del τραγικώτατος ποιητῶν; l'altra, il mito.

Abbiamo visto come la consapevolezza dell'illusione e la lucidità provochino quella «colossale dissonanza» che investe la forma e il contenuto della tragedia; la disarmonia può fare a meno della necessità per sostituirla con l'infinità possibilità: così Euripide avvolge l'*Elena* del fruscio e della fantasticheria del possibile. La tragedia del V secolo, però, si fondava sul mito, e il mito non conosce possibilità (se non le diverse versioni che uno stesso mito può offrire). La consapevolezza dell'illusione e la lucidità non condussero Euripide, nonostante tutto, a disfarsi della forma tragica e, soprattutto, del mito, come invece ebbe il genio e la freddezza di fare Agatone. Ma Euripide amava troppo Atene, la tragedia e il passato in cui la tragedia si era creata per poterne fare a meno; e, soprattutto, rimpiangeva troppo quel tempo che si consumava nei suoi versi e che lui non aveva avuto per poterlo lasciare andare. Per questo dovette combattere per l'intera carriera con il mito e contrastare, urtare, far cozzare la possibilità contro l'inevitabilità; per questo dovette inscenare degli irreali giochi di prestigio da consumato affabulatore per risolvere gli intrecci delle sue tragedie: per aderire al mito, che amava e in cui non poteva riconoscersi, ma a cui volle costringersi. La lotta contro il mito determina quel perpetuo ondeggiare tra sorriso e tristezza, una tra le grandi contraddizioni del poeta: non ha quindi troppo significato – anche e soprattutto alla luce di quello che si può riconoscere come *trait d'union* della poetica euripidea, cioè la rappresentazione della *caduta* – voler cercare un 'genere' all'*Elena* e definirla di volta in volta o tragedia o commedia o melodramma o tragicommedia o commedia nuova o *romance* o *Euripidean comedy*, perché, se nella forma è senza'altro una (dissonante) tragedia, per quanto riguarda il contenuto ha ragione chi pensa che «l'auteur de *Médée* n'a cessé de perfectionner et d'affiner sa technique du comique [...]. En conclusion, on peut dire qu'Euripide est avant tout un ironiste»⁷⁴: un ironista drammatico che oltrepassa la tragedia cristallizzandone le sue componenti; un tragediografo creatore di tragedie implicite attraverso il comico; un commediografo attraverso il tragico; un malinconico devastato dallo *humour*; un *irrationalist* percorso dalla vertigine della lucidità; un empio nostalgico della religione; un prestigiatore che comprese drammaticamente che ogni verità si nutre delle verità che la negano, come dimostra l'*Elena*, dove le varie contraddizioni – apparenza e realtà, ὄνομα e πράγμα, moglie e donna, tragico e comico, ragione e sentimento, vita e morte, desiderio e nostalgia, illusione e disincanto – non verranno risolte, ma accentuate, esagerate ed esplose fino a lasciare

74. Morin (1974, p. 72).

un'ultima, lacerante alternativa: da una parte il fantasma di quel che fu, dall'altra l'inesorabile vuoto: non è forse questa l'antinomia più peculiare al più tragico dei poeti?

Riferimenti bibliografici

- Alt K. (1964), *Helena*, ed. by K. Alt, Leipzig.
- Barone C., Faggi V. (2001), *Le Metamorfosi del Fantasma: lo Spettro sulla Scena Tragica (da Eschilo a Shakespeare)*, Palermo.
- Behler E. (1986), *A. W. Schlegel and the Nineteenth Century Damnatio of Euripides*, in "GRBS", 27: 4, pp. 335-367.
- Beltrametti A.A. (2002), *Euripide: Le Tragedie*, a cura di A.A. Beltrametti, trad. di F.M. Pontani, Torino.
- Canevet M. (1971), *Aspects baroques du théâtre d'Euripide*, in "BAGB", pp. 203-210.
- Citati P. (2002), *La mente colorata*, Milano.
- Conacher D.J. (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- Croally N.T. (1994), *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge.
- Dale A.M. (1967), *Euripides: Helen*, ed. with Introduction and Commentary by A.M. Dale, Oxford.
- Di Benedetto V. (1965), *Euripidis Orestes*, introd., testo crit., commento e append. metrica a cura di V. Di Benedetto, Firenze.
- Dodds E.R. (1929), *Euripides the Irrationalist*, in "CR", 43: 3, pp. 97-104.
- Donini P. (2008), *Aristotele: Poetica*, a cura di P. Donini, Torino.
- Duchemin J. (1945), *L'Agon dans la tragédie grecque*, Paris.
- Fusillo M. (1997), *Euripide: Elena*, a cura di M. Fusillo, Milano.
- Galeotti Papi D. (1987), *Victors and Sufferers in Euripides' Helen*, in "AJPh", 108, pp. 27-40.
- Henrichs A. (1986), *The Last of the Detractors. Friedrich Nietzsche's Condemnation of Euripides*, in "GRBS", 27: 4, pp. 369-397.
- Heubeck A., West S. (2007), *Omero: Odissea* (vol. I), ed. a cura di S. West, introd. di A. Heubeck, trad. di G.A. Privitera, Milano.
- Kitto H.D.F. (1952), *Greek Tragedy. A Literary Study*, New York.
- Medda E. (2001), *Euripide: Oreste*, a cura di E. Medda, Milano.
- Morin A. (1974), *Évolution du comique dans l'œuvre d'Euripide*, in "CEA", III, pp. 37-72.
- Murray G. (1902), *Euripidis Fabulae: I*, rec. br. adn. crit. instr. G. Murray, Oxford.
- Murray G. (1913a), *Euripidis Fabulae: II*, rec. br. adn. crit. instr. G. Murray, Oxford.
- Murray G. (1913b), *Euripidis Fabulae: III*, rec. br. adn. crit. instr. G. Murray, Oxford.
- Pippin A.N. (1960), *Euripides' Helen: a Comedy of Ideas*, in "CPh", 55: 3, pp. 151-163.
- Post L.A. (1964), *Menander and the Helen of Euripides*, in "HSPH", 68, pp. 99-118.
- Roth J. (1982), *Confessione di un assassino*, trad. it. di B. Griffini, Milano.
- Schmiel R. (1972), *The Recognition Duo in Euripides' Helen*, in "Hermes", 100, pp. 274-294.
- Vellacott P. (1975), *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge.
- Wright M. (2005), *Euripides' Escape – Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.
- Zuntz G. (1960), *On Euripides' Helena: Theology and Irony*, in O. Reverdin (ed.) *Euripide, Entretiens sur l'antiquité classique* 6, Vandoeuvres-Genève, pp. 199-241.