

La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*

di *Elisabetta Matelli*

elisabetta.matelli@unicatt.it

Abstract

The paper reconsiders some aspects of the ancient legend of Helen, paying particular attention to her divine origin continued in the Spartan and Laconian traditions, which were collected and elaborated by the poet Stesichorus in two different versions of his *Palinodia*. Here he said that Proteus kept Helen in Aegypt giving to Paris / Alexander an *eidôlon* of Helen in her substitution. The author wonders about the matter of this *eidôlon*. The 'drift' of this myth is then considered in relationship with the history of visual arts, that seems to have been influenced by the fame of Helen's beauty from Parrasios and Zeuxis's time until modern age, in strict connections with its literary afterlife.

Introduzione

Di quale materia era fatta Elena, la donna seduttrice e sedotta, poligama¹, distruttrice di uomini e di città²? Nonostante l'*epos* omerico, i *Canti Cipri*, l'*Elena* di Stesicoro, l'*Agamennone* di Eschilo e le *Troiane* di Euripide la presentino come donna carnale, fatale, avida, infedele, adultera, responsabile del più grande conflitto del mondo epico³, esiste pure una tradizione parallela che attribuisce questa responsabilità non già a lei, ma a un suo "doppio", al suo evanescente *eidôlon*⁴, la cui

* È mio desiderio dedicare questo articolo alla Professoressa Annamaria Cascetta, che di recente ha terminato il suo ruolo di professore ordinario di Storia del Teatro e dello Spettacolo e di direttore del Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo nell'Università Cattolica di Milano.

¹ Cfr. Eschilo, *Agamennone*, in *Oresteia*, tr. it. di E. Medda, BUR, Milano 1995, v. 62.

² Cfr. *ivi*, vv. 688-690.

³ Cfr. *ivi*, v. 1455: «Ahi folle Elena / che da sola quelle molte, davvero molte vite / sotto Troia hai distrutto». Inoltre cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2002, pp. 77-106 (cap. IV, "La sposa infedele") e pp. 107-131 (cap. V, "L'adultera").

⁴ Cfr. R. Kannicht (a cura di), *Euripides: Helena*, 2 voll., Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1969, vol. I, pp. 21-77; N. Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Cornell University Press, Ithaca-London 1994 e M. Bettini, C. Brillante, *Il*

storia riporta all'origine di tale mito e al tempo stesso ne dischiude le derive.

I miti di Elena in età storica presentano caratteristiche tali da far sospettare – a monte – un'arcana tradizione religiosa assimilata, variamente elaborata e presente in diverse culture indoeuropee.⁵ Nella tradizione greca rimangono tracce di un culto divino di Elena soprattutto a Sparta (ed è interessante che ciò avvenga proprio all'interno di una società che riconosce alla donna ruoli privilegiati)⁶. Nella tradizione indiana vedica, le caratteristiche fondamentali di Elena sono riconoscibili in Aurora, la figlia di *Dyaus*, fuggevole divinità della luce (dunque elemento etereo)⁷, familiarmente congiunta ai due gemelli *Ashvins* (analoghi ai Dioscuri)⁸ e soprattutto caratterizzata dal destino di venire sostituita al marito con un "doppio", mortale, a lei uguale (*savarna*, letteralmente "dello stesso colore"⁹), oppure da un'ombra a lei identica nei più recenti Purana¹⁰, entrambe in grado di

mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi, cit., pp. 132-186. Vedi inoltre la bibliografia citata alla nota 10 e *passim*.

⁵ Cfr. V. Pisani, "Elena e Ἠλένη", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 56 (1928), pp. 470-499, A. Momigliano, "Un aspetto ignoto del mito di Elena", *Aegyptus*, 12, 2-3, (1932), pp. 113-120; M.L. West, *Immortal Helen. An Inaugural Lecture delivered on 30 April 1975*, Bedford College University of London, London 1975 (nuovamente pubblicato in M.L. West, *Hellenica*, Oxford University Press, Oxford 2011, vol. I, pp. 80-96), P.G. Jackson, *The transformations of Helen: Indo-European myth and the roots of the Trojan cycle*, Röll (Münchener Studien zur Sprachwissenschaft. Beiheft. Neue Folge 23), Dettelbach 2006; M.L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford University Press, Oxford 2007, in particolare le pp. 137, 186, 190, 230-232, 235-236. Il filone minoico-miceneo è specificamente oggetto dell'analisi di M.P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its survival in Greek religion*, C.W.K. Glerup, Lund 1950, pp. 528-532.

⁶ Sulla condizione della donna in età storica a Sparta (eccezionale e diversa rispetto a quella ateniese), cfr. E. Fantham, H. Peet-Foley, N. Boymel Kampen, S.B. Pomeroy, H.A. Shapiro, *Women in the Classical World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1995, pp. 56-67.

⁷ Cfr. M.L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, cit., pp. 219-237.

⁸ Cfr. W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, seconda edizione italiana con aggiunte dell'Autore, a cura di G. Arrigoni, Jaca Book, Milano 2003, pp. 400-403; M.L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, cit., pp. 219, 230; M.L. West, "History and Prehistory: The Troy Saga", in *Hellenica*, cit. p. 110. Vedi anche P.G. Jackson, *The transformations of Helen: Indo-European myth and the roots of the Trojan cycle*, cit., in particolare le pp. 56-72.

⁹ Cfr. *R̥gveda*, 10.17.

¹⁰ Cfr. *Vishnu Purana*, 3.2.

generare figli al marito: data l'ampiezza e complessità del tema, in queste pagine posso solo segnalare che la leggenda greca di Elena chiede di essere compresa entro una prospettiva storico-culturale più ampia rispetto a quella puramente ellenocentrica di età storica (è soprattutto la tradizione di studi anglosassone ad approfondire questi aspetti aperti dal Pisani)¹¹.

Esiodo sembra essere stato il primo poeta a introdurre una versione del mito diversa da quella omerica: non la donna, ma un suo *eidôlon*, venne portato da Alessandro a Troia. La testimonianza non specifica altro, tuttavia è verosimile che – già secondo questa tradizione – Elena, partita per Troia con Alessandro, nella tappa egiziana del viaggio venisse lì trattenuta da Proteo, che fece ripartire il principe troiano in compagnia di un *eidôlon* del tutto simile alla donna rimasta invece in Egitto¹². La maggior parte delle fonti attribuisce però a Stesicoro, poeta del VI secolo a.C., il racconto dell'*eidôlon* di Elena: i frammenti restituiscono solo pochi versi¹³, tuttavia ricostruiamo così, in breve, le

¹¹ Affronto più ampiamente questa prospettiva in E. Matelli, "La fascinazione di Elena: percorsi cognitivi entro le derive del suo mito" di prossima pubblicazione.

¹² «Per primo Esiodo introdusse l'*eidôlon* di Elena», si legge nella *Parafrasi a Licofrone* 822 (1.71 Scheer). Questa testimonianza viene pubblicata tra i frammenti esiodici sospetti da R. Merkelbach, M.L. West (a cura di), *Fragmenta Hesiodica*, Clarendon Press, Oxford 1967, fr. 358, seguito da G.W. Most (a cura di), *Hesiod: The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments*, vol. 2, Loeb Classical Library, Cambridge Mass.-London 2007, fr. 298; cfr. anche M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure, and Origins*, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 134-135. Tuttavia studi più recenti attribuiscono valore a questa testimonianza (cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., p. 133). Il fatto che Esiodo avesse già parlato dell'*eidôlon* di Elena in Egitto non è necessariamente in contraddizione con i frammenti del *Catalogo delle donne* in cui si dice che tutte e tre le figlie di Tindaro avevano tradito i loro consorti (cfr. R. Merkelbach, M.L. West [a cura di], *Fragmenta Hesiodica* cit., fr. 176): se, in questa versione, non Elena ma l'*eidôlon* era andato fino a Troia, ella aveva seguito comunque Alessandro fino in Egitto (cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., p. 133).

¹³ Cfr. Platone, *Fedro* 243a; Filostrato, *Vita di Apollonio* 6.11; Tzetzes, *Antehomerica* 149 (frammenti raccolti in Stesicoro, *Palinodiai*, fr. 192, in M. Davies (a cura di), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, *Alcman - Stesichorus - Ibycus*, post D.L. Page, Clarendon Press, Oxford 1991 = 2005, pp. 177-179); *Papiro d'Ossirinco (POxy)* 2506, linn. 9-11 (= Stesicoro, *Palinodia*, fr. 193 Davies e Cameleonte, fr. 32 Martano in A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady [edd.], *Praxiphanes of Mytilene, Chamaeleon of Heraclea. Text, Translations, and Discussions*, Transaction Publishers

vicende da lui raccontate: 1) Stesicoro, nell'*Elena*, seguendo la versione omerica, cantò che la moglie di Menelao aveva seguito di sua volontà Paride/Alessandro a Troia¹⁴. 2) Successivamente, in una prima *palinodia*, Stesicoro avrebbe raccontato che – a causa delle accuse subite – la dea Elena (o, secondo una diversa tradizione, i suoi fratelli Dioscuri)¹⁵ lo aveva punito con la perdita della vista¹⁶. Di qui il tentativo di recuperare la vista, scrivendo un componimento nel quale si negava che Elena fosse *mai arrivata a Troia* perché là era andato solo il suo *eidôlon*. 3) Ma, poiché nemmeno così aveva riacquisito la vista, il poeta avrebbe composto una seconda *palinodia* con una versione del tutto nuova del mito, affermando che Elena *non era mai nemmeno salita sulla nave di Paride/Alessandro*¹⁷. In entrambe le versioni era probabilmente raccontato come Proteo, nel primo racconto in Egitto, nel secondo subito a Sparta, avesse trattenuto con sé la donna, consegnando in vece sua un *eidôlon* al principe troiano, che

[Rutgers University Studies in Classical Humanities, XVIII], New Brunswick-London 2012, pp. 238-243). E. Cingano, "Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 12, (1982), pp. 21-33 discute quattro testimonianze che, analogamente a Cameleonte, parlano al plurale delle palinodie di Stesicoro.

¹⁴ Cfr. G. Massimilla, "L'Elena di Stesicoro quale premessa ad una ritrattazione", *La parola del passato*, 45, (1990), pp. 370-381.

¹⁵ Elena e i Dioscuri erano onorati come divinità in terra lacone e nelle colonie doriche legate a Sparta, cfr. M.P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1967, vol. I, pp. 104 nota 1 e 406-411; M.P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its survival in Greek religion*, cit., pp. 541-542; M. Gigante, "La cultura a Locri", in *Atti del sedicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, Taranto 1976, Napoli 1977, pp. 619-697: qui p. 631; M. Torelli, "I culti di Locri", in *ivi*, pp. 147-184: qui pp. 169-170 e 174-175; M. Giangiulio, "Locri, Sparta, Crotone e le tradizioni leggendarie attorno alla battaglia della Sagra", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 95, (1983), pp. 473-521, in particolare 483-488, 497; E. Lippolis, "Rituali di guerra: I Dioscuri a Sparta e a Taranto", *Archeologia classica*, 40, n.s. 10, (2009), pp. 117-159, in particolare pp. 134-147.

¹⁶ Cfr. M. Giangiulio, "Locri, Sparta, Crotone e le tradizioni leggendarie attorno alla battaglia della Sagra", cit., pp. 501-502 e note 104-105 in merito ai rapporti personali e culturali di Stesicoro con Locri e – tramite la mediazione di questo ambiente – anche con quello spartano, per i quali la riabilitazione di Elena rappresenta, come accennato, un elemento significativo.

¹⁷ *Ibidem*.

portò questo a Troia¹⁸. Buone ragioni inducono a condividere il giudizio di chi afferma che le due palinodie di Stesicoro erano verosimilmente contenute in un unico poema¹⁹.

Da parte sua, Euripide costruisce l'intera trama della tragedia *Elena* attorno al "doppio" della donna, di ritorno da Troia con Menelao²⁰, presentandolo come *eidôlon empnoun* (un'immagine che respira), *eidôlon empnoun ouranou ... apo* (un'immagine fatta con l'aria del cielo)²¹, una scultura di nubi²² del tutto simile a Elena creata da Era che l'aveva fatta avere a Paride per impedire al principe troiano di portare con sé davvero il premio promessogli dalla rivale Cipride: la "vera" Elena non era infatti mai salita sulla nave verso l'Egitto, ma era stata fatta consegnare al re Proteo, in Egitto, da Hermes²³. Dopo sette anni di peregrinazioni sulla via del ritorno dalla guerra, lungo il Mediterraneo, Menelao con l'Elena recuperata a Troia (in realtà appunto il suo *eidôlon*, ma nemmeno Menelao ne è consapevole), sarà sbattuto da una mareggiata sulla costa egiziana, dove s'imbatte nell'Elena lì trattenuta da Proteo (presentato come un faraone egiziano), dando il via a un gioco di equivoci non solo ironici, ma anche comici, fino al punto in cui comincia invece il difficile percorso cognitivo del riconoscimento²⁴.

¹⁸ Cfr. S. West, "Proteus in Stesichorus' Palinode", *ZPE*, 47, (1982), pp. 6-10.

¹⁹ Cfr. D. Sider, "The blinding of Stesichorus", *Hermes*, 117, (1989), pp. 423-431, A. Kelly, "Stesichoros and Helen", *Museum Helveticum*, 64, (2007), pp. 1-21, con la bibliografia a loro precedente. Per la questione rimando al mio articolo "La fascinazione di Elena".

²⁰ Il termine specifico che definisce il doppio è sempre *eidôlon*. Cfr. Euripide, *Elena*, vv. 34, 582, 683, 1136 ed *Elettra*, vv. 1280-1283.

²¹ Cfr. Euripide, *Elena*, v. 34. Cfr. vv. 583-584: «(Men.) E chi può creare un corpo e animarlo? (El.) L'aria (*aithêr*); un dio, con l'aria ti ha dato una compagna di letto». L'elemento etereo è fondamentale anche nella descrizione della "volatilizzazione" dell'*eidôlon*, vedi v. 605: «La tua sposa è scomparsa, si è volatilizzata lassù, negli abissi del cielo» (Euripide, *Elena*, tr. it. di C. Barone, Giunti, Firenze 1995).

²² Ivi, vv. 705-706: «(Men.) No, non fu Elena. Ci hanno ingannato gli dèi: avevamo tra le mani l'immagine luttuosa di una nuvola "*nephelês agalm' en cheroïn [lygron]*". (Servo) "Che dici, abbiamo sofferto invano per una nuvola?».

²³ Ivi, vv. 666-683 e 1135.

²⁴ Ivi, vv. 557-624.

La domanda da cui eravamo partiti era di quale materia fosse fatto il doppio di Elena²⁵. La risposta delle fonti è meno semplice di quanto una prima lettura delle stesse possa far credere. Innanzitutto l'etimologia del termine *eidôlon* riporta alla radice indoeuropea **ueid*, “vedere”, che di per sé esprime l'idea generale dell'apparire alla vista: *eidôlon* dunque significa “visione”²⁶, senza connotazioni precise in merito alla materia di ciò che appare; analogo il significato da attribuire a *phantasma* (etimologicamente collegato a *phantazô*, “faccio vedere / mostro”) usato da Servio Danielino a proposito dell'immagine di Elena andata a Troia²⁷.

Euripide ripropone il filone mitico del doppio di Elena, divergendo dalla versione omerica; tuttavia egli attribuisce all'*eidôlon* di Elena la medesima natura che è caratteristica degli *eidôla* sia di Omero che di Esiodo.

Nel paragrafo che segue, presenterò qualche esempio di queste valenze di sostanza eterea, sottile.

La materia sottile degli *eidôla* arcaici

L'*eidôlon* appare, nei primi poeti, come una “costruzione” divina, fatta d'aria e nubi. Gli dèi possono farla apparire tanto nella veglia che nel sonno, sia con lo scopo d'ingannare sia di rassicurare o confortare qualcuno.

²⁵ Sul tema dell'*eidôlon* di Elena è naturalmente concentrata tutta la maggior parte della bibliografia relativa alla *Palinodia* di Stesicoro: per un quadro di sintesi richiamo a R. Kannicht, *Euripides: Helena*, cit., vol. I, pp. 33-38 e 53-60; F. Bertini, “Λ'εἶδωλον di Elena”, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Università di Genova, Istituto di Filologia classica e medioevale (Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia classica, 30), Genova 1970, pp. 81-96; M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., pp. 132-157. Metodologicamente importante il contributo di J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci: studi di psicologia storica* (1965), tr. it. di M. Romano e B. Bravo, Einaudi, Torino 1970, pp. 343-358 (in riferimento ai *kolossoi* quali *eidôla*) e l'antologia di sette saggi raccolta da Pietro Con- te in J.-P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

²⁶ Cfr. R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, E.J. Brill, Leiden-Boston 2010, pp. 379-380.

²⁷ Cfr. Servio Danielino, *Commento a Eneide* 1.651.

In *Iliade* 5.449-451 Apollo crea un *eidôlon* di Enea del tutto simile al vero combattente, attorno al quale si battono con reciproca violenza Troiani e Achei²⁸. Non viene detto di quale materia fosse composto questo *eidôlon*, ma ci viene in soccorso un’analoga creazione divina, quella dell’immagine evanescente di Ificle (sorella di Penelope) creata da Atena, a cui è ripetutamente riferito il termine *eidôlon*²⁹. L’episodio omerico racconta che Atena «fece un *eidôlon* dal corpo simile a quello di una donna, a quello di Ificle, figlia del magnanimo Icario»³⁰, in grado di penetrare nella stanza del palazzo «lungo la striscia del chiavistello»³¹ e parlare stando eretto sopra alla testa di Penelope³² – la quale è «dentro alle porte del sogno»³³ – per rassicurarla in merito al consorte. L’*eidôlon* è detto *amauron* (evanescente)³⁴, ed esce lungo il medesimo chiavistello da cui era entrato svanendo «nei soffi del vento»³⁵.

L’immagine onirica sembra dunque avere la medesima consistenza di un *eidôlon* d’aria o di una nube: assai simile a questa sembra essere l’apparizione di Elena a Menelao tra le mura vuote del palazzo nell’*Agamennone* di Eschilo³⁶. Nel *Catalogo delle donne* si racconta che

²⁸ Ivi, 5.449-451: «intanto fabbricò un *eidôlon* Apollo arco d’argento, / somigliante a Enea anche nelle armi / e così attorno all’*eidôlon* i Teucri e gli Achei gloriosi / squarciavano gli uni agli altri gli scudi nel petto» (tr. di R. Calzecchi Onesti, Giulio Einaudi Editore, Torino 1972).

²⁹ Cfr. *Odissea* 4.795, 797, 824, 835.

³⁰ Ivi, 795-797.

³¹ Ivi, 802.

³² Cfr. ivi, 803. La medesima formula (*stê d’ar’hyper kephalês*) è usata per esprimere l’apparizione della *psychê* di Patroclo sopra alla testa di Achille dormiente in *Iliade* 23.68.

³³ *Odissea* 4.793 e 809.

³⁴ Ivi, 823.

³⁵ Ivi, 838-839.

³⁶ Nell’*Agamennone* Eschilo presenta Elena come una sfuggente visione onirica di Menelao: l’immagine di Elena compare e subito scompare in sogno al consorte rimasto solo dentro al palazzo di Argo; tuttavia Eschilo non usa qui il termine *eidôlon*, ma *doxa* (l’immagine onirica è in questo caso una costruzione mentale, non una creazione divina); Cfr. Eschilo, *Agamennone*, tr. it. di E. Medda, Mondadori, Milano 1994, vv. 420-426: «E si presentano in sogno dolorose visioni / che apportano un piacere vano; / ché vanamente, quando un uomo crede di vedere liete immagini, / la visione gli sfugge tra le mani e se ne va, né più / sulle ali accompagna le vie del sonno». Sempre nell’*Agamennone*, per l’assenza di Elena che ha varcato il mare, un fantasma (*phasma*) sembra dominare sulla casa. La critica è divisa se il “fantasma” sia Menelao

Endimione era stato innalzato da Zeus al cielo dove s'innamorò di Era: non corrisposto, venne punito con l'inganno di una nuvola che riproduceva identicamente le fattezze della dea (*eidôloi paralogisthênai nephelês*) e venne scaraventato giù nell'Ade³⁷. Analogo racconto nell'*Issione* di Eschilo, dove Zeus, per punire Issione innamorato di Era, creò una nube (*nephelên*) con l'immagine della dea (*eidôlon*): il mito raccontava che Issione, unitosi alla nube, generò così i Centauri³⁸.

Nelle *Fenicie* di Euripide, Edipo anziano si definisce «un pallido, invisibile *eidôlon* dell'etere, un morto sottoterra, un sogno alato»³⁹, analogamente a come il Coro argivo della Parodo dell'*Agamennone* di Eschilo qualifica la sostanza sottile della propria vecchiaia *onar êmerofanton*, «un sogno che appare di giorno»⁴⁰.

Eidôlon è in effetti anche il termine che descrive il morto che sta nell'Ade: in *Iliade* 23.72 e in *Odissea* 11.83, 476 e 602⁴¹, 20.355; in 20.14 la parola è proposta in endiadi o come sinonimo di *psychê*. In un altro passo dell'*Iliade* leggiamo: «Nell'Ade c'è *psyche* ed *eidôlon*, ma dentro non vi è più il cuore [(*phrenes*), quale sede degli affetti]»⁴². Nei *Persiani* di Eschilo assistiamo allo straordinario arrivo sulla terra, dall'Ade, dell'*eidôlon* di Dario⁴³, nelle *Eumenidi* si evoca l'*eidôlon* di

o Elena. Vedi la discussione in merito in J. Bollack, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le text et ses interprétations*, vol. 1, *Prologue. Parodos anapestique. Parodos Lyrique I*, Presses Universitaires des Lille - éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Lille 1981, pp. 429-432 e M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1992, pp. 16-24. *Phasmata* "onirici" sono presenti anche in Euripide, *Ifigenia a Tauride*, v. 42.

³⁷Cfr. R. Merkelbach, M.L. West (a cura di), *Fragmenta Hesiodica*, cit., fr. 260.

³⁸ Cfr. Eschilo, *Issione*, F *89, in S. Radt (a cura di), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. 3, *Aeschylus*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1985.

³⁹ Euripide, *Fenicie*, vv. 1543-1545.

⁴⁰ Eschilo, *Agamennone*, v. 82. Cfr. W. Shakespeare, *La tempesta*, IV Atto, Scena 1: "We are such stuff / as dreams are made on; and our little life / is rounded with a sleep".

⁴¹ Durante il viaggio nell'Ade a Odisseo compare l'*eidôlon* di Eracle, un'entità diversa da Eracle (chiamato *autos*) che è invece presso il banchetto degli dei (*Odissea* 11.601-604). Anche in questo caso l'*eidôlon* è dunque "un doppio".

⁴² Cfr. Omero, *Iliade*, 23.104.

⁴³ Cfr. Eschilo, *Persiani*, v. 681.

Clitemnestra⁴⁴, nell'*Ecuba* di Euripide l'*eidôlon* di Polidoro⁴⁵. L'evanescenza è un attributo condiviso anche da questa connotazione dell'*eidôlon*, come ben esplicita l'episodio nell'Ade tra Odisseo e la madre⁴⁶, dove per tre volte l'eroe cerca di abbracciare la donna, ma non riesce ad afferrarla, perché ella è «simile a un'ombra o a un sogno»⁴⁷: Odisseo arriva a chiedersi se la consistenza rarefatta della madre possa essere un'apparizione (*eidôlon*) inviata dalla lucente Persefone⁴⁸.

L'*eidôlon* – descritto nei passi di Omero ed Eschilo come un'evanescente apparizione del tutto simile all'originale umano anche se priva di “cuore” (*phrenes*)⁴⁹ e opera dell'arte di un dio – mi porta a credere che di tale natura eterea debba essere anche l'*eidôlon* di Esiodo e sicuramente quello di entrambe le versioni della *Palinodia* stesicorea.

Tuttavia, se l'*eidôlon* consegnato a Paride – in Egitto o a Sparta – al posto della vera Elena era il prodotto di un'arte divina, è chiaro che il Proteo protagonista della *Palinodia* di Stesicoro non può essere il sapiente faraone che Erodoto nelle *Storie*⁵⁰ ed Euripide nell'*Elena* collegano alla leggenda egiziana di Elena⁵¹, bensì il mitico dio Proteo, divinità marina, metamorfica, abitante l'isola di Faro⁵², padre di *Eidothea*, con cui Menelao nel quarto libro dell'*Odissea* narra di aver avuto un incontro sulla via del suo ritorno⁵³. Indubbiamente, il faraone

⁴⁴ Cfr. Eschilo, *Eumenidi*, v. 94.

⁴⁵ Cfr. Eschilo, *Ecuba*, vv. 1 sgg.

⁴⁶ Cfr. Omero, *Odissea* 11.204-214.

⁴⁷ Ivi, 207.

⁴⁸ Cfr. ivi, 210-214.

⁴⁹ Generalizzo la connotazione degli *eidôla* dell'Ade presente in *Iliade* 23.104 ritenendola applicabile alla natura di tutti gli altri *eidôla*, somiglianti ma non identici alla realtà.

⁵⁰ Cfr. Erodoto, *Storie* 2.112-120. Si veda il commento di A.B. Lloyd (a cura di), Herodotus, *Book II, Commentary 99-182*, E.J. Brill, Leiden-New York-København-Köln 1988, pp. 42-52.

⁵¹ Il faraone Proteo, padre di Teonoe e Teoclimeno, è nominato in Euripide, *Elena*, vv. 4, 46, 61, 64, 152, 460, 542, 631, 787, 1370.

⁵² Cfr. Omero, *Odissea* 4.355.

⁵³ Cfr. ivi, 351-570.

Proteo di Erodoto e di Euripide aveva assimilato alcune caratteristiche di tale figura divina⁵⁴.

La materia artistica del doppio di Elena

Tuttavia uno scolio al *Panatenaiico* di Elio Aristide propone un'interpretazione diversa: la fonte, infatti, afferma che l'*eidôlon* di Elena consegnato ad Alessandro, in sostituzione della donna, trattenuta da Proteo in Egitto, era "dipinta su un quadro" (*pinax*).

La testimonianza dice:

Stesicoro nella sua poesia dice che Alessandro, rapita Elena e passando per (l'isola di) Faro, venne privato di lei da parte di Proteo, ma da questi ricevette l'immagine (*to eidôlon*) tracciata su un *pinax*, affinché, guardandola, il suo amore si mitigasse.⁵⁵

La fonte, identificando l'*eidôlon* di Elena nella *Palinodia* con una "immagine dipinta" su un *pinax*, presenta una storia in realtà poco verosimile per Stesicoro (il suo *eidôlon* era sicuramente una "visione eterea", non certo un quadro)⁵⁶.

⁵⁴ Proteo da divinità marina assunse probabilmente uno *status* umano in seguito all'assimilazione con Thon di *Odissea* 4.228. Erodoto pone il regno di Proteo a Memphis (*Storie* 2.112; 114), mentre il Proteo cantato da Stesicoro risiedeva presso l'isola di Faro secondo uno *Scolio* a un passo di Elio Aristide (W. Dindorf, *Aristides*, vol. 3, Reimer, Leipzig 1829, *Scolio* AC, p. 150), esattamente come il dio marino dell'*Odissea* (*Odissea* 4.355); il nome della figlia del dio, *Eidothea* (ivi, 366), fu accorciato in *Eidô* nel dramma satiresco *Proteo* di Eschilo, di cui era appunto protagonista il dio (Eschilo, *Proteo*, F 212, in *TrGF*, vol. 3, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2009, p. 332); in Euripide *Eidô* (*Eidos* secondo i manoscritti dell'*Elena* euripidea, v. 11) è il nome originario della figlia del faraone Proteo, soprannominata *Theonoë* ("mente divina") per le sue capacità profetiche (ivi, vv. 10-13). Vedi H. Herter, s.v. "Proteus", *RE* XXIII¹, cc. 940-975.

⁵⁵ *Scolio* AC, p. 150 Dindorf, in riferimento a *Panatenaiico* 131,1 Dindorf = 128 Behr.

⁵⁶ Cfr. M.L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Clarendon Press, Oxford 1997, p. 486 e M.L. West, *History and Prehistory*, cit., p. 111 (ove cita H. Wirth, *Homer und Babylon*, Herder & Co., Freiburg im Breisgau 1921, p. 144) non esclude che dietro alla storia del rapimento di Elena non possa esserci una lontana memoria dell'antico uso semitico e in particolare assiro-babilonese di rubare gli *eidôla* sacri del dio / della dea dalle città nemiche che si volevano sconfiggere. In particolare Wirth ricorda che un testo cuneiforme di *Tell E-Amarna* (una delle cosiddette "lettere", di cui però non dà un riferimento preciso) menziona il furto della statua della dea *Ishtar* (riconosciuta come l'antica Grande Madre babilonese) che venne trasportata da Ninive in Egitto e suppone che la "sta-

Tuttavia, per la ricostruzione storico-culturale che stiamo cercando di fare, può valere la pena interrogarci sul momento storico in cui la variante del “quadro”, quale sostituto consolatorio per l’assenza fisica della donna, possa essere entrata nella tradizione della *Palinodia* stesicorea.

Una funzione consolatoria avevano i *kolossoi* di età arcaica, cioè le statuette aniconiche di argilla, legno o cera rappresentanti il “doppio” di un individuo assente, specie defunto, tipiche della cultura dorica dall’età minoico-micenea al IV sec. a.C.; Vernant rammenta come a Midea (l’attuale Dendra, in Argolide, cioè la città di Menelao ed Elena), in un cenotafio del XIII sec. a.C., siano stati ritrovati, invece degli scheletri, due blocchi di pietra giacenti sul suolo, uno più grande dell’altro (a rappresentare un uomo e una donna), grossolanamente tagliati in forma quadrangolare che s’assottiglia verso l’alto allo scopo d’indicare il collo e la testa di figure umane. Egli spiega che tali *kolossoi* non miravano a riprodurre i lineamenti dei defunti, ma la loro vita nell’aldilà, rappresentandone l’anima (*psychê*)⁵⁷. Erodoto (V sec. a.C.) racconta l’usanza spartana in epoca storica di sostituire nella sepoltura il corpo assente del sovrano caduto in battaglia con una statua⁵⁸. Un’iscrizione di Cirene del IV sec. a.C. informa di una legge sacra della città che, nelle ritualità e nelle formule di giuramento, prevedeva la presenza di *kolos[s]oi*, cioè di statuette, per sostituire un individuo morto, assente o immaginato, che facesse da garante per un

tua” possa poi essere diventata, nell’*epos*, la “dea” stessa e da qui l’eroina Elena. Tuttavia, difficilmente l’*eidôlon* consolatorio dell’*epos* di Stesicoro conservava questa lontanissima memoria storica, riferendosi al *pinax* di Elena consegnato da Proteo.

⁵⁷ Cfr. J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., pp. 348-358. Questo filone di studi venne aperto da M.P. Chantraine, “Grec KOLOSSOS”, *Bulletin de l’Institut français d’Archeologie orientale*, 30, (1930), pp. 449-452, e, in un stretto giro di anni, proseguito da E. Benveniste, “Le sens du mot KOLOSSOS et les noms grecs de la statue”, *Revue de Philologie*, s. III, 6, (1932), pp. 118-135 e 381 e da C. Picard, “Le cénotaphe de Midéa et les ‘Colosses’ de Menelas”, *Revue de Philologie*, s. III, 7, (1933), pp. 341-354. Più recentemente questa nozione di *kolossos* è stata ripresa ed elaborata nelle monografie di C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, e di A. Castoldi, *In carenza di senso. Logiche dell’immaginario*, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 54-57.

⁵⁸ Cfr. Erodoto, *Storie* 6.58.

supplice⁵⁹; analogamente la *Stele dei Fondatori* di Cirene (sempre del IV sec. a.C.), che offre la versione ufficiale sull'origine della colonia, descrive il rito del giuramento di fedeltà a cui i coloni di Tera, in partenza per la fondazione di Cirene, erano stati costretti: essi bruciarono statuette di cera (*kolos[s]oi*), per significare la sorte di chi non avesse rispettato i patti⁶⁰.

I *kolossoi* di tradizione dorica esplicano dunque una funzione consolatoria nella quale «la sostituzione precede l'intenzione di fare un ritratto e la creazione quella di comunicare»⁶¹. La funzione consolatoria del quadro capace di mitigare l'amore di Elena impedito a Paride, come narra lo scolio al *Panatenaico* di Elio Aristide, è evidentemente diversa: al potere evocativo dell'immagine di per sé doveva aggiungersi l'idea del ritratto simile all'originale. Una funzione del genere non può che appartenere a una pittura che mira alla *mimêsis*.

Quando Eschilo, nell'*Agamennone*, descrive il rimpianto di Menelao per Elena, inappagato dallo sguardo vuoto dei *kolossoi* (della stessa Elena), pur «dalle belle forme»⁶², il poeta esprime una nuova sensibilità non più appagata dalla semplice "sostituzione" dell'assente. Nella medesima tragedia, l'intensa bellezza di Ifigenia condannata al sacrificio, spogliata e descritta mentre lancia sguardi dagli occhi come dardi contro ciascuno dei suoi sacrificatori, è paragonata all'immagine di un dipinto (*hôs en graphais*), con evidente richiamo a una pittura

⁵⁹ Cfr. F. Solmsen, E. Fränkel (a cura di), *Inscriptiones Graecae ad inlustrandas dialectos selectae*, Teubner, Lipsiae 1930, § 5, pp. 60-61; J. Servais, "Les suppliants dans la 'loi sacrée' de Cyrène", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 84, (1960), pp. 112-147 (per l'interpretazione vedi in particolare pp. 126-127). Vedi J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, cit., pp. 346-347.

⁶⁰ "Decretum Cyrenensium de civitate Theraeis confirmanda addito coloniae conditorum iureiurando", in *Supplementum Epigraphicum Graecum*, a cura di J.J.E. Hondius, Sijthoff, Lugduni Batavorum 1944, nr. 3, pp. 5-6: 6, linn. 44-49. Cfr. J. Servais, "Les suppliants dans la 'loi sacrée' de Cyrène", cit., p. 127.

⁶¹ C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, cit., pp. 87-88. Qui Ginzburg opportunamente riprende osservazioni di Gombrich contenute in E.H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse, and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London 1963.

⁶² Eschilo, *Agamennone*, vv. 416-417.

espressiva⁶³. Anche Euripide sembra aver presente la rituale sostituzione dell'assente attraverso le immagini nei rituali funebri⁶⁴, ma aggiunge l'idea che la riproduzione artistica "mimetica" riesce a consolare l'amante per l'assenza di chi è defunto (similmente a come Achille riconosce come consolatoria l'apparizione in sogno della *psychê* con le fattezze di Patroclo)⁶⁵.

Nell'*Alceste* di Euripide Admeto immagina infatti così il rapporto con la consorte una volta scesa nell'Ade:

Effigiato da una mano sapiente d'artista, il simulacro del tuo corpo (*demas*) verrà collocato sul letto, e gettandomi sopra, e abbracciandolo e invocando il tuo nome, mi parrà di avere tra le braccia la mia donna, senza averla: fredda gioia, lo so, ma pure capace di alleviare il peso dell'anima⁶⁶.

In un frammento della perduta tragedia *Protesilao* di Euripide, Laodamia afferma che giammai potrebbe rinunciare ad avere vicino il suo amore «sebbene inanimato»⁶⁷; la donna cercava di alleviare la propria sofferenza per l'assenza del marito partito per la guerra di Troia, dove poi morì, tenendosi vicina una statua, copia del tutto naturale del marito, che abbracciava ogni giorno. Una copia silenziosa, ma così verosimile da apparire agli altri come quella di un uomo vero (equivoco che innescherà la *lysis* tragica)⁶⁸. L'intrigante confusione tra immagine artistica e realtà umana emerge anche nell'*Andromeda* di Euripide, dove Perseo, arrivando dal cielo sopra la costa etiope,

⁶³ Cfr. *ivi*, vv. 239-242: «Ella, lasciando cadere a terra la veste tinta di croco / colpiva ognuno dei sacrificatori con un dardo / commovente scagliato dagli occhi, / spiccando come in un dipinto» (tr. it. di E. Medda).

⁶⁴ Cfr. J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, cit., pp. 343-358.

⁶⁵ Cfr. Omero, *Iliade*, 23.354-356.

⁶⁶ Euripide, *Alceste*, a cura di G. Paduano, BUR, Milano 1993, vv. 348-356. Vedi il commento di Bettini in M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, cit., pp. 25-38.

⁶⁷ Euripide, *Protesilao*, F 655, v. 58, in R. Kannicht (a cura di), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 5, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2004, p. 638 (*ouk an prodoiên kaiper apsynchon philon*).

⁶⁸ Le fonti con le varie versioni del mito di Laodamia e Protesilao successive a Euripide, ma necessarie alla ricostruzione della trama del dramma perduto, sono presentate da R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, cit., pp. 633-635 e da F. Jouan, H. van Looy, *Euripides: Fragments*, Les Belles Lettres, Paris 2000, vol. VIII, parte 2, pp. 567-583. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, cit., pp. 12-16.

confonde la sagoma della fanciulla appesa alla roccia per quella di una bellissima statua, che attira la sua attenzione⁶⁹.

La *mimêsis* della riproduzione artistica viene evocata anche nella tragedia *Elena* (del 412 a.C.), dove Euripide mette in bocca alla protagonista un auspicio che suona iperbolico (e filosoficamente interessante): ella vorrebbe, anziché una donna bellissima, essere una statua policroma (*agalma*) di cui sia possibile cancellare i colori: «Potessi, come una statua, che siano cancellati tutti i miei colori, e ottenere un aspetto miserevole anziché bello»⁷⁰. Se invece dessimo ad *agalma* il significato di «quadro dipinto»⁷¹, con Dale e Barone leggeremmo così i medesimi versi: «Oh, if only I could be expunged like a painted picture and start again with a plainer appearance in place of this beauty» e «Oh potessi, come un dipinto, essere cancellata e perdere la bellezza e averne in cambio un aspetto deforme»⁷².

I diversi filoni mitici hanno quindi fatto emergere come la “sfolgorante” bellezza di Elena richiami al suo essere originariamente «fatta di luce»⁷³, come essa sia sempre “sfuggente”, tanto al marito quanto all’amante, che credono di possederla per sempre e come sia necessaria alla sua storia l’esistenza di un suo “doppio ingannevole”. Su questa base vorrei formulare l’ipotesi che – proprio grazie a queste caratteristiche – il suo mito, narrato al pari di tanti altri anche dalle arti visive (pittura e scultura), abbia provocato un progresso tecnico, soprattutto nel disegno antico, come nessun’altra fonte ispiratrice

⁶⁹ Cfr. V. Pagano (a cura di), *L’Andromeda di Euripide. Edizione, traduzione e commento dei frammenti*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2010, fr. 125.

⁷⁰ Euripide, *Elena*, vv. 262-266. Seguo la convincente interpretazione di R. Kannicht, *Euripides: Helena*, cit., vol. II, pp. 89-90, secondo il quale Euripide allude qui a una statua policroma; cfr. Platone, *Repubblica* 4, 420c.

⁷¹ Vedi LSJ s.v. “agalma 4” e la discussione in R. Kannicht (a cura di), *Euripides: Helena*, cit.

⁷² A.M. Dale (a cura di), *Euripides: Helen*, Oxford Clarendon Press, Oxford 1967, pp. 83-84; W. Allan (a cura di), *Euripides: Helen*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 180-18; Euripide, *Elena*, tr. di C. Barone, cit., p. 31.

⁷³ E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, vol. II, Bruckmann, München 1923, pp. 678-703 dedica un importante capitolo all’arte pittorica sperimentale e innovativa di Apollodoro di Atene e della sua scuola rappresentata da Zeusi, Parrasio, Timante e altri.

avrebbe potuto fare. Mi riferisco al periodo in cui gli artisti cominciarono a ricercare una forma d'arte così perfettamente mimetica da far sì che la copia potesse confondersi con la realtà⁷⁴: Elena sembra subito essersi imposta come un modello di bellezza quasi impossibile da riprodurre da parte di un pittore, cosicché la difficoltà attirò le attenzioni dei più grandi artisti. Pensiamo alla grande scuola di pittura, fondata da Micone e Polignoto, arrivata alla sua piena maturità nel V-IV sec. a.C. con Zeusi⁷⁵ e Parrasio⁷⁶: i due pittori entrarono nella leggenda per il fatto che la loro arte mimetica aveva ingaggiato, oltre che tra loro due, straordinarie competizioni con la realtà. Memorabili gli aneddoti sui grappoli d'uva dipinti da Zeusi, beccati da alcuni uccelli che li avevano scambiati per veri, e quello in cui Parrasio dipinse una tenda che Zeusi stesso scambiò per vera, chiedendo di aprirla⁷⁷. In un colloquio Socrate e Parrasio avevano parlato tra di loro della pittura come arte mimetica e della necessità di avere più di un modello per cercare di rappresentare pittoricamente la

⁷⁴ Cfr. G. Siebert, "L'impossible portrait: d'Helène de Zeuxis aux 'Eikones' de Lucien", *Ktema*, 34, (2009), pp. 319-30.

⁷⁵ Su Zeusi (425-397) punti di riferimento sempre validi sono le testimonianze raccolte da A.J. Reinach, *Recueil Milliet: textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne publiés, traduits et commentés sous le patronage de l'Association des études grecques*, Klincksieck, Paris 1921, vol. I, pp. 184-219, nrr. 199-256, dove ai quadri di Elena sono dedicate le testimonianze nrr. 214-223; il capitolo di Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, cit., pp. 681-689; P. Moreno, s.v. "Zeusi", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 7, 1966, pp. 1265-1267; A. Giuliano, *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998, pp. 330-332; la voce enciclopedica "Zeuxis I", in *Kunstlexicon der Antike*, a cura di R. Vollkommer, K.G. Saur, München-Leipzig 2004, vol. 2, pp. 534-535.

⁷⁶ Per le testimonianze su Parrasio (420-370 A.C.), vedi A.J. Reinach, *Recueil Milliet*, cit., pp. 220-242, nrr. 257-301, dove però non compare il testo di Teofilatto Simocatta, *Epistola*, 6, su una mirabile Elena Lakaina da lui dipinta, di cui più avanti dirò. Il suo profilo artistico è ricostruito da E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, cit., pp. 689-695; R. Bianchi Bandinelli, "Parrasio", in *Storicità dell'arte classica*, Electa, Firenze 1950, pp. 45-61: 51; M. Cagiano de Azevedo, s.v. "Parrasio", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 5, 1963, pp. 963-965; A. Giuliano, *Storia dell'arte greca*, cit., pp. 329-330.

⁷⁷ Cfr. Plinio, *Storia Naturale* 35.64-66 e Seneca Padre, *Controversie* 10.5.27 (= A.J. Reinach, *Recueil Milliet*, cit., pp. 212-213, nrr. 236-237). Sull'arte di Zeusi e Parrasio descritta da Plinio, vedi il commento dell'editore J.-M. Croisille, Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Les Belles Lettres, Paris 1985, vol. XXXV, pp. 183-184.

perfezione⁷⁸. Questo è esattamente il metodo che Zeusi seguì per ritrarre Elena, secondo una fortunata leggenda raccolta da uno storico di età ellenistica, autore di una perduta storia dei pittori⁷⁹.

Le testimonianze più antiche, Dionigi di Alicarnasso, Cicerone e Plinio⁸⁰, descrivono il metodo usato da Zeusi per creare, attorno al 410 a.C., lo straordinario ritratto di Elena nuda commissionato per il santuario di Era a Crotone (o ad Agrigento, secondo Plinio)⁸¹: egli passò in rassegna, nude, le più belle ragazze della città, selezionandone cinque, da cui trarre le parti più belle per il suo quadro («ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet», scrive Plinio⁸²).

Da Teofilatto Simocatta sappiamo che anche Parrasio aveva dipinto una mirabile Elena *Lakaina*⁸³: sia Zeusi che Parrasio si misurarono dunque con il ritratto di un'Elena “divina”, quale ella continuava a essere nel culto lacone a Crotone e a Sparta.

Tornando al nostro tema iniziale, immagino dunque che l'interpretazione dell'*eidôlon* di Elena, quale dipinto capace di sostituire la donna reale, possa essere storicamente nata solo in un ambiente in cui, permanendo il culto divino di Elena e una tradizione della *Palinodia* stesicorea, la tecnica pittorica era arrivata a perfezionare la capacità di *mimêsis* della realtà, in un'epoca in cui il pittore riceveva stimoli anche dal problema filosofico della riproducibilità della “bellezza”, cioè almeno a partire dalla fine del V sec a.C. e l'inizio del IV sec. a.C.

⁷⁸ Cfr. Senofonte, *Memorabili* 3.10.1-3.

⁷⁹ Cfr. “Duride di Samo” (s.v.), in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 3, 1960, p. 198.

⁸⁰ Cfr. Dionigi di Alicarnasso, *Sull'imitazione* (Epitome) 1.4 (Denys D'Alycarnasse. *Opuscule Rhetoriques*, ed. G. Aujac, Les Belles Lettres, Paris 1992, vol. V, pp. 31-31; Cicerone, *Sull'invenzione* 2.2.1-3, Plinio, *Storia Naturale* 35.64 (rispettivamente nrr. 215, 214, 216 Reinach).

⁸¹ Vedi la raccolta delle fonti in A.J. Reinach, *Recueil Milliet*, cit., pp. 194-199, nrr. 214-223; B. Poulle, “De Crotone à Rome: itinéraire et interprétations d'un tableau, l'Hélène de Zeuxis”, *Latomus*, 66, 1, (2007), pp. 26-40; E. Di Stefano, “Zeusi e la bellezza di Elena”, in *Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia. Storia e Critica dei Saperi*, Pubblicazioni dell'Università di Palermo, 4, giugno 2004, pp. 77-86.

⁸² Cfr. Plinio, *Storia Naturale* 35.64.

⁸³ Cfr. Teofilatto Simocatta, *Epistola 6*, a cura di G. Zanetto, Teubner, Leipzig 1985. *Lakaina* è epiteto di Elena (vedi Euripide, *Ecuba*, vv. 441-442 e *Troiane*, vv. 34-35).

Riduttivo e fuori luogo pare invece collocare la leggenda di composizione di tale quadro di Elena entro un capitolo della storia della pornografia antica⁸⁴.

Desidero aggiungere, con estrema sintesi, il pensiero che la valenza di Elena come ispiratrice delle arti visive anche nelle epoche successive all'età greca arcaica, classica e tardoantica, cioè in epoca medievale, rinascimentale e moderna: numerose sue raffigurazioni pittoriche e plastiche sono entrate nella storia dell'arte visiva occidentale⁸⁵ suggestionando contemporaneamente grandi testi letterari⁸⁶. Un arcano "plusvalore" sembra dunque emergere dal mito di Elena (originariamente "divina", in senso assoluto), capace non solo d'ispirare poeti, ma anche d'intrecciare reciprocamente diverse forme di arte, ciascuna delle quali rimanda quasi necessariamente ad "altro" da sé. La deriva mitica dell'originario "doppio etereo" di Elena affonda dunque nella sua originaria ineffabilità divina e si esprime attraverso

⁸⁴ Cfr. N. Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, cit., p. 99: «Whoever was the author of this fanciful hypothesis, it is the first instance of pornography».

⁸⁵ Per un quadro sintetico delle iconografie di Elena, richiamo alle voci enciclopediche di A. Comotti, s.v. «Elena», in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. 3, pp. 293-297 e di L. Kahil, s.v. «Helene», in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (= LIMC), Artemis Verlag, Zürich-München 1988, vol. 4.1, pp. 498-563 e 951 e vol. 4.2, pp. 291-358. G. Siebert, "L'impossible portrait: d'Helène de Zeuxis aux 'Eikones' de Lucien", cit., pp. 319-330 presenta un certo numero di miniature di manoscritti medievali di Cicerone e del *Roman de la Rose* le quali raffigurano Zeusi che prende spunto dalle cinque modelle nude di Crotona per eseguire il ritratto di Elena da destinare al tempio di Era della città (vedi figg. 4, 5, 6). Cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., pp. 233-238 e le Tavv. 1-14 (a cura di S. Chiodi, C. Franzoni, O. Rossi Pinelli) che offrono una panoramica dell'iconografia dedicata a Elena, dall'antichità classica a oggi. Io stessa dedico una sezione a questo tema in "La fascinazione di Elena".

⁸⁶ Alcuni esempi di testi: Niceta Coniate, *Storia* 652, 58-653, 4 (rec. J.-L. van Dielen, W. de Gruyter, Berlin-New York 1975); *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante* (1587), tr. it di M.E. D'Agostini, Garzanti, Milano 2006⁴, pp. 145-147; nell'Atto terzo della seconda parte del *Faust* di Goethe (1832), il protagonista è sedotto e seduce Elena di Troia. Vedi J.V. Curran, "Goethe's 'Helen': A Play within a Play", *International Journal of the Classical Tradition*, 7, 2, (2000), pp. 165-176. W. Allan, Euripides, *Helen*, cit., pp. 72-82 dedica un utile capitolo (intitolato "Helen transformed") alla fortuna del mito di Elena nelle letterature successive all'epoca classica greca. Segnalo, da ultimo, la riscrittura "Il racconto di Elena" di Bettini in M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, cit., pp. 5-35.

la materia concreta, ma anche “sottile”, delle arti capaci di raggiungere vette “sublimi”.

Quest’ultima idea pare ben resa dalle parole del Coro mistico, alla fine del *Faust* di Goethe (dedicato alla natura trascendente dell’eterno femminile di Elena):

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird’s Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist’s getan;
Das Ewig, Weibliche
Zieht uns hinan

Tutto ciò che trascorre
è solo una somiglianza.
L’insufficiente
qui diviene avvenimento.
L’indescrivibile
viene qui compiuto.
L’eterno femminile
ci spinge verso l’alto.⁸⁷



Figura 1 - *La nascita di Elena dall'uovo*, Cratere campano a figure rosse da Frignano (340 a.C.). Immagine tratta da M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2002, fig. 2.

⁸⁷ La traduzione è mia.



Figura 2 - *Il pittore Zeuxi ritrae Elena dalle cinque modelle di Crotona*, Johann Heiss, 1687 (quadro conservato nella Staatsgalerie di Stoccarda). Immagine tratta da M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, fig. 1.