

LAURA ROSI

Essere Elena: il 'nomen omen' di una ambigua sopraffazione

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA ROSI

Essere Elena: il 'nomen omen' di una ambigua sopraffazione

Le donne che si chiamano Elena nei romanzi 'Il marito di Elena' di Giovanni Verga (1882), 'Daniele Cortis' di Antonio Fogazzaro (1885), 'Il piacere' di Gabriele d'Annunzio (1889) ereditano nel nome del mitico archetipo femminile l'ambiguo rapporto col potere socio-culturale e familiare: lo stigma della straniera che porta rovina, il carisma della bellezza sublime e senza tempo. Nel romanzo di Verga si punteggiano autoriali analogie con la regina spartana: fuggitiva, fascinosa forestiera, adultera, incolpevole a se stessa. Elena Carrè, anti-Elena nel sacrificio alla fedeltà coniugale, è 'eidolon' di un doppio anticonvenzionale. Elena Muti si specchia nell'antica, fissandone, nella sfuggente carnalità, tratti contemporanei: presenze femminili di un universo maschile in crisi, mascherato dietro il potere della politica, del cognome, dell'arte, dello spirito, incapace di realizzare un'idea compiuta di amore. La controversa tradizione antica e gli snodi cruciali nella modernità attraversano il mito della Tindaride, che vive una intensa ricezione fra 800 e 900, proiettando nell'arte un'immagine fatale, torsione di un personaggio europeo, che riflette nelle donne dei romanzi il problema culturale della scrittura maschile di un personaggio femminile emancipato, divisivo e disinibito, che sfida gli schemi patriarcali. Le protagoniste dei romanzi d'autrice, Elena Bancu del 'Tesoro' (1897) e Elena Azzena del 'Nostro padrone' (1910) di Grazia Deledda, condividono un 'nomen omen', simbolo di lotta a un fato potente, di consapevole solitudine e privazione sentimentale.

Donne di nome Elena, nel segno della omonima eroina antica, sono protagoniste di romanzi tra fine Ottocento e primo Novecento. Quale torsione vive nelle loro opere l'antico personaggio? Da quali fonti e mediazioni attingono al lungo e dinamico *Fortleben* della mitica Elena?

Gli antichi *testimonia* su Elena di Troia, tradizione ampia e complessa,¹ profilano un destino diverso da quello di eroine adultere, tradite, abbandonate o schiave di guerra: Elena conquista un volto di donna sempre nuovo, che le alterne vicende hanno forgiato e distanziato dalle altre: gli dei le impongono azioni sbagliate, la spogliano dell'*aidos* per la colpa di *moicheia* che riversa *atimia* sul marito, il re Menelao; come sua sorella Clitemnestra, o come Fedra,² è tetragona a potenti destini di complicate genie. Nei poemi omerici la bellissima Elena considera realisticamente la sua responsabilità, causa della guerra, pure se ne discosta, offrendo di sé altre versioni:³ lo stigma dell'adulterio con Paride mette in secondo piano le peripezie di rapita, ceduta a Teseo,⁴ Proteo,⁵ Deifobo,⁶ compagna di Achille nell'Isola Bianca.⁷ La bellezza di Elena di Sparta, dote assolutamente e sempre inevitabile, non è uno strumento di dominio, quanto di elusione a un definito ruolo socio-culturale. Davanti a Priamo che, nel noto episodio iliadico della *teichoscopia*, la difende, si addossa l'epiteto di 'sguardo di cane', animale impudente, sin dagli antichi bestiari femminili.⁸ Elena è al telaio, le appare Iride, sotto mentite spoglie, per informarla dell'imminente duello tra Paride e Menelao a causa sua:

La trovò nella stanza: quella tesseva un gran manto,
doppio, tinto di porpora, e molte avventure ci ricamava
che i Troiani, provetti cavalieri, e gli Achei vestiti di bronzo
affrontarono a causa di lei sotto i colpi di Ares;
[...]
Come dunque videro Elena che saliva alla torre,
l'uno all'altro diceva sommessamente parole che volano:
«Non è certo motivo di biasimo, se per tale donna a lungo
Troiani ed Achei dalle solide gambiere sopportano dolori:
maledettamente somiglia d'aspetto alle dee immortali;
ma tuttavia, pur così bella, sulle navi ritorni
che a noi e ai nostri figli non resti sventura in futuro!».
Così dicevano, ma Priamo, a voce alta, chiamò Elena:
«Vieni qui, figlia mia, siediti accanto a me, per dare uno sguardo
al tuo sposo di prima, e ai parenti e agli amici
-per me, nessuna colpa tu hai, la colpa ce l'hanno gli dei,
che m'hanno attizzato la guerra sciagurata degli Achei-
[...]

Elena, divina fra le donne, gli rispondeva così:
 Ti dirò comunque la cosa che vuoi sapere e mi chiedi:
 quello è il figlio di Atreo, il molto potente Agamennone,
 sovrano valente ad un tempo e forte guerriero;
 mio cognato era anche, di me faccia di cagna, seppur lo fu mai». ⁹

Preceduta dalla sua fama, è oggetto di discorsi,¹⁰ ma è anche soggetto narratore, filatrice di storie: ella esce dalla stanza del telaio,¹¹ ove pratica l'arte della tessitura, *pictura* e silenziosa *poesis* delle donne, ricamando su un manto purpureo i fatti di Troia di cui lei è causa. Esce dunque dalla *ekfrasis* della sua storia, dal ritratto di sé, che sempre la accompagna:¹² nel VI libro dell'*Iliade* Elena si rivolge ad Ettore come autrice della *fabula* omerica, predicendogli futura fama presso i posteri¹³ e ne terrà l'elogio funebre nel libro XXIV.¹⁴ Nelle *Troiane* di Euripide si difende con una *rhesis* strutturata davanti ad Ecuba e a Menelao, che la accusano di essere consenziente a Paride, portando strazio e morte,¹⁵ ed è voce presente in luoghi e circostanze di prestigio sociale, laddove alle donne è generalmente impedito, così che la sua presenza dialettica è metaletteraria *querelle* dell'eristica nei *logoi* encomiastici di Gorgia e Isocrate. Il suo nome è simbolo della Grecia, della bellezza assoluta e armoniosa; all'opposto delle *Troiane*, di tre anni prima, Euripide nell'*Elena* (412) la solleva dalla colpa:¹⁶ l'*eidolon*, *imago* aerea giunta a Troia al posto della vera lei rimasta in Egitto, è nuvola d'aria, il sottile simulacro dell'imperialismo ateniese al declino.¹⁷ Elena è interessante e diversa perché non emana *charme* seduttivo *tout court* (nata bellissima, ebbe una moltitudine di pretendenti, cui Tindaro, su consiglio di Odisseo, fece pattuire una reciproca non belligeranza),¹⁸ ma si ritaglia continuamente una libertà nuova, consapevole del ruolo di donna oggetto di scambio, pedina, più che regina, nello scacchiere politico fra Oriente e Occidente:¹⁹ «Io fui -non io- piuttosto il nome mio- la posta in gioco». ²⁰ Questa Elena euripidea sa infatti della infausta vicenda del suo nome, che le traccia i contorni di un ritratto pregiudizievole, eredità dell'*Agamennone* di Eschilo, i cui versi Dante Gabriel Rossetti appuntò nel retro del dipinto *Helen of Troy* (1863):

Chi applicò questo nome/ troppo, troppo sincero/ - una potenza, certo, segreta a noi/ capace di vibrare la lingua/ a segno, indovina del fato -/ a Elena, sposa scortata da lame,/ fulcro di scontri? Elena/ - trasparente ormai- vuol dire/ schianto di navi, di terre/d'uomini vivi.²¹

L'elegia delle epistole ovidiane, secoli dopo, la figura col volto della *puella* emancipata, che non si atteggia alla triste *gravitas* matronale per dichiararsi pudica. Le *Heroides* costituiscono uno snodo cruciale nella ricezione del mito femminile antico, ardita confluenza di fonti nel verso elegiaco, *status* del poeta maschile prestato a una scrittura epistolare femminile. La Elena ovidiana partecipa della comunità di donne scriventi a uomini che le hanno usate e umiliate ed esse si 'leggono' reciprocamente, in un originale procedimento intratestuale che interseca la storia di un'altra:²² reagendo al codice stereotipato in cui sono incluse, esse inverano il 'proprio' mito in genealogie segnate da scorni tremendi.

Gabriele d'Annunzio recepisce la preziosità del mito ovidiano, siglando, fin dalla dedica del *Piacere* al Michetti, l'ingenita relazione fra poesia e immagine, eco del proemio delle *Metamorfosi*:²³ le arti 'fingono' icone di donne che incontrano i loro stessi volti nella memoria, effigiati nelle preziose *ekfraseis* di cui è tessuto il romanzo. Elena Muti è solo Elena, il suo cognome invita a non esser pronunciato: replica le fattezze, i colori flammei e candidi dell'antica, paradigma di bellezza nel *Dialogo* cinquecentesco del Firenzuola, che Sperelli è uso citare;²⁴ il ritratto di Lady Heathfield dagli «occhi seguaci»,²⁵ è opera di Frederic Leighton, che dipinge la regina spartana con sguardo colpevole sulle mura delle porte Scee.²⁶ In Elena Muti, di femminilità carnale e sfuggente, si moltiplicano volti, tempi

e spazi, tornando dal passato nella vita di Andrea, ‘mutata’ rispetto al ricordo, vicina e lontana come la figlia di Leda, della quale porta il segno nella voce incantatrice²⁷ e nel velo che la copre e discopre; ne è culmine il conio dannunziano di straniante ironia del verbo «menealizzare». ²⁸ Maria, la donna «vera», è l’illusoria antitesi onomastica all’altra e si dilegua, alla fine del romanzo, fra i versi dell’amato Shelley: nella scelta d’autore di non centrare l’opera su un’unica figura femminile si legge la difficoltà o incapacità dell’uomo di accogliere la persona complessa che è la donna contemporanea, appassionata e spirituale, ancorata e insieme insofferente all’istituzione matrimoniale.²⁹ Il mito di Elena è di prismatica ispirazione per d’Annunzio, dal *Poema paradisiaco* alle liriche di *Maia*, alla *Leda senza cigno*: nella trasposizione al presente, egli colse il dramma dell’incompiutezza sentimentale e della solitudine che attanaglia entrambi i sessi.

Nel *Piacere* l’antica torna in momenti epifanici: nel notturno romano di Andrea Sperelli, solo e deluso dal mancato appuntamento con la Muti, ecco i Dioscuri, fratelli della Tindaride, e il cigno, l’animale totemico della figlia di Leda, nata dall’uovo dell’animale di cui Zeus ha preso le forme:

Le attitudini dei Dioscuri e dei cavalli s’allargavano nella luce; le groppie ampie brillavano come ornate di gualdrappe gemmanti; brillavano gli omeri e l’un braccio levato di ciascun semidio. [...]. E i due giovini Eroi cignigeni, bellissimi in quell’immenso candore come in un’apoteosi della loro origine, parevano gli immortali Genii di Roma vigilanti sul sonno della città sacra.³⁰

Ella saliva d’innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d’una pelliccia nivea come la piuma de’ cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l’avorio polito, [...].³¹

Forse d’Annunzio ha letto la *mise en abîme* di *Daniele Cortis*, travolto nel tempo immemore della notte di Roma, quando lo sguardo di Elena Carrè evoca l’ombra della sorella di Castore e Polluce, colonne spettrali velate dalla luna: la regina di Sparta ha anche un volto lunare, è Selene, lo sguardo dell’Ade e della morte, altrettanto bello e potente, l’altra faccia di Artemide:³²

Talvolta la figura, lo sguardo d’Elena gli fuggivano ogni altra visione; ma poi quell’aula scura, quei volti oscuri e marmorei, quel quadrante, quell’inesorabile lancetta tornavano. E si udiva parlare, udiva il cicaleccio indifferente dei colleghi, poi le interruzioni, i richiami, le ingiurie. [...] E camminava camminava, con i denti serrati, con le pugna strette, quando in piazza de’ Fenili traballò preso da un capogiro, dovette aggrapparsi al parapetto verso il Foro, aspettare, ansando, che passasse. Quando le imminenti colonne spettrali di Castore e Polluce ristettero di girargli attorno con gli altri grandi cadaveri del Foro, tutti grigi di luna velata, rimase a guardare, quasi inconsapevole, i tre fusti potenti, il colossale mozzicone d’architrave fermo sotto i nuvoloni bianchi che veleggiavano all’Esquilino.³³

Come Elena Muti, anche Elena Carrè è ritratta fra le rose; i paesaggi idillici che si aprono oltre la finestra della camera sono in antitesi con il suo pianto:

Non avevan suonato il campanello e portato una lettera di Daniele? Non l’avevan posata lì sul tavolino? No, sul tavolino v’erano i suoi anelli, il suo braccialetto, il suo Chateaubriand aperto. Un sogno, un sogno, era stato un sogno. Elena si alzò, aperse le finestre all’odor fresco delle montagne e del verde. Sul letto bianco, sulle pareti chiare della cameretta chiusa, come un nido d’usignuolo, nell’angolo della villa che le rose e i gelsomini nascondono, si vedeva un azzurro, s’indovinava il sereno, la purezza dell’aurora. Festa, festa dicevano le campane. Elena si sentì una gran voglia di piangere.³⁴

Nelle pagine dei *Mémoires d’Outre-tomb* di Chateaubriand, libro prediletto dagli sfortunati amanti, il nome di Elena di Sparta è simbolo della Grecia e della bellezza, ma anche funesta causa di guerra.³⁵ Nel confronto col versante sociale, diremmo ‘parlamentare’, il protagonista maschile di *Daniele Cortis* (1885), che monopolizza il titolo del romanzo di Fogazzaro, sceglie la salvaguardia della fede, della

politica, del nome, al sentimento per la bellissima cugina Elena, il cui nome riflette, specchio appannato, un adulterio letterario dai contorni sfocati; ella condivide con Daniele la sublimazione spirituale dell'amore, pure è interiormente ambigua, irrisolta fra la pulsione repressa, evocata empaticamente dagli elementi del paesaggio naturale, e l'*eidolon* moralmente integro che rassicura il contesto sociale. Elena Carrè è esclusa da un sincero colloquio umano e soffoca a stento la doppiezza in cui è costretta a vivere: Fogazzaro sperimenta la profonda ambiguità, quasi illeggibile a occhio nudo, nel carteggio epistolare fra Elena e Daniele, ove la scrittura femminile consuma il vero amore, l'adulterio dell'anima; con altro espediente, cripta le potenti emozioni nei colori e nei suoni dei paesaggi solitari, episodici contatti con la 'vita', alternati ai rientri negli interni, che, come prigionieri, la chiudono dietro porte e finestre. Con la rinuncia a Daniele per rimanere sposa fedele di un altro, Elena consacra il trionfo dell'amore spirituale, che la oppone all'aura seduttiva del suo nome, che pure sopravvive alla sua scelta.

Nel catalogo infernale del canto V Dante cita, ultima donna, Elena, colei «per cui tanto/ reo tempo si volse», recependo la tradizione tardo antica e medievale colpevolista: Verga ne conserva l'eco nel capitolo III del *Marito di Elena* (1882): «Ella non aveva detto al giovane avvocato venti parole, quantunque fossero stati soli e senza alcun sospetto un centinaio di volte»,³⁶ premonendo un finale cruento. Il travaglio redazionale del romanzo è ampiamente testimoniato: tra il 1878 e il 1882 Verga, impegnato nelle scritture veriste, ne modifica l'assunto, che da 'mondano' diventa realmente tragico, con l'osservazione profonda delle passioni, in uno stile che alterna l'introspezione alla descrizione degli ambienti. Il romanzo, che nel carteggio con Verga l'editore Treves definisce «Don Menelao»,³⁷ è cadenzato di passaggi sovrapposti alle vicende della coppia reale spartana, dall'esordio *ex abrupto* «Elena è fuggita», pronunciato dalla sorella. La fuga di Cesare ed Elena prima del matrimonio è «terribile disgrazia», che la madre di lei paventa riversarsi sulle donne della famiglia; Elena, proveniente da un ambiente piccolo borghese con velleità superiori, è stata educata come una principessa destinata «a un re di corona» ed è bella e raffinata come una dea.

Era bianca come cera in quel momento; teneva chino il capo, su cui posavansi mollemente le folte trecce, e in quell'atteggiamento metteva a nudo un collo da statua, una nuca superba, piantata di capelli fini e folti, che si stendevano molto basso, e si arricciavano leggermente.³⁸

Per i provinciali di Altavilla Irpina la moglie di Cesare è la raffinata «forestiera»³⁹ che ama la natura e l'arte; il suo ritratto campeggia nella stanza del marito⁴⁰ e lei stessa si sorprende allo specchio «in una contemplazione astratta di sé». ⁴¹ La relazione della donna con il paesaggio e gli ambienti ne rivela la natura ambigua, tra esaltazioni momentanee e indifferenza; Cesare ne subisce l'incantamento, prerogativa dell'antica, che in *Odissea* IV (vv. 219-226) rivela doti magiche, mescendo il nepente, il farmaco che dà oblio al dolore e simulando le voci delle mogli degli eroi greci chiusi nel cavallo di legno (vv. 277-279).⁴² La Elena verghiana, adultera, è la rovina di Cesare, della sua onorabilità sociale, al punto da opacizzarne il nome proprio: egli è solo il debole «marito della greca donna»,⁴³ che, dal canto suo, si autoassolve.⁴⁴ Lo scandalo matrimoniale lo getta nel campo di lotta fra il 'suo' sentimento e la società, ed egli non solo non riesce, ma non può più ricondurre a sé la moglie con i ricatti socio-culturali del patriarcato familiare: nel concitato finale dell'uxoricidio, modificato dalla prima stesura (egli uccideva l'amante di lei), il tradimento si rivela per Cesare un fatto drammaticamente intimo, poiché ella non lo ama più. *Il marito di Elena* è importante nella parabola verghiana, nonostante la critica non concorde:⁴⁵ Verga trapassa la fase naturalista e si protrae al romanzo psicologico del Novecento, cercando la soluzione narrativa a un dramma coniugale che scava in seno alle trasformazioni socio-culturali in atto nel Paese.

Nelle 'Elene' di Verga, Fogazzaro, d'Annunzio emerge il volto di una donna bella e passionale, causa della crisi esistenziale del personaggio maschile, dunque anche *femme fatale*, torsione del mito che consacra Elena di Troia allegoria della tensione fra Bene e Male, Vita e Morte nel Decadentismo europeo. L'ermeneutica otto-novecentesca di 'essere Elena' attinge al melodramma *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868; 1875), in cui Elèna, agognata da Faust come una «forma ideal purissima», appare in una notte di luna e canta le tenebre cruenta e infuocate di Troia:⁴⁶ ella è emblema del Classico, idea eterna, esigenza assoluta dello spirito umano, come il Romantico, rappresentato da Margherita, tenera e più vera. L'ispirazione del giovane scapigliato è influenzata dal *Faust* di Goethe, che a sua volta trae la vicenda da Marlowe (*The Tragical History of Doctor Faustus*, 1590): Elena è attratta nell'orbita del mondo magico e oscuro del faustismo europeo, tradizione nordica diffusa a vari livelli e nata in ambito cristiano-agnostico.⁴⁷

La donna-Elena trova nelle scrittrici fra 800 e 900 una rappresentazione realistica e consapevole di sé. Lo sguardo delle autrici si apre al mondo provinciale medio basso, borghese o rusticano: il *nomen* Elena è forse la palingenesi dell'antica donna 'speciale', *omen* della scelta incompresa, della battaglia solitaria che non cerca il consenso, né accetta l'imposizione culturale e familiare; come Elena Bancu, la protagonista del *Tesoro* (1897)⁴⁸ e Elena (Marielène) Azzena nel *Nostro padrone* (1910), romanzi di Grazia Deledda. Elena Bancu è bellissima, ammirata, intuitiva e risolutiva nelle questioni familiari, più libera dalle convenzioni e dai condizionamenti rispetto alla sorella Giovanna. È ritratta come una scrivente sognatrice, che non concepisce un matrimonio senza amore e, per quanto Grazia Cosima voglia distinguersi dall'*alter ego*,⁴⁹ troppo debole e sentimentale, sembra che vi si rispecchi:

I giorni scorrevano: sempre ella provava una smania di scriver, di gettar sulla carta, con la sua scritturina esile e irregolare, col suo stile fantasioso di ragazza meridionale intelligente, tutto il suo cuore, che fremeva e tremava nell'avvolgente e inesplicabile mistero nuovo [...]. Sentiva d'aver trovato già il suo sole, com'egli scriveva, ma non voleva lasciarsi infiammare, perché l'unione loro le sembrava più che mai impossibile.⁵⁰

Ella scopre di amare Paolo di un amore epistolare, poiché è attraverso il carteggio che Elena si apre alla vita sentimentale: attraverso la sua scrittura se ne legge la metamorfosi, da creatura purissima, sfiorante nel rigoglio di un giardino lussureggiante di rose, a figura pallida e lunare, immersa nella solitudine e nella morte del tempo autunnale. In Deledda la relazione umana con gli elementi del paesaggio è una osmosi, che si rappresenta oltre lo scambio introiettivo tra il personaggio e la natura; lo sguardo di Elena sul paesaggio svela verità preesistenti e future: la fiamma invisibile del suo carattere sensibile e passionale, la morte imminente dopo la rinuncia definitiva a Paolo.

- Come nell'anima sua, tutto era incendiato là intorno; le ultime rose s'erano sfogliate, pochi fiori, dopo aver lottato col sole, ora reclinavano la testa, stanchi e smorti, addormentati per sempre nella pace pesante della strana sera: e nelle foglie vibrava un riflesso duro di rame e di polvere; e nelle cascate di verzura una fiamma invisibile aveva accartocciato le foglioline [...]. Era l'ultimo crepuscolo, e una rossa luce suggestiva moriva lentamente sulle pareti.⁵¹

Elena Bancu si pone sulla scia fogazzariana⁵² della rinuncia e del tacere, ma tiene salda la centralità di personaggio femminile, così che la vicenda del fantasmatico 'tesoro', inizio all'azione, perde di valore rispetto al profilo e alla vicenda di lei: la rinuncia all'amore non ne fa una donna sottomessa e il suo nome rimane segno forte del suo essere per chi la conosceva. Così Elena⁵³ (Marielène) nel *Nostro padrone* (1910), femmina 'pericolosa' agli occhi delle donne, serva dall'ambiguo rapporto col padrone, è paragonata, come la Elena omerica,⁵⁴ a un cane da cacciar via,⁵⁵ unico esempio deleddiano di una similitudine sempre al maschile. Marielène è bella per alcuni uomini,

agile e nervosa; malattie e ferite d'amore bruciano nascoste fin da bambina, innocente vittima dei disegni di Dio, che non dà tregua agli uomini del romanzo, eroi feriti, che, a differenza di lei, non riescono a rialzarsi. Ha dei pretendenti, ma il matrimonio non è un'aspirazione, piuttosto mette alla prova capacità di gestione economica e creatività negli affari, che realizza con intelligenza e energia. In un paesaggio dantesco⁵⁶ dalla sintassi incenerita, oscurità, bagliori improvvisi, alberi senza scorza e rami a ingabbiare poderi e case, Marielène/Elena è lungimirante nei nuovi scenari che, fra 800 e 900, si profilano nel nuorese. Nel *Nostro padrone* Deledda affronta, con profetica visione, la questione del disboscamento in Sardegna e le relazioni commerciali col continente: la modernità del ricatto economico infrange gli antichi principi e gli antichi ruoli tragici, sfumando *in limine* la crudele chiarezza di peccato o carità, fino ad allora intatta nell'ancestrale isolamento geoculturale; non si formano vere famiglie, ma situazioni orfane o isolate, come il paesaggio brullo degli scorzini, cifra del romanzo nell'indistinguibile scambio di colori e forme fra individui e paesaggio. E in questa relazione profonda, lo sguardo moderno di Deledda legge una prospettiva del ruolo femminile per certi versi eccentrica al mondo isolano, laddove il nuovo rapporto fra individui e natura, implicato nella manipolazione ambientale in atto, cerca (o trova) le risorse e il coraggio di Elena.

¹ Per una ricca prospettiva sull'antico rimandiamo a D. DE SANCTIS, *La 'Helenes apaiteisis' attraverso epica, lirica, tragedia*, «Prometheus», 38 (2012), 35-59 e a G. SCAFOGLIO, *I due volti di Elena. Sopravvivenze della cultura orale nell' 'Odissea'*, «GAIA. Revue Interdisciplinaire sur la Grèce ancienne», 18 (2015), 133-144. Un documentato esame dell'eziologia e delle versioni del mito di Elena fino al contemporaneo è l'esautivo volume di M. BETTINI-C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002. Recente la rilettura di L. EDMUNDS, *Stealing Helen: The Mythe of Abducted Wife in Comparative Perspective*, Princeton, University Press, 2015.

² Il personaggio di Fedra ha una importante ricezione in Europa nei secoli XIX e XX, per esempio nella omonima tragedia dannunziana del 1909 o nel dramma di Marina Cvetaeva (1928), che ritrae le antiche eroine anche in poesia (in *Scusate l'Amore-Poesie 1915-1925*, Roma, Passigli Editori, 2013).

³ Nei poemi omerici Elena è presentata ambigualmente: la versione sembra a lei favorevole, ma non esclude aspetti negativi e funesti del personaggio.

⁴ Secondo la testimonianza di Isocrate (*Encomio di Elena*, XXI), Teseo rapì Elena con l'aiuto di Piritoo. Plutarco (*Vita di Teseo*, 31) scrive che, secondo Ellanico, Elena fu rapita da Teseo, oppure a lui ceduta da Tindaro. Anche Ovidio in *Heroides* V, 127-128 e XVII, 21-22 conferma il rapimento di Elena da parte di Teseo.

⁵ Secondo la testimonianza di Erodoto (*Storie* II, 113-120), Elena fu trattenuta in Egitto dal re Proteo, dopo essere fuggita con Paride da Sparta con le ricchezze di Menelao. Nell' *Elena* di Euripide Proteo si comportò onorevolmente con lei, ma, dopo la sua morte, fu il figlio Teoclimeno ad insidiarla.

⁶ Per la versione delle terze nozze di Elena con Deifobo, rimandiamo a C. BRILLANTE, *Elena nella notte della guerra di Troia: dall' 'Iliupersis' all' 'Eneide'*, «Aevuum Antiquum», N. S. 9 (2009), 109-139.

⁷ Testimonianze nate in area pitagorica dopo il IV sec. a. C., quando Elena condivide il culto sincretico con Selene. L'isola di Leuke (forse altro nome dell'Isola dei Beati) alle foci del Danubio, avrebbe accolto la coppia nuziale Elena/Achille, ma le fonti si intrecciano con il culto riservato ad Achille dopo la morte (BETTINI-BRILLANTE, *Il mito...*, 178 ssg.).

⁸ Elena si attribuisce l'aggettivo omerico *keunopidos* in *Odissea* IV, 145 e anche il nome *keuon* ('cagna') in *Iliade* VI, 344 e 356. Cfr. M. GRAVER, *Dog-Helen and the Homeric Insult*, «Classical Antiquity», 14 (1995), 1, 41-61. L'assimilazione della donna al cane anche nel frammento di Semonide Amorgo (*fr.* 7 W, 12-20).

⁹ *Iliade* III, 125-180 (citiamo da OMERO, *Iliade*, Bur-Classici greci e latini, 1999 (trad. it di Giovanni Cerri). Elena che guarda dalle mura delle porte Scee di Troia è un soggetto della pittura preraffaellita (*infra* pp.3 e 4).

¹⁰ Per esempio in *Odissea* XXIII, 218-224, Penelope giustifica ad Odisseo la fuga di Elena dalla patria, perché spinta dagli dei.

¹¹ «Da sempre, l'attitudine per il particolare fa di esse delle narratrici eccellenti. Ricacciate, come Penelope, nelle stanze dei telai, sin dai tempi antichi esse hanno intessuto trame per le fila del racconto. Hanno appunto intessuto storie, lasciandosi così incautamente strappare la metafora del *textum* dai letterati di professione. Antica o moderna, la loro arte si ispira a una saggia ripugnanza per l'astratto universale e consegue a una pratica quotidiana dove il racconto è esistenza, relazione e attenzione» in A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997, 72-73.

¹² Esempio il lamento di Elena in Euripide (*Elena*, 262-266): «Magari, cancellata come un'opera d'arte, riprendessi un aspetto più brutto, anziché questo» in EURIPIDE, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2007, I (trad. it. di F. M. Pontani), 436. Nei poemi omerici Elena è sempre assimilata alla nitida e bianca bellezza di una dea, quale è come figlia di Zeus.

¹³ OMERO, *Iliade* VI, 354-358 (trad. it., 401): «Ma su, vieni ora dentro, e riposati su questo seggio, cognato mio, ché a te soprattutto lo sforzo grava sul petto a causa di me, cagna che sono, e della follia di Alessandro, a noi Zeus assegnò sorte maligna, perché fossimo, anche in futuro, per la gente di là da venire, materia di canto». Cfr. H. M. ROISMAN, *Helen in the Iliad; causa belli and victim of war: from silent weaver to public speaker*, «AJPh» 127 (2006), 1-36.

¹⁴ OMERO, *Iliade* XXIV, 761 ssg.

¹⁵ EURIPIDE, *Troiane*, 914-965.

¹⁶ Già nelle palinodie innocentiste di Saffo e Stesicoro: Saffo, *Fr.* 16 Voight, in cui Elena è autodeterminata a scegliere ciò che ognuno ama, nel suo caso l'amore; Stesicoro, *Fr.* 192 Page. BETTINI-BRILLANTE, *Il mito...*, 50 ssg. porta testimonianze sul culto di Elena nelle città della Laconia (Sparta e Therapne), antica divinità legata alla vegetazione e alle cerimonie primaverili di iniziazione delle giovinette, future spose a Sparta (per esempio di Teocrito, *Idillio* XVIII).

¹⁷ All'origine della versione dell' *eidolon* il carme di Stesicoro (*Fr.* 193 Page) e il passo erodoteo (cfr. n. 5). Recentemente gli studiosi avvalorano la notizia indiretta che sia stato Esiodo per primo a parlarne (cfr. BETTINI-BRILLANTE, *Il mito...*, 140). Per la lettura 'politica' dell'immagine di Elena nella omonima tragedia euripidea cfr. A. BELTRAMETTI, *L' Elena riletta dal secondo stasimo*, «Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico», 7 (2017), 137-156 (on line).

¹⁸ Così ESiodo, *Fr.* 196-204 M. W.

¹⁹ Cfr. OVIDIO, *Heroides* XVI, 177-179, «*Sceptra parens Asiae, qua nulla beatior ora est, / Finibus immensis vix obeunda, tenet. / Innumeras urbes atque aurea tecta videbis, / [...] O quotiens dices: «quam pauper Achaia nostra est!»*».

²⁰ EURIPIDE, *Le tragedie* ..., 430.

²¹ In ESCHILO, *Agamennone*, 681-690 (ESCHILO, *Oresteia*, Milano, Garzanti, 2010 (trad. it. di E. Savino), 51.

²² Per esempio nella lettera di Elena a Paride (*Heroides* XVII) sono menzionate Ipsipile e Arianna, anch'esse epistolografe (*Heroides* VI e X), abbandonate rispettivamente da Giasone e Teseo, quest'ultimo pure nominato da Elena nella lettera (*supra*, n. 4). Cfr. G. ROSATI, *L' elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, «MD», 29 (1992), 71-94 e L. FULKERSON, *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge University Press, 2005.

²³ OVIDIO, *Metamorfosi* I, 1-4: «*In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas) adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen*»; nel proemio dannunziano: «A te che studii tutte le forme e tutte le mutazioni dello spirito come studi tutte le forme e tutte le mutazioni delle

cose, a te che intendi le leggi per cui si svolge l'interior vita dell'uomo come intendi le leggi del disegno e del colore [...]». Citiamo da G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 1965, 75.

²⁴ D'ANNUNZIO, *Il piacere...*, 127. L'immagine di Elena Muti ha i colori della eroina, il bianco e il rosso, quest'ultimo evocazione del fuoco, segno delle fonti antiche (per es. in *Heroides* XVI e XVII, in cui è metafora d'amore, ma anche presagio dell'incendio di Troia). La torcia di fuoco è legata al mito della nascita di Paride; nel citato dipinto di Rossetti è incisa nel medaglione di Elena (*supra* p. 3).

²⁵ D'ANNUNZIO, *Il piacere...*, 387: la *iunctura* «occhi seguaci» si riferisce al ritratto di Elena, attribuita nel romanzo anche ad altri personaggi. Eco dantesca (cfr. *Purgatorio* XXIV, 101, secondo noi di provenienza staziana, in *Tebaide* III, 500), suggerisce uno sguardo prolungato e profondo. Per il tema del ritratto nella scrittura decadente cfr. P. ZAMBON, *Le figurazioni del racconto italiano tra verismo e decadentismo*, in ID., *Un Ottocento d'autrice. La letteratura italiana dai rusticali al simbolismo*, Padova University Press, 2019, 167.

²⁶ F. LEIGHTON, *Helen on the Walls of Troy* (1865); il soggetto è anche di G. MOREAU (*Helen on the Walls of Troy*, 1885).

²⁷ Cfr. n. 42.

²⁸ D'ANNUNZIO, *Il piacere...*, 342. Ironica allusione di un amico di Sperelli a Lord Heathfield.

²⁹ Si pensi alle coeve figure femminili letterarie, partners di rapporti amorosi che rimangono per ragioni diverse, ideale irrealizzato: Maria, in *Fede e Bellezza* di Tommaseo o Angela, in *Senilità* di Svevo.

³⁰ D'ANNUNZIO, *Il piacere...*, 375.

³¹ *Ivi*, 113.

³² Cfr. n.7. Elena è bella come Artemide in *Odissea*, IV, 139.

³³ A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori, 1988 (on line-Biblioteca italiana), cap. XIII, *Vertigine*.

³⁴ FOGAZZARO, *Daniele Cortis...*, cap. IV, *Fra le rose*.

³⁵ F. R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tomb*, Paris, Garnier Frères, 1899 (tomo III), 213 (on line- BNF-Gallica): «[...] beauté aussi funeste aux peuples de Prusse que le fut Hélèn aux Troyens»; *ibidem*, (tomo I), 418: «tant à Sparte, et contemplant le ciel pendant la nuit, je me souvenais des pays qui avaient déjà vu mon sommeil paisible ou troublé: [...] j'avais déjà salué les mêmes étoiles que je voyais briller sur la patrie de Hélèn et de Ménélas».

³⁶ D'ora in poi citiamo dall'edizione critica a cura di F. Puliafito: G. VERGA, *Il marito di Elena*, Novara, Interlinea, 2019, 28.

³⁷ VERGA, *Il marito...*, XXIV. Per la storia del testo rimandiamo alle pagine dell'edizione critica G. VERGA, *Il marito...*, XXIV-XXXV. Si veda anche l'attento esame delle diverse redazioni in T. IERMANO, 'Altro che dolce quietarsi'. 'Il marito di Elena' di Giovanni Verga, «Croniques Italiennes», Université de La Sorbonne Nouvelle, 10 (4-2006).

³⁸ VERGA, *Il marito...*, 15.

³⁹ *Ivi*, 65.

⁴⁰ *Ivi*, 43.

⁴¹ *Ivi*, 93.

⁴² Nel poemetto *Anticipo* (1903) Pascoli si ispira ai versi omerici (*Odissea* IV, 285-289) per narrare la vicenda di Anticipo («colui che si oppone alla gloria»), l'eroe greco chiuso con gli altri nella pancia del cavallo. Se Odisseo non gli avesse tappato la bocca, avrebbe risposto alla voce di Elena che lo chiamava simulando quella di sua moglie. È invece la voce di una adultera, la bella seduttrice che distrugge, portando in sé e con sé l'ombra della morte. Lei stessa è la morte e in una deviazione spiazzante, Pascoli chiude negli occhi di un non-eroe l'immagine funesta di Elena, mentre ne pronuncia il nome.

⁴³ G. VERGA, *Il marito...*, 170. Verga tratteggia il carattere di Cesare in una lettera a Emilio Treves, presentando all'editore il nuovo romanzo (G. VERGA, *Il marito...*, XI). Le stesure seguenti mostrano una attenzione crescente alla psicologia maschile nella maturazione dell' uxoricidio.

⁴⁴ G. VERGA, *Il marito...*, 80.

⁴⁵ Cfr. A. MOMIGLIANO, *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1965 e V. SPINAZZOLA, *Verismo e Positivismo*, Milano, Garzanti, 1977.

⁴⁶ A. BOITO, *Mefistofele*, Atto IV (*Forma ideal purissima e Notte cupa truce*).

⁴⁷ Negli *Atti degli Apostoli* (8, 9-24) e in Ireneo (*Contra Haereses* 1, 23, 2) si racconta del sedicente filosofo-taumaturgo Simone Mago, che elesse ad amante la meretrice Elena di Tiro, considerata la reincarnazione di Elena di Troia. L'anima di lei, nata da Dio come forma primigenia, è condannata a trasmigrare nei corpi, fino alla degradazione nel postribolo, da cui viene riscattata da Simone Mago. La vicenda è accolta nella saga medievale nordica di Faust. Una disamina diacronica in P. RIBERI, *Il serpente e la croce. Duemila anni di gnosi: dai vangeli apocrifi, ai Catari, da Faust ai supereroi*, Torino, Lindau, 2021.

⁴⁸ Citiamo da G. DELEDDA, *Il tesoro*, Nuoro, Ilisso, 2007. Nella prefazione di Gonaria Floris si evidenziano le modifiche occorse nelle due edizioni, la prima del 1897 (Torino, Speirani), la seconda, per i tipi di Treves, nel 1927.

⁴⁹ Grazia scrive nel 1897 ad Andrea Pirodda di non assomigliare al personaggio di Elena, debole e sentimentale, mentre lei è agguerrita e forte (cfr. *Lettere ad Andrea Pirodda* in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la letteratura 1926*, a cura di F. Di Pilla, Milano, Fabbri, 1966, p. 381).

⁵⁰ DELEDDA, *Il tesoro...*, 154.

⁵¹ *Ivi*, 214.

⁵² Facciamo nostre le parole di P. ZAMBON, *Le figurazioni...*, 362: «Qualcosa di estenuato, di recessivo, di sottaciuto, infatti le scrittrici paiono individuare come centrale per la loro sensibilità, ponendosi sulla scia fogazzariana: è nel non detto, nell'inespresso, sembrano dire, che più forte si afferma la sensibilità femminile e femminile – nel non vissuto soprattutto».

⁵³ Significativo che il marito Bruno la chiami così, mentre per tutti è Marielène, fusione di due nomi attribuiti nei romanzi coevi a personalità antitetiche.

⁵⁴ Deledda leggeva Omero fin dalla prima formazione autodidattica (cfr. P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, 125-154).

⁵⁵ Le donne del paese la definiscono anche «farfalla crepuscolare», «vipera velenosa», «capra gialla e consunta».

⁵⁶ Ci sembra che ricordi il Canto XIII dell'*Inferno* dantesco: «Molti uomini incidevano la scorza e la strappavano dai lecci secolari; e così attaccati ai tronchi ed ai rami essi davano l'idea di vampiri che succhiassero il sangue e la vita ai giganti vegetali. La scorza cadeva a striscie, a brani, ruvida e scura da un lato, giallognola e umida dall'altro. I tronchi dove si scorgeva il legno rossastro, sembravano solcati da ferite profonde; e l'albero a misura che veniva spogliato e scorticato appariva nudo e triste come un cadavere», cfr. G. DELEDDA, *Il nostro padrone*, Informapress, Pistoia, 2020, 81.