



Dipartimento di Studi Linguistico-Letterari, Storico-Filosofici e Giuridici

DISTU

Dottorato di Ricerca in Scienze Storiche e dei Beni Culturali – ciclo XXXIII

L'Encomio di Elena di Gorgia
Introduzione, traduzione e commento

Settore scientifico-disciplinare

L-FIL-LET/02

Dottorando

Dott.ssa Enrica Bastianini

Coordinatore

Prof.ssa Catia Papa

Relatore

Prof.ssa Maddalena Vallozza

A.A. 2020/21

Indice

Premessa	4
Capitolo I	
Elena da Omero ai tragici	11
1.1 Elena in Omero	11
1.1.1 La colpa di Elena nell' <i>Iliade</i> fra ὄνομα e κάλλος	13
1.1.2 La parola e la figura di Elena nell' <i>Odissea</i> : «Ψεύσομαι ἢ ἔτυμον ἐρέω; κέλεται δέ με θυμός» (IV 140)	23
1.2 Fra Esiodo e Stesicoro: alle origini del motivo dell'εἶδωλον	27
1.2.1 Tracce del motivo dell'εἶδωλον nel <i>Catalogo delle donne</i> di Esiodo	27
1.2.2 La <i>Palinodia</i> di Stesicoro: οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος (fr. 91a Davies, Finglass)	35
1.3 Elena nella lirica	37
1.3.1 Alceo: i frammenti 42 V. e 283 V.	37
1.3.2 Saffo: Elena πόλυ περσκέθοισα κάλλος (fr. 16 V.)	41
1.3.3 Ibico: il frammento 296 Davies	45
1.4 Elena in Eschilo ed Euripide	50
1.4.1 La colpa di Elena nell' <i>Agamennone</i> di Eschilo, fra ὄνομα e γένος	51
1.4.2 Euripide: i margini di Elena fra ἄκων e ἐκών	54
Capitolo II	
Elena φαινομηρίς	66
2.1 Motivi vascolari dalla tradizione omerica: scene di rapimento, scene nuziali, scene di persuasione	66
2.1.1 Sul rapimento di Elena nell'epica arcaica	66

2.1.2	Χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ nelle testimonianze vascolari tra VIII e V secolo	73
2.1.3	Sulle scene di persuasione: Πειθώ e βία	79
2.1.4	Raffigurazioni di matrice iliadica	84
2.2	La «riconquista di Elena» e lo svelamento del seno come motivo iconografico	89
2.2.1	La tradizione letteraria	89
2.2.2	La tradizione iconografica	104
Capitolo III		
	L' <i>Encomio di Elena</i> di Gorgia	116
3.1	L' <i>Encomio di Elena</i>	116
3.1.1	Una cronologia incerta	117
3.1.2	La retorica di Gorgia: γοργία σχήματα e τὸ γοργιάζειν	124
3.1.3	Alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta dell' <i>Encomio</i> e le principali edizioni critiche	131
3.1.4	La struttura e lo sviluppo argomentativo	136
3.1.5	Καῖρός ed εἰκός nell' <i>Encomio di Elena</i> : la verità dell'occasione e il valore del verosimile	142
3.1.6	La tradizione manoscritta	149
3.1.7	Le edizioni dell' <i>Encomio di Elena</i>	155
3.1.8	Le traduzioni in lingua italiana dell' <i>Encomio di Elena</i>	158
3.1.9	Conspectus siglorum	159
3.2	Testo. Γοργίου Ἐλένης ἐγκώμιον	162
3.3	Note al testo	167
3.4	Traduzione. <i>Encomio di Elena</i>	175
3.5	Commento	179
3.6	Una nota a Gorgia, <i>Hel.</i> 12	207
3.6.1	Considerazioni su ὕμνος ἦλθεν in <i>Hel.</i> 12	212
3.6.2	Una congettura in <i>Hel.</i> 12: ὕμνο<ν> θέλξαι	221
	Conclusioni	224

Tavole	230
Bibliografia	246

*Ai nonni,
che mi hanno insegnato a custodire la memoria
e a guardare la bellezza nell'antico*

Trahit sua quemque voluptas.
À chacun sa pente: à chacun aussi son but, son ambition si l'on veut,
son goût le plus secret et son plus clair idéal.
Le mien était enfermé dans ce mot de *beauté*, si difficile à définir
en dépit de toutes les évidences des sens et des yeux.

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

Premessa

L'attrice italiana Rossana Podestà, nota per aver dato un volto a Elena nel celebre film *Helen of Troy*¹, definì «un grande errore» il suo ruolo di protagonista: «proprio il film che mi lanciò nel mondo, *Elena di Troia*, è stato il mio sbaglio. Sono seguite parti in cui era il corpo a contare, non la capacità attoriale»².

Ancora nel XX secolo, Elena non si svincola dalla condanna. Assumerne la veste sembra portare in sé il germe della pena di una Elena ben più lontana, la cui voce echeggia fra i tessuti della tradizione letteraria sino a risuonare nella cinematografia del secolo scorso: il suo continua a essere un personaggio dallo splendore oscuro, un καλὸν κακόν³ (Hes. *Theog.* 585), «bel male». La dichiarazione di Rossana Podestà, che rinnega la scelta di aver interpretato Elena, riconoscendovi il grande errore della sua carriera, è una forma di «auspicio retrospettivo»⁴: in tal senso, il rammarico dell'attrice sembra reiterare il tormentato rimorso di Elena nell'*Iliade*⁵.

La bellezza di Elena, il suo corpo che πολλὰ σώματα συνήγαγεν ἀνδρῶν ἐπὶ μεγάλοις μέγα φρονούντων (Gorgia, *Hel.* 4), «attrasse a sé molti corpi di uomini, orgogliosi delle loro grandi doti», sono per Rossana Podestà un τέρας, un «prodigio» nocivo. Come per la Elena di Euripide (Eur. *Hel.* 260), che vorrebbe poter cancellare la propria bellezza per non legare a essa definitivamente la sua stessa identità (262-266):

εἴθ' ἐξαλειφθεῖς' ὥς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν
αἵσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἅς νῦν ἔχω

¹ *Helen of Troy*, film italo-statunitense del 1956, diretto da Robert Wise.

² La dichiarazione di Rossana Podestà è in E. MARTINET, *Rossana Podestà racconta Bonatti: «Senza di lui ho perso la memoria. Mi ha insegnato a vivere libera»*, lastampa.it, 1 agosto 2012.

³ Espressione con la quale Esiodo definisce Pandora nella *Teogonia* (585).

⁴ Per l'espressione, cf. DI BENEDETTO 1994: 335.

⁵ Come nel noto monologo di Elena in *Il.* III 173-176: ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἄδειν κακὸς ὅππότε δεῦρο / υἱεῖ σῶ ἐπόμην θάλαμον γνωτοῦς τε λιποῦσα / παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικὴν ἐρατεινήν. / ἄλλα τά γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα, «morte infame mi fossi scelta quando seguì / fin qua tuo figlio lasciando la camera nuziale / e i parenti e la figlia adorata e le care coetanee! / Ma così non fu e per questo mi consumo nelle lacrime». La traduzione è di FERRARI 2018.

Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
ἔσωιζον ὥσπερ τὰς κακὰς σώιζουσί μου⁶.

* * *

Il coinvolgimento di Elena in una vicenda letteraria così significativa quanto il decennale conflitto troiano pone domande difficili, sin dall'*Iliade*. Mentre Elena dichiara ripetutamente il proprio grado di responsabilità nell'origine del conflitto⁷, alcuni, su tutti il re troiano Priamo, si oppongono alla voce comune, che di Elena grida le colpe, e rifiutano di biasimarla⁸: gli dei e Paride sarebbero da ritenere i veri responsabili del conflitto, nelle cui trame, sanguinose e fitte, è rimasta involupata anche Elena. Dopo Omero, molti si sono interrogati e hanno tentato risposte sul ruolo di Elena nella guerra. Le dure invettive del poeta Alceo e il raffinato decalogo per l'insegnamento nel tiaso di Saffo sono così distanti, nella considerazione di Elena, da sembrare una eco di due concezioni speculari e tipizzate, maschile da una parte e femminile dall'altra: un cruento resoconto bellico contro la lode dell'amore incondizionato. La doppiezza di Elena si fa intimamente concreta nei versi di Stesicoro, che con la *Palinodia* consacra alla letteratura la fortunata tradizione dell'εἶδωλον: mentre la vera Elena rimane fedele a Menelao, ospite del re Proteo in Egitto, il suo εἶδωλον, un «simulacro» creato dagli dei per provocare la guerra, parte con Paride alla volta di Troia. Da questa riscrittura delle vicende troiane, che libera Elena dalla responsabilità decisionale, in virtù di una inaccessibile Διὸς βουλή, Euripide avrebbe tratto un dramma di estrema attualità, l'*Elena*, nel quale la presenza dell'εἶδωλον esprime anche una scissione profonda fra ὄνομα e σῶμα, nome e corpo. Con le *Troiane*, ancora di Euripide, Elena per la prima volta si trova implicata in una discussione sulle proprie colpe: in un agone con la madre di Paride, Ecuba, dalla parte dell'accusa, Elena è chiamata a difendere se stessa. Nell'*Encomio* di Gorgia, poi, Elena trova il suo riscatto: l'opera si presenta *de facto* come un'articolata apologia, nella quale l'innocenza di Elena è dimostrata con ferme argomentazioni.

Indagare le multiformi versioni nelle quali la storia è stata di volta in volta cantata, trasmessa, rielaborata non può limitarsi alla raccolta di testimonianze, in diacronia o *per*

⁶ «Oh se potessi cancellare il mio splendido aspetto, come si toglie il colore da una statua, e assumerne uno brutto! I Greci dimenticherebbero la terribile fama che ora mi circonda, e conserverebbero di me un'immagine positiva, così come ora ne hanno una negativa!». La traduzione è di FUSILLO 2010.

⁷ Si veda, su questo, *infra* capitolo I: 11-22.

⁸ Mi riferisco in particolare a *Il.* III 162-165, su cui si veda *infra* capitolo I: 21-22.

species. Il caso di Elena, la sua fortuna letteraria costante, dal secolo VIII a.C. al XXI, implicano la valutazione di una serie di elementi collaterali alla sua storia, che lambiscono luoghi geograficamente lontani ed epoche diverse. Problematizzare la responsabilità di Elena dalla civiltà omerica all'*Encomio* di Gorgia non impedisce, certo, di considerare quanto ancora oggi il *limen* sia sottile nel definire τὸ δίκαιον e τὸ ἄδίκον, il giusto e il non giusto. Ma a questo momento conclusivo della riflessione sul difficile ruolo di Elena, si può giungere con una maggiore consapevolezza storica solo dopo essersi affacciati con lei, a Troia, dalla torre delle porte Scee e aver seguito l'articolata presenza letteraria di Elena almeno fin quando Gorgia, per primo, nel V secolo a.C. ne compose un *Encomio*.

Da Omero a Gorgia, dalla colpa alla lode, Elena non ha solo rappresentato una figura femminile di esegesi controversa, ma è stata testimone dell'articolato rapporto fra narrazione mitica e memorie culturali. Numerose fonti provano, infatti, che siano esistite forme di culto e di rituali legati a Elena: fra età classica e imperiale, si ricordino Erodoto (VI 61, 3), Isocrate (X 63), Teocrito (*Idill.* XVIII), Pausania (*Perieg.* III 19, 9-10⁹; VIII 23, 6-7). Dall'idillio XVIII di Teocrito, l'*Epitalamio di Elena*, emerge preziosa la testimonianza su un rito celebrato in onore di Elena a Sparta, durante il quale le dodici ragazze del coro si accingono a intrecciare per Elena una corona di loto (43-48)¹⁰. Elena è la νύμφη, la giovane vergine che ha raggiunto in purezza l'età da marito e che dunque si fa modello ideale per le altre adolescenti¹¹. Un contesto rituale simile a quello evocato da Teocrito è già negli ultimi versi della *Lisistrata* di Aristofane (1296- 1320), quando, dopo la riconciliazione tra Spartani e

⁹ Pausania racconta anche di un culto di Ἑλένη Δενδρῖτις a Rodi (*Perieg.* III 19, 910): Elena, dopo la morte di Menelao, trova rifugio a Rodi presso una certa Polyxò, il cui marito è morto combattendo a Troia. Nonostante le due donne abbiano avuto buoni rapporti in passato, la vedova cova un desiderio di vendetta nei confronti di colei che ritiene responsabile della morte del marito. Così coglie la prima occasione favorevole per far impiccare Elena ad un albero dalle sue ancelle, mascherate da Erinni. Sulla base di questo episodio, sarebbe stato eretto a Rodi un santuario dedicato ad Elena detta appunto Δενδρῖτις, «dell'albero». Non è specificato se si tratti di un platano, in ogni caso si ripropone la forte connessione con la sfera della natura e della rinascita già rilevata nell'*Epitalamio* di Teocrito. La tradizione rodia presenta però una differenza notevole rispetto al culto spartano: Elena è una donna matura, non una giovane sposa, e la sua storia finisce con una morte violenta che sembra volersi fare catartica: assassinata, ha finalmente pagato le colpe commesse nei confronti sia di Greci e Troiani sia del marito Menelao. Il travestimento da Erinni delle ancelle di Polyxò ha, in tal senso, una forte valenza simbolica.

¹⁰ Πρᾶται τοι στέφανον λωτῶ χαμαὶ αὐξομένοιο / πλέξασαι σκιερὰν καταθήσομεν ἐς πλατάνιστον· / πρᾶται δ' ἀργυρέας ἐξ ὀλπίδος ὕγρον ἄλειψαι / λαζύμεναι σταξεῦμες ὑπὸ σκιερὰν πλατάνιστον· / γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράψεται, ὥς παριὼν τις / ἀννείμῃ Δωριστί· 'σέβευ μ' Ἑλένας φυτὸν εἰμι.' (Per prime raccoglieremo da terra una corona di loto / e dopo averla intrecciata la porremo sotto un albero di platano; / per prime, dopo aver attinto da un vaso d'argento il liquido grasso, / lo verseremo con cura sotto un platano ombroso; / sulla corteccia rimarranno scritte queste lettere, così che chi passi / legga alla maniera dorica: «Venerami, sono l'albero di Elena»). Per il testo, cf. GOW 1952²; la traduzione è mia.

¹¹ Alcuni studi riportano il rito descritto nell'*Epitalamio* a una cerimonia di inizio primavera (cf. WEST 1975): l'ipotesi ben si accorda al richiamo di Teocrito allo ὑάκινθον «giacinto» (2), la cui fioritura è primaverile (WEST 1975: 17 n. 5)

Ateniesi, si celebrano la pace e il ricongiungimento delle donne con i propri mariti, in un tripudio di danze e banchetti¹². Elena eccelle fra tutte le fanciulle, è la ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής, «veneranda bellissima corega», e sembra assumere il ruolo di guida e di modello femminile: è la παρθένος che si accinge a diventare donna, colta nel passaggio dalla verginità prematrimoniale all'iniziazione verso una futura vita da moglie¹³.

Della venerazione di Elena παρθένος a Sparta si dirà più avanti, per le implicazioni che queste forme di culto hanno significato nello sviluppo di alcuni motivi iconografici¹⁴. Ciò che qui merita considerazione è l'esistenza accertata di rituali in onore di Elena, che pongono accanto alla funesta e più nota immagine di ἐλένας ἔλανδρος ἐλέπτολις¹⁵, così fortunata in letteratura, la figura della νόμφη oggetto di venerazione. Alla cattiva fama letteraria, alla δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος alimentata dai poeti, della quale Gorgia dichiara Elena una vittima (*Hel.* 11), si sovrappone la dimensione storica del culto, di un'immagine di Elena positiva, dunque, e inviolabile.

Un fitto tessuto letterario compone la figura, a tratti discontinua, di Elena. I fili cangianti attraverso i quali si dipanano accuse e riscatti, violenza e contrizione, tracciano nella storia di Elena un percorso di definizione molto articolato, difficile da districare. Non stupisce, alla luce di tale complessità, che il panorama degli studi su Elena sia ricco e ancora molto prolifico. A partire dalla riflessione dei filologi Xenone ed Ellanico, i Χωρίζοντες, intorno a

¹² Aristoph. *Lys.* 1296- 1320: Ταῦγετον αὐτ' ἐραννὸν ἐκλιπῶα / Μῶα μόλε Λάκαινα πρεπτὸν ἀμὴν / κλέωα τὸν Ἀμύκλαις σιὼν / καὶ χαλκίοικον Ἀσάναν, / Τυνδαρίδας τ' ἀγασώς, / τοὶ δὲ παρ' Εὐρώταν ψιάδδοντι. / εἴα μάλ' ἔμβη / ὦ εἴα κοῦφα πάλλων, / ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, / τῇ σιῶν χοροὶ μέλονται / καὶ ποδῶν κτύπος, / ᾧ τε πῶλοι τὰι κόραι / παρ' τὸν Εὐρωταν / ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν / ἀγκονίωαι, / τὰι δὲ κόμαι σείονθ' ἕπερ Βακχῶν / θυρσαδδῶαν καὶ παιδδῶαν. / ἀγεῖται δ' ἡ Λήδας παῖς / ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής. / ἀλλ' ἄγε κόμαν παραμπύκιδδε χερὶ, ποδοῖν τε πᾶδι / ᾧ τις ἔλαφος: κρότον δ' ἀμᾶ ποιεῖ χορωφελήταν. / καὶ τὰν σιῶν δ' αὖ τὰν κρατίστην Χαλκίοικον ὕμνει τὰν πάμμαχον. «Lascia l'amabile Taigeto e vieni qui, Musa spartana, a celebrare degnamente per noi il dio di Amicle, Atena dal tempio di bronzo e i valenti figli di Tindaro che giocano lungo l'Eurota. Sù, vieni, balza leggera, e insieme cantiamo Sparta che ama le danze per gli dèi e il battito dei piedi. Le fanciulle come puledre saltano lungo l'Eurota sollevando fitta con i piedi la polvere, e scuotono le chiome come Baccanti che agitano il tirso e danzano. Le guida la figlia di Leda, veneranda bellissima corega. Orsù, cingi con la tua mano di una benda la chioma, salta con i piedi come una cerva, desta lo strepito che accompagna la danza, canta la potentissima dea della guerra dal tempio di bronzo». La traduzione è di PERUSINO 1999.

¹³ Pausania racconta anche di un culto di Elena Δενδρίτις a Rodi (*Perieg.* III 19, 910), con Elena non più giovane, ma vedova di Menelao. Dopo la morte di Menelao, Elena trova rifugio a Rodi presso una certa Polyxò, il cui marito è morto combattendo a Troia. Nonostante le due donne abbiano avuto buoni rapporti in passato, Polyxò cova un desiderio di vendetta nei confronti di colei che ritiene responsabile della morte del marito. Così coglie la prima occasione favorevole per far impiccare Elena ad un albero dalle sue ancelle, mascherate da Erinni. Sulla base di questo episodio, sarebbe stato eretto a Rodi un santuario dedicato ad Elena detta appunto Δενδρίτις, «dell'albero»: non è specificato se si tratti di un platano, in ogni caso si ripropone la forte connessione con la sfera della natura e della rinascita già rilevata nell'*Epitalamio* di Teocrito. Sul culto di Elena, preso in esame nelle sue diverse declinazioni a Sparta, Therapne e Rodi, si veda BETTINI-BRILLANTE 2002: 43-65.

¹⁴ Cf. *infra*, capitolo II: 72-73; 112-113.

¹⁵ Elena «distruttrice di navi, di uomini e di città» (Aesch. *Ag.* 687): si veda *infra*, capitolo I: 52-53.

Elena si è sviluppato un dibattito critico che, pronunciandosi per la prima volta con intento sistematico in seno all'esegesi omerica¹⁶, ha continuato a interrogarsi fino al ventunesimo secolo. Accanto alla fortuna della storia di Elena in una produzione letteraria che si snoda nei secoli, fitta di riscritture ed eterogenea, esiste dunque una fertile letteratura propriamente critica su Elena quale personaggio della tradizione letteraria dei Greci, indagato negli specifici contesti storico-culturali, sociali, religiosi¹⁷.

Questa ricerca è nata da un richiamo duplice. La complessità di Elena e della sua storia, da un lato, è materia viva, costantemente disponibile a porre nuove domande: questioni imponenti, che coinvolgono i temi della responsabilità e della colpa, del potere persuasivo della seduzione e della violenza nella percezione dei Greci. Si tratta di interrogativi sempre validi, al cospetto dei quali ci si trova a ridefinire, di caso in caso, un confine nostro malgrado incerto, quello che demarca libertà e costrizione, scelta e vincolo. Posato lo sguardo sulla tela purpurea di Elena, lo studio non ha ceduto ad abbandonarne il *textus* senza tentare di comprenderlo e, almeno in minima parte, districarlo. Decisiva, poi, la lettura dell'*Encomio di Elena* di Gorgia, che apre prospettive nuove di ricerca per una serie di ragioni: per il lessico, ancora al centro di una vasta discussione critica; per la tormentata tradizione manoscritta, con la conseguente difficoltà di ricostruire il testo greco; non per ultimo, per la complessità del profilo di Elena come oggetto di un λογισμός, di fatto, apologetico.

I tre capitoli di questo lavoro intendono inserirsi, dunque, nel panorama degli studi su Elena con un contributo che, seppure incentrato sulla lettura critica dell'*Encomio* di Gorgia, esamina lo svolgersi della figura di Elena, di volta in volta contestualizzata interrogando i testi, in un rapporto forte e diretto con i passi ritenuti più significativi.

È in tale prospettiva che i due capitoli introduttivi propongono uno studio di Elena negli sviluppi letterari e iconografici: nel primo capitolo si esamina l'evoluzione di Elena nella letteratura greca precedente a Gorgia, dall'ἔπος di Omero fino alle implicazioni nella tragedia

¹⁶ Si consideri, in particolare, lo *scholium ad Il.* II 356 (1, 261-262, 28-35 Erbse): τίσασθαι δ' Ἑλένης <ὀρμήματά τε στοναχάς τε>: πρὸς τοὺς Χωρίζοντας· ἔφασαν γὰρ τὸν μὲν τῆς Ἰλιάδος ποιητὴν δυσανασχετοῦσαν συνιστάνειν καὶ στένουςαν διὰ τὸ βίᾳ ἀπῆλθαι ὑπὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου, τὸν δὲ τῆς Ὀδυσσεΐας ἑκοῦσαν, οὐ νοοῦντες ὅτι οὐκ ἔστιν ἐπ' αὐτῆς ὁ λόγος, ἀλλ' ἔξωθεν πρόθεσιν τὴν περὶ δεῖ λαβεῖν, ἢν' ἡ περὶ Ἑλένης, «di aver vendicato per Elena le lotte e i patimenti: contro l'interpretazione avanzata dai Separatisti. Costoro, infatti, sostennero che il poeta dell'*Iliade* rappresenta Elena afflitta e piangente perché allontanata con la violenza da Paride, mentre il poeta dell'*Odissea* giudica la sua fuga come un atto volontario, senza capire che nel verso non si sta parlando di lei, ma occorre sottintendere la preposizione περὶ affinché il discorso verta su Elena». La traduzione è di Dino De Sanctis (2018: 11), al quale rimando per l'analisi dello scolio.

¹⁷ Si veda su questo il lavoro di Dino De Sanctis (*Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Roma-Pisa 2018: 11-14), al quale rimando anche per una rassegna esaustiva e aggiornata degli studi su Elena tra XX e XXI secolo (DE SANCTIS 2018: 17-22).

di Euripide, attraverso Esiodo e i lirici; il secondo è dedicato allo studio di alcune delle più significative scene iconografiche, riprodotte su vasi di V e IV secolo e selezionate, nel vasto panorama dell'iconografia vascolare su Elena, per il loro legame con la tradizione letteraria presa in esame. Elena entra nel codice letterario come potente «verbal image»¹⁸: studiare un fatto letterario consistente quale la figura di Elena – simulacro ella stessa, secondo la tradizione dell'εἶδωλον – richiede che, almeno *a latere*, si tenga conto delle intersezioni tra parola e immagine.

Lo studio dell'*Encomio di Elena* di Gorgia costituisce la parte centrale del lavoro. Dopo una sezione introduttiva, nella quale sono presentati i dati cronologici relativi alla composizione dell'*Encomio*, nonché alcune fondamentali notizie sulla natura dell'opera, la tradizione critica e la descrizione dello *stemma codicum*, si propone il testo, criticamente riveduto, una mia traduzione e un commento. Il testo greco è corredato da note critiche ed esplicative, a segnalare gli esiti dei confronti fra i testimoni e le singole scelte testuali, con l'intento di ripercorrere la storia critica del testo dell'*Encomio* nei suoi nodi fondamentali. Lo scopo non è, dunque, presentare l'esame completo della tradizione, ma esporre alcune considerazioni, di natura per lo più storica, sulla trasmissione del testo. L'edizione critica di riferimento, e rispetto alla quale sono segnalate puntualmente le divergenze nel testo greco, è la Teubneriana del 2016, a cura di Francesco Donadi. A questa, che è anche l'edizione più recente dell'*Encomio*, è stata affiancata la precedente edizione di Donadi, del 1982, in alcuni casi privilegiata rispetto alla nuova edizione 2016. In relazione a uno dei *loci* più critici dell'*Encomio*, l'inizio del paragrafo 12, si è proposta una congettura per il tradito ὅμως ἦλθεν, comune a tutta la tradizione manoscritta ma considerato errore dalla critica con giudizio unanime, poiché non dà senso al passo. Nel commento, un'attenzione particolare è stata dedicata al riesame di alcune scelte lessicali e di ridefinizioni di carattere semantico che coinvolgono Elena: termini complessi quali κόσμος, λόγος, ἀλήθεια, δόξα sono analizzati sia per le reciproche relazioni nell'*usus* di Gorgia, sia per le diramazioni connotative che ciascuno di questi termini assume in funzione di Elena. La bibliografia critica sull'*Elena* di Gorgia è vastissima, eppure talmente diversificata nelle proposte esegetiche e nelle congetture da non scoraggiare chi intenda inserirsi nella ricerca, giacché l'orizzonte degli studi è tutt'altro che definito. Un interesse esegetico che appare particolarmente fertile negli ultimi anni, avvalorato dall'ultima recente edizione curata da Donadi e da un recentissimo contributo di un giovane studioso di Lipsia, Jonas Schollmeyer, che nel novembre 2020 ha pubblicato con

¹⁸ Per l'espressione, cf. PAPILLON 1996: 389.

De Gruyter una monografia sull'*Encomio di Elena* di Gorgia¹⁹. Il lavoro di Schollmeyer, la cui pubblicazione ha coinciso con il compimento di questa tesi, è stato certo una conferma di quanto l'interesse verso l'opera di Gorgia sia vivace nell'attuale dibattito critico. Ha anche rappresentato un primo momento di confronto, per il mio lavoro sul testo gorgiano, con uno studio nuovo e anch'esso critico dell'*Encomio*. Studio che, tuttavia, nel caso della monografia di Schollmeyer si concentra su Gorgia: i capitoli introduttivi offrono, infatti, un ricco esame della cronologia relativa alla vita di Gorgia e l'analisi degli altri scritti gorgiani, utilmente inseriti nel contesto storico e letterario entro il quale il sofista ha operato. Se lo studio dell'*Elena* di Gorgia è l'elemento di comune interesse che questa tesi condivide con il lavoro di Schollmeyer, l'impostazione della ricerca e la dichiarazione di intenti rimangono distinte, seppure credo in certa misura complementari: una contestualizzazione di natura storico-letteraria tutta orientata a Gorgia, in Schollmeyer, e uno studio sulla storia di Elena nella tradizione letteraria e nella produzione vascolare precedente a Gorgia, in questa ricerca.

¹⁹ SCHOLLMAYER J. 2020 – *Gorgias' Lobrede auf Helena. Literaturgeschichtliche Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-Boston.

CAPITOLO 1

Elena da Omero ai tragici

1.1 Elena in Omero

Al centro delle cause più profonde dalle quali ha avuto origine la guerra di Troia, Elena, fin dalla sua prima comparsa sulla scena dell'*Iliade* (III 121-128), sembra riflettere sul destino tanto dei Greci quanto dei Troiani un dissidio che dalla sfera privata si estende alla pubblica, giungendo a segnare, determinare perfino, la storia della Grecia. L'immagine di Elena in Omero rivela tratti complessi, che introducono nella letteratura greca arcaica una questione vincolata al personaggio letterario di Elena per tutta la tradizione successiva: la dicotomia fra il ruolo attivo di colei che pare aver causato la guerra e quello passivo di chi, innocente, ne ha subito gli antefatti e le conseguenze¹.

Il potere esercitato dalla bellezza di Elena nell'*Iliade*, ἥς εἵνεκα πολλοὶ Ἀχαιῶν / ἐν Τροίῃ ἀπόλοντο (III 161-162), si manifesta già in quelle che sono le premesse alla vicenda omerica. Nei *Cypria* (fr. 1 Bernabé) la guerra di Troia è presentata come un fatto indispensabile, determinato da Zeus per alleviare il peso della popolazione sulla terra (Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, fr. 1.7 Bernabé): la nascita di Elena e di Achille è lo strumento attraverso il quale la Διὸς βουλή si compie².

¹ Per un esame approfondito della storia letteraria di Elena nel ciclo troiano, si vedano i seguenti contributi: BETTINI-BRILLANTE 2002; PADUANO 2004: 3-16; BLONDELL 2013: 27-95; DE SANCTIS 2018; EDMUNDS 2019.

² I *Cypria* forniscono, insieme alla *Ilioupersis* di Arctino di Mileto e alla *Ilias Parva* di Lesche, alcuni dettagli sulla storia di Elena che Omero tralascia e sui quali ci si soffermerà più avanti (si veda *infra* capitolo II: 66-69). Basti qui considerare che, secondo la cronologia degli eventi narrati, i *Cypria* sono il primo dei poemi ciclici: vi si cantano infatti le premesse alla guerra di Troia e le sue prime fasi. Del poema originario, del quale purtroppo non restano che pochi frammenti, si conosce l'argomento per lo più grazie alla *Crestomazia* di Proclo (38-43 Bernabé = Procl. *Chrest.* 80 Seve.), con ogni probabilità non il Proclo neoplatonico, ma forse un grammatico del II sec d.C.: sul rapporto fra Proclo e i poemi del ciclo si rimanda a *infra* capitolo II: 67 n. 3; 67-72. Per le questioni relative alla trama e alla struttura del poema, si vedano HUXLEY 1969: 129-130, DAVIES 1989: 32-50 e DEBIASI 2004: 109-122. Un quadro d'analisi sintetico ma esaustivo sul ruolo di Elena nei *Cypria*, esaminato nei due piani divino e umano, si trova in GHALI-KAHIL 1955: 27-31. Sulla βουλή come «piano» di Zeus, cf. EDWARDS 1991. L'espressione Διὸς βουλή è attestata anche nel proemio dell'*Iliade* (I 5) e nell'undicesimo canto dell'*Odissea* (297), a dimostrazione di come gli antefatti della guerra di Troia siano messi direttamente in relazione, da Omero, con il volere di Zeus. Nel proemio dell'*Iliade*, l'espressione è tuttavia usata non in senso generico, ma con specifica allusione alle conseguenze che l'offesa subita da Achille da parte di Agamennone ha avuto sulla guerra. Si vedano, a riguardo, DI BENEDETTO 1994: 245-246; GRANDOLINI 1996: 33-34, che riscontra

Fin dalle origini, a Elena sono dunque connesse ἀνάγκη e Διὸς βουλή. Dai *Cypria* si apprende infatti che nelle azioni di Elena non c'è colpa senza necessità, poiché Elena, nata per essere il veicolo del volere divino, si trova ad essere al contempo strumento e vittima del suo stesso potere. Necessaria è la sua bellezza, senza la quale non vi sarebbero stati seduzione e tradimento, perché necessaria è la guerra. Bellezza e guerra, d'altro canto, non sono mai troppo distanti l'una dall'altra in Omero. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* la guerra è il male estremo, eppure tutto ciò che ne è parte appare connotato da un forte senso estetico. Si pensi alla descrizione delle armature dei guerrieri: χιτῶν καλός, «veste bella» (II 42-43); καλὰ πέδιλα «bei calzari» (II 44); τεύχεα καλὰ «armi belle» (III 328). L'eroe omerico subisce il fascino ambiguo della guerra, che si riflette sugli strumenti bellici e che si spiega alla luce del sommo valore umano attribuito all'ἀρετή, alla virtù militare: la bellezza della guerra sembra essere la manifestazione estetica di un bello etico. Nella società omerica, com'è noto, l'eroe è καλὸς καὶ ἀγαθός, secondo un ideale tradizionalmente ricondotto alla concezione arcaica dell'*élite* militare³: la bellezza e la descrizione degli eroi sono sempre legate al contesto bellico, come risulta evidente dai loro epiteti⁴. Il carattere devastante eppure in certo modo fascinatorio che la guerra ha nei poemi epici trova nella bellezza fatale di Elena la sua

la formularità del nesso Διὸς δ'ἐτελείετο βουλή come richiamo al volere di Zeus, ma ne riconosce l'uso specifico, riferito agli antefatti dell'ira di Achille, nel caso di *Il.* I 5.

³ Anche se alcuni studi ne rifiutano la matrice omerica: a tale riguardo, si rimanda al fondamentale lavoro di BOURRIOT 1995 (I: 28-96), nel quale lo studioso propone una rassegna di tutte le ricorrenze del termine καλοκάγαθία e prende in esame gli studi relativi alla giuntura καλὸς κάγαθός e al suo significato nella storia linguistica e culturale della Grecia. Secondo Bourriot, l'ideale della καλοκάγαθία, tradizionalmente inteso come virtù fisica e morale dell'eroe, non avrebbe un'origine epica e sarebbe invece da ricondurre alla concezione dell'intellettuale del V sec. a.C., esperto di oratoria – secondo la concezione sofistica della retorica come tecnica estetica del discorso – e di politica (I: 97-111). Attestate per la prima volta in Erodoto e nei poeti comici, le forme contratte in crasi καλοκάγαθία/ καλὸς κάγαθός andrebbero dunque distinte, per Bourriot, dal binomio καλὸς καὶ ἀγαθός, presente già nella società spartana ma in accezione aristocratico-militare e non in formula fissa. L'espressione sarebbe passata poi a indicare, in Platone, il sapiente aristocratico che si distingue dalla massa (cf. *Timeo* 38c). Più recente, e focalizzato sul particolare uso del termine a Sparta, lo studio di DAVIES 2013. Fra i lavori che, invece, sostengono un'origine arcaica della nozione di καλοκάγαθία, si ricordano JAEGER 1933-44 (in part. 25 ss.), che fornisce un'ampia rassegna delle ricorrenze del nesso nella letteratura greca già arcaica, individuandone la prima attestazione in Solone fr. 1 39-40 D. (vd. JAEGER 1933-44: 27, n. 4), e WANKEL 1961: 135-147, che segnala e indicizza numerosi passi nei quali ricorre l'espressione, da Omero al IV sec. a.C. Sulla stessa linea, contro Bourriot, CAIRNS 1997: 74-76, MEIER 1999: 209-210, nonché PODDIGHE 2013.

⁴ Achille è ποδαρκής (*Il.* III 121 *et al.*), Aiace πελώριος ἔρκος Ἀχαιῶν (*Il.* III 229), Diomede βοῖν ἀγαθός (*Il.* II 408 *et al.*), Ettore κορυθαίολος (*Il.* II 816 *et al.*). Paride, invece, ha una bellezza femminile, antierica. Ciò appare evidente nel terzo dell'*Iliade*, 392-394: κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν· οὐδὲ κε φαίης / ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τὸν γ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορόνδε / ἔρχεσθ', ἥε χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν, «raggiante di bellezza e di vesti eleganti: non sembra / reduce dal duello con un uomo ma che a un ballo si avvia / o che, appena lasciata la danza, riposi». Bello, dunque, ma non virtuoso. Si può pensare, in questo caso, che la violazione da parte di Paride delle norme sociali – dell'ospitalità e della φιλία – si replichi nella violazione e nel rovesciamento della norma di bellezza eroica (sul rovesciamento delle norme sociali nella figura di Paride, si veda anche PADUANO 2004: 8-13).

personificazione più efficace⁵.

1.1.1 La colpa di Elena nell'*Iliade* fra ὄνομα e κάλλος

Sebbene Elena sia *in praesentia* sulla scena dell'*Iliade* in tre occasioni, il suo nome risuona ripetutamente⁶. Già in Omero sembra possibile quindi riconoscere un'opposizione, latente, fra nome evocato e personaggio in scena, che anticipa il dissidio tra ὄνομα e σῶμα in seguito oggettivato e razionalizzato, come si vedrà, da Euripide.

La prima comparsa di Elena nell'*Iliade* è indiretta e viene affidata alla voce di Era, che ne richiama il nome pubblicamente, durante l'assemblea degli Achei convocata in seguito all'οὔλος ὄνειρος di Agamennone (II 6)⁷. A dissuadere gli Achei dall'entusiasmo della presunta ritirata interviene Era, che, cercando sostegno in Atena, le rivolge le seguenti parole (II 157-162)⁸:

ὦ πόποι αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, ἀτρυτώνη,
οὔτω δὴ οἶκον δὲ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
Ἀργεῖοι φεύξονται ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,
καὶ δέ κεν εὐχολὴν Πριάμφῳ καὶ Τρωσὶ λίποιεν
Ἀργεῖην Ἑλένην, ἧς εἵνεκα πολλοὶ Ἀχαιῶν
ἐν Τροίῃ ἀπόλοντο φίλης ἀπὸ πατρίδος αἵης.

Oh no, figlia di Zeus eggioco, Infaticabile,

⁵ Il carattere 'fascinatorio' della guerra è tuttavia da considerarsi esclusivamente legato all'ἀρετή degli eroi: come si è visto in relazione agli epiteti che Omero riserva ai combattenti, la bellezza e la bontà degli attori della guerra sono l'estrinsecazione di un fenomeno più propriamente morale, di un valore etico (cf. *supra*: 12 e n. 4.). Gli attributi omerici riservati direttamente al πόλεμος, per contro, non sono mai positivi: nell'*Iliade* la guerra è πολυῖξ «feroce» (I 165), κακός «malvagia» (I 284 *et al.*), δυσηγής «dal terribile fragore» (II 686), οἷζυρός «luttuosa» (III 112), πολύδακρυς «che causa molte lacrime» (III 132; 165; XVII 544), στυγερός «odiosa» (IV 240 *et al.*).

⁶ Il nome di Elena compare in *Il.* II 161, 177, 356, 590; III 70, 91, 121, 154, 171, 199, 228, 254, 282-85, 328, 383, 388, 395, 418, 426, 458; IV 19, 174; VI 292, 323, 343, 360; VII 350, 355, 401; VIII 82; IX 140, 282, 339; XI 125, 369, 505; XIII 766; XIX 325; XXII 113; XXIV 761.

⁷ Si tratta dell'inganno che Zeus ordisce a discapito di Agamennone, per vendicare Achille. Nel sogno l'Atride viene indotto ad attaccare i Troiani, con la sicurezza di avere dalla sua parte il sostegno di tutti gli dèi (*Il.* II 1-34); prima di esporre le proprie reali intenzioni, Agamennone decide di saggiare la resistenza dell'esercito fingendo di voler fare ritorno in patria.

⁸ Seguo per l'*Iliade* il testo stabilito da ALLEN 1931 e la traduzione di FERRARI 2018.

così verso casa, verso la terra paterna, fuggiranno
gli Argivi al di sopra dell'ampio dorso del mare,
e qui lasceranno, a vanto di Priamo e dei Troiani,
Elena argiva, colei per la quale tanti Achei
caddero a Troia lontano dalla terra paterna!

Prosegua la guerra, reclama Era, affinché non siano vanificate, con l'azzardo di una ritirata, le morti eroiche degli Achei, che per Elena stanno perdendo la vita. Il nome di Elena precede la comparsa del personaggio nell'*Iliade*, e con esso giunge immediatamente successiva la sua bieca fama, nella formula ἥς εἵνεκα πολλοὶ Ἀχαιῶν / ἐν Τροίῃ ἀπόλοντο φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης⁹. L'ambiguità di fondo dell'espressione ἥς εἵνεκα, il cui valore oscilla tra la funzione causale e quella finale¹⁰, non compromette l'accostamento, che pare canonizzato dall'uso formulare¹¹, fra il nome di Elena e i lutti degli Achei. Quando, durante la stessa assemblea, Nestore prende la parola, dopo Odisseo, per incitare ancora i compagni alla battaglia, Elena torna a essere nominata in un contesto di dolori e pianto (II 354-356):

τὼ μή τις πρὶν ἐπειγέσθω οἶκον δὲ νέεσθαι
πρὶν τίνα παρ Τρώων ἀλόχῳ κατακοιμηθῆναι,
τίσασθαι δ' Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε.

Nessuno sia dunque impaziente di tornare a casa
prima di essersi coricato con qualche moglie dei Troiani
e prima di aver vendicato le lotte e i pianti per Elena¹².

Non ancora figura che si muove e si relaziona con gli altri, Ἑλένη evoca con il solo nome

⁹ La questione del nome e della fama di Elena viene ripresa con nuovi esiti nella tragedia, come si vedrà nelle prossime pagine: Eschilo costruisce una piena rispondenza fra il nome, la persona e gli esiti delle sue scelte (*Ag.* 687: ἑλένας, ἑλάνδρος, ἑλέπολις, «distruttrice di navi, di uomini e di città»); Euripide, nell'*Elena*, rende esplicita, concretandola nell'εἶδωλον, la distanza tra la fama, e le vicende legate a un ὄνομα δυσκλεές (*Hel.* 66), e il suo corpo, che ne è vittima.

¹⁰ Sul valore di εἵνεκα, cf. DE SANCTIS 2018: 58; KIRK 1985: 280 (per lo *status quaestionis*). Delle implicazioni del nesso Ἑλένης εἵνεκα nell'*Iliade*, e in particolare della postposizione εἵνεκα nel duplice valore di causa e di fine, mi sono occupata in BASTIANINI 2019: 303-310.

¹¹ La formula in *Il. II* 160-162 è pronunciata, in forma identica, anche da Atena poco dopo, in un discorso rivolto a Odisseo (*Il. II* 177-178).

¹² Mi discosto, *ad v.* 356, dalla traduzione proposta da FERRARI 2018: 55, che rende Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε «le ansie e i pianti di Elena», prediligendo una resa soggettiva del genitivo Ἑλένης: si veda *infra*: 15 n. 13.

ὁρμήματα e στοναχαί (356). La formula di *Il.* II 356 è replicata da Omero poco oltre: nel catalogare le navi e i capi achei, Menelao è definito colui che μάλιστα δὲ ἔτο θυμῷ / τίσασθαι Ἑλένης ὁρμήματά τε στοναχάς τε (*Il.* 590). Il genitivo Ἑλένης (356=590), più probabilmente da considerarsi oggettivo, «le sofferenze e le lacrime [dei Greci] *per Elena*», vale ad attribuire una responsabilità che, manifestando i propri effetti sulla sofferenza dei Greci, rimane radicata agli antefatti della guerra¹³. Nessun riferimento invece, per tutto il secondo canto, al κάλλος che tradizionalmente caratterizza Elena. L'evocazione del nome Ἑλένη è piuttosto finalizzata a ristabilire, e ricordare al pubblico, la memoria di un dolore universalmente condiviso. La questione della colpevolezza di Elena, e del suo grado di conscia partecipazione alle premesse della guerra, è un dato difficile da definire, come testimoniano non soltanto i numerosi contributi critici a riguardo, ma ancor prima gli sviluppi letterari del racconto e la esegesi antica¹⁴. Certo è che, dal momento in cui Elena esordisce sulla scena nel terzo libro dell'*Iliade* (121-180), appare come un personaggio complesso, che evade i confini tra colpa e innocenza e i cui tratti si delineano anche in virtù della loro contraddittorietà¹⁵. Il sistema di aggettivazione che la definisce ne è una chiara dimostrazione: Elena è λευκώλενος, δῖα

¹³ L'interpretazione del genitivo Ἑλένης come oggettivo o soggettivo divide la critica. Sull'uso del genitivo in Omero, e sulle valenze oggettiva o soggettiva, MONRO 1891²: 141-142 ha riscontrato nei poemi il duplice uso soggettivo e oggettivo del genitivo, con un grado di opposizione che, seppure difficile da definire a distanza di secoli, doveva essere percepito come distintivo (così anche in BASILE 1998: 212-213, che spiega come l'opposizione logico-semanticamente del genitivo rifletta «una certa confluenza nel caso del genitivo delle funzioni del nominativo e dell'accusativo»). Nel caso dell'espressione in *Il.* II 356 (=590), il genitivo Ἑλένης si può considerare l'oggetto del pianto «per Elena» degli Achei, o il soggetto delle lacrime, che Elena versa per la propria storia di solitudine e colpa. Secondo KIRK 1985: 153, ammettere una resa soggettiva del genitivo potrebbe segnare, oltre a una presa di posizione forte in difesa dell'innocenza di Elena, anche una mancata coesione, con Elena al contempo innocente e colpevole: il genitivo andrebbe invece tradotto come angosce e pianti «causati da Elena». Con Kirk, anche MURRAY 1988: 77 e PADUANO 2004: 5 attribuiscono al genitivo un valore oggettivo. Brillante predilige invece la resa soggettiva, individuando nelle sofferenze e nei lamenti «di Elena» un'immedesimazione del narratore nei personaggi: Nestore presenterebbe la condizione della donna come quella di una prigioniera sofferente per animare i compagni in una fase di sfiducia; nel caso di Menelao, legittimo sposo di Elena, si tratterebbe di uno slittamento della colpa sulla figura di Paride (cf. BETTINI-BRILLANTE 2002: 78-80). Così anche nella recente edizione di FERRARI 2018, che riporta il dibattito all'antica opposizione fra Aristarco, favorevole alla resa oggettiva del genitivo, e i Χωρίζοντες, a favore del senso soggettivo (cf. Schol. Hom. *Il.* II 356, 1, 261-262, 28-35 Erbse). In quest'ottica, ὁρμήματα sarebbe da ricondurre a ὁρμαίνω «riflettere», piuttosto che a ὁρμάω «muoversi», e da intendere come le «ansie» di Elena, spesso colta a meditare sulle proprie colpe (cf. *Il.* III 140; 172-176; 236-42).

¹⁴ Fra i contributi apparsi nelle riviste di settore, SCHÖNBERGER 1960: 197-201 è interessante per l'indagine sulla natura contraddittoria di Elena, che è responsabile di aver tradito il γένος e insieme vittima di un potere seduttivo indesiderato: proprio perché non risolta, tesa fra i due poli della colpevolezza e dell'innocenza, Schönberger legge nell'Elena di Omero una profonda, e moderna, umanità. RYAN 1965: 115 identifica nel personaggio di Elena una figura incantatrice, insidiosa e sensuale, assolta tuttavia dalla sua stessa bellezza. Sul tema della bellezza che libera dalla responsabilità dedica, più recentemente, pagine dense anche PADUANO 2004: 3-14. Prezioso il glossario di fenomeni poetici e narratologici premesso al commento dell'*Odissea* di DE JONG 2001: se nell'*Iliade* Elena soffre la lacerazione vittima-carnefice, e proprio da questa sua sofferenza sembra salvata, nell'*Odissea* le sue identità si moltiplicano (93-98; 101-103). Recente la monografia di DE SANCTIS 2018, nella quale si esamina Elena nel suo ruolo di giuntura fra una storia universale, eroica, e una più personale: Elena, al centro dei fatti, porta nei poemi il dissidio fra colpa e innocenza.

¹⁵ Cf. CLADER 1976: 81.

γυναικῶν (III 121; 171) eppure κυνῶπις (III 180; *Od.* IV 145), ῥιγεδανή (IX 339)¹⁶.

Il terzo canto si apre nel segno della tensione: i due eserciti nemici sono schierati l'uno di fronte all'altro, palpitano pronti allo scontro, ma Paride indietreggia (1-37), svuotando la propria bellezza di quell'ideale ἀρετή che rende l'eroe omerico anche ἀγαθός. A seguito di un duro scontro verbale tra Ettore e Paride, quest'ultimo propone un duello con Menelao il cui vincitore avrà in premio Elena, e con lei le ricchezze sottratte alla reggia di Sparta (38-75). Menelao accetta e Priamo assume il ruolo di garante (97-120). Un dato interessante su Elena emerge dall'invettiva nella quale Ettore riversa le colpe della guerra su Paride (III 46-51), responsabile di aver trasgredito le norme dell'ospitalità rapendo Elena al legittimo marito. Qui il fascino di Elena è per la prima volta espresso dall'aggettivo εὐειδής (48):

ἦ τοιόσδε ἐὼν ἐν ποντοπόροις νέεσσι
πόντον ἐπιπλώσας, ἐτάρους ἐρίηρας ἀγείρας,
μιχθεὶς ἄλλοδαποῖσι γυναῖκ' εὐειδέ' ἀνήγες
ἐξ ἀπίης γαίης νυδὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν
πατρί τε σὺ μέγα πῆμα πόλῃ τε παντί τε δήμῳ,
δυσμενέσιν μὲν χάρμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῷ;

E pusillanime quale tu sei su navi solcatrici del mare
radunasti fidati compagni e varcasti gli abissi
e frequentando gente straniera rapisti una donna
bellissima, nuora di guerrieri, da remota contrada,
rovina a tuo padre, alla tua città, a tutto il tuo popolo,
ma gioia ai nemici e motivo di umiliazione per te?

Le parole di Ettore alludono alla bellezza di Elena in relazione alla forza seduttiva esercitata su Paride, allentando in parte la responsabilità dell'oggetto del rapimento, Elena, la γυνή εὐειδής (48), a scapito di Paride, Δύσπαρις γυναιμανής (39). L'accusa a Paride si fa più esplicita poco oltre, quando Ettore si rivolge a tutti i Troiani e ai Greci (86-87):

¹⁶ Secondo RECKFORD 1964: 5-20, gli epiteti omerici rispondono a ragioni per lo più metrico-formulari. CLADER 1976: 41-47 restituisce agli epiteti una pienezza semantica. Così anche DE SANCTIS 2018: 240-245, che, in una rassegna ragionata degli epiteti di Elena nei poemi, spiega come questi siano in armonia con la natura del personaggio. Si veda, ancora, il recente lavoro di EDMUNDS 2019, nel quale un esame specifico è dedicato a ciascun epiteto nei vari contesti d'uso.

κέκλυτέ μεν Τρῶες καὶ εὐκνήμιδες Ἀχαιοὶ
μῦθον Ἀλεξάνδροιο, τοῦ εἵνεκα νεῖκος ὄρωρεν.

Ascoltate da me, Troiani, e voi Achei dalle forti gambiere,
la proposta di Alessandro, colui per il quale scoppiò la discordia.

Con uno slittamento dei piani della responsabilità, dunque, rispetto alle formule rivolte a Elena nel secondo canto, Omero affida alla voce di Ettore una prima, almeno parziale discolpa nei confronti di Elena, attraverso la quale fa ricadere su Paride le αἰτίαι della guerra¹⁷. Nel riferimento a Elena come oggetto di ratto e di contesa (46-51), rafforzato dal vicino richiamo ai δῶρ' Ἀφροδίτης (54), si cela un'allusione agli antefatti delle vicende troiane e al vero dono di Afrodite a Paride, l'amore di Elena. In altri termini, non è inverosimile che nell'accusa mossa a Paride da Ettore si possa riconoscere la volontà di Omero di rievocare il noto giudizio dell'Ida, cui fa riferimento anche in *Il.* XXIV 28-30, che dell'*Iliade* costituisce l'inevitabile antefatto e che pone Elena εὐειδής come oggetto passivo e privo di qualsivoglia grado di decisionalità, premio di Afrodite, strumento, come si è visto, della Διὸς βουλῇ¹⁸.

Deciso il duello fra Paride e Menelao, dalla sfera pubblica si entra in quella privata del *megaron* di Paride, dove la dea Iride, giunta sotto l'aspetto di Laodice per invitare Elena ad assistere al duello, la trova intenta a tessere su una grande tela, purpurea, le vicende della guerra (125-128):

τὴν δ' εὗρ' ἐν μεγάρῳ· ἥ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην,¹⁹ πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων·

¹⁷ Anche in VI 328-329 Ettore, dopo essere giunto al palazzo di Paride e averlo colto in camera da letto invece che in campo, gli intima di non ritirarsi da una guerra della quale è causa: σέο δ' εἵνεκ' ἀυτὴ τε πτόλεμός τε / ἄστυ τόδ' ἀμφιδέδηε. Le parole di Ettore manifestano qui tutto il rancore di chi si trova di fronte al responsabile del conflitto, all'uomo la cui colpa ha mosso i meccanismi di una lotta all'ultimo sangue. KIRK 1990: 202 insiste sulle colpe di Paride, al quale Ettore rivolgerebbe un discorso dall'effetto sillogistico: «(I) our troops are dying and the city is in danger; (II) the war is for your sake; (III) you yourself would reproach another who was holding back».

¹⁸ Cf. CIANI-AVEZZÙ 1998: 208, n. 8.

¹⁹ Mi discosto, *ad v.* 126, dal testo di FERRARI 2018: 90, che legge con West μαρμαρέην «scintillante», e mi attengo invece alla lettura di Zenodoto, Aristofane e Aristarco, πορφυρέην «purpurea»: l'espressione ἰστὸν δίπλακα πορφυρέην torna in *Il.* XXII 441.

La trovò nella sua stanza che una grande tela tesseva,
doppia, purpurea, dove istoriava le molte lotte
fra Troiani domesticatori di puledri e Achei bronzovestiti,
quante pativano per causa sua sotto le palme di Ares.

Non più solo ὄνομα, Elena agisce nella dimensione, finalmente concreta, dello spazio privato delle proprie stanze, dedita allo ὑφαίνειν, occupazione tipicamente femminile²⁰. È da subito palese l'eccezionalità della funzione assolta dalla tessitura di Elena, che nella trama del grande ἱστός purpureo illustra le vicende troiane cantate nell'*Iliade*, oggettivando quell'*epos* omerico del quale è la stessa protagonista²¹. A differenza dello scudo di Achille (XVIII 478-608), nel caso della tela di Elena non c'è ἔκφρασις: una descrizione del *textus* equivarrebbe, infatti, a replicare nella cornice dello ἱστός i versi del poema. A Elena Omero concede di tessere il canto della guerra su un piano scorporato da quello del poeta, ma ad esso parallelo. Il suo ὑφαίνειν non ha la linearità di un'occupazione abituale e ripetitiva, ma chiama in causa «un intenzionale rapporto con la sfera dell'*epos* e con il suo racconto nella forma di un *textus*, un intreccio prezioso di fili che sembrano acquisire via via la sonorità della parola»²².

Con la figura della filatrice, radice della guerra e autrice della tela, ripiegata sugli eventi al punto da tesserne la trama, il nome di Elena lascia spazio al personaggio *in praesentia*. Poco prima di assistere al duello, con ancora sul volto i segni di un tormento pentito, del rimpianto per il primo marito e per tutto ciò che ha lasciato a Sparta (III 139-140), Elena si affaccia dalla torre sulle Porte Scee, al cospetto della collettività dei vecchi principi troiani, che al vederla dichiarano sottovoce (156-160):

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιγῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·

²⁰ Fra gli studi relativi alle attività delle donne nella Grecia antica, con particolare riferimento alla tessitura, cf. BRULÉ 1987: 99 ss.; CANTARELLA 2004; ANDÒ 2005. Fondamentali le pagine di DE SANCTIS 2018: 23-25, nelle quali la tessitura è messa in relazione con Elena e con lo spazio del *megaron*.

²¹ Diversa la funzione della tessitura per Andromaca, e ancora a sé il caso di Penelope. Andromaca, ignara della morte in battaglia di Ettore, è descritta nelle sue stanze intenta a tessere uno ἱστός doppio e purpureo, ἐν δὲ θρόνῳ ποικίλ' ἔπασσε (*Il.* XXII 440-441), in un'occupazione del tutto abituale e che la caratterizza come *exemplum* di virtù femminile (vd. anche *Il.* VI 490-492). Penelope (vd. *Od.* I 357; II 94; XVII 97; XIX 139), la cui tela filata e sfilata diventa un gioco d'astuzia per tenere a freno le brame dei Proci, spezza qualunque accezione di passività, dimostrando che per lei la tessitura è «un sapere di cui è detentrica ed è pertanto in grado di servirsene, facendolo giocare in modo attivo» (cf. ANDÒ 2005: 33). Oltre ad Andromaca e Penelope, dedite alla tessitura sono anche Calipso (*Od.* V 61-62), Circe (*Od.* X 221-22) e Arete (*Od.* VI 305-306).

²² Cf. DE SANCTIS 2018: 57.

αἰνῶς ἀθανάτησι θεῇς εἰς ὧπα ἔοικεν·
ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ ἐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,
μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

Non c'è da sdegnarsi se Troiani e Achei dalle forti gambiere
lunghe sofferenze sopportano per una simile donna
tanto incredibilmente somiglia nella figura alle dee eterne.
Ma anche così torni per nave alla sua casa
né qui continui a rimanere a danno nostro e dei nostri figli!

A parlare sono oratori valenti, ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ (150-151) che, esclusi dallo scontro sul campo a causa dell'età, sono la lucida espressione di un giudizio non solo collettivo, ma valido, attendibile, teso a mostrare la forza del λόγος²³: pronunciano ἔπεα πτερόεντα²⁴ e la loro voce è accostata al verso delle cicale «di giglio», similitudine rara, quanto fortunata nella tradizione poetica successiva, che istituisce un'associazione fra la poesia e la cicala, intesa come figura del poeta²⁵. Gli ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ parlano per sostenere Priamo, per invitarlo con un discorso sottilmente persuasivo, «di giglio» appunto, a non lasciarsi affascinare dall'aspetto di chi della loro città è il πῆμα²⁶. Si segnala che il vero soggetto, dalla cui pericolosità i consiglieri mettono in guardia Priamo, non è Elena ma la sua potente, divina bellezza: sebbene, infatti, le parole dei Troiani non deresponsabilizzano Elena dall'essere un πῆμα, i cui effetti nefasti ricadono indifferentemente su Greci e Troiani, vi si può leggere un implicito spostamento della responsabilità da Elena alla bellezza di cui è portatrice²⁷. Significativo a riguardo il lessico omerico, che suggerisce una connessione semantica fra la νέμεσις, gli ἄλγεα, l'immagine di Elena (che αἰνῶς ἀθανάτησι θεῇς εἰς ὧπα ἔοικεν) e infine il πῆμα. Nessuno sdegno può esservi in questa guerra, affermano i consiglieri di Priamo,

²³ Sulle implicazioni e al ruolo degli anziani di Troia in qualità di ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ, in *Il. III* 150 ss., rimando a DE SANCTIS 2018: 85-89.

²⁴ Le parole dei consiglieri di Priamo sono «saettanti», dunque efficaci e in grado di cogliere nel segno. Si può cogliere nel termine πτερόεντα un intento parenetico, più che un valore metrico-formulare (cf. DE SANCTIS 2018: 89 n. 2).

²⁵ In Hes. *Theog.* 41 la voce delle Muse è ὄψ λειριόεσσα. Per la fertile tradizione che, dopo Esiodo, lega la cicala al canto delle Muse, si vedano MÄNNLEIN-ROBERT 2007: 209-226 e REGALI 2021: 121-154.

²⁶ Due capitoli (71-148) sono dedicati alla *Teichoscopia* in DE SANCTIS 2018, che non manca di esaminare la reazione dei Troiani, gli ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ, alla vista di Elena (vd. in part. 89-92). Meraviglia e sgomento per il prodigio di una bellezza soprannaturale, ma anche espressione corale nella quale si riflettono le voci dei cittadini di Troia: il punto di vista degli ἀγορηταὶ ἐσθλοὶ ha un'articolazione simmetrica: «a una tesi per cui patire dolori, per colpa di Elena, non deve essere un motivo di sdegno, come mostra l'*incipit* οὐ νέμεσις, segue un'antitesi, che prevede come inevitabile, se non logica conseguenza la restituzione della donna ai Greci» (90).

²⁷ Cf. RYAN 1965: 115 e PADUANO 2004: 3-14.

perché è comprensibile che si combatta per una donna così simile alle dee immortali: totalizzante è il potere di una bellezza che risulta tanto lontana dal piano terreno da diventare pericolosamente inadeguata alla realtà degli uomini²⁸. Si tratta di un potere che non si ferma solo all'azione bellica, a provocare dolori e rovina (ἄλγεα e πῆμα sono posti significativamente in *Ringkomposition*), ma che giunge ad annullare lo sdegno per la guerra²⁹.

La potenza del κάλλος assume nel caso di Elena uno statuto inconsueto, quanto significativo, se si considera che in Omero, e almeno fino a tutta la lirica, non si fa cenno ai tratti dai quali questa bellezza è definita. Vero è, in generale, che nella poesia epica non si trovano descrizioni del κάλλος femminile, o eventualmente si limitano alle allusioni per lo più formulari degli epiteti, come per la stessa Elena³⁰. Solo in due casi nei poemi la bellezza femminile non è un valore marginale, ma un tratto non trascurabile, distintivo: in Afrodite, che del κάλλος è la dea, e in Elena³¹. Proprio ad Afrodite Omero dedica l'unica, seppur breve, vera descrizione fisica femminile presente nei poemi: in *Il.* III 396-397, si legge del «collo stupendo della dea / il seno desiderabile e gli occhi splendenti». L'aspetto di Elena invece, pur al centro delle vicende di Troia e temuto dalla collettività per la sua forza erotica, non è mai descritto ma solo alluso, o comparato alla bellezza delle divinità per mezzo di epiteti femminili usuali³². Ciò che più si avvicina a una definizione dell'immagine di Elena è l'affermazione degli anziani consiglieri di Priamo (III 158): αἰνῶς ἄθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν, «tremendamente somiglia, a vederla, alle dee immortali». Nell'avverbio αἰνῶς si può cogliere la potenza, segnata da ambigua doppiezza, di un'immagine sublime, che insieme seduce e spaventa, quasi a ferire lo sguardo. Zeus è αἰνότατος (IV 25 *et. al.*), αἰνός è la guerra (V 409), αἰνόν εἰς ὧπα è il κάλλος di Elena. Omero relega la bellezza di Elena alla dimensione dell'αἰνόν che turba e dell'οὐκ ὀνομαστόν, dell'indicibile, poiché troppo lontana da quanto i mortali possono comprendere e comunicare. Una sua descrizione sarebbe, forse, la riduzione all'umano di un κάλλος che non può concretizzarsi, perché tale è l'eccezionalità di Elena da

²⁸ Per un esame della *Teichoskopia*, si veda DE SANCTIS 2018: 71-148 (in part. 89-92).

²⁹ Nel testo si legge οὐ νέμεσις, «non [c'è] sdegno» (III 156). Sul nesso οὐ νέμεσις cf. REDFIELD 1975: 115-116. Sulla bellezza di Elena «as a justification for the war», rimando ancora a FINGLASS 2018: 140-143.

³⁰ Sugli epiteti di Elena, cf. EDMUNDS 2019: 52-64.

³¹ Il rapporto tra Afrodite ed Elena è indissolubile non solo perché entrambe figure della bellezza, l'una nella dimensione divina e l'altra in quella umana, ma anche perché Elena, come si è detto (cf. *supra*: 17), è il δῶπον Ἀφροδίτης (cf. *Il.* III 54) nel «giudizio dell'Ida». Nonostante ciò, il loro rapporto è tutt'altro che lineare già nell'*Iliade*. Nel terzo canto (399-412) si legge di un incontro e scontro fra Elena e Afrodite: la dea si è appena recata da Elena, nelle sembianze di una vecchia filatrice di lana, per convincerla a tornare da Paride dopo il duello con Menelao. Non appena Elena, però, individua nella vecchia i cenni di una bellezza divina, riconoscendovi Afrodite, le si scaglia contro con rabbia, definendola δαίμονη e δολοφρονέουσα, tessitrice di inganni.

³² Eppure numerose sono, come si vedrà in seguito, le rappresentazioni vascolari di derivazione epica al cui centro si trova Elena (cf. GHALI-KAHIL 1955: 45-119).

non avere referenti nel linguaggio dei mortali. È un'idealizzazione dell'immagine di Elena, questa, che finisce per rendere secondari i tratti stessi della bellezza e che fa di Elena un personaggio capace di esprimere nella vaghezza la propria forza, identità e, in ultimo grado, unità³³.

Di fronte alla figura di Elena, tanto simile alle dee immortali, i consiglieri anziani di Priamo impongono di recuperare il λόγος. Al giudizio collettivo, del quale si fanno messaggeri, Priamo mostra tuttavia di non dare ascolto, rivolgendo a Elena parole affezionate, perfino di conforto (III 162-165):

δεῦρο πάροιθ' ἔλθοῦσα φίλον τέκος, ἴζευ ἐμεῖο,
ᾧφρα ἴδη πρότερόν τε πόσιν πηούς τε φίλους τε
οὐ τί μοι αἰτίη ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εισιν,
οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν·

Vieni qua e siediti davanti a me, figlia cara,
a osservare il tuo primo marito e i congiunti e gli amici –
tu per me non hai colpa, responsabili sono gli dèi
che scatenarono contro di me la guerra luttuosa degli Achei –

Con l'anafora di μοι, che per tre volte reitera un giudizio di non colpevolezza, Priamo sembra rispondere alle affermazioni degli anziani consiglieri, esprimendo a Elena una solidarietà paterna, nella convinzione che a causare il male della guerra, il πόλεμος πολύδακρυν, non sia stata la sua fuga con Paride, ma la volontà degli dei³⁴. La discolpa di

³³ Un'accorta riflessione sul valore del 'non detto' nell'opera di Omero, e di Esiodo, è proposta da ARRIGHETTI 1987: 29-30. Nell'esaminare l'importanza, già in età arcaica, della parola intesa come dono, Arrighetti offre un'analisi, testuale e contestuale, dei mezzi espressivi di Omero ed Esiodo, fino a spiegare il significato di ciò che viene da loro indicato come οὐ φατειόν – espressione di Esiodo, cf. *Theog.* 310 e *Scut.* 144, 161, 230 – οὐκ ὀνομαστόν – espressione sia di Ediodo, cf. *Theog.* 148 e fr. 33a, 18 M.-W., sia di Omero, cf. *Od.* IXI 260 e 597, *Od.* XXIII 19 e *Hymn. Aphr.* 254. Diversamente da WEST 1966: 209, secondo il quale l'espressione οὐ φατειός andrebbe riferita a una originaria «fearful creature» che in seguito ha perduto la sua 'impronunciabilità', Arrighetti spiega il 'non detto' di Omero ed Esiodo come una implicita dichiarazione di straordinarietà: «l'affermazione della sua innominabilità si accompagna ad una descrizione, estesa e ricca di particolari, dell'eccezionalità di quella cosa medesima, del suo essere fuori della normalità, per cui tale insistito carattere pare fungere come da giustificazione dell'innominabilità» (ARRIGHETTI 1987: 30).

³⁴ Nella discolpa di Priamo verso Elena si può leggere anche l'intenzione più profonda, e tutta umana, di assolvere dalla responsabilità dei fatti il figlio Paride: se gli dei sono responsabili, allora Elena e Paride saranno solo coinvolti in qualità di vittime. Su questo si veda KIRK 1985: 288. Interessante la notazione, in Kirk, del tono sbrigativo e parentetico di Priamo (164-165), come se ritenesse più prudente non soffermare troppo la sua attenzione sulla responsabilità divina degli eventi.

Priamo, confinata dal *μοι* (164-165) alla dimensione del parere personale, non fa che amplificare per contrasto il giudizio negativo che di Elena ha la collettività. Il suo discorso, al quale Omero non intende dare il valore di un'assoluzione generale, si mostra funzionale a confermare il motivo della colpa, che torna ancora più esplicito nella replica di Elena (172-180). Le parole di quest'ultima sono di forte autocritica, violente: nel definirsi *κυνῶπις* (III 180), Elena riconosce al proprio comportamento il disonore, grave, della ἀναΐδεια³⁵. Parole di biasimo, ma anche di un pentimento che si manifesta nell'«auspicio retrospettivo», per dirla con Di Benedetto,³⁶ di scegliere la morte invece che seguire Paride (173-176)³⁷. Se si considerano in successione i discorsi dei consiglieri, di Priamo e di Elena, si scorge un'alterazione in *anticlimax* della bellezza di Elena: una bellezza potentissima nelle affermazioni degli anziani di Troia, per i quali il κάλλος assume la forza distruttiva di un πῆμα (160)³⁸; accessoria, nel giudizio di Priamo, dal quale Elena non è identificata con l'immagine rovinosa del κάλλος ma con una persona cara, φίλον τέκος (162); una bellezza inutile, non desiderabile, nel rimpianto di Elena, che del κάλλος pronuncia l'esito più bieco, l'ἀναΐδεια di una *κυνῶπις*, di una donna dunque alla quale il volto di cagna ha deturpato la grazia³⁹.

³⁵ Nel caso di Elena, una ἀναΐδεια che coinvolge senz'altro la sfera sessuale, in relazione al suo essere fedifraga, ma non solo: Elena si affligge soprattutto per non aver avuto la forza di preferire il suicidio al tradimento del marito, della figlia e della città: sfrontata è, dunque, la sua mancata volontà di opporsi agli dei. Si noti, inoltre, che Elena è l'unica nei poemi a definire se stessa *κυνῶπις*: l'aggettivo torna nel biasimo di Agamennone contro Clitennestra, *Od.* XI 424, e nelle parole di Efesto rivolte all'infedele Afrodite, *Od.* VIII 319 (cf. GRAVER 1995: 41). Per le accezioni e gli usi del termine *κυνῶπις*, cf. Hesych. K 4631, 4632; LSJ s.v. *κυνῶπις*; BECK 1991: 1593. Sull'epiteto *κυνῶπις* in Omero, si rimanda a FRANCO 2003, in part. 251-300.

³⁶ Per l'espressione, cf. DI BENEDETTO 1994: 335.

³⁷ Di scelta si può opportunamente parlare (173: «avrei dovuto scegliere la morte»), se si considera l'esito semantico dato dall'accostamento dei verbi ὀφείλω e ἀνδάνω, che comunicano rispettivamente l'idea del 'dovere' e del 'piacere'.

³⁸ Il nesso ossimorico fra la bellezza e la distruzione anticipa la figura di Pandora, che nella celebre definizione di Esiodo è un καλὸν κακόν (*Theog.* 585). Si noti che anche Pandora, come Elena, è definita da Esiodo πῆμα, in *Theog.* 595 e in *Op.* 82, e che in *Op.* 67 si dice che Pandora abbia κύεόν τε νόον, «una mente di cagna». Sul legame Elena-Pandora, cf. BASSI 1993: 51-75 e BLONDELL 2013: 15.

³⁹ Elena prende nuovamente la parola in un dialogo con Ettore, nel sesto libro dell'*Iliade* (344-358), pronunciando una *accusatio* contro se stessa del tutto assimilabile a quella in *Il.* III 172-180: vi si ritrovano il motivo dell'«auspicio retrospettivo» (344-348) e l'ἀναΐδεια (nell'epiteto κύων che Elena rivolge a se stessa: 344). Compare inoltre il riferimento alla volontà degli dèi, che Omero affida a Priamo nel terzo libro e che qui è invece la stessa Elena a pronunciare (349 e 357).

1.1.2 La parola e la figura di Elena nell'*Odissea*: «Ψεύσομαι ἢ ἔτυμον ἔρέω; κέλεται δέ με θυμός» (IV 140)

Come la sua comparsa sulla torre delle porte Scee nel terzo canto dell'*Iliade*, anche l'apparizione di Elena nell'*Odissea* (IV 120-136) ha un carattere di eccezionalità. Il contesto è diverso: non a Troia ma a Sparta, non in guerra ma in pace, soprattutto non nella dimensione pubblica del campo di battaglia, bensì nella distesa atmosfera privata di un banchetto nuziale. Ad assistere all'entrata di Elena sono presenti Telemaco e Pisistrato, figlio di Nestore, giunti insieme presso il palazzo di Menelao in cerca di notizie su Odisseo, e con loro Menelao e gli altri ospiti. Nessuno dei convitati riconosce i due ξείνοι, eccetto Menelao ed Elena, che al suo ingresso nella stanza appare Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτῳ ἔϊκυῖα (122). L'allusione ad Artemide χρυσηλάκατος, dalla conocchia d'oro⁴⁰, richiama la preziosa tela sulla quale Elena, nella sua prima manifestazione sulla scena dell'*Iliade* (III 125-128), tesseva gli eventi luttuosi della guerra. Più che a un tratto tipico della moglie omerica⁴¹, le doti della filatura sembrano voler rimandare al passato, rievocando in maniera implicita, ma ben inserita nel contesto di ricordi della guerra (nelle parole di Menelao: 78-112 e 169-182), la memoria del *textus* dell'*Iliade*. Quando Elena prende la parola, lo scarto tra la sua figura e quella della mansueta padrona di casa si fa evidente: acuta e attenta, chiede al marito se gli ospiti stranieri si siano presentati, poiché a lei quel giovane sconosciuto pare Telemaco, il figlio di Odisseo (138-146)⁴². Chiude la sua osservazione definendosi, come già in occasione della *Teichoscopia*, κυνῶπις (145=*Il.* III 180), e rendendo esplicito quel richiamo ai fatti di Troia celato, poco prima, nella similitudine con Artemide χρυσηλάκατος.

L'eco del pentimento di Elena, del rammarico per le colpe passate, ha nell'*Odissea* un valore distintivo, nuovo rispetto a quanto si osserva nell'*Iliade*. Non vi si avverte alcun desiderio di morte, ora che la guerra è conclusa e che Elena, oggetto della contesa, è tornata al talamo: la pena è attutita dall'avvenuta risoluzione degli eventi, dall'animo disteso di chi ha ristabilito il proprio ruolo, sebbene il dolore per i lutti resti vivo. Elena, tornata a Sparta, si

⁴⁰ L'epiteto χρυσηλάκατος è tipico di Artemide, cf. *Il.* XX 70 *et al.* Come fa notare DI BENEDETTO 2010: 283 *ad vv.* 274 ss., il paragone con Artemide non ha precedenti nel poema e torna solo nel VI canto, in riferimento a Nausicaa (101-109).

⁴¹ Come invece in DE JONG 2001: 97, che vi legge la volontà di descrivere Elena come «Homeric housewife».

⁴² L'unico passo nel quale Elena rientra nei ranghi, e risponde alla tipicità della moglie che assolve i propri doveri di ospitalità, si trova *ad vv.* 296-299, quando dà alle ancelle le disposizioni perché preparino i letti per gli ospiti. Come tuttavia osserva DI BENEDETTO 2010: 297-299 (*ad vv.* 296-305), si tratta di una «ristrutturazione del personaggio» che mal si inserisce nel contesto: questa Elena padrona di casa, tipica figura femminile omerica, non accoglie l'immagine che nell'*Odissea* prevale di lei, arguta e consapevole delle proprie colpe (145-146), ma anche capace di usare un farmaco per lenire le sofferenze, esperta quindi delle arti magiche (219-233).

trova a dover recuperare un'identità greca quasi totalmente dimenticata nell'*Iliade*, quando Paride era πόσις θεοειδής (*Il.* XXIV 763), Ettore δαήρ (*Il.* III 180; XXIV 762), Priamo uno ἐκυρὸς δὲ πατὴρ ὧς ἥπιος αἰεὶ (XXIV 770). È forse anche in questo senso che va interpretata la dichiarazione di innocenza pronunciata da Elena in *Od.* IV 259-264, con Afrodite indicata invece come colei che ha dato origine, intenzionalmente, alla drammatica concatenazione di eventi⁴³:

[...] αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
χαῖρ', ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι
ἄψ οἰκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη
δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κεῖσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,
παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε
οὐ τευ δευόμενον, οὐτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος.

[...] ma il mio cuore
gioiva, perché ormai si era volto all'indietro per tornare
a casa, e io pentita piangevo sulla follia che Afrodite
mi indusse, quando dalla terra patria mi portò fin lì,
e io abbandonai mia figlia e il talamo e lo sposo
a nessuno inferiore né per senno né per bellezza.

Afrodite è la vera responsabile, colei che ha indotto Elena all'ἄτη, alla follia cieca⁴⁴. Anche in questo segmento di discorso è recuperabile un filo teso alle vicende dell'*Iliade*: l'ἄτη di cui parla Elena è la stessa che l'ha spinta a scagliarsi con furore contro Afrodite nel terzo canto (399-412)⁴⁵. Ne deriva che, al cospetto di Menelao e degli altri Achei, Elena

⁴³ Seguo per l'*Odissea* il testo stabilito da VON DER MÜHLL 1962 e la traduzione di DI BENEDETTO 2010.

⁴⁴ Cf. *Il.* VI 356: εἵνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης (a parlare è, anche in questo caso, Elena). Secondo DODDS 1951: 47, ἄτη, una personificazione elementare della colpa, va considerata nei poemi «una pazzia parziale e temporanea» da attribuire «non a cause fisiologiche o psicologiche, ma a un'operazione demonica esterna». Il legame fra Ate e gli dei omerici è chiarissimo in *Il.* XIX 85 ss., quando Agamennone definisce Ate come la figlia primogenita di Zeus che tutti acceca.

⁴⁵ Il risentimento disperato di Elena nell'*Iliade*, lontano dal razionale tentativo di discolarsi nel passo dell'*Odissea* (IV 259-264), è una proiezione del rancore di Elena sulla dea: se l'ἔρως è il vero responsabile della sua colpa, alla prima occasione di scontro la responsabilità slitta tutta su Afrodite, che non solo è la figura dell'ἔρως, ma è anche coinvolta nelle decisioni, e nelle conseguenze, del giudizio dell'Ida. Secondo Maria Teresa Mirto, la reazione di Elena all'invito di Afrodite di raggiungere Paride nel talamo «rispecchia con straordinaria penetrazione psicologica il moto di ribellione, venato da disprezzo per sé e per la divinità che l'ha resa schiava del fascino erotico del suo nuovo compagno, di una donna dominata dal rimpianto struggente per ciò che ha lasciato molti anni prima [...]» (cf. PADUANO-MIRTO 2012: 901 *ad loc.*).

riscrive abilmente le proprie colpe senza negarle, affidandone l'origine al volere superiore di Afrodite. L'intento di mostrarsi dalla parte degli Achei già durante la guerra è amplificato da Elena nel racconto di una vicenda che l'avrebbe coinvolta a Troia e in occasione della quale avrebbe protetto Odisseo, riconosciuto sotto le false spoglie del mendicante (IV 240-264). Questa Elena docile, fedele alla patria in campo nemico, viene però smentita dall'episodio, complementare, che Menelao riferisce subito dopo (268-289): Elena sarebbe intervenuta a favore dei Troiani presso il cavallo di legno, imitando le voci delle mogli dei migliori fra gli Achei per farli uscire dal cavallo⁴⁶. Il resoconto di Menelao è in evidente contraddizione con le precedenti affermazioni della moglie: se poco prima Elena si è dichiarata pentita di aver ceduto alla volontà di Afrodite e desiderosa di essere riammessa fra gli Achei, è ora sorpresa dallo stesso marito dalla parte dei Troiani, capace di un'astuzia che, tra tutti, solo Odisseo riconosce e vince⁴⁷.

Da ciò sembra indubbio che l'ambiguità di fondo, già riconosciuta a Elena nell'*Iliade*, continui a manifestarsi dopo il suo ritorno a Sparta. Quando durante il banchetto matrimoniale, al ricordo dei lutti e dei conflitti, i commensali sono sopraffatti dal dolore e dall'angoscia per la sorte ignota di Odisseo, Elena interviene versando nel loro vino, di nascosto, un φάρμακον νηπενθές, τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων (220-221), ricevuto in dono dall'egizia Polidamna (227-232)⁴⁸. Sembra un dato non trascurabile che sia proprio Elena a usare il φάρμακον νηπενθές, in grado di calmare il pianto⁴⁹: con la sua eccezionalità, con i tratti discontinui che la mostrano ancora irrisolta e contraddittoria, Elena è il personaggio più adatta a somministrare un farmaco dell'oblio, ἐπίληθος, che annulli il dolore provocato dal ricordo della guerra. Il φάρμακον è un mezzo per dimenticare ogni male ed eliminarne la coscienza: per questo, si pone come oggetto complementare allo ἰστός purpureo, sul quale

⁴⁶ Per i meccanismi narrativi e per un'analisi delle connessioni fra il racconto di Elena (239-264) e quello di Menelao (266-288), che hanno strutture diegetiche parallele ma argomenti diversi, si vedano DI BENEDETTO 2010: 294-295 (*ad vv.* 274 ss.) e DE JONG 2001:101-103 (secondo la quale «the juxtaposition of the two tales and their parallel structure invite the narratees to take the one as a correction of the other»: 101).

⁴⁷ Come ha notato PADUANO 2004: 16, c'è un particolare ancor più tetro nel racconto di Menelao. Se anch'egli ammette di essere stato tentato dalla voce della moglie ad uscire dal cavallo, significa che Elena, fra le altre, ha riprodotto la sua stessa voce, ha finto di essere se stessa: questo «sinistro gioco di specchi sull'identità enfatizza l'assurdità e l'inafferrabilità della sua situazione – sopportabile solo in un regime di anestesia emotiva».

⁴⁸ Interessante la nota in DE SANCTIS 2018: 211, che ripercorre in modo sintetico ma esauriente gli studi sul φάρμακον νηπενθές di Elena: già nell'antichità, ad esempio nelle *Quaestiones convivales* di Plutarco (614b), il potere del φάρμακον nel passo in questione sarebbe un'allegoria del potere del λόγος. Si pensi al noto binomio di Gorgia λόγος-φάρμακον (82 B 11 DK 14: τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν). Una buona rassegna degli studi critici sul parallelo λόγος-φάρμακον si trova in IOLI 2013: 239-241.

⁴⁹ Come rileva DI BENEDETTO 2010: 292 *ad vv.* 219 ss., il πένθος è una nevrosi costante nel poema.

invece quel male era espresso, tessuto dalla stessa Elena nel *megaron* di Paride (*Il.* III 125-126)⁵⁰.

⁵⁰ Nell'*Odissea* il motivo di Elena 'maga' torna nel XV libro, quando Telemaco sta per congedarsi dal palazzo di Menelao: dopo un lauto banchetto e ricchi omaggi di ospitalità, proprio al momento del commiato vola sui presenti un'aquila con un'oca bianca tra gli artigli. La «divina» Elena interpreta l'avvenimento come un felice σημεῖον (172-178).

1.2 Fra Esiodo e Stesicoro: alle origini del motivo dell'εἶδωλον

Il motivo dell'εἶδωλον inserisce nelle vicende di Troia una trama di notevole interesse, rispetto alla versione normalizzata dai poemi del ciclo¹. Non più l'unità del personaggio omerico, pur ambigua, dai tratti sconnessi e contraddittori, ma una concreta dissociazione fisica di Elena in due figure distinte e di opposta natura: da una parte la vera Elena, rimasta fedele a Menelao presso la corte del re egizio Proteo, dall'altra il suo εἶδωλον, un simulacro creato dagli dèi affinché Paride potesse eseguire il rapimento e compiere il piano divino. La prima testimonianza letteraria della vicenda dell'εἶδωλον ci giunge per via indiretta da due fonti complementari: un passo del *Fedro*, che riporta un frammento di Stesicoro noto come Παλινῳδία (*Phaedr.* 243 a = fr. 91a Davies, Finglass)²; un papiro (*P. Oxy.* 2506 fr. 26 I = fr. 90 Davies, Finglass), nel quale è scritto che Stesicoro ritrattò in due diverse *Palinodie* la versione tradizionale del racconto secondo cui Elena avrebbe tradito Menelao fuggendo con Paride. Le fonti attribuiscono con certezza a Stesicoro la paternità del tema dell'εἶδωλον, ma la sua ricostruzione storica, per lo più possibile grazie agli scolii³, si mostra ben più articolata.

1.2.1 Tracce del motivo dell'εἶδωλον nel *Catalogo delle donne* di Esiodo

Sebbene la storia di Elena e del suo simulacro sia per lo più messa in relazione con i nomi di Stesicoro, Erodoto e, come si vedrà, Euripide⁴, uno scolio, secondo alcuni da considerarsi

¹ Si vedano, a riguardo, le pagine di KANNICHT 1969: 26-41; DE MARTINO-VOX 1996: 248-258; DAVIES-FINGLASS 2014: 308-317; MARSHALL 2014: 55-64.

² Il passo del *Fedro* sarà ripreso, come si vedrà, da Isocrate nell'*Encomio di Elena* (64). Si noti che il tema dell'εἶδωλον torna, ancora in Platone (in *Res Publ.* IX 586c 3-5: [...] ὥσπερ τὸ τῆς Ἑλένης εἶδωλον ὑπὸ τῶν ἐν Τροίᾳ Σησίχορος φησι γενέσθαι περιμάχητον ἀγνοία τοῦ ἀληθοῦς;).

³ Interessante, per la nervatura realistica e per le intersezioni con la tradizione iconografica, è una versione della vicenda riportata da uno scolio ad Aristide (in *Or.* XIII 131, 1, 1-6 Dindorf) nella quale a giungere a Troia con Paride sarebbe stato un πίναξ, un ritratto di Elena: si vedano su questo LEONE 1964-68: 12-13, che riporta anche le due redazioni dello scolio ad Aristide, con la relativa esegesi, e MATELLI 2015: 37-40, dove è discusso il nesso fra εἶδωλον e arte figurativa sulla base del richiamo all'idea di immagine visiva, εἶδωλον dalla radice ἰδ- di ὁράω, e con il supporto dello scolio ad Aristide.

⁴ *P. Oxy.* 2506 fr. 26 I, 21 = fr. 90 Davies, Finglass; Hdt., *Storie* II 112-120; Eur. *Electra* 1276-1283 ed *Elena* (per una trattazione approfondita del tema dell'εἶδωλον nella tragedia di Euripide, si veda *infra*, capitolo I: 54-65). Dopo Stesicoro, Erodoto riprende il motivo dell'εἶδωλον all'interno di un'ampia digressione sui costumi egiziani (II 112-120), informando che Elena sarebbe giunta in Egitto con Paride e si sarebbe fermata presso Proteo, senza proseguire per Troia. Erodoto, che fa risalire la storia alle testimonianze di racconto ad alcuni sacerdoti egiziani, si dice convinto che anche Omero ne fosse a conoscenza, come dimostrerebbero alcuni versi dell'*Iliade* (VI 286-292, dove si narra di come Paride, girovagando sospinto dai venti, sia giunto fino a Sidone, in Fenicia) e dell'*Odissea* (IV 227-232, nei quali si dichiara che Elena ha ricevuto il nepente dalla maga egizia

di dubbia autenticità⁵, dichiara che il primo a introdurre la variante dell'εἶδωλον di Elena fu Esiodo. La testimonianza si legge negli *scholia* di Tzetzes all'*Alessandra* di Licofrone (*Ad Lyc* 882, 1, 71 Scheer = fr. 358 M.-W.)⁶:

πρῶτος Ἡσίοδος περὶ τῆς Ἑλένης τὸ εἶδωλον παρήγαγε.

Per primo Esiodo introdusse in relazione a Elena l'*eidolon*⁷.

Della genuinità dell'informazione presente nello scolio si è dubitato in virtù della sua presunta incompatibilità con un altro frammento, ancora riportato in uno scolio (Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 15-21 Schwartz = fr. 176 M.-W.), nel quale Esiodo afferma Elena, insieme alle sorelle Timandra e Clitennestra, ἥσυχνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου, «disonorò il talamo nuziale del biondo Menelao» (Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 21 Schwartz). L'argomento non sembra sufficiente a screditare la testimonianza dello scolio di Tzetzes: Elena infatti, pur non essendo arrivata a Troia, poteva ugualmente essere considerata colpevole da Esiodo di aver seguito Paride fino in Egitto⁸. Sul piano letterario non è inverosimile che Esiodo abbia introdotto una trama nuova, e collaterale, rispetto alla versione che i poemi omerici avevano canonizzato⁹. È presumibile, poi, che fra la produzione di Stesicoro e quella di Esiodo ci furono stretti rapporti, testimoniati dalle non poche peculiarità comuni nei temi e nel lessico, nonché da alcuni richiami di Stesicoro a Esiodo¹⁰: rapporti che sembrano confermati anche dallo scolio all'*Oreste* di Euripide, nel quale il frammento di Esiodo (Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 15-21 Schwartz = fr. 176 M.-W.) viene messo in relazione con una versione analoga di Stesicoro (Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 11-13 Schwartz = fr. 85 Davies, Finglass).

Polidamna): questo ritaglio del mito di Elena sarebbe stato consapevolmente ignorato da Omero perché poco adatto al genere epico.

⁵ Contro la derivazione del tema dell'εἶδωλον da Esiodo si pronuncia ad esempio SCHWARTZ 1960: 155, che non crede alla veridicità del suddetto scolio, ritenendola spuria, poiché un tentativo di discolpa di Elena non sarebbe conciliabile con la definizione di Elena traditrice nel *Catalogo delle donne* (fr. 176 M.-W.). Per una rassegna degli altri studiosi che non danno credito allo scolio si rimanda a LEONE 1964-68: 16, il quale sostiene invece la veridicità della testimonianza. Con Leone (*ibidem*: 15-18), non dubitano dell'autenticità della fonte anche Brillante (per il quale non vi è contraddizione tra lo scolio a Esiodo, fr. 358 M.-W., e le affermazioni del *Catalogo*, fr. 176 M.-W.: cf. BETTINI-BRILLANTE 2002: 132-133) e MATELLI 2015: 28-46.

⁶ Cf. MATELLI 2015: 30 n. 12. La testimonianza è stata pubblicata tra i frammenti esiodei sospetti da MERKELBACH-WEST 1967 (fr. dub. 358 M.-W.) e più recentemente da MOST 2007 (fr. 298).

⁷ La traduzione degli scolii, qui e altrove, è mia.

⁸ Così in BETTINI-BRILLANTE 2002: 132-133.

⁹ Cf. LEONE 1964-68: 16.

¹⁰ Si veda, a riguardo, la scrupolosa ricostruzione del rapporto fra Stesicoro ed Esiodo in LEONE 1964-68: 15-18.

Di seguito lo scolio completo (Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 8-21 Schwartz):

Στησίχορός φησιν ὡς θύων τοῖς θεοῖς Τυνδάρεως Ἀφροδίτης ἐπελάθετο,
δι' ὃ ὀργισθεῖσα ἡ θεὸς διγάμους τε καὶ τριγάμους καὶ λειψάνδρους αὐτοῦ
τὰς θυγατέρας ἐποίησεν. ἔχει δὲ ἡ χρῆσις οὕτως «οὐνεκά ποτε Τυνδάρεως
ῥέζων πᾶσι θεοῖς μιᾷ λάθεται ἡπιόδωρου Κύπριδος. κείνα δὲ Τυνδάρεω
κούραισι χολωσάμενα διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησι καὶ λιπесάνορας.»
καὶ Ἡσίοδος δέ
τῇσιν δὲ φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη
ἡγάσθη προσιδούσα, κακῇ δέ σφ' ἔμβαλε φήμη.
Τιμάνδρη μὲν ἔπειτ' Ἔχεμον προλιποῦς' ἐβεβήκει,
ἵκετο δ' ἐς Φυλῆα φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν·
ὥς δὲ Κλυταιμῆστρη <προ>λιποῦς' Ἀγαμέμνονα δῖον
Αἰγίσθωι παρέλεκτο καὶ εἴλετο χεῖρον' ἀκοίτην·
ὥς δ' Ἑλένη ἥισχνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου.

Stesicoro racconta che Tindaro si sia dimenticato di Afrodite, nel compiere sacrifici agli dèi, e che la deà, offesa, abbia reso le sue figlie bigame, trigame e traditrici dei mariti. La citazione è la seguente: «Una volta Tindaro, facendo sacrifici a tutti gli dèi, dimenticò la sola Cipride dai dolci doni. Ella, adiratasi anche con le figlie di Tindaro, le rese bigame, trigame e traditrici dei mariti».

Anche Esiodo lo narra: la ridente Afrodite dopo averle viste si ingelosì di loro [le Tindaridi] e gettò nella cattiva fama. Timandra, lasciato Echemo, se ne era andata e aveva raggiunto Fileo, caro agli dèi beati; così anche Clitennestra, abbandonato il divino Agamennone, perse la testa per Egisto e scelse lo sposo peggiore. E ancora, Elena disonorò il talamo nuziale del biondo Menelao.

Lo scolio all'*Oreste*, accostando le affermazioni di Stesicoro a quelle di Esiodo,

testimonia un parallelismo tra la versione stesicorea e quella di Esiodo¹¹. Accertato ciò, non è difficile credere che Stesicoro abbia in seguito potuto recepire da Esiodo anche l'innovazione dell'εἶδωλον, sviluppandola e rendendola nota al punto da sostituirla l'*inventor* nella memoria letteraria scoliastica, e finendo per diventare, in virtù della tendenza riformatrice della sua opera, il poeta al quale il motivo dell'εἶδωλον sarebbe stato tradizionalmente accostato. Ipotesi, questa, ancor più verosimile se si pensa alla grande fama di Stesicoro, che risulta ben incuneata nell'ambiente culturale sia italiota sia greco¹².

Secondo quanto riportato dal papiro commentario del quale si è detto, il *P. Oxy.* 2506 fr. 26 I (= fr. 90 Davies, Finglass) con la *Palinodia* di Stesicoro, una conferma sull'origine esiodea della vicenda sembra giungere dal peripatetico Cameleonte, autore di un trattato su Stesicoro. Nel papiro è scritto che per Cameleonte due furono le cosiddette *Palinodie*, tese a riabilitare l'immagine di Elena: nella prima, Stesicoro avrebbe negato la vicenda trasmessa da Omero, che con i poemi aveva diffuso la versione nella quale con Paride partiva Elena, e non il suo εἶδωλον; nella seconda *Palinodia*, sarebbe stato contestato anche Esiodo¹³. Le ragioni del dissenso di Stesicoro nei confronti della testimonianza esiodea non sono specificate nel papiro, ma la divergenza si spiega solo se si ammette che Esiodo si fosse occupato della vicenda menzionando la sosta di Elena presso Proteo (e dunque accettando la prima parte della versione omerica, la partenza da Sparta con Paride). Secondo Cameleonte, all'errore di Omero e all'imprecisione parziale di Esiodo Stesicoro avrebbe posto rimedio con le *Palinodie* – dopo essere caduto, tuttavia, egli stesso in errore nella sua prima opera a Elena intitolata (fr. 85 Davies, Finglass = Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 11-13 Schwartz), nella quale la definiva τρίγαμος e λιπεσάνωρ.

Sull'affidabilità della testimonianza di Cameleonte non c'è accordo nel panorama della critica¹⁴. Da una parte è certo che il peripatetico abbia conosciuto l'opera di Stesicoro, tanto da farne oggetto di studio nel suo Περὶ Στησιχόρου¹⁵. Una prova a sostegno della credibilità

¹¹ A maggior ragione in virtù delle suddette analogie negli sviluppi del mito di Elena, prima considerata traditrice e poi riabilitata.

¹² Secondo la *Suda*, s.v. Στησίχορος (σ 1095 Adler), Stesicoro sarebbe nato fra il 632 e il 629 a.C. in Calabria, nella colonia locrese di Matauro, l'attuale Gioia Tauro, e sarebbe morto tra il 556 e il 553. Altri lo ritengono originario di Imera, in Sicilia, dove comunque è certo che abbia risieduto. Per le notizie sulla vita, si rimanda a BOWRA 1961: 105-186, che ha tracciato un profilo dettagliato della figura di Stesicoro.

¹³ Utile, seppur non aggiornata, la rassegna dei principali contributi critici sulle presunte due *Palinodie* proposta nella relazione di LLOYD-JONES 1980: 9-28, in part. 18-20.

¹⁴ Per uno studio su Cameleonte rimando ad ARRIGHETTI 2008. Sul rilievo che la biografia assume nell'ambito dell'attività erudita del Peripato, si vedano ARRIGHETTI 2003 e FORTENBAUGH 2007.

¹⁵ Si veda, sul Περὶ Στησιχόρου di Cameleonte, ERCOLES 2013: XXIII; 74; 98; 167. Cameleonte è da ritenersi una fonte certamente attendibile, alla luce della vasta conoscenza che dimostra di possedere nei confronti

del papiro sarebbe nel passo del *Fedro* (243 ab) che riporta il frammento della *Palinodia*¹⁶ e dal quale apprendiamo che Stesicoro, reso cieco dai Dioscuri διὰ τὴν Ἑλένης κακηγορίαν, per aver scritto un precedente canto contro Elena, «una volta composta per intero la cosiddetta Palinodia, subito ritornò a vedere» (243 b)¹⁷. Una *Palinodia* composta πᾶσα, «per intero», può rimandare all'esistenza sottesa di un primo tentativo palinodico, che evidentemente ancora non riabilitava Elena e al quale sarebbe seguita una seconda ritrattazione, stavolta totale. L'uso del singolare Παλινωδία sarebbe allora da intendersi in senso lato, in riferimento al risultato complessivo della ritrattazione rispetto al precedente componimento.

Che la Παλινωδία sia stata composta πᾶσα, «tutta», non comporta tuttavia l'urgenza di presumere due redazioni¹⁸: la καλουμένη Παλινωδία è singolare e rimanda a un corpo del testo che, se pure fosse bipartito, sarebbe comunque unitario. A ciò si aggiunga che il rapporto serrato fra la cecità di Stesicoro e l'effetto 'guaritore' della ritrattazione, per come emerge dal passo del *Fedro*, porta a considerare il corpo della *Palinodia* il risultato di un atto compositivo unico, piuttosto che reiterato.

A confermare i dubbi sull'esistenza di due *Palinodie* giunge, quale altra importante fonte per la ritrattazione di Stesicoro, Isocrate (X 64), dal quale non emergono elementi per un'interpretazione della *Palinodia* come unione di due testi diversi¹⁹:

ἐνεδείξατο δὲ καὶ Στησιχόρῳ τῷ ποιητῇ τὴν αὐτῆς δύναμιν· ὅτε μὲν γὰρ ἀρχόμενος τῆς ὥδης ἐβλασφήμησέ τι περὶ αὐτῆς, ἀνέστη τῶν ὀφθαλμῶν ἐστερημένος, ἐπειδὴ δὲ γνοῦς τὴν αἰτίαν τῆς συμφορᾶς τὴν καλουμένην παλινωδίαν ἐποίησε, πάλιν αὐτὸν εἰς τὴν αὐτὴν φύσιν κατέστησεν.

Elena dimostrò la sua potenza anche al poeta Stesicoro. Quando, al principio del suo poema, Stesicoro pronunciò parole irriverenti nei suoi riguardi, si levò privo della vista. Ma quando, capita la causa della sua disgrazia, ebbe composto la cosiddetta *Palinodia*, Elena lo restituì allo stato originario.

dell'opera di Stesicoro, per GENTILI 2006: 199-200 (in particolare n. 28), come già per DE MARTINO 1980: 72-77.

¹⁶ Si veda GENTILI 2006: 200 n. 28.

¹⁷ Ποιήσας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινωδίαν παραχρῆμα ἀνέβλεψεν.

¹⁸ Si veda su questo ARRIGHETTI 1982: 108 e n. 26.

¹⁹ Seguo il testo di BRÉMOND, MATHIEU 1929²: 163-179. La traduzione è di TULLI 2013: 37.

Isocrate parla di una *Palinodia* giunta come riparazione del primo carme contro Elena, definendola, con la stessa espressione usata anche da Platone, τὴν καλουμένην Παλινωδίαν, «la cosiddetta Palinodia»²⁰.

Alla luce delle autorevoli voci di Platone e Isocrate, rimane da stabilire il valore della testimonianza circa la doppia redazione, riportata dal *P. Oxy.* 2506 fr. 26 I (= fr. 90 Davies, Finglass)²¹. Il papiro informa, si è visto, che la notizia delle due *Palinodie* proviene da Cameleonte, da alcuni considerato un teste poco attendibile, «in quanto raccoglitore di notizie aneddotiche e di particolari piccanti o sensazionali a proposito dei personaggi antichi»²². L'indagine biografica di Cameleonte, che fu legato alla scuola di Aristotele, non appare mai scorporata dallo studio dei contesti storico e letterario: le sue biografie sono evidentemente pensate per essere fruibili, dirette al vasto pubblico, e in questa ottica arricchite di curiosità aneddotiche²³. Se da un lato, dunque, va riconosciuta la scarsa attendibilità di Cameleonte come fonte cronachistica, bisogna ammetterne l'importanza critica e l'interesse al fine di un'indagine di tipo storico-letterario. Ridurre Cameleonte a «teste di poca fede»²⁴ implica una falla di base, un anacronismo, che consiste nel voler applicare i metodi della critica moderna e contemporanea a un contesto cronologicamente distante, e com'è ovvio specifico: la tendenza a non servirsi delle fonti storiche era tipica dell'esegesi antica e ricorrere all'aneddoto era lecito e diffuso, in particolare nel biografismo²⁵. L'aneddoto, anzi, assumeva un valore icastico, e non di cronaca, conduceva il pubblico alla suggestione, fungeva da paradigma di un'intera società: rappresentava «un comodo veicolo deputato a trasmettere, sotto forme accattivanti, il risultato di un processo logico» che estraesse dalla realtà, senza perderne le premesse fondamentali, alcuni elementi caratterizzanti²⁶. Riguardo, poi, all'aneddoto secondo il quale Stesicoro avrebbe perso la vista dopo avere diffamato Elena, per riacquisirla grazie alla pubblica ritrattazione, esso doveva essere ben diffuso nell'Atene

²⁰ Come nota TULLI 2012: 862. Torna inoltre, in Isocrate, la relazione diretta fra la *Palinodia* e l'immediato recupero della vista da parte del suo autore. Sui rapporti fra i testi di Platone e di Isocrate, KANNICHT 1969: 26-41 ipotizza una fonte intermedia comune per il *Fedro* e per l'*Encomio di Elena*. È una possibilità, ma il presunto testimone comune rimane soltanto supponibile e si potrebbe postulare l'archetipo perduto nello stesso Stesicoro (così in TULLI 2012: 862-863).

²¹ Per l'anonimo autore di *POxy.* 2506 e per l'analisi della testimonianza di Cameleonte rimando a MONTANARI 1989: 403-418.

²² Cf. DORIA 1963: 87.

²³ Il cosiddetto «metodo di Cameleonte» non solo ricostruisce le vicende biografiche e le caratteristiche degli autori, ma fornisce notizie sui contributi che ciascuno ha offerto allo sviluppo del genere letterario nel quale ha operato. Su questo si vedano ARRIGHETTI 1987: 141-159; ARRIGHETTI 2008; CORRADI 2013: 142; SCHORN 2018: 51-77.

²⁴ Come in DORIA 1963: 87.

²⁵ Cf. ancora ARRIGHETTI 1987: 83.

²⁶ Cf. ARRIGHETTI 1987: 83-84.

classica se si ritrova nelle versioni di Platone e Isocrate – oltre ad essere citato e richiamato in un’ampia serie di testi²⁷. Il significato storico che la cecità di Stesicoro e il successivo recupero della vista assumono è importante: nel passaggio dal buio alla luce si può riconoscere il segnale di una presa di coscienza della verità poetica *a posteriori*, dalla quale deriva il superamento del concetto esiodeo di «inganno delle Muse» (*Theog.* 24-28: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ’, εὔτ’ ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι) e donde si avvia quel processo di graduale affrancamento del poeta dall’ispirazione divina che troverà pieno compimento in Pindaro (fr. 150 Snell-Maehler)²⁸.

1.2.2 La *Palinodia* di Stesicoro: οὐκ ἔστ’ ἔτυμος λόγος οὗτος (fr. 91a Davies, Finglass)

Quintiliano definì Stesicoro, per il suo interesse all’argomento mitico, «epici carminis onera lyra sustinentem» (*Inst. Or.* X 1, 62), e per l’Anonimo del *Sublime* fu Ὀμηρικώτατος (XIII 3). Nonostante il debito nei confronti della materia tradizionale dell’*epos*, tuttavia, la sua opera si caratterizza per una forte tendenza alla rielaborazione dei temi mitici, alla luce della quale si può ritenere Stesicoro un anticipatore dell’atteggiamento critico, di revisione del mito, che sarà tipico della tragedia²⁹. Ai tragediografi attici del V secolo i suoi versi avrebbero effettivamente offerto un vasto repertorio cui attingere: esemplari, a tal riguardo, gli esiti del motivo dell’εἰδωλον in Euripide³⁰.

Come per la *Palinodia*, della quale rimangono poche testimonianze indirette e dal percorso non sempre lineare, anche del canto composto contro Elena, il fr. 85 Davies, Finglass (= Schol. Eur. *Or.* 249, 1, 123, 11-13 Schwartz) che la *Palinodia* avrebbe ritrattato, ci giungono solo poche righe³¹:

²⁷ Plat., *Repubblica* 9, 586c; Lycophr., *Alessandra* 112-114; Horat., *Epodi* XVII 42-44; Dio. Crys. XI 40; Arist. II 72 e XLV, 54; Max. Tyr. XXI 11.

²⁸ Su questo fa luce ancora una volta il contributo di ARRIGHETTI 1987: 56-59.

²⁹ Sul carattere innovatore di Stesicoro si vedano ARRIGHETTI 1994 e WILLI 2008: 111-115.

³⁰ Cf. NERI 2004: 232-33. Per la ripresa in Euripide del motivo dell’εἰδωλον, si veda *infra*, capitolo I: 54-65.

³¹ La traduzione dei frammenti di Stesicoro è, qui e altrove, a meno che non sia diversamente segnalato, di SISTI 1990. Non è possibile avere la certezza di quale, fra le opere di Stesicoro attinenti al ciclo troiano, contenesse tale frammento; NERI 2004: 239 ipotizza che si tratti dell’*Elena*, mentre in SISTI 1990: 240 il dubbio si estende, oltre all’*Elena*, ad altri due titoli che i grammatici inseriscono nel canone stesicoreo, la *Distruzione di Troia* e l’*Oresteia*. Quale che sia l’opera originaria, il dato che qui interessa è relativo al contenuto del carne, il biasimo contro Elena.

οὐνεκά ποτε Τυνδάρεως
ῥέζων πᾶσι θεοῖς μιᾷς λάθεται ἠπιόδωρου
Κύπριδος. κείνα δὲ Τυνδάρεω κούραισι
χολωσαμένα διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησι
καὶ λιπесάνορας.

Una volta Tindaro
facendo sacrifici a tutti gli dèi, solo di Cipride
dai dolci doni si dimenticò. Irata allora con le figlie di Tindaro,
bigame e trigame le rese la dea,
e abbandonamariti.

Qui la colpa di Elena, λιπесάνωρ, è ancora inserita nel solco della letteratura precedente, da Omero fino ad Alceo. C'è però un'attenuante originale: se nel motivo della volontà di Afrodite si ripete un elemento noto alla tradizione su Elena e già presente in Omero (cf. *Il.* III 54; 399-412), le premesse che hanno indotto la dea a punire le Tindaridi sono un dato nuovo. Afrodite punisce le tre figlie di Tindaro per un gesto di empietà commesso dal padre, sulla base del sistema tipicamente greco dell'ereditarietà della colpa, che nella tragedia troverà la sua massima espressione³². Questa ricerca eziologica, che Stesicoro sembra compiere per trovare una causa non più solo al comportamento di Elena, ma anche all'agire di Afrodite, è certo un ulteriore esempio di come l'opera di Stesicoro abbia segnato un momento di svolta nel ripensamento della tradizione mitica.

Un dato rilevante è che nella *Palinodia* sia contenuta la negazione del racconto mitico per come era stato fino ad allora conosciuto. Se ne può leggere un frammento, seppure ridotto a tre versi, in una delle fonti indirette, il passo del *Fedro* (*Phaedr.* 243a = fr. 91a Davies, Finglass):

Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,
οὐδ' ἔκεο Πέργαμα Τροίας·

³² Si veda, a riguardo, DI BENEDETTO 1989: 9, per il quale nella cultura greca «passato e presente, e futuro, si interconnettono indissolubilmente, proprio perché nel γένος ciò che hanno fatto i padri continua a pesare, come realtà attuale, sui figli».

No, questa storia non è vera:
sulle navi dai bei banchi tu non andasti mai,
e non giungesti alla rocca di Troia.

Stesicoro, come riporta Platone, compose questi versi come espiiazione di un atto di tracotanza, dopo essere stato privato della vista dai Dioscuri διὰ τὴν Ἑλένης κακηγορίαν (243a), e «una volta composta per intero la cosiddetta Palinodia, riprese subito a vedere» (243b)³³. Si tratta dello stesso aneddoto restituito da Isocrate (X 64), come si è visto poco sopra. Il risanamento della figura di Elena può forse spiegarsi alla luce degli spostamenti del poeta durante la sua attività: Stesicoro si sarebbe trovato a riadattare la tradizione mitica ai culti celebrati nelle città che commissionavano il carme, sino a ritrattare nel caso di Elena la sua stessa produzione precedente³⁴. Alcuni studi hanno recuperato motivazioni di carattere più strettamente religioso, proponendo di interpretare la smentita del precedente canto da parte di Stesicoro come una reazione all'ambiente dorico, presso cui Elena godeva di onori divini³⁵. Il condizionamento dell'uditorio sull'opera dei lirici fu certo un fenomeno notevole, quanto complesso: la dipendenza diretta e immediata che teneva legato il poeta alle circostanze esterne era una forma di vincolo autonoma, che non assumeva i tratti della cieca passività, ma compatibilmente con lo statuto pubblico del lirico influiva almeno in parte sulle sue scelte poetiche³⁶.

Qualunque sia stata la ragione in nome della quale il poeta finì per ritrattare il suo precedente carme, è bene considerare che tutte le testimonianze sul *corpus* di Stesicoro riportano di opere imperniate su riprese, riscritture, rovesciamenti del mito tradizionale³⁷. Si è accennato poco sopra a come questa caratteristica abbia fatto ritenere Stesicoro un precursore della tragedia. Lo sguardo del tragediografo, in effetti, si schiude in un punto di

³³ Ποίησας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινωδίαν παραχρῆμα ἀνέβλεψεν.

³⁴ È il caso della composizione della *Palinodia*, che il poeta avrebbe composto indotto dall'ambiente peloponnesiaco, dove, com'è noto, il culto di Elena era particolarmente diffuso (BOWRA 1934: 115-119). Sulla scorta di Pausania (*Perieg.* III 19.13), non si può escludere neanche il legame con il contesto locrese: Locri, almeno nella fase più antica della sua storia, ha tenuto relazioni con Sparta ed importato il culto dei Dioscuri. Sappiamo inoltre con relativa certezza che l'attività di Stesicoro lo portò a comporre per il pubblico di Catania, Imera, Reggio, Crotone e Locri. Come ampiamente argomentato in BOWRA 1961: 105-186. Per una trattazione dettagliata e contestualizzata, rimando a ERCOLES 2013: 306-316, che presenta e argomenta le testimonianze sulla *Palinodia* prendendo in esame la cronologia e le ragioni plausibili, storico-letterarie, della sua composizione.

³⁵ Cf. UNTERSTEINER 1991: 253.

³⁶ Cf. ARRIGHETTI 1987: 85-86.

³⁷ Cf. NERI 2004: 232-33.

intersezione nel quale confluiscono le storie mitiche da un lato e il bisogno di valori nuovi dall'altro³⁸. Il rapporto, complesso, fra mito e tragedia va interpretato alla luce dei diversi momenti storici che hanno prediletto l'uno o l'altro: così, il genere tragico farebbe la sua comparsa come evoluzione del racconto mitico, non a caso «alla fine del VI secolo, quando il linguaggio del mito cessa di far presa sulla realtà politica della città»³⁹. Alla definizione di Stesicoro come «anello di congiunzione fra l'epica e la lirica, si potrebbe allora sostituire quella di ponte fra epica e tragedia»⁴⁰.

³⁸ Cf. su questo VERNANT, VIDAL-NAQUET 1972: VII.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cf. LERZA 1982: 52.

1.3 Elena nella lirica

Con i poeti arcaici ha inizio, com'è noto, un profondo ripensamento del patrimonio mitico tramandato dall'epica, nella direzione di una maggiore attenzione all'eroe come individuo e alle sue pieghe emotive. L'occasione dell'esecuzione poetica nella Grecia arcaica, sempre legata a momenti concreti, simposiaci o di rito, mantiene un carattere fortemente sociale: la memoria lirica non perde mai il suo contatto con il ricordo collettivo, rendendo anzi pubblica la sfera del singolo, e dando una nuova dignità letteraria ai temi della quotidianità e del sentimento privato⁴¹. Non stupisce dunque che i dissidi di Elena abbiano trovato nella lirica una grande fortuna⁴².

1.3.1 Alceo: i frammenti 42 V. e 283 V.

Della produzione innografica e mitografica di Alceo rimangono alcuni frammenti. Due sono i papiri che restituiscono il nome di Elena, il *P. Oxy.* 1233 fr. 2 II 1-16 (= fr. 42 V.) e il *P. Oxy.* 2300 fr. 1 (= fr. 283 V.), lacunosi entrambi e costellati di *loci desperati*:

Fr. 42 Voigt⁴³

ὥς λόγος, κάκων ἄ[
Περράμ<ω>ι καὶ παῖσ[ι
ἐκ σέθεν πίκρον, π[
Ἴλιον ἴραν·

⁴¹ NERI 2004: 26-27 scrive, a proposito: «l'esemplarità epica che divinizzava, o quanto meno eroizzava, gli aspetti più estremi dell'esperienza umana – il valore permaloso di Achille, l'astuzia paziente di Odisseo, la malinconica fermezza di Ettore, la vanitosa viltà di Paride – assume nei lirici il volto dei singoli, le dimensioni della vita di tutti».

⁴² In un celebre saggio, SNELL 1965: 88-119 rimarca quella che ritiene essere stata la più grande innovazione dei poeti lirici: l'uso del pronome personale ἐγώ, che, introducendo nella letteratura la dimensione dell'individuo, avrebbe rivoluzionato la cultura occidentale. È un'affermazione, questa, che va in parte ridimensionata, poiché la soggettività della poesia lirica coincide spesso non tanto con l'io dell'autore quanto con quello di personaggi inerenti al mito o alla storia contemporanea, in un meccanismo di immedesimazione che si sarebbe esplicitato, poco più di un secolo dopo, nel teatro. Un caso per tutti è il fr. 10b.1 V. di Alceo, che inizia con un ἔμε δειλὸν «me misera» (NERI 2004: 25-27).

⁴³ Per l'originale in lingua greca del fr. 42 V. e per l'apparato critico, si rimanda all'edizione canonica di Eva-Maria Voigt (1971: 193-194); per il commento, si veda CAMPBELL 1983 I: 256-259. La traduzione è mia.

οὐ τεαύταν Αἰακίδαι[ς
 πάντας ἐς γάμον μάκ[αρας καλέσσαις
 ἄγετ' ἐκ Νή[ρ]ηος ἔλων [μελάθρων
 πάρθενον ἄβραν
 ἐς δόμον Χέρρωνος· ἔλ[υσε δ'
 ζῶμα παρθένω· φιλό[
 Πήλεος καὶ Νηρεΐδων ἀρίστ[ας
 ἐς δ' ἐνίαυτον
 παῖδα γέννατ' αἰμιθέων [
 ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πώλων
 οἱ δ' ἀπώλонт' ἀμφ' Ἑ[λέναι
 καὶ πόλις αὐτῶν.

Come racconta la storia⁴⁴, [per le tue cattive azioni ... Elena ...] giunse su Priamo e sui suoi figli un amaro dolore e [Zeus distrusse con il fuoco] la sacra Ilio. Non così era colei che il [nobile] figlio di Eaco, [invitando] tutti gli dei beati al matrimonio, aveva sposato, portandola dalle [stanze] di Nereo alla casa di Chirone, una delicata vergine; egli allentò la [pura] cinta della vergine e l'amore di Peleo con la migliore delle figlie di Nereo [fiorì]; ed entro l'anno partorì un figlio, [il più forte] fra i semidei, benedetto condottiero di [cavalli] sauri. Ma sono morti per amore di [Elena - i Frigi] e la loro città.

Fr. 283 Voigt⁴⁵

καιν[.]ων.υγ[]ν[
 ωνενογ.ππ.[]
 κάλένας ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[ό]αισε
 θυμον Ἀργείας, Τροίῳ δ' [ὕ]π'αν[δρι

⁴⁴ Secondo CAMPBELL 1983 I: 259 n. 1, il fr. 42 V. era forse parte di un poema. Si può tuttavia intendere l'iniziale ὥς λόγος come un rimando al grande λόγος del ciclo troiano, già ampiamente diffuso e noto.

⁴⁵ Relativamente al fr. 283 V., giunto in forma estremamente frammentaria, mi attengo ancora all'edizione di VOIGT 1971: 266-267. Per il commento e l'apparato critico, si vedano anche CAMPBELL 1983 I: 332-333 e DEGANI-BURZACCHINI-MAGNANI 2005²: 222-224. La traduzione è mia.

ἐκμάνεισα ξ[εν]ναπάτα ‘πὶ π[όντον
 ἔσπετο νᾶϊ,
 παῖδά τ’ ἐν δόμ[ο]ισι λίποις[
 κᾶνδρος εὖστρωτον [λ]έχος .[
 πεῖθ’ ἔρω<ι> θυμό[ν Λήδας]
 παῖ]δα Δ[ί]ο]ς τε
]πιε..μανι[
 κ]ασιγνήτων πόλεας .[
] .[έχει Τρώων πεδίω<ι> δά[μεντας
 ἔν]νεκα κήνας,
 πόλ]λα δ’ ἄρματ’ ἐν κονίαισι[
].εν, πό[λ]λοι δ’ ἐλίκωπε[ς
]οι ..[]βοντο, φόνω δ.[
]..[.]εὐς.⁴⁶
]...[....]υς.[
 . . .

[...] travolse⁴⁷ il cuore di Elena
 argiva e, folle per l’uomo troiano
 traditore dell’ospitalità⁴⁸, lo seguì per mare
 su una nave,

lasciando a casa una figlia
 e il fermo letto di suo marito;
 il cuore [di Paride] persuase con *eros* la figlia
 di Zeus e di Leda.

[...]

⁴⁶ Il verso 18 è estremamente frammentario: dal testo riportato nel *P. Oxy.* 2300 fr. 1, l’unica parte comprensibile del verso è composta dalle tre lettere [..]εὐς, per la cui lettura Achille Vogliano ha congetturato [δῖος Α]χιλλ]εὺς (su cui si rimanda all’apparato critico in CAMPBELL 1983 I: 332).

⁴⁷ Secondo Campbell (1983: 333 n. 1), i probabili soggetti sono l’amore o Afrodite.

⁴⁸ Il tradimento di Elena qui si amplifica: è traditrice una volta, perché abbandona figlia e marito per fuggire con Paride, e lo è anche una seconda, perché l’uomo con il quale fugge è, egli stesso, un traditore del vincolo ospitale.

Molti dei suoi fratelli⁴⁹ ricopre
la terra, uccisi
a causa di lei.

Molti carri caddero nella
polvere, molti giovani con gli occhi vivi
furono schiacciati, e si compiaceva del sangue
il divino Achille.

Il tema mitico assume il valore dell'*exemplum*, per risanare attraverso il racconto di torti umani e atti di trasgressione i princípi più alti dell'etica, e salvaguardarne la sopravvivenza: anche il divino che punisce serve da monito, fornisce un criterio per discernere τὸ δίκαιον da τὸ ἄδικον. È entro questa poetica del giusto che vanno letti i versi di Alceo su Elena, alla quale nel fr. 42 V. si rivolge direttamente, in apostrofe: alla condanna del comportamento di Elena viene paragonata per contrasto la figura esemplare di Teti, e al ricordo delle nozze fra Peleo e Teti, e del valore eroico di Achille, fa da contraltare la memoria tremenda della guerra e della strage. La colpa di Elena e l'immoralità delle sue azioni sono la nervatura dell'intero frammento: la condanna di Alceo, puntualizzata fin dall'inizio del carme con ἐκ σέθεν apostrofale (3), torna esplicita in chiusura (15-16): οἱ δ' ἀπώλοντ' ἄμφ' Ἐλέναι Φρύγες τε / καὶ πόλις αὐτῶν, «sono morti per amore di Elena, i Frigi e la loro città»⁵⁰.

Il *P. Oxy.* 2300 fr. 1 (= fr. 283 V.), che restituisce una testimonianza ancor più lacunosa, propone lo stesso biasimo ma in un racconto più ampio ed esplicito, con Elena ritratta in preda a una follia egoistica, funesta, che l'ha resa incurante del vincolo affettivo sia di moglie sia di madre. Il testo che il frammento restituisce si apre con il racconto della follia di Elena, alla quale la mania erotica ha fatto perdere la ragione e il discernimento. Al torto di per sé insito nelle azioni di Elena, Alceo aggiunge un tratto di ulteriore gravità: l'uomo per il quale Elena ha rinnegato il γένος è Paride, traditore delle norme sociali dell'ospitalità e della φιλία che, com'è noto, definivano la percezione della moralità nella Grecia arcaica. La responsabilità di

⁴⁹ Si riferisce ai fratelli di Paride: nella versione omerica, dodici dei ventidue figli di Priamo rimasero uccisi (CAMPBELL 1983: 333 n. 4).

⁵⁰ Si veda, su questo, BLONDELL 2013: 97-102, che propone un esame dettagliato del fr. 42 V. e dell'opposizione fra Elena e Teti.

Elena in Alceo si dilata a una triplice colpa, che offende dapprima il γένος e, per un atto di ὕβρις che da Paride ricade anche su lei che lo segue, la φιλία. Il caso di Elena, lungi dall'essere un residuo della cornice omerica alle vicende di Troia, si carica di quella distorsione della moralità contro la quale Alceo scaglia le sue invettive liriche⁵¹.

Il frammento si conclude con l'immagine dei carri che, ribaltati nella polvere, schiacciano i giovani achei (13-16): una tensione lessicale agghiacciante, plastica, che amplifica la condanna di Alceo.

1.3.2 Saffo: Elena πόλυ περσκέθοισα κάλλος (fr. 16 V.)

Saffo riprende i temi tradizionali dell'ἔπος secondo una prospettiva in un certo senso rivoluzionaria⁵². Nel fr. 16 V.⁵³, l'immagine di Elena cambia: non è più colpevole ma coraggiosa, addirittura *exemplum* di devozione all'amore. L'ode dichiara la *Weltanschauung* di Saffo e ha un valore programmatico, paideutico se la si pensa in funzione della vita del tiaso. Il testo è frammentario non tanto nelle cinque strofe iniziali (1-20) quanto nelle ultime tre, solo congetturabili e forse spurie, che si è scelto di non riportare⁵⁴:

Οἱ μὲν ἱππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν ὅτ-
τω τις ἔραται

πά]γχυ δ'εὐμαρες σύνετον πόησαι

⁵¹ Si veda anche BLONDELL 2013: 102-104.

⁵² Per un'ampia trattazione di Saffo, considerata negli aspetti biografici e artistici, nonché per la difficoltosa tradizione testuale, si veda NERI-CINTI 2017: XIX-CXXXII. Per un esame del valore che la bellezza di Elena assume nella poetica di Saffo, si veda anche FERRARI 2007, in part. 107-119.

⁵³ *P. Oxy.* 1231 fr. 1 I 13-24, II 1 + 2166(a) 2 + *P. Oxy.* 1231 fr. 36 + *PSI* II 123 1-2.

⁵⁴ Sull'esempio di PAGE 1968: 101-102. Verosimile l'ipotesi che l'ode terminasse in origine al verso 20 (πεσδομ]άχεντας): la composizione sembra chiudersi ad anello proprio alla fine della quinta strofa, con la ripresa dell'immagine soldatesca che apre la lirica nel suo *incipit*, realizzando un'armonia di costruzione che per compiersi non necessita di alcun seguito, in *Ringkomposition* (si vedano anche CAMPBELL 1983: 66, NERI 2004: 359). Seguo il testo stabilito da Camillo Neri (NERI-CINTI 2017: 16) e la traduzione di Federico Cinti (NERI-CINTI 2017: 17).

πάντι τ[ο]ῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τ]ὸν ἄνδρα
τόν [πανάρ]ιστον

καλλ[ίποι]σ'έβα'ς Τροϊαν πλέοισα,
κωῦδ[ἐ πα]ῖδος οὔδε φίλων τοκήων
πά[μπαν] ἐμνάσθ<η>, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
.] [.....]σαν⁵⁵

.....γν]αμπτον γὰρ [.....] νόημα
....] ...κούφως τ[.....] νοήσι
..] με νῦν, Ἀνακτορί[ας] ὁ νέμναι-
σ'οὐ] παρειοῖσας,

τᾷ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κἀνὸπλοισι
πεσδομ]άχεντας

(sequuntur stropharum III fragmenta minora, quarum tertia carminis est
ultima)

C'è chi forze a cavallo, chi appiedate
e chi navali dice sia la cosa
più bella sulla terra nera, io dico

⁵⁵ Del verso 12 i papiri riportano soltanto]σαν. Numerose e varie le proposte di integrazione per la lacuna *ad v. 12*, per la cui rassegna si rimanda all'apparato critico *ad loc.* nell'edizione di VOIGT 1971: 44. Segnalo l'integrazione dell'*editio princeps* di GRENFELL-HUNT 1914: 235 n. 1, Κύπρις, che trova significativi paralleli nella tradizione omerica: in *Iliade* III 139-140, θεὰ γλυκὺν ἕμερον ἔμβαλε θυμῷ/ἀνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκήων («la dea le mise nel cuore una dolce nostalgia del primo marito, della città e dei genitori», con riferimento ad Elena); o in *Odissea* IV 261-264, quando Elena rievoca le vicende di Troia, ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη/ δῶχ', ὅτε μ' ἦγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,/ παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε/ οὗ τευ δευόμενον, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος («piangevo la colpa che Afrodite mi spinse a commettere, quando dalla mia patria mi condusse laggiù, la figlia mia abbandonando, e il talamo e l'uomo a nessuno inferiore per bellezza e per senno»). Ancora, si consideri il quinto inno omerico, *Ad Afrodite*, 36-41: in questo caso le analogie sarebbero ancora più esplicite. Si stabilisce infatti tra Zeus ed Elena un parallelo in virtù della loro eccellenza – il primo è *il più grande* degli dei, l'altra *la più bella* delle donne – e lo stesso meccanismo vale per Era e Menelao, nel ruolo degli sposi legittimi. La potenza di Afrodite è riuscita ad annebbiare non solo la mente di Elena ma anche quella di Zeus.

quel che uno ama;
 del tutto facile è spiegarlo a chiunque:
 Elena, che in bellezza di gran lunga
 vinse i mortali, lasciato il consorte
 ...eccelso
 navigò a Troia e perse ogni ricordo
 della figlia e dei cari genitori,
 ma la sedusse sviandole la rotta
 ...
 ... infatti ... pensiero
 ... agevolmente ... pensi
 ... mi ha fatto ricordare Anattoria
 che non è qui;
 vorrei vederne il passo seducente
 e lo splendore vivace del volto
 più che i carri dei Lidi e i fanti armati
 nella battaglia⁵⁶.

Elena, πολύ περσκέθοισα κάλλος, non è menzionata prima dei versi 6-7: a precederne il nome si ha una strofa dal valore proemiale, una *Priamel* nella quale al punto di vista altrui, e tipicamente maschile (1-2: στρότον ἱππῶν, πέσδων, νάων), su cosa sia κάλλιστον, segue contrapposto il giudizio di Saffo, che alla guerra sostituisce ὅτι [...] τις ἔραται (4)⁵⁷. L'elogio dell'ἔρωσ ha la portata di una sentenza universale, che nella sua valenza generalizzabile è preliminare alla comprensione dell'intera ode (5-6: πᾶ]γγυ δ' εὖμαρες σύνετον πόησαι / π]άντι τ[ο]ῦτ'). Rispetto alla κωνῶπις dell'epica e alla empia fedifraga di Alceo, Elena assume qui i tratti di una figura autonoma non solo dal racconto omerico, ma anche dalla discolpa di Esiodo e Stesicoro: non c'è un doppio, non è necessario ricorrere a un εἶδωλον espiatorio dal quale separare l'innocenza di una moglie fedele. Elena è una e, soprattutto, non è una vittima passiva: Saffo non evoca il suo nome in quanto oggetto (di un rapimento, del desiderio erotico, di riscatto, come secondo l'immagine tradizionale), ma in qualità di soggetto amante, di

⁵⁶ Si veda NERI-CINTI 2017: 296-298 per un commento puntuale alle strofe.

⁵⁷ Sulla struttura della *Priamel*, si vedano RACE 1982: 1-7 e NERI-CINTI 2017: 297.

giudice del κάλλιστον⁵⁸. Elena, πολύ περσκόπεισα κάλλος (6), ha più di chiunque altro la competenza per farsi κριτής della «cosa più bella». Un possibile rimando al motivo saffico del giudizio su cosa sia κάλλιστον, suggerito da Glenn W. Most, e che sembra spiegare ulteriormente il ruolo di Elena nell'ode di Saffo⁵⁹, è rintracciabile in una pagina della *Retorica* di Aristotele (1398b 20-1399a 6). Nel definire topico il fatto che la validità di un giudizio dipenda dall'autorità di chi se ne faccia di volta in volta sostenitore, Aristotele porta l'esempio di Isocrate che, in X 22, ha difeso le buone qualità di Elena perché ritenute tali dal grande Teseo (1399a): [...] περὶ τῆς Ἑλένης ὡς Ἰσοκράτης ἔγραψεν ὅτι σπουδαία, εἴπερ Θησεὺς ἔκρινεν.

All'eroismo bellico Saffo contrappone un nuovo ideale, il bello, tutto al femminile, che non lascia spazio alla brutalità della guerra⁶⁰. Si pensi alla dichiarazione della prima strofa: la bellezza oggettiva, della quale proprio Elena era stata il massimo esempio nella tradizione omerica, cede il posto a un concetto privato e soggettivo del κάλλιστον, che modifica rispetto al passato l'ordine dei costituenti – non è più la bellezza a generare l'amore, ma l'amore a rendere bello ciò che si desidera.

Si tratta di un cambio di segno, rispetto ai poemi epici, che pure non è nuovo alla cultura greca arcaica, secondo quanto testimonia un passo dell'*Etica Nicomachea* (1099a 26). Aristotele vi riporta un'antica iscrizione oracolare, incisa sul vestibolo del tempio di Delo: κάλλιστον τὸ δικαιοτάτον, λῶστον δ' ὑγιαίνειν:/ ἥδιστον δὲ πέφυχ' οὗ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν. Considerando che la stessa massima è presente, seppure con qualche variante di forma, anche

⁵⁸ Nell'affermazione della superiorità del κάλλος di Elena, Saffo amplifica la forza erotica di Afrodite (che ha sedotto al proprio volere non una donna qualsiasi, ma l'*exemplum* della bellezza) e indirettamente riduce la colpa di Elena, che ad Afrodite si è piegata. Secondo PRIVITERA 1967: 182-187, dalle strofe di Saffo riemerge, seppure con una vocazione nuova, l'antico valore della fede religiosa: Elena non ha opposto resistenza ad Afrodite per non peccare di ὕβρις e non commettere una colpa nei confronti della dea. Saffo difende dunque l'innocenza di Elena in virtù di un sistema di pensiero tutt'altro che rivoluzionario, di un paradosso: Elena, infedele verso il marito, la figlia e il γένος, in Saffo diviene figura della fedeltà, più alta, al volere degli dei. In linea con la lettura di Privitera si muove quella di MARTINELLI TEMPESTA 1999: 7-14, secondo il quale, in un momento storico in cui la definizione di ἀρετή dipende dall'opinione e dai criteri della collettività, la lirica di Saffo si distingue per la sua rivisitazione del sistema di giudizio, che si avvale di un criterio non solo soggettivo ma, appunto, anche religioso. MARZULLO 1979: 107-111 ridimensiona il peso dell'elemento divino nella responsabilità di Elena: l'Elena di Saffo avrebbe compiuto una scelta individuale, non legata alla volontà di Afrodite, e sarebbe per questo lodata dalla poetessa come espressione di libero arbitrio e manifesto dell'autonomia erotica. Recentemente, NERI-CINTI 2017: 297-298 recupera la linea interpretativa di Privitera, leggendo nel comportamento dell'Elena di Saffo «un gesto di religiosa *pietas*» (297).

⁵⁹ Cf. MOST 1981: 11-17.

⁶⁰ Si pensi invece alle immagini dei carri ribaltati in Alceo, fr. 283 V., per il quale il nome di Elena non è mai disgiunto dalla guerra da lei provocata.

in un distico di Teognide (255-256 West)⁶¹ e in un frammento di Sofocle (fr. 356 Radt²)⁶², si può affermare che l'esaltazione dell'autonomia del soggetto sull'oggetto amato fosse in realtà un pensiero piuttosto diffuso, e che rappresentasse l'evolversi della scala dei valori nella società panellenica⁶³. Il dato davvero innovativo nell'affermazione di Saffo è, piuttosto, il contesto amoroso nel quale la lirica sperimenta la norma. Alla passività si sostituisce l'azione, l'esperienza individuale assurge a simbolo delle sofferenze universali cui l'amore porta ogni essere, umano e divino. I ruoli di Elena e di Afrodite sono ancora legati l'uno all'altro, ma in maniera diversa rispetto alla narrazione dell'epica omerica: la volontà della dea, che ancora in Saffo è alla base delle scelte di Elena, sarebbe esemplificativa di una forza erotica irrazionale, e che può ricadere su chiunque, capace perfino di far abbandonare una figlia⁶⁴. È un dialogo tra l'io individuale e l'io collettivo: da un'affermazione in prima persona (ἐγώ) Saffo passa all'esperienza universale, per poi tornare a un 'io' lirico che racconta la sua storia personale, l'amore per Anattoria, e la dichiarazione finale della presa di distanza dalla guerra, in *Ringkomposition*.

1.3.3 Ibico: il frammento 296 Davies

L'inclinazione da parte di Ibico a cantare, nella sua melica, il tormento erotico indusse Cicerone a dichiarare che «maxime uero omnium flagrasse amore Reginum Ibycum» (*Tusc. Disp.* IV 33.71). Dell'opera di Ibico giungono versi lacunosi, per lo più attraverso fonti indirette⁶⁵. Fra i pochi carmi dei quali si hanno frammenti più ampi, e meglio conservati, si

⁶¹ Theogn. 255-256: Κάλλιστον τὸ δικαιότατον· λῶιστον δ' ὑγιαίνειν· πρᾶγμα δὲ τερπνότατον, τοῦ τις ἐρᾷ, τὸ τυχεῖν, «la cosa più bella è la cosa più giusta, la migliore è la salute, la cosa più piacevole è ottenere ciò che si ama» (traduzione mia).

⁶² Soph. fr. 356: Κάλλιστόν ἐστι τοῦνδικον πεφυκέναι, λῶστον δὲ τὸ ζῆν ἄνοσον, ἥδιστον δ' ὅτῳ πάρεστι λῆψις ὧν ἐρᾷ καθ' ἡμέραν, «la cosa più bella è essere giusti, la cosa migliore è vivere senza malattia, la cosa più dolce è quando qualcuno possa ottenere ciò che ama ogni giorno» (traduzione mia).

⁶³ Su quello che Gentili ha definito il «questionario della cultura arcaica ('qual è la cosa più bella' o 'più giusta' o 'migliore' o 'più grande' ecc.)», si vedano GENTILI 2006: 123 e SNELL 1971: 86.

⁶⁴ Come in BETTINI-BRILLANTE 2002: 109-110.

⁶⁵ In uno scolio all'*Iliade* (Schol. T Hom. *Il.* XIII 516, 3, 500, 83-87 Erbse = fr. 297 Davies: ἀκόντισε Δηϊφωβός· ὡς ἀντεραστής Ἑλένης, ὡς μαρτυρεῖ Ἴβυκος καὶ Σιμωνίδης. ἀλλ' οὔτε ἦρα 'μεσαιπόλιος' οὔτε τὸ παρὰ Ἴβυκος ἀληθές, ἀλλὰ διὰ τοὺς πεσόντας), è riportata la notizia di un carne di Ibico sulla rivalità tra Deifobo e Idomeneo per Elena. Una buona fonte bibliografica su Ibico, significativa per l'attenzione filologica, è il lavoro di WILKINSON 2013: su Elena, 262-267 e 268-269. Per un'analisi estesa del fr. 282 Davies, cf. BLONDELL 2013: 104-110.

annovera il fr. 282 Davies, restituito dal *P. Oxy.* 1790 + 2081 (f). Si tratta di quattro triadi (ma della prima manca la strofe) che si concludono con l'elogio della bellezza di Policrate, per questo note anche come *Ode a Policrate*⁶⁶: nella prima parte dell'ode, l'aspetto di Ἑλένη ξανθή (5)⁶⁷, della «bionda Elena», è evocato come causa della guerra.

Alcuni scoli, delle quali si dirà a breve, riconducono tuttavia al nome di Ibico un altro carne, inerente alla tradizione inaugurata dai poeti del ciclo e nel quale Ibico avrebbe sviluppato un motivo di particolare fortuna nella letteratura successiva, quanto nell'iconografia⁶⁸: l'incontro a Troia fra Elena e Menelao, al termine della guerra, e il perdono di Menelao vinto ὑπ' ἔρωτος (Ibyc. fr. 296 Davies), dalla passione. È il tema noto come 'riconquista di Elena': Menelao, armato e intenzionato a rivendicare i torti subiti, alla vista della nudità di Elena lascia improvvisamente cadere a terra la spada, sedotto. Secondo quanto testimoniato da uno scolio all'*Andromaca* di Euripide, l'episodio sarebbe stato narrato da Ibico in un ditirambo (fr. 296 Davies = Schol. Eur. *Andr.* 630, 2, 293 Schwartz)⁶⁹:

προδότιν αἰκάλλων κύνα· ἡττηθεὶς τοῖς ἀφροδισίοις. ἄμεινον ὠκονόμηται
τοῖς περὶ Ἴβυκον· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει ἡ Ἑλένη κακεῖθεν
διαλέγεται τᾷ Μενελάῳ, ὃ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος. τὰ παραπλήσια
<τούτοις καὶ Ἴβυκος ὁ suppl. Schwartz> Πηγῖνος ἐν διθυράμβῳ φησὶν⁷⁰.

«adulando quella cagna traditrice»: sconfitto dalla seduzione erotica.
L'argomento è stato trattato meglio da Ibico: Elena fugge nel tempio di Afrodite e lì si rivolge, parlandogli, a Menelao, che vinto dalla passione

⁶⁶ Le prime strofe sono tutte preterizionali: il poeta afferma di non voler cantare le vicende e i protagonisti della saga troiana, poiché non ne sarebbe in grado, eppure proprio ai temi epici dedica la maggior parte del componimento, con un lessico marcatamente omerico. In chiusura del carne dichiara il suo vero proposito, di voler piuttosto rendere onore alla bellezza di Policrate, una bellezza degna dello stesso κλέος ἄφθιτον (47) del quale godono gli eroi del mito.

⁶⁷ Si noti che l'epiteto di Elena ξανθή (5) «bionda» si ha anche in Saffo (fr. 23 V. 5).

⁶⁸ Il motivo è particolarmente diffuso nella ceramica attica a figure rosse dei secoli VI e V a.C. e trova una certa fortuna anche nella coeva pittura vascolare italica, come risulta evidente dalla rassegna delle fonti vascolari. Sulla diffusione iconografica della scena della 'riconquista di Elena' si tornerà dettagliatamente in seguito (cf. *infra*, capitolo II: 104-115). Per ora, si rimanda all'esame di GHALI-KAHIL 1955: 31-32, 41-43, 71-113, 190-3, 326-327.

⁶⁹ Cf. anche Scholl. Aristoph. *Vesp.*, 714a, 115 Koster, *Lys.* 155a 12 Hangard.

⁷⁰ Nella lacunosa porzione finale dello scolio, Schwartz integra τὰ παραπλήσια <τούτοις καὶ Ἴβυκος ὁ > Πηγῖνος ἐν διθυράμβῳ φησὶν, recuperando la testimonianza di un comune interesse di Ibico e di Euripide per l'episodio, ma senza che sia dichiarata l'esatta corrispondenza fra le due versioni (τὰ παραπλήσια, «argomenti simili»).

lascia la spada. Simili eventi riporta anche Ibico in un ditirambo.

Nel passo di Euripide al quale lo scolio si riferisce si legge che a sedurre Menelao fu lo svelamento del seno da parte di Elena (*Andr.* 627-631)⁷¹:

ἐλὼν δὲ Τροίαν (εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι)
οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών,
ἀλλ', ὥς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα,
ἥσσω πεφυκὼς Κύπριδος, ὃ κάκιστε σύ.

Presa che avesti Troia, quando avesti tua moglie in pugno, lungi dall'ucciderla, come vedesti il suo petto, lasciasti cadere la tua spada e ne accogliesti il bacio, vellicando quella cagna traditrice, ché sei schiavo di Cipride, disgraziato.

Questa scena, con Elena che scopre il seno di fronte a Menelao armato, doveva essere piuttosto diffusa nel teatro: si ripresenta, infatti, nella *Lisistrata* di Aristofane (155), della quale si riportano di seguito i versi interessati e il relativo scolio (Schol. Aristoph. *Lys.* 155a, 4, 12 Hangard = fr. 19 Bernabé)⁷².

Aristoph. *Lys.* 155-156⁷³:

ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμναῖς παραῖδων ἐξέβαλ' οἷῳ τὸ ξίφος.

⁷¹ Seguo, per l'*Andromaca*, il testo stabilito da DIGGLE 1984: 277-332 e la traduzione di Pontani (BELTRAMETTI-PONTANI 2002: 352).

⁷² Agli scoli ad Euripide *Andr.* 631 e ad Aristoph. *Lys.* 155a si accompagna un ulteriore scolio, alle *Vespe* (Schol. Aristoph. *Vesp.*, 714a, 1, 115 Koster: ὥσπερ ὁ Μενέλαος· τοῦτον γὰρ φασιν ὁρμήσαντα ἐπὶ τὴν Ἑλένην ἀποβαλεῖν τὸ ξίφος· ἡ δὲ ἱστορία παρ' Ἰβύκῳ καὶ Εὐριπίδῃ) nella quale si riferisce che come Filocleone, incapace di tenere la spada a causa del braccio indolenzito, anche Menelao aveva lasciato cadere la spada nel gettarsi verso Elena, e che questa vicenda era riferita anche da Ibico e da Euripide. In questo caso, tuttavia, non si fa cenno allo svelamento del seno o a una più generica nudità di Elena. Per una trattazione approfondita si veda CASTELLANETA 2013: 89-90.

⁷³ Seguo, per la *Lisistrata*, il testo stabilito da WILSON 2007: 7-65 e la traduzione di MARZULLO 2003: 714.

Già, Menelao: intravede i seni nudi di Elena, e – sfido
io – gli casca la spada!

Schol. Aristoph. *Lys.* 155a, 4, 12 Hangard:

Ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ. (τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ
Ἰλιάδι) καὶ Εὐριπίδης «ἀλλ' ὥς ἐσεῖδες μαστὸν / ἐκβαλὼν ξίφος, φίλημ'
ἐδέξω».

La vicenda è anche in Ibico. (Narrano gli stessi eventi anche Lesche nella
Piccola Iliade) ed Euripide, «ma come vedesti il suo petto, lasciasti cadere
la tua spada e ne accogliesti il bacio».

Anche lo scolio alla *Lisistrata* riferisce che l'episodio (ancora connotato Aristofane dal
dettaglio del seno scoperto di Elena, ma volgarizzato in accezione comica: τὰ μᾶλα *ad v.*
155)⁷⁴ si trova già in Ibico – oltre che nell'*Ilias Parva* di Lesche e in Euripide. La congruenza
tra le informazioni dei due scoli, sebbene non vi sia esplicito richiamo allo svelamento del
seno da parte di Elena, può far supporre che già nella versione di Ibico Menelao venisse
sedotto dalla nudità della moglie. Il livello di dettaglio scenico al quale doveva giungere il
racconto di Ibico, in relazione al seno svelato, è un dato sul quale interrogarsi fin d'ora⁷⁵. La
questione sussiste in relazione al fr. 296 Davies: i passi di Euripide (*Andr.* 631) e di Aristofane
(*Lys.* 155), ai quali si riferiscono i suddetti scoli, sono entrambi espliciti non solo in
riferimento alla nudità di Elena, ma anche nell'indicare il μαστός come la parte da lei scoperta.
Che l'accezione così dichiaratamente erotica dell'episodio fosse già nei carmi di Ibico, è un
dato tanto incerto quanto difficile da recuperare⁷⁶. Il dibattito critico parte da un'ambiguità

⁷⁴ Come specificato dallo scolio subito successivo, *Lys.* 155b (μᾶλα πα: Τοὺς μαστοὺς μῆλα φησίν).

⁷⁵ Sui rapporti fra il tema della 'riconquista di Elena' e la lirica di Ibico, non si può prescindere da due contributi: BRILLANTE 2009: 109-139, in particolare 112-118 e, per un'analisi delle implicazioni iconografiche, 123-127; CASTELLANETA 2013; per un esame dettagliato delle fonti letterarie e vascolari, con un'ampia sezione di indagine critica: 88-106.

⁷⁶ Soprattutto se si considera che ai passi di Euripide e di Aristofane (che sono i primi testimoni diretti del racconto di Elena che scopre il seno di fronte a Menelao) fa da contraltare il collaterale motivo iconografico, diffuso nella pittura vascolare fin dall'VIII secolo, nel quale tuttavia Elena è raffigurata per lo più φαινομηρίς, che mostra il fianco (per usare, con Sabina Castellaneta, un termine con il quale proprio Ibico, fr. 339 Davies, indicava le giovani spartane che portavano vesti aperte sul fianco). Per il dibattuto rapporto fra le versioni letterarie della 'riconquista di Elena' e la stessa scena riprodotta su due vasi attici del V secolo (due produzioni

lessicale di fondo presente negli scoli. Lo scolio all'*Andromaca* informa che Ibico ha narrato τὰ παραπλήσια, «argomenti simili»: abbastanza simili da implicare anche in Ibico il seno scoperto, o vicini solo per l'episodio della seduzione *ad misericordiam*? Nello scolio alla *Lisistrata*, d'altronde, si legge che l'episodio è già in Ibico e che τὰ αὐτά, «gli stessi fatti», sono stati riferiti anche da Lesche di Mitilene ed Euripide. L'informazione dello scolio cambia in base a chi si ritenga sia il primo termine di τὰ αὐτά, se Aristofane o Ibico (elemento, quest'ultimo, più vicino sul piano sintattico): nel primo caso, la versione di Lesche sarebbe da ritenersi conforme a quella di Aristofane, e dunque si ammetterebbe una continuità dall'epica arcaica al teatro del motivo del seno svelato⁷⁷. Diversamente, se si ritiene che τὰ αὐτά sia riferito alla versione di Ibico, non si traggono dallo scolio notizie certe sulla presunta conformità fra Lesche di Mitilene e Aristofane, lasciando aperta la questione sulla presenza o meno del dettaglio 'seno' nella *Ilias Parva*, ma si conferma per contro l'ipotesi che lo svelamento del μαστός fosse già presente in Ibico⁷⁸.

Per ora basti considerare che il raffronto tra le testimonianze letterarie e quelle scoliastiche pone una questione complessa, relativa al motivo della 'riconquista di Elena', alla quale si tenterà di rispondere più avanti, alla luce del ricco patrimonio offerto dalla documentazione iconografica.

a figure rosse, la prima su un cratere a campana, Pittore di Persefone, 440-30 a.C., Toledo Museum of Art, l'altra su un'*oinochoe*, Pittore di Heimarmene, 430 a.C., Musei Vaticani), si rimanda a *infra*, capitolo II: 104-115.

⁷⁷ Ed è questa l'interpretazione tradizionale, alla quale si allineano DIPLA 1997: 126 e GHALI-KAHIL 1988: 542-544, 559-560.

⁷⁸ Di questo avviso sono CLEMENT 1958: 48-51; HEDREEN 1996: 158-159 (al quale si rinvia per lo *status quaestionis*); CASTELLANETA 2013, 90 nota 16.

1.4 Elena in Eschilo ed Euripide

La tragedia ha un legame particolare sia con l'epica sia con la lirica. La materia infatti sulla quale il tragediografo opera è il patrimonio mitico: modificato, destrutturato o riscritto, si tratta comunque di un sapere tramandato da generazioni, confluito nei poemi epici e uniformemente noto agli spettatori. A differenza dell'epica, però, e sulla scia del rinnovamento introdotto dai lirici, l'eroe tragico non è un modello astratto di virtù ideali ma l'uomo indagato come individuo, con le sue fratture interiori. Gli esiti delle sue decisioni sono scritti nella inalterabilità di un passato avulso dalla storia, eppure si compiono nel presente scenico, creando quella simultaneità dei tempi tipicamente tragica nella quale risiede la paralisi dell'eroe. Il tragediografo ha bisogno che il pubblico conosca già la fine della storia, perché in essa risiede il limite dell'eroe: ciò che diviene essenziale nella tragedia non è cosa accade durante la narrazione, ma come accade. Lo spettatore, d'altra parte, viene chiamato a partecipare del dolore rappresentato in scena: saranno proprio l'immedesimazione, la *κάθαρσις* secondo Aristotele (*Poet.* 6 1449b 24-28; 7, 1341b 32-1342a 16), il *πάθει μάθος* nella celebre espressione di Eschilo (*Ag.* 177), a purificarlo da colpe sentite come universali e a liberarlo della sofferenza cui l'uomo è soggetto per sua stessa condizione. Da questo coinvolgimento, conoscitivo e psicologico, è escluso qualsiasi effetto di sospensione riguardo all'esito ultimo degli avvenimenti portati sulla scena: l'attenzione del pubblico è rivolta al modo in cui svolge ciò che, necessariamente, deve accadere. Perché l'*ἀνάγκη*, la necessità, è il motore del tragico, deve esserci un conflitto inconciliabile fra la libera volontà dell'eroe e la necessità della *τύχη*, affinché esista la tragedia. Se questa dicotomia si scioglie, si risolve con essa anche l'elemento tragico⁷⁹.

Nella dimensione conflittuale del genere tragico non stupisce ritrovare Elena, figura che in virtù della sua complessità sembra avere una predisposizione, per così dire, naturale alle lacerazioni interiori dell'eroe tragico. La tragedia non fa che polarizzare i dissidi preesistenti, implicando questioni morali nuove, che da una parte coinvolgono il *πάθος* collettivo e che, dall'altra, soddisfano le nuove esigenze di razionalità dell'Atene del V secolo.

⁷⁹ Per le notizie generali sulla tragedia greca, si rimanda a POHLENZ 1954: 12-49.

1.4.1 La colpa di Elena nell'*Agamennone* di Eschilo, fra ὄνομα e γένος

Nell'*Agamennone* Eschilo non manca di presentare Elena nella sua ambiguità⁸⁰. Il dramma fa parte dell'*Oresteia*, trilogia che ripercorre la storia del γένος degli Atridi partendo dall'assassinio di Agamennone da parte della moglie Clitennestra (nell'*Agamennone*), per poi portare in scena la vendetta del figlio Oreste sulla madre (nelle *Coefore*) e infine la persecuzione del matricida da parte delle Erinni, con la sua assoluzione finale ad opera dell'Areopago (nelle *Eumenidi*). La vicenda, considerata nel corso di tre generazioni, offre il paradigma del mondo tragico di Eschilo, regolato da una legge etico-religiosa definitiva, serrata. Il γένος, contaminato da un antico peccato per generazioni, si trova a dover scontare il male originario soffrendo indefinitamente di colpa in colpa, ogni volta a scapito dei discendenti⁸¹. La catena di inesausto dolore si spezzerà solo quando il dio, finalmente soddisfatto, avrà concesso all'ultimo erede della colpa di raggiungere la consapevolezza, il μάθος, dei limiti che gli impone la condizione di mortale. Il πάθει μάθος, dunque, è il fondamento dell'evento tragico: solo attraverso la sofferenza si purifica il male originario, giungendo a una nuova saggezza⁸². Nel concatenarsi delle colpe, il nome di Elena non abbandona mai il sostrato del dramma, pur non comparendo come personaggio *in praesentia*. Quello di Elena con Agamennone non è solo un vincolo familiare, fra cognati, ma è soprattutto un legame di natura eziologica: complice della colpa di Paride, Elena è causa della rovina di Troia e dunque del trionfo malsano di Agamennone, sempre guidato da un'egocentrica ambizione tutta umana e affatto rivolta alla devozione religiosa. Il coinvolgimento di Elena nelle responsabilità della guerra è, nell'*Agamennone*, consapevole e volontario, esplicito quanto precedentemente era stato, forse, solo nelle invettive di Alceo (42 V. e 283 V.).

Si vedano, a tale proposito, alcuni versi del primo stasimo (403-408)⁸³:

⁸⁰ Un importante contributo su Eschilo è costituito dagli *Studies in Aeschylus*, di WINNINGTON-INGRAM 1983. Utili i suggerimenti bibliografici nell'*Oresteia* a cura di ALBINI, SAVINO 1989: 270-273. Per una rassegna bibliografica su Eschilo, sono valide anche le note in BLONDELL 2013: 255-256. Tra gli studi sull'*Agamennone*, si citano per primi, per la loro rilevanza, il meno recente e il più attuale: il monumentale commentario in tre volumi dell'*Agamennone* di FRAENKEL 1950, fondamentale tassello critico per gli studi successivi, e la nuova edizione MEDDA 2017, considerevole e aggiornata sia nell'apparato critico sia nella traduzione italiana.

⁸¹ Cf. DI BENEDETTO 1989: 5-13.

⁸² Sul concetto di μάθος inteso come consapevolezza della condizione umana, condizione nella quale la giustizia è «radicalmente traversata dall'ingiustizia», si veda CITTI 2001: 32-33.

⁸³ Seguo, per l'*Agamennone*, il testo stabilito da PAGE 1972: 139-198 e la traduzione di Valgimigli (VALGIMIGLI, DI BENEDETTO, FERRARI 1980).

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
κλόνους λοχισμούς τε καὶ
ναυβάτας ὀπλισμούς,
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἴλίῳ φθοράν,
βεβάκει ῥίμφα διὰ
πυλᾶν ἄτλητα τλᾶσα.

E la donna, partendo, suono di scudi e fremito di lance e tumulto di navi in
arme levò tra le sue genti; e a Ilio recava per sua dote nuziale la morte.
Audace, veloce, leggera, varcò ella le porte delle città.

La fuga di Elena, rapida e spontanea, fulminea (407-408: ῥίμφα διὰ / πυλᾶν ἄτλητα τλᾶσα), la rende artefice di una scelta consapevole, evidentemente priva di ogni sospetto di violenza e alla luce della quale Elena è coinvolta senza attenuanti nella condotta di Paride. A conferma di ciò, Eschilo radica la colpa al nome stesso di Elena, proponendo tre paretimologie per Ἑλένη, in un verso che sarebbe rimasto celebre in tutta la tradizione letteraria successiva: ἐλένας ἔλανδρος ἐλέπολις, «distruttrice di navi, di uomini e di città» (*Ag.* 687)⁸⁴. La questione del nome assume nell'*Agamennone* un'interessante nervatura tematica, nuova rispetto a Omero: il dissidio, infatti, che in entrambi i poemi opponeva il nome di Elena, evocatore di lutti e disgrazie, al personaggio, in bilico fra ambiguità e pentimento, scompare in Eschilo, che costruisce invece una piena rispondenza fra il nome, la persona e gli esiti delle sue scelte. Rispondenza che non lascia margine ai ripiegamenti emotivi di Elena, ma solo a una follia irrazionale: così Elena, παράνοος (1455), acquisisce tratti oscuri, demoniaci, che la avvicinano all'altra Tindaride, Clitennestra. Si consideri, a tale proposito, la descrizione di Elena al momento del suo arrivo a Troia (739-749):

λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν
νηγέμου γαλάνας,
ἄκασκαῖον <δ'> ἄγαλμα πλούτου,

⁸⁴ Sul secondo stasimo dell'*Agamennone*, cf. WINNINGTON-INGRAM 1983: 204-208, dove sono esaminate, e messe in relazione con il lessico riferito a Elena nello stesso stasimo, le paretimologie del nome Ἑλένη *ad v.* 687.

μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,
δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.
παρακλῖνας' ἐπέκρανεν
δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος
συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾷ Διὸς ξενίου
νυμφόκλαυτος Ἑρινύς.

Parve in principio venire con Elena a Ilio come un sorriso di mare in pace, come un discreto fregio di ricchezza⁸⁵, come un dolce ferire degli occhi, come un profumo d'amore che penetra e punge.

Ma poi ella mutò, a termini amari volse le nozze, e fu funesta alle case, funesta alle genti che l'accolsero, dal dio vendicatore degli ospiti mandata ai Priamidi, e fu come una Erinni, cagione di pianti e di lutto a tutte le spose.

Nella bellezza di Elena, alla quale sono dapprima associate dolci metafore (741-743: ἀκασκαῖον ἄγαλμα πλούτου, μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος), si annida una malvagità latente, che erompe nella metamorfosi, annunciata nel secondo stasimo dal verbo παρακλίνω (744), con la quale assume le sembianze di uno spirito vendicatore inviato a Troia da Zeus ξένιος, «protettore degli ospiti» (749), per punire Paride, che proprio il vincolo di ospitalità ha violato⁸⁶.

Nell'*Agamennone* si incrociano così le colpe di due stirpi – quella antica degli Atridi (1460-1461), della quale Agamennone sconterà la pena per mano di Clitennestra, e quella dei figli di Priamo, della quale Paride si fa continuatore – ed Elena ne rappresenta l'intersezione: entrata nelle pieghe dell'uno e dell'altro γένος, ella cambia natura, si trasforma in una Erinni, svolgendone il ruolo di ristabilire una giustizia violata⁸⁷. Le Erinni-Eumenidi si presentano come figure di vendetta, mostruose, ma allo stesso tempo celano nella loro brutalità il seme benevolo della giustizia⁸⁸. Elena, nell'*Agamennone*, appare bella e rassicurante (741-743) ma

⁸⁵ Per la resa italiana di Ag. 741 (ἀκασκαῖον <δ'> ἄγαλμα πλούτου), mi scosto dalla traduzione di Valgimigli, «come una gemma che brilla pudica tra gemme», in particolare per il significato di «gemma» attribuito, con dubbia attendibilità, al termine ἄγαλμα (cf. LSJ s.v.).

⁸⁶ Cf. su questo WINNINGTON-INGRAM 1983: 204-205.

⁸⁷ *Ibidem*: 205-208.

⁸⁸ Come spiega di BENEDETTO 1989: 14.

nutre in sé il germe del male (744-749), figurando come l'immagine complementare di una Erinni. Sotto l'aspetto di ἀκασκαῖον ἄγαλμα πλούτου (741) si muove qualcosa di malvagio, letale. In questa dimensione macro-testuale, è più facile verificare la corrispondenza fra il nome di Elena, nell'accezione etimologica di Eschilo, ed il suo referente: non c'è dissidio tra ὄνομα e σῶμα perché il vero dissidio è dentro il personaggio⁸⁹. Elena è nata per far scoppiare la guerra e tanto il suo nome quanto la sua bellezza funzionano in questa sola direzione. La libertà di Elena finisce, nella concezione tragica di Eschilo, laddove inizia la Διὸς βουλή, ma poiché è stato il volere di Zeus a generare Elena, la sua libertà non è mai esistita.

1.4.2 Euripide: i margini di Elena fra ἄκων e ἐκόν

Nel *corpus* delle tragedie di Euripide nelle quali è evocata la figura di Elena, emerge un biasimo diffuso, che la rende ripetutamente oggetto di invettiva⁹⁰. Anche in Eschilo, si è visto, Elena rappresenta una piega rovinosa della storia. A differenza di quest'ultimo tuttavia, Euripide non ammette che l'ingerenza dell'azione divina nelle scelte umane sia tale da deresponsabilizzare i mortali per le colpe commesse⁹¹. Nei drammi di Euripide è il conflitto degli istinti fra loro e con l'intelletto a determinare l'elemento tragico, cosicché ogni tragicità

⁸⁹ Alcuni utili momenti di riflessione sull'immagine e sul carattere di Elena nell'*Oresteia* si rintracciano nel contributo di MATELLI 2015, malgrado le derive antropologiche. Nel contesto di una più ampia considerazione del nesso fra εἰδωλον e arte figurativa, Matelli (*ibidem*: 34-35, n. 36) presenta una rassegna dei principali contributi critici su un passo poco chiaro del primo stasimo dell'*Agamennone* (414-415) nel quale Eschilo usa il termine φάσμα come predicativo di un referente che potrebbe essere sia Elena sia Menelao: la critica è divisa nell'interpretazione del passo, tuttavia ciò che importa in questa sede è notare come in Eschilo il lessico intorno a Elena sia vago, ambiguo, sempre in bilico tra il reale e la μῦσις (ed è interessante, in tale ottica, che subito dopo, 416-417, Eschilo parli di κολοσσοί: le statue sono rappresentazioni fredde, esterne e prive di anelito vitale, in netto contrasto con il φάσμα di cui *ad v.* 414). L'esame delle scelte lessicali di Eschilo è rilevante soprattutto in relazione al nesso con la terminologia di Euripide nell'*Elena* (262-263: εἶθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν / αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ, «oh se potessi essere cancellata nella forma, come il colore in una statua, / e sostituire la mia bellezza con un brutto aspetto!»).

⁹⁰ Escludendo le *Troiane* e l'*Elena*, delle quali si tratterà approfonditamente nel presente paragrafo, si ricordano l'*Andromaca*, 103-104 (dove viene definita οὐ γάμον ἀλλὰ τιν' ἄταν, «non sposa ma rovina») e 595-604 (in cui Peleo la prende come esempio di una civiltà moralmente insana); l'*Ecuba*, 265-266, 441-443, 943-952; l'*Elettra*, in cui la lussuria di Elena è addotta dalla sorella Clitennestra come causa del sacrificio di Ifigenia (1027) e l'*Ifigenia in Tauride*, 356, 439-446, 521-526; l'*Oreste*, dove Elena è personaggio *agens* (da notare in particolare gli epiteti *ad v.* 19: τὴν θεοῖς στρυγμουμένην; *ad v.* 56: τὴν δὲ δὴ πολύστονον; *ad v.* 1387: δυσελένας); l'*Ifigenia in Aulide*, dove Menelao addebita esplicitamente la propria sventura ad Elena (682-683) dopo averla già definita κακὸν λέχος «pessima moglie» (389).

⁹¹ Come spiega CERRI 2001: 62, la tragedia di Euripide «esprime nel suo complesso una concezione dell'uomo e del mondo profondamente aliena dalle prospettive e dai valori dell'etica aristocratica tradizionale, che viene anzi sottoposta, dalle più diverse angolazioni, ad una critica sferzante, continua, centrata sulla realtà dell'uomo comune, per il quale il modello eroico dell'epica e della tragedia eschilea e sofoclea è, oltre che irraggiungibile, privo di senso».

si compie non più nel rapporto fra l'uomo e il dio, ma nelle fratture interne all'animo umano⁹². Euripide riduce drasticamente la distanza fra realtà e mito, trasformando il racconto tragico in un susseguirsi di avvenimenti razionalmente comprensibili e concatenati, in sostanza realistici: la tradizione mitica è tutta invenzione umana, dunque materia avulsa dalla religione e, in quanto tale, suscettibile di riscritture anche reciprocamente discordi.

Nell'*Elena*, Euripide segue e rielabora il motivo dell'εἶδωλον⁹³. Elena, ospite in Egitto presso la corte del re Proteo, non ha mai tradito Menelao durante i lunghi anni della guerra, sebbene una fama diffusa quanto immeritata abbia affermato la notizia della sua fuga a Troia con Paride. A spiegare come siano realmente svolti i fatti è la stessa Elena, in apertura del dramma (33-36). Con Paride è partito l'εἶδωλον, la sua copia indistinguibile, creata per volere di Era che, offesa per non essere stata scelta come ἡ καλλίστη, ha pensato di sostituire il premio promesso al giudice da Afrodite con un falso⁹⁴:

δίδωσι δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ὁμοιώσας' ἑμοὶ
εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖς' ἄπο,
Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
κενήν δόκησιν, οὐκ ἔχων.

Al figlio del re Priamo non diede infatti la mia persona, ma un fantasma dotato di respiro, dotato di respiro, fatto con un pezzo di cielo e in tutto simile a me; lui credeva di avermi, ma non mi aveva, aveva solo una vuota opinione.

Fin da questa prima dichiarazione di Elena, viene subito posta la condizione stessa sulla quale è costruito il senso tragico del dramma, lo sdoppiamento. Paride, ingannato da una κενὴ δόκησις, fugge con quello che non sa essere solo un simulacro, una vuota opinione. La vera Elena viene nel frattempo trasportata da Ermes presso il re Proteo, dove rimane per tutta la durata della prima sezione della tragedia, fino al riconoscimento da parte dello sposo Menelao

⁹² Si veda, a riguardo, POHLENZ 1954: 277-370, 413-548.

⁹³ Sulla continuità, nell'*Elena* di Euripide, del modello lirico di Stesicoro e per un commento esaustivo e dettagliato del dramma, un tassello fondamentale della critica è KANNICHT 1969 I.

⁹⁴ Seguo, per l'*Elena*, il testo stabilito da DIGGLE 1994: 5-70 e la traduzione di FUSILLO 2010.

(623-697)⁹⁵. Benché l'agnizione costituisca di per sé un τόπος fin dalla letteratura arcaica, in questo passo dell'*Elena* ha una connotazione particolare: Menelao ritrova una moglie della quale ha sentito la mancanza in senso non tanto fisico quanto ontologico⁹⁶. La ποθεινὸς ἡμέρα richiamata da Menelao va intesa come il giorno che gli restituisce l'idea di una moglie fedele, allontanando definitivamente l'adultera che pensava di avere dopo la fuga con Paride⁹⁷. È, questo, un dato significativo, che fa luce su come la dinamica del doppio coinvolga perfino il momento dell'incontro fra Elena e Menelao: un riconoscimento concreto ne cela un altro più intimo e collaterale, come una epifania nella quale la realtà si manifesta improvvisamente, con potenza, dissolvendo la fitta nebbia di simulazione e di illusioni. Ed è un'agnizione che si muove presto dal particolare all'universale. Se Menelao ha combattuto una guerra sfiancante contro i Troiani solo per un vuoto miraggio, tutti i Greci insieme con lui si sono battuti per qualcosa che in realtà non esisteva neppure. Significativa la scena in cui il servo di Menelao, davanti all'evidenza che la vera Elena non era mai fuggita a Troia con Paride, esclama (707)⁹⁸:

νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;

E per una nuvola abbiamo sofferto tanto, solo per questo?

Il soggetto della tragedia, l'εἶδωλον, vanifica il senso stesso dell'impresa troiana: essi hanno consumato dieci lunghi anni nel sangue νεφέλης ... πέρι, «per una nuvola» (707), per un *nome*, e dunque null'altro che vani idoli sono i moventi che inducono alla guerra⁹⁹.

In questa ottica si può credere, con Guido Paduano, che l'*Elena* assolva una funzione metalinguistica rispetto al *corpus* delle tragedie troiane. È in effetti in linea con la poetica razionale di Euripide l'ipotesi che il dramma, opponendosi al giudizio comune su Elena, intenda dimostrare quanto il mito sia, esso stesso, un εἶδωλον¹⁰⁰. Si prendano in considerazione le parole di Elena nel suo primo monologo (66-67):

⁹⁵ Al riconoscimento di Elena da parte di Menelao segue un patetico canto lirico a due voci: si tratta di un esempio di ἀμειβαῖα, brani cantati in cui si alternano versi lirici e versi recitati. Sulla storia di questa versione del mito, si rimanda al recente contributo di ALLAN 2008: 18-28.

⁹⁶ Interessante, sul linguaggio di Euripide nell'*Elena* fra tragedia e commedia, REGALI 2019: 281-290.

⁹⁷ FUSILLO 2010: 101 n. 107.

⁹⁸ *Ibidem*, v. 707.

⁹⁹ DALE 1967: XII-XIII scorge in questo passo i segni di un'ironia sottile, solo accennata ma comunque latente nel testo, con la quale l'anziano servo esprimerebbe la futilità degli sforzi di Menelao di fronte all'evidente inconsistenza dell'εἶδωλον.

¹⁰⁰ Cf. PADUANO 2004: 28-30.

ὥς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεὲς φέρω,
μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφλη.

Se in Grecia porto un nome disonorato,
vorrei almeno che qui il mio corpo non soffra vergogna.

Fin dall'*incipit* del dramma, l'antinomia fra ὄνομα e σῶμα si esplicita e si fa tragica, perché annulla il confine tra nome e significato costruendo una realtà che è creata dall'apparenza, piuttosto che il contrario¹⁰¹. Elena è consapevole della propria identità, seppure contraffatta dall'immagine del suo doppio, e la dichiara a Menelao (588), poco prima che la scomparsa dell'εἶδωλον risolva definitivamente l'ambigua coesistenza di due immagini uguali:

τοῦνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ.

Il nome può stare ovunque, il corpo no.

La polarità fra ὄνομα e σῶμα, nome e corpo, richiama in sequenza quella tra fama e verità: la Elena di Euripide, estranea a se stessa¹⁰², ci parla già della grande distanza ontologica fra apparenza e realtà. Una parte della vera Elena si propaga nel suo doppio, l'oggetto diventa soggetto: il potere di scatenare la guerra non è più di Elena, ma della sua figura κενή, vuota (36), scorporata da qualsiasi altro elemento e da qualsiasi intenzionalità. L'esternazione dell'ambiguità di Elena, che Euripide concreta nel doppio, si annulla nel momento in cui l'εἶδωλον ha compiuto il suo dovere e si dissolve. Menelao ritrova una moglie fedele, Elena recupera la credibilità che le era stata negata fin dall'inizio della tragedia. Il passaggio dal duplice al singolo appare risolutivo, come se le vicende delle due 'Elena' fossero necessarie all'assoluzione di quella reale. Significativo il monologo di Elena (260-266; 270-273)¹⁰³:

¹⁰¹ Per un approfondimento sull'opposizione ὄνομα/πρᾶγμα, e sui rapporti tra il nome e l'oggetto secondo gli orientamenti maturati nella riflessione filosofica (soprattutto nel pensiero sofistico), si rimanda a KANNICHT 1969: 57-60.

¹⁰² «Die sich selbst entfremdete», cf. KANNICHT 1969: 60.

¹⁰³ Il monologo di Elena in *Hel.* 260-273 si può leggere in opposizione a quello in *Il.* III 172-180: se infatti con Euripide Elena si dichiara innocente, scorporando dalla propria volontà gli effetti di un indesiderato εἶδος καλόν (260), che è αἴτιον di ogni dolore e che vorrebbe poter cancellare, nell'*Iliade* Elena afferma la propria ἀναίδεια rimpiangendo una scelta consapevole, quella di essere partita con Paride (173-176).

260 τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστί μου,
 τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.
 εἴθ' ἐξαλειφθεῖς' ὥς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν
 αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
 καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω
 Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
 ἔσωιζον ὥσπερ τὰς κακὰς σώιζουσί μου.
 [...]
 270 πρῶτον μὲν οὐκ οὔς' ἄδικός εἰμι δυσκλεής·
 καὶ τοῦτο μείζον τῆς ἀληθείας κακόν,
 ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά.

Un prodigio sono certo la mia vita e la mia storia, in parte voluto da Era, in parte frutto della mia bellezza. Oh se potessi cancellare il mio splendido aspetto, come si toglie il colore da una statua, e assumerne uno brutto! I Greci dimenticherebbero la terribile fama che ora mi circonda, e conserverebbero di me un'immagine positiva, così come ora ne hanno una negativa! [...] 270 Innanzitutto sono innocente eppure godo di una pessima fama. Soffrire per dei fatti immaginari è certo molto peggio che soffrire per delle colpe realmente commesse.

Euripide rende esplicita, nell'antitesi nome/corpo, l'opposizione fra l'εἶδωλον, che è partito con Paride, e la vera Elena, che degli eventi è una vittima. Ormai altra dal personaggio omerico, Elena perde anche i tratti dell'eroismo tragico, solenne, per apparire sempre più un individuo nella sua solitudine¹⁰⁴. Si tratta tuttavia di una solitudine che va intesa non tanto come condanna, quanto come potenziale libertà di modificare il corso degli eventi: i personaggi scelgono di compiere il male o il bene, acquisendo rispetto alla Διὸς βουλή una

¹⁰⁴ Carlo Brillante, dopo aver ripercorso la trama dell'*Elena* di Euripide e aver esaminato il ruolo svolto da Elena nel dramma (cf. BETTINI-BRILLANTE 2002: 142-157), osserva che non si può prescindere dal tenere presente la continuità con Omero, la cui versione controlla e mette in moto sia l'indecifrabilità iniziale della tragedia sia il suo esito. Tutti i personaggi, esclusa Elena, sono di stampo omerico, così come le premesse e il sostrato della storia: è proprio da questa evidente permanenza omerica che emerge la novità di Elena e della sua vicenda parallela, la variante alternativa alla versione dei poemi (145-149).

emancipazione che l'eroe tragico non aveva mai conosciuto. Rimane fondamentale l'intervento della τύχη – da intendersi, in Euripide, nel senso di «caso» – affinché gli eventi possano definitivamente risolversi, ma ora all'ἀνάγκη si sovrappone l'occasione di un riscatto che l'eroe può volontariamente cercare. Così Elena, durante tutta la prima parte della tragedia, pur conoscendo in ogni suo aspetto la situazione reale non può agire su se stessa prima che l'εἶδωλον sia dissolto. Una volta scomparso l'elemento esterno, l'εἶδωλον, il contesto nel quale si muove il dramma è tutto umano, l'elemento divino è eradicato ed Elena può agire per volgere gli eventi a proprio favore, può farsi *deus ex machina*.

Il razionalismo con il quale Euripide sviluppa la propria riflessione poetica non può prescindere dalla crisi strutturale che nello stesso periodo, in particolare dopo Pericle, comincia ad investire la πόλις ateniese¹⁰⁵. E non può prescindere dall'influsso della sofistica, che proprio nel corso del V secolo a.C. pone al centro della riflessione etica e politica l'uomo, nella sua dimensione individuale.

Tre anni prima della messa in scena del dramma a lei intitolato, Euripide ha introdotto Elena come personaggio in un'altra tragedia, le *Troiane*. L'azione ha inizio quando la città è ormai caduta e le donne, che costituiscono il coro, sono prigioniere degli Achei. Fra queste, anche Elena è in attesa di conoscere la propria sorte: a deciderla sarà il marito tradito, Menelao, che può scegliere di ucciderla o portarla a Sparta con sé¹⁰⁶. La scena richiama il motivo della 'riconquista di Elena', del quale si è detto in relazione ai frammenti di Ibico (296, 297 Davies) ma che qui viene proposto in una dimensione altra rispetto a qualsiasi precedente epico e lirico: dopo la premessa dalla tradizione ciclica, ha in effetti inizio una tragedia inusuale, a tinte in certa misura retoriche, che concede ampio spazio ad un confronto agonale serrato fra Elena ed Ecuba. L'ordine rituale dell'esposizione, che prevede l'accusa prima e la difesa poi, non è rispettato: qui la difesa può precedere l'accusa, poiché le colpe dalle quali Elena tenta di scagionarsi sono già ben note grazie ad una tradizione ampiamente conosciuta¹⁰⁷. Nello svolgimento delle *Troiane*, gli argomenti di Elena e di Ecuba sono

¹⁰⁵ Secondo Di Benedetto (VALGIMIGLI M., CETRANGOLO E., DIANO C., DI BENEDETTO V., FERRARI F. 1992: 23), la «tendenziale dissociazione che inevitabilmente ne consegue tra l'individuo e la realtà politico-istituzionale» si riflette nello spostamento di Euripide verso una nuova forma di tragicità, non più di impegno intellettuale ed ideologico ma orientata verso un maggiore edonismo e un'accentuata ricerca di effetti lirico-patetici: «la sottolineatura degli affetti familiari (...), la nostalgia di evasione verso terre lontane» sono tutti elementi rintracciabili, come si è visto, nella struttura dell'*Elena*.

¹⁰⁶ Fra gli studi sul personaggio di Elena nelle *Troiane*, MARSHALL 2011: 31-46 è interessante per l'analisi dei nessi con Omero rintracciabili nelle *Troiane*.

¹⁰⁷ Cf. PADUANO 2004: 30.

presentati alla maniera retorica, con un'attenta armonia formale e nel rispetto del λογισμός¹⁰⁸. In realtà, non bisogna confondere l'uso strumentale della parola di Euripide con la concezione autonoma, teleologica, della retorica dei sofisti: il λόγος dei sofisti, come si vedrà, è tutto rivolto alla forma, con lo scopo di aumentare l'efficacia persuasiva, al di là dei contenuti¹⁰⁹. L'agone giudiziario fra Elena ed Ecuba si svolge al cospetto di Menelao, che all'inizio non intende ascoltare le motivazioni delle due donne, già convinto a punire il tradimento della moglie con la morte (905)¹¹⁰:

οὐκ ἐς λόγους ἐλήλυθ', ἀλλὰ σε κτενῶν.

Non sono qui a discutere ma a ucciderti.

Ad insistere affinché il dibattito avvenga, e sia lasciata la parola ad Elena, interviene Ecuba, certa che la colpevolezza di Elena sia così indiscussa da non concedere veridicità alla sua difesa (906-910). L'impianto retorico del dramma è evidente fin dai primi versi. Euripide mette in scena uno scontro fra due versioni della stessa vicenda, due voci contrarie e sottoposte a un confronto logico: è la messa in discussione della tradizione mitica, lo scontro esplicito tra i due volti di Elena, la colpevole, trascinata in giudizio da Ecuba, contro la vittima, difesa da se stessa¹¹¹.

Le due argomentazioni iniziali di Elena sono presentate insieme, in un discorso unico. La prima ribalta l'accusa su Ecuba, in quanto madre di Paride (919-920):

πρῶτον μὲν ἀρχὰς ἔτεκεν ἥδε τῶν κακῶν,
Πάρην τεκοῦσα.

Primo: l'origine dei guai la generò Ecuba, generando Paride.

¹⁰⁸ Come nota DI BENEDETTO 1992²: 87, negli ultimi anni del XIX secolo si è ampiamente parlato di un «Euripide retorico» (il riferimento è in particolare a MILLER 1887).

¹⁰⁹ BASTA DONZELLI 1985: 389-409 esamina la struttura del dramma, che si presenta in gran parte come agone giudiziario al cospetto di Menelao, e ne indaga la relazione con l'*Encomio di Elena* di Gorgia. Sull'assimilazione, da parte di Euripide, dello stile retorico e sull'importante distanza che mantiene rispetto ai sofisti, nei confronti dei quali resta polemico, cf. DI BENEDETTO 1992²: 87-88.

¹¹⁰ Seguo, per le *Troiane*, il testo stabilito da DIGGLE 1981: 181-240 e la traduzione di Pontani (BELTRAMETTI-PONTANI 2002).

¹¹¹ Si legga, su questo, l'introduzione alle *Tragedie* di Euripide di Agata Moretti (BELLOTTI, MORETTI 1958 I: 7).

Il secondo argomento riprende invece la gara di bellezza fra le dee: se Paride non avesse scelto Afrodite, avrebbe ottenuto in premio non l'amore della più bella, ma l'invincibilità militare o il dominio politico sulla Grecia, promesse rispettivamente da Atena e da Era. In questo senso Elena ritiene che il suo rapimento sia senza dubbio stato il male minore, con un rovesciamento della colpa in vantaggio (933-934)¹¹²:

οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων,
οὔτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.

Non sottostate a barbari, né in seguito a scontro armato né in forza di regno.

Nella risposta di Ecuba, si assiste a un passaggio retorico ulteriore (969-982): non ha senso pensare che le tre dee abbiano partecipato seriamente alla disputa, poiché Era ed Atena non avrebbero mai accettato di cedere Argo e Atene ai Troiani, la contesa va considerata per ciò che realmente doveva essere, un *divertissement*. Si legga, in particolare (976-981):

τοῦ γὰρ οὔνεκ' ἄν θεὰ
Ἥρα τοσοῦτον ἔσχ' ἔρωτα καλλονῆς;
πότερον ἀμείνον' ὥς λάβῃ Διὸς πόσιν;
ἢ γάμον Ἀθηνᾶ θεῶν τίνος θηρωμένη —
ἢ παρθενείαν πατρὸς ἐξητήσατο,
φεύγουσα λέκτρα;

Che mai ragione aveva Era di tanta smania di bellezza? Per prendersi uno sposo meglio di Zeus? E Atena, di quali nozze, di che nume andava a caccia, se la verginità, pregando, ottenne dal padre, aliena da connubi?

Ecuba ormai non contesta più solo l'argomentazione di Elena, ma l'intera *vulgata* mitica sul giudizio di Paride. Le asserzioni della sua controparte sono erronee e confutabili, perché tale è il mito, del quale Elena è la rappresentante metonimica¹¹³. È ancora nel solco di quanto diffuso dalla tradizione epica, come in risposta a un'*accusatio* universalmente condivisa, che

¹¹² Un simile ribaltamento si ha nell'*Andromaca* (680-684).

¹¹³ Si legga a riguardo l'analisi di PADUANO 2004: 32-33.

Elena dichiara il terzo argomento a sua discolpa: non può essere ritenuta colpevole della fuga con Paride per due ragioni, riconducibili entrambe alla condizione di passività nella quale sarebbe venuta, involontariamente, a trovarsi (940-950):

ἦλθ' οὐχὶ μικρὰν θεὸν ἔχων αὐτοῦ μέτα
ὁ τῆσδ' ἀλάστωρ, εἴτ' Ἀλέξανδρον θέλεις
ὀνόματι προσφωνεῖν νιν εἴτε καὶ Πάριν·
ὄν, ὦ κάκιστε, σοῖσιν ἐν δόμοις λιπὼν
Σπάρτης ἀπῆρας νηὶ Κρησίαν χθόνα.
εἶέν.
οὐ σέ, ἀλλ' ἐμαυτὴν τοῦπὶ τῷδ' ἐρήσομαι·
τί δὴ φρονοῦσά γ' ἐκ δόμων ἅμ' ἐσπόμην
ξένω, προδοῦσα πατρίδα καὶ δόμους ἐμούς;
τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ,
ὃς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος,
κείνης δὲ δοῦλός ἐστι· συγγνώμη δ' ἐμοί.

Piccola dea non era certo quella che si portò con sé, quando arrivò il demonio che nacque da costei, chiamalo pure Paride o Alessandro, come vuoi. E tu, vigliacco, lo lasciasti in casa e te ne andasti da Sparta a Creta con la nave. E sia. Quello che segue non lo chiedo a te, ma a me. Che avevo in mente, quando fuggii di casa dietro lo straniero, tradendo la mia patria e la famiglia? La dea devi punire, devi farti superiore a Zeus, che regna sì sugli altri dèi, ma di quella è uno schiavo. A me, perdóno.

Il primo colpevole torna ad essere Paride, che si è recato a Sparta insieme ad Afrodite per portare via Elena. Segue subito un'accusa a Menelao, la cui parte di responsabilità risiede, secondo Elena, nell'averla lasciata sola in casa con uno straniero: ὦ κάκιστε, «tu, il più vile», lo apostrofa. L'azione divina, poi, non è una volontà che sovrasta l'autonomia umana, come in Eschilo, ma una forza che, alla stessa stregua delle pulsioni psichiche, sa possedere il soggetto e orientarne la capacità decisionale. L'antico modello della doppia determinazione

è escluso¹¹⁴: non solo ai mortali, ma alle stesse divinità non è dato di liberarsi dalle tentazioni erotiche. Il livello di responsabilità si desemantizza al confronto con Zeus: se perfino il padre degli dei non sa resistere al potere di Afrodite, come si può allora colpevolizzare una donna per non aver avuto la forza di opporvisi? Nella risposta di Ecuba, quel principio di autonomia decisionale negato dalle affermazioni di Elena riesplode con nuova forza, con un processo di ‘laicizzazione’ che riporta l’ἔρως alla dimensione umana (987-990):

ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος,
ὁ σὸς δ’ ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις·
τὰ μῶρα γὰρ πάντ’ ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς,
καὶ τοῦνομ’ ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς.

Vero è che mio figlio era bellissimo, e fu l’animo tuo che, nel vederlo, divenne, appunto, Cipride. Ogni follia per l’uomo si identifica con Afrodite, e non per niente il nome comincia come quello d’*aphrosyne*, vale a dire pazzia.

La virtù e la volontà personale esistono e sono strumenti che bisogna saper possedere, questo il senso delle parole di Ecuba. È il νοῦς che si predispone ad essere sedotto, tutto il resto rientra nelle attenuanti alle quali ogni uomo che sia caduto nelle voluttà dell’ἔρως si appella, a propria discolpa. A parlare è ancora una volta lo scetticismo di Euripide, che esprime una concezione razionale, illuministica, delle responsabilità umane rispetto all’azione degli dei: significativo, in tal senso, l’artificio etimologico tra Ἀφροδίτη e ἀφροσύνη, con il comune riferimento al termine ἄφρων, «dissennatezza, pazzia», come paretimologia di entrambi¹¹⁵. Sul peso della responsabilità individuale di Elena, contro il suo tentativo di passare da vittima dell’azione divina, torna la sentenza pronunciata da Menelao (1036-1039):

ἐμοὶ σὺ συμπέπτωκας ἐς ταῦτόν λόγου,
ἐκουσίως τήνδ’ ἐκ δόμων ἐλθεῖν ἐμῶν
ξένας ἐς εὐνάς· χή Κύπρις κόμπου χάριν

¹¹⁴ Concetto introdotto in LESKY 1961 e poi diffusamente accettato. L’azione divina, seppure superiore, non toglie responsabilità alle scelte umane: su questo si vedano JANKO 1992: 3-4; GASKIN 2001: 147-169.

¹¹⁵ Sappiamo invece da Esiodo che l’etimologia più accreditata per Afrodite vede derivare il nome da ἀφρός, «spuma del mare»; cf. Hes. *Teog.* 195-198.

λόγοις ἐνεῖται.

Il tuo punto di vista va d'accordo col mio: cioè che questa, volontariamente, fuggì dalla mia casa ad un altro letto, e Cipride viene chiamata in causa per dare un po' di polvere negli occhi.

Rispetto alla società arcaica, nella quale la colpa era una macchia indelebile per generazioni, in età classica si afferma una nuova concezione di responsabilità soggettiva, secondo la quale è colpevole colui che commette un crimine senza esservi costretto, deliberatamente (ἐκών). Al di là della definizione del grado intenzionale, che ha un'estensione incerta, si nota nella riflessione tragica del V secolo un'opposizione fra l'azione compiuta a proprio piacimento e ciò che invece si fa involontariamente (ἄκων) per induzione di un agente esterno, di una certa necessità superiore¹¹⁶. In questo senso, si comprende perché Euripide umanizzi la colpa molto più di quanto non abbiano fatto Eschilo e Sofocle. Nei casi dell'*Elena* e delle *Troiane*, in particolare, l'attenzione di Euripide sembra tutta volta alla dicotomia ἐκών/ἄκων, ovvero al tentativo di definire il comportamento di Elena nell'uno o nell'altro senso. Tale opposizione altro non è se non l'espressione di una complessità, di quel rapporto fra libertà e ἀνάγκη connaturato al senso stesso del tragico. Va considerato, poi, che l'antinomia ἐκών/ἄκων rientrava nelle categorie, e nelle procedure, giudiziarie all'epoca imposte dal diritto come norma¹¹⁷. Se inserita nel contesto delle *Troiane*, tale antinomia acquista un carattere formale, con la difesa (Elena) che attribuisce la propria colpa al controllo di forze superiori, e l'accusa (Ecuba) che cerca di far considerare l'azione di Elena volontaria e consapevole, ἐκών. Si leggano, a tal proposito, anche le parole di Ecuba (998-1001):

βίᾳ γὰρ παῖδα φῆς σ' ἄγειν ἐμόν·
τίς Σπαρτιατῶν ἦσθετ'; ἢ ποίαν βοήν
ἀνωλόλυξας, Κάστορος νεανίου
τοῦ συζύγου τ' ἔτ' ὄντος, οὐ κατ' ἄστρο πω;

Dici che a forza ti rapì, mio figlio. Chi se n'è accorto mai tra gli Spartani?

¹¹⁶ Una trattazione esaustiva dei meccanismi decisionali e di colpa nella Grecia classica si trova nel saggio di Jean-Pierre Vernant, *Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque* (in VERNANT, VIDAL-NAQUET 1972: 43-74).

¹¹⁷ *Ibidem*, 52.

Quale mai grido levasti? E sì che Castore e il suo gemello erano vivi ancora,
non ancora fra gli astri.

Le accuse di Ecuba saranno tutte accolte dalla sentenza di Menelao: l'immagine della donna innocente che Elena ha provato a delineare viene così compromessa e revocata. Se nell'*Elena* sarà l'εἶδωλον a scomparire, validando la non colpevolezza di Elena, nelle *Troiane* l'accusa trionfa sulla difesa: in entrambe le tragedie compaiono due immagini della stessa donna, una delle quali è destinata a perire a vantaggio dell'altra. Per questo motivo si può pensare che nelle *Troiane* sia già presente e definito, seppure in maniera diversa, il tema della doppiezza sul quale si sarebbe sviluppata l'*Elena*. La differenza è nella scelta di assecondare un punto di vista piuttosto che un altro. Due sono le figure di Elena che, a livello teorico, si delineano nelle *Troiane*, e altrettante sono le figure, concretamente scisse, che si delineano nell'*Elena*: lo sdoppiamento si amplifica, nella tragedia di Euripide, fino a estendersi a tutto il macrotesto¹¹⁸.

¹¹⁸ Sulla finzione del mito secondo Euripide, cf. MASTROMARCO-TOTARO 2008: 149-151 e DI MARCO 2009: 140-145.

CAPITOLO 2

Elena φαινομηρίς nella pittura vascolare: lo svelamento del seno a teatro

2.1 Motivi vascolari dalla tradizione omerica: scene di rapimento, scene nuziali, scene di persuasione

Nei poemi omerici sono cantati eventi che, com'è noto, occupano fasi specifiche della guerra e del νόστος di Odisseo¹. Un tempo limitato, circoscritto a un'unità dell'azione che è valsa a Omero la definizione, da parte di Aristotele nella *Poetica*, di θεσπέσιος [...] παρὰ τοὺς ἄλλους «divino rispetto agli altri» poeti epici, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον [...] ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, «per non aver tentato di rappresentare per intero la guerra [...]: il racconto ne sarebbe infatti risultato troppo lungo, o di difficile comprensione nel suo insieme» (XXIII 1459a 31-33). «Gli altri» compongono invece, per Aristotele, poemi che, pur incentrati su un solo personaggio, periodo o azione, sono πολυμερῇ «in parti separate» (XXIII 1459a 37-b 2): è il caso dei *Cypria*, o della *Piccola Iliade*, e più in generale dei poemi ciclici, sviluppati intorno all'*epos* omerico partendo dallo stesso sostrato culturale, tramandati prima oralmente e solo in un secondo momento messi per iscritto, forse fra il VII e il VI sec. a.C.².

2.1.1 Sul rapimento di Elena nell'epica arcaica

È da quest'epica collaterale ai poemi omerici, seppur giunta principalmente per frammenti e tradizione indiretta, che la storia di Elena si arricchisce di dettagli fin dall'età arcaica. Dei poemi del ciclo troiano non restano che pochi frammenti, la cui coerenza

¹ Nell'*Iliade* si narrano solo cinquantuno giorni di guerra, dalla μῆνις di Achille ai funerali di Ettore, nell'*Odissea* è cantato il ritorno di Odisseo a Itaca, con la digressione iniziale della *Telemachia* (*Od.* I-IV). Numerosi gli studi sul tempo della narrazione in Omero, in relazione alla complessità che esso implica: basti qui citare due tra i contributi più significativi, LATACZ 1989 e DE JONG 2001.

² Per la complessa questione relativa alla datazione dei poemi ciclici, si rimanda a DAVIES 1989: 89-100.

narrativa è ricostruibile attraverso le versioni epitomate da Proclo³ nella *Crestomazia* e tramandate nella *Biblioteca* di Fozio. I *Cypria*, che aprono le vicende troiane narrandone le premesse⁴, risultano la prima testimonianza letteraria del movente ἐξ ἀρχῆς del conflitto fra Greci e Troiani⁵: il rapimento di Elena da parte di Paride. L'episodio, del quale non restano frammenti dalla tradizione diretta, è riportato nella *Crestomazia*:

Argumentum 39 Bernabé (= Procl. *Chrest.* 80, 12-20 Seve.)

ἐπιβὰς δὲ τῇ Λακεδαιμονίᾳ Ἀλέξανδρος ξενίζεται παρὰ τοῖς Τυνδαρίδαις, καὶ μετὰ ταῦτα ἐν τῇ Σπάρτῃ παρὰ Μενελάῳ· καὶ Ἑλένη παρὰ τὴν εὐωχίαν δίδωσι δῶρα ὁ Ἀλέξανδρος. καὶ μετὰ ταῦτα Μενέλαος εἰς Κρήτην ἐκπλεῖ, κελεύσας τὴν Ἑλένην τοῖς ξένοις τὰ ἐπιτήδεια παρέχειν, ἕως ἂν ἀπαλλαγῶσιν. ἐν τούτῳ δὲ Ἀφροδίτῃ συνάγει τὴν Ἑλένην τῷ Ἀλεξάνδρῳ καὶ μετὰ τὴν μίξιν τὰ πλεῖστα κτήματα ἐνθέμενοι νυκτὸς ἀποπλέουσι. Χειμῶνα δὲ αὐτοῖς ἐφίστησιν Ἥρα. Καὶ προσενεχθεὶς Σιδῶνι ὁ Ἀλέξανδρος αἰρεῖ τὴν πόλιν. Καὶ ἀποπλεύσας εἰς Ἴλιον γάμους τῆς Ἑλένης ἐπετέλεσεν.

Una volta sbarcato in Laconia, Alessandro è ospite presso i Tindaridi e poi a Sparta da Menelao. Durante il banchetto, Alessandro offre a Elena dei doni. Dopo tali avvenimenti, Menelao va a Creta, avendo ordinato a Elena di prendersi cura degli ospiti fino alla loro partenza. In questa circostanza Afrodite fa unire Elena ad Alessandro e dopo l'unione, prelevate quante più

³ Si tende in genere a distinguere un Proclo grammatico, vissuto nel II secolo e autore della *Crestomazia*, dal Proclo neoplatonico del V secolo: fra i numerosi studi sull'identità dell'autore della *Crestomazia*, si vedano SEVERYNS 1928, BURGESS 2001: 15-33, SCAFOGLIO 2004, WEST 2013. La datazione di Proclo e della *Crestomazia* al II secolo è sostenuta per la prima volta da VALESIIUS 1740: 168-169 (sulla base di una citazione della *Crestomazia* da parte di Alessandro di Afrodisia), al quale si oppone in seguito IMMISCH 1902: 237-274. SEVERYNS 1928: 75-76 riprende e formalizza l'ipotesi di una datazione al II secolo sostenendo che Proclo abbia letto i poemi originali, che secondo la testimonianza di Filopono (SEVERYNS 1928: 76) erano poco letti nel III secolo e definitivamente scomparsi nel VI. A Severyns si allinea HILLGRUBER 1990: 397-404. Dubbi sono sollevati da BRAVO 2001: 52 e da SCAFOGLIO 2004: 42-43, che abbraccia l'ipotesi del Proclo Neoplatonico, sostenendo una sopravvivenza dei poemi nel V secolo. WEST 2013: 7-9 riprende invece la datazione proposta da Severyns (pur non credendo che Proclo abbia letto direttamente i poemi). Sulla questione si veda la ricca rassegna in VERZINA 2014: 238-239.

⁴ I *Cypria* sono il primo dei poemi del ciclo troiano, se si tiene conto dell'ordine cronologico dell'intreccio. In realtà è probabile che il poema sia stato composto più tardi rispetto agli altri (si veda, su questo, SCAFOGLIO 2004: 45).

⁵ Per un'ampia analisi dell'*epos* ante-omerico, rimando a DEBIASI 2004: 109-122.

ricchezze possibile, si imbarcano durante la notte. Era solleva su di loro una tempesta. Naufragato a Sidone, Alessandro espugna la città. Poi, ripartito per Troia, conclude le nozze con Elena.

Nel racconto di Proclo, l'incontro fra Elena e Paride assume una discreta rilevanza e non manca di dettagli narrativi presumibilmente tratti dal poema originario⁶: si legge, ad esempio, che Ἀφροδίτη συνάγει τὴν Ἑλένην τῷ Ἀλεξάνδρῳ (*Argumentum* 39, Bernabé = Procl. *Chrest.* 80, 16-17 Seve.). All'ascendente di Afrodite sull'unione fra Elena e Paride vi sono richiami costanti nei poemi omerici⁷. E, accogliendo l'ipotesi di una buona aderenza della versione di Proclo al poema originario in virtù della specificità del lessico e di alcune scene⁸, anche nei *Cypria* Afrodite ricopre un ruolo essenziale, fattivo, nella fuga di Elena. La passività delle azioni e del volere di Elena si esplica anche sul piano sintattico, dove Ἑλένη è oggetto dell'azione della dea: Ἀφροδίτη συνάγει τὴν Ἑλένην. Si consideri inoltre la concatenazione di eventi esposta appena prima (*Argumentum* 38-39 Bernabé = Procl. *Chrest.* 80, 1-11 Seve.): la Διὸς βουλή di generare una guerra attraverso la nascita di Achille e di Elena; le nozze di Peleo e Teti, durante le quali Eris provoca la contesa di bellezza fra Atena, Era e Afrodite; la decisione di Zeus di chiamare a giudice della gara, sul monte Ida, il giovane Paride-Alessandro; il giudizio di Paride, che sceglie di premiare Afrodite per ottenerne il premio promesso, l'amore della donna più bella, Elena appunto. Nel sistema di responsabilità che se ne deduce, a ritroso, sembra non esservi alcun margine decisionale per Elena: vengono prima, in ordine di rilevanza, la Διὸς βουλή e le istruzioni di Afrodite – anche nei confronti di Paride, che costruisce una nave Ἀφροδίτης ὑποθεμένης «su istruzione di Afrodite» (*Argumentum* 39

⁶ L'episodio della fuga di Elena con Paride è al centro di una discussione critica circa l'aderenza o meno di Proclo al poema originario. Per una *summa* della questione, si rimanda all'accurata analisi di SCAFOGLIO 2004: 45-49. Lo studioso confronta la versione di Proclo con quella, in parte divergente, di Erodoto (II 117): se Proclo narra di una tempesta e di una sosta a Sidone, espugnata da Paride prima della ripartenza per Troia, Erodoto afferma che nei *Cypria* il viaggio dei due amanti durò tre giorni, con mare calmo e vento favorevole. Scafoglio esamina le due versioni e si scosta dalla tendenza della critica a ritenere la versione di Erodoto più aderente all'originale (tendenza che rileva nel dettaglio fornito da Proclo un influsso da Omero per analogia con *Il.* VI 289-292, dove si fa riferimento a una sosta di Elena nella città fenicia): vista la libertà con la quale Erodoto cita e interpreta passi omerici (ad esempio in II 115-117), sarà invece probabile che la versione riportata da Proclo sia più fedele ai *Cypria* di quanto non lo sia il passo di Erodoto (SCAFOGLIO 2004: 47-48). L'attendibilità dell'episodio nella *Crestomazia* è sostenuta, più recentemente, anche da VERZINA 2014: 245-252, stavolta sulla base di osservazioni di carattere narrativo e linguistico: l'attenzione al dettaglio nel racconto e alcune precisazioni temporali (νυκτὸς) lasciano pensare che il riassunto di Proclo sia con buona probabilità frutto di una lettura diretta del poema originario e che dunque ne segua la trama piuttosto fedelmente. Sulle divergenze, in relazione al viaggio verso Troia, tra la tradizione sviluppata nei *Cypria* (*Argumentum* 39 Bernabé = Procl. *Chrest.* 80, 18-20 Seve.) e quella di Omero, si rimanda a DE SANCTIS 2018: 102 n. 2.

⁷ Cf. *supra*, capitolo I: 17-20; 24-26.

⁸ Cf. VERZINA 2014: 245-252.

Bernabé = Procl. *Chrest.* 80, 9 Seve.); poco più avanti, Afrodite κελεύει «dispone», (*Argumentum* 39 Bernabé = Procl. *Chrest.* 80, 11 Seve.) che con Paride partirà anche Enea. Sebbene dunque Proclo non usi termini espressamente riferiti a un ratto, la fuga di Elena con Paride è narrata come fatto governato dal volere degli dei, di Zeus prima e di Afrodite poi.

Di ἀρπάζειν, dell'atto del rapire, si legge invece in Omero⁹. Sotteso al racconto della guerra, il rapimento di Elena è un dato di fatto per ammissione dello stesso Paride, nell'*Iliade* (III 442-446):

οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὦδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν,
οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς
ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,
νήσῳ δ' ἐν Κραναιῇ ἐμίγην φιλότῃ καὶ εὐνῇ,
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἥμερος αἰρεῖ.

Mai così intensa passione mi scaldò il cuore,
neppure quel giorno in cui dalla Laconia ridente
ti rapii navigando su navi solcatrici del mare
e nell'isola di Cranae mi congiunsi a te d'amore e di letto.
Così ora ti bramo e dolce voglia mi assale¹⁰.

Si tratta della sola occorrenza omerica nella quale la fuga di Elena con Paride è espressa, sul piano lessicale, nei termini espliciti della ἀρπαγή, del rapimento, ma il motivo del ratto è richiamato in altri passi dell'*Iliade*:

Il. III 46-53 (Ettore a Paride):

ἦ τοιόσδε ἐὼν ἐν ποντοπόροισι νέεσσι
πόντον ἐπιπλώσας, ἐτάρους ἐρίηρας ἀγείρας,
μιχθεῖς ἀλλοδαποῖσι γυναῖκ' εὐειδέ' ἀνήγες
ἐξ ἀπίης γαίης νυὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν

⁹ Noto alla tradizione il precedente episodio di rapimento subito da Elena per mano di Teseo (Stes. fr. 191 Davies; Her. IX 73, 2; Isocr. X 18-37; Plut. *Thes.* XXXI, 2; Paus. III 18, 15). Si vedano a riguardo le pagine di BRILLANTE 2002: 55-57.

¹⁰ Seguo, qui e altrove nel capitolo, la traduzione di FERRARI 2018.

πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόλῃ τε παντί τε δήμῳ,
δυσμενέσιν μὲν χάρμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῷ;
οὐκ ἂν δὴ μείνειας ἀρηϊφίλον Μενέλαον;
γνοίης χ' οἴου φωτὸς ἔχεις θαλερὴν παράκοιτιν.

E pusillanime quale tu sei su navi solcatrici del mare
radunasti fidati compagni e varcasti gli abissi
e frequentando gente straniera rapisti una donna
bellissima, nuora di guerrieri, da remota contrada,
rovina a tuo padre, alla tua città, a tutto il tuo popolo,
ma gioia ai nemici e motivo di umiliazione per te?
Dunque non aspetterai a piè fermo Menelao bellicoso?
Sapresti di quale uomo ti godi la sposa fiorente.

II. III 173-175 (Elena a Priamo):

ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἄδεῖν κακὸς ὅπποτε δεῦρο
υἱέϊ σῶ ἐπόμεν θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.

Morte infame mi fossi scelta quando seguii
fin qua tuo figlio, lasciando la camera nuziale
e i parenti e la figlia adorata e le care coetanee!

II. XIII 626-627 (Menelao ai Troiani, dopo aver ucciso in battaglia Pisandro):

οἷ μεν κουριδίην ἄλοχον καὶ κτήματα πολλὰ
μὰ ψ οἷχεσθ' ἀνάγοντες, ἐπεὶ φιλέεσθε παρ' αὐτῇ.

voi che, ospitati a casa di lei, partivate portandovi dietro
stoltamente la mia sposa oltre a molte ricchezze.

II. XXIV 762-775 (il γόος di Elena per la morte di Ettore):

Ἕκτορ ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων,
ἧ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὥς πρὶν ὄφελλον ὀλέσθαι.
ἦδη γὰρ νῦν μοι τόδε εἰκοστὸν ἔτος ἐστὶν
ἐξ οὗ κεῖθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης·
ἀλλ' οὐ πῶ σεῦ ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον·
ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι
δαέρων ἢ γαλόων ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων,
ἦ ἐκυρή, ἐκυρὸς δὲ πατὴρ ὥς ἥπιος αἰεὶ,
ἀλλὰ σὺ τὸν ἐπέεσσι παραιφάμενος κατέρυκες
σῇ τ' ἀγανοφροσύνῃ καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσι.
τὼ σέ θ' ἅμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ·
οὐ γὰρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἥπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν.

«Ettore, tu il più caro al mio cuore fra tutti i miei cognati!
Sì, il mio sposo è Alessandro simile agli dèi,
colui che mi condusse a Troia, e fossi morta prima!
Questo è già il ventesimo anno da quando partii
di là, lasciando la mia patria, eppure non una volta
udii parola malevola o sprezzante pronunciata da te
e se nel palazzo qualcun altro dei cognati o una delle cognate
dalle vesti eleganti o mia suocera mi rivolgevano un rimprovero
– con me il suocero è sempre stato dolce come un padre –
ecco che tu li frenavi placandoli con l'autorevolezza delle tue parole
grazie alla tua gentilezza e al tenore affabile del tuo linguaggio.
Ecco perché, affranta, piango a un tempo te e me sventurata.
Non mi resta nessun altro nella vasta Troia che sia mite
e affettuoso con me: ormai faccio orrore a tutti».

La fuga con Paride e l'abbandono del legittimo marito sono eventi cui Omero fa riferimento come a circostanze della storia di Elena largamente conosciute dal pubblico, il quale doveva coglierne i richiami e identificarli senza difficoltà come la causa della guerra troiana. Sebbene non vi siano dubbi sulla gravità delle sue conseguenze, il ratto di Elena va tuttavia contestualizzato, valutato nell'ambito della società arcaica che ne ha disposto la vicenda. Si apprende, sia dai rimandi nei poemi omerici sia dalla versione dei *Cypria* trasmessa da Proclo (*Argumentum* 39, 20 Bernabé), che al rapimento segue, a Troia, il γάμος di Elena e Paride. Nell'*Iliade*, il legame familiare così sancito è ufficializzato dall'uso di un lessico specifico, del quale la stessa Elena si serve per definire il proprio ruolo rispetto alla famiglia di Priamo: Paride è πόσις θεοειδής (*Il.* XXIV 763), Ettore è l'amato δαήρ (*III* 180; *VI* 344, 355; *XXIV* 762, 769), Priamo un paterno έκυρός (*III* 172; *XXIV* 770)¹¹. La correlazione fra rapimento e matrimonio non è estranea alla cultura arcaica: Plutarco testimonia che la pratica del ratto, ben radicata nel costume greco, a Sparta era perfino un evento istituzionale, in quanto la tradizione del matrimonio spartano prevedeva il rapimento rituale della futura sposa (*Lyc.* XV 4-6):¹²

Ἐγάμουν δὲ δι' ἄρπαγῆς, οὐ μικρὰς οὐδὲ ἁώρους πρὸς γάμον, ἀλλὰ καὶ ἀκμαζούσας καὶ πεπείρους. τὴν δὲ ἄρπασθεῖσαν ἢ νυμφεύτρια καλουμένη παραλαβοῦσα, τὴν μὲν κεφαλὴν ἐν χρῶ περιέκειρεν, ἱματίῳ δὲ ἀνδρείῳ καὶ ὑποδήμασιν ἐνσκευάσασα κατέκλινεν ἐπὶ στιβάδα μόνην ἄνευ φωτός. ὁ δὲ νυμφίος οὐ μεθύων οὐδὲ θρυπτόμενος, ἀλλὰ νήφων, ὥσπερ ἀεὶ, δεδειπνηκῶς ἐν τοῖς φιδιτίοις, παρεισελθὼν ἔλυσεν τὴν ζώνην καὶ μετήνεγκεν ἄράμενος ἐπὶ τὴν κλίνην.

Si sposavano mediante il rapimento delle donne, che non erano piccole né troppo giovani per il matrimonio, ma anzi forti e mature. La cosiddetta madrina, presa la fanciulla rapita, le rasava completamente la testa e, dopo averle fatto indossare mantello e calzari maschili, la faceva sdraiare su un

¹¹ Ma si noti che il senso di appartenenza mostrato da Elena nei confronti della famiglia di Paride non esclude un altrettanto stabile legame parentale con la famiglia del precedente marito, Menelao: Agamennone è per Elena δαήρ (*III* 180), anche se appartiene a un passato affettivo che lei, κυνώπις (*ibidem*), ha calpestato. Sulla duplice relazione familiare di Elena con Priamidi e Atridi, si rimanda a DE SANCTIS 2018: 92-93; 132 n. 2; 134; 175-178.

¹² Sulle pratiche matrimoniali a Sparta e sui rapimenti erotici si vedano: LEFKOWITZ 1993: 17-37; MILLENDER 1999: 355-391; BRILLANTE 2002: 53-55.

giaciglio di foglie, sola e senza luce. Lo sposo allora, non ubriaco né svingorito, ma sobrio, perché aveva pranzato come sempre alla sala comune, entrato nella stanza, le slacciava la cintura e la portava in braccio sul letto.

Nel caso di Paride, tuttavia, la legittimità del rapimento è invalidata dalla precedente unione matrimoniale di Elena con Menelao, unione che in linea di principio allontana Elena dai tratti della giovane νύμφη, della παρθένης in procinto di essere legittimamente presa in moglie. È la stessa Elena a dichiarare la propria ἀναίδεια, definendosi κυνῶπις (III 180)¹³. Eppure, φίλη νύμφα è fra le prime espressioni riferite a Elena, non appena entrata sulla scena dell'*Iliade* (così la definisce Iride in *Il.* III 130), e al profilo aggraziato della giovane sposa rimandano sia l'epiteto λευκώλενος (III 121), sia il rispetto affettuoso e paterno di Priamo, per il quale Elena è φίλον τέκος (III 162)¹⁴. Il modello esemplare della νύμφη – che Elena rappresentava a Sparta e a Therapne, dove era venerata quale sposa di Menelao¹⁵ – si accosta in Omero alla figura poco chiara della donna già sposata, madre, il cui rapimento da parte di Paride ha infranto i vincoli dell'ospitalità e della φιλία, ma che nonostante tutto sa ancora conservare quei tratti di giovane νύμφη che una traditrice, una κυνῶπις, non potrebbe mantenere.

2.1.2 Χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ nelle testimonianze vascolari tra VIII e V secolo

La scena del rapimento di Elena, dai contorni così complessi nelle testimonianze letterarie, ha avuto fortuna nella ceramica di epoca arcaica ispirata al ciclo epico¹⁶. Una tradizione iconografica, questa, molto antica e in alcuni casi di non facile interpretazione¹⁷,

¹³ Cf. *supra*, capitolo I: 15; 21-22.

¹⁴ Sul profilo di Elena νύμφη si rimanda a BRILLANTE 2002: 50-55 e a DE SANCTIS 2018: 243-244.

¹⁵ Numerose fonti provano che siano esistite forme di culto e rituali legati a Elena: Teocrito (*Idill.* XVIII), Pausania, che tramanda l'epiteto Δευδῶπις (*Perieg.* III 19, 9; VIII 23, 6-7), Erodoto (VI 61, 3), Isocrate (X 63). Sul culto di Elena, preso in esame nelle sue diverse declinazioni a Sparta, Therapne e Rodi, si veda BRILLANTE 2002: 43-65.

¹⁶ Si veda, su questo, GHALI-KAHIL 1955: 47.

¹⁷ Come osserva GHALI-KAHIL 1955: 49-53, portando come esempio una serie di fonti iconografiche di età arcaica, la scena del rapimento di Elena da parte di Paride risulta, ad esempio, difficilmente distinguibile in

che tuttavia merita di essere vagliata come strumento di ricostruzione storica collaterale ai testi, proprio al fine di individuare con maggiore accessibilità i tratti di una vicenda, quella del rapimento di Elena da parte di Paride, percepita già in età arcaica come significativa, ma sulla quale in letteratura, come si è visto, non restano che rimandi indiretti o versioni epitomate.

Le prime testimonianze della ceramica geometrica nelle quali figurino rappresentazioni umane risalgono alla metà circa del secolo VIII: sarà facile comprendere la difficoltà di definire con certezza i motivi, di tema eroico o di vita quotidiana, raffigurati sui vasi di periodo tardo-geometrico¹⁸. La questione non è da sottovalutare soprattutto, come fa notare Brillante (1983: 98), per accertare se le raffigurazioni di tema epico-eroico fossero presenti o meno fra i motivi iconografici della ceramica già di VIII secolo, al fine di indagarne la storicità. Una delle più antiche testimonianze vascolari in stile tardo-geometrico, sulla cui interpretazione si è a lungo discusso¹⁹, è un cratere attico proveniente da Tebe e datato al 720 a.C. circa (fig. 1). Sulla sinistra sono raffigurati una donna e un uomo: quest'ultimo, in procinto di salire su una nave colma di rematori, afferra con la mano destra il polso della figura femminile, che sembra interdetta e tiene i piedi ben fermi al suolo. Si noti fin d'ora il gesto $\chi\epsilon\iota\rho'\epsilon\pi\iota\ \kappa\alpha\rho\pi\tilde{\omega}$, della mano dell'uomo sul polso della donna, che ha avuto un importante seguito nell'iconografia anche di età classica e del quale si dirà a breve. L'uomo, rivolto verso la donna, con la mano libera le fa segno di seguirlo sulla nave, dove lo attende il caratteristico scudo noto come *Dipylon* – elemento che fa intuire si tratti di un guerriero.

La scena è generalmente interpretata come il rapimento di Elena da parte di Paride²⁰, ma alcuni vi hanno riconosciuto il commiato di Odisseo a Penelope, in richiamo ai versi nei quali Penelope, nell'*Odissea*, rievoca l'addio del marito in partenza per Troia (*Od.* XVIII 257-258:

alcuni casi dall'episodio della riconquista da parte di Menelao, riportato dalla *Ilias Parva* di Lesche e dall'*Ilioupersis* di Arctino (cf. *infra*, capitolo II: 89-115).

¹⁸ Oltre alle già citate osservazioni in merito di GHALI-KAHIL 1955: 47, si vedano su questo KIRK 1949: 148-150; BRILLANTE 1983: 97-125; LANGDON 1998: 266-268; JUNKER 2009: 65-76. Sulle prime testimonianze della ceramica geometrica con figure umane, si ritiene fondamentale FITTSCHEN 1969.

¹⁹ Si vedano WEBSTER 1958: 176-177 e BRILLANTE 1983: 100 n. 7 per una rassegna delle interpretazioni a riguardo, per lo più riconducibili a due scene diverse: il congedo di Odisseo e Penelope; la fuga di Paride ed Elena. Dalle più frequenti interpretazioni si scosta KIRK 1949: 148-150, che non vi rileva, con Wilamowitz, elementi tipici di una scena eroica e ritiene si tratti di due anonimi sposi in una rappresentazione di vita quotidiana. Sebbene la scena sul cratere geometrico non manchi di dettagli descrittivi – la corona della donna, la nave colma di rematori, il *Dipylon* lasciato dal guerriero sulla nave –, l'antichità della testimonianza e la scarsità di riferimenti certi non consentono di identificarne i personaggi con sicurezza (come riconoscono KIRK 1949: 150; WEBSTER 1958: 177; BRILLANTE 1983: 100; LANGDON 1998: 267).

²⁰ Un buon numero di testimonianze iconografiche successive ripropone infatti il motivo del ratto di Elena in forma analoga, come si vedrà a breve. Cf. HAMPE 1936: 78-79 e, per la ripresa della scena in età tardo arcaica e classica, OAKLEY-SINOS 1993: 32-35.

ἧ μὲν δὴ ὅτε τ' ἦε λιπὼν κάτα πατρίδα γαῖαν,/ δεξιτερὴν ἐπὶ καρπῷ ἐλὼν ἐμὲ χεῖρα προσήυδα)²¹: nel ricordo di Penelope, in effetti, Odisseo le prende dolcemente il polso in segno di saluto (258: ἐπὶ καρπῷ ἐλὼν ἐμὲ χεῖρα). Il gesto χεῖρα ἐπὶ καρπῷ è riconducibile nella Grecia arcaica a circostanze diverse. Dai poemi omerici si apprende che esso poteva accompagnare un momento di commiato, come nel caso di *Od.* XVIII 257-258 appena considerato, ma anche essere un segno di consolazione (si pensi a *Il.* XXIV 671-672, dove Achille tiene il polso di Priamo per calmarlo). Ancora, compare fra i gesti della danza: nella ἔκφρασις dello scudo di Achille, in *Il.* XVIII 594, un gruppo di giovani balla tenendosi reciprocamente le mani sui polsi. *A latere* di quanto testimoniato dalla letteratura, il gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ è ampiamente attestato nell'iconografia orientale e ha una lunga storia nell'arte greca, già dalle ceramiche geometriche: può rappresentare anche qui una danza (come nel caso dello scudo di Achille che, si noti, è una ἔκφρασις, e come tale riporta elementi dell'arte visiva), ma è più spesso legato a gesti erotici, di rapimento o di esplicito possesso²², e compare frequentemente come gesto rituale durante le nozze²³, a simboleggiare la presa di possesso dell'uomo sulla futura sposa.

Se si accetta che le due figure sul cratere beotico siano Elena e Paride²⁴, è opportuno domandarsi quale dei significati veicolati dal gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ vada preso in considerazione. La scena raffigurerebbe in tal caso il momento della fuga dei due amanti da Sparta, dunque andranno esclusi sia il gesto di commiato sia la danza: la presa di Elena da parte di Paride sarà piuttosto da esaminare nel contesto del rapimento, nel suo significato erotico²⁵.

Il motivo iconografico della mano di Paride sul polso di Elena finisce per riportare alla tradizione figurativa una questione, quella del ratto di Elena, che come si è visto risulta poco chiara anche dalle testimonianze letterarie. Data la povertà delle informazioni che dell'episodio ci giungono per tradizione diretta, non si può che tentare ipotesi sull'eventualità che il rapimento di Elena da parte di Paride fosse caratterizzato anche in letteratura dal gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ. Si può credere che la diffusione iconografica del motivo valga come riproposizione, nell'arte vascolare, di una versione letteraria dettagliata del ratto di Elena,

²¹ Così ad esempio WEBSTER 1958: 176-177.

²² Sul significato del gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ si vedano OAKLEY-SINOS 1993: 32 e BAGGIO 2004: 11-25.

²³ Una delle più antiche testimonianze del gesto come segno rituale di matrimonio è un gruppo di calcare proveniente da Mari, sul quale è raffigurata una coppia di sposi (cf. PARROT 1956-1959: tav. 40).

²⁴ Come pare probabile alla luce di riprese successive dello stesso motivo.

²⁵ Anche nella tradizione epica il rapimento di Elena da parte di Paride ha una forte connotazione erotica: tanto nei *Cypria* quanto nei versi omerici la vicenda è infatti orchestrata e guidata da Afrodite (cf. *supra* capitolo II: 67-69).

nella quale Paride le afferra il polso, e che tale versione, riferita per esteso dai poemi ciclici ma poi giuntaci compendiata, fosse in circolazione nell’VIII secolo a.C. e abbia finito per diventare una scena topica nell’arte figurativa. Il gesto χεῖρ’ἐπὶ καρπῷ in relazione al rapimento di Elena sarebbe andato perso nella tradizione letteraria, ma la sua sopravvivenza avrebbe avuto come garante la parallela diffusione iconografica del motivo. Si tratta, come si è accennato, di ipotesi verificabili solo in presenza di testimonianze, che sfortunatamente non si hanno. D’altronde, è altrettanto plausibile che la scena di rapimento caratterizzata dal gesto χεῖρ’ἐπὶ καρπῷ si sia sviluppata nelle testimonianze vascolari indipendentemente dalle versioni letterarie dell’episodio, che abbia dunque un’origine solo iconografica.

A prescindere da tali considerazioni, il motivo della mano di Paride sul polso di Elena non è un *unicum* nell’arte greca arcaica e classica: il gesto compare, dopo più di due secoli rispetto al cratere tardo-geometrico di cui sopra, sul lato di uno *skyphos* attico dell’inizio del V secolo (fig. 2), che porta le firme del pittore Makron e del vasaio Hieron²⁶. Qui la scena, ben articolata, presenta sette figure in processione: in evidenza ci sono Paride ed Elena, con Eros fra i due. Eros pone un diadema sui capelli di Elena, coperti da un mantello che poggia delicatamente sul chitone, mentre Paride, altrettanto elegante, rivolto verso di lei le tiene il polso. All’estrema sinistra, davanti a Paride, avanza il suo compagno Enea, mentre a destra di Elena seguono Afrodite e Peithò. Ognuna di queste figure è indicata per nome da un’iscrizione; l’unico personaggio anonimo è un giovane raffigurato sotto l’ansa, che osserva la scena sollevando la mano in segno di stupore²⁷. Paride è imberbe e raffinato, la lunga veste stona con la tenuta da battaglia e con l’immagine che ci si aspetterebbe da un guerriero. Il suo aspetto richiama piuttosto la descrizione di Paride che, salvato dal duello con Menelao per intervento di Afrodite, nel III canto dell’*Iliade*, è κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν, «splendente nella bellezza e nell’abito» (392): un giovane principe dalla grazia femminile, che οὐδέ κε φαίης / ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τὸν γ’ ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορόνδε / ἔρχεσθ’, ἥε χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν, «non diresti che torni dall’aver combattuto contro un eroe, ma che vada a un ballo, o che stia riposando appena rientrato da un ballo» (392-394)²⁸. La figura antierica di Paride tratteggiata sullo *skyphos*, conforme all’immagine omerica, potrebbe far pensare a un richiamo intenzionale di Makron al passo dell’*Iliade*. Sebbene suggestiva, l’ipotesi è invalidata dalla presenza Enea, la cui partecipazione alla scena risulta incongrua con il

²⁶ Sull’altro lato dello *skyphos*, Makron raffigura la scena della riconquista di Elena da parte di Menelao dopo la caduta di Troia, con una continuità formale ma senza tralasciare alcuni importanti elementi distintivi tra le figure dell’una e dell’altra scena.

²⁷ Si veda anche GHALI-KAHIL 1955: 53 n°11.

²⁸ E un invito alla danza sembra, in effetti, il gesto di Paride che tiene il polso di Elena sullo *skyphos*.

racconto omerico: il personaggio di Enea rimanda invece ai *Cypria*, dove figura come compagno di Paride già dai preparativi del rapimento (Procl. *Chrest. Argumentum* 39, 10-11 Bernabé: ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει). Inoltre, alla staticità dell'incontro tra Elena e Paride dopo il duello di quest'ultimo con Menelao (*Il.* III 390-447) si contrappone il movimento delle figure sullo *skyphos*, dove Paride in fuga trascina Elena per il polso. La scena dello *skyphos* è dunque per lo più interpretata come il rapimento di Elena da parte di Paride²⁹, caratterizzato da quello stesso gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ già presente nel cratere tardo-geometrico del British Museum (cf. fig. 1).

Alcuni elementi, tuttavia, richiamano con una certa evidenza motivi nuziali. Il corteo di figure, l'abbigliamento di Elena e Paride, il gesto di Eros che pone un diadema sul capo di Elena sembrano suggerire che ad essere rappresentato sullo *skyphos* sia il γάμος di Paride ed Elena, più che la loro fuga da Sparta³⁰. Anche il motivo χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ risulta coerente con un contesto nuziale, visto che, come si è detto poco sopra, fa parte dei gesti tipici del rito matrimoniale, specialmente nelle testimonianze di età tardo-arcaica e classica³¹.

A tale proposito, si considerino due vasi a figure rosse (fig. 3 e fig. 4), coevi allo *skyphos*, sui quali sono raffigurate le nozze di Elena e Menelao. La *lekythos* (fig. 3) raffigura un giovane Menelao – il nome è indicato da un'iscrizione – che tiene l'elmo sollevato, a mostrare il volto imberbe, e indossa un χιτὼν drappeggiato. Rivolto verso Elena, le tiene il polso destro con la mano sinistra nel tipico gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ, mentre Elena, elegante e con i capelli coperti dall'*himation*, ricambia lo sguardo. È piuttosto evidente la somiglianza tra questo giovane Menelao e la figura di Paride dello *skyphos* attico: le due scene sulla *lekythos* e sullo *skyphos*, sebbene nella prima non figurino il corteo di personaggi accompagnatori, presentano un'analogia di fondo nella rappresentazione dei due protagonisti, sia nell'abbigliamento sia per quanto concerne movenze e gesti. Un dettaglio sul quale si tornerà in seguito va menzionato fin d'ora: il χιτὼν di Elena è molto leggero e lascia intravedere la forma del seno di lei, in un'immagine che richiama l'epiteto βαθύκολπος, «dal profondo seno», attribuito

²⁹ Si veda GHALI-KAHIL 1955: 53 n°11. A conferma di questa interpretazione, Ghali-Kahil osserva la specularità della presente scena con quella rappresentata sul lato opposto dello *skyphos*, dove compare la riconquista di Elena da parte di Menelao: nonostante la continuità formulare dei due motivi iconografici, è netta la distinzione fra Paride, aggraziato e in abbigliamento cerimoniale, e Menelao, guerriero dall'aspetto eroico e in armi. I motivi del rapimento di Elena e della riconquista riprendono in effetti due momenti fondamentali e opposti della storia di Elena, speculari in quanto il primo dà avvio alle premesse della guerra, il secondo chiude le vicende troiane. Proprio in virtù di tale specularità fra i due motivi dello stesso *skyphos*, Ghali-Kahil non ha dubbi nel catalogare la scena con Elena e Paride tra quelle di rapimento, e non di nozze.

³⁰ Così ad esempio in OAKLEY-SINOS 1993: 32-33.

³¹ Si vedano BETTINI-BRILLANTE 2002: 236 e BAGGIO 2004: 11-25 (e *supra*, capitolo II: 73-76).

nell'*Iliade* alle donne di Troia³². Si potrebbe pensare che si tratti di un motivo topico dell'iconografia tardo-arcaica, ma nelle testimonianze di V secolo il χιτὼν indossato da Elena, con il mantello che le vela il capo, pur di consistenza leggera non lascia trasparire le forme del corpo³³. È possibile allora che il pittore di Brygos, a conoscenza delle vicende troiane, abbia intenzionalmente attribuito a Elena un tratto tipico delle donne di Troia, come fine presagio del futuro troiano che attende la sposa.

Nell'altra testimonianza (fig. 4), l'idria conservata a Monaco e attribuita al pittore Tyszkiewicz, Menelao è rappresentato nelle vesti di guerriero barbuto e in armi, e afferra per il polso un'elegante Elena, con i capelli stavolta scoperti ma ornati da una corona. Come osserva Ghali-Kahil, a prima vista non è chiaro se la scena raffiguri le nozze di Menelao ed Elena o il motivo della riconquista ispirato all'*Ilioupersis*, che può sembrare persino più probabile, visto l'aspetto bellicoso e il gesto brusco di Menelao. C'è però un dettaglio iconografico che si rivela di estrema importanza al fine di interpretare correttamente l'immagine: Elena tiene nella mano sinistra una mela, tradizionalmente simbolo erotico e nuziale³⁴. Da quanto riporta Plutarco, infatti, il rito matrimoniale prevedeva che la sposa mangiasse una mela prima di entrare in camera con il marito (*Coniug. Praecept.* 138d; cf. *Quaest. Rom.* 279f)³⁵. La presenza della mela perde di valore e di senso se si accetta che la scena raffiguri la riconquista di Elena dopo la caduta di Troia. Il fatto che Menelao non indossi una veste nuziale non è significativo: il suo aspetto bellicoso può essere non più che un elemento formulare atto a evidenziarne l'eroismo, alla stregua degli epiteti omerici a lui attribuiti³⁶.

Appurato che sia nella *lekythos* sia nell'idria sono presentate con ogni probabilità le nozze di Elena e Menelao, è plausibile che l'analoga scena sullo *skyphos* attico sia non di rapimento, ma di nozze anch'essa, con corteo nuziale e gesto di Paride che tiene la mano ἐπὶ καρπῷ della futura sposa.

³² Si veda CASTELLANETA 2013: 20-22.

³³ Si vedano OAKLEY-SINOS 1993: 16 e 24-26; ROSCINO 2013: 124-125 (in CASTELLANETA 2013: 119-137).

³⁴ Si veda GHALI-KAHIL 1955: 115-116, n° 109. Sulla mela come simbolo del rito matrimoniale, si rimanda a OAKLEY-SINOS 1993: 35.

³⁵ Plutarco attribuisce il rituale alla legislazione di Solone e suggerisce che lo scopo fosse di garantire la dolcezza del suo parlare e della loro prima unione.

³⁶ Nell'*Iliade* Menelao è, ad esempio, βoῖν ἀγαθὸς (II 408 *et al.*), ἀρηϊφίλος (III 21 *et al.*), ἀρήϊος (III 339 *et al.*).

2.1.3 Sulle scene di persuasione: Πειθώ e βία

Nella scena sullo *skyphos* attico di inizio V secolo (fig. 2), finora esaminata per lo più in relazione al significato del gesto χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ, compaiono due figure che rivestono fin dalla letteratura epica un'importanza notevole nelle vicende amorose di Paride ed Elena: la dea Afrodite e la sua compagna Πειθώ, «Persuasione». Delle implicazioni che la vicinanza a Elena di Afrodite e Peithò comporta nelle testimonianze letterarie anche successive a Omero, dalla lirica fino al teatro, si è discusso nei capitoli precedenti³⁷. Ciò che si intende esaminare in questa sede è, piuttosto, in che misura la dimensione letteraria dei due personaggi sia rilevabile nelle testimonianze dell'iconografia di età arcaica e classica. In altri termini, si indagherà quanto, se e in che modo nelle arti figurative si replichi il rapporto complesso tra la responsabilità di Elena, la volontà di Afrodite e l'azione della πειθώ.

Nella scena dello *skyphos*, Afrodite poggia la mano sul capo di Elena mentre, alle spalle della dea, sull'estrema destra del corteo di figure guidato da Enea, Peithò tiene un braccio alzato. Se si analizza la dinamica dell'intera rappresentazione, si riconosce che i personaggi, tutt'altro che statici, sono in movimento verso sinistra. Con Enea ad aprire la strada, Paride trascina Elena mentre Eros le poggia sul capo un diadema; Elena, Afrodite e Peithò seguono simmetricamente, in direzione della marcia. Considerando il senso del corteo, che procede verso sinistra, a spingere Elena verso Paride viene, ancor prima di Afrodite, proprio Peithò.

Interessante, tanto più se si pensa alla discussione di Gorgia intorno al potere seduttivo della persuasione, e al ruolo soverchiante riconosciuto alla πειθώ (che occupa una buona parte dell'*Encomio: Hel.* 8-15, in part. 12)³⁸. Rispetto allo *skyphos*, che risale al secondo decennio del V secolo, la composizione dell'*Encomio di Elena* è certamente successiva, va probabilmente datata all'ultimo quarto del secolo³⁹. La diffusione del motivo iconografico di Peithò che non solo accompagna Afrodite, ma addirittura la spinge, quasi fisicamente, nel condurre Elena verso Paride testimonia che l'argomento della persuasione erotica non è, di per sé, una novità di Gorgia. L'innovazione di Gorgia risiede, come si è precedentemente

³⁷ In particolare si rimanda a *supra*, capitolo I: 33-34, per il ruolo di Afrodite nella lirica di Stesicoro (fr. 85 Davies, Finglass); I: 41 n. 58 e 43 n. 61, per la potenza erotica di Afrodite in Saffo (fr. 16 V.); I: 60-62, per i richiami alla volontà Afrodite nella difesa pronunciata dalla stessa Elena, in Euripide (*Tro.* 919-934; 987-990). Si veda *infra*, capitolo III: 139-140; 201-202; 210-220 per la riflessione di Gorgia sulla forza soverchiante dell'ἔρως e sulla complessa relazione tra πειθώ e βία.

³⁸ Si veda *infra*, capitolo III: 201-202.

³⁹ Sulla difficile e discussa questione della data di composizione dell'*Encomio* si veda *infra*, capitolo III: 117-123.

detto, nella natura di πειθώ, che perde la dimensione di divinità accompagnatrice per assumere un significato strumentale, umano, identificandosi insieme nei due sensi attraverso i quali ha effetto sull'uomo: l'udito nel caso del λόγος, la vista nel caso dell'ἔρως⁴⁰.

Lo *skyphos* non è l'unica fonte iconografica nella quale figurano, accanto a Elena e Paride, Afrodite e Peithò. Si consideri a tal proposito un'altra importante testimonianza vascolare, un anforisco a figure rosse, conservato a Berlino e datato al 430 a.C. (fig. 5). Sul collo dell'anfora, attribuita al pittore di Heimarmene, si trova la scena più antica e più completa della persuasione di Elena tra quelle pervenuteci. Qui Elena medita con una mano al mento ed è addirittura seduta sulle ginocchia di Afrodite, che sembra convincerla parlandole con fare materno. Peithò, a sinistra di Elena, tiene nella mano destra una scatola da toeletta e sembra in procinto di sollevare l'altro braccio, come per spingerla in direzione di Paride, la cui efebica figura è sul lato destro. Davanti a Paride c'è Imeros, che gli tiene il polso guardandolo negli occhi, in un gesto (χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ) che sembra voler rendere esplicita l'azione di possesso esercitata dal desiderio amoroso. Sull'estrema destra, chiudono la scena due donne che appaiono in disparte, quasi disinteressate a quanto sta accadendo. La prima, che segue Paride, volta le spalle alla scena: si tratta di Εἰμαρμένη, dea del destino associata all'ἀνάγκη⁴¹. Di fronte a Heimarmene, rivolta verso le figure centrali, l'altra donna tiene la testa china, in direzione di un uccello posatosi sulla sua mano. Dal lato opposto, a precedere Peithò, due figure femminili osservano Elena e Afrodite: la prima è Nemese, madre di Elena nella tradizione dei *Cypria*⁴², appoggiata sulla spalla dell'altra mentre indica il gruppo di personaggi centrali. Se si escludono la donna sull'estremità destra e i due protagonisti Elena e Paride, le altre figure sono tutte indicate da un'iscrizione che consente di interpretare nella sua interezza la scena. Partendo da destra, si leggono senza difficoltà le iscrizioni ΕΙΜΑΡ[ΜΕΝΗ], ΙΜΕ[ΡΟΣ], ΑΦΡΟΔ[ΙΤΗ], ΠΕΙ[ΘΩ], ΝΕΜΕΣΙΣ.

La donna tra Nemese e Peithò è invece indicata da un'iscrizione, di due sole lettere, che presenta qualche difficoltà nella decifrazione del secondo grafema. Si può supporre con

⁴⁰ Su questo si veda *infra*, capitolo III: 139-140; 201-202.

⁴¹ Il nome Εἰμαρμένη, scritto accanto alla figura della dea nell'anfora di Berlino, è formato sul participio del verbo μείρομαι. Se come nome comune, nel significato di destino, il termine non compare prima del VI secolo a.C. con Eraclito, bisogna attendere Aristotele perché Εἰμαρμένη sia usato in letteratura come personificazione (*De Mund.* 401b 8)⁴¹. L'iscrizione sull'anfora di Berlino risulta la prima attestazione del termine, motivo per il quale il pittore è chiamato «di Heimarmene».

⁴² Fr. 9.1 Bernabé.

Beazley⁴³ che si tratti di una E, e che dunque il nome iscritto sia [T]Y[X]E, Τύχη, la Sorte. Ghali-Kahil⁴⁴ sostiene cautamente che non possa esserci certezza sulla presenza originaria di una seconda lettera, accanto a Y, e prospetta su tali basi la plausibilità di una seconda interpretazione [O]υ[πις], come epiteto di Nemese. Ghali-Kahil osserva, vista la datazione dell'anfora agli anni subito successivi al 430 a.C., che la Nemese della rappresentazione si può intendere non solo come la madre di Elena ma anche come la dea Nemese venerata a Ramnunte, il cui culto si è diffuso in Attica proprio intorno al 430 a.C.⁴⁵. La proposta di Ghali-Kahil non tiene conto però di un'importante incongruenza, fra la denominazione Οὔπις per Nemese e l'epoca dell'anfora: nella Grecia arcaica e classica Οὔπις è epiteto di Artemide (Call. *Dian.* 204 *et al.*) e compare riferito a Nemese solo in età tarda⁴⁶. La prima testimonianza di Οὔπις per Nemese è un'epigrafe nella villa di Erode Attico a Roma, nella quale si consacra l'agro alle dee Atena (Minerva) e Nemese, quest'ultima chiamata Παμνουσιᾶς Οὔπις (IG XIV 1389 II, 2)⁴⁷. L'occasione dell'epigrafe, attribuita all'amico di Erode Attico Marcello Sideta, è la morte della moglie di Erode, Anna Regilla, avvenuta nel 161 d.C.⁴⁸. Prima di questa testimonianza di II secolo, non ci giungono occorrenze dell'epiteto Οὔπις riferito a Nemese, il che rende poco probabile immaginare la presenza in un'anfora che risale addirittura al V secolo a.C..

A prescindere dalle questioni più strettamente epigrafiche di cui si è detto, è evidente che la scena sull'anforisco risulti ispirata ai poemi del ciclo troiano. Ai *Cypria* rimanda la presenza di Nemese (frr. 9 e 10 Bernabé)⁴⁹, mentre la figura di Imeros che tiene il braccio di Paride ricorda una scena di seduzione dall'*Iliade* – III 441-446, quando Paride, di ritorno dal duello con Menelao, convince Elena a giacere con lui, in part. 446: με γλυκὺς ἵμερος αἶρει, «un dolce desiderio mi prende». L'immagine di un dolce ἵμερος che afferra Paride è, in effetti, quella che il pittore propone, con un dettaglio nella gestualità di Imeros, quello della mano sul polso, che è al limite fra il desiderio e la coercizione⁵⁰. Il movimento delle figure, lungi dal sembrare fortuito, appare funzionale all'unione dei due amanti, così come l'immobilità di Afrodite sembra rispondere a un ruolo specifico, di protezione premurosa e

⁴³ BEAZLEY *ARV*² (1963): 738, 1, che a sua volta si basa su una ricostruzione *ad sensum* di WILAMOWITZ 1929: 485.

⁴⁴ GHALI-KAHIL 1955: 59-60 n° 14 (in part. 59).

⁴⁵ GHALI-KAHIL 1955: 59-61.

⁴⁶ Cf. *LSJ* sv. Οὔπις.

⁴⁷ Cf. KAIBEL-LEBEGUE 1890: 371-374.

⁴⁸ *Ibidem*: 374.

⁴⁹ Nelle altre testimonianze, Elena è invece figlia di Leda e Zeus (cf. *infra*, capitolo III: 188-189).

⁵⁰ Non a caso, come si è visto, il gesto χεῖρ ἐπὶ καρπῷ indica il più delle volte, nell'iconografia tardo-arcaica e classica, rapimento e possesso erotico.

consapevole. Elena, sulle sue gambe, è colta in un gesto di ascolto e di riflessione. In questo senso si può affermare che dalla scena sull'anfora traspaia una forte attenzione all'allegoria: la persuasione non è solo nella figura di Peithò, ma anche – e forse ancor più – nella rappresentazione di Afrodite che parla a Elena e la persuade. A proposito del potere esercitato dalla persuasione in amore, nel passo dell'*Iliade* di cui sopra (III 441-446) il γλυκὺς ἕμερος che prende Paride finisce per possedere anche Elena perché convinta, persuasa con le parole. Sebbene dunque la figura di Peithò non sia nominata da Omero⁵¹, la persuasione agisce su Elena con la stessa efficacia con cui il desiderio erotico stringe Paride.

Questo rapporto fra persuasione e seduzione, che in Omero è accennato, diviene uno dei temi sui quali si sarebbero soffermate le riflessioni più consapevoli della lirica, ma soprattutto del teatro e della sofistica⁵². Menzionata da Saffo accanto ad Afrodite in un frammento purtroppo di difficile comprensione (fr. 96,29 V.: «con le mani Persuasione»)⁵³, Peithò è evocata da Ibico (fr. 288 Davies), insieme alle Cariti e ad Afrodite, come generatrice della bellezza di Eurialo⁵⁴. In Alcmane (fr. 64 P.), è sorella di Tyche e di Eunomia e figlia di Prometheia⁵⁵. I riferimenti lirici a Peithò consentono non solo di accertarne il ruolo accanto ad Afrodite, ma anche di includere la sua figura tra quelle legate alla sorte, alla giustizia, alla provvidenza⁵⁶: d'altronde, la vicinanza di Peithò con la τύχη nella tradizione letteraria rafforza la plausibilità della congettura [T]Y[X]E per la figura femminile che il pittore di Heimarmene pone fra Nemese e Peithò.

A partire da Eschilo – che nelle *Supplici* definisce significativamente Peithò una θέλκτωρ, «ammaliatrice», ἃι τ' οὐδὲν ἄπαρνον / τελέθει, «alla quale nulla è negato» –, la natura di Peithò viene indagata nei suoi sviluppi più consistenti, sia sul piano pubblico (Esch. *Eum.* 885-891; 970-975) sia su quello erotico (*Ag.* 385-395). Particolarmente densa di implicazioni l'affermazione in *Ag.* 385-386, dove si legge che βιάται δ' ἅ τάλαινα Πειθῶ, / προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας: «esercita violenza la miserabile Persuasione, funesta figlia di Ate».

⁵¹ La personificazione di Peithò non appare mai nei poemi omerici, come sottolinea GHALI-KAHIL 1955: 252-253.

⁵² Su Peithò nella letteratura greca arcaica e classica, si rimanda a PIRENNE-DELFORGE 1991: 395-399. Il ruolo che Peithò assume, in letteratura, nella circostanza del rapimento di Elena da parte di Paride è esaminato dettagliatamente da GHALI-KAHIL 1955: 252-256.

⁵³ Il verso greco nell'edizione Voigt è il seguente: ...(.)]απουρ[] χέρσι Πειθῶ. Cf. NERI-CINTI 2017: 106-109 (per il testo e la traduzione), 354-356 (per il commento).

⁵⁴ Il frammento di Ibico richiama la descrizione della bellezza di Pandora (Hes. *Op.* 73-76), intenzionalmente creata dalle Cariti, da Peithò e dalle Horai.

⁵⁵ Peithò è sorella di Tyche anche nella tradizione inaugurata da Esiodo (*Theog.* 349), dove però non è figlia di Prometheia ma di Oceano e Teti. In Eschilo è invece figlia di Afrodite e sorella di Desiderio (*Suppl.* 1034-1040).

⁵⁶ In maniera analoga, tra l'altro, a quanto si è visto nella scena di persuasione sull'anforisco di Berlino.

Peithò βιάται, fa violenza: per la prima volta nella letteratura, gli effetti della persuasione sono inclusi nel campo semantico della βία, della forza in senso stretto⁵⁷. A conferma di quanto, nella morale greca, l'atto persuasivo fosse considerato grave nel valutare la responsabilità in un adulterio, la legge ateniese si esprimeva chiaramente, come riportato da Lisia (I 32-33)⁵⁸:

οὕτως, ὃ ἄνδρες, τοὺς βιαζομένους ἐλάττονος ζημίας ἀξίους ἡγήσατο εἶναι ἢ τοὺς πείθοντας· τῶν μὲν γὰρ (33) θάνατον κατέγνω, τοῖς δὲ διπλὴν ἐποίησε τὴν βλάβην, ἡγούμενος τοὺς μὲν διαπραττομένους βία ὑπὸ τῶν βιασθέντων μισεῖσθαι, τοὺς δὲ πείσαντας οὕτως αὐτῶν τὰς ψυχὰς διαφθείρειν, ὥστ' οἰκειότερας αὐτοῖς ποιεῖν τὰς ἀλλοτρίας γυναῖκας ἢ τοῖς ἀνδράσι, καὶ πᾶσαν ἐπ' ἐκείνοις τὴν οἰκίαν γεγονέναι, καὶ τοὺς παῖδας ἀδῆλους εἶναι ὁποτέρων τυγχάνουσιν ὄντες, τῶν ἀνδρῶν ἢ τῶν μοιχῶν.

Cioè, giudici, [il legislatore] ha ritenuto che i violentatori meritassero una pena minore dei seduttori; per questi infatti ha stabilito la pena di morte, agli altri invece ha imposto una multa pari al doppio del danno, nella convinzione che chi agisce con violenza è odiato da chi subisce la violenza stessa, mentre quelli che usano la seduzione corrompono anche l'animo delle vittime, fino al punto che rendono le mogli degli altri più affezionate a loro che ai mariti, che tutta la casa finisce sotto il loro controllo e che diventa incerto di chi siano i figli, se dei mariti o degli adulteri.

Sarà Gorgia a sviluppare la complessa questione del rapporto fra persuasione e forza, fra

⁵⁷ Merita tuttavia attenzione un commento di epoca tarda, IV secolo d.C., del retore Temistio (*Fabulae Themistii rhetoris*: 1, Πειθὼ καὶ Βία «Persuasione e Forza») alla favola di Esopo Βορέας καὶ Ἥλιος, «Vento e Sole» (fav. 46 Perry), nella quale il potere discreto del sole di riscaldare si rivela più efficace dell'azione violenta del vento, nel far togliere il mantello a un uomo. Il testo di Temistio – nel quale si legge che πεποιήται καὶ Αἰσώπῳ τῷ μυθοποιῷ ἅμυλλά τις Πειθοῦς καὶ Βίης καὶ ἀνύει τι μᾶλλον ἢ Πειθῶ τῆς Βίης ἐν τῷ μύθῳ, ovvero che si attribuisce già al favolista Esopo una contesa fra la persuasione e la forza – è un'importante testimonianza di come la riflessione sul potere della persuasione che supera quello della forza fosse già viva all'epoca di Esopo, a cavallo tra VII e VI secolo a.C. Per il testo di Temistio cf. A. HAUSRATH-H. HUNGER, *Corpus fabularum Aesopiarum* I 2, Leipzig 1959²: 152.

⁵⁸ Dall'edizione a cura di Enrico Medda, 1997⁵: 94-97. Si veda anche il riferimento, in nota (MEDDA 1997⁵: 97 n. 12), al fr. 90 Th. di Lisia, nel quale si sostiene che la donna adultera perde la ragione e dimentica familiari e amici, e alle simili considerazioni nel *Simposio* di Senofonte (VIII 20).

seduzione e violenza (*Hel.* 8-15, in part. 12)⁵⁹, nell'ambito di un'argomentazione nella quale si razionalizza da un lato il λόγος come mezzo di persuasione, dall'altro la costrizione come strumento di forza⁶⁰. Da una simile concezione del ruolo, determinante, che la persuasione esercita anche in contesti amorosi, Erodoto fa affermare a Proteo che la colpa più grave commessa da Paride non è aver rapito Elena, ma averla irretita con le parole, fino a convincerla ad abbandonare il marito e la figlia per fuggire con lui (*II* 115.4)⁶¹: [...] ἀναπερώσας αὐτὴν οἴχεται ἔχων ἐκκλέψας, «dopo averla indotta a fuggire, te la sei portata via, l'hai rapita»⁶². Negli stessi anni, Euripide scrive che οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος,/ καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει, «non c'è altro tempio a Peithò se non il *logos*,/ e il suo altare è nella natura degli uomini» (fr. 170 Nauck²); poco dopo, Aristofane fa discutere nell'Ade Eschilo ed Euripide sul potere e sui limiti di Peithò (*Ran.* 1391-1410).

La riflessione intorno all'efficacia della persuasione si fa dunque centrale sul finire del V secolo. Ed è alla luce di questo contesto che sarà opportuno interpretare la scena di persuasione sull'anfora di Berlino, la quale, pur legata alla tradizione iconografica più antica ispirata al ciclo epico, presenta con ogni evidenza notevoli analogie con le meditazioni retoriche e con la drammaturgia.

2.1.4 Raffigurazioni di matrice iliadica

A conferma della confluenza, nell'iconografia di età arcaica e classica, della coeva

⁵⁹ [...] †τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς [...] καίτοι εἰ ἄνάγκης ὄνειδος ἔχει μὲν οὐ, τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει. λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἢν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πείθεσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις [...], «la persuasione [...], sebbene† non abbia il discredito della costrizione, ne possiede tuttavia la stessa forza. Un discorso che sia in grado di persuadere costringe infatti la mente che ha persuaso a obbedire alle parole, e a metterle in atto con i fatti».

⁶⁰ Si veda *infra*, capitolo III: 192-194; 201-202.

⁶¹ *Her.* *II* 115.4: Τέλος δὲ δὴ σφί λόγον τόνδε ἐκφαίνει ὁ Πρωτεύς, λέγων ὅτι· Ἐγὼ, εἰ μὴ περὶ πολλοῦ ἡγεύμην μηδένα ξείνων κτείνειν, ὅσοι ὑπ' ἀνέμων ἤδη ἀπολα-μφθέντες ἦλθον ἐς χώρην τὴν ἐμήν, ἐγὼ ἂν σε ὑπὲρ τοῦ Ἑλλήνος ἐτισάμην, ὅς, ὃ κάκιστε ἀνδρῶν, ξεινίων τυχὼν ἔργον ἀνοσιώτατον ἐργάσαιο, παρὰ τοῦ σεωυτοῦ ξείνου τὴν γυναῖκα ἔχων ἦλθες· καὶ μάλα ταῦτά τοι οὐκ ἦρκεσε, ἀλλ' ἀναπερώσας αὐτὴν οἴχεται ἔχων ἐκκλέψας [...]. «Alla fine Proteo così parlò: 'Io, se non ritenessi molto importante non uccidere nessuno degli stranieri che, perduta la rotta a opera dei venti, giungono nella mia terra, vendicherei il Greco su di te, il più scellerato tra gli uomini: tu che, dopo aver ricevuto i doni dell'ospitalità, hai compiuto un'azione così empia. Ti sei avvicinato alla moglie del tuo ospite: e questo non ti è bastato, ma l'hai indotta a fuggire, te la sei portata via, l'hai rapita'» (dall'edizione a cura di Aristide Colonna e Fiorenza Bevilacqua, 1996: 283 testo; 351 traduzione).

⁶² Si veda su questo anche BETTINI-BRILLANTE 2002: 83-85.

tradizione letteraria e in particolare delle vicende cantate dai poemi del ciclo troiano, merita attenzione la testimonianza su un cratere calcidico a figure nere datato al 540 a.C. circa, proveniente da Vulci e conservato a Wurzburg (fig. 6). Su un lato del vaso è raffigurato un motivo di chiara matrice omerica: a sinistra della scena Paride, nelle vesti di arciere, con un chitone corto e dei calzari alati, ha l'arco in mano e si rivolge a Elena, che, elegante in un *himation* viola e con i capelli avvolti in una fascia, distoglie lo sguardo. Accanto alla coppia Elena-Paride, Andromaca svela il volto e una parte del corpo, aprendo il lungo chitone in direzione di Ettore, che indossa l'armatura da oplita, con elmo calcidico, lancia e scudo. A destra della rappresentazione, dietro a Ettore, c'è il suo scudiero a cavallo, seguito da un'aquila in volo e da un secondo cavallo, probabilmente quello dello stesso Ettore. Ogni figura è contrassegnata da un'iscrizione: ΕΛΕΝΗ, vicino alle gambe di Elena; ΠΑΡΙ[Σ], davanti al volto di Paride; ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ, dietro Andromaca, in basso; ΕΚΤΩΡ, sotto l'elmo di Ettore, intorno al suo viso; infine ΚΕ[ΒΡ]ΙΟΝΕΣ, accanto alla figura dello scudiero a cavallo.

Il motivo sul cratere è sorprendente per i dettagli narrativi: è senza dubbio ispirata al libro VI dell'*Iliade* la coppia Andromaca-Ettore, il cui commiato costituisce un fortunato motivo iconografico nell'arte vascolare⁶³, ma qualche incertezza pone la presenza affiancata di Elena e Paride. Se immediato appare il rimando alla scena del congedo di Ettore ad Andromaca di *Il.* VI 440-465, meno diretto risulta il rapporto fra questo stesso passo e la coppia Elena-Paride: l'incontro di quest'ultimo con Elena prima della partenza per la battaglia è solo alluso da Omero nelle parole di Ettore (che si rivolge a Elena, in *Il.* VI 363-364: ἀλλὰ σύ γ' ὄρνυθι τοῦτον, ἐπειγέσθω δὲ καὶ αὐτός, ὥς κεν ἔμ' ἔντοσθεν πόλιος καταμάρψῃ ἐόντα, «piuttosto sprona quest'uomo, che si affretti, che mi raggiunga mentre sono ancora in città.»). Di Paride si legge solo che οὐδὲ [...] δῆθυνεν ἐν ὑψηλοῖσι δόμοισιν, ἀλλ' ὃ γ', ἐπεὶ κατέδυν κλυτὰ τεύχεα ποικίλα χαλκῷ, σεύατ' ἔπειτ' ἀνὰ ἄστρῳ ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθώς (VI 503-505), «non indugiò [...] nella sua alta dimora; rivestite le armi gloriose, scintillanti di bronzo, si lanciò per la città, fidando nei piedi veloci». Nei πόδες κραιπνοί del verso omerico (505) si possono individuare i calzari alati di Paride raffigurati sul vaso, ma presenza di Elena sulla scena e il suo gesto di opposizione allo sguardo di Paride sono dettagli estranei al passo.

È alla luce di tali osservazioni che buona parte della critica riconosce nella scena del cratere due momenti diversi dell'*Iliade*⁶⁴. La prima coppia, Ettore e Andromaca, rimanda al

⁶³ Cf. LIMC I s.v. *Andromache* 1: 767-774.

⁶⁴ Si vedano, a tal proposito: RUMPF 1927: 14 (e tavv. 31/34); BROMMER 1973: 400, 2; ARIAS-HIRMER 1962: 311 (e tavv. 26.75-76); SIMON 1975: 83-84 (e tav. 17).

loro commiato in *Il.* VI 440-465, con i due sposi che scambiano dolorosamente parole affettuose mentre una serva tiene in braccio Astianatte; si noti che il figlio non è raffigurato sul vaso, forse per centrare tutta l'attenzione sull'addio. Altra sarebbe invece la scena che vede Elena coinvolta: non il congedo di Paride, contestuale a quello di Ettore, ma il suo rientro dal campo di battaglia a seguito del duello con Menelao, dal quale Paride è salvato per intervento di Afrodite (III 373-382). In tal senso, i calzari alati di Paride sarebbero il segno divino della protezione della dea, che [...] ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἡέρι πολλῇ, / καὶ δ' εἶς' ἐν θαλάμῳ εὐώδεϊ κηῶεντι, «lo avvolse in una fitta nebbia e lo trasportò nel talamo profumato e odoroso». Sul cratere sarebbero raffigurati dunque l'arrivo di Paride nella stanza e la reazione ostile di Elena, che ὄσσε πάλιν κλίνασα, «voltando indietro lo sguardo» (III 427) in segno di disapprovazione, biasima Paride per la viltà dimostrata e rimpiange il valore di Menelao. Si può verosimilmente ritenere, con Simon⁶⁵, che il pittore intendesse raffigurare nella stessa scena due coppie omeriche contrastanti e colte in momenti opposti: Andromaca ed Ettore da una parte, testimoni di un legame profondo e vicini nel dirsi addio; Elena e Paride dall'altra, figure di un rapporto adultero, distanti pur nel momento di ritrovo. Ne risulta una composizione rara e ponderata, coscientemente asimmetrica tanto nella forma quanto nel significato.

Una seconda scena omerica, che ha destato l'interesse della critica fin dagli inizi del Novecento⁶⁶, è raffigurata sul tondo di una *kylix* attica conservata a Tarquinia (fig. 7), risalente ai primi decenni del secolo V a.C. e attribuita al Pittore di Brygos. Nella rappresentazione, una giovane donna, in piedi di fronte a un uomo anziano, gli versa del vino da un'oinochoe. La donna indossa un ricco *himation* che ne lascia intravedere le forme, mentre l'uomo, con capelli e barba bianchi, tiene nella mano destra un'ampolla per il vino e nella sinistra uno scettro. Il motivo iconografico sulla coppa di Tarquinia è lo stesso che compare su altre due *kylikes* coeve, conservate rispettivamente al Louvre, G 152⁶⁷ (fig. 8), e al British Museum, E 67⁶⁸ (fig. 9), attribuite la prima al Pittore di Brygos, l'altra al Pittore di Castelgiorgio, che del

⁶⁵ Cf. SIMON 1975: 83-84.

⁶⁶ A partire da HAMPE 1937: 142-147, che per primo pone il problema dell'interpretazione della *kylix* di Tarquinia, RC 6846, in relazione alle scene rappresentate su due *kylikes* coeve, conservate rispettivamente al Louvre, G 152 (BEAZLEY *ARV*² 1942: 245.1), e a Londra, E 67 (BEAZLEY *ARV*² 1963: 386. 3). La coppa del Louvre è attribuita, come la suddetta di Tarquinia, al Pittore di Brygos. L'altra, di Londra, è stata attribuita da Beazley (*ARV*² 1963: 386. 3) al Pittore di Castelgiorgio, della cerchia del Pittore di Brygos.

⁶⁷ BEAZLEY *ARV* 1942: 245.1.

⁶⁸ BEAZLEY *ARV*² 1963: 386. 3.

Pittore di Brygos fu uno degli allievi più zelanti⁶⁹.

È necessaria una premessa all'interpretazione delle tre scene, così simili. Sul medaglione della coppa del Louvre, G 152, un'iscrizione consente l'identificazione dei personaggi: si tratta di Briseide, l'amata schiava di Achille, e del vecchio Fenice, che di Achille è stato il paterno tutore⁷⁰. Due figure entrambe tanto vicine ad Achille da non destare, di per se stesse, ulteriori questioni esegetiche: sebbene, infatti, nell'*Iliade* non vi siano riferimenti a un simile incontro fra i due, la rappresentazione conserva una credibilità letteraria proprio per il legame che unisce Briseide e Fenice ad Achille, legame che avrebbe poi ispirato il motivo iconografico⁷¹. I problemi sorgono a partire dall'argomentazione di Hampe, che identifica nella scena dei tre vasi l'incontro fra Elena e Priamo al palazzo di Troia⁷². Ghali-Kahil ritiene la proposta di Hampe infondata, contraria anzi all'evidenza: sul vaso del Louvre si leggono i nomi di Briseide e Fenice (e sarebbe difficile pensare a un errore da parte di un pittore del calibro di Brygos), mentre, per quanto riguarda le raffigurazioni di Tarquinia e di Londra, l'identificazione dei due personaggi in Elena e Priamo si regge solo sull'assenza di iscrizioni e sul fatto che Priamo sia più noto di Fenice⁷³. Anche Beazley suggerisce che sui vasi di Tarquinia e di Londra siano raffigurati Briseide e Fenice, per la forte analogia che essi presentano con il tondo sulla *kylix* del Louvre⁷⁴. L'esegesi di Beazley, ripresa e sostenuta dieci anni dopo da Wegner⁷⁵, rimane tuttora la più comunemente accettata⁷⁶. C'è tuttavia una considerazione di Hampe⁷⁷, sulla quale si sofferma in anni più recenti Ferrari⁷⁸ e che merita particolare attenzione. Sulle *kylikes* di Tarquinia e di Londra – che, si noti, sono attribuite a pittori diversi – dietro la scena è ben visibile una colonna in stile dorico, assente nel vaso del Louvre. Questo dettaglio, effettivamente di non poca importanza, ha indotto Hampe a tenerne conto nel valutare l'ambientazione della scena: in altri termini, Hampe prima e Ferrari poi sostengono che la presenza di una colonna renda l'incontro ambientato più verosimilmente in un palazzo, che non presso la tenda di Achille. A ciò si aggiunga un dato che la stessa Ghali-Kahil riconosce come una consuetudine in epoca arcaica, il fatto cioè che non di rado si

⁶⁹ Cf. BEAZLEY 1925: 184.

⁷⁰ Anche la didascalia del Louvre indica nelle due figure Briseide e Fenice.

⁷¹ Come osserva FANTUZZI 2012 [Oxford]: 184-185, che sottolinea come Briseide e Fenice siano gli unici due personaggi ai quali Achille è detto essere legato da un sentimento di ἐκ θυμοῦ φιλεῖν (provato da Achille, nel caso di Briseide: *Il.* IX 343; provato per Achille, nel caso di Fenice: *Il.* IX 486).

⁷² HAMPE 1937: 142-143.

⁷³ GHALI-KAHIL 1955: 112-113.

⁷⁴ BEAZLEY *ARI*² 1963: 369.4.

⁷⁵ WEGNER 1973: 91-92.

⁷⁶ Per la *kylix* di Tarquinia, si veda infatti MARRONI 2014: 72.

⁷⁷ Hampe 1937: 142-143.

⁷⁸ Ferrari 1988: 132.

ritrovino motivi iconografici, talvolta molto simili, che si ripetono in scene ispirate a momenti diversi; l'arte arcaica, d'altro canto, differenzia poco anche i tratti individuali dei personaggi, che tendono ad essere tipizzati⁷⁹.

Alla luce di tali considerazioni, e di fronte all'evidenza delle iscrizioni sul vaso del Louvre, si può credere che le due coppe attribuite al Pittore di Brygos – Tarquinia RC 6846 e Louvre G 152 –, pur simili per il motivo iconografico, rappresentino incontri diversi: quello tra Priamo ed Elena nella *kylix* di Tarquinia, di chiara derivazione omerica (*Il. III* 161-180)⁸⁰; quello tra Fenice e Briseide, ispirato anch'esso alle vicende troiane, ma non direttamente tratto da passi omerici, nel caso della coppa del Louvre. E ancora, si può pensare che il pittore abbia sentito la necessità di indicare i nomi di Briseide e di Fenice sia per la novità della scena sulla *kylix* del Louvre rispetto alla tradizione letteraria, sia per la minore fama del personaggio di Fenice rispetto a quello, ben noto, di Priamo. Il Pittore di Brygos avrebbe, dunque, riproposto e tipizzato uno stesso motivo iconografico in relazione a due diversi momenti, differenziando ciascuna scena attraverso il dettaglio della colonna, a indicare il palazzo, e attraverso l'aggiunta dei nomi, nell'episodio meno noto. La terza coppa, di Londra, attribuita al Pittore di Castelgiorgio, potrebbe essere una riproduzione ispirata alla *kylix* di Tarquinia, forse effetto dell'influenza sull'allievo dei modelli proposti dal maestro.

Una ricostruzione storicamente provata del nesso esistente fra le tre testimonianze sarebbe, allo stato attuale, impossibile. Le argomentazioni finora proposte sono supposizioni, che come tali non hanno la pretesa di risolvere una questione di esegesi discussa e articolata, ma che intendono porre nuovamente in luce un nodo importante della storia iconografica collaterale alla figura di Elena.

⁷⁹ GHALI-KAHIL 1955: 113.

⁸⁰ Nel passo omerico Priamo ha un atteggiamento paterno nei confronti di Elena (cf. *supra*, capitolo I: 21-22), atteggiamento che si riscontra anche nell'intimità della scena sulla *kylix* di Tarquinia.

2.2 La «riconquista di Elena» e lo svelamento del seno come motivo iconografico

2.2.1 La tradizione letteraria

Quando Elena, nel libro quarto dell'*Odissea* (120-136), raggiunge gli ospiti durante i festeggiamenti per le nozze di Ermione e Neottolemo, nel palazzo di Menelao, sono trascorsi dieci anni dalla fine della guerra. Venti, dunque, dalla ben nota fuga con Paride che avrebbe scosso la storia privata di Elena e la storia pubblica della Grecia. Non più giovani, e con una distensione sulla quale tuttavia si rapprendono ripetuti richiami alle colpe passate⁸¹, Elena e Menelao sono di nuovo moglie e marito nella loro reggia di Sparta.

La «riconquista di Elena» da parte di Menelao al termine della guerra, sottesa al ristabilito equilibrio che si sarebbe recuperato nell'*Odissea*, doveva dunque rappresentare uno snodo fondamentale della vicenda troiana. L'episodio era incluso in almeno due poemi del ciclo epico, la *Ilias Parva*, di Lesche, e la *Ilioupersis*, attribuita con qualche riserva ad Arctino di Mileto⁸². Di entrambe le opere non sopravvivono che pochi frammenti⁸³, tuttavia la preziosa epitome di Proclo⁸⁴ consente di recuperarne il contenuto. La *Ilias Parva* si apriva sulla contesa tra Aiace Telamonio e Odisseo per le armi di Achille e proseguiva narrando le ultime fasi della guerra, probabilmente sino alla vicenda del cavallo di legno, accolto dai Troiani come segno di resa da parte dei Greci (*Argumenta* 1, 74-75 Bernabé). Il racconto della *Ilioupersis* riprendeva, stando a Proclo, dalla chiusa di Lesche: a partire dalle discussioni sull'eventuale pericolosità del cavallo di legno, l'*Ilioupersis* riferiva poi della decisione dei Troiani di accettarlo all'interno delle mura di Troia, del conseguente assalto alla città da parte degli Achei, e dei relativi esiti sanguinari, sino alla morte di Aiace per decisione degli dei (*Argumentum* 88-89 Bernabé). È nell'ambito di questo quadro notturno di stragi e ritorsioni che sopravvive la prima testimonianza letteraria dell'incontro fra Elena e Menelao (*Argumentum* 88, 14-89, 15 Bernabé):

⁸¹ Espliciti, nelle parole della stessa Elena (*Od.* IV 145-146; 239-246; 259-264); più latenti, e rivolti al ritorno di Elena, nel discorso di Menelao (266-289). Per l'eccezionalità dell'apparizione di Elena sulla scena dell'*Odissea* si rimanda a DE JONG 2001: 97-98. Cf. anche *supra*, capitolo I: 23-24.

⁸² Per l'*Ilias Parva*, rimando ai *Testimonia* presenti in BERNABÉ 1996: 71-74; Per l'incertezza sull'autore e per le relative testimonianze, cf. BERNABÉ 86-87.

⁸³ Della *Ilias Parva* sopravvivono quasi trenta versi (22 frammenti, più 10 dubbi): cf. BERNABÉ 76-86. Della *Ilioupersis* di Arctino ci giungono invece solo dieci versi (7 frammenti): cf. BERNABÉ 89-92.

⁸⁴ Su cui si veda *supra*, capitolo II: 66-68.

Μενέλαος δὲ ἀνευρὼν Ἑλένην ἐπὶ τὰς ναῦς κατάγει, Δηϊφωβὸν φονεύσας.

Menelao, ucciso Deifobo, dopo aver trovato Elena la conduce alle navi.

Non vi sono, in Proclo, ulteriori dettagli che descrivano la dinamica dell'incontro, ma dalle azioni di Menelao, che ἀνευρὼν Ἑλένην [...] κατάγει, «dopo aver trovato Elena, la conduce [...]», sembra che il riassunto restituisca, pur nella sua brevità, due momenti che nella versione estesa del poema originale dovevano avere una certa rilevanza: il ritrovamento di Elena e la sua riconquista per mano di Menelao⁸⁵.

a. Stesicoro e l'*Ilioupersis*: problemi di interpretazione

La risonanza dell'*Ilioupersis* al di là del genere epico e, in particolare, il rinnovato interesse da parte della produzione letteraria successiva alle vicende di Elena e Menelao sono testimoniati in primo luogo da alcuni frammenti attribuiti a Stesicoro (fr. S88-S147 Davies). Si tratta dei versi residui, molto lacunosi, di un poema sulle ultime vicende della guerra di Troia, dal cavallo di legno all'episodio di Laocoonte. Con questo gruppo di frammenti, raccolti appunto sotto il titolo di *Ilioupersis*⁸⁶, è stato messo in relazione uno scolio all'*Oreste* di Euripide, secondo il quale Stesicoro avrebbe proposto una particolare versione del ritrovamento di Elena nella notte dell'assalto a Troia (Schol. Eur. *Or.* 1287, 2, 249 Schwartz = fr. 201 Davies):

ἄρα εἰς τὸ τῆς Ἑλένης κάλλος βλέψαντες οὐκ ἐχρήσαντο τοῖς ξίφεσιν; οἷόν
τι καὶ Στησίχορος ὑπογράφει περὶ τῶν καταλεύειν αὐτὴν μελλόντων. φησὶ
γὰρ ἅμα τῷ τὴν ὄψιν αὐτῆς ἰδεῖν αὐτοὺς ἀφεῖναι τοὺς λίθους ἐπὶ τὴν γῆν.

Avendo visto la bellezza di Elena, non fecero uso delle spade. Lo stesso

⁸⁵ Nel termine ἀνευρὼν è stata riconosciuta la possibilità che nel poema originale Elena fuggisse per nascondersi da Menelao e che questi la trovasse dopo averla intenzionalmente cercata (così intende VIAN 1959: 74). Questa interpretazione potrebbe trovare una conferma nella versione dei *Posthomerica* di Quinto Smirneo (II-III sec.), nella quale Elena fugge dopo aver assistito all'uccisione di Deifobo e, nascostasi nelle stanze interne del palazzo, viene trovata da Menelao (XIII 385-415). Anche nell'*Elena* di Euripide, Teucro afferma di aver visto Menelao afferrare Elena per i capelli e condurla via, nella notte della presa di Troia (116).

⁸⁶ Cf. DAVIES 1991 I: 183-201.

scrive anche Stesicoro su quelli che la volevano uccidere: dice infatti che essi, appena videro il suo aspetto, lasciarono cadere a terra le pietre.

Stesicoro avrebbe dunque scritto che, dopo la presa di Troia, gli Achei trovarono Elena e si prepararono a lapidarla, per rivendicare i morti in battaglia e gli anni di sofferenze⁸⁷: alla sua vista, tuttavia, essi avrebbero desistito, irretiti dalla bellezza. Un'eco di questa versione sembra rintracciabile, in filigrana, nelle *Troiane* di Euripide (1039-1041), quando Menelao ammonisce Elena con le queste parole:

[...] βαῖνε λευστήρων πέλας
πόνους τ' Ἀχαιῶν ἀπόδος ἐν μικρῷ μακροῦς
θανοῦς, ἵν' εἰδῆς μὴ κατασχύνειν ἐμέ.

[...] vai dai tuoi lapidatori
e sconta i lunghi dolori degli Achei in un momento
con la morte, affinché tu possa imparare a non disonorarmi.

La minaccia di lapidazione nei confronti di Elena non trova precedenti nell'epica e appare isolata anche nella lirica arcaica⁸⁸, a esclusione di Stesicoro, la cui opera non è nuova all'innovazione del materiale mitico tradizionale⁸⁹; d'altra parte, ben nota è la tendenza di Euripide ad attingere alla produzione di Stesicoro⁹⁰. Stesicoro potrebbe aver introdotto nella sua *Ilioupersis* la schivata lapidazione di Elena come dettaglio inedito di seduzione, non solo verso Menelao ma verso l'intero gruppo di Achei pronti a vendicarsi, e questo stesso dettaglio sarebbe poi stato accolto da Euripide nelle *Troiane*. Una difficoltà non tralasciabile, e che rende la questione dell'*Ilioupersis* di Stesicoro ben più articolata, è posta da una testimonianza

⁸⁷ Sulla lapidazione in epoca arcaica, resta ancora valido il contributo di HIRZEL 1909: 231-232, 241-242, 244, 250, che esamina l'atto della lapidazione come una volontà collettiva di esclusione e sottomissione del soggetto da colpire, inserita quindi in una forma di esecuzione istituzionale. Per un'analisi sui significati simbolici della lapidazione, anche come rituale collettivo, si veda GRAS 1984. Più recentemente, CANTARELLA 2005: 58-59, 65-66 vi ha letto un gesto di vendetta più istintiva che formalizzata, ridimensionando il carattere istituzionale della lapidazione sul quale, invece, si sofferma BRILLANTE 2009: 121-122, che considera la lapidazione «una forma di 'giustizia popolare' (*Volksjustiz*), praticata contro chi ha violato una norma sociale, con il fine di sostenere (e sanzionare) le norme di convivenza vigenti nella comunità».

⁸⁸ Cf. BRILLANTE 2009: 120.

⁸⁹ Cf. WILLI 2008: 111-115. Si veda anche *supra*, capitolo I: 33-35.

⁹⁰ Si pensi alla ripresa del motivo dell'εἶδωλον nell'*Elena*: cf. *supra*, capitolo I: 55-59.

epigrafica sulla *tabula Iliaca Capitolina* (fig. 10: fr. 105 Davies, Finglass)⁹¹.

Nel pannello centrale del rilievo sono rappresentate scene dell'*Ilioupersis* che lo scultore, in un'epigrafe al centro, afferma di aver tratto dal poema di Stesicoro (Ἰλίου Πέρσις κατὰ Στησίχορον: fr. 105 Davies, Finglass). La «riconquista di Elena» è però rappresentata secondo uno schema diverso da quello che riporta lo scolio: Elena, nel tempio di Afrodite, con la veste che le ricade sulle spalle, è in ginocchio di fronte a Menelao, che la afferra per i capelli, minacciandola con la spada. Sulle implicazioni, nell'iconografia, della scena rappresentata sulla *tabula Iliaca* si tornerà in seguito⁹². Basti per ora considerare che, se davvero l'episodio è tratto dall'*Ilioupersis* di Stesicoro⁹³, la testimonianza iconografica diverge da quanto riportato nello scolio all'*Oreste*. Il problema rievoca in effetti problemi di esegesi noti, già incontrati relativamente alla produzione poetica di Stesicoro a proposito del tema dell'εἶδωλον e della *Palinodia*⁹⁴. Come per il caso della *Palinodia*, le informazioni ricavabili dal gruppo di frammenti raccolti come *Ilioupersis* non risultano sufficienti a ricostruire, con un buon grado di attendibilità, la versione effettivamente riportata da Stesicoro.

Il richiamo alla lapidazione presente nelle *Troiane* (1039-1041), del quale si è detto, rende verosimile che esistesse, già prima di Euripide, una tradizione in cui Elena risultava minacciata da un gruppo di Achei armati di pietre. Nell'*Elena*, d'altra parte, lo stesso Euripide fa affermare a Teucro di aver visto Menelao afferrare Elena per i capelli e condurla via (116: Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης), allineandosi stavolta all'altra versione dell'episodio, quella che ritroviamo raffigurata sulla *tabula Iliaca*. La presenza in Euripide di richiami alle due differenti versioni attribuite a Stesicoro (della scongiurata lapidazione, fr. 201 Davies, e della presa dai capelli, fr. 205 Davies) potrebbe testimoniare l'effettiva esistenza, nella produzione del poeta, di due varianti del medesimo episodio, entrambe riprese in un secondo

⁹¹ Si tratta di una lastra scultorea in calcare con scene dal ciclo epico, fatta risalire al I secolo d.C. Cf. GHALI-KAHIL 1955: 247-248, n. 203, tav. 74.1; *ead.* 1988: 370. Per un'analisi dei contenuti della *Tabula Iliaca*, rimando a DAVIES, FINGLASS 2014: 428-432.

⁹² Menelao che afferra Elena per i capelli è infatti un motivo ricorrente nelle rappresentazioni iconografiche, soprattutto vascolari: la tipicità di questa scena ha indotto la critica a identificarla come uno dei principali modelli figurativi dell'incontro fra Elena e Menelao (cf. DIPLA 1997: 120-122, che classifica il motivo di Elena presa per i capelli come «*Ajax-Cassandra type*»): cf. *infra* capitolo II: 104. La scena è rappresentata ad esempio in una *lekythos* campana della metà del secolo IV a.C. (cf. GHALI-KAHIL 1955: 190, n. 160, tav. 71.4; *ead.* 1988: n. 367) e in simili rappresentazioni di età romana (cf. GHALI-KAHIL 1988: n. 369, 371, 372). Si veda su questo anche BRILLANTE 2009: 121-122.

⁹³ La contraddittorietà dei dati e la lacunosità delle testimonianze pongono una difficoltà notevole, sulla base della quale una parte della critica ha negato che le scene sulla *tabula* fossero davvero tratte dalla versione di Stesicoro. Per lo *status quaestionis* rimando a BRILLANTE 2009: 118, n. 24 e 119, n. 25.

⁹⁴ Cf. *supra*, capitolo I: 28-36.

momento, e in contesti diversi, da Euripide⁹⁵. Ipotesi, questa, certamente non da escludere, se si pensa alla complessità che nella produzione di Stesicoro presenta la storia letteraria di Elena, biasimata prima (fr. 85 Davies, Finglass), riabilitata poi (*Palinodia*: fr. 90 Davies, Finglass; fr. 192 Davies). Il problema dell'*Ilioupersis* tuttavia rimane e pone una contraddizione inaccettabile in termini logici: Stesicoro non può aver narrato nello stesso poema due versioni diverse di una storia, tanto più se a divergere sono anche i personaggi principali – un gruppo di Achei nel fr. 201 Davies, Menelao nel fr. 205 Davies. I tentativi della critica di conciliare le due versioni appaiono poco convincenti: se è vero che, come alcuni sostengono⁹⁶, la lapidazione è una scena non facile da riprodurre nell'iconografia, sono le stesse fonti iconografiche a testimoniare l'esistenza di moduli figurativi per simili episodi⁹⁷. Sembra forse più ammissibile la proposta di valutare le due versioni attribuite a Stesicoro distinguendo il racconto scritto dalla descrizione figurata, in virtù di un'autonomia di alcuni modelli iconografici rispetto alla tradizione letteraria⁹⁸: in tal senso, lo scultore della *tabula Iliaca* avrebbe citato Stesicoro per la più generica rappresentazione dell'*Ilioupersis*, rimodulando con un certo grado di autonomia la vicenda di Elena e Menelao.

Una soluzione efficace trova spazio nell'eventualità, suggerita da Rudolf Wachter⁹⁹, che lo scolio all'*Oreste* di Euripide si riferisca non alla *Ilioupersis* di Stesicoro, ma alla sua *Orestea*. I frammenti superstiti raggruppati sotto il titolo di *Orestea* sono, ancora una volta, pochi e lacunosi, non sufficienti a ricostruirne i contenuti (frr. 210-219 Davies), ma la proposta di Wachter appare convincente già a partire da una prima considerazione. La tragedia di Euripide il cui scolio restituisce il frammento 201 Davies di Stesicoro, con la notizia della scongiurata lapidazione di Elena, è l'*Oreste* (Schol. Eur. *Or.* 1287, 2, 249 Schwartz = fr. 201 Davies): è ragionevole che lo scoliasta abbia richiamato una versione precedente dell'*Orestea*, contestualmente vicina al dramma di Euripide, piuttosto che una scena dell'*Ilioupersis*. Anche all'inizio dell'*Oreste* (57-59; con riprese anche *ad vv.* 102, 117-119), inoltre, Euripide rimanda alla versione stesicorea indicata dallo scolio: Menelao evita di entrare ad Argo con accanto Elena, perché sa che gli Argivi nutrono un pericoloso risentimento nei confronti di colei che ha provocato a Troia la morte di molti di loro. Elena

⁹⁵ Secondo PAULCKE 1897: 94-96, questo sarebbe un indizio della tendenza di Euripide a riprendere quasi meccanicamente l'opera di Stesicoro.

⁹⁶ Si veda DAVIES 1978: 553-555, che riprende un argomento già presente in WELCKER 1850: 193.

⁹⁷ Come evidente in GHALI-KAHIL 1955: 98, n. 3.

⁹⁸ Così DEBIASI 2004: 169.

⁹⁹ Cf. WACHTER 2001: 316. Dubbi sull'attribuzione del frammento all'*Ilioupersis* erano già espressi in DAVIES 1978: 679-680. La proposta di Wachter è accolta con favore da HORSFALL 2008: 591 e da BRILLANTE 2009: 120-123.

viene quindi fatta entrare in città di notte, per evitare che i cittadini nel vederla la aggrediscano lanciandole pietre (57-59: [...] μή τις εἰσιδὼν / μεθ' ἡμέραν στείχουσιν ὧν ὑπ' Ἰλίου / παῖδες τεθνᾶσιν, ἐς πέτρων ἔλθῃ βολάς).

Se lo scolio (Schol. Eur. *Or.* 1287, 2, 249 Schwartz) e i passi di Euripide, dall'*Oreste* (57-59) e dalle *Troiane* (1039-1041), sono messi in relazione con quanto affermato nell'epigrafe della *tabula Iliaca* (fr. 105 Davies, Finglass), la tesi di Wachter appare decisamente convincente e annulla l'incongruenza tra le due presunte versioni di Stesicoro: si tratterebbe, infatti, non di due varianti dell'episodio presenti nella stessa opera, ma di versioni diverse della vicenda raccontate in poemi distinti, similmente a quanto si è visto per il caso dell'*Elena* e della *Palinodia*.

b. La questione della spada, fra ἔρως e μαστός

Nell'*Andromaca* (627-631), Euripide riporta una terza versione dell'episodio della «riconquista di Elena», versione che, secondo quanto si legge nello scolio al passo (Schol. Eur. *Andr.* 630, 2, 293 Schwartz = fr. 296 Davies), sarebbe stata già presente in un ditirambo di Ibico¹⁰⁰. Peleo, nel tentativo di salvare Andromaca e il figlio Molosso dalla violenza di Menelao, rammenta a quest'ultimo il disonorevole momento dell'incontro con Elena dopo la presa di Troia, quando, alla vista del suo seno nudo, Menelao ha ceduto a Cipride, gettando la spada (*Andr.* 627-631)¹⁰¹:

ἐλὼν δὲ Τροίαν (εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι)
οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβὼν,
ἀλλ', ὥς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα,
ἥσσω πεφυκὼς Κύπριδος, ὃ κάκιστε σύ.

Presa che avesti Troia, quando avesti tua moglie in pugno, lungi
dall'ucciderla, come vedesti il suo petto, lasciasti cadere la tua spada e ne
accogliesti il bacio, vellicando quella cagna traditrice, ché sei schiavo di

¹⁰⁰ Cf. *supra*, capitolo I: 46-49.

¹⁰¹ Seguo, per l'*Andromaca*, il testo stabilito da DIGGLE 1984: 277-332 e la traduzione di Pontani (BELTRAMETTI-PONTANI 2002: 352).

Cipride, disgraziato.

Lo scolio spiega che l'espressione προδότιν αικάλλων κύνα (630), «adulando la cagna traditrice», si riferisce alla capitolazione di Menelao di fronte a τὰ ἀφροδίσια, al desiderio erotico. Questo argomento, specifica lo scoliasta, è stato trattato meglio da Ibico in un ditirambo:

ἄμεινον ὠκονόμηται τοῖς περὶ Ἴβυκον· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει
ἢ Ἑλένη κάκειθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὃ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος.
– MNO τὰ παραπλήσια <τούτοις καὶ Ἴβυκος ὁ suppl. Schwartz> Πηγῖνος
ἐν διθυράμβῳ φησὶν – M.¹⁰²

L'argomento è stato trattato meglio da Ibico: Elena fugge nel tempio di Afrodite e lì rivolge la parola a Menelao, che (vinto) dalla passione lascia la spada. Eventi simili a questi riporta anche Ibico in un ditirambo.

È opportuno segnalare sin d'ora il dettaglio, sul quale si tornerà, di Elena che διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, rivolge la parola a Menelao¹⁰³. Per ora interessa riprendere la questione, in parte già discussa¹⁰⁴, relativa a τὰ παραπλήσια, «simili eventi»: a quale, cioè, dovesse essere il grado di conformità della versione di Euripide – nella quale si fa riferimento alla vista del μαστός come elemento determinante nella reazione di Menelao – al precedente racconto di Ibico, che si limita a un più generico ὑπ' ἔρωτος, «(vinto) dalla passione».

La testimonianza può essere incrociata con quella proveniente da uno scolio alla *Lisistrata* di Aristofane (Schol. Aristoph. *Lys.* 155a, 4, 12 Hangard = fr. 19 Bernabé)¹⁰⁵. Lo scolio commenta un passo nel quale la spartana Lampitò, convinta sostenitrice del piano di provocazione e astinenza sessuale proposto da Lisistrata (142-143), rievoca la capitolazione erotica di Menelao di fronte alla nudità di Elena, a riprova del potere che la seduzione femminile ha sugli uomini (155-156)¹⁰⁶:

¹⁰² Solo nel codice *Marcianus* 471 (M) lo scolio presenta l'aggiunta τὰ παραπλήσια <τούτοις καὶ Ἴβυκος ὁ> Πηγῖνος ἐν διθυράμβῳ φησὶν (cf. SCHWARTZ 1871: 293 appar.). Per un'analisi dello scolio, cf. CLEMENT 1958: 48-49 e CINGANO 1992: 215-216 e n. 91.

¹⁰³ Cf. *infra*, capitolo II: 99-103.

¹⁰⁴ Cf. *supra*, capitolo I: 46-49.

¹⁰⁵ Anche questo già discusso, cf. *supra*, capitolo I: 47-49.

¹⁰⁶ Seguo, per la *Lisistrata*, il testo stabilito da WILSON 2007: 7-65 e la traduzione di MARZULLO 2003: 714.

ὁ γ' ὦν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμνᾶς παραΐδων ἐξέβαλ' οἷῳ τὸ ξίφος.

Già, Menelao: intravede i seni nudi di Elena, e – sfido
io – gli casca la spada!

Nello scolio si legge che ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ, «la storia è in Ibico», e aggiunge:

(τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι)¹⁰⁷ καὶ Εὐριπίδης,
ἀλλ' ὥς ἐσεῖδες μαστὸν / ἐκβαλὼν ξίφος, φίλημ' ἐδέξω.

(narrano gli stessi eventi anche Lesche nella *Ilias Parva*) ed Euripide, ‘ma
come vedesti il suo petto, lasciasti cadere la tua spada e ne accogliesti il
bacio’.

Dall'incrocio delle due testimonianze, lo scolio all'*Andromaca* e quello alla *Lisistrata*, sembra di poter affermare che, in ordine diacronico, la vicenda sia stata prima narrata da Lesche nella *Ilias Parva*¹⁰⁸ e da Ibico in un ditirambo, poi richiamata da Euripide e da Aristofane. Il motivo di Menelao che, sedotto dalla nudità di Elena, lascia cadere la spada sarebbe dunque solo approdato alle scene teatrali, ma rivelerebbe un'origine ben più antica, nell'epica di Lesche, e una ripresa lirica con Ibico. In realtà, come è stato più volte sottolineato dalla critica¹⁰⁹, la ricostruzione della storia letteraria di questa specifica versione della «riconquista di Elena» è molto più composita e difficoltosa. La complessità si amplifica con l'esame delle relative fonti iconografiche, ma di questo si discuterà dettagliatamente.

¹⁰⁷ Lo scolio è tramandato in tre codici, dei quali solo uno (il Leidensis Vossianus Graecus 52) presenta il riferimento a Lesche (τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι).

¹⁰⁸ Il riferimento a Lesche può sembrare in prima analisi problematico, poiché dal riassunto di Proclo la *Ilias Parva* pare concludersi con l'entrata del cavallo di legno a Troia (cf. BERNABÉ 1996: 74-75). Tuttavia, in un passo della *Periegesi* (X 25, 8 = fr. 20 Bernabé) dedicato alla ἔκφρασις della Lesche di Delfi affrescata da Polignoto tra il 475 e il 460 a.C., nel quale sono descritti alcuni affreschi dalla *Ilias Parva* di Lesche (X 25, 6: δῆλα οὖν ὥς ἄλλως γε οὐκ ἂν ὁ Πολύγνωτος ἔγραψεν οὕτω τὰ ἔλκη σφίσι, εἰ μὴ ἐπελέξατο τὴν ποιήσιν τοῦ Λέσχεω, «è chiaro dunque che Polignoto non avrebbe dipinto così le loro ferite, se non avesse letto il poema di Lesche»), Pausania inserisce fra le scene ispirate a Lesche la liberazione di Etra, madre di Teseo e ancella di Elena durante la guerra, per concessione della stessa Elena. Questo episodio appartiene alle fasi successive alla presa di Troia, che dunque stando a Pausania dovevano essere incluse nel poema di Lesche.

¹⁰⁹ Sulla questione: GHALI-KAHIL 1955: 31, 42, 97-98, 326-327; CLEMENT 1958: 48-51; GHALI-KAHIL 1988: 542-544, 559-560; HEDREEN 1996: 158-159; CAVALLINI 1997: 150-151; DIPLA 1997: 125-126; CASTELLANETA 2013, 90.

Limitando per ora l'analisi ai due scoli all'*Andromaca* e alla *Lisistrata*, va rilevata un'incertezza di natura lessicale che complica lo studio delle relazioni fra le opere di Lesche, Ibico, Euripide e Aristofane. Lo scoliasta di Euripide stabilisce nella sua glossa una relazione di similarità (τὰ παραπλήσια, «argomenti simili») tra la versione di Euripide e quella di Ibico, ma i contenuti del ditirambo restituiti dallo scolio non fanno cenno né al seno di Elena come motivo erotico, né a una sua più generica nudità: vi si legge solo che Menelao ὅπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος, «(vinto) dalla passione lascia la spada». Come si è anticipato¹¹⁰, e come è facile intuire, la difficoltà risiede nel definire gli elementi dell'analogia: nel capire, cioè, se il dettaglio del seno si debba ritenere o meno già presente in Ibico. È infatti possibile che con l'espressione τὰ παραπλήσια lo scoliasta intendesse stabilire, tra il passo di Euripide e il suo precedente lirico, un rapporto di similarità che includesse il particolare del seno nudo: lo scolio avrebbe in tal caso riportato, presumibilmente per ragioni di sintesi, solo gli elementi della storia che in Ibico erano narrati con maggiore dettaglio rispetto a Euripide. Ma è altrettanto plausibile che l'analogia con la precedente versione indicata nello scolio sia da riferire, più in generale, all'episodio di 'capitolazione' erotica di Menelao di fronte a Elena, senza che ciò includa il dettaglio del seno¹¹¹: lo scolio informerebbe del debito di Euripide nei confronti della precedente e più ampia versione della vicenda cantata da Ibico.

Lo scolio alla *Lisistrata* dichiara, invece, un'identità (τὰ δὲ αὐτά) tra l'episodio menzionato da Lampitò e le precedenti versioni. Non solo ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ, «la vicenda è già presente in Ibico», ma τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι καὶ Εὐριπίδῃς, «narrano gli stessi eventi anche Lesche di Pirro nella *Ilias Parva* ed Euripide». È importante rilevare che nel verso della *Lisistrata* (155) al quale lo scolio si riferisce c'è il richiamo esplicito ai seni di Elena. In questo senso, si direbbe che l'informazione dello scolio sia relativa a quello specifico dettaglio, di Elena che mostra il seno a Menelao, e che di conseguenza il parallelo con Lesche ed Euripide sia stabilito a partire dalla vicenda della nudità, più che in relazione all'episodio genericamente inteso¹¹².

¹¹⁰ Cf. *supra*, capitolo I: 45-49.

¹¹¹ A queste considerazioni si aggiunga la questione, sollevata da CLEMENT 1958: 48-49, della presunta difformità tra la prima e la seconda parte dello scolio: cf. *supra*, capitolo II: 95-96.

¹¹² Su questo si veda la nota di BRILLANTE 2009: 113 n. 10, nella quale si riportano i dubbi sollevati da ROBERT 1881: 77-76 circa la testimonianza dello scolio alla *Lisistrata*: secondo Robert lo scolio intende affermare che Lesche, Ibico ed Euripide seguivano la stessa versione della resa amorosa di Menelao, che lascia cadere la spada alla vista di Elena; come conferma, Robert cita lo scolio all'*Andromaca*, dove non si fa menzione del motivo erotico (Euripide avrebbe quindi ripreso questo motivo dalla *Ilias Parva*. Lo stesso Robert avrebbe ripreso la questione anni dopo, cambiando giudizio: cf. ROBERT 1923: 1263-1267).

Il problema messo in evidenza dalla critica risiede stavolta nella definizione degli elementi stessi dell'uguaglianza, non nel grado di similarità (come invece si è visto per lo scolio all'*Andromaca*): è necessario chiarire quale, fra il racconto di Ibico e il passo di Aristofane, costituisca il primo termine di τὰ αὐτά. Alcuni si sono espressi a favore dell'espressione ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ, in virtù della posizione di maggiore vicinanza, sul piano sintattico, rispetto a τὰ αὐτά¹¹³: in tal caso, lo scolio lascia aperta la questione sulla presenza o meno del dettaglio del seno in Lesche. Dall'altra parte, sembra ragionevole credere che l'autore dello scolio volesse fissare, con la sua nota, una conformità della versione di Aristofane rispetto a tutta la tradizione precedente. Il passo della *Lisistrata* sarebbe in questo senso il primo termine di un'uguaglianza con le versioni di Ibico, Lesche ed Euripide: si ammetterebbe, così, la continuità del motivo del seno svelato dall'epica arcaica al teatro¹¹⁴.

Questa ipotesi appare più convincente, per ragioni formali e di senso complessivo. Se infatti è vero che l'elemento più vicino a τὰ αὐτά è il racconto di Ibico, lo scolio nella sua interezza dà un'informazione che è relativa al passo di Aristofane: gli stessi eventi richiamati da Lampitò, e che erano già in Ibico, erano stati narrati ancor prima da Lesche e sarebbero stati poi ripresi da Euripide. La focalizzazione sulla versione di Ibico – menzionata prima di quella di Lesche, pur essendone cronologicamente successiva – si può spiegare in virtù della fama ancora considerevole della quale l'episodio narrato da Ibico doveva godere, fama che pare confermata anche dal termine ἄμεινον nello scolio a Euripide (ἄμεινον ᾠκονόμηται τοῖς περὶ Ἰβύκον, «la vicenda era narrata meglio da Ibico»). Dubbi sono stati sollevati, in passato, riguardo all'accettabilità che un dettaglio di esplicito erotismo, quale il seno svelato, fosse ammesso all'epoca di Lesche¹¹⁵. Come sottolinea Brillante, tuttavia, questo genere di licenziosità si addice abbastanza bene al tipo di narrazione di Lesche, che, come è stato messo in evidenza dalla critica, non esita a innovare le convenzioni della poesia epica, in maniera anche significativa e ben oltre l'uso omerico¹¹⁶. Non si dimentichi, poi, che nell'*Iliade* le donne di Troia sono qualificate dall'epiteto βαθύκολπος, «dal profondo seno» (Il. XVIII 122,

¹¹³ Di questo avviso sono CLEMENT 1958: 48-51; HEDREEN 1996: 158-159 (al quale si rinvia per lo *status quaestionis*); CASTELLANETA 2013, 90 nota 16.

¹¹⁴ Proprio a partire da questa interpretazione, GHALI-KAHIL 1955: 31-32, 97-98 e 326 (*ead.* 1988: 542-544, 559-560) dubita dell'attendibilità della testimonianza dello scolio, perché la scena della vista del seno sarebbe «trop moderne» (31) per l'epoca di Lesche. Riprendendo un'ipotesi avanzata da LÖWY 1912: 282-287, e della quale si dirà più in dettaglio (cf. *infra*, capitolo II: 109-110), la studiosa propone un'origine iconografica del motivo di Menelao che abbandona la spada di fronte alla nudità di Elena, tesi in seguito sostenuta anche da DIPLA 1997: 126.

¹¹⁵ Cf. GHALI-KAHIL 1955: 31-32.

¹¹⁶ Si veda, su questo, BRILLANTE 2009: 113-114 (in part. 114 n. 13).

339; XXIV 215): posto che βαθύς indica nell'*epos* omerico la profondità¹¹⁷, l'interpretazione più accolta dalla critica è che l'epiteto alluda alla scollatura profonda fra i seni e, di conseguenza, alla loro prosperità¹¹⁸.

Alla constatata complessità emersa dall'esame delle testimonianze letterarie è necessario, per un quadro dell'analisi che sia il più completo possibile, incrociare lo studio della stessa scena di «riconquista di Elena» nelle coeve fonti iconografiche, numerose e testimoni, ancora, di una tradizione tutt'altro che monotona.

c. Considerazioni *a latere*

Nel frammento di Ibico riportato dallo scolio all'*Andromaca* (Schol. Eur. *Andr.* 630, 2, 293 Schwartz = fr. 296 Davies), Elena fugge nel tempio di Afrodite e, lì raggiunta da Menelao, διαλέγεται, gli parla. È un dato, questo, che merita di essere vagliato con attenzione. Non solo è rilevante il fatto stesso che Elena rivolga la parola a Menelao, tentando presumibilmente di spiegare le proprie ragioni, o di convincerlo a perdonarla; è anche di fondamentale importanza l'esito di questo incontro, che Menelao cioè finisca per abbandonare lo ξίφος. Lo scolio specifica, su quest'ultimo punto, che Menelao lascia la spada ὑπ' ἔρωτος, perché vinto «dalla passione», ma non è chiaro fino a che punto Menelao sia persuaso dalle parole di Elena o sia sedotto al solo vederla, indipendentemente dagli argomenti del διαλέγεσθαι di Elena¹¹⁹.

L'alto grado di affinità che accomuna il potere dell'ἔρως alla forza della parola, in virtù degli effetti che entrambi hanno su chi ne subisce l'efficacia, è d'altronde un tema noto alla letteratura greca, dalla poesia epica, dove Peithò è la dea accompagnatrice di Afrodite, sino a Platone, passando per Gorgia. Si pensi al libro quattordicesimo dell'*Iliade*, quando fra i θελκτήρια, gli strumenti della seduzione, è menzionata la ὁαριστὺς πάρφασις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων, «persuasione delle parole d'amore, che ruba il senno anche ai più assennati» (*Il.* XIV 217-218). O al passo del *Simposio* (197e) nel quale il canto di Eros seduce il cuore di tutti, uomini e dei (ἄδει θέλων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα). Gorgia, poi, fa della persuasione e dell'ἔρως due argomenti a dimostrazione dell'innocenza di Elena, che non può essere ritenuta colpevole se irretita dalle parole di Paride (*Hel.* 12: †τὸ

¹¹⁷ Cf. CUNLIFFE 1924: 66.

¹¹⁸ Così, ad esempio, già STUDNICZKA 1886: 104, seguito dal più recente MARINATOS 1967: A12, 48. Per una trattazione ampia del valore di βαθύκολπος si rimanda a CASTELLANETA 2013: 20-22.

¹¹⁹ Significativo, nel valutare il ruolo e l'azione dell'ἔρως, è anche il dato relativo al tempio di Afrodite, per il quale si veda BRILLANTE 2009: 123-124).

γὰρ τῆς πειθοῦς ἐξ ἧς ἦν ὁ δὲ νοῦς καίτοι εἶτ' ἀνάγκης ὄνειδος ἔχει μὲν οὐ, τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει, «la persuasione †dalla quale la sua idea ha avuto origine, sebbene† non abbia il discredito della costrizione, ne possiede tuttavia la stessa forza») o se presa dalla passione (*Hel.* 19: εἰ οὖν τῷ τοῦ Ἀλεξάνδρου σώματι τὸ τῆς Ἑλένης ὄμμα ἡσθὲν προθυμίαν καὶ ἄμυλλαν ἔρωτος τῇ ψυχῇ παρέδωκε, τί θαυμαστόν; «se l'occhio di Elena, affascinato dal corpo di Paride, ha dato all'anima slancio e lotta d'amore, che c'è da meravigliarsi?»).

Si rileva, dunque, una prima forma di meditazione sugli effetti della πειθὴ e della seduzione erotica nelle testimonianze letterarie già di età arcaica: non si può escludere che nella versione originaria di Ibico (fr. 296 Davies) Elena riuscisse a sedurre Menelao per l'azione concomitante della persuasione e della passione¹²⁰. Rimane da comprendere se nell'abbandono della spada da parte di Menelao ὑπ' ἔρωτος, per amore, vada colta una certa consequenzialità rispetto al parlare di Elena, o se invece il διαλέγεσθαι e l'ἔρως siano da considerare separatamente: il primo come tentativo di salvezza di Elena attraverso la parola, il secondo come effetto collaterale della sua bellezza su Menelao.

Ancora una volta, il patrimonio drammatico di Euripide offre importanti occasioni di riflessione. Si considerino gli sviluppi e l'esito delle vicende rappresentate nelle *Troiane*: dopo l'agone fra Elena ed Ecuba, Menelao decreta che la sposa sia lapidata per le colpe commesse, ma rimanda l'esecuzione a un momento successivo al ritorno a Sparta (1036-1048). Seppure non esplicitamente, la conclusione della tragedia lascia intendere che Menelao, riportando Elena con sé, finisca per perdonarla. Il rinvio della vendetta rende infatti dubbio il suo stesso compimento: ne è una prova l'intervento del coro, che augura a Menelao di non rientrare mai in patria, dopo aver ripreso con sé l'indegna moglie (1110-1117). Pur nel peculiare sviluppo delle *Troiane*, al confine del genere tragico per le forti aderenze con la retorica giudiziaria¹²¹, sono presenti nel dramma interessanti punti di contatto con due 'tipi' di incontro fra Elena e Menelao. Anzitutto, si può facilmente supporre che Euripide abbia guardato alla produzione lirica in relazione al motivo della «riconquista di Elena», per rielaborarla e rinnovarla: è rilevante in tal senso il tema della lapidazione, che come si è visto rimanda a Stesicoro (fr. 201 Davies). Il fatto, poi, che Elena si difenda di fronte a Menelao,

¹²⁰ È noto che Ibico sia stato un poeta dell'ἔρως e che «maxime uero omnium flagrasse amore» (Cic. *Tusc. Disp.* IV 33.71), cf. *supra*, capitolo I: 45. Inoltre la figura di Peithò, la Persuasione, è richiamata da Ibico in contesti erotici, evocandola come generatrice della bellezza di Eurialo insieme alle Cariti e ad Afrodite (fr. 288 Davies), cf. *supra*, capitolo II: 82.

¹²¹ Per questo negli ultimi anni del XIX secolo si è ampiamente parlato di un «Euripide retorico»: cf. DI BENEDETTO 1992²: 87. Per la complessa questione dell'influenza retorica nella tragedia di Euripide, rimando a *supra* capitolo I: 59-60.

cui spetta il ruolo di giudicarne la colpevolezza, mostra una certa contiguità con la versione di Ibico, nella quale Elena appunto διαλέγεται, parla a Menelao. Le premesse sono simili, in Ibico e in Euripide: Menelao è sul punto di rivendicare l'offesa subita dal comportamento della moglie, ma il fascino seduttivo di Elena getta un'ombra sull'esito della vendetta, che in Ibico è certamente revocata ὑπ' ἔρωτος, nelle *Troiane* è rinviata e probabilmente mai eseguita.

Euripide rielabora il motivo, lo amalgama ad altre versioni collaterali, con l'autonomia e l'innovazione che gli sono tipiche¹²²: l'incontro non avviene nel tempio di Afrodite, come nel frammento di Ibico, ma di fronte ad Ecuba, in quello che ha tutti i tratti di un confronto agonale; la pena non è la privata, e forse istintiva, resa dei conti di Menelao armato di spada della quale racconta Ibico, ma la pubblica lapidazione, come in Stesicoro. Le ragioni che possono aver indotto Euripide a richiamare l'una o l'altra variante della storia sono solo ipotizzabili. Ciò che qui interessa è indagare il significato del διαλέγεσθαι in Euripide, per tentare di far luce sul suo possibile modello, la versione di Ibico. Se nelle *Troiane* a Elena è concesso di pronunciare e argomentare la propria difesa, nelle parole di Ecuba c'è tutto lo sdegno nei confronti del soverchiante fascino di Elena, che ha distrutto città e case (891-893)¹²³: Ecuba esorta quindi Menelao a non guardare la moglie, per non cadere nella sua malia e finirne sedotto. È ancora Ecuba a rivolgere a Elena un'accusa di avvenenza sfrontata – nella quale risuona l'omerico κυνῶπις – per essersi presentata a Menelao elegantemente acconciata, invece che vestita di stracci, atterrita e con il capo rasato (1022-1028).

Dopo il confronto verbale fra le due donne, Menelao giudica Elena colpevole e la condanna a morte. Questo è, forse, il dato più rilevante per accertare il ruolo delle parole di Elena rispetto all'esito dell'agone. Menelao pronuncia un verdetto di colpevolezza, pur avendo ascoltato i tentativi di difesa da parte di Elena contro le accuse mosse da Ecuba: se davvero la conclusione delle *Troiane* prevede che Elena, una volta rientrata a Sparta, sfugga alla condanna, l'intero sviluppo del dramma lascia intendere che la salvezza di Elena non dipenda dall'efficacia dei suoi argomenti, ma dal fascino che il suo aspetto esercita su Menelao¹²⁴. Si tenga inoltre presente l'affermazione di Menelao rivolta a Elena, ancor prima

¹²² Cf. *supra*, capitolo I: 54-55.

¹²³ Questo passo ricorda la nota paretimologia di Eschilo per il nome Elena, ἑλένας ἑλανδρος ἑλέπολις, «distruttrice di navi, di uomini e di città» (Ag. 687).

¹²⁴ Per un esame dettagliato della questione si veda CASTELLANETA 2013: 93-98, che evidenzia come nelle *Troiane*, e soprattutto nelle accuse di Ecuba a Elena, la seduzione sia da considerare un atto meditato, intenzionale di Elena. Fra i passi che la studiosa richiama a sostegno della sua tesi, particolarmente significativi sembrano i versi nei quali Ecuba invita Menelao a non farsi sedurre (891-893) e quelli in cui rimprovera a Elena di aver scelto consapevolmente la fuga con Paride (969-1022). Sul riferimento nelle *Troiane* al consenso di Elena nella fuga con Paride, che Sabina Castellaneta mette in relazione con l'intenzionalità della seduzione operata su Menelao durante l'agone con Ecuba, rimando a *supra*, capitolo I: 63-64 (in particolare per le

che le due donne si confrontino verbalmente (905):

οὐκ ἐς λόγους ἐλήλυθ' ἀλλά σε κτενῶν.

Non sono qui a discutere, ma per ucciderti.

Menelao si mostra dunque disinteressato ad ascoltare le ragioni di Elena, convinto di voler attuare il suo piano di vendetta. Sarà Ecuba a insistere a favore del dibattito (906-919), evidentemente certa che la forza delle sue accuse superi qualsiasi tentativo apologico da parte di Elena: il verdetto di Menelao finisce per confermare l'inefficacia della difesa.

Queste considerazioni non possono avere, com'è ovvio, la pretesa di far luce sugli intenti di Ibico: prima di tutto, perché è noto che Euripide mantiene una notevole autonomia rispetto agli eventuali modelli della tradizione precedente; in secondo luogo, nelle *Troiane* si rileva un impianto agonale che, si è detto, presenta sicuri punti di contatto con le argomentazioni retoriche, il cui sviluppo è incrementato negli stessi anni dall'attività dei sofisti¹²⁵. È possibile che Euripide abbia voluto attribuire al διαλέγεσθαι di Elena un ruolo diverso rispetto a Ibico, o che al confronto agonale abbia affidato una meditazione sul rapporto fra persuasione e seduzione, resa più consapevole dagli influssi della retorica. Resta evidente che già in Ibico, secondo quanto riporta lo scolio all'*Andromaca* (fr. 296 Davies), Elena parla a Menelao e questi rinuncia per amore al proposito di ucciderla. In Ibico, come in Euripide, λόγος ed ἔρως sono strumenti che Elena impiega per difendersi dalla minaccia di Menelao. Se le informazioni a disposizione non consentono di accertare quale dei due, fra λόγος ed ἔρως, abbia determinato in ultima analisi la salvezza di Elena, è tuttavia un dato certo che essi sono menzionati sia nel frammento di Ibico sia nella tragedia di Euripide¹²⁶. Una contiguità, questa, che sembra di cogliere già nei θελκτήρια di Omero, gli strumenti della seduzione (*Il.* XIV 217), che includono la ὁαριστὸς πάρφασις e che ben rappresentano il nesso fra persuasione e

implicazioni del termine ἐκουσίως, «volontariamente», pronunciato da Menelao in *Tro.* 1037 nei confronti della fuga della moglie con Paride). Interessante il confronto con uno scolio all'orazione *Per i quattro contro Platone* di Elio Aristide (Schol. Aristid. *Tett.* 46,307,15, III 729 Dindorf), messo in evidenza da Sabina Castellaneta (97) e nel quale si legge: μετὰ τὴν τῆς Τροίας ἄλωσιν ξίφος λαβὼν ὁ Μενέλεως, ὥστε σφάζει τὴν Ἑλένην, ἐπεὶ προὔτεινεν αὐτὴν τὸν μαστὸν, ἰδὼν ἐθελύνηται, καὶ ὅλος ἐκείνης γέγονεν, «dopo la presa di Troia, Menelao, afferrata la spada con l'intento di uccidere Elena, dopo che lei ebbe proteso il seno, a vederla si comportò da donnetta e fu totalmente in suo potere». Nello scolio, Castellaneta riconosce un rimando implicito al passo dell'*Andromaca* (627-631), nonché una conferma della consapevolezza di Elena, che intenzionalmente protende il seno per sedurre Menelao (97-98).

¹²⁵ Cf. *supra*, capitolo I: 59-60.

¹²⁶ Per alcune rilevanti intersezioni con l'iconografia di inizio V secolo, si veda *infra*, capitolo II: 89-115.

seduzione nella difesa di Elena, in Ibico prima e in Euripide poi.

2.2.2 La tradizione iconografica

L'incontro fra Elena e Menelao nella notte della presa di Troia ha una storia tutt'altro che lineare anche nei suoi sviluppi iconografici. Questo primo dato, che è una premessa necessaria per chi si accinga a studiare l'iconografia dell'episodio, è rilevante, poiché conferma la complessità nell'arte figurativa di un motivo del quale, come si è detto in precedenza, è eterogenea anche la storia letteraria. Al fine di rendere più sistematici i riferimenti ai vari tipi delle scene iconografiche di «riconquista di Elena», si farà riferimento alla classificazione proposta da Anthi Dipla¹²⁷, che ha suggerito una distinzione in quattro tipologie: l'*encounter type*, con Menelao ed Elena che si affrontano, l'uno davanti all'altra; l'*escort type*, con Elena che segue pacatamente Menelao; il *pursuit and flight type*, con Menelao che rincorre Elena in fuga; l'*Ajax-Cassandra type*, con Elena che viene afferrata per i capelli da Menelao¹²⁸.

A partire da questa premessa, sarà possibile analizzare il motivo della «riconquista di Elena» nelle fonti iconografiche, osservandone lo sviluppo attraverso i secoli, dal VII al IV a.C.: obiettivo dello studio sarà quello di segnalare i mutamenti nelle rappresentazioni vascolari in diacronia, per indagare le eventuali aderenze della tradizione iconografica con la coeva letteratura.

a. Menelao impugna la spada contro Elena

La testimonianza più antica dell'incontro di Menelao ed Elena dopo la presa di Troia sembra essere quella effigiata sulla settima metopa di un *pithos* cicladico a rilievo, risalente alla prima metà del secolo VII a.C. e noto come 'vaso di Mykonos' (Mykonos, Museo Archeologico 2240, fig. 11)¹²⁹. Tra le scene del *pithos* ispirate all'*Ilioupersis*, è ben visibile nel pannello centrale un guerriero che afferra con la mano destra la spada, rivolgendola contro la donna che gli è di fronte, mentre con la mano sinistra le stringe il polso, secondo il tipico

¹²⁷ Cf. DIPLA 1997: 119-130, in part. 120-122. La classificazione di Anthi Dipla propone una sintesi dei precedenti tentativi di organizzazione del materiale iconografico relativo al motivo della «riconquista di Elena» (cf. GHALI-KAHIL 1955: 71-113, 190-3; CLEMENT 1958: 52-73; HEDREEN 1996: 156-70).

¹²⁸ Sulla classificazione delle scene di «riconquista di Elena», si veda anche ROSCINO 2013: 122-124 (in CASTELLANETA 2013: 119-137).

¹²⁹ Cf. ERVIN 1963: tav. 22.

schema del χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ¹³⁰. La donna, che indossa un peplo e un *himation* particolarmente rifiniti, sopra i quali ricade un sottile velo, è colta nel gesto di scostare con le mani il velo dal volto, scoprendo una parte del corpo che pare una spalla, o più probabilmente un seno: questo dettaglio è di notevole importanza, poiché sembra testimoniare l'antichità del motivo del seno svelato, evidentemente recepito nell'iconografia di VII secolo¹³¹.

La critica quasi unanimemente riconosce nelle due figure Menelao ed Elena, al momento del loro incontro dopo la presa di Troia¹³². Elena, ferma di fronte al marito armato, non mostra segni di paura, sembra anzi che l'autore del vaso voglia raffigurarla in un atto di riavvicinamento a Menelao: il contesto della scena appare infatti vincolato a una dinamica di seduzione, che si rafforza e si compie nel disvelamento di Elena¹³³. Il gesto di scostare il velo per scoprire il volto richiama il rito dell'ἀνακάλυψις, «disvelamento» nuziale¹³⁴, che in un tale contesto si può spiegare come il tentativo di salvezza *in extremis* da parte di Elena, forse per prospettare a Menelao la possibilità di tornare insieme a Sparta da marito e moglie. È un'interpretazione, questa, che sembra trovare conferma nel gesto χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ di Menelao¹³⁵. D'altro canto, non si può escludere che si tratti di un atto di supplica davanti a una minaccia imminente, uno svelamento *ad misericordiam*¹³⁶: non mancano testimonianze di episodi mitici nei quali, similmente, personaggi femminili mostrano una parte del loro corpo per impietosire il carnefice e salvarsi dalla morte¹³⁷.

Accertata la difficoltà di interpretazione, nel caso di una fonte così antica e carica di implicazioni rilevanti, si ammetterà tuttavia che, di fatto, nel *pithos* di Mykonos è riconoscibile la prima rappresentazione della scena di incontro tra Menelao, armato di spada, ed Elena, che si svela di fronte al marito: scena, questa, significativamente conforme alla

¹³⁰ Sul motivo del χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ nell'iconografia arcaica e classica, si veda *supra*, capitolo II: 73-78.

¹³¹ Così in ERVIN 1963: 61-62 e BRILLANTE 2002: 104, secondo i quali l'incrocio di questa testimonianza con lo scolio alla *Lisistrata* (Schol. Aristoph. *Lys.* 155a, 4, 12 Hangard = fr. 19 Bernabé) confermerebbe la plausibilità che il dettaglio del seno fosse già presente nel ciclo epico, in particolare nel poema di Lesche.

¹³² Cf. ERVIN 1963: 61-62 (secondo la quale è più plausibile si tratti di Menelao ed Elena, piuttosto che di Neottolema e Polissena, considerata la fortuna che la scena di riconquista di Elena avrebbe mantenuto nell'iconografia anche successiva); GHALI-KAHIL 1988: 538-539; HEDREEN 1996: 168-169; DIPLA 1997: 125-126; BRILLANTE 2002: 104-105; BRILLANTE 2009: 115-116. Solleva, invece, dubbi sull'identificazione dei personaggi CASTELLANETA 2013: 91, secondo la quale l'interpretazione della scena è tutt'altro che univoca.

¹³³ Così ERVIN 1963: 61-62.

¹³⁴ Come si legge in GHALI-KAHIL 1955: 118. Sul gesto rituale dell'ἀνακάλυψις si vedano VÉRILHAC-VIAL 1998: 304-312 e LLEWELLYN-JONES 2003: 98-104; 227-240.

¹³⁵ Il motivo iconografico χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ è spesso legato a gesti erotici e compare frequentemente, in epoca arcaica, come gesto rituale durante le nozze, a simboleggiare la presa di possesso dell'uomo sulla futura sposa: cf. *supra*, capitolo II: 73-78.

¹³⁶ Come in Hedreen 1996: 168-170 e come ampiamente argomentato in Castellaneta 2013: 22-25, 49-58, 61-107.

¹³⁷ Si pensi ai noti casi di Clitennestra di fronte a Oreste, o di Ecuba di fronte a Ettore, sui quali si rimanda ancora a CASTELLANETA 2013.

versione di Lesche e di Ibico¹³⁸.

Il motivo iconografico di Menelao che minaccia Elena con la spada, fermi l'uno di fronte all'altra, mentre Elena scosta il velo, ha avuto una buona diffusione per tutto il VI secolo a.C., in particolare in una serie di anfore a figure nere, datate fra il 575 e il 525 a.C.¹³⁹. La fortuna di questa scena nelle ceramiche di età arcaica conferma il valore della testimonianza del vaso di Mykonos, in quanto la più antica di un buon numero di rappresentazioni accomunate dallo stesso soggetto. Si noti che in nessuna delle testimonianze di VI secolo a.C. Elena scopre il seno o la spalla: in tutte, il gesto di svelamento è limitato al volto, senza che vi siano implicati atti di seduzione più espliciti. Ne consegue che la testimonianza sul pannello centrale del *pithos* di Mykonos appare eccezionale rispetto alla pittura vascolare e alla ceramica a rilievo non solo del VII secolo, ma anche del successivo. Per una parte della critica, l'originalità del dettaglio di nudo riprodotto sul vaso di Mykonos – che risulta, appunto, isolato dal resto della tradizione iconografica coeva e di poco seguente – depotenzia la probabilità di retrodatare all'età arcaica il motivo del seno svelato, da valutare piuttosto come il risultato di una scelta singolare dell'artista¹⁴⁰. Prima di qualsiasi giudizio, è importante considerare che le raffigurazioni di nudo femminile nell'arte greca, fra il VII e il V secolo a.C., rimangono limitate a motivi e tipi specifici: la donna piangente accanto alla salma, ad esempio, è nuda e con i seni accennati ai lati del busto triangolare già nelle prime formulazioni geometriche¹⁴¹. Nella pittura vascolare arcaica, che qui più interessa, il nudo femminile compare, sia in ambiente corinzio sia nella ceramica attica a figure nere e rosse, in contesti sensuali (è il caso delle danzatrici e delle *ἐταίραι*); ancora a contesti erotici è legata la nudità di Cassandra e Polissena, rappresentate in procinto di subire una violenza carnale¹⁴². Per quanto riguarda la figura di Elena, nelle scene con Menelao della serie *encounter type*¹⁴³, fino a tutto il VI secolo si rileva una certa morigeratezza nelle rappresentazioni vascolari, che, se si esclude il caso del *pithos* di Mykonos, non superano come si è detto la soglia del volto svelato: sulla base di

¹³⁸ Così in BRILLANTE 2009: 115-116, n. 18.

¹³⁹ Per una rassegna delle testimonianze iconografiche, cf. GHALI-KAHIL 1955: 72-76 (e tavv. 43.1-2; 43^{bis}.1; 44.1-2-3; 45.2; 46. 1-2). Alle testimonianze vascolari, si aggiunga quella della stele di Sparta (GHALI-KAHIL 1955: 71 (e tav. 42.1), che se davvero raffigura Menelao ed Elena è, dopo il vaso di Mykonos, la più antica (600-580 a.C.).

¹⁴⁰ Così in DIPLA 1997: 126. Cf. anche CASTELLANETA 2013: 91.

¹⁴¹ Per il nudo femminile nell'arte greca, cf. BECATTI 1963: 576-581 (EAA, sv. *Nudo*); BONFANTE 1975: 19-31; BONFANTE 1983: 14-19 (in part. 16-19).

¹⁴² Cf. BECATTI 1963: 576-581. Una raffigurazione di Cassandra, nuda e afferrata per i capelli da Aiace, si trova ad esempio sulla *kylix* attica a figure rosse di Cerveteri attribuita al pittore Onesimos e risalente al primo decennio del V secolo (fig. 12).

¹⁴³ Cf. Dipla 1997: 120-122.

questa evidenza, alcuni hanno sostenuto che il gusto dell'epoca fosse ancora disinteressato agli aspetti più licenziosi delle vicende di Elena¹⁴⁴. Certamente non si può escludere *a priori* che il dettaglio di nudità sul vaso di Mykonos sia il segno di un artista più audace, rispetto ai gusti del VII e del VI secolo a.C.. È tuttavia ragionevole supporre che questa audacia possa essere stata incoraggiata da un coevo modello letterario, da individuare nell'*epos* innovativo di Lesche: una simile ipotesi troverebbe conferma nella corrispondenza della scena sul *pithos* di Mykonos con la versione riportata dagli scolii a Euripide (Schol. Eur. *Andr.* 630, 2, 293 Schwartz = fr. 296 Davies) e ad Aristofane (Schol. Aristoph. *Lys.* 155a, 4, 12 Hangard = fr. 19 Bernabé).

b. Menelao abbandona la spada alla vista di Elena

Nel corso del V secolo a.C., nell'iconografia vascolare ispirata alle vicende dell'*Ilioupersis* e dell'*Ilias Parva* si diffonde il motivo che Anthi Dipla classifica come *pursuit and flight type*¹⁴⁵: Menelao, armato, insegue Elena che tenta di salvarsi fuggendo¹⁴⁶; alla vista della donna, però, Menelao abbandona la spada e rinuncia ai suoi propositi di vendetta.

Come ormai noto¹⁴⁷, lo stesso episodio è riportato in letteratura, nel teatro di Euripide (*Andr.* 627-631) e di Aristofane (*Lys.* 155-156); gli scolii, poi, ne testimoniano un'origine più antica, della quale, al di là dei dubbi relativi alla presenza o meno del dettaglio di nudità di Elena, non c'è motivo di diffidare¹⁴⁸. Proprio per la concomitanza fra tradizione letteraria e diffusione iconografica, sarà di particolare interesse osservare gli sviluppi della scena nell'arte vascolare del V a.C., al fine di coglierne eventuali intersezioni con la letteratura e ricostruirne, così, una storia che sia il più verificata possibile.

La prima testimonianza nella quale Menelao lascia cadere la spada alla vista di Elena risale all'inizio del V secolo a.C.: a riportarla, una *kylix* attica a figure rosse proveniente dal santuario di Hercle, Cerveteri, attribuita al pittore Onesimos e attualmente conservata al

¹⁴⁴ Così GHALI-KAHIL 1955: 325 (e 118-119, sul motivo dell'ἀνακαλυπτήριον).

¹⁴⁵ Cf. DIPLA 1997: 120-122.

¹⁴⁶ In alcune fonti Elena fugge verso un altare, in altre verso la statua di una divinità: si vedano, su questo, le motivazioni discusse da HEDREEN 1996: 157-183 e BRILLANTE 2009: 123-124.

¹⁴⁷ Cf. *supra*, capitolo II: 94-103.

¹⁴⁸ Schol. Eur. *Andr.* 630, 2, 293 Schwartz = fr. 296 Davies; Schol. Aristoph. *Lys.* 155a, 4, 12 Hangard = fr. 19 Bernabé. Per la discussione dei problemi esegetici qui menzionati, si veda *supra*, capitolo II: 94-103.

Museo Nazionale Archeologico Cerveteri di Cerveteri (figg. 12 e 13)¹⁴⁹. Alla *kylix*, che per lungo tempo è stata esposta al *Paul Getty Museum*¹⁵⁰, è stato recentemente riunito un frammento, anch'esso proveniente da Cerveteri, sul quale sono raffigurate le mani di Elena e la parte superiore delle figure di Menelao e di Eros¹⁵¹.

La scena è un *unicum*, nel gruppo delle *pursuit and flight type*: non solo Elena non tenta la fuga da Menelao, ma gli tende persino le braccia, in un gesto che sembra prossimo alla supplica e alla richiesta di perdono. Il recupero del frammento del quale si è detto sopra consente, inoltre, di frapporre Eros tra le figure di Elena e Menelao¹⁵². La preziosa testimonianza di questa *kylix* presenta quella che appare forse come la scena più vicina alla versione di Ibico (fr. 296 Davies)¹⁵³, nella quale Elena διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὁ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος, «rivolge la parola a Menelao, che abbandona la spada (vinto) dalla passione»¹⁵⁴. Sembra dunque che nel vaso si replichi la concomitanza delle due determinanti, per la capitolazione di Menelao, già rilevata in Ibico: da una parte, il tentativo di Elena di essere perdonata; dall'altra, l'azione decisiva dell'ἔρως.

Le altre fonti che raffigurano il motivo della resa di Menelao e dell'abbandono della spada si concentrano negli anni 470-430 a.C. e sono tutte classificabili nel tipo *pursuit and flight*¹⁵⁵. In un'anfora di Londra (E 263, fig. 14), datata al 470 a.C. e attribuita al pittore di Altamura, Elena è rappresentata in fuga mentre si volta verso Menelao, lasciandogli vedere il volto scoperto. La scena non mostra alcuna nudità, neanche implicitamente accennata: la figura di Elena, che ha i capelli raccolti e indossa un chitone ionico a pieghe, abbinato al mantello, appare pudica e conforme all'immagine tipica della νόμφη¹⁵⁶. A questa testimonianza si affianca quella, lacunosa ma importante, di un'*oinochoe* attica a figure rosse, conservata al Museo di Villa Giulia (12/00754905) e anch'essa attribuita al pittore di Altamura¹⁵⁷. L'*oinochoe*, che a seguito di una ricerca condotta tra la fine degli anni Novanta

¹⁴⁹ La storia della *kylix* di Cerveteri è tormentata: trafugata durante scavi illegali, è stata esposta a New York e a Malibù, prima di essere finalmente restituita allo Stato italiano: dopo una prima collocazione nel Museo Etrusco di Villa Giulia, a Roma, dal 2015 è stata definitivamente destinata al Museo di Cerveteri.

¹⁵⁰ Così risulta ancora nelle indicazioni di GHALI-KAHIL 1988: 277 e di HEDREEN 1996: 157 (e fig. 4).

¹⁵¹ Cf. AMBROSINI 2003: 186 e 204.

¹⁵² Il frammento riporta la parte superiore delle figure di Menelao e, appunto, di Eros.

¹⁵³ In tal senso, questa testimonianza mi risulta, finora, poco valorizzata. Ne evidenziano comunque l'originalità HEDREEN 1996: 157, AMBROSINI 2003: 186 e BRILLANTE 2009: 115.

¹⁵⁴ Si veda ancora, su questo, *supra*, capitolo II: 94-103.

¹⁵⁵ Cf. GHALI-KAHIL 1955: 86-90 (nn. 58-71); CLEMENT 1958: 55-58; GHALI-KAHIL 1988: nn. 260-277.

¹⁵⁶ Sui tratti tipici dell'aspetto delle νόμφαι, secondo l'uso della Grecia arcaica, si rimanda a OAKLEY-SINOS 1993: 16, 24-26; VÉRILHAC-VIAL 1998: 298-299, 304-312; TROMBETTI 2009: 529-543.

¹⁵⁷ Cf. GHALI-KAHIL 1955: 88.63.

e i primi Duemila è stata ricomposta in un totale di ventisei frammenti¹⁵⁸, raffigura un motivo simile a quello presente sull'anfora di Londra E 263: Elena scopre il volto, qui intenzionalmente, con un gesto della mano che rievoca il motivo nuziale dell'ἀνακαλυπτήριον, e Menelao al vederla abbandona la spada.

Significativamente diversa è la figura di Elena in due produzioni attiche a figure rosse, entrambe risalenti alla seconda metà del V secolo a.C.: sono ancora scene del tipo *pursuit and flight*, la prima su un cratere a campana del 440-430 a.C., conservato a Toledo, Ohio (fig. 15), l'altra su un'oinochoe del 430-425 a.C. esposta ai Musei Vaticani (fig. 16). I due vasi sono le uniche testimonianze di una particolare rappresentazione di Elena che, in fuga, mostra il fianco nudo. Al gesto di ἀνακάλυψις che, nelle scene sinora considerate, sembra determinare la resa amorosa di Menelao, si sostituisce lo svelamento di una parte del corpo dalle implicazioni erotiche ben più esplicite¹⁵⁹. Il motivo di Elena φαεινομηρίς, che mostra il fianco, è stato giustamente avvicinato alle versioni letterarie dell'episodio di riconquista nelle quali Elena mostra il seno a Menelao, che getta la spada, sedotto¹⁶⁰. Entrambi riconducono infatti alla nudità di Elena la caduta della spada e la conseguente resa amorosa di Menelao. Lily Ghali-Kahil non ritiene plausibile che un dettaglio di erotismo esplicito quale il seno svelato sia ammesso all'epoca di Lesche¹⁶¹ e, riprendendo una teoria già di Löwy¹⁶², propone che i due vasi attici con Elena φαεινομηρίς guardino a un modello iconografico comune, in virtù della reciproca somiglianza formulare: il modello sarebbe da individuare in un perduto dipinto di Polignoto, risalente dunque alla prima metà del V secolo a.C.¹⁶³. La tesi di un modello archetipico perduto nell'iconografia e la presunta problematicità di una scena di nudo all'epoca di Lesche portano Lily Ghali-Kahil a concludere che il dettaglio della nudità di Elena abbia avuto origine nell'iconografia e sia stato accolto, solo in seguito, dalla collaterale tradizione letteraria¹⁶⁴.

In effetti, la proposta di recuperare in Polignoto un modello comune per i due vasi attici è interessante, se si pensa alla descrizione di Pausania della *Lesche degli Cnidi* affrescata da

¹⁵⁸ Lo studio della ricostruzione dell'oinochoe di Villa Giulia è ripercorso e argomentato in AMBROSINI 2003: 179-205.

¹⁵⁹ Il motivo iconografico di Elena che mostra il fianco è esaminato dettagliatamente in un contributo, imprescindibile per la mia analisi, di Carmela Roscino, in CASTELLANETA 2013: 119-137.

¹⁶⁰ Per l'articolato *status quaestionis*, cf. CASTELLANETA 2013: 88-106.

¹⁶¹ GHALI-KAHIL 1955: 31. Cf. *supra*, capitolo II: 98 n. 115.

¹⁶² LÖWY 1912: 286-287.

¹⁶³ Cf. GHALI-KAHIL 1955: 97-98.

¹⁶⁴ Cf. GHALI-KAHIL 1955: 326-327.

Polignoto (X 25), della quale si è detto poco sopra¹⁶⁵. Stando a Pausania, infatti, una serie di dipinti della *Lesche* di Delfi era ispirata al poema di Lesche. Se si dà credito a questa informazione, la tesi dell'origine iconografica del motivo non convince: lo stesso Polignoto, infatti, potrebbe aver tratto da Lesche la scena di Menelao che abbandona la spada alla vista della nudità di Elena.

c. Elena φαίνομηρίς e lo svelamento del seno, fra iconografia e letteratura

Rimane da indagare in che modo, e seguendo quali sviluppi, il motivo iconografico si sia modificato nel corso dei decenni, fra VI e V secolo a.C.: se influenzato dalla letteratura precedente e coeva, o eventualmente influenzandola.

Un primo dato importante da mettere in luce riguarda, nell'iconografia, la svolta che si rileva intorno alla metà del V secolo a.C., in relazione alla scena di Menelao che abbandona la spada alla vista di Elena. Se, infatti, nelle rappresentazioni della prima metà del secolo Elena è colta nel gesto dell'ἀνακάλυψις, i due vasi attici di Toledo (67.154) e dei Musei Vaticani (16535) la mostrano, per la prima volta, φαίνομηρίς. Alla novità del fianco scoperto corrisponde un'evoluzione iconografica dell'intera figura di Elena, rappresentata non più con il chitone ionico a fitte pieghe e con il capo velato¹⁶⁶, ma con indosso il peplo di tipo dorico, composto di un unico telo rettangolare che veniva fissato sulle spalle con fibule e stretto da una cintura in vita, lasciando così scendere slegati i lembi del telo lungo un fianco¹⁶⁷. Si legge in Plutarco (*Comp. Lyc. et Num.* 3, 3-4) che il peplo dorico, che appunto lasciava scoperto un fianco perché i lembi vi ricadevano liberi, era usato correntemente dalle παρθένοι spartane, per questo denominate da Ibico φαίνομηρίδες (fr. 339 Davies). A sostegno di tale affermazione, Plutarco cita anche Sofocle (fr. 872 Radt, *TrGF*)¹⁶⁸ ed Euripide (*Andr.* 597-598)¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Cf. *supra*, capitolo II: 96 n. 109.

¹⁶⁶ Secondo l'uso comune delle donne sposate: cf. OAKLEY-SINOS 1993: 16, 24-26.

¹⁶⁷ Cf. ROSCINO 2013: 125 (in CASTELLANETA 2013: 119-137).

¹⁶⁸ Soph. fr. 872 Radt: καὶ τὰν νέορτον, ἃς ἔτ' ἄστολος χιτῶν/ θυραῖον ἀμφὶ μηρὸν/ πτύσσεται, Ἑρμιόναν, «e la giovane Ermione, che già una tunica discinta ricopre fino alle gambe nude».

¹⁶⁹ Eur. *Andr.* 597-598: αἱ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμου/ γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένους, «[le spartane] escono con i giovani, con le cosce nude e i pepli al vento».

(3) Ἔτι δὲ μᾶλλον ἢ περὶ τὰς παρθένους φυλακὴ κατέσταλται τῷ Νομᾷ πρὸς τὸ θῆλυ καὶ κόσμιον· ἢ δὲ τοῦ Λυκούργου παντάπασιν ἀναπεπταμένη καὶ ἄθλητος οὖσα τοῖς ποιηταῖς λόγον παρέσχηκε. φαινομηρίδας τε γὰρ αὐτὰς ἀποκαλοῦσιν, ὡς Ἴβυκος, καὶ ἀνδρομανεῖς λοιδοροῦσιν, ὡς Εὐριπίδης [...].

(4) τῷ γὰρ ὄντι τοῦ παρθενικοῦ χιτῶνος αἱ πτέρυγες οὐκ ἦσαν συνερραμμέναι κάτωθεν, ἀλλ' ἀνεπτύσσοντο καὶ συνανηγύμνου ὅλον ἐν τῷ βαδίζειν τὸν μηρόν. καὶ σαφέστατα τὸ γινόμενον εἶρηκε Σοφοκλῆς [...].

Interessante anche la testimonianza di Cheremone, poeta tragico vissuto nella prima metà del IV sec. a.C., che in un frammento di un dramma andato perduto, l'*Oineo* (Chaerem. 71 fr. 14 Snell, *TrGF*), del quale ci dà notizia Ateneo¹⁷⁰, descrive un gruppo di giovani donne distese a riposare dopo essersi esibite in una danza, presumibilmente legata al culto di Afrodite o comunque a rituali pre-nuziali¹⁷¹. Di seguito il testo (1-17):

ἔκειτο δ' ἢ μὲν λευκὸν εἰς σεληνόφωσ
φαίνουσα μαστὸν λελυμένης ἐπωμίδος,
τῆς δ' αὖ χορεία λαγόνα τὴν ἀριστεράν
ἔλυσε· γυμνὴ δ' αἰθέρος θεάμασιν
ζῶσαν γραφὴν ἔφαινε, χρῶμα δ' ὄμμασιν (5)
λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντηγύει σκιᾷ.
ἄλλη δ' ἐγύμνου καλλίχειρας ὠλένας,
ἄλλης προσαμπέχουσα θῆλυν αὐχένα.
ἢ δὲ ῥαγέντων χλανιδίων ὑπὸ πτυχαῖς
ἔφαινε μηρόν, κάζεπεσφραγίζετο (10)
ῥας γελώσης χωρὶς ἐλπίδων ἔρω.

¹⁷⁰ Ath. 13.608 BC.

¹⁷¹ Sullo studio puntuale del contesto e dell'abbigliamento delle fanciulle, elementi questi che fanno escludere la danza dionisiaca lasciando piuttosto pensare a un rito pre-nuziale, si veda DOLFI 2004: 45-54 (in part. 48-54): le vesti sono tessute, e non di pelle animale; le piante aromatiche rimandano al culto di Afrodite (cf. in particolare Saffo, fr. 94 V.) e non includono l'edera, tipica della tradizione dionisiaca.

ὑπνωμέναι δ' ἔπιπτον ἐλενίων¹⁷² ἔπι,
ἴων τε μελανόφυλλα συγκλῶσαι πτερὰ
κρόκον θ', ὅς ἡλιῶδες εἰς ὑφάσματα
πέπλων σκιᾶς εἶδωλον ἐξωμόργνυτο, (15)
ἔρση δὲ θαλερὸς ἐκτραφεὶς ἀμάρακος
λειμῶσι μαλακοὺς ἐξέτεινεν αὐχέναν.

Una (fanciulla) era distesa e bianco al chiar di luna
mostrava il seno, sciolta la spallina della veste;
di un'altra invece il movimento della danza il fianco sinistro
aveva liberato e nuda mostrava alla vista del cielo
una pittura vivente: la sua pelle riluceva bianca (5)
allo sguardo, effetto di ombra oscura.
Un'altra aveva nude le braccia dalle belle mani
ed abbracciava il collo delicato di un'altra.
Questa sotto i lembi della mantellina strappata
mostrava una coscia, e traspariva il sigillo (10)
di un amore senza speranze dalla sua ridente gioventù.
Nel sonno ricadevano sulla calaminta,
schiacciando le piume delle viole dai neri petali
e il croco, che imprimeva sui tessuti dei pepli
l'immagine solare di un'ombra, (15)
e la florida maggiorana, nutrita dalla rugiada,
distendeva i suoi molli steli sui prati¹⁷³.

Non pochi elementi meritano attenzione: una fanciulla mostra il seno (1-2), alcune il fianco (3-6), altre la coscia (9-11). La descrizione delle vesti, che con i movimenti della danza si sono slacciate sulla spalla o aperte sul fianco sinistro, risponde alle caratteristiche del peplo dorico delle παρθένοι, fissato alla spalla da una fibbia e stretto con una cintura in vita, così da

¹⁷² Il termine ἐλενίων – la «calaminta», un'erba aromatica delle *Lamiaceae* – è molto raro: in poesia si trova solo in questo passo. Come fa notare DOLFI 2004: 47, non è forse un caso che il nome implichi una connessione con Elena e con un culto della vegetazione.

¹⁷³ La traduzione è di DOLFI 2004: 44.

rimanere morbido e libero lungo la coscia¹⁷⁴. La presenza, poi, di piante come la calaminta, le viole, il croco e la maggiorana rievoca il contesto nuziale: nel rituale greco, dell'abbigliamento della sposa faceva parte il γαμήλιον στέφος, una corona nuziale di erbe aromatiche, generalmente maggiorana o origano¹⁷⁵, simbolo e augurio di fecondità¹⁷⁶.

Alle testimonianze appena citate di Plutarco e Cheremone, si aggiunge quella di Polluce (7, 54-55), nella quale si legge che le cosiddette φατομηρίδες erano παρθένοι appartenenti alla classe degli Spartiati e indossavano uno σχιστὸς χιτῶν, un «chitone aperto» (54.8)¹⁷⁷.

La scelta di questo tipo di veste, il peplo dorico delle παρθένοι, nella rappresentazione di Elena sui due vasi attici di Toledo e dei Musei Vaticani richiama, dunque, da un lato l'origine laconica di Elena¹⁷⁸ – e con essa la spregiudicatezza delle donne spartane¹⁷⁹ – dall'altro il suo essere ancora giovane e nubile. Numerose e importanti sono le implicazioni che questa nuova immagine, nel contesto attico, di Elena παρθένος comporta¹⁸⁰: rappresentata non più nelle vesti della νύμφη, ma appunto con indosso il peplo delle παρθένοι¹⁸¹, la sua figura subisce un 'ringiovanimento', un ritorno allo *status* di giovane donna non ancora sposata, che mal si accorda con la veridicità dell'episodio, avvenuto dopo dieci anni di guerra e a seguito di tre matrimoni¹⁸². Secondo Carmela Roscino, che alla questione ha dedicato uno studio accurato, tale regressione dell'immagine di Elena allo stadio prenuziale, che si registra a partire dal 440 a.C., può essere spiegata nel delicato contesto ateniese al tempo della democrazia radicale: si tratterebbe di un tentativo di «normalizzazione» del personaggio, al fine di un recupero dei tradizionali valori del γένος che la resistenza conservatrice, vivace in quegli anni ad Atene, intendeva esaltare, guardando al modello oligarchico di Sparta¹⁸³. In questa ottica, si presuppone che l'evoluzione della scena nell'arte figurativa abbia mantenuto una notevole

¹⁷⁴ Piuttosto che alle tipiche vesti ricavate da pelli di animali delle baccanti, come attestano alcuni celebri passi di Euripide: *Bacch.* 696 e 697; *Phoe.* 1754-1755; fr. 175 Kn.

¹⁷⁵ In Beozia era composta di rametti di asparago, cf. Plut. *Coniug. Praec.* 138D.

¹⁷⁶ Cf. DOLFI 2004: 53-54.

¹⁷⁷ Sulle testimonianze di Plutarco e di Polluce si veda anche ROSCINO 2013: 125-126 (in CASTELLANETA 2013: 119-137).

¹⁷⁸ Cf. CLEMENT 1958: 56-57.

¹⁷⁹ La cui bellezza e lascività trovano conferma nei passi di Sofocle e di Euripide menzionati da Plutarco: cf. su questo anche POMEROY 2002: 132-133.

¹⁸⁰ Per le quali si rimanda a ROSCINO 2013: 125-137 (in CASTELLANETA 2013: 119-137).

¹⁸¹ Segnalo a tal proposito lo studio di JUNKER, TAUCHERT 2015: 107-125, sull'abbigliamento femminile nella Grecia del V secolo a.C. e sul suo significato sociale, condotto attraverso un esame delle testimonianze iconografiche.

¹⁸² Dopo la morte di Paride, infatti, Elena ha sposato il fratello, Deifobo, che Menelao uccide proprio nella notte della presa di Troia, prima di riprendere con sé la moglie. Dell'uccisione di Deifobo per mano di Menelao doveva narrare l'*Ilioupersis* (cf. *Il. Exc., Argumentum* 88-89 Bernabé = Procl. *Chrest.* 239, 14-15 Seve.).

¹⁸³ Cf. ROSCINO 2013: 133-137 (in CASTELLANETA 2013: 119-137).

autonomia, rispetto allo svelamento del seno nel teatro di Euripide e di Aristofane.

Non è possibile, tuttavia, esaminare gli sviluppi iconografici del motivo di «riconquista», con Menelao che abbandona la spada alla vista di Elena, senza valutarne le notevoli aderenze con le versioni letterarie, soprattutto se si considera che l'*Andromaca* è stata messa in scena intorno al 425 a.C. e che la *Lisistrata* è di poco successiva (411 a.C.). La situazione che si prospetta è dunque la seguente: a una svolta iconografica, registrata a partire dalla seconda metà del V secolo a.C. (440-425 a.C.), nella quale Elena è raffigurata φαίνομένης, corrisponde l'innovazione in letteratura dello svelamento del seno, in drammi rappresentati fra il 425 e il 410 a.C. circa – dunque, poco dopo le prime rappresentazioni vascolari di Elena con il fianco denudato. A ciò si aggiunga il caso studio del quale si è ampiamente discusso¹⁸⁴, relativo all'ipotesi che la nudità di Elena fosse già presente sia nella scena del vaso di Mykonos, sia nelle versioni di Lesche e di Ibico.

Alla luce del quadro così composto, è difficile credere che non vi sia stata alcuna forma di interferenza tra la tradizione figurativa e quella letteraria. Sembra persino probabile che il caso del *pithos* di Mykonos trovi conferma nella questione relativa alla presunta nudità nell'*Ilias Parva*: l'originalità di Lesche, che come si è anticipato mostra in altre occasioni di superare le convenzioni dell'epica arcaica¹⁸⁵, potrebbe aver colpito e ispirato direttamente l'autore del vaso di Mykonos. A partire dalla prima metà del V secolo a.C., con la diffusione delle scene di «riconquista» di tipo *pursuit and flight*, si può essere affermato un motivo iconografico ricorrente, incentrato sull'abbandono della spada da parte di Menelao: Elena è colta mentre gli tende le braccia o gli mostra il volto, in gesti che sembrano richiamare, come si è detto, la versione fortunata, ed evidentemente diffusa, di Ibico¹⁸⁶. Negli anni fra il 440 e il 410 a.C., si assiste poi a una svolta che coinvolge, in parallelo, l'iconografia e la letteratura: i due vasi attici di Toledo (67.154) e dei Musei Vaticani (16535) raffigurano, per la prima volta, Elena φαίνομένης, mentre nel teatro di Euripide e Aristofane Elena scopre il seno per sedurre Menelao. Anche in questo caso, appare arduo credere che l'apertura verso una più esplicita nudità di Elena, come fattore determinante dell'ἔπος che agisce su Menelao, abbia interessato le produzioni iconografiche e quelle letterarie in maniera completamente svincolata.

Un'ultima nota merita attenzione, in conclusione di quest'analisi. A partire dall'inizio del IV secolo a.C., il seno di Elena appare palesemente svelato, nelle scene di «riconquista», sulla

¹⁸⁴ Cf. *supra*, capitolo II: 104-106.

¹⁸⁵ Cf. *supra*, capitolo II: 106-107.

¹⁸⁶ Cf. *supra*, capitolo II: 107-110.

ceramica falisca, campana e apula a figure rosse¹⁸⁷. Si consideri, in particolare, il cratere falisco del pittore di Nazzano, risalente ai primi decenni del IV secolo a.C. e conservato al Museo di Villa Giulia (1197) (fig. 17). Secondo Lily Ghali-Kahil, il valore della testimonianza falisca si esaurisce in una riconosciuta ironia del pittore e, più in generale, nella licenziosità tipica dell'arte etrusca¹⁸⁸. Anche qui, tuttavia, sembra difficile non cogliere la possibilità che vi sia stato un influsso dal teatro attico, a maggior ragione in virtù della conclamata influenza che il mondo magno-greco ha esercitato sulle pitture etrusche proprio a partire dal IV secolo a.C.¹⁸⁹.

Pur nella complessità di influenze reciproche di non facile recupero, l'esame delle testimonianze iconografiche e la collaterale analisi della tradizione letteraria fanno luce su un fattore importante, del quale è opportuno tener conto, per garantire una ricostruzione storica delle versioni della «riconquista di Elena» che sia il più accertata possibile. La letteratura e l'iconografia hanno sviluppato in parallelo, attraverso i secoli, un motivo comune, quello di Menelao che abbandona la spada, sedotto da Elena: seppure con strumenti di significazione distinti e autonomi, le due tradizioni, testuale e figurativa, si sono rincorse e, più probabilmente, lambite.

¹⁸⁷ Cf. CLEMENT 1958: 57-58 e MORET 1975: 35-39.

¹⁸⁸ GHALI-KAHIL 1955: 192-193, tav. 73.

¹⁸⁹ Sulle relazioni fra teatro greco e arte etrusca, si veda PALLOTTINO 1984: 353. In considerazione dello scetticismo di alcuni studiosi (HEDREEN 1996: 158; COHEN 1997: 70; DIPLA 1997: 120) relativamente all'ascendenza euripidea del motivo del seno svelato nell'iconografia italiota di IV secolo, CASTELLANETA 2013: 92 afferma che il motivo non è documentato con certezza da fonti letterarie e figurative successive.

CAPITOLO 3

L'Encomio di Elena di Gorgia

3.1 L'Encomio di Elena

Studiare Gorgia, interrogare i suoi testi per coglierne il significato più verosimilmente fedele alle intenzioni autoriali, richiede una particolare forma di autocontrollo: è facile infatti, da un lato, essere investiti dalla riflessione filosofica sul non essere del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος; dall'altro, concentrare l'attenzione e l'esegesi del pensiero gorgiano sul παίγνιον degli scritti retorici, sull'antinomia, sul γοργιάζειν¹, con il rischio di non cogliere a pieno la consistenza dell'opera di Gorgia. Si tratta dei due principali atteggiamenti verso i quali la critica si è per lo più orientata, a partire da Hegel e fino a tutto il Novecento, opponendo di volta in volta il filosofo al retore². Per mantenere l'equilibrio e non cadere nell'uno o nell'altro estremo, è opportuno che, prima di tentare qualsiasi operazione sui testi, si conoscano e comprendano il contesto storico e il sostrato culturale, di ambiente sofistico, nei quali Gorgia ha operato.

A ciò, si aggiunga una difficoltà notevole di ordine materiale: del trattato di Gorgia sul non essere, il Περὶ τοῦ μὴ ὄντος ἢ Περὶ φύσεως³, ci giungono due versioni tarde, quella di un anonimo autore pseudoaristotelico, tramandata nel *De Melisso Xenophane Gorgia*⁴, e quella di Sesto Empirico nel suo *Contro i matematici*⁵. Non stupiscano dunque la proliferazione e la varietà delle interpretazioni, in certi casi contrastanti, che la tradizione critica ha raccolto. Gli unici testi di Gorgia conservati per intero sono i due scritti retorici, l'*Encomio di Elena* e l'*Apologia di Palamede*⁶, che la critica è concorde nel reputare produzione successiva al Περὶ

¹ Su cui si veda *infra* capitolo III: 124-130.

² Come osserva IOLI 2013: 11-13, è possibile ricondurre i numerosi studi filosofici su Gorgia a una costante, che vincola il suo pensiero entro una cornice di origine eleatica (di esplicita opposizione all'eleatismo e a Parmenide in particolare). Si veda, su questo, anche *infra* capitolo III: 146-148.

³ Trattato che, d'ora in avanti, si indicherà con la prima parte del titolo greco riportato da Sesto Empirico (*M.* 7.65): Περὶ τοῦ μὴ ὄντος.

⁴ *MXG* 979a12-980b21.

⁵ *M.* 7.65-87.

⁶ Il testo di entrambi è tramandato dai manoscritti *Burneianus* gr. 95 (A) e *Laurentianus* Plut. gr. IV II (B), che del *Burneianus* è l'apografo; a questi, si aggiungono trentanove manoscritti indipendenti da A per l'*Encomio*, cinque per il *Palamede*.

τοῦ μὴ ὄντος⁷. L'*Encomio*, in particolare, è un testo che, pur nella sua brevità, condensa contenuti di difficile esegesi e presenta una altrettanto complessa e questionata *constitutio textus*⁸.

A questo ampio orizzonte di interpretazione si cercherà di restituire organicità nelle pagine seguenti, con il proposito di non perdere di vista il carattere sostanzialmente unitario dell'opera di Gorgia e, al contempo, di non forzare i richiami fra opere che richiedono anche considerazioni a sé, per caratteristiche e intenti.

3.1.1 Una cronologia incerta

La datazione dell'*Encomio di Elena* ha rappresentato una *vexata quaestio* per la letteratura critica, poiché dalle fonti antiche non si hanno notizie certe. La sua composizione è sicuramente anteriore a quella del *Simposio* di Platone: secondo un nutrito numero di studiosi, infatti, l'elogio di Agatone a Eros (*Symp.* 194 e) si presenta come un'imitazione dello stile di Gorgia, e dell'*Encomio di Elena* in particolare⁹. Ma il *Simposio* ha un *terminus post quem*, il 385 a.C.¹⁰, che risulta molto vicino alla morte di Gorgia, presumibilmente avvenuta intorno al 380 a.C., e che dunque non si può considerare significativo nel determinare una data di composizione dell'*Encomio di Elena*. Prima di esaminare la questione e tentare di ricostruire una cronologia dell'*Encomio*, sulla base delle testimonianze giunte grazie alla tradizione antica, sarà utile considerare le fonti che informano sulla vita e sull'opera di Gorgia.

Apollodoro (*FGrHist.* 244F 33 = 82 A 10 D.-K.), Pausania (VI 17.7-8-9 = 82 A 7 D.-K.), Luciano (*Macrob.* 23 = 82 A 13 D.-K.) e Filostrato (*V. Soph.* I 9.6 = 82 A 1 D.-K.) riferiscono che Gorgia, originario della colonia greca di Leontini, in Sicilia, fu longevo: visse 105 anni secondo Pausania, tra i 107 e i 109 per le altre fonti, alle quali si aggiungano il lessico Suda (s.v. Γοργίας = 82 A 2 D.-K.) e le testimonianze di Cicerone (*Cato* 5.12 = 82 A 12 D.-K.),

⁷ Cf. IOLI 2013: 41.

⁸ Per uno studio della tradizione manoscritta e una rassegna delle principali edizioni critiche dell'*Encomio di Elena*, si veda *infra* capitolo III: 131-135. Recentissima la monografia sull'*Encomio di Elena* di Gorgia curata per De Gruyter da SCHOLLMAYER 2020, nella quale a un'introduzione sulla vita e sulle opere di Gorgia segue lo studio dell'*Encomio* (testo, traduzione e commento letterario).

⁹ Come si vedrà in seguito, cf. *infra* capitolo III: 129. Sulle corrispondenze fra l'*Encomio di Elena* e il discorso di Agatone in *Symp.* 194, sotto gli aspetti linguistico, stilistico e del contenuto, rimando all'analisi di BIEDA 2010: 213-241.

¹⁰ DOVER 1965: 2-20. Il 385 a.C. è ritenuto un *terminus post quem* piuttosto sicuro, per la datazione del *Simposio*, alla luce del riferimento, nel discorso di Aristofane (193a), alla separazione degli Arcadi dagli Spartani avvenuta nel 385 a.C., appunto, in seguito alla pace di Antalcida.

Plinio (*N. Hist.* VII 156 = 82 A 13 D.-K.) e Quintiliano (*Inst. Or.* III 1, 8-9 = 82 A 14 D.-K.). Sulla data di nascita c'è qualche incertezza, derivante dalla discordanza tra le testimonianze: intorno al 500 a.C. secondo Porfirio (82 A 2 D.-K.), un po' più avanti, nel 484 a.C., secondo Olimpiodoro (82 A 10 D.-K.), qualche anno prima del 480 a.C. stando invece a Plutarco (82 A 6 D.-K.). Oltre alle fonti che riportano la presunta data di nascita di Gorgia, giungono poi tre testimonianze che, incrociate, permettono di ricostruire una probabile cronologia¹¹. Si tratta di Pausania (VI 17.7-8-9), Diodoro Siculo (XII 53 1-5) e Ateneo (XI 505 d):

Pausania (VI 17.8-9 = 82 A 7 D.-K.)

οὗτος ὁ Γοργίας πατὴρ μὲν ἦν Χαρμαντίδου, λέγεται δὲ ἀνασώσασθαι μελέτην λόγων πρῶτος ἡμελημένην τε ἐς ἅπαν καὶ ἐς λήθην ὀλίγου δεῖν ἤκουσαν ἀνθρώποις· εὐδοκιμῆσαι δὲ Γοργίαν λόγων ἔνεκα ἔν τε πανηγύρει τῇ Ὀλυμπικῇ φασὶ καὶ ἀφικόμενον κατὰ πρεσβείαν ὁμοῦ Τισίᾳ παρ' Ἀθηναίους. [...] (9) ἀλλὰ γε ἐκείνου τε ἐς πλεον τιμῆς ἀφίκετο ὁ Γοργίας παρὰ Ἀθηναίους, καὶ Ἰάσων ἐν Θεσσαλίᾳ τυραννήσας Πολυκράτους, οὐ τὰ ἔσχατα ἐνεγκαμένου διδασκαλείου τοῦ Ἀθήνησι, τούτου τοῦ ἀνδρὸς ἐπίπροσθεν αὐτὸν ὁ Ἰάσων ἐποιήσατο. βιῶναι δὲ ἔτη Γοργίαν πέντε φασὶν ἐπὶ τοῖς ἑκατόν.

Questo Gorgia era figlio di Carmantide; si dice che egli per primo abbia salvato l'arte dei discorsi, del tutto trascurata e per poco caduta nell'oblio tra gli uomini. E la sua eloquenza acquistò grande fama sia quando partecipò alle feste olimpiche sia quando giunse in ambasceria ad Atene insieme a Tisia. [...] (9) Ma certamente Gorgia ottenne presso gli Ateniesi maggior fama di Tisia, e Giasone, che fu tiranno di Tessaglia [380-370 ca. a.C.], lo stimò molto più di Policrate, che pure non occupava l'ultimo posto della scuola di Atene. Si dice che sia vissuto più di 105 anni.

Diodoro Siculo (XII 53 1-5 = 82 A 4 D.-K.)

ἐπὶ δὲ τούτων [ἐπ' ἄρχοντος δ' Ἀθήνησιν Εὐκλείδου 427] κατὰ τὴν

¹¹ Si veda IOLI 2013: 39-42 per un esame dettagliato della questione e dei relativi *testimonia*.

Σικελίαν Λεοντῖνοι, Χαλκιδέων μὲν ὄντες ἄποικοι, συγγενεῖς δὲ Ἀθηναίων, ἔτυχον ὑπὸ Συρακοσίων πολεμούμενοι. πιεζόμενοι δὲ τῷ πολέμῳ, καὶ διὰ τὴν ὑπεροχὴν τῶν Συρακοσίων κινδυνεύοντες ἀλῶναι κατὰ κράτος, ἐξέπεμψαν πρέσβεις εἰς τὰς Ἀθήνας, ἀξιοῦντες τὸν δῆμον βοηθῆσαι τὴν ταχίστην καὶ τὴν πόλιν ἑαυτῶν ἐκ τῶν κινδύνων ρύσασθαι. (2) ἦν δὲ τῶν ἀπεσταλμένων ἀρχιπρεσβευτὴς Γοργίας ὁ ῥήτωρ, [...]. (3) οὗτος οὖν καταντήσας εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ παραχθεὶς εἰς τὸν δῆμον διελέχθη τοῖς Ἀθηναίοις περὶ τῆς συμμαχίας, καὶ τῷ ξενίζοντι τῆς λέξεως ἐξέπληξε τοὺς Ἀθηναίους ὄντας εὐφυεῖς καὶ φιλολόγους. [...] (5) τέλος δὲ πείσας τοὺς Ἀθηναίους συμμαχεῖν τοῖς Λεοντίνοις, οὗτος μὲν θαυμασθεὶς ἐν ταῖς Ἀθήναις ἐπὶ τέχνῃ ῥητορικῇ τὴν εἰς Λεοντίνους ἐπάνοδον ἐποίησατο.

In quel tempo [sotto l'arcontato di Eucle, 427 a.C.], in Sicilia i Leontini, coloni dei Calcidesi e della stessa stirpe degli Ateniesi, vennero attaccati dai Siracusani; essendo incalzati militarmente e rischiando, vista la superiorità dei nemici, di essere sopraffatti con la forza, inviarono ambasciatori ad Atene per chiedere all'assemblea popolare di accorrere al più presto in loro aiuto, liberando la città dai pericoli. (2) A capo dell'ambasceria era Gorgia il retore, [...]. (3) Costui dunque, giunto ad Atene e condotto dinanzi all'assemblea, tenne un discorso agli Ateniesi in favore dell'alleanza, e costoro, che pure erano ricchi di ingegno e amanti della parola, furono profondamente impressionati dalla novità del suo stile. [...] (5) Alla fine, persuasi gli Ateniesi a stringere alleanza con i Leontini, costui, ammirato ad Atene per la sua tecnica oratoria, fece ritorno in Sicilia.

Ateneo (XI 505 d = 82 A 15a D.-K.)

λέγεται δὲ ὡς καὶ ὁ Γ. αὐτὸς ἀναγνοὺς τὸν ὁμώνυμον αὐτῷ διάλογον πρὸς τοὺς συνήθεις ἔφη· «ὡς καλῶς οἶδε Πλάτων ἰαμβίζειν».

Si dice che Gorgia, dopo aver letto il dialogo che porta il suo nome, disse agli amici: «Com'è bravo Platone a prendere in giro!».

Stando a Pausania (VI 17.9), Giasone, tiranno di Fere dal 380 a.C. al 370 a.C., ebbe grande stima di Gorgia e lo ospitò molto probabilmente presso la sua corte. In Diodoro Siculo (XII 53 1-3) si legge poi che ἐπ' ἄρχοντος δ' Ἀθήνησιν Εὐκλείδου, nel 427 a.C. dunque, il retore Gorgia fu a capo dell'ambasceria che da Leontini partì verso Atene per chiedere aiuto contro l'assalto da parte dei Siracusani. Alla luce delle testimonianze appena esaminate – ma con ovvie riserve sulla verità delle informazioni relative ai 105 anni di vita o più che il retore avrebbe potuto vantare¹² – sembra probabile che Gorgia sia vissuto fra il 485 a.C. e il 385 a.C. circa. Un certo interesse letterario desta l'aneddoto di Ateneo (XI 505 d), nel quale Gorgia, dopo aver letto il dialogo di Platone che nella tradizione porta il suo nome, composto con ogni probabilità intorno al 385 a.C.¹³, scherza con gli amici sulle doti parodiche di Platone.

Della morte di Gorgia si sa poco o nulla. Gli studiosi hanno tentato ipotesi: Untesteiner ha congetturato che Gorgia fosse rimasto in Tessaglia alla corte di Giasone per il resto della vita¹⁴, tesi sostenuta in seguito anche da Sprague¹⁵. Velardi ha invece posto l'evidenza su una fonte spesso trascurata¹⁶ ma dalla quale si può ricavare una notizia interessante¹⁷. Si tratta di un passo di Plutarco nel quale si riporta un incontro fra Gorgia e il pitagorico Liside, quando, di ritorno dalla Grecia in Sicilia, Gorgia avrebbe sostato a Tebe (*De Gen. Socr.* 583b 1-4):

Λῦσις δ' ὅπου γέγονεν ἡγνοεῖτο πολὺν χρόνον, πρὶν γε δὴ Γοργίας ὁ Λεοντῖνος ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἀναπλέων εἰς Σικελίαν ἀπήγγελλε τοῖς περὶ Ἄρκεσον βεβαίως Λύσιδι συγγεγονέναι διατρίβοντι περὶ Θήβας.

Ma dove fosse Liside, non lo si seppe per molto tempo, fino a che Gorgia

¹² Non ritengo vi siano motivi per dubitare della longevità di Gorgia, sulla quale le fonti sono concordi, ma la cifra di 105/109 anni è ovviamente poco verosimile, soprattutto per l'età media all'epoca di Gorgia: i dati che ci giungono potrebbero derivare da una stessa fonte archetipica ed essere stati enfatizzati, in virtù della natura spesso aneddotica delle biografie antiche (a maggior ragione quando si tratti di uomini dalla fama particolarmente diffusa, come nel caso del nostro Gorgia). Si veda su questo ARRIGHETTI 1987: 83-84.

¹³ Sulla cronologia del *Gorgia* di Platone, rimando a DODDS 1957: 24-30.

¹⁴ Cf. UNTERSTEINER 1961: 143.

¹⁵ Cf. SPRAGUE 1972: 30.

¹⁶ Si tratta di una testimonianza tramandata nel *De Genio Socratis* di Plutarco. Non è inclusa tra le testimonianze, ad esempio, in DIELS-KRANZ 1952⁶. L'attendibilità della notizia è stata messa in dubbio anche perché il *De Genio Socratis* è uno scritto denso di elementi aneddotici, alcuni dei quali unanimemente considerati frutto di invenzione (come analizzato da HUFFMAN 1993: 3). Hanno invece incluso il passo di Plutarco tra le testimonianze FOSS 1828: 20-23; MULLACH 1860-67 II: 81; ROSTAGNI 1922: 170; a questi si aggiunga la recente edizione di testimonianze e frammenti di Gorgia curata da Roberta Ioli, che include il passo in *Addenda* (2013: 297-301).

¹⁷ VELARDI 1998: 105.

di Leontini, tornando dalla Grecia in Sicilia, non riferì con sicurezza ad Aresa di essersi incontrato con Liside, che soggiornava a Tebe.

Varie fonti¹⁸ riportano che Liside, a Tebe, fu precettore di Epaminonda. Se si considera che Epaminonda visse fra il 418 a.C. e il 362 a.C., Liside deve aver soggiornato a Tebe nel periodo che va dalla fine del V secolo all'inizio del IV: se in questo stesso periodo si ipotizza un suo incontro con Gorgia, in viaggio verso la Sicilia, è facile pensare che Gorgia fosse allora molto anziano e che tornasse in patria per rimanervi definitivamente. Verosimile è inoltre il legame di Gorgia con l'ambiente pitagorico, considerato il suo discepolato presso Empedocle di Agrigento, che di Pitagora era stato a sua volta allievo. Secondo la notizia di Plutarco, esaminata a fronte delle altre testimonianze su Liside, si può dunque credere che Gorgia abbia passato gli ultimi anni della sua vita in Sicilia e che sia morto all'inizio del IV secolo a.C..

Che si accetti o meno la veridicità delle notizie giunte dalle testimonianze indirette, certamente Gorgia, con il prestigio che gli valse la definizione di πατήρ della sofistica (Filostr. *V. Soph.* I 9.1), godeva di stima e di grande fama presso i contemporanei. Ne è una chiara dimostrazione la statua d'oro che fu eretta a Delfi in suo onore, come si apprende da Pausania (X 18.7): ἐπίχρυσος δὲ εἰκὼν ἀνάθημα Γοργίου τοῦ ἐκ Λεοντίνων αὐτὸς Γ. ἐστίν.

Si apre ora la complessa questione relativa alla data di composizione dell'*Encomio di Elena*¹⁹, che ha significato per la critica una delle prime e più immediate difficoltà²⁰. Lo stile del discorso e il dialetto attico fanno ritenere improbabile una redazione siciliana²¹, o comunque risalente ai primi soggiorni ateniesi, mentre più plausibile è che l'opera sia stata composta in un periodo nel quale la prosa di Gorgia era consapevolmente orientata al dialetto attico come al migliore possibile²². Al finire del XIX secolo risale la proposta del Maaß²³, secondo il quale un possibile *terminus ante quem* sarebbe costituito dalla composizione del *Palamede*, al quale l'*Encomio* sarebbe anteriore per la presenza dello iato, evitato in seguito.

¹⁸ Cicerone *De Orat.* 3.34.139; Diodoro Siculo X 11.2; C. Nepote, *Epam.* 2; Pausania IX 13.1; Diogene Laerzio VIII 7. Il contesto della testimonianza di Plutarco è dunque storicamente valido e rende attendibile la presenza a Tebe di Gorgia. Per una trattazione dettagliata del passo in relazione alle vicende di Liside, rimando a VELARDI 1998: 97-98 e al commento della testimonianza in IOLI 2013: 299-301.

¹⁹ Per una disamina ben articolata della cronologia delle opere di Gorgia, si rinvia a MIGLIORI 1973: 96 e a IOLI 2013: 39-42.

²⁰ ORSINI 1956: 82.

²¹ Così MIGLIORI 1973: 96.

²² Così MACDOWELL 1982: 17. Come fa notare lo stesso MacDowell, tuttavia, il testo giuntoci potrebbe essere frutto della revisione linguistica di un'opera scritta precedentemente.

²³ MAAB 1887: 578-579.

Alla luce di alcune risonanze stilistiche del *Palamede* riscontrabili nel quinto discorso di Antifonte²⁴, Maaß identifica nella data di morte di Antifonte, il 411 a.C., il *terminus ante quem* per la composizione del *Palamede* e, di conseguenza, dell'*Encomio*. A partire dagli studi di Bruns²⁵ e di Preuss²⁶, la questione della cronologia dell'*Encomio* ha coinvolto un suo confronto con le due tragedie di Euripide, le *Troiane* e l'*Elena*, che hanno in comune con l'*Encomio* non solo l'argomento, ma anche la messa in discussione della colpevolezza di Elena – nella forma di un'apologia in giudizio, nel caso delle *Troiane*, e sulla linea tracciata da Esiodo e Stesicoro, nel caso dell'*Elena*. Bruns²⁷ e Immisch²⁸, che pongono l'*Encomio* dopo l'*Elena* del 412 a.C., sono contestati da Schmidt²⁹, secondo il quale è impossibile accettare che Gorgia conoscesse la tragedia di Euripide e il relativo motivo dell'εἰδωλον e non vi facesse riferimento alcuno. Con Schmidt anche Preuss³⁰ ritiene verosimile datare l'*Encomio* tra le due tragedie, le *Troiane* del 415 a.C. e l'*Elena* del 412 a.C.. Orsini³¹, seguendo un filone inaugurato da Pohlenz³² e da Gregoire³³, presenta una dimostrazione analitica della relazione fra l'*Encomio* e le *Troiane*, e in particolare di come si possa recuperare in Euripide una polemica con l'*Encomio di Elena*, una «sottilissima dialettica» contro Gorgia. Una simile cronologia, con l'*Encomio* di poco precedente alle *Troiane*, è sostenuta anche da Migliori³⁴, che pone come *terminus ante quem* dell'*Encomio* il 415 a.C.: se Gorgia avesse composto il suo elogio dopo la messa in scena delle *Troiane*, dovrebbe essere rintracciabile nell'opera di Gorgia un riferimento, una risposta alla tragedia di Euripide. Al contrario, osserva Migliori, alcuni argomenti delle *Troiane* sembrano riprendere, ribaltandole, le argomentazioni dell'*Encomio*. Considerano il 415 a.C. una plausibile data *ante quem* dell'*Encomio*, secondo la tesi proposta da Pohlenz e seguita da Orsini e Migliori, anche Buchheim³⁵, Gagarin³⁶ e Ioli³⁷. Se ne discosta invece Donadi³⁸: sulla base di quella che ritiene una possibile allusione di Gorgia ai *Sette contro Tebe* di Eschilo, in *Hel.* 16, lo studioso propone come data di

²⁴ Antifonte, che fu allievo di Gorgia, del *Palamede* avrebbe replicato alcune metafore in forma identica.

²⁵ BRUNS 1905: 88.

²⁶ PREUSS 1911: 9.

²⁷ BRUNS 1905: 88.

²⁸ IMMISCH 1927: 53.

²⁹ SCHMIDT 1940 III: 72 n. 7.

³⁰ PREUSS 1911: 9.

³¹ ORSINI 1956: 84-86.

³² POHLENZ 1920: 167 n. 1.

³³ GRÉGOIRE-PARMENTIER 1925: 29.

³⁴ MIGLIORI 1973: 96 n. 4.

³⁵ BUCHHEIM 1989: IX.

³⁶ GAGARIN 2002: 108 n. 15.

³⁷ IOLI 2013: 41.

³⁸ DONADI 1977-78: 64-70.

composizione dell'*Encomio* il 405 a.C.. Sulla presunta intertestualità fra l'*Encomio* di Gorgia e le *Troiane* di Euripide si pronuncia anche MacDowell³⁹, che tuttavia, distinguendosi dalla maggior parte delle voci critiche, ne minimizza l'attendibilità, poiché non vi scorge rassomiglianze e richiami reciproci abbastanza evidenti.

La rassegna, pur sintetica, delle principali ipotesi circa la data di composizione dell'*Encomio di Elena* è certo un utile motivo di riflessione, che può facilmente attrarre chi si inserisca nella tradizione degli studi su Gorgia e indurre, come ogni *vexata quaestio*, a tentare una propria soluzione del problema cronologico. Ritengo tuttavia più attendibile, vista l'assenza di fonti a riguardo, l'atteggiamento prudente di Noël⁴⁰: una datazione dell'*Encomio di Elena* sulla base delle sue interdipendenze con le due tragedie di Euripide è senza dubbio un buon metodo di analisi, anche per le implicazioni sull'aspetto sincronico del raffronto, ma non può che rimanere arbitraria, perché rimane comunque indimostrabile, a causa dell'eterogeneità di fondo⁴¹.

³⁹ MACDOWELL 1982: 12.

⁴⁰ NOËL 1989: 376-377.

⁴¹ NOËL 1989: 376.

3.1.2 La retorica di Gorgia: γοργία σχήματα⁴² e τὸ γοργιάζειν⁴³

Nel Περὶ τοῦ μὴ ὄντος⁴⁴ Gorgia dichiara le tre tesi che gli sono valse la definizione, piuttosto diffusa nel panorama critico fra il XIX e il XX secolo, ma in seguito giustamente ridimensionata, di nichilista⁴⁵:

ἐν μὲν καὶ πρῶτον ὅτι οὐδὲν ἔστιν, δεύτερον ὅτι εἰ καὶ ἔστιν, ἀκατάληπτον ἀνθρώπῳ, τρίτον ὅτι εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοί γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῷ πέλας⁴⁶.

Primo, nulla esiste; secondo, se pure esistesse non sarebbe conoscibile per l'uomo; terzo, se anche fosse conoscibile, certo sarebbe inesprimibile e incomunicabile a un altro.

Delle ragioni che inducono a considerare la portata dell'opera di Gorgia al di là del mero nichilismo e della polemica anti-eleatica, si discuterà nelle prossime pagine. Certo è che la sofistica, nella sua complessa ed eterogenea natura, deve essere sempre considerata alla luce del contesto culturale, storico e politico nel quale si è sviluppata⁴⁷. È in tale contesto che prende forma l'attività dei sofisti, «maîtres d'éloquence» certamente, ma anche intellettuali ascrivibili a «quelque chose comme un 'mouvement', caractérisé par une attitude de pensée qu'on va dire, aujourd'hui, [...] relativiste, progressiste, en prise sur les phénomènes et le monde humain, voire humaniste»⁴⁸.

Per queste ragioni i sofisti, e Gorgia in particolare, sono stati accusati di mercificare il sapere, di manovrare il linguaggio come strumento eristico, di essere χρηματισταὶ ἀπὸ φαινομένης σοφίας ἀλλ' οὐκ οὔσης (Arist. *Sophist. El.* I 165a22). Il discredito nei confronti della sofistica come φαινομένη σοφία ἀλλ' οὐκ οὔσα, canonizzato dalla tradizione platonico-

⁴² Sulla discussa origine dell'espressione γοργία σχήματα, rimando allo studio di NOËL 1999: 204-207.

⁴³ Filostrato, *V. Soph.* I 9.3.

⁴⁴ Il trattato è stato tramandato da un anonimo autore pseudoaristotelico, in un più ampio scritto noto come *De Melisso Xenophane Gorgia* (MXG 979a12-980b21, non incluso in D.-K.) e da Sesto Empirico nel trattato *Contro i matematici* (M. VII 65-87= 82 B 3b D.-K. 65-87).

⁴⁵ Su questo, si veda la scheda in appendice al capitolo (*infra* capitolo III: 146-148).

⁴⁶ Cf. 82 B 3b D.-K. 65.

⁴⁷ Nella lotta per il potere seguita alla morte di Pericle, lo scontro politico fra la classe borghese e gli aristocratici si acuisce, com'è ovvio: il primo strumento da saper praticare nel confronto pubblico è l'eloquenza. Per una contestualizzazione puntuale della nascita e dello sviluppo della sofistica ad Atene, rimando a CASSIN 1996: 1021-1038 e PERNOT 2000: 24-41.

⁴⁸ CASSIN 1996: 1021.

aristotelica, ha finito per qualificare Gorgia e i sofisti come dei cattivi filosofi, avviando una linea critica che ha segnato i giudizi a venire, a danno di una verità storica ben più articolata⁴⁹. Al di là della complicata questione relativa alla componente speculativa del pensiero gorgiano⁵⁰, ciò che in questa sede ci interessa considerare è la portata dell'opera di Gorgia nella sua dimensione retorico-letteraria.

Numerose testimonianze ricordano Gorgia come il primo rappresentante di quell'arte retorica fondata, secondo Cicerone (*Brutus* XII 46) e Quintiliano (*Inst. Or.* III 1, 8-9), nella prima metà del V secolo dai siracusani Corace e Tisia⁵¹. Di seguito le principali testimonianze, da Diodoro Siculo al lessico *Suda*, sulla notorietà di Gorgia retore:

Diodoro Siculo XII 53.2

ἦν δὲ τῶν ἀπεσταλμένων ἀρχιπρεσβευτῆς Γ. ὁ ῥήτωρ, δεινότητι λόγου πολὺ προέχων τῶν καθ' αὐτόν. οὗτος καὶ τέχνας ῥητορικὰς πρῶτος ἐξεῦρε καὶ κατὰ τὴν σοφιστείαν τοσοῦτο τοὺς ἄλλους ὑπερέβαλεν, ὥστε μισθὸν λαμβάνειν παρὰ τῶν μαθητῶν μνᾶς ἑκατόν.

A capo dell'ambasceria era Gorgia il retore, di gran lunga superiore ai suoi contemporanei per l'abilità oratoria. Costui per primo inventò le arti legate alla parola e a tal punto primeggiò sugli altri in sottigliezza sofistica da richiedere come compenso ai suoi discepoli cento mine a testa.

Filostrato *V. Soph.* I 9.1

Σικελία Γοργίαν ἐν Λεοντίνοις ἤνεγκεν, ἐς ὃν ἀναφέρειν ἡγώμεθα τὴν τῶν σοφιστῶν τέχνην ὥσπερ ἐς πατέρα· εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείμεν, ὥς πολλὰ τῇ τραγωιδίᾳ ξυμβάλετο ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῶι καὶ ἡρώων εἶδесιν ἀγγέλοις τε καὶ ἐξαγγέλοις καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν, τοῦτο ἂν εἴη καὶ ὁ Γοργίας τοῖς ὁμοτέχνους.

⁴⁹ Su questi problemi si veda CORRADI 2012.

⁵⁰ Questione per la quale si segnalano UNTERSTEINER 1961; MIGLIORI 1973; IOLI 2013. Per lo *status quaestionis*, si veda la scheda in appendice al seguente paragrafo (*infra*, capitolo III: 146-148).

⁵¹ Su Corace e Tisia si rimanda a KENNEDY 1994 (in part. 11-29). Sui primi sviluppi della retorica, in relazione alla filosofia, cf. anche TULLI 2002: 1-8 (in part. 1-2).

La Sicilia, nella città di Leontini, ha dato alla luce Gorgia, al quale riteniamo che come a un padre vada fatta risalire l'arte dei sofisti. Se infatti pensiamo a Eschilo e alle tante novità che introdusse nella tragedia, dotandola di costumi, dell'alto coturno, di figure di eroi, messaggeri, nunzi narratori, di azioni da svolgersi sulla scena e dietro la scena, potremmo dire che un ruolo analogo fu quello di Gorgia tra i cultori della sua stessa arte.

Diogene Laerzio VIII 58

Γοργίαν γοῦν τὸν Λεοντῖνον αὐτοῦ γενέσθαι μαθητὴν, ἄνδρα ὑπερέχοντα ἐν ῥητορικῇ καὶ τέχνην ἀπολελοιπότα. [...]

Suo [di Empedocle] discepolo fu Gorgia di Leontini, che si distinse nell'arte retorica e che ci ha lasciato in proposito un trattato. [...]

Suda s.v. Γοργίας

[...] οὗτος πρῶτος τῷ ῥητορικῷ εἶδει τῆς παιδείας δύναμιν τε φραστικὴν καὶ τέχνην ἔδωκε.

[...] Costui per primo conferì all'aspetto retorico dell'educazione forza espressiva e fondamento teorico.

Prima di esaminare il contenuto dell'opera di Gorgia – prima dunque di entrare nel vivo dell'oggetto retorico in quanto λόγος relativo a un certo argomento, e orientato a uno scopo specifico –, sarà bene indagare i tratti che hanno elevato lo stile di Gorgia a paradigma della τέχνη ῥητορική di quinto secolo⁵². Anche in questo caso, è utile far parlare direttamente le testimonianze:

Aristofane *Av.* 1694-1705

⁵² Sulla retorica di Gorgia si veda anche il recente contributo di TONDELLI 2021: 321-326.

[...] πανοῦργον ἐγ-
γλωττογαστόρων γένος,
οἱ θερίζουσιν τε καὶ σπεί-
ρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτ-
ταισι συκάζουσί τε·
βάρβαροι δ' εἰσὶν γένος,
Γοργίαι τε καὶ Φίλιπποι,
[...]

[...] un'astuta
stirpe di ventrilingui,
che con la lingua mietono, seminano,
vendemmiano
e colgono fichi.
Son dei barbari,
dei Gorgia e dei Filippi
[...]

Diodoro Siculo XII 53.4

πρῶτος γὰρ ἐχρήσατο τοῖς λέξεως σχηματισμοῖς περιττοτέροις καὶ τῇ φιλοτεχνίαι διαφέρουσιν, ἀντιθέτοις καὶ ἰσοκώλοις καὶ παρίσοις καὶ ὁμοιοτελεύτοις καὶ τισιν ἑτέροις τοιούτοις, ἃ τότε μὲν διὰ τὸ ξένον τῆς κατασκευῆς ἀποδοχῆς ἤξιοῦτο, νῦν δὲ περιεργίαν ἔχειν δοκεῖ καὶ φαίνεται καταγέλαστα πλεονάκις καὶ κατακόρως τιθέμενα.

Per primo infatti ricorse a figure di stile alquanto ricercate che si distinguevano per ingegnosità, antitesi, isocolie, parisosi, omoteleuti e altre figure di questo tipo, che allora erano accolte con favore per la novità della tecnica, ma che oggi si ritiene siano eccessivamente artificiose e che appaiono ridicole se usate con troppa frequenza fino alla stucchevolezza.

Dionigi di Alicarnasso *Lys.* 3

δηλοῖ δὲ τοῦτο Γοργίας τε ὁ Λεοντῖνος ἐν πολλοῖς πάνυ φορτικὴν τε καὶ ὑπέρογκον ποιῶν τὴν κατασκευὴν καὶ «οὐ πόρρω διθυράμβων τινῶν» [Plato *Phaedr.* 238d].

Di questa maniera poetica dà prova Gorgia di Leontini, che in più occasioni presenta uno stile pesante e smodato, con espressioni «non lontane dalla maniera ditirambica» [Plato *Phaedr.* 238d].

Filostrato *V. Soph.* I 9.2-4

(2) ὁρμῆς τε γὰρ τοῖς σοφισταῖς ἤρξε καὶ παραδοξολογίας καὶ πνεύματος καὶ τοῦ τὰ μεγάλα μεγάλως ἐρμηνεύειν, ἀποστάσεών τε καὶ προσβολῶν, ὑφ' ὧν ὁ λόγος ἡδίων ἑαυτοῦ γίνεται καὶ σοβαρώτερος, περιεβάλλετο δὲ καὶ ποιητικὰ ὀνόματα ὑπὲρ κόσμου καὶ σεμνότητος. (3) [...] καὶ Ἀγάθων δὲ ὁ τῆς τραγωιδίας ποιητής, ὃν ἡ κωμωιδία σοφόν τε καὶ καλλιεπῆ οἶδε, πολλαχοῦ τῶν ἰάμβων γοργιάζει.

(2) Tra i sofisti fu il primo a far uso dell'impeto oratorio, di espressioni inusuali, di un tono ispirato, di uno stile solenne per argomenti solenni, di frasi staccate ed esordi improvvisi, attraverso i quali il discorso si fa più piacevole e grandioso; e lo rivestiva anche di termini poetici, per ottenere decoro e gravità. (3) [...] Anche il poeta tragico Agatone, noto alla commedia come artista capace ed elegante nell'espressione, in molti dei suoi giambi gorgizza.

Suda s.v. Γοργίας

[...] τροπαῖς τε καὶ μεταφοραῖς καὶ ἀλληγορίαις καὶ ὑπαλλαγαῖς καὶ καταχρήσεσι καὶ ὑπερβάσεσι καὶ ἀναδιπλώσεσι καὶ ἐπαναλήψεσι καὶ ἀποστροφῶν καὶ παρισώσεσιν ἐχρήσατο.

[...] Fece uso di tropi, metafore, allegorie, ipallagi, catacresi, iperbati, anadiplosi, epanalessi, apostrofi, parisosi.

Gorgia è il «ventrilinguo», l'ἑγγλωττογάστωρ che con la lingua miete, semina, vendemmia e coglie fichi, nei termini mordaci di Aristofane. È il retore dell'innovazione e delle ingegnose soluzioni, che lo hanno reso noto e acclamato, ma che da Diodoro Siculo sono ritenute artificiose. La sua prosa è poetica, secondo Dionigi di Alicarnasso, che citando Platone definisce le espressioni di Gorgia «non lontane dalla maniera ditirambica» (*Phaedr.* 238d). Da Diodoro, Filostrato e dal lessico *Suda* giungono poi dettagli sullo stile, sull'impeto oratorio, solenne e insieme dinamico, sulla forza espressiva delle numerose figure retoriche (tropi, metafore, allegorie, ipallagi, catacresi, iperbati, anadiplosi, epanalessi, apostrofi, parisosi⁵³). Lo stile vigoroso, strumento di un impegno politico dal respiro panellenico, continua a suscitare ammirazione ad Atene fino agli ultimi anni di attività retorica: persino il poeta tragico Agatone, riferisce Filostrato, in molti dei suoi giambi γοργιάζει, «gorgizza».

L'influsso di Gorgia sulla poesia tragica di Agatone doveva essere un fatto evidente e noto, viste anche le testimonianze di Platone nel *Simposio*: Agatone pronuncia un elogio di Eros (194e-197e) che ha tutto l'aspetto di una mimesi parodica dell'*Encomio di Elena* di Gorgia⁵⁴, tanto da far affermare a Socrate (198c) che il discorso appena pronunciato da Agatone Γοργίου ἀνεμίμνησκεν, gli ha ricordato Gorgia. Ma il termine γοργιάζειν, coniato da Filostrato, è un sintomo inequivocabile di quanto lo stile del sofista fosse percepito come altro rispetto alla norma oratoria fino ad allora conosciuta e praticata. Si parla, d'altro canto, di γοργία σχήματα per indicare le figure di stile tipiche dell'*usus* di Gorgia⁵⁵. Sebbene in queste figure gorgiane la critica riconosca abitualmente la cifra della prosa di Gorgia⁵⁶, Noël ridimensiona l'eccezionalità dei γοργία σχήματα, ritendendoli una invenzione particolarmente fortunata di Dionigi di Alicarnasso, che in Gorgia individuava il paradigma di una retorica dell'eccesso, portata all'estremo dai suoi stessi strumenti. I γοργία σχήματα sarebbero invece da ritenere figure di stile più genericamente proprie della retorica attica⁵⁷. Nonostante l'utilità del lavoro di Noël, sia per la ricostruzione storica sia per l'indagine sulle

⁵³ Cf. Diod. Sic. XII 53.4; *Suda* s.v. Γοργίας.

⁵⁴ Sul discorso di Agatone come parodia in polemica contro la poesia e contro l'*epideixis* sofistica, si veda REGALI 2016: 204-208 (in part. 205 in relazione all'*Encomio di Elena* di Gorgia). Cf. anche *supra* capitolo III: 117.

⁵⁵ Sulle quali si vedano le testimonianze riportate sopra (*supra*, capitolo III: 124-130).

⁵⁶ Come in IOLI 2013: 74-75. Dei tratti che definiscono le «figure gorgiane» si è utilmente occupato NATALI 1999: 140-143.

⁵⁷ NOËL 1999: 207-211. Proprio a partire da una sopravvalutazione della rigidità e tipicità dei γοργία σχήματα, Immisch nella sua edizione del 1927 opera sul testo, prevalentemente basato sulle lezioni attestate dal codice X, numerosi interventi di 'ripristino' laddove il testo tradito tradisca la simmetria che l'editore pretende di trovare in un discorso di Gorgia (anche a danno della fedeltà al testo stesso). Si veda su questo DONADI 1985: LIV-LV.

fonti, non si può ignorare un dato di fatto, palesato proprio dalle numerose testimonianze antiche: Gorgia è ricordato come l'εὐρετής di un tipo di retorica nel quale la forma prosastica e la musicalità della poesia si uniscono, arricchendosi l'un l'altra. Il Socrate del *Menone* (76c4-e4), nel definire la natura dei colori κατὰ Γοργίαν, alla maniera di Gorgia, ammette di aver dato a Menone una risposta τραγική. L'attributo tragico riferito allo stile di Gorgia è certamente misura di quella commistione, della quale si è detto, tra l'uso di figure tipicamente poetiche e la prosa retorica⁵⁸. Lo conferma Aristotele, quando nella *Retorica* criticando la λέξις ποιητική di Gorgia (III 3.1404a26), spiega che (III 3.1406b4):

[...] τὸ ψυχρὸν ἐν ταῖς μεταφοαῖς γίνεται· [...] οἷον Γοργίας «χλωρὰ καὶ ἄναιμα τὰ πράγματα», «σὺ δὲ ταῦτα αἰσχυρῶς μὲν ἔσπειρας κακῶς δὲ ἐθέρισας»· ποιητικῶς γὰρ ἄγαν.

[...] la freddezza di stile è data dalle metafore: [...] come quando Gorgia scrive «eventi prematuri (tremanti) ed esanguini»; «disonorevolmente hai seminato, miseramente hai mietuto», e il suo stile è troppo poetico.

Non si devono inoltre dimenticare la citazione platonica (*Phaedr.* 238d), riportata da Dionigi di Alicarnasso (*Lys.* 3), circa lo stile di Gorgia vicino «alla maniera ditirambica», e il frammento di Plutarco (*De glor. Ath.* 348c) sul valore dell'ἀπάτη per Gorgia, per cui «chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare è più saggio di chi non è stato ingannato», ὃ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

In altri termini, Gorgia vincola la comunicazione tradizionalmente intesa, perché applica una λέξις ποιητική a una struttura che, lontana dalla norma metrica della poesia, presenta gli argomenti nella forma logico-matematica del λογισμός, della dimostrazione⁵⁹. Lo stesso *Encomio di Elena* è da Gorgia definito un λογισμός (*Hel.* 2)⁶⁰: nell'efficacia argomentativa del λόγος risiede la δύναμις di un discorso che, costruito per tesi verificate, è inconfutabile.

⁵⁸ Sul rapporto tra Gorgia e il teatro tragico, si vedano in particolare ROSENMEYER 1955, per il quale Gorgia è «tragico» anche in virtù dell'oscurità del suo linguaggio, veicolo di ἀπάτη, e WILLIAMS 1993: 213 n. 35, che vi rileva una vicinanza solo stilistica.

⁵⁹ Come si vedrà nel dettaglio più avanti, cf. *infra*, capitolo III: 142-145.

⁶⁰ Cf. *infra* capitolo III, *Commento s.v.* «argomentazione».

3.1.3 Alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta dell'*Encomio* e le principali edizioni critiche⁶¹

Il testo dell'*Encomio di Elena* è conservato in quarantuno manoscritti, la cui più recente edizione è quella Teubneriana di Francesco Donadi del 2016, adottata qui come edizione di riferimento e alla quale si rimanda per la discussione in dettaglio dell'intera tradizione manoscritta⁶².

Relativamente alla parte più alta dello *stemma*, tuttavia, sono opportune alcune osservazioni preliminari. I sei codici riportati di seguito⁶³ risalgono a un arco temporale che comprende i secoli dal X al XIV:

V (*Parisinus* Coisl. 249, s. X)

X (*Palatinus* Gr. 88, s. XII)

A (*Codex Crippsianus*, o *Burneianus* 95, ss. XIII ex.-XIV in.)

R (*Parisinus* Gr. 1038, s. XIV in.)

Co (*Vaticanus* Gr. 2207, s. XIV in.)

Am₃ (*Ambrosianus* Gr. 230, s. XIV)

Il *Burneianus* 95 (A) diverge per una buona serie di lezioni dagli altri manoscritti, che in luogo delle varianti di A presentano lezioni fra loro comuni⁶⁴. Sulla base di tale opposizione, Donadi separa il codice A, discendente diretto dell'archetipo α , dai codici V X R Co Am₃,

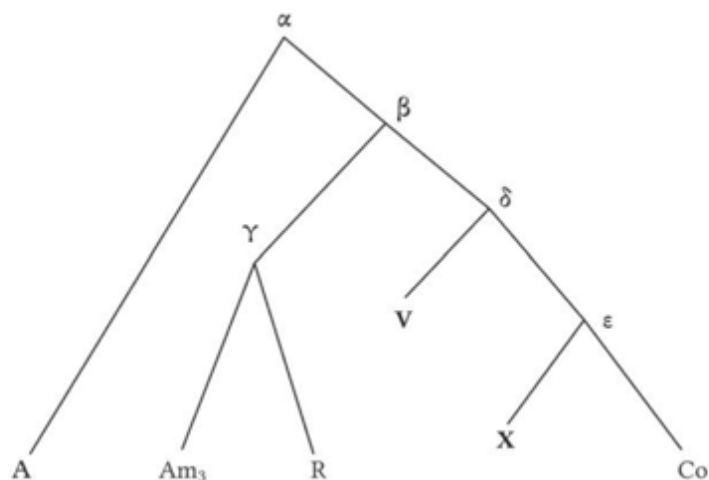
⁶¹ Con il seguente studio della tradizione manoscritta e la rassegna delle principali edizioni critiche dell'*Encomio di Elena*, che qui presento senza pretesa di esaustività, intendo ripercorrere la storia critica del testo dell'*Encomio* nei suoi nodi fondamentali. Lo scopo non è, dunque, proporre un esame completo della tradizione, ma esporre alcune considerazioni, di natura per lo più storica, sulla trasmissione del testo e sulle edizioni che, per il mio studio dell'*Encomio di Elena*, ho ritenuto imprescindibili. Per una prefazione critica compiuta e impegnata, rinvio alle due edizioni di Donadi, la teubneriana del 2016 e quella pubblicata nel 1982 per «L'Erma» di Bretschneider, che non a torto è ritenuta da Federico Condello (2019: 147-172, cf. in part. 147 n. 2) migliore della nuova edizione 2016. Alla recensione accuratissima di Condello rimando per lo studio dei casi specifici in cui Donadi rinuncia, nell'edizione attuale, a soluzioni testuali che aveva invece accolto nell'edizione del 1982, e che risultano più convincenti (CONDELLO 2019: 150-159). Basti qui considerare che nella teubneriana Donadi sostiene un conservatorismo talvolta fin troppo rigido, teso a preferire *a priori* la lezione di A, eletto *codex optimus*, quando la scelta stemmatica con β sia paritaria e la *recensio* aperta (*ibidem*: 150). Per queste ragioni segnalerò di volta in volta, nelle *Note al testo* che propongo (cf. *infra* capitolo III, *Note al testo*: 167-174), le scelte testuali divergenti dall'edizione di DONADI 2016.

⁶² DONADI 2016: IX-XXXIV.

⁶³ Cf. *infra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 12.53.

⁶⁴ Si veda la *Tabula I* con le lezioni di V X Am₃ R Co contro quelle di A, in DONADI 2016: X-XI.

tutti riconducibili almeno a un subarchetipo β ⁶⁵.



Seguo Donadi (1982: LVI-LXI e 2016: XXXIII-XXXIV), che a sua volta riprende Diels (1952⁶⁶: 288), nel considerare *codex optimus* il *Burneianus* 95 (A), copiato direttamente dall'archetipo α .

Da X deriva un manoscritto del secolo XV, il *Matritensis* 7210 (La), di Costantino Lascaris, che si ricorda per due ragioni principali: perché da esso deriva l'*editio princeps* aldina del 1513; perché le numerose congetture del Lascaris sono per buona parte rifluite nella *vulgata*, segnando a lungo la tradizione successiva⁶⁶. L'edizione degli oratori curata dal Reiske (1773)⁶⁷ riporta per l'*Encomio di Elena* ancora il testo aldino, nella ristampa del 1534⁶⁸.

Con l'edizione del Bekker del 1822-1823, entra nella storia critica dell'*Encomio di Elena* il primo lavoro filologicamente impostato, a seguito di una collazione completa del materiale manoscritto (alla quale però non si accompagna una classificazione genealogica), che ha permesso all'editore da un lato di discostarsi per la prima volta dal testo dell'Aldina, dall'altro di esaminare le varianti tramandate dagli altri manoscritti, fra i quali sono privilegiati A e C, che secondo Bekker è *codex optimus*.

⁶⁵ Si veda, per l'esame della tradizione manoscritta e lo *stemma codicum*, anche DONADI 1982: XXII-LVI.

⁶⁶ DONADI 1982: XLVIII e DONADI 2015: 9-40.

⁶⁷ REISKE 1773: 91-101.

⁶⁸ Verso il cui testo lo studioso rimane tuttavia scettico «[...] istas sophisticas calliditates vel ineptias potius neque intelligo, neque intelligere laboro», scrive a proposito di *Hel.* 11 (REISKE 1773: 96).

Un'ulteriore svolta nella storia manoscritta dell'*Encomio* è rilevata da Donadi nell'*Epistola critica ad Godofredum Hermannum* di Sauppe (1841), nella quale si dimostra, con il sostegno prove certe, che ad esclusione di A tutti gli altri manoscritti derivano da X⁶⁹: il codice C decade così da *optimus* a buona copia di X⁷⁰.

L'edizione, divenuta canonica, del Diels (1903) giunge a segnare, per Donadi⁷¹, «il punto di massima ragionevolezza ed equilibrio raggiunto dagli editori di Gorgia»⁷²: gli interventi congetturali sono alleggeriti, confinati in apparato per salvaguardare la fedeltà alla tradizione manoscritta, e, nell'opposizione A-X, A viene considerato implicitamente *codex optimus*, per la prima volta nella storia del testo dell'*Encomio*.

Una considerazione sulle edizioni dell'Untersteiner, la prima del 1949 e la seconda del 1961. Pur lodando alcune congetture di Untersteiner (una per tutte ὁμοῦς εἰσέλθειν in *Hel.* 12), Donadi non approva l'apparato critico, giudicato in alcune sue parti «scorretto», e la traduzione, che «dimentica spesso, in nome della problematica filosofica, quei valori formali che in ultima analisi costituiscono più dei contenuti il manifesto della poetica gorgiana»⁷³. Nonostante l'impostazione di Untersteiner, che, tralasciando gli aspetti retorico-formali, insiste sulle implicazioni propriamente tragiche del pensiero gorgiano⁷⁴, il suo contributo ha segnato la letteratura critica dell'*Encomio* ed è rilevante per l'attenzione all'analisi lessicale, in note di commento che tuttora offrono numerose occasioni di discussione esegetica.

Per ultime giungono le edizioni di Donadi dell'*Encomio di Elena*, la prima del 1982 – con un'introduzione in lingua italiana, che presenta la storia della tradizione manoscritta e lo *stemma codicum*, alla quale seguono il testo greco con apparato critico essenziale, la traduzione e le note in lingua italiana – e l'ultima, la più recente nella storia critica dell'*Encomio di Elena*, che propone una *praefatio* in lingua latina, il testo greco con apparato critico e il testo tramandato dal Lascaris, con la versione latina di Bembo a fronte. Il lavoro di Donadi è fondamentale: la proposta di uno schema genealogico plausibile della tradizione manoscritta, da un lato, e dall'altro l'esaustiva spiegazione delle ragioni che inducono l'editore a vedere, con Diels, in A il *codex optimus*, rispetto a una fortunata tradizione critica

⁶⁹ Donadi esclude Am₃ dai mss. descritti da X (cf. DONADI 1976: 225-250).

⁷⁰ SAUPPE 1841: 84-85.

⁷¹ DONADI 1982: LIV e DONADI 2016: IX-X.

⁷² DONADI 1982: LIV.

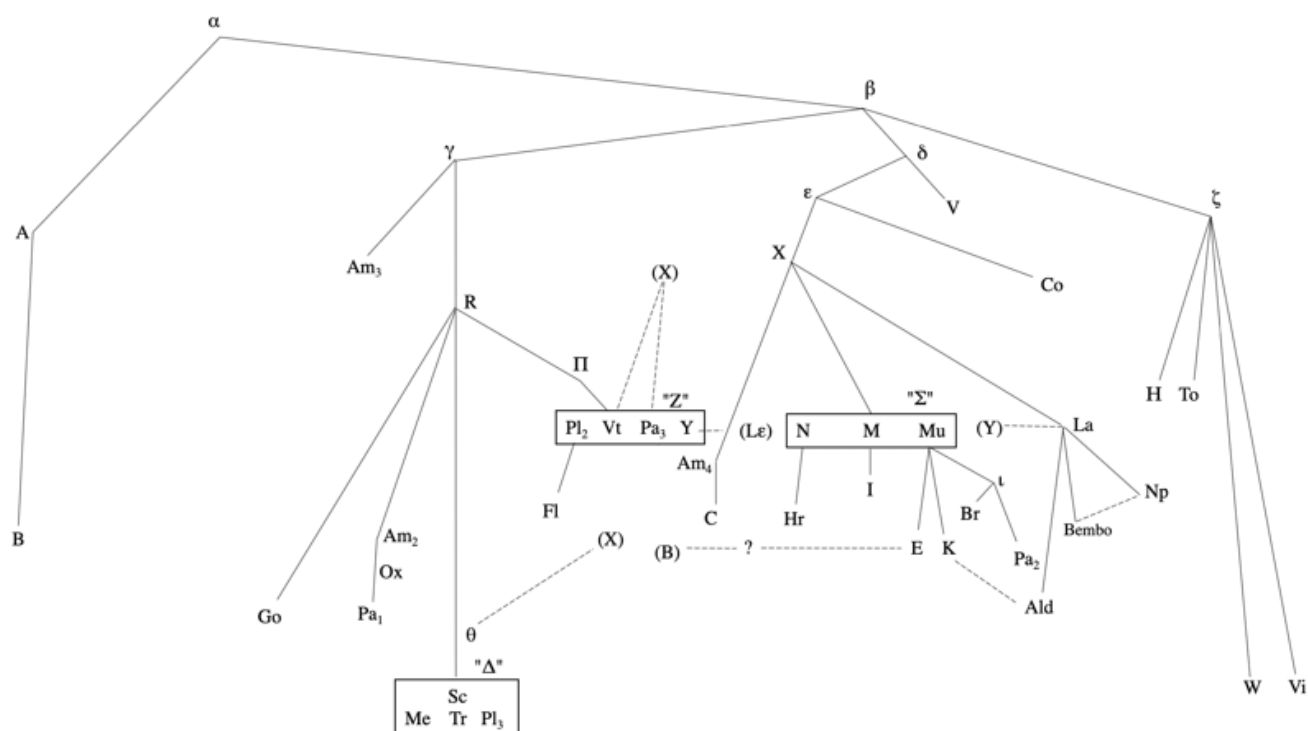
⁷³ DONADI 1982: LVI.

⁷⁴ Tragicità questa che sembra bene ridimensionare (si veda *supra* capitolo III: 129-130).

che prediligeva X (dall'*Epistola* di Sauppe all'edizione di Immisch, del 1927, fino all'implicita propensione di Untersteiner per le lezioni presenti in X). A ciò si aggiunga la tendenza a recuperare il più possibile il testo trådito e a ridurre al minimo gli interventi congetturali, tanto da revocare anche le poche congetture registrate nell'edizione precedente del 1982⁷⁵.

⁷⁵ Le «congetture più importanti e soprattutto più fortunate», provenienti per lo più dagli «autorevoli Am⁴ e La-Ald» (DONADI 1982: LXI).

STEMMA CODICUM⁷⁶



⁷⁶ Lo *stemma codicum* che qui riproduco è stato elaborato da Donadi (2016: XXXV). I codici le cui mutue relazioni non sono ricostruibili con certezza sono circoscritti da un rettangolo, mentre il codice supposto Λ non è riportato nello *stemma*.

3.1.4 La struttura e lo sviluppo argomentativo

L'*Encomio di Elena*, tradizionalmente ripartito in ventuno paragrafi⁷⁷, si apre sui concetti di κόσμος e ἀκοσμία presentati come unità di misura della perfettibilità, con un *incipit* che ha dunque valore programmatico⁷⁸: eletto a prima parola dell'intero discorso, il κόσμος è declinato nelle sue definizioni, dalla più ampia e duratura (il principio ordinatore di una città, ovvero l'εὐανδρία), alla più contingente (la condizione perfetta del λόγος, che risiede nella sua verità). Ed è un λόγος quello che Gorgia si accinge a esporre, un discorso, esemplificativo del κόσμος cui ogni λόγος deve rispondere affinché la sua natura sia di compiuta perfezione. Segue una dichiarazione di intenti: Gorgia si presenta ai suoi ascoltatori come colui al quale, essendo in grado di λέξαι τὸ δέον ὀρθῶς, «affermare con fermezza il dovuto», spetta anche ἐλέγξαι τοὺς μεμφομένους Ἑλένην «confutare gli accusatori di Elena» (2). Gorgia vuole λογισμὸν τινα τῷ λόγῳ δοῦς τὴν μὲν κακῶς ἀκούουσιν παῦσαι τῆς αἰτίας, τοὺς δὲ μεμφομένους ψευδομένους ἐπιδείξαι καὶ δεῖξαι τὰληθὲς καὶ παῦσαι τῆς ἀμαθίας, «proponendo in questo discorso un'argomentazione, mettere fine all'accusa contro una donna diffamata, dimostrare che i suoi accusatori dicono il falso, mostrare il vero e far cessare l'ignoranza» (2).

Si coglie fin d'ora una certa complessità nella struttura logica del discorso: a partire infatti dall'affermazione iniziale, incisiva, che chiarisce la cornice costitutiva dell'opera – la categoria del κόσμος applicata al λόγος –, Gorgia passa a spiegare l'oggetto che svilupperà entro i confini della struttura argomentativa così definita, ovvero la dimostrazione dell'innocenza di Elena (si noti, fin d'ora, l'insistenza del lessico in tal senso, in particolare dei verbi ἐπιδείξαι e δεῖξαι in *Hel.* 2). Il rilievo di questi primi due paragrafi, che presentano le intenzioni e l'oggetto stesso dell'*Encomio*, ha indotto Immisch (1927: 7-55), e con lui buona parte della critica successiva, a considerarli un *prooemium*⁷⁹. Sul loro valore proemiale

⁷⁷ La commatizzazione in ventuno paragrafi, ancora assente nell'edizione di REISKE 1773: 91-101, è stata introdotta da BEKKER 1823: 54-62 e in seguito canonizzata dall'edizione di Diels del 1903 e universalmente accettata. Per la *numeratio*, si è scelto di seguire il sistema usato a partire dalla quinta edizione dei *Fragmente der Vorsokratiker* di Hermann Diels, aggiornata nel 1956 da Walther Kranz: a Gorgia si riferisce il numero 82; le lettere latine A, B e C indicano il tipo di documento, rispettivamente *Testimonia* (A), *Fragmenta* (B) e imitazioni (C). L'*Encomio di Elena* di Gorgia sarà indicato dunque come 82B11 DK.

⁷⁸ Cf. *infra* capitolo III: 142-145.

⁷⁹ In retorica, è tipico che la prima parte di un'opera sia finalizzata a preparare l'uditorio alla materia del discorso, per coinvolgerlo e attirarne l'attenzione. A testimonianza di quanto il proemio fosse rilevante in ambito declamatorio, giungono i repertori di proemi (e perorazioni) scritti da retori quali Antifonte, Trasimaco, Crizia, Demostene (cf. GIOMBINI 2018: 72). Per l'analisi delle raccolte di proemi da Antifonte a Demostene, si veda RADERMACHER 1951: 72, 76-81, 119.

si possono sollevare ben pochi dubbi, tuttavia l'edizione di Immisch ha canonizzato una quadripartizione dell'*Encomio*⁸⁰ che, se da un lato descrive scrupolosamente la struttura del discorso di Gorgia, dall'altro rischia, come si vedrà a breve in dettaglio, di rivelare una natura più esegetica che effettivamente fedele alle intenzioni dell'autore. Gli elementi individuati da Immisch riprendono quelli tipici dello scritto retorico, secondo una ripartizione che rievoca la tradizionale, delineata da Aristotele nella *Retorica*⁸¹ e rielaborata, in ambito latino, da Cicerone⁸² e da Quintiliano⁸³:

- *Prooemium* (1-2)
- *Encomium* (3-5)
- *Apologia* (6-20)
- *Peroratio* (21)

L'*apologia* sarebbe da suddividere, a sua volta, in *prothesis* (6), *tractatio* (6-19) e *comprehensio* (20).

Del *prooemium* si è detto; l'*encomium* rappresenta il luogo dell'elogio propriamente inteso, quello che nella *Retorica* Aristotele definisce l'elemento estetico utile a non abbassare i toni dell'epidittica – nel quale Gorgia, ancora secondo Aristotele, troverebbe la propria cifra stilistica⁸⁴. Sebbene lo stesso Gorgia si riferisca al proprio discorso in termini di ἐγκώμιον (21), l'opera si risolve nell'*apologia* e nel λογισμός, mentre la sezione encomiastica è in effetti minima⁸⁵ – un rapido accenno alla nascita divina di Elena da Zeus e Leda e alla sua ισόθεον κάλλος, ὃ [...] πλείστας δὲ πλείστοις ἐπιθυμίας ἔρωτος ἐνεργάσατο, «bellezza pari a una dea, che [...] moltissimi desideri d'amore suscitò in moltissimi» (3-4). Le ragioni della brevità dell'encomio propriamente detto sono spiegate nel quinto paragrafo, dove Gorgia afferma che τὸ [...] τοῖς εἰδόσιν ἂ ἴσασι λέγειν πίστιν μὲν ἔχει, τέρψιν δὲ οὐ φέρει, «dire a chi sa ciò che sa, dà credibilità al discorso ma non procura piacere» (5). Sorvolando sugli eventi passati, che dovevano essere ben noti ai suoi contemporanei, Gorgia dichiara τὴν ἀρχὴν «il fondamento» del suo discorso, ovvero τὰς αἰτίας δι' ἃς εἰκὸς ἦν γενέσθαι τὸν τῆς Ἑλένης εἰς

⁸⁰ Seguita, fra gli altri, da DONADI 1982: 7 e CÀFFARO 1997: 47.

⁸¹ Cf. Arist. *Rhet.* III 13, 1418b: προοίμιον, πρόθεσις, πίστις ed ἐπίλογος.

⁸² Cic. *De Inv.* I 19.

⁸³ Quint. *Inst. Or.* III 9, 1.

⁸⁴ Cf. Arist. *Rhet.* III 17, 1418a32.

⁸⁵ Sull'interferenza tra la definizione di ἐγκώμιον e lo svolgimento del discorso, più simile a un'*apologia*, rimando a *infra* capitolo III, *Commento*: 179-180.

τὴν Τροίαν στόλον, «le ragioni per le quali era verosimile che il viaggio di Elena a Troia avesse avuto luogo» (5).

A partire dal sesto paragrafo, ha inizio l'*apologia*. I quattro argomenti che scagionano Elena dall'accusa di tradimento costituiscono, dunque, la parte essenziale e fondante dell'*Encomio*: Elena è partita con Paride τύχης βουλήματι καὶ θεῶν κελεύσματι καὶ ἀνάγκης ψηφίσματι [...], ἢ βίαι ἀρπασθεῖσα, ἢ λόγοις πεισθεῖσα, «ἢ ἐρασθεῖσα», 'per volere del caso, per ordine degli dèi, per decreto della necessità [...], o perché rapita con violenza, o perché persuasa dalle parole, «o perché presa da amore»' (6)⁸⁶.

La prima αἰτία, discussa nel sesto paragrafo dell'*Encomio*, è di ordine superiore rispetto a qualsiasi possibilità umana di controllo: a inibire la volontà di Elena può infatti essere sopravvenuta una forza esterna, che Gorgia tripartisce fra il volere divino, il caso e la necessità. Questa prima motivazione riverbera su tutte le altre una costante: che si tratti della forza fisica, di quella persuasiva o della seduzione erotica, ognuno degli argomenti a favore dell'innocenza di Elena ne evidenzia il mancato potere decisionale, presentandola drammaticamente come la vittima di una scelta altra da sé. La dimostrazione di Gorgia è chiara: se ad agire è stata la volontà divina, non si può ritenere colpevole Elena, poiché θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνῃ προμηθείᾳ ἀδύνατον κωλύειν, «è impossibile contrastare la disposizione di una forza divina con la previdenza umana» (6). Un criterio così composto non ammette alcuna forma di doppia determinazione uomo-divinità⁸⁷, ma è bene considerare che il valore assoluto riservato da Gorgia al potere divino non è da intendersi come una forma di devozione agli dèi tradizionali. Non si può infatti scindere completamente, nonostante i discutibili tentativi di una parte della critica⁸⁸, il Gorgia retore dal Gorgia autore del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος – opera, quest'ultima, che nel dimostrare la non esistenza dell'essere raggiunge un livello di astrazione totale, dal quale è estromessa anche l'esistenza degli dèi. La responsabilità divina è dunque solo una delle motivazioni verosimili che possono aver determinato l'agire di Elena⁸⁹.

La seconda argomentazione considera l'eventualità che Elena sia stata rapita βίαι, «con

⁸⁶ Cf. per il testo greco *infra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 6.24.

⁸⁷ Su cui si veda *supra*, capitolo I: 62-63.

⁸⁸ Cf. *infra*, capitolo III: 145-147.

⁸⁹ In questo senso, si comprende l'accostamento alla volontà divina delle altre due forze esterne eventualmente responsabili, la τύχη, il caso, e l'ἀνάγκη, la necessità, due versanti antitetici della moderna metafisica – il primo è infatti un agente randomico, la seconda un principio ordinatore che agisce sulla consequenzialità fra causa ed effetto. Per l'analisi del lessico usato da Gorgia e dei suoi possibili valori, cf. *infra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 6.23.

la forza» (7)⁹⁰: anche in questo caso, non si può giudicare responsabile la vittima, ἀρπασθεῖσα e ὑβρισθεῖσα (7), bensì colui che ha deliberatamente usato forza su di lei, nel caso specifico Paride. Si ricordi che il potere esercitato dall'uomo sulla donna, anche sotto forma di rapimento, costituiva ormai un reato nella Grecia del V secolo, codificato dal diritto civile⁹¹: per questo, il linguaggio di Gorgia ripercorre i tecnicismi e lo stile dell'eloquenza giuridica, sebbene essi siano ovviamente anacronistici rispetto agli anni nei quali avrebbe avuto luogo il rapimento di Elena.

Il terzo argomento è il più ampio ed è quello al quale Gorgia, nell'economia generale dell'opera, dedica la trattazione maggiormente accurata. Paride potrebbe non aver agito con la forza fisica. Potrebbe, invece, aver usato un altro strumento, altrettanto coercitivo ma ben più potente, la parola. Dall'ottavo paragrafo dell'*Encomio* fino al quattordicesimo, Gorgia espone un'esaltazione del λόγος che finisce con il costituire il corpo centrale dell'intera struttura. Già nella tradizione omerica si possono scorgere riferimenti al potere persuasivo della parola⁹². Si consideri che tradizionalmente la personificazione della Persuasione, Πειθώ, compare tra le divinità accompagnatrici di Afrodite, e di ciò non mancano testimonianze nell'iconografia vascolare di V secolo, proprio in relazione alle scene di rapimento di Elena da parte di Paride⁹³. Elena, dominata dalla forza della persuasione che la parola esercita sulla volontà umana, è dunque privata di qualsiasi potere decisionale e, in virtù di ciò, deve essere ritenuta innocente. Il potere del λόγος è assoluto rispetto alla libertà di scelta di chi ad esso è sottoposto, come Gorgia spiega in una delle sue più note affermazioni: λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς μικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ, «la parola è un grande sovrano, che con il corpo più piccolo e più invisibile sa compiere le imprese più divine» (8). La trattazione prosegue con un'esemplificazione del potere esercitato dal λόγος attraverso due casi di forte fascinazione verbale, la parola poetica (9) e quella magica (10). A seguire, Gorgia spiega che fra le proprietà di un discorso vi è anche l'inganno del falso: i λόγοι ψευδεῖς possono apparire veri, nonostante la loro infondatezza, poiché fallace e incerta è l'opinione umana, che i più offrono alla mente come consigliera (11)⁹⁴. Di qui, l'argomento approda a

⁹⁰ La stessa ipotesi ricorre anche nelle *Troiane*, solo accennata da Elena ma esplicitata, per essere subito respinta, nella risposta di Ecuba (cf. *supra*, capitolo I: 64-65).

⁹¹ Cf. Lisia I 33.

⁹² Nel terzo libro dell'*Iliade*, dopo il duello con Menelao, Elena aggredisce Paride verbalmente, e la risposta di lui è significativa (438-447): se in un primo momento infatti, Paride chiede ad Elena di non ferirlo χαλεποῖσιν ὀνειδέσι, «con aspre accuse», subito dopo è lo stesso Paride a servirsi della persuasione per ottenere il proprio scopo (441: ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε, «ma ora andiamo a letto e facciamo l'amore»).

⁹³ Su questo, rimando a *supra*, capitolo II: 73-78.

⁹⁴ Si veda, su questo, *infra*, capitolo III: 142-145.

una considerazione, di importanza fondamentale per la comprensione dell'*Encomio* nel suo complesso, su come la persuasione abbia lo stesso potere della violenza (12). Il *textus* del dodicesimo paragrafo presenta una numerosa e insanabile serie di guasti che induce, al di là di restituzioni variamente tentate, di coglierne più prudentemente il senso complessivo⁹⁵: anche Elena può essere stata piegata dalle parole con la stessa forza di un rapimento violento, proprio in virtù del potere coercitivo che la persuasione mostra di saper esercitare.

Il quarto e ultimo verosimile movente di Elena, del quale Gorgia discute nella parte successiva (15-19)⁹⁶, è che abbia seguito Paride per amore. La dimostrazione procede su due possibili tesi (19): se all'amore si dà la natura di un dio, tornano valide le ragioni discusse per il primo argomento ed Elena viene assolta in virtù dell'impossibilità umana di contrastare il volere degli dei; se invece l'amore si considera ἀνθρώπινον νόσημα καὶ ψυχῆς ἀγνότημα, «una malattia umana e un abbaglio dell'anima»⁹⁷, non si può colpevolizzare chi ne venga colpito, poiché si tratta di un ἀτύχημα, di una disgrazia contro la quale non è possibile adoperarsi⁹⁸. L'amore opera infatti con la potenza di un processo naturale, la cui caratterizzazione è l'inevitabilità. Questo stesso determinismo è impiegato da Gorgia nella ricerca eziologica del fenomeno: lo strumento privilegiato attraverso il quale il potere della bellezza si esprime è, secondo un modello tradizionale nel mondo greco, la vista – διὰ δὲ τῆς ὀψεως ἡ ψυχὴ καὶ τοῖς τρόποις τυποῦται, «per mezzo della vista l'anima è segnata anche nei moti del carattere» (15)⁹⁹.

Al ventesimo paragrafo, che presenta una ricapitolazione generale di quanto dimostrato e per questo corrisponde, nella ripartizione di Immisch, alla *comprehensio* dell'apologia, segue la *peroratio* (21), il luogo cioè conclusivo e deputato alla mozione del πάθος nell'uditorio.

Come anticipato, il modello quadripartito introdotto da Immisch, accolto da gran parte della critica successiva, risponde con accuratezza alla tradizionale suddivisione retorica delle orazioni. Nonostante questa indubbia efficacia descrittiva del modello di Immisch, è bene fermarsi a considerare che il testo di Gorgia non è propriamente un'orazione e che, pur

⁹⁵ Come ampiamente discusso *infra*, *Una nota a Gorgia*, Hel. 12: 207-223. Per il mio tentativo di lettura del passo, rimando al testo (*infra* capitolo III: 163) e alla relativa nota (*infra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 12.53).

⁹⁶ Cf. *infra* capitolo III, *Commento ad loc.* 15.84-85.

⁹⁷ Un significativo precedente sull'amore come malattia si trova nel fr. 31 V. di Saffo, nel quale sono descritti, con un certo realismo, i sintomi sconvolgenti della passione. Rispetto a Saffo, c'è però in Gorgia una «clinicizzazione dell'eros» (PADUANO 2004: 59), una nuova concezione della malattia erotica come 'laica', slegata sia dal nome sia dalla volontà degli dèi.

⁹⁸ Cf. *infra*, *Commento ad loc.* 10.54.

⁹⁹ È interessante notare che il tema della vista come veicolo del desiderio erotico si ripresenta nell'accusa di Ecuba, nelle *Troiane* (987-990), ma da un punto di vista rovesciato. Ecuba sostiene, all'opposto di Gorgia, che l'individuo debba resistere al potere dell'amore con la volontà, impedendo al proprio io di predisporre alla seduzione di Afrodite.

rientrando nel γένος ἐπιδεικτικόν in virtù della sua qualifica di ἐγκώμιον¹⁰⁰, l'opera presenta tratti di originalità che lo rendono un *unicum* nell'epidittica. Per queste ragioni, all'impostazione rigida proposta da Immisch ho preferito la più lineare tripartizione introdotta da Velardi¹⁰¹, che articola l'*Encomio* in tre momenti:

1. l'enunciazione della tesi generale (1-5);
2. l'elenco e l'argomentazione dei singoli casi, a dimostrazione della tesi (6-20);
3. riaffermazione della tesi generale (21).

La struttura ipotizzata da Velardi sembra particolarmente convincente, poiché propone uno schema logico-formale, di *Ringkomposition*, sul quale si incardina non solo l'opera nel suo complesso, ma anche i singoli elementi che la compongono: ciascuna αἰτία è presentata, infatti, secondo la stessa tripartizione in tesi generale, dimostrazione e riaffermazione della tesi.

È a tale divisione in capoversi, dunque, che si farà riferimento per il testo criticamente riveduto dell'*Encomio di Elena*.

¹⁰⁰ Cf. *infra* capitolo III, *Commento*: 179-180.

¹⁰¹ Cf. VELARDI 1990: 151-152. La struttura ipotizzata da Velardi è stata ripresa da PARODI SCOTTI 2004: 79, con l'espressione «macro-entimema».

3.1.5 Καῖρός ed εἰκός nell'*Encomio di Elena*: la verità dell'occasione e il valore del verosimile

L'*incipit* dell'*Encomio di Elena* ha, come si è accennato poco sopra¹⁰², un'importante funzione programmatica, quella di offrire al pubblico fin da subito l'adeguata prospettiva di ascolto e comprensione del discorso.

Κόσμος πόλει μὲν εὐανδρία, σώματι δὲ κάλλος, ψυχῇ δὲ σοφία, πράγματι δὲ ἀρετή, λόγῳ δὲ ἀλήθεια· τὰ δὲ ἐναντία τούτων ἀκοσμία. ἄνδρα δὲ καὶ γυναῖκα καὶ λόγον καὶ ἔργον καὶ πόλιν καὶ πρᾶγμα χρὴ τὸ μὲν ἄξιον ἐπαίνου ἐπαίνῳ τιμᾶν, τῷ δὲ ἀναξίῳ μῶμον ἐπιθεῖναι· ἴση γὰρ ἀμαρτία καὶ ἀμαθία μέμφεσθαι τε τὰ ἐπαινετὰ καὶ ἐπαινεῖν τὰ μωμητά.

Ordine¹⁰³ per una città è il valore dei suoi uomini, per un corpo la bellezza, per una mente l'intelligenza, per un'azione la sua efficacia, per un discorso la verità; tutto ciò che ne è l'opposto, è disordine. L'uomo, la donna, il discorso, l'opera, la città, l'atto che siano degni di lode, con lode vanno onorati, a chi ne è indegno sia inflitto biasimo: stesse forme di errore e di ignoranza sono infatti biasimare ciò che è da lodare e lodare ciò che è da biasimare.

Aprire l'*Encomio* la parola κόσμος. Già in sé densa di implicazioni¹⁰⁴, assume qui un significato che non si esaurisce nei limiti semantici del vocabolo: il κόσμος di Gorgia ha infatti una propria, specifica legittimità lessicale che si perfeziona in ciascun determinante gli venga accostato. Così, la città trova una condizione di ordinamento perfetto nell'εὐανδρία, il corpo nel κάλλος, la mente nella σοφία, le azioni nell'ἀρετή. Ultimo nella successione ma primo per importanza è il λόγος, che trova la sua compiutezza, il suo «ordine» appunto, nell'ἀλήθεια. Un richiamo alla verità come condizione perfetta di un discorso è quanto di più inatteso ci si possa aspettare dall'autore del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος, dove come è noto l'essere è negato nelle tre categorie ontologica, gnoseologica e comunicativa (se pure qualcosa

¹⁰² Cf. *supra*, capitolo III: 136-137.

¹⁰³ Sui motivi che inducono a tradurre κόσμος con il termine «ordine», si veda *infra* capitolo III, *Commento* s.v. «ordine».

¹⁰⁴ *Ibidem*. Si rimanda anche a LSJ s.v. κόσμος.

esistesse, esso sarebbe ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον¹⁰⁵). La contraddizione sembra non riducibile: nell'*Encomio* si dichiara che un ordine compiuto è proprio di un discorso solo quando quest'ultimo corrisponda a verità, ma nel Περὶ τοῦ μὴ ὄντος Gorgia espone il fallimento di ogni pretesa epistemica, il che equivale ad affermare che se anche una verità esistesse, essa sarebbe soggetta alla stessa paralisi comunicativa. Per questa ragione, il riferimento al vero nell'*incipit* dell'*Encomio* è stato da molti considerato un espediente retorico, volto a conferire maggiore credibilità al discorso¹⁰⁶. Come ha osservato Mazzara¹⁰⁷, però, questa tesi è difficile da sostenere per una serie di ragioni testuali, che lo studioso ha esaminato con attenzione: stando a Proclo, Gorgia avrebbe affermato che l'essere, per poter essere, deve manifestarsi nell'apparire, e che l'apparire è falso e debole quando non sia fondato sull'essere¹⁰⁸. Da 82 B 26 D.-K. sembra dunque che Gorgia non rifiuti l'identità fra essere e fenomeno, e che neghi invece la pretesa di conoscere o definire la verità al di là del suo apparire: in questi termini, il vero di Gorgia non può che limitare la propria accessibilità al verosimile, conclude Mazzara¹⁰⁹. D'altro canto è lo stesso Gorgia a parlare di λόγοι ψευδεῖς (*Hel.* 11), la cui dimensione fallace – che va distinta dall'inganno persuasivo, l'ἀπάτημα della parola poetica e dell'incantesimo, di cui in *Hel.* 9-10 – degrada la bontà del discorso stesso, ne allenta la validità e ne scompone l'armonia. Al centro dell'*Encomio*, Gorgia afferma il potere della parola, δυνάστης μέγας, che pur non visibile¹¹⁰ è in grado di compiere θεϊότατα ἔργα: può infatti φόβον παῦσαι, far cessare la paura, λύπην ἀφελεῖν, lenire il dolore, χαρὰν ἐνεργάσασθαι, infondere gioia, ed ἔλεον ἐπαυξῆσαι, accrescere la compassione (*Hel.* 8). Coerentemente con il procedimento del λογισμός, Gorgia dimostra immediatamente l'inconfutabilità di questa δύναμις attraverso tre casi, tre diverse tipologie di parola, e i rispettivi effetti sull'opinione dell'ascoltatore: il λόγος ἔχων μέτρον, la poesia in ogni sua forma (*Hel.* 9); poi gli ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαί, i divini incanti ispirati dalle parole (*Hel.* 10); infine i λόγοι ψευδεῖς, i discorsi falsi (*Hel.* 11)¹¹¹. In una *climax* che dalla catarsi positiva della poesia passa a vagliare l'inganno delle costruzioni verbali verosimili e potenti

¹⁰⁵ Cf. 82 B 3b D.-K. 65 (e *supra* capitolo III: 124).

¹⁰⁶ Così UNTERSTEINER 1961: 89, che prende in esame il problema della verità come «motivo convenzionale» sia nella poesia (Esiodo nella *Teogonia* 22 e negli *Erga* 10) sia nella prosa (da Parmenide 28b1 a Eraclito 22b1 ed Empedocle 31b114; o ancora Erodoto I 5 e VII 139). BONA 1974: 9-10 vaglia l'ipotesi che la verità dell'*Encomio* sia solo di natura retorica, per poi escluderla, alla luce delle affermazioni conclusive di Gorgia di aver compiuto gli intenti espressi all'inizio del discorso (quindi, secondo Bona, di aver affermato la verità).

¹⁰⁷ MAZZARA 1999.

¹⁰⁸ Procl. *In Hes. Opp.* 760-764.21-24 (82 B 26 D.-K.).

¹⁰⁹ MAZZARA 1999.

¹¹⁰ Per la questione rimando a *infra*, capitolo III: 193-194.

¹¹¹ Per un'analisi della struttura, e delle implicazioni critiche, dei paragrafi 8-11, cf. *infra* capitolo III, *Commento*: 192-193 (§8-11).

dell'ἐπωιδή, per giungere all'ἀκοσμία di un discorso menzognero, Gorgia dimostra che la parola è potente perché nell'ascoltatore non trova l'ἐπιστήμη, la conoscenza, ma la δόξα, l'opinione, che è per natura σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος (*Hel.* 11) e che dunque non ha gli strumenti per opporsi alla forza della persuasione. L'ἀπάτη, come scrive Ioli, è «l'inganno epistemico in cui l'uomo cade quando pretenda di cogliere l'ἀλήθεια», ma è al contempo «garanzia di un coinvolgimento, in cui chi si lascia ingannare è addirittura più saggio di chi non lo fa» (cf. 82 B 23 D.-K.)¹¹². E proprio in questa affermazione della forza del λόγος nei confronti della δόξα che, a mio avviso, è possibile risolvere l'apparente contraddizione fra la verità come κόσμος di un discorso e la paralisi comunicativa dichiarata nel Περὶ τοῦ μὴ ὄντος. Il λόγος per Gorgia può, e deve, essere vero. Lo scarto risiede nella definizione del 'vero': una verità non ontologica, platonicamente intesa nella sua aspirata absolutezza, ma logico-razionale, inconfutabile, come in una dimostrazione matematica. Il discorso ψευδής non sarà allora da interpretare come un «falso» ontologico, quanto piuttosto come logicamente «fallace»¹¹³. Caduta ogni pretesa epistemica di un vero assoluto, il discorso trova il proprio κόσμος nella dimensione logica dell'εἰκός, del verosimile, recuperando una compiutezza che rispetta non solo l'ordine, estetico-formale, dell'argomentazione ben costruita, ma anche l'armonia razionale, matematica, già di ascendenza pitagorica¹¹⁴. Non a caso Platone, nel *Fedro* (267a 6-7), ritiene Gorgia responsabile di aver sacrificato la verità al verosimile: Τεισίαν δὲ Γοργίαν τε ἐάσομεν εὔδειν, οἱ πρὸ τῶν ἀληθῶν τὰ εἰκότα εἶδον ὡς τιμητέα μᾶλλον. È in questo recupero dell'εἰκός come determinazione del vero che il retore dell'*Encomio*¹¹⁵ si incontra con l'autore del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος. A tal proposito, Tordesillas¹¹⁶ fa notare che il 'vero' argomentato è sempre un 'vero' circostanziale, che dipende dalla forza dell'argomentazione.

¹¹² Cf. IOLI 2013: 233.

¹¹³ Anche in Aristotele (*Top.* VIII 12 162b 5-11) il λόγος è ψευδής nel senso di «logicamente fallace», quando non si conclude κατὰ τὴν οἰκείαν μέθοδον «secondo il metodo ad esso appropriato»: τοῦτο δ' ἐστίν, ὅταν μὴ ὦν ἱατρικὸς δοκῇ ἱατρικὸς εἶναι, ἢ γεωμετρικὸς μὴ ὦν γεωμετρικὸς, ἢ διαλεκτικὸς μὴ ὦν διαλεκτικὸς, ἂν τε ψεῦδος ἂν τ' ἀληθὲς ἢ τὸ συμβαῖνον «ciò avviene quando un discorso sembra essere medico pur non essendo medico, o geometrico pur non essendo geometrico, o dialettico pur non essendo dialettico, sia falsa o vera la sua conclusione». Si veda anche LSJ s.v. ψευδής.

¹¹⁴ Per queste ragioni, mi discosto dall'affermazione di Untersteiner, secondo il quale in Gorgia non si può di εἰκός in quanto esso «presuppone una certa obiettività, fondandosi sul principio del rapporto di causalità, o su quello della subordinazione dell'argomento a determinati schemi» (UNTERSTEINER 1996: 293-295). Inoltre, se si esclude la sfera del «verosimile» dall'*Encomio*, non si dà valore alla presenza di εἰκός in *Hel.* 5 ed εἰκότως in *Hel.* 7, in contesti che risultano significativi nell'argomentazione di Gorgia [προθήσομαι τὰς αἰτίας δι' ἃς εἰκὸς ἦν γενέσθαι τὸν τῆς Ἑλένης εἰς τὴν Τροίαν στόλον, «spiegherò le ragioni per le quali era verosimile che il viaggio di Elena a Troia avesse avuto luogo» (*Hel.* 5); ἢ δὲ βιασθεῖσα καὶ τῆς πατρίδος στερηθεῖσα καὶ τῶν φίλων ὀρφανισθεῖσα πῶς οὐκ ἂν εἰκότως ἐλεηθεῖ μᾶλλον ἢ κακολογηθεῖ; «Lei [Elena], al contrario, violentata e privata della patria, resa orfana dei suoi cari, come potrebbe mai, verosimilmente, non essere commiserata piuttosto che diffamata?» (*Hel.* 7).

¹¹⁵ Il termine εἰκός ricorre in *Hel.* 5 e 7.

¹¹⁶ Cf. TORDESILLAS 1986: 31-61.

Il verosimile, d'altro canto, trova la sua validità nel momento opportuno, come osserva Trédé: «les deux notions εἰκός et καιρός, loin de s'exclure, constituent ensemble le bien commun des premiers théoriciens de l'arte oratoire, de Protagoras comme de Gorgias [...]. L'εἰκός était d'ordre intellectuelle, convenait aux esprits raisonneurs; [...] le καιρός, au contraire, decide du point d'application de la théorie à un monde diverse; il relève de l'expérience pratique et des dons personnels»¹¹⁷. È ancora Tordesillas a chiarire il concetto di καιρός come nozione di tempo qualitativo, il cui discernimento è essenziale non solo nell'arte oratoria, ma nella medicina¹¹⁸, o nella strategia politica. Dalla dimensione locale a quella temporale, passando per la «misura giusta», il καιρός si presenta dunque in tutta la complessità di un concetto dai molteplici significati¹¹⁹. Esso implica una visione del tempo che possa conciliarsi con l'esigenza di efficacia dell'azione¹²⁰: in tale prospettiva, per i sofisti rimane una nozione fondamentale, un *modus operandi* entro il quale il retore approfitterà di volta in volta delle circostanze variabili, contingenti, per far valere la propria abilità e insieme l'efficacia del proprio discorso. È nel καιρός, concetto di per sé legato non all'ἐπιστήμη ma alla δόξα, che si annulla ogni contraddizione fra vero e verosimile, perché tutte le argomentazioni possono ritenersi vere solo entro la misura del καιρός. Così, Gorgia guida fin da subito gli ascoltatori verso la comprensione della natura del λόγος proprio aprendo l'*Encomio* con il termine κόσμος: l'armonia di un discorso è il verosimile, è insieme la sua verificabilità logica e la congruenza con il momento specifico. Dunque, in ultima analisi, il suo καιρός.

¹¹⁷ Cf. TRÉDÉ 1992: 251-253.

¹¹⁸ Tordesillas rileva il καιρός nel momento critico in cui la malattia evolve verso la cura o la morte. In questo preciso momento l'intervento del medico è decisivo (TORDESILLAS 1986: 42). A tale proposito, si ricordi che in *Hel.* 14 Gorgia accosta, con un parallelo che sarebbe diventato paradigmatico, il potere del λόγος a quello del φάρμακον.

¹¹⁹ Cf. TORDESILLAS 1986: 31-61.

¹²⁰ Questa concezione è indissociabile, per Tordesillas, dal contesto della Grecia del VI e V secolo, quando l'azione è percepita sempre più autonoma rispetto alla volontà divina (TORDESILLAS 1986: 34).

Considerazioni a margine – Uno sguardo allo *status quaestionis*: Gorgia e il nichilismo

L'immagine di un Gorgia nichilista è frutto dell'esegesi filosofica del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος in chiave anti-eleatica. Fra i maggiori sostenitori di questa linea interpretativa, si ricordano BURNET 1892: 417 e LUTHER 1966: 223-227, in part. 226. Rimando a MIGLIORI 1973: 14-15 e a IOLI 2013: 33 n. 12 per lo *status quaestionis* relativo alla più ampia e *vexata quaestio* del pensiero di Gorgia, ritenuto da alcuni di effettiva ispirazione filosofica (UNTERSTEINER 1961, SCIACCA 1958: 169-170, CARENA 1957: 255, LOENEN 1959: 189-190), da altri considerato prevalentemente retorico (GOMPERZ 1912: 35, BIGNONE 1916: 47 n.1, TIMPANARO CARDINI 1954²: 56 n. 2, DUPRÉEL 1948: 62). GIOMBINI 2018: 22-45, nel presentare una rassegna aggiornata degli studi su Gorgia, sottolinea come, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, si sia assistito a una definitiva acquisizione della rilevanza anche filosofica di Gorgia, canonizzata dalla pubblicazione degli atti di un convegno su Gorgia del 1983¹²¹, in Sicilia (fra i cui più significativi interventi si segnalano: le *Considerazioni in margine all'Encomio di Elena*, di DONADI 1985: 479-490; lo studio analitico delle differenze tra l'*Elena* di Gorgia e quella di Isocrate, di CAPRIGLIONE 1985: 429-443; il fondamentale contributo di MAZZARA 1985: 171-205 sull'unità metodologica e concettuale tra il Περὶ τοῦ μὴ ὄντος e le opere epidittiche). Un contributo interessante è quello presentato, ancora nel contesto del convegno del dicembre 1983, da CLASSEN 1985: 17-35. Sulla base di una valutazione delle testimonianze antiche, Classen tenta di ricostruire l'impressione che di Gorgia dovevano avere nel V secolo a.C. i suoi contemporanei, giungendo alla conclusione che Gorgia godesse di grande considerazione più come insegnante e maestro che come retore. Questo perché, secondo le osservazioni di Classen, i contributi di Gorgia sul potere persuasivo della parola sarebbero incentrati più sulla pratica oratoria che sulla τέχνη retorica; inoltre, Gorgia sembra non essere mai stato un logografo di professione. Ne deriverebbe una rappresentazione, presso i contemporanei, di Gorgia come sofista ma non propriamente retore – rappresentazione che, tuttavia, risulta smentita proprio dalle fonti sulle quali Classen fonda la sua tesi¹²².

¹²¹ L. MONTONERI, F. ROMANO ed., *Gorgia e la Sofistica. Atti del convegno internazionale* (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983), «Sculorum Gymnasium» N.S. 38 (1985).

¹²² Già a partire da Aristotele, che parla di Gorgia quasi solo come retore – per una rassegna argomentata dei richiami a Gorgia nell'opera di Aristotele, si veda LAURENTI 1985: 357-388, che mette in evidenza come le tredici citazioni di Gorgia in Aristotele, poche rispetto a filosofi quali Parmenide o Empedocle, siano tutte

Al di là dell'attendibilità, l'analisi di Classen ha un certo interesse storico, sebbene non aiuti a chiarire il difficile nesso fra la tradizione trattatistica di Gorgia e quella declamatoria. Difficoltà che ha indotto alcuni studiosi a disgiungere, persino, il fondo filosofico del *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος* dal resto della produzione di Gorgia, alla quale sarebbe da riconoscere non più che un esibito gusto sofistico per l'epidittica. In questa direzione muove ad esempio l'analisi di GINGON 1985: 567-593, che rimarca il valore del trattato filosofico rispetto agli scritti che ritiene esercizi retorici, la *Difesa di Palamede* e l'*Encomio di Elena*. L'opinione di Gignon rischia di frammentare l'unità dell'opera di Gorgia al punto da offuscarne la reale organicità, ma solleva una questione di grande importanza: il significato filosofico degli scritti declamatori va indagato ed eventualmente avvalorato a partire dalle stesse declamazioni, e non ricavandolo in maniera speculare al *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος*. Solo in seguito a una valutazione di tal genere, come osserva Trabattoni, è possibile prendere in esame la convergenza o meno delle due tradizioni¹²³.

Il problema della relazione fra gli scritti di Gorgia e il loro valore filosofico è stato ampiamente affrontato da Barbara Cassin. La studiosa ha sostenuto, attraverso i suoi numerosi contributi, che alla sofistica, a Gorgia soprattutto, risale la prima dichiarazione dei limiti della filosofia, attraverso la messa in discussione del linguaggio: l'ontologia è sostituita dalla *logologie*, con il potere del linguaggio che supera qualsiasi speculazione epistemica e ontologica (CASSIN 1995: 113-117). Dagli anni Novanta la rivalutazione del pensiero di Gorgia ha proseguito in contributi che ne hanno saputo cogliere la complessità proprio nell'intersezione tra suggestioni filosofiche e prassi retorica. Così MAZZARA 1999, che confronta le *iuncturae* tra il Gorgia filosofo del trattato sul non-essere e il Gorgia retore delle opere epidittiche, riconducendole al concetto di εἰκώς come metro di verità, poiché, vista l'irreperibilità di un vero assoluto, solo il verosimile garantisce una verità contingente, verificabile. O ancora NATALI 1999: 133-158, che nell'*Encomio di Elena* ritrova la congiunzione fra il pensiero filosofico e la prassi retorica di Gorgia, in un momento storico nel quale filosofia e retorica non erano ancora disgiunte – distinzione, questa, che solo Platone avrebbe in seguito canonizzato. Sulla stessa linea di Mazzara e Natali, che coglie nell'insieme

inerenti alla retorica. Anche la tradizione successiva è concorde nel testimoniare il legame fra la personalità di Gorgia e la figura del retore: Diodoro Siculo tramanda che a capo dell'ambasceria inviata ad Atene dagli abitanti di Leontini, nel 427 a.C., c'era Gorgia ὁ ῥήτωρ, δεινότητι λόγου πολὺν προέχων τῶν καθ' ἑαυτὸν, «il retore, di gran lunga superiore ai suoi contemporanei per l'abilità oratoria» (XII 53.2); anche Aristofane evidenzia l'abilità oratoria di Gorgia (Av. 1694-1705). Mi scosto, dunque, dall'interpretazione del Gorgia maestro, ma non retore, sostenuta da Classen (per una rassegna delle testimonianze antiche su Gorgia retore, si veda *supra*, capitolo III: 124-130).

¹²³ TRABATTONI 2000: 12.

pur vario dei frammenti attribuiti a Gorgia una sostanziale unità, si esprime anche IOLI 2013: 22-25. Secondo la studiosa, le affermazioni del *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος* hanno un valore propedeutico rispetto ai temi sottesi alle opere epidittiche, poiché queste ultime, esaltando la forza persuasiva del λόγος come strumento argomentativo, pragmatico più che speculativo, e non in grado di veicolare verità assolute, giungono alla negazione di ogni pretesa epistemica del linguaggio, a quella incomunicabilità già dichiarata nel *Περὶ τοῦ μὴ ὄντος* (82 B 3b D.-K. 65: εἰ καὶ καταληπτόν, ἀλλὰ τοί γε ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῷ πέλας). Dagli anni Duemila si è inserita nel panorama critico una nuova linea di esegesi, tesa ad attualizzare l'opera di Gorgia nella direzione delle scienze della comunicazione. Questa tendenza, com'è ovvio, rischia di portare l'esegesi della produzione di Gorgia verso una pericolosa deriva, che si concreta nella perdita di contatto con la realtà storica e culturale del movimento sofistico e dello stesso Gorgia, in effetti.

3.1.6 La tradizione manoscritta¹²⁴

Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}

- Br *Bruxellensis* 11262–11269 (Gr. 64), 70–73v.
Sec. XV (seconda metà), cartaceo, ff. 73.
Copista: «Michele Apostolis».

San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio

- Sc *Scurialensis* Φ. II. 12 (209), 16v.-18v.
Sec. XVI, cartaceo, ff. 311.
Appartenuto a Francesco Patrizi.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

- B *Laurentianus* IV. 11, 103-104v.
1491-1492, cartaceo, ff. 125.
Copista: «Marco Musuro».
Eseguito per Giano Lascaris nel monastero di Vatopedi nell'Athos.
- C *Laurentianus* LVII.4, 137-139.
1459-1475, cartaceo, ff. 155.
Copista: «Giovanni Rhosos».
- E *Laurentianus* LVII. 52, 166-169.

¹²⁴ Dei manoscritti elencati, ho eseguito una collazione tramite fotografia o scansione di A, X, V, La. Per i riferimenti bibliografici sulla tradizione manoscritta, rimando a Donadi (1982: XV-XXI; 2016: XXXVII-XLI).

S. XV *ex.*, cartaceo, ff. 185.

Copista: «Marco Musuro» in Firenze (sottoscr. F. 165v.)

Fl *Laurentianus* LXX. 35, 12v-15v.

S. XV *med.*, membranaceo, ff. 109

Copista: «Giovanni Scutariota»

Gotha, Landesbibliothek

Go *Gothanus* Chart. B 572, 2-4.

S. XVI, cartaceo.

Heidelberg, Universitätsbibliothek

X *Palatinus* Gr. 88, 138v-141.

S. XII, membranaceo, ff. 142.

Copista: «Teodoro» (sottoscr. f. 1).

London, British Library

A *Burneianus* 95 (*Crippsianus*), 152v.-154.

S. XIV *in.*, membranaceo, ff. 170.

Copista: attribuito a uno scriba di cancelleria.

København, Det Kongelige Bibliotek

Hn *Hauniensis* GKS 1898, 5-12v.

S. XV, cartaceo, ff. 15.

Madrid, Biblioteca Nacional de España

- La *Matritensis* 7210 (N 98), 5-8v.
S. XV *med.* / *ex.*, cartaceo, ff. 146.
Copista: «Constantino Lascaris».

Messina, Biblioteca Regionale Universitaria Giacomo Longo

- Me *Messanensis* Gr.12 (ιβ'), 153v.-160v.
S. XVI *med.* / *ex.*, cartaceo, ff. 176.
Copista: «Andrea Damaris» (sottoscr. f. 160v.).

Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

- Am₂ *Ambrosianus* D 15 sup. (*olim* V 478 = Gr. 218), 135-137.
S. XV *ex.*, cartaceo, ff. 137.
Copista: di mano di «Michele Suliardos», escluso l'*Encomio di Elena* e pochi altri fogli. Fa parte del codice *Ambrosianus* Gr. 174.
- Am₃ *Ambrosianus* D 42 sup. (*olim* V 468 = Gr. 230), 81v.-83v.
S. XIV, cartaceo, ff. 119.
- Am₄ *Ambrosianus* H 52 sup. (Gr. 436), 117v.-120v.
1459-1462, ff. 136.
Copista: (ff. 1-136) «Andronico Kallistos».

Moskwa, Biblioteka Moskovskogo Universiteta

- Mu *Muscoviensis Bibl. Univ.* Gr. 3 (*olim* *Coislinianus* 342), 111-113.
S. XV *med.*, membranaceo, ff. 124.
Copista: «Giovanni Scutariota».

Napoli, Biblioteca Nazionale

- Np *Neapolitanus* II D. 26 (Gr. 122), 1v.-4v.
S. XV *med.* / *ex.*, cartaceo, ff. 24.

Oxford, Bodleian Library

- Ox *Oxoniensis* Auct. F. 4. 5 (Misc. 104, *olim* 2290), 125-130.
(76-137) Sec. XV *ex.*, cartaceo, ff. 220.
Copista: «Michele Suliardos».
- Y *Oxoniensis* Barocc. Gr. 119, 109-112.
Sec. XV (seconda metà), cartaceo, ff. 144.
Copista: «Michele Lygitzios». Lezioni in margine e in interlinea di mano di
«Constantino Lascaris».

Paris, Bibliothèque Nationale de France

- R *Parisinus* Gr. 1038 (*olim* *Mediceus Reginensis* 2913), 219-221.
Sec. XIV *in.* / *med.*, cartaceo, ff. 221.
- Pa₁ *Parisinus* Gr. 2551, 107-108v.
Ss. XV-XVI (omont *cat.*), ma probabilmente sec. XVI *in.*, cartaceo, ff. 203.
- Pa₂ *Parisinus* Gr. 2866, 77-81v.
Ss. XV-XVI, cartaceo, ff. 87.
- Pa₃ *Parisinus* Gr. 2955, 115v.-118v.
S. XV, cartaceo, ff. 253.

- W *Parisinus* Gr. 3009, 172-176.
 Ss. XVI, cartaceo, ff. 253.
- V *Parisinus* Coisl. 249, 74v.-76.
 Ss. X *ex.* / XI *in.*, membranaceo, ff. 168.

Toledo, Biblioteca del Cabildo Toledano

- To *Toletanus*, 101-116, 462-463.
 Ss. XV (prima metà), cartaceo, ff. 472.

Torino, Biblioteca Nazionale

- Tr *Taurinensis* Gr. 108 (C. IV. 27), 62v.-65.
 Ss. XVI *med.* / *ex.*, cartaceo, ff. 81
 «Olim Andreae Darmarii».

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

- M *Vaticanus* Gr. 66, 97-99.
 S. XV *med.*, cartaceo, ff. 113.
 Copista: «Giovanni Scutariota». Il codice fu acquistato presso l'Argiropulo tra il 1481 e il 1484 per conto della Biblioteca Vaticana.
- Vt *Vaticanus* Gr. 894, 37-43.
 S. XV (seconda metà), cartaceo, ff. 119.
- N *Vaticanus* Gr. 1366, 99-101.
 18. 3. 1453 (sottoscr. f. 111v.), cartaceo, ff. 114.
 Copista: «Giovanni Scutariota».

- Co *Vaticanus* Gr. 2207, 313v.-314v (Mutilo: il testo si interrompe a 20.5: τὸν τῆς).
S. XIV *in.*, cartaceo, ff. 314.
- Pl₁ *Vaticanus* Pal. Gr. 117, 165v.-167v.
S. XV *med.*, cartaceo, ff. 227.
- Pl₂ *Vaticanus* Pal. Gr. 179, 14-17v.
S. XV, membranaceo, ff. 140.
«Olim Iannotii Manetti».
- Pl₃ *Vaticanus* Pal. Gr. 404, 102v.-107.
1579 (sottoscr. f. 168), cartaceo, ff. 168.
Copista: «Andrea Darmarios» (sottoscr. f. 168).

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

- H *Marcianus* Gr. 422 (coll. 900), 80v.-81.
S. XV *in.*, cartaceo, ff. 220.
- I *Marcianus* Gr. 522 (coll. 317), 77v.-79v.
1465-1468, membranaceo, ff. 233.
Copista: «Cosma Ieromonaco».
- K *Marcianus* Gr. VIII. 1 (coll. 1159), 90-91v.
S. XV *ex.*, membranaceo, ff. 103.
Copista: «Aristobulo Apostolis».

Wien, Nationalbibliothek

- Vi *Vindobonensis* phil. Gr. 12, 118-120.
S. XVI, cartaceo, ff. 345.

3.1.7 Le edizioni dell'*Encomio di Elena*

ALDINA¹ (*Editio princeps*) – *Rhetorum Graecorum Orationes. Graece*, I-IV, Venetiis, in Aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, 1513. Γοργίου Λεοντίνου Ἑλένης ἐγκ.: III, 102-105. Descrizione dell'opera in RENOUARD 1834³ (*Annales de l'imprimerie des Alde*, Paris): 60-61; sul probabile curatore Marco Musuro (1470 ca.), cf. DONADI 1975: 181-184.

ALDINA² – *Isocrates nuper accurate recognitus et auctus*, Venetiis, in Aedibus haeredum Aldi Manutii et Andreae Asulani, 1534. Γοργίου Λεοντίνου Ἑλένης ἐγκ.: 86v-87.

STEPHANUS (CANTER²) – *Isocratis Orationes et Epistolae. Henrici Stephani in Isocratem Diatribae VII. Gorgiae et Aristidis quaedam, eiusdem cum isocraticis argumentis Guilelmo Cantero interprete*. Excudebat Henricus Stephanus, anno 1593 (il luogo di edizione non è specificato). Γοργίου Λεοντίνου λόγος περί ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης: 127-131.

VILLA¹ – *Il rapimento d'Elena del poeta Coluto di Licopoli nella Tebaide tradotto in versi italiani dall'ab. Angelo Teodoro Villa*. Nuova edizione accresciuta di varie osservazioni, e dell'italiana versione delle orazioni di Gorgia e d'Isocrate intorno ad Elena e dell'Epitalamio per la medesima di Teocrito Siracusano, il tutto con testo greco di riscontro, Milano, 1753 (1749¹, ma priva dell'*Encomio*). Γοργίου Λεοντίνου λόγος περί ἀρπαγῆς τῆς Ἑλένης: 116-133.

REISKE – *Oratorum Graecorum, quorum princeps est Demosthenes, quae supersunt monumenta ingenii*, a bonis libris a se emendate, materia critica, commentariis integris Hier. Wolfii, J. Tylori, Jer. Marklandi, aliorum et suis iudiciis instructa, edidit Johann Jakob Reiske, I-XII, Lipsiae 1770-1775. Γοργίου Λεοντίνου Ἑλένης ἐγκ.: VII (1773), 91-101.

BEKKER¹ – *Oratores Attici*. Ex recensione Aug. Imm. Bekkeri, I-IV, Oxonii 1822-1823. Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: IV (1823), 54-62.

BEKKER² – *Oratores Attici*. Ex recensione Aug. Imm. Bekkeri, I-V, Berolini 1823-1824. Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: V (1824), 679-684.

DOBSON – *Oratores Attici et quos sic vocant Sophistae*. Opera et studio Guilelmi Stephani Dobson, I-XVI, Londinii 1828. Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: IV: 665-672.

BAITER-SAUPPE – *Oratores Attici*. Recensuerunt, adnotaverunt, scholia fragmenta indicem novum addiderunt Johann Georg Baiterus et Hermann Sauppius, Turici 1839-1843 (Pars prior), 1845-1850 (Pars Posterior). Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: Pars posterior, *Scholia, Fragmenta, Indices* (cum num. Ind., a cura di Sauppe), 132-134.

MÜLLER – *Oratores Attici. Graece*. Cum translatione reficta a Carolo Muellero. Accedunt *Scholia, Ulpiani Commentarii in Demosthenem* et Index rerum absolutiss., I-II, Parisiis 1846, 1847, 1858. Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: II (1858), 206-209.

BLASS¹ – *Antiphontis orationes et fragmenta. Adiunctis Gorgiae Antisthenis Alcidasantis quae feruntur declamationibus*, edidit Fr. Blass, Lipsiae 1871. Γοργίου Λεοντίνου Ἑλένης ἐγκ.: 143-152.

BLASS² – *Antiphontis orationes et fragmenta. Adiunctis Gorgiae Antisthenis Alcidasantis quae feruntur declamationibus*, edidit Fr. Blass, Lipsiae 1881². Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: 150-159.

D.-K. – H. DIELS, W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I-III, Berlin 1952⁶ (1903, a cura del solo Diels). Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: II, 288-294.

IMMISCH – *Gorgiae Helena*, recognovit et interpretatus est O. Immisch, Berlin und Leipzig 1927.

RADERMACHER – *Artium Scriptores (Reste der voraristotelischen Rhetorik)*, Wien 1951. *Gorgiae Helena*: 52-57.

UNTERSTEINER – *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, a cura di Mario Untersteiner (e A. Battagazzore per il fasc. IV), I-IV, Firenze 1961² (1949) fasc. I e II, 1954¹ fasc. III, 1962 fasc. IV. Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: II, 88-112 [L'edizione del 1961 diverge dalla prima, del 1949, solo per un aggiornamento bibliografico in appendice].

DONADI – *Gorgia. Encomio di Elena*, a cura di F. Donadi, Roma (L'«Erma» di Bretschneider) 1982.

MACDOWELL – D. M. MacDowell, *Gorgias. Encomium of Helen*, Bristol 1982 (1999³).

BUCHHEIM – T. Buchheim, *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg (Felix Meiner Verlag) 1989.

DONADI – *Gorgias. Helenae Encomium. Petrus Bembus. Gorgiae Leontini in Helenam Laudatio*, edidit Francesco Donadi, glossariolum graeco-latinum adiunxit Antonia Marchiori, Berlin-Boston (W. De Gruyter) 2016. Γοργίου Ἑλένης ἐγκ.: 5-12.

3.1.8 Le traduzioni in lingua italiana dell'*Encomio di Elena*

M. TIMPANARO CARDINI, *I Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Bari 1954² (1923)

C. MORESCHINI, *Gorgia. I frammenti*, Torino 1959

M. UNTERSTEINER, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1961² (1949)

A. CAPIZZI, *I sofisti. Antologia di testi*, Firenze 1976

F. DONADI, *Gorgia. Encomio di Elena*, Roma 1982

R. PEZZANO, *Gorgia, Isocrate. Encomio di Elena*, Cavallermaggiore 1993

M. GIROTTO BEVILACQUA, A. TROCIMI CERRINA, *Gorgia. Encomio di Elena*, Torino 1996

L. CÀFFARO, *Gorgia, Encomio di Elena, Apologia di Palamede*, a cura di L. Caffaro, Firenze 1997

F. TRABATTONI, *Gorgia e Platone. Parola e ragione*, Milano 2000

G. PADUANO, *Gorgia. Encomio di Elena*, Napoli 2004

R. IOLI, *Gorgia. Testimonianze e frammenti*. Introduzione, traduzione e commento di Roberta Ioli, Roma 2013

3.1.9 Conspectus siglorum

A	Londiniensis Burn. 95
Am ₂	Mediolanensis Ambr. D 15 sup. (Gr. 218)
Am ₃	Mediolanensis Ambr. D 42 sup. (Gr. 230)
Am ₄	Mediolanensis Ambr. H 52 sup. (Gr. 436)
B	Florentinus Laur. IV. 11
Br	Bruxellensis 11262–11269
C	Florentinus Laur. LVII. 4
E	Florentinus Laur. LVII. 52
Fl	Florentinus Laur. LXX. 35
Go	Gothanus Chart. B 572
H	Venetus Marc. Gr. 422 (coll. 900)
Hn	Hauniensis GKS 1898
I	Venetus Marc. Gr. 522 (coll. 317)
K	Venetus Marc. Gr. VIII. 1 (coll. 1159)
La	Matritensis 7210 (N 98)
M	Vaticanus Gr. 66
Me	Messanensis Gr. 12 (uβ')
Mu	Muscoviensis Bibl. Univ. Gr. 3 (olim Parisinus Coisl. 342)
N	Vaticanus Gr. 1366
Np	Neapolitanus II D 26 (Gr. 122)
Ox	Oxoniensis Auct. F 4. 5 (misc. 104)
Pa ₁	Parisinus Gr. 2551
Pa ₂	Parisinus Gr. 2866
Pa ₃	Parisinus Gr. 2955
Pl ₁	Vaticanus Pal. Gr. 117
Pl ₂	Vaticanus Pal. Gr. 179
Pl ₃	Vaticanus Pal. Gr. 404
R	Parisinus Gr. 1038
Sc	Scurialensis Φ II. 12
Tr	Taurinensis Gr. 108 (C IV. 27) To Toletanus 101–116
V	Parisinus Coisl. 249
Vt	Vaticanus Gr. 894

Vi	Vindobonensis phil. Gr. 12
W	Parisinus Gr. 3009
X	Heidelbergensis Pal. Gr. 88
Y	Oxoniensis Barocc. Gr. 119
Λ	Florentinus bibliothecae D. Marci huc usque nondum repertus
Be	Translatio Petri Bembi (Florentinus BNC It. II. VII. 125)
Ald	Editio princeps Aldina (1513)
A ^{pr} X ^{pr}	A, X ante correctionem
A ^{corr} X ^{corr}	A, X post correctionem
X ^{sscr}	X cum textu superscripto
β	consensus γ δ ζ
γ	suppositus ex consensu Am ₃ R
δ	suppositus ex consensu V ε
ε	suppositus ex consensu X Co
ζ	suppositus ex consensu H To W Pl ₁
η	suppositus ex consensu Fl Pl ₂ Vt Pa ₃ Y
θ	suppositus ex consensu Sc Pl ₃ Me Tr
ι	suppositus ex consensu Br Pa ₂
⟨ ⟩	verba addenda
⟨...⟩	lacuna supposita
[]	spatium vacuum

Viri docti in apparatu commemorati:

Baiter-Sauppe: Sau.

Bekker: Bek.

Blass: Bla.

Buchheim

Canter: Can.

Diano

Diels: Die.

Diels, Kranz: D.-K.

Dobree: Dob.

Donadi 1982: Donadi¹

Donadi 2016: Donadi²

Immisch: Imm.

MacDowell

Radermacher: Rad.

Reiske: Rei.

Sauppe: Sau.

Untersteiner: Unt.

3.2 Testo

Γοργίου Ἑλένης ἐγκώμιον

- (1) Κόσμος πόλει μὲν εὐανδρία, σώματι δὲ κάλλος, ψυχῇ δὲ σοφία, πράγματι δὲ ἀρετή, λόγῳ δὲ ἀλήθεια· τὰ δὲ ἐναντία τούτων ἀκοσμία. ἄνδρα δὲ καὶ γυναῖκα καὶ λόγον καὶ ἔργον καὶ πόλιν καὶ πρᾶγμα χρὴ τὸ μὲν ἄξιον ἐπαίνου ἐπαίνει τιμᾶν, τῷ δὲ ἀναξίῳ μῶμον ἐπιθεῖναι· ἴση γὰρ ἁμαρτία καὶ ἁμαθία μέμφεσθαι τε τὰ ἐπαινετὰ καὶ ἐπαινεῖν τὰ μωμητά. (2)
- 5 τοῦ δ' αὐτοῦ ἀνδρὸς λέξαι τε τὸ δέον ὀρθῶς καὶ ἐλέγξαι τοὺς μεμφομένους Ἑλένην, γυναῖκα περὶ ἧς ὁμόφωνος καὶ ὁμόψυχος γέγονεν ἢ τε τῶν ποιητῶν ἀκουσάντων πίστις ἢ τε τοῦ ὀνόματος φήμη, ὃ τῶν συμφορῶν μνήμη γέγονεν. ἐγὼ δὲ βούλομαι λογισμὸν τινα τῷ λόγῳ δοῦς τὴν μὲν κακῶς ἀκούουσαν παῦσαι τῆς αἰτίας, τοὺς δὲ μεμφομένους ψευδομένους ἐπιδειῖναι καὶ δεῖξαι τὰληθὲς καὶ παῦσαι τῆς ἁμαθίας. (3) ὅτι μὲν οὖν φύσει καὶ γένει τὰ πρῶτα
- 10 τῶν πρώτων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἢ γυνὴ περὶ ἧς ὁδε ὁ λόγος, οὐκ ἄδηλον οὐδὲ ὀλίγοις. δῆλον γὰρ ὡς μητρὸς μὲν Λήδας, πατρὸς δὲ τοῦ μὲν γενομένου θεοῦ, λεγομένου δὲ θνητοῦ, Τυνδάρεω καὶ Διός, ὧν ὁ μὲν διὰ τὸ εἶναι ἔδοξεν, ὁ δὲ διὰ τὸ φάναι ἠλέγχθη, καὶ ἦν ὁ μὲν ἀνδρῶν κράτιστος, ὁ δὲ πάντων τύραννος. (4) ἐκ τοιούτων δὲ γενομένη ἔσχε τὸ ισόθεον κάλλος, ὃ λαβοῦσα καὶ οὐ λαθοῦσα ἔσχε· πλείστας δὲ πλείστοις ἐπιθυμίας ἔρωτος
- 15 ἐνειργάσατο, ἐνὶ δὲ σώματι πολλὰ σώματα συνήγαγεν ἀνδρῶν ἐπὶ μεγάλοις μέγα φρονούντων, ὧν οἱ μὲν πλούτου μεγέθη, οἱ δὲ εὐγενείας παλαιᾶς εὐδοξίαν, οἱ δὲ ἀλκῆς οἰκείας εὐεξίαν, οἱ δὲ σοφίας ἐπικτήτου δύναμιν ἔσχον· καὶ ἦκον ἅπαντες ὑπ' ἔρωτός τε φιλονίκου φιλοτιμίας τε ἀνικήτου. (5) ὅστις μὲν οὖν καὶ δι' ὅτι καὶ ὅπως ἀπέπλησε τὸν ἔρωτα τὴν Ἑλένην λαβών, οὐ λέξω· τὸ γὰρ τοῖς εἰδόσιν ἅ ἴσασι λέγειν πίστιν μὲν ἔχει, τέρψιν δὲ οὐ
- 20 φέρει. τὸν χρόνον δὲ τῷ λόγῳ τὸν τότε νῦν ὑπερβὰς ἐπὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ μέλλοντος λόγου προβήσομαι καὶ προθήσομαι τὰς αἰτίας, δι' ἃς εἰκὸς ἦν γενέσθαι τὸν τῆς Ἑλένης εἰς τὴν Τροίαν στόλον.
- (6) ἡ γὰρ τύχης βουλήματι καὶ θεῶν κελεύσματι καὶ ἀνάγκης ψηφίσματι ἔπραξεν ἃ ἔπραξεν, ἡ βίαι ἀρπασθεῖσα, ἡ λόγοις πεισθεῖσα, «ἢ ἔρασθεῖσα». εἰ μὲν οὖν διὰ τὸ πρῶτον,
- 25 ἄξιος αἰτιᾶσθαι ὁ αἰτιώμενος· θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνῃ προμηθίαι ἀδύνατον κωλύειν. πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρεῖσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι, ἀλλὰ τὸ ἥσσον ὑπὸ τοῦ κρεῖσσονος ἄρχεσθαι καὶ ἄγεσθαι, καὶ τὸ μὲν κρεῖσσον ἠγεῖσθαι, τὸ δὲ ἥσσον ἔπεσθαι. θεὸς δ' ἀνθρώπου κρεῖσσον καὶ βίαι καὶ σοφαί καὶ τοῖς ἄλλοις. εἰ οὖν τῇ τύχῃ καὶ τῷ θεῷ τὴν αἰτίαν ἀναθετέον, καὶ τὴν Ἑλένην τῆς δυσκλείας ἀπολυτέον. (7) εἰ δὲ βίαι ἠρπάσθη καὶ ἀνόμως
- 30 ἐβιάσθη καὶ ἀδίκως ὑβρίσθη, δῆλον ὅτι ὁ «μὲν» ἀρπάσας ὡς ὑβρίσας ἠδίκησεν, ἡ δὲ

ἀρπασθεῖσα ὡς ὑβρισθεῖσα ἐδυστύχησεν. ἄξιός οὖν ὁ μὲν ἐπιχειρήσας βάρβαρος βάρβαρον
 ἐπιχείρημα καὶ λόγῳ καὶ νόμῳ καὶ ἔργῳ, λόγῳ μὲν αἰτίας, νόμῳ δὲ ἀτιμίας, ἔργῳ δὲ
 ζημίας τυχεῖν· ἡ δὲ βιασθεῖσα καὶ τῆς πατρίδος στερηθεῖσα καὶ τῶν φίλων ὀρφανισθεῖσα πῶς
 οὐκ ἂν εἰκότως ἐλεηθεῖη μᾶλλον ἢ κακολογηθεῖη; ὁ μὲν γὰρ ἔδρασε δεινά, ἡ δὲ ἔπαθε·
 35 δίκαιον οὖν τὴν μὲν οἰκτῖραι, τὸν δὲ μισῆσαι. (8) εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν
 ἀπατήσας, οὐδὲ πρὸς τοῦτο χαλεπὸν ἀπολογήσασθαι καὶ τὴν αἰτίαν ἀπολύσασθαι ὥδε· λόγος
 δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ·
 δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον
 ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς οὕτως ἔχει δεῖξω· (9) δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι· τὴν
 40 ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε
 καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἄλλοτρίων τε
 πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδιὸν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ
 ψυχὴ. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον. (10) αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδᾶι
 ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις
 45 τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ
 τέχναι εὖρηνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. (11) ὅσοι δὲ ὅσους περὶ
 ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῇ λόγον πλάσαντες. εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων
 εἶχον τῶν <τε> παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων <ἐννοίαν> τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν,
 οὐκ ἂν ὁμοίως ὁμοίος ὦν ὁ λόγος ἢ πᾶντα· νῦν δὲ οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε
 50 σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει· ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ
 πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται. ἡ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὔσα
 σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῇ χρωμένους. (12) τίς οὖν αἰτία
 κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὑμνοῦν θέλξει ὁμοίως ἂν οὐ νέαν οὔσαν, ὥσπερ εἰ, βιατήριον, βίαι
 ἡρπάσθη; †τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς ἐξ ἧς ἦν ὁ δὲ νοῦς καίτοι εἰ† ἀνάγκης ὄνειδος ἔχει μὲν οὐ,
 55 τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει. λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἣν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πείθεσθαι
 τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. ὁ μὲν οὖν πείσας ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ, ἡ
 δὲ πεισθεῖσα ὡς ἀναγκασθεῖσα τῷ λόγῳ μάτην ἀκούει κακῶς. (13) ὅτι δ' ἡ πειθὼ προσιούσα
 τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, χρὴ μαθεῖν πρῶτον μὲν τοὺς τῶν
 μετεωρολόγων λόγους, οἵτινες δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ' ἐνεργασάμενοι
 60 τὰ ἄπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν ἐποίησαν· δεύτερον δὲ τοὺς
 ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας, ἐν οἷς εἷς λόγος πολὺν ὄχλον ἔτερψε καὶ ἔπεισε τέχνη
 γραφεῖς, οὐκ ἀληθεῖαι λεχθεῖς· τρίτον <δὲ> φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, ἐν αἷς δέικνυται καὶ
 γνώμης τάχος ὡς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν. (14) τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ
 τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν

65 σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμούς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ
τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ
ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινη κακῇ τὴν ψυχὴν
ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν. (15) καὶ ὅτι μὲν, εἰ λόγῳ ἐπείσθη, οὐκ ἠδίκησεν ἀλλ’
ἠτύχησεν, εἴρηται· τὴν δὲ τετάρτην αἰτίαν τῷ τετάρτῳ λόγῳ διέξιμι. εἰ γὰρ ἔρωσ ἦν ὁ ταῦτα
70 πάντα πράξας, οὐ χαλεπῶς διαφεύξεται τὴν τῆς λεγομένης γεγονέναι ἁμαρτίας αἰτίαν. ἃ γὰρ
ὀρώμεν, ἔχει φύσιν οὐχ ἦν ἡμεῖς θέλομεν, ἀλλ’ ἦν ἕκαστον ἔτυχε· διὰ δὲ τῆς ὀψεως ἡ ψυχὴ
κὰν τοῖς τρόποις τυποῦται. (16) αὐτίκα γὰρ ὅταν πολέμια σώματα καὶ πολέμιον ἐπὶ πολεμίαι
ὀπλίσαι κόσμον χαλκοῦ καὶ σιδήρου, τοῦ μὲν ἀλεξητήριον τοῦ δὲ προβλητήριον θεάσεται ἡ
ὄψις, ἐταράχθη καὶ ἐτάραξε τὴν ψυχὴν, ὥστε πολλάκις κινδύνου τοῦ μέλλοντος ὥς ὄντος
75 φεύγουσιν ἐκπλαγέντες. ἰσχυρὰ γὰρ ἡ ἀλήθεια τοῦ πόνου διὰ τὸν φόβον εἰσωικίσθη τὸν ἀπὸ
τῆς ὀψεως, ἥτις ἐλθοῦσα ἐποίησεν ἀμελεῖσαι καὶ τοῦ καλοῦ τοῦ διὰ τὸν νόμον κρινομένου
καὶ τοῦ ἀγαθοῦ τοῦ διὰ τὴν δίκην γινομένου. (17) ἤδη δὲ τινες ἰδόντες φοβερὰ καὶ τοῦ
παρόντος ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ φρονήματος ἐξέστησαν· οὕτως ἀπέσβεσε καὶ ἐξήλασεν ὁ
φόβος τὸ νόημα. πολλοὶ δὲ ματαίοις πόνοις καὶ δειναῖς νόσοις καὶ δυσιάτοις μανίαις
80 περιέπεσον· οὕτως εἰκόνας τῶν ὀρωμένων πραγμάτων ἡ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι.
καὶ τὰ μὲν δειματοῦντα πολλὰ μὲν παραλείπεται, ὅμοια δ’ ἐστὶ τὰ παραλειπόμενα οἷάπερ <τὰ>
λεγόμενα. (18) ἀλλὰ μὴν οἱ γραφεῖς ὅταν ἐκ πολλῶν χρωμάτων καὶ σωμάτων ἐν σῶμα καὶ
σχῆμα τελείως ἀπεργάσωνται, τέρπουσι τὴν ὄψιν· ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποίησις καὶ ἡ τῶν
ἀγαλμάτων ἐργασία <ν>όσον ἡδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν. οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν, τὰ δὲ
85 ποθεῖν πέφυκε τὴν ὄψιν. πολλὰ δὲ πολλοῖς πολλῶν ἔρωτα καὶ πόθον ἐνεργάζεται πραγμάτων
καὶ σωμάτων. (19) εἰ οὖν τῷ τοῦ Ἀλεξάνδρου σώματι τὸ τῆς Ἑλένης ὄμμα ἡσθὲν προθυμίαν
καὶ ἄμιλλαν ἔρωτος τῇ ψυχῇ παρέδωκε, τί θαυμαστόν; ὅς εἰ μὲν θεὸς θεῶν θείαν δύναμιν
ἔχει, πῶς ἂν ὁ ἦσσω εἴη τοῦτον ἀπώσασθαι καὶ ἀμύνασθαι δυνατός; εἰ δ’ ἐστὶν ἀνθρώπινον
νόσημα καὶ ψυχῆς ἀγνόημα, οὐχ ὥς ἀμάρτημα μεμπτέον ἀλλ’ ὥς ἀτύχημα νομιστέον· ἦλθε
90 γὰρ, ὥς ἦλθε, ψυχῆς ἀγρεύμασιν, οὐ γνώμης βουλευμασιν, καὶ ἔρωτος ἀνάγκαις, οὐ τέχνης
παρασκευαῖς. (20) πῶς οὖν χρὴ δίκαιον ἡγήσασθαι τὸν τῆς Ἑλένης μῶμον, ἥτις εἴτ’
ἐρασθεῖσα εἴτε λόγῳ πεισθεῖσα εἴτε βίαι ἀρπασθεῖσα εἴτε ὑπὸ θείας ἀνάγκης ἀναγκασθεῖσα
ἔπραξεν ἢ ἔπραξε, πάντως διαφεύγει τὴν αἰτίαν;

(21) ἀφεῖλον τῷ λόγῳ δύσκειαν γυναικός, ἐνέμεινα τῷ νόμῳ ὃν ἐθέμην ἐν ἀρχῇ τοῦ
95 λόγου· ἐπειράθην καταλῦσαι μώμου ἀδικίαν καὶ δόξης ἀμαθίαν, ἐβουλήθην γράψαι τὸν λόγον
Ἑλένης μὲν ἐγκώμιον, ἐμὸν δὲ παίγνιον.

Note critiche¹

23 βουλήματι β : βουλήμασι Donadi¹ Donadi² | κελεύσματος β : βουλεύμασι Donadi¹ Donadi² | ψηφίσματι β : ψηφίσμασιν A Donadi²

24 «ἡ ἐρασθεῖσα» *supplevi* : «ἡ ἔρωτι ἀλοῦσα» La Ald Y in marg. Donadi¹ Donadi²

35 οἰκτῖραι Bla. : οἰκτεῖραι γ : οἰκτεῖρουν A δ ζ οἰκτῖρουν MacDowell Buchheim Donadi²

49 ἡ<πά>τα· νῦν δὲ Bla. (sed νῦν δὲ *iam* Dob.) : ἡ τὰ νῦν γε A γ V ζ La Ald : εἰ τὰ νῦν γε X^{pr} : ἡ τὰ νῦν γε X^{corr} Co : εἶτα νῦν γε Am₄ : (ὅμοιος ἦν)... οἷς τὰ νῦν γε Die. : ἐπεὶ τὰ νῦν γε Sau. Buchheim Donadi²

52-54 τίς [...] ἔχει *locus corruptus varie temptatus* | ὕμνο<ν> θέλξαι *correx*i : secl. La Ald. Rei. : λόγον ἐλθόντα Am₄ MacDowell : ὕμνο<ν>ς «εἰσελθεῖν Unt. : *locum desperatum putavit* Donadi² | βιατήριον A γ δ : βιαστήριον M Donadi² : βατήριον ζ : *delevit* Unt. | ἡρπάσθη A β : ἀρπασθῆναι La Ald Donadi² | ἐξ ἡ<ς> ἦν *correxit* Unt. : ἐξῆν A Donadi² : ἔξεν β | ἀνάγκης *correxit* MacDowell : ἀνάγκη A X Donadi² : ἀνάγκη *correxit* Unt. | ὄνειδος ἔχει μὲν οὐ] ὁ εἰδώς ἔξει μὲν οὐν A Donadi² : ὄνειδος ἔξει μὲν οὐν δ ζ : μὲν ὄνειδος ἔξει μὲν οὐν γ : ὄνειδος ἔξει μὲν οὐ (*post* οὐ *lacunam sign.*) Am₄ : ὄνειδος ἔξει μὲν La : ὄνειδος ἔξει μὲν οὐ Ald : ἔχει *correxit* Unt.

72 ἐπὶ πολεμῖαι *correxit* Sau. (ἐπὶ πολεμῖ X) : ἐπὶ πολεμίοις A Donadi² : ἐπὶ πολεμίου Co : ἐπὶ πολέμιον La (ἐπὶ πολέμιον *om.* Ald.) Am₄

73 προβλητήριον *correxit* Imm. : προβλήματα εἰ A β : πρόβλημα τ<ῃ> θέ<αι> Diano Donadi²

74 <ὡς> *supplevit* Die. | τοῦ πόνου *correxit* Donadi¹ : τοῦ νόμου A β Donadi² : τοῦ λόγου E Unt.

¹ Il breve apparato di note critiche che presento, lungi dal proporsi come esaustivo, è rigorosamente essenziale e ha lo scopo di segnalare le lezioni che divergono dall'edizione di riferimento, DONADI 2016, alla quale rinvio per l'apparato critico completo.

76 ἀμελῆσαι Can. Bek. (*dubitative*) : ἀσμενίσαι A β Donadi² : ἀμνημονῆσαι Rei.

3.3 Note al testo

La divisione del testo in capoversi non segue la proposta di Immisch (1927), in seguito accettata da Donadi (1982: 7 e 2016: 5) e da Càffaro (1997: 45), con la classica ripartizione in *prooemium* (*Hel.* 1-2), *encomium* (3-5), *Helenae defensio* (6-20, a sua volta distinta in *prothesis*, *tractatio* e *comprehensio*) e infine *peroratio* (21). Si segue invece l'ipotesi di una struttura del discorso tripartita, avanzata da Velardi (2001: 38-42) e poi seguita da Parodi Scotti (2004: 79): una prima parte nella quale è esposta la tesi (1-5), i paragrafi centrali dedicati alla sua argomentazione e dimostrazione (6-20), e un *explicit* con la riaffermazione della tesi (21)².

1. 2-3 ἄνδρα δὲ καὶ γυναῖκα καὶ λόγον καὶ ἔργον καὶ πόλιν καὶ πρᾶγμα

Questa seconda serie di enumerazioni è parsa ad alcuni una sovrapposizione, in certa misura pleonastica, rispetto alla precedente: così Untersteiner (1961 *ad loc.*), che accetta il testo, tradito da X, senza la congiunzione tra πόλιν e πρᾶγμα, considerando quest'ultimo termine riassuntivo di tutta la serie e traducendo πρᾶγμα (...) τὸ μὲν ἄξιον con «manifestazione meritevole di lode». Ma come osserva Bona (1974: 8) questa soluzione richiede una forzatura tanto sintattica quanto semantica. Paduano (2004: 89) vi legge un'inversione nell'ordine lessicale che risponde a uno spostamento del centro dell'attenzione dal λόγος della prima serie, ai possibili oggetti del discorso nella seconda, con un richiamo al meta-discorso che l'*Encomio* stesso costituirebbe.

1.4 ἐπιθεῖναι] ἐπιτιθέναι ε.

Accolgo (con Buchheim 1989, Càffaro 1997, Velardi 2001, Ioli 2013 e Donadi 2016), la *lectio difficilior* tramandata da A. Leggono invece ἐπιτιθέναι Untersteiner (1961 *ad loc.*) e Paduano (2004 *ad loc.*), per analogia con la forma τιμᾶν. Ma la *variatio* temporale, che presenta l'azione espressa dall'aoristo ἐπιθεῖναι come puntuale, è coerente con l'*usus scribendi* di Gorgia, come osserva anche Ioli (2013: 217-218), tanto più se si considera il valore del καιρός nell'opera di Gorgia (e su questo si veda *supra*, capitolo III: 142-145). La scelta dell'aoristo può voler rispondere alla distinzione aspettuale fra la continuità dell'atto di stimare e onorare chi lo merita e l'occasionalità, puntuale, di biasimare chi, ogni qual volta la circostanza lo suggerisca, si renda degno di biasimo.

² Per un'analisi ragionata della struttura dell'*Encomio*, rimando a *supra*, capitolo III: 136-141.

4.14 ἐπιθυμίας

In entrambe le edizioni curate da Donadi (1982 e 2016) si legge, al posto della lezione unanimemente trādita ἐπιθυμίας, la forma ἐπιθυμίαις, da considerarsi probabile refuso. Nei codici V e X è ben leggibile l'abbreviazione per -ας, mentre il termine si legge per esteso in A. Come evidenziato nella recensione all'edizione del 2016 di Lassi Jakola (2017: 229), e alla luce della traduzione proposta dallo stesso Donadi nell'edizione del 1982, che accorda ἐπιθυμίαις a πλείστας (1982 *ad loc.*: «provocò a moltissimi moltissime voglie d'amore»), si suppone si tratti di un refuso, già presente nell'edizione del 1982 e ripetuto nella recente, del 2016.

4.17 οἰκείας] ιδίας A

Donadi (1982 e 2016) accoglie, con Blass 1881 e Immisch 1927, la lezione οἰκείας di β, per ragioni: retoriche (Donadi 1982: 11, n. 7, parla di «effetti allitteranti»); paleografiche, con ιδίας da considerarsi esito di una probabile fase di itacismo, facilitata dall'analogia semantica con οἰκείας (si veda anche ἴδον, 6.28 e 6.29, attestato in A, mentre β tramanda ἥσσον); lessicali e semantiche, con οἰκεῖος che meglio si oppone al vicino ἐπίκτητος (cf. anche Immisch 1927: 14-15).

6.23 τύχης [...] ἀνάγκης

Seguo Donadi (2016 *ad loc.*) nella trascrizione dei termini τύχης e ἀνάγκης in minuscolo, da intendere non come personificazioni ma come nomi comuni, secondo quanto si legge nella tradizione manoscritta di A e β. Diversamente, scelgono la maiuscola Untersteiner 1961, Paduano 2004 e Ioli 2013. Rimando a Untersteiner (1961: 93) per il significato di τύχη, non da riferire, qui, al Caso come personificazione deificata, ma alla sorte che è circostanza contingente, all'evento in sé al di là dell'intenzione umana, come in Empedocle (31 B 103 D.-K.). Alla luce di ciò, sorprende che proprio Untersteiner scriva Τύχη e traduca «Evento».

6.23 βουλήματι (...) κελεύσματος (...) ψηφίσματος

Seguo β con Immisch 1927, Untersteiner 1961, Càffaro 1997, Paduano 2004, Ioli 2013. Non accolgo la scelta di Donadi, che legge βουλήμασι, βουλευμάσι, ψηφίσμασι, seguendo la lezione di A e ritenendo le lezioni di β *faciliores* (Donadi 2016: XXXI). Come argomentato da Untersteiner (1961: 94), infatti, i tre singolari sono coerenti, a partire dall'ultimo elemento dell'*enumeratio*, (ἀνάγκης) ψηφίσματος, che sarà più probabilmente singolare sia perché uno

è il decreto della necessità, sia per il richiamo a Empedocle (31 B 115 D.-K.). È verosimile che gli altri elementi, βουλήματι e κελεύσματι, siano da mantenere al singolare anche per ragioni di simmetria con ψηφίσματι.

6.24 <ἡ ἐρασθεῖσα>

Lascaris (La) introduce l'integrazione <ἡ ἔρωτι ἄλοῦσα>, che torna in margine a Y e che è recepita nell'*Aldina* (Ald). Secondo Untersteiner (1961: 94-95) si tratterebbe di una integrazione non necessaria. La quarta argomentazione sull'amore risponde per Untersteiner al processo, da soprannaturale a immanente, su cui sarebbe strutturato l'intero discorso di Gorgia: vista la natura divina di ἔρως, seppure nella sua forma più vicina all'immanenza, il riferimento al tema dell'amore in *Hel.* 20 sarebbe uno sviluppo del motivo legato al volere degli dei. Con Untersteiner, ma spinto da altre ragioni, anche Velardi (2001: 68-71) ritiene l'integrazione inopportuna: secondo lo studioso, l'assenza del tema erotico in *Hel.* 6 sarebbe una delle testimonianze a favore di una doppia redazione dell'*Encomio di Elena*, la prima terminante al paragrafo 12 (Velardi riconosce infatti nella prima sezione del discorso una *Ringkomposition*, struttura compositiva tipica di Gorgia: si veda *infra*, *Una nota a Gorgia*, *Hel.* 12: 209) e una seconda versione dell'*Encomio*, con l'aggiunta dei paragrafi 13-21, che appartarrebbe a una fase più matura del pensiero di Gorgia. Il tema dell'amore però viene proposto, in forma esplicita dallo stesso Gorgia in *Hel.* 15, come quarto argomento e come plausibile alternativa alle altre due forze che agiscono su Elena, la volontà divina e la malattia umana. Ritengo per questa ragione opportuna un'integrazione. Mi discosto tuttavia dalla lezione del Lascaris, <ἡ ἔρωτι ἄλοῦσα>, ormai naturalizzata dall'*editio princeps* dell'*Aldina* – e che è quasi concordemente accettata, anche da Donadi, a partire da Diels (1952⁶ *ad loc.*). Alla luce di *Hel.* 20, dove la *climax* delle possibili ragioni a difesa di Elena è ripresa in forma identica rispetto a *Hel.* 6, ma nell'ordine invertito dei costituenti, sembra verosimile integrare in *Hel.* 6 la stessa forma <ἐρασθεῖσα> che si legge in *Hel.* 20 (εἴτ' ἐρασθεῖσα). Ritengo di grande interesse la congettura di Immisch (1927 *ad loc.*), <ἡ ὄψει ἐρασθεῖσα>, per quanto tuttavia l'integrazione <ὄψει>, che pone in rilievo la vista come strumento centrale di percezione dell'amore, risulti seppure coerente non necessaria, alla luce di *Hel.* 20. Propongo dunque di integrare <ἡ ἐρασθεῖσα>. Questa integrazione trova conforto e sostegno nel recente lavoro sull'*Elena* di Gorgia di Schollmeyer (2020 *ad loc.*), che congettura la stessa integrazione, <ἡ ἐρασθεῖσα>, che propongo per il passo in esame.

7.31 ὥς ὑβρισθεῖσα

Il codice *Matritensis* 7210 (La) tramanda ἡ ὑβρισθεῖσα (tràdita anche in Ald e δ), ma riporta un ὥς soprascritto.

7.35 οἰκτῖραι

Leggo, con Blass (1881 *ad loc.*), οἰκτῖραι, *emendatio* di οἰκτεῖραι (γ). Donadi 2016 *ad loc.* segue la lezione οἰκτεῖρειν di A, δ, ζ, ma corregge in οἰκτίρειν. Seqq. MacDowell (1982 *ad loc.*) e Buchheim (1989 *ad loc.*).

11.47 πλάσαντες

Nell'edizione del 2016 Donadi inserisce dopo la forma πλάσαντες un punto interrogativo, a intendere un'interrogativa diretta retorica, al posto del punto fermo che si legge nell'edizione del 1982 (e nella lezione di A; nei manoscritti V e X è invece visibile un punto in alto). Considerata la discrezionalità del tono interrogativo, seguo la prima scelta di Donadi, presente nell'edizione 1982 e risalente al copista del *Burneianus* 95, con il punto fermo dopo la forma πλάσαντες.

11.49 ὦν

Accolgo la lezione οὐκ ἂν ὁμοίως ὅμοιος ὦν tràdita da β, discostandomi da Donadi (2016 *ad loc.*), che segue la lezione οὐκ ἂν ὁμοίως ὅμοιος ἦν di A.

11.49 ἡ<πά>τα νῦν δὲ

La congettura, lodatissima, ἡ<πά>τα νῦν δὲ è di Blass 1881 *ad loc.* Donadi 2016 *ad loc.* legge, con Sauppe (1845-1850 *ad loc.*) e Buchheim (1989 *ad loc.*), ἐπεὶ τὰ νῦν γε (cf. 11 a 22 D.-K.). Altre lezioni sono ἡ τὰ νῦν γε (A γ V ζ La Ald) : εἰ τὰ νῦν γε (X^{pr}) : ἦ τὰ νῦν γε (X^{corr}Co) : εἴτα νῦν γε (Am₄). Diels emenda οἷς τὰ νῦν γε.

11.52 εὐτυχίαις

Seguo, seppur con qualche cautela, Donadi (2016 *ad loc.*) nel considerare giusta la lezione εὐτυχίαις (presente in Am₂). Untersteiner legge ἀτυχίαις, e commenta l'efficacia della lezione in un contesto nel quale l'opinione, σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὖσα, porta a οὐ τυχεῖν (Untersteiner 1961: 102). Ma il verbo ἀτυχέω usato in *Hel.* 15 non è di per sé distintivo, poiché Gorgia può aver cercato il parallelismo più che il contrasto fra εὐτυχία e ἀτυχία. Paduano (2004: 95) riconduce il più attestato ἀτυχίαις (A β) a un possibile errore indotto dal contesto disforico.

12.53 ὕμνο<ν> θέλξαι

La lezione trādita, unanimemente valutata errore archetipico, è ὕμνος ἦλθεν. Il paragrafo 12 è fortemente corrotto, in particolare 12.53-56, e *varie temptatus* (utile la rassegna di congetture in Diels-Kranz 1922⁴ II: XXIX). Non seguo Donadi 2016 *ad loc.*, che sceglie di riportare la lezione trādita., rinunciando a sanare la corruzione («locum desperatum putavi»), e non ritengo di dover eliminare la lezione trādita ὕμνος ἦλθεν come possibile glossa spuria, aggiunta in fase di trasmissione del testo (come in «La» e in «Ald»). Discussa è la coerenza di ὕμνος con il testo gorgiano, sia perché non ricorre nel lessico di Gorgia, sia per il suo significato tipicamente legato alla poesia sacra (così Paduano 2004: 95). Per il significato di ὕμνος e per le ragioni che convincono della sua coerenza con il contesto, rimando al *Commento ad loc.* 12. 62. s.v. «inno». Il tentativo di emendazione della lezione trādita ἦλθεν in θέλξαι è discusso in *Una nota a Gorgia*, *Hel. 12*: 219-221. Ritengo utile, qui, richiamare le implicazioni semantiche del verbo θέλγειν, il cui uso è ampiamente attestato nei poemi omerici, dove indica, come osserva Ioli (2013: 231), il potere degli dèi di incantare la mente umana, persuadendola ad agire secondo la loro volontà (*Il.* XII 255), ma anche la potenza della parola che ammalia e inganna (come il discorso di Calipso a Odisseo, in *Od.* I 57), o ancora l'effetto fascinatorio e fatale del canto delle sirene (*Od.* XII 40-44). Sebbene si tratti di un verbo che ricorre raramente nella prosa classica, il suo uso in *Hel.* 10 – e nel discorso di Agatone, costruito da Platone a imitazione parodica dell'*Encomio* di Gorgia (Plato, *Symp.* 197e4) – offre una buona testimonianza della sua coerenza con l'*usus* gorgiano. Si noti, poi, che già in Omero il verbo θέλγειν indica l'effetto, potente e obnubilante, dei φάρμακα di Circe (*Od.* X 213, 291, 318). Oltre a risultare ben allineato con il lessico che in *Hel.* 10 esprime la forza ammalianti del λόγος magico, θέλγειν si accorda anche al potere incantatorio di Elena – e dei φάρμακα νηπενθῆ egizi che, secondo la tradizione già inaugurata da Omero, Elena mostra di saper usare per placare il dolore (*Od.* IV 219).

12.53 βιατήριον

Non accolgo la lezione di M βιαστήριον, come invece si legge in Donadi (2016 *ad loc.*), che vi scorge un ricalco malizioso del φροντιστήριον in Aristoph. *Nu.* 94, *al.* (così anche Donadi 1982: 15 n. 11). Riporto invece βιατήριον [Α γ δ], come neologismo che Gorgia potrebbe aver formato non a partire dal φροντιστήριον di Aristofane, ma dai θελκτήρια di Omero (si veda *infra*, *Una nota a Gorgia*, *Hel. 12*: 219-223). Si considerino inoltre i casi di ἀλεξήτριον e προβλητήριον di *Hel.* 16.

12.54 ἡρπάσθη

Donadi 2016 *ad loc.* segue la nota congettura del Lascaris ἀρπασθῆναι, poi ripresa dall'Aldina, ritenendola necessaria al senso compiuto della frase (ciò vale qualora si mantenga la forma trādita ὕμνος ἦλθεν di poco precedente, o quando la si espunga, perché in effetti in tali casi viene a mancare il verbo dell'infinitiva). Se però si congettura un infinito al posto della lezione trādita. ἦλθεν, come il nostro θέλξει, allora la lezione ἡρπάσθη non necessita alcuna emendazione.

12.54 ἐξ ἧ<ς ἧ>ν

Seguo la proposta di Untersteiner 1961 *ad loc.*, ἐξ ἧ<ς ἧ>ν (ἐξῆν A: ἔξειν X), per un probabile errore aplografico del copista.

12.54 ὄνειδος

Leggo ὄνειδος, in riferimento al discredito unanimemente attribuito alla necessità come costrizione, con Untersteiner 1961 *ad loc.* e gran parte della tradizione manoscritta (V X Am₃ R Co), al posto di ὁ εἰδὼς, trādito da A. Correggo, di conseguenza, con ἀνάγκης il trādito ἀνάγκη di A e X (cf. ὄνειδος con genitivo in Aesch., *Sept.* 539 e in Soph., *Oed. Col.*, 984).

12.54 ἔχει] ἔξει X A.

13.61 ἀναγκαίους] ἀγοραίους Ald.

Secondo Donadi (2015: 18-19) si tratta di una trivializzazione (in effetti, l'Aldina è l'unico testimone a riportare la lezione ἀγοραίους), errore che, come fa notare anche Paduano (2004: 96), non sorprende vista la frequenza di ἀνάγκη nel contesto lessicale vicino.

16.72 πολεμῖαι

Il testo trādito è tormentato. Mi scosto dalla lezione di Donadi (2016 *ad loc.*), ἐπὶ πολεμίοις (A), e accolgo l'*emendatio* di Sauppe 1845-1850 *ad loc.*, che corregge ἐπὶ πολέμῳ di X. Così anche Immisch 1927, Untersteiner 1961, MacDowell 1982, Paduano 2004, Ioli 2013.

16.73 προβλητήριον

L'interpretazione dell'armatura richiede un'esegesi complessa, tanto che Diels (1922 II

ad loc.) considera *Hel.* 16.73 *locus deperditus*. La maggior parte della tradizione riporta la lezione *προβλήματα εἰ* (A β). Donadi (2016 *ad loc.*) legge *τοῦ δὲ πρόβλημα τῷ θεῷ*, seguendo l'*emendatio* di Diano (1968 *ad loc.*; cf. Donadi 1977-1978: 72-73 e Donadi 2016: 10). Sul termine *πρόβλημα* usato per alludere ad armi o paramenti ippici difensivi, si considerino le ricorrenze in Eschilo, Erodoto, Platone, Senofonte (cf. LSJ *s.v.*). Accolgo, con Paduano 2004 e Ioli 2013, la correzione di Immisch 1927 *ad loc.*, *προβλητήριον*, che formerebbe un omeoptoto con il precedente *ἀλεξητήριον* (derivato da Aesch. *Sept.* 8, 540) e che sarebbe un ἄπαξ λεγόμενον di Gorgia, costruito sulla radice del verbo *προβάλλω* per esprimere la parte del corpo armata per proteggersi (cf. Ioli 2013: 243). Questa correzione confermerebbe inoltre la veridicità della forma *βιατήριον* A γ δ [*βιαστήριον* M] in *Hel.* 12.53, facendo emergere nell'*usus scribendi* di Gorgia la frequenza di *nomina loci* usati in senso metonimico (*προβλητήριον*) o metaforico (*βιατήριον*).

16.74 *κινδύνου τοῦ μέλλοντος ὥς ὄντος*

Discostandomi da Donadi, accolgo l'integrazione *ὥς* di Diels (1922 II *ad loc.*), che è resa valida dalla somiglianza tematica e formale con Tuc. IV 125, 3 e la cui omissione potrebbe essere avvenuta per omoteleuto con la parola precedente. Untersteiner (1961 *ad loc.*) e Paduano (2004 *ad loc.*) seguono la lezione *ακινδύνου* dei codici Am₃ e R.

16.75 *ἡ ἀλήθεια τοῦ πόνου*

Seguo Donadi 1982, che congettura *πόνου*. Diversa la proposta di Donadi 2016 νόμου (A). Untersteiner 1961 e Paduano 2004 seguono *ἡ ἀλήθεια τοῦ λόγου* del codice E. Rispetto ad *ἀλήθεια* presente in tutta la tradizione, Immisch 1927 propone *ἐπιλήθεια* e MacDowell 1982 *ἀμέλεια*, congetture equivalenti sul piano semantico, poiché entrambe legate all'idea della trascuratezza, mentre Diels-Kranz 1952⁶ propone *συνήθεια*.

16.76 *ἀμελῆσαι*

Leggo, con Paduano (2004 *ad loc.*) e Ioli (2013 *ad loc.*), *ἀμελῆσαι* (congettura già di Canter 1566) e mi scosto dalla scelta di Donadi (2016 *ad loc.*) di mantenere il tràdito *ἂσμενίσαι*, «accettare volentieri», «compiacersi di», verbo raro, tardo e costruito con l'accusativo e il dativo, ma non attestato in costruzioni con il genitivo (cf. LSJ *s.v.*). Donadi accetta il significato positivo del verbo, in virtù di un'interpretazione del passo che lo intende riferito ad armate non reali, ma viste sulla scena durante gli spettacoli teatrali – lettura, questa, in linea con l'integrazione *τῷ θεῷ* in *Hel.* 16.75 di Diano (1968 *ad loc.*), accettata da Donadi

(cf. *supra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 16.73, s.v. προβλητήριον). Secondo Donadi può trattarsi di un riferimento intertestuale alla messa in scena dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, rappresentata poco prima della stesura dell'*Encomio di Elena* di Gorgia: sulla base di una teoria della catarsi tragica di stampo aristotelico, si può pensare che Gorgia alluda a un appagamento del pubblico di fronte alla rappresentazione di battaglie nelle quali i valori civici e bellici siano esaltati (come argomenta Paduano 2004: 98). Tuttavia, troppo pochi e troppo deboli sono gli elementi testuali che permettono di leggere nel passo una simulazione scenica dello scontro armato. Difficile inoltre l'accostamento del compiacimento catartico alla viltà della fuga. Ancora diversa la lettura di Untersteiner (1961: 109), che accetta la lezione tràdita, ampliandone il significato fino all'accezione di «rinunciare all'azione», con i genitivi seguenti da intendere come assoluti e di valore ipotetico: solo in quest'ottica la *lectio* tràdita, ἀσμενίσαι, mi pare più plausibile.

19.90 γάρ, ὥς – Seguo Untersteiner (1961 *ad loc.*), che inserisce una virgola e legge ὥς ἦλθε come parentetica modale.

3.4 Traduzione. *Encomio* di Elena*

(1) Ordine è per una città il valore dei suoi uomini, per un corpo la bellezza, per l'anima la sapienza, per un'azione la sua efficacia, per un discorso la verità; tutto ciò che ne è l'opposto è disordine. L'uomo, la donna, il discorso, l'opera, la città, l'azione che siano degni di lode, con lode bisogna onorare, ma se indegni occorre infliggere biasimo: pari errore e ignoranza costituiscono infatti biasimare ciò che è da lodare e lodare ciò che è da biasimare. (2) È dovere dello stesso uomo affermare con fermezza il dovuto e confutare gli accusatori di Elena, donna sulla quale unisona e unanime è stata sia la convinzione di chi ha ascoltato i poeti, sia la fama del nome, che è diventato memoria di sventure. Io dunque voglio, proponendo in questo mio discorso un'argomentazione, mettere fine all'accusa contro una donna diffamata, dimostrare che i suoi accusatori dicono il falso, mostrare il vero e far cessare l'ignoranza. (3) Che per natura e per nascita la donna della quale sto parlando sia prima fra i primi, uomini e donne, non è oscuro e non per pochi. È noto infatti che le era madre Leda, e che il padre che la generò fu un dio, mentre il padre putativo un mortale: Tindaro, quest'ultimo, il primo Zeus, dei quali l'uno fu considerato tale, perché lo era, l'altro fu smentito, perché diceva di esserlo. Il più potente fra gli uomini l'uno, il signore di tutto l'altro. (4) Nata da genitori tanto importanti, ebbe bellezza pari a una dea, bellezza che ottenne e non tenne nascosta: moltissimi desideri d'amore suscitò in moltissimi, e con un solo corpo attrasse a sé molti corpi di uomini orgogliosi delle loro grandi doti. Tra di essi, alcuni avevano grande ricchezza, altri il valore d'antica nobiltà, alcuni il vigore del proprio coraggio, altri la forza della sapienza acquisita. E tutti giunsero mossi da una passione bramosa di vittoria e da un'ambizione invincibile. (5) Orbene, ma chi e perché e come appagò il desiderio conquistando Elena, non lo dirò. Dire infatti a chi sa ciò che sa, dà credibilità al discorso ma non procura piacere. Ora dunque, sorvolato nel mio discorso quel tempo passato, arriverò al fondamento del discorso che ho intenzione di svolgere, e spiegherò le ragioni per le quali era verosimile che il viaggio di Elena a Troia avesse avuto luogo.

(6) Fu infatti o per volere del caso, per ordine degli dèi, per decreto della necessità che fece ciò che fece, o perché rapita con violenza, o perché persuasa dalle parole, «o perché presa da amore». Se dunque lo ha fatto per la prima ragione, è giusto che sia incolpato il colpevole: è impossibile infatti contrastare la disposizione di una forza divina con la previdenza umana. Accade infatti per natura non che il più forte sia impedito dal più debole, ma che il più debole sia dominato e condotto dal più forte, che l'elemento più forte guidi e quello più debole segua. Il dio è superiore all'uomo in forza, in sapienza e in tutto il resto. Se, dunque, bisogna

attribuire la responsabilità al caso e al divino, allora bisogna anche liberare Elena dall'infamia.

(7) Se invece fu rapita con violenza e violentemente forzata, contro ogni legge, e oltraggiata, contro giustizia, è evidente che chi l'ha rapita commise ingiustizia per averla oltraggiata, ma lei, rapita, subì la disgrazia di essere oltraggiata. Il barbaro che ha compiuto la barbara azione merita punizioni in ambito legale, verbale e pratico: merita di subire la privazione dei diritti civili per la legge, l'accusa come pena verbale e, di fatto, la condanna. Lei, al contrario, violentata e privata della patria, resa orfana dei suoi cari, come potrebbe mai, verosimilmente, non essere commiserata piuttosto che diffamata? L'uno commise in effetti atti terribili, l'altra li patì: giustizia vuole che si abbia compassione di lei e che si detesti lui. (8) Se invece è stata la parola a persuadere e ingannare la sua anima, neanche in tal caso è difficile difenderla e distogliere l'accusa. La parola è un grande sovrano, che con il corpo più piccolo e più invisibile sa compiere le imprese più divine: può infatti far cessare la paura e lenire il dolore, infondere gioia e accrescere la compassione. Dimostrerò che le cose stanno così. (9) Ed è necessario dimostrarlo, a tutti coloro che stanno ascoltando, sulla base della loro stessa opinione. La poesia in ogni sua forma è da me detta e definita discorso in metro: un brivido tremendo, una compassione che fa versare molte lacrime e un desiderio di soffrire invadono chi la ascolta, e davanti alla felicità o infelicità di situazioni e persone estranee l'anima patisce un'intima passione attraverso le parole. Ma passiamo ora da un tipo a un altro di parola. (10) Gli incantesimi ispirati dagli dei per mezzo delle parole sono in grado di apportare piacere e alleviare il dolore: la forza dell'incantamento, incontrando l'opinione dell'anima, la seduce e persuade, la trasforma con il suo sortilegio. Del sortilegio e della magia si sono scoperte delle arti duplici, che sono errori della mente e inganni dell'opinione. (11) Quanti, e su quanta gente, hanno esercitato e tuttora esercitano opera di persuasione, plasmando un discorso falso! Se infatti tutti avessero, su tutto, memoria del passato, consapevolezza del presente e capacità di prevedere il futuro, il discorso non potrebbe ingannare allo stesso modo, pur essendo lo stesso. Ma non è facile riuscire a ricordare il passato, indagare il presente o predire il futuro: ne consegue che la maggior parte degli uomini sulla maggior parte degli argomenti può offrire all'anima, come consigliera, solo l'opinione. L'opinione, però, incerta e infondata quale è, porta chi se ne serve a fortune anch'esse incerte e infondate. (12) Quale causa impedisce che un inno abbia incantato anche Elena, sebbene non più giovane, allo stesso modo che se fosse stata rapita con violenza, oggetto ella stessa di violenza? La persuasione †dalla quale la sua idea ha avuto origine, sebbene† non abbia il discredito della costrizione, ne possiede tuttavia la stessa forza. Un discorso che sia in grado di persuadere costringe infatti l'anima che ha persuaso a obbedire alle parole dette e ad accordarle ai fatti. Chi ha persuaso, dunque,

commette la colpa di aver esercitato costrizione, mentre colei che è stata persuasa, poiché costretta dalla parola, a torto ne riceve diffamazione. (13) Quanto al fatto che la persuasione, quando si aggiunge alla parola, modella l'anima come vuole, bisogna considerare prima di tutto le trattazioni dei fisici, i quali, congettura contro congettura, respingendo l'una respinta e stabilendo l'altra, fanno apparire agli occhi dell'opinione ciò che in realtà è incredibile e invisibile; in secondo luogo i dibattiti vincolanti dell'oratoria politica, nei quali un solo discorso interessa e convince una grande folla perché scritto con arte, non perché detto secondo verità; in terzo luogo, infine, le diatribe filosofiche, nelle quali si mostra anche una rapidità del pensiero tale da rendere facilmente mutevole il giudizio dell'opinione. (14) Il potere della parola ha con la disposizione dell'anima lo stesso rapporto che la prescrizione dei farmaci ha con la condizione del corpo. Come infatti alcuni farmaci eliminano certi umori dal corpo, e alcuni fanno cessare la malattia, altri la vita, così anche tra i discorsi alcuni fanno soffrire, altri danno piacere, alcuni spaventano, altri infondono coraggio a chi li ascolti, altri ancora avvelenano e stregano l'anima con perversa persuasione. (15) Il fatto, dunque, che (*scil.* Elena) se fu persuasa dalla parola non fu colpevole, ma si trovò in circostanze a lei sfavorevoli, è già stato detto. Spiegherò ora la quarta causa con un quarto argomento. Se infatti fu l'amore a provocare tutto questo, senza difficoltà Elena sfuggirà all'accusa della colpa che si dice ci sia stata. Tutto ciò che vediamo infatti non ha la natura che noi vogliamo, ma quella che gli è toccata in sorte: attraverso la vista l'anima riceve un'impronta anche nei suoi moti. (16) Subito infatti la vista, qualora veda corpi nemici e nemico assetto di guerra di bronzo e di ferro, offensivo o difensivo, su nemica armatura, dalla visione è sconvolta e sconvolge l'anima, così che spesso (*scil.* gli uomini) fuggono atterriti dal pericolo futuro «come se fosse» presente. Forte in effetti si insinua la verità della sofferenza per mezzo della paura scatenata dalla visione, la quale, nel suo sopraggiungere, fa ignorare il bello giudicato secondo la legge e il bene generato secondo giustizia. (17) Alcuni, nel vedere immagini terrificanti, escono sul momento persino di senno, che fino a quel momento avevano: a tal punto la paura indebolisce e annichilisce l'intelletto. Molti poi precipitano in disturbi infondati, in malattie terribili e manie incurabili: tanto a fondo la vista ha inciso nel loro pensiero le immagini di ciò che è stato visto. E molte altre circostanze che infondono terrore si tralasciano, perché le cose tralasciate sono simili alle già dette. (18) D'altra parte i pittori, quando da più tinte e più corpi danno forma compiuta a un solo corpo e a una sola figura, procurano piacere alla vista. La creazione di statue di eroi e la realizzazione di simulacri di divinità producono agli occhi una dolce malattia. Così, alcune rappresentazioni per loro natura addolorano la vista, altre dalla vista sono desiderate. Molte cose in molti suscitano amore e

desiderio per molti oggetti e corpi. (19) Se dunque l'occhio di Elena, affascinato dal corpo di Paride, ha dato all'anima slancio e lotta d'amore, che c'è da meravigliarsi? Se infatti (*scil.* amore) è un dio, come potrebbe essere in grado di respingere e deviare da sé la divina potenza degli dèi chi ne è inferiore? Se invece è una malattia umana e un abbaglio dell'anima, non
105 deve essere biasimato come fosse una colpa, ma ritenuto una disgrazia: è giunto, come è giunto, per le insidie dell'anima e non per volere della mente; per costrizione dell'amore, non per gli espedienti dell'arte. (20) Come allora si può considerare giusto il biasimo di Elena, la quale, se fece quello che fece o perché vittima d'amore, o perché persuasa dalla parola, o perché rapita con violenza, o perché costretta da una necessità superiore, in ciascun caso è
110 assolta dall'accusa?

(21) Ho annullato con il mio discorso l'infamia che pesava su una donna, mi sono attenuto alla norma che ho stabilito all'inizio del discorso, ho tentato di annullare l'ingiustizia del biasimo e l'errore dell'opinione, ho voluto scrivere questo discorso, come encomio di Elena e mio gioco.

3.5 Commento

* La valenza del termine ἐγκώμιον è discussa. Fu Isocrate (X 14-15) il primo a osservare che il discorso di Gorgia avrebbe dovuto chiamarsi, per contenuto e per forma, non encomio ma apologia. La parola ἐγκώμιον ricorre in *Hel.* 21, dove è usata dallo stesso Gorgia per definire la propria opera (si veda, a riguardo, Ioli 2013: 27). Secondo Gomperz il termine è inappropriato, al netto dei tratti che già Isocrate riconosceva come tipici dell'apologia (1912: 33-35): nel difendere Elena, anzi, Gorgia non fa che estendere le argomentazioni, dimostrando quanto nessun atto di infedeltà sia imputabile all'adultero, perché causato da volontà e necessità soverchianti. L'inesattezza del termine «encomio» per l'*Elena* di Gorgia è sostenuta anche da Untersteiner (1961: 88) e, in anni più recenti, ampiamente argomentata da Paduano (2004: 50-55). Se l'encomio, spiega Paduano, è un genere positivo, che aggiunge informazioni sulle virtù della persona, quello di Gorgia non può essere considerato un encomio. Paduano si allaccia alla tradizione avviata da Stesicoro (se non ancor prima da Esiodo): come nella variante dell'εἰδωλον, anche nel discorso di Gorgia non c'è lode. Stesicoro ha negato il tradimento con la sua *Palinodia*, Gorgia, che invece accetta il fatto in sé, rifiuta qualsiasi responsabilità di sorta da parte di Elena: in nessuna delle due versioni si elogiano le sue virtù, solamente la si scagiona dalle colpe che la tradizione le ha attribuito.

Nel valutare il termine ἐγκώμιον rispetto al contenuto del discorso, che in effetti si presenta come una difesa dalle accuse rivolte a Elena dalla tradizione, più che una lode alle sue qualità, è bene considerare che prima del IV secolo non vi è testimonianza di una codificazione teorica dei generi retorici, compreso quello epidittico, come si legge in Schiappa (1996: 74-75). Il γένος ἐπιδεικτικόν viene formalizzato come genere della τέχνη ῥητορική da Aristotele, nel primo libro della *Retorica* (1358b): all'epidittica appartengono l'encomio, che loda azioni già compiute, e l'elogio, nel quale la virtù del soggetto è mostrata al pubblico sulla fiducia, come un consiglio da parte del retore. Pernot (1993: 29-30), nel considerare la produzione epidittica di Gorgia, recupera la concezione stessa in Gorgia non solo del termine ἐγκώμιον, ma anche del suo legame con l'ἐπίδειξις, che prima di Aristotele non è ancora un genere retorico, bensì «dimostrazione», esposizione argomentativa da parte dell'oratore, non sempre legata a contenuti elogiativi: «les epideixeis des sophistes ne comprenaient pas seulement des éloges, mais des discours de toute sorte» (Pernot 1993: 30). La forma epidittica conteneva, dunque, discorsi che di encomiastico dovevano avere la funzione, ma non necessariamente il contenuto, che anzi poteva variare e non precludeva, secondo Migliori

(1973: 149-154), la possibilità che il testo avesse una sua misura filosofica. È quindi plausibile che l'uso del termine ἐγκώμιον sia da considerare qui non improprio, quanto piuttosto inteso da Gorgia nel suo significato di discorso elogiativo, assimilabile a tratti con l'apologia proprio perché non ancora codificato come genere retorico. Secondo Mazzara (1999: 182-183), l'*Encomio* può definirsi propriamente tale perché un elogio di Elena ne richiede inevitabilmente anche l'apologia, la parallela difesa dalle colpe che la tradizione le rivolge. Secondo la dichiarazione dello stesso Gorgia, in *Hel.* 2, di voler dimostrare in prima persona l'errore di chi ritiene Elena colpevole, mostrare perché ciò sia veramente inaccettabile e interrompere l'ignoranza sulla questione, l'*Encomio* sembra un primo esempio di prosa encomiastica consapevole (così anche Ioli 2013: 27-29, che propone un'ampia argomentazione dei tratti tipicamente epidittici presenti nell'*Encomio*). Il verbo βούλομαι esprime non solo la presa di posizione di Gorgia sul piano contenutistico e formale – il voler argomentare la non colpevolezza di Elena attraverso un λογισμός –, ma anche la dichiarazione di intenti del retore, che si rivolge direttamente al suo pubblico con lo scopo di persuadere, di dimostrare la verità del suo discorso, τὰληθές (*Hel.* 2). Marie-Pierre Noël (2010: 230-235), dopo aver esaminato l'uso dell'εὐλογία in Isocrate come discorso positivo, che aggiunge e informa, riscontra una diversa concezione di encomio in Gorgia, come di un discorso la cui massima finalità è sostenere ciò che aderisce al κόσμος e confutare l'ἄκοσμον. L'argomentazione di Marie-Pierre Noël apre ulteriormente il testo gorgiano alla risoluzione di quel paradosso, apparente, dell'encomio non-encomio di Gorgia: la lode a Elena e il suo valore, come si è visto, sono affermati attraverso la negazione delle sue colpe. La definizione di encomio funzionerebbe come un'ampia litòte nella quale è coinvolto l'intero apparato testuale, persino nella sua stessa determinazione. Nella tecnica retorica di Gorgia è costante l'uso dell'antitesi: spostando il motivo della contraddizione dal piano logico-formale a quello semantico e strutturale, l'elogio svolto da Gorgia avanza per negazione del suo contrario. La verità su Elena sarà dimostrata convincendo della falsità delle accuse e della δόξα: nell'*explicit* Gorgia riaffermerà la tesi dell'innocenza di Elena (che, si noti, è costruita sulla sola antitesi) attraverso l'eliminazione del suo contrario, di una colpa che è generata da ἀδικία e ἀμαθία (*Hel.* 21).

§1 L'*incipit* dell'*Encomio* è ricco della ricercatezza retorica che caratterizza lo stile di Gorgia: antitesi, parallelismi e isocolie, assonanze e paronomasie, allitterazioni, parisosi, *climax* (si veda *supra* capitolo III: 124-130). L'*Encomio* si apre con l'affermazione di un principio fondamentale, che in certa misura spiega la portata della retorica di Gorgia,

chiarendone il rapporto con il Περί τοῦ μὴ ὄντος. Per dirla con Viano (1958: 181-182), i valori rivendicati dai primi sofisti – e, aggiungo, in particolare da Gorgia in questo *incipit* – «sono liberi dai pregiudizi e dalle remore che la tradizione oppone all'intelligenza umana. I valori e le conoscenze [...] hanno il loro essere nella società e nella convivenza umana, dove esplicano la loro forza di persuasione dando a chi ne dispone un potere effettivo di controllo e di direzione degli altri uomini». Così, solo a seconda della situazione e dei casi specifici diventa possibile giudicare cosa sia o non sia degno di lode: il καιρός, l'occasione opportuna, è il μέτρον che garantisce validità al giudizio. Il καιρός è dunque la giusta misura, ma anche la giusta occasione, l'intuizione appropriata, la giustezza insomma, nel suo significato più ampio – sul concetto di καιρός nella retorica greca si rimanda a Maddalena Vallozza (1985 e 1987); sul valore prevalentemente temporale che καιρός assume nella sofistica, e per il suo legame con la δόξα, è fondamentale l'analisi di Tordesillas (1986: 31-61); per καιρός come nucleo tematico dell'*Encomio* si veda anche *supra*, capitolo III: 142-145.

1. 1-3 «Ordine...disordine»

La prima parola dell'*Encomio* è κόσμος, termine ricchissimo sul piano semantico e che, come *incipit* del discorso, sembra assumere un valore programmatico. Intorno a κόσμος è strutturata una sequenza simmetrica di quattro argomenti – speculari e che si presentano come coppie antinomiche (σῶμα/ψυχή, πρᾶγμα/λόγος) – più uno, πόλις, il primo nell'ordine e l'unico privo di correlativo, che rimane a capo degli altri. Come fa notare Barbara Cassin (1996: 1029), senza πόλις, e senza l'Atene democratica di Pericle, non sarebbe potuto esistere il λόγος sofistico – almeno quanto senza la sofistica i cittadini non sarebbero stati gli stessi «animali politici» dei quali Aristotele parla nella *Politica* (I 2, 1253a): «le caractère éminemment politique de la sophistique est effectivement une affaire de *logos*, terme où le grec noue, comme on sait, dans la manière de rapporter les choses les unes aux autres le fait de penser et celui de parler». E ancora, è nella realtà politica che trova un senso l'etica del καιρός, anche e soprattutto in relazione a un discorso e alla sua verità. Il sapiente non può avere la pretesa di trasmettere il vero, o di trasformare in vera un'opinione falsa, poiché non esiste una verità assoluta: sarà invece in grado di migliorare l'opinione del proprio interlocutore, di renderla razionalmente e moralmente valida – così Barbara Cassin (1996: 1029). La falsa opinione della quale parla lo stesso Gorgia nell'*Encomio* non è da intendere in senso assoluto, non è un giudizio di valore rispetto a un codice etico sempre valido. La falsità di un'opinione risiede piuttosto nel suo non essere ragionata, argomentata, dimostrata. Soprattutto, nel suo essere accettata senza tener conto dell'utilità momentanea di quella

determinata opinione, di come essa si accordi al καιρός. Anche il giudizio morale su ciò che è giusto e sbagliato sarà da intendere in tal senso: Gorgia non sembra un nichilista *ante litteram*¹, quanto piuttosto il sostenitore di un'etica che trova la propria validità nel καιρός.

L'attributo εὐάνδρος, prospero di uomini valorosi, è già in Pindaro il più alto grado auspicabile per una χώρα (*Pyth.* I 40). Da Euripide si apprende che l'εὐανδρία è διδακτή (*Suppl.* 913), si può apprendere, e che dunque si tratta di una qualità che rientra nel sistema della παιδεία del cittadino. In Gorgia, l'εὐανδρία traccia il principio ordinatore di una città, l'ideale di massima perfezione. Corpo, mente, azione e discorso rappresentano poi una *climax* «di specificità», per dirla con Paduano (2004: 69), una *Priamel* nella quale dall'elemento fisico, corporeo, si giunge al piccolissimo ma potente corpo di un discorso, al λόγος come nucleo argomentativo e principale strumento dell'encomio. Bignone (1938: 197) ha individuato nella struttura della *Priamel* incipitaria un richiamo agli scolii conviviali, e sullo stesso tema ha proseguito Pòrtulas (1991: 101-112), secondo il quale il concetto di κόσμος nell'*incipit* di un elogio trae origine da un motivo tipico della poesia encomiastica. La scelta di aprire l'orazione con il termine κόσμος, usato per indicare la condizione perfetta, di compiuto equilibrio, assunta da elementi fra loro diversi, quando non dicotomici (città, corpo/mente, azione/discorso), richiede una cura particolare nel lessico della traduzione. In una prima fase di interpretazione del testo, ho valutato la resa italiana «armonia», proposta da Untersteiner (1961: 89), che mi è parsa una buona soluzione perché consente di rispettare il duplice intento, logico e insieme estetico, di Gorgia. Il termine κόσμος indica, in relazione al λόγος, l'ordine razionale e teleologico – e in tal senso Paduano (2004: 75) traduce «principio ordinatore», seguendo Velardi (2001: 24) – mentre riferito alla città esprime un valore di idoneità collettiva, per passare poi a indicare l'ordine aggraziato della bellezza in un corpo, l'opportuna coerenza logica nella mente, l'efficacia in un'azione. Alla luce della ricchezza semantica che il termine κόσμος assume nella posizione incipitaria dell'*Encomio*, appare adeguata l'osservazione di Ioli (2013: 215-216), che accoglie la scelta di Untersteiner, «armonia», per evitare il rischio di circoscrivere l'accezione del termine all'«ordine» nel senso di giusta disposizione assiologica, di ordine meccanicistico. Paduano (2004: 89), dal canto suo, traduce «principio ordinatore» e respinge la resa «armonia» proprio perché confinerebbe il significato entro un troppo specifico campo metaforico. Nella tradizione cosmologica a partire dalla scuola pitagorica, il κόσμος è l'ordine che armonizza ogni elemento del quale si

¹ Per la dibattuta *questio* di Gorgia anticipatore del nichilismo, si rimanda a *supra*, capitolo III: 146-148.

compone e che mira a un fine determinato². Platone riprenderà, nel *Timeo* (27a-47e), una cosmogonia basata sul principio del movimento ordinato dell'universo, secondo la quale la misura, la bellezza e l'armonia del cosmo, e dell'uomo come sua parte, vanno ricercati in un ordine che non preclude quello matematico. Se la scelta di tradurre con «armonia» ben rispetta il legame concettuale fra il κόσμος e il suo καιρός, sul quale Gorgia fin dall'inizio pone l'attenzione³, dall'altra tuttavia è necessario considerare che il lessico pitagorico già prevede il termine specifico ἁρμονία per esprimere quello stato di equilibrio, consonanza, euritmia che l'italiano rende appunto con il calco dal greco, «armonia». Il κόσμος di Gorgia, posto all'inizio dell'*Encomio*, sembra piuttosto da intendere come il principio ordinatore di tutte le cose, l'«ordine» che deriva dal compimento del καιρός: è certo affine al concetto di armonia, ma si tratta di quell'armonia ordinata che il καιρός presuppone come parte della propria definizione. Il κόσμος e il καιρός sono così proposti, sebbene solo il primo esplicitamente, come nuclei fondanti dell'*Encomio*, essendo l'uno l'implicito correlativo dell'altro.

Con la traduzione «ordine» si restituisce al campo semantico il valore imprescindibile di κόσμος come principio ordinante, che è il presupposto stesso della più generica accezione di armonia: un ordine che torna a comprendere la disposizione morale dell'εὐανδρία, quella estetica del κάλλος, la facoltà di pensiero critico derivante dalla σοφία, quella dell'atto pratico data dall'ἀρετή e, ultima perché più importante nella finalità di Gorgia, la funzione logico-matematica, ma anche euritmica e di coerenza interna, che l'ἀλήθεια dà al λόγος: la verità è κόσμος di un discorso in quanto vero logico, non ontologico⁴.

1. 1-2 «anima (...) sapienza»

Interessante Untersteiner (1961 *ad loc.*), secondo il quale il termine ψυχή può essere qui associato al concetto di νοῦς, come spesso nei presocratici, con σοφία da intendere come «intelligenza», facoltà di pensare in maniera opportuna e giusta (cf. LSJ s.v.). Si tratta tuttavia di lemmi dal significato complesso, la cui comprensione non può prescindere dalla storia semantica di ciascuno di essi, né dal contesto storico e culturale nel quale Gorgia opera.

I termini ψυχή e νοῦς sono usati già da Omero, ma con accezioni diverse da quelle che, si

² In relazione alla tipicità di tale concezione nel pensiero cosmologico greco, si rimanda a LLOYD 1991, trad. it. Roma-Bari 1993: 243-280, in particolare 252-258, per i tre modelli di cosmo come organismo, come opera di un artefice superiore e come organizzazione politica; sulla fondazione del concetto di cosmo come armonia dell'universo a partire dai pitagorici, si veda anche Reale 2001: 31-33.

³ Si veda UNTERSTEINER 1961: 88-89 per l'influsso che il pitagorismo ha esercitato su Gorgia (importante sia per il concetto pitagorico di κόσμος come ordine e armonia, sia per il legame di quest'ultimo con il καιρός).

⁴ Su questo si rimanda a *supra*, capitolo III: 142-145.

vedrà a breve, si sarebbero affermate a partire dai presocratici – su questo, rimando a Reale (2006: XLIV-XLVII). La ψυχή di Omero è il «soffio vitale», che non implica ancora il concetto astratto di anima pensante o sensiente⁵; il νοῦς indica la sede della rappresentazione delle idee, per lo più posseduta dalla divinità, nell'*Iliade* (XVI 688-690; XVII 176-178), ma anche, nell'*Odissea*, l'intuizione che genera l'idea (V 23)⁶. Nel V secolo tuttavia i due termini entrano nel lessico della speculazione filosofica, talvolta nella misura della complementarietà reciproca, o della parte (νοῦς) per il tutto (ψυχή), sempre in antitesi con il σῶμα, mortale e corporeo (per una rassegna dei significati specifici, si rimanda a LSJ s.vv.). L'eventualità che nel caso dell'*Encomio* Gorgia intenda riferirsi, con ψυχή, alla «mente» e non all'«anima» è dunque plausibile, non solo sulla base dell'opposizione con il σῶμα, ma anche e soprattutto nel contesto di un λόγος che, in quanto λογισμός (*Hel.* 2), argomentazione logica, guarderà all'anima più nella sua componente razionale che nella dimensione ontologica (si veda ancora Reale 2006: XLVII, «[...] i consistenti richiami del termine *psyché* in Gorgia, che nell'*Encomio di Elena* lo usa quattordici volte, dando ad esso significati che richiamano l'opinare e il pensare, e quindi le facoltà intellettive»). Questa accezione di ψυχή come essenza razionale sembra, inoltre, di ascendenza pitagorica (secondo quanto testimonia Aezio, per Pitagora la ψυχή, l'anima, si compone della tetrade νοῦς-ἐπιστήμη-δόξα-αἴσθησις, intelletto-conoscenza-opinione-percezione: 58 B 15 D.-K.), ascendenza dalla quale sappiamo che Gorgia fu con ogni probabilità lambito⁷. Nonostante l'interesse destato da queste considerazioni, non ho ritenuto abbastanza stabile l'attendibilità di una traduzione così marcata sul piano filosofico. Traduco quindi ψυχή con «anima» e σοφία con «sapienza» – come già Donadi (1982), Trabattoni (2000), Paduano (2004), Ioli (2013) –, lasciando tuttavia aperta la riflessione su una possibile valenza più specifica, più orientata in quell'accezione di «essenza razionale» che proprio i presocratici hanno iniziato.

1. 2 «efficacia»

Traduco ἀρετή con «efficacia», e non «virtù» come in Ioli (2013 *ad loc.*), per renderne l'accezione nella sua evidenza pratica, concreta più che morale – cf. Paduano (2004: 89). Rispetto alla «capacità» di Paduano (2004 *ad loc.*) e all'«abilità» di Untersteiner (1961 *ad*

⁵ Cf. CUNLIFFE 1924: 424 s.v. Si veda in particolare SNELL 1946: 28-35 per la dimensione concreta della ψυχή in Omero, e per le complicate implicazioni derivanti dal suo rapporto con i termini θυμός e νόος, anch'essi da intendere come organi spirituali, il primo atto a suscitare emozioni, il secondo a generare immagini e idee.

⁶ Cf. CUNLIFFE 1924: 281 s.v. Sul νόος in Omero si veda ancora SNELL 1946: 30-33.

⁷ Sui contatti fra Gorgia e l'ambiente pitagorico, si veda UNTERSTEINER 1961: 88-89; cf. anche *supra*, capitolo III: 117-123.

loc.), il termine «efficacia» è meno generico e rimane legato al concetto di virtù, che ne è comunque alla base.

1. 2 «discorso»

Il termine λόγος rappresenta nell'*Encomio di Elena* il lemma che ricorre con maggiore frequenza. Qui compare per la prima volta e indica, genericamente, un qualsiasi discorso che sia ordinato, disposto in modo tale da risultare logicamente vero (per l'accezione di «vero» in Gorgia, si veda *infra*, *Commento ad loc.* 1.2, s.v. «verità»). Le occorrenze di λόγος nell'*Encomio* sono trentadue, non poche se si considera la brevità dell'opera, che si compone di milletrecentotrentotto lemmi totali. La frequenza dell'uso lascia intendere il peso semantico che λόγος assume nell'opera di Gorgia, dando in parte credito a quanti hanno ritenuto che sotto la difesa di Elena si celi, come effettivo nucleo tematico, un encomio del potere della parola⁸. Ma λόγος è un termine complesso e polivalente, che richiede uno studio di contesto per ciascuna occorrenza. Il lessico Liddel-Scott-Jones riserva alla definizione di λόγος più spazio che a qualsiasi altro lemma, restituendone uno studio accurato che esplora i vari significati del termine, sia sul piano sincronico sia nelle variabili diacroniche⁹. Gorgia ne fa un uso, nell'*Encomio*, essenzialmente diretto alle accezioni relative al «discorso» e alla «parola», più che al «ragionamento» o all'«argomentazione» – in quest'ultimo caso, Gorgia usa la parola λογισμός (*Hel.* 2, cf. *infra*, *Commento ad loc.* 2.9). Come mette in evidenza MacDowell (1982: 12-13), si può trattare del discorso in senso lato (*Hel.* 1), o del discorso specifico che Gorgia sta svolgendo, lo stesso *Encomio di Elena* dunque (*Hel.* 2, 3, 5, 21); si può riferire a un tipo specifico di «discorso» formalmente inteso, come la poesia (*Hel.* 9), le discussioni scientifiche, declamatorie o filosofiche (*Hel.* 13), le formule magiche (*Hel.* 10). In un passaggio, Gorgia definisce λόγος uno degli argomenti del proprio λογισμός (τῷ τετάρτῳ λόγῳ, *Hel.* 15); in un'altra circostanza, il termine è usato nel significato di «rapporto» (τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει, *Hel.* 14). Il λόγος può essere scritto (γραφείς, *Hel.* 13; ἐβουλήθη γράψαι τὸν λόγον, *Hel.* 21): si consideri tuttavia che nel V secolo a.C. i discorsi scritti venivano poi presumibilmente letti o pronunciati in pubblico, come pare evidente anche da un esplicito riferimento di Gorgia, che si rivolge direttamente τοῖς ἀκούουσι, «a quanti ascoltano» il suo discorso. Un λόγος può essere vero – ed è il caso del discorso la cui ἀλήθεια ne garantisce il κόσμος, l'ordine (cf. *infra*, *Commento ad loc.* 1.2, s.v. «verità») – o falso, ma ugualmente

⁸ Cf. POULAKOS 1983: 1-16; ma si veda anche *infra*, *Una nota a Gorgia*, *Hel.* 12: 209-210.

⁹ Cf. LSJ s.v.: 1057-1059.

persuasivo (ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες, *Hel.* 11). In tal senso, l'*Encomio di Elena* ha, proprio in quanto λόγος, un valore programmatico: con esso Gorgia dimostra di usare il discorso come strumento di demolizione di tutti gli altri discorsi che hanno fallato, nella storia, l'immagine di Elena. In altri termini, solo un discorso che risponda a verità, ancora da intendersi nel senso di vero logico, è in grado di annullare gli effetti degli ψευδεῖς λόγοι. Per un'analisi in questa direzione del rapporto fra λόγος e ἀλήθεια nell'*Encomio*, rimando a Bona (1974).

1. 2 «verità»

Complesso e discusso il concetto di ἀλήθεια in Gorgia. Se, come affermato nel Περὶ τοῦ μὴ ὄντος, l'essere, il sapere e il comunicare sono indimostrabili e mai assoluti, come si spiega la centralità, lessicale e semantica, di ἀλήθεια nell'*Encomio*, dove è perfino misura del κόσμος di un discorso? Per Pòrtulas (1991: 108-111) la verità è l'essenza più profonda del discorso, alla quale solo il sofista può giungere, in quanto padrone delle armi del λόγος, e che per questo rappresenta la massima ambizione di Gorgia. Ma la lettura di Pòrtulas non appare convincente se si considera che, come si legge in Paduano (2004: 68-72), dallo stesso Gorgia il λόγος è definito il massimo veicolo di ἀπάτη. Più efficace è l'interpretazione di Paduano (2004: 71-72), di un vero del tutto intriso dei parossismi retorici e dunque da definirsi tale solo entro i confini del paradosso: la verità del discorso si ha laddove esso sia *destruens*, laddove dunque non costruisca tesi, ma distrugga le δόξας, come nell'*Encomio*. Un aspetto primario dell'intento di Gorgia è la valorizzazione dell'ἀπάτη intesa come inganno poetico positivo, al quale è giusto cedere. Come testimoniato da Plutarco in relazione alla *mimesis* tragica e all'ἀπάτη che ne deriva (*De Glor. Ath.* 5, 348 C), per Gorgia chi sa ingannare è δικαιότερος rispetto a chi con la propria arte non inganna, e allo stesso modo chi si lascia ingannare è più saggio di chi non cede alla mimesi poetica. Se l'inganno diventa veicolo di sapienza, la parola poetica deve necessariamente perdere ogni pretesa epistemica e speculativa, di ricerca del vero nel senso platonico, per caricarsi piuttosto di una forza persuasiva, incantatrice, che sposta l'asse della definizione del «vero» da assoluto a cairotico. In altri termini, la verità di Gorgia deve rispondere a due esigenze complementari: da un lato quella del sillogismo retorico e della dimostrazione logico-matematica, dall'altro quella empirica del discorso stesso, che trova in sé, nella circostanza e nella riuscita dell'inganno poetico, la definizione di cosa sia vero e cosa non lo sia (e interessante l'etimologia di ἀλήθεια: verità è ciò che si svela, che rimane 'non nascosto', α-λανθάνω). Il legame fra λόγος e ἀλήθεια richiama un terzo elemento, che è ancora il καιρός: la verità del discorso è data o non data dal καιρός, dalla giusta circostanza. Ma la

circostanza, e con essa la parola, possono trarre in inganno e condurre all'errore, all'interpretazione sbagliata: «del vero, appunto, è misura l'uomo. E il vero di oggi non può essere il vero di ieri», per dirla con Adorno (1968: XXII). In ultima analisi, il vero di un discorso si risolve anche nello svelamento del suo poter essere veicolo di ἀπάτημα (cf. *Hel.* 10 e 82 B 23 D.-K.).

1. 4 «biasimo»

Come nota Paduano (2004: 90), μῶμος è già parola omerica (*Od.* II 86) e nella *Teogonia* (214) è una divinità figlia della notte; nei *Cypria* è μῶμος a consigliare a Zeus la guerra come soluzione all'eccessivo aumento demografico. È però parola rarissima nella prosa classica (cf. LSJ s.v.).

2. 6 «il dovuto»

Concetto, questo, strettamente legato al καιρός (sul nesso fra τὸ δέον e καιρός si rimanda a *Pal.* 32; si veda anche *supra*, capitolo III: 142-145).

2. 9 «argomentazione»

Il termine λογισμός è stato utilmente analizzato da Bux (1941: 398-399; 400-406). Un vaglio delle occorrenze del termine λογισμός nella letteratura di V secolo, con un'attenzione particolare al significato che il termine assume nella storiografia, si trova in Velardi (2001: 43-60): accezioni, queste, tutte accomunate dall'elemento razionale, di rapporto logico fra dati e sintesi, del quale è partecipe il λογισμός di Gorgia. Velardi ne propone un esame approfondito (11-60), che indaga il significato e l'uso del termine nell'*Encomio di Elena* in qualità di sillogismo retorico, alla luce delle definizioni aristoteliche di συλλογισμός e δι' ἐνθύμημα, di poco successive (*Rhet.* I 2 1356b 16-18: τὸ δὲ τινῶν ὄντων ἕτερόν τι διὰ ταῦτα συμβαίνειν παρὰ ταῦτα τῷ ταῦτα εἶναι ἢ καθόλου ἢ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ ἐκεῖ μὲν συλλογισμός ἐνταῦθα δὲ ἐνθύμημα καλεῖται, «il sistema in virtù del quale, stanti alcuni elementi, ne consegue qualcosa di diverso, al di là di essi poiché gli elementi sono tali o in generale o nella gran parte, in quel contesto [nella dialettica] si definisce sillogismo, in questo [in retorica] entimema»). Si noti che, come spiega Burnyeat (1994, *Enthymeme: Aristotle on the Logic of Persuasion*, in D.J. Furley, A. Nehamas ed., *Aristotle's Rhetoric: Philosophical Essays*, Princeton: 18-21), la differenza fra sillogismo dialettico e sillogismo retorico in Aristotele risulta di natura per lo più contestuale.

Si può dunque ritenere che con λογισμός Gorgia intenda, nell'*Encomio*,

un'argomentazione razionale e retorica, dunque sia meccanicistica sia fenomenologica, una disamina critica risultante da più dati confrontati e che si articola in tesi, antitesi e conferma dimostrata della tesi. Secondo Untersteiner (1961: 91), al «rigoroso ragionamento» del λογισμός di Gorgia oppone, nell'*Encomio*, la condanna scesa su Elena «a opera di un complesso di occulte forze divine». Sebbene Gorgia includa, fra le quattro argomentazioni a favore dell'innocenza di Elena, una prima causa di ordine soprannaturale, la θεοῦ προθυμία (*Hel.* 6), l'affermazione di Untersteiner sembra non tener conto del fatto che i tre argomenti successivi – il rapimento, la persuasione del λόγος o l'azione di ἔρως – siano invece di natura umana: più che un indefinito insieme di «occulte forze divine», Gorgia oppone al proprio λογισμός la δόξα, σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος, che genera nell'uomo superstizioni affini agli ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα (di cui in *Hel.* 10) indotti dagli incantesimi della magia. Del significato che la θεοῦ προθυμία assume in *Hel.* 6 discuto poco oltre (cf. *infra*, *Commento ad loc.* 6.29).

3. 12-13 «il padre che la generò fu un dio, mentre il padre putativo un mortale»

Elena è la figlia nata dall'unione di Zeus con Leda, regina di Sparta e moglie di Tindaro, almeno secondo la tradizione accolta da Omero (in *Il.* III 237-238 Elena afferma di essere stata generata dalla stessa madre di Castore e Polluce, che come si legge in *Od.* XI 298-300 è appunto Leda) e più tardi confermata da Euripide (*Hel.* 16-21; *Tro.* 398): Zeus, invaghitosi di Leda, avrebbe preso le sembianze di un cigno al fine di sedurla e dall'inconsueto accoppiamento la regina avrebbe deposto l'uovo dal quale sarebbe nata Elena. La tradizione del culto spartano attesta, come già si è visto in Omero, che dall'uovo deposto da Leda sarebbero nati, oltre a Elena, anche Castore e Polluce. Leda, secondo questa versione del racconto, si sarebbe unita sia con Zeus sia con il marito Tindaro: dal primo sarebbero stati generati Elena e Polluce, immortali entrambi, mentre da Tindaro sarebbe nato Castore, di natura mortale come il padre. Così è attestato, ad esempio, nella *Biblioteca* (Pseudo-Apoll. *Bibl.* III 10,7) e in fonti mitografiche medievali (*Myth. Vat.* I 78; II 132), oltre che in un buon numero di rappresentazioni iconografiche (sulle quali si veda Bettini-Brillante 2002: 192). È a questa tradizione che sembra fare riferimento Gorgia quando definisce Zeus il padre γενόμενος, «che la generò», di Elena e Tindaro quello λεγόμενος, «putativo».

Una ulteriore versione del mito, inaugurata nei *Cypria*, riferisce che Elena sarebbe la figlia di Nemesei, unitasi a Zeus sotto forma di cigno (*Cypr.* fr. 9 e 10 Bernabé), e che l'uovo deposto sarebbe stato poi consegnato a Leda (così anche in Saffo, fr. 166 V.; in Pseudo-Apoll. *Bibl.* III 10,7; Hyg. *Astr.* II 8).

A prescindere dalle versioni tràdite¹⁰, è di forte interesse un elemento sotteso alla nascita di Elena: il nesso tra la sua figura e il motivo della duplicità. Nel suo essere insieme responsabile e vittima, ella rinchiude in sé l'eterna convivenza di due opposti, la causa e l'effetto, visto che ha provocato un male di cui subisce tutti gli effetti. Elena è una creatura dalla natura sdoppiata, in quanto semi-divinità, ma allo stesso tempo unica, perché è la sola figlia mortale di Zeus: il legame con la gemellarità non fa altro che reiterare il tema dello sdoppiamento.

3. 14 «l'uno fu considerato tale, perché lo era, l'altro fu smentito, perché diceva di esserlo»

Interessante l'antitesi εἶναι / φάναι: nel caso di Zeus, alla realtà corrisponde la δόξα (significativo l'accostamento semantico del verbo ἔδοξεν con τὸ εἶναι), mentre per Tindaro la realtà non corrisponde all'atto verbale, che andrà confutato (διὰ τὸ φάναι ἡλέγχθη). È possibile leggere, in *Hel.* 3, un'astrazione logica che muove dalle parole chiave εἶναι-δοκεῖν / φάναι-ἐλέγχειν: quando il giudizio (δοκεῖν) risponde a realtà (εἶναι) non c'è scarto, tuttavia questa è una condizione che si verifica soltanto nel caso di Zeus, padre degli dèi, egli stesso divinità e in quanto tale, per Gorgia, appartenente a una sfera altra, al confine con la superstizione. Tindaro invece, uomo, padre solo putativo di Elena, rappresenta la razionalizzazione della falsa opinione pubblica, che deve essere confutata con rigore logico (ἐλέγχειν). Dall'antitesi figurata, dal particolare, sarà facile derivare una tesi più generale di Gorgia: opinione e realtà diventano sovrapponibili solo sul piano della stessa δόξα, ovvero fin quando ci si muove nei contesti irrazionali della metafisica e del divino; sul piano umano, dove tornano a regnare la logica e la *ratio*, la δόξα corrisponde a τὸ φάναι, all'affermazione non alla realtà, e va dunque respinta come falsa (cf. *Hel.* 21: ἐπειράθην καταλῦσαι μώμου ἀδικίαν καὶ δόξης ἀμαθίαν).

4. 16 «ebbe bellezza pari a una dea»

Fin dall'epica omerica, prestanza fisica e bellezza sono segno di un privilegio naturale, confermato attraverso la virtù e che si concreta nelle azioni: la bellezza del giovane lodato è pari al valore delle sue gesta, secondo il modello dell'eroe καλοκάγαθός già tipico del genere epico. Lo stesso schema si ritrova nell'elogio di Eros da parte di Agatone (Plat. *Symp.* 194 e4-197 e8), dove si afferma che l'unico modo corretto – εἷς τρόπος ὀρθός – di svolgere un elogio è esporre dapprima la natura del soggetto (195 a5: bellezza; 196 b3: doti fisiche; 196 b4-197 b9: virtù), poi le sue azioni e i relativi effetti (197 c1- 197 e8: effetti di Eros). Tale struttura è

¹⁰ Per la cui rassegna esaustiva, che qui non è opportuno descrivere, rimando a Bettini-Brillante 2002: 66-75.

tipica della forma encomiastica, come è ampiamente argomentato da Maddalena Vallozza (1990: 45-58). Sulla relazione fra l'encomio che Gorgia dedica a Elena e il concetto di eulogia poetica, si vedano anche Pòrtulas (1991: 101-107), che ripercorre le reminiscenze della poesia encomiastica nell'*Encomio* di Gorgia, e Marie-Pierre Noël (2010: 221-235).

4. 16 «bellezza che ottenne e non tenne nascosta»

La mancata caratterizzazione della bellezza di Elena, definita solo attraverso la sua evidenza di dote ricevuta e che Elena non nascose, risponde sia alla passività pur potente della bellezza di Elena, sia alla tendenza retorica di Gorgia a servirsi della litòte: una bellezza il cui unico tratto espresso è il suo essere οὐ λαθοῦσα, e di cui Elena non è responsabile, se non in qualità di detentrica del dono ricevuto. Parallelismi e antitesi, come si è detto, sono figure privilegiate nello stile di Gorgia: logico-formali, κόσμος/ἄκοσμος (*Hel.* 1), ἄδηλον/δῆλον (*Hel.* 3), ma anche sintattiche, come ὁ πεῖσας/ἡ πεισθεῖσα (*Hel.* 12). Ne risulta un procedimento che conduce a considerare come unica oggettiva dote di Elena oltre alla bellezza, ὁ οὐ λαθοῦσα ἔσχε, la sua non-colpevolezza. Argomentazione, questa, che ben si accorda con l'anti-filosofia del Περὶ τοῦ μὴ ὄντος. Secondo Paduano (2004: 69-71) le tesi delle tre nullità dell'essere, del conoscere e del comunicare finiscono per materializzarsi, nell'*Encomio di Elena*, in una sola grande affermazione, quella della nullità del volere.

4. 17 «con un solo corpo attrasse a sé molti corpi»

Concordo con Ioli (2013: 222) sull'intendere σώματα come i corpi, invece che accogliere «persone», come Untersteiner (1961) e Paduano (2004). Giusto il rimando di Paduano (2004: 91) al *topos* eroico dell'opposizione uno / molti, come Achille che da solo e disarmato mette in fuga i Troiani, anche se ritengo che in Gorgia il σῶμα assuma la connotazione, più erotica, del corpo che seduce altri corpi.

4. 18-19 «alcuni avevano grande ricchezza, altri il valore d'antica nobiltà, alcuni il vigore del proprio coraggio, altri la forza della sapienza acquisita»

Gorgia distingue le doti che derivano dalla fortuna da quelle il cui ottenimento non può venire che dall'uomo stesso – così Untersteiner (1961: 92). Tra le prime spiccano ricchezza, nobiltà e forza, ereditate o innate; le doti acquisibili, invece, sono rappresentate dalla sapienza, con probabile riferimento alla tesi sofistica dell'insegnabilità delle virtù e contro i valori innati oggetto dell'encomio arcaico, come evidenzia Paduano (2004: 91).

5. 21-22 «Dire infatti a chi sa ciò che sa, dà credibilità al discorso ma non procura piacere»

L'affermazione è molto simile a quella di Pericle che, nell'*Epitafio*, proclama di non volersi soffermare sulle imprese dei caduti, perché già note all'uditorio (Tuc. II 36.4). La concezione edonistica del buon discorso, coerente con le tesi retoriche dei sofisti in generale e di Gorgia in particolare – si veda Calboli (1986: 1000-1026) –, era presente già nell'*Odissea* (I 347 e VIII 44), in Esiodo (*Th.* 917), in Pindaro (assimilabile ai piaceri fisici derivanti dal cibo, cf. *Pyth.* 9.19) e Sofocle (*Ajax* 1201). Sul concetto di τέρψις in Gorgia, come motivo strettamente legato all'esperienza poetica, si vedano Gagarin (2001: 285-286) e Halliwell (2011: 270-3 e in particolare 281-284).

5. 24 «verosimile»

Il termine εἰκός, fortunatissimo nel linguaggio filosofico e retorico, secondo Untersteiner (1961: 92) e Bona (1974: 32) non ha qui una valenza tecnica, ma si riferisce semplicemente alla naturale logicità degli eventi relativi alla fuga di Elena. Credo con Ioli (2013: 224) che si tratti del concetto retorico del verosimile legato al persuasivo, di una verosimiglianza in termini di rappresentazione logica (nel senso specifico che ha anche in Platone, *Phaedr.* 273 a-b). Per uno studio dell'uso di εἰκός in Gorgia, rinvio a *supra*, capitolo III: 142-145.

6. 26 «Fu infatti o per volere del caso, o per ordine degli dèi, o per legge della necessità»

La critica ha variamente inteso le entità che Gorgia denomina τύχη e ἀνάγκη. Untersteiner (1961: 93-94) le distingue, pur riconoscendo che in Empedocle 31 A 48 i due termini essi costituiscono un'unità – si veda Immisch (1927: 16-17) – e che il loro accostamento in Gorgia potrebbe derivare proprio dall'influsso di Empedocle. Secondo Untersteiner, la Τύχη, che è nome proprio, qui rappresenta il caso occasionale (come in Empedocle 31 B 103) e tende per questo a incontrarsi con il concetto di καιρός; l'Ἀνάγκη, nel suo alto grado di variabilità semantica, vale invece nel senso di forza divina autonoma, diversamente dai casi in *Hel.* 20, dove è subordinata agli dei, e in *Hel.* 19, dove è necessità psichica. Per Paduano (2004: 56-57), Τύχη e Ἀνάγκη rappresentano due versanti antitetici della sfera divina, entrambi tesi a prevalere sull'impotenza dell'uomo. Così anche Ioli (2013: 224-225), la quale tuttavia rileva in Gorgia un ridimensionamento del ruolo dell'ἀνάγκη, rispetto all'epica omerica e alla tragedia di Eschilo, che si evidenzia in Euripide prima e nella sofistica poi: la necessità in Gorgia opera, diversamente dagli dèi omerici, senza alcun tratto individuale e in modo occasionale, al di fuori dell'azione stessa, cedendo sempre più la centralità alle capacità decisionali dell'uomo – si veda Ioli (2013: 225). Si può pensare allora che la τύχη e l'ἀνάγκη,

casuale la prima, più tassativa la seconda, non siano manifestazioni diverse del potere divino, ma che rientrino, insieme con gli dèi, in quelle forze metafisiche contro le quali l'uomo, elemento più debole, non può nulla. L'unità si ha, ma fra tutti e tre gli elementi: l'insieme delle forze esterne e superiori è tripartito, da Gorgia, in caso, necessità e volere divino.

6. 29 «divina»

Alla luce del rigore logico affermato in *Hel.* 2 con valore programmatico (ἐγὼ δὲ βούλομαι λογισμόν τινα τῷ λόγῳ δοῦν τὴν μὲν κακῶς ἀκούουσιν παῦσαι τῆς αἰτίας, τοὺς δὲ μεμφομένους ψευδομένους ἐπιδείξαι καὶ δεῖξαι τὰ ληθῆς καὶ παῦσαι τῆς ἀμαθίας), è verosimile che Gorgia faccia riferimento all'elemento divino come a ciò che elude il controllo e la volontà dell'uomo. In tale ottica, θεός andrebbe inteso, più che come «dio» in senso letterale, come sinonimo di metafisico, con l'accezione in certo modo metonimica di entità 'altra' rispetto all'uomo: questo uso, che è fra l'altro testimoniato anche in Aesch. *Choeph.* 60, in Soph. *Fr.* 922 e in Eur. *Hel.* 560, permette di eliminare la discordanza tra la supposta unità τύχη-ἀνάγκη-θεός e la distinzione operata da Gorgia dei tre elementi distinti, seppure compartecipanti. Come argomentato nella nota precedente (cf. *supra* capitolo III, *Commento ad loc.* 6.26), la responsabilità divina va intesa come una delle plausibili motivazioni che possono aver determinato l'agire di Elena. Solo così può avere una verosimiglianza logica l'accostamento delle altre due forze esterne eventualmente responsabili, τύχη e ἀνάγκη, versanti altrimenti antitetici della metafisica.

7. 41 «giustizia vuole che si abbia compassione di lei e che si detesti lui»

Il potere esercitato dall'uomo sulla donna, sotto forma di ratto, costituiva un reato nella Grecia classica, codificato dal diritto civile. Per questo il linguaggio di Gorgia ripercorre i tecnicismi e lo stile dell'eloquenza giuridica. Il dato notevole, come si legge in Paduano (2004: 57-58), riguarda il grado di colpevolezza di Paride. Il figlio di Priamo ha rapito Elena ai Greci, ma sono proprio costoro ad avere la meglio, in guerra, sui Troiani: la sua colpa dunque riverbera sulla collettività di cui egli stesso fa parte, cosicché a subirne le conseguenze non sono gli offesi, ma coloro dai quali l'offesa è stata compiuta.

§8-11 – Nel paragrafo 8 Gorgia annuncia i due effetti più dirompenti del λόγος, quelli che vengono definiti θειότατα ἔργα: persuadere (πείθειν) e trarre in inganno (ἀπατᾶν) la mente. Fin dalla premessa, al λόγος Gorgia attribuisce consapevolmente una forza persuasiva e di inganno che è pari al potere convincente, demiurgico, della divinità. Il paragrafo si chiude con

una dichiarazione di intenti: dimostrare (δείξω) che sia effettivamente così. Il verbo δεικνύναι è ripetuto all'inizio di *Hel.* 9, accanto al dativo δόξει, che si ritiene strumentale, «attraverso l'opinione» – così anche in Diano (1968: 260), Donadi (1982: 13 n. 10), MacDowell (1982: 36), Cassin (1995: 144 n. 2), Paduano (2004: 93), Ioli (2013: 228). L'intenzione di Gorgia è dunque non solo di argomentare la propria affermazione sul potere del λόγος con esempi concreti, ma è soprattutto di farlo usando come strumento di verifica la δόξα, l'opinione. In altri termini, la verità di un discorso è tale quando anche la δόξα degli ascoltatori, la loro opinione, che è di per sé fallace e incerta (cf. *Hel.* 11: ἡ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὔσα σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῇ χρωμένους), non può opporre alla logica assiomatica di quel λόγος le informazioni arbitrarie ricevute da poeti, incantatori o contraffattori. Si noti che le prime due categorie, poeti e maghi, mantengono i tratti positivi di chi inganna per ἀπάτη, a differenza di chi fa dei «discorsi ingannevoli» uno strumento di mistificazione e falsificazione dei fatti. La dimostrazione, tripartita, è svolta nei paragrafi subito successivi, *Hel.* 9-10-11, e prende in esame tre tipologie di parola diverse ma accomunate dalla capacità di persuadere e di ingannare: la parola poetica, che è discorso in metro, in *Hel.* 9; gli ἐπωιδαί (inerenti alla sfera anche terapeutica secondo Velardi 1990: 161-164, al quale rimando per il nesso tra la ritualità magica e la medicina) in *Hel.* 10; infine la parola ψευδής, menzognera, in *Hel.* 11. Il paragrafo 11 si conclude, in *Ringkomposition* rispetto all'*incipit* del 9, con una ripresa del motivo della fallibilità della δόξα: come a dire agli ascoltatori che è bene fidarsi solo di un λόγος argomentato e dimostrato, come quello che Gorgia sta presentando, e non di una tradizione fondata sull'opinione, sui racconti dei poeti (e qui è evidente il richiamo a *Hel.* 2).

8. 43-44 «con il corpo più piccolo e più invisibile»

Nonostante le teorie sulla corrispondenza fra l'esile fisicità del λόγος e la lingua, avanzate da Immisch (1927) e Untersteiner (1961), sembra più appropriato ritenere, con MacDowell (1982: 22-23), che Gorgia si riferisca ad una consistenza della parola in quanto tale, seppure minima e metaforica, in un'accezione che non coinvolge l'apparato fonatorio ma che è, piuttosto, assimilabile a influssi corpuscolaristi. In rapporto alla diffusione, nel V secolo, delle tesi di Leucippo e del discepolo Democrito, Mazzara (1984: 133) presenta un'interpretazione del λόγος di Gorgia atomistica, o comunque che non esclude l'influenza dell'opera di Leucippo. Ad ascendenze empedoclee, per la teoria degli effluvi in relazione al corpo piccolissimo del λόγος, pensano Buchheim (1989: 164-165) e, con meno convinzione, Càffaro (1995: 59), che presenta una rassegna delle principali teorie in proposito.

8. 44-45 «può infatti far cessare la paura e lenire il dolore, infondere gioia e accrescere la compassione»

L'esaltazione del λόγος costituisce il corpo centrale dell'orazione (8-14) e viene posta come terzo argomento apologetico. Elena, dominata dalla forza della persuasione che la parola esercita sulla volontà umana, è dunque privata di qualsiasi potere decisionale e, in virtù di ciò, deve essere ritenuta innocente. Il potere del λόγος è assoluto rispetto alla libertà di scelta di chi ad esso è sottoposto: tanto esile quanto sovrana, la parola è in grado di compiere imprese divine e di provocare alterazioni dell'anima. Considerevole la definizione di Romeyer-Dherbey (1985: 41) del discorso come signore delle apparenze, in grado di far emergere gli aspetti del reale sulla base del καιρός. La parola di Gorgia ha una potenzialità poietica e demiurgica, non di per sé connotata emotivamente, ma strumento emotivo e persuasivo del parlante. Il λόγος è il *medium*, poietica è l'abilità dell'oratore, che sempre deve tener conto del καιρός – si veda Tordesillas (1986: 45-47). In Gorgia, inoltre, il potere del λόγος sembra rafforzarsi in virtù della sua immaterialità. La δύναμις della parola agisce sulla mente e sulle emozioni, non sul fisico, dunque se la βία altera il corpo, il λόγος altera la ψυχή, il che equivale ai termini matematici di una proporzione: βία sta a σῶμα come λόγος sta a ψυχή. Stavru (2010: 677-687) esamina il λόγος nelle sue possibili interpretazioni, da quella spirituale proposta da Untersteiner (1961: 97 «momento divino» e «potenza magica»), alla concezione più logico-argomentativa, sostenuta dallo stesso Stavru e precedentemente argomentata soprattutto da Serra (2004: 111-125, in part. 112). Scrive Stavru: «la nozione gorgiana di *logos*, lungi dall'indicare un potere irrazionale volto a superare la costitutiva impotenza conoscitiva dell'uomo, sembra rimandare ad una razionalità discorsiva in grado di suscitare sì sentimenti e passioni, *ma per via logico-argomentativa*» (680).

9. 47 «la poesia in ogni sua forma»

Traduco ἅπασαν «in ogni sua forma». Non pochi studiosi vi leggono un riferimento alla tragedia, intesa come la «forma di poesia nella quale sono comprese tutte le altre», con l'espressione di Cataudella (1931: 382-384). Così intendono anche Pohlenz (1920: 462), Duncan (1938: 408), Untersteiner (1961: 99). Questa interpretazione troverebbe riscontro nell'affinità di *Hel.* 9 con la successiva definizione di tragedia nella *Poetica* di Aristotele (*Poet.* VI 1449b-1450b). Le affermazioni di Gorgia in *Hel.* 9, relative all'immedesimazione poetica dello spettatore, possono in effetti aver esercitato un certo influsso sull'esposizione di Platone (*Resp.* X 606 b1) e su Aristotele, che definisce la tragedia suscitatrice di ἔλεος e φόβος

(*Poet.* 1449b, 24-28: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, «tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua estensione, in un linguaggio abbellito da ornamenti, ma ogni elemento nelle sue parti separatamente, di soggetti che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura è in grado di produrre la purificazione di questi sentimenti»). Se tuttavia, come suggerisce Bona, si lascia da parte la successiva meditazione aristotelica e ci si attiene al testo dell'*Encomio*, la ποίησις ἅπασα alla quale Gorgia fa riferimento si identifica con il discorso poetico in generale – così anche Timpanaro-Cardini (1954²: 73), Lanata (1963: 193), Noël (1989: 392), MacDowell (1982: 23), Donadi (1982: 13), Paduano (2004: 79), Ioli (2013: 121).

9. 47 «da me detta e definita»

La formula sembra propria di chi abbia la consapevolezza di aver fondato una nuova forma di prosa artistica – così in Untersteiner (1961: 99).

9. 47-50 «discorso in metro [...] un'intima passione attraverso le parole» – Secondo Jacqueline de Romilly (1973: 158), la definizione della poesia come λόγος ἔχων μέτρον (*Hel.* 9) non indica una limitazione della poesia, quanto una nuova e dichiarata valorizzazione della prosa. È indubbio che Gorgia, nella sua concezione e definizione di parola poetica, sottragga alla poesia quel ruolo privilegiato di cui ha tradizionalmente goduto fra le arti verbali, facendola rientrare in una categoria specifica del λόγος, quello in forma metrica – si vedano, su questo, Untersteiner (1961: 99) e Paduano (2004: 93).

9.50 «Ma passiamo ora da un tipo a un altro di parola» – Dal potere persuasivo e totalizzante del λόγος poetico, esaminato in *Hel.* 9, Gorgia passa, in *Hel.* 10, a un diverso tipo di λόγος (πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου λόγον), quello magico. I paragrafi 9, 10 e 11 corrispondono in effetti ai tre argomenti, i tre tipi di discorso, che Gorgia propone come esempi atti a dimostrare la propria tesi sulla forza di persuasione, e di inganno, che rende il λόγος capace delle più divine imprese (si veda *supra* capitolo III, *Commento* §8-11: 192-193). Un buon numero di studiosi ritiene che Gorgia, nel decimo paragrafo, continui a parlare della poesia: in questo caso, πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου λόγον sarebbe da intendere come il passaggio da un genere poetico a un altro – di questa opinione sono Immisch (1927: 26), Lanata (1963: 198-199), Pòrtulas (1991: 101). Ma, come fa notare Bona (1974: 18), mancano del tutto le

premesse per considerare che Gorgia equipari gli effetti dell'ἐπωιδή, pure potenti, al potere del λόγος poetico di far provare emozioni altrui. È probabile, piuttosto, che Gorgia voglia anticipare il passaggio a un nuovo tipo esemplare di parola, che va distinta da quella poetica sia per le sue caratteristiche formali sia per gli effetti che è in grado di produrre. Così interpretano anche MacDowell (1982: 37-38), Mureddu (1991: 249-250) Velardi (1990: 162-165 e 1993: 813-826), Paduano (2004: 94), Ioli (2013: 230). Già nell'*Odissea*, XIX 457, come ricorda Bona (1974: 19), la ferita di Odisseo è curata anche ἐπαιοιδῆι, «grazie a una formula magica». Particolarmente utile è, ancora, il confronto che propone Velardi (1993: 823-825) con un passo del *Carmide* di Platone (155 e), nel quale Socrate informa dell'esistenza di un'erba efficace contro il mal di testa, solo se assunta mentre si pronuncia un'ἐπωιδή.

A tali considerazioni, si aggiunga la conferma dell'*usus*: lungi dall'essere forma isolata, l'espressione πρὸς ἄλλον ἀπ'ἄλλου λόγον richiama nessi di simile struttura, usati per indicare un cambio di argomento, dei quali si hanno esempi in Esiodo (*Op.* 106: Εἰ δ' ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω / εὔ καὶ ἐπισταμένως) e in Senofane (fr. 7.1: νῦν αὖτ' ἄλλον ἔπειμι λόγον, δείξω δὲ κέλευθον).

10. 51-53 «incantesimi [...] sortilegio [...] magia» – Degno di nota l'uso dei termini ἐπωιδαί, γοητεία e μαγεία. L'ἐπωιδή è già in Omero «parola magica», «incantamento» il cui potere è convincente e incantatorio (*Od.* XIX 455-457). Interessante l'uso del vocabolo in Pindaro, anche per la vicinanza con il tema del rapimento d'amore e della fuga con l'amato, sebbene si tratti non di Elena e Paride ma di Medea e Giasone: nella *Pitica* IV (217-219), Afrodite insegna a Giasone delle formule incantatorie di supplica (λιτάς ἐπαιοιδάς), per convincere Medea, attraverso le parole dell'eroe e con l'aiuto di Πειθώ, a seguirlo in Grecia. Platone nelle *Leggi* avvalora la capacità di persuasione degli ἐπωιδαί, rispetto all'ὥδή (659e 1-4; 664b 4-c 2): per rendere persuasiva la parola non basta ᾄδειν «cantare», è necessario anche ἐπᾶδειν «incantare» (666c 5-6).

I due vocaboli γοητεία e μαγεία risultano invece d'uso ben più raro. Il primo si può far equivalere all'italiano «stregoneria», «sortilegio» – si veda Burkert (1962: 36-55). Relativamente a μαγεία poi, ricorre in forma sostantivata per la prima volta proprio in Gorgia, *Hel.* 10, per tornare, nell'accezione di magia perlopiù terapeutica, in pochissime attestazioni di Platone (*Alc.* 122 a 1) e Aristotele (fr. I 3 36,16).

10. 54 «arti duplici» – È controverso il senso che Gorgia attribuisce alle δισσαὶ τέχναι.

Una parte della letteratura critica – così ad esempio Untersteiner (1961: 100) e Lanata (1963: 199) – ritiene che si tratti di poesia e prosa. Come fa tuttavia notare Bona (1974: 19-20), la duplicità non richiama in alcun modo l’opposizione poesia / prosa, almeno non nella prospettiva di farne due arti diverse. De Romilly (1973: 155) considera le due arti della poesia e della magia in termini tecnici, come lessico specifico che afferisce alla parola poetica e alla formula magica – così anche Mureddu (1991: 251), Velardi (1990: 162), Noël (1989: 393-394). Lezl (1985: 79 n. 9) pensa alla dicotomia fra poesia e retorica. Roberta Ioli (2013: 230-231) vi legge, invece, un riferimento alle stesse arti del sortilegio e della magia. Riconoscendo la complessità del passo, e del termine δισσός in particolare, si può pensare che Gorgia intenda le δισσαι τέχναι del sortilegio e della magia «delle arti duplici» in quanto dal duplice effetto, dell’errore sulla mente e dell’inganno sull’opinione: due forme di potere, persuasivo e ingannevole, che ben si accordano con la premessa in *Hel.* 8, quando Gorgia dichiara che le proprietà divine del λόγος sono proprio πείθειν e ἀπατᾶν. Da notare poi che nei Δισσοὶ Λόγοι le prime tre antilogie si aprono con la formula Δισσοὶ λόγοι λέγονται, «Discorsi duplici sono sostenuti». Non si può escludere che la frase sia di ascendenza gorgiana (vista la forma analoga, δισσαι τέχναι εὔρηνται, in *Hel.* 10) e che ne replichi il significato originale: alla luce del valore che assume nell’anonimo trattato sulle antilogie, δισσός sarà da intendere anche in Gorgia come «duplice». Le δισσαι τέχναι saranno allora le «arti duplici» legate alla magia, che per la sua natura affabulatoria e di per sé ambigua sa convincere di tutto e del contrario di tutto.

10. 54 «errori della mente e inganni dell’opinione» – Già Gorgia, prima di Aristotele, sviluppa un vocabolario della colpa, attraverso la tripartizione lessicale ἀμάρτημα, ἀδικημα e ἀτύχημα (l’antinomia ἀδικεῖν/ἀτυχεῖν torna in *Hel.* 15), ai quali si aggiunge il termine αἰτία riferito alla causalità esterna, umana o divina ma comunque non di Elena. Come ampiamente spiegato da Roberta Ioli (2013: 232), mentre nella tradizione precedente a Gorgia ἀμάρτημα è spesso assimilato ad ἄτη, nel senso di colpa inconsapevole, indotta dal volere divino o da circostanze esterne e accostabile all’ἀτύχημα, a partire dalla sofistica (e da Tucidide, che ne è influenzato) gli ambiti semantici si diversificano: la distinzione tra ἀμαρτία e ἀδικία si fa più definita, con il primo termine a indicare l’errore compiuto per ignoranza, l’altro l’errore che è imputabile a se stessi, ma che non implica un’innata propensione al male; ἀτύχημα viene invece a esprimere l’evento sfortunato, l’azione indotta da cause esterne all’agente (come in Aristot. *Poet.* 1453a7-22). Giusta l’osservazione di Roberta Ioli, sulla progressiva laicizzazione operata da Gorgia su nozioni, come quella della colpa, precedentemente inerenti

alla sfera del divino.

11. 55 «plasmando» – Il verbo πλάσσω rimanda all’idea delle parole intese come materia concretamente malleabile, strumento nelle mani dell’oratore.

11. 61 «fortune» – Untesteiner (1961 *ad loc.*) ritiene invece esatta la lezione ἀτυχίαις (cf. anche *supra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 11.52, s.v. εὐτυχίαις), da intendere come le conseguenze necessariamente sfortunate dell’opinione, incerta e infondata, con i due aggettivi con valore prolettico. Leggo εὐτυχίαις, con Paduano (2004) e Ioli (2013), che traducono rispettivamente «successi» e «sorte» – valenza neutra discutibile, quest’ultima, vista la presenza del morfema lessicale εὐ-. È probabile infatti che Gorgia faccia qui riferimento all’infondatezza delle fortune quando queste derivino da opinioni infondate. Vero è che il concetto di ἀτυχία è presente in *Hel.* 15, nel contrasto ἀδικεῖν / ἀτυχεῖν, ma questo non determina, a mio parere, una sua anticipazione nel passo esaminato, se non nella forma dell’antinomia εὐτυχία / ἀτυχεῖν: dubbia valenza assumerebbero i due aggettivi σφαλερός καὶ ἀβέβαιος se riferiti alle ἀτυχίαι – poco convincente il valore prolettico sostenuto da Untersteiner (1961 *ad loc.*), mentre ben si adattano a definire quella tipologia di successi momentanei e vacui che derivano da giudizi affrettati, incerti.

12. 62 «inno» – La grave corruzione del paragrafo 12 obbliga alla cautela nell’interpretazione. Discussa la coerenza di ὕμνος, termine tradizionalmente legato al genere innografico e che per questo parte della critica esamina con perplessità, da Donadi (1982 e 2016), per il quale può trattarsi di una glossa naturalizzata nel testo, a Paduano (2004: 95), che, in virtù dell’appartenenza di ὕμνος al lessico magico, propone una traduzione *ad sensum* e rifiuta di accogliere il termine tràdito: il suo significato sarebbe dubbio e incongruente con il contesto, anche per quella che Paduano ritiene una disgiunzione tematica del paragrafo 12 rispetto al 10 (incentrati l’uno, *Hel.* 12, sulla forza della persuasione del λόγος e l’altro, *Hel.* 10, sulle arti incantatorie). La discordanza con quanto affermato da Gorgia in *Hel.* 10 non è tuttavia convincente: il richiamo alla magia come esemplificazione del potere della parola e la successiva trattazione del potere della persuasione non escludono che Gorgia possa nuovamente riprendere, in relazione alla persuasione, esempi dal lessico magico. Ciò risponde, anzi, al procedimento del λογισμός, in cui il retore rafforza la propria precedente affermazione attraverso una deduzione razionale che risulti da più premesse e più dati, e che si articoli in tesi e antitesi su base verosimile (sull’esempio delle argomentazioni di Democrito, come in 68

b 191 D.-K.). A riguardo, Untersteiner (1961: 97-98) vi rileva un procedimento logico, da trascendente a da immanente, che inizia con il primo passaggio, dalla forza divina a quella terrena, e prosegue con la legge del λόγος, che tuttavia «sempre ricorda il momento divino». Untersteiner accoglie dunque il trådito ὕμνος nel significato di «incantesimo», proponendo un parallelo, nell'uso, con lo ὕμνος δέσμιος delle Erinni in Aesch. *Eum.* 306 (1961: 102-103). Lo studioso specifica in apparato, a proposito della ricorrenza di ὕμνος anche nel passo di Filostrato (*V. Soph.* I 9,5 = 82 B 5b D.-K.)¹¹, che «nell'antica prosa attica [ὕμνος] vale 'lodare' o 'dire'. In Platone è canto in onore degli dèi, ma nel *Fedro* 268 c, Socrate parla catacresticamente del suo discorso come di un μυστικὸς ὕμνος» (1961: 80). Sul μυστικὸς ὕμνος ho qualche riserva: nell'edizione di Burnet (1901, repr. 1967, *ad loc.*) si legge un più probabile μυθικὸς ὕμνος, che ben si concilia con la classificazione degli ὕμνοι proposta da Menandro Retore (*Men. Rhet.* I 333,8-333,26), con il quarto tipo di inno che è detto «mitico». Ma al di là dell'uso specifico nel *Fedro*, è noto che solo a partire da Platone si formalizza la distinzione di genere fra ὕμνοι, dedicati agli dèi, ed ἐγκώμια, per lodi agli eroi e più genericamente ai mortali (*Resp.* X 607 a 4). In età arcaica e classica, sono invece molte le testimonianze che riportano il significato di ὕμνος alla nozione di «canto», da quello di tipo processionale al simposiale: a Wünsch (1916: s.v., coll. 140-83) risale una ricca rassegna dei passi della poesia arcaica nei quali ὕμνος significa genericamente «canto» – si vedano inoltre, sulle valenze di ὕμνος e sulla loro declinazione nella prosa di V e IV secolo, Gentili (2006: 64) e Serafini (2011: 193-199). È usato, ad esempio, nel senso di parola poetica in prosa, di incantesimo che agisce sull'uomo, già da Pindaro (*Pyth.* X 53, *Ne.* III 65), la cui lirica encomiastica ha offerto a Gorgia una ben accettata eredità – e su questo si rimanda allo studio di Pòrtulas (1991: 99-112). Lo stesso Platone, inoltre, non manca di usare i due termini senza quel rigore distintivo che nella *Repubblica* oppone il genere degli inni, dedicati agli dei, agli encomi, rivolti agli uomini: l'elogio a Eros pronunciato da Agatone (*Symp.* 194 e 4-197 e 8) è definito ora ἐγκώμιον ora ὕμνος. Così anche nel V libro della *Repubblica*, dove si afferma che ἐν τε θυσίαις καὶ τοῖς τοιούτοις πᾶσι τοὺς ἀγαθοὺς, καθ' ὅσον ἂν ἀγαθοὶ φαίνωνται, καὶ ὕμνοις καὶ οἷς νυνδὴ ἐλέγομεν τιμήσομεν (*Resp.* V 468 d 8-9); e ancora, nelle *Leggi* (802 a 1-2) l'Ateniese si riferisce a inni ed encomi in termini di equivalenza, in entrambi i casi come elogi per i mortali, quando afferma che non si può onorare con certezza ἐγκωμίους τε καὶ ὕμνους chi

¹¹ Il passo, inserito tra i Frammenti dell'Epitafio (82 B 5a-6), è il seguente: τὰ μὲν κατὰ τῶν βαρβάρων τρόπαια ὕμνους ἀπαιτεῖ τὰ δὲ κατὰ τῶν Ἑλλήνων θρήνους, «i trofei innalzati sui barbari richiedono inni, ma quelli sui Greci lamenti funebri». L'uso di ὕμνος in Gorgia, in opposizione a θρήνος, è segnalato anche nel *Wortindex* curato da Diels e Kranz (1973: 446).

è ancora in vita. Persino nei dialoghi di Platone, dunque, il valore di ὕμνος risulta alternativamente afferire alle sfere del divino e dell'umano. Alla luce di ciò, si può accettare l'ipotesi che il termine ὕμνος in *Hel.* 12 risponda all'intenzione di Gorgia di rendere esplicito, nell'impianto lessicale del discorso, il richiamo al potere incantatore del λόγος. In questo senso, per Velardi (2001: 63) Gorgia fa riferimento ai «discorsi elogiativi e seduttori di Paride». Risultano invece piuttosto ardite le conclusioni di Pòrtulas (1991: 105), che sviluppa ulteriormente il tema a partire da una riflessione critica sul significato di ὕμνος come «personificazione degli inni che sedussero Elena», giungendo a una conclusione totalizzante, audace: lo stesso *Encomio* sarebbe posto al pubblico come ὕμνος, capace di esercitare convincimento e suscitare πάθη. Lasciando da parte l'allegoria di Pòrtulas, dell'*Encomio*-ὕμνος, è tuttavia un dato che nell'elogio che Gorgia dedica a Elena il linguaggio finisca per prevalere sull'oggetto della lode, «le langage se fait fauteur d'objet», per dirla con Cassin (1996: 1028): si assiste alla forza argomentativa di un λόγος produttore di oggetti, appunto, che costruisce opportuni criteri di giudizio in base al momento adeguato e che determina un sistema di valori definiti di volta in volta dalla loro utilità. Solo così si può comprendere la «convergence rhétorique entre critique de l'ontologie et institution du politique» (Cassin 1996: 1028).

12. 62 «sebbene non più giovane» – La pratica del rapimento di ragazze giovani e non ancora sposate era ben radicata nel costume greco e di fatto, secondo quanto narra Plutarco nella *Vita di Licurgo* (XV 3), costituiva un evento istituzionale spartano precedente al matrimonio. Anche Elena, com'è noto, ha subito un primo rapimento da giovanissima, per mano di Teseo (cf. Isocr. X 18), mentre la fuga con Paride avviene in età matura.

13. 72 «vincolanti» – Untersteiner 1961 traduce con «perentori», riferendo ἀναγκαίους alle argomentazioni (ἀγῶνας) dei discorsi giudiziari. Altri preferiscono il significato di «costretti da precise normative» (Nestle 1908 e Immisch 1927) o «vincolati» (Melikoff-Tolstoj 1929: 28-29): così anche Timpanaro-Cardini (1954: 931) e Càffaro (1997 *ad loc.*). Paduano (2004: 96) omette la traduzione perché lo considera termine corrotto, come dimostrerebbe la frequenza del concetto stesso di ἀνάγκη nel contesto vicino. Innes (2006: 129-139), che accetta come valida la lezione ἀναγκαίους in seguito ad accurata analisi del lessico gorgiano, riconoscendovi il gusto tipico per la figura etimologica, sottolinea giustamente che l'idea della necessità è qui più probabilmente da intendersi in rapporto alla pressione esercitata sulla massa dell'uditorio. Così anche Roberta Ioli (2013: 238-239), che

propone di tradurre con «irresistibili». In linea con l'analisi di Innes, traduco «vincolanti», resa che mi sembra rispetti l'idea della costrizione legata alla necessità, presente nel semantema, valorizzandone però anche il valore attivo (cf. LSJ s.v.).

13. 72 «oratoria politica» – Untersteiner (1961: 105) e Ioli (2013: 238-239) ritengono che si tratti dell'oratoria giudiziaria perché scritta con arte, diretta alla persuasione ma anche al diletto del pubblico, interessata più alla vittoria agonale che all'espressione del vero. Il termine ὄχλος sarebbe di conseguenza da intendersi come la massa dei giudici popolari. Innes (2006: 129-130) riconduce τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας all'oratoria epidittica in generale, che più di tutte diletta e persuade; tuttavia, come sottolinea giustamente Roberta Ioli, l'allusione polemica di Gorgia nel definire questo tipo di discorsi non basati sul vero, seppure scritti con arte, rende difficile pensare che il riferimento sia all'epidittica, della quale proprio i sofisti sono la massima espressione. Credo più probabile, con Bona (1974: 25) e Paduano (2004: 96), che gli ἀναγκαῖοι ἀγῶνες siano i dibattiti dell'oratoria politica, per il riferimento di venatura aristocratica alla folla (ὄχλος), alle masse che si lasciano ingannare (come in Thuc. V 85).

14. 76 «rapporto» – Qui λόγος è usato nel senso di «rapporto» (cf. LSJ s.v.: usi analoghi si riscontrano in Aesch. *Sept.* 519; Hdt. I 134, II 109; VII 36; Plato. *Tht.* 158d). Così anche Untersteiner (1961: 106) e Paduano (2004: 96).

14. 77-80 «Come infatti alcuni farmaci [...] persuasione» – Come nota MacDowell (1982: 37), Gorgia imposta un'antitesi in forma chiasmica: δύναμις (...) τάξιν / τάξις (...) φύσιν. Proprio come un φάρμακον, che può salvare la vita o uccidere a seconda che sia cura o veleno, anche la parola può avere effetti positivi sulla mente, e di conseguenza sulle emozioni, oppure ferire con la più tagliente delle armi.

15. 82 «sfavorevoli» – Sulla valenza del verbo ἀτυχεῖν, cf. Untersteiner (1961: 107) e la nota a *Hel.* 11.61 (cf. *supra* capitolo III, *Note al testo ad loc.* 11.52, s.v. εὐτυχίας).

15. 84-85 «Tutto ciò che vediamo [...] in sorte» – La persuasione del λόγος e la tentazione erotica hanno, per Gorgia, lo stesso effetto di annichilimento su chi le subisce. D'altronde, nella tradizione mitica la personificazione della persuasione, Πειθώ, compare tra le divinità accompagnatrici di Afrodite, e di ciò non mancano testimonianze nell'iconografia vascolare di V secolo, proprio in relazione alle scene di rapimento di Elena da parte di Paride. Già in

Omero (*Il.* III 399-412) leggiamo di un incontro e scontro fra Elena e Afrodite: la dea si è appena recata da Elena, nelle sembianze di una vecchia filatrice di lana, per convincerla a tornare da Paride dopo il duello con Menelao. Non appena Elena, però, individua nell'anziana tessitrice i tratti accennati di una bellezza divina, per riconoscervi poi Afrodite, le si scaglia contro con rabbia definendola δαίμονη e δολοφρονέουσα, «tessitrice di inganni». Alla tradizionale vicinanza tra Afrodite e Peithò, Gorgia attribuisce una valenza nuova, che si esprime nella natura di πειθώ: da divinità accompagnatrice, la persuasione assume un significato 'laico', strumentale e del tutto umano. L'azione di πειθώ si compie così nei due sensi attraverso i quali ha effetto: l'udito, nel caso del λόγος, e la vista, nel caso dell'ἔρως. Tra λόγος ed ἔρως, due forze che generalmente si considerano antitetiche – razionale l'una, irrazionale l'altra – si costruisce un ponte, un legame inusuale. In altri termini, mentre se λόγος ed ἔρως come cause agenti implicano attitudini opposte dell'essere umano, che sono rispettivamente la *ratio* e la passione, quando li si considera per gli effetti che producono l'antitesi si annulla: entrambi infatti sono in grado, seppure con strumenti in partenza opposti, di ottenere lo stesso effetto, ovvero di soggiogare chi li subisce. La persuasione, come effetto tanto di un atto razionale (λόγος) quanto di una forza irrazionale (ἔρως), è il vero centro del discorso. Gorgia intende persuadere gli ascoltatori dell'innocenza di Elena, partendo da un paradossale presupposto di verità: tutto è svelato, persino il fatto che lo stesso ascoltatore può essere vittima dell'inganno della persuasione.

15. 86 «moti» – Per il valore di τρόποι, si rimanda agli usi del vocabolo in Platone (*Resp.* 445c) e Aristotele (*HA.* 588a20). Qui sta per pulsioni caratteriali, spinte provocate da ciò che la vista di volta in volta trasmette alla mente (cf. LSJ s.v.) – torna così, anche in relazione al motivo della vista, il καίρος.

16. 89 «verità» – Traduco ἀλήθεια con «verità». In questo contesto mi pare che Gorgia faccia riferimento a una concezione del vero come risultato di una visione convincente, comunque opposta al concetto di apparenza: non c'è un ripiego ontologico nella verità di Gorgia, ma qui neanche logico (mentre è noto che l'accezione di ἀλήθεια, negli altri usi di Gorgia, è quella di un vero logico, dimostrabile). Nel caso della rappresentazione visuale, un fatto è dimostrabile solo attraverso la sua oggettiva apparizione: una verità che giunga dalla vista non può che essere «evidenza».

16. 91 «secondo giustizia» – Untersteiner (1961: 108) ritiene che qui δίκη valga per diritto

della πόλις, che impone al cittadino di non fuggire vilmente di fronte al pericolo.

17. 93-94 «disturbi infondati» – Mi scosto dall'interpretazione di Untersteiner (1961: 108), che come già Immisch (1927: 48) legge in μάταιος un'allusione alla sconvenienza in ambito erotico, da intendere nel senso dell'*indecent morbus* di Marziale XI 61.13. Condivido la lettura di MacDowell (1982 *ad loc.*), ripresa da Paduano (2004 *ad loc.*), che insiste sull'origine mentale, e non fondata sulla realtà oggettiva, dei disturbi fisici derivanti dalla paura e dal panico (si veda LSJ s.v. per μάταιος nel significato di «vano» in riferimento a parole e azioni, con le relative ricorrenze in Teognide, Erodoto, Eschilo, Platone, Aristotele, e per la diversa accezione di «folle, sconsiderato», quando sia riferito a persone).

17. 95-96 «molte altre circostanze [...] già dette» – Il paragrafo 17 ripropone e chiude il tema del καιρός: si vedano anche l'uso degli aoristi, a segnalare la puntualità dell'azione, e i riferimenti plurimi al momento e alla circostanza opportuni. L'enunciazione teorica dello stesso concetto si ritrova nell'*Epitafio* (82 B 6 D.-K.): dalla testimonianza di Massimo Planude (*Ad Hermog.* V 548 Walz) sul frammento del discorso di Gorgia, riportato da Dionigi il Vecchio, per gli Ateniesi caduti in guerra, si legge che nell'*Epitafio* Gorgia ha dichiarato l'intenzione di far coincidere il piacere del parlare con il dovere morale di farlo nel modo opportuno (εἰπεῖν δυνάμην ἃ βούλομαι, βουλοίμην δ'ἃ δεῖ). A tale premessa – che peraltro risponde alla ricerca dell'ὀρθοέπεια, del parlare rettamente, che Gorgia espone anche in *Hel.* 2 (λέξαι ... τὸ δέον ὀρθῶς) – segue poco dopo un'affermazione che assume la validità universale del νόμος θεϊότατος καὶ κοινότατος (82 B 6 D.-K. 356-358): τὸ δέον ἐν τῷ δέοντι καὶ λέγειν καὶ σιγᾶν καὶ ποιεῖν. Nel νόμος Gorgia ritrova un valore superiore, divino e universale, solo quando questo rispetti l'etica del καιρός.

18. 97 «quando da più tinte [...] una sola figura» – Immisch (1927: 49) e Untersteiner (1961: 109) mettono il passo in relazione con un celebre aneddoto relativo al ritratto di Elena che il pittore greco Zeusi, coevo di Gorgia, avrebbe dipinto nel tempio di Era Lacinia, a Crotone, armonizzando i tratti delle cinque fanciulle più belle della città per raffigurare la bellezza ideale di Elena. L'aneddoto è riportato da Cicerone nel *De inventione*¹²: per esprimere

¹² *De inv.* II 1-3: «[...] ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit [...] 'Praebete igitur mihi, quaeso', inquit, 'ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur'. Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori quam vellet eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit [...]».

mutum in simulacrum (*De inv.* II 2), in una muta immagine, l'ideale perfetto della bellezza femminile, Zeusi scelse di dipingere Elena, prendendo a modello, fra le giovani più belle di Crotone, le cinque che ritenne ne fossero degne¹³. In particolare, si legga la seguente affermazione di Cicerone (*De inv.* II 1): *neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo*, «non credeva infatti che tutti i tratti che cercava per riprodurre la bellezza potessero trovarsi in un solo corpo».

18. 98 «procurano piacere alla vista» – Per la complessa relazione fra parola e immagine, rimando a Vallozza (1990: 49-58) e Gentili (2006: 89-94). In particolare, l'affermazione di Gorgia riportata nel frammento di Plutarco (82 B 23 D.-K.), secondo la quale chi inganna è più giusto di chi non inganna, si può spiegare alla luce del mutuo rapporto di azione e reazione emotive tra poeta e pubblico: chi inganna è colui che ha saputo trascinare nella mimesi poetica l'uditorio. Anche il gusto poetico, in ultima analisi, si risolve nel *καίρός*.

19. 101-102 «Se dunque l'occhio di Elena [...] che c'è da meravigliarsi?» – Casertano (1982: 15-17) esamina il primato della ὄψις sul λόγος, argomento questo sostenuto anche da Donadi 1985: 483-485. Leszl (1985: 65-77) propone una prospettiva diversa del rapporto fra ὄψις e λόγος, nell'ottica di una unità che escluda qualsiasi forma di prevalenza dell'una o dell'altro.

19. 103 «divina potenza» – Assimilata da Untersteiner (1961: 110) all'ἀνάγκη.

19. 103 «dell'anima» – Da intendere come genitivo oggettivo.

20. 104 «necessità superiore» – L'aggettivo θείας riferito ad ἀνάγκης è a mio avviso, come in *Hel.* 6, usato nel significato di «al di sopra dell'uomo, metafisico» (cf. LSJ s.v.).

21. 109 «gioco» – Concordo con la voce quasi unanime della critica nel considerare

nel *De inventione*, è interessante, soprattutto se la si pensa in relazione all'*Elena* di Gorgia: come Zeusi, anche Cicerone intende assemblare il meglio che le fonti e i modelli passati e presenti offrono sull'*ars oratoria* (*De inv.* II 2: «quod quoniam nobis quoque uoluntatis accidit, ut artem dicendi perscriberemus, non unum aliquod proposuimus exemplum»).

¹³ Anche Plinio il Vecchio, preziosa fonte sulla vita e l'opera di Zeusi, riferisce di un simile episodio, seppur senza che vi figurì Elena (*Nat. Hist.* XXXV 36: «Reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque, alioqui tantus diligentia, ut Agragantinis facturus tabulam, quam in templo Iunonis Lacinae publice dicarent, inspexerit uirgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet»).

παίγνιον un ammiccamento che non compromette affatto la serietà del discorso. Per Verdenius (1981: 125), invece, il termine falsificherebbe l'integrità e la verità della tesi sostenuta nell'*Encomio*. Il termine *παίγνιον* sarà usato dagli epigrammisti per indicare il puro esercizio letterario della poesia ellenistica (cf. *Anth. Pal.* VI 322, Leonida, e *Anth. Pal.* VII 196, Meleagro), ripreso in seguito nel *lusus* latino dai *neoteroi* e dai poeti elegiaci: è tuttavia improprio, com'è facile intuire, antedatate questo valore di *παίγνιον* al V secolo, in un contesto ancora lontano dai presupposti culturali del nuovo gusto, di breve, colto e raffinato gioco, del quale la poesia ellenistica, a partire da Callimaco, si farà espressione.

Il *παίγνιον*, significativamente ultima parola dell'encomio, è per Gorgia la chiave che risolve ogni tipo di λόγος, il mezzo di oggettivazione delle passioni che consente di non patirle, di non esserne governati – si veda, su questo, Adorno (1968: XXV-XXVI). Gorgia, che all'inizio dell'opera ha programmaticamente affermato di voler dire il vero, di voler dimostrare la mendacia degli ψευδεῖς λόγοι, chiude il proprio discorso definendolo un «gioco». Se di paradosso sembra trattarsi, esso lo è solo in apparenza. Nella dichiarazione conclusiva di Gorgia, anzi, risiede una sostanziale chiave di lettura della poetica dell'*Encomio*: ciò che per Elena è un encomio, afferma Gorgia, è per me un gioco (Ἐλένης μὲν ἐγκώμιον, ἐμὸν δὲ παίγνιον, *Hel.* 21). Un λογισμός che non ammette alcuna forma di immedesimazione patetica, dunque, o di empatia con l'oggetto del discorso, e che in tal senso sembra prendere le distanze da quella poesia ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχὴ (*Hel.* 8), poesia che quando ascoltata provoca «un brivido tremendo, una compassione in grado di commuovere, un desiderio di soffrire», e per la quale «l'anima patisce una passione propria di fronte alla felicità o infelicità di situazioni o persone estranee». Il discorso che Gorgia propone è di altro genere, non ha lo scopo di commuovere o persuadere, ma vuole dimostrare una tesi con logiche argomentazioni, con un distacco tutto razionale e retoricamente impostato: è un λόγος razionale, dotato di τέρψις (*Hel.* 5), godibile all'ascoltatore e nel quale la παιδεία, «educazione», si accompagna alla παιδιὰ dell'esercizio sofistico (sul rapporto fra παιδεία e παιδιὰ, si rimanda a Cordero 1993: 228 n. 113). Senza gioco, senza *divertissement*, il discorso perde non solo la τέρψις necessaria affinché chi ascolta rimanga interessato, ma anche il distacco, razionale, che consente al pubblico di oggettivare le passioni per capirle, per governarle e, in ultima analisi, per evitare che esse condizionino la mente.

Nella chiusa dell'*Encomio* si può cogliere, allora, una dichiarazione di poetica. Il termine *παίγνιον*, che certo non toglie serietà e consistenza letteraria all'*Encomio*, ne riafferma il

significato. Solo in quanto παίγνιον il discorso si svela e si fa vero, perché il gioco retorico contiene quello linguistico, definendosi attraverso la figura reiterata dell'antitesi, fino a giungere a farsi discorso contro i discorsi (e si veda, su questo, anche Paduano 2004: 70-72). Come testimonia già Aristotele (*Rhet.* III 18, 1419b3): δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθείρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι τὸν δὲ γέλωτα σπουδῇ, ὀρθῶς λέγων [...], «diceva giustamente Gorgia che si deve disarmare la serietà degli avversari con il riso, e il riso con la serietà».

3.6 Una nota a Gorgia, *Hel.* 12

Il paragrafo 12 dell'*Encomio di Elena* presenta, nella parte iniziale, una notevole difficoltà di lettura, a causa di un dettato evidentemente corrotto nel corso della trasmissione del testo. La presenza, in tutto il materiale manoscritto, di ὕμνος ἦλθεν a 12.53 – considerato errore dalla critica con giudizio unanime, poiché non dà senso al passo – postula che sia da supporre un archetipo α comune, dal quale la corruzione deve essersi diffusa alla successiva tradizione. I codici appartenenti alla parte più alta dello stemma, discendenti di α e portatori dell'errore ὕμνος ἦλθεν (*Hel.* 12.53), risalgono a un arco temporale che comprende i secoli dal X al XIV:

V (*Parisinus* Coisl. 249, s. X)

X (*Palatinus* Gr. 88, s. XII)

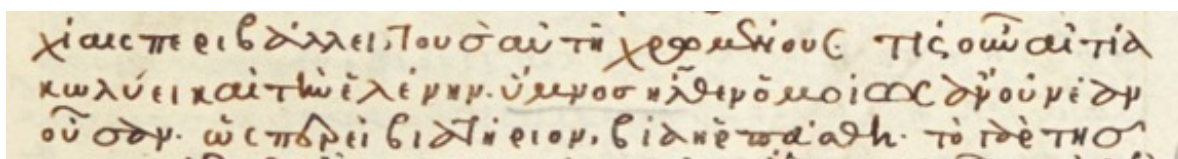
A (*Codex Crippsianus*, o *Burneianus* 95, ss. XIII ex.-XIV in.)

R (*Parisinus* Gr. 1038, s. XIV in.)

Co (*Vaticanus* Gr. 2207, s. XIV in.)

Am₃ (*Ambrosianus* Gr. 230, s. XIV)

Il *Burneianus* 95 (A) diverge per una buona serie di lezioni dagli altri manoscritti, che in luogo delle varianti di A presentano lezioni fra loro comuni, dando luogo a quello che Francesco Donadi ha riconosciuto come un sistema omogeneo β che si oppone ad A¹⁴.



Passo del paragrafo 12 dal *Burneianus* 95 (A), f. 153r: si noti ὕμνος ἦλθεν già sottolineato dalla mano del Principe Alexander Bano Hantzerli di Costantinopoli, che acquistò il manoscritto dopo il 1802.

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνος ἦλθεν ὁμοίως ἂν οὐ νέαν οὖσαν,

¹⁴ Rimando a DONADI 1982: XXIII-XXXIV. Donadi è stato il primo a rifiutare la canonica opposizione A-X, risalente a SAUPPE 1841, in favore di un sistema A- β , ancora bipolare ma certamente più articolato. Si veda *supra*, capitolo III: 131-135.

ὥσπερ εἰ, βιατήριον, βία ἡρπάσθη¹⁵.

Quale causa impedisce che anche Elena ἴgiunse un innoἴ fu rapita con violenza, anche se non più giovane, come un oggetto di violenza ella stessa?

A partire da questa doverosa premessa, si comprenderà l'interesse che gli studiosi hanno mostrato per la corruzione ὕμνος ἦλθεν fin dall'età umanistica¹⁶: si tratta dell'unico errore significativo comune all'intera tradizione manoscritta dell'*Encomio di Elena*, in un passo che, fra l'altro, occupa una posizione rilevante nell'architettura dell'orazione. Seguendo infatti le osservazioni di Calogero (1957: 13), accettate da gran parte della critica successiva, si noterà che i paragrafi 8-14, nei quali è argomentato il potere persuasivo/coercitivo del λόγος, sono posti da Gorgia significativamente al centro esatto dell'orazione, con sette paragrafi che precedono e sette che seguono. Se si considera l'attenzione di Gorgia all'uso di parallelismi, antitesi e figure di posizione, la tripartizione dei capitoli potrebbe rispondere all'intento di centrare, anche sul piano strutturale, la parte dell'orazione che l'autore propone come importante per l'argomento trattato, ovvero la forza inibitoria della parola. Che Gorgia abbia tessuto, nell'*Encomio di Elena*, un'esaltazione della ῥητορική τέχνη è universalmente accettato¹⁷. D'altronde, il termine che ricorre più frequentemente nell'insieme delle opere di Gorgia a noi pervenute è proprio λόγος¹⁸:

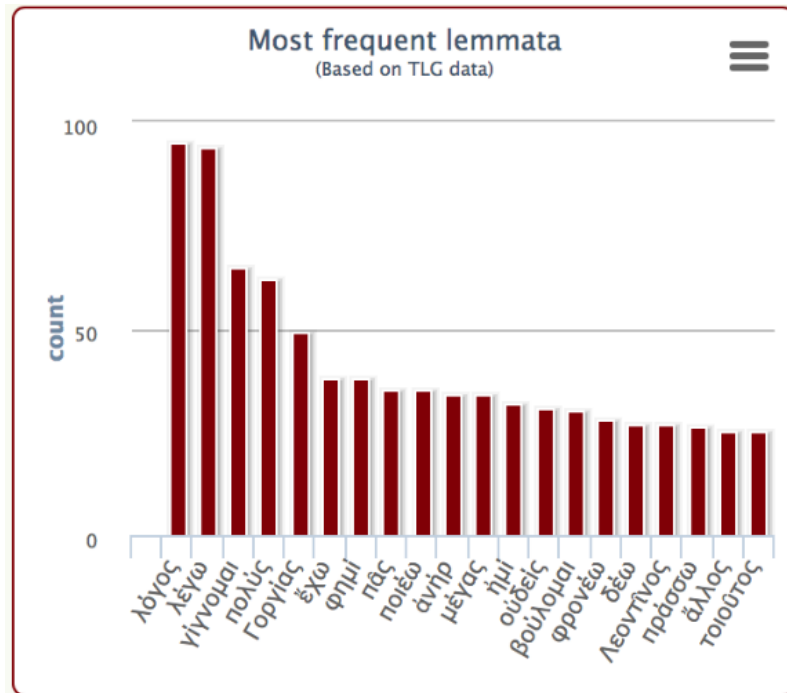
¹⁵ Il testo è del codice *Burneianus* 95 (A), f. 153r.

¹⁶ Il primo tentativo di emendazione in λόγον ἐλθόντα si legge nel codice *Ambrosianus* H 52 sup., Am₄, risalente alla seconda metà del XV secolo; nel *Matritensis* 7210 del copista Costantino Lascaris, ancora seconda metà XV secolo, ὕμνος ἦλθεν è invece omesso. Si veda DONADI 1982: XXXVIII e XLIV-XLVII.

¹⁷ Sebbene molto si sia discusso sul peso e sul significato che l'elogio della retorica può aver assunto nelle intenzioni di Gorgia in relazione all'*Encomio di Elena*. POULAKOS 1983: 1-16 legge l'intera apologia di Elena, in senso metalinguistico, come un encomio della retorica: la scelta allegorica di Gorgia sarebbe particolarmente opportuna poiché «both are attractive, both are unfaithful, and both have a bad reputation» (5). A tale interpretazione si oppone fortemente PADUANO 2004: 68, che la ritiene inadeguata poiché «Elena è discolpata dalla sua passività, laddove la retorica è presentata come forza sopraffattrice».

¹⁸ Si veda, a tal proposito, anche *supra* capitolo III, *Commento s.v. «discorso»*: 185-186.

Grafico 1 – Grafico delle occorrenze dei lemmi nel *corpus* delle opere di Gorgia. Fonte: *Thesaurus Linguae Graecae*



Desta interesse la proposta di Velardi (2001: 66-71), secondo il quale il dodicesimo paragrafo rappresenterebbe la conclusione di una *Ringkomposition*, tipica dello stile compositivo di Gorgia, che separerebbe i primi dodici paragrafi dai rimanenti. A ciò si aggiunga la lacuna, nell'intera tradizione manoscritta, del tema dell'ἔρως come quarta argomentazione in *Hel.* 6, presente invece in *Hel.* 20. Sulla base di tali osservazioni, Velardi prospetta l'ipotesi di una doppia redazione dell'*Encomio*: una prima versione, che doveva concludersi con il paragrafo dodici, e una seconda, forse composta in seguito ai contatti di Gorgia con l'ambiente socratico di Atene, nella quale sarebbero state aggiunte le parti successive (l'argomentazione dei λόγοι in prosa e il motivo dell'ἔρως). A sostegno di ciò, Velardi non solo evidenzia come i paragrafi tredici e quattordici stabiliscano una rottura della simmetria tipica della maniera compositiva di Gorgia, ma osserva che la corruzione del paragrafo dodici coincide esattamente con il punto nel quale la sezione dedicata al potere del λόγος si concluderebbe in *Ringkomposition*. La corruzione in *Hel.* 12 potrebbe allora essere il frutto di un antico tentativo di sutura fra le due redazioni da parte di un copista. L'ipotesi di Velardi, convincente sebbene non dimostrabile, evidenzia un dato che in questa sede ci interessa in modo particolare: la rilevanza, universalmente riconosciuta, del paragrafo dodici

nella più ampia prospettiva dell'*Encomio*, sia per ragioni di simmetria compositiva, sia per il tema trattato.

Sembra dunque opportuno tornare a riflettere sulla corruzione ὕμνος ἤλθεν a 12.53 nella prospettiva di un recupero di un *locus* difficoltoso quanto significativo. Prima di presentare una possibile lettura del passo, una premessa. Il proposito di restituire al suddetto periodo una buona leggibilità ha generato, dalla fine del Settecento¹⁹ in poi, una lunga serie di congetture e integrazioni, talvolta fin troppo autonome rispetto al dettato dei manoscritti. Di seguito, alcune delle proposte di emendamento più significative:

Reiske 1773:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὁμοίως, νέαν οὖσαν, ὥσπερ εἰ βίαι τῆς ῥητορείας ἀρπασθῆναι [...]

Blass¹ 1871:

τί οὖν κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὁμοίως ἐλθεῖν ἄκουσαν ὥσπερ εἰ βίαι ἡρπάσθη;

Diels-Kranz 1922 [indicata in apparato come indicazione per la comprensione *ad sensum* del passo]:

τίς οὖν αἰτία κωλύει <νομίσαι> καὶ τὴν Ἑλένην ὑπὸ λόγους ἐλθεῖν ὁμοίως ἂν οὐχ ἔκοῦσαν, ὥσπερ εἰ βιατῆρων βίαι ἡρπάσθη;

Untersteiner 1961:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνο(υ)ς²⁰ <εἰς>ελθεῖν ὁμοίως ἂν οὐ νέαν οὖσαν

¹⁹ REISKE 1773.

²⁰ L'indicativo trádito sarebbe secondo Untersteiner riconducibile a una parafrasi scolastica in discorso diretto, penetrata nel testo, o a un errore analogo a quello in Aesch. *Pers.* 677 (διαγόμεν per διαγοεῖν). La lettura di Untersteiner permette di attribuire a ὕμνο(υ)ς il valore di soggetto dell'infinito <εἰς>ελθεῖν: incantamenti giunsero a Elena e la persuasero alla fuga. Come nota giustamente Untersteiner, la personificazione dell'ὕμνος inteso come parola poetica in prosa, incantesimo che agisce sull'uomo, è già presente in Pindaro (*Pyth.* X 53, *Ne.* III 65); attraverso l'uso del termine, appartenente al lessico della magia, Gorgia intende dunque richiamare l'aspetto magico del λόγος. Lo stesso argomento è sviluppato successivamente da PÒRTULAS 1991: 105, secondo

ὥσπερ εἰ [βιατήριον] βίαι ἡρπάσθη.

MacDowell 1982 [indicata in nota, come soluzione che incorpora le congetture di Blass, Diels e dello stesso MacDowell]:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὑπὸ λόγους ἐλθεῖν ἄκουσαν οὕσαν, ὥσπερ εἰ βιατήρων βίαι ἡρπάσθη;

Donadi 1982 [che rinuncia a emendare e conserva la lezione tràdita. ὕμνος ἦλθεν tra *cruces*, come *locus deperditus*, ma accoglie la correzione di Costantino Lascaris del codice «La», *Matritensis* Gr. 7210, s. XV, ἀρπασθῆναι per ἡρπάσθη]:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὅμοιος ἦλθεν ἄν οὐ νέαν οὕσαν, ὥσπερ εἰ βιαστήριον, βίαι ἀρπασθῆναι;

Velardi 2001:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνο(υ)ς ἐλθεῖν, ὁμοίως ἄνουν ἐὰν οὕσαν, ὥσπερ εἰ βιατήριον, βίαι ἡρπάσθη;

Dalle edizioni più recenti (Paduano 2004; Ioli 2013; Donadi 2016) emerge la tendenza a mantenere il *locus deperditus* e a tradurre *ad sensum*. Sia certo da accogliere con favore, come oggi ribadisce, fra tutti, Donadi²¹, l'attitudine a non intervenire sul testo in maniera troppo ardita. Ritengo utile, tuttavia, tentare alcune proposte di emendamento della corruzione ὕμνος ἦλθεν in *Hel.* 12, per recuperare la maggior fedeltà possibile al senso originario e per non trascurare questioni inerenti al lessico gorgiano e alla struttura stessa dell'orazione.

I seguenti tre tentativi congetturali sono sostenuti da osservazioni di carattere paleografico, morfosintattico e stilistico-lessicale, nel rispetto del testo tràdito.

il quale nel paragrafo 12 dell'*Encomio* si ha una personificazione degli inni che sedussero Elena, e in senso più ampio lo stesso discorso di Gorgia si propone al pubblico come ὕμνος capace di esercitare convincimento e suscitare πάθη.

²¹ Si veda DONADI 2016: XXXIII-XXXIV.

3.6.1 Considerazioni su ὕμνος ἦλθεν in *Hel.* 12

a. ὕμνος ἦλθεν] ὕμνοϝς ἔλκειν

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνοϝς ἔλκειν ὁμοίως ἄν οὐ νέαν οὔσαν, ὥσπερ
εἰ, βιαστήριον, βίαι ἠρπάσθη;

Quale causa impedisce che inni [erotici, di Paride] trascinassero anche Elena, sebbene non più giovane, allo stesso modo che se fosse stata rapita con violenza, oggetto ella stessa di violenza?

Si può supporre che la lezione trādita. ὕμνος ἦλθεν sia l'esito di un antico errore di trascrizione, causato forse da un antigrafo danneggiato, della grafia ὕμνοϝς ἔλκειν. Spesso usato insieme a βίαι «con forza», ἔλκω significa «trascinare violentemente» (LSJ s.v.) e ben risponderebbe al parallelo tra persuasione e violenza verso il quale Gorgia sta indirizzando la sua argomentazione.

Un primo criterio a sostegno di tale ipotesi è quello dell'errore paleografico, fondamentale com'è noto in fase di emendamento. Nelle prime fasi del passaggio alla minuscola corsiva (IX s. ca.), accadeva non di rado che il copista, alle prese con un sistema di scrittura nuovo e ancora in via di definizione, interpretasse erroneamente grafie, troncamenti e nessi grafici²². In particolare, la legatura minuscola per θε appare non lontana dalla resa grafica di κ:

θε ~~θε~~ ~~θε~~ ~~θε~~

È dunque verosimile un errore di trascrizione dell'infinito ἔλκειν «trascinare» in ἐλθεῖν «andare», preceduto da ὕμνοϝς che svolgerebbe la funzione di soggetto in costruzione infinitiva. Come suggerito già da Untersteiner (1961 *ad loc.*), gli studi paleografici confermano che non sono rari i casi di semplificazione da discorso indiretto a discorso

²² Si veda a riguardo MIONI 1973: 99-100. Per una tabella dei principali nessi, si rimanda ancora a MIONI 1973: 98.

diretto²³: così da un ipotetico ὕμνο(υ)ς ἔλκειν, letto come ὕμνο(υ)ς ἐλθεῖν, si potrebbe essere giunti alla lezione trādita. ὕμνος ἦλθεν, come *lectio faciliior* per trasposizione dall'archetipo α.

Altro elemento rilevante è l'*usus scribendi*, ovvero quanto il verbo ἔλκω sia usato da Gorgia. Il risultato, ottenuto grazie alla statistica delle occorrenze²⁴, mostra che il lemma non ricorre in nessuna delle orazioni. Nel caso di Gorgia, tuttavia, non disponiamo di un *corpus* che garantisca l'assoluta validità dell'*usus*: molti sono, anzi, i lemmi che compaiono con una o due sole occorrenze nella totalità delle opere. L'inventiva lessicale di Gorgia è ben nota fin dal giudizio di Aristotele nella *Rhetorica* (1405b 37- 1406a 1) e da Filostrato sappiamo che Gorgia insegnò ai sofisti «lo slancio oratorio, l'audacia di introdurre nuove espressioni, il gesto ispirato, il tono sublime in argomenti sublimi, lo stacco tra una frase e l'altra, l'improvvisa ripresa [...]. Ed egli arricchiva [il discorso], per un desiderio di perfezione e di maestosità, anche con espressioni del linguaggio poetico» (*V. Soph.* I 9.1-6).

Utile sarà una verifica della frequenza del verbo ἔλκω negli altri autori, di V e IV secolo, con i quali Gorgia mostra di aver avuto contatti. Il risultato conferma un ampio uso del lemma fra VI e IV secolo a.C.²⁵, spesso accompagnato da βίαι nel significato di «trascinare violentemente»: l'espressione ricorre nella IV *Nemea* (94 *et al.*) di Pindaro, con la cui lirica encomiastica Gorgia sembra essersi voluto misurare, riprendendone alcuni temi e scelte lessicali²⁶; in Euripide (anche nelle *Troiane*, 70, il cui rapporto con l'*Encomio* di Gorgia è certo)²⁷; in Aristofane nelle *Nuvole* (233; 236; 540; 1004; 1218 *et al.*)²⁸.

Particolarmente significativo, per il contesto che richiama alcuni temi dell'*Encomio*, l'uso del verbo ἔλκω in Platone *Fedro* 238 a, 254 d. In *Fedro* 238 a, Socrate spiega a Fedro la differenza fra amare e desiderare, due inclinazioni umane che hanno finalità discordi. L'amore

²³ Si veda *supra* capitolo III: 210 n. 20.

²⁴ Cf. *Thesaurus Linguae Graecae*.

²⁵ Si vedano i dati dal LSJ s.v.

²⁶ Per i possibili richiami a Pindaro in Gorgia, *Encomio di Elena*, si rimanda allo studio di PORTULAS 1991: 99-112. Si veda in particolare PORTULAS 1991:105, dove è preso in esame proprio il nostro ὕμνος ἦλθεν: già in Pindaro (*Pyth.* X 53) è infatti presente la personificazione dell'ὕμνος inteso come parola poetica in prosa, come incantesimo che agisce sull'uomo (si leggano, a riguardo, le considerazioni di UNTERSTEINER 1961: 103, che nota anche un parallelismo fra il suddetto passo dell'*Encomio* e Pindaro *Nemea* III 65). Sulla ripresa, poi, da parte di Gorgia del lessico poetico, si pensi alla testimonianza di Filostrato in *Vite dei sofisti* I 9.1-6.

²⁷ Per un'analisi della relazione fra le due opere, si rimanda agli studi di POHLENZ 1920: 167 n. 1; ORSINI 1956: 84-88; MIGLIORI 1973: 96 n. 4; IOLI 2013: 41.

²⁸ Ancor più interessante se si dà credito all'ipotesi di Donadi, della derivazione di βιαστήριον, che si legge nel codice M poco dopo la corruzione ὕμνος ἦλθεν [βιατήριον Α γ δ], dal φροντιστήριον di Aristofane (*Nu.* 94). Alla luce della frequenza d'uso del verbo ἔλκειν in Aristoph. *Nu.*, vicino a βίαι in 232-233 e poco dopo con φροντίς come soggetto (236), potrebbe far pensare che l'intero periodo in *Hel.* 12 – τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνο(υ)ς ἔλκειν ὁμοίως ἂν οὐ νέαν οὔσαν, ὥσπερ εἰ, βιαστήριον, βίαι ἡρπάσθη; – sia una citazione lessicale, nel contesto di un gioco retorico squisitamente sofista, di alcuni passi delle *Nuvole*.

è il principio che tende all'eccellenza, il desiderio è una più immediata ricerca dei piaceri:

ἐπιθυμίας δὲ ἀλόγως ἐλκούσης ἐπὶ ἡδονὰς [...] ὕβρις ἐπωνομάσθη.

Quando il desiderio conduce ai piaceri in modo irrazionale, [...] a ciò viene dato il nome di sfrenatezza.

In *Fedro* 254 d, Socrate associa l'anima alla nota immagine dell'auriga alla guida di una pariglia alata, con un cavallo buono, pacato, e uno cattivo, ribelle. La smania e la venerazione originate dalla vista dell'amato inducono il cavallo ribelle a gettarsi sull'oggetto desiderato con impeto: sebbene l'auriga e il cavallo buono lo trattengano, l'altro insiste,

βιαζόμενος, χρεμετίζων, ἔλκων ἠνάγκασεν αὐτὸν προσελθεῖν τοῖς παιδικοῖς ἐπὶ τοὺς αὐτοὺς λόγους, καὶ ἐπειδὴ ἐγγὺς ἦσαν [...] μετ' ἀναιδεΐας ἔλκει.

usando violenza, nitrendo, trascinando, li costringe ancora ad avvicinarsi all'oggetto del desiderio con le stesse intenzioni, e quando gli sono vicini [...] li trascina senza pudore.

Si noti l'accostamento della violenza (βιαζόμενος) all'atto di trascinare (ἔλκων) e alla stessa costrizione, espressa dal verbo ἠνάγκασεν. Sono tutti elementi che ricorrono già nel passo di Gorgia (12), che leggo qui nella seguente forma:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνο(ν)ς ἔλκειν ὁμοίως ἄν οὐ νέαν οὖσαν, ὥσπερ εἰ, βιαστήριον, βίαι ἠρπάσθη; τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς ἐξ ἧς ἦν²⁹ ὁ δὲ νοῦς καίτοι εἰ ἀνάγκης ὄνειδος³⁰ ἔξει μὲν οὐ, τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει. λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἦν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πείθεσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. ὁ μὲν οὖν πείσας ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ, ἡ δὲ πεισθεῖσα ὡς ἀναγκασθεῖσα τῷ λόγῳ μάτην ἀκούει κακῶς.

²⁹ Seguo qui l'emendamento di UNTERSTEINER 1961 *ad loc.*, ἐξ ἧς ἦν (ἐξῆν A: ἔξειν X), come possibile errore aplografico del copista.

³⁰ Leggo ὄνειδος, in riferimento al discredito unanimemente attribuito alla necessità come costrizione, con UNTERSTEINER 1961 *ad loc.* e gran parte della tradizione manoscritta (V X Am₃ R Co), al posto di ὁ εἰδώς, trädito da A e letto da DONADI 2016 *ad loc.*. Accetto di conseguenza l'emendatio di Untersteiner ἀνάγκης al posto del trädito ἀνάγκη X A (seguito da Donadi).

Quale causa impedisce che inni [erotici, di Paride] trascinassero anche Elena, sebbene non più giovane, allo stesso modo che se fosse stata rapita con violenza, oggetto ella stessa di violenza? La persuasione dalla quale la sua idea ha avuto origine, sebbene non abbia il discredito della costrizione, ne possiede tuttavia la stessa forza. Un discorso che sia in grado di persuadere costringe infatti la mente che ha persuaso a obbedire alle parole, e a metterle in atto con i fatti. Chi ha persuaso, dunque, commette la colpa di aver esercitato costrizione, mentre colei che è stata persuasa, anzi costretta dalla parola, a torto ne riceve diffamazione.

Che Platone nei suoi dialoghi discuta alcune delle più note affermazioni di Gorgia, è un dato ormai acquisito nella critica: nel *Gorgia*, ad esempio, l'oratoria è classificata come genere della seduzione (463b-c *κολακεία*; 502d). Alla luce di quanto osservato, non è inverosimile che i richiami incrociati, lessicali e tematici, di Platone all'opera di Gorgia siano il segno di una volontà di replica platonica all'argomento della persuasione del λόγος per come viene affrontato nell'*Encomio di Elena*.

b. ὕμνος ἦλθεν] ὕμνοις ἦχθαι

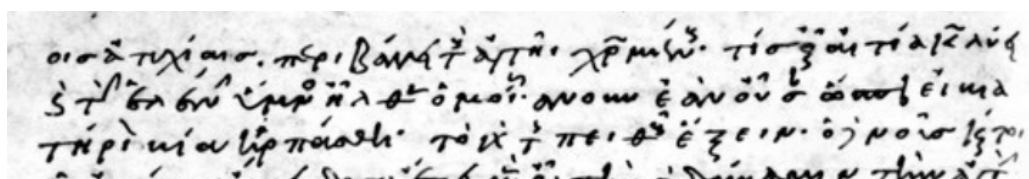
τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνοις ἦχθαι ὁμοίως ἂν οὐ νέαν οὔσαν, ὥσπερ εἰ, βιαστήριον, βίαι ἡρπάσθη;

Quale causa impedisce che anche Elena, come fosse priva di senno, sia stata conquistata da inni [erotici, di Paride], allo stesso modo che se fosse stata rapita con violenza, oggetto ella stessa di violenza?

Come nella precedente proposta, anche in questo caso si può supporre che la lezione trädita. ὕμνος ἦλθεν sia l'esito di un errore paleografico: nelle prime fasi della minuscola, infatti, non di rado λ e χ venivano confusi, per la forte somiglianza nelle rispettive grafie (il λ tendeva ad allungarsi verso il basso)³¹. Se ne ha un esempio nella tradizione dell'*Alceste* di Euripide, che al v. 905 alterna la lezione ὦιχετ' a ὦιλετ'. Intorno al X secolo, la minuscola è

³¹ Si veda a proposito MIONI 1973: 65.

talora alterata da intrusioni di lettere maiuscole: nel nostro codice V, *Parisinus* Coisl. gr. 249, risalente al X/XI s., si alternano grafie minuscole e maiuscole per η:



Dettaglio del paragrafo 12 dal *Parisinus* Coisl. gr. 249 (V), f. 75v.

Inoltre, dal II secolo a.C. il dittongo αι inizia ad essere pronunciato [e]: il fenomeno rientra nel più ampio processo di evoluzione della pronuncia greca, che nei secoli vede scomparire alcuni fonemi, fa perdere la percezione di lunga/breve, riduce al suono [i] le vocali η υ e i dittonghi οι ει ηι (itacismo). Nella tradizione manoscritta dell'*Encomio*, Donadi suppone almeno 2 casi di errore per omofonia da itacismo: ιδίας del codice A contro οικείας dell'iparchetipo β; ἴσον, ancora in A, contro ἥσσον in β³². Con tali premesse, sarà facile dedurre la plausibilità di una trascrizione errata di ἥχθαι in ἥλθεν. Non sorprende l'eventuale introduzione del v efelcistico, che potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento dal copista per evitare lo iato con il successivo ὁμοίως e per analogia con le altre forme di terza persona singolare, secondo una prassi com'è noto ben consolidata.

Il verbo ἄγω è già usato in *Hel.* 6 in forma mediopassiva e con il significato di «essere guidato, essere conquistato», nell'ambito di un'argomentazione che sembra costituire la premessa di quanto detto al par. 12 in riferimento a Elena:

πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρεῖσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι, ἀλλὰ τὸ ἥσσον ὑπὸ τοῦ κρείσσονος ἄρχεσθαι καὶ ἄγεσθαι, καὶ τὸ μὲν κρεῖσσον ἡγεῖσθαι, τὸ δὲ ἥσσον ἔπεσθαι.

Da sempre accade per natura non che il più forte sia impedito dal più debole, ma che il più debole sia dominato e conquistato dal più forte, che l'elemento più forte guidi e quello più debole segua.

Platone, ancora nel *Fedro* (238 b-c), sembra riprendere il concetto nelle parole di Socrate, a proposito della natura del desiderio:

³² DONADI 2016: XXX.

ἡ γὰρ ἄνευ λόγου δόξης ἐπὶ τὸ ὀρθὸν ὁρμώσης κρατήσασα ἐπιθυμία πρὸς ἡδονὴν
ἀχθεῖσα κάλλους, καὶ ὑπὸ αὐτῶν ἐαυτῆς συγγενῶν ἐπιθυμιῶν ἐπὶ σωματίων κάλλος
ἐρρωμένως ῥωσθεῖσα νικήσασα ἀγωγῇ, ἀπ' αὐτῆς τῆς ῥώμης ἐπωνυμίαν λαβοῦσα,
ἔρως ἐκλήθη.

Il desiderio che prende il sopravvento, senza alcuna razionalità, sul principio che induce a ciò che è retto, trascinato al piacere della bellezza e rinvigorito fortemente dai desideri ad esso affini rivolti alla bellezza dei corpi, conseguito con slancio la vittoria e ricevendo da questa stessa sua forza il proprio nome, è chiamato ἔρως.

Il dominio esercitato dal desiderio dei piaceri, anche esplicitamente corporei, richiama non solo l'argomento della forza persuasivo-seduttiva della parola (*Hel.* 12-14), ma soprattutto il tema erotico dell'amore che trascina e che agisce attraverso la vista (*Hel.* 15-19): si noti in particolare il motivo del σῶμα, il corpo, come veicolo di attrazione in *Hel.* 4 e 18.

Ritengo inoltre utili alcune osservazioni di carattere morfosintattico sulla forma ἤχθαι. In origine, il perfetto greco era un tempo atto a esprimere l'aspetto stativo dell'azione, impiegato perlopiù in verbi che a tale significato si confacevano (φύω, γίγνομαι, etc.), ma già in età arcaica il suo uso si amplia al valore aspettuale risultativo (in particolare dal V secolo a.C., quando si inizia ad attribuire maggiore importanza all'antiorità dell'azione dalla quale deriva il risultato presente, che non allo 'stato' in sé)³³. Di questo perfetto 'compiuto', che apre il suo spazio temporale alla dimensione del passato, si trovano due esempi nell'*Encomio*: εὔρηται «sono state scoperte» (10) ed εἴρηται «è stato detto» (15). La forma ἤχθαι appare, quindi, coerente con il linguaggio di Gorgia sul piano morfosintattico non meno che su quello lessicale.

Un ulteriore dato di interesse, al fine della nostra indagine: dal III secolo a.C. il perfetto tende a scomparire gradualmente dall'uso³⁴. Nel V secolo il suo regresso dalla lingua viva sembra ormai avanzato e definito, tanto da provocare una perdita dell'identità semantica del perfetto stesso nella lingua dotta e un suo assorbimento nello spazio temporale dell'aoristo³⁵. Se nel greco del *Nuovo Testamento* si assiste a un tentativo di riabilitazione del perfetto, anche

³³ Si veda CHANTRAINE 1926: 214-252.

³⁴ Si rimanda a CHANTRAINE 1926: 244-245.

³⁵ Si rimanda a BENTEIN 2016: 106, 153.

laddove il greco classico non lo avrebbe previsto (ad esempio in *Mt.* 13.46)³⁶, nei papiri di età tarda si riscontra la tendenza opposta. Nel greco post-classico, l'aoristo viene selezionato come unico tempo verbale atto a indicare il passato, anche resultativo, e si sviluppano forme ibride, di aoristi con desinenza di perfetto e viceversa (*P. Oxy.* XIV 1683, IV s. d.C.: οἶδεϛ, verosimilmente creato su οἶδε, per analogia)³⁷. Il dato è, nel nostro caso, non poco significativo: si può facilmente immaginare che la forma ἤχθαι sia stata erroneamente letta come ἤλθε, *lectio facilior* di natura morfosintattica, da parte di un copista che, persa la percezione dell'identità semantica del perfetto, potrebbe aver confuso l'infinito perfetto ἤχθαι con una forma a lui più familiare, l'indicativo aoristo ἤλθε (fra l'altro, di altissima frequenza d'uso). Ancor più significativo, se si pensa che anche l'infinito, generalmente risolto in parafrasi subordinanti esplicite, decade dall'uso gradualmente³⁸.

Un'ultima osservazione, ancora di ordine grammaticale, sulla forma ὕμνοις per il trådito ὕμνος. Si tratterebbe di un dativo di causa efficiente, che il copista avrebbe erroneamente trascritto come nominativo, soggetto di ἤλθεν. Fino all'inizio dell'età ellenistica, il dativo d'agente veniva usato molto spesso con verbi al perfetto, a tal proposito Mayser parla persino di uso «canonico» del dativo d'agente con il perfetto³⁹, specificando che alcuni verbi al perfetto richiedevano più di altri il dativo per esprimere l'agente o la causa efficiente: fra questi, ἀναγιγνώσκω, γράφω, λαμβάνω, ποιέω, πράσσω, ἄγω⁴⁰. Dall'età imperiale, tuttavia, si osserva un graduale decadimento del dativo usato con la funzione di agente: sempre più raro, esso pare limitato agli usi canonici (con verbi al perfetto e referente inanimato) e generalmente sostituito da altre modalità di resa del complemento⁴¹. Questo potrebbe spiegare l'errore da una prospettiva collaterale ma convergente con quanto osservato in relazione all'*usus* del perfetto in età tarda. Se anche il dativo d'agente, pure usato canonicamente con verbi al perfetto e spesso proprio il verbo ἄγω, ha subito un regresso d'uso, è plausibile che il copista sia caduto in errore per la concomitanza di tre fattori: l'involuzione del perfetto e il suo assorbimento nell'aoristo; la tendenza ad esplicitare le subordinate infinitive; la decadenza del dativo usato con funzione di agente.

³⁶ L'impiego esteso e non ben definito del perfetto nella traduzione dei testi cristiani sarebbe il suo 'canto del cigno', come si legge in MANDILARAS 1973: 210.

³⁷ Si veda MANDILARAS 1973: 219-220. Interessante la tabella con gli impieghi di aoristo e perfetto fra III s. a.C. e VII s. d.C., che testimonia come dal I s. d.C. l'uso del perfetto sia progressivamente abbandonato a favore dell'aoristo: su un totale di 456 testi, si trovano 1186 forme di aoristo contro 543 di perfetto.

³⁸ Si veda ancora MANDILARAS 1973: 219-221.

³⁹ MAYSER 1934: 273.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Si veda a proposito GEORGE 2005: 94-96.

c. ὕμνος ἦλθεν] ὕμνο<ν> θέλξαι

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνο<ν> θέλξαι ὁμοίως ἄν οὐ νέαν οὖσαν, ὥσπερ εἰ, βιατήριον, βίαι ἠρπάσθη;

Quale causa impedisce che un inno [quello di Paride] abbia incantato anche Elena, sebbene non più giovane, allo stesso modo che se fosse stata rapita con violenza, oggetto ella stessa di violenza?

Proporre l'emendamento ὕμνο<ν> θέλξαι per la lezione trādita ὕμνος ἦλθεν prevede anzitutto l'eventualità di un errore nella trascrizione della grafia arcaica YMNONΘΕΛΞΑΙ (con la desinenza -ov di ὕμνον forse scritta in troncamento): in fase di introduzione della minuscola nella prassi libraria (μεταχαρακτηρισμός, VIII-IX s.), con relativo abbandono della *scriptio continua*, il copista potrebbe aver confuso, complice un antigrafo danneggiato, l'originario θ con un ζ (errore frequente, si veda Mioni 1973: 100) e avere di conseguenza separato le due parole ὕμνο<ν> θέλξαι in modo errato. La prima sarebbe stata letta come ὕμνος, mentre la parte rimanente del verbo, *-ελξαι, potrebbe essere parsa al copista un più facile ἦλθε: le maiuscole Θ e Ξ erano facilmente interscambiabili e, come si è detto poco sopra, l'evoluzione nella pronuncia greca ha portato a leggere [e] il dittongo αι, nonché a perdere la distinzione lunga/breve. Se a ciò si aggiunge la tendenza, in età tarda, a sostituire la costruzione infinitiva con un'ipotassi di forma esplicita, ὕμνος ἦλθεν appare senza difficoltà una plausibile *lectio faciliior*.

Un'attenzione particolare merita l'uso del verbo θέλγω in un altro passo dell'*Encomio* (10), quando Gorgia esamina la forza verbale e il potere persuasivo delle formule magiche, alle quali si riferisce con il lessico tecnico (ἐπωιδή «incantesimo»; γοητεία «sortilegio»; θέλγω «incantare, sedurre, stregare»):

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία.

Gli incantesimi ispirati dagli dei per mezzo delle parole sono in grado di apportare piacere e alleviare il dolore: la forza dell'incantamento, incontrando l'opinione

dell'anima, la seduce e persuade, la trasforma con il suo sortilegio.

Il verbo θέλω appartiene al lessico della magia e dell'incantamento, oltre che della seduzione propriamente intesa: un suo uso in *Hel.* 12, affiancato dal termine ὕμνο<ν>, sarebbe non solo coerente con il lessico di frequenza gorgiano, ma anche ben allineato con il paragrafo 10, *incipit* logico dell'argomento relativo alla δύναμις τῆς ἐπωιδῆς, forza dell'incantesimo, la quale ἔθελλε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν γοητεῖαι, «seduce, persuade e plasma [la mente] con il suo sortilegio». Lo stesso effetto di seduzione e annichilimento che la parola di Paride, come un ὕμνος, avrebbe avuto su Elena (12).

Come fa notare Velardi 2001: 64-65, si tratta di un argomento già presente in Omero, nel quattordicesimo libro dell'*Iliade*: Era chiede ad Afrodite di prestarle il reggiseno che contiene gli strumenti della seduzione, che sono φιλότης «l'amore», ἕμερος «il desiderio» e ὀαριστὺς πάρφαις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων, «la persuasione delle parole d'amore, che ruba il senno anche ai più assennati» (*Il.* XIV 215-218). Strumenti di seduzione, questi, che Omero definisce θελκτήρια (215). Se si dà credito all'eventualità di un richiamo di Gorgia al brano di Omero, il termine θελκτήρια viene a confermare la lezione βιατήριον [A γ δ] in *Hel.* 12: il neologismo βιατήριον di Gorgia sarebbe da ricondurre non al φροντιστήριον di Aristofane (*Nu.* 94), come proposto da Donadi, ma ai θελκτήρια di Omero⁴². Interessante la proposta di Velardi di leggere il nesso in *Hel.* 12, ἄν οὐ νέαν οὔσαν, come ἄνουν ἐὰν οὔσαν (dei codici R e V) «quasi fosse priva di senno» alla luce del passo omerico. Tuttavia, di fronte alla forzatura sintattica del nesso ἐὰν con participio, il cui uso non risulta attestato, mi trovo ad accogliere la lezione dei codici A, M, N di un'Elena sedotta «sebbene non più giovane»: questa lezione è peraltro ben inserita in una tradizione mitica, ripresa da Isocrate (X 17), secondo la quale Elena sarebbe stata già rapita, giovanissima, da Teseo.

Si torni alla congettura ὕμνο<ν> θέλξαι. Alla luce dei contatti di Gorgia con l'opera di Pindaro, della quale si è detto⁴³, si comprenderà l'interesse dell'occorrenza del verbo θέλω in Pindaro, *Pythia* I 12:

[...] καὶ γὰρ βιατὰς Ἄρης, τραχεῖαν ἄνευθε λιπὼν
ἐγγέων ἀκμάν, ἰαίνει καρδίαν
κώματι, κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλγει φρένας ἀμφὶ τε Λατοίδα σοφία βαθυκόλπων τε

⁴² Si rimanda ancora a VELARDI 2001: 65, che fa notare come lo stesso termine θελκτήρια sia usato da Eschilo, in *Eum.* 886, per esprimere la seduzione esercitata dalla parola.

⁴³ Si veda *supra* capitolo III: 213.

Μοισᾶν.

Due sono i temi rilevanti: il potere fascinatorio e seduttivo del canto, che ammalia anche gli dèi; l'ambivalenza dei suoi effetti, che giungono come dardi e alludono dunque a un risvolto amaro, doloroso. Anche in *Nemea* IV 3 si trova un'affermazione analoga:

[...] αἱ δὲ σοφαί

Μοισᾶν θύγατρες ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἀπτόμεναι.

Il motivo della parola che incanta e seduce torna con forza in Platone, *Simposio* 197e:

[...] συμπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος, ἡγεμὼν κάλλιστος καὶ ἄριστος, ᾧ χρὴ ἔπεσθαι πάντα ἄνδρα ἐφθυνοῦντα καλῶς, ὥδῃς μετέχοντα ἢν ἄδει θέλγων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα.

[Eros] è l'ordine di tutti gli dèi, di tutti gli uomini; è la guida più bella, migliore, e ogni uomo ha il dovere di seguirlo, di celebrare la sua gloria con splendidi inni, di cantare con lui quel canto con il quale conquista i cuori di tutti gli dèi e di tutti gli uomini.

Oltre al richiamo piuttosto evidente a Pindaro, Platone sembra riprendere da Gorgia il binomio parola-seduzione (*Hel.* 10 e 12): nel passo del *Simposio* gli inni erotici sono persuasivi/coercitivi, proprio come nelle affermazioni di Gorgia.

I rimandi, nei temi e nel lessico, fra Omero, Pindaro, Gorgia e Platone lasciano pensare che, accanto al *topos* dell'inno che seduce con la stessa forza dell'ἔρως, sia da considerarsi un sistema lessicale legato alla sfera della seduzione erotica, nel quale si possano includere anche il verbo θέλω e i suoi derivati nominali (uno per tutti, θελκτήρια).

3.6.2 Una congettura in *Hel.* 12: ὕμνο<ν> θέλξαι

Dei tre emendamenti proposti, si sarà notato che la prima soluzione, ὕμνο<ν> ἔλκειν, risponde con validità al criterio paleografico e si rafforza per la sua coerenza con il passo, e con l'*Encomio* in generale, nonché per i richiami, tematici e lessicali, a Pindaro, Euripide, Aristofane e, su tutti, Platone (*Fedro* 238 a, 254 d). È, tuttavia, meno convincente sul piano

morfosintattico (un infinito presente di valore aspettuale che pare opinabile, nel contesto) e, sebbene, come si è detto, l'*usus* non sia un criterio di assoluta affidabilità in Gorgia, è pur vero che il verbo ἔλκω non ricorre in nessuna delle opere e dei frammenti di Gorgia.

Il secondo tentativo, ὕμνο<ν> ἤχθαι, ha una base paleografica molto forte, come si è osservato, e una buona fondatezza morfosintattica a sostegno della plausibilità dell'errore. L'uso del verbo ἄγω in forma mediopassiva è inoltre confermato anche nel sesto paragrafo dell'*Encomio*, con lo stesso significato di «essere conquistato». Anche in questo caso, è possibile recuperare in un passo del *Fedro* (238 b-c) alcune risonanze, per lessico e argomento, di quanto Gorgia afferma in merito alla forza seduttiva del λόγος. C'è però, nella congettura ἤχθαι, una debolezza: il primo uso dell'infinito perfetto mediopassivo del verbo ἄγω risale ad Aristotele, *Etica Nicomachea* 1095 b (*et al.*), quasi un secolo dopo rispetto a quando opera Gorgia. L'*usus* si dimostra, come nel primo tentativo di emendamento, un criterio di discriminare non del tutto soddisfatto.

Passiamo ora all'ultima proposta, ὕμνο<ν> θέλξαι. Dimostrata la veridicità dell'errore sul piano paleografico, che suppone un errore del copista nel passaggio dalla maiuscola in *scriptio continua* alla minuscola, e confermata la sua validità morfosintattica (una costruzione infinitiva sostituita con una più facile ipotassi di forma esplicita), resta da prendere in considerazione quanto l'uso del verbo θέλω appaia legittimo, per coerenza con il lessico di frequenza gorgiano e per i rimandi ad autori con i quali Gorgia mostra di aver avuto un contatto. Come già argomentato, il termine θέλω appartiene, con tutti i suoi derivati nominali, al lessico della magia e della seduzione, ed è usato da Gorgia in *Hel.* 10, passo nel quale è dichiarato il potere fascinatorio delle formule di tipo magico e che a *Hel.* 12 si lega per tematica e lessico, tanto da sembrarne la premessa logica. Convincente, a mio parere, anche il richiamo ai θελκτήρια di Omero (*Il.* XIV 215), termine dal quale Gorgia avrebbe formato anche il calco βιατήριον, che leggiamo nello stesso passo poco oltre il nostro ὕμνος ἤλθεν] ὕμνο<ν> θέλξαι. E non mancano richiami a Pindaro (*Pithya* I e *Nemea* IV) e a Platone (*Simposio* 197e), ancora in merito al motivo della parola che incanta.

Alla luce di queste considerazioni, la proposta di emendamento ὕμνο<ν> θέλξαι risulta rispondere a tutti i criteri di veridicità individuati in fase iniziale, compreso quello dell'*usus scribendi* (che gli altri tentativi congetturali non soddisfano).

Ecco, dunque, la lettura che propongo per il passo di apertura del paragrafo dodici:

τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνο<ν> θέλξαι ὁμοίως ἄν οὐ νέαν

οὐσαν, ὥσπερ εἰ, βιατήριον, βίαι ἡρπάσθη;

Quale causa impedisce che un inno abbia incantato anche Elena, sebbene non più giovane, allo stesso modo che se fosse stata rapita con violenza, oggetto ella stessa di violenza?

Conclusioni

*Tu quoque, si de te totus contenderit orbis,
nomen ab aeterna posteritate feres.*

E anche tu, se per te si scontrerà il mondo intero,
avrà fama in eterno fra i posteri.

Ovidio, *Heroides* XVI, 375-376

Delineare i tratti conclusivi di questo lavoro sull'*Elena* di Gorgia, esito di uno studio che si è snodato nei tre anni della ricerca dottorale, è l'atto di chiusura di un percorso di indagine che è partito da un presupposto: il nome di Elena risuona per secoli nella voce della letteratura greca, fin dalle prime manifestazioni della poesia arcaica, evocando i lutti di una guerra che ha segnato la storia culturale e l'identità stessa dei Greci. La definizione dello *status quaestionis* ha rappresentato un momento essenziale nel lavoro: una fase di studio e di riconsiderazione del materiale bibliografico che è stata, com'è ovvio, preliminare alla ricerca, ma che ha anche messo in luce alcuni momenti particolarmente complessi della storia, letteraria e iconografica, di Elena. In questo senso, la lettura dell'*Encomio di Elena* di Gorgia si è rivelata decisiva. Nell'*Encomio* Gorgia propone, per la prima volta nella storia della vicenda troiana, una difesa ragionata di Elena dalle accuse di colpevolezza che la tradizione letteraria le ha ripetutamente rivolto, da Omero ai tragici. Lo scritto, come a più riprese si è messo in evidenza, ha un'articolazione complessa, che rende gli argomenti della difesa inconfutabili in virtù di una solida struttura logica organizzata in quattro tesi, tutte in grado di dimostrare l'innocenza di Elena. Visto l'imprescindibile legame dell'*Encomio di Elena* di Gorgia con la tradizione precedente, questo lavoro ha preso le mosse da uno studio dell'evoluzione letteraria di Elena, dalle origini arcaiche nell'epica omerica sino agli sviluppi densi di innovazione nella tragedia di Euripide.

La complessa storia di Elena, colei che possiede τὸ ἰσόθεον κάλλος (Gorgia, *Hel.* 4), bellezza pari agli dei, è stata cantata e rielaborata in molte forme nella produzione letteraria della Grecia in età arcaica e classica. Le fitte testimonianze mostrano quanto la figura di Elena

sia stata rimodellata nelle varie fasi senza mai perdere alcuni dei suoi tratti fondamentali, arricchendosi invece di aspetti innovativi o anche talora di sorprendente recupero. Il ruolo della bellezza di Elena, soverchiante al punto da segnare le premesse di una guerra dalla portata vastissima, è esplicito forse già con Omero, pur nel segno delle convenzioni oggettive dell'*epos*; certo con Euripide, che rende concreta la forza autonoma della bellezza rispetto alla persona, esplorando i confini di nome e corpo, di ciò che appare e ciò che è reale. Fra epica e tragedia si pone la riflessione dei lirici, con la quale viene inaugurata una profonda riconsiderazione dei ripiegamenti emotivi di Elena. Nei versi di Alceo (fr. 42 e 283 V.) il caso di Elena, lungi dall'essere un residuo della cornice omerica alle vicende di Troia, si carica di quella distorsione della moralità contro la quale Alceo scaglia le sue invettive liriche. Saffo sovverte la passività di Elena, che da oggetto (di rapimento, del desiderio erotico, di riscatto, come secondo l'immagine tradizionale) si fa soggetto amante, giudice persino, κριτής della «cosa più bella» (fr. 16 V.). Con Stesicoro Elena è λιπεσάνωρ (fr. 85 Davies, Finglass), ancora inserita nel solco della tradizione epica, ma subito riabilitata nella *Palinodia*, un componimento che nega la verità del carne precedente (fr. 91a Davies, Finglass: οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος), allacciando la vicenda di Elena a una tradizione parallela a quella resa canonica da Omero, l'ormai nota versione dell'εἰδωλον, che avrebbe avuto fortuna con l'*Elena* di Euripide.

Nella prima parte della tesi, dunque, l'intento è stato quello di recuperare la fitta trama di una tradizione su Elena di volta in volta riaffermata o confutata, ma fino a Euripide mai discussa nella misura dell'apologia. Una trama della quale Gorgia avrebbe allentato i fili, confinandola alla dimensione della δόξα, σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος (*Hel.* 11).

Ma uno sguardo all'immagine di Elena che renda giustizia alla sua rilevanza culturale non avrebbe potuto prescindere dallo studio di alcune scene iconografiche che sono sembrate più significative ai fini della ricerca, vagliate, nel panorama vastissimo dell'iconografia vascolare su Elena, per le loro intersezioni con la tradizione letteraria. Fra le scene vascolari riprodotte su vasi di V e IV secolo che hanno come protagonista Elena, la cosiddetta «riconquista» da parte di Menelao al termine della guerra rappresenta uno snodo fondamentale della vicenda troiana. Il perdono del marito tradito è infatti sotteso al ristabilito equilibrio che, dopo la caduta di Troia, si recupera nell'*Odissea*, dove Elena è nuovamente a Sparta, nella reggia di Menelao. L'incontro fra Elena e Menelao nella notte della presa di Troia ha una storia tutt'altro che lineare sia nella letteratura, sia nei suoi sviluppi iconografici, particolarmente fertili fra V e IV a.C.. A partire da questa premessa, il tema della «riconquista di Elena» è parso di notevole interesse, nella prospettiva sia di osservare le scene vascolari nel loro sviluppo, sia di indagare

le eventuali aderenze dei motivi iconografici con la coeva letteratura. Pur nella complessità di influenze reciproche di non facile recupero, l'analisi della tradizione letteraria e la collaterale valutazione delle testimonianze iconografiche fanno luce sul valore della prospettiva duplice: seppure con un linguaggio distinto e autonomo, infatti, le due tradizioni testuale e figurativa su Elena si sono rincorse, più probabilmente lambite, a testimonianza di una fortuna salda, costante, profondamente radicata nella storia culturale della Grecia.

L'*Encomio di Elena* di Gorgia conserva poi un interesse particolare. Interesse che muove a considerazioni di matrice retorica, per lo più, ma che è anche specificatamente rivolto a Elena, e che allenta i nodi di una lunga tradizione della colpa, alla quale il corpo e le scelte di Elena sono rimasti per secoli associati. Degli elementi di novità che l'opera di Gorgia apporta, nel solco di una storia letteraria che tratteggiava Elena come la radice delle luttuose vicende troiane, si è ampiamente discusso. Primo fra tutti, la vocazione sofistica a un λογισμός di difesa, ancor più che di eulogia, a un discorso costruito per dimostrare l'innocenza di Elena (*Hel.* 2¹). Gorgia non intende negare la *vulgata* omerica, come Stesicoro ed Euripide: la conferma, anzi, proprio per mostrare alla luce dei fatti che Elena non è colpevole. Se ad agire è stata la volontà divina, vale la rigorosa formula per la quale «è impossibile contrastare la disposizione di una forza divina con la previdenza umana», θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνῃ προμηθείᾳ ἀδύνατον κωλύειν (6): Elena non avrebbe potuto opporsi a un volere che per natura le è superiore. La seconda tesi prende in considerazione la possibilità che Elena sia stata rapita βίαι, «con la forza» (7): è evidente allora che non si possa assegnare alcun grado di colpa alla vittima, ἀρπασθεῖσα e ὕβρισθεῖσα (7), e che il responsabile sia Paride, attore della violenza. Il terzo e più ampio argomento è quello al quale Gorgia, nell'economia generale dell'*Encomio*, dedica lo sviluppo e l'attenzione maggiori. Paride potrebbe non aver agito con la forza fisica, potrebbe invece aver usato su Elena un altro strumento, altrettanto coercitivo se non persino più potente: la parola. Dominata dalla forza della persuasione che la parola esercita sulla volontà umana, Elena è privata di ogni facoltà decisionale. Il potere del λόγος, δυνάστης μέγας (8), è assoluto rispetto alla libertà di scelta di chi ad esso è sottoposto. Alla forza coercitiva della parola, che non ha minor potere della violenza fisica, si lega il quarto e ultimo possibile

¹ *Hel.* 2: ἐγὼ δὲ βούλομαι λογισμὸν τινα τῷ λόγῳ δοῦς τὴν μὲν κακῶς ἀκούουσαν παῦσαι τῆς αἰτίας, τοὺς δὲ μεμφομένους ψευδομένους ἐπιδείξαι καὶ δεῖξαι τὰληθὲς καὶ παῦσαι τῆς ἀμαθίας («io dunque voglio, proponendo in questo mio discorso un'argomentazione, mettere fine all'accusa contro una donna diffamata, dimostrare che i suoi accusatori dicono il falso, mostrare il vero e far cessare l'ignoranza»).

movente di Elena, l'amore. La dimostrazione procede su due possibili tesi (19): se a ἔρως si dà la natura di un dio, tornano valide le ragioni discusse per il primo argomento ed Elena viene assolta in virtù dell'impossibilità umana di contrastare il volere degli dei; se invece l'amore si considera «una malattia umana e un abbaglio dell'anima», ἀνθρώπινον νόσημα καὶ ψυχῆς ἀγνόνημα (19), non si può colpevolizzare chi ne sia preso, poiché si tratta di un ἀτύχημα, di una disgrazia contro la quale non è possibile opporsi.

La persuasione, come effetto tanto di un atto razionale, il λόγος, quanto di una forza irrazionale, l'ἔρως, sembra dunque il vero centro dell'*Encomio*. Gorgia intende persuadere gli ascoltatori dell'innocenza di Elena partendo da un paradossale presupposto di verità: tutto è svelato, persino il fatto che lo stesso ascoltatore può essere vittima dell'inganno della persuasione.

Tessere le linee di questo lavoro significa dunque ridefinire un'indagine tesa a recuperare la storia di Elena. Una storia che passa attraverso il racconto letterario e la testimonianza figurativa e che nel patrimonio culturale della Grecia trova, insieme, origine e compimento. Indagare i tratti di Elena non avrebbe potuto prescindere dall'interrogare direttamente i testi e le immagini, che di questi stessi tratti sono i testimoni: poeti, drammaturghi, storici, retori, pittori vascolari hanno di volta in volta recuperato e messo in luce elementi della vicenda di Elena specifici, inseriti in contesti storici diversi, espressi in forme varie e in grado di aprire un varco sull'epoca, sull'autore. Porsi all'ascolto delle voci su Elena, con uno sguardo alla tradizione iconografica, risponde al tentativo di comprendere ciò che Elena ha significato per i Greci: dalla lontana Ellade omerica, unita contro i Troiani, alla Grecia delle lotte per l'egemonia, con Atene e Sparta al vertice di contrasti sui quali la Macedonia avrebbe stretto il pugno.

* * *

Nel delineare le conclusioni di un lavoro che per più di tre anni ha scandito le mie giornate, sento di voler dedicare alcune parole a questo triennio e alle persone che lo hanno permesso, accompagnato, curato. Sono stati tre anni di studio intenso eppure mai stancante, di esperienze preziose, di incontri fortunati che custodisco nel mio ricordo e, in qualche caso, felicemente

presenti nella mia quotidianità.

Tutta la mia gratitudine a una presenza costante, fondamentale in ogni piega del lavoro: la professoressa Maddalena Vallozza, la quale ha saputo raddrizzare le tesi peregrine, indirizzandomi a un rigore filologico che altrimenti non avrei avuto. Un grazie per l'esperta competenza, cui devo la mia formazione scientifica; per i suggerimenti indispensabili, la cura e l'attenzione puntuale con le quali ha seguito l'addensarsi di queste pagine; per la paziente disponibilità all'ascolto, per il confronto ininterrotto, sempre costruttivo, del quale custodisco l'armonia e la consuetudine.

Un profondo ringraziamento a chi, fra Pisa e Viterbo, mi ha offerto perizia e disponibilità nelle delicate fasi di stesura della tesi, concedendo una vicinanza e un sostegno fra i più validi e preziosi: ore di condivisione essenziali, che hanno reso a questo lavoro una revisione continua, impegnata, e a me un solido supporto, aggraziato, attento.

Non posso non essere grata ai membri della Commissione Interna di Valutazione, i professori Stefano De Angeli, Salvatore De Vincenzo e Alessandro Fusi, per aver accompagnato la stesura di questa tesi, arricchendola di suggerimenti e indicazioni esperte. Grazie anche alla Coordinatrice, la professoressa Catia Papa, e a tutti i docenti del Collegio di Dottorato in Scienze Storiche e dei Beni Culturali, che hanno reso il triennio dottorale un'occasione di formazione continua, di confronto e di maturazione scientifica.

Alle giornate passate in biblioteca fra i testi, ad ascoltare voci antiche, sono particolarmente affezionata: ho avuto il beneficio di condividere il mio quotidiano con Gorgia, la mia tazza di caffè con Omero, con i lirici, con Euripide. Ho provato soggezione e suggestione ogni volta che, con accanto i manuali aperti e i miei fogli con gli appunti a penna, ho scritto, inserendomi in quell'orizzonte di ricerca e di studi critici che avevo conosciuto, letto, vagliato.

Devo molto anche alle giornate cupe, alle pagine scritte e poi gettate via. Ho imparato che nella lentezza della ricerca è contato l'errore, che anzi va salvaguardato: dalle pagine cancellate hanno preso forma le altre, o hanno avuto origine molte note.

Sono grata delle numerose occasioni di formazione, dei convegni e dei seminari, fra Viterbo, Roma, Pisa, Aix-en-Provence.

I mesi trascorsi ad Aix, presso il *Pôle d'Histoire de la Philosophie Ancienne* dell'Università di Aix-Marseille, sono stati un'occasione importante di crescita. Un forte debito di gratitudine al professor Alonso Tordesillas, che mi ha accolta presso l'*Institut d'Histoire de la Philosophie* e con il quale ho avuto l'onore di potermi confrontare quotidianamente sull'*Elena* di Gorgia, arricchendo le mie conoscenze e rafforzando la

dimensione filosofica entro la quale la Sofistica ha operato. Fra i corridoi della *Maison de la Recherche* si sono stretti, poi, alcuni degli incontri più felici del mio triennio di studio. A questi, in particolare a chi portava nelle aule francesi il fervore dei suoi studi pisani, va la mia profonda riconoscenza, per la solidità scientifica e il sostegno personale che, con grande riguardo, mi sono stati offerti. Gli stessi corridoi mi hanno anche lasciato il bellissimo dono di amicizie rimaste forti nonostante la lontananza.

In questi tre anni, per non perdere la nervatura della ricerca e tenerne teso il filo ho lasciato spesso che il lavoro entrasse in casa, che gli spazi si riavvolgessero sui libri sparsi. Per questa dimensione in certa misura privata del triennio dottorale, dedico alcune parole di intima riconoscenza alle persone che hanno compreso, rispettato, condiviso i tempi lenti, decostruiti e ricomposti, di alcuni mesi. Ai miei genitori, ἡ ἀρχή, che con la loro vicinanza discreta e aggraziata, sicura, sempre mi tendono la mano. A Lorenzo, ὁ κόσμος, il faro che rende tutto vivo, felice e possibile. Agli amici di sempre che, pur da lontano, erano ogni giorno con me anche nei giorni francesi, in una scatola; a chi, nel fine settimana, ha portato casa nella stanza di Aix. Alle mie colleghe di Dottorato Simona Costa e Brunella Velardi, per il supporto quotidiano, il confronto, ma ancor più per la sincera e profonda amicizia fiorita nell'infoltirsi dei mesi.

TAVOLE

Fig. 1.a – Cratere beotico da Tebe, stile geometrico tardo, 720 a.C. circa.
London, British Museum 1899.2-19.1 (da HAMPE 1952: 37; tav. 18 b)



Fig. 1.b – Schema ricostruttivo della scena presentata in fig. 1.a (part.)

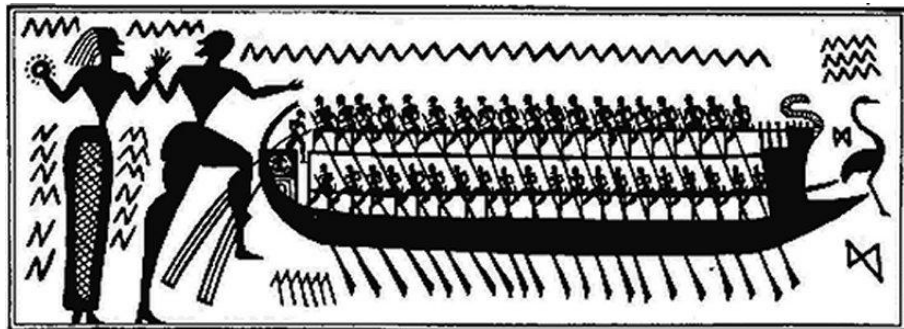


Fig. 2 – *Skyphos* attico a figure rosse in stile severo, *Paride, Elena, Afrodite, Peithò*, 480 a.C., Boston 13.186 (da GHALI-KAHIL 1955: 53.11; tav. 4)



Fig. 3 – *Lekythos* a figure rosse, *Nozze di Elena e Menelao*, 490-470 a.C., Berlino F 2205 (da GHALI-KAHIL 1955: 115.107; tav. 85.2)



Fig. 4 – Idria a figure rosse, *Nozze di Elena e Menelao*, 480 a.C., Monaco 2425 (da GHALI-KAHIL 1955: 115.108; tav. 87.3)



Fig. 5.a – Anfora a figure rosse, *Scena di persuasione di Elena con Afrodite, Peithò, Nemesi ed Heimarmene*, 430 a. C., Berlino 30036 (da GHALI-KAHIL 1955: 59.14; tav. 87.3)



Fig. 5.b – Schema ricostruttivo della scena presentata in fig. 5.a (part.)



Fig. 6 – Cratere della Calcidia a figure nere da Vulci, 540 a.C., Wurzburg L 160 (da ARIAS-HIRMER 1962: 311, tavv. 26.75-76)



Fig. 7 – *Kylix* attica a figure rosse (part.), inizio V sec. a.C., Tarquinia RC 6846 (da FERRARI 1988: 130-133, tavv. 71-73)



Fig. 8 – *Kylix* attica a figure rosse (part.), inizio V sec. a.C., Louvre G 152
(da BEAZLEY *ARV* 1942: 245.1)



Fig. 9 – *Kylix* attica a figure rosse (part.), inizio V sec. a.C., Londra E 67 (da BEAZLEY *ARV*² 1963: 386. 3)



Fig. 10 – *Tabula Iliaca* (part.), I sec. d.C., Roma Musei Capitolini (da GHALI-KAHIL 1955: 247-248, n. 203, tav. 74.1)



Fig. 11 – Pannello centrale del vaso di Mykonos, metopa VII (part.), 675 a.C., Mykonos, Museo Archeologico 2240 (da ERVIN 1963: tav. 22).



Fig. 12 – *Kylix* attica a figure rosse, 500-490 a.C., Cerveteri, Museo Nazionale Archeologico Cerite (ARV 13363)



Fig. 13 – ARV 13363 (part.): scena della «riconquista di Elena»



Fig. 14 – Anfora a figure rosse, pittore d'Altamura, 470 a.C., Londra E 263
(da GHALI-KAHIL 1955: 87.62; tav. 62.1)



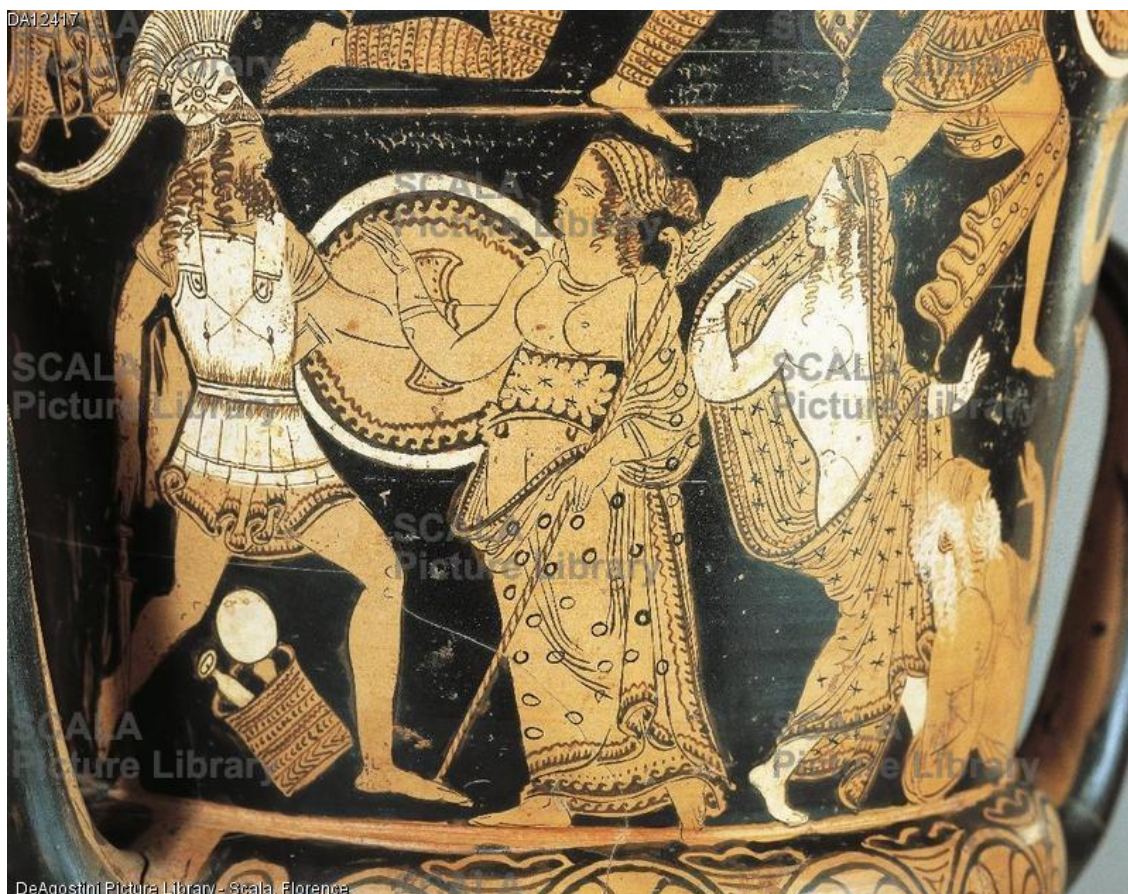
Fig. 15 – Cratere a campana a figure rosse (part.), pittore di Persefone, 440-430 a.C., Toledo (Ohio), Museum of Art 67.154 (da BOULTER-LUCKNER 1976: tav. 43.1)



Fig. 16 – *Oinochoe* a figure rosse, pittore di Heimarmene, 430-425 a.C., Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 16535 (H 525) (da SIMON 1964: tav. 30.1-3)



Fig. 17 – Cratere falisco a figure rosse (part.), pittore di Nazzano, 380-360 a.C., Roma, Museo di Villa Giulia 1197 (da Ghali-Kahil 1955: 192-193, tav. 73)



Bibliografia

- ALBINI U., SAVINO E. 1989 – *Eschilo. Orestea*, Milano.
- ALLAN W., *Euripides Helen* 2008 – Cambridge.
- ALLEN T. W. 1931 – *Homeri Ilias* II-III, Oxford 1931.
- AMBROSINI L. 2003 – *La capitolazione amorosa di Menelao. A proposito della ricomposizione di un'oinochoe del Pittore di Altamura*, «Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Roemische Abteilung» 110: 179-205.
- ANDÒ V. 2005 – *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma.
- ARIAS E., HIRMER M. 1962 – *Le vase grec*, Paris.
- ARRIGHETTI G. 1982 – *ΑΠΙΡΧΑΙ*, Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e sulla Sicilia antica in onore di P.E. Arias, («Bibl. di Studi Antichi» 35) I, Pisa.
- ARRIGHETTI G. 1987 – *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei greci sulla letteratura*, Pisa.
- ARRIGHETTI G. 1994 – *Stesicoro e il suo pubblico*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 32: 9-30.
- ARRIGHETTI G. 2003 – *L'aneddoto, la biografia greca e Aristotele*, «Studi Classici e Orientali» 49: 19-44.
- ARRIGHETTI G. 2008, *Cameleonte peripatetico e gli studi sulla biografia greca*, in ARDUINI P., AUDANO S., BORGHINI A., CAVARZERE A., MAZZOLI G., PADUANO G., RUSSO A. (edd.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli I*, Roma: 63-69.
- BAGGIO M. 2004 – *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e V sec. a.C.*, Roma.
- BASILE N. 1998 – *Sintassi Storica del Greco Antico*, Bari.
- BASSI K. 1993 – *Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' Palinode*, «Arethusa» 26: 51-75.
- BASTA DONZELLI G. 1985 – *La colpa di Elena: Gorgia e Euripide a confronto*, «SicGymn» 38: 389-409.
- BASTIANINI E. 2019 – *Tra colpa e innocenza. Il nesso Ἑλένης ἐ(ῖ)νεκα nell'Iliade*, «Daidalos» 17: 303-310.
- BEAZLEY J. D. 1925 – *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tübingen.
- BEAZLEY J. D. 1963² – *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford.

- BECATTI G. 1963 – s.v. *Nudo*, in *EAA*, Paris: 576-581.
- BECK W. 1991 – s.v. *κυνῶπις*, in W. BÖHLER, *Lexikon des frühgriechischen Epos* II, Göttingen: 1593.
- BELLOTTI F., MORETTI A. 1958 – *Euripide. Tragedie* I-II.
- BELTRAMETTI A., PONTANI F. M. 2002 – *Euripide. Le tragedie*, Torino.
- BENTEIN K. 2016 – *Verbal Periphrasis in Ancient Greek. Have- and Be- Constructions*, Oxford.
- BERNABÉ A. 1996² – *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, Stutgardiae-Lipsiae.
- BETTINI M., BRILLANTE C. 2002 – *Il mito di Elena*, Torino.
- BIEDA E.E. 2010 – *Gorgias en el Banquete de Platón: ecos del Encomio de Helena en el discurso de Agatón*, «Elenchos» 31: 213-241.
- BIGNONE E. 1916 – *Empedocle*, Torino.
- BLASS F. 1871 – *Antiphontis orationes et fragmenta: adiunctis Gorgiae, Antisthenis, Alcidamantis quae feruntur declamationibus*, Leipzig.
- BLONDELL R. 2013 – *Helen of Troy*, Oxford.
- BONFANTE B. 1975 – *Etruscan dress*, Baltimore.
- BONFANTE B. 1983 – *The Etruscan Language: an introduction*, Manchester.
- BOURRIOT F. 1995 – *Kalos Kagathos – Kalokagathia. D'un terme de propaganda de sophistes à une notion sociale et philosophique. Étude d'histoire athénienne*, voll. I (Texte) e II (Notes), «Spudasmata», Zürich-New York.
- BOWRA C. M. 1934 – *Stesichorus in the Peloponnese*, «Class. Quart.» 28: 115-119.
- BOWRA C. M. 1961 – *Greek Lyric Poetry*, Oxford.
- BRAVO B. 2001 – *Un frammento della Piccola Iliade (P. Oxy. 2510), lo stile narrativo tardo arcaico, i racconti su Achille immortale*, «QUCC» 67: 49-114.
- BRÉMOND É., MATHIEU G. 1929² – *Isocrate. Discours* I, Paris.
- BRILLANTE C. 1983 – *Episodi iliadici nell'arte figurata e conoscenza dell'Iliade nella Grecia arcaica*, «Rheinisches Museum für Philologie» 126, H. 2: 97-125.
- BRILLANTE C. 2009 – *Elena nella notte della presa di Troia: dall'Iliupersis all'Eneide*, «Aevum Antiquum» N.S. 9: 109-139.
- BROMMER F. 1973³ – *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg.
- BRULÉ P. 1987 – *La fille d'Athènes*, Paris.
- BRUNS I. 1905 – *Helena in der griechischen Sage und Dichtung*, in ID. *Vorträge und Aufsätze*, München: 71-98.

- BUCHHEIM T. 1989 – *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg.
- BURGESS J.S. 1996 – *The Non-Homeric Cypria*, «TAPhA» 126: 77-99.
- BURKERT W. 1962 – *GOHS, Zum griechischen 'Scamanismus'*, «Rheinische Museum für Philologie» 105: 36-55
- BURNET J. 1892 – *Early Greek Philosophy*, London.
- CÀFFARO L. 1997 – *Gorgia, Encomio di Elena, Apologia di Palamede*, a cura di L. Caffaro, Firenze.
- CALAME C. 1977 – *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma.
- CALOGERO G. 1957 – *Gorgias and the Socratic Principle «Nemo sua sponte peccat»*, «The Journal of Hellenic Studies» 77: 12-17.
- CAMPBELL D. A. 1983 – *Greek Lyric*, I-III, Cambridge (Mass.)-London.
- CANART P. 1963 – *Scribes Grecs de la Renaissance*, «Scriptorium» 17: 56-82
- CANTARELLA E. 2004 – *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano.
- CAPIZZI A. 1976 – *I Sofisti*, Firenze.
- CAPRIGLIONE J. C. 1985 – *Elena tra Gorgia e Isocrate, ovvero se l'amore diventa politica*, in MONTONERI L., ROMANO F. 1985, *Gorgia e la Sofistica. Atti del convegno internazionale* (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983), «Syculorum Gymnasium» N.S. 38: 429-443.
- CARENA C. 1957 – *Una nuova interpretazione della sofistica*, «Rivista Rosminiana» 51: 247-259.
- CASSIN B. 1995 – *A proposito del trattato Sul non essere di Gorgia*, «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Napoli» 106: 387-403.
- CASSIN B. 1996 – *Sophistique*, in BRUNSCHWIG J., LLOYD G. (edd.), *Le Savoir Grec. Dictionnaire Critique*, Paris, Flammarion: 1021-1039.
- CASTELLANETA S. 2013 – *Il seno svelato ad misericordiam: esegesi e fortuna di un'immagine omerica*, Bari.
- CAVALLINI E. 1997 – *Ibico. Nel giardino delle vergini*, Lecce.
- CERRI G. 1984-1985 – *Dal canto citarodico al coro tragico: la «Palinodia» di Stesicoro, l'«Elena» di Euripide e le sirene*, «Dioniso» 55: 157-74.
- CERRI G. 2001 – *Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea: dalle Supplici all'Oreste, «Quaderni di Dioniso»*, Atti del Convegno Internazionale Siracusa, 19-22 settembre 2001: 62-91.
- CHANTRAINE P. 1926 – *Histoire du Parfait Grec*, Paris.

- CIANI M.G., AVEZZÙ E. 1998 – *Iliade. Omero*, Torino.
- CINGANO E. 1992 – *L'opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni*, in AA.VV., *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi polacco-italiano*, Roma: 189-224.
- CITTI V. 2001 – *Forme e orizzonti politici del dramma eschileo*, «Quaderni di Dioniso», Atti del Convegno Internazionale Siracusa, 19-22 settembre 2001: 28-41.
- CLADER L.L. 1976 – *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden.
- CLASSEN C.J. 1985 – *Gorgias in der antiken Tradition*, in MONTONERI L., ROMANO F. 1985, *Gorgia e la Sofistica. Atti del convegno internazionale* (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983), «Sculorum Gymnasium» N.S. 38: 17-35.
- CLEMENT P.A. 1958 – *The Recovery of Helen*, «Hesperia» 27: 47-73.
- COHEN B. 1997 – *Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture* in KOLOSKI-OSTROW A. O., LYONS C. L. 1997, *Naked Truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, London.
- COLONNA A., BEVILACQUA F. 1996 – *Erodoto. Le Storie*, Torino.
- CONDELLO F. 2019 – *Su una nuova edizione dell'Encomio di Elena gorgiano*, «Exemplaria Classica» 23: 147-172.
- CORRADI M. 2012 – *Protagora tra filologia e filosofia. Le testimonianze di Aristotele*, Pisa-Roma.
- CORRADI M. 2013 – *Platone allievo di Protagora? Ancora sul grande discorso del Protagora*, «Peitho» 4: 141-158.
- DALE A.M. 1967 – *Euripides. Helen*, Oxford.
- DAVIES M. 1989 – *The Date of the Epic Cycle*, «Glotta» 67: 89-100.
- DAVIES M. 1991 – *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta (PMGF) I*, Oxford.
- DAVIES M., FINGLASS P.J. 2014 – *Stesichorus. The Poems, edited with Introduction, Translation, and Commentary*, Cambridge («Cambridge Classical Texts and Commentaries», 54).
- DAVIES P. 1989 – *The Epic Cycle*, Bristol.
- DAVIES P. 2013 – *Kalos Kagathos and scholarly perceptions of Spartan society*, H 3, 62: 259-279.
- DE MARTINO F. 1980 – *Un proemio secondo e le due Palinodie di Stesicoro*, «Belfagor» 35: 72-77.
- DE MARTINO F., VOX O. 1996 – *Lirica greca. Lirica eolica e complementi*, I-III, Bari.

- DE SANCTIS D. 2012 – *La Helenes Apaitesis attraverso epica, lirica, tragedia*, «Prometheus» 38: 35-59.
- DE SANCTIS D. 2018 – *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Roma-Pisa.
- DE SANCTIS D. 2019 – *Il κλέος e l'ὄνομα di Elena nell'Elena di Euripide*, «Daidalos» 17: 303-310.
- DEBIASI A. 2004 – *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente*, Roma.
- DEGANI E., BURZACCHINI G., MAGNANI M. 2005² – *Lirici greci*, Firenze.
- DI BENEDETTO V. 1989 – *Eschilo. Oresteia*, Milano.
- DI BENEDETTO V. 1992² – *Euripide: teatro e società*, Torino.
- DI BENEDETTO V. 1994 – *Nel laboratorio di Omero*, Torino.
- DI BENEDETTO V. 2010 – *Omero. Odissea*, Milano.
- DI MARCO M. 2009 – *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma.
- DIANO C. 1968 – *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza.
- DIELS H. 1922 (1903) – *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin.
- DIELS H., KRANZ W. 1952⁶ – *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin.
- DIGGLE J. 1981 – *Euripidis fabulae II*, Oxford.
- DIGGLE J. 1984 – *Euripidis fabulae I*, Oxford.
- DIGGLE J. 1994 – *Euripidis fabulae III*, Oxford.
- DIPLA A. 1997 – *Helen, the Seductress?* in O. PALAGIA, *Greek Offerings. Essays on Greek Art in honour of John Boardman* (Oxbow Monographs 89), Oxford: 119-130.
- DODDS E. R. 1951 – *The Greeks and the Irrational*, Berkeley.
- DODDS E.R. 1957 – *Notes on some manuscripts of Plato*, «Journal of Hellenic Studies» 77: 24-30.
- DOLFI E., *Sul fr. 14 di Cheremone*, «Prometheus» 32 (2004), 43-54.
- DONADI F. 1977-78 – *Gorgia, Elena 16 (quel quattrocentocinque)*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca» 4: 48-77.
- DONADI F. 1982 – *Gorgia, Encomio di Elena. Testo critico, introduzione, traduzione e note a cura di F. Donadi*, Roma.
- DONADI F. 1985 – *Considerazioni in margine all'Encomio di Elena*, «Siculorum Gymnasium» 38: 479-490.
- DONADI F. 2016 – *Gorgias. Helenae encomium*, Berlin-Boston.
- DORIA M. 1963 – *Le due Palinodie di Stesicoro*, «La parola del passato» 89: 80-93.
- DOVER K. J. 1965 – *The date of Plato's Symposium*, «Phronesis» 10: 2-20.
- DUNCAN Th. S. 1938 – *Gorgias' Theories of Art*, «Classical Journal», 33: 402-415.

- DUPRÉEL E. 1948 – *Les Sophistes*, Neuchâtel.
- EDMUNDS L. 2019 – *Toward the Characterization of Helen in Homer: Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas*, Berlin-Boston.
- EDWARDS M. W. 1991 – *The Iliad: a Commentary. Vol. V: Books 17-20*, Cambridge.
- ERBSE H. 1969 – *Homer. Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia Vetera) I. Praefatio et scholia ad libros A–Δ*, Berlin.
- ERCOLES M. 2013 – *Stesicoro. Le testimonianze antiche*, Bologna.
- ERVIN M. 1963 – *A Relief Pithos from Mykonos*, «Deltion» 18: 37-75.
- FERRARI F. 2007 – *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa.
- FERRARI F. 2018 – *Omero. Iliade*, Milano.
- FERRARI G. 1988 – *I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico*, Roma.
- FITTSCHEN K. 1969 – *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin.
- FINGLASS P. J. 2018 – *Gazing at Helen with Stesichorus*, in KAMPAKOGLOU A., NOVOKHATKO A. edd., *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, Berlin: 140-159.
- FORTENBAUGH W.W. 2007 – *Biography and the Aristotelian Peripatos*, in ERLER M., SCHORN S. (eds.), *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit. Akten des internationalen Kongresses vom 26-29. Juli 2006 in Würzburg*, Berlin-New York: 45-78.
- FOSS H. E. 1828 – *De Gorgia Leontino Commentatio. Interpositus est Aristotelis de Gorgia liber, emendatius editus*, Gebauer, Halae.
- FRAENKEL E. 1950 – *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford.
- FRANCO C. 2003 – *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna.
- FUSILLO M. 2010 – *Euripide. Elena*, Milano.
- GAGARIN M. 1997 – *Antiphon. The Speeches*, Cambridge.
- GASKIN R. 2001 – *Do Homeric heroes make real decisions?*, in CAIRNS D.L., *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford 2001, 147-169 (1° edizione: Heidelberg 1961).
- GENTILI B. 2006 – *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano.
- GEORGE C. H. 2005 – *Expressions of Agency in Ancient Greek*, Cambridge.
- GHALI-KAHIL L.B. 1955 – *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figuratives*, Paris.
- GHALI-KAHIL L.B. 1988 – s.v. *Hélène*, in LIMC IV.1, Zürich, München, Düsseldorf: 498- 563.
- GINGON O. 1985 – *Gorgias bei Platon*, in MONTONERI L., ROMANO F. 1985, *Gorgia e la*

- Sofistica. Atti del convegno internazionale* (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983), «Syculorum Gymnasium» N.S. 38: 567-593.
- GIOMBINI S. 2018 – *Gorgia epidittico*, Perugia.
- GIOMBINI S., MARCACCI F. 2010 – *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti*, Passignano s.T.
- GOMPERZ H. 1912 – *Sophistik und Rethorik*, Leipzig.
- GOW A.S.F. 1952² – *Theocritus*, Cambridge.
- GRANDOLINI S. 1996 – *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma.
- GRAVER M. 1995 – *Dog-Helen and Homeric Insult*, «Classical Antiquity» 14: 41-61.
- GRÉGOIRE H., PARMENTIER L. 1925 – *Euripide IV. Les troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, Paris.
- GRENFELL B.P., HUNT A.S. 1914 – *The Oxyrhynchus Papyri X*, London.
- HAMPE R. 1936 – *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien*, Athen.
- HAMPE R. 1937 – *Rückkehr eines Jünglings*, in AA.VV., *Corolla L. Curtius*, Stuttgart: 142-147.
- HAMPE R. 1952 – *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen.
- HARDER R.E. 2005 – *s.v. Helena*, in *Brill's New Pauly* VI: 62-64.
- HEDREEN G. 1996 – *Image, Text, and Story in the Recovery of Helen*, «Classical Antiquity» 15: 152-184.
- HEILBRUNN G. 1977 – *The composition of Isocrates' Helen*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 107: 142-159.
- HILLGRUBER M. 1990 – *Zur Zeitbestimmung der Chrestomathie des Proclus*, «RhM» 133: 397-404.
- HORSFALL N. 2008 – *Virgil, Aeneid 2* (Mnemosyne Suppl. 299), Leiden-Boston.
- HUFFMAN C.A. 1993 – *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic Hardback: A Commentary on the Fragments and Testimonia*, Cambridge.
- HUXLEY G. L. 1969 – *Greek Epic Poetry. From Eumelos to Panyassis*, London.
- IMMISCH O. 1902 – *Beiträge zur Chrestomathie des Proclus und zur Poetik des Alterthums*, Wien.
- IMMISCH O. 1927 – *Gorgiae Helena*, Berlin-Leipzig.
- IOLI R. 2013 – *Gorgia. Testimonianze e frammenti*, Roma.
- IRIGOIN J. 1993 – *Bacchylide. Dithyrambes, épinicies, fragments*, Paris.
- JAEGER W. 1933-44 – *Die Formung des griechischen Menschen*, I-III, Berlin-Leipzig.
- JANKO R. 1992 – *The Iliad: a commentary XIII-XVI*, Cambridge.

- DE JONG I.J.F. 2001 – *A Narratological Commentary on the Odissey*, Cambridge.
- JUNKER K. 2009 – *Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder*, in SCHMIDT S., OAKLEY J.H. 2009 (edd.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, München: 65-76.
- JUNKER K., TAUCHERT S. 2015 – *Helenas Töchter: Frauen und Mode im frühen Griechenland*, Darmstadt.
- KAIBEL G., LEBEGUE A. 1890 – *Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae additis Graecis Galliae Hispaniae Britanniae Germaniae inscriptionibus*, Berlin.
- KANNICHT R. 1969 – *Euripides. Helena, I. Einleitung und Text*, Heidelberg.
- KENNEDY G. 1994 – *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton.
- KIRK G.S. 1949 – *Ships on Geometric Vases*, «The Annual of the British School at Athens» 44: 93-153.
- KIRK G. S. 1985 – *The Iliad: a Commentary*, I-IV, Cambridge.
- KIRK G. S. 1990 – *The Iliad: a Commentary*, V-VIII, Cambridge.
- LANATA G. 1963 – *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze.
- LANGDON S. 1998 – *Significant Others: The Male-Female Pair in Greek Geometric Art*, «American Journal of Archaeology» 2 n. 2: 251-270.
- LATACZ J. 1989 – *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, München-Zürich.
- LAURENTI R. 1985 – *Le citazioni di Gorgia in Aristotele*, in MONTONERI L., ROMANO F. 1985, *Gorgia e la Sofistica. Atti del convegno internazionale* (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983), «Siculorum Gymnasium» N.S. 38: 357-388.
- LEFKOWITZ M.R. 1993 – *Seduction and Rape in Greek Myth* in E. LAIOU (ed.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington: 17-37.
- LEONE P. L. 1964-1968 – *La palinodia di Stesicoro*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli» 11, 5-28.
- LERZA P. 1982 – *Stesicoro. Tre studi. Frammenti con traduzione a fronte*, Genova.
- LESKY A. 1957, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern-München (trad. it. 1962).
- LESKY A. 2001 – *Divine and Human Causation in Homeric Epic*, in CAIRNS D.L., *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford: 170-202.
- LLEWELLYN-JONES L. 2003 – *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea.
- LLOYD G.E.R. 1993 – *Metodi e problemi della scienza greca*, Roma-Bari (ed. in lingua orig.: 1991).

- LLOYD-JONES H. 1980 – *Stesicoro*, in AA.VV., *L'epos greco in Occidente*, Atti del diciannovesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia: Taranto, 7-12 ottobre 1979, Taranto: 9-28.
- LOENEN J.H.M. 1959 – *Parmenides, Melissus, Gorgias. A Reinterpretation of Eleatic Philosophy*, Assen: 177-203.
- LÖWY E. 1912 – *Entstehung einer Sagenversion*, «Wfriener Studien» 34: 282-287.
- LUTHER W. 1966 – *Wahrheit, Licht und Erkenntnis in der griechischen Philosophie bis Demokrit*, «Archiv für Begriffsgeschichte» 10: 1-240.
- MAAB E. 1887 – *Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Prosa I: Über die erhaltenen Reden des Gorgias*, «Hermes» 22: 566-581.
- MACDOWELL D.M. 1982 – *Gorgias, Encomium of Helen, with introduction, notes and translation*, Bristol.
- MANDILARAS B.G. 1973 – *The Verb in the Greek non-literary Papyri*, Athens.
- MÄNNLEIN-ROBERT I. 2007 – *Stimme, Schrift und Bild*, Heidelberg.
- MARINATOS S. 1967 – *Kleidung, Haar- und Barttracht*, Göttingen.
- MARRONI E. 2014 – *Ceramiche attiche a figure rosse da Tarquinia (Contributo al Catalogo del Museo Archeologico Nazionale)*, Rossano.
- MARSHALL C.W. 2011 – *Homer, Helen, and the Structure of Euripides' Trojan Women*, in ROSENBLUM D., DAVIDSON J. (edd.), *Greek Drama IV: Texts, Contexts, Performance*, Oxford: 31-46.
- MARSHALL C. W. 2014 – *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge.
- MARTINELLI TEMPESTA S. 1999 – *Nota a Saffo, fr. 16, 12-13 V. (P.Oxy. 1231)*, «Quaderni Urbinati di Filologia Classica» 62: 7-14.
- MARZULLO B. 1979 – *Sapph. fr. 16, 7-13 V.*, «Museum Criticum» 13-14: 107-111.
- MARZULLO B. 2003 – *Aristofane. Le commedie*, Roma.
- MASTROMARCO G., TOTARO P. 2008 – *Storia del teatro greco*, Milano.
- MATELLI E. 2015 – *La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*, «Itinera» 9: 28-46.
- MAYSER E. 1934 – *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit*, Berlin-Leipzig.
- MAZZARA G. 1984 – *Démocrite et Gorgias*, in *Proceedings of the First International Congress on Democritus*, Xanthi 6-9 october 1983, II, pref. by G. Benakis Linos, International Democritean Foundation, Xanthi: 125-138.
- MAZZARA G. 1985 – *Unità metodologica e concettuale nel Peri tou me ontos e nelle opere*

- epidittiche Elena e Palamede*, in MONTONERI L., ROMANO F. 1985, *Gorgia e la Sofistica. Atti del convegno internazionale* (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983), «Syculorum Gymnasium» N.S. 38: 171-205.
- MAZZARA G. 1999 – *Gorgia. La Retorica del Verosimile*, Sankt Augustin.
- MEDDA E. 1997⁵ – *Lisia. Orazioni (I-XV)*, Milano.
- MEDDA E. 2017 – *Eschilo. Agamennone*, I-III Roma.
- MERKELBACH R., WEST M.L. 1967 – *Fragmenta Hesiodica*, Oxford.
- MIGLIORI M. 1973 – *La filosofia di Gorgia*, Milano.
- MILLENDER E.G. 1999 – *Athenian Ideology and the Empowered Spartan Woman*, in *Sparta: New Perspectives*, London.
- MILLER T. 1887 – *Euripides rhetoricus*, Göttingen.
- MIONI E. 1973 – *Introduzione alla Paleografia Greca*, Padova.
- MONRO D.B. 1891² – *A Grammar of the Homeric Dialect*, Oxford.
- MONTANARI F. 1989 – *Chamaeleon*, in *Corpus dei papiri filosofici greci e latini (CPF). Testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina. Parte I: autori noti, Vol. 1*, Firenze, Olschki: 403-418.
- MOST G.W. 1981 – *Sappho fr. 16. 6-7 L-P*, «Classical Quarterly» 31: 11-17.
- MOST G.W. 2007 – *Hesiod: The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments II*, Cambridge.
- VON DER MÜHLL P. 1962 – *Homeri Odyssea*, Basel.
- MULLACH F.W.A. 1860-67 – *Fragmenta Philoſoſorum Graecorum. Collegit, disposuit, notis et prolegomenis illustravit*, Parisiis.
- MUREDDU P. 1991 – *La parola che ‘incanta’: note all’Elena di Gorgia*, «Sileno» 17, 1-2: 249-258.
- MURRAY A.T. 1988 – *Homer. The Iliad I*, I-XII, Cambridge.
- NATALI C. 1999 – *Aristotele, Gorgia e lo sviluppo della retorica*, «Giornale di Metafisica» 21: 133-158.
- NERI C. 2004 – *La lirica greca. Temi e testi*, Roma.
- NERI C., CINTI F. 2017 – *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Santarcangelo di Romagna.
- NOËL M. P. 1989, *Gorgias de Léontini. Témoignages, texte critique traduit et commenté des œuvres et fragments*, Paris.
- NOËL M. P. 1999 – *Gorgias et l’«invention» des γοργίεια σχήματα*, «Revue des Études Grecques» 112, I: 193-211.
- OAKLEY J.H., SINOS R.H. 1993 – *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.

- ORSINI M. L. 1956 – *La cronologia dell'Encomio di Gorgia e Le Troiane di Euripide*, «Dionisio» 19: 82-88.
- PADUANO G. 2004 – *Gorgia. Encomio di Elena*, Napoli.
- PADUANO G., MIRTO M.S. 2012 – *Iliade. Omero*, Torino.
- PAGE D. L. 1968 – *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford.
- PAGE D.L. 1972 – *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.
- PALLOTTINO M. 1984⁷ – *Etruscologia*, Milano.
- PAPILLON T. 1996 – *Isocrates on Gorgias and Helen: The Unity of the Helen*, «The Classical Journal» 91: 377-391.
- PARROT A. 1956-1959 – *Mission archéologique de Mari*, Paris.
- PARRY M. 1928 – *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris.
- PAULCKE M. 1897 – *De tabula Iliaca quaestiones Stesichoreae*, Regimonti Borussorum.
- PERUSINO F. 1999 – *La seconda canzone spartana della Lisistrata di Aristofane (vv. 1296-1321)*, in GENTILI B., PERUSINO F. 1999, *La colometria dei testi poetici greci*, Pisa-Roma: 205-212.
- PINTO P. M. 2003 – *Per la storia del testo di Isocrate: la testimonianza d'autore*, Bari.
- PIRENNE -DELFORGE V. 1991 – *Le culte de la persuasion. Peithô en Grèce ancienne*, «Revue de l'histoire des religions» 208 n.4: 395-413.
- PISANI V. 1928 – *Elena e il suo εἰδωλον*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» 56: 476-499.
- POHLENZ M. 1920 – *Die Anfänge der griechischen Poetik*, «Nachrichten von der Königlichen gesellschaft der wissenschaften zu Göttingen», Philologisch-historische Klasse 41, n. 2: 142-178.
- POHLENZ M. 1954 – *Die griechische Tragödie*, Göttingen.
- POMEROY S. B. 2002 – *Spartan Women*, Oxford.
- PÒRTULAS J. 1991 – *Lode poetica e encomio sofistico: la verità di Pindaro e quella di Gorgia*, «Lexis» 7/8: 99-112.
- POULAKOS J. 1983 – *Gorgias' Encomium to Helen and the defense of rhetoric*, «Rhetorica» 1: 1-16
- PREUSS E. 1911 – *De Euripidis Helena*, Leipzig.
- PRIVITERA G.A. 1967 – *Su una nuova interpretazione di Saffo fr. 16 L.P.*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 4: 182-187.
- RACE W.H. 1982 – *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.

- RADERMACHER L. 1951 – *Artium Scriptores (Reste der voraristotelischen Rhetorik)*, Wien.
- REALE G. 2001 – *Il pensiero antico*, Milano.
- RECKFORD K. 1964 – *Helen in The Iliad*, «Greek Roman and Byzantine Studies» 5: 5-20.
- REDFIELD J. M. 1975 – *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*, Chicago-London.
- REGALI M. 2016 – *La mimesis di sé nel discorso di Agatone: l'agone fra poesia e filosofia nel Simposio*, in TULLI M., ERLER M. (edd.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: 204-208.
- REGALI M. 2019 – *Euripide tra commedia e tragedia: la scena sulla porta da Aristofane all'Elena*, «Daidalos» 17: 281-290.
- REGALI M. 2021 – *Dalle cicale sull'Illisso alla γραφή nel bosco delle Ninfe: la funzione del luogo per la poetica tra il Fedro di Platone e il Dafni e Cloe di Longo Sofista*, in CANNAVALE S., MILETTI L., REGALI M. 2021, *I luoghi delle Muse*, Baden-Baden: 121-154.
- REISKE J.J. 1773 – *Oratorum Graecorum, quorum princeps est Demosthenes, quae supersunt monumenta ingenii*, VII, Lipsiae.
- ROBERT C. 1881 – *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin.
- ROBERT C. 1923 – *Die Griechische Heldensage* III 2, Berlin.
- ROISMAN H.M. 2006 – *Helen in the Iliad; causa belli and victim of war: from silent weaver to public speaker*, «American Journal of Philology» 127: 1-36.
- ROMEYER-DHERBEY G. 1985 – *Les Sophistes*, Paris.
- DE ROMILLY J. 1973 – *Gorgias et le pouvoir de la poesie*, «The Journal of Hellenic Studies» 93: 155-162.
- ROSCINO C. 2013 – *Elena phainomeris su due vasi attici di V secolo a.C.*, in S. CASTELLANETA 2013, *Il seno svelato ad misericordiam: esegesi e fortuna di un'immagine omerica*, Bari: 119-137.
- ROSCINO C. 2013-2014 – *La sposa ritrovata. L'iconografia di Elena phainomeris nella ceramica attica del terzo venticinquennio del V secolo a.C.*, «Ostraka» 22-23: 169-185.
- ROSENMEYER T.G. 1955 – *Gorgias, Aeschylus, and Apatē*, «American Journal of Philology» 76: 225-260.
- ROSTAGNI A. 1922 – *Un nuovo capitolo nella storia della Retorica e della Sofistica [Gorgia e Antistene]*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 2: 148-201.

- RUMPF A. 1927 – *Chalkidische Vasen*, Berlin-Leipzig.
- RYAN J. 1965 – *Helen in Homer*, «The Classical Journal» 61: 115-117.
- SCAFOGLIO G. 2004 – *Proclo e il ciclo epico*, «Göttinger Forum für Altertumswissenschaft» 7: 39-57.
- SCHMIDT W. 1940 – *Die Klassische Periode der griechischen Literatur*, I-V, München.
- SCHOLLMAYER J. 2020 – *Gorgias' Lobrede auf Helena. Literaturgeschichtliche Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-Boston.
- SCHÖNBERGER O. 1960 – *Zu Ilias 3.146-180*, «Gymnasium» 67: 197-201.
- SCHORN S. 2018 – *Studien zur hellenistischen Biographie und Historiographie*, Berlin.
- SCHWARTZ J. 1960 – *Pseudo-Hesiodica. Recherches sur la composition, la diffusion et la disparition ancienne d'oeuvres attribuées à Hésiode*, Leiden.
- SCIACCA G. M. 1958 – *Gli dei in Protagora*, Palermo.
- SERRA M. 2004 – *Vedere l'invisibile*, «Bollettino filosofico» 20: 111-125.
- SEVERYNS A. 1928 – *Le cycle epique dans l'école d'Artistarque*, Liège-Paris.
- SEVERYNS A. 1963 – *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*, IV, Paris.
- SIMON E. 1975 – *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg*, Mainz.
- SISTI F. 1965 – *Le due Palinodie di Stesicoro*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 39: 301-313.
- SISTI F. 1990 – *Lirici greci*, Milano.
- SNELL B. 1965 – *Dichtung und Gesellschaft*, Hamburg.
- SPRAGUE R.K. 1972 – *The Older Sophists*, Columbia.
- STAVRU A. 2010 – *Il potere dell'apparenza: nota a Gorgia, Hel. 8-14*, in GIOMBINI S., MARCACCI F. 2010 (edd.), *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti*, Perugia: 677-687.
- STUDNICZKA F. 1886 – *Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht*, Wien.
- TIMPANARO CARDINI M. 1954² – *I sofisti. Testimonianze e frammenti*, Bari.
- TONDELLI M. 2021 – *Gorgia, Encomio di Elena*, in BETA S., ROMANI S. 2021 (curr.), *Tirsi per Dioniso. A Giulio Guidorizzi* (Hellenica, 95), Alessandria.
- TORDESILLAS A. 1986 – *L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique: la notion de Kairos*, in B. CASSIN, *Le plaisir de parler*, Paris: 31-61.
- TOUCHEFEU-MEYNIER O. 1981 – s.v. *Andromache*, in LIMC I, Zürich, München, Düsseldorf:

767-774.

TRABATTONI F. 2000 – *Parola e ragione*, Milano.

TRÉDÉ M. 2015 – *Kairos: l'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.*, Paris.

TROMBETTI C. 2009 – *Bella, Rossa e Onorata: il paradigma della nymphe in un cratere corinzio da Timmari*, «Ostraka», 18 n. 2: 529-543.

TULLI M. 2002 – *All'origine del rapporto fra la retorica e la filosofia: da Omero a Gorgia*, «Atene e Roma» 47: 1-8.

TULLI M. 2008 – *Isocrate storico del pensiero: Antistene, Platone, gli eristi nell'Encomio di Elena*, in L. ROSSETTI-A. STAVRU 2008 (edd.), *Socratica 2005. Studi sulla letteratura socratica antica*, Bari: 91-105.

TULLI M. 2012 – *Isocrate, la cecità di Stesicoro e il sogno di Omero*, in BASTIANINI G., LAPINI W., TULLI M. 2002 (edd.), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze: 861-872.

TULLI M. 2013 – *La potenza di Elena in Isocrate*, in M. VALLOZZA 2013 (ed.), *Figure femminili e generi letterari in Grecia: Aristofane, Isocrate, Ermesianatte*, Atti del *Convivium Viterbiense 2012*, Viterbo: 37-46.

UNTERSTEINER M. 1961² – *Sofisti. Testimonianze e Frammenti. Fasc. II. Gorgia, Licofrone e Prodicco*, Firenze.

UNTERSTEINER M. 1991 – *La fisiologia del mito*, Torino.

UNTERSTEINER M. 1996² – *I Sofisti*, Milano.

VALESIUS H. 1740 – *Emendationum libri quinque et de critica libri duo*, Amstelodami.

VALGIMIGLI M., CETRANGOLO E., DIANO C., DI BENEDETTO V., FERRARI F. 1992 – *Euripide. Medea, Troiane, Baccanti*, Milano.

VALGIMIGLI M., DI BENEDETTO V., FERRARI F. 1980 – *Orestea. Eschilo*, Milano.

VALLOZZA M. 1985 – *Καίρος nella teoria retorica di Alcідamante e di Isocrate, ovvero nell'oratoria orale e scritta*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 21 (3): 119-123.

VALLOZZA M. 1987 – *Alcідamante e i gradi della memoria (Sugli autori di discorsi scritti 18)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 27 (3): 93-96.

VALLOZZA M. 1990 – *Alcuni motivi del discorso di lode tra Pindaro e Isocrate*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 35 (2): 43-58.

VELARDI R. 1990 – *Parola poetica e canto magico nella teoria gorgiana del discorso*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo

- classico e del Mediterraneo antico, Sezione linguistica» 12: 151-165.
- VELARDI R. 1993 – *Gorgia e l'analisi tipologica del discorso nell'Encomio di Elena: discorso poetico e discorso magico*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica (Studi in onore di Bruno Gentili)*, Roma: 813-826.
- VELARDI R. 1998 – *Gorgia a Tebe, l'incontro con il pitagorico Liside e il ritorno definitivo in Sicilia: Plut. De gen. Socr. 583 B: una testimonianza non inclusa nei Fragmente der Vorsokratiker*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico, Sezione linguistica» 20: 89-106.
- VELARDI R. 2001 – *Due redazioni dell'Encomio di Elena di Gorgia?* in ID., *Retorica, filosofia, letteratura. Saggi di storia della retorica greca su Gorgia, Platone e Anassimene di Lampsaco*, Napoli: 61-71.
- VÉRILHAC A. M., VIAL C. 1998 – *Le mariage grec du VI^e siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste* («Bulletin de correspondance hellénique» Suppl. 32), Athènes-Paris.
- VERNANT J.P., VIDAL-NAQUET P. 1972 – *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris (trad. it. 1976)
- VERZINA P. 2014 – *I Canti ciprii*, Salerno-Madrid.
- VIAN F. 1959 – *Recherches sur les Posthomeric de Quintus de Smyrne*, Paris.
- VOIGT E-M. 1971 – *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.
- WACHTER R. 2001 – *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.
- WANKEL H. 1961 – *Kalos kai agathos*, Wurzburg-Frankfurt.
- WEBSTER T.B.L. 1958 – *From Mycenae to Homer: A Study in Early Greek Literature and Art*, London.
- WEGNER M. 1973 – *Brygosmaler*, Berlin.
- WEST M.L. 1966 – *Hesiod. Theogony*, Oxford.
- WEST M.L. 1975 – *Immortal Helen: an inaugural lecture delivered on 30 April 1975*, London.
- WEST M.L. 2013 – *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford-New York.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. 1929 – *Lesefrüchte 249-266 [261]*, «Hermes» 64: 458-490.
- WILKINSON C.L. 2013 – *The Lyric of Ibycus. Introduction, Text and Commentary*, Berlin.
- WILLI A. 2008 – *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. v. Chr.)*, Basel.
- WILLIAMS B. 1993 – *Shame and Necessity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- WILSON N.G. 2007 – *Aristophanis Fabulae II*, Oxford.

WINNINGTON-INGRAM R.P. 1983 – *Studies in Aeschylus*, Cambridge.