



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA
TUSCIA

Università degli Studi della Tuscia

Dipartimento di Studi Linguistico-Letterari, Storico-Filosofici e Giuridici (DISTU)

Dottorato di Ricerca in Scienze Storiche e dei Beni Culturali ciclo XXXVI

**Un cammino verso l'identità:
la ricezione del mito di Elena in *Helen in Egypt* di H.D.
Analisi e proposta di traduzione**

Settore scientifico disciplinare

L-FIL-LET/02

Dottorando

Maria Francesca Brizi

Coordinatore

Prof.ssa Patrizia Mania

Relatore

Prof.ssa Maddalena Vallozza

A.A. 2024/2025

Indice

Premessa.....	1
Capitolo I	
H.(ilda) D.(oolittle).....	7
1.1. Un ritratto di Hilda.....	7
1.1.1 <i>The making of H.D.</i>	23
1.1.2 <i>H.D. Imagiste</i>	26
1.1.3 Sigmund Freud: <i>The guardian of all beginnings</i>	29
1.1.4 Geroglifici dell'incoscio.....	33
1.2 Il Novecento tra innovazione e tradizione.....	37
1.2.1 Un'anima classicista.....	40
1.2.2 La traduzione dei classici.....	44
1.2.3 <i>She did not want to «know» Greek in that sense</i>	46
1.2.4 Traduzione come revisione.....	48
1.2.5 H.D. ed Euripide.....	50
1.2.6 <i>Sea Garden</i>	53
1.3 Correggere la tradizione: H.D. ed il «revisionist mythmaking».....	57
1.3.1 Il potere della parola in <i>Trilogy</i>	59
Capitolo II	
Dall'Elena narrata all' Elena narratrice: rielaborazioni del mito nella letteratura anglofona.....	66
2.1 Un'ambigua liminalità.....	66
2.1.1 Elena in Chaucer e Shakespeare: tra colpa e moralizzazione.....	73
2.1.2 Elena in Marlowe: <i>Heavenly Hel(l)en</i>	77
2.1.3 Elena in Yeats: una nuova Eva.....	82
2.2 La revisione come appropriazione della voce e dell'identità.....	90
2.2.1 Elena in Margaret Atwood: il corpo e la parola.....	95
2.2.3 Elena in Angela Carter: «a winged woman».....	105
2.2.4 Elena nell' <i>Iliade</i> : la tela come spazio di genere.....	111
2.2.5 Elena nell' <i>Odissea</i> : a <i>logos maker</i>	117
2.2.6 Il <i>logos</i> come <i>agency</i>	122

Capitolo III

<i>Da Helen a Helen in Egypt</i>	128
3.1 Helen, Hellas, H.D.....	128
3.1.1 <i>To Helen</i> di Edgar Allan Poe.....	130
3.1.2 <i>Helen</i> di H.D.....	135
3.1.3 Da <i>To Helen</i> a <i>Helen</i>	142
3.2 <i>Helen in Egypt</i>	143
3.2.1 Polarità e identità: caratterizzazione dei personaggi.....	153
3.2.2 La voce dei geroglifici.....	166
3.2.3 Una Palinodia al Femminile.....	172
3.2.4 <i>Pallinode</i>	178
3.2.5 <i>Leuké</i>	197
3.2.6 <i>Eidolon</i>	210
3.3 Tradurre <i>Helen in Egypt</i> : premessa metodologica	226
3.3.1 <i>Modus operandi</i>	235

Capitolo IV

Traduzione del secondo e terzo libro di <i>Helen in Egypt</i> : <i>Leuké</i> e <i>Eidolon</i>	244
---	-----

Leuké

Libro 1.....	244
Libro 2.....	253
Libro 3.....	263
Libro 4.....	273
Libro 5:	284
Libro 6.....	294
Libro 7.....	305

Eidolon

Libro 1.....	317
Libro 2.....	328
Libro 3.....	338
Libro 4.....	348
Libro 5:	358
Libro 6.....	367

Conclusioni.....	378
Bibliografia.....	382

A Vivien,
ogni pagina di questa tesi è tua,
come tutto.

Premessa

«C'era un'Elena prima che ci fosse una guerra, ma chi se la ricorda¹?»: è una lucida constatazione che porta H. D., poetessa imagista e scrittrice modernista, a dare vita al suo magistrale poema epico al femminile *Helen in Egypt* (1961), attraverso il quale invita il lettore ad una riflessione sulle molteplici immagini di Elena costruite e consegnate dalla tradizione e sugli effetti profondi che hanno avuto e continuano ad avere sull'immaginario contemporaneo. Immagini che, pur contribuendo ad accrescerne la fortuna, hanno finito per esercitare sul personaggio mitico un'influenza maggiore persino di Omero stesso, concorrendo, nella maggior parte dei casi, a perpetrare e cristallizzare un modello negativo di identità femminile.

Eppure Elena esisteva ancora prima di essere tramutata in un archetipo, in un mezzo attraverso il quale gli uomini esercitano il loro potere ed esprimono le proprie aspirazioni e le proprie inquietudini: «[Helen] is a written character, a proper name, a generic symbol of eros and female sexuality, a fantasy, a curse, a cue to remember, a signal to forget, a legend, a myth, a palimpsest of portraits of the classic femme fatale²». Ed in nome di questa constatazione, H.D. avverte la necessità di compiere un viaggio a ritroso e riprendere quel dialogo mai interrotto con la tradizione, cui si rivolge, proprio come i suoi colleghi modernisti, Pound, Joyce, Eliot, per trovare risposte alla realtà contemporanea. Quella stessa tradizione con cui da sempre intraprende un rapporto dialettico e conflittuale, che per secoli ha negato alla donna un ruolo nella storia, curandosi di garantirlo all'uomo, come eroe e come autore. Attraverso il suo percorso revisionista, H.D. pone le basi per quella che a partire dagli anni settanta diventerà una vera e propria tendenza culturale, il cosiddetto «revisionist mythmaking³», ovvero

¹ H.D., *Hermetic Definition*, 91.

² CHISHOLM, 1992, 168.

³ Il termine «revisionist mythmaking» è stato coniato dalla poetessa americana Alicia Ostriker, che così lo definisce: «Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or

l'appropriazione femminista del mito classico a scopi revisionistici, con l'obiettivo di ripercorrere le narrazioni letterarie inscritte nella memoria collettiva, per risalire a tutto ciò che è stato rimosso o taciuto nelle versioni ufficiali della storia. Nel suo percorso di revisione non è solo la figura di Elena che H.D. si propone di riabilitare, ma l'effetto che il suo mito ha avuto nel corso dei secoli, il palinsesto che ha popolato l'intero canone letterario ed ha fatto della figura femminile, non un individuo, ma il risultato di un lungo processo di repressione che nei secoli si è protratto nelle fantasie ossessive di autori uomini, gli stessi che DuPlessis, sarcasticamente, definisce i «guardiani eruditi del canone⁴».

Con questi presupposti ci accingiamo ad affrontare la nostra ricerca, attraverso un contributo che, seppur incentrato sull'analisi critica e sulla traduzione del poema epico *Helen in Egypt*, mira ad inserirsi nel mai interrotto dialogo accademico sulla figura di Elena, per cogliere la sua progressiva evoluzione da oggetto mitico a soggetto sociale. La documentazione letteraria moderna ci ha consegnato un vasto repertorio che recupera e costantemente analizza la figura di Elena, ma solo in rari casi propone una ricerca che ne restituisca l'immagine come figura della voce e dell'identità.

I quattro capitoli nei quali si articola la ricerca intendono, dunque, analizzare la rivitalizzazione della figura di Elena in ottica femminile e l'utilizzo del mito come mezzo di affermazione identitaria, seguendo l'articolato cammino attraverso cui la sua voce, al principio appena accennata, prende gradualmente forma, fino ad affermarsi come una voce eroica.

Il primo capitolo intende tracciare le coordinate indispensabili ad orientarsi nel vasto quanto ancora poco conosciuto universo biografico di H.D., figura di grande complessità e rilevanza all'interno del panorama imagista, eppure per lungo tempo ignorata dal canone letterario tradizionale, in nome di figure maschili ritenute più rappresentative dei paradigmi culturali dominanti. Ampio spazio sarà concesso al processo di crescita letteraria della poetessa, attraverso classicismo, imagismo e modernismo, con un'attenzione particolare alle figure maschili che hanno esercitato un'influenza significativa nella sua vita e nella sua poetica: dal marito Richard Aldington ad Ezra Pound, suo mentore indiscusso, fino a Sigmund Freud, iniziatore dell'indagine

tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible» (OSTRIKER 1982, 69).

⁴ DU PLESSIS 1986, 86.

introspettiva, tanto per Hilda, quanto per Elena. Al suo interno si cercherà, inoltre, di rintracciare il filo invisibile che lega la figura di Elena a quella di H.D., un'artista nata e cresciuta in un universo popolato da ingombranti presenze maschili, unica figlia tra quattro figli maschi, unica artista donna in un mondo di uomini, un'identità personale cancellata dalla penna maschile di Ezra Pound e consacrata per sempre all'impersonalità di uno pseudonimo letterario: da Hilda Doolittle ad H.D., imagiste, come Elena di Sparta ad Elena di Troia, fino ad Elena d'Egitto.

Queste premesse si riveleranno di fondamentale importanza nel fornire una solida base per affrontare l'analisi e la traduzione integrale del secondo e terzo libro di *Helen in Egypt*, *Leuké* ed *Eidolon*, che solo recentemente sono stati posti al centro di un'attenta discussione critica, ma non risultano ancora tradotti in Italia.

Il secondo capitolo mira a rintracciare la fertile permanenza del mito nella letteratura anglofona, dove il fascino della figura di Elena si protrae immutato, ma è filtrato, esclusivamente, dallo sguardo e dalla voce maschile, attraverso cui gli autori moderni, come già quelli classici, tentano di modellarla, «between aggressive desire and chast adoration, rejection and reverence⁵», incardinandola, ancora una volta, ai meccanismi archetipici della cultura patriarcale: associata o contrapposta ai ruoli tradizionali, oggetto del desiderio e discordia, soggetto raramente attivo della propria storia, figura di identificazione e mai di identità.

Se la letteratura medievale la accoglie nei versi di *Troilus and Criseyde* (1385) di Geoffrey Chaucer, tornando a ribadire il profondo legame tra bellezza e colpa, in età moderna, all'interno dell'universo economico di *Troilus and Cressida* (1609) di William Shakespeare, Elena è privata di ogni potere d'azione per assumere le vesti di una regina lasciva e seducente che accetta passivamente il ruolo impostole dalla società patriarcale: un mero simbolo di bellezza di cui si cerca invano di determinare un prezzo. Il motivo della colpa si rafforza nel «potente verso» del *The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus* (1604) di Christopher Marlowe, dove diviene ipostasi del potere della seduzione distruttiva, la cui bellezza è in grado di scatenare il varo di migliaia di navi per la conquista della città: «Was this⁶ the face that launched a thousand ships⁶?». Una visione che non scompare neppure nella poesia tardo-ottocentesca: nei versi di *No second Troy*

⁵ GUMPERT 2001, 260.

⁶ MARLOWE, *The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus*, V.I, 92.

(1910) del poeta irlandese W.B. Yeats è interpretata, ancora una volta, come colpa e ossessione, forza distruttiva e sovvertitrice dell'equilibrio di un mondo incapace di recepire il potere destabilizzante della sua bellezza, mentre nella poesia romantica *To Helen* (1831), di Edgar Allan Poe, è tramutata in una donna-statua idealizzata e silenziata, incardinata in una costruzione stereotipata che ne soffoca l'identità e la condanna ad una perenne oggettivazione.

Questa visione rimane per lo più incontestata fino alla metà del Novecento, quando il mito subisce una vera e propria trasformazione nei processi di riscrittura femminile, facendosi portatore dell'angoscia esistenziale della scrittrice moderna, anch'essa, come Elena, costretta a fare i conti con l'«anxiety of authorship⁷» in un mondo fortemente condizionato dalla prospettiva maschile, in cui le donne fanno parte della storia, ma raramente ne sono le narratrici. L'obiettivo di queste riscritture non è solo il riposizionamento della figura femminile nella tradizione mitologica, ma la necessità di esplorare il potenziale narrativo di cui, sin dalla tradizione omerica, Elena si fa portatrice, per divenire una creatrice di significati a pieno titolo, interprete della storia e «maker of meaning⁸».

Così, in *Helen of Troy Does Countertop Dancing* (1995) della poetessa canadese Margaret Atwood, Elena viene liberata dalla sua aura epica per vestire i panni di una seducente ballerina che ridefinisce, attraverso la propria voce, il suo rapporto con l'universo maschile, smascherando con feroce ironia le contraddizioni e le prevaricazioni subite; mentre nel romanzo *Nights at the Circus* (1984), si riattiva nella figura utopica di Sophie Fevvers, una moderna «Helen of the High Wire» dalla natura dicotomica, «a fabulous bird-woman⁹», in grado di sovvertire le rigide classificazioni binarie della logica patriarcale che per secoli hanno idealizzato o demonizzato la figura femminile.

Il terzo ed il quarto capitolo costituiscono la parte centrale del lavoro e sono dedicati, rispettivamente, all'analisi ed alla traduzione del poema epico *Helen in Egypt*. Nella prima parte si cercherà di coniugare una riflessione sulle fonti classiche di Euripide e Stesicoro con il progetto revisionista dell'autrice, attraverso la tradizione dell'*eidolon*, mostrando come H.D. sia riuscita a colmare il divario temporale tra la mitopoiesi antica e quella moderna. Nella seconda parte, si procederà ad un'analisi approfondita dell'opera,

⁷ GILBERT, GUBAR 1979, 159.

⁸ ROISMAN 2006, 10.

⁹ CARTER, *Nights at the Circus*, 1984, 2.

mostrando come, pur mantenendo le radici ben salde nel mito, H.D. miri a sovvertirne le logiche narrative in ogni aspetto: in quella che può essere definita un'anti epica a tutti gli effetti, il tradizionale terreno di battaglia viene sostituito dal regno dell'inconscio e così l'azione ed i combattimenti cedono il posto a riflessioni associative e meccanismi psicoanalitici, mentre il protagonista non è più l'eroe canonico, ma un'eroina femminile non convenzionale e sovversiva, interprete e narratrice della propria storia.

Nel suo viaggio di ridefinizione, Elena scompone e decifra i geroglifici delle immagini stereotipate che per secoli l'hanno relegata alla rappresentazione binaria di *femme fatale* o vittima passiva, per rifondare le radici della cultura patriarcale. L'Elena statua, annichilita e ammutolita dall'odio della tradizione, «hated of all Greece¹⁰» si libera dalle narrazioni letterarie conservate nella memoria «I am not nor mean to be/ the Daemon they made of me¹¹» e si svincola dalla concezione dualistica alla quale da sempre è destinata, affermandosi come «both phantom and reality¹²», riconciliazione di opposti, punto di aggregazione di tutte le Elene che hanno attraversato la storia e, per estensione, fusione di tutte le figure femminili silenziate dalla tradizione letteraria. Ma soprattutto, può raccontare la propria storia in prima persona: non più musa, vittima, né oggetto di ispirazione, ma *soggetto* della propria storia. Per usare le parole di H.D., «è bello incontrare Elena faccia a faccia, dopo che uomini e poeti l'hanno rappresentata in modo tanto crudele. Eravamo stanchi della sua dolcezza, dei suoi contorni disegnati per noi, morbidi e lussuosi. Ma questo volto non è dolce e le linee del corpo non sono lussuose¹³».

Il capitolo offre, infine, una puntuale riflessione sull' articolato e complesso processo della traduzione poetica, accompagnato da un'esplicitazione delle strategie traduttive utilizzate e delle principali scelte lessicali, morfosintattiche e stilistiche adottate durante il processo traduttivo. Occorre precisare che ogni scelta è stata operata tenendo a mente come l'opera rappresenti il risultato di una commistione di generi letterari ed identità culturali, costruita su una fitta rete di richiami intertestuali che interagiscono con la tradizione classica e contemporanea a diversi livelli, rispecchiando l'approccio e la visione modernista. Nel processo traduttivo è stato dunque necessario intraprendere un

¹⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 2.

¹¹ H.D., *Helen in Egypt*, 153.

¹² H.D., *Helen in Egypt*, 3.

¹³ H.D., *Notes on Euripides, Pausanias, and Greek Lyric Poets*, I: «It is good to meet Helen face to face, for men and poets have visualized her so crudely. We have become tired of her sweetness, her contours painted for us, as soft and luxurious. But this face is not sweet, nor are the body lines luxurious».

Se non diversamente indicato, le traduzioni in italiano sono dell'autrice di questo contributo.

attento lavoro di interpretazione e mediazione, volto a preservare e consegnare al lettore italiano, che per la prima volta accoglie e riceve l'opera, le molteplici articolazioni intertestuali che abitano il testo, mantenendo il più possibile fede alla visione palinsestica dell'autrice.

CAPITOLO I

H.(ilda) D.(oolittle)

1.1 Un ritratto di Hilda

«She was not of the world, she was not in the world,
unhappily she was not out of the world»¹⁴».

Sono passati poco più di cinquant'anni da quando la studiosa e critica americana Susan Friedman si è rivolta alla tradizione letteraria e con tono inquisitorio ha posto la domanda: «Who buried H.D.¹⁵?», sostenendo che fosse giunto il momento di ascoltare la voce di un'artista per troppo tempo emarginata e taciuta da una tradizione che ha deciso di escluderla dal mondo degli «established artists¹⁶» come T.S. Eliot ed Ezra Pound, solo in quanto donna che ha parlato di donne.

Artista affascinante quanto complessa, Hilda Doolittle è una delle figure femminili più significative del Novecento, che ha cercato di esplorare, attraverso una dirompente personalità poetica, la sua identità di donna, consegnando un'eredità sepolta di poemi epici, romanzi e traduzioni. Una poetica espressione di un pensiero moderno che tocca tutti i campi del sapere: dalla mitologia alla psicoanalisi, fino all'astrologia e

¹⁴ H.D. apre il romanzo autobiografico *Her* (1927) con un ritratto interiore profondo e dettagliato, che descrive i pensieri della protagonista Her (Hermione) Gart nella complessa ricerca della propria identità.

¹⁵ FRIEDMAN 1975, 801: «She became a "woman poet" in world in which the word "poet" actually means male poet and the word "man-kind" too often includes only men. From this perspective there are poets, and then there are the lady poets, or poetesses; there are people, and then there are women». Attraverso il saggio la studiosa ha contribuito in breve tempo a risvegliare l'interesse della critica femminista sulla vita e le opere di H.D., mentre la recente monografia *Psyche Reborn: The Emergence of H. D.* (1987), insieme a *The Career of That Struggle* (1986) a cura di DUPLESSIS hanno rappresentato la prima lettura critica dell'opera di H.D., attraverso la combinazione di note biografiche e critiche che hanno ricondotto la poetica dell'artista al contesto del modernismo.

¹⁶ Ivi, 802.

all'esoterismo. Per raccogliere la sua complessa eredità è necessario dunque conoscerla come donna, prima che come artista.

Hilda Doolittle nasce a Bethlehem, in Pennsylvania, il 10 settembre 1886, seconda di tre figli di Charles Doolittle, professore di astronomia all'Università di Leigh, discendente di famiglia puritana ed Ellen Wolle, appartenente alla comunità dei fratelli Moravi. L'ordine mistico di ascendenza ussita, fondato nel XVII secolo dal conte Zinzendorf e conosciuto ancora oggi come Unitas Fratrum, rappresentava una delle più antiche denominazioni del protestantesimo ed enfatizzava uno stile di vita all'insegna del pietismo, della condotta etica e del duro lavoro. È qui che Hilda rintraccia le origini della sua eredità spirituale, la sua dote creativa e la sua anima visionaria, ciò che alcuni anni più tardi chiamerà «The Gift», il dono.

La cittadina di Bethlehem, anch'essa fondata da Zinzendorf, era una piccola comunità di ascendenza puritana totalmente chiusa nell'immobilismo della tradizione e del conformismo culturale e sociale. Qui Hilda trascorre i primi anni della giovinezza, all'interno di una famiglia borghese e conservatrice, organizzata secondo i rigidi schemi dell'ordine patriarcale. L'ambiente familiare e sociale lascerà un segno nella vita di Hilda, nutrendo il suo inconscio con un'eredità introspettiva che rappresenterà il filo portante di tutta la sua poetica. L'influenza della religione, in particolare, sarà profonda e costante, contribuendo ad una scrittura intrisa di un'ossessiva meticolosità con cui registrerà e ricorreggerà più volte i suoi pensieri.

A suggellare i valori della tradizione morava la rassicurante presenza dei nonni materni, «Mamalie», Elizabeth Wolle, principale custode dei valori e dei rituali mistici e «Papalie», il reverendo Francis Wolle, noto biologo, che vivono accanto a lei all'interno di un microuniverso uniforme e ordinato: «There were the two houses, ours and our grandparents' in the *same* street, with the *same* garden¹⁷».

Il professor Doolittle, suo padre, viene descritto da Hilda come un uomo piuttosto freddo e distaccato, poco partecipe alla vita di famiglia e totalmente immerso nei suoi calcoli matematici: «a cold, distant, upright, devoted father and husband but for whose profession I had only terror, a blind fear of space and the distances of the planets and the fixed stars¹⁸». Era approdato a Bethlehem con i suoi due figli Eric ed Alfred per insegnare

¹⁷ H.D., *Tribute to Freud*, 1974, 41, [enfasi mia].

¹⁸ FRIEDMAN 2002, 212.

astronomia e matematica all'Università di Leigh. La sua prima moglie era morta, così come le due figlie, singolare circostanza per cui la giovane Hilda, sesta figlia e unica donna di quattro fratelli, cercava invano una spiegazione: «Why was it always a girl who had died?» Why did Alice die and not Alfred¹⁹?, domandandosi se dietro il fascino dell'intelletto dello scienziato si nascondesse una qualche sorta di Barbablù.

La madre, Helen Wolfe, musicista, rappresentava il lato artistico e creativo della famiglia dal quale la Hilda bambina era affascinata e da cui la Hilda adulta prenderà le distanze, respingendo con forza lo stereotipo di moglie devota e madre annichilita. La signora Doolittle era una presenza costante nella vita di Hilda, tuttavia agli occhi della figlia appariva come un universo distante e distratto, da cui si sentiva ineluttabilmente chiusa fuori, anche e soprattutto a causa delle eccessive attenzioni nei confronti del fratello Gilbert, figlio prediletto: «And besides that, she likes my brother better. If I stay with my brother, become part almost of my brother, perhaps I can get nearer to her²⁰».

Il fratello, amato e odiato al contempo, diviene l'unico intermediario di quel rapporto tormentato e irrisolto, sfociando in una competizione che negli anni a venire si tramuterà in una profonda insicurezza e crisi di identità. Quanto alla signora Doolittle, man mano che Hilda cresceva, sembrava rappresentare sempre di più un modello dal quale prendere le distanze, poiché troppo imbrigliato nei rigidi confini che la morale femminile imponeva.

È il 1910 quando il professor Doolittle viene chiamato a dirigere il Flower Astronomical Observatory della University of Pennsylvania, comportando il trasferimento di tutta la famiglia a Upper Darby, un sobborgo di Filadelfia in cui Hilda frequenterà la scuola quacchera Friend's Central School. La nuova vita, lontana dalle relazioni sociali presto rimpiazzate dai paesaggi rurali, apre le porte ad una dimora più intima e spirituale, contribuendo ad uno sguardo più orientato verso la propria interiorità e la riflessione profonda su di sé, tratti che emergeranno nella produzione successiva.

Nel 1915 Hilda manifesta il desiderio di iscriversi ad una scuola d'arte, ambizione inascoltata dal padre e affatto sostenuta dalla madre. La scelta, non per sua volontà, ricade sul prestigioso collegio femminile Bryn Mawr, dal quale si vedrà costretta a ritirarsi meno di due anni dopo per diverse ragioni: il manifestarsi dei primi problemi di salute, una

¹⁹ H. D., *The Gift*, 1998, 37.

²⁰ H.D., *Tribute to Freud*, 33.

scarsa propensione per le materie scientifiche e notevoli difficoltà nella lingua inglese, malgrado la sua fervida passione per la letteratura. Ma più di ogni altra cosa si trattava di un senso di inadeguatezza legato al timore di disattendere le aspettative del padre, che sognava di fare di lei una nuova Marie Curie. Il professor Doolittle era un fervente sostenitore dell'emancipazione delle donne, tuttavia, seppur inconsapevolmente, aveva fatto della figlia la vittima prediletta delle sue aspettative. A Hilda soltanto era concesso libero accesso al suo inaccessibile studio, poiché «his one girl was worth all his five boys put together»²¹, privilegio che non faceva che acuire il suo senso di responsabilità e frustrazione. Hilda racconta le tensioni di quegli anni, il suo bisogno di compiacerlo e al contempo il timore di disattendere le sue aspettative: «I felt stupid and helpless. The more he explained, the less I understood it»²². Per quanto cercasse di prendere le distanze da quel destino prestabilito, il mondo accademico continuava ad essere una presenza ingombrante piuttosto difficile da scrollarsi di dosso: il padre professore di astronomia alla University of Pennsylvania, il nonno un famoso botanico e il fratello futuro scienziato e assistente di suo padre. Quanto a Hilda, sarebbe stata l'unica figlia su sei a non laurearsi.

Più avanti, nel romanzo *HERmione* dirà, riferendosi a se stessa: « [she was] a disappointment to her father, an odd duckling to her mother, an importunate overgrown, unincarnated entity that had no place here»²³. Si sentiva completamente in trappola: «I must choose, because my life depends upon it, between the artist and the scientist»²⁴. Relegata ad una perenne scissione tra ribellione e acquiescenza ai valori borghesi²⁵, Hilda è pervasa da uno stato di sconforto e un forte senso di disadattamento. Nel romanzo *Paint it today* racconta il suo stato d'animo:

She felt instinctively that she had failed by all the conventional and scholarly standards. She had failed in her college career; she had failed as a social asset with her family and the indiscriminate mob of relatives and relays of communal friends that surrounded it. She had burned her candle of rebellion at both ends and she was left unequipped for the simplest dealings with the world²⁶.

²¹ H.D., *The Gift*, 96.

²² H.D., *Magic Mirror, Compassionate Friendship, Thorn Thicket: A Tribute to Erich Heydt*, 2012, 49.

²³ H.D., *HERmione*, 1981, 22.

²⁴ H.D., *Tribute to Freud*, 10.

²⁵ CAMBONI, 2007, 34.

²⁶ H.D., *Paint it Today*, 1992, 7.

Suo unico conforto diviene la natura con i suoi elementi: nel mondo intellegibile Hilda si libera e torna leggera, trovando un rifugio sicuro per la sua anima tormentata e frammentata.

L'amica Marianne Moore ne offre un ritratto accurato e puntuale in una lettera del 1921:

My first impression of Hilda is very clear. She struck me as being extremely humanitarian and detached, [...] I felt that she was not interested in the life of the moment. I remember her eyes which glittered and gave me an impression of great acuteness and were [...] sunny and genial at the same time [... she] has the impression of her social charm and bed-rock reliability²⁷.

Ma è soprattutto nei racconti dell'amico William Carlos Williams che emerge un'immagine di una Hilda dal fascino etereo e dall'esuberanza dionisiaca, incurante delle convenzioni sociali: «She fascinated me, not for her beauty, which was unquestioned if bizarre to my sense, but for a provocative indifference to rule and order which I liked²⁸». Tra i numerosi aneddoti su Hilda presenti nella sua autobiografia, emblematico il racconto di una tempesta improvvisa durante una consueta passeggiata domenicale insieme a Ezra Pound nelle campagne di Filadelfia, in cui è colta in un rapimento estatico con la natura:

We were at the brink of a grassy pasture acing west, quite in the open, and the wind preceding the storm was in our faces... Instead of running or even walking towards a tree, Hilda sat down in the grass at the edge of the hill and let it come. «Come, beautiful rain», she said, holding out her arms. «Beautiful rain, welcome»²⁹.

Qui Hilda è ritratta nella sua massima congiunzione con la natura, nell'irrefrenabile volontà di accogliere il mondo e i suoi segreti nella sua pienezza, con uno spirito visionario che sembra trarre ispirazione dalla vertigine romantica del sublime. Con molta probabilità, come asserisce Guest, le rigide regole del Bryn Mawr, avrebbero potuto in qualche modo «addomesticare» il suo spirito selvaggio, ma la vita da pendolare che la costringeva a tornare ogni giorno a respirare l'aria soffocante delle mura domestiche, non agevolerà la situazione. Sarà la presenza ingombrante di Ezra Pound, che da poco era entrato nella sua vita, a lasciare un solco profondo nel suo animo: «Bryn Mawr with its

²⁷ GUEST, 1984, 3-5.

²⁸ WILLIAMS, 1967, 69.

²⁹ Ivi, 60.

sedate rules and restrictions might have tamed her, spared the excitement Ezra sparked with his gallimaufry, his intellect reaching out like burning straw³⁰».

Turbata e dissociata tra la rispettabilità borghese e la libertà personale, si trova ad un bivio: «It was either Ezra Pound or Bryn Mawr³¹» ed è piuttosto prevedibile quale direzione prenderà. Hilda, ancora quindicenne aveva conosciuto Ezra Pound, di un anno più grande di lei, nel 1901 ad una festa di Halloween a Filadelfia. Cristina De Stefano descrive il loro primo incontro come la scena di un film:

Ezra Pound ha 19 anni e fama di genio. In giro si sussurra che scriva. Ha lunghi capelli ribelli, un ego spropositato, un gusto spiccato per lo scandalo. Alla festa è venuto vestito da principe arabo: grande cappello di velluto, orecchino d'oro e calze rosse. Hilda Doolittle ha solo 15 anni ed è una bellezza. Bionda, alta, selvatica. [...] Per tutti e due è il primo amore³².

L'ostentata sicurezza di sé e la sua proverbiale eleganza, fanno subito breccia in una acerba Hilda ancora in cerca di se stessa: «He drags me out of the shadows», scriverà dopo l'incontro³³. Pound se ne sarebbe andato poco dopo, ma quel momento avrebbe lasciato un segno indelebile sulla vita di Hilda come donna e come artista. La loro intesa è evidente sin da subito: Pound aveva bisogno di una discepola e Hilda aveva bisogno di un mentore, dal momento che prima di incontrarlo, «she knew nothing of art, except fairy tales, myth, music, Moravian legends³⁴». Ritenendo i conformisti insegnamenti del Bryn Mawr alquanto limitanti per la formazione di Hilda, Pound, da abile fabbro letterario, decide di dare vita alla sua rieducazione letteraria curando personalmente la sua formazione. Il rigido programma di studio pensato per lei è dettato esclusivamente dai suoi gusti eclettici e spazia dai classici greci e latini ai simbolisti francesi e i preraffaeliti, fino alla musica e lo Yoga: «The truth was she was facing dual worlds: an authoritarian institute of learning, and an equally authoritarian poet³⁵». Dopo il fallimento al college, Pound, dapprima suo innamorato malgrado la disapprovazione del padre e poi suo mentore, rappresentava l'unica ancora di salvezza in un destino femminile tragicamente prestabilito e il primo vero stimolo per avviare un processo conoscitivo.

³⁰ GUEST 1984, 3.

³¹ GUEST 1984, 5.

³² DI STEFANO 2007, 38.

³³ GUEST 1984, 1.

³⁴ Ivi, 4.

³⁵ Ivi, 5.

È infatti negli anni tra il 1905 e il 1911 che Hilda trova finalmente la spinta per il suo risveglio intellettuale e per la ricerca della propria identità artistica. Ezra, che la chiama «Dryad» come la ninfa delle piante, spirito dei boschi, vede Hilda come una musa ispiratrice: per lei scrive *Hilda's book* (1905-1907), rilegato a mano in pergamena, una raccolta privata di venticinque poesie composte in suo onore. I componimenti sono animati da una passione giovane ma profonda, in cui il poeta fa uso del verso per costruire uno spazio letterario alternativo, un universo onirico in cui i due amanti possono abbandonarsi a quell'amore che nella realtà è loro negato. Le sfumature mistiche e la presenza frequente di riferimenti religiosi e latinismi rimandano implicitamente alla *Vita Nova* di Dante, facendo di Hilda una novella Beatrice. Il componimento *Sancta Patrona, Domina Caelae* assume le caratteristiche di una litania: Hilda è la Domina dei *trobador* e la santa che il poeta invoca per ricevere la benedizione:

Dominae Caelae,
Out of thy purity
Saint Hilda pray for me
Lay on my forehead
Cool hands of thy blessing [...]³⁶

Ezra Pound non sarà l'unica figura a minare la quiete della famiglia: qualche tempo dopo nella vita di Hilda sarebbe entrata Frances Josepha Gregg, erede di una ricca famiglia americana di donne colte e indipendenti, la sorella mai avuta in un universo unicamente maschile. Sarà con lei che Hilda deciderà di fare il suo primo viaggio alla scoperta dell'Europa. Se per la fiera e indomita Frances si trattava di un'altra esperienza da aggiungere al già ricco curriculum di esperienze, per Hilda era l'occasione per conquistare la propria libertà, il primo vero passo verso l'autorealizzazione. Secondo gli accordi con la famiglia, sarebbe dovuta tornare qualche mese dopo, ma sia lei che suo padre, sapevano che non sarebbe andata così: [...] «the happiest moment of my life [...] when I stood on the deck of a second class boat called the *Floride* and saw the beauty of New York was part of all beauty and I was part of all beauty being free [...] free, my first trip to what then we called Europe³⁷». Dalla nave che si prepara per la traversata atlantica,

³⁶ POUND 1979, 83-84.

³⁷ QUINN 1967.

in senso opposto rispetto agli antenati di qualche secolo prima, Hilda osserva il nuovo mondo dissolversi dietro di sé e con esso insieme le sue inibizioni, i suoi limiti, le relazioni di genere, per lasciare posto al vecchio continente che per lei rappresenta il nuovo. La libertà per Hilda è un biglietto di seconda classe e un bagaglio pieno di consapevolezza, stimolo e aspirazione poetica. Un biglietto che avrebbe contribuito alla nascita di uno dei movimenti letterari più influenti del ventesimo secolo.

Il vecchio continente, con il suo incessante fermento creativo e la vitalità delle sue sperimentazioni artistiche, esercitava un fascino incontenibile su quegli intellettuali americani che sentivano il bisogno di ritrovare la propria voce e sulle giovani donne che vedevano in esso un riparo dal copione culturale assegnato da una società erede di un puritanismo imperante, che impediva ogni tipo di sbocco creativo e le relegava a ruolo di mogli, madri e figlie. Gertrude Stein, espatriata americana, come Hilda nativa della Pennsylvania e sua compagna di corso al Bryn Mawr, era approdata in Europa pochi anni prima e, come molti intellettuali alla ricerca di una realizzazione artistica, aveva scelto Parigi come dimora culturale. In breve tempo era divenuta il punto di riferimento dell'avanguardia artistica e letteraria parigina e aveva quasi inconsapevolmente rinominato quell'odissea artistica *Lost Generation*, convinta che l'unico modo per comprendere a fondo il proprio paese fosse quello di guardarlo da lontano: «*America is my country and Paris is my home town*».³⁸ Per Hilda, al contrario, ogni americano è di fatto un ibrido in possesso di molteplici radici che una volta sradicate non possono essere innestate in nessun altro luogo, pertanto, una volta in Europa è e rimane un espatriato³⁹. Per questo, malgrado l'entusiasmo iniziale, «*Things in Paris looked clear and different and a little magical with qualities defined (was that art simply, something in the air?) as if seen through a clear slightly magnifying bit of crystal*⁴⁰», incontrerà difficoltà nel trovare una decisa collocazione tra i pionieri del modernismo che popolavano la Rive Gauche⁴¹, sentendosi da subito un'estranea tra estranei.

³⁸ STEIN 1970, 61.

³⁹ CAMBONI 2007, 37.

⁴⁰ H.D., *Asphodel*, 1992, 22.

⁴¹ Sulla Rive Gauche, che indica per antonomasia la parte della città di Parigi situata sulla riva sinistra della Senna, nella prima metà del ventesimo secolo si radunarono numerosi artisti e intellettuali angloamericani. Molti di loro erano scrittrici in cerca della propria realizzazione artistica e personale e con i loro lavori diedero inizio ad un vero e proprio fermento culturale. Per un approfondimento in tal senso si rimanda a BENSTOCK 1987.

Così, nell'ottobre del 1911 andrà in cerca della sua Parigi a Londra, orfana di Frances e sua madre, che nel frattempo avevano deciso di tornare a casa. Del resto, nemmeno la signora Gregg, come il padre di Hilda, aveva mai visto di buon occhio la loro relazione.

L'accoglienza nella capitale inglese è decisamente all'altezza delle sue aspettative: se a Parigi era un'espatriata invisibile ancora in cerca della propria identità, a Londra era la figura più vicina a «the leading poet in London⁴²», già noto negli ambienti letterari come una delle figure poetiche più influenti dell'epoca. Pound, «her personal link between her American youth and her European adulthood⁴³», la introduce immediatamente nel suo salotto letterario, mettendola in contatto con i principali imagisti: Ford Madox Hueffer, May Sinclair, Violet Hunt, Harold Monroe, W. Butler Yeats, F.S. Flint e Richard Aldington, che sposerà nel 1913. In quella che non sarà solo una città adottiva, ma una vera e propria identificazione, Hilda vive gli anni più ricchi sia in termini di relazioni umane che per la sperimentazione letteraria, ma soprattutto trova quell'indipendenza a lungo cercata: «Hilda was not lonely; she was still too young to be haunted, and too excited to be bored. [...] She was in the land of Shakespeare... [...] She was writing poetry. In such a short while she had become herself; she was no longer Professor Doolittle's difficult daughter⁴⁴». La guerra è alle porte, ma l'aria letteraria che si respira nella capitale inglese non lascia presagire quello che accadrà: la terra di Shakespeare agli occhi di Hilda è una realtà pervasa dall'intensa attività dei circoli letterari, dalla scrittura libera e le discussioni liberatorie nei tea shops: «Tea shops became places where Hilda could dream, or read a book. They were splendid for long conversations [...]»⁴⁵. Hilda frequenta abitualmente il British Museum e grazie all'ala egizia scopre la passione per le antiche tradizioni d'Egitto. Tuttavia, neppure quella città tanto amata riesce a liberarla dalle persistenti inquietudini e insicurezze che talvolta riemergono in superficie: «Does London like me?» si chiedeva costantemente. Ma questa volta c'era Ezra a rassicurarla: «You're odd here, you're a great success⁴⁶».

Con il suo fervore intellettuale e l'avvento della rivoluzione industriale, Londra godeva di anni di vantaggio rispetto alle altre capitali europee, tuttavia, malgrado i cambiamenti in atto, la mentalità del tempo continuava a vedere nella condizione subalterna della

⁴² GUEST 1984, 329.

⁴³ MURNAGHAN, in GREGORY 2009, 67.

⁴⁴ GUEST 1984, 32.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ivi, 28.

donna un elemento imprescindibile per l'equilibrio sociale. Eppure la questione femminile cominciava ad affacciarsi sul panorama sociale assumendo sempre maggiore rilevanza: se in un primo momento le rivendicazioni femminili rimasero in buona parte marginali e prive di un seguito consistente, in breve tempo iniziarono a strutturarsi in organizzazioni più stabili, facendo di Londra l'epicentro delle battaglie suffragiste. Tra le pioniere May Sinclair, Brigit Patmore, Violet Hunt, Emmeline Pankhurst, Dora Marsden, figure femminili che avrebbero avuto un ruolo fondamentale nella poetica di Hilda⁴⁷. La Marsden, fervente attivista femminista britannica, era una figura di spicco del movimento suffragista, ma finì per discostarsene gradualmente, proponendo una versione del femminismo più consapevole, incarnato nella figura della «donnalibera». Alla base del suo femminismo una dura contestazione dell'ideologia patriarcale e la necessità di ridisegnare le relazioni di genere, visione che anticiperà per molti aspetti quella elaborata dal femminismo degli anni settanta: «Il nostro interesse è la Donna libera in sé, la sua filosofia, la sua psicologia, la sua moralità e le sue conquiste e solo in secondo luogo la sua politica e l'economia»⁴⁸, scrive su «The Freewoman: A Feminist Review» (1911), il primo periodico femminista al mondo, fondato per responsabilizzare le donne e renderle consapevoli delle loro libertà attraverso l'arma rivoluzionaria della scrittura, liberata una volta per tutte dal dominio maschile. Il periodico cesserà la sua attività neanche un anno dopo, ma sarà rilanciato nel 1913 con il titolo di «The New Freewoman» e sarà proprio Pound ad occuparsene, servendosi dello spazio editoriale per promuovere i lavori degli amici imagisti, per rinascere l'anno successivo in «The Egoist» e trasformando di fatto la donnalibera in «egoist». Questa volta sarà proprio Hilda a curarne la sezione letteraria, insieme ad Aldington, fino alla sua partenza per il fronte. Secondo Susan Friedman e Donna Hollenberg, potrebbe essere stata proprio Dora Marsden ad ispirare la figura di Miss Marston (dove è evidente la somiglianza dei cognomi), la protagonista di uno dei primi racconti di Hilda, *The Suffragette*⁴⁹, la storia di una ragazza americana che, a dispetto dello scetticismo iniziale, acquisisce nel corso della storia maggiore consapevolezza sulla causa del suffragismo. Secondo Friedman, l'opera rappresenta il primo vero contatto di Hilda con la cosiddetta «woman question» e la consapevolezza di

⁴⁷ CAMBONI 2007, 40.

⁴⁸ CAMBONI 2011, 54.

⁴⁹ CAMBONI 2007, 46, afferma che questo racconto, come pure *A strange experience* e *The Gift of Agatha Ware*, sia un chiaro esempio di un *bildungsroman* mai completato, ma continuamente inseguito da Hilda.

come la questione del suffragio sia profondamente legata allo status della donna nella società»⁵⁰. Tuttavia, non tutte le testimonianze concordano nell'affermare che Marsden fosse l'ispiratrice della storia; secondo Guest, ad esempio, potrebbe essere stata invece May Sinclair, con la quale Hilda condivideva una solida amicizia. Ugualmente Marina Camboni, pur riconoscendo le affinità con la Marsden, ritiene piuttosto improbabile che essa ne sia stata il modello, in quanto le sue teorie erano in aperto contrasto con il suffragismo; inoltre, quando H.D. pubblicò le prime poesie su «The New Freewoman», la Marsden era già approdata ai principi dell'individualismo anarchico/filosofico di matrice nietzschiana- stirneriana, propugnando le libertà di ogni individuo, uomo o donna⁵¹. Ad ogni modo, Guest conclude affermando che non ci sono prove effettive del suo sostegno alla causa suffragista, dal momento che: «H.D. showed little interest in the social and economic plight of women in general. She would always be sympathetic and helpful to a particular woman, but toward a movement, such as the suffragist cause, there is no evidence of her support»⁵²

Tra il 1912 e il 1913, Hilda visita l'Italia tra Capri, Napoli, Roma e Firenze in compagnia di Richard Aldington e della famiglia e ha l'occasione di studiare l'italiano. Guest riconosce in questo viaggio il suo primo vero contatto con la cultura greca e un impulso fondamentale nella poetica di colei che qualche tempo dopo sarebbe diventata H.D.: «To offset her personal problems, there was the physical life of the island. Capri was her first physical brush with the classic world of the Greeks, and it was here that she found space, 'space and time' she said⁵³». In quelle isole che riportano alla memoria gli scorci della Pennsylvania e al tempo stesso evocano i paesaggi greci venerati e anelati, fonte costante di tutta la sua poetica, Hilda è intimorita è attratta al tempo stesso: da una delle isole riferisce ad Aldington un'esperienza mistica in cui ha l'impressione di vedere il dio Pan muoversi tra i fiori selvaggi.

La notizia del fidanzamento di Pound con Dorothy Shakespear è un duro colpo, che le dà tuttavia l'impulso a sposare il più sicuro Aldington, da tempo innamorato di lei. Di lui, riconosce subito il talento letterario e condivide la passione per il mondo ellenico, oltre che il gusto del conversare: «H.D. preferred conversation (when it wasn't gossip, in which

⁵⁰ FRIEDMAN, 1987, 34.

⁵¹ CAMBONI 2007, 26.

⁵² GUEST, 1984, 116.

⁵³ *Ivi*, 53.

she also delighted) to be on a high level of intellectual exchange. [...] (it) was like almost a drug for verbal communication [...] they never understand people who were inarticulate⁵⁴». Il loro matrimonio per Hilda è una sorta di unione creativa, è certamente la sua «inglesità» ad attrarla, «he was a twentieth-century English-man and she wanted to remain in England⁵⁵», ma soprattutto la comune passione per il mondo ellenico: all'interno del loro personale universo mitologico Hilda è Astraea, come la figlia di Zeus e della dea Temi, trasformatasi nella costellazione della vergine, mentre Richard è "her faun". Quando Hilda sposa Aldington la sua carriera letteraria è già piuttosto consolidata, grazie al debutto nel panorama imagista favorito da Pound.

Nel 1913 la guerra ha inizio e con essa una serie di traumi e sconvolgimenti dalla morte onnipresente, che metteranno a dura prova la sua vita e segneranno indelebilmente la sua opera poetica, tra cui l'arruolamento di Aldington e la conseguente crisi del loro matrimonio, la nascita di una figlia morta, associata allo shock per l'affondamento del Lusitania (1915), fino alla morte dell'amato fratello Gilbert in guerra (1918) e quella del padre l'anno successivo. Non ultimo, l'allontanamento degli amici D. H. Lawrence ed Ezra Pound. Già debilitata fisicamente ed emotivamente, si ammala di spagnola, riuscendo miracolosamente a sopravvivere insieme a Frances Perdita, nome in onore del suo primo amore Frances Gregg, la figlia che portava in grembo frutto dalla relazione con il compositore scozzese Cecil Gray (1919). Il nome Perdita vuole essere un omaggio alla protagonista di *The Winter's Tale* di William Shakespeare, figlia di Hermione e Leonte, re di Sicilia, letteralmente colei che è perduta, per essere ritrovata alla fine della storia. Hermione è anche la figura autobiografica che Hilda sceglierà per i suoi romanzi, *Her* e *Asphodel*. Perdita è associato al trauma della prima figlia morta, ma è anche la figlia nata fuori dal matrimonio che Aldington rifiuta di riconoscere.

L'avvento della guerra manda in frantumi quel micro-universo letterario sul quale Hilda aveva poggiato la sua intera esistenza e con essa i rapporti da cui era divenuta ormai totalmente dipendente. Decisivo l'incontro con Annie Winifred Ellerman, detta Bryher, come la più piccola delle cinque isole dell'arcipelago delle isole Scilly, in Cornovaglia, nata il 2 settembre proprio come Frances Gregg. Ricca ereditiera e figura chiave dell'avanguardia angloamericana, offrirà un sostegno economico ma soprattutto emotivo

⁵⁴ *Ivi*, 35.

⁵⁵ *Ibid.*

a Hilda, ponendosi all'occorrenza come confidente, amante e seconda madre di Perdita. «I had two mothers: the real one whom I called Mama; and the other one, Bryher⁵⁶», dirà Perdita alcuni anni dopo. Sarà sempre Bryher a prendersi cura di Hilda durante la spagnola: «If I got well, she would herself see that the baby was protected and cherished and she would take me to a new world, a new life, to the land, spiritually of my predilection, geographically of my dreams⁵⁷», e soprattutto ad aiutarla a rendere legittima la sua volontà di rifiutare il posto femminile nell'universo domestico, dove il talento di sua madre era stato confinato, per diventare una scrittrice a tutti gli effetti. Bryher sarà compagna di viaggio nelle visite verso l'Europa e in particolare nella primavera del 1919 alle isole Scilly, suo *locus amoenus* per eccellenza, scrigno di emozioni e ricordi che deciderà di aprire ad Hilda: «The Scillies were her youthful Arcadia, from whence came the name that initiated her entrance into a world of her making; naturally she wanted to share the islands with H.D.⁵⁸» Qui Hilda vivrà la sua prima esperienza visionaria ed extrasensoriale, che sfocerà nelle riflessioni del saggio *Notes on Thought and visions* (1919). L'opera, definita da Pappas «a prose poem essay⁵⁹» è una sorta di meditazione estetica sul processo creativo, il principio di un cammino spirituale che culminerà nelle opere mature di *Trilogy* e *Helen in Egypt*. Non è cosa semplice interpretare con chiarezza quello che accade alle isole Scilly, ma come ribadisce Guest, probabilmente da quel viaggio Hilda non tornerà mai più⁶⁰.

Qualche anno più tardi, con la necessità di trovare senso alla sua esperienza, Hilda deciderà di sottoporre la sua prima visione a Freud, riconoscendo il rilevante ruolo di Bryher da quel momento in avanti, tanto nella sua vita quanto nel suo cammino poetico: «When I tried to explain this to Bryher and told her it might be something sinister or dangerous, she said, 'No, no, it is the most wonderful thing I ever heard of. *Let it come*»⁶¹. Secondo il contenuto della visione mente e corpo non appaiono come entità divise e gerarchicamente separate, ma sono connesse l'un l'altro attraverso la sovramente, che Hilda descrive come una coltre d'acqua («a cap») o una campana di vetro («a bell-jarr»):

⁵⁶ SCHAFFNER, 1986, 7.

⁵⁷ H.D., *Tribute to Freud*, 40-41.

⁵⁸ GUEST 1984, 118.

⁵⁹ PAPPAS 2009, 158.

⁶⁰ GUEST 1984, 118.

⁶¹ H.D., *Tribute to Freud*, 130. [enfasi mia]

[...] it seems to me that a cap is over my head, a cap of consciousness over my head, my forehead, affecting a little my eyes» [...] That over-mind seems a cap, like water, transparent, fluid yet with definite body, contained in a definite space. It is like a closed sea-plant, jelly-fish or anemone⁶².

La sovramente avvolge come acqua fluida la mente del poeta e le concede l'accesso ad una dimensione alternativa in cui le immagini appaiono sfocate, «things about me appear slightly blurred as if seen under water»⁶³ I pensieri prendono il sopravvento all'interno della sovramente come pesci che nuotano in acqua limpida: «thoughts pass and are visible like fish swimming under clear water»⁶⁴, mentre Hilda vive quella che chiama l'esperienza della medusa, «the jelly-fish experience», attraverso la pervadente sensazione di vedere le cose sott'acqua. Hilda, figlia di uno scienziato, conosce perfettamente le piante marine e la vegetazione botanica ed è in grado di descrivere la scena con grande dovizia di particolari, servendosi della natura per estrapolare una teoria estetica che rimanda al potere creativo del poeta. La sovramente è dotata di quelli che chiama «super-sensori» i quali, come i tentacoli della medusa, si prolungano come sottili filamenti, «long feelers that reached down and through the body» e arrivano a congiungere corpo e intelletto, in una fitta rete di connessioni in cui ogni elemento diviene indispensabile per l'altro. È interessante notare come il processo di creazione artistica venga descritto come una facoltà insita non solo nella mente ma anche nel corpo, che diviene organo attivo e ricettivo insieme.

Questa visione permette senza dubbio di tracciare un parallelismo con i movimenti artistici del tempo, con i quali l'opera si pone, seppur indirettamente, in dialogo. In un periodo in cui i futuristi proclamano il «disprezzo della donna⁶⁵» e gli imagisti interpretano la capacità poetica come prerogativa prevalentemente maschile, Hilda, a soli tre mesi dalla nascita di Perdita, dimostra che la creatività artistica non è in contrasto con la capacità di riproduzione del corpo, esplorandone le potenzialità come sede di creazione artistica, forza generatrice e fulcro dell'atto poetico, dal momento che utero-ventre e cervello, «the brain and the womb are both centers of consciousness, equally important». Una condizione che, pur essendo accessibile a tutti «all men have possibilities of developing this vision», privilegia oltremodo l'anatomia femminile in quanto più

⁶² *Ivi*, 18-19.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ H.D., *Notes on thoughts and vision and the wise Saffo*, 1982, 19.

⁶⁵ MARINETTI 1983, 11.

predisposta a raggiungere lo stato di elevata consapevolezza attraverso quella che chiama «the love region of the body or placed like a foetus in the body⁶⁶». Si tratta di una visione che presuppone l'accettazione del corpo e della maternità in una donna artista e l'elaborazione di un livello di integrazione corpo-mente quale passo necessario per il raggiungimento di un sé più consapevole e universale⁶⁷. La metafora della bell-jarr sembra anticipare, inoltre, l'immagine di Sylvia Plath nel romanzo autobiografico *The Bell Jar*, in cui la poetessa descrive la condizione mentale della protagonista e la sua perenne sensazione di vivere sotto una campana di vetro che, nel proteggerla, le toglie a poco a poco l'aria «stewing in my own sour air⁶⁸». Sebbene riesca a vedere attraverso il vetro trasparente il mondo al di là da lei, la campana di vetro ne distorce la percezione, impedendo un'autentica connessione e lasciando una comprensione sofferente ed alterata della realtà.

Il viaggio alle isole Scilly non sarà l'unica esperienza extra-sensoriale nella vita di Hilda: l'anno seguente lei e Bryher si spostano a Corfù e all'interno dell'elegante stanza dell'Hotel Belle Velise, Hilda vive quella che alcuni anni più tardi descriverà a Freud come una vera e propria esperienza di chiaroveggenza.

Sarà poi la volta dell'Egitto (1923) insieme a Bryher e alla madre, dove le visite alle tombe egizie e l'esplorazione dei templi antichi rappresenteranno una fonte di ispirazione per il terzo racconto di *Palimpsest, Secret Name; Excavator's Egypt*. Sarà a partire da questo momento che Grecia ed Egitto daranno vita ad un legame indissolubile che troverà il suo culmine nell'opera *Helen in Egypt*, dando vita al locus in cui la geografia dell'inconscio e quella delle origini di ogni esperienza mistica, religiosa e conoscitiva dell'Occidente si incontrano⁶⁹.

Il mondo ellenico e le sue tradizioni rimarranno un faro costante nella poetica di H.D., ma il fascino per la cultura egizia inizierà ad impossessarsi gradualmente di lei, grazie anche a soprattutto alla sua vicinanza con il mondo spirituale e mistico, dapprima con il moravianismo, fino allo spiritualismo e alla Cabala.

Alla ricerca di nuove strade, negli anni venti inizia a scrivere opere autobiografiche sotto forma di romanzi e racconti, discostandosi gradualmente dalla poetica imagista.

⁶⁶ H.D., *Tribute to Freud*, 19-23.

⁶⁷ CAMBONI 1995, 23.

⁶⁸ PLATH 1971, 178.

⁶⁹ CAMBONI 2007, 26.

Proseguono i viaggi in Europa tra Londra e la Svizzera, che diventeranno le sue dimore definitive degli anni tra il 1921 e il 1946, fino alla fondazione della casa cinematografica POOL Productions e la rivista «Close Up» (1927-1933), insieme a Bryher e Kenneth Macpherson, dedicata al film come forma d'arte. Tra i film prodotti da Pool, due in particolare, *Foothills* e *Borderline*, la vedono protagonista. Oltre ai fondatori, offrono il loro contributo alla rivista scrittrici importanti come Dorothy Richardson, Gertrude Stein e Marianne Moore. «Close Up» si ispirava a riviste indipendenti d'avanguardia e si proponeva come uno spazio di dibattito rivolto ad un pubblico internazionale. *Borderline*, diretta da Kenneth Macpherson, è una pellicola sperimentale di ispirazione avanguardistica che vede protagoniste due coppie parallele, entrambe a loro modo «borderline», che presentano la medesima emarginazione, l'una provocata dalla nevrosi e l'altra causata dal razzismo. All'interno del cast, oltre a Hilda, che sceglie, per l'occasione, di adottare lo pseudonimo Helga Doorn nei panni di Astrid, anche Bryher e l'attore Paul Robeson.

È negli anni trenta che Hilda entra in contatto con la psicoanalisi e dà inizio ai suoi incontri periodici con Sigmund Freud (1932-33), tormentata dall'ansia del possibile scoppio di una seconda guerra e desiderosa di fare luce sulle ombre della sua identità sessuale e letteraria, ma soprattutto superare quell'insoddisfazione creativa che permeava le pagine della sua interminabile prosa narrativa. All'affacciarsi della seconda guerra mondiale, Hilda decide di restare in una Londra ormai ridotta a macerie dai bombardamenti nazisti. È qui che vive una vera e propria spinta propulsiva, che la catapulta nuovamente nel presente della storia grazie ad una nuova consapevolezza, alla quale risponde con un fervore creativo che darà vita ad opere di resistenza e rigenerazione.

Trilogy (1955-66), opera in tre volumi intertestuali, rappresenta la sua personale risposta alla guerra, un viaggio visionario che spazia dalla mitologia greca, alle tradizioni esoteriche, fino alla psicoanalisi. Attraverso un'intensa dichiarazione di fede nella missione profetica della scrittura, Hilda recupera la visione dei suoi antenati moravi e afferma l'esistenza di una realtà che trascende le rovine della guerra, anelando ad una luce che illumini la strada, all'insegna di valori come la pace, l'unione e la comunione.

La guerra lascerà traumi che Hilda non riuscirà a superare: nel 1946 l'ennesimo crollo psichico la costringe al ricovero in una clinica in Svizzera, paese che non lascerà più fino al 1960 per ricevere la medaglia d'oro dell'American Academy of Arts and Letters.

Viene sepolta a Bethlehem nel 1961.

1.1.1 *The making of H.D*

L'autunno del 1912 è un momento significativo per la vita di Hilda e per la storia del modernismo anglo-americano. Quello che accade è mirabilmente descritto dalla penna di Barbara Guest⁷⁰:

Ezra Pound is waiting there for her. He is dressed in his Whistlerian garb, the velvet jacket, the loose tie. Together they are a pictorial couple. She is so tall and lean, beautiful with the squared jaw and the hair falling over her brow. Neither at this moment is interested in appearances. There is a more direct reason for the meeting. Hilda has consented to show Ezra Pound her new poems.

In una giornata di fine settembre, nella sala da tè del British museum, Hilda, che aveva finalmente iniziato a scrivere ciò che lei stessa definisce «her first authentic verse⁷¹», trova il coraggio di mostrare a Pound tre nuove poesie: *Epigram*, *Hermes of the ways* e *Priapus* (che diverrà in seguito *Orchard*) e la risposta di Pound non si fa attendere; «Why, Dryad, this is good!». La peculiarità di quei versi non avrebbe potuto non affascinarlo: al loro interno erano presenti quegli stessi elementi poetici e lessicali che da tempo egli stesso stava perseguendo. «He *slashed* with a pencil. «Cut this out, shorten this line. 'Hermes of the Ways' is a good title. I'll send this to Harriet Monroe of Poetry. Have you a copy? Yes? Then we can send this, or I'll type it when I get back. Will this do? And he *scrawled* «H.D. Imagiste» at the bottom of the page⁷². Così nasce l'imagismo. Così nasce H.D.⁷³.

Rachel Blau DuPlessis sostiene che H.D. inizia la sua carriera ufficiale con una crisi di denominazione ed effettivamente da questo preciso momento Hilda forgia la sua nuova identità, accettando di consacrarsi per sempre all'impersonalità: è la penna di un uomo a cancellare l'identità personale di Hilda, rifondandola nella personalità letteraria di H.D.

⁷⁰ GUEST, 1984, 40.

⁷¹ FRIEDMAN 1987, 1.

⁷² H.D., *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound*, 1979, 18.

⁷³ Secondo FRIEDMAN 1987, 36, Hilda aveva già utilizzato in gioventù questo pseudonimo per firmare alcune lettere informali.

Dopotutto, suo padre le aveva insegnato che i nomi sono frutto di scelte arbitrarie, talvolta legate ai meccanismi della casualità, come la pura coincidenza alfabetica:

My name was Hilda: papa found the name in the dictionary, he said. He said he ran his finger down the names in the back of the dictionary, and his finger stopped at Huldah, and then went back the line to Hilda. What would I have been, who would I have been, if my initial had come at the beginning and he had put the finger on Alice? Had he put his finger on Alice?⁷⁴.

Citando le parole di Camboni:

Questo padre astronomo, da positivista qual è, inserisce la figlia in un universo sociale ordinato come se fosse anch'essa una stella, da nominare seguendo una tabella. È per lui come se non esistesse alcuna differenza fra un nome e l'altro, come se nominare fosse solo etichettare, distinguere entro un ordine pre-costituito, l'ultima dei suoi figli, senza alcun investimento progettuale, emotivo o simbolico. Dando all'atto di nomina il carattere di evento contingente e gratuito, egli inconsapevolmente investe la bambina di questo tratto di impermanenza e inessenzialità⁷⁵.

Laddove il padre di Hilda ricorre ad un dizionario, Ezra Pound si serve di un movimento letterario; come Pigmalione con Galatea e curiosamente, come il professor Higgins, che proprio nello stesso anno e nella stessa città, modella un'altra (Eliza) Doolittle secondo sue aspettative fonetiche⁷⁶, etiche ed estetiche, ribadendo la necessità di un progetto patriarcale sull'universo femminile. Come afferma DuPlessis, nel processo di trasformazione da musa ispiratrice ad artista creatrice, Pound si appropria di fatto della sua poesia, ribadendo una tradizione letteraria che non fa che rafforzare un orientamento maschile del linguaggio:

It may have been a triumphal moment to have her status as a poet valued by the man who had before been most decidedly fascinated by her as woman and muse. But while Pound marked her transition from muse ('But Dryad...') to make ('this is poetry!'), his gesture also appropriates her work. For once he helped her to create her identity in vocation, this paradigmatic encounter in the British Museum tea-room re-created a literary tradition that depends on and reinforces the masculine orientation of language and of the poet⁷⁷.

⁷⁴ H.D., *The Gift*, 40.

⁷⁵ CAMBONI, 2013, 172.

⁷⁶ Ispirandosi alle *Metamorfosi* di Ovidio, il drammaturgo irlandese George Bernard Shaw riprese il mito di Pigmalione nell'omonima commedia in cinque atti "Pygmalion" (1913), attraverso la storia della popolana fioraia Eliza Doolittle, educata per scommessa e metaforicamente "portata in vita" dal docente di fonetica Henry Higgins, che vuole fare di lei una raffinata duchessa dell'alta società, insegnandole le principali regole di fonetica.

⁷⁷ DUPLESSIS 1986, 7.

È piuttosto intuibile la ragione per cui identità di genere ed identità letteraria diventeranno temi fondamentali nella poetica di H.D, accompagnandola nella sua intensa battaglia personale per affermarsi come soggetto autoriale indipendente e alternativo a quello impostole e ritrovare una voce che si appropri della parola tolta.

Quanto al cognome Do(o)little, quel pocofare era alquanto derisorio e piuttosto limitante per le ambizioni poetiche di Hilda. «Doolittle, it is rather odd», «a funny name⁷⁸», aveva scritto a Eric White nel febbraio del 1932. Un vero affronto alla personalità e alle aspirazioni di una donna che voleva lasciare il segno nel mondo. Tuttavia, Aldington non sembra della stessa opinione: «I didn't like his (Pound) insistence that the poems should be signed: 'H. D. Imagist'» because it sounded a little ridiculous. And I think H: D. disliked it too⁷⁹».

Si ha ben ragione di affermare che H.D. era per Hilda la possibilità di sottrarsi ai pregiudizi di genere, alle limitazioni imposte da un universo patriarcale in cui il nome stesso diviene un mero classificatore sociale, il prodotto di un universo prestabilito che relega le donne al margine e le rende schiave delle aspettative sociali, privandole di fatto di un'anima e di un'identità⁸⁰. Nel corso della sua vita Hilda si era interrogata spesso sulla relazione tra l'essere e la rappresentazione dell'essere: Hermione, la protagonista dell'omonimo romanzo autobiografico riflette costantemente sul nome scelto per lei da suo nonno che amava leggere Shakespeare «Hermione. My grand father read Shakespeare—that's why, Hermione. But that's not me. That's not me⁸¹» e analizza il legame tra nome e identità come una nuova Giulietta che si interroga sulla relazione tra significante e significato, soggetto e oggetto⁸². Per questo, Friedman ha ragione di credere che H.D. fosse molto di più di un *nom de plume*, ma piuttosto «a name she performed»: si identificava in esso in quanto significante materiale che sanciva la sua esistenza in pubblico, ma al tempo stesso sentiva la necessità di prenderne le distanze in quanto causa della sua privazione di identità⁸³.

⁷⁸ WHITE, 1976, 18.

⁷⁹ ALDINGTON, 1941, 135.

⁸⁰ CAMBONI, 2013, 173.

⁸¹ H.D., *Asphodel*, 1992, 53.

⁸² "Her Gart went round in circles. " I am Her," she said to herself; she repeated, "her, Her, Her." Her Gart tried to hold on something... Clutching out toward some definition of herself, she found that 'I am her Gart' didn't let her hold on... She was not Gart, she was not Hermione, she was not any more Her Gart, what was she?"(3-4).

⁸³ FRIEDMAN 1990, 39.

H.D. è Helga Darth, Helga Doorn, ma anche Delia Dalton, Rhoda Peter, J. Beran, John Helforth, Edith Grey, D.A e tutti gli pseudonimi ed eteronimi dietro cui Hilda si celerà nel corso della sua vita: una pluralità di voci che le permetterà di conoscere la propria solo dopo averle ascoltate tutte. Ad ogni pseudonimo Hilda fornisce un'identità che custodisce una proiezione di sé. Qualche tempo dopo scriverà: «The initials, H.D. had no identity attached; they could have been pure spirit. But with this I'm embodied!»⁸⁴.

H.D. è a tutti gli effetti un'identità autoriale senza spazio e senza tempo, una perfetta sintesi tra maschile e femminile: è un'identità immateriale ed eterea, che ingloba le forme della sua arte e si esprime attraverso il linguaggio della poesia. Tuttavia, mi trovo d'accordo con Friedman quando afferma che non sia stato lo pseudonimo, ma piuttosto la reputazione da perfetta imagista e da «publicity greeks», attribuitale erroneamente dalla storia letteraria, a porre in secondo piano il suo complesso mondo filosofico-spirituale e la sua innovativa visione di donna in una società patriarcale⁸⁵. Se le prime opere incarnavano con esattezza i principi dell'ideologia imagista, saranno *Helen in Egypt* e *Trilogy*, opere mature e dall'alto spessore visionario, a dimostrare l'universo mitico del suo immaginario, legato al romanticismo, al modernismo e alla consapevolezza di genere.

Intrappolata in quella che ormai è solo una reputazione, scriverà: «Le persone pensano di sapere più di me su cosa sono o cosa dovrei essere. [...] E io chiedo, chi è H.D.⁸⁶?».

Fascino e resistenza saranno per sempre iscritti all'interno di quelle iniziali e in ogni opera di H.D., prima su tutte *Helen in Egypt*, tornerà a galla la necessità di ricercare e rifondare un'identità di donna libera da ogni tipo di rappresentazione, un'identità autonoma e finalmente autentica.

1.1.2 *H.D. Imagiste.*

A Few Don'ts by an Imagiste, manifesto del movimento imagista, appare per la prima volta sul panorama letterario attraverso la rivista letteraria «Poetry». È il primo marzo del

⁸⁴ WOLLE 1972, 58.

⁸⁵ FRIEDMAN 1987, 11.

⁸⁶ *Ivi*, 6.

1913. Qui Pound fornisce la sua personale definizione dell'immagine come «an intellectual and emotional complex in an instant of time⁸⁷». L'invito è quello di rifuggire da nebulosità letterarie e astrazioni, in favore di un approccio diretto alla poesia e all'immediatezza delle immagini. Compito del poeta è ritrovare la potenza originaria della parola e ridonarle il valore autentico che le appartiene. Per fare ciò, continua Pound, occorre partire dal linguaggio poetico, liberarlo da ogni ornamento o artificiosità stilistica ed esprimere i contenuti nel modo più conciso e preciso possibile, in nome del cosiddetto «common speech». «Make it new!» è il motto utilizzato da Pound per esortare gli scrittori contemporanei a distaccarsi dalle influenze letterarie del passato: in rottura con la tradizione romantica ottocentesca, l'imagismo respinge la lirica sentimentale e soggettiva, sostenendo la necessità della concretezza dell'immagine. All'interno dello stesso numero della rivista è presente anche *Imagism*, a cura del poeta e critico F. S. Flint, che nel marzo 1913 riassume i principi cardine del movimento:

1. Direct treatment of the «thing» whether subjective or objective
2. 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation
3. 3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome⁸⁸.

Nel 1913 all'interno di *Poetry*, debuttano *Hermes of the Ways*, *Orchard*, *Epigram*, firmate H.D. L'imagismo è iniziato.

Nella primavera del 1914, ad un anno esatto di distanza, Pound pubblica l'antologia *Des Imagistes*, con l'obiettivo di raccogliere le opere più significative dei poeti, molti dei quali sconosciuti, che avevano aderito al movimento. Tra questi, oltre ai testi di Pound, le poesie di R. Aldington, F.M. Ford, F.S. Flint, T.S. Eliot; W.C Williams, J. Joyce e, naturalmente, H.D.

Con H.D., «The Goddess of Imagism⁸⁹», il movimento trova la sua massima espressione, grazie ad un linguaggio chiaro ed essenziale che mette le parole a servizio delle immagini, presentandole con precisione e immediatezza. Sei brevi versi liberi si susseguono in *Oread*, all'interno di un monologo imperativo dove l'io poetico è

⁸⁷ POUND 1913, 200.

⁸⁸ FLINT 1913, 198-200.

⁸⁹ GUEST, 1984, 44.

rappresentato dalla voce dell'Oreade, ninfa delle conifere montuose, spirito della terra, che si rivolge al mare, spirito della natura, suo opposto, implorandolo di volteggiare sugli scogli.

Whirl up, sea-
Whirl your pointed pines.
Splash your great pines
On our rocks. Hurl your green over us-
Cover us with your pools of fire⁹⁰.

Gli imperativi onomatopeici «Whirl up», «Whirl», «Hurl», riproducono lo sciabordare delle onde del mare: susseguendosi uno dopo l'altro in un crescendo incessante, rievocano la violenza dell'onda che si infrange sulle rocce e d'improvviso si arresta, lasciando spazio alla quiete. L'invocazione, come un lamento eterno e ripetuto, è quello di sommergere parallelamente terra e mare, esseri umani (we) e natura (you), in un'unica, potente immagine che diviene negazione e affermazione, fusione e privazione⁹¹: «This nonrational mode of thought gives motion, fury, and a watery stillness to the land; conversely, it gives stature and stability to the sea. But these images condense opposites into a contradictory whole; they simultaneously affirm and deny the division of land and sea⁹²». Leggendo il componimento, appare chiaro come non si tratti di una mera applicazione dei canoni imagisti, ma piuttosto di una vocazione naturale, che prende origine da una radice emotiva, espressione di una personale sensibilità poetica. Non a caso Fletcher ricorda il suo incontro, fortemente voluto da Pound, con la poetessa imagista H.D. e il neo marito Aldington nel loro elegante appartamento di Kensington: «H. D. nervously assured me that, for her part, she was never sure that anything she had ever written had been good. Ezra encouraged her to write and to go on writing. *She simply wrote as she felt*⁹³. È evidente come H.D. non sentisse la necessità di essere parte di un movimento, ma che di fatto fosse già in possesso delle proprie norme poetiche.

⁹⁰ H.D., *Collected Poems 1912-1944*, 1957, 460.

⁹¹ CAMBONI 2007, 97-98 scorge nell'incontro tra l'Oreade e il mare la sfida della vita: l'attrazione-repulsione maschile e femminile e quindi terra e mare, oltre ad una conciliazione mistica che conduce all'incontro tra mito e utopia.

⁹² FRIEDMAN 1987, 57.

⁹³ FLETCHER 1988, 81, enfasi mia.

L'imagismo era semplicemente la forma che incontrava meglio la sua sensibilità e lei lo aveva fatto proprio, trovando finalmente la sua vera voce.

1.1.3 Sigmund Freud: *The guardian of all beginnings*

Quando, nel 1932 H.D. consulta Freud H.D. non si sente più in grado di scrivere, la sua parola creativa è sospesa, la sua identità artistica smarrita, ha bisogno di ricercare nuove forme espressive che la aiutino a superare quello che lei stessa definisce «the writer's block», che la aveva condotta in un vortice labirintico di pagine irrisolte di cui non riusciva a vedere la luce: «I wanted to free myself of repetitive thoughts and experiences - my own and those of many of my contemporaries⁹⁴». Com'è evidente, non era solo l'identità di artista al centro della sua vulnerabilità, ma piuttosto il suo stato d'animo.

H.D. aveva bisogno di rafforzare le proprie fragilità di fronte allo spettro di una guerra imminente:

And the thing I wanted primarily to fight in the open, was, its cause, and effect, with its inevitable aftermath of neurotic breakdown and related nerve disorders, was driven deeper. With the death-hand swastika chalked on the pavement, leading to the Professor's very door, I must, in all decency, calm as best as I could my personal Phobia, my own little Dragon of war-terror⁹⁵.

Hilda non era nuova ad esperienze di analisi: alla fine della prima guerra mondiale aveva avuto delle conversazioni informali a Brixton con Havelock Ellis, un medico inglese che si occupava di sessualità, ma l'esperienza non aveva dato i risultati sperati, inoltre era rimasta piuttosto amareggiata per la sua indifferenza al manoscritto *Notes on Thoughts and Vision* del 1919. Successivamente, nel 1931 aveva intrapreso un breve percorso di analisi con Mary Chadwick a Londra rivelatosi piuttosto fallimentare, per evidenti difficoltà nell'aprirsi con qualcuno che faceva parte del suo stesso circolo intellettuale. Poco dopo, aveva iniziato alcune sessioni con Hans Sachs a Berlino. Il suo

⁹⁴ H.D., *Tribute to Freud*, 13.

⁹⁵ *Ivi*, 94.

rapporto con la psicoanalisi era invece iniziato negli anni della gioventù grazie a Frances Gregg, che le aveva fornito dei libri in tedesco prima che partissero per l'Europa, ma si era consolidato negli anni venti, quando il dibattito psicoanalitico stava divenendo sempre più vivace e quotidiano, suscitando un interesse vieppiù crescente verso le nuove teorie. Fu però Bryher, convinta sostenitrice della psicoanalisi a consigliarle di recarsi a Vienna da Freud: «There is always something more to find out⁹⁶».

È il 5 marzo del 1933 quando Hilda si decide ad incontrare Freud. Lei ha quarantasette anni, lui settantasette. Eppure, non senza un filo di esitazione, decide di accoglierla come sua paziente. Quattro sessioni settimanali per circa quattro mesi, fino al giugno 1933 e poi di nuovo da ottobre a dicembre:

I went down Berggasse, turned in the familiar entrance; Berggasse 19, Wien IX, it was. [...] There were two doors on the landing. The one to the right was the Professor's professional door; the one to the left, the Freud family door [...] there was the Professor who belonged to us, there was the Professor who belonged to the family. [...] My hours or sessions had been arranged for me, four days a week from five to six; one day, from twelve to one.⁹⁷

Il loro primo incontro è senza dubbio emblematico ed anticipa il rapporto che si costruirà nel tempo: «You are the only person who has ever come into this room and looked at the things in the room before looking at me», le farà notare, non senza un pizzico di delusione, Freud, sorpreso di trovarla intenta ad ammirare le sue collezioni⁹⁸». Anche Hilda quasi divertita osserverà: «He saw that I was not really interested in him nor in humanity, that the FIRST entrance of the analysts was most important and my first instinct was to look at the Greek and Egyptian collection and not at HIM⁹⁹». Sarà proprio la comune devozione al mondo greco a sedimentare il loro legame, fornendo le basi per una relazione duratura, che sfiderà in qualche modo la rigidità di alcune regole della psicoanalisi. Per H.D la Grecia era la terra promessa, la sua giovane arcadia; il Professore, d'altro canto, si serviva dell'antichità come allegoria della psiche, trovando nella mitologia greca l'espressione di contenuti universali della natura umana. Senza alcun dubbio, entrambi erano pervasi da un nostalgico ellenismo e sentivano la necessità di scavare nel passato per interpretare la realtà circostante. E proprio le circostanze di quel

⁹⁶ *Ivi*, 12.

⁹⁷ *Ivi*, 3-4.

⁹⁸ *Ivi*, 98.

⁹⁹ FRIEDMAN 2002, 87.

primo incontro confermano quello che Hilda sentiva come un legame naturale, quasi intimo con il professore, di origine morava proprio come lei. Nelle pagine di *Tribute*, Il Freud che descrive è molto più umano, sensibile, talvolta spiritoso, di sicuro diverso da quella figura inarrivabile, quasi eterea che si è soliti leggere sui libri. Freud sarà il suo protettore, the «guardian of all beginnings», guida costante lungo il percorso introspettivo, ma anche figura mitologica ed emblema di saggezza come Mosè ed indomito Perseo. Non ultimo, sarà il Teseo che guiderà il suo alter-ego Elena nel suo percorso di rivitalizzazione. Inoltre, soprattutto nei racconti in *Tribute to Freud*, scritto dieci anni dopo l'analisi, sarà sempre presente il nesso metonimico che unisce la figura di Freud e quella del padre di H.D., come se una figura conducesse necessariamente all'altra: «It is only now as I write this that I see how my father possessed sacred symbols, how he, like the Professor, had old, old sacred objects on his study table¹⁰⁰». Anche L'ufficio di Freud a Berggasse, rimanda in qualche modo allo studio di suo padre:

*There is the old-fashioned porcelain stove at the foot of the couch. My father had a stove of that sort in the outdoor office or study he had had built in the garden of my first home. There was a couch there, too, and a rug folded at the foot. It too had a slightly elevated head-piece. My father's study was lined with books, as this room was. There was a smell of leather, the crackling of wood in the stove, as here. [...]*¹⁰¹.

La familiarità di quell'ambiente e l'intensità delle sessioni analitiche riportano Hilda indietro nel tempo, sfociando in una dimensione in cui il ricordo del passato e la coscienza del presente si alternano e si sovrappongono, intrecciando le coordinate spazio temporali e sfociando in una realtà che lei stessa definisce «the fourth-dimensional¹⁰²»: «I must not speak to my father when he lay stretched out on the couch, because he worked at night and so must not be disturbed when he lay down on the couch and closed his eyes by day. But now it is I who am lying on the couch in the room lined with books¹⁰³». Questa capacità di evocare il passato nel presente è, senza dubbio, la caratteristica distintiva di H.D ed una costante in tutte le sue opere,

Leggendo i racconti delle sedute, appare chiaro come Hilda affrontasse la psicoanalisi da una prospettiva quasi esclusivamente letteraria e come non si sentisse affatto una paziente, ma più propriamente un'allieva disposta a concedersi al suo analista non prima

¹⁰⁰ H.D., *Tribute to Freud*, 25.

¹⁰¹ *Ivi*, 19, [corsivi miei].

¹⁰² ALFANDARY 2019, 10.

¹⁰³ (*ibid.*).

di essere venuta a conoscenza delle principali tecniche della pratica psicoanalitica. La relazione che si stava costruendo tra Hilda e Freud era, senza alcun dubbio, più didattica che terapeutica: «She has said two things: that she would be both a pupil, and, controversially, she would be an analysand¹⁰⁴». Hilda cercava l'aiuto del professore, ma al tempo stesso era desiderosa di comprendere in che modo le tecniche della psicanalisi avrebbero agito su di lei, «Her purpose was to capture the essential meaning of her experience with Freud». Voleva scavare dentro di sé: «I wanted to dig down and dig out, root out my personal weeds, strengthen my purpose, reaffirm my beliefs, canalize my energies¹⁰⁵».

Per H.D. la mente non può essere separata dai contenuti letterari e culturali che vi dimorano, tramutandosi essa stessa in un testo da interpretare con i suoi simboli e motivi ricorrenti, il cosiddetto «hieroglyph of the unconscious». In quest'ottica la psicoanalisi diviene il mezzo attraverso il quale illuminare il testo della psiche, secondo una logica associativa che si serve di immagini oggettive per evocare concetti soggettivi. Freud, dal canto suo, aveva già trattato il tema ne *L'interpretazione dei sogni* e aveva utilizzato proprio il termine «übersetzung» (traduzione) per descrivere i processi di trasferimento nell'ambito del processo onirico all'interno della mente. Ne deriva che, al fine di approdare al contenuto del sogno, occorre favorire la traduzione del geroglifico, decrittabile in linguaggi visivi ed immagini verbali. Anche Freud era senza dubbio affascinato da quell'incontro tra letteratura e psiche, una sintesi che rendeva le loro sessioni un'esperienza esplorativa da ambo le parti. Tuttavia, non era disposto a fare eccezioni e, malgrado alcune rimostranze da parte di Hilda, si opponeva a qualunque tipo di preparazione pre-sessione da parte dei suoi pazienti poiché «preparation inhibited the flow of free association, thereby indicating resistance¹⁰⁶» ed inoltre, non concedeva di prendere appunti durante la sessione, o condividere la propria esperienza analitica con altri, poiché, a suo dire, costituiva un'evidente forma di resistenza. Le era concesso tenere un diario, ma non di prendere appunti: «He said again that he did not want me to prepare. I could not explain adequately that I did not. He does not, apparently, want me to take notes, but *I must do that*¹⁰⁷». Ciò nonostante Hilda, privatamente, sovvertiva tutte le

¹⁰⁴ GUEST 1984, 207.

¹⁰⁵ H.D., *Tribute to Freud*, 91.

¹⁰⁶ FRIEDMAN 1990, 301.

¹⁰⁷ H.D., *Tribute to Freud*, 165, [corsivi miei].

regole: non poteva fare a meno di prendere nota, né di condividere a fine sessione le sue impressioni in un profondo scambio epistolare con Bryher.

Quando scriverà *Tribute to Freud*, diversi anni dopo l'esperienza analitica, si servirà di quel materiale per avviare una serie di riflessioni che non si limitano a raccontare il contenuto delle sessioni con il professore, ma portano avanti il processo di analisi iniziato nello studio di Bergstrasse, attraverso libere associazioni e flusso di pensieri, una sorta di emozione, per usare le parole di William Wordsworth, «recollected in tranquillity».

1.1.4 Geroglifici dell'inconscio

All'attenzione del Professore Hilda sente di dover sottoporre le esperienze occulte e visionarie «actual psychic or occult experiences» vissute durante i suoi viaggi, primo su tutti il «writing on the wall» nell'isola di Corfù insieme alla fedele compagna Bryher, avvertendo la necessità di ristabilire la propria identità artistica smarrita:

For things had happened in my life, pictures, 'real dreams', actual psychic or occult experiences that were superficially, at least, outside the realm of psychoanalysis. But I am working with the old Professor; I want his opinion on a series of events. [...] If the Professor could not do this, I thought, nobody could. I could not get rid of the experience by writing about it. I had tried that. There was no use telling the story, into the air, as it were, repeatedly like the Ancient Mariner who plucked at the garments of the wedding guest with that skinny hand. My own skinny hand would lay, as it were, the cards on the table - here and now-here with the old Professor. [...] If he could not «tell my fortune» nobody else could¹⁰⁸.

L'episodio, rafforzato dalla convinzione di capacità mistiche ereditate dalla cultura morava, viene descritto come come un'esperienza a metà tra sogno ordinario e chiaroveggenza: «For myself I consider this sort of dream or projected picture or vision as a sort of halfway state between ordinary dream and the vision of those who, for lack of a more definite term, we must call psychics or clairvoyants». Le immagini si nutrono

¹⁰⁸ H.D., *Tribute to Freud*, 39-40.

di ciò che è trattenuto nella memoria: «they are ordinary, 'normal' memories but retained with so vivid a detail that they become almost events out of time».

In questa stato semi-onirico, Hilda si immagina in qualche modo portatrice del potere della profezia: «There had been writing-on-walls before, in Biblical, in classic literature. At least, all through time, there had been a tradition of warnings or messages from another world or another state of being¹⁰⁹». Nella visione memoria personale ed esperienza mistica si fondono per dare vita ad una vera e propria poesia illustrata che decodifica il processo creativo dell'artista e proietta il messaggio proveniente dalla sua mente: «[...] this writing-on-the-wall is merely an extension of the artist's mind, a picture or an illustrated poem, taken out of the actual dream or daydream content and projected from within». Secondo Alfandary, si tratta di una forma di espressione a metà tra scrittura e disegno, un puro marcatore di intensità, dove la realtà interiore, insieme con le emozioni, entra in contatto con l'oggettività del segno linguistico, influenzandolo profondamente, per trasmettere tutta l'intensità dell'esperienza¹¹⁰. Le immagini assumono le forme di ombre proiettate sul muro da un fascio di luce che sembra provenire da una dimensione alternativa: la luce funge da varco tra dimensioni diverse, riordina le idee perdute e collega informazioni lontane nella mente dell'artista. Tuttavia, proprio come l'acqua delle isole Scilly, può essere definita come una sorta di luminosa opacità, che mostra ma non svela, offusca lo sguardo e al contempo si fa rivelatrice, fornendo quella stessa rinnovata percezione. Le immagini che Hilda descrive al principio sono accennate e a tratti irrisolte, per poi abbandonarsi ad un processo metamorfico che le rende più nitide, come una *moving picture*. Nella prima visione scorge un profilo a metà, le cui spalle e la sagoma del volto sembrano appartenere ad un soldato, o ad un aviatore, «stencil or stamp of a soldier or airman¹¹¹»; poi l'immagine di un calice: «Then there was the conventional outline of a goblet or cup, actually suggesting the mystic chalice», che viene paragonato ancora una volta alla testa di un soldato «as large as the head of the soldier¹¹²». Com'è evidente, il lessico utilizzato per descrivere la visione rimanda prepotentemente al campo semantico della guerra passata e imminente: i sostantivi «soldier» e «aviator» potrebbero riferirsi al fratello Gilbert, caduto durante i combattimenti (1918). Infine, un piedistallo,

¹⁰⁹ *Ivi*, 4-50.

¹¹⁰ ALFANDARY 2019, 16.

¹¹¹ *Ivi*, 45.

¹¹² *Ibid.*

il tripode di una «spirit lamp», che Hilda tramuta nel tripode delfico¹¹³, simbolo di poesia e profezia. Alla base del tripode si radunano piccoli esseri viventi di colore nero, simili a formiche o minuscoli insetti semi-alati che sembrano sciamarvi intorno: «While I was speaking to Bryher there is a sort of pictorial buzzing – [...] there are small creatures, but these are in black [...]; they are flies, it seems, [...] they are simply a sort of dust, a cloud or a swarm of small midges that move back and forth, but one level, as if walking rather than flying¹¹⁴». Le creature si trasformano a poco a poco in piccole figure umane vestite di nero: «They were people, they were annoying». Poco dopo l'immagine è sostituita da una scala luminosa che Hilda interpreta come la scala di Jacob, fatta di gradini fluttuanti al di sopra dei quali domina la figura della Nike: «There she is, I call her she; I call her Nike, Victory. [...]. She is a moving-picture and fortunately she moves swiftly». Infine, vede una S rovesciata, simile ad un punto interrogativo, che sembra voler opporsi in qualche modo al suo potere profetico: [...] a curve like a reversed, unfinished S and a dot beneath it, a question mark, the shadow of a question - is this it? The question mark threatened to shadow the apparently most satisfactory answers. No answer was final (ivi 30). Nessuna risposta è possibile: «But now I think this inverted S pattern may have represented a series of question marks, the questions that have been asked through the ages, that the ages will go on asking¹¹⁵». Sostiene Ariela Freedman, con la quale mi trovo d'accordo, che il «writing on the wall» può essere interpretato come una sfida criptica: i simboli che appaiono (il tripode delfico, il calice di Jacob, la scala a pioli) assumono caratteristiche metafisiche che Hilda, nuova profetessa, è chiamata ad interpretare, ma ai suoi poteri si oppone l'incertezza, il punto interrogativo: «The writing on the wall becomes the element of undecidability, the elusive piece, not reducible to a series of signs or answers. Answers are death-dealing. [...]. For H. D., it is better to leave a level of enigma than to banish mystery entirely¹¹⁶». Il «writing on the wall» diviene dunque indecifrabilità, parola mancante, pezzo sfuggente, mentre le risposte, così come le

¹¹³ La contesa del tripode è un episodio della mitologia greca che vede protagonisti Eracle ed Apollo, i quali si contesero il tripode dell'oracolo di Delfi. Dopo le dodici fatiche, il semidio Eracle, vistosi rifiutare il responso da parte di Pizia, sacerdotessa di Apollo, tentò di impadronirsi del tripode, emblema del santuario; ne nacque una contesa con Apollo, che risultò il vincitore. Secondo un'altra versione la contesa si protrasse così a lungo da richiedere l'intervento di Zeus, il quale si vide costretto a separare i due contendenti con un fulmine.

¹¹⁴ Ivi, 48.

¹¹⁵ Ivi, 55.

¹¹⁶ FREEDMAN 2003, 195.

certezze, sono portatrici di morte. Le immagini di luce proiettate sul muro per H.D. rappresentano un pensare per immagini, il prodotto tangibile di un'intuizione o un pensiero svanito, una prefigurazione a volte insidiosa, un geroglifico dell'inconscio da interpretare, come sarà per la sua Elena in *Helen in Egypt*. Il «writing on the wall», proprio come la sovramente, fornisce l'estensione della mente e l'accesso a dimensioni alternative attraverso le quali diventa disponibile una visione più ampia e più profonda dell'esperienza. Questa visione si ricollega, senza alcun dubbio, alle epifanie di Joyce e i *moments of being* di Virginia Woolf, anche se in H.D. il legame con la realtà e soprattutto con la materialità del corpo non scompare mai del tutto. La realtà che H.D. descrive nelle sue visioni, apparentemente univoca, si svela attraverso «un'improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati¹¹⁷» e si lascia catturare attraverso brevi istanti rivelatori, come «piccoli miracoli, quotidiani, illuminazione, fiammiferi che si accendono improvvisi nell'oscurità»¹¹⁸. Tuttavia, non può essere ridotta ad un mero momento poetico di epifania, ma piuttosto un evento psichico che si insinua nel reale e, spostandosi dalla realtà esterna alla dimensione interna, fonde l'oggetto concreto con il pensiero astratto e quindi il passato con il futuro.

Freud, che aveva cercato più volte di dissuaderla dal vedere se stessa come una sorta di profeta o veggente, riteneva le sue esperienze visionarie, oltre che estremamente pericolose, «the most dangerous or the only actually dangerous symptom¹¹⁹», il residuo di un complesso materno non risolto, sintomi che mettevano a rischio la sua capacità di distinguere tra fantasia e realtà. Il professore aveva interpretato la visione come una regressione al desiderio infantile di ricongiunzione con la madre pre-edipica, ovvero la madre degli anni precedenti alla sua collocazione nel mondo femminile: ricongiunzione che si trovava, a detta del professore, alla base delle relazioni omosessuali di Hilda: «Instead, Freud encouraged H.D. to focus on her relationship with her mother. In Freud's view, this was vital for any lesbian, based on his conclusion that a lesbian was a woman who had failed to transfer her affection from the mother to the father during her «passage through the Oedipus complex¹²⁰». Anche i segni sul muro -secondo Freud- non erano altro che un desiderio inespresso di ritorno al grembo materno, «The professor had said

¹¹⁷ JOYCE 1979, 765.

¹¹⁸ WOOLF 1992, 172.

¹¹⁹ H.D., *Tribute to Freud*, 41.

¹²⁰ FRIEDMAN 1987, 124.

in the very beginning that I had come to Vienna hoping to find my mother¹²¹.[...] The professor translated the pictures on the wall, [...] as a desire for union with my mother¹²²». I suoi interventi erano orientati a rendere Hilda consapevole di questo stato d'animo e portare a galla quel sentimento inespresso, al fine di sospendere una volta per tutte, quelle che riteneva delle allucinazioni. Per questo le aveva consigliato di partire dalle visioni, per trovare una connessione tra la repressione dei ricordi e la sua mancanza di creatività: scrivere, senza la mediazione del filtro letterario, nel modo più puro e semplice «straight, as history, no frills, (...) just a straight narrative, then later, changing names and so on¹²³».

L'esperienza dell'analisi aiuterà Hilda a ristabilire la sua identità artistica fino alla sua esplosione nella scrittura degli anni quaranta, che darà vita ad un nuovo impulso creativo.

La sua poetica, già profondamente pervasa dai processi inconsci e meccanismi associativi, molti dei quali ereditati dalla tradizione imagista, si arricchirà profondamente delle teorie freudiane e approderà ad una filosofia personale ed eclettica che fonderà psicoanalisi, studi ellenici, egittologia, esoterismo.

1.2 Il Novecento tra innovazione e tradizione

«In or around 1910 human nature changed», scrive Virginia Woolf nel suo saggio *Mr Bennet e Mrs Brown*¹²⁴ (1924), mostrando tutta la sua consapevolezza di artista di fronte al cambiamento radicale che attraversa il primo Novecento. I profondi mutamenti del nuovo secolo delineano una vera e propria rivoluzione epistemologica che abbraccia tutti i campi del sapere, dalla produzione culturale fino alla psiche umana, restituendo un mondo mutato e reinterpretabile¹²⁵. La teoria della relatività di Einstein abolisce il concetto di spazio e tempo, modificando la percezione della realtà, mentre Darwin con

¹²¹ H.D., *Tribute to Freud*, 23.

¹²² *Ivi*, 44.

¹²³ FRIEDMAN 2002, 300.

¹²⁴ WOOLF 1966, 321.

¹²⁵ Per un'analisi sul modernismo nella letteratura si rimanda alle riflessioni di LUPERINI 2018, 237-271; sul rapporto tra modernismo e le avanguardie, LEVENSON 1986. Per un'analisi sul modernismo in ambito prevalentemente angloamericano, ma anche europeo si rimanda a NUCIFORA 2011.

L'origine della Specie mette in discussione l'identità dell'uomo, assieme alla scoperta dell'inconscio di Freud che lancia una sfida alla logica e spalanca le porte all'irrazionale. La Grande Guerra si abbatte violentemente sull'equilibrio europeo ed il suo effetto distruttivo si avverte fortemente nel Regno Unito, segnando uno spartiacque decisivo tra due epoche: It [...] brought to an end the life and values of Victorian and Edwardian England; but it did something more fundamental than that: it added a new scale of violence and destruction to what was possible, it changed reality¹²⁶». Londra, sfigurata dai bombardamenti, si trasforma una terra di macerie, una «unreal city» dove aprile diviene il più crudele dei mesi¹²⁷. La fiducia nel razionalismo ottimistico che aveva dominato la cultura dell'epoca ed il suo equilibrio perfetto, iniziano man mano a sgretolarsi, lasciando il posto ad una realtà caratterizzata da sconcerto, dubbio ed incertezza. In questo universo complesso gli intellettuali modernisti sono chiamati a farsi interpreti della crisi culturale del proprio tempo e, in quanto testimoni della perdita del centro, a denunciare l'impossibilità di raccontare una storia con la linearità e consequenzialità che veniva da un'ordinata visione del mondo, ora che il mondo non era più conoscibile nella sua totalità¹²⁸.

«Make it new¹²⁹» era stato il grido di Ezra Pound, con la ferma volontà di sbarazzarsi delle convenzioni letterarie appartenenti al mondo vittoriano ed al sentimentalismo romantico, in nome della modernità. Tuttavia, la letteratura osserva i cambiamenti con sguardo contraddittorio: se, da un lato, le avanguardie guardano alle novità con rinnovato entusiasmo e avvertono la necessità di segnare forti rotture con la tradizione letteraria, dall'altro gli artisti dell'epoca, specialmente i modernisti, sentono il bisogno di instaurare un rapporto dialettico con il passato. Il passato a cui guardano è inteso come il grande patrimonio della cultura europea: il passato di Dante, Omero ed Ovidio, che tentano di recuperare attraverso la tecnica della revisione e della riscrittura. Ecco quindi che l'impulso innovativo avverte la necessità di incontrarsi e confrontarsi in qualche modo con la tradizione, con la convinzione che ogni tipo di rinnovamento non possa prescindere dal rapporto con il passato. Questa visione è chiaramente espressa nel celebre saggio di

¹²⁶ HYNES 1992, 11.

¹²⁷ Il poema *The Waste Land* di T.S. Eliot (1922), tra i più rappresentativi del movimento modernista, è la lucida constatazione della condizione esistenziale dell'uomo moderno, costretto a vivere in un mondo ormai arido e desolato privo di significato.

¹²⁸ BERTINETTI 2004, 243.

¹²⁹ Per un approfondimento sulle tematiche trattate in quest'ambito, si rimanda a SABBADINI 2009, 361-379.

T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in cui il poeta veste i panni del critico e analizza il rapporto tra la creatività individuale dell'artista ed il patrimonio della tradizione, inteso come elemento imprescindibile per l'originalità dell'opera poetica: «Nessun poeta, nessun artista di nessuna arte - afferma - ha un significato compiuto, da solo. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato¹³⁰». Eliot è convinto che solo avendo coscienza del passato è possibile agire nel presente, servendosi degli elementi della tradizione, non solo come modelli, ma come forme vive, costantemente soggette a reinterpretazione e riattualizzazione, secondo una concezione tipicamente modernista. Continua Eliot:

[...] il senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura europea a partire da Omero (e in essa tutta la letteratura del proprio paese) ha una propria esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo. Il possesso del tempo storico [...] ecco quello che rende tradizionale uno scrittore¹³¹.

Il poeta rifiuta la visione conservatrice della tradizione e sostiene piuttosto la necessità di un rapporto attivo con essa, attraverso il quale ogni nuova opera induce a rileggere i classici da una nuova prospettiva: solo raccogliendo ed elaborando in modo personale l'eredità del passato, l'autore contemporaneo può dimostrare il suo vero «talento individuale». Di fronte ad un mondo che si sta sgretolando poco a poco, la letteratura decide di rispondere guardando al glorioso passato greco come simbolo di resilienza e permanenza. Qualche anno dopo Eliot approfondisce la sua visione e nella sua celebre recensione all'*Ulisse* di Joyce (1922) teorizza il cosiddetto «metodo mitico», secondo cui il parallelismo con l'*Odissea* di Omero, ha il valore di una scoperta scientifica:

Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo fra il mondo contemporaneo e il mondo antico, Joyce sta seguendo un metodo che altri devono seguire dopo di lui [...] È semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. [...] È, lo credo seriamente, un passo verso la possibile resa del mondo moderno in termini artistici [...]. Invece del metodo narrativo, noi possiamo ora usare il metodo mitico¹³².

¹³⁰ ELIOT 2010, 69.

¹³¹ Ibid.

¹³² ELIOT 1992. Secondo la mia visione questa teoria ha molto a che fare con le opere di H.D., le quali traggono origine da una manipolazione, nel senso letterale del termine, di quel "parallelismo tra il mondo contemporaneo e il mondo antico", con l'obiettivo di "dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea". Il recupero e la fusione di elementi mitici, dai più classici

In quest'ottica il mito modernista diviene una sorta di stabilizzatore, un contenitore di significati, una lente attraverso la quale osservare e riflettere sul presente. Il recupero e la commistione di elementi mitici diviene, da questo momento, una costante in tutta la produzione modernista angloamericana, attraverso le forme più svariate di intertestualità: dalla citazione, all'allusione, fino al rovesciamento e alla demitizzazione.

Nelle opere dei giovani autori dell'epoca, spesso culturalmente «outsider» in quanto non inglesi (Eliot e Pound americani, come la stessa H.D., Yeats e Joyce irlandesi.), il mito viene recuperato e impiantato nella modernità, attraverso un nuovo approccio che si alimenta e si arricchisce del contributo delle nuove scienze, come la psicologia e l'antropologia, ma anche il cinema e il teatro. Mentre Leopold Bloom (*Ulysses*, 1922) si muove errante per le strade di Dublino come Ulisse nel mediterraneo, il mondo omerico si incontra con quello ovidiano nei *Cantos* poundiani (1925); lo scenario arido e sterile di *The waste land* si esprime attraverso la voce profetica di Tiresia, mentre donne dal fascino distruttivo come Elena e Salomé, tornano protagoniste nelle opere di W.B. Yeats e H.D.¹³³.

1.2.1 H.D., un'anima classicista

Quando H.D. giunge a Londra il mondo classico sta penetrando nella cultura britannica in maniera sempre più tangibile. L'incessante progresso della ricerca archeologica, con il ritrovamento del tesoro ateniese a Delfi (1904-1906), il rinvenimento della città di Troia e della civiltà micenea ad opera di Heinrich Schliemann (1871- 1873), le rovine di Cnosso ad opera di Arthur Evans, contribuiscono alla rinascita dell'interesse

come *Calypso speaks* oppure *Eurydice*, al mito omerico legato alla figura di Elena, fino alle sovrapposizioni giudeo-cristiane e greco-egizie, è sempre una costante in tutta la poetica doolitteliana.

¹³³ Ripercorrere per intero l'intera tradizione classica britannica è un'operazione difficoltosa nell'ambito di questo studio; gli esempi riportati rappresentano solo una minima parte sugli autori che meglio la esemplificano.

per il mondo classico, già iniziato in epoca romantica, con un impatto sorprendente sulla letteratura.

«We are all Greeks», aveva affermato Shelley nella prefazione al noto dramma lirico *Hellas* (1822), sottolineando come la cultura greca rappresentasse secondo molti scrittori romantici una fonte inesauribile di bellezza per l'umanità ed effettivamente, ancora una volta, la civiltà greca assume un ruolo di primo piano nel contesto socioculturale del ventesimo secolo, affermandosi come modello di assoluto di perfezione e ispirazione.

Come riporta Guest, con riferimento al contesto londinese, «Grekness was everywhere», con un ritorno all'antico che non si limita esclusivamente alla cultura, ma attraversa tutti i campi della vita pubblica e privata: abiti stile impero dal fascino etereo, capelli avvolti in lunghe fasce annodate sulla fronte. È proprio questo contesto secondo la studiosa a sviluppare la propensione di H.D. per i classici. Sfogliare gli album fotografici di H.D.¹³⁴, è utile per comprendere quale fosse all'epoca la percezione di se stessa e del mondo circostante: la sua immagine si susseguiva ripetutamente in ritratti senza tempo che decantano la sua estrema sensibilità alla bellezza e catturano con precisione la sua anima eterea. Lo sguardo, lontano e malinconico, rifugge costantemente l'obiettivo per rivolgersi assorto verso un passato di cui appare come unica testimone. Già identificata da Pound come una ninfa greca, definita da Swann «a Greek reborn into modern times¹³⁵», H.D. sembra impegnarsi in una continua costruzione della sua personalità autoriale: i capelli quasi sempre raccolti in eleganti fasce abbinata ad abiti di velluto a coste che ricordano le colonne greche, proprio come quelli di Julia Ashton: «that fell, they said, like Parthenon folds, its corduroy-velvet lines giving, they said, a Greek line¹³⁶». Sin dall'infanzia H.D. appare distaccata dalla realtà circostante, in una costante posizione di autosilio che contribuisce a rinforzare quello che lei stessa aveva definito «My inner schism», il suo scisma interiore. Il distacco dal mondo visibile contribuisce a rinforzare la sua affinità spirituale con il mondo greco e ad affermare la sua identità ellenica, in particolare con lo scoppio della prima guerra mondiale: di fronte ad un mondo che inizia pian piano a sgretolarsi, H.D. vede nella Grecia il simbolo della conservazione e dell'immanenza, grazie agli eterni valori di armonia e bellezza. Una visione che non le risparmia di certo critiche: Bush, ad esempio, nell'opera *Mythology and the Romantic*

¹³⁴ Gli album sono conservati alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library di New Haven, Connecticut.

¹³⁵ SWANN 1962, 3.

¹³⁶ H.D., *Bid Me to Live (A Madrigal)*, 1960, 127.

Tradition in English Poetry (1937) la accusa di incapacità di affrontare il mondo moderno e la definisce «a poet of escape», in una «soft», «romantic», «feminized poetry» che cerca riparo in «a dream-world of ideal beauty which she calls Greece¹³⁷». Inoltre, descrive il suo ellenismo come «un-Hellenic» e la sua greicità «un-Greek», sostenendo che la greicità che trasmette non ha alcun tipo di connessione con la Grecia dell'attualità storica¹³⁸.

Si discostano, tuttavia, dalla sua visione le principali critiche femministe, tra le quali Friedman, la quale afferma che «The mythological personae that appear in many of her poems did not represent an escapist attempt to return to ancient Greece, but rather served as personal metaphor masks that allowed her to distance intense emotion sufficiently for artistic expression¹³⁹». Ed in effetti, H.D. non ha alcuna intenzione di riportare in vita la Grecia, né riabilitarla. In una lettera a Norman a Norman Holmes Pearson il 12 dicembre 1937, HD con riferimento alla sua poesia, «Leda», afferma:

[...] lotus -land, all this. It is nostalgia for a lost land. I call it Hellas. I might, psychologically just as well, have listed the Casco Bay islands off the coast of Maine but I called my islands, Rhodes, Samos and Cos. They are symbols. And symbolically the first island of memory was dredged away or lost, like a miniature Atlantis. It was a thickly wooded island in the Leigh River and believe it or not, was actually named Calypso's Island¹⁴⁰.

Hellas per H.D. può essere definita come uno stato meditativo: è la nostalgia di qualcosa di non vissuto, ma estremamente vicino da rendere tangibile la sua soggettività. È il luogo in cui memoria personale e memoria collettiva si fondono, consentendo al passato di risuonare nella memoria contemporanea¹⁴¹.

Nel corso della sua analisi su H.D. ed il suo rapporto con il mondo classico, Gregory in particolare fa notare come il classicismo di H.D. si discosti da quello idealizzato dai suoi contemporanei poiché non si tratta di un approccio meramente poetico verbale o sociale. Se per Pound o Aldington il mondo classico rappresentava un mondo perduto da contrapporre alla realtà contemporanea, la sua visione della Grecia è intesa come origine

¹³⁷ BUSH 1969, in GREGORY 1997, 14.

¹³⁸ *Ivi.*

¹³⁹ FRIEDMAN 1987, 2.

¹⁴⁰ HOLLENBERG 1997, 9.

¹⁴¹ Come afferma DuPlessis 1986, 14, «I paesaggi sono americani, le emozioni sono personali, mentre il "Greco" diviene «a protected projection of private feelings into public meanings».

ma soprattutto come fine, ricomprendendo al suo interno il rimpianto della perdita, ma anche il potenziale della speranza. E se la guerra farà in qualche modo vacillare la fede di Aldington nei classici e nella letteratura stessa, (disilluso e amareggiato per gli effetti devastanti della guerra, prenderà a calci un libro chiedendosi quale sia la sua reale utilità in quel momento: «What is the use of all this –now?»), H.D. non perderà mai la fiducia, anzi, vi rimarrà ancora più ancorata, secondo una visione che sembra esprimere riscontrare la necessità di una sfumatura alessandrina, che ritrova le sue origini nel *romantic hellenism* di Walter Pater¹⁴².

H. D.'s 'Alexandria' is the liminal city par excellence, the place and time between – between East and West, Troy and Greece; between ancient and modern, Athens and Rome; between body and spirit; between male and female; between intellect and desire; between past and future; between inscription and transcription; between dead and living; between the lost and the recovered. This locus is crucial within H. D.'s imaginative geography of the ancient world as it represents – in relation to 'Hellas' – a state of perpetual displacement and origins, of absence and loss, within which one explores to its full limits the power of nostalgia¹⁴³.

L'Alessandria di H.D. è, in altre parole, il luogo in cui la visione classica e la cultura egiziana si incontrano per fare vita ad un *locus* che non è né del tutto reale, né del tutto immaginativo, ma che si tramuta in uno spazio creativo in cui proiettare le proprie storie e ospitare i propri personaggi, in una mistica fusione tra storia personale e storia umana: «La cultura alessandrina [...] rappresentava per H.D. lo sviluppo e l'apertura della grecità classica, il suo incontro con l'oriente, ovvero con l'altro da sé, nonché la sua proiezione verso il futuro cristiano¹⁴⁴». Secondo Riddel H.D., attraverso il suo classicismo, non ha alcuna intenzione di trasportare il lettore nell' antica Grecia, ma piuttosto farne un uso privilegiato, identificare il proprio stato emotivo nelle figure del passato, con l'obiettivo di universalizzarle¹⁴⁵.

Sarà proprio la figura di Helen, nel poema epico *Helen in Egypt*, a rappresentare il simbolo della cultura alessandrina che si innesta nella grecità classica.

¹⁴² Pater, secondo la studiosa, è stato in grado, più di ogni altro autore, di trasferire agli scrittori di fine ottocento e inizio novecento, il suo approccio visionario del mondo ed in particolare il linguaggio dei misteri pagani, inteso come *literary language*. È da esso che derivano, secondo la critica, il culto della bellezza e la religione dell'arte. Inoltre, attraverso il suo saggio, *The Renaissance*, la cultura ellenica inizia ad affacciarsi verso l'occulto e a legarsi con il linguaggio della visione e della chiaroveggenza, tematiche di fondamentale importanza nelle opere di H.D.

¹⁴³ GREGORY 1997, 41.

¹⁴⁴ CAMBONI 2007, 106.

¹⁴⁵ RIDDEL 1969, 452–53.

1.2.2 La traduzione dei classici

Il primo contatto di H.D. con il mondo greco risale agli anni della gioventù: intorno al 1903 Hilda, ancora sedicenne, aveva assistito alla rappresentazione teatrale in lingua greca della tragedia di Euripide, *Ifigenia in Aulide*, alla University of Pennsylvania. Pound faceva parte del coro e, malgrado l'aspetto piuttosto bizzarro, come non manca di sottolineare l'amico Williams, « [...] in a togalike ensemble topped by a great blond wig at which he tore as he waved his arms about and heaved his massive breasts in ecstasies of emotion», Hilda ne è completamente rapita: «I felt I had hear a greek at last». L'immediato fascino per i versi euripidei si tramuta presto in una pervadente passione per il mondo classico che farà di Euripide il modello per eccellenza.

Il primo contatto tangibile con i classici avviene però con I *Poets' Translation Series* (1915-1916), una raccolta di traduzioni dal greco e dal latino a cui collabora a partire insieme al marito Aldington, dove inizia a lavorare alle prime traduzioni ed inizia ad esplorare la forma poetica dei cori. Dapprima si cimenta nella traduzione di *Iphigeneia in Aulis* (1915), poi *Bacchae* ed *Hecuba*, fino alla traduzione dell'intero dramma *Ion* (1937) oltre ad altri quattro brevi poemi *Phaedra*, *Hippolytus Temporizes*, *She Rebukes Hippolyta* e *She Contrasts Herself with Hippolyta*, in cui descrive i personaggi che compaiono in *Hippolytus*¹⁴⁶.

In epoca modernista la traduzione era divenuta una pratica letteraria fondamentale per la cultura letteraria britannica quasi come era accaduto in passato ai tempi di John Dryden¹⁴⁷. L'esercizio traduttivo era visto dai modernisti come una vera e propria necessità, lo stesso Pound in «The Egoist» afferma che: «a great age of literature is perhaps always a great age of translations; or follows it¹⁴⁸» e nel celebre saggio *How to read* ribadisce «English literature lives on translation, it is fed by translation; every new

¹⁴⁶ SWANN 1962, 5.

¹⁴⁷ John Dryden, (1630-1700) poeta, drammaturgo, critico letterario e traduttore inglese, riuscì a rendere accessibili al pubblico le opere letterarie classiche greche e latine di autori come Omero, Ovidio, Lucrezio, Virgilio, Teocrito, ma anche Boccaccio e Chaucer.

¹⁴⁸ POUND 1954, 232.

exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translation¹⁴⁹».

Anche Aldington conferma il ruolo fondamentale delle cosiddette «lingue morte» nella cultura modernista: «The 'dead languages' are proving themselves, *not* for the *first time*, *alive* and life-giving¹⁵⁰».

In un'epoca di incertezze, l'incontro e il confronto con il testo classico è la risposta dei modernisti al bisogno di cercare nuove forme e immagini per esprimere il presente, oscillando tra l'autorità della tradizione e l'esigenza dell'innovazione, tra le doti del passato e gli imperativi del presente. Secondo questa visione la competenza linguistica del traduttore non rappresentava più un requisito fondamentale, poiché l'obiettivo non era più l'equivalenza formale, ma piuttosto una traduzione intesa come pratica volta a ricreare, attraverso cui la parola classica acquisisce nuova linfa grazie allo sguardo moderno.

In questo clima di fermento intellettuale, è proprio il *Poets' Translation Series*, dove H.D. muove i primi passi come traduttrice, a dare vita ad un vivace dibattito culturale, aprendo nei suoi principi ad un progetto traduttivo inteso come rimodellamento del testo poetico, un approccio che negli anni a venire diventerà cruciale nella questione della traduzione e soprattutto nella pratica della riscrittura. Nell'introduzione alla seconda serie nel 1919 Aldington e H.D. presentano la loro rubrica come «an opportunity of reading some of the lesser-known but yet exquisite classics in simple English prose» (...) We are interested in these authors for their poetry and for nothing else¹⁵¹» e ribadiscono i principi di libertà traduttiva e creativa, al fine di un'interpretazione finale più chiara e comprensibile del testo di partenza. Qui Aldington lamenta il fatto che i classici siano stati per troppo tempo «the property of pedagogues, philologists and professors» e che per questa ragione il ruolo del traduttore sarà anche quello dell'interprete e mediatore: «The translators will take no concern with glosses, notes, (...) as simply and as clearly as may be. Where the text is confused, they will use the most characteristic version; where obscure, they will interpret¹⁵². Di fatto il *Poets' Translation Series* agisce come un Giano bifronte che preserva il vecchio ed al contempo promuove il nuovo, prefiggendosi di

¹⁴⁹ POUND 1968, 34-35.

¹⁵⁰ ALDINGTON 1916, 210.

¹⁵¹ ALDINGTON 1915, 45-46.

¹⁵² Ibid.

guardare indietro ai principi tradizionali della traduzione e in avanti nel disancoraggio della traduzione da parte del modernismo dalla conoscenza formale della lingua di partenza¹⁵³».

1.2.3 *She did not want to «know» Greek in that sense*¹⁵⁴.

Quando H.D. giunge a Londra le opere classiche ed i drammi di Euripide, in particolare, sono sempre più popolari grazie alle traduzioni del noto ellenista professor Gilbert Murray¹⁵⁵, ma mentre i maggiori critici letterari lodano i suoi lavori per aver messo in evidenza «l'affinità tra la mente di Euripide e la mente dell'Europa moderna¹⁵⁶», T.S. Eliot non sembra essere della stessa opinione. In una celebre quanto pungente recensione teatrale alla messa in scena di *Medea* tradotta dal famoso grecista, il poeta ne critica aspramente i lavori, definendo le sue traduzioni «retoriche e senza vita». Secondo la sua opinione, Murray «si è limitato a interporre tra Euripide e noi una barriera che è più impenetrabile della lingua greca» attraverso traduzioni prive di istinto creativo: «Questo è l'occhio creativo. Ed è perché il professor Murray non ha istinto creativo che lascia Euripide senza vita¹⁵⁷». Eliot aggiunge, inoltre, la sua personale visione della traduzione: «abbiamo bisogno di un occhio capace di vedere il passato al suo posto e con le sue precise differenze dal presente, eppure vederlo così vivo da esserci presente come il presente stesso»¹⁵⁸. H.D., che ben conosceva Murray, «I read a very little greek and what possible translations there were Gilbert Murray' s prose rather than his poetry¹⁵⁹» e stimava come traduttore, «I do so very much admire Prof M. and would like one day to

¹⁵³ HICKMAN-KOZAK 2019, 7.

¹⁵⁴ H.D., *Bid Me to Live (A Madrigal)*, 163.

¹⁵⁵ Gilbert Murray, Regius Professor of Greek a Oxford dal 1908 al 1936, aveva tradotto, tra il 1902 e il 1915, otto delle tragedie di Euripide (*Ippolito*, *Le Baccanti*, *Elettra*, *Le Troiane*, *Ifigenia in Tauride*, *Medea*, *Reso e Alceste*; negli stessi anni tradusse anche *l'Edipo Re* di Sofocle e *Le Rane* di Aristofane).

¹⁵⁶ STRAWSON 2022, 50.

¹⁵⁷ ELIOT 1920, trad it. SANESI 1992, 491.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ SWANN 1962, 23.

meet him¹⁶⁰», non esprime mai un giudizio sulle sue opere di traduzione, ma non è errato affermare che fosse più vicina alla visione di Eliot, propendendo per un tipo di traduzione non dettata dalla necessità di rispondere ad una logica di fedeltà, ma piuttosto come terreno di sperimentazione e interpretazione creativa. Nel suo commento allo *Ione* di Euripide del 1920, a proposito della lingua greca, scrive: «You cannot learn Greek, only, with a dictionary. You can learn it with your hands and your feet and especially with your lungs¹⁶¹». Anche Julia Ashton, protagonista autobiografica del romanzo *Bid me to live* (1960), sembra riflettere sul proprio metodo e sulla sua idea di traduzione: «She was bargaining with each word. She brooded over each word, as if to hatch it. Then she tried to forget each word, for «translations» enough existed and she was no scholar. *She did not want to «know» Greek in that sense¹⁶²*», mostrando la necessità di un nuovo approccio al linguaggio greco, meno canonico, meno convenzionale, *no scholar*. Essere *no scholar* significa per H.D. prendere distanze dalla prospettiva lessicale e dai precetti linguistici in nome di una tradizione che diviene uno spazio interpretativo, da plasmare e arricchire attraverso una voce personale e innovativa. In altre parole, la traduzione per H.D. non è «[...] a bartering of word for word before a tribunal of literary guardians, but rather a reciprocation and tribute to the word's original gift¹⁶³».

E proprio Eliot, nella recensione al primo numero del *Poets' Translation Series*, coglie questa sua capacità di porsi di fronte al testo più da interprete che traduttore, riservandole un ruolo di primo piano tra i traduttori classici uomini: «H.D is the exception. H. D. is a poet. She has at least avoided the traditional jargon prescribed for translators: she has turned Euripides into English verse which can be taken seriously, verse of our own time, as modern as was Swinburne's when it appeared¹⁶⁴. E, pur definendo i suoi versi in alcuni casi troppo bruschi, «too abrupt», per la brevità e l'eccesso di pause «with excess of stops and defect of connectives», dimostra di apprezzare la sua capacità di vitalizzare il testo, ponendosi come traduttrice e al contempo interprete delle due lingue: «And often she does succeed in bringing something out of the Greek language to the English, in an

¹⁶⁰ *Ivi*, 273.

¹⁶¹ H.D., *Euripides' Ion*, 1986, 12.

¹⁶² H.D., *Bid Me to Live (A Madrigal)*, 163, [corsivi miei].

¹⁶³ GREGORY 1997, 59.

¹⁶⁴ ELIOT 1916, 102.

immediate contact which gives life to both, the contact which makes it possible for the modern language perpetually to draw sustenance from the dead¹⁶⁵».

Effettivamente H.D., nella sua veste di traduttrice, prende la distanza dalla mera prospettiva lessicale e si avvicina al testo attraverso un approccio creativo che vede l'atto del tradurre come opportunità per rimettere in uso, riattualizzare il vecchio e dunque «make (the past) new».

1.2.4 Traduzione come revisione

Le opere traduttive di H.D., secondo Gregory, non possono essere definite come una traduzione a tutti gli effetti, poiché la sua percezione della traduzione dei classici, era quella di un campo di azione privilegiato, elitario, dominato esclusivamente dagli uomini¹⁶⁶. Entrarvi dentro, da scrittrice donna, attraverso la scelta di autori poco canonici come Euripide, Saffo e Teocrito, significava prendere le distanze dalla linea imposta dai fondatori del modernismo e tracciare una nuova strada. Una strada che non vuole necessariamente opporsi alla tradizione, ma che si impegna a rintracciare quella che Yao chiama «visionary blindness», che funga da coscienza poetica e consenta di rifondare la tradizione canonica secondo uno sguardo femminile. Per questo DuPlessis definisce H.D. «the mystic against the scholars, the woman against male culture, [...] the intuitive supporter of all [...] who pierced the word to its spirit¹⁶⁷».

Attraverso le già citate parole di Julia Aston, che afferma di non voler conoscere il greco «in that sense», ovvero il senso detenuto e tramandato dal canonico mondo patriarcale, H.D. mostra la volontà di H.D. confrontarsi con l'autorità, per tracciare una nuova linea di trasmissione. Per questo Julia rimugina su ogni parola, la contratta, la cova e se

¹⁶⁵ *Ivi*, 103.

¹⁶⁶ GREGORY 1997, 38.

¹⁶⁷ DUPLESSIS 1986, 18.

necessario la inventa: «She was bargaining with each word. She brooded over each word, as if to hatch it»¹⁶⁸.

Anche la scelta di autori non canonici ha una motivazione ben precisa: in *Notes on Thoughts and Vision* afferma che poeti come Euripide e Saffo possiedono the «words or portals to poetry», metafora che riprende nella prefazione alla traduzione dello *Ione* di Euripide H. D., definendo le parole come «portali», «finestre»: «These words are to me portals, gates¹⁶⁹», dalle quali accedere ad un linguaggio poetico in cui l'unità minima non si poggia sulla diade significante/significato, ma in termini di «one and another¹⁷⁰». Il suo compito di poeta donna è quello di aprire quei portali attraverso una traduzione che diviene possibilità, riconfigurazione, rivendicazione. Per usare le parole di Yao, nelle mani di H.D. la traduzione diviene «[...] a special engagement with *language itself that created an opportunity to Modernize and to transform tradition, a chance at once to revive a Hellenic literary patrimony and to reconfigure the very (gendered) terms of its authority¹⁷¹*». Secondo questa visione H.D. si impegna a «engenders her Greece¹⁷²», ovvero a rintracciare tracce di femminile all'interno della letteratura classica per porle al centro della narrazione, con l'obiettivo di esplorare e confrontarsi con i confini di genere.

Attraverso l'atto del tradurre, gli elementi testuali della letteratura classica divengono pilastri attraverso cui legittimare la propria missione poetica: l'uso del *choral I* euripideo, ad esempio, permette alle donne di affermarsi come testimoni dirette degli episodi raccontati senza l'intermediazione del pensiero maschile, conquistando per la prima volta un'autorità poetica. Ed inoltre, consentendo ad identità alternative di coesistere all'interno di una sola, ogni figura femminile si afferma come portavoce di un'identità collettiva: Ifigenia, giovane vittima sacrificale, si lega attraverso la parola alla silenziata Euridice, come lei vittima di un universo fallocentrico ed insieme si apprestano a tracciare la strada per Helen, prima figura della voce dell'identità.

¹⁶⁸ H.D., *Bid Me to Live (A Madrigal)*, New York, Grove Press, 1960, 163.

¹⁶⁹ GREGORY, 1997, 68

¹⁷⁰ DUPLESSIS 1986, 12.

¹⁷¹ YAO 2002, 98.

¹⁷² DUPLESSIS 1986, 18, aggiunge inoltre: «[...] to assume cultural authority as a woman poet, H.D. reworked the beginning of the Western lyric in the Greek Anthology, translating, transposing, rewriting, gleaning, moving into and through the classical lyrics (perforce, but suggestively, those in fragments) but especially those poems written by women, and those written about women. [...] In her treatment of the Greece, then, she acts in a feminist manner, often placing woman at the centre of inquiry, and asking about the inscription of gender and the female in traditional culture».

1.2.5 H.D. ed Euripide

Sono molti i poeti greci a cui H.D. si ispira nel corso della sua poetica: conosce tutti i poeti presenti nell' *Antologia Greca*¹⁷³, si ispira a Meleagro¹⁷⁴ ed apprezza Teocrito e Platone, si avvicina a Saffo, ma sceglie Euripide più intensamente: «Euripides deserves first place, as source of inspiration for her», afferma Swann, mentre Gregory lo definisce una figura «architettonica» nella sua poetica e nella sua carriera. Eppure, come abbiamo visto, nei primi anni del novecento le opere di Euripide non erano troppo popolari, né adeguatamente apprezzate, con molta probabilità a causa di traduzioni non sempre valorizzanti. Inoltre, le traduzioni dell'*Ifigenia in Aulide*, in particolare, erano piuttosto carenti per la molteplicità di interpolazioni ed interpretazioni non imputabili ad Euripide¹⁷⁵. Tutto ciò non sembra scoraggiare H.D., ma piuttosto fornire l'occasione per una nuova sfida letteraria per un'artista alla continua ricerca di nuove forme espressive per la propria voce poetica; inoltre, mentre lavora alla traduzione delle sue opere, H.D. ha da poco affrontato il trauma della prima guerra mondiale, oltre ad una serie di traumi personali che forniscono una certa coerenza tematica con le vicende dei personaggi euripidei, aprendo ad una fusione a tutti gli effetti tra memoria storica e memoria personale. Ma non sono solo le vicende personali a condurla verso il mondo euripideo: come ricorda DuPlessis, nel mondo greco H.D. è alla costante ricerca di tutto ciò che è marginalizzato ed Euripide, più di ogni altra figura, è in grado di fornirle quello che cerca¹⁷⁶. Eppure, dagli intellettuali del suo tempo il poeta ateniese

¹⁷³ Con il nome di *Antologia Greca* si identificano le raccolte di epigrammi in lingua greca risalenti all'età classica ed ellenistico-bizantina: le principali sono *l'Antologia Palatina* e *l'Antologia Planudea*. La *Palatina* discende dalla collezione curata da Meleagro di Gadara, dal titolo *Corona*, nel I secolo a.c., rinvenuta dall'umanista Claudio Salmasio nel 1607 presso la Biblioteca di Heidelberg, detta *Palatina*, da cui il nome. La *Planudea* (XIV secolo), a sua volta, è così detta perché compilata dal monaco e grammatico bizantino Massimo Planude. Fu stampata per la prima volta a Firenze nel 1494 da Giovanni Lascaris.

GREGORY, in particolare, riconosce il ruolo rilevante dell'*Antologia Greca* sulla poetica di H.D., costantemente attraversata da una necessità di raccolta, di catalogazione delle opere, che diviene e una sorta di necessità spirituale, quasi un tentativo di salvare la poesia dall'oblio. A ciò si può ricondurre la raccolta *Sea Garden*, ma anche il progetto del *Poets' Translation Series*. «The Greek Anthology preserved poets and poems from oblivion, but in the modern anthology one sees the corollary motive of epitome more clearly – the determination of some to extinction».

¹⁷⁴ Meleagro di Gadara, 130 a.c.-60 a.c., filosofo, scrittore e poeta greco, autore di epigrammi amorosi, erotici ed omoerotici, già recuperato da poeti simbolisti francesi e britannici, diviene, insieme ad Euripide e Saffo, una figura di riferimento nella poetica revisionista di H.D.

¹⁷⁵ VARNEY 2008, 18.

¹⁷⁶ DUPLESSIS 1986, 28.

è descritto come una figura controversa: Murray, ad esempio, lo definisce un nemico personale per studiosi di menti ortodosse e conformiste, un pensatore spesso idealizzato dagli animi più ribelli: «As a thinker he is even to this day treated almost as a personal enemy by scholars of orthodox and conformist minds; defended, idealized and sometimes transformed beyond recognition by various champions of rebellion and the free intellect¹⁷⁷». Euripide è l'esule, il radicale, il primo che presenta la figura dell'artista come un *outsider*. Come ricorda Camboni, per H.D. Euripide era un libero pensatore, pacifista e iconoclasta e le forniva dei modelli antitetici a quelli dominanti nel suo tempo¹⁷⁸. H.D. ammira profondamente la sua sovversione e la sua capacità di dare voce ai personaggi ai margini. Euripide è nelle sue parole: «a white rose, lyric, feminine, a spirit» and «the Shakespeare of Greece». Secondo Swan, la ragione per cui lo preferisce ad altri autori classici come Sofocle ed Eschilo sono dovuti al fatto che Euripide rappresenta «the poet of the human commerce, of the passion and eccentricities which make men earthly instead of divine¹⁷⁹», ma soprattutto, tra tutti i drammaturghi classici, è quello che presenta le figure femminili con maggiore empatia¹⁸⁰. Sulla stessa linea di pensiero si colloca Dodd, affermando che è la sua empatia nei confronti delle donne a renderlo una guida privilegiata: «She found in his plays intriguing, complex women characters, and plots that were in their own unfolding sympathetic to women. ... Finding him to be inclusive rather than exclusive toward a woman reader, she read him—and, in a way, rewrote him¹⁸¹». In effetti, pur non contestando apertamente la superiorità o il primato dell'uomo sulla donna, Euripide sembra divenire il portavoce di una nuova consapevolezza da parte dell'identità femminile doolittelliana, ponendo le basi per la sua poetica revisionista: attraverso il processo traduttivo H.D. intraprende con l'opera euripidea un rapporto dialettico che si tramuta dal principio in interscambio reciproco: «in her translation is in serious interplay with Euripides, grasping the effects she intends, learning from them, and heightening them with her own distinctive style¹⁸²». Nel corso della traduzione, H.D. si appropria

¹⁷⁷ MURRAY 1913, 8.

¹⁷⁸ CAMBONI 2007, 107.

¹⁷⁹ SWANN 1962, 178.

¹⁸⁰ SWANN sottolinea come tutte le opere di Euripide abbiano titoli femminili *Alceste*, *Medea*, *Elettra*, *Elena*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Ecuba*, *Andromaca* e *Ippolito*, ma che anche nelle opere con protagonisti maschili come *Ippolito*, le donne siano sempre i personaggi più empatici (*Ibid.*)

¹⁸¹ DODD 1992, 45.

¹⁸² GREGORY 1997, 142.

degli elementi euripidei, ma li accresce e li estende secondo una personale prospettiva interpretativa¹⁸³. Com'è evidente, la tecnica traduttiva risente degli echi imagisti, perseguendo essenzialità e chiarezza espressiva, ma conservando capacità immaginativa e potenza verbale.

In riferimento ai cori dell'*Ifigenia*, Varney afferma che la traduzione, perfettamente in linea con la visione imagista, funziona come una sorta di stabilizzatore, come un luogo di sperimentazione estetica in cui H.D. «fissa» la sua poetica imagista: «This then is how we might want to view H.D.'s translation of the choruses of the *Iphigeneia inAulis*: as a site of aesthetic experimentation in which she was able to rehearse fully and in some way 'fix' her imagist poetics¹⁸⁴». Sulla stessa linea di pensiero Carne-Ross, il quale afferma che ad interessare H.D. non è tanto il significato delle parole, ma piuttosto l'immediatezza e l'istantaneità attraverso cui l'immagine si presenta: «She is not interested in the syntax, in the elaborate weave of the Greek lyric; and she shows little dramatic feeling. She is hardly concerned with the 'sense', it is the picture – the 'image' – that she is after, and this is what she presents, a sequence of images as fresh and unexpected as though they had just been disinterred from the sands of Egypt¹⁸⁵».

In quest'ottica, la ragione della scelta dei cori diviene piuttosto intuibile: lo schema metrico variabile e la brevità dei versi euripidei erano perfettamente in linea con la visione modernista e del tutto calzanti per le sperimentazioni del *Poets' Translation series*. Il coro greco in particolare, diviene per i modernisti un vero e proprio modello a cui ispirarsi per allargare gli orizzonti della poesia e liberarsi una volta per tutte della retorica e dell'artificiosità della cosiddetta *poetic diction* neoclassica, in nome del nuovo *vers libre*¹⁸⁶. Il verso libero in particolare, oltre a permettere l'esplorazione di nuove forme metriche, offre ad H.D. la possibilità di una nuova sperimentazione temporale che le consente di evitare la progressione cronologica e catturare nello stesso momento molteplici registri temporali: «H.D.'s text drains language of its temporal and thus narrative component, arrests notions of continuity through time and undermines the logic of chronological progression¹⁸⁷». Secondo Hickman and Kozak, il motivo per cui H.D. si

¹⁸³ H.D. si dedica alla traduzione dei cori dell'*Ifigenia* durante la prima guerra mondiale, proprio mentre sta lavorando al suo primo volume di poesie, *Sea Garden* (1916).

¹⁸⁴ VARNEY 2008, 10.

¹⁸⁵ CARNE-ROSS 1961, 7, in GREGORY 1997, 142.

¹⁸⁶ GREGORY 1997, 140, ricorda, inoltre, come la scelta di frammentare l'opera euripidea nel processo traduttivo in epoca modernista fosse piuttosto comune.

¹⁸⁷ VARNEY 2008, 62.

focalizza principalmente sui cori deriva dalla presenza di personaggi ai margini della comunità come donne, stranieri e anziani¹⁸⁸, ma è soprattutto l'intensità lirica e la carica emotiva di cui i cori si fanno portatori ad interessare H.D., aprendo ad una visione del mito classico più personale ed intima.

L'utilizzo dell'«Io corale» è senza dubbio l'eredità più grande che raccoglie da Euripide: secondo Gregory, Euripide è in assoluto il mentore indiscusso nella sua incessante ricerca di una voce poetica e il predecessore assoluto dell'adozione di quella che chiama una voce mercuriale ed espansiva¹⁸⁹. L'identità corale in H.D. si rende portatrice di unicità e molteplicità al contempo, consentendo ad identità alternative di coesistere all'interno di una sola: «it is at once and many, a single identity with a simple complex emotion and thought, and at the same time a multiple entity, projecting a kind of experience by consensus¹⁹⁰». H.D. non solo fa propria questa voce, ma ne enfatizza la complessità e ne estende la coralità: la polifonia di voci espressa attraverso l'alternanza pronomiale del «noi» e dell'«io» si modella all'unisono nel componimento fino ad acquisire una dimensione collettiva.

1.2.6 *Sea Garden*

Sea Garden (1916), la prima raccolta poetica di H.D., riprodotto anche in *Collected Poems* (1912- 1944), rappresenta una delle opere di riferimento del movimento imagista, grazie all'uso sapiente di immagini vivide ed istantanee ed il primo esempio di riscrittura classicista di H.D.. È una raccolta di sedici poesie moderne pastorali intrise di profonda introspezione che documentano tanto le caratteristiche fisiche della natura quanto i significati invisibili, tra nostalgiche rievocazioni e percezioni sensibili. Il titolo ossimorico, *Sea Garden*, prefigura l'incontro tra due elementi contrari ed opposti: da una

¹⁸⁸ HICKMAN- KOZAK 2018, 467.

¹⁸⁹ GREGORY 1997, 147. Secondo la studiosa, anche le poesie successive, come *Circe*, *Eurydice* e *Pygmalion*, che appartengono al filone personale e autobiografico, possono essere intese come monodie euripidee, in cui l'io narrante diviene quasi del tutto corale.

¹⁹⁰ GREGORY 1997, 145.

parte il giardino, spazio ordinato e circoscritto, delimitato dall'azione umana, dall'altra il mare, misterioso ed immenso, simbolo della maestosità della natura. Un incontro che ha luogo in uno spazio liminale che non è ancora terra, né del tutto mare, ma che consente alla poetessa la creazione di uno spazio poetico alternativo, a «site of in-between-ness¹⁹¹», in cui ogni elemento trova il suo opposto e contrario, tra passato greco e mondo moderno, tra umano e naturale, maschile e femminile: «The imaginative world of *Sea Garden* can be split into binaries: her imagist poems are often linguistically and thematically structured on polarities such as land and sea, hard and soft, ripe and unripe, wild and sheltered, swift and slow, stunted and lush, torn and whole, pointed and round, positive and negative, salt and sweet¹⁹²». Frammenti di ricordi ed elementi naturali appartenenti della nativa Pennsylvania si spogliano di ogni carattere identificativo per caricarsi di un nuovo potere associativo, che si fonde con le figure della mitologia greca e si esprime con il linguaggio modernista, dando vita ad una sorta di «America ellenizzata¹⁹³». Il verde simbolico del giardino marino è pervaso un'energia vitale che consente alla parola poetica di catturare gli elementi naturali in tutta la loro vigorosa dinamicità, mentre i suoi fiori, «Sea Rose», «Sea Lily», «Sea poppies», «Sea Violet», «Sea iris» si esprimono in un tripudio di colori dal movimento perpetuo, che acconsente alla trasformazione e al confronto con le avversità.

I fiori sono costantemente esposti al potere generativo ed insieme distruttivo della natura: trasportati, trasformati, spezzati, «slashed and torn» ('Sea Lily', l. 2) e «stunted» ('Sea Rose', l. 5), eppure ancora trionfanti e potenti, poiché è proprio il confronto con le avversità a dotarli di nuova anima, elevandoli a simbolo di una resistenza che li differenzia dai fiori che la tradizione letteraria ci ha consegnato¹⁹⁴. Una resistenza che non sarebbe possibile, secondo Davies, nell'opprimente rigoglio del giardino, dove i fiori sono certo più curati, ma non sono in grado di resistere alle avversità:

In these poems the flowers are often seen as passive in relation to the might of the sea, but this passivity is not a continuum with powerlessness, they do not flourish as they would in the protected garden, but they survive in the elemental and harsh seascape, and thus achieve a nobility, an autonomy which would not be realizable in the oppressive luxuriance of the garden¹⁹⁵.

¹⁹¹ O'CONNOR, 51

¹⁹² Friedman, 1983, 125-126.

¹⁹³ CAMBONI, 1990, 31.

¹⁹⁴ CAMBONI 1990, 34.

¹⁹⁵ DAVIES 1997, 41.

Il giardino selvaggio diviene dunque per H.D. luogo di possibilità, «the place of production both in a literal and metaphorical sense¹⁹⁶»: uno spazio in cui la donna, così come i fiori, può trovare riparo dagli ideali estetici e femminili ereditati dalla tradizione vittoriana e recuperare forza e vigore, malgrado le avversità che la circondano, con ostinata resistenza.

Rose, harsh rose,
marred and with stint of petals,
meagre flower, thin,
sparse of leaf,

more precious
than a wet rose
single on a stem
you are caught in the drift.

Stunted m with small leaf,
you are flung on the sand,
you are lifted
in the crisp sand
that drives in the wind

Can, the spice-rose
Drip such acrid fragrance
Hardened in a leaf¹⁹⁷?

Nel componimento *Sea Rose*, alla rosa tradizionale emblema della femminilità classica e idealizzata, H.D. contrappone la rosa marina che si spoglia dei petali con cui è stata connotata dalla tradizione canonica per vestirsi di un nuovo tipo di bellezza, non convenzionale e resiliente. Essa si presenta in tutta la sua essenzialità: è sottile, scarna, ma connotata da immagini che evocano tenacia e perseveranza. La rosa marina è «marred» e «harsh» poiché sceglie di fiorire in un ambiente ostile: «crisp sand/ that drives in the wind», preferendo sottoporsi al potere della natura piuttosto che alla protezione maschile. Se la rosa classica è caratterizzata dall'immobilità che la fissa sullo stelo,

¹⁹⁶ GUNDAR 2017, 75.

¹⁹⁷ H.D, *Sea Garden*, 1916, 1.

«more precious / than a wet rose / single on a stem», la rosa del mare è costantemente soggetta all'azione del vento, continuamente trasportata verso nuove direzioni. Ed è proprio questa sua volontà di accettazione e disponibilità alla trasformazione¹⁹⁸ ad accentuarne la forza e la resilienza. La rosa del *Sea garden* non possiede il profumo morbido e delicato della rosa classica, ma un odore aspro ed intenso, derivante dalla forza acquisita dall'esperienza. Una fragranza assai più persistente della rosa stereotipata, come ribadito dalla terzina finale: «Can the spice-rose /drip such acrid fragrance/hardened in a leaf?». La rosa del mare diviene metafora di nuova concezione di femminilità che sovverte potentemente gli ideali canonici della donna vittoriana, simbolo di una bellezza immobile, protetta e delimitata, ridotta a mero oggetto ornamentale all'interno dello spazio angusto dello «Sheltered Garden», per lasciare spazio ad una bellezza alternativa, libera dai confini, che trova la propria forza nella sua lotta personale contro le ostilità e nella propria capacità di autoaffermazione. Il paesaggio della riva, unito all'immagine del fiore selvaggio che resiste, diventa, secondo O'Connor «a site of self-actualization», luogo di esplorazione di tutte quelle identità marginali ed androgine che popoleranno poetica futura di H.D., uno spazio antitetico all'ordine precostituito della civiltà occidentale, in cui perseguire una forma di bellezza al di là delle mere definizioni e delle logiche binarie: «[it] becomes emblematic of an androgynous, Imagist, naturalist poet, themselves asserting and testing the fluidity of their poetic identity¹⁹⁹». Il giardino marino può essere interpretato come un invito alla riconsiderazione delle norme sociali e di genere, una sorta di Eden dalle sfumature moderniste, in cui tutte le diversità possono coesistere in armonia attraverso il potere della parola poetica.

¹⁹⁸ CAMBONI 1990, 35.

¹⁹⁹ O'CONNOR, 52.

1.3 Correggere la tradizione attraverso il processo di «revisionist myth-making»

«But what if the “object” started to speak? » scrive Luce Irigaray in *Speculum of the Other Woman*²⁰⁰ (1985), puntando il dito contro una tradizione fallocentrica che ha privato la donna della possibilità del dire, attraverso un linguaggio articolato secondo una sintassi patriarcale, in cui l’uomo riveste il ruolo di soggetto autentico del discorso e verbo assoluto, mentre la donna è l’oggetto agito, nominato, definito. Ed è proprio la mancanza di rappresentazione della figura femminile nel contesto sociale, che spinge H.D. ad investigare in quelle che Duplessis definisce le «building-block stories²⁰¹», baluardo della tradizione patriarcale, spaziando dall’epistemologia, alla mitologia, alla letteratura, fino alle sacre scritture. Opere di cui l’uomo è autore unico ed indiscusso, o per usare le parole di Gilbert e Gubar un «procreatore», «un patriarca estetico», che non solo detiene il potere di generare, ma ha il potere di creare una posterità sulla quale ha il diritto di rivendicare:

In patriarchal Western culture. Therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis power, is not just the ability to generate life, but the power to create a posterity to which he lays claim²⁰².

Una posterità che nel patrimonio mitologico trova la sua cristallizzazione più potente, a causa di rappresentazioni femminili generalizzate o stereotipate, sintetizzate attraverso immagini di virtuosità o negatività, che contribuiscono al rafforzamento della cultura androcentrica nella storia del pensiero occidentale. Se è vero, come afferma Finley che «hero has no feminine gender in the age of heros²⁰³», H.D. avverte come un dovere prioritario compensare questa mancanza, ripartire da ciò che è stato «sparso nei cocci calpestati dagli uomini²⁰⁴» per risalire alla radice greca della violenza occidentale²⁰⁵ in cui il femminile è stato letteralmente silenziato e cancellato. Rileggere la cultura classica significa per H.D. recuperare le storie delle figure femminili, con l’obiettivo di ristabilire,

²⁰⁰ IRIGARAY, L., 1985, 135.

²⁰¹ DUPLESSIS 1986, 86.

²⁰² GILBERT S., GUBAR S., 1979, 6.

²⁰³ FINLEY M., 1978, 32.

²⁰⁴ H.D., *Collected Poems*, 303.

²⁰⁵ CAVARERO A. 2007.

per dirla con Vitale, una «giustizia retrospettiva²⁰⁶»: dare vita ad un nuovo genere letterario che possa recuperare le testimonianze e cantarne per la prima volta le gesta: un'epica, o un'anti-epica al femminile (e per molti aspetti femminista).

Scorrere le pagine del vastissimo repertorio poetico di H.D., significa venire a contatto con uno sconfinato pantheon di figure femminili dell'antichità classica, rappresentativo di aspirazioni e necessità: Ifigenia, Elena, Euridice, Circe, Leda, Cassandra, Teti, Penelope²⁰⁷. Figure ridotte al silenzio, per le quali H.D. si impegna a fornire una voce e un'identità, attraverso il processo di quello che Ostriker definisce «revisionist mythmaking», ovvero la creazione di miti revisionisti:

Let me at this point therefore define the term “revisionist mythmaking” [...] Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth and the potential is always present that the use will be revisionist: the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessels filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible²⁰⁸.

L'appropriazione del linguaggio diventa per le figure femminili un atto necessario di ribellione alla cosiddetta legge dei padri, colpevole di aver trasformato le proprie figlie nelle «invisible wom[e]n in the asylum corridor²⁰⁹» e una possibilità per la loro entrata fragorosa nella storia²¹⁰. Il recupero e la ri-creazione del mito, oltre a consentire di proiettare sulla storia la versione femminile, permettono ad H.D. di correggere le asimmetrie di genere e gli stereotipi incorporati nel mito femminile, concedere alle donne un ruolo che le liberi dal sentirsi colpevoli per essere troppo o per non essere abbastanza, come affermerà qualche anno dopo Hélène Cixous:

Scrivere, atto che [...] la strapperà alla struttura soggetta al super-io nella quale le era riservato sempre lo stesso posto di colpevole (colpevole di tutto, ogni volta: di avere dei desideri, di non averne, di essere frigida, di essere troppo? calda? di non essere le due cose contemporaneamente; di essere troppo madre, di non esserlo abbastanza; di avere dei figli e di non averne; di allattare e di non allattare.

²⁰⁶ VITALE M., in BONO P., SARRASINI B., 2014, 148.

²⁰⁷ Il volume *Collected Poems 1912-1944*, raccoglie tutte le poesie di H.D. scritte prima del 1945 e ripercorre l'intera poetica di H.D., dall'approccio imagista, allo stile profetico-visionario degli anni trenta, culminato nella Trilogia di Guerra.

²⁰⁸ OSTRIKER 1982.

²⁰⁹ MORGAN in OSTRIKER 1982, 69.

²¹⁰ CIXOUS 1976, trad.it 1997.

Nella sua re-visione della tradizione epica, H.D. non vuole limitarsi al recupero e alla re-introduzione della figura femminile nel discorso mitologico, ma offrire una possibilità concreta di ri-definizione dell'identità e delle strutture sociali che fino a questo momento l'hanno governata. Dotare la donna di una voce significa consentirle di esprimersi in senso sociale e letterario, sia in quanto soggetto poetico, sia in quanto autrice, come la stessa H.D., nel tentativo di dare vita ad una nuova tradizione culturale. È per questa ragione che Rich definisce la revisione un “atto di sopravvivenza”, attraverso cui individuare un nuovo spazio per la riappropriazione del sé: [...] And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is a part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society²¹¹.

Attraverso il processo di mitopoiesi revisionista le figure femminili della tradizione mitica iniziano a farsi strada con eleganza e determinazione ed iniziano a narrare la loro storia in prima persona, gettando le basi per il femminismo moderno.

1.3.1 Il potere della parola in *Trilogy*

Gli anni a cavallo tra le due guerre mondiali, rappresentano per Hilda un momento di crisi intellettuale e diffusa ansia interiore, spingendola verso l'incessante ricerca di una nuova direzione poetica, che la costringe, una volta per tutte, ad un confronto diretto con la tradizione patriarcale. È ad essa che H.D. imputa le principali responsabilità della crisi della civiltà occidentale, dei suoi nazionalismi aggressivi e dittatoriali, frutto di un'etica maschile che presuppone implicitamente l'uomo come unico soggetto del diritto e della società. Una mascolinità ormai disorientata e turbata dalla perdita di certezze, nel suo viaggio letterale e figurativo verso la terra di nessuno: «all have become not just no-men, no-bodies, but not-men, un-men²¹²». Per questo, malgrado le forti perdite subite e nella piena crisi di quella che definisce la sua «war-phobia», H.D. sente il bisogno di prendere

²¹¹ RICH A., 1972, 18.

²¹² GILBERT S., GUBAR S., 1989, 260.

le distanze dalla visione dei suoi colleghi modernisti, mostrandosi fermamente determinata a fornire il proprio contributo di intellettuale alla crisi culturale e sociale che il suo secolo sta attraversando. Colta da un bisogno di rinnovamento e redenzione spirituale, «she felt out of this terror, resurrected», individua proprio nella guerra l'opportunità di riflessione e redenzione. E laddove il pescatore di Eliot siede ferito sul fiume ad osservare la sua terra morente e a constatare la distruzione fisica e culturale della società che lo circonda, H.D., pur circondata da «ruin everywhere²¹³ [...]», «the fallen roof, [...] through our desolation²¹⁴ » sente che aprile non può essere il mese più crudele per l'umanità, ma può e deve trasformarsi nel mese della determinazione e della ricostruzione. In uno scenario di desolazione, tra edifici ridotti a macerie dal fuoco dei bombardamenti nazisti, H.D. è pervasa dalla convinzione che, malgrado le superfici siano destinate a sgretolarsi, le fondamenta, le radici della civiltà, possono restare ancora potentemente vive, così come gli esseri umani, poiché «inspiration stalks us / through gloom», «l'ispirazione ci perseguita», grazie al potere della parola poetica ed alla sua capacità di resistenza²¹⁵: «yet the frame held²¹⁶ », («eppure la cornice ha retto²¹⁷»). Per questo il compito del poeta è tornare a guardare al passato, ripartendo dai frammenti, «the shards men tread upon²¹⁸» per trovare una nuova via, che conduca ad un rinnovamento sociale e culturale.

Ancora una volta l'ispirazione profetica sembra giungere dai valori provenienti dall'eredità morava, nel cui principio H.D. intravede la possibilità di sanare le fratture di una società ormai in balia di nazionalismi aggressivi e dittatoriali e ripristinare l'armonia perduta, attraverso i valori di armonia e la tolleranza: «bringing the ancient secrets of Europe and the ancient secrets of America into a single union of power and spirit, a united brotherhood, a Unitas Fratrum of the whole world²¹⁹». Ma è sul potere della parola che le

²¹³ La dedica della trilogia “To Bryher: for Karnak 1923 from London 1942” evidenzia il parallelismo tra le rovine di Londra, causate dalla Seconda Guerra Mondiale con quelle di Karnak in Egitto.

²¹⁴ H.D., *The words Do not fall*, 1973, 3.

²¹⁵ A riguardo si veda FRIEDMAN S., DUPLESSIS R.B. 1990, 305-306.

²¹⁶ H.D., *The words Do not fall*, 1973, 3-4.

²¹⁷ Come afferma ROBINSON J.S. 1982, 305, «the walls that do not fall» rappresentano i muri di Londra, simbolo delle fondamenta del mondo occidentale che resiste alla minaccia di Hitler e del fascismo, ma sono anche metafora della psiche, che sprigiona, secondo una visione palinsestica, una nuova energia creativa; secondo GUBAR 1978, 207, i muri sono la testimonianza delle barriere tra i popoli, ma conservano all'interno della loro struttura i resti di messaggi scritti – anagrammi e crittogrammi – che consentono al poeta eludere le divisioni, attraverso la comunicazione tra il presente e il passato.

²¹⁸ H.D., *Tribute to the Angels*, 1973, 63.

²¹⁹ H.D., *The Gift*, 214.

sue certezze più salde sembrano trovare il proprio fondamento: dopo un lungo periodo di crisi personale e poetica, legato all'orrore delle due guerre, H.D. è colta da una rinnovata linfa creativa che culmina nella stesura di *Trilogy*²²⁰, composta tra il 1942 e il 1944. L'opera è una raccolta di poesie composta da tre sezioni²²¹, *The Walls Do Not Fall*, *Tribute to Angels* e *The Flowering of the Road*, in cui ogni libro rappresenta una tappa fondamentale di un percorso di conoscenza che ha origine con l'immagine pre-cristiana di Amon-Ra in *The Walls Do Not Fall* e culmina nell'immagine della «white lady», figura sincretica e altamente simbolica in tutta l'opera di H.D. *Trilogy* può essere interpretata come la risposta letteraria e poetica di H.D. alla devastazione della guerra ed una meditazione psicologica sul potenziale trasformativo della parola poetica, che torna a risuonare profetica nei versi dell'Apocalisse, ribadendo la subordinazione della spada (sword) al verbo (word) «[...] remember, O Sword, [...] / in the beginning / was the Word²²²». La parola si afferma dal principio contro la logica della spada come origine e principio dell'esistenza e unico strumento di resistenza alla guerra e alla devastazione. E mentre la società in frantumi invoca ardentemente un restauratore, H.D. è consapevole che a farsi portavoce del suo processo di revisione non potrà essere un eroe, né un profeta o un messia, poiché l'ordine patriarcale ha avuto la sua possibilità ed ha fallito. È giunta l'ora di correggere la tradizione dotandola di una nuova voce in grado di recuperare quella purezza originaria che il mondo in balia del patriarcato sembra avere smarrito; attuare quella che Friedman chiama una revisione alchemica, «rectification of the tradition» o sublimazione della tradizione²²³, alludendo al processo chimico orientato a raffinare e purificare, convertire da uno stato inferiore a uno stato sublime²²⁴. Non è casuale che *Tribute to the Angels*, la parte centrale della Trilogia, si apra proprio con un'invocazione ad Ermete Trismegisto, patrono degli alchimisti ed interpretazione greca del dio egizio

²²⁰ L'opera, completata un anno dopo *Tribute to Freud*, segna una rottura con le poesie liriche degli anni venti ed inaugura la poesia epica e visionaria che culminerà nel poema epico *Helen in Egypt*: in entrambe le opere, l'ispirazione poetica trova il suo fondamento nell'inconscio e nella visione estatica, attraverso l'interpretazione e la traduzione delle immagini geroglifiche.

²²¹ Dapprima pubblicati separatamente, i tre libri furono riuniti nel 1973 a cura di Norman Holmes Pearson

²²² H.D., *The words Do not fall*, 1973, 10.

²²³ Il processo alchemico diviene inoltre il mezzo attraverso cui purificare, liberare la donna dai sistemi linguistici patriarcali, rimescolando, fondendo, letteralmente i segni e privarli delle connotazioni negative o passive con stata definita nel corso dei secoli, per sostituirli con nuove associazioni.

²²⁴ FRIEDMAN 1987, 245.

Thot/Ernes, inventore della parola. Una chiara volontà di fondere la propria poesia con l'alchimia²²⁵:

Hermes Trismegistus
is patron of alchemists;

his province is thought,
inventive, artful and curious;

his metal is quicksilver,
his clients, orators, thieves and poets

steal then, O orator,
plunder, O poet²²⁶,

La nuova voce prende vita tra le macerie degli edifici distrutti dalle bombe e proviene da una figura femminile vestita di bianco, la «white lady», giunta per sovvertire l'intera tradizione fallocentrica. Essa, infatti, non compare, come vorrebbe la tradizionale iconografia cristiana fissata nell'alone dorato delle vetrate di una chiesa, «her head bowed down with the weight of a domed crown», «con la testa chinata/ dal peso di una corona a cupola», «trapped in a golden halo²²⁷», «intrappolata nell'alone dorato» delle cattedrali, dei chiostri, imprigionata nella grotta come la sibilla:

But she is not shut up in a cave,
like a Sibyl; she is not

imprisoned in leaden bars
in a coloured window²²⁸

E non è ritratta con in braccio il bambino, nel suo ruolo di madre e tramite del salvatore, ma con un libro in mano composto da pagine bianche, «The unwritten volume of the new²²⁹», che invitano a nuove parole ed a nuove possibilità.

²²⁵ Secondo GRAHAM S. 2002, 163, l'evidente oscurità di certi passaggi dell'opera sono legati all'impostazione alchemica dell'opera e soprattutto «the urge to communicate and the will to obscure, the simultaneous desire for and fear of free expression».

²²⁶ H.D., *Tribute to the Angels*, 62.

²²⁷ H.D., *Tribute to the Angels*, 93.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ *Ivi*, 103.

La dea con il libro in mano appare per inaugurare una nuova teologia al femminile di cui un'altra donna, l'artista, è chiamata a farsi carico, inscrivendo nel testo una profezia di rinascita che saprà far fiorire una nuova cultura dalle ceneri di quella patriarcale²³⁰». Una profezia volta ad attuare un profondo ribaltamento dei paradigmi originari, baluardo della cultura patriarcale, spostando il focus dal bambino alla madre, dal messia alla genitrice, dal fine al mezzo.

All'interno di questo rinnovato contesto la figura femminile si libera dagli schemi ritagliati per lei dalla cultura teologica patriarcale e si afferma—come nuova autorità femminile di “scriba e autrice”, non più subordinata alla figura maschile del salvatore, ma figura attiva di redenzione e rinnovamento, «but is herself the one», messaggera di una rivelazione non più univoca, singola, ieratica, autoritaria, ma partecipativa: «one of us, with us²³¹». Attraverso la sua figura, H.D. intende avviare una riconsiderazione²³² dell'assolutismo e della autoritarità del ruolo profetico incarnato dall'uomo, dal Cristo dell'Apocalisse fino alla figura profetica di Giovanni Battista ed avviare un processo di revisione di una religione che non ammette alternative o deviazioni dalla legge del padre «Thou shalt have none other gods but me²³³», «Non avrai altro dio all'infuori di me». Per usare le parole di DuPlessis: «H.D. creates a narrative in which the misogynist prophet is proved wrong, by both the “feminine god” and female prophet, [...] “the goddess is god, ”, la dea è dio²³⁴».

La «donna in bianco²³⁵», prefigurazione del divino femminile, sfida e sovverte le gerarchie della religione tradizionale, proponendo una forma unitaria del divino femminile che si esprime attraverso una nuova trinità: la vergine, il profeta e lo spirito santo. E laddove la prospettiva maschile prediligeva la forza e la prevaricazione, la dea bianca rappresenta «the counter-coin-side/ of primitive terror», è la forza femminile che si oppone al caos e alla devastazione, «she is not-fear, she is not war²³⁶» ed è forza creativa

²³⁰ LEONE C. in CAMBONI M. 1995, 75.

²³¹ H.D., *Tribute to the Angels*, 107.

²³² Secondo BARNSTONE 1998, vii–viii, H.D. non fonda una nuova religione, ma di certo ‘makes it new’, nel senso poundiano del termine, creando una scrittura eclettica che deriva dalle tradizioni egiziana, greca e biblica.

²³³ H.D., *The Walls No not Fall*, 1973, 50.

²³⁴ DU PLESSIS R.B., 63-64.

²³⁵ OSTRIKER A.S., 1983, 33 interpreta la figura della dea in bianco come l'equivalente femminile del Cristo trasfigurato.

²³⁶ H.D., *Tribute to the Angels*, 104.

che oppone la molteplicità dell'inconscio femminile alla razionale ed univoca coscienza maschile, con l'obiettivo di scardinare l'ordine sociale preesistente:

her book is our book; written
or unwritten, its pages will reveal

a tale of a Fisherman,
a tale of a jar or jars

he same — different — the same attributes,
different yet the same as before²³⁷.

Essa giunge per contrastare la forza e la violenza del mondo patriarcale, personificato dal potere fallico della spada «the sword», con il potere della parola «the word» e della creatività: la spada, che un tempo ha annientato e seppellito la parola- ricorda H.D.- è l'ultima nata, «the younger brother, the latter-born» e per questo il suo potere è transitorio, «your Triumph, however exultant, must one day be over, in the beginning was the Word»²³⁸.

Attraverso la contrapposizione sword/word, H.D. riflette ancora una volta il conflitto tra l'universo maschile e l'universo femminile, tra la violenza e il potere rigenerativo., tra la distruzione e la creazione. Questa visione fa della «white lady» lei una figura sincretica, attraverso cui H.D. fonde e ingloba la tradizione esoterica e cabalistica con la filosofia greca ed egiziana, ma soprattutto ricolloca la Grande Madre²³⁹, simbolo di rigenerazione primordiale, andata perduta nella storia scritta dagli uomini²⁴⁰, grazie ad una riconnessione della religione cristiana a quella pre-cristiana. La figura femminile, un tempo *identificazione* del male, diviene la figura *curatrice* del male. La dea è inoltre personificazione di «Psyche, the butterfly /out of the cocoon²⁴¹»: l'anima che esce dallo spazio limitato del bozzolo e si riappropria della voce: «the return to the mother is a

²³⁷ Ibid.

²³⁸ H.D., *The Walls Do No not Fall*, 17.

²³⁹ Afferma GUBAR 1978, 112 «[...] it does seem to imply that a matriarchal genealogy had been erased from recorded history when this ancient female trinity was exorcized as evil, cast out of human consciousness by those who would begin in the Garden with Eve».

²⁴⁰ Secondo BROWN 1996, 352, H.D. «subverts the Christian tradition of the early Fathers- patriarchal theology – in terms of a “feminine” a/theology».

²⁴¹ H.D., *Tribute to the Angels*, 103.

journey which makes the rebirth of Psyche possible²⁴²», la voce della donna e la voce dell'artista che si riappropria della sua creatività.

Guardando al futuro, l'unica alternativa per H.D., sembra essere rappresentata dai valori femminili e matrilineari, la voce soffocata delle figlie di Eva²⁴³ che non hanno mai avuto la possibilità della parola ed oggi trovano una nuova rappresentazione «non più Era (la moglie), Demetra (la madre) , Atena (la figlia), Maria Vergine (serva del signore) ma Afrodite, la dea in se stessa e per se stessa, emblema della donna come tale al di fuori degli schemi ritagliati per lei dalla cultura patriarcale²⁴⁴».

²⁴² FRIEDMAN, 1987, 81.

²⁴³ La visione di *Trilogy*, secondo FRIEDMAN 1987, 249, testimonia l' imperiosa necessità di riappropriazione della parola da parte di H.D., poiché è solo restaurando il linguaggio, finora strumento di dominio in mano agli uomini e correggendo le alterazioni che hanno modificato l'accezione positiva del nome Venere, profanandolo in «venereous», per renderlo di nuovo con il nome Venere, che la donna potrà dare inizio al proprio processo di rinascita: «a world that has lost its vision of 'spiritual realism', a world dominated by 'the Sword'»

²⁴⁴ LEONE in CAMBONI 1995, 75.

CAPITOLO II

Dall'Elena narrata all' Elena narratrice. Rielaborazioni del mito nella letteratura anglofona

2.1 Un'ambigua liminalità

«Lasciando ai cittadini suoi, per retaggio il turbine
Degli scudi e dell'aste, e dei navigli l'impeto,
recando per sua dote ad Ilio lo sterminio,
audace oltre ogni audacia,
Elena a franco passo le porte valicò».



Questi potenti versi, in cui Eschilo racconta l'ultima notte di Troia, sembrano prefigurare il celebre dipinto «Elena alle porte Scee» del pittore simbolista francese Gustave Moreau

(1880): la figura di Elena si erge imponente su un paesaggio onirico tra le rovine fumanti di Troia, del tutto incurante dei corpi ai suoi piedi. Immobile, fissa come un'antica statua scolpita eternamente sul marmo, spettatrice impassibile di un destino ineluttabile. La sagoma senza volto ne sugella l'ineffabilità e la condanna ad infinite interpretazioni. Così, Elena varca i confini del mondo antico, si adatta ai vari contesti culturali e conquista un ruolo di primo piano nel panorama letterario, come nessun'altra figura della mitologia greca. I suoi tratti sfuggenti e le profonde contraddizioni hanno fatto di lei una figura di riferimento della letteratura contemporanea, che sin dal principio ne ha colto le potenzialità di soggetto letterario, consacrandola ad un inesauribile *Nachleben*. Come afferma Gumpert «With Helen it is hard to know, then, where to begin, or where to end. Helen has always already been abducted; she is always to be abducted again²⁴⁵».

Figura poliedrica e complessa, raccontare la sua storia significa, per usare le parole di Brillante «indagare la natura femminile nei suoi vari aspetti o almeno confrontarsi con l'immagine che la società greca si era costruita della donna in un lungo periodo di tempo²⁴⁶». Società²⁴⁷ che trova il fulcro dei rapporti familiari all'interno dei confini dell'*oikos*²⁴⁸, lo spazio domestico, custode per eccellenza di un equilibrio sociale basato su rigide divisioni gerarchiche²⁴⁹ che relegano la donna al ruolo dell'angelo del focolare, subordinandola inevitabilmente all'uomo²⁵⁰. Una società in cui ogni tipo di deviazione viene percepita come un rovesciamento inaccettabile, un'immotivata opposizione all'ordine solido della comunità patriarcale. In questo universo rigidamente ordinato, una figura come Elena, prototipo dell'adultera e traditrice per antonomasia, non può che distinguersi come elemento di alterità e devianza, gravandosi irrimediabilmente di una percezione distorsiva che, a partire dall'epoca omerica, ne sedimenterà a poco a poco lo stereotipo.

²⁴⁵ GUMPERT, 2001, 10.

²⁴⁶ BETTINI, BRILLANTE, 2002, 76.

²⁴⁷ Sul ruolo della donna nella società antica POMEROY 1978 XIV-XVI, SAVALLI 1983, 9-34, LEFKOWITZ 1986, 60-95; PERADOTTO 1984.

²⁴⁸ Come evidenzia MONTEPAONE 1993, 211 «La donna greca, domina il 'chiuso', l'ambito familiare, lo spazio domestico. Domina infatti nella cura di sé come moglie, madre di figli legittimi, padrona e custode dell'ordine domestico. Tutto questo rappresenta l'esclusivo universo all'interno del quale è attiva presenza».

²⁴⁹ Sul rapporto tra il genere e la mitologia si segnalano POMEROY 1975, FOLEY 1981, KUHRT 1983, SULLIVAN, 1987, HALPERIN-WINKLER-ZEITLIN, 1990; Sul femminile e il mondo classico, RILEY 1988, HALLETTE VAN NORTWICK 1997.

²⁵⁰ Commenta in merito IERANÒ 2021, 13, «mentre il gueriero conquista l'onore, *timé*, sul campo di battaglia, la donna deve guadagnarsi l'onore sul campo dell'*oikos*, armata di telaio e fuso».

Com'è noto, l'epopea omerica si poggia su un sistema valoriale che si configura attraverso la proposizione di paradigmi comportamentali e modelli di riferimento destinati all'imitazione e all'emulazione, concretizzati nella figura dell'eroe. Secondo l'immaginario collettivo, ogni personaggio dell'*epos* è contraddistinto da virtù eroiche e generalmente qualificato da un carattere di eccezionalità: l'azione guerriera di Achille, la *metis* di Ulisse, il coraggio di Ettore, la saggezza di Priamo. Ma *non Elena*. I suoi caratteri la rendono portatrice di un valore non riconducibile alla razionalità del *Nomos* positivo²⁵¹, per cui la sua bellezza non rappresenta mai una virtù come accade per gli uomini. È solitamente, colpa, responsabilità²⁵², frutto dell'incarnazione mitica di un'antica ossessione che trae origine dalle ansie culturali dell'ideologia di genere greca nei confronti della sessualità femminile²⁵³. Elena porta con sé, fin dalla nascita, un progetto divino secondo il quale perfino il nome²⁵⁴ scelto per lei sembra presagire una tragica coerenza con il suo sciagurato destino, secondo la radice «hel» (devastare, distruggere), che la associa, come ci ricorda Eschilo, alla catastrofe e alla distruzione: *helenaus* (distruttrice di navi) *heleptolis* (distruttrice di città) *helandros* (distruttrice di uomini):

Chi mai scelse il nome d'Elena,
 nome nunzio di sciagura —
 fu tal, certo, ora visibile
 prova n'hai, che, la ventura
 preveggendo, il dir fatidico
 spinse verso verità —
 per la donna che a tante contese
 fu segno, cui pronube
 fùr l'aste, che, come è palese,
 navigli e guerrieri a sterminio
 condusse, a sterminio città»?
Agamennone, (677-688)

Appare chiaro come Elena incarni l'espressione di un femminile estraneo che, stereotipicamente, viene addossato di impulsi insidiosi che minano la realizzazione

²⁵¹ SANDROLINI 2012, 45.

²⁵² KONSTANTINOS 2016, 190-201, osserva come la sua bellezza la riconduca costantemente a paradigma della trasgressione femminile, al punto che anche in termini linguistici «it is both the signifier (an instigator of action and a catalyst for the production of the meaning) and the signified (a site upon which many values and the heroic code of honor are inscribed, negotiated and validated). [...] She is both an agent in the production of meaning and the locus in which the aspirations of two armies are played out».

²⁵³ Sulla percezione del femminile nel mondo antico si rimanda a BLUNDELL 1995.

²⁵⁴ Sull'etimologia del nome di Elena si veda TASINATO 1990 e MURA 2005.

dell'universo maschile²⁵⁵. Suggestiva in quest'ottica, è la sintesi suggerita da Ruby Blondell, secondo la quale Elena incarna l'emblema della liminalità, condannata a vivere in un equilibrio che rischia costantemente di ribaltarsi «She must be sufficiently reluctant to suggest that she will not stray once she is married, but she must also actively desire her new husband²⁵⁶». Ed in effetti, ad ogni sua caratteristica corrisponde quasi sempre un correlativo contrario che la imbriglia in un destino segnato da ruoli: moglie e traditrice, dea e umana, bene e male. Elena è, come ricorda Bettany Hughes, non senza un filo di polemica femminista, «the woman men love to love and love to hate²⁵⁷».

È certamente innegabile che il testo omerico giochi un ruolo di evidente peso nella cristallizzazione della sua figura ed in particolare nella conseguente complicazione letteraria, attraverso un ritratto complesso e straordinariamente ambiguo. Omero la introduce sulla scena dell'*Iliade* solo nel terzo libro, ma affida agli altri personaggi il compito di offrirne una prima rappresentazione, attraverso versi che, seppur non esplicitamente biasimevoli, contribuiscono ad un accostamento diretto del suo personaggio ad un contesto di pene e sofferenza. Sono le parole di Era, durante l'assemblea degli Achei, ad introdurla per la prima volta come principale causa della morte di tanti eroi greci:

gli Achei, fuggendo sull'ampio dorso del mare
e lasciando in trofeo a Priamo e ai Troiani
Elena argiva, per cui già tanti Achei
Morirono a Troia, lontano dalla loro patria?
(Il.II 159-162)

Anche Nestore, nel tentativo di persuadere i compagni a concludere la battaglia, allude pubblicamente alla sua colpevolezza, esortandoli a «vendicare le lotte e i pianti per Elena» (590). Elena non si è ancora qualificata come un personaggio a tutti gli effetti, ma la sua fama la precede, mentre la sua colpa risuona più forte delle sue stesse azioni.

Anche nella sua prima comparsa di fronte ai consiglieri Troiani nel terzo canto

²⁵⁵ Secondo GOODSPEED CHADWICK J. 2017, 210, l'identificazione di Elena come capro espiatorio è il risultato di una lotta intrinseca per il potere e per l'identità maschile: "For Helen, this scapegoating turn in the master narrative concerning her means that she destroyed and contaminated some sort of golden conception about masculinity and manhood".

²⁵⁶ BLONDELL 2013, 14.

²⁵⁷ HUGHES 2005, 146.

dell'*Iliade*, è il potere della sua bellezza a precederla: Elena appare avvolta da un fascino che destabilizza chiunque la osservi. Eppure, è interessante notare come la sua perfetta bellezza sia quasi taciuta, puramente allusa o altrimenti evocata, raramente specificata nei suoi tratti corporei²⁵⁸, «quasi si temesse di violare l'ambito divino²⁵⁹». Laddove altre figure femminili come Briseide o Cassandra sono, seppur in minima parte prefigurabili, attraverso l'associazione a divinità come Afrodite (Il. XIX, 282, XXIV, 699), l'aspetto esteriore di Elena è reso solamente attraverso un ricco sistema di epiteti: «Elena dalle bianche braccia» (Il. III, 122), «Elena dai bei capelli» (Il. VI, 355), «Elena dal lungo peplo, illustre donna» (Il. III, 228). La sua bellezza è così straordinaria da non trovare un corrispettivo nel linguaggio umano, per questo, l'effetto della sua percezione è rimesso alla capacità immaginativa del lettore, che la prefigura attraverso la reazione emotiva dei personaggi e gli effetti che provoca sugli eventi.

In altri termini, la semiotizzazione di Elena sembra tradursi attraverso un processo di astrazione corporea che la priva di ogni specificità: è percepita come un vuoto fisico²⁶⁰ che deve necessariamente essere riempito da chi la guarda, come un luogo di significazione che dipende totalmente dalla proiezione maschile.

Di fronte alle porte Scee²⁶¹ Elena è una bellezza sconvolgente agli occhi degli anziani di Troia, i quali, al suo cospetto, sembrano vacillare nell'incertezza, quasi incapaci di decidere da quale parte collocarsi, al punto da avvalorare la legittimità della guerra: «Non sono da criticare i Troiani e gli Achei dalle belle gambiere/ Se tanto tempo hanno sofferto per una simile donna» (Il. III, 156-157). È proprio la perenne oscillazione di cui la sua figura è portatrice, secondo Gumpert, la caratteristica identificativa di Elena, che le impedisce, tuttavia, di essere identificata: «Helen as a subject is always elusive. She is always a graft, more than one thing at a time²⁶²». Eppure il suo potere fascinoso è

²⁵⁸ KONSTANTINOS 2016, 188, ricorda come in tutte le opere letterarie a partire dall'epica omerica, dalla lirica alla tragedia e alla filosofia, fino alla commedia, il suo aspetto fisico continuerà a rifuggire ogni rappresentazione testuale: «Helen's exceptional beauty is always a given. Its components, however, are invisible and kept firmly outside the realm of authorial discourse».

²⁵⁹ SANÒ 2007, 152.

²⁶⁰ KONSTANTINOS 2016, 156.

²⁶¹ AUSTIN 1994, 31, sottolinea l'ambivalenza di Elena in quanto soggetto osservatore e principale oggetto dello sguardo, motivo di orgoglio per i Troiani e motivo di tormento per i Greci «If Helen is required as a *witness* to the covenant between the Greeks and the Trojans, the plot requires also that she be *witnessed*. She may observe, but more important she must be observed. Her function is to be proudly displayed by the Trojans from the tower, and gazed at by the tormented Greeks, as the prize worthy of such as a contest».

[enfasi mia]

²⁶² GUMPERT 2001, xiii.

percepito da subito come insidioso e nefasto, «terribilmente somiglia alle dee immortali» (Il. III, 158): Elena è una bellezza che arma e disarmava; a ragione, non può essere definita una bellezza soggettiva, ma piuttosto «a beauty that is in the eye of the beholder» e come tale «may launch a ship or two, but only a beauty upon which all beholders agree can bind a generation of heroic males under oath and generate an enterprise as cataclysmic as the Trojan War²⁶³».

Nel suo continuo sottrarsi ad ogni tentativo di definizione, Elena sembra esprimere l'essenza stessa del sublime, la sua bellezza trasmette uno stato d'animo di sospensione che si traduce in «a delightful horror²⁶⁴» che travolge ed inibisce l'osservatore, provocando un vacillamento, un'inavvertibile vertigine, dovuta all'incapacità di comprensione. Le parole di Burke sono certamente utili per comprendere meglio la reazione degli anziani di Ilio:

La passione causata da ciò che è grande e sublime in natura [...] è lo stupore; e lo stupore è quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore. Di qui nasce il grande potere del sublime che, lungi dall'essere prodotto dai nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile. Lo stupore, come ho detto, è l'effetto del sublime nel suo più alto grado; gli effetti minori sono l'ammirazione, la riverenza e il rispetto²⁶⁵.

Elena rivela dal principio la sua duplice natura, la sua essenza si esprime in una tensione paradossale che la attesta come impulso irrefrenabile ed al contempo supplizio per l'uomo. Ecco perché è possibile rilevare dei tratti comuni con Pandora, poiché entrambe sono dilaniate dalla stessa, profonda dualità: entrambe sono il risultato della contraddizione tra il loro aspetto esteriore e la loro perversità interiore, «la disparità tra il loro fascino apparente e la loro fatalità essenziale. Entrambe sono fuorvianti e maliziose, non in virtù di qualcosa che sono in grado di dire o fare, ma in virtù di ciò che sono: in una parola, 'donne²⁶⁶'». Sia Elena che Pandora traggono origine dalle ansie culturali dell'ideologia di genere greca nei confronti della sessualità femminile, centrata nella

²⁶³ BLONDELL 2013, 48.

²⁶⁴ BURKE, 1970, 85.

²⁶⁵ BURKE 1985, 85.

²⁶⁶ MEAGHER 2002, 67, "Woman's noos or mind and heart, the seat of her perversity, was made by Zeus "apart" and "in the beginning." Zeus creates woman from the inside out, while men discover woman from the outside in. In other words, Zeus begins with the essential reality, while men start with the appearances. The intended and actual result is that women — Pandora, Helen, and "all the other tribes of women" — are desired by men, briefly, and then forever hated. In no more time than it takes for men to pass from illusion to reality, women pass from being objects of desire to being objects of loathing".

figura del *parthenos*, la femminilità selvaggia che deve essere addomesticata: Elena, esattamente come Pandora, incarna il *kalon kakon*, l'irriducibile complesso della bellezza e del male: la sua essenza è ossimorica e la sua caratteristica intrinseca è l'ambiguità, perennemente oscillante tra fascino e minaccia, bene e male, «a cause of evil in itself²⁶⁷». Questa visione fa di lei un pericolo, una figura ostile da cui i personaggi maschili devono in qualche modo tutelarsi, cercando di contenerla, sottrarla, condannarla ad un destino che la intreccia costantemente al volere degli uomini. Persino la sua origine è il risultato di un'esclusiva volontà maschile e generalmente frutto di una violenza, da parte di Zeus su Nemese, o su Leda; è l'unica figlia femmina tra i figli mortali di Zeus, sottratta giovanissima da Teseo a Tindaro, in seguito da Menelao, poi da Paride, di nuovo Meleao, fino ad Achille.

Anche in epoca moderna la maggioranza delle interpretazioni che la vedono protagonista provengono quasi interamente dalla penna maschile, attraverso la quale gli autori, così come gli eroi mitici, tentano di modellarla, incardinandola, ancora una volta, ai meccanismi archetipici della cultura patriarcale. Meccanismi predeterminati che la rendono, come giustamente nota la critica Cierra Childs, non un personaggio a tutti gli effetti, ma un ruolo da interpretare, «a modus operandi, a cause of the Trojan war, a gift to Paris, a motivation for violence and other such roles which describe her in terms of major events or male characters, rather than a character herself²⁶⁸».

Analizzando le molteplici rivisitazioni, è piuttosto frequente rintracciare una fertile permanenza del mito di Elena all'interno della letteratura anglosassone, il cui esito sfocia, il più delle volte, in un'eccessiva esasperazione delle caratteristiche stereotipiche: entità seducente ed insidiosa in epoca medievale, fascino malvagio nel teatro elisabettiano, colpa e ossessione nella letteratura tardo-ottocentesca.

²⁶⁷ *Ivi*, 14.

²⁶⁸ CHILDS 2018, 28.

2.1.1 Elena in Chaucer e Shakespeare: fra colpa e moralizzazione

In epoca medievale Elena fa la sua comparsa nella letteratura attraverso *Troilus and Criseyde* (1385), romanzo epico di Geoffrey Chaucer e *Troilus and Cressida* (1609), dramma shakespeariano. Nelle due opere la guerra di Troia non è più il fulcro della storia, ma si tramuta in ostacolo alla storia d'amore fra Troilo, principe troiano e Cressida²⁶⁹, figlia di un prete troiano esiliato, la quale, per uno scambio tra prigionieri, viene mandata nel campo acheo come ostaggio, finendo per tradire il suo amato.

La prima opera a raccontare la storia²⁷⁰ fu il poema in francese antico *Le Roman de Troie* del francese Benoît de Sainte-Maure nel dodicesimo secolo, ripresa, quasi due secoli più tardi nel *Filostrato* (1335) di Giovanni Boccaccio, fonte primaria per Chaucer.

Anche in *Troilus and Criseyde* Elena si conferma modello di bellezza indiscusso ed eterno oggetto di contesa, tuttavia, il suo personaggio, almeno nella prima parte dell'opera, acquista sfumature certamente più innovative rispetto al passato classico, mostrando una rinnovata sicurezza che rievoca per certi versi la Elena odisseica²⁷¹, come nota giustamente Maguire: «This is Helen domesticated: a hostess, initiating conversation (2.1605, 1625–7), holding Criseyde's hand (2.1604), comforting Troilus (2.1672–3), exuding sympathy (2.1576–7)²⁷² ».

Tuttavia, sebbene in epoca moderna la questione della colpa si faccia meno significativa, il giudizio maschile nei confronti di Elena, sembra ancora viziato da uno sguardo pregiudizievole e moralizzante che, non solo consolida la reputazione mitologica di donna infedele e principale responsabile del conflitto, ma contribuisce ad avviare un processo di oggettivazione che si intensificherà nella letteratura futura. Non a caso, il passaggio tra l'Elena omerica e l'Elena moderna avviene attraverso la figura di Briseida, la cui origine è rintracciabile nella fusione di due schiave di guerra, Briseide e Criseide²⁷³,

²⁶⁹ Per un approfondimento sulla storia di Troilo e Briseida a partire dal *Roman de Troie*, si rimanda a LUMIANKY 1957, 723-733 e TATLOCK 1903, 317-329.

²⁷⁰ Tra le riscritture successive della storia la *pièce* teatrale di JEAN GIRADOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) ed il romanzo contemporaneo di CRISTOPHER MORLEY *The Trojan Horse* (1937).

²⁷¹ Per un approfondimento in questo senso si rimanda a JUNG 2008.

²⁷² MAGUIRE 2009, 89.

²⁷³ Per una panoramica sulla figura di Criseide si rimanda al contributo di MIESZKOWSKI 2007 e NOLAN 1992.

date in dono, rispettivamente ad Agamennone e Achille (in Chaucer si chiama Criseida²⁷⁴, mentre in Shakespeare si chiama Cressida). Eppure, malgrado all'inizio dell'opera, Chaucer sembri liberarla dalla colpa, identificando la sua partenza da Troia come un ratto, un rapimento ad opera di Paride, «the ravissing to wreken of Eleyne. / By Paris don» (I. 62-63), nell'escludere la sua partecipazione volontaria ad ogni dinamica, il poeta contribuisce, di fatto, a privarla di ogni autodeterminazione, riducendola ad un mero trofeo di guerra di cui gli uomini possono disporre a proprio piacimento. Analogamente, è interessante notare come il giudizio medievale nei confronti delle donne colpevoli di trasgressione non sia meno ostile di quello dell'antica Grecia: piuttosto eloquente, in quest'ottica, il frequente utilizzo dell'appellativo «queene» (regina), peraltro omofono di «quene», che in inglese arcaico significa «sgualdrina». A tal proposito, Baswell e Beeckman notano come nelle diciannove volte in cui Elena è menzionata per nome, per ben sei volte, anche in contesti irrilevanti, il suo nome sia affiancato dal titolo di «queene», ribadendo la volontà dell'autore di giocare sulle proprietà omofone della parola²⁷⁵. Anche Bettany Hughes conferma il gioco di parole: «When Chaucer painted a rather gallant picture of Helen as the 'faire queene eleyne', he was quite possibly playing on a homophonic connection with the word for a harlot, 'a quene²⁷⁶». Eppure, Elena non sembra preoccuparsene: il suo personaggio ha ormai perduto le sfumature e le complessità che l'avevano contraddistinta nel poema omerico, per vestire i panni di una regina lasciva e seducente, del tutto incurante del conflitto in atto e delle sue implicazioni: «She's a royal lady at a party, not a queen under siege a woman at peace and secure with an immediate love, unconcerned with past attachments or the present conflicts issuing from them²⁷⁷». Degna di nota la scena in cui, con parole lusinghiere, esorta Troilo, fintosi malato per indurre Criseida ad avvicinarsi, ad alzarsi dal letto, incarnando il prototipo della cortigiana «piacevole» «delicata», «femminile», che lo avvolge delicatamente con le sue braccia, servendosi del «logos» e del «wit» unicamente per sedurre:

Eleyne, in al hire *goodly softe* wyse,
gan hym salve and *wommanly* to pleye

²⁷⁴ MAGUIRE 2009, 92, ricorda come all'inizio dell'età moderna Cressida ed Elena fossero nomi intercambiabili per indicare un tipo di donna sessualmente disinibita.

²⁷⁵ BASWELL, BEEKMAN 1988, 305.

²⁷⁶ HUGHES 2005, 145.

²⁷⁷ *Ivi*, 307.

And seyde, «iwys, ye moste algate arise!
Now faire brother, beth al hool, I preye!»
And gan hire arm right over his shulder leye,
And hym with al hire wit to reconforte;
As she best koude, she gan hym to disporte
(II, 1667-1673)

È, però, con *Troilus and Cressida* di Shakespeare²⁷⁸ che Elena entra ufficialmente nell'età moderna, malgrado il contesto non sembri poi così lontano dal mondo medievale. La storia è collocata in un universo mercantile fondato su precise leggi economiche che legittimano e naturalizzano l'oggettivazione della donna per sancire l'affermazione e l'onore dell'uomo. Ancora una volta, Elena rappresenta l'*alter ego* dell'infedele Cressida, «as fair a' Friday as Helen is on Sunday» (I.I. 76), con la quale condivide l'origine e il destino: Elena è greca e vive a Troia, Cressida è una troiana in territorio greco, entrambe le donne sono amate da un greco e da un troiano e sono sottratte e tramutate in mero oggetto di scambio dall'universo patriarcale. Come Cressida, Elena è qualificata con metafore commerciali ed espressioni tipiche del linguaggio mercantile che la spogliano, ancora una volta, della propria identità e della propria dignità: «Her bed is India, there she lies, a pearl²⁷⁹» (I.I. 102).

In questo universo predeterminato, perfino Ettore abbandona l'atteggiamento protettivo che aveva mostrato nei confronti della cognata nel poema iliadico: appropriandosi ironicamente dei versi di Marlowe, la descrive come una gemma preziosa da scambiare, «a pearl whose price hath launched a thousand ships And turned crowned kings to merchants» (II.II.88-89) ed un debito da sanare al debitore, il marito Menelao appunto, «all dues to be render'd to their owners²⁸⁰» (II.II.175), ribadendo come il suo destino sia una mera questione di onore: «a theme of honour and renown²⁸¹» (II.II.208). La metafora della perla, oltre a tracciare un parallelismo tra le due fanciulle, ribadisce che nell'universo patriarcale le donne non sono altro che merci da comprare, scambiare, proprio come qualsiasi altro bene. Secondo questa visione, Elena è completamente privata

²⁷⁸ Come nota MARTIN 1976, 57, con molta probabilità, Shakespeare si servì delle traduzioni di Chapman del 1598: «Shakespeare treated the story as an iconoclast treats an idol. It was Shakespeare's protest against Homer's attempt to impose upon the world and against Chapman in upholding him».

²⁷⁹ SHAKESPEARE 2003, 82.

²⁸⁰ *Ivi*, 125.

²⁸¹ *Ivi*, 126.

di ogni potere d'azione, non è una persona, ma un'entità astratta, per usare le parole di Suzuki «a commodity, a piece of merchandise» [...] «the male warriors confer value upon Helen as either an object with a price or an abstract 'theme' that serves to reflect and confirm male honour and glory²⁸²». È il valore e la consistenza che l'universo patriarcale le attribuiscono. In poche parole è, ancora una volta, ciò che gli uomini decidano che essa sia.

Come già accaduto in Chaucer, la sua unica possibilità di azione all'interno dell'universo economico maschile è assumere le vesti della seduttrice superficiale e vacua, che si rivolge agli uomini esclusivamente con espressioni di adulazione, «My Lord Pandarus, honey-sweet lord» (III.I. 64), a cui sono concesse poche battute, ma quasi sempre allusive ed intrise di riferimenti sessuali, per cui l'amore è ridotto a mero piacere fisico e l'eventualità di una gravidanza è derisa e ridicolizzata, «falling in after falling out may make them three²⁸³» (III.I.102-103).

Occorre, tuttavia, precisare che Shakespeare, a differenza di Chaucer, sembra concederle qualche raro istante di autoconsapevolezza: Elena mostra in più di un'occasione segni di timidezza e, quando viene accusata di aver tentato di sedurre Troilo, arrossisce e sembra vergognarsi di se stessa «and Helen so blushed²⁸⁴» (I.II. 171). Com'è evidente, siamo molto lontani da un approfondimento psicologico, ma la comprensione del genere femminile da parte di Shakespeare è certamente più profonda di quella di Chaucer, probabilmente perché influenzato dalla presenza di una sovrana donna in Inghilterra, la regina Elisabetta. Tuttavia, neanche in quest'opera Elena è scevra da giudizi severi e impietosi: il suo arrivo a Roma, come in Chaucer, viene definito «a rape» (II.II. 157), ma anche «The ravished Helen, Menelaus queen» (prologo, 9), eppure non vi è volontà di transigere sulla sua trasgressione²⁸⁵. Non le sono risparmiate battute sessiste ed espressioni di denigrazione: Ettore afferma che «she is not worth what she doth cost, The keeping» (II.II. 54), mentre Tersite, con disprezzo, la definisce «una sgualdrina», «all the argument is a whore and a cuckold²⁸⁶» (II.III.77-78). I soldati dell'accampamento greco le rivolgono battute a sfondo sessuale, alludendo perfino ad abusi di gruppo: «our

²⁸² SUZUKI 1989, 224-225.

²⁸³ Shakespeare, 2003, 143.

²⁸⁴ *Ivi*, 89.

²⁸⁵ Anche nel poema *The Rape of Lucrece* (1594) Lucrezia inveisce contro Elena definendola «the strumpet that began this stir». (1471).

²⁸⁶ Shakespeare, 2003, 130.

general doth salute you with a kiss. /'Twere better she werekiss'd in general» (IV.V. 19–21), infine, Diomede la apostrofa con parole sprezzanti, dapprima paragonandola a seta sporca e cibo avariato «we turn not back the silks when we have soiled them») (II.II. 73–75), fino a definirla una carogna contaminata, simbolo di morte e distruzione: «For every false drop in her bawdy veins/ A Grecian's life hath sunk; for every scruple/ Of her contaminated carrion weight/ A troyan hath been slain²⁸⁷» (IV.I. 70–73).

2.1.2 Elena in Marlowe: *Heavenly Hel(l)en*

Afferma Brillante che la presenza di Elena nella storia «non sarebbe neppure cominciata senza la mediazione della poesia²⁸⁸» ed in effetti la sua figura torna ad animare il teatro elisabettiano attraverso uno dei versi più celebri della letteratura inglese, che la consacra come «the face that launched a thousand ships», «il volto che ha lanciato un migliaio di navi». Con *The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus* (1604) di Christopher Marlowe, Elena entra ufficialmente nell'universo dell'occulto, facendo convergere su di sé i temi principali del moralismo cristiano, che la interpretano come bellezza fatale, personificazione del legame tra seduzione femminile, irrazionale e forze oscure. Attraverso la leggenda di Faustus, studioso tedesco vissuto all'inizio del XVI secolo in Germania, l'opera esplora il conflitto nascente dell'intellettuale rinascimentale, lacerato da una drammatica lotta interiore tra la sfera teologica e la sfera umanistica. Nella sua insaziabile sete di conoscenza, Faustus è disposto a barattare la sua anima con il demonio, personificato proprio da Elena, per inseguire la propria ambizione personale e trascendere la limitatezza dell'uomo, attraverso l'uso della necromanzia.

La prima manifestazione di Elena all'interno dell'opera avviene su richiesta degli studenti di Faustus, che si interrogano su chi sia «the beautifullest in all the world» (XVIII, 11–12): Faustus acconsente alla sua apparizione come segno tangibile del suo

²⁸⁷ *Ivi*, 171.

²⁸⁸ BETTINI, BRILLANTE 2002, 35.

potere e sin dalle primissime parole è possibile cogliere un esplicito richiamo alla reazione degli anziani di Troia al suo cospetto: «No marvel though the angry Greeks pursued/ With ten years war the rape of such a queen / Whose heavenly beauty passeth all compare» (5.1.27-29). Proprio come in Omero, il suo aspetto fisico non è mai reso esplicito, ma alluso attraverso sapienti metafore ed iperboli, che lasciano i dettagli alla capacità immaginativa del pubblico: Elena è «the admirablest lady that ever lived», «a peerless dame of Greece, whom all the world admires for majesty» (V.I. 15-16), eppure la sua bellezza è curiosamente celebrata attraverso il paragone con divinità maschili: Elena è più bella dell'aria della sera, «fairer than the evening aire» (1781), ma è più luminosa di Giove e più amabile di Apollo: «Brighter art thou than flaming Jupiter / [...] More lovely than the Monarch of the sky²⁸⁹» (1783-1785), alludendo, ancora un volta, alla sua doppia natura e alla sua imperitura ambiguità. Come l'Elena iliadica, è figura del dolore e della dannazione e come l'Elena odisseaica, è tacitazione di pene ed angoscia, come afferma lo stesso Faustus: «That heavenly Helen which I saw of late/ Whose sweet embracings may extinguish clean/ These thoughts that do *dissuade me from my vow*».

Tuttavia, malgrado non le sia mai concessa facoltà di parola lungo tutto il corso dell'opera, è già possibile scorgere il suo profondo legame con il *logos*, al punto che Maguire la definisce «a metaphor for language», in quanto ancora più insidioso ed ingannevole della magia stessa, a causa della sua duplicità, un sistema di segni in cui nulla corrisponde a ciò che si intende davvero: «Be silent then, for danger is in words» (V.1.25), dirà Faustus. Nel celeberrimo monologo a lei dedicato nel quinto atto, che sugella la disperazione delle ultime ore di Faustus, «at the climax of the play [Doctor Faustus], his crowning desire is a tryst with Helen of Troy, the most beautiful character in the best book ever written²⁹⁰» le parole riflettono, drammaticamente, questa duplicità, così come il duplice desiderio di Faustus di affermare ed al contempo perdere se stesso.

Was this the face that launch'd a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss²⁹¹:

²⁸⁹ In epoca elisabettiana alle donne non era consentito recitare, pertanto nella scelta di comparare la bellezza di Elena con le divinità maschili, è possibile cogliere un'ironica allusione all'interpretazione di ruoli femminili da parte di attori uomini.

²⁹⁰ RIGGS 2004, 59.

²⁹¹ Anche Didone si serve di questa espressione, paragonandosi ad Elena: «He'll make me immortal with a kiss», mostrando come Marlowe, proprio come Faustus, sia ossessionato dalla figura di Elena.

Her lips suck forth my soul, see where it flies.
Come, Helen, come, give me my soul again.
Here will I dwell, for heaven is in these lips,
And all is dross that is not Helena.
I will be Paris, and for love of thee
Instead of Troy shall Wittenberg be sacked,
And I will combat with weak Menelaus,
And wear thy colours on my pluméd crest.
Yea, I will wound Achilles in the heel,
And then return to Helen for a kiss.
O, thou art fairer than the evening's air,
Clad in the beauty of a thousand stars.
Brighter art thou than flaming Jupiter,
When he appeared to hapless Semele:
More lovely than the monarch of the sky,
In wanton Arethusa's azured arms,
And none but thou shalt be my paramour.

(V.I, 92–111)

«Fu questo il viso che varò mille navi
E bruciò le torri immense di Troia?
Elena, rendimi immortale con un bacio.
Le sue labbra succhiano l'anima, guarda dove vola.
Vieni Elena, vieni, ridammi l'anima.
Qui resterò, che il cielo è in queste labbra
E tutto tranne Elena è fango.
Mi farò Paride e, per amor tuo,
non Troia ma Wittenberg sarà distrutta,
E lotterò col fiacco Menelao
e avrò il tuo degno sull'elmo piumato.
Sì, ferirò Achille nel tallone
E poi tornerò da Elena per un bacio.
Sei più dolce dell'aria della sera
Che veste la beltà di mille stelle,
Più luminosa di Giove in fiamme,
Quando apparve a Semele sfortunata,
più dea del dio del cielo
Che Aretusa stringe vogliosa nelle braccia azzurre,
E nessun' altra sarà mia amante²⁹².

²⁹² La traduzione è di D'AGOSTINO 1983.

Faust si immagina come un novello Paride che abbatte le barriere del passato per rifondare un nuovo presente in cui il conflitto di Troia è sostituito dalla guerra di Wittemberg, mossa contro «un debole Menelao» ed un Achille ferito mortalmente al tallone per amore di Elena: «I will be Paris, and for love of thee, | In stead of Troy shall Wittenberg be sack» (V, II.101). Degna di nota l'omofonia «heel» /Hellen, ad indicare il punto massimo di vulnerabilità, rappresentato, rispettivamente, dal tallone per Achille e da Elena per Faustus, sancendone la fine, così come il gioco di parole tra «heel», «Helen» e la radice «hell» (inferno). A tal proposito, è interessante notare come nell'altra versione dell'opera, il cosiddetto «B-Text», Marlowe avesse scritto «Hellen», quasi a sottolineare ai lettori il gioco ossimorico che caratterizzerà lungo tutto il corso dell'opera la figura di Elena, «Enter Hellen again, passing over two cupids».

Nel delineare il ritratto di Elena, Marlowe recupera tutta l'ambiguità omerica, esaltandone profondamente la natura dicotomica originaria: quella che appare, infatti, non è una donna in carne ed ossa, ma una figura somigliante, una copia ingannevole, non dissimile dall'*eidolon* che ritroveremo in Stesicoro ed Euripide. Elena si svela al pubblico attraverso una doppia apparizione, è affiancata da una coppia di cupidi²⁹³ e si insinua all'interno del limbo faustiano in cui dimora una coppia di angeli, che incarnano l'eterna lotta dicotomica tra il bene e il male. È descritta come una creatura celestiale «heavenly Helen» (V.I 85) e amante fatale: «She is slippage: woman and goddess, the beautiful and the monstrous, absence and presence. She cannot be killed, because she was never alive in any normal way. Helen is an ontological problem the scapegoat tries to resolve through an ethical problem²⁹⁴». Inoltre, sottolinea ancora Maguire, la sua duplicità non si risolve solo nel suo personaggio, «everything to do with Helen is doubled²⁹⁵»: è negli altri personaggi, nelle scelte lessicali, nelle istruzioni della sceneggiatura, negli attori stessi. Il paradosso dell'*eidolon* si spinge fino all'aspetto linguistico, all'interno del quale Elena si fa portatrice di una nuova realtà, in cui ogni elemento che le appartiene diviene l'opposto dell'altro, esattamente come la sua essenza. A riguardo, Forsyth nota una precisa corrispondenza tra le caratteristiche di Elena e le immagini rievocate da Faustus,

²⁹³ Secondo HUGHES 2005, 300, la presenza dei due amorini indica un evidente parallelismo con la figura di Elena e quella di Afrodite, archetipo di bellezza e amore erotico, ma anche un possibile legame tra la Elena del sedicesimo secolo e la Elena del primo secolo, ex prostituta di Tiro e compagna di Simon Mago, fondatore dello gnosticismo.

²⁹⁴ MAGUIRE 2009, 135.

²⁹⁵ MAGUIRE 2006, 44.

attraverso la combinazione di scelte stilistiche che in maniera sempre più evidente contrappongono suoni e significato, per rimarcare potentemente la natura dicotomica di Elena e le emozioni contrastanti che la sua vista suscita: ai sostantivi costituiti da consonanti dure, che richiamano la violenza della guerra («combat, colours, crest») si contrappongono sostantivi dai suoni più delicati che riconducono al campo semantico dell'amore e della bellezza («sweet», «soul», «see» / «face», «flies²⁹⁶»); anche il bacio che Faustus desidera ardentemente è descritto dapprima dal verbo più intenso «suck» (succhiare) «Her lips suck forth my soul» (4), che si contrappone a «kiss» (baciare) , «make me immortal with a kiss» (3). Questa natura ossimorica estende la figura di Elena ben oltre il binomio bene / male, e la rende principale depositaria delle istanze contraddittorie dell'*early modern*, incarnando e problematizzando interrogativi fondamentali a cui da sempre l'uomo cerca di dare risposte, tra predestinazione calvinista e libero arbitrio umanista, tra scelta e coercizione, immobilismo e ambizione sociale, «asking questions about what it meant to be a woman, what it meant to be a man; about what it meant to be human²⁹⁷». Elena rappresenta la perfetta bellezza classica cui il rinascimento elisabettiano aspira, ma le sue azioni incarnano il peccato che teme di più in assoluto. Per questo, nel delineare la sua figura, Marlowe recupera la *ghost tradition*, tendenza piuttosto comune nel teatro elisabettiano, sottoponendola, ancora una volta, ad un processo di demonizzazione: immagini iperboliche rimandano al suo aspetto diabolico, «see where it flies», come il demonio alimenta le passioni, «Her lips suck forth my soul», pervadendo e soggiogando la ragione, «give me my soul again» (V.I. 94-95). È, inoltre, il luogo in cui si concentrano le proiezioni²⁹⁸ e le aspirazioni di Faustus, spazio di significazione dell'onnipotenza intellettuale.

Con un bacio Elena non si limita a succhiare l'anima di Faust, ma suggella il suo patto fatale con diavolo «make me immortal with a kiss» (V.I. 93) tramutandosi in uno strumento di dannazione permanente²⁹⁹, in un castigo medievale per un crimine

²⁹⁶ FORSYTH 1987, 14.

²⁹⁷ HUGHES 2005, 304.

²⁹⁸ Secondo MAGUIRE 2009, 153, la figura di Elena rappresenta la proiezione delle trasgressioni di Faustus, ma anche di Marlowe stesso, un tentativo di esplorare i confini di genere, un vero e proprio esperimento sessuale: «since Helen is played on stage by a boy, Faustus is, as David Wootton points out, having 'threekinds of sex at once: with a woman [Helen], a man [the male actor], and a demon [the devil enacting Helen]».

²⁹⁹ A tal proposito HUGHES 2005, 300, definisce Helen «the devil in female form, a 'succubus' [...] "Enjoying Helen was the ultimate delight that brought with it the ultimate, awful punishment: eternal damnation».

rinascimentale. Compiendo il desiderio di Faustus, Elena ne sancisce la caduta, esattamente come Troia. É ora più che mai, *Hel(l)en*³⁰⁰.

Mentre Faustus, facendo di Elena il suo «paramour» si macchia di quello che Greg chiama «peccato di demonialità³⁰¹», che si traduce in un congiungimento carnale con il demonio e in un vero e proprio patto di associazione: il peccato più grave che l'uomo possa commettere. In altre parole, dopo il bacio con Helen, Faust diviene irredimibile: «After such knowledge there is no forgiveness³⁰²».

2.1.3 Elena in Yeats: una nuova Eva

Secondo una nota tradizione Leda, la bellissima moglie di Tindaro, re di Sparta, fu rapita da Zeus, re degli dèi, il quale assunse l'aspetto di un cigno per sedurla con la forza: dalla loro unione, oltre ai gemelli Castore e Polluce e Clitennestra, nacque Elena.

Il mito di Leda e il cigno ha esercitato nel corso dei secoli un'attrattiva ininterrotta su artisti e scrittori, dando vita ad interpretazioni che continuamente analizzano e rileggono l'accaduto, oscillando tra una tendenza che rimarca la natura ingannevole del cigno e riletture che tendono a romanticizzare l'atto dello stupro.

Anche William Butler Yeats, tra i poeti più illustri del ventesimo secolo, rivisita il mito nel celebre componimento *Leda and the Swan* (1924), attraverso una duplice prospettiva dai tratti volutamente ambigui, che sembrano legittimare in qualche modo il concetto binario di egemonia maschile e subordinazione femminile.

³⁰⁰ FORSYTH 1987, 17, insiste sul legame tra la radice *Hel/Hellen* che si traduce nel parallelismo tra la bocca dell'inferno e le labbra di Elena che, letteralmente, succhiano la sua anima «More important, and more obvious, is the other word-play in Helen's name. She is not simply a devilish sprite; she is herself Hel. [...] but we should not miss the obvious and specific parallel between this hellmouth and those devilish lips of Helen that suck forth Faustus' soul».

³⁰¹ GREGG 1946, 106. Su Elena come peccato di demonialità si veda GARDNER 1961, 339-340, KIESSLING 1975, 205-212, KEEFER 2004.

³⁰² GILL 1965, xxxvi.

Leda and the Swan

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

Leda e il Cigno

Schianto improvviso: le ali grandi palpitano
Sulla giovane presa da vertigine; le cosce accarezzate
Da oscure membrane. Colta nel becco la nuca,
La tiene indifesa il suo petto al suo petto premendo

Come potranno dita incerte e atterrite respingere
La luce piumata dalle cosce che s'arrendono?
E come può un corpo, rovesciato in quell'impeto bianco
Non sentire il cuore straniero che palpita al suo luogo?

Un fremito nei lombi vi genera
La breccia nel muro, il tetto e la torre in fiamme
E Agamennone morto.

In ceppi,

Vinta dal sangue brutale dell'aria,
Il potere di lui poté forse trasmetterle conoscenza
Innanzi che il becco indifferente la lasciasse cadere³⁰³?

³⁰³ La traduzione è di BALDINI.

L'immagine si prefigura repentinamente e vividamente agli occhi del lettore, catapultato d'improvviso sulla scena come un osservatore, un testimone oculare: le immagini si susseguono incalzanti come istantanee, attraverso un voyeurismo insistente, ma inerme.

Il cigno ha già assalito la sua preda barcollante: la nuca bloccata negli artigli, il petto di lei premuto contro il suo, due corpi congiunti in un vortice che oscilla impetuoso tra violenza e consenso, le dita vaghe, «vague fingers push» (6), tra rifiuto e accettazione, terrorizzate dalle membrane oscure, «by the dark webs» (3), il cuore che palpita, per emozione o per terrore, «strange heart beating» (8), l'impassibilità del dio, «the indifferent beak» (15), le cosce accarezzate, «her thighs caressed» (2), quasi ad imputare alla donna, anche se vittima, un'inconfessabile complicità con il suo oppressore ed esporla dunque ad una vittimizzazione secondaria. Bernard Levine, riscontrando evidenti ambiguità semantiche, sembra intravedere la possibilità di una tacita obbedienza, o meglio, una «sottomissione attiva» da parte di Leda, secondo l'evidente ambiguità della parola «still» («ancora») nel primo verso, ad insinuare che quello descritto, malgrado l'attacco improvviso e repentino del cigno, non sia il primo incontro tra i due: «Most conspicuous is the word 'still'. As a form of enantiosis, coming at a pivotal point in the verse line, 'still' implies both continuity and fixity. It is as if, as Leo Spitzer suggests, the great wings have never stopped beating as a mythic event³⁰⁴». Inoltre, il participio passato «caught up», «catturato», generalmente attribuito a Leda, in quanto, nell'immaginario comune è il cigno che cattura con il suo becco, potrebbe essere letto come un *past tense*, assumendo un significato inverso, ovvero con Leda che, letteralmente, cattura, blocca con le mani il becco del cigno: «girl may be construed as struggling in such a way as to have forced 'her nape' into 'his bill' ('caught' read as past tense), making him 'helpless' even though 'he holds her'». Alla luce di ciò, l'accoppiamento potrebbe essere letto, secondo il critico, non come una violenza, ma come un rapporto consensuale, un «mutual embrace³⁰⁵».

La studiosa americana Maud Ellman evidenzia invece, non senza un filo di polemica, come il senso del componimento tenda ad insinuare come ogni donna provi

³⁰⁴ LEVINE 1970, 117.

³⁰⁵ *Ibid.*

inconsciamente, del sentimento nei confronti del suo stupratore: «but while the poem hints that every woman loves a rapist, it also questions who is raping whom. Is Leda's 'pushing' passionate or self-protective? Are her fingers 'vague' because they neither act nor suffer, since the distinction between ravisher and ravished has collapsed³⁰⁶?» Anche Serpieri si interroga sulla possibile implicazione di Leda, dal momento che le dita vaghe incerte, potrebbero indicare «una pur contrastata accettazione dell'amplesso», mentre la qualificazione *looseing* (riferita alle cosce di Leda) potrebbe indicare «sia l'inevitabilità del loro schiudersi, sia l'accettazione del loro allargarsi³⁰⁷?», in uno stato di conflitto e accoglienza. Al cigno³⁰⁸, infatti, è attribuita nel componimento una valenza simbolica ed epifanica che converte, di fatto, la violenza sessuale in uno strumento di conoscenza, un'esperienza di acquisizione di sapere da parte di Leda, dovuta al contatto con l'essere dominante («his knowledge with his power»). In altre parole il potenziale «guadagno» di Leda finirebbe per alleviare o addirittura assolvere la colpa di Zeus, rendendo la sua violenza «illuminante».

Com'è evidente, la critica femminile in particolare, ha cercato di prendere le distanze da questa lettura del mito, interpretandola come espressione di una cultura patriarcale e misogina che, sin dall'antichità, ha mostrato una tendenza alla normalizzazione, o addirittura, alla legittimazione dell'atto dello stupro nei confronti della donna. In particolare, Brownmiller ricorda come gli episodi di violenza sessuale da parte delle figure maschili ai danni delle figure femminili fossero piuttosto frequenti nella mitologia classica, dove le principali divinità come Zeus, Poseidone, Apollo Ade e Pan, erano soliti abusare delle donne come Era, Europa, Cassandra, Leda, senza che nessuno si preoccupasse delle conseguenze sulle vittime, a parte la nascita di un bambino che sarebbe servito per portare avanti la storia³⁰⁹, proprio come Elena. Eppure, secondo la studiosa, lo stupro non può essere definito un crimine di lussuria irrazionale, impulsiva e incontrollabile, ma «a deliberate, hostile, violent act of degradation and possession» da parte di un aspirante conquistatore destinato ad intimidire e ispirare paura nella vittima. A tal proposito, Robson nota come l'atto dello stupro nella mitologia classica sia interpretabile come un «bestiality rape» in cui lo stupratore assume le sembianze di un

³⁰⁶ ELLMANN 1986, 57.

³⁰⁷ SERPIERI 152-153.

³⁰⁸ Il cigno nell'immaginario yeatsiano è simbolo di candore apollineo ed ispirazione poetica, strumento di elevazione spirituale oltre il limite della vita terrena.

³⁰⁹ BROWNMILLER 1975, 391.

animale per perpetrare la sua violenza, così come il cacciatore assume le sembianze dell'animale cacciato³¹⁰ e il risultato, ribadisce Zeitlin, è una lotta impari dove è sempre la donna a soccombere, in un modo o nell'altro: «the repertory of Greek myth leaves us in no doubt that the female body is vulnerable to sexual. It takes as naturally given that starting from pursuit and flight, women may be overtaken and seized against their will unless they find some drastic way to defeat their pursuers³¹¹». Olga Hughes, con particolare riferimento al sonetto, rifiuta la natura ambigua del racconto, interpretando l'azione di Zeus come «a violation, a deceit»³¹², che trova conferma nella scelta delle forme verbali da parte del poeta, ovvero la giustapposizione tra verbi attivi, riferiti al cigno, in quanto soggetto agente e predatore («holds», «engenders») e i verbi passivi («caressed», «caught», «mastered»), riferiti, invece, a Leda, soggetto passivo e vittima³¹³. Piuttosto esplicita, in tal senso, è la cesura all'inizio dell'ultima quartina, ad enfatizzare il drammatico silenzio subito dopo lo stupro. Anche la critica femminista Elizabeth Cullingford pone l'accento sulla drammatica disumanizzazione di Leda in quanto vittima, «Subordination, dehumanization, pain, rape, being reduced to body parts and penetrated by an animal³¹⁴», non solo da parte del cigno, ma anche da parte del lettore (uomo), a cui viene offerto un vero e proprio spettacolo visivo in cui la donna diventa oggetto di giudizio e piacere al contempo³¹⁵.

Leda è dunque condannata ad infinite violenze, di natura fisica che verbale, tante quanti sono i lettori uomini che si avvicinano al componimento ed assistono come spettatori avidi, inermi o giudici impietosi della sua storia, divenendone, inevitabilmente, complici. Una sorte che, inevitabilmente, tramanderà alla figlia Elena.

Non vi è menzione di Elena in questo componimento, ma il presagio su di lei, oltre al drammatico destino che condivide con la madre, è inscritto nei versi potenti della prima terzina: «il muro distrutto, il tetto e la torre in fiamme, la morte di Agamennone». Come un nuovo arcangelo, il cigno si fa messaggero e tramite tra il divino e l'umano, ma l'annunciazione «non avrà luogo tramite la parola, ma tramite il corpo impiegato nell'atto

³¹⁰ ROBSON 2002, 65-70.

³¹¹ ZEITLIN 1986, 122-123.

³¹² HUGHES 2016.

³¹³ HARGROVE 1983, 239.

³¹⁴ CULLINGFORD 1994, 14.

³¹⁵ Anche NEIGH 2006, 150, scorge una certa complicità da parte di Leda, ma ne dà un'interpretazione diversa da Cullingford, propendendo per una doppia identificazione, tanto con il cigno quanto con Leda, considerati entrambi «actors of the poem».

più brutale, lo stupro³¹⁶»: un'annunciazione³¹⁷ che non preannuncia vita, ma pianta il seme della morte ed inaugura una nuova era di distruzione e guerra.

Diretta discendente di Eva, Elena è una forza devastante, causa primordiale del sovvertimento dell'equilibrio su cui poggiano le certezze della civiltà classica³¹⁸. Il suo nome non è pronunciato, ma la sua colpa risuona con forza nella prefigurazione della posterità, con un'eco che continuerà a propagarsi nel corso dei secoli.

Un'eco che torna a fare irruzione nella poetica yeatsiana con *No second Troy*, attraverso la figura di Maud Gonne, attivista rivoluzionaria irlandese alla quale il poeta è legato da un rapporto complesso e tormentato:

Why should I blame her that she filled my days
With misery, or that she would of late
Have taught to ignorant men most violent ways,
Or hurled the little streets upon the great,
Had they but courage equal to desire?
What could have made her peaceful with a mind
That nobleness made simple as a fire,
With beauty like a tightened bow, a kind
That is not natural in an age like this,
Being high and solitary and most stern?
Why, what could she have done, being what she is?
Was there another Troy for her to burn?

³¹⁶ ELIOT 2017, 152.

³¹⁷ Da notare come nella prima versione del sonetto, pubblicata nel 1924, il titolo scelto dal poeta fosse "Annunciation".

³¹⁸ BROWNMILLER 1975, 283 osserva a tal proposito: «Zeus's rape of Leda by taking the form of a swan, which resulted in the birth of Helen, was considered by Yeats to be a myth of superheroic proportions for the eventual fall of Troy».

Non una seconda Troia

Perché io dovrei rimproverarla perché ha riempito i miei giorni
Di tristezza, o perché voleva ultimamente
Insegnare a uomini ignoranti maniere violente,
O avventare le strade secondarie su quelle principali,
Se soltanto avessero avuto coraggio pari al desiderio?
Che cosa avrebbe potuto pacificarla, lei che ha un animo
Reso dalla nobiltà semplice come una fiamma,
E una bellezza simile a un arco teso, di un genere
Che non è naturale in un'età come questa,
Alta bellezza e solitaria e molto austera?
Che cosa avrebbe potuto fare, essendo quella che è?
C'era forse per lei un'altra Troia da incendiare³¹⁹?

Il componimento, costruito su una sola strofa di dodici versi, si apre con una domanda retorica «Why should I blame her?» («Perché dovrei biasimarla?») che riconduce, sin dal primo verso, all'immagine antinomica di Elena ed alla sua prima apparizione nel canto dell'*Iliade* di fronte agli anziani di Troia, che si pongono il medesimo interrogativo: «Who on earth could blame them»? Il poema yeatsiano, tuttavia, propone un cambio di prospettiva, spostando il focus della narrazione dal pronome personale plurale «them» al pronome singolare «her», ponendo, quindi, la colpa di Elena al centro della narrazione.

Com'è evidente, permane con forza il motivo omerico della bellezza distruttiva: laddove nell'*Iliade* era definita «rovina dei nostri figli», qui è la principale responsabile della sofferenza personale del poeta «she filled my days with misery» e del paese, con una colpa che diviene universale. Il passato ed il presente storico si fondono e si confondono: la bellezza di Elena ha il potere di trafiggere l'animo del poeta, così come le sorti della nazione. E come i troiani, a causa della bellezza di Elena, persero tutto ciò che avevano costruito, ora gli irlandesi stanno per compiere lo stesso errore. La storia ed i suoi avvenimenti sembrano ripetersi, ma *non Elena*.

La donna dall'animo incerto, passiva spettatrice dell'universo maschile, approda in epoca moderna e si fonde con un'immagine di donna, Maud Gonne, potente e fiera, che si serve della propria bellezza per sovvertire lo stereotipo femminile, ritagliandosi personalmente uno spazio attivo nella storia: «The Helen of *No Second Troy*, however

³¹⁹ La traduzione è di MELCHIORI.

has taken power into her own hands: if she is «high» above the poet it is because she has placed herself there³²⁰».

Nell'immaginario comune Elena non è altro che un pretesto per azioni eroiche, ma in epoca moderna è essa stessa azione eroica, da oggetto di guerra, è essa stessa guerra. È una donna che si carica di caratteristiche androgine: tra fermezza e passione, «violent», «high, solitary, stern», una bellezza amazzonica in procinto di scagliare le sue frecce «with beauty like a tightened bow», per inaugurare una nuova memoria. Anche la sintassi attiva, intervallata da quattro insistenti interrogativi, sembra indicare uno sconvolgimento, un accenno di cambiamento nella percezione femminile.

Tuttavia, occorrerà aspettare ancora qualche tempo prima che Elena possa liberarsi dallo sguardo pregiudizievole «Have taught to ignorant men most violent ways» e tentare di essere altro da ciò che è, come ribadito dall'interrogativo finale «what could she have done, being what she is». Il poeta, pur riconoscendo l'energia dirompente ed il potere sociale crescente di Maud/Elena in quanto *new woman*, afferma la totale incapacità dell'era moderna, non poi così lontana dall'epoca classica, di fronteggiarne l'ardore. La rozza folla irlandese, «ignorant men», che Maud aveva guidato nelle sue attività rivoluzionarie e che aveva scelto al posto dell'amore di Yeats, non è degna della bellezza classica che essa incarna, «Had they but courage equal to desire», poiché non ha il coraggio di compiere un'impresa degna della guerra di Troia per rovesciare il dominio britannico. E la scelta della forma metrica, un sonetto costruito su dodici versi di pentametro giambico, privato del suo distico conclusivo, ribadisce questa incapacità, che diviene, ancora una volta, una mancata possibilità per Elena «a poem about frustrated desire that enacts its own unfulfillment³²¹».

La società patriarcale, come il poeta, del resto, non è pronta ad una visione progressista della figura femminile e per questo, afferma, non ci sarà una seconda Troia.

³²⁰ KELLY 2006, 107.

³²¹ MCKINSEY 2002, 182.

2.2 La revisione come appropriazione della voce e dell'identità

La prospettiva maschile nella trasmissione del mito di Elena, così come di altre figure femminili, domina indiscussa il panorama letterario dall'epoca classica fino alla metà del ventesimo secolo, quando un nutrito gruppo di autrici e critiche donne, inizia ad avvertire la necessità di voltarsi indietro verso la tradizione per dare vita ad un percorso a ritroso all'interno della letteratura canonica, da sempre dominata dagli uomini, alla ricerca dell'errore originario, dell'anello mancante nella figurazione dell'identità femminile. Una tradizione che per secoli ha negato la parola alla donna e l'ha relegata ad un mero oggetto di rappresentazione, senza concederle la possibilità di potersi autorappresentare, né come personaggio, né come scrittrice.

E proprio il mito³²² viene individuato quale «inhospitable terrain for a woman writer³²³» per le figure femminili, in quanto fautore per eccellenza di una memoria orientata al maschile e luogo privilegiato per la stratificazione dello stereotipo femminile. Ripercorrerne gli avvenimenti significa confrontarsi con immagini ricorrenti di donne guidate da forze irrazionali³²⁴ e generalmente inclini all'errore: adultere, traditrici, fragili fanciulle bisognose della protezione maschile. Maghe incantatrici come Circe, vittime sacrificali come Ifigenia, profetesse inascoltate come Cassandra, spietate infanticide come Medea, mogli colpevoli come Elena.

Come afferma De Beauvoir:

Ogni mito implica un soggetto che proietti speranze e timori su un cielo trascendente. Le donne, impotenti a porsi come soggetto, non hanno creato un soggetto virile in cui si riflettano i loro disegni [...] sognano attraverso i sogni degli uomini. Adorano gli dèi fabbricati dai maschi [...] [i quali] hanno formato, per esaltarsi, le grandi figure virili: Ercole, Prometeo, Parsifal; nel destino di codesti eroi la donna recita una parte secondaria³²⁵.

Impossessarsi della mitologia significa mettere in discussione la presunta oggettività che gli uomini gli hanno attribuito, recuperarla e ricrearla, permettendo alla donna di raccontarsi come soggetto, attraverso nuove modalità di narrazione.

É attraverso la progressiva affermazione dei Gender studies e degli Women's studies che la prospettiva di genere inizia a farsi largo soprattutto in area anglosassone alla fine

³²² Sul mito classico nel pensiero femminista si rimanda a ZAJGO-LEONARD 2006 e DOHERTY 2001.

³²³ OSTRIKER 1982, 71.

³²⁴ Sull'irresponsabilità femminile nel mondo antico si veda CANTARELLA 1981, 59-79.

³²⁵ DE BEAUVOIR 1999, 90.

degli anni sessanta, ispirata dalle ideologie del cosiddetto movimento femminista³²⁶ di seconda ondata, che elabora un nuovo modello di soggetto femminile, sancendo un legame indissolubile tra scrittura e questione sociale³²⁷.

Ad intercettare questa necessità è in particolare la critica francese Simone De Beauvoir, che nel dirompente testo *Le deuxième sexe* (1961), si interroga sulla storica subordinazione della donna all'uomo e sulle possibili alternative, proponendo un vero e proprio ripensamento del concetto di donna³²⁸. Con la potente affermazione «Donne non si nasce, si diventa³²⁹», la scrittrice mostra come il ruolo delle donne nella società non sia legato ad un destino biologico, ma imposto ed accettato da una costruzione culturale e sociale che determina modelli di comportamento e di pensiero dalla validità universale, a cui le donne stesse si sono passivamente adeguate: «L'umanità è maschile e l'uomo definisce la donna non in quanto tale, ma in relazione a se stesso; [...] L'uomo può pensarsi senza la donna: lei non può pensarsi senza l'uomo». Ne deriva una cristallizzazione della gerarchia sociale che vede l'uomo come soggetto sovrano ed universale e la donna in posizione di alterità. L'uomo è la norma, la donna è l'altro, la variante, il secondo sesso, appunto: «Lei è soltanto ciò che l'uomo decide che sia; [...] è l'inessenziale di fronte all'essenziale. Egli è il Soggetto, L'Assoluto: lei è l'altro³³⁰». Secondo De Beauvoir, la vera emancipazione consiste nella presa di coscienza della propria condizione, poiché solo assumendosi il rischio della propria identità e della propria specificità, la donna può affermarsi in quanto soggetto e contribuire ad una vera rifondazione del femminile.

La riflessione sull'identità femminile coinvolge potentemente anche la letteratura, grazie soprattutto al contributo delle critiche e scrittrici americane Sandra Gilbert e Susan Gubar le quali, sulla scia dalle teorie esposte da Virginia Woolf propongono, attraverso il poderoso testo *The Madwoman in the Attic* (1979) un vero e proprio rinnovamento della

³²⁶ Afferma RICH 1977, 100: «L'ondata di femminismo di questa metà del ventesimo secolo si è spinta e ha chiesto qualcosa di più dei movimenti che l'hanno preceduta. Come per il patriarcato stesso è difficile definire l'estensione e il peso del movimento anti-patriarcale delle donne. Non è limitato ad organizzazioni specifiche – esiste come esiste come un insieme di opere sempre più numerose di analisi e teoria e come una profonda rivelazione morale, psichica e filosofica di ciò che significa essere 'umani'».

³²⁷ Per una caratterizzazione del femminismo si rimanda a CAVARERO- RESTAINO 2001; per un approfondimento sulle due ondate SAPEGNO 2001, NICHOLSON 2007.

³²⁸ DE BEAUVOIR rilegge la condizione di subordinazione della donna da una prospettiva esistenzialista che condivide con il filosofo francese e compagno di vita, Jean Paul Sartre, secondo cui ogni uomo o donna, in quanto coscienza, è fondamentalmente libero.

³²⁹ DE BEAUVOIR 1999, 325.

³³⁰ *Ivi*, 19.

tradizione letteraria. Le studiose indagano il doloroso percorso che le scrittrici donne devono affrontare per arrivare ad una modalità di espressione autonoma, attraverso una rilettura femminile dell' «anxiety of influence» postulata da Harold Bloom nel saggio *The anxiety of influence, a theory of poetry del 1973*³³¹. Il canone letterario, da sempre luogo indiscusso delle voci maschili, non ha mai concesso alle donne di entrarvi a far parte, per questo l'ansia femminile non deriva, come quella maschile, dall'eventualità di un confronto con le proprie antenate letterarie, bensì dalla consapevolezza dell'impossibilità di un modello di riferimento, oltre ai profondi pregiudizi culturali nei confronti della donna scrittrice. Ne consegue la nascita di un'ansia più marcatamente femminile, ribattezzata da Gilbert e Gubar, «anxiety of authorship³³²» ovvero l'ansia dell'autorialità, la mancata possibilità di rivestire un ruolo autoriale a tutti gli effetti. Da qui la necessità della donna autrice di trovare una nuova strada in cui sia possibile liberarsi dalle catene con cui il canone maschile l'ha imprigionata: superare i modelli di polarità paradigmatica che la riducono a mera proiezione di donna angelo³³³ (moglie remissiva, madre amorevole, figlia obbediente) ed al suo polo complementare di donna mostro³³⁴ (artista, scrittrice, figura sovversiva e destabilizzante), rivendicare il proprio diritto di prendere la parola, al fine di ottenere una piena consapevolezza letteraria. Per citare una celebre espressione di Virginia Woolf, se la donna vuole produrre arte liberamente, deve macchiarsi di omicidio ed uccidere «the angel in the house», l'angelo del focolare, ovvero l'immagine che le è stata imposta dall'immaginario patriarcale. Ucciderlo, esattamente come la donna è stata uccisa nell'arte³³⁵. Ma liberarsi di esso, secondo Woolf, non basta, dal momento che, per ottenere una vera e propria emancipazione, le donne devono poter conquistare uno spazio da reclamare come proprio, una stanza tutta per sé, in cui esercitare la propria creatività, come afferma nel celebre saggio *A Room of One's Own* (1929): «a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction³³⁶».

Questa necessità è espressa anche dalla scrittrice franco-algerina Hélène Cixous, la

³³¹ Secondo il critico lo sviluppo della grande letteratura va interpretato secondo una prospettiva agonistica, ovvero come il risultato dello scontro dello scrittore con i suoi predecessori.

³³² GILBERT-GUBAR 1979, 159.

³³³ *Ivi*, 76.

³³⁴ Anche la critica femminista TORIL MOI 1985, 58 approfondisce questa condizione nel celebre saggio *Sexual / Textual Politics. Feminist Literary Theory*, affermando che «The monster woman is the woman who refuses to be selfless, acts on her own initiative, who was a story to tell- in short, a woman who rejects the submissive role patriarchy has reserved for her».

³³⁵ WOOLF 1979, 67.

³³⁶ WOOLF 1929, 5.

quale sottolinea come il linguaggio rappresenti un vero e proprio campo di battaglia in cui la donna è costantemente uccisa. La studiosa evidenzia come nel sistema di opposizioni promosso dal patriarcato, la femminilità sia costantemente associata a debolezza: Activity/Passivity Sun/Moon Culture/Nature Day/Night Father/Mother Head/Emotions Intelligible/Sensitive Logos/Pathos³³⁷. Donne stigmatizzate, non rappresentate, private della capacità d'azione, che hanno acquisito quegli stessi tratti del continente nero e pericoloso, simbolo dell'inconoscibilità «[...] dès qu'elles commencent à parler, en même temps que leur nom, que leur région est noire : parce que tu es Afrique, tu es noire. Ton continent est noir. Le noir est dangereux. Dans le noir tu ne vois rien, tu as peur. Ne bouge pas car tu risques de tomber. Surtout ne va pas dans la forêt. Et l'horreur du noir, nous l'avons intériorisée³³⁸». Cixous individua nell' *écriture féminine* la possibilità di uno spazio liberatorio, un luogo di sovversione delle strutture sociali e culturali, attraverso il quale avviare la decostruzione della percezione e della visione su cui si fonda l'ordine patriarcale. Una scrittura alla cui forza dirompente, tuttavia, non sembra bastare una stanza, in quanto la donna è chiamata ad «inventare la lingua inafferrabile che faccia saltare le pareti³³⁹». Secondo questa visione, la parola della voce diventa parola del corpo: per troppo tempo il sistema patriarcale ha imposto alle donne di rinunciare alla propria fisicità, per questo, la riappropriazione della scrittura rappresenta, metaforicamente, la riconquista del proprio corpo ed il ricongiungimento con la propria essenza: J'écris femme. Il faut que la femme écrive la femme³⁴⁰».

La poetessa americana Adrienne Rich paragona questa nuova visione critica ad un morto che si risveglia, nel testo pionieristico *When We Dead Awaken: Writing as a Revision* (1972), dove introduce il concetto di revisione femminile di un testo come appropriazione di una nuova identità. Secondo Rich, è necessario partire dal passato, interrogare i testi e ri-conoscerli, ovvero conoscerli in un modo diverso rispetto alla versione precedentemente accettata e riscattare una nuova versione di essi. Da qui la necessità di appropriarsi della mitologia classica, territorio da sempre ostile alla formazione dell'identità femminile, con l'intento di scriverla *ex novo*. Come afferma Zajko, riscrivere il mito in ottica femminista significa prendere parte attivamente ai

³³⁷ CIXOUS 1987, 63.

³³⁸ *Ivi*, 55.

³³⁹ *Ivi*, 40

³⁴⁰ *Ivi*, 41.

processi e alle lotte che hanno caratterizzato la storia della società, ma soprattutto contribuire ad alterare quelle che definisce le «gender asymmetries», ovvero le asimmetrie di genere perpetrate nel corso dei secoli dai cosiddetti divulgatori del mito, invertirne letteralmente i termini, facendo in modo che «what was a ‘negative’ female role- model, becomes a positive one³⁴¹». Rifondare il mito significa dunque abbattere le fondamenta della percezione maschile e ricostruire, re-visionare nel senso etimologico del termine, attraverso uno sguardo nuovo, fresco, come afferma Adrienne Rich: «re- vision is the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction³⁴²».

In quest’ottica, emerge con forza l’imperativo della critica francese Claudine Hermann, che invita le scrittrici donne a farsi «voleuses de langues» («ladre di linguaggio») nell’omonimo saggio del 1976, espressione, peraltro, ripresa da Alicia Ostriker che, nel definire il processo di «revisionist mythmaking» ad opera delle poetesse americane revisioniste del secondo novecento, tra le quali H.D., parla di «thieves of language, female Prometheuses³⁴³». Le cosiddette donne Prometeo hanno il dovere di rubare agli uomini il sacro fuoco della scrittura, commettere una sorta di «furto linguistico»: liberarsi del linguaggio dell’oppressore ed interrompere l’eterno discorso maschile.

È allora forse in questo senso che può essere interpretata l’opera di Moreau: Elena stringe la fiaccola accesa con il sacro fuoco rubato agli uomini per donarlo alla donna scrittrice, affinché si riappropri della voce che le è stata negata e si appresta a tracciare una nuova via di ricezione. La fiaccola, da strumento di guerra, diviene metafora del processo conoscitivo femminile, luce che guida fuori dalla caverna. Si ha come l’impressione che la scrittura femminile sia in grado di accogliere, più di ogni altro autore, i caratteri di complessità che contraddistinguono la sua figura e raccogliere quelle piccole tracce lasciate da Omero che consentono di indagarla, o meglio, indagarsi, forse per la prima volta, non in quanto oggetto, di giudizio, di adorazione, di contesa, ma come donna a tutti gli effetti, con tutte le sue fragilità e dissidi interiori. Ma soprattutto intercettare la

³⁴¹ ZAJCO 2008, 26.

³⁴² RICH 1972, 18.

³⁴³ OSTRIKER 1982, 69. Con queste parole Alicia Ostriker definisce il processo di appropriazione di miti revisionisti: «Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible».

sua innata predisposizione alla parola, una parola sicura e autorevole, in grado di riposizionare il soggetto femminile nella tradizione.

Ecco dunque la ragione di quel volto indefinito con cui Moreau la ritrae: è un volto a cui sovrapporre infinite identità femminili che avvertono la necessità di raccontare la propria storia e affermarsi come narratrici di se stesse. Elena è Ifigenia che si ribella, è Briseide che si libera, è Penelope che smette di aspettare, è Medusa che può essere guardata negli occhi, è Euridice che rimprovera Orfeo per non essere riuscito a salvarla ed è Hilda Doolittle stessa che rinuncia allo pseudonimo H.D.: Elena è la consapevolezza di genere. È la donna che finalmente, dopo tanto tempo, ha trovato una stanza tutta per sé all'interno dell'*oikos*, dove iniziare a tessere la trama della propria storia.

2.2.1 Elena in Margaret Atwood: il corpo e la parola

È a partire dal secondo Novecento che la figura di Elena assiste ad una vera e propria rivitalizzazione, attraverso processi di riscrittura femminile che esplorano il potenziale narrativo di cui è portatrice.

Una prima significativa rivisitazione, è rappresentata dal componimento *Helen Does Countertop Dancing*³⁴⁴ (1995) di Margaret Atwood³⁴⁵, poetessa e scrittrice canadese, in cui si assiste ad un nuovo percorso di ricezione che, attraverso la figura di Elena, esplora il conflitto tra la donna e la società: «Using mythological female figures, both well-known and less famous ones, Atwood foregrounds and highlights the paradoxical nature of female myths, both as holders of power and as submissive common women³⁴⁶».

Il componimento propone un evidente smantellamento dell'impianto tradizionale:

³⁴⁴ Il componimento fa parte della raccolta di poesie *Morning in the Burned House* (1995).

³⁴⁵ Poetessa, scrittrice, critica canadese, nelle sue opere affronta temi sociali come il rovesciamento dei ruoli sessuali e la liberazione della donna, attraverso uno sguardo ironico e distaccato, ma estremamente consapevole. Tra le opere più importanti *The Penelopeiad* (2005), riscrittura al femminile del mito omerico attraverso la voce femminile, quella di Penelope, che dall'Ade ripercorre le tappe della propria vita e delle dodici ancelle, che assumono il ruolo del tradizionale coro greco.

³⁴⁶ VIEIRA 2014, 17.

Elena approda nel mondo contemporaneo e si spoglia della sua aura epica per vestire i panni di una seducente ballerina³⁴⁷ che si riappropria del proprio corpo per ridefinire il suo rapporto con l'universo maschile. Quella che si materializza è una Elena piuttosto inconsueta e certamente lontana dall'immaginario collettivo: è sicura, sfrontata, determinata a restituire la *sexual objectification*³⁴⁸ di cui per secoli è stata vittima.

Helen Does Countertop Dancing

The world is full of women
who'd tell me I should be ashamed of myself
if they had the chance. Quit dancing.
Get some self-respect
and a day job.
Right. And minimum wage,
and varicose veins, just standing
in one place for eight hours
behind a glass counter
bundled up to the neck, instead of
naked as a meat sandwich.
Selling gloves, or something.
Instead of what I do sell.
You have to have talent
to peddle a thing so nebulous
and without material form.
Exploited, they'd say. Yes, any way
you cut it, but I've a choice
of how, and I'll take the money.

I do give value.
Like preachers, I sell vision,
like perfume ads, desire
or its facsimile. Like jokes
or war, it's all in the timing.
I sell men back their worse suspicions:

³⁴⁷ L'immagine delle ballerine è piuttosto ricorrente nella Atwood: BILLI 1989, 421, fa notare come l'immagine delle ballerine si ponga in “contrasto a quella delle donne che hanno, almeno una volta, rinunciato alla loro vocazione e alla loro identità di artista, permettendo così di essere mutilate, tacitate, annientate in una tragica vittimizzazione che è anche un'accettazione di una logica di potere sessuale contro la quale è invece giusto lottare”.

³⁴⁸ SCANNON 2015, 23: «Helen as the speaker has shown us what is that the men see and expect of women; once we are able to see this expectation that the men have for her, she is then able to object to the male gaze and look back».

that everything's for sale,
and piecemeal. They gaze at me and see
a chain-saw murder just before it happens,
when thigh, ass, inkblot, crevice, tit, and nipple
are still connected.
Such hatred leaps in them,
my beery worshippers! That, or a bleary
hopeless love. Seeing the rows of heads
and upturned eyes, imploring
but ready to snap at my ankles,
I understand floods and earthquakes, and the urge
to step on ants. I keep the beat,
and dance for them because
they can't. The music smells like foxes,
crisp as heated metal
searing the nostrils
or humid as August, hazy and languorous
as a looted city the day after,
when all the rape's been done
already, and the killing,
and the survivors wander around
looking for garbage
to eat, and there's only a bleak exhaustion.
Speaking of which, it's the smiling
tires me out the most.
This, and the pretence
that I can't hear them.
And I can't, because I'm after all
a foreigner to them.
The speech here is all warty gutturals,
obvious as a slab of ham,
but I come from the province of the gods
where meanings are liting and oblique.
I don't let on to everyone,
but lean close, and I'll whisper:
My mother was raped by a holy swan.
You believe that? You can take me out to dinner.
That's what we tell all the husbands.
There sure are a lot of dangerous birds around.

Not that anyone here
but you would understand.
The rest of them would like to watch me
and feel nothing. Reduce me to components
as in a clock factory or abattoir.

Crush out the mystery.
Wall me up alive
in my own body.
They'd like to see through me,
but nothing is more opaque
than absolute transparency.
Look--my feet don't hit the marble!
Like breath or a balloon, I'm rising,
I hover six inches in the air
in my blazing swan-egg of light.
You think I'm not a goddess?

.
This is a torch song.
Touch me and you'll burn³⁴⁹.

Elena di Troia balla sul balcone

Il mondo è pieno di donne
pronte a dirmi che dovrei vergognarmi
se solo potessero: Smetti di ballare.
Ritrova il tuo contegno
e un lavoro normale.
Certo. E il minimo sindacale,
e le vene varicose a stare in piedi per otto ore
dietro al solito bancone di vetro
imbacuccata fino al collo, anziché
nuda come un hamburger.
A vendere guanti, o cose del genere
invece di quel che vendo io.
Ci vuole talento
a spacciare qualcosa di così nebuloso
e senza forma materiale.
Sfruttata, direbbero. Certo, senza ombra
di dubbio, ma perlomeno posso scegliere
il modo, e poi mi prendo i soldi.

Il mio è un buon rapporto qualità prezzo.
Come i predicatori, vendo visioni,
come la pubblicità del profumo, desiderio

³⁴⁹ ATWOOD M., *Morning in the Burned House*, 36.

o il suo facsimile. Come nelle barzellette
o in guerra, è tutta questione di tempismo.
Rivendo agli uomini i loro peggiori sospetti:
un pezzo alla volta. Mi guardano e vedono
un massacro con la motosega appena prima che avvenga,
quando coscia, culo, macchia, fessura, tetta, e capezzolo
sono ancora uniti insieme.

Quanto odio gli batte dentro,
i miei adoratori gonfi di birra! Odio, o un ebbro
disperato amore. Vedendo la fila di teste
e occhi rovesciati, imploranti
ma pronti ad azzannarmi le caviglie,
capisco i diluvi e i terremoti, e l'impulso di pestare
le formiche. Mi muovo a ritmo,
e danzo per loro, perché
non lo sanno fare. La musica ha un odore volpino,
crepita come metallo riscaldato
e brucia le narici
o afosa come agosto, caliginoso e languido
come una città il giorno dopo il saccheggio,
quando lo stupro è fatto,
e la carneficina,
e i sopravvissuti vanno in giro
a cercare cibo
fra i rifiuti, e c'è solo un cupo sfinimento.

A proposito, è il sorriso
che mi estenua di più.
Il sorriso, e il far finta
di non sentirli.
Non li sento, infatti, perché dopo tutto
sono straniera per loro.
La loro parlata è ispida e gutturale,
ovvia come una fetta di spalla cotta,
ma io vengo dalla provincia degli dèi
dove i significati sono lirici e obliqui.
Io non mi svelo a tutti,
se ti avvicini all'orecchio te lo sussurro:
Mia madre fu stuprata da un sacro cigno.
Ci credi? Mi puoi portare fuori a cena.
È quello che diciamo a tutti i mariti.
Davvero, ci son tanti uccelli pericolosi in giro.

Certo da qua dentro solo tu
mi puoi capire.
Gli altri vorrebbero guardare
senza sentire nulla. Ridurmi alle componenti
come in una fabbrica di orologi o in un mattatoio.
Spremere fuori il mistero.
Murarmi viva
nel mio stesso corpo.
Vorrebbero leggermi dentro,
ma non c'è niente di più opaco
della trasparenza totale.
Guarda - i miei piedi nemmeno toccano il marmo!
Come fiato o aerostato, mi sollevo,
lèvito a quindici centimetri da terra
nella mia luce di fiammeggiante uovo di cigno.
Pensi che sia una dea?
Mettimi alla prova.
E' una torch song (canzone torcia) la mia.
Se mi tocchi bruci³⁵⁰.

Com'è evidente, il vantaggio di Elena rispetto alla sua antenata è la possibilità di narrare la propria storia attraverso uno sguardo a posteriori che le consente una prospettiva più ampia e profonda sulle vicende e sugli esseri umani, ma soprattutto le fornisce una rinnovata consapevolezza sulla sua condizione di donna. Dopotutto – afferma Elena – come nelle barzellette o in guerra, è tutta questione di tempismo, «Like jokes or war, it's all in the timing» (24-25) e quel momento sembra essere giunto; ora Elena può avviare il suo processo introspettivo e raccontarsi attraverso una voce propria, senza la mediazione di un narratore uomo.

Anche Penelope, dal profondo degli Inferi, aveva compreso che quella di Ulisse non poteva essere l'unica versione della storia, «Now that I'm dead I know everything³⁵¹», che era giunto il momento di guardare indietro e dare vita ad un racconto di giustizia, la sua *Odissea*, spesso ignorata oppure distorta dalle narrazioni tradizionali, «I kept my mouth shut; or, if I opened it, I sang his praises. I didn't contradict, I didn't ask awkward

³⁵⁰ La traduzione è di SIROTTI, SENSI.

³⁵¹ ATWOOD 2005, 1.

questions, I didn't dig deep³⁵²». Ed ora anche Elena può ora raccontare la sua storia, ora che possiede il pieno controllo sul proprio corpo «when thigh, ass, inkblot, crevice, tit and nipple are still connected» (vv.30-31) e sulle proprie azioni, «Exploited, they'd say. Yes, any way you cut it, but I've a choice of how, and I'll take the money» (17-20).

Elena difende con sarcasmo la propria professione anche di fronte al biasimo di altre donne che, come già accaduto passato, denigrano ed offendono la sua dignità, legittimando le logiche patriarcali: «The world is full of women who'd tell me I should be ashamed of myself if they had the chance. Quit dancing» (1-3) ed affronta un problema centrale tanto nella poetica della Atwood quanto nella critica femminista, ovvero la mancanza di una solidarietà ed una sorellanza tra le donne. Anche la letteratura è pervasa da figure femminili che si pongono in situazioni di rivalità e prevaricazioni con altre donne, annientando ogni potenzialità femminile: basti pensare al mito all'origine della colpa di Elena, in cui sono proprio tre dee, Atena, Eris ed Afrodite a contendersi il «pomo della discordia» e causare il conflitto. È, ancora una volta, De Beauvoir ad individuare nella complicità femminile la responsabilità della subordinazione della donna: donne che denigrano altre donne per difendere e preservare i privilegi del sistema patriarcale, donne che non sono in grado di lavorare all'unisono per un progetto collettivo: «le donne non hanno mai costruito un gruppo separato, posto *per sé*, di fronte alla collettività maschile; non hanno mai avuto una relazione diretta e autonoma con gli uomini³⁵³», donne che non sono mai riuscite a riconoscersi come un «noi». Questa visione nella poetica atwoodiana è chiaramente espressa dal tormentato rapporto tra Elena e Penelope. Nel poema omerico le due regine non incrociano mai il loro cammino, l'una attende per venti lunghi anni il ritorno in patria di Ulisse, l'altra, soggiogata dall'amore per Paride, abbandona la figlia e il marito Menelao per approdare in una terra straniera. Un rapporto che si traduce, com'è evidente, nella contrapposizione di due paradigmi antitetici: Penelope, modello femminile di fedeltà e devozione, Elena bellezza fatale e moglie fedifraga. Alle due donne non è mai concesso un confronto diretto, eppure nemmeno Penelope, come pure gli altri personaggi dell'epopea, rinuncia ad esprimere il proprio giudizio sul conto di Elena: nella sua analisi Elena non viene del tutto liberata dalla colpa, tuttavia viene osservata con uno sguardo solidale che non la interpreta come causa principale della guerra, ma piuttosto

³⁵² *Ivi*, 3.

³⁵³ DE BEAUVOIR 1999, 45.

come una sciagurata vittima della volontà divina. Opposto è invece il suo atteggiamento nelle *Penelopeiad*, dove il suo lato più amaro non viene mostrato nei confronti del marito infedele, dei proci pretendenti o del figlio Telemaco, maschilista e violento nei confronti delle dodici ancelle impiccate dal padre Odisseo, ma verso una donna, Elena, appunto.

Per Penelope Elena è «intollerabilmente bella» e questa constatazione rappresenta per lei un pensiero fisso, un'ossessione da cui non riesce a liberarsi; nel suo ritratto Elena è una donna estremamente egoista e «gonfia di vanità», interessata solamente a lasciare un'impronta nella storia: «I was not a man-eater, I was not a Siren, I was not like cousin Helen who loved to make conquests just to show she could³⁵⁴». In lei individua la principale responsabile del conflitto e delle sofferenze della sua famiglia e si rammarica del fatto che, pur essendosi macchiata del disonore, ne sia uscita totalmente indenne:

Helen was never punished, not one bit. Why not, I'd like to know? Other people got strangled by sea serpents and drowned in storms and turned into spiders and shot with arrows from much smaller crimes. Eating the wrong cows. Boasting. That sort of thing. You'd think Helen might have a good whipping at the very least, after all the harm and suffering she caused to countless other people. But she didn't. No that I mind. Not that I minded³⁵⁵.

Ecco dunque la profonda contraddizione che affligge le protagoniste atwoodiane, come pure la donna moderna: la volontà di liberarsi dalla soggezione al dominio maschile ed al contempo l'incapacità di dare vita ad una collettività femminile. Penelope vuole riconoscersi come soggetto, ma non è pronta a riconoscere un'altra donna come soggetto, mentre Elena non sembra nutrire alcuna fiducia nell'universo femminile e nella sua capacità di alleanza per un obiettivo comune, preferendo portare avanti la sua battaglia in totale solitudine.

Così, le sue parole scorrono rapide e disincantate sopra un mondo all'insegna del disfacimento e della sopraffazione: una città saccheggiata i cui abitanti frugano tra la spazzatura, mentre le donne sono avvolte nel vortice consumistico, spogliate della loro umanità per essere mercificate, tramutate in meri pezzi di carne, metafora ricorrente lungo tutto il componimento, «meat sandwich» (11), «a slab of a ham» (56), «abattoir», (69). Eppure, Elena non sembra lasciarsi scalfire: ora è una profonda conoscitrice dell'universo maschile e della sua eterna ossessione per la bellezza: «Seeing the rows of heads and

³⁵⁴ ATWOOD 2005, 29.

³⁵⁵ *Ivi*, 22.

upturned eyes, imploring/ but ready to snap at my ankles» (34-35). Gli uomini che prima la osservavano vengono ora, a loro volta, esplorati attraverso la lente di Elena³⁵⁶, «my beery worshippers! That, or a bleary/ hopeless love» (32-33), ormai consapevole di un destino legato ad una persistente oggettivazione, a cui risponde degradando personalmente la propria immagine, oggettivando per prima se stessa: «Helen's objectification by male voyeurs has dehumanized her and emptied her of all feeling except rage³⁵⁷». L'esibizione del suo corpo diviene l'unico atto libero e consapevole per sancire la propria ribellione e rivendicare il suo spazio di *empowerment*³⁵⁸: «Helen's fiery power derives from her ability to manipulate male lust, something that she has learned over millennia of counter dancing³⁵⁹». Il risultato è un sapiente ribaltamento prospettico che mette Elena nella condizione di smontare, una ad una, le contraddizioni e le prevaricazioni maschili, ma soprattutto le consente di ottenere una ridefinizione dei ruoli: da attore, Elena diviene spettatore, da oggetto diviene soggetto e finalmente la guerra «per» Elena si tramuta nella guerra «di» Elena.

L'intento di Elena è incoraggiare i lettori a pensare in modo critico, a dubitare delle storie che sono state raccontate, a contestare e rafforzare una nuova percezione della storia. Per questo, ricorre costantemente alla provocazione, attraverso parole ammaliatrici e proposte di fantasie irrealizzabili: «Like preachers, I sell vision», (21) e più i clienti la acclamano, illudendosi di poterla possedere, più Elena acquisisce potere.

Come osserva Suzuki³⁶⁰ «Atwood's Helen exposes the violent underside of male fetishizing of the female body as tantamount to dismemberment»; uomini che per troppo tempo hanno cercato di contenerla, distruggerne l'interezza e frammentare la sua personalità in tante Elene diverse. Uomini che l'hanno consegnata alla tradizione letteraria attraverso immagini stereotipate, costruite su sistemi di epiteti e metonimie limitanti che hanno, letteralmente, mutilato la sua coscienza, «They gaze at me and see/ a chain-saw murder just before it happens» (27-28) «Reduce me to components/ as in a

³⁵⁶ CHILDS 2018, 33.

³⁵⁷ VANSPANCKEREN 2007, 163.

³⁵⁸ Come afferma DAVIES 2005, 63, questa rivendicazione arriva da lontano: «all of Atwood's female tellers of their own stories are emerging from a lifetime enforced of self-imposed silence, and this in part accounts for the repeated images and metaphors connected with muteness, secrecy, and tonguelessness».

³⁵⁹ Ivi, 164.

³⁶⁰ SUZUKI 2013, 35.

clock factory or abattoir/, privandola di tutto il suo mistero «Crush out the mystery», murandola viva «Wall me up alive» (68-70).

L'insistenza di Elena sulla frammentazione del corpo incarna l'idea di donna come entità socialmente costruita, richiamando da vicino le parole di Sandra Lee Bartky, femminista statunitense, la quale sottolinea come l'oggettivazione sessuale si manifesti ogni qualvolta che il corpo di una donna non viene percepito nella sua unitarietà, ma separato dal resto della sua persona in modo artificiale e ridotto allo stato di mero strumento oppure considerato come qualcosa in grado di rappresentarla in tutta la sua interezza³⁶¹.

Ma Elena si mostra ora con l'identità consapevole di un essere integro, completo: affatto casuale l'allusione all'uovo di cigno, che può essere letta come una ri-nascita a tutti gli effetti, come affermazione della propria libertà d'azione: «in my blazing swan-egg of light» (79) «Try me» (81). Elena si impossessa dell'uovo di cigno e ne sovverte l'uso, tramutandolo da simbolo dell'abuso a strumento di autoaffermazione. Inequivocabilmente provocatorio il riferimento alla violenza del cigno sulla madre «My mother was raped by a holy swan» (61), con il chiaro intento di rimarcare la natura predatrice degli uomini, ora come allora, «There sure are a lot of dangerous birds around» (64). La sua libertà risiede nella lucidità con cui interpreta la percezione della propria immagine da parte dell'universo maschile: quella di donna straniera «I'm after all/ a foreigner to them» (53-54), eternamente colpevole, come ribadito dalle parole di Hanna M. Roisman, che sembrano scritte appositamente per lei: «She remains [...] a captive and a possession, [...] *an abhorred foreigner* who will always be identified, in her own mind as well as the minds of others, as the woman for whom the Trojan War was fought³⁶²» ma soprattutto nella capacità di non svelarsi, nel conservare l'ambiguità omerica che da sempre la contraddistingue: «They'd like to see through me/ but nothing is more opaque than absolute transparency» (74-75), attraverso la sua doppia immagine di dea e ballerina, creatura celeste e terrena.

Elena può ora liberarsi dal corpo di pietra in cui è stata racchiusa ed elevarsi come una dea al di sopra di ogni costruzione sociale, nel suo sfolgorante uovo di luce: «Look- my

³⁶¹ BARTKY 1990, 26.

³⁶² ROISMAN 2006, 33.

feet don't hit the marble! Like breath or a balloon, I'm rising. / I hover six inches in the air / in my blazing swan-egg of light» (76-79).

I versi finali ribadiscono il potere incendiario delle sue parole, «É una canzone torcia la mia, Se mi tocchi bruci» -avverte- mentre il fuoco, simbolo di distruzione, si afferma come metafora di rigenerazione ed eterna rinascita, cui la storia di Elena sarà sempre destinata.

2.2.3 Elena in Angela Carter: a «winged woman»

Un altro punto di riferimento per la prospettiva femminista è l'opera della scrittrice britannica Angela Carter, *Nights at the Circus* (1993), dove il mito di Elena, attraverso la pratica postmodernista, subisce un rovesciamento liberatorio della tradizione culturale, attraverso toni dissacranti e parodici. Elena si riattiva nella figura utopica di Sophie Fevvers «a fabulous bird-woman» la trapezista alata più acclamata della Londra vittoriana, che narra la propria storia in prima persona a Walser, uno scettico giornalista americano che vuole scoprire il segreto delle sue ali. La sua abilità nel muoversi sul trapezio è un dono della natura, proprio come la bellezza di Elena e questo la rende, ancora una volta, la donna più desiderata della sua epoca, «heroine of the hour, object of learned discussion and profane surmise» [...] «Her name was on the lips of all, from duchess to costermonger³⁶³» Di Elena Fevvers conserva l'origine, che rivendica al suo pubblico con orgoglio, affermando di non essere stata partorita, ma di essere stata letteralmente «covata»:

Hatched out of a bloody great egg, [...] sir, though they could just as well' ave called me? Helen of the High Wire, due to the unusual circumstances in which I come ashore – for I never docked via what you might call the normal channels, sir, oh, dear me, no, but, just like Helen of Troy, was hatched. «Hatched out of a bloody great egg while Bow Bells rang, as ever is!»³⁶⁴

³⁶³ CARTER 1984, 2.

³⁶⁴ *Ivi*, 1 (corsivi miei).

Come Elena, racconta di aver avuto un contatto di apprendistato per essere stata, sin da bambina, costantemente sottoposta al cosiddetto *male gaze*, lo sguardo oggettivante maschile, giudice impietoso della sua immagine: «I served my apprenticeship in *being looked at*- at being the object of the eye of the beholder³⁶⁵». Un'affermazione che sembra riprendere letteralmente le parole della critica femminista Laura Mulvey³⁶⁶, secondo la quale nei processi di rappresentazione, è sempre l'uomo a raffigurare la parte attiva del processo, il detentore indiscusso dello sguardo, orientato a suo piacimento sul corpo femminile oggettificato; mentre le donne, relegate ad una condizione di passività ed impotenza, non sono altro che un oggetto funzionale allo sviluppo del personaggio maschile all'interno della narrazione, costrette ad una condizione che definisce «*to-be-looked-at-ness*»: «watched and displayed simultaneously, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so much so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness³⁶⁷».

Quello di *Nights at the Circus* è un mondo in cui l'oggettivazione della donna rappresenta un'esperienza quotidiana e ripetuta, dove Fevvers è stata costretta ad «interpretare la statua vivente per tutta la [sua] infanzia³⁶⁸». Sin da bambina Fevvers è esibita nel bordello di Lizzie come una statua di Cupido «It was my job to sit in the alcove of the drawing-room in which the ladies introduced themselves to the gentleman. Cupid, I was³⁶⁹», per assumere in seguito le vesti della Vittoria alata, quasi ad anticipare lo spirito di ribellione che la contraddistinguerà nella storia, «We threw away the bow and arrow and I posed, for the first time as the Winged Victory for as you can see; I am designed on the grand scale³⁷⁰». Successivamente, si tramuta in una sorta di *tableau vivant* nel «museo delle donne mostro» di Madame Schreck, che la espone al piacere perverso e voyeuristico dei suoi clienti «[she] catered for those who were troubled in their...souls³⁷¹», per poi essere acquistata dal facoltoso Mr Rosencreutz, il quale, vista la sua doppia natura di

³⁶⁵ *Ivi*, 11.

³⁶⁶ LAURA MULVEY, teorica femminista e critica cinematografica britannica, attraverso il celebre saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), indaga i processi di rappresentazione femminile nel cinema classico attraverso strumenti psicoanalitici e semiotici.

³⁶⁷ MULVEY 1990, 33.

³⁶⁸ CARTER 1984, 13.

³⁶⁹ *Ivi*, 11.

³⁷⁰ *Ivi*, 13.

³⁷¹ *Ivi*, 32.

animale ed uccello, tenta di ucciderla con la sua spada³⁷² per offrirla in sacrificio, ed ottenere in cambio l'eterna giovinezza. Infine, un granduca russo tenta rinchiuderla in una gabbia dorata per aggiungerla alla sua collezione di oggetti preziosi, quasi ad omaggiare, sarcasticamente, le sue origini. L'uovo a lei riservato «contained a cage made of gold wires [...] The cage was empty. No Birds stood on the perch, yet³⁷³».

Ma Fevvers, a differenza dei personaggi femminili che attendono passivamente l'intervento dell'uomo per essere condotte verso un destino migliore, è un'eroina postmoderna che non ha bisogno di essere salvata «I did not await the kiss of a magic prince, sir³⁷⁴», poiché il suo destino non è nelle mani di un Dio, né in quelle di un uomo. Appartiene soltanto a se stessa.

Nelle sue infinite performance, è costantemente sottoposta all'occhio maschile: «Look at me», continua a ripetere, ma è lei stessa a decidere quando accendere e spegnere le luci, agendo da spettacolo e da spettatore, oggetto ed al contempo soggetto del proprio spettacolo: «Fevvers exhibits herself as an object for an audience's gaze: yet, as the author of herself as object, she is also a subject and thus has control over how much she will allow herself to be consumed by her viewers³⁷⁵».

Fevvers presenta, inoltre, una natura contraddittoria ed ossimorica che richiama la vocazione dicotomica di Elena: per metà donna e per metà figura mitologica, femminile e maschile, creatura alata e terrena, «Helen of the High Wire», si muove tra sogno e realtà, tra noto e ignoto. Il quesito «is she fact or is she fiction?»³⁷⁶ («è finzione o realtà?») accompagna il lettore sin dalle prime pagine del romanzo, fino a diventare lo slogan che contraddistingue le sue esibizioni. La sua prima apparizione, così come per Elena, è filtrata attraverso la percezione del suo pubblico, ma bastano poche righe per realizzare quanto la sua figura sia ben lontana dalla fanciulla fragile e indifesa tramandata dall'immaginario europeo. Fevvers è una figura eccessiva sotto ogni aspetto: altissima, giunonica e sproporzionata, ha una faccia grande «broad and oval as a meat dish»³⁷⁷, una voce sgraziata e dagli echi metallici «in a dark brown voice» e un accento marcatamente

³⁷² Secondo MICHAEL 1994, 501, la spada rappresenta metaforicamente il potere fallico di Fevvers, “located in his weapon rather than in his penis- sword for sword” e la sua ribellione alla violenza e alla dominazione maschile.

³⁷³ *Ivi*, 113-114.

³⁷⁴ *Ivi*, 22.

³⁷⁵ MICHAEL 1994, 500.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ivi*, 4.

cockney, che la consacra come «la Venere della classe operaia³⁷⁸». È cresciuta in un bordello londinese sulle rive del Tamigi, non ha un padre, ma le piace definirsi «the common daughter of half a-dozen mothers³⁷⁹», una *fallen woman* a tutti gli effetti all'interno del rigido universo vittoriano. Di certo non vale un'impresa eroica come quella compiuta per Elena, come ribadisce l'eco delle memorabili parole di Faust: «This Helen launched a thousand quips, mostly on the lewd side³⁸⁰», dove è evidente il gioco di parole tra *ships* (navi) e *quips* (battute).

Se è vero che la riconquista dell'identità e la liberazione individuale rappresentano gli obiettivi primari della prospettiva femminista, il personaggio di Fevvers è, certamente, una sintesi perfetta di queste necessità: è una creatura libera sin dalla nascita, non avendo padre «Hatched; by whom, I do not know³⁸¹, («covata, da chi non lo so»), rappresenta il prodotto di una discendenza esclusivamente femminile, che la colloca al di fuori del triangolo edipico: «gendered identity is something that is not given but is made and can be remade»³⁸². Anche la metafora della schiusa dell'uovo richiama da vicino la Elena della Atwood, poiché oltre a ribadire il potere generativo femminile, è un tentativo di ribaltare l'atto dello stupro e sostituirlo con una nuova storia di resistenza. Fevvers è la «winged woman», una donna nuova che si libera dai confini della gabbia³⁸³ patriarcale ed osserva il mondo dall'alto, divenendo emblema della libertà.

Come afferma Caputo, Fevvers è «una donna onnicomprensiva, dotata di una voracità smisurata e illimitatamente avida di cibo, di denaro e di esperienze³⁸⁴». È un'eroina picaresca che non ha paura di affrontare nuove avventure, una «Don Quijote al femminile», come lei stessa afferma: «Young as I am, it's been a picaresque life; will there be no end to it? Is my fate to be a female Quixote³⁸⁵»?

E proprio il circo, luogo del mascheramento per eccellenza, diviene per Fevvers possibilità espressiva, territorio di rivendicazione e risignificazione, perché le consente, ogni notte, di esibire un'immagine diversa di sé, esplorando infinite identità, tante quante

³⁷⁸ *Ivi*, 1.

³⁷⁹ *Ivi*, 10.

³⁸⁰ *Ivi*, 2.

³⁸¹ *Ivi*, 9.

³⁸² DAY 1998, 181.

³⁸³ La gabbia è una metafora ricorrente lungo tutto il componimento. Anche le esibizioni di Fevvers sono accompagnate da «A Bird in a Gilded Cage», una canzone popolare dell'epoca, a ribadire la sua lotta contro le gabbie patriarcali

³⁸⁴ CAPUTO 2010, 17.

³⁸⁵ CARTER 1984, 143.

sono le identità attribuite ad Elena nel corso dei secoli. Tuttavia, a differenza di Elena, è Fevvers soltanto ad avere il pieno controllo della propria immagine e a decidere quale ruolo interpretare ogni sera: «Cockney Venus», «Helen of the High Wire», «English Angel», «Winged Victory», «Virgin Whore», sono solo alcuni dei nomi d'arte ossimorici che adotta nelle infinite spettacolarizzazioni della propria immagine e nella sua infinita lotta alle dicotomie a cui la società occidentale si è sempre ispirata per definire le donne.

Come afferma Michael, è proprio attraverso il processo di oggettivazione della sua persona che Fevvers si afferma, contestualmente, come soggetto, poiché la costruzione della sua immagine, per la prima volta, dipende da se stessa e nessun altro, «she remains a subject by constructing her own objectified image³⁸⁶». E, malgrado Walser tenti in ogni modo di definire la sua identità per trasmetterla ai suoi lettori, così come era accaduto in passato per Elena, Fevvers fa di tutto per rifuggire ogni suo tentativo di determinazione: gestisce le loro conversazioni con un «gigantesco entusiasmo», tenta in più di un'occasione di metterlo a disagio, «ripping fart ring round the room³⁸⁷» e non si preoccupa di preservare alcuna parvenza di femminilità, «She shook out a last few drops in a disturbingly masculine fashion³⁸⁸», [...] she gorged, she stuffed herself, she spilled gravy on herself, she sucked up peas from the knife [...] until at last her enormous appetite was satisfied, she wiped her lips on her sleeve and belched³⁸⁹».

E poco importa se le sue ali piumate tendano a ricondurla ad un'immagine di donna eterea e celestiale, poiché Fevvers fa di tutto per ribaltare questa visione, riducendola ad una corporeità grottesca, quasi bestiale, come se l'ostentazione di un'eccessiva presenza corporea potesse garantirle una solida presenza sociale.

Così come Elena, Fevvers conosce bene il potere delle parole, «You mustn't believe everything you read in the Papers!³⁹⁰», il rischio di idealizzazione così come quello di demonizzazione, «Am I what I know I am? Or I am what he thinks I am³⁹¹?» e proprio per questa ragione il suo obiettivo è annientare le categorie socialmente costruite dalle logiche di potere della cultura occidentale, che attraverso rigide classificazioni binarie, hanno contribuito a costruire e legittimare le differenze, relegando le donne in una

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ivi*, 3.

³⁸⁸ *Ivi*, 97.

³⁸⁹ *Ivi*, 10.

³⁹⁰ *Ivi*, 136.

³⁹¹ *Ivi*, 171.

condizione di oppressione. Fevvers vuole creare una nuova visione femminile che prediliga la differenza, che si fondi sulle anomalie: affermarsi, come sottolinea Ricarda Schmidt, come «l'inventrice della propria singolarità³⁹²», una bellezza bizzarra, ma autentica e libera.

«Fact or fiction?» Un eterno quesito a cui né Fevvers, né Carter, probabilmente, potranno mai dare una risposta, poiché è proprio quello stato di liminalità che consente a Fevvers/Elena di esistere. La sua identità dipende dalla conservazione di questi due poli opposti: finché Fevvers si collocherà, letteralmente, «nel mezzo», sarà al di fuori della logica binaria che costantemente demonizza o idealizza la figura femminile, un binomio che per secoli ha condannato la sua antenata.

Ed è questa la ragione per cui Fevvers rappresenta per Elena una seconda possibilità: «Fevvers, by existing within the unknown, possesses the capacity to create an alternative narrative for Helen³⁹³»: è cigno e donna, carnefice e vittima, spettacolo e spettatrice, una figura non più collocabile. «Queen of ambiguities, goddess of in-between states, being on the borderline of species, manifestation of Arioriph, Venus, Achamatoth, Sophia [...] Lady of the hub of the celestial wheel, creature half of earth and half of hair, virgin and whore reconciler of fundament and firmament³⁹⁴».

Alla luce di ciò, anche i versi di *Leda and The Swan* di W.B Yeats sembrano assumere un nuovo significato, «his knowledge with his power» («la conoscenza con il suo potere»): la conoscenza, intesa come consapevolezza, non è stata donata dall'uomo alla donna, ma da donna a donna, da Leda a Elena e da Elena a Fevvers e così a tutte le altre donne. E se la Elena di Yeats personificava il principio di un'epoca all'insegna del caos e della catastrofe, la Elena di Carter diviene, come osserva Lee-Wood, il catalizzatore in grado di decostruire il principio patriarcale e il tramite per la riconcettualizzazione della donna letteraria³⁹⁵. Fevvers, in altre parole riscrive il mito dalle origini ed inaugura una nuova era di liberazione e rinascita, un'era di riconoscimento della soggettività femminile. Un'era in cui nessuna donna sarà costretta a terra «in which no women will be bound down to the ground³⁹⁶», dove le gabbie patriarcali si apriranno, dove tutte le

³⁹² SCHMIDT 1989, 72.

³⁹³ LEE-WOOD 2019, 51.

³⁹⁴ CARTER 1984, 47.

³⁹⁵ LEE-WOOD 2019, 54.

³⁹⁶ CARTER 1984, 13.

donne avranno le ali e si potrà, letteralmente, spiccare il volo «All the women will have wings, the same as I³⁹⁷».

Emblematica, alla fine del racconto la risata trionfante di Fevvers, con la consapevolezza di chi è riuscito ad interrompere l'eterno discorso maschile attraverso l'affermazione della propria identità: «The spiralling tornado of Fevvers'laughter began to twist and shudder across the globe, as if a spontaneous response to the giant comedy that endlessly unfolded beneath it, until everything that lived and breathed everywhere was laughing³⁹⁸».

2.2.4 Elena nell'*Iliade*: La tela come spazio di genere

La trovò in casa che lavorava una grande tela
Doppia, purpurea, e vi intesseva le imprese dei troiani
Abili nel domare i cavalli, e degli Achei vestiti di bronzo,
tutto ciò che soffrirono in guerra per lei³⁹⁹
(Il. III, 125-128)

Nel suo esordio nel libro terzo dell'*Iliade*, Elena è ritratta all'interno del *megaron*, intenta a tessere una doppia tela di porpora, in cui racconta gli scontri tra Greci e Troiani, avvenuti per sua causa. La scena, pur presentando un'ordinaria attività femminile, sin dal principio testimonia il suo ruolo significativo all'interno della vicenda, connotandola, ancora una volta, come figura duplice, doppiamente coinvolta come protagonista della storia ed al contempo artefice del racconto, oggetto narrato e soggetto narrante della storia; ma soprattutto, anticipa il potenziale narrativo di cui è portatrice, poiché nelle sue mani le due forme di narrazione, iconica e verbale, si intrecciano reciprocamente nei fili, facendo della tela una metafora di scrittura al femminile⁴⁰⁰. Come nota puntualmente

³⁹⁷ *Ivi*, 168.

³⁹⁸ *Ivi*, 174.

³⁹⁹ Le traduzioni sono di PADUANO.

⁴⁰⁰ Afferma NOBILI 2023, 11: «Da Sofocle ad Achille Tazio, ma ancora prima in Omero, l'arte della tessitura e il prodotto che ne deriva, ossia la tela ricamata, diviene emblema stesso della voce femminile, troppo

Worman, Elena oscilla costantemente tra oggetto osservato e soggetto osservante: «Helen's body vacillates continuously between the position of the viewed object, whose eyes pick out other bodies and whose hands or voice describes them and narrates their fates, and the position of the viewed object, whose body is the site around which narrative swirls⁴⁰¹». Attraverso la tela Elena, come una «testimone oculare di Omero⁴⁰²», intesse le trame della stessa materia che il poeta sta cantando⁴⁰³, caratterizzandosi a tutti gli effetti come figura metapoetica⁴⁰⁴: «[she] creates a piece of art which is itself a symbol of poetry⁴⁰⁵».

Si ha come l'impressione che, attraverso il racconto, costruito attraverso le immagini che si palesano davanti a lei, Elena riesca a mettere in atto una temporanea sospensione dell'azione e della trama, passata e presente, per trasmettere, contestualmente ad Omero, una poetica parallela, certamente più personale e soggettiva. E proprio gli imperfetti utilizzati nel descrivere l'azione, «lavorava ad una grande tela», «vi intesseva le imprese dei Troiani», lasciano desumere -secondo Bergren- la continuità temporale della sua azione: mentre Omero canta gli eroi attraverso la sua creazione poetica, Elena immortala il loro tempo eroico nello spazio visivo del ricamo e li fissa per sempre nella tradizione. Una scelta narrativa che la critica definisce «permanenza metatemporale»: «the two conventions of realistic narration and temporal suspension produce a verbal version of what we will see in Helen's tapestry, the action of struggle in stasis, both movement in time – indeed imperfected movement- and metatemporal permanence, both at once⁴⁰⁶». È come se, per usare le parole di Spina:

Omero avesse voluto mettere a confronto due forme di narrazione, una pittorica, iconica, quella di Elena, l'altra verbale, la propria; l'una, necessariamente

spesso tacitata o rinchiusa tra le mura domestiche. Grazie ad essa le donne possono comunicare con l'universo maschile e con il mondo esterno, e la tessitura non a caso diviene, sin dalle origini, metafora stessa della poesia e del canto».

Sul rapporto tra la voce di Elena e la tessitura, si segnalano i contributi di BERGREN 1980, DAL CORNO 1981, GRÜNER 1987, DE JONG 2014, ROISMAN 2006. Alla tela di Elena dedica, inoltre, un capitolo DE SANCTIS 2018, 23-69.

⁴⁰¹ WORMAN 1997, 162.

⁴⁰² AUSTIN 1994,41.

⁴⁰³ Secondo DE SANCTIS 2018, 69, la tela di Elena può essere interpretata come “un intenzionale proemio della *Teichoscopia*”.

⁴⁰⁴ Secondo BLONDELL 2010, 19, il ruolo di tessitrice equipara Elena ad Omero ma anche a Zeus: «Her role as weaver of the Trojan War aligns her both with the poet and with Zeus himself, whose plan is fulfilled through that war».

⁴⁰⁵ CLADER 1976, 7-8.

⁴⁰⁶ BERGREN 2008, 46.

frammentaria, senza tempo; l'altra, capace di riprodurre il flusso temporale degli eventi, mettendoli in comunicazione, addirittura facendoli muovere avanti e indietro sulla scacchiera del testo⁴⁰⁷.

Sostiene Austin, con il quale non mi trovo del tutto d'accordo, che il privilegio di raffigurare «the poet's poet» non rappresenti una possibilità per Elena, ma piuttosto rimarchi un evidente stato di impotenza, l'impossibilità di esprimere il proprio punto di vista attraverso la voce, in quanto la tela, «woven in solitude and privacy», personificazione del punto di vista femminile, non potrà mai trovare posto nel mondo degli uomini: «Who would ever visit Helen's room, except Paris and her own slaves?» [...] Forse un giorno, a guerra finita- continua Austin- il suo arazzo potrebbe intrattenere il re con i suoi baroni, «Helen may, indeed, must observe, but she must keep her silence⁴⁰⁸».

Eppure in quella pittura è racchiuso un logos potente, uno *storytelling* consapevole, uno spazio di genere a tutti gli effetti, in cui la donna può rintracciare la propria soggettività e riaffermare il potere dell'immaginario femminile. La tela, per usare le parole di Gilbert e Gubar, diviene «an art of silence» all'interno della tradizione letteraria, uno strumento silenzioso⁴⁰⁹ ma più eloquente della parola stessa:

Like Ariadne, Penelope, and Philomela, women have used their looms, thread and needles both to defend themselves and silently to speak of themselves [...] for all these women, though, sewing, both conceals and reveals a vision of a world in which such defensive sewing, would not be necessary⁴¹⁰.

Elena, durante la tessitura, non ha bisogno di proferire parola, poiché tutto ciò che tace è comunicato efficacemente dal suo racconto sulla tela, in un articolato groviglio di fili che ricomponi i frammenti del proprio vissuto ed intreccia l'antica acquiescenza con una rinnovata resistenza che si dipanerà nel corso dei secoli. È come se la tela offrisse ad Elena una seconda occasione per delineare, personalmente, il proprio ritratto, fino a questo momento solamente evocato, consegnato al lettore attraverso parole altrui, non dipendenti dalla sua volontà. Un ritratto in cui, inaspettatamente, si assicura di preservare la propria colpa» [...] vi intesseva tutto ciò che soffrirono in guerra per lei» quasi a reclamare, attraverso l'ammissione della propria responsabilità nel conflitto, la necessità

⁴⁰⁷ SPINA 2012, 82

⁴⁰⁸ AUSTIN 1994, 41.

⁴⁰⁹ Secondo GUMPERT 2001, 5, "Weaving regularly appears in ancient literature as a form of feminine writing substituting for the voice that has been silenced".

⁴¹⁰ GILBERT-GUBAR, 1979, 43.

di uno spazio attivo all'interno del contesto narrativo ed insieme il bisogno di riconoscimento di un'*auctoritas* femminile⁴¹¹. Uno spazio che reclamerà ancora più potentemente, come vedremo, attraverso le parole di autoaccusa che si rivolgerà in merito alla decisione di seguire Paride.

E come il poeta epico detiene il potere di concedere il *kleos*, la fama eterna ai guerrieri, attraverso il proprio canto, Elena assegna alla tela una funzione connotante che la pone in continuità con la battaglia degli eroi. Fissando nel ricamo la sua personale prospettiva, non si limita a consegnare gli eroi alla tradizione poetica, ma si crea, autonomamente, l'opportunità di conquistare una gloria imperitura tra i posteri: «Like an epic poet who preserves through his song the glorious deeds of his heros, Helen weaves on her loom the story of the war. Her web fulfils her need to overcome death by producing an artifact which will survive and 'tell her story', her *kleos*⁴¹², to all future generations⁴¹³».

Elena è dunque in grado di trasformare un'occupazione tipicamente femminile in mezzo di comunicazione, in strumento di autoespressione, per approdare ad una nuova modalità narrativa che pone, implicitamente, domande alla tradizione. E proprio attraverso il ruolo di tessitrice, Elena cessa di esser un mero oggetto maschile per divenire una creatrice di significati a pieno titolo, interprete della storia e *maker of meaning*⁴¹⁴.

Il ruolo di narratrice si rafforza nella celebre scena della *Teichoscopia*⁴¹⁵, quando viene invitata da Iris, sotto l'aspetto della cognata Laodice, a recarsi sulle mura di Troia, dove Priamo e gli anziani stanno osservando il campo di battaglia. Qui Elena abbandona lo spazio solitario del *mègaron* e si sposta nello spazio pubblico⁴¹⁶ delle mura di Troia, conquistando una posizione di rilievo: a lei è affidato il compito di tracciare il profilo dei

⁴¹¹ Secondo ROISMAN 2006, 11, la raffigurazione della propria colpa sulla tela rappresenta per Elena un atto liberatorio, attraverso cui ribellarsi ai vincoli che il suo ruolo di donna le impone: “[her weaving] endows her with stature and raises her above her plight as a captive and possession and above the plight of the other females who seem to be possessions in the Iliad”.

⁴¹² Lo stretto legame tra la gloria immortale, collegata al *kleos* e la figura di Elena è messa in evidenza da Blondell: dal momento che gli eroi dell'epopea omerica combattono per ottenere il *kleos* ed al tempo stesso combattono per Elena, sovrapponendola alla motivazione originaria, Elena stessa si tramuta, attraverso una sorta di slittamento semantico, in un equivalente del *kleos*. Anche per CLADER 11 «In the Iliad Helen represents the heroic quest, overtly a quest for possession of Helen the woman, latently for possession of *kleos*».

⁴¹³ PANTELIA 1993, 495.

⁴¹⁴ ROISMAN 2006, 10.

⁴¹⁵ Sull'apparizione di Elena nella scena della *Teichoscopia* si rimanda all'accurata analisi di DE SANCTIS 2018, 71-148.

⁴¹⁶ Secondo SUZUKI 1989, 40 la condizione liminale di Helen può essere interpretata come “integrative, rather than divisive”, dal momento che Omero le concede di essere parte attiva tanto della realtà eroica maschile, quanto della domesticità femminile.

protagonisti e fornire informazioni tanto a Priamo, desideroso di conoscere i propri nemici, quanto al lettore, per ricostruire la vicenda. Ecco, dunque, che il suo racconto silenzioso, avvolto nei fili della tela, inizia gradualmente a dilatarsi ed acquisire voce e risonanza, contribuendo significativamente all'atto poetico⁴¹⁷, mentre Elena si attesta ufficialmente come la prima narratrice donna della letteratura occidentale. Il cantore le consegna, ancora una volta, la parola e la eleva da personaggio della storia a personaggio narrante, da testo scritto a orale: Il canto di Omero diventa il canto di Elena, mettendo, evidentemente, in discussione il codice epico, da sempre prerogativa della voce maschile.

Nella descrizione dei nemici Elena mostra di possedere efficaci abilità narrative⁴¹⁸: Agamennone, Ulisse, Aiace e Idomeneo iniziano a prendere forma, uno dopo l'altro e attraverso la sua voce vengono affidati alla tradizione poetica:

Quello è l'immenso Aiace, baluardo dei Greci;
dall'altro lato sta tra i Cretesi Idomeneo, simile
a un dio, e attorno a lui i capi cretesi.
Spesso il valoroso Menelao lo ha ospitato
in casa nostra, quando veniva da Creta.
Vedo anche tutti gli altri, gli Achei dagli occhi vivi,
sono in grado di riconoscerli e di nominarli»
(Il. III, 229-235)

E se nell'epopea sono sempre le donne ad essere definite, plasmate in relazione a figure maschili, siano essi padri, mariti, figli, ora è una donna a tenere le fila della narrazione, dando prova di sapersi perfettamente appropriare del linguaggio patriarcale e dei tradizionali epiteti di cui gli uomini si erano serviti per definirla, per definirli ed identificarli a sua volta.

Tuttavia, secondo alcuni critici, la consapevolezza metapoetica di Elena viene, in qualche modo, compromessa dalla mancanza di informazione sui fratelli Castore e Polluce:

Ma due capi di eserciti non riesco a vedere,

⁴¹⁷ Afferma DE SANCTIS 2018, 26 che Elena «nelle intenzioni di Omero, gode di uno statuto di non poco spessore nel racconto dell'*Iliade*, vicino se non identico a quello che pertiene al poeta». Similmente SUZUKI 1989, 40, sostiene che Elena occupa una posizione «akin to that of the male poet».

⁴¹⁸ Sull'intervento del narratore si rivelano interessanti le osservazioni di DOHERTY 1995, per le quali si rimanda a p.56.

Castore abile nel domare i cavalli, e Polluce, buon Pugile,
i miei fratelli, nati dalla mia stessa madre.
Forse non sono venuti qui dalla bella Lacedemone o forse
sono venuti sulle navi, ma adesso
non vogliono entrare in battaglia temendo
il mio disonore e la mia infamia
(236-242)

Elena sembra non possedere informazioni su quanto accaduto in Grecia dopo il suo rapimento: Omero è dunque costretto a subentrare nella narrazione per colmare le lacune del suo racconto, rivelando la triste sorte dei Dioscuri: «Cosi disse, ma quelli già li copriva la terra feconda a Lacedemone, la loro patria» (243-244), mostrando di possedere una conoscenza che alla sua narratrice non è concessa. Secondo Kennedy, è questo episodio, in particolare, a dare prova dell'inefficacia del suo ruolo di narratrice e, soprattutto, a ribadire la superiorità del narratore su di lei:

«That ability is sadly lacking. She can only portray what is before her, and that ineffectively, for there are gaps in her picture. She cannot hope to capture the character of Odysseus, which lies in his speech. Of events and individuals not present she has no knowledge; [...] In all of this the oral bard much surpasses her⁴¹⁹».

Il suo ruolo di narratrice di eventi non si esaurisce, tuttavia, nella scena della *teichoscopia*, Nel colloquio con Ettore le ultime parole di Elena prevedono la fama che avranno fra i posteri attraverso il potere eternatore della poesia, aprendo, ancora una volta ad uno spunto metaletterario e rendendola, di fatto, depositaria di una memoria storica, quasi una veggente: «Helen possesses not only a spatial, but also a temporal perspective, for she knows about her literary afterlife, knows that she will become a character in poems such as the Iliad⁴²⁰».

Ché molti travagli intorno al cuore ti vennero
Per colpa mia, della cagna, e per la follia d'Alessandro,
ai quali diede Zeus la mala sorte. E anche in futuro
noi saremo cantati fra gli uomini che verranno
(Il. VI, 357-358)

⁴¹⁹ KENNEDY 1986, 12-13.

⁴²⁰ SUZUKI 1989, 40.

2.2.5 Elena nell'*Odissea*: a *logos maker*⁴²¹.

Lo scenario muta completamente nell'*Odissea*, ma l'attitudine comunicativa di Elena, così come la necessità di ricorrere alla parola, non si esauriscono, anzi, si rafforzano.

La guerra è conclusa ormai da dieci anni e l'equilibrio sembra ristabilito: Elena siede, ancora una volta sul trono di Sparta e, malgrado il dolore per le perdite subite non sia del tutto sopito, non sembra provare rimorso per gli eventi passati. Elena, un tempo oggetto di contesa, appare oggi ora con un'immagine rinnovata, perfettamente «riaddomesticata⁴²²» nel ruolo di moglie e padrona di casa. Sembra lontana quell'immagine sull'alto delle mura di Troia, eppure si ha l'impressione che abbia conservato quella stessa posizione di rilievo che le consente una prospettiva privilegiata sugli avvenimenti e sui personaggi.

Quando Telemaco giunge alla corte di Menelao, per avere notizie sul padre Ulisse, Elena, ancora abile osservatrice, ne riconosce subito l'identità pur non avendolo mai visto e, durante un momento di sconforto dei suoi ospiti al ricordo della guerra passata e all'assenza di Ulisse, è proprio a lei, un tempo responsabile della guerra, ad assumere ora una funzione consolatoria: «D'un tratto gettò / nel cratere, da cui essi bevevano, un farmaco, / che estingue⁴²³ il dolore e la rabbia, e dà l'oblio ad ogni male (Od. IV, 219-220). Da abile esperta di arti magiche, Elena versa un infuso nel vino dei suoi commensali⁴²⁴ che ha il potere di lenire sofferenza e ricordi dolorosi (Od. X, 220-221). Come nota acutamente Austin, se nell'*Iliade* Elena rappresentava, metaforicamente, una «tessitrice di pene⁴²⁵», nell'*Odissea* diviene una figura nepentica, «an anaesthetist of sorrows»: she herself is the true Nepentes when she begins to divert heavy hearts with encomiastic stories of Odysseus' cunning (working herself again, we might add, into her own tapestry)⁴²⁶». Continuando ad avvertire la necessità della parola, Elena innesta su

⁴²¹ AUSTIN 1994, 78.

⁴²² BLONDELL 2010, 16. Anche in AUSTIN 1994, 73, si legge: "How Helen was domesticated is left unsaid".

⁴²³ Le traduzioni sono di DI BENEDETTO.

⁴²⁴ La presenza delle donne nei symposia greci era piuttosto rara ed Elena rappresenta un'eccezione.

⁴²⁵ Secondo PERCEAU 2012, 13, Elena occupa tutti i ruoli attanziali: «elle est sujet et objet, tantôt victime tantôt coupable, séduite et/ou séductrice, pleurante et/ou source de pleurs».

⁴²⁶ AUSTIN 1982, 127-128.

questo abile espediente le trame del proprio racconto, intrattenendo, ancora una volta, il suo pubblico⁴²⁷.

Cantarella, assimilando la figura di Elena a quella di Circe, sottolinea la natura sorprendente della sua abilità narrativa, che le consente di:
fare della voce un uso molto singolare, per una donna [dal momento che] non si limita a pronunciare qualche parola, a rispondere a qualche domanda, come sono solite o comunque come dovrebbero fare le donne. *Elena prende a raccontare*, un lungo racconto, una sorta di recitazione aedica assolutamente sorprendente da parte di una donna⁴²⁸.

Elena, già figura del canto si qualifica ora figura dell'incanto⁴²⁹, immunizzando i suoi ascoltatori dal dolore e dalla razionalità, attraverso il potere incantatore del *logos*, che si dimostra ancora più potente di quello del *pharmakon*, illudendo e persuadendo l'anima di chi lo subisce, come afferma Gorgia, nel celebre passaggio nell'*Encomio* di Elena:

Tra la potenza del discorso e la disposizione dell'anima intercorre lo stesso rapporto che tra la prescrizione dei farmaci e la natura del corpo. Infatti, tra i farmaci alcuni ripuliscono l'organismo, altri arginano la malattia e altri ancora pongono fine alla vita. Ugualmente, certi discorsi procurano dolore, altri piacere, altri paura, altri preparano a essere coraggiosi. Alcuni discorsi, del resto, con una malvagia persuasione, avvelenano l'anima, la irretiscono, la stregano. (Hel, 14).

E così, mentre le scene dell'*Iliade* si materializzano a poco a poco dentro l'*Odissea*, Elena diviene la principale responsabile della narrazione, agendo da «logos maker, shaper of the story» e tramutandosi, al contempo, in «storia e racconto, spettacolo e spettatore⁴³⁰». Il passato inizia a mescolarsi al presente come il vino con il *pharmakon*, attraverso la voce fascinatrice di Elena: torna ad Ulisse, che entra travestito da mendicante nella città di Ilio, dopo essersi procurato delle ferite per non farsi riconoscere:

Sfigurato se stesso con colpi indecorosi
Brutti cenci si buttò sulle spalle: somigliava a un servo.
Si infilò nella città nemica dalle larghe strade.

⁴²⁷ Per BLONDELL 2013, 81: "Helen's drug, like the Muses, makes possible the pleasure of storytelling, freeing the company to enjoy the evocation of such memories through discourse".

⁴²⁸ CANTARELLA 2002, 139, [enfasi mia].

⁴²⁹ Sul potere seduttivo della voce di Elena si rimanda a DOVETTO 2009, 68-85.

⁴³⁰ AUSTIN 1994, 74, aggiunge, inoltre, che laddove la tela rappresentava una sorta di limite al potere narrativo di Elena, estromettendola, in quanto donna, dai contesti bellici in cui sono gli uomini a detenere il potere d'azione, nell'*Odissea* i suoi racconti possiedono "a generative power" e sono in grado di dare una forma agli eventi, riportando il passato nel presente e determinando, al contempo, gli eventi futuri: «Through them the name of Odysseus will be revived, he himself will be resurrected from the dead, and his son will come into heroic inheritance».

Nascondendo se stesso si rese somigliante ad un altro,
un accattone, ma tale non era presso le navi degli Achei.
Con questa apparenza si insinuò nella città dei Troiani.

(244-249)

Anche in questa occasione, Elena dà prova della sua impeccabile percezione: «Nessuno ebbe sospetti; io sola lo riconobbi come era/ e gli feci domande, ma lui con astuzia sfuggiva» (Od. IV, 250-251) e della sua abilità persuasiva nel convincerlo a condividere con lei i dettagli del suo piano:

Quando però lo lavai e lo unsi con olio, e vesti
Gli diedi da indossare e giuramento potente giurai,
che non avrei svelato Ulisse ai Troiani, fin quando
alle navi veloci e alle tende arrivasse: allora,
mi espose in dettaglio l'intendimento degli Achei

(Od. IV. 251-256)

Inoltre, prima di concludere il suo racconto Elena avverte, l'esigenza di avanzare un'ulteriore riflessione circa le sensazioni che albergavano nel suo animo nella notte della presa di Troia, attraverso un'aperta dichiarazione di fedeltà nei confronti degli Achei che lascia trasparire l'interferenza degli dèi sulla «follia» che la indusse a seguire Paride:

Le altre, le Troiane, altri gridi levavano; 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

(259-264)

Questo episodio contribuisce ad evidenziare, ancora una volta, l'ininterrotta consapevolezza di Elena circa la propria condizione, grazie alla quale, nell'apparente volontà di lodare le capacità di Ulisse, sembra celare una costante preoccupazione della propria reputazione, accompagnata ad una chiara necessità di riscrivere la propria

identità, consolidare e trasmettere il proprio ritratto ai posteri, secondo le proprie parole e il proprio punto di vista⁴³¹: «voglio dire cose appropriate» (239), ribadisce.

Per dirla con Scafoglio, attraverso il suo racconto Elena mette in atto «la propria apologia, oltre e ancor più che l'encomio dell'eroe⁴³²», facendo in modo, come aggiunge Doyle, che «il racconto di Elena *sia solo su Elena*»: «she tells her story to *re-create herself*, recollecting in order to characterise or, more accurately, *re-characterise*. Helen is doubtless aware that the ambiguous 'Iliadic' Helen looms large in the minds of her listeners, [...] This is her opportunity to *re-tell herself*⁴³³». Ancora una volta è come se Elena fosse in grado di prefigurare il suo futuro letterario e avvertisse l'urgenza di prendere le distanze da quella colpa eterna per fare in modo che non consumi la sua identità. Una preoccupazione che si rivelerà, come sappiamo, tremendamente reale.

Inoltre, la sua innegabile astuzia comportamentale, unita alla sua singolare capacità narrativa, la accomuna alle cosiddette «dread goddesses⁴³⁴», ovvero le terribili figure femminili⁴³⁵ dell'*Odissea* che ostacolano il ritorno in patria di Ulisse, attraverso il potere manipolatorio della parola: Circe, che intrappola gli uomini di Ulisse, Calipso, la ninfa che gli offre l'immortalità e le Sirene, che attirano i marinai con il potere del loro canto, inducendoli ad arrestare la loro navigazione. Elena, proprio come Ulisse⁴³⁶, mostra di avere complicità con il mondo dell'inganno e del travestimento, soprattutto in relazione a quella che Worman definisce a «multiple verbal disguise»⁴³⁷ ed è, come nota giustamente Blondell, la prima donna in ordine cronologico a neutralizzare la sua proverbiale astuzia e ad acquisire un totale controllo su di lui. Per usare le parole di Foley, Elena possiede «a special power to stop or transcend change in the sphere under their control⁴³⁸».

⁴³¹ DOHERTY 1995, 88.

⁴³² SCAFOGLIO 2015, 137.

⁴³³ DOYLE 2010, 15.

⁴³⁴ BLONDELL 2013, 79

⁴³⁵ Secondo WORMAN 2001 b, 22, «Helen combines the coy perspicacity of the goddesses who host Odysseus in their beds with the commanding tones of both the Muses and the poet, representing her role in Odysseus' adventures as a singular mix of authoritative stances making silence speak».

⁴³⁶ DE SANCTIS 2018, 212, nota come l'innata capacità intellettuale di Elena la accomuni alla personalità di Odisseo: «La dote di queste pozioni pone Elena in una sfera intellettuale vicina, se non identica rispetto a quella tipica di Odisseo. L'eroe, infatti, ricorre alla *mh'ti~* per risolvere i pericoli che incontra dinanzi al nemico come Elena usa i suoi antidoti per sanare situazioni difficili tramite l'uso accorto della parola».

⁴³⁷ WORMAN 2001b, 33: «If Helen can don multiple verbal disguises (something the hero does elsewhere in the Odyssey), Odysseus can effectively see through her disguise (as she alone saw through his)».

⁴³⁸ FOLEY 1978, 10.

All'episodio del *pharmakon* segue il racconto dell'episodio dell'inganno del cavallo di legno da parte di Menelao, il quale, pur riconoscendo alla sua sposa il merito di aver esposto i fatti riguardanti Ulisse in maniera opportuna, smentisce apertamente la sua dichiarazione di lealtà alla patria, svelando il suo tentativo di sabotaggio del piano, attuato, ancora una volta per mezzo della voce:

Tre volte girasti intorno alla subdola concava latebra,
tastandola, e per nome chiamavi i migliori dei Danai,
facendo la voce simile alle spose di tutti gli Argivi
(Od. IV 277-279).

Com'è evidente, le parole di Menelao contribuiscono ad aggiungere strati di ambiguità al personaggio di Elena ed a suscitare alcune perplessità circa la sua attendibilità come narratrice⁴³⁹, ma allo stesso tempo, confermano, ancora una volta, la sua abilità comunicativo-mimetica ed il potere persuasivo della sua parola. Elena è in grado di discriminare e riprodurre perfettamente suoni ed accenti, facendo sì che la sua voce si duplichi in tante voci⁴⁴⁰, quelle di spose, madri e figlie degli eroi greci, affinché escano allo scoperto, attestandosi come «the mistress of many voices, the mistress of mimesis, linked in both stories to secrecy, disguise, and deception⁴⁴¹. Persino Menelao, nascosto all'interno del cavallo, ammette di aver provato, insieme con Diomede «l'impulso di muoverci e uscire/ oppure manifestarti ascolto, subito da dentro» (282-283), ma di essersi fermato, grazie all'intervento provvidenziale di Ulisse.

Afferma Cantarella che Elena «usa la voce per ingannare» ed effettivamente il suo richiamo sembra riprodurre, ancora una volta, le note del canto ammaliatore e seduttore delle sirene «grazie ad un'energica azione di fascinazione, tale da far smarrire momentaneamente al soggetto il controllo della persona⁴⁴²». Anche Doherty, torna a

⁴³⁹ DOHERTY 1995, 22-23, riconosce in questo episodio una particolare gerarchia narrativa secondo cui, quando la parola spetta ad una donna, la sua testimonianza è quasi sempre seguita o preceduta dalla voce maschile, che conferma, oppure smentisce, quanto è stato appena narrato. In quest'ottica l'apertura narrativa nei confronti della narratrice donna, appare piuttosto ambigua e controversa, finendo per legittimare, ancora una volta, l'autorità maschile: «While the male narrator may corroborate the female, the pairing and the sequence of accounts contribute to the larger pattern of gender differentiation in the epic».

⁴⁴⁰ CASSIN 2000, 60, «[...] Hélène est un équivalent général de toutes les femmes, que *c'est la/ une femme* [...] elle est la voix de chacune des femmes pour chacun des hommes un par un». [enfasi mia]

⁴⁴¹ ZEITLIN 1996, 409.

⁴⁴² BRILLANTE 2008, 57.

rimarcare l'evidente parallelismo tra Elena e le Sirene, poiché entrambe «assume the authoritative stance that belongs to epic discourse, but they use the language of authority for purposes of their own⁴⁴³».

Secondo Worman, tanto nell'*Iliade* quanto nell'*Odissea* traspare un ritratto di Elena come «appropriate and appropriative speaker», grazie ad una piena consapevolezza della propria abilità oratoria che le consente di trovare in ogni situazione narrativa una perfetta corrispondenza con il suo scopo. La sua voce mutevole, unita alla straordinaria abilità mimetica, consente ad Elena infinite opportunità narrative e, pur riflettendo ancora più esplicitamente il suo perenne stato di indeterminatezza, «[...] half god, half mortal, a forbidding presence even among aristocratic men; she is the wife of too many men, and so the contested possession of everyone and no one», le riconosce, tuttavia, piena autorevolezza come narratrice.

2.2.6 Il logos come *agency*

Il potere della parola torna ad emergere con forza se legato alla questione della colpa e della responsabilità di Elena⁴⁴⁴, aggiungendo ulteriori strati di complessità psicologica al suo personaggio, sempre più vicino alla sensibilità femminile contemporanea ed alle istanze di rinnovamento della narrativa femminista.

Com'è noto, in entrambi i poemi omerici, Elena, pur non godendo di un'opinione favorevole da parte del suo popolo e di quello di Ilio, non è mai individuata direttamente come causa reale del conflitto: la sua colpa non è mai del tutto esplicitata, né è possibile affermare che sulla sua condotta vi sia un giudizio morale chiaro ed unanime. Gli anziani di Troia, come abbiamo visto nel terzo canto dell'*Iliade*, di fronte alla sua sovrumana bellezza, arrivano quasi a giustificare le ragioni del conflitto, mentre Priamo, come un

⁴⁴³ DOHERTY 1995, 88.

⁴⁴⁴ Sulla colpa di Elena si segnalano le puntuali osservazioni di SUZUKI 1992, AUSTIN 1994, BETTINI-BRILLANTE 2002, 86-86, ROISMAN 2006, 15-23, GRAVER 1995, WORMAN 1997.

padre comprensivo e benevolo, tenta in ogni modo di attenuare la sua responsabilità⁴⁴⁵, attribuendone le ragioni alla volontà divina: «Non sei tu responsabile per me, lo sono gli dèi, / che hanno provocato la terribile guerra coi Greci. (Il. III, 164-165). Perfino Ettore giudica Paride il vero colpevole del conflitto ed augura in diversi momenti la morte del fratello (Il. III, 39-40), (Il. V, 283-284).

In altre parole, chiunque nell'*Iliade* considera Elena una vittima, vittima della sua bellezza, vittima di Paride, vittima degli dèi. Questo atteggiamento talvolta eccessivamente protettivo nei suoi confronti, non sempre è interpretato in maniera positiva dalla critica femminista moderna. Secondo Roisman, ad esempio, il modo in cui l'opera iliadica tratta la colpevolezza di Elena contribuisce a risaltare il suo isolamento e la sua vulnerabilità, trattandola come «uno straniero indesiderato in una terra straniera⁴⁴⁶» del tutto sgradita anche a coloro che sono benevolmente disposti nei suoi confronti. Blondell, in particolare, vi coglie i tratti di una condotta di natura pretestuosa, ovvero il presupposto fondativo della compromissione della sua reputazione nella produzione successiva ad Omero. Secondo la critica, infatti, ogni operato dei personaggi maschili nei confronti di Elena non è mai di natura casuale né involontaria e proprio la tendenza al biasimo si rivela un chiaro tentativo di contenimento della sua personalità⁴⁴⁷. Se è vero che la colpa è tutti gli effetti un esercizio di potere, esonerare Elena dalla colpa significa, di fatto ritenerla non responsabile delle proprie scelte e negarle ogni capacità di agire. Inoltre, dal momento che la validità e la riconoscibilità dell'*Iliade* poggiano quasi interamente le basi sulla colpa di Elena, sminuirne la ragione, vorrebbe dire disconoscere la guerra stessa. In altre parole, la colpa di Elena è indispensabile, «Helen must be worth fighting for»⁴⁴⁸.

Eppure, come abbiamo visto, Elena non è affatto uno spettatore passivo, è osservata da tutti, ma osserva con sguardo attento tutto ciò che la circonda, è narrata, ma in grado di narrare, è, di fatto, dentro e fuori dalla storia: «She is an agent as well as a victim, a viewer as well as viewed, active as well as passive, a generator of signs as well that a sign

⁴⁴⁵ Secondo FARRON 1979,17 la ragione per cui Priamo si mostra così benevolo con Elena, è da ricondursi alla sua posizione, non poi così diversa da quella femminile: mentre i giovani hanno il pieno controllo sull'azione e determinano il corso degli eventi, egli, proprio come Elena, “must wait and watch”.

⁴⁴⁶ ROISMAN 2008, 8.

⁴⁴⁷ BLONDELL 2013, x.

⁴⁴⁸ *Ivi*, 61.

herself⁴⁴⁹». A riprova di ciò, Omero interviene ancora una volta sulla narrazione per restituire la parola e permetterle di raccontare in prima persona la propria versione sulla vicenda bellica, offrendole la possibilità di appropriarsi di uno spazio che raramente l'epica concede alle donne. Questo espediente, non solo permette ad Elena di raccontare la propria versione dei fatti, ma aggiunge nuove interessanti sfumature al racconto.

E se la sua partenza da Sparta, individuata nei due poemi come *casus belli*, è generalmente interpretata come un rapimento o comunque il risultato di un disegno superiore ad opera degli dèi, è, sorprendentemente, Elena stessa, a rivendicare il proprio ruolo all'interno della vicenda e ad aprire uno spazio di libertà personale all'interno della necessità divina, individuandosi come principale responsabile⁴⁵⁰. Elena si appresta a fornire a Priamo la propria versione dei fatti attraverso un'eloquente selezione delle strutture narrative: la sua fuga con Paride⁴⁵¹ è descritta attraverso verbi in forma attiva scanditi dalla ripetizione dell'uso del pronome personale, con l'intento di rivendicare una potente soggettività, «a willing agency»:

«Suocero mio, ho vergogna e riguardo di te;
quanto vorrei aver scelto la morte crudele al momento
di seguire tuo figlio, lasciando il letto nuziale,
la figlia bambina, le amiche e le coetanee,
Così non è stato, e per questo mi consumo nel pianto
(Il. III. 172-175)

Come afferma Di Benedetto, non si tratta affatto «di un atto subito da Elena, per via di costrizione, [ma] di un evento plurimotivato, e in questo evento la partecipazione consensuale di Elena si accompagnava all'iniziativa di Paride e a un intervento della dea»⁴⁵².

⁴⁴⁹ BLONDELL 2010, 2.

⁴⁵⁰ Nella riflessione sulla sua colpa, Elena sembra personificare l'eroe tragico, dilaniato nel conflitto della scelta e spesso tendente all'errore. Basandosi su questa idea, LESKY 1961, 39-40, afferma che il dialogo tra Elena e Priamo racchiude il principio della doppia motivazione, secondo cui i personaggi omerici sono mossi al tempo stesso da una motivazione divina, intesa come necessità superiore e da un impulso soggettivo, l'una enfatizzata dalle parole di Priamo, l'altra da Elena.

⁴⁵¹ BLONDELL 2013, 65: [Helen] «followed Paris, leaving her family», (3.174) «went away» and «departed from Greece» (24.766).

⁴⁵² DI BENEDETTO 1994, 337.

Di cruciale rilevanza è, inoltre, l'accurato monologo a cui Elena si abbandona in seguito ai sensi di colpa che la tormentano, dove ammette con lucida consapevolezza la propria responsabilità: Elena si lascia andare, per la prima volta ad una spietata autocritica⁴⁵³, si attribuisce personalmente epiteti di biasimo ed auto-accusa⁴⁵⁴: «cagna⁴⁵⁵ sfrontata e funesta (Il. VI 344)», «per colpa di me, cagna⁴⁵⁶» (Il. VI, 356). A riguardo, Bettany Hughes nota come la parola greca «kuōn» sia stata scelta con cura da Omero, poiché il suo suono doveva ricondurre, oltre all'infedeltà sessuale di Elena, alle bestie che si aggiravano intorno alle mura della città in cerca resti di cadaveri di battaglia di cui nutrirsi: creature, come Elena, destinate a vivere al margine, metà troiani, metà esuli, per metà dentro e per metà fuori⁴⁵⁷. Non cani in quanto animali domestici, dunque, ma bestie feroci, predatrici, che prefigurano il destino degli uomini legati ad Elena: diventare, prima o poi, delle carogne⁴⁵⁸.

Dinanzi all'atteggiamento protettivo del cognato Ettore, Elena arriva a maledire il giorno della sua venuta al mondo, attraverso quello che Di Benedetto definisce «l'auspicio retrospettivo⁴⁵⁹»:

«magari il giorno che mi ha partorito mia madre
mi avesse portato via un'orrenda tempesta
su un monte o tra le onde del mare risonante, e le onde
mi avessero travolto prima di tutto questo»
(Il. VI 344-348).

⁴⁵³ O'GORMAN 2006, 203-204 interpreta la denigrazione di Elena come una critica alle imprese belliche. Giudicando se stessa non degna della guerra combattuta in suo nome, per estensione, anche la guerra stessa diviene indegna.

⁴⁵⁴ BLONDELL 2010, 131, interpreta l'autoaccusa di Elena anche come tentativo di suscitare *sympathy* tanto nei personaggi quanto nel lettore. Anche per SCODEL 2008, 111 e WORMAN 2001, 36 si tratta di un chiaro tentativo di muovere a compassione i Troiani, anticipando le loro accuse, mentre, JOHNSTON 2023, 82, suppone che Elena, piuttosto che ammettere le proprie responsabilità, stia semplicemente esprimendo dolore retrospettivo su una serie di eventi sui quali non ha il controllo.

⁴⁵⁵ O'GORMAN 2006, 204, interpreta l'allusione come una metafora militare, in quanto gli unici altri personaggi femminili che ricevono l'epiteto canino sono Atena e Artemide, entrambe simbolo della partecipazione attiva alla guerra.

⁴⁵⁶ Sulla natura canina dell'animo femminile si rimanda a BETTINI, BRILLANTE 2002, 92, mentre sull'uso di tale metafora da parte di Elena si segnala GRAVER 1995.

⁴⁵⁷ HUGHES 2005, 219.

⁴⁵⁸ MEAGHER 2002, 30.

⁴⁵⁹ DI BENEDETTO 1994, 335.

È interessante notare come, piuttosto che desiderare di morire, Elena dichiara di desiderare che nel giorno della sua nascita l'avesse portata via una tempesta o una folata di vento per disperdersi tra le onde del mare, quasi a richiamare la sorte della *Sea Rose* di H.D.: uscire dai confini del giardino in cui la tradizione patriarcale l'ha confinata per poterla ammirare e lasciarsi trasportare, «lifted in the crisp sand that drives in the wind», spogliarsi di ogni connotazione femminile e trasformarsi da rosa domestica, conformata, a rosa marina, selvaggia, libera.

Com'è evidente, oltre a dimostrare ancora una volta un formidabile controllo della parola, Elena dimostra di essere l'unico personaggio conscio del proprio statuto, perfettamente consapevole del concetto di sé della percezione passata e futura della propria immagine, «as a clever, sophisticated operator⁴⁶⁰. Malgrado tutti i personaggi si impegnino a trattarla come un oggetto ed a negarle ogni possibilità di azione, Elena è, per dirla con Farron, l'unico personaggio dotato di una «guilty conscience⁴⁶¹». Per questo, con una lucida oggettività, si incolpa ancor prima di essere incolpata, si oggettiva prima di essere oggettivizzata, si fa consapevolmente soggetto, attraverso la parola.

Anche l'appropriazione del linguaggio stereotipato, frutto dell'antica misoginia greca, rappresenta un evidente tentativo di restituzione dell'oggettivizzazione a cui è soggetta, ma soprattutto sembra richiamare quella stessa contraddizione che Teresa de Lauretis individua nel discorso femminile, ovvero la capacità della donna di parlare perfettamente il linguaggio degli uomini e, al contempo, il silenzio delle donne⁴⁶². Riconoscere questo paradosso, è secondo la critica, il primo passo per accettare che la voce femminile possa essere resa possibile dal linguaggio patriarcale e che solo attraverso le sue strutture discorsive possa costituirsi come soggetto a tutti gli effetti.

L'accorata affermazione del senso di colpa, che «non sembra concepire giudice più spietato e severo contro la figlia di Zeus della stessa Elena⁴⁶³» non è altro che un bisogno di riconoscimento, la rivendicazione di uno spazio di azione che fino a questo momento

⁴⁶⁰ Afferma JOHNSTON 2023, 84: «Whether or not we see her as sincere in her regret and sorrow, Helen comes across here as a clever, sophisticated operator. She evidently possesses exceptional awareness of the divine plan and of her place within it (as her interaction with Aphrodite in Book 3, and the final lines of this speech, 6.357-8, suggest), but is strategic about what to disclose or emphasise in different contexts, as suits her aims».

⁴⁶¹ FARRON 1979, 17.

⁴⁶² DE LAURETIS 1996, 24

⁴⁶³ DE SANCTIS 2018, 241.

le è stato negato, un esercizio di libero arbitrio a tutti gli effetti, ottenuto, ancora una volta, per mezzo del *logos*.

Per utilizzare le parole di Blondell, si tratta di un evidente «exercise of power [that] enhances her worth as a woman⁴⁶⁴, un vero e proprio atto di sfida all'onore epico e alle norme comportamentali su cui esso è costruito. Un senso di colpa unico nel mondo dell'epica e piuttosto raro nel mondo della letteratura, soprattutto se proveniente dalla voce di una donna.

Elena è una donna che si assume la responsabilità della propria trasgressione, e che, a differenza di altre eroine epiche, dimostra di essere all'altezza del suo genere, nel bene e nel male.

⁴⁶⁴ BLONDELL 2009, 7.

CAPITOLO III

Da Helen a Helen in Egypt

3.1 Helen, Hellas, H.D

Elena, «who's she?» È l'interrogativo che risuona con forza all'interno di *Helen in Egypt* e la domanda che, senza alcun dubbio, ha scandito ogni fase della vita di H.D., quando, come Elena, tentava di sottrarsi a progetti patriarcali che non era in grado di portare a termine, quando cercava la sua voce autoriale di donna in un mondo di uomini, quando sentiva la sua identità offuscata da rappresentazioni che non le corrispondevano. H.D., imagiste, Hilda Aldington, Driade: Elena di Troia, Elena di Sparta, Elena d'Egitto. «Who's she?».

Com'è evidente, Elena rappresenta qualcosa di ben più profondo di un alter ego per H.D: la sua figura si presta ad un palinsesto di significati che ricomprende al suo interno figure mitologiche e relazioni personali che si traducono in un vero e proprio investimento simbolico ed emotivo. Elena diviene proiezione della madre, Hellen Wolle, di cui condivide il nome e la mancata possibilità di realizzazione, come musicista ed artista donna in un mondo in cui la creatività è di esclusiva proprietà dell'uomo; un rapporto conflittuale e mai risolto, interpretato da Freud come «maternal fixation» espressione di un mancato trasferimento convenzionale da madre a padre e causa di un innato desiderio di ricongiungimento con la «madre fallica» dello stadio preedipico. Anche l'amore femminile, che scorre come un flusso sotterraneo in tutta la sua produzione, viene interpretato dal professore come un desiderio inconscio della madre, trasferito su figure femminili individuate come sostitute⁴⁶⁵, come Gregg e Bryher. La stessa H.D. sembra accettare e condividere questa interpretazione, come racconta in una lettera a Bryher il 23

⁴⁶⁵ A tale proposito, si veda FRIEDMAN 1981, 132.

marzo 1933: «F. says mine is the absolutely FIRST layer, I got stuck at the earliest pre-OE [pre-oedipal] stage, and «back to the womb» seems to be my only solution. Hence islands, sea, Greek primitives and so on⁴⁶⁶». Una consapevolezza che la induce a proiettare il suo bisogno nel suo sconfinato spazio poetico, caricandolo di rappresentazioni mitologiche e simboli sincretici che si snodano attraverso una catena onomatopeica di nomi e denominazioni, relazioni ed interpretazioni, tenute insieme dalla figura di Elena: «Helen? Helen, Hellas, Helle, Helios [...] you who are rival to Helios, to Helle, to Phoebus the sun⁴⁶⁷».

La ricongiunzione con la figura materna consente ad H.D. di annodare il vissuto personale all'esperienza collettiva ed avviare il processo di riscoperta della figura femminile, come figlia, donna e artista che trova il coraggio di spingersi oltre l'universo razionale illuminato dai padri, per riabbracciare l'oscurità e la quiete del grembo materno: «We must go further than Helen, than Helle, than Helios, than light, we must go to the darkness, out of which the monster has been born⁴⁶⁸».

Secondo questa visione, l'Elena della letteratura tradizionale si libera dalle proiezioni inflitte dalla cultura patriarcale e si ricongiunge ad *Hellas* attraverso una nuova identità, come figlia (Hilda) che si ricongiunge alla Madre (Helen) e come artista (H.D., ma anche Helen Wolle) che si ricongiunge al potere creativo femminile. La figlia-poeta è così in grado di invertire il processo generativo e dare, a sua volta, alla luce la potente madre simbolo che nutrirà la sua arte⁴⁶⁹ e la guiderà verso la scoperta di un'identità autentica: «the mother is the Muse, the Creator, and in my case especially, as my mother's name was Helen⁴⁷⁰».

Per questo, Friedman afferma che il rapporto di H.D. con Elena è analogo all'autoritratto di un'artista che dipinge se stesso dipingendo un autoritratto: «she used the myth of Helen, who incarnates the spirit of the mother Goddess, to explore her personal identification with her mother. And in reverse, her feelings about her mother helped to shape her unique recreation of Helen's myth and the nature of the female divine spirit of Love⁴⁷¹».

⁴⁶⁶ FRIEDMAN, 2002, 142, 143.

⁴⁶⁷ H.D., *The Gift*, 114.

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ FRIEDMAN, 1983, 235.

⁴⁷⁰ H.D., *Tribute to Freud*, 41.

⁴⁷¹ FRIEDMAN, 1981, 83.

Come vedremo, in *Helen in Egypt* il processo mitopoietico attraverso la figura di Elena si compie secondo due prospettive parallele: all'interno della storia Elena rappresenta la psiche soggettiva che porta avanti il processo di indagine di sé attraverso l'esplorazione dell'universo mitico e dell'inconscio, ma al di fuori della storia rappresenta il punto di vista di H.D., in cui l'artista stessa ricerca la propria identità creativa e poetica.

Elena si afferma dunque come metafora di autentico principio femminile e portavoce di una nuova consapevolezza di genere, attraverso cui H.D. tenta di riposizionare la donna, sia essa eroina, autrice o artista come soggetto, mettendo in pratica quello stesso intento professato dalla letteratura imagista, secondo un punto di vista tutto al femminile: «make (the feminine) new».

Per questo, per comprendere a pieno l'intento revisionista di H.D., occorre rivolgersi ancora una volta a quelle che Raffaella Baccolini definisce «minacce letterarie», che dopo Shakespeare, Marlowe, Yeats, si ostinano ad incardinare Elena tra processi di oggettivazione ed idealizzazione, privandola di un proprio linguaggio e di una propria identità.

Sarà il componimento *To Helen* di Edgar Allan Poe, autore statunitense conosciuto ed apprezzato da H.D., ad innescare la reazione e l'ispirazione per «Helen», scritta da H.D. nel gennaio 1923, trent'anni prima del poema epico *Helen in Egypt*.

3.1.1 *To Helen* di Edgar Allan Poe

Il componimento, pubblicato per la prima volta nel 1831, ma rivisto nel corso di dodici anni, fu pubblicato nella raccolta *Poems of Edgar Allan Poe* ed è considerata la più perfetta lirica del poeta. Il titolo è, senza alcun dubbio, un riferimento alla Elena omerica, anche se pare che il poeta avesse trovato ispirazione in giovane età dalla madre di un

amico di infanzia, Jane Stanard, una dei primi ad incoraggiare e promuovere il suo interesse per la poesia⁴⁷².

Si tratta di un componimento lirico con richiami all'ode, in cui il poeta ricorre con una certa frequenza al tetrametro giambico, alternato a versi più brevi che conferiscono una piacevole varietà ritmica ed una musicalità evocativa. Il titolo, *To Helen*, induce a pensare che Elena sia la protagonista della poesia, tuttavia, il suo nome è preceduto dalla preposizione «to», una scelta che anticipa il filone che l'autore intende seguire: nella volontà di rendere Elena l'oggetto di una preposizione, Poe, come pure tutta la tradizione letteraria prima di lui, la colloca, ancora una volta, nel suo ruolo tradizionale di oggetto, a cui l'uomo, soggetto per eccellenza, si rivolge.

Come vedremo, infatti, il poeta recupera il filone tradizionale e canonico delle donne angelicate del dolce stil novo, secondo cui la donna non è descritta come una figura terrena, ma come una figura mistica che, attraverso il componimento, approda alla sua massima sublimazione, come una novella Beatrice. Ma, dietro il velo dell'esaltazione femminile, si cela il vero protagonista del componimento, ovvero l'io lirico, che attraverso la donna compie il proprio percorso spirituale ed emotivo⁴⁷³. E come nella poesia stilnovistica, Elena viene incardinata in una costruzione stereotipata che ne soffoca l'identità e la condanna ad una perenne oggettivazione.

⁴⁷² In una lettera del 1 ottobre 1848 a Helen Whitman, Poe conferma l'identificazione di Jane Stanard con Elena: «the lines I had written, in my passionate boyhood, to the first, purely ideal love of my soul — to the Helen Stannard [sic] of whom I told you». Secondo PEMBERTON 1970, 6, l'uso che Poe fa di questo particolare nome, è la prova di un'influenza ellenica nel suo modo di pensare. Secondo GARGANO 1960, 652 il titolo di Poe si riferirebbe proprio all'Elena omerica.

⁴⁷³ WALKER 1957, 491, riconosce l'importanza della bellezza di Helen nel componimento, ma precisa che il fulcro della poesia è la funzione metaforica dei personaggi classici con cui il poeta e la sua amata vengono confrontati. Anche secondo Gargano 1960, «Poe «assume[s] the poet's prerogative to reinterpret or recreate the Helen myth in terms of his own artistic disposition and needs».

<p><i>To Helen</i>⁴⁷⁴</p> <p>Helen, thy beauty is to me Like those Nicéan barks of yore, That gently, o'er a perfumed sea, The weary, way-worn wanderer bore To his own native shore.</p> <p>On desperate seas long wont to roam, Thy hyacinth hair, thy classic face, Thy Naiad airs have brought me home To the glory that was Greece, And the grandeur that was Rome.</p> <p>Lo! in yon brilliant window-niche How statue-like I see thee stand, The agate lamp within thy hand! Ah, Psyche, from the regions which Are Holy-Land!</p>	<p><i>A Elena</i></p> <p>Elena, la tua beltà è per me Come quelle navi Nicee d'un tempo, Che soavemente, per odorose onde, Portavano il viaggiatore, logoro d'errare⁴⁷⁵ Al suo nativo mare.</p> <p>Su disperati mari per troppo ho tempo vagato, la tua giacintina chioma, Il tuo classico volto, La tua aria di Naiade, a casa mi hanno riportato⁴⁷⁶ Alla Gloria che fu la Grecia, E alla grandezza di Roma.</p> <p>Là! Nella tua brillante nicchia come una statua io ti vedo levata Tra le tue mani una lampada d'agata! Ah, Psiche, venuta dalle regioni che Sono Terra-Santa!</p>
--	--

Il testo è interamente costruito su un'apostrofe che mette l'io lirico in conversazione con Elena in prima persona: si noti il frequente uso di pronomi personali riferiti al poeta in tutte le strofe, «thy beauty is to *me*», «Thy Nicéan airs have brought *me* home», «How statue-like *I* see thee stand».

⁴⁷⁴ POE, 1900, 93.

⁴⁷⁵ Poiché non era possibile mantenere l'allitterazione della «w», si è optato per un'allitterazione della «r» che è comunque presente nel verso, «The weary, way-worn wanderer bore», attraverso la traduzione «Portavano il viaggiatore, logoro d'errare».

⁴⁷⁶ La traduzione con «vagato», così come «riportato», è stata scelta per conservare la rima «roam/home».

La donna è presentata attraverso una serie di parallelismi ed allusioni classiche che esaltano la sua bellezza, riconducendola ad un passato leggendario. Nella prima strofa è paragonata alle navi nicee, «Like those Nicean barks of yore», dove «nicee» potrebbe essere interpretato come un derivato di Nike, personificazione della vittoria⁴⁷⁷, con una possibile allusione alle flotte greche che sconfissero il nemico troiano. La lettera maiuscola, tuttavia, lascia presupporre un riferimento alla città di Nicea⁴⁷⁸, antica città della Turchia, legata a Dioniso e alla sua Ninfa Nisa, la cui allusione ricondurrebbe, ancora una volta, ad Elena come archetipo di donna ideale e musa poetica.

Seguono ulteriori riferimenti mitologici nei quali Elena è ritratta come un porto salvifico per il consumato viandante e per l'animo del poeta, che grazie alla sua bellezza può ricongiungersi alla sua «native shore». L'allitterazione «weary, way-worn wanderer bore» potrebbe rappresentare una metafora dell'odisseico peregrinare ed il viandante potrebbe essere, secondo l'interpretazione di Gargano proprio Ulisse: «To Helen» is «a not-too-veiled reference to Ulysses⁴⁷⁹». La bellezza di Elena diviene, dunque, metafora di viaggio fisico e spirituale, processo di ritorno per il viaggiatore, ma soprattutto il poeta, il quale, grazie alla sua bellezza, è in grado di elevarsi ad uno stato di pace ed armonia interiore.

Nella seconda strofa, il poeta ripropone la metafora del pellegrinaggio e torna ad esaltare la bellezza di Elena attraverso ulteriori richiami classici e mitologici che rimandano ad una bellezza che trascende il tempo e lo spazio. Il volto di Elena viene definito classico, «thy classic face» ed ornato da capelli giacintini, «Thy hyacinth⁴⁸⁰ hair», attraverso un evidente richiamo al noto mito di Giacinto, giovane spartano amato da Apollo e da lui ucciso involontariamente durante una gara di lancio del disco, dal cui sangue nacque il noto fiore del Giacinto a ricordare la sua eterna bellezza. Appare evidente come il legame di Elena con il fiore di giacinto contribuisca a rafforzarne ulteriormente l'ambiguità: la nascita del fiore dal sangue di Giacinto potrebbe alludere al sangue versato da greci e troiani per sua causa, mentre la rappresentazione del fiore come

⁴⁷⁷ WESTON 1933, 213.

⁴⁷⁸ CAMPBELL 1917 201, raccoglie le molteplici interpretazioni sull'epiteto «nicean»: ROSSETTI, ad esempio, interpreta «nicean» come un errore di ortografia per «Nyseian» e suggerisce un'allusione al dio greco Dioniso e all'isola di Nisa, mentre secondo KENT, le «Nicean barks» potrebbero riferirsi alle navi di Alessandro Magno (si veda WESTON 1933, 213)

⁴⁷⁹ GARGANO 1960: 652.

⁴⁸⁰ Milton aveva attribuito «hyacinth locks» ad Adamo (Parad. Lost., IV, 301), ma lo stilema è presente anche in Sidney, in Pope, in Byron.

epitaffio, tributo eterno alla bellezza, sembrerebbe anticipare il simbolismo funebre che pervaderà, come vedremo, la lirica di H.D. In quest'ottica «giacintino⁴⁸¹» potrebbe, inoltre, essere interpretato in riferimento al colore blu-violaceo ed implicare un parallelismo con la figura di Proserpina, alludendo al fiore⁴⁸² del giglio da lei colto prima di essere rapita da Plutone. Elena è inoltre paragonata, attraverso una sineddoche, alle «naiad airs», ovvero alle naiadi, immaginate dagli antichi come le ninfe che abitavano le acque dolci della terra: creature ambivalenti dotate di poteri curativi, ma capaci anche di vendetta e collera. La loro doppia natura sembrerebbe rimandare, ancora una volta, ad un'immagine stereotipata di Elena, da sempre contraddistinta per la sua ambiguità e per la sua doppia natura di bellezza fatale.

Nei due versi finali, attraverso l'espressione «glory (...) Greece (...) and grandeur», Poe sembra racchiudere l'intera storia della civiltà classica, di cui Elena è eletta a simbolo, portando con sé l'eredità dei principali valori occidentali come la bellezza, la cultura, la scienza, la filosofia, l'arte e la poesia. Questa insistenza sul legame di Elena con il passato mitologico, sembra connettere la sua immagine sempre più profondamente ad un tempo lontano, quasi come non ci fosse spazio per lei nel presente. Un altro concetto che, come vedremo, sarà ripreso da H.D.

Anche le espressioni di meraviglia e stupore che aprono la terza strofa (l'interiezione arcaica «Lo!» che ho tradotto con «Eccoti!⁴⁸³» per evidenziare lo stupore di chi la osserva), così come la presenza di punti esclamativi, assumono la funzione enfatica di distanziare la figura di Elena e ricondurla, sempre più progressivamente, ad una bellezza idealizzata e trascendente e dunque, ancora una volta, ad un oggetto (non un soggetto) da venerare. Un processo idealizzazione che trova il suo compimento nel processo di

⁴⁸¹ Pope aveva già utilizzato questo riferimento in «Ligeia», dove i capelli della fanciulla sono definti «the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, «hyacinthine».

⁴⁸² Sul *Dizionario dei simboli letterari*, FERBER 1999, 74 nota come il fiore sia da sempre legato alla figura femminile, alludendo alla bellezza e alla vulnerabilità di fronte all'uomo che desidera coglierle: «Flower Flowers, first of all, are girls. Their beauty, their beauty's brevity, their vulnerability to males who wish to pluck them - these features and others have made flowers, in many cultures, symbolic of maidens, at least to the males who have set those cultures' terms».

⁴⁸³ Secondo l'*Online Etymology Dictionary* l'espressione Lo!' ha origine nell' Old English ed ha una funzione 'esclamativa', di sorpresa, risentimento o gioia, associato al verbo «lok», una forma abbreviata del più moderno «look», che significa «guardare, osservare», mostrando come entrambe le accezioni rappresentino un invito a focalizzare l'attenzione su qualcosa. Per questo ho pensato di tradurre con «Là», piuttosto che con un più moderno «ecco» per preservare sia l'aspetto visivo che quello emotivo ed al contempo mantenere il suono iniziale con la «l».

trasformazione, per cui arriva ad assumere le sembianze di una statua «statue-like I see thee stand», come già anticipato dalla similitudine del verso, in cui aveva definito il suo volto «classic face».

Nell'ultima strofa Elena è addirittura posta su una sorta di piedistallo, collocata in una nicchia, «in yon brilliant window-niche», tramutata in un mero oggetto di adorazione. Dentro la nicchia Elena è una donna-statua immobile e silenziosa, una Psiche che tiene in mano una lampada d'agata, che tramuta il poeta in un modello Cupido e agisce come luce e fonte di ispirazione, «The agate lamp whitin thy hand, / Ah Psyche, from the regions which/ Are Holy Land!». Elena si tramuta ancora una volta, secondo l'immaginario poetico, in bellezza ideale e sublime, in un oggetto (non soggetto) di ispirazione che trascende il tempo e lo spazio, trasportando il poeta in un luogo di bellezza ideale (la Terra Santa).

La trasformazione è ora completa: Elena non è più una donna, ma una donna-statua («How statue-like»), privata della propria identità, una figura idealizzata e spersonalizzata. In altre parole uno specchio su cui l'uomo riflette le proprie aspirazioni ed i propri desideri: una musa silenziosa intrappolata per sempre nei versi marmorei della cultura patriarcale.

3.1.2 *Helen* di H.D.

Helen, scritta nel Gennaio del 1923, è la prima poesia di H.D. a dare inizio al processo di revisione della figura di Elena, che culminerà con *Helen in Egypt*. Quando la scrive H.D. ha bene in mente i versi della poesia di Poe, che trascrive durante una sessione d'analisi in cui racconta delle sue precedenti esperienze psicanalitiche prima di approdare da Freud:

On desperate seas long wont to roam,
Thy hyacinth hair, thy classic face,

Thy Naiad airs have brought me home
To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome⁴⁸⁴.

Il componimento, secondo Camboni può essere considerato un vero e proprio antecedente letterario non solo a *Helen in Egypt*, ma all'intero percorso revisionista, condensando «nell'immaginario dell'autrice memoria personale, mito classico, ideale poetico, e i processi culturali di oggettivazione e svilimento delle donne in una cultura patriarcale» Anche Friedman lo interpreta come un netto distacco dall'idealizzazione classica femminile ed una dura replica alla cultura misogina: «As an answer to the representations of Helen in Homer, Poe, and Yeats, H.D.'s «Helen» is an ominous poem about the paralyzing misogyny at the heart of male worship of woman's beauty»

⁴⁸⁴ H.D., *Tribute to Freud*, 1974, 44.

<p>Helen</p> <p>All Greece hates the still eyes in the white face, the lustre as of olives where she stands, and the white hands.</p> <p>All Greece reviles the wan face when she smiles, hating it deeper still when it grows wan and white, remembering past enchantments and past ills.</p> <p>Greece sees unmoved, God's daughter, born of love, the beauty of cool feet and slenderest knees, could love indeed the maid, only if she were laid, white ash amid funereal cypresses.</p>	<p>Elena</p> <p>Tutta la Grecia odia gli occhi fissi nella bianca faccia il lustro come d'oliva dove ella s'innalza⁴⁸⁵ e le bianche mani.</p> <p>Tutta la Grecia deride il pallido volto quando sorride odiandolo di più ancora quando diviene pallido e bianco ricordando passati incanti e passati mali</p> <p>La Grecia osserva impassibile, la figlia di Zeus, nata da amore, bellezza dai freddi piedi e dalle più esili ginocchia potrebbe in vero la donna amare, solo vedendola giacere, bianca cenere tra cipressi funebri</p>
--	--

H.D. recupera la struttura di Poe, ma non aderisce al metro tradizionale: tre strofe di lunghezza irregolare si susseguono attraverso versi frammentari e concisi che evocano con precisione imagista la drammaticità della narrazione. Nella volontà di riprenderne il titolo, *Helen*, H.D. sembra stabilire un primo contatto con la poesia di Poe ed al contempo definire la linea che guiderà la sua interpretazione di Elena da questo momento in avanti: la preposizione «to» scompare per lasciare Elena soltanto al centro della narrazione: non più musa, né oggetto di ispirazione, ma *soggetto* della propria storia.

⁴⁸⁵ Ho tradotto «she stands» con «ella s'innalza» per richiamare l'immagine monumentale della statua e rafforzare il legame con la Elena di Poe; con molta probabilità la traduzione con «s'erge» sarebbe stata più corretta a livello lessicale, richiamando la posizione eretta di Elena, tuttavia non mi avrebbe consentito di mantenere l'allitterazione del verso (che sono invece riuscita ad ottenere, seppur parzialmente con la «l» piuttosto che con la «s»).

Tuttavia, non è ancora tempo di dotare Elena di una voce propria: a prendere la parola è un narratore esterno che osserva la scena attraverso uno sguardo distaccato ed impersonale, che per la prima volta non sembra orientato alla sua bellezza, ma sugli effetti devastanti che essa provoca in chi la possiede e in chi la riceve. Per questo, laddove i versi di Poe si aprivano con un'invocazione, quelli di H.D. si esprimono attraverso una constatazione della sua demonizzazione: «All Greece hates» («Tutta la Grecia odia»), un verso che da solo sembra esprimere, drammaticamente, tutta la storia di Elena: la fama e l'infamia secolare di una donna, marchiata eternamente, dalla colpa. Una colpa che giunge da lontano, risuonando potentemente attraverso le parole di Teucro, che nell'Elena di Euripide è il primo a vedere la regina di Sparta in terra d'Egitto: «All of Greece hates the daughter of Jove» (81), tradotto «All Greece hates the daughter of Jove», nella versione di Theodore Buckley, utilizzata da H.D.⁴⁸⁶.

Tuttavia, nel recuperare i versi euripidei., H.D. opera ancora un intervento significativo sul piano lessicale, spostando il focus della narrazione da un soggetto chiaro e ben definito, identificato nel popolo greco, ad un soggetto collettivo, identificato nella sineddoche «All Greece», «Tutta la Grecia», intesa come entità astratta e simbolica. Una scelta volta a mostrare come l'odio per Elena non sia più circoscritto alla reazione di un popolo in un preciso momento storico, ma si estenda ad un'intera tradizione culturale ed al suo intero sistema di valori. Al contempo, la ripetizione anaforica dell'aggettivo impersonale «All» contribuisce a generalizzare la condanna, rendendola collettiva e totalizzante: «Greece' is a country, not a person, not even a people. H. D.'s choice of 'Greece' in place of the more logical 'Greeks' suggests that the entire weight of a cultural tradition 'reviles' Helen⁴⁸⁷», ma soprattutto a tramutare greci e troiani, antichi rivali, in odierni complici nel comune sentimento di odio nei confronti di Elena. Anche il verbo al presente «hates» concorre a rafforzare la portata universale del giudizio su Elena, conferendogli un tono di irrevocabilità. Elena è colpevole e meritevole di odio, ora come allora: «Helen does not act as 'the instrument' by which me attains unity but as the instrument through which an entire culture reaches unanimity, as if the woman at the center of the male's loving gaze becomes the pariah who defines the culture from which she is excluded⁴⁸⁸».

⁴⁸⁶ CAMBONI 2013, 352.

⁴⁸⁷ FRIEDMAN 1981, 234.

⁴⁸⁸ EMMITT 2004, 138.

Laddove la Elena di Poe apparteneva ad un passato mitologico, idealizzato, quasi intangibile, la Elena di H.D. approda nel mondo moderno e porta con sé l'antica condanna, stabilendo un legame profondo con tutte le figure femminili demonizzate e colpevolizzate dalla tradizione patriarcale. Per questa ragione, secondo Copeland, attraverso il suo processo di revisione mitopoietica, H.D. è in grado di restituire un accurato ritratto del personaggio mitologico facendo esclusivo ricorso a sentimenti attuali, riuscendo a colmare il divario temporale tra la mitopoiesi antica e quella moderna⁴⁸⁹.

Nella terza strofa H.D. opera un'ulteriore intervento linguistico, sostituendo «hates» con «reviles», (che è stato tradotto con «deride»), con l'obiettivo di rimarcare l'intensità delle emozioni negative nei confronti di Elena e rafforzare l'ostinazione e la persistenza del disprezzo nei suoi confronti; un verbo che secondo Camboni, «sintetizza nel suo significato gli effetti prodotti negli atti linguistici in cui Elena è svilita, insultata e dileggiata⁴⁹⁰». Il disprezzo di Elena sembra giungere dal mai sopito ricordo dei «past enchantments» e «past ills» («incantesimi e mali passati»), per cui è, ancora una volta, ricondotta ad immagini stereotipate di strega e *femme fatale* e contrapposta alla donna angelicata, riflettendo la paura dell'uomo nei confronti della figura femminile⁴⁹¹. Tuttavia, se nelle prime strofe Elena si limitava a subire il disprezzo, senza lasciar trapelare alcun tipo di emozione, ora sembra accennare ad un sorriso, «the wan face when she smiles», la cui interpretazione si presta a molteplici interpretazioni. Il sorriso potrebbe essere letto come un sentimento di amarezza unito al senso di resa, dovuto alla passiva accettazione del ruolo che il mito prima e la società dopo le hanno imposto, oppure come un gesto di scherno verso la contraddizione di essere venerata per la sua bellezza, come nel componimento di Poe, ed al contempo odiata per ciò che essa rappresenta. Certo, tuttavia, il passaggio dalla passività iniziale alla, seppur minima reazione finale, è di per sé significativo nel fornire una duplice prospettiva alla narrazione, condotta, secondo Murnaghan, attraverso un punto di vista «from the inside as from the outside⁴⁹²», utilizzato per mostrare come Elena venga osservata da sguardi ostili, ma sia, a sua volta, in grado di osservare ed interpretare gli eventi secondo un preciso punto di vista. Una

⁴⁸⁹ COPELAND, 1988, 33-35.

⁴⁹⁰ CAMBONI, 353.

⁴⁹¹ A tal proposito si veda la recente monografia di GHEDINI 2023.

⁴⁹² MURNAGHAN 2009, 73,

prospettiva che si rafforzerà, come vedremo, in *Helen in Egypt*. In quest'ottica Friedman, scorge nella revisione di Elena un ulteriore processo di revisione del mito maschile da parte di H.D., attraverso la figura di Medusa, la gorgone in grado di pietrificare chiunque avesse incrociato il suo sguardo⁴⁹³. Tuttavia, nella trasposizione di H.D., è Elena stessa ad essere tramutata in pietra (o in statua) dallo sguardo giudicante della tradizione.

Uno sguardo che, come già per la Elena della Atwood⁴⁹⁴, ha il potere di «reduce [...] in components», tornando a privare Elena della propria integrità, attraverso una visione frammentaria delle parti del corpo, che sfocia, ancora una volta, in un processo di feticizzazione: le immagini di «occhi fissi», «bianche mani», «pallido sorriso», sembrano susseguirsi attraverso un montaggio cinematografico, in cui la telecamera indugia inizialmente sui singoli particolari, per ricomporre la figura intera in un fermo immagine che cattura la drammatica staticità della statua di marmo. Si tratta di una rappresentazione che sovverte nettamente la sonettistica tradizionale ed in particolare la convenzione del blasone, in cui ogni dettaglio del corpo femminile, dai capelli biondi, agli occhi luminosi, viene esaltato come parte di un insieme armonico; H.D., al contrario spoglia le parti del corpo femminile di ogni connotazione celebrativa, per lasciare posto al sentimento di odio e disagio che provocano in chi le osserva.

L'operazione di sovvertimento delle convenzioni poetiche si manifesta inoltre attraverso un'implicita ironia di chiaro stampo modernista: ad esempio la similitudine «lustro come d'oliva», simbolo di pace e rinascita, associata in maniera improbabile alla figura di Elena, *causa belli* per eccellenza, oppure nell'epiteto «God's daughter, born of love» («la figlia del Dio, nata da amore») che allude al mito di Leda e il cigno, dove Elena non è frutto dell'amore, ma di una violenza.

E se nel componimento di Poe dominava la luce, attraverso il bagliore della nicchia e della lampada di agata, in «Helen» è il colore bianco⁴⁹⁵ ad insinuarsi tra i versi, attraverso

⁴⁹³FRIEDMAN, 1981, 235. Nel saggio *La testa di Medusa*, scritto nel 1922, Freud interpreta la decapitazione di Medusa da parte di Perseo, come una simbolica sostituzione dell'evirazione primigenia, da cui ha origine il complesso di castrazione: «Il terrore della Medusa è il terrore della decapitazione legato alla vista di qualcosa. Da numerose analisi sappiamo che il bambino di fronte al genitale femminile crede alla minaccia di evirazione. I serpenti sostitutivi del pene acuiscono l'orrore della mancanza. I greci, fortemente omosessuali, hanno incoraggiato la raffigurazione delle donne mostro a causa della loro evirazione». A Cixous si deve la rilettura del mito di Medusa, nel saggio *Le Rire de la Méduse* (1975), considerato il manifesto della corrente dell'*écriture féminine*.

⁴⁹⁴ Si veda il cap. II.

⁴⁹⁵ Nel colore bianco, COPELAND 1988, 34 coglie un'allusione anche allo sbiadimento, aspetto che consente ad Elena di perdere la sua pericolosità, ma anche e soprattutto riflettere l'allusione allo sbiadimento della bellezza, consumata dal peso dell'odio.

un climax crescente («white face», «the white hands») che sembra ripercorrere, verso dopo verso, quello stesso processo di trasformazione in statua presente in «To Helen»: «the wan face», «when it grows wan and white». Ma se in Poe il bianco rappresentava il colore del marmo, nella Elena di H.D. è assenza di vita, oscuro presagio, poiché Elena non è tramutata in una statua di bellezza, ma in una statua di morte, o meglio, nel suo monumento funebre: la sua pelle è bianca, la postura è rigida, lo sguardo è immobile («the still eyes in the white face») e i piedi sono freddi («cool feet»), in un drammatico *rigor mortis*⁴⁹⁶. Il presagio di morte è inoltre confermato dalla conversione allegorica dell'albero dell'olivo nei «funereal cipresses», come rappresentazione del passaggio di Elena dalla vita alla morte, ribadito dal participio «laid» (che ho volutamente tradotto come «giacere»).

Nell'ultima strofa, la Grecia non sembra più avvertire la necessità di odiare o schernire Elena, ma si limita ad osservare impassibile, «Greece sees unmoved», gli effetti del proprio odio: Elena non è, ormai, che il ricordo di un ideale estetico privo di ogni traccia di vitalità. E se l'Elena in vita rappresentava un catalizzatore di odio, una minaccia per la cultura dominante maschile, nella sua tramutazione in statua di morte, può essere finalmente controllata in modo sicuro dalla tradizione, che la modella e definisce attraverso la sua arte.

È, dunque, con una provocazione che H.D. termina il componimento: Elena non ha alcuna possibilità nell'universo androcentrico: l'unica possibilità per cui la Grecia possa smettere di odiarla è se la sua bella forma verrà «adagiata nel freddo abbraccio della morte⁴⁹⁷». Come ricorda Bettany Hughes a chiusura del suo saggio su Elena, si tende, con persistente parzialità, a privilegiare la vergogna rispetto alla gloria nella storia di Elena, condannandola ad un epilogo che sembra prefigurare il suo funerale, il meritato riposo per il suo spirito tormentato:

È solo quando Elena di Troia si trasformerà in un mucchio di ossa essiccate, quando gli uomini potranno scorgerne una mascella sdentata, un anello ossidato e una mano ridotta ad un artiglio incompleto che Elena che potrà finalmente trovare pace. Allora e soltanto allora, smetteremo di perseguitarla, di incolparla di essere la donna più bella del mondo⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ CAMBONI 2005, 353.

⁴⁹⁷ COPELAND, 1988, 34.

⁴⁹⁸ HUGHES, 2005, 311.

3.1.3 Da *To Helen* a *Helen*

Se il processo di revisione di Elena nell'immaginario poetico di H.D. trovasse il suo epilogo in questo componimento, sarebbe interpretabile come l'ennesimo atto di sopraffazione della sua figura da parte dell'universo patriarcale, attestandosi come un vero e proprio epitaffio poetico. Tuttavia, sapendo che la sua storia sarà ripresa dopo trent'anni, i versi finali si prestano ad ulteriori interpretazioni.

Come abbiamo visto, sin dall'apertura del componimento Elena è ammutolita e silenziata, sottoposta ad un processo di passivizzazione che non consente alcuna alternativa; eppure, nella seconda strofa, seppure per un momento, sembra lasciarsi andare ad un sorriso che lascia prefigurare un atto di resistenza e silenziosa reticenza. In quest'ottica, è senz'altro utile focalizzare ulteriormente l'attenzione sulla doppia accezione del sostantivo «ash», che ho deciso di tradurre con «cenere», per evidenziare il passaggio da vita a morte di Elena, ma che avrei potuto scegliere di tradurre con «frassino», albero caro a Nemese⁴⁹⁹, madre di Elena⁵⁰⁰, secondo una tradizione precedente a quella che identifica la madre in Leda:

[...]
potrebbe in vero la donna amare,
solo vedendola giacere,
bianca cenere tra cipressi funebri

La figura di Nemese⁵⁰¹ ha assunto diverse accezioni nel corso dei secoli, tra le quali risulta pertinente ai fini della nostra lettura la progressiva identificazione della sua figura

⁴⁹⁹ Si legge in CARTARI 1996, 521: «teneva un ramo di frassino nella sinistra mano e nella destra un vaso con alcuni Etiopi scolpiti dentro».

⁵⁰⁰ Si legge nei *Canti Cipri*: «Allora egli [Zeus] generò Elena, meraviglia per i mortali, lei che un giorno, per colpa di una brutale necessità, fu partorita da Nemese dalle belle chiome unitasi a Zeus, re degli dei. Lei fuggiva e non voleva l'unione carnale con il Padre, il dio figlio di Crono. Giacché nella sua anima era tormentata dalla vergogna e dall'indignazione». Sulla nascita di Elena si veda KERÉNYI 1976.

⁵⁰¹ Sulle origini di Nemese, vi sono pareri discordanti: alcuni studi la vorrebbero figlia di Oceano, o di Zeus stesso, mentre Esiodo, nella *Teogonia* (223-224) ne fa una «figlia della notte funesta e sciagura per i mortali», evidenziandone la natura molteplice; in KERÉNYI 1976, 100, si legge: «Tra i figli della Notte figurava, come certamente si ricorda, una figlia di questa dea primordiale, Nemese. Il nome significa la giusta ira, che si rivolge contro coloro che hanno violato un ordinamento, soprattutto l'ordine della natura, disprezzando le sue regole e le sue norme. Quando si manca di rispetto a Temi, ecco apparire la Nemese. Essa ha le ali, almeno nelle raffigurazioni più tarde». FARNELL 1896, 487-498, la descrive come «mere

con la giustizia compensatrice⁵⁰², uno spirito che in qualche modo veglia sull'equilibrio del mondo, tutelandone l'ordine morale. Non è forse errato pensare che dalle quelle ceneri possano crescere le radici del frassino di Nemese, che consentiranno ad Elena di rinascere per «riparare», «ricompensare» la distorta visione di sé tramandata nei secoli. È dunque alla luce di questa visione che potrebbe essere interpretato quel sorriso: Elena sorride perché è consapevole di avere una seconda possibilità.

Elena, infatti, rinascerà nel poema di H.D. ed impiegherà ben 30 anni, ma non sarà più la statua a cui la tradizione ha soffocato la voce, poiché troverà in sé una nuova consapevolezza e una resistenza che mai prima d'ora le erano appartenute; ma soprattutto troverà una voce propria, che le permetterà di raccontare per la prima volta la sua storia.

3.2 *Helen in Egypt*

Circa vent'anni prima di *Helen in Egypt*, H. D. scrive un saggio di recensione per il primo numero di «Close Up» del 1927, *The Cinema and the Classics I: Beauty*, per il film *Joyless Street, La via senza Gioia* di G.W. Pabst (1925), che sembra anticipare il suo processo di revisione sulla figura di Elena e soprattutto preparare il terreno al suo magistrale poema epico *Helen in Egypt*. H.D. elogia la performance di Greta Garbo, che interpreta come un'incarnazione moderna di Elena e mostra la crescente consapevolezza sul potere duraturo della bellezza, in grado di coniugare la visione antica e la percezione moderna secondo un comune sentire, o meglio, un comune vedere: «[...] bellezza classica, antica. Bellezza e Bontà, devo ribadirlo ancora, per i greci, aveva un solo significato: *Kalon*, il bello, il buono⁵⁰³», afferma H.D. È come se la visione cinematografica le offrisse la possibilità di scorgere finalmente quella bellezza che aveva sempre perseguito nella sua poesia; una bellezza che, tuttavia, sembra possedere un lato oscuro.

personification of the moral idea of retribution» ed è anche classificata come divinità dal carattere ctonio, aspetto che la lega profondamente alla figura di Elena nell'*Helen in Egypt*.

⁵⁰² Si veda FARNELL 1896, 487-498 e TASINATO 1999, 17.

⁵⁰³ FRIEDBERG, JAMES, MARCUS, 1998, 107.

Le parole, scelte accuratamente da H.D per descrivere l'immagine di Greta Garbo, rimarcano in maniera puntuale il destino su cui la vicenda di Elena si snoda: l'attrice è appellata come «the beauty herself», icona di un eterno femminino che si esprime attraverso «un totem di bellezza» astratto ed ineluttabile. L'identità di Elena-Garbo è, ancora una volta, oscurata dal simbolo che incarna, confinata in un ruolo fisso che suscita venerazione, ma genera condanna nell'oggetto interpretato, quanto nel soggetto interprete: «Le sue parrucche e le sue ciglia finte hanno quasi completamente offuscato lo sguardo diretto della nostra sirena, quella sua singolare qualità magica dall'intensità quasi chiaroveggente». E mentre la Vienna del dopoguerra sembra quasi trasformarsi in una moderna Troia, Greta Garbo, come una novella Elena, «cammina indenne tra i guerrieri esecranti, la peste, l'angoscia e la carestia, [...]»: la descrizione dei suoi «fragili, giovanissimi piedi» riconduce immediatamente alla «bellezza dei piedi freschi e delle ginocchia più snelle» della «Helen» odiata da tutta la Grecia, ancora una volta intrappolata, non più nel marmo di una statua, ma nell'immagine fissa di uno schermo che ne determina la ricezione e la percezione. «Elena, colei che distrusse Troia, sembra ora prendere forma» - afferma H. D.- «ma questa volta è Troia, grazie a qualche fantastico riadattamento, che si appresta a mandare in rovina Elena». H.D. si scaglia, ancora una volta, contro l'ennesima rappresentazione che priva Elena di un'identità per ridurla ad uno stereotipo: la donna come corpo, come oggetto desiderato, la donna intesa, per dirla con Duplessis, come «quintessentially sexual⁵⁰⁴».

Ma ora, a trent'anni da Helen, l'Elena ammutolita, odiata da tutta la Grecia, sembra trovare quella posizione da cui «ergersi trionfante» e muovere autonomamente i passi nella propria storia:

[...] la bellezza, [...] alza la testa pallida, decide improvvisamente di vendicarsi di tutte le offese subite, accettate con negligenza, a volte per stanchezza, a volte per pura e semplice onnipotenza, a volte attraverso il cinismo o attraverso la noia [...] la bellezza stessa, Elena sopra Troia, s'erge trionfante e denuncia il mondo per una stagione e poi si ritira, tesse una piccola rete di illusioni e se ne va per dimenticare gli uomini e le loro stantie formule di esistenza⁵⁰⁵.

Elena può finalmente rinascere come una fenice in una nuova figura femminile al centro del discorso epico, che si confronta direttamente con la negazione del potere e del

⁵⁰⁴ DUPLESSIS 1986, 109.

⁵⁰⁵ FRIEDBERG, JAMES, MARCUS, 107-109.

linguaggio della donna, non solo nell'epica tradizionale ma nell'intera cultura patriarcale⁵⁰⁶, per rileggere il proprio passato e riscrivere la propria storia secondo il suo punto di vista. *Helen in Egypt* sembra, dunque, pronto ad iniziare.

H.D. è entusiasta di questa conquista, quasi più della stessa Elena e in una lettera a Norman Holmes Pearson esprime tutta la sua soddisfazione:

The birth of *Helen in Egypt* was so exciting that I could not resist sending the telegraphic note to record the arrival of the first canto [...] the fullness, the nuance, the suavity blossom with acquaintance. It is as you say the old motive — [...] «and if this is in a way a synthesis, it is a synthesis of a new richness on the old, and of what has developed in the way of sensibility and understanding». the fullness, the nuance, the suavity blossom with acquaintance.

La sua creatività sepolta sembra ritrovare una nuova linfa vitale, ogni tassello che aveva popolato la sua visione palinsestica riacquista, poco a poco, il proprio posto, significato e compimento, dando origine ad un'unica espressione poetica che integra elementi del mondo ellenico, della cultura egizia, della letteratura modernista e dell'esoterismo, convergendo in un'unica voce poetica: «I had found myself, I had found my alter-ego— and that my mother's name was *Helen* has no doubt something to do with it. This is myself, Helen out of the body, in another world, the *eidolon* of the legend».

Scritto dal 1952 al 1955 e pubblicato nel 1961, un giorno prima della sua morte, *Helen in Egypt* rappresenta il culmine del processo mitopoietico di H.D., in cui l'autrice esplora la possibilità di riconciliazione di quella scissione culturale a cui la tradizione ha condannato per secoli l'immagine femminile ed in particolare quella di Elena, universalmente riconosciuta come fedifraga responsabile del conflitto, o vittima inerme degli dèi. Come già in *Trilogy*, l'intento di HD. è individuare nuovi valori su cui fondare la società contemporanea, attraverso un percorso a ritroso all'interno delle gerarchie della tradizione, che individua il suo punto di partenza nella Guerra di Troia, mito fondante dell'identità occidentale ed origine degli archetipi culturali che nel corso dei secoli hanno plasmato la percezione della figura femminile. Secondo la sua visione palinsestica della storia, il recupero e la riscrittura delle vicende legate a Troia, rappresentano un'opportunità per indagare le cause fondamentali di tutti i conflitti, incluse le guerre mondiali, mentre riscrivere la storia di Elena, significa riscrivere la storia di tutte le

⁵⁰⁶ FRIEDMAN 1986, 32-33.

donne⁵⁰⁷. A tal proposito, la stessa H.D. aveva affermato: «My work is creative and reconstructive, war or no war. If I can get across the Greek spirit its highest, I am helping the world and the future. It is the highest spiritual neutrality⁵⁰⁸». Con questo intento, H.D. si addentra nel territorio patriarcale, con lo scopo di sovvertire le convenzioni proprie dell'epica tradizionale, attraverso un'antiepica il cui fulcro narrativo non è più l'azione eroica, bensì la meditazione e la riflessione⁵⁰⁹. Come osserva Friedman, nell'epica di H.D. «action is progress, not event⁵¹⁰»: una visione che sposta il *focus* dall'obiettivo finale al senso intrinseco della ricerca stessa. Di conseguenza, l'azione è quasi del tutto inesistente e sviluppata secondo il flusso di pensieri di Elena.

Appare chiaro, come, per la prima volta, la storia non sia più costruita attorno all'eroe classico, come Achille, Paride o Menelao, per concentrarsi su un'eroina non convenzionale, femminile e sovversiva che non è chiamata a compiere un'impresa bellica, ma a ri-costruire e re-interpretare il proprio ruolo nel mito e nella storia: «Helen must fight for her identity».

Leggiamo in *Pallinode*:

Is Fate inexorable?
Does Zeus decree that, forever,
Love should be born of War⁵¹¹?

Il Fato è inesorabile?
Zeus decreta che, per sempre,
l'Amore debba nascere dalla Guerra?

Laddove l'*Iliade* aveva individuato nell'amore di Elena per Paride la causa originaria del conflitto, HD, ne capovolge totalmente la prospettiva, dando prova di come la narrazione mitologica possa essere riscritta e reinterpretata: nella sua epica al femminile,

⁵⁰⁷ FRIEDMAN 1997, 26, nota come H.D. ogni storia di donna nella poetica di H.D. abbia origine dalla convinzione che «there is a story within a story», attraverso voci sepolte che attendono di essere rintracciate e portate in superficie per capovolgere la tradizione che le ha evocate: «H.D. uses her position as outsider to tunnel deep inside to find what has been repressed in the phallogocentric discourses of patriarchal culture».

⁵⁰⁸ FRIEDMAN 2002, 530.

⁵⁰⁹ DUPLESSIS 1986, 10 interpreta l'opera come metafora di ricostruzione di un sé dalle molteplici polarità fuse nel crogiolo psicoanalitico e come l'accettazione del continuo disfarsi e ricostituirsi di un «subject-in process / subject-in-question».

⁵¹⁰ FRIEDMAN, 1981, 65.

⁵¹¹ H.D., *Helen in Egypt*, 32.

sarà proprio Elena, incarnazione del principio bellico e distruttivo, ad affermarsi come simbolo dell'amore e principio creativo e generativo⁵¹².

Tuttavia, per rinnovare la tradizione dei padri, H.D., è consapevole che non basti ricorrere esclusivamente alla tradizionale eroina omerica, ma che sia necessario servirsi di versioni molteplici che consentano di approfondire Elena in tutte le sue sfaccettature; per questo, trae ispirazione dalla meno nota variante stesicorea e dalla successiva riscrittura euripidea, poiché le consentono di spostare il focus della narrazione dalla vicenda bellica al personaggio. Attraverso questo stratagemma, Elena ripercorre il proprio passato, interrogandosi sul suo ruolo all'interno del mito, della tradizione e della storia, attestandosi come figura creativa, lettrice e narratrice del suo stesso mito.

Ecco dunque la ragione per cui l'opera non può essere ricondotta ad un unico genere letterario, snodandosi attraverso narrazioni e miti del passato, reinterpretati e rinarrati secondo un approccio contemporaneo, con l'obiettivo di generare un impatto emotivo duraturo nella società⁵¹³. Come afferma DuPlessis, *Helen in Egypt* è un'opera di natura multidimensionale in cui i paesaggi sono americani, alludendo al contesto bellico vissuto dalla stessa H.D., i riferimenti testuali affondano le radici nella tradizione greca, a ribadire la presenza costante del mondo classico e le emozioni espresse sono personali, riflettendo la forte componente autobiografica⁵¹⁴. A ragione, Gelpi definisce *Helen in Egypt*, «the culmination of a life in poetry», un articolato tessuto di memorie che trascina i miti greci ed egiziani, l'epica, la psicoanalisi, lo gnosticismo occulto e le memorie personali in un'«odissea» della coscienza⁵¹⁵.

L'opera è suddivisa in tre sezioni: *Pallinode*, scritto a Lugano nell'estate del 1952 e composto da sette libri, *Leuké*, scritto l'anno successivo alla Klinik Brunner a Küsnacht vicino a Zurigo, dove H.D. fu ricoverata nel 1953, anch'esso suddiviso in sette libri ed *Eidolon*, scritto a Lugano durante l'estate del 1954, composto da sei libri. Ogni libro è costituito da otto sequenze poetiche in terzine irregolari di lunghezza variabile, introdotte da una voce in prosa che opera una riflessione analitica sulle strofe. Le didascalie⁵¹⁶, che

⁵¹² A tale proposito, si veda GELPI, 1982, 234.

⁵¹³ In una lettera a Norman Holmes Pearson, H.D. aveva definito l'opera «a sort of tribute, or wants to be, to LIFE», quella vita che si manifesta in seguito ad una dura prova, da un'esperienza prossima alla morte o da un'apparente esperienza di morte. L'intento è dare vita a quest'opera con coraggio, anzi con leggerezza e serenità».

⁵¹⁴ DUPLESSIS, 1986, 14.

⁵¹⁵ GELPI, 1982, 233.

⁵¹⁶ Sul ruolo delle didascalie si rimanda alla puntuale analisi di BARBOUR 2012.

H.D. scelse personalmente di scrivere in corsivo, furono aggiunte alla poesia solo nel 1955. La critica si divide⁵¹⁷ sul loro ruolo all'interno della narrazione e sulle loro possibili interpretazioni; la stessa H.D., a partire dal 1952, iniziò un lungo dibattito con l'amico Pearson che continuò fino a pochi mesi prima della sua morte. Il 25 Novembre del 1952 scrive: «I could do a short descriptive paragraph, as the Helen in Egypt myth and the doubling of the Helen is too metaphysical or mystical, I suspect, for most readers⁵¹⁸» e dopo qualche anno sembra trovare l'ispirazione grazie ad una visita in uno studio di registrazione, «I have the captions, the captions for the recording gave me this idea».

Secondo Dembo, la presenza della sezione in prosa indicherebbe una scelta utile a coinvolgere ancora più profondamente il lettore nel processo di meditazione; per Barbour i passaggi da poesia e prosa rappresenterebbero l'alternanza tra la coscienza orale e la coscienza testuale⁵¹⁹, mentre secondo Ostriker, la voce di un'unica mente che dialoga con se stessa: «having an urgent dialogue with itself, probing questioning an extraordinary large portion of the poem text⁵²⁰». Secondo Friedman, la scelta di una forma ibrida all'interno dell'epica è da interpretare come la volontà di decostruire le valenze binarie del linguaggio patriarcale⁵²¹.

Certamente, ognuna delle tre sezioni dell'opera corrisponde ad un diverso livello di consapevolezza psichica, come spiega la stessa H.D. in *Eidolon*:

If the Helen of our first sequence was translated to a transcendental plane, the Amen-temple in Egypt, and the Helen of our second sequence contacted a guide or guardian, near to her in time, Theseus, the hero-king and 'Master of Argo,' our third Helen having realized 'all myth, the one reality,' is concerned with the human content of the drama. 'I am awake, I see things clearly'⁵²².

Se l' Elena della nostra prima sequenza era stata traslata su un piano trascendente, il tempio-di-Amon in Egitto, e la Elena della nostra seconda sequenza aveva contattato una guida o guardiano, accanto a lei nel tempo, Teseo, il re-eroe e «Padrone di Argo», la nostra terza Elena che ha compreso «il mito tutto, l'unica realtà», ha a cuore il contenuto umano del dramma. «Sono sveglia, vedo tutto chiaro».

⁵¹⁷ BURNETT SWANN 1962, 179 definisce le sezioni in prosa «eccessivamente invadenti e poco soddisfacenti».

⁵¹⁸ Si veda TARLO 1994, 40.

⁵¹⁹ BARBOUR 2012, 467.

⁵²⁰ OSTRIKER 1982, 81

⁵²¹ FRIEDMAN, 1978, 222

⁵²² H.D., *Helen in Egypt*, 255.

Secondo Barbour, *Pallinode* può essere interpretato come un autentico rito di iniziazione per Elena in una dimensione atemporale, mentre Leuké come il suo percorso psicoanalitico all'interno del fluire temporale; *Eidolon*, infine, simboleggia il risveglio nel tempo eterno⁵²³.

La prima parte del poema, *Pallinode*, si apre secondo la versione meno nota del mito attribuita a Stesicoro e recuperata da Euripide che vede Elena misteriosamente «translated or trasposed» in terra d'Egitto per volere degli dèi e sostituita a Troia da un *eidolon*, una copia. Terminato il fuoco della battaglia, Elena si trova nel tempio di Amen, convinta della propria innocenza, eppure incomprendibilmente consapevole della cattiva fama che grava su di lei: «here there is peace/ for Helena, Helen, hated of all Greece⁵²⁴». Per questo, non è chiaro se quella che si ha di fronte sia la vera Elena, portata in Egitto da innocente come nelle precedenti palinodie, oppure la Elena colpevole, doppiamente divisa nella sua (il)lealtà, che tenta di convincerci e convincersi del contrario, «She says that Helen on the ramparts was a phantom. Then, what is this Helen? Are they both ghosts?». Per questa ragione, Duncan ipotizza che le due Elene coesistano e vivano parallelamente in due luoghi diversi, secondo una dualità mai risolta.

Come vedremo, Elena si trova in un profondo stato di disorientamento: l'odio e l'avversione che avverte su di sé l'hanno condotta a reprimere il ricordo di quella che definisce la sua «first rebellion», relegandola in uno stato di amnesia esistenziale che la costringe a porsi i medesimi interrogativi del lettore sulla propria identità, nel tentativo di approdare ad una qualche certezza:

how are *Helen in Egypt*
And Helen upon the ramparts,
together yet separate?

come possono Elena in Egitto
ed Elena sui bastioni,
essere insieme ma separate⁵²⁵?

⁵²³ Aggiunge BARBOUR 2012, 475: «The three phases, however, also illustrate the intricate fusing of collective and individual consciousness, of 'I' and 'we', as well as oral and textual modes of thinking.

⁵²⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 2.

⁵²⁵ H.D., *Helen in Egypt*, 63.

Elena è come intrappolata in una dimensione liminale, non ancora del tutto consapevole, ma neppure completamente ignara, scissa tra la necessità di scoprire la verità ed il bisogno di dimenticare quanto accaduto:

let me go out, let me forget,

let me be lost.....

[...]

let me remember, let me remember⁵²⁶

lasciami andare, lascia che io dimentichi

lascia che io mi perda.....

[...]

Lascia che io ricordi, lascia che io ricordi

Per questo, *Pallinode* è la sezione maggiormente incentrata sul processo introspettivo, da cui emerge più profondamente il sé emotivo di Elena e la sua determinazione nel ricostruire la propria storia, secondo un percorso che richiama da vicino la «modernist wanderer⁵²⁷».

All'interno di questo universo onirico, le cui coordinate sono stabilite esclusivamente dai geroglifici⁵²⁸ iscritti sulle colonne egiziane del tempio, Elena si accinge, come un'eroina dantesca⁵²⁹, ad intraprendere un progressivo cammino di iniziazione che la porterà a confrontarsi con molteplici aspetti: dall'esplorazione dei meccanismi della psiche alle dinamiche di potere legate alla violenza maschile ed ai pericoli delle rappresentazioni di genere ad esso connesse, fino al raggiungimento alla luce della conoscenza. E non a caso, il suo «viaggio eterno» ha inizio proprio dalla selva oscura dell'Egitto, terra dell'aldilà bagnata dal fiume dell'oblio, «Lethe, as we all know, is the river of forgetfulness⁵³⁰», in cui pare essere giunta attraverso una caravella, «The inked-in sun / within the caravel⁵³¹», guidata da un misterioso timoniere che rimanda alla figura di Caronte, traghettatore di anime lungo il fiume Stige nell'Ade. Elena si muove nell'

⁵²⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 17.

⁵²⁷ WHITWORTH 2007, 16.

⁵²⁸ In *Magic Mirror*, 60-61, H.D. aveva spiegato la ragione della sua predilezione dei geroglifici rispetto ai simboli: «images crowded on one another, slash at each other» until she finds the perfect «hieroglyph»—a word, name, or reference—to express an experience, to «explain things for her».

⁵²⁹ CAMBONI 1995, 26, ha definito l'opera, «la Divina Commedia di una donna, dove l'io-artista s'avvia per il cammino di salvezza lasciando la foresta in cui s'era persa vent'anni prima».

⁵³⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 3,4.

⁵³¹ H.D., *Helen in Egypt*, 26.

eterno letargo dell'attesa, «everlasting, everlasting / nothingness and lethargy of waiting», in quello che sembra a tutti gli effetti un passaggio dalla vita alla morte. Elena stessa sembra percepire la sua doppia condizione di fantasma e mortale, «She is both phantom and reality», affermando in più di un'occasione di aver finalmente trovato la pace: «here there is peace for Helena⁵³²».

Più avanti, nel corso della narrazione, sarà Paride ad aggiungere stati di ambiguità alla sua figura, affermando di averla vista morta sulle scale di Troia, mentre lei ribadirà di essere stata sostenuta dall'amore di Achille⁵³³. E proprio l'attacco verbale e fisico da parte di Achille la aiuterà a ricordare il suo ruolo all'interno del conflitto troiano, ma soprattutto a prendere coscienza della maledizione greca che incombe su di lei:

so they fought, forgetting women,
hero to hero, worn brother and lover,
and cursing Helen through eternity⁵³⁴.

Così combatterono, dimenticando le donne
eroe contro eroe, fratello consumato e amante,
maledicendo Elena per l'eternità

Nella scelta di seguire Paride Elena non ha tradito solo il marito Menelao, ma un'intera generazione di Greci e Troiani, che si estende a mogli, figli, fratelli ed amanti. Eroe contro eroe. La progressiva identificazione con la dea primordiale proteiforme, incarnata dalle divinità Iside, Afrodite, Astarte e Teti le consentirà di allontanare da sé la colpa, favorendo la comprensione del mistero inscritto nei geroglifici e la progressiva ricongiunzione con il principio femminile.

Leuké narra il viaggio di Elena alla volta di Leuké, l'isola bianca, dove si confronta con le identità maschili del proprio passato e con le proiezioni di sé che ad ogni identità corrispondono, quasi a richiamare le molteplici narrazioni che si sono susseguite sulla sua immagine nel corso dei secoli.

Con Paride è la Elena della passione giovanile, fuggita da Sparta per acconsentire alla volontà di Eros, genesi dell'Elena colpevole del conflitto di Troia. Un'immagine che

⁵³² H.D., *Helen in Egypt*, 2.

⁵³³ H.D., *Helen in Egypt*, 141-144.

⁵³⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 4.

Elena riconosce ma rifiuta, cercando rifugio da Teseo, personificazione di Freud, che la accoglie come un padre amorevole sul divano della sua stanza. Qui Elena inizia il suo viaggio nelle pieghe nascoste della psiche, ripercorrendo le tappe dei suoi ricordi mitici e scoprendo in sé un'identità scissa. Teseo, inizialmente, sembra spingerla verso la passione giovanile incarnata da Paride, mettendola in guardia dalla relazione con Achille, «did you laugh with Achilles? [...] No/ you found life here with Paris⁵³⁵»; tuttavia, successivamente, riconosce che Elena necessita di un'identità che sia in grado di porsi «oltre Troiano e Greco», così la guida verso un percorso di riconciliazione degli opposti da cui Elena, dapprima associata ad Afrodite-Teti, simbolo dell'amore, si tramuta in Persefone, signora degli inferi, sposa di Dite, impersonato da Achille, simbolo del culto della morte, ricomprendendo al suo interno la Elena colpevole di Troia e la Elena in Egitto.

Lungo quello che è ormai un cammino di ri-significazione identitaria, Elena ritrova la Grande Madre, nel suo triplice aspetto di dea bianca della nascita e della crescita, dea rossa dell'amore e della battaglia e dea nera della morte e divinazione⁵³⁶. Una volta recuperate tutte le parti che compongono la sua personalità, è pronta a rinascere per riconciliare tutti gli opposti di cui è portatrice, approdando all'immagine trascendentale di «Elena in Hellas forever».

In *Eidolon*, l'ultimo libro, Elena riesce a risolvere gli enigmi in cui si è imbattuta lungo il corso di tutto il suo viaggio e dunque la triade che lega lei, Paride ed Achille. I ricordi la aiutano a ricostruire le vere ragioni della guerra di Troia, imputabili agli dèi e al fato e non già al suo amore verso Paride, «The players have no choice in the matter of the already-written drama or script⁵³⁷». Elena può finalmente superare i propri sensi di colpa grazie all'identificazione con Achille, separato dalla madre Teti allo stesso modo in cui Ermione, fu separata dalla madre Elena. Il tema principale del libro è, certamente, la riconciliazione di Elena con Achille, che tuttavia non rappresenta l'ultima tappa del viaggio, in quanto il fine ultimo del percorso è la congiunzione con il divino e l'approdo alla rivelazione finale. E poiché la concezione dicotomica della tradizione occidentale, incarnata nel dio-padre e nella la dea-madre non sono in grado di identificare a pieno la

⁵³⁵ H.D., *Helen in Egypt*, 165-173.

⁵³⁶ BENANTI, 1990, 87.

⁵³⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 205.

totalità dell'Uno⁵³⁸, Elena comprende di doversi liberare dalla materialità e trascendere su un piano mistico che le consenta di ricongiungere il momento eterno e superare il maschile e il femminile. Dall'unione di Elena e Achille avviene, dunque, «a miraculous birth⁵³⁹» che dà vita ad Euforione, simbolo dell'androgina progenie che incorpora le polarità archetipiche della madre e del padre, conservando le dualità insite all'interno di ciascuno di essi⁵⁴⁰. Alla fine del suo viaggio Elena non è più una dea della morte e non solo dell'amore, ma anche un dea-figlia e dea-madre, secondo un principio di maternità slegato da logiche patriarcali che interpretano i figli come mero frutto di alleanze o garanti della continuità dinastica, ma come preservazione e celebrazione della vita, che si afferma sul dolore della guerra, «death-in-life and life-in-death⁵⁴¹»

3.2.1 Polarità e identità: caratterizzazione dei personaggi

Come abbiamo visto, il percorso di ricerca di Elena si carica di un profondo significato autobiografico e si intreccia profondamente nel vissuto intimo di H.D. Anche gli stessi personaggi della storia appaiono come proiezioni mitico-psicologiche che richiamano le figure maschili più significative della vita di H.D.⁵⁴². Achille, nel suo atteggiamento di guerriero-soldato scioccato e traumatizzato dalla guerra potrebbe rappresentare il marito Richard Aldington, soldato nella prima guerra mondiale e già proiezione di Rafe di *Bid Me to Live*, «the swaggeringly blunt warrior used to using his women» («un guerriero spavaldo e schietto abituato ad usare le sue donne»). Le associazioni con Paride appaiono, invece, più complesse e meno immediate: secondo alcune letture potrebbe rappresentare

⁵³⁸ BENANTI, 1990, 91.

⁵³⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 288.

⁵⁴⁰ EMMITT 2004, 144.

⁵⁴¹ FRIEDMAN, DUPLESSIS, 1990, 399.

⁵⁴² A tale proposito, si veda BENANTI 1990, 83, FRIEDMAN 1981, 21-22. COHEN 1989, 75, tuttavia, considera questa lettura fuorviante, in quanto l'interazione tra le identità di Helena ed H.D., rappresenta a suo dire, solo una piccola parte di quella che è invece la tematica centrale del poema, ovvero la relazione tra gli opposti, la conciliazione in dualismi o per dirla con le sue parole «the hidden relation between seemingly opposed or dissimilar things».

il dottor Heydt⁵⁴³, analista e amico fedele con cui H.D. era solita analizzare il suo tormentato rapporto con Pound e l'episodio della perdita della figlia nel 1915, oppure lo scrittore D.H. Lawrence, con cui aveva intrattenuto una breve relazione. Il legame con la figura di Pound, tuttavia, sembra quello più attendibile ed in particolare con l'Ezra degli anni giovanili, figura sempre viva nella mente e nella poetica di H.D: Paride la chiama «Elena degli alberi», come Pound la chiamava «Driade», richiamando i ricordi custoditi in *End to Torment*, libro di memorie dedicato ai momenti vissuti insieme al poeta negli anni della gioventù. Durante gli anni della loro relazione, Pound era solito paragonare Hilda agli alberi, dedicandole persino un componimento, *The Tree*, in cui la poetessa è tramutata in albero come Dafne per sfuggire ad Apollo:

I stood still and was a tree amid the wood
Knowing the truth of things unseen before
Of Daphne and the laurel bow
And that god-feasting couple old
That grew elm-oak amid the wold⁵⁴⁴.

Nella costruzione dei personaggi maschili in particolare, H.D. mira a sfidare le rappresentazioni tradizionali dell'epica ed i suoi modelli archetipici di mascolinità eroica: se gli eroi dell'epopea omerica erano portatori di un'identità chiara e definita, nel mondo onirico di *Helen in Egypt* sono ritratti come uomini fragili e profondamente imperfetti che si confrontano per la prima volta con l'incertezza e la necessità di comprensione. Una condizione che li induce inevitabilmente ad una ridefinizione del rapporto con il mondo femminile, che non si manifesta più attraverso rapporti di superiorità e sottomissione, ma attraverso parità ed empatia. Nella loro percezione, Elena non è più interpretata come oggetto del desiderio o causa principale del conflitto⁵⁴⁵, ma riconosciuta ed accettata come protagonista assoluta della propria epopea, cui acconsentono di prendere parte per

⁵⁴³ Scrive H.D. in *Compassionate Friendship*, 78: «Erich did very well as my model for Paris, in the second part of my Helen sequence. I only began writing the poems, as a continuation of the first Helen, after he had gone away leaving me with a quarrel or half-quarrel on my hands». A riguardo, si veda DUPLESSIS 1979, 191.

⁵⁴⁴ H.D., *End To Torment*, 1979, 81.

⁵⁴⁵ Come nota COHEN 1995, 78, mentre la maggior parte degli scrittori precedenti si era focalizzato esclusivamente sulla bellezza di Elena, H.D., si preoccupa di riunire in un'unica opera il racconto della relazione di Elena con tutti gli uomini che sono stati «vittime» della sua bellezza, Paride, Achille e Teseo, facendo di lei una donna diversa per ogni uomo.

contribuire, ciascuno a proprio modo, ad aiutarla a portare a termine il suo percorso di ricerca⁵⁴⁶.

Paride, generalmente ritratto come eroe pavido ed incurante della propria responsabilità nel conflitto da lui provocato, appare come un uomo consapevole del proprio fascino e delle conseguenze nefaste su Elena: come lei sembra intrappolato in ruolo che non ha scelto ma da cui, a differenza di Elena, non riesce a divincolarsi, poiché è l'unica versione di sé che conosce e riconosce. Nelle sue fugaci apparizioni, sembra rappresentare la personificazione della seduzione e della tentazione, giunte per intrappolare Elena nella sua proiezione mitica, affinché la loro storia possa tornare a compiersi, così come è stata raccontata dalla tradizione. E se nelle vicende iliadiche era descritto come mancante di eroismo guerriero rispetto ad eroi come Achille ed Ettore, qui sembra mostrare un maggiore decisionismo, rispecchiando l'antagonismo maschile e la sua natura polarizzante: «the old enmity of male versus male⁵⁴⁷» In più di un'occasione tenta, infatti, di convincere Elena che Achille non l'abbia mai amata:

you say you did not die on the stairs,
that the love of Achilles sustained you;
I say he never loved you⁵⁴⁸.

tu dici che non sei morta sulle scale,
che l'amore di Achille ti ha sorretta;
io dico che non ti ha mai amato.

Tuttavia, l'ossessione del ricordo della sua passione giovanile con Elena sembra intrappolarlo in una dimensione nostalgica che non consente alcun tipo di evoluzione. La sua continua insistenza sulla regressione finisce per sottoporlo ad un processo di transizione che conduce ad una nuova configurazione dei rapporti: Paride è disposto a rinunciare alla propria identità personale per diventare parte di un disegno più ampio di rigenerazione e trasformazione, accettando di rinascere simbolicamente come figlio di Elena ed Achille: «lui, il mio primo amante, è stato creato dal mio ultimo», dirà Elena.

⁵⁴⁶ DUPLESSIS, 1995, 195: «Not only Paris, but all the males in *Helen in Egypt*-Achilles, Paris, and Theseus (the figure of Freud)-have begun to form a post-heroic personality, and all give Helen permission to make her quest, which must include understanding herself as a postromantic woman».

⁵⁴⁷ DUPLESSIS, 1979, 194.

⁵⁴⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 148-149.

Se il triangolo originario che vedeva protagonisti Menelao, Elena e Paride aveva condotto a violenza e distruzione, la nuova triade rappresentata da Paride, Achille ed Elena può essere interpretata come una possibilità di rinnovamento: «if Achilles is my father in this new spirit-order, I will accept the Hero if you are my mother, for I, I was left by Hecuba, like Oedipus to die». Come afferma Duplessis, è proprio la figura di Elena, grazie alla sua natura multidimensionale, ad unire e ricomprendere al suo interno tutte le variabili, riuscendo a superare le rigide categorie di genere⁵⁴⁹. Anche Teseo sembra benedire questa triade ritrovata⁵⁵⁰:

[...]

father, brother, son, lover,
sister, husband and child;

beyond all other, the Child,
the child in the father,
the child in the mother,

the child-mother, yourself⁵⁵¹...

[...]

[...]

padre, fratello, figlio, amante,
sorella, marito e figlio;

oltre ogni altro, il Figlio,
il figlio nel padre,
il figlio nella madre,

la figlia-madre, te stessa;

[...]

⁵⁴⁹ DUPLESSIS, 1985, 196: «The character Helen unites, comprises, and needs all the variants of the sufficient family».

⁵⁵⁰ Anche secondo COHEN 1989, «[she] she brings all together, not making her lovers rivals but unifying them through her love».

⁵⁵¹ H.D., *Helen in Egypt*, 187.

Teseo è certamente una delle figure cardine della narrazione⁵⁵²: secondo il mito tradizionale è l'eroe civilizzatore e fondatore di Atene⁵⁵³, mentre in *Leuké* è descritto come the «noble hero-king» e «god-hero⁵⁵⁴», anche se non vi sono mai allusioni al suo passato mitologico. Anche lui, come gli altri eroi maschili, appare poco focalizzato sull'azione e più concentrato sui processi psicologico-emozionali, mostrando comprensione e totale empatia nei confronti di Elena. Nella sua prima apparizione nel libro IV di *Leuké*, la voce in prosa lo introduce come il rapitore di Elena, «For Helen, we gather, was a child when Theseus, the legendary king and hero, stole her from Sparta⁵⁵⁵» e lui stesso nel suo primo monologo sembra calarsi perfettamente nella parte: i ripetuti inviti, dal tono eccessivamente rassicurante, con cui si rivolge ad Elena, «[...] come here, come near» «[...] I am Theseus, do you remember?» «[...] there is nothing to fear⁵⁵⁶», lasciano trapelare, almeno al principio, una certa ambiguità di fondo sulla sua figura, richiamando le dinamiche psicologiche tra l'oppressore e la vittima bambina. Eppure, nel corso del poema perdono gradualmente ogni sfumatura coercitiva, per assumere un tono di rassicurazione ed esortazione verso un percorso di ricerca ed autoanalisi. Teseo è, a tutti gli effetti, un «Tributo a Freud», una guida psicoanalitica e paterna, «a god-father⁵⁵⁷» che orienta Elena nel processo di riconciliazione della propria identità. I loro dialoghi agiscono come un continuo richiamo alle sessioni psicanalitiche tra Hilda e Freud e rappresentano la proiezione della ricerca riflessiva su cui poggia l'intera epopea. Teseo la

⁵⁵² Sebbene non vi siano riferimenti espliciti all'*Encomio di Elena* di Isocrate, è certamente utile in questa sede richiamare la celebre digressione (18-38) in cui l'oratore ribadisce la necessità di dedicare uno spazio notevole, quasi un terzo del discorso, al personaggio di Teseo. Già in apertura, Isocrate pone in rilievo il motivo della bellezza, in nome della quale si compiono le imprese umane più significative. L'oratore narra di come Teseo, alla vista di Elena ancora bambina, ne sia sopraffatto, «vinto» dalla sua bellezza: «E Teseo primieramente, detto figliuolo d'Egeo, ma in verità da Nettun generato, vedendola non per anco d'età fiorita, ma superiore ad ogn'altra nel volto, tanto dalla bellezza di lei si lasciò vincere, comechè a vincer altri assuefatto, che, avendo amplissima Patria, e securissimo regno, non pensò col possedimento di sì rari beni, che fosse giusto di vivere, senz'aver con essa soggiorno». Com'è evidente, l'elogio di Teseo è funzionale all'elogio di Elena: il fatto che Teseo, emblema di ogni virtù, sia stato sopraffatto dalla sua bellezza, non è che una conferma della sua straordinarietà: «Che se colui, il quale a tanto arrivò, fosse uno della volgar gente, e da non apprezzarsi tra gli uomini eccellenti, non sarebbe così chiaro, se questo discorso fosse piuttosto *Encomio d'Elena*, ovvero accusa di Teseo». Il tema è ampiamente argomentato in VALLOZZA 2015, VALLOZZA 2023 e NICOLAI 2004, 79-80. Per un'analisi dettagliata dell'exkursus su Teseo, rimando al recente commento di ZAJONZ 2002, 23-28.

⁵⁵³ Celebre eroe ateniese dalla duplice paternità, Teseo è figlio di Etra, sedotta nella stessa notte sia da Egeo, re di Atene, che da Poseidone, dio del mare. Sull'origine di Teseo si rimanda a BOULOGNE 1998.

⁵⁵⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 155, 189.

⁵⁵⁵ H.D., *Helen in Egypt*, 147

⁵⁵⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 166.

⁵⁵⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 176.

aiuta ad individuare le connessioni tra l'immagine poetica e l'immagine ricordata o vissuta, guidandola verso l'elaborazione di un metodo che le consenta di interpretare i simboli dell'esperienza personale come si interpreta un testo scritto:

remember these small reliques,
as on a beach, you search
for a pearl, a bead,

a comb, a cup, a bowl
half-filled with sand,
after a wreck⁵⁵⁸.

ricorda queste piccole reliquie,
come su una spiaggia, cerchi
una perla, una pietruzza,

un pettine, una tazza, una ciotola
mezza-piena di sabbia,
dopo un naufragio.

La relazione tra Elena e Teseo rappresenta per H.D. una metafora utile all'esplorazione della sua personale visione della dinamica psicoanalitica, intesa come processo egualitario all'interno del quale le dinamiche tra analista e paziente si traducono in una relazione di pari opportunità interpretative. Il paziente può, dunque, partecipare attivamente al proprio processo analitico, attraverso l'esplorazione e l'interpretazione dei simboli che emergono dal proprio inconscio. Inoltre, per Elena, Teseo rappresenta la certezza della figura paterna ed il recupero della figura materna, un'identità androgina⁵⁵⁹ che la guida verso la ricomposizione di sé: egli la esorta a seguire il filo delle sue associazioni, a recuperare i ricordi dolorosi, come il momento dell'abbandono della figlia Ermione ed a riconciliare i frammenti della sua identità, guidandola oltre la polarizzazione a cui Paride ed Achille, simboli dell'antagonismo maschile, vogliono ricondurla, «challenged and contradicted each other in her fantasy⁵⁶⁰».

⁵⁵⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 164.

⁵⁵⁹ FRIEDMAN 1981, 295, definisce Teseo madre e padre di Elena, nutrittore ed eroe tradizionale, fusi in uno solo. Teseo supervisiona, inoltre, la sua rinascita in una nuova vita ed in una nuova identità, tramutandosi, come aveva scritto la stessa H.D. in *Tribute to Freud* 116, in una «una levatrice per l'anima». DUPLESSIS interpreta la figura di Teseo come una forza equilibrante che aiuta Elena a rifuggire i ruoli polarizzati che vogliono darle i suoi amanti.

⁵⁶⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 234.

E proprio Achille, archetipo della funzione eroica, sin dalla sua prima comparsa in *Pallinode*, sembra rappresentare la prosecuzione naturale dell'eroe dell'epopea classica, restando fedele ai tratti distintivi che lo caratterizzano nel poema omerico. Come nell'*Iliade*, la sua identità è definita attraverso la sua relazione con la guerra ed il legame con il «death cult⁵⁶¹», che richiama da vicino il sacrificio eroico regolato dalla legge del *kleos*. Nel mondo dell'Egitto Achille rappresenta il modello di «mascolinità tradizionale», legato in maniera indissolubile all'ideologia del cosiddetto «purely masculine iron-ring», una dottrina di virilità guerriera⁵⁶² che venera il culto della morte e della distruzione attraverso le leggi del «Commando». Achille stesso è descritto come «a destroyer», richiamando l'immagine del guerriero implacabile che semina morte sul campo di battaglia.

So with the whirlwind
Of the chariot-wheels,
The clang of metal

and the glint of steel,
Achilles lorded Simois plain,
As Thyphon, the Destroyer;

destroyer and destroyed⁵⁶³;
[...]

Così con il turbinare vorticoso
delle ruote del carro,
lo sferragliare del metallo

e il luccichio dell'acciaio,
Achille spadroneggiava la valle del Simoenta ,
come Tifone, il Distruttore;

distruttore e distrutto;
[...]

Appare chiaro come H.D. si serva del racconto mitico per esplorare le conseguenze della guerra che sta vivendo: l'effetto della guerra di Troia è paragonato all'effetto delle due guerre mondiali, due mondi distanti, ma segnati dalla stessa devastazione. Il

⁵⁶¹ H.D., *Helen in Egypt*, 99-100.

⁵⁶² BRUNI 2012, 116.

⁵⁶³ H.D., *Helen in Egypt*, 26-27.

disorientamento che Achille manifesta sin dal suo primo incontro con Elena, richiama da vicino la crisi identitaria vissuta dai soldati al ritorno dalla guerra, la cui esistenza era stata definita esclusivamente dal loro ruolo in battaglia: «where are we?» «Who are you?» [...] «who am I? am I a ghost⁵⁶⁴?». La guerra sembra avere plasmato la sua identità, rendendolo quasi incapace di concepire una realtà al di là della violenza.

L'Egitto diviene dunque la proiezione di una realtà post-bellica, tanto per il mondo passato quanto per il presente, attraverso un costellazione lessicale che riconduce ad un moderno campo semantico della guerra: «Dictator», è interpretabile come un'allusione ai regimi totalitari europei, «body-guards», allude alla minaccia della sicurezza sotto le dittature, ma anche 'allies,' 'Command», così come il «death cult», richiamano l'ideologia militaristica e la propaganda delle dittature che esaltavano le gesta degli uomini al fronte, mentre 'campaign,' e 'world leadership,' potrebbero indicare, con molta probabilità, la propaganda fascista. È, inoltre, piuttosto frequente il ricorso a termini che riconducono alle armi ed al metallo, rendendoli un vero e proprio segno di riconoscimento del mondo maschile: «cold, metal, weapons, clanging sounds and fortresses repeatedly associated with it⁵⁶⁵».

Ed è proprio al principio maschile che H.D. imputa l'origine della guerra di Troia e per analogia di tutte le guerre, esemplificato nella contrapposizione *Eros /Thanatos, Amour et Mort*, pulsione di vita ed istinto di morte⁵⁶⁶: poli opposti di un processo dialettico che sembra ripetersi in eterno nella condizione umana.

Quando Elena invoca Teti, Achille è «seized with terror⁵⁶⁷» perché è costretto al confronto ed al recupero del valore materno che ha dimenticato. Il terrore che Achille prova alla vista di Elena è interpretato da Tarlo come l'effetto della minaccia femminile nei confronti dell'identità maschile, fondata sulla separazione freudiana dalla madre⁵⁶⁸. Ed in effetti, quando Achille accusa Elena, arrivando quasi a strangolarla, in realtà è come se accusasse «la sua indicibile madre⁵⁶⁹» per averlo immerso invano nelle acque dello Stige, condannandolo per sempre alla vulnerabilità:

⁵⁶⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 16.

⁵⁶⁵ Sul lessico relativo alla guerra si rimanda a FRIEDMAN 1981, 173.

⁵⁶⁶ DUPLESSIS 378

⁵⁶⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 23.

⁵⁶⁸ TARLO 1994, 164.

⁵⁶⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 253.

she had promised him immortality
but she had forgotten to dip the heel
of the infant Achilles

into the bitter water
Styx, was it?
O careless, unspeakable mother,

O Thetis...
so she failed at last
and worse than failure

gli aveva promesso l'immortalità
ma si era dimenticata di immergere il tallone
del piccolo Achille

nell'acqua amara,
Stige, giusto?
O' sbadata, indicibile madre,

O' Teti...
quindi infine fallì,
e peggiore del fallimento,

E proprio la freccia mortale, scagliata da Paride diviene, attraverso Elena, una freccia d'amore che lo libera dal «lure of war», da cui la madre aveva cercato di tenerlo lontano, proteggendolo nella grotta di Chirone:

Always granting his wish or whim;
he did it in moss, in straw,
in a hole in the cave wall

or in the tree by the cave-door,
and stone by fitted stone,
he built her an altar,

it was far on the hill-crest
but the other was always near,
and the Centaur being a God

did not help him
nor try to find
what filled the eyes of the child⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 285.

sempre esaudiva ogni suo capriccio o desiderio;
lo nascondeva tra il muschio, nei canneti,
in un buco di parete-di-grotta

o nell'albero accanto alla porta-di-grotta,
e pietra dopo pietra disposta,
le costruì un altare,

lontano sulla cresta-di-colle
ma l'altro era sempre vicino,
ed essendo il Centauro un dio,

non lo aiutava
né cercava di trovare
cosa riempisse gli occhi del bambino

La freccia tramuta Achille in «a new mortal», un eroe non più eroico, o per usare le parole di Duplessis «la quintessenza dell'uomo post-eroico⁵⁷¹»:

as the new Mortal,
shedding his glory,
limped slowly across the sand⁵⁷²

così il nuovo Mortale,
perdendo la sua gloria,
zoppicava lentamente sulla sabbia⁵⁷³

Per questo la voce in prosa definirà l'incontro tra Elena ed Achille, «attack and reconciliation⁵⁷⁴», prefigurando l'eterna opposizione tra il mondo maschile della guerra con il mondo armonioso governato dai principi del matriarcato, principio portante di tutta l'opera.

Questa opposizione si manifesta con particolare evidenza anche nella sfera trascendente, attraverso la presenza di divinità che agiscono come forze complementari in grado di riflettere le polarità e le tensioni interne ai personaggi, stabilendo, così un parallelismo

⁵⁷¹ DUPLESSIS, 1985, 193. Questo preciso momento, secondo la critica, mostra come Achille sia un uomo di guerra, ma anche un uomo capace di «retrospective meditations»: «I am no more immortal, / I am man among the millions».

⁵⁷² H.D., *Helen in Egypt*, 10.

⁵⁷³ EMMIT 2004, 143, traccia un parallelismo tra la figura di Achille e quella di Edipo, affermando come, pur zoppicante e ferito come Edipo, l'amore per la madre rappresenti la sua preoccupazione maggiore per ritrovare la propria identità.

⁵⁷⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 18.

profondo tra il piano mitologico ed il piano narrativo. Il pantheon su cui H.D. poggia la sua epopea riflette in maniera significativa il suo approccio sincretico e la sua necessità di individuare connessioni tra tradizioni culturali e religioni differenti: l'universo greco e le sue divinità antropomorfe si fondono con la ciclicità cosmica del pantheon egizio per tradursi nel simbolismo cristiano della redenzione e della trascendenza: «Like many Freudians, she became quasi-Jungian and could bring the cabala, astrology, magic, Christianity, classical and Egyptian mythology, and personal experience into a joint sense of Ancient Wisdom⁵⁷⁵».

Così Amen, la divinità che incontriamo in apertura di *Pallinode*, «*L'anonimo-dai-molti-Nomi*», Amon, Amun, Ammon, Amen-Ra: «*The great Amen, Ammon or Amun temple still stands, so we may wander there with Helen. She and we need peace and time to reconstruct the legend⁵⁷⁶*», si fonde con la divinità greca ed assume le sembianze di una divinità ibrida, greco-egizia, chiamata Amen-Zeus: «Zeus be my witness», I said, «it was he, Amen, dreamed of all this/ Phantasmagoria of Troy, [...] ». È definito come «colui è nascosto» che non può essere visto, dagli umani, né dagli dei⁵⁷⁷, personificazione del potere creativo, sconosciuto agli umani, così come anche agli dei primordiali. È identificato come il padre di tutti gli dei, anche se il suo ruolo all'interno di *Pallinode* non è mai chiarito del tutto: Elena afferma di essere giunta in Egitto per sua volontà ed a lui si rivolge più volte nel corso della narrazione mentre cerca di decifrare i geroglifici. Amen è, inoltre, associato anche a Thot, «the wisdom of Amen and Thoth⁵⁷⁸» inventore dei geroglifici, divinità di rilevante importanza nella poetica di H.D., dove diviene simbolo del confine, dell'accesso alla conoscenza e della luce della saggezza. Secondo un'antica cerimonia egizia, è inoltre l'addetto alla pesatura del cuore delle anime, alla quale, secondo il Libro dei morti, veniva sottoposto il defunto prima di accedere all'aldilà. In quest'ottica, assume un ruolo equilibrante tra le varie polarità, come, peraltro, anticipato dalla stessa H.D., che in *Tribute to Freud* lo definisce «the original measurer⁵⁷⁹».

But for the wisdom of Thot;
Amen-Thot held the balance

⁵⁷⁵ H.D., *Hermetic Definition*, VI.

⁵⁷⁶ *Helen in Egypt*, 104, 11.

⁵⁷⁷ BUDGE, 1904, 2.

⁵⁷⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 90.

⁵⁷⁹ *Tribute to Freud*, 100.

As it swayed, till it steadied itself⁵⁸⁰ (67)

ma per il volere di Thot;
Amen-Thot trattenne la bilancia
quando oscillò, finché non si fermò

Thot assume anche le sembianze di Proteo, «Proteus, king of Egypt, / of many names and shapes», il re egiziano che diede rifugio ad Elena nell'*Elena* di Euripide, mentre in *Eidolon* è appellato come «Formalhaut⁵⁸¹», colui «dai molti-nomi».

Per ciò che concerne le figure femminili, come già in *Trilogy*, H.D. torna a ricorrere a strutture triadiche per esplorare la connessione profonda tra le varie tradizioni mitologiche e ad esplorare ad una concezione universale di divino femminile. Così Teti, indicata come «the protective mother-goddess and the sea-mother», la madre marina, è considerata la controparte greca di Iside, che a sua volta rappresenta l'Afrodite Egiziana: [it] is Isis or her Greek counterpart, Thetis, the mother of Achilles». Teti è indicata come «the sea-mother», la «madre marina⁵⁸²».

Le tre dee, anche se indicate con i loro rispettivi nomi, sono presentate come manifestazioni complementari di uno stesso principio archetipico che si riassume nell'immagine della Grande Dea, forza originaria e primordiale. Teti, nel suo legame con il mare e la creazione primordiale, richiama il potere originario della vita, così Iside, nel suo ruolo di dea della fertilità, assume una funzione generativa; mentre Afrodite, simbolo dell'amore, rappresenta una forza creativa. In questo processo Elena, si rende portatrice dei caratteri delle tre dee e diviene parte di quello stesso principio trasformativo, attraverso un processo di identificazione e trasfigurazione⁵⁸³: «[...] it is Thetis (Isis, Aphrodite) who tells us this, at last, in complete harmony with Helen». Grazie alla completa armonia con le dee, Elena può ritrovare la grande Madre nella sua manifestazione di Luna Nuova, come la dea bianca della nascita e della crescita; la Luna Piena che rappresenta la dea rossa dell'amore e della battaglia e la Luna Vecchia, la dea nera della morte e della divinazione⁵⁸⁴. Friedman stabilisce, inoltre, un altro importante

⁵⁸⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 67.

⁵⁸¹ H.D., *Helen in Egypt*, 179, 212.

⁵⁸² H.D., *Helen in Egypt*, 13, 17.

⁵⁸³ Elena stessa, nel tentativo di liberarsi dalla colpa, trasferisce la propria responsabilità indistintamente su tutte e tre le dee» Thetis - Isis - Aphrodite - it was not her fault» (15), fino ad identificarsi completamente con esse.

⁵⁸⁴ GRAVES, 1955, 70. Si veda BENANTI 1995, 87. È Graves ed il suo *White Goddess* (1948) a guidare la sua interpretazione della Grande Dea e del suo ciclo vitale.

collegamento «Come dea bianca della nascita e della crescita, Elena di Troia era Afrodite con il suo giovane amante Adone (Paride)...Come dea rossa dell'amore e della battaglia, Elena era identificata con Teti come madre nella sua relazione con Achille che inizia a Troia e si sposta in Egitto. Ed infine, come dea nera della morte e della divinazione, Elena si tramuta in Persefone, la sposa di Achille-Dis o Koré, la figlia della dea Demetra e seme della rinascita⁵⁸⁵.

Certamente, il principio materno che scorre lungo i versi dell'intero poema, si manifesta come l'espressione di una forza archetipica che affonda le sue radici nell'antico ordine matriarcale teorizzato da Bachofen⁵⁸⁶, secondo il quale gran parte delle società in origine era di tipo matriarcale, attraverso l'adorazione di un'unica dea, ma che in seguito all'invasione delle popolazioni asiatiche sul mediterraneo a partire dal 1500 a.C., il modello originario venne gradualmente convertito in ordine patriarcale. Il passaggio al patriarcato comportò la frammentazione della singola dea in una molteplicità di figure divine subordinate, private della loro forza originaria ed uno spostamento di valori che si tradusse in un'enfasi sulla logica e la razionalità apollinee, piuttosto che sull'intuizione e l'ispirazione dionisiache. La visione di Bachofen sfocia, inoltre, in una graduale opposizione fra principi femminili e principi maschili, il cui equilibrio e coesistenza sarebbero indispensabili per preservare la ricchezza della cultura. Così Achille è identificato con il dio egizio Osiride, signore dei morti in Egitto, per evidenziare la sua profonda connessione con il culto della morte, prima di essere risvegliato ai valori femminili, mentre Elena rappresenterebbe la sua sposa, Persefone, sancendo il legame con le divinità ctonie. Ma Elena è anche Iside, in quanto rappresenta la figura archetipica della cercatrice: come Iside cerca i frammenti del corpo del marito Osiride, così Elena tenta di ricomporre i frammenti della propria memoria. Paride è, invece, identificato con Horus⁵⁸⁷, il dio falco figlio di Iside ed Osiride, chiamato a vendicare l'omicidio del padre,

⁵⁸⁵ FRIEDMAN, 1978, 184. GRAVES 1955, 257, stabilisce un contatto Tra Elena e Persefone: «Helen was not a mortal woman; she was Helle, or Persephone, a Goddess of Death and Resurrection» (257). Elena si riferisce spesso a se stessa come Persefone, in quanto la sua discesa agli inferi, rappresenta una metafora di iniziazione per giungere all'illuminazione finale. Anche Teseo la definisce «la sorella di Persefone» e «una Persefone che emerge dal buio», ribadendo il suo legame, insieme ad Achille, alle divinità dell'oltretomba: «Elena è Persefone, Achille è Dis, (il greco Iside-Osiride)».

⁵⁸⁶ Sebbene non ci siano fonti certe, è possibile supporre che H.D. conoscesse il *Mutterrecht* dell'antropologo svizzero attraverso le opere di altri scrittori, in quanto Bachofen non fu tradotto in inglese fino al 1967.

⁵⁸⁷ Nel gioco di nomi, Horus si identifica, inoltre in «Eros», la forza dell'amore che vince sulla guerra: «O Eros of flaming wings/ o Horus of golden feathers»; «[...] the one name for the thousand lost,/ Eros, the Hawk Horus» (32, 41) e così Paride, come Eros, figlio e compagno di Afrodite, si tramuta, da compagno

ucciso e fatto a pezzi dal fratello Seth, attestandosi come elemento di conciliazione ed unificazione della triade Achille, Elena, Paride; inoltre, attraverso l'ulteriore identificazione di Horus in Eros, si tramuta nella forza dell'amore che vince sulla guerra.

3.2.2 La voce dei geroglifici

Attraverso la figura di Teseo, Elena porta avanti nella spiaggia d'Egitto, il percorso che H.D. aveva iniziato nello studio di Freud, incentrando, ancora una volta, il focus della propria ricerca spirituale sul processo di traduzione dei geroglifici. «Thoughts were things to be collected, collated, analyzed⁵⁸⁸», aveva scritto H.D. in *Tribute to Freud* e sarà proprio questo principio a guidare Elena nel suo percorso di decodifica, con la consapevolezza freudiana che è possibile conoscere solo disseppellendo, agendo come un'archeologa che scava nelle pieghe della mente, per riportare alla luce ricordi ed emozioni antiche, sospese nel suo inconscio, «the enigma of the buried self⁵⁸⁹».

Se nell'epica tradizionale il fulcro della storia era rappresentato dall'azione narrativa, quasi sempre legata a circostanze esterne all'eroe, nell'epica doolitteliana, l'azione si snoda attraverso l'associazione e l'interpretazione delle immagini che fluiscono all'intero della coscienza di Elena, dando vita ad un'epica di riflessione, o ancora meglio, ad un'epica psicoanalitica: «much of the action revolves around translation of these ephemeral moments when 'out of time? Manifests in the ' in-time« her whole life, like a dream is a visual enigma that she must learn⁵⁹⁰». La narrazione, pertanto, non aderisce

di Elena, a figlio di Elena ed Achille. La rinascita di Osiride nel figlio Horus, secondo KÖŞKER 2016, 15, è parallela alla rinascita di Achille sulle sabbie dell'Egitto, in seguito alla freccia mortale scagliata da Paride.

⁵⁸⁸ H.D., *Tribute To Freud*, 1974, 14: «Fragmentary ideas, apparently unrelated, were often found to be part of a special layer or stratum of thought and memory, therefore to belong together».

⁵⁸⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 44.

⁵⁹⁰ FRIEDMAN, 1981, 63.

ad una visione cronologica e lineare degli eventi come nell'epica tradizionale, ma si snoda secondo un principio associativo guidato dalle logiche interne alla sua coscienza. Anche il tempo presente è quasi del tutto inesistente, perché l'universo di Elena non è mai riconducibile ad un *hic et nunc* definitivo, ma soggetto ad un continuo fluire di associazioni e riflessioni, scandito dalle immagini geroglifiche che popolano il suo viaggio nei sentieri della psiche.

Appare chiaro, come il geroglifico non agisca solamente come motivo simbolico, ma come elemento strutturale e principio portante dell'intero nucleo narrativo. La sua manifestazione può avvenire sotto forma di ricordo visivo recuperato dall'inconscio, come ad esempio l'ultimo sguardo tra Elena ed Ermione prima che decida di lasciare per sempre Sparta: in questo frangente H.D. seleziona le parole con accuratezza e concretezza imagista, per condensare e fissare l'emozione in una sorta di fermo-immagine che si estende oltre il tempo e lo spazio: «the scattered spools but stared/ with wide eyes in a white face, / at a stranger- and stared at her mother⁵⁹¹». Il geroglifico può essere altresì il risultato di una manifestazione intensa, un'intuizione o una fulminea rivelazione, che connette i personaggi con un significato più ampio dell'esperienza, in un modo non dissimile dall'epifania di Joyce: ad esempio, il momento in cui Achille cerca di strangolare Elena e lei riesce ad interpretare il geroglifico inscritto nelle colonne, oppure quando si ferma ad osservarla sulle scale di Troia e viene colpito dalla freccia mortale di Paride⁵⁹².

Il processo con cui le immagini si svelano ad Elena, sembra richiamare da vicino il metodo ideogrammatico di Pound⁵⁹³, in quanto elementi diversi vengono associati all'interno della stessa struttura narrativa, senza che ne siano esplicitati i legami del discorso⁵⁹⁴, ma seguendo piuttosto un principio, per così dire, mimetico-generativo, che consente al poeta di fissare sul testo, in un istante di tempo, quel complesso emozionale tipico della poesia imagista⁵⁹⁵. Tuttavia, H.D. si spinge oltre l'essenzialità e la concretezza imagista, sfociando un sincretismo di connessioni e frammenti, che spazia dalla tradizione

⁵⁹¹ *Helen in Egypt*, 227. FRIEDMAN 1981, 63, la definisce un'immagine pittorica «frozen in tableau».

⁵⁹² Sulla manifestazione dei momenti geroglifici si veda MANDEL 2010 e FRIEDMAN 1981, 61-66.

⁵⁹³ Sul rapporto tra *Helen in Egypt* e i *Cantos* poundiani, si veda SEAWARD 1998, 464-483. Secondo TWITCHELL-WAAS 479, *Helen in Egypt* «si situa rispetto alla poesia di Pound come l'inconscio testuale di quest'ultimo, insistendo sull'esplorazione di quegli spazi del personale e psicologico che tendono ad essere repressi nei Canti».

⁵⁹⁴ BACIGALUPO 1981, 14.

⁵⁹⁵ In *Trilogy* H.D. aveva definito le parole anagrammi, criptogrammi: I feel /the meaning that words hide;/ they are anagrams, cryptograms, / little boxes, conditioned/ to hatch butterflies . . .»

classica, al simbolismo egiziano, fino al quotidiano, richiamando lo sguardo modernista sulla realtà: «[she] «achieves the difficult task of translating a symbol in time, into timeless-time or hieroglyph or ancient Egyptian time⁵⁹⁶». In questo gioco di scatole cinesi, tocca al lettore districarsi tra i vari processi interpretativi di Elena e cogliere le relazioni tra i fenomeni, pur nella consapevolezza che, come nel processo psicoanalitico, non è mai possibile approdare ad una traduzione univoca ed oggettiva dell'immagine.

Anche la struttura del poema sembra riflettere questa tensione: in diversi momenti si ha come l'impressione che la voce in prosa voglia ristabilire ordine e guidare il lettore verso una spiegazione esaustiva; tuttavia, i versi che seguono tendono in più di un'occasione a smentire quanto affermato, contribuendo a disorientare ulteriormente il lettore e soprattutto aprire ad una rete più complessa di potenzialità interpretative. Anche il frequente uso di avverbi di affermazione come «Obviously», «Surely», che sembra denotare una certa sicurezza sugli eventi, nasconderebbe invece, secondo Gregory, una chiara manifestazione di disagio della stessa voce narrante, impegnata a sua volta nell'arduo processo di decodifica, così come Elena e come lo stesso lettore⁵⁹⁷. Anche Hokanson, parla di una vera e propria inaffidabilità narrativa, a causa della consistente presenza di «codici ideologici incorporati al suo interno⁵⁹⁸».

La tensione narrativa si fa più significativa nei numerosi passaggi che contengono quelle che Morris definisce «strange attractors» e che Gregory chiama «spiral structures⁵⁹⁹»: delle vere e proprie strutture geroglifiche a spirale⁶⁰⁰, che rappresentano lo stratificato e complesso processo della memoria e dell'interpretazione. Come nel processo psicoanalitico, il lettore, insieme ad Elena, è chiamato a decifrare i simboli, facendo della testualità il mezzo per arrivare alla comprensione e quindi alla guarigione. I simboli, come ricorda Duplessis, possono essere interpretati secondo diversi punti di vista: in modo simbolico, psicologico, o sacro, anche se occorre sempre tenere a mente, come ribadito H.D. su *Tribute to Freud*, che «il professore respingeva la tendenza a fissare le idee con troppa fermezza⁶⁰¹».

⁵⁹⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 13.

⁵⁹⁷ GREGORY 1997, 229. Secondo la critica la voce narrante, al pari di un personaggio nella storia, «queries, wonders, and extrapolates»,

⁵⁹⁸ HOKANSON, 1992, 335.

⁵⁹⁹ *Ivi*, 228.

⁶⁰⁰ PONDROM 2011, 87.

⁶⁰¹ H.D., *Tribute To Freud*, 73.

Tra le immagini più ricorrenti troviamo Il «bocciolo di loto», «lotus-bud»⁶⁰², metafora della frammentazione dell'identità di Elena, dispiegata nel corso dei secoli in molteplici proiezioni soggettive, tante quante sono i petali del fiore, senza, tuttavia, approdare ad una definitiva ricomposizione. Il fiore di loto rappresenta anche simbolo di rinascita presso la cultura egizia, per la sua connessione con la luce del sole, che in Elena rappresenta la luce della conoscenza. Un altro simbolo ricorrente è il guscio, «the shell», simbolo di protezione e luogo di gestazione come il bozzolo della farfalla, metafora di grembo materno «return to the Shell, your mother⁶⁰³» da cui Elena può rinascere, «wavering/ like a psyche/ with halfdried wings⁶⁰⁴», come una nuova Psiche. Il guscio richiama inoltre l'origine divina di Elena dall'uovo, agendo come strumento di rinascita oltre l'identità mitica; non a caso nella tradizione cristiana è simbolo di resurrezione. Il guscio, a sua volta, in molti casi fa riferimento alla conchiglia ed alla sua tipica forma a spirale, così come la scala a chiocciola⁶⁰⁵ su cui Elena è più volte ritratta: «—it's only a winding stair /a spiral, like a snail shell»; / —a trap—let others go⁶⁰⁶», assumendo un ruolo generativo. Darling, ad esempio, interpreta la spirale come una metafora della storia e dei suoi processi ricorsivi, cui il lettore è chiamato a partecipare attraverso un coinvolgimento diretto nel testo: «In H.D.'s presentation of history, the poetic image often serves a generative function. Because images appear and reappear, the end result is a proliferation of meaning, one that is initiated by the numerous juxtapositions of images⁶⁰⁷». Inoltre, nel suo legame con la fecondità, il guscio potrebbe rappresentare il simbolo della creatività femminile, dove è possibile scorgere un legame con la conchiglia della dea bianca di Graves: «the mound of sea-shells, or quartz, or white marble, underneath which dead kings were buried⁶⁰⁸» che richiama l'immagine della Grande Madre o della bianca in Trilogy: «a simple spiral-shell may tell / a tale more ancient / than these mysteries⁶⁰⁹».

⁶⁰² *Ivi*, 2-21.

⁶⁰³ *Helen in Egypt*, 165-170.

⁶⁰⁴ *Ivi*, 166.

⁶⁰⁵ Secondo SEAWARD, 1998, 470, alcuni passaggi lasciano presumere che Elena sia stata davvero trasportata in Egitto, in particolare nei frequenti riferimenti alla «spiral-stair», che sembra consentirle l'accesso ad un'altra realtà (127-128, 143, 266-267). L'immagine della scala sarebbe direttamente collegata alla conchiglia, alludendo alla dissoluzione di Elena di Troia nel mare, per rinascere come Elena in Egitto.

⁶⁰⁶ *Ivi*, 128.

⁶⁰⁷ DARLING 2019, 120.

⁶⁰⁸ GRAVES 1955, 13.

⁶⁰⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 107.

Il giglio, «thousand-petalled lily⁶¹⁰» è un'immagine piuttosto ricorrente in *Pallinode* e potrebbe rappresentare un riferimento alla Grande Madre e alla fecondità femminile: secondo la mitologia greca, ebbe, infatti, origine dal latte che Era, la dea del cielo, aveva fatto cadere dal suo seno mentre allattava Ercole. A partire dal medioevo, il giglio è attribuito a Maria, in particolare nelle immagini iconografiche dell'annunciazione, con un'accezione di castità e purezza. Accanto al giglio, si trova il fiore di loto, anche conosciuto come *nymphaea cerulea* o ninfea blu, associato al dio egiziano Nefertum che presiedeva il ciclo del fiore di loto⁶¹¹. Nefertum è identificato con il dio sole Ra, che diviene successivamente Amon-Ra, il «re degli dei», associato a Horus, il dio falco, nemico di Seth, uccisore di Osiris. Questa interpretazione potrebbe riconnettersi all'Elena Dendritis, ma anche al legame tra Elena e Persefone e Eros-Horus. Il fiore di loto potrebbe, inoltre, indicare un riferimento all'*Odissea* e all'episodio dei Lotofagi, gli antichi abitanti della Cirenaica, mangiatori di fiori di loto, di cui anche i compagni di Odisseo si cibano, perdendo la memoria, alludendo ai ricordi perduti di Elena.

I petali in particolare, nell'universo palinestico di H.D., rappresentano anche una metafora della storia e dei suoi processi ricorsivi, associata alla necessità di una consapevolezza dei miti e delle narrazioni condivise:

never, never do I forget the host,
the chosen, the flower
of all-time, of all-history

Un altro simbolo di rilevante importanza è rappresentato dal velo, elemento piuttosto ricorrente nella narrativa ottocentesca. Esso è comunemente rappresentato come emblema della reclusione femminile, pur suggerendo, in alcuni casi, la possibilità di trasformazione o cambiamento. Nell'opera è generalmente associato al sogno, com'è evidente negli interrogativi pressanti della voce narrante: «*Which was the dream, / which was the veil of Cytheraea*» «*One kiss in the night? That is obviously the dream. [...] Which was the dream? [...] The Dream? The Veil? [...]*» «I move as one in a dream»⁶¹² «*Helena, which was the dream, which was the veil of Cytheraea?* In questa tensione tra sogno e realtà, il

⁶¹⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 21, 25, 29, 104.

⁶¹¹ WILKINSON 2003, 135.

⁶¹² H.D., *Helen in Egypt*, 36-41-42-44.

velo potrebbe rappresentare l'elemento di confine tra le infinite polarità attorno alle quali si sviluppa la narrazione: poesia e prosa, Grecia ed Egitto, maschile e femminile, presenza ed assenza, sogno e realtà. Secondo Gregory, il velo può essere interpretato come personificazione del mistero della triade Afrodite/Teti/Iside che ha intessuto il volere di Eros ed ha consacrato Elena ad Achille⁶¹³ come, peraltro, riconosce la stessa Elena: *it was the they, the veil / that concealed yet revealed, / that reconciled him to me*. Ma il velo rappresenta anche la volontà di Elena, il simbolo della sua prima ribellione, pur nel destino già scritto: «*Going forward, my will was the wind, / or the will of Aphrodite / filled the sail, as the story told / of my first rebellion / the sail, they said, / was the veil of Aphrodite*⁶¹⁴». Quando associato a Teti il velo rappresenta, senza alcun dubbio, il simbolo del potere dell'amore femminile che si impone sulla violenza maschile.

Il velo è, inoltre, la sciarpa svolazzante di Elena sopra i bastioni, che Achille osserva prima di essere colpito dalla freccia fatale (o dell'amore, secondo l'interpretazione di Elena), con cui muore per rinascere a nuova vita. Secondo Gilbert e Gubar⁶¹⁵, inoltre, il velo potrebbe essere interpretato come il mistero di una rivelazione imminente, come la possibilità di approdare ad una verità definitiva: una lettura che trova riscontro nella continua tensione che alberga nell'animo di Elena, tra il desiderio di conoscere la realtà e la paura di scoprire ciò che nasconde dietro di essa: «*teach me to remember, teach me not to remember*⁶¹⁶»

Piuttosto ricorrente, infine, anche l'immagine del velo strappato, «*torn garment,*», *rent veil*⁶¹⁷», che potrebbe alludere alla diversa condizione dell'uomo antico e dell'uomo moderno e dunque l'eroe e l'antieroe: se l'eroe del passato costruiva la propria realtà sotto un velo di certezze e valori definiti, l'eroina moderna, così come la scrittrice, deve venire a patti con l'incertezza che la sua nuova identità comporta, tentando di superare l'ansia di autorialità, la paura di qualunque donna che decida di dare vita ad un nuovo processo di scrittura, «*poiché non potrà mai diventare 'un precursore' [...] paura che l'atto della scrittura la isoli e la distrugga*⁶¹⁸».

⁶¹³ GREGORY 1997, 230.

⁶¹⁴ *Helen in Egypt*, 109-110.

⁶¹⁵ Per GILBERT e GUBAR 1979, 468-469, il velo è interpretabile come uno spazio potenzialmente aperto e chiuso, rendendo il confine transitorio: «*The veil [as] the promise or threat that one might be able to see, hear, or even feel through the veil which separates two distinct spheres*».

⁶¹⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 141.

⁶¹⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 134, 145.

⁶¹⁸ GILBERT, GUBAR, 1979, 49.

3.2.3 Una Palinodia al femminile

Tutti⁶¹⁹ conosciamo la storia di Elena di Troia, ma in pochi l'hanno seguita fino in Egitto. Come ci è arrivata? Stesicoro di Sicilia, nella sua Palinodia fu il primo a rivelarlo. Alcuni secoli dopo, Euripide riprende il racconto. Si dice che Stesicoro sia stato accecato per la sua invettiva contro Elena, ma in seguito riacquistò la vista quando la riabilitò nella sua Palinodia. Euripide, in particolare, ne «le Troiane» la denigra, ma anche lui, «riacquista la vista». La successiva Elena in Egitto, meno nota, è ancora una Palinodia, una difesa, una spiegazione, o un'apologia. Secondo la Palinodia, Elena non è mai stata a Troia. È stata trasposta o tradotta dalla Grecia all'Egitto. Elena di Troia era un fantasma, messo al posto della vera Elena dalle divinità invidiose. I Greci e Troiani hanno combattuto per un'illusione.

È con queste parole che la voce poetica apre il poema, recuperando una fortunata versione dell'antica Grecia, che ripropone l'ambiguità e la duplice natura di Elena. Secondo questa versione, Elena, un tempo traditrice e causa di tutti i mali, sarebbe, in vero, del tutto estranea al conflitto sanguinoso che si è combattuto per dieci lunghi anni tra Greci e Troiani, mentre la responsabilità sarebbe da attribuire al suo doppio, un *eidolon* evanescente, un simulacro creato dagli dei per compiere il fato. La vera Elena, una volta partita con Paride, si sarebbe fermata in terra egiziana, presso un sovrano locale che l'avrebbe trattenuta, per restituirla al suo sposo Menelao solo molti anni dopo. Secondo alcuni studi, sarebbe stato Esiodo⁶²⁰ il primo ad introdurre il motivo dell'*eidolon*⁶²¹.

Anche in *Helen in Egypt* si legge:

According to Pallinode, Helen was never in Troy. She had been transposed or translated from Greece into Egypt. Helen of Troy was a phantom, substituted for the real Helen, by jealous deities. The Greeks and the Trojans alike fought for an illusion 1961.

Tuttavia, la voce narrante, così come la maggior parte delle fonti, sembra attribuire a Stesicoro, poeta imerese del VI secolo, la fortunata versione dell'*eidolon*: «Stesichorus of Sicily in his Pallinode, was the first to tell us. [...] «Stesichorus was said to have been

⁶¹⁹ Il «noi tutti» in apertura dell'opera ha la chiara funzione di mettere in discussione l'obiettività del mito consolidato dalla tradizione, oltre a ribadire come tutti quanti, lettore compreso, facciamo parte del retaggio culturale che Elena porta con sé da secoli e di cui proverà a liberarsi nel corso del poema. Si veda, a tal proposito, WAGNER 1969, 529.

⁶²⁰ Si veda WEST, 1967, fr 358 e WEST 2007, fr 298. Sulle affinità tra Stesicoro ed Esiodo si rimanda a Leone 1964-1968, 15-18.

⁶²¹ Sul motivo dell'*eidolon* la bibliografia è amplissima: si rimanda a BETTINI, BRILLANTE 132-157, VERNANT 1970, 343-358, VERNANT 2010, MATELLI 2015. Sulla *Palinodia* di Stesicoro, si veda LEONE 1964-1968, ARRIGHETTI 1987, ERCOLES 2013, 76-81.

struck blind because of his invective against Helen, but later was restored to sight, when he reinstated her in his Pallinode». Secondo una nota leggenda, il poeta avrebbe oltraggiato Elena in un componimento ispirato alle vicende omeriche e, colto dalla sua ira, fu da lei (o secondo una diversa tradizione dai suoi fratelli Dioscuri) punito con la perdita della vista. Di qui la necessità di riabilitare la sua figura, attraverso una palinodia, «[...] una difesa, una spiegazione, o un'apologia», in cui si negava che Elena fosse mai arrivata a Troia e che al suo posto fosse invece andato un *eidolon*: la ritrattazione gli permise di essere «riportato alla vista» («restored to sight»).

Tra le testimonianze che aprono alla possibilità di una ritrattazione da parte di Stesicoro, ci giunge L'*Encomio di Elena* di Isocrate, nel quale si fa riferimento alla «cosiddetta palinodia» di Stesicoro e la leggenda dell'accecamento:

Elena dimostrò la sua potenza anche al poeta Stesicoro. Quando al principio del suo poema, questi pronunciò parole irriverenti nei suoi riguardi, si levò privo della vista; ma dopo che, capita la causa della sua disgrazia, ebbe composto la cosiddetta palinodia, ella lo restituì al suo stato originario⁶²².

La tesi stesicorea è stata, tuttavia, messa in discussione a seguito del ritrovamento di un papiro contenente un commentario su Stesicoro, all'interno del quale il grammatico peripatetico Cameleonte, vissuto fra il IV e il III secolo a.c., affermava di essere a conoscenza non di una, ma di due palinodie distinte⁶²³. È possibile supporre che la prima palinodia avesse contestato la versione omerica, mentre la seconda la versione esiodea ed in particolare l'implicita accusa di adulterio per aver seguito spontaneamente Paride fino in Egitto. Con molta probabilità, Stesicoro si rese conto che la precedente ritrattazione non fosse sufficiente a scagionare del tutto Elena dalla colpa dell'adulterio, per questo avrebbe avvertito la necessità di comporre un'ulteriore palinodia per ribadire che Elena non sarebbe mai salita sulla nave di Paride. Certamente ricco di suggestione, in questo senso, è il passo del Fedro platonico (243a), il quale riporta un frammento della palinodia stessa, costruito su un'insistita negazione che mette in discussione il racconto mitico fino a quel momento tramandato, escludendo ogni tipo di partecipazione di Elena al viaggio con Paride:

⁶²² Isocrate 1991, 64.

⁶²³ Sul tema si veda SISTI 1965, BETTINI, BRILLANTE 2002, 132-136, MURA 2005, 38.

Questo discorso non è veritiero
Tu non salisti sulle ben costruite navi
Né giungesti alla rocca di Troia⁶²⁴

Sulle ragioni che spinsero Stesicoro alla ritrattazione non vi sono fonti certe: la maggior parte delle voci critiche ipotizza ragioni di carattere prettamente religioso, interpretando la Palinodia come una reazione all'ambiente dorico-delfico, dove Elena era venerata come una divinità⁶²⁵.

Ad ogni modo, qualunque sia la versione accertata, la natura ambivalente di Elena non può essere attribuibile a Stesicoro, dal momento che, come afferma Bergren «la doppiezza è il segno distintivo della sua intera tradizione⁶²⁶». In merito a ciò, Austin suppone che lo scopo della palinodia non fosse tanto quello di dare vita ad una duplice immagine di Elena, ma piuttosto «eliminate the oscillation of Helen's twofold *logos* by reducing it to one», ovvero risolvere le sue ambivalenze, consentirle di essere «non più moglie e amante, né più greca, né troiana» e renderla finalmente una donna completa⁶²⁷. Tuttavia, secondo Karen Bassi, la necessità di «raddoppiare» Elena, ricorrendo ad un'imitazione cui imputare le sue ambiguità, presupporrebbe una sfiducia originaria verso la sua figura⁶²⁸, rischiando di condurre al principio opposto, ovvero alla naturalizzazione dell'ambiguità della figura femminile. È dunque dal principio stesso che emerge il carattere paradossale del processo palinodico: liberare Elena dalle sue proiezioni mediante il ricorso ad un'altra proiezione, finisce per trasformarla, seppur involontariamente, «into a ghost of her own ghost», the negative of a negative⁶²⁹»

È, forse, la constatazione dell'ennesima mancata possibilità per Elena che spinge H.D. a coinvolgere nel suo progetto mitopoietico anche Euripide, fonte per eccellenza del suo lavoro di revisione della tradizione classica, «the sole extant source for the myth that H.D.

⁶²⁴ La traduzione è di REALE.

⁶²⁵ Si veda MURA 2005, 31-41 e ALONI 1994.

⁶²⁶ BERGREN 1983, 81 fa riferimento ai due rapimenti di Elena, nonché alla doppia paternità: «two abductions, first by Theseus before her marriage to Menelaus and afterwards by Paris, to her twin brothers, the Dioscuri, whose alternation between death and divinity parallels the εἰδωλον/ἔτυμος pairing, and above all, her dual paternity, Tyndareus and Zeus. Along with these doublets, we should recall the shape-shifting *mêtis* of Nemesis, the mother of Helen in the *Cypria*, who resisted ἀρπαγή «rape, theft» by Zeus by transforming herself into one dread creature after another (*Cypria* 9).

⁶²⁷ AUSTIN, 1994, 115.

⁶²⁸ BASSI 1993, 64.

⁶²⁹ AUSTIN, 1994, 10.

here takes for granted⁶³⁰». Quando inizia a scrivere il suo poema epico nel 1952, H.D. chiede a Bryher di recuperare i suoi appunti sulle sue opere e le traduzioni in francese di cui si era servita in passato⁶³¹. Per molti aspetti *Helen in Egypt* sembra rappresentare l'epilogo di anni di studio e traduzione dell'opera euripidea, attraverso continui richiami e riferimenti che non si limitano all' *Elena*, ma aprono ad un percorso di profonda intertestualità con tutte le opere del drammaturgo.

In una lettera a Norman Holmes Pearson nel 1952 H.D. aveva scritto: «It is fascinating, however, that there are those stories that so perfectly fit my legend⁶³²» ed in effetti, come ricorda Tarlo, «H.D.'s Helen was not born in [*Helen in Egypt*] but had been an intrinsic element of her lifelong Hellenism⁶³³». Anche il titolo dell'opera, *Helen in Egypt*, può essere interpretato come un omaggio al poeta ateniese, giacché era utilizzato da H.D. per riferirsi proprio all'*Elena*, mentre le tre sezioni che compongono il poema contengono impliciti richiami all'opera euripidea, tanto nella struttura quanto nei contenuti: *Pallinode* è un evidente richiamo alla *Palinodia* di Stesicoro, fonte primaria per l'*Elena* di Euripide, *Leuké* è un richiamo all'*Andromaca*, mentre *Eidolon* è il motivo ricorrente di tutta l'opera euripidea⁶³⁴.

Euripide rappresenta, per usare le parole di Gregory, «the architectonic poet of H.D.'s Hellenism⁶³⁵»: con il drammaturgo ateniese, H.D. condivide la necessità di resistenza ad ogni tipo di posizione ideologica e la riflessione costante sulle atrocità della guerra che

⁶³⁰ Secondo GREGORY, 1997, 218, la ragione per cui H.D. sceglie la versione euripidea è rintracciabile nel contesto in cui stava scrivendo. La scelta rinnoverebbe, secondo la critica, il suo impegno per una visione pacifista della realtà: «H.D. found in Euripides—as Pound in Aeschylus and Homer—a mirror for the visceral and bewildering experience of war. He consistently disintegrates the intellectual and moral nomos of the heroic world and simultaneously reveals the intensity of isolated lyric moments».

⁶³¹ FLACK 2015, 11, suggerisce l'importanza delle letture di *Studies in the Odissey* di Thomson per l'interpretazione di H.D. dell'*Odissea*, così come lo studio dei classicisti, Arthur Verrall e Gilbert Murray. GREGORY analizza, inoltre, l'influenza del critico letterario Walter Pater e della classicista Jane Harrison. Sulle traduzioni dal greco di H.D. si rimanda a GREGORY 1997, 54-56, 238, 2015, 9.

⁶³² HOLLENBERG 1997, 129.

⁶³³ TARLO 1994, 1.

⁶³⁴ GREGORY 1997, 282.

⁶³⁵ *Ivi*, 181. GREGORY nota, inoltre, come non manchino parallelismi tra le figure divine, caratterizzate generalmente da una doppia natura, così come l'enfasi su Afrodite e sul potere di Eros ed il rapporto tra Eros ed Iris, presente nell'*Ifigenia in Aulide*.

affliggono le loro epoche⁶³⁶. Ma ciò che apprezza in modo particolare è soprattutto l'attitudine riflessiva nei confronti delle figure femminili⁶³⁷.

Tuttavia, anche l'Elena euripidea⁶³⁸, per quanto progressista rispetto alla versione omerica, non sembra sfuggire del tutto ai vincoli imposti dalla tradizione. Nell'*Elena* (412 a.c.) Euripide recupera e ripropone il motivo del simulacro⁶³⁹: Elena si trova in Egitto presso la corte del re Proteo, dove è rimasta fedele al marito Menelao, malgrado la sua fama affermi il contrario. A partire con Paride per Troia è stata la sua copia, un simulacro identico a lei, ideato da Era per vendicarsi di Paride, che le ha preferito Afrodite. Menelao e con lui tutti i Greci hanno, dunque, combattuto una guerra sanguinosa per una nuvola, un vuoto miraggio: «Il figlio di Priamo crede di possedere me, e si stringe a una vuota apparenza», (35-36). A raccontare i fatti è la stessa Elena, per la prima volta protagonista e narratrice della propria storia: anch'essa, come l'Elena doolitteliana si trova in Egitto, sola, presso la tomba di Proteo, e si confronta con la propria ambiguità ontologica⁶⁴⁰. Tuttavia, malgrado la sua tangibile forza di carattere, Elena appare ancora fortemente ancorata ai modelli di comportamento tipici della tradizione epica: nel primo monologo la cifra interpretativa che da subito la caratterizza è il profondo tormento nei confronti della propria immagine: la sua bellezza è percepita come una maledizione, o per dirla con Tasinato, «come qualcosa che le è estraneo, che le è stato spalmato sopra, un che di fantasmatico e quindi, di rimovibile⁶⁴¹». Elena sarebbe disposta a sfigurarsi, pur di svincolare per sempre la bellezza dalla propria identità: «Come vorrei essere deforme,

⁶³⁶ Secondo FLACK 2015, 162, ciò che più accomuna H.D. ed Euripide è il loro «ultra-modern spirit», unito ad una chiara consapevolezza di un'accoglienza ostile da parte del pubblico e della critica.

⁶³⁷ Malgrado si sia parlato in più occasioni di «femminismo euripideo», occorre precisare che il drammaturgo non si preoccupa mai di sovvertire gli schemi sociali, come invece fa con le divinità. In tal proposito, si veda BARBERO, SAVINO 1994, 310.

⁶³⁸ La versione euripidea ha ispirato un poeta greco del nostro secolo, Giorgos Seferis, il quale, nella sua «Elena» (1955) propone una rilettura del mito alla luce degli avvenimenti politici del secondo dopo guerra:

E a Troia? Nulla,
nulla a Troia – un fantasma.
Volontà degli dei.
E Paride giacque con un'ombra
quasi che fosse cosa calda; e noi
ci sgozzammo per Elena, dieci anni.

La traduzione è di PONTANI.

⁶³⁹ Occorre precisare, tuttavia, che mentre nel dramma euripideo, Elena ed il suo doppio sono due esseri separati e distinti (FUSILLO 1997:11), H.D. crea un unico personaggio lacerato da una profonda scissione interiore.

⁶⁴⁰ Austin 1994, 9.

⁶⁴¹ TASINATO 1990, 31-32, in MURA 2005, 38.

un ritratto che si cancella e si rifà in peggio! I Greci si scorderebbero della nomea di cui godo, conserverebbero di me un'idea pura, non questa che mi offende» (261-274), [...] «Io rientro a palazzo, do l'addio ai miei riccioli, mi infilo un abito da lutto; mi graffio a sangue le guance» (1087-1089). Inoltre, sin dal suo ingresso sulla scena, sembra mostrare una preoccupazione costante per la cattiva reputazione che le viene ingiustamente attribuita ed una continua ostentazione della propria fedeltà: «e io che ho patito quello che ho patito, *vengo maledetta, dicono che ho tradito il mio sposo e sono causa di un conflitto immane*», «[...] *e sarà chiaro che a Troia non c'ero, che non mi sono stesa su un letto con un altro*», «Ecco perché, *nella mia inconcussa fedeltà a Menelao, io sto qui ai piedi della tomba di Proteo; lo supplico di difendere la mia virtù, anche se la reputazione di cui godo in Grecia è molto dubbia, almeno il mio corpo qui non subisca oltraggio*», tramutandosi in un *exemplum* di castità e devozione coniugale⁶⁴² (1-67, enfasi mia).

È forse questa la ragione per cui Susan Edmunds, definisce, non senza un filo di polemica, l'opera di Euripide a «marriage comedy in which Helen proves her innocence and wins back her husband», finendo quasi per trascurarne l'approfondimento storico e le profonde implicazioni psicologiche. Secondo la critica, il dramma euripideo restituirebbe una visione di Elena fin troppo convenzionale e conformata alle rappresentazioni tradizionali. Pertanto anche Euripide, nella volontà di affermarne la non colpevolezza, finirebbe per condannarla, ancora una volta, allo stereotipo della moglie casta che attende pazientemente il marito in Egitto. Per questo Friedman, pur riconoscendo l'innegabile influenza del drammaturgo sulla poetica di H.D., giunge alla conclusione che né Euripide, né Stesicoro possano essere interpretati come modelli di riferimento per la revisione mitopoietica di H.D. *Helen in Egypt* rappresenta, secondo la studiosa, una critica al processo stesso di revisione stesicorea ed euripidea, responsabili di aver ridotto Elena allo stereotipo di una novella Penelope che attende paziente il marito a casa: «They both established Helen's innocence by seeing her as a modest and chaste Penelope figure who waits patiently in Egypt for her husband to reclaim her. H.D., on the other hand, bases her defense of Helen on a redefinition of innocence that squarely confronts the patriarchal mythos by which women were either chaste wife or illicit lover. La palinodia di H.D. può dunque essere definita «a song-against», un canto di

⁶⁴² La traduzione è di ALBINI, FAGGI (enfasi mia).

protesta contro l'intero sistema di valori patriarcali che ha relegato Elena tanto nel ruolo dell'amante colpevole, quanto in quello della moglie fedele⁶⁴³.

Ed in effetti, lo scopo primario della mitopoiesi revisionista di H.D. non si limita alla riscrittura della vicenda mitica, né all'affermazione dell'innocenza di Elena, ma mira piuttosto, per usare le parole di Murnaghan, ad una «re-invenzione dell'epica⁶⁴⁴», alla creazione di un nuovo genere con la figura femminile e la coscienza femminile al centro⁶⁴⁵.

3.2.4 *Pallinode*

La prima poesia di *Helen in Egypt* si apre *in medias res*: Elena si trova in Egitto all'interno del tempio di Amen, intenta a decifrare i geroglifici delle colonne egiziane, per ricostruire la propria storia⁶⁴⁶. È ritratta sola, in una scena completamente vuota, dominata da un silenzio crescente che lascia presagire da subito come il *focus* della storia non sia la battaglia di Troia, ma il regno della memoria e dell'inconscio. Elena sembra aver soppresso tutti i suoi ricordi, non sa da dove proviene, né dove è diretta; è convinta che Amon-Amen (Zeus) l'abbia portata in questo tempio⁶⁴⁷ egizio per decifrare i geroglifici delle colonne egiziane ed ottenere risposte sulla sua identità.

Elena si appresta a condurre la narrazione in prima persona, ma non è chiaro a chi si rivolga: a se stessa, ad Achille prossimo ad arrivare, al lettore⁶⁴⁸. I suoi pensieri scorrono ininterrottamente in un profondo monologo interiore che richiama lo *stream of*

⁶⁴³ FRIEDMAN 1981, 255.

⁶⁴⁴ MURNAGHAN 1987, 21.

⁶⁴⁵ Anche secondo DUPLESSIS 1986, 113: «The myth is not reversed: Helen is not innocent as charged. It is delegitimised by ruptures of sequence and especially causality; that rupture is explicitly revisionary of the impact of female guilt».

⁶⁴⁶ FRIEDMAN 254 nota come *Pallinode* si apra con il medesimo stato d'animo che riecheggiava in «Helen», scritta venticinque anni prima.

⁶⁴⁷ RIDDEL 1969, 472, interpreta Elena all'interno del tempio come una proiezione del poeta che si addentra nel proprio inconscio: «[she] is an analogue of the poet re-entering the sanctuary of her own unconscious, the dark mysterious recesses of the self which holds the secrets of both life and death, the two joined as one».

⁶⁴⁸ L'ipotesi che si rivolga al lettore, appare la più plausibile, attraverso ripetute raccomandazioni che sembrano volerlo convincere ad abbandonare la certezza del racconto antico, per affidarsi ad una nuova versione: «Do not despair»; «do not bewail»; «fear nothing» (1-2).

consciousness di Joyce. La guerra di Troia sembra lontana, eppure si ha come l'impressione di sentir risuonare le voci degli spettri dei guerrieri morti, tornati da un tempo lontano a rivendicare un sacrificio legato ad una colpa eterna.

Do not despair, the hosts
surging beneath the Walls⁶⁴⁹,
(no more than I) are ghosts....

do not bewail the Fall⁶⁵⁰,
the scene is empty and I am alone,
yet in this Amen-temple

I hear the voice,
There is no veil between us,
Only space and leisure

And long corridors of lotus-bud
Furled the pillars
And the lotus-flower unfurled

with reed of the papyrus;
Amen (or Zeus we call him)
brought me here;

Fear nothing of the future or the past,
He, God, will guide you,
bring you to this place,

as he brought me, his daughter,
twin-sister of twin-brothers
and Clytaemnestra, shadow of us all;

Non disperate, gli eserciti
che si levano sotto le Mura,

⁶⁴⁹ «The Wall», scritto con la lettera maiuscola, che ho mantenuto nella traduzione in italiano, è un sostantivo che assume un carattere palisenstico nella poetica di H.D., inglobando al suo interno i caratteri della cultura greca, egizia e giudeo-cristiana. In questo caso potrebbe rappresentare una sineddoche per la città di Troia, oppure per le mura dei templi egizi all'interno delle quali Elena si trova, ma è possibile scorgere un legame anche con il Muro occidentale di Gerusalemme, attraverso cui l'autrice sembra tracciare un parallelismo tra la guerra di Troia ed il contesto storico che sta vivendo. Si veda, a tal proposito, la poesia in cui la voce in prosa, per riferirsi ai morti in battaglia, parla di «Holocaust of the Greeks» (5).

⁶⁵⁰ «The Fall», la caduta, è una sineddoche che fa riferimento alla caduta di Troia, ma potrebbe riferirsi anche alla caduta di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, dove Eva, secondo la visione greca, potrebbe essere personificata da Elena ed il paradiso terrestre potrebbe essere rappresentato da Troia.

(non più di me) sono spiriti

non piangere la Caduta,
la scena è vuota ed Io⁶⁵¹ sono sola,
ancora in questo tempio di Amen,

odo le loro voci,
non c'è alcun velo tra noi,
solo spazio e quiete

e lunghi corridoi di boccioli di loto
arrotolati alle colonne,
e il fiore di loto dispiegato

con canna di papiro;
Amen, (o Zeus lo chiamiamo)
mi ha condotta qui;

Nulla da temere del futuro o del passato
egli, Dio, ti guiderà,
ti condurrà in questo luogo

come ha condotto me, sua figlia,
sorella gemella di fratelli gemelli
e Clitennestra, ombra di noi tutti;

Il suo monologo si apre con una serie di reiterate negazioni, che da subito contribuiscono a trasmettere un'evidente ambiguità espressiva: Elena introduce il suo discorso con due imperativi negativi anaforici, «Do not despair», «do not bewail the Fall», con cui sembra ribadire l'intento della palinodia, attraverso un appello a non soffermarsi su quanto raccontato fino a questo momento sulla vicenda troiana, un invito a «rivedere» e «riconsiderare» le narrazioni tradizionali, «fear nothing of the future or the past».

Elena sembra presentarsi come la narratrice della propria storia, tuttavia il primo pronome che la identifica appare curiosamente racchiuso, o meglio, rinchiuso all'interno di due parentesi e ancora una volta inscritto in una negazione, «no more than I», che

⁶⁵¹ Ho ritenuto doveroso, laddove possibile, mantenere nella traduzione italiana il pronome personale «I», con lettera maiuscola, per rimarcare la forte soggettività dell'opera. Secondo BARBOUR 2012 479, l'uso del pronome personale «I», di solito attribuibile ad Elena e solo raramente agli altri personaggi dell'opera, è riconducibile all'io corale del dramma euripideo, attraverso l'istanza enunciativa «io»/ «noi».

conduce ad un'evidente distorsione della sintassi. Come già nel componimento «Helen», un solo verso sembra raccontare la sua storia: la storia di un'identità negata, relegata ai margini (o alle parentesi) dell'essere dalle ideologie misogine della cultura maschile dominante. Parentesi che la rendono più spettro degli spettri, impedendole di essere. La sua vera sfida, come vedremo, sarà liberarsi da questa condizione, uscire dalle parentesi per affermarsi sulla negazione e finalmente riabilitarsi. In altre parole, per comprendere chi realmente è, Elena dovrà prima di tutto partire da ciò che *non è*: decostruire le immagini e le rappresentazioni che fino a questo momento l'hanno identificata ed individuare un linguaggio alternativo per re-inscrivere, rivendicando un'autorità prima di tutto sintattica e poi di genere. Secondo Cazé, è proprio sulla capacità di resistenza all'interno di quelle fragili parentesi che H.D. fonda la battaglia di Elena contro la tradizione canonica, attraverso la perseveranza e la resistenza all'interno di un'enunciazione conflittuale che la condanna ad un'eterna condizione di sospensione: «voilà ce que signifie être Helene, à la fois cette Helene-ci, survivante d'après la guerre, et cette Helene-la, préexistante a toute la guerre, suspendue à la limite entre l'épique et le lyrique»⁶⁵². Una condizione che emerge sin dalle primissime parole del suo monologo, in cui Elena, avverte tutto il peso del suo ruolo e la crescente necessità di prenderne le distanze, pur ignorandone le ragioni.

Alas, my brother
Helen did not walk
upon the ramparts

she whom you cursed
was but a phantom and the shadow thrown
of a reflection⁶⁵³

Ahimè, fratello,
Elena non ha camminato
sui bastioni,

lei che avete maledetto

⁶⁵² Anche FRIEDMAN 1981, 49, nota come dal primo momento in cui prende la parola, Elena si confronti direttamente con la negazione del potere e della parola alle donne, non solo nell'epica convenzionale, ma anche nella cultura patriarcale.

⁶⁵³ H.D., *Helen in Egypt*, 5.

non era che un fantasma e l'ombra proiettata da un riflesso;

La sua crisi identitaria sembra riflettere il turbamento ontologico della Elena del *Faust*, di cui nel corso della narrazione recupererà anche il nome, Helena, sgomenta e confusa sulla propria identità: «E' forse un ricordo? Fu essa un'illusione? Sarei io dunque il sogno, il fantasma di questi sovvertitori di città?»⁶⁵⁴.

Tuttavia, pur professando apertamente la propria innocenza, nelle sue argomentazioni sembrano permanere delle ambiguità di fondo: Elena afferma di essere stata condotta in Egitto da suo padre Amen-Zeus, lasciando presumere che l'*eidolon* si aggiri sui bastioni di Troia, come anticipato dalla voce in prosa in apertura del poema. Eppure, poco prima aveva asserito di essere essa stessa uno spirito, come gli spiriti dei soldati di Troia, «No more than I are ghosts». Inoltre, la rivendicazione della sua natura semidivina, nonché il riferimento alla doppia gemellarità, «As he brought me, his daughter,/ twin-sister of twin brothers» sembrano rimarcare, ancora una volta, la sua duplice natura, preparando il lettore al motivo del doppio che caratterizzerà l'intera opera. Infine, come abbiamo visto, il cambio di prospettiva nell'ultima terzina in cui Elena identifica l'Egitto come luogo ideale per ritrovare la pace e recuperare le memorie perdute, «Here there is peace/ For Helena», arricchisce di ulteriori ambiguità l'interpretazione sulla sua identità. Chi si ha di fronte, dunque? La Elena reale oppure il suo *eidolon*⁶⁵⁵? Siamo di fronte ad una presenza ancora viva o si tratta solo di una consapevolezza viva⁶⁵⁶?

Certo è che, man mano che la narrazione procede, Elena, che sin dal principio aveva tentato di affermare il proprio diritto a raccontarsi attraverso il pronome «I», arriva a rivolgersi a se stessa in terza persona, fino ad appellarsi come «Helena», versione in greco

⁶⁵⁴ GOETHE, *Faust*, 387-388. L'autore anticipò nel 1827 una pubblicazione autonoma del *Faust*, dal titolo *Helena. Eine klassische-romantische Fantasmagorie (Elena, fantasmagoria classico-romantica)* e, per questo, si suppone che avesse pensato ad Elena come figura di un'opera autonoma. Anche Goethe, come H.D., aveva bene in mente le precedenti tradizioni su Elena, non solo per la conoscenza di Euripide, ma anche per narrazione indiretta della *Palinodia* di Stesicoro da parte di Cristoph Martin Wieland. A riguardo si veda MIGLIO 2014. Anche sulla Elena di *Faust* la critica si è interrogata a lungo, interpretandola talvolta come figura in carne ed ossa e dunque sullo stesso piano di Faust, oppure come uno spettro, un'immagine illusoria. A tale riguardo, si rimanda MOMMSEN, 1968.

⁶⁵⁵ Secondo COHEN 1989, 78, il primo monologo di Elena, contribuisce a mettere in dubbio l'autenticità di Elena, facendola percepire come «a shadowy creature», per certi versi, meno reale della sua controparte troiana, che fino ad un certo momento della narrazione sembra avere, tuttavia, ancora un forte impatto sulla storia e sulla narrazione stessa.

⁶⁵⁶ La prosa sembra anticipare i dubbi del lettore, ponendosi i suoi medesimi interrogativi: «Or who is she? [...] Then, what is this Helen? Are they both ghosts? [...] Why? (15).

antico del nome, come a riprodurre l'eco di quell'antica ossessione che l'ha accompagnata nel corso dei secoli, causando l'odio «della Grecia tutta». Questo continuo cambio di prospettiva, dalla prima alla terza persona, dall'interno all'esterno, sembra riprodurre la tensione tra l'Elena donna e la «Helena» come concetto mitico, mostrando l'impotenza dell'individualità di fronte alla collettività. Affatto casuale, in quest'ottica, la chiusura della poesia con il chiasmo intertestuale che recupera i versi euripidei, già presenti in apertura di *Helen*, «All Greece hates», «Helen hated of all Greece», tracciando un parallelismo profondo tra i due componimenti e quindi, ancora una volta, tra le due Elene:

the old enchantment holds,
here there is peace
for Helena, Helen hated of all Greece⁶⁵⁷.

l'antico incanto permane,
qui c'è pace
per Helena⁶⁵⁸, Elena odiata dalla Grecia tutta⁶⁵⁹.

È come se, per quanto Elena tentasse di difendere con convinzione la propria innocenza, le aree ignote del suo inconscio, che trovano voce in identità non sempre riconducibili, si ostinassero a proporre versioni della storia o invettive che la riconducono al ruolo che da sempre le compete: quello di antica ossessione, mitica e culturale, o per usare le parole di Suzuki di «negative pole», individuato per garantire la certezza e la solidità della comunità epica⁶⁶⁰. Anche la voce in prosa sembra esprimersi attraverso precise scelte lessicali che riflettono, con marcata insistenza, questa tensione⁶⁶¹: si notino ad esempio i quesiti: «what spirit, what daemon, what ghost^{662?}», «was Helen Daemon or goddess^{663?}», dove è piuttosto evidente la volontà di giocare sull'intrinseca ambiguità

⁶⁵⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 2.

⁶⁵⁸ La forma nella versione greca antica «Helena» è stata preservata nella traduzione per differenziarla da «Elena» e rimarcare la percezione della sua figura da parte dei Greci.

⁶⁵⁹ L'aggettivo è stato volutamente posto alla fine del verso, per rimarcare la memoria collettiva della Grecia.

⁶⁶⁰ SUZUKI, 11: «In the Iliad, political authority lies in the heroic code that motivates and underwrites the Trojan war, and difference in the poet's interrogation of the contradictions within it, by means of Achilles' wrath and Helen's victimage as pretext and scapegoat»

⁶⁶¹ A tal proposito, HOKANSON 1992, 331, sembra mettere in dubbio l'intento di *Pallinode*, affermando come «This revision of Helen's story and Helen's quest for her own identity take place in the context of a poem that is more concerned with questioning than affirming».

⁶⁶² H.D., *Helen in Egypt*, 139.

⁶⁶³ H.D., *Helen in Egypt*, 231.

dei termini *daemon*, e *demon*⁶⁶⁴», che oscillano tra le immagini di figura divina e spirito distruttivo, spostando il focus dalla questione dell'identità ad una questione di moralità⁶⁶⁵. Secondo Tarlo, l'immagine dello «spirito demone» sarebbe, tuttavia, interpretabile come un richiamo alla sovramente, intesa come metafora dell'ispirazione e della creazione artistica, come peraltro esplicitato dalla stessa H.D. in *Notes on Thought and Vision* (1919): «But we are important only insofar as we become identified with the highest in ourselves -- «our own familiar daemon⁶⁶⁶». Una sfumatura che, a suo dire, non sarebbe stata sufficientemente approfondita dalla critica maschile, in quanto la donna dotata di genio demoniaco, è percepita da sempre come inquietante, ieratica⁶⁶⁷. È possibile che attraverso questa espressione, H.D. stia anticipando la potenzialità creative di Elena, la sua condizione di «herself [as] the writing» che scopriremo in *Leuké*. Elena stessa continua a porsi domande sulla sua identità⁶⁶⁸, vorrebbe mettere insieme tutte le proiezioni di sé che la tradizione ha tramandato, dall'Elena di Sparta, all'Elena omerica, fino all'Elena attuale in Egitto, per arrivare a delineare la vera Elena.

knew not yet, Helen of Sparta,
 knew not Helen of Troy,
 knew not Helena, hated of Greece⁶⁶⁹.

nulla sapeva, ancora, di Elena di Sparta,
 nulla sapeva di Elena di Troia,
 nulla sapeva di Helena, odiata da tutta la Grecia.

Appare chiaro come la ricerca di Elena abbia origine attraverso la dolorosa consapevolezza della negatività della propria persona: per approdare ad una nuova

⁶⁶⁴ COHEN 1989, 78. Si veda a tal proposito anche FRIEDMAN 1990, 390.

⁶⁶⁵ Si veda COHEN, 80.

⁶⁶⁶ H.D., *Notes on vision*, 37. Anche in *End To Torment*, H.D. aveva definito Pound, il suo primo amore, come «Angel-Devil - Angel-Daemon or Daimon».

⁶⁶⁷ TARLO 1994, 10. Anche GREGORY 1986, 527 sembra sulla stessa linea di pensiero: «In the Poetess, the daimonic psychic woman, is present in a male poet, she is highly suspect, and the poet, especially the modern poet, often feels shame at his own «feminine» gift».

⁶⁶⁸ Secondo WAGNER 1969, 529, Elena non può essere definita un'eroina intellettuale, ma piuttosto a «searching yet passive heroine», perché come la gran parte delle protagoniste femminili di H.D., tende a porsi troppe domande, senza tuttavia aspettarsi delle risposte ed a orientarsi verso il passato, piuttosto che verso il futuro: «The book is Helen's-her thoughts, her reactions, her poetry-in much the same way *Bid Me to Live* is Julie's. Much of H. D.'s writing has attempted to characterize the searching yet passive heroine, the woman who asks little yet at times demands enough to destroy any casual relationship».

⁶⁶⁹ *Helen in Egypt*, 14.

identità, Elena dovrà confrontarsi con le identità scaturite dalle percezioni e dalle aspettative della società dominante⁶⁷⁰.

Le sue riflessioni vengono interrotte dall'improvvisa entrata in scena di Achille, «King of Myrmidons», naufrago e zoppicante a causa della freccia scagliata da Paride. La sua presenza è avvertita sin da subito da Elena come una minaccia per la propria identità, che cerca di celare e proteggere, camuffandosi volto e braccia con la cenere come l'Elena Euripidea, «how could I veil my face? With ash or charcoal from the embers⁶⁷¹?», con cui sembra condividere tutto il peso della propria bellezza, percepita come una maledizione: «Per le altre donne la bellezza è felicità, per me rovina irreparabile⁶⁷²». Certo, il gesto, contribuisce a suscitare ulteriori interrogativi sulla sua natura: ha riconosciuto Achille? Vuole camuffarsi per nascondere una colpa, oppure difendersi in maniera istintiva dalla reputazione ingiustificata che grava su di lei? Degna di nota, in quest'ottica, è, certamente, la similitudine con cui la voce in prosa connette Elena alla figura femminile del *noir* «She will be blacken her face like the prophetic femme noire of antiquity⁶⁷³, genere cinematografico all'apice della sua popolarità negli anni cinquanta, quando H.D. scriveva *Helen in Egypt*. È possibile che sia stato uno degli ultimi film che aveva visto su Elena ad ispirarne i versi, dal momento che in una lettera a Norman Holmes il 31 gennaio del 1956 aveva espresso il suo disappunto, criticando l'ennesima rappresentazione di Elena come oggetto di proiezione erotica «I felt quite ill. They always make [Helen]. of T[roy] a cutie- is it the male conception? She was a Spartan, a goddess, etc. Well- I suppose mere man cannot swallow that⁶⁷⁴». La forte risposta emotiva di H.D. è la prova di come gli effetti della tradizione epica si protraggano profondamente nell'immaginario culturale moderno, fino a radicarsi nella cultura popolare. Come afferma DuPlessis, H.D. rifiuta la visione della donna «as spectacle» tramandata dall'immaginario occidentale, «woman as body, woman as desired object, woman as quintessentially sexual⁶⁷⁵», una visione che fa di Elena il desiderio trasgressivo per eccellenza.

⁶⁷⁰ La ricerca di Elena inizia dunque nella dolorosa consapevolezza della negatività della propria persona. Come nota FRIEDMAN, «To others, she is a Pandora-figure, a Greek Eve whose association with the goddess of love and beauty brings sorrow, evil, and death to mankind».

⁶⁷¹ *Helen in Egypt*, 16.

⁶⁷² Euripide, *Elena*, 304-305.

⁶⁷³ *Helen in Egypt*, 15.

⁶⁷⁴ DUPLESSIS Career 146)

⁶⁷⁵ DUPLESSIS, 109.

Eppure, all'interno del mondo onirico dell'Egitto, anche Achille appare confuso e disorientato: il suo monologo si esprime attraverso un susseguirsi incessante di domande sulla propria identità, che dà prova di come all'interno di questa terra di mezzo, a differenza dell'epica classica, tutti i personaggi sembrano essere alla pari. Nessuno sembra avere certezze, nemmeno l'eroe.

where are we? who are we?
where is this desolate coast?
who am I? am I a ghost?

dove ci troviamo? Chi siamo⁶⁷⁶?
dove si trova questa costa desolata?
chi sono io? Sono, forse, un fantasma?

Domande che tornano incalzanti pagina dopo pagina, attraverso un'ininterrotta oscillazione tra prosa e versi, che non fornisce mai una risposta chiara, mostrando come ogni personaggio contenga al suo interno una pluralità di identità e storie ad essa connesse, che sembrano alludere alle molteplicità di rappresentazioni che nei secoli si sono tramandate a partire dal mito omerico. A ragione, Vitale ipotizza che le personalità delle figure in *Helen in Egypt* fungano da rappresentazione a vere e proprie «figure discorsive prodotte dall'intersecarsi e inseguirsi inesauribile di racconti che nei secoli, hanno raggiunto antefatti e continuazioni alle avventure agite durante la guerra di Troia⁶⁷⁷». Susan Barbour, individuando nella relazione tra prosa e versi il risultato di un dialogo costante tra emozione ed intelletto, interpreta, invero, i numerosi interrogativi presenti lungo tutta l'opera come vere e proprie «coordinate emotive» utili a guidare il lettore verso un processo di empatia ed immedesimazione nei confronti dei personaggi, così come accadeva nella tragedia greca: «The captions, like the verse, are a dialogic expression of emotion and intellect⁶⁷⁸».

⁶⁷⁶ La prima apparizione di Achille sembra richiamare il disorientamento ed il trauma vissuto da Menelao, che nella *Die Ägyptische Helena*, l'*Elena egizia* di Hofmannsthal, si rivolge alla sua Elena, «incerto come chi passa dal buio alla luce» domandando «Dove mi trovo? Che casa è questa?». L'opera lirica, composta dal poeta austriaco fra il 1919 e il 1924 per la musica di Richard Strauss, si ispira al dramma euripideo esplorando la figura di Elena nella sua doppia essenza, troiana ed egiziana e racconta le possibili vicende intercorse tra la caduta di Troia e la riconciliazione tra Elena e Menelao. Anche Hofmannsthal, attento lettore di Freud (Brillante 2007, 204), si serve, come H.D., di una storia antica per indagare le dimensioni più profonde della psiche umana e fornire una risposta alle ansie e agli interrogativi dell'uomo contemporaneo.

⁶⁷⁷ VITALE 2015, 157.

⁶⁷⁸ BARBOUR 2012, 481

Ad ogni modo, l'unica certezza di Achille sembra essere rappresentata dalla guerra, un pensiero costante che mai lo abbandona «does he dare remember/ the unreality of war/ in this enchanted place⁶⁷⁹»; per questo, sin dal primo momento in cui riconosce in Helen(a), (non Helen), colei che ha visto camminare sui bastioni, si scaglia violentemente contro di lei:

«what sort of enchantment is this?
What art will you wield with a fagot?
are you Hecate? are you a witch?

a vulture, a hieroglyph,
the sign of the name of a goddess?
what sort of goddess is this?

«che razza di incantesimo è questo
che arte vorresti esercitare con una fascina?
sei Ecate? sei una strega?

Un avvoltoio, un geroglifico,
il segno oppure il nome di una dea?
Che razza di dea è questa?

Il dialogo assume particolare rilevanza poiché evidenzia come Elena, prima di iniziare il viaggio alla ricerca della propria identità, sia costretta a misurarsi con il pensiero greco dominante e venire a patti con la sua reputazione. Se nel componimento «Helen» si era limitata a subire passivamente le ingiurie subite, tentando di combatterle con un sorriso di scherno, ora sembra comprendere di dover in qualche modo fronteggiare quell'ideologia di genere mai sopita nei suoi confronti:

«Helena, cursed of Greece,
I have seen you upon the ramparts,
No art is beneath your power

for you were the ships burnt,
O cursed, O envious Isis,
you – you- a vulture, a hieroglyph»:

⁶⁷⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 131.

«Helena, maledetta dalla Grecia,
ti ho vista sopra i bastioni,
nessun'arte è al di sotto del tuo potere,

per te furono le navi bruciate,
o maledèta, o invidiosa Iside,
tu – tu – avvoltoio, geroglifico»;

Achille sembra avere una vera e propria ossessione per la figura di Elena, al punto da apostrofarla con una raffica di epiteti denigratori e connotazioni ferine, che richiamano il linguaggio misogino di cui Elena stessa si era appropriata nell'*Iliade* per affermare la propria colpa di fronte ad Ettore⁶⁸⁰; Elena è appellata come Ecate, dea della stregoneria, con un evidente richiamo all'archetipo della donna strega ed ammaliatrice, tracciando un evidente parallelismo con la Elena odisseica⁶⁸¹, che aveva lenito i dolori dei suoi commensali grazie al potere del *pharmakon*, conosciuto proprio in Egitto. Infine, la individua come unica responsabile del conflitto di Troia, accusandola di aver causato la distruzione delle sue legioni e di aver rubato «il fiore di tutta la storia», attribuendole un crimine di proporzioni epiche⁶⁸².

You stole the chosen⁶⁸³, the flower
of all-time, of all-history,
my children, my legions;

hai rubato il prescelto
il fiore di tutti i tempi, di tutta la storia,
i miei figli, le mie legioni;

Infine, la definisce un geroglifico, un simbolo oscuro ed indecifrabile, lasciando trapelare, ancora una volta, l'angoscia maschile nei confronti della figura femminile,

⁶⁸⁰ A tal proposito, Si veda il cap.II.

⁶⁸¹ Degno di nota è, inoltre, l'episodio in cui Elena interpreta a favore di Telemaco il prodigio di un'aquila con un'oca bianca tra gli artigli come un annuncio del ritorno di Ulisse e della strage dei Proci. TARLO 1994 52, suppone che sia stata proprio questa scena ad ispirare l'interpretazione dei geroglifici, poiché il primo geroglifico che interpreta è proprio quello di un avvoltoio vivo.

⁶⁸² La voce in prosa, che sembra farsi potatrice del pensiero dominante su Elena, imputa ad Elena la colpa di un «holocaust of the Greeks» (5), rendendo la sua colpa tragicamente attuale.

⁶⁸³ Nei versi appare piuttosto evidente il parallelismo con la figura di Cristo, macchiando Elena di un peccato originale.

antico disordine primigenio in opposizione all'ordine saldo della civiltà androcratica⁶⁸⁴. L'attacco verbale e fisico di Achille rappresenta la presa di coscienza di Elena sulla maledizione che incombe su di lei: nella scelta di seguire Paride, Elena non ha tradito solo il marito Menelao, ma un'intera generazione di Greci e Troiani, di mogli, figli, fratelli ed amanti, di eroi contro eroi. Una maledizione che sembra destinata a durare per l'eternità.

so they fought, forgetting women,
hero to hero, worn brother and lover,
and cursing Helen through eternity.

Così combatterono, dimenticando le donne
eroe contro eroe, fratello consumato e amante,
maledicendo Elena per l'eternità.

Per questo, agli occhi della sua gente, non può che essere «Helena, Helen hated of all Greece»:

[...]
«O Helen, Helen, Daemon that thou art,

*we will be done forever
with this charm, this evil⁶⁸⁵ philtre,
this curse of Aphrodite;»*

[...]
O Elena, Elena, Demone quale sei

Per sempre dannati
da questo incantesimo, questo filtro demoniaco
questa maledizione di Afrodite

⁶⁸⁴ FARIOLI 2015, 10.

⁶⁸⁵ *Helen in Egypt*, 4. D'ANNIBALLE 2014, 142, scorge nei versi un'allusione al Nuovo Testamento di Giovanni 8:48 ed un parallelismo tra il Cristo innocente associato al demone dai giudei e la Elena innocente, demonizzata dai Greci: «Then the Jews answered and said to Him, «Do we not say rightly that You are a Samaritan and have a demon?». Secondo BERGER 2021, 149, i versi ricordano l'invettiva con cui Andromaca ne *Le Troiane di Euripide*, mette in dubbio la paternità divina di Elena. Nella versione inglese tradotta da Gilbert Murray, *The Trojan women (767-770)*, si legge: «Oh Helen, Helen, thou ill tree/ that Tyndareus planted, who shall deem of thee/ As child of Zeus?O, thou hast drawn thy breath / From many fathers, Madness, Hate, red death, / And every rotting poison of the sky!»

Tuttavia, malgrado Achille sia riuscito ad insinuarle il dubbio sulla propria identità, Elena non sembra ancora pronta ad affrontare il suo passato, dal quale cerca, indirettamente, di allontanare la sua responsabilità, giungendo a negare, persino la guerra stessa. Elena definisce Troia una fantasmagoria, il prodotto di un'illusione, di una fantasia alterata:

«Zeus be my witness» I said,
«it was he, Amen dreamed of all this
Phantasmagoria⁶⁸⁶ of Troy»

«Zeus sia il mio testimone,» dissi io,
fu lui, Amen a sognare di tutta questa
fantasmagoria di Troia.

Com'è evidente, il dialogo tra Elena ed Achille sembra assumere le forme di un duello verbale per contendersi il ruolo di protagonista all'interno dell'epica, tuttavia, Elena sembra mostrare una resistenza che mai prima d'ora le era appartenuta, fronteggiando tenacemente l'eroe classico attraverso il potere della parola. Secondo Cole, lo scontro verbale consente ad H.D. di attuare un'inversione del principio dicotomico che identifica l'uomo con la parte analitica ed oggettiva e la donna con la parte emotiva ed irrazionale⁶⁸⁷: mentre Elena affronta gli eventi che si presentano in maniera oggettiva ed equilibrata, Achille reagisce con intensa partecipazione emotiva, mostrandosi totalmente privo di controllo razionale. Elena tenta in ogni modo di opporre resistenza alle sue domande, allo stesso modo in cui H.D. aveva tentato di resistere alle domande di Freud, poiché come lei, non è ancora pronta ad affrontare il trauma del suo passato. Le risposte giacciono nel suo inconscio, ma Elena non è ancora pronta a rintracciarle: «The answers lie buried in repressed memory, hidden from her conscious self because she could not face the hatred of the Greeks and the result feelings of guilt⁶⁸⁸». Proprio come accade in una seduta

⁶⁸⁶ La fantasmagoria rappresenta una forma di spettacolo che ha anticipato molte delle caratteristiche del cinema moderno, attraverso una rappresentazione teatrale basata sull'uso di figure spettrali proiettate tramite dispositivi come la lanterna magica. Per un approfondimento, si rimanda a GRESPI 2019. «Phantasmagoria» è, inoltre, il termine che Pound aveva utilizzato per definire la realtà di Mauberley nel suo poema *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), alludendo alle sue mutevoli rappresentazioni, attraverso cui il caos emotivo ed estetico si estendono oltre il sogno. Per un approfondimento, si veda BELL 1976.

⁶⁸⁷ Si veda COLE 2014, 43-48.

⁶⁸⁸ FRIEDMAN, 62.

psicoanalitica, Elena allontana dalla propria consapevolezza le rappresentazioni dell'inconscio ritenute inaccettabili dall'io (o dal preconscious) ed applica il meccanismo della rimozione per evitare di affrontare il suo trauma⁶⁸⁹.

and do I care,
do I care greatly
to keep him eternally?

I was happier alone,
why did I call him to me?
must I forever look back?

[...]
O do not turn, do not turn,
go, follow the ways of the sea⁶⁹⁰.

e ne ho cura,
ne ho cura tanto
da trattenerlo eternamente

ero più felice da sola,
perché l'ho chiamato a me?
devo sempre guardarmi indietro?

[...]
O non voltarti, non voltarti,
va', segui le vie del mare.

Così Achille, pervaso da una rabbia distruttiva ed incontrollabile, dall'attacco verbale passa alla violenza fisica, tentando di strangolarla «con le sue dita d'acciaio spietate⁶⁹¹»: un gesto che richiama, come nota Ostriker, un antico principio bellico maschiocentrico profondamente ancorato alle gerarchie e alle lotte di potere, che interpreta la donna come vittima sacrificale o preda sessuale⁶⁹².

Tuttavia, l'universo sospeso dell'Egitto, non sembra concedere all'eroe maschile alcuna possibilità di prevaricazione, poiché in questa nuova dimensione «values are reversed»:

⁶⁸⁹ Si veda LINGIARDI 2002, 6.

⁶⁹⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 36.

⁶⁹¹ H.D., *Helen in Egypt*, 17.

⁶⁹² OSTRIKER 1982, 20.

la freccia mortale che nell'epopea omerica aveva condannato Achille a morte si tramuta in una «Love's arrow⁶⁹³» che uccide il condottiero immortale per riportarlo in vita come mortale, mentre Elena, un tempo portatrice di distruzione, si afferma come principio di rigenerazione e rinascita. È lo stesso Achille a raccontare di come, mentre era in procinto di allacciare lo schiniere che proteggeva il suo tallone mortale, abbia incrociato lo sguardo di Elena, sentendosi improvvisamente «indifferent to the rasp of metal», dimenticando l'obiettivo bellico:

When she turned; I stood
Indifferent to the rasp of metal
And her eyes met mine;

You say, I could not see her eyes
Across the field of battle,
I could not see their light

Shimmering as light on the changeable sea?
All things would change but never
The glance she exchanged with me

quando si voltò, restai
indifferente allo stridio del metallo,
e i suoi occhi incontrarono i miei;

dici che non potevo vedere i suoi occhi
attraverso il campo di battaglia,
che non potevo vedere la loro luce

scintillare come luce sul mare mutevole?
Tutto può cambiare tranne
lo sguardo che lei ha scambiato con me.

Paride lo uccide, ma Achille «gains more than he looses» poiché attraverso la freccia recupera un sé primordiale slegato dal codice eroico della forza e della violenza, per divenire «a man among the millions⁶⁹⁴», un eroe vulnerabile alle emozioni, che è ora in

⁶⁹³ Secondo OSTRICKER 1982, 80, H.D.'s «arrow» penetrating a masculine chink is explicitly and evocatively sexual.

⁶⁹⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 9.

grado di riappropriarsi dei valori femminili e matrilineari sintetizzati nella figura di Elena. Quegli stessi valori che la madre Teti gli aveva trasmesso, «the laws and the arts of peace» quando lo teneva nascosto nella grotta, prima che la guerra, «the lure of war», lo trasformasse in «[the] legend, Lord of the Myrmidons, indisputable dictator with his select body-guard⁶⁹⁵».

I am no more immortal
I am a man among the millions,
No hero-god among the Myrmidons⁶⁹⁶;

Non sono più immortale,
sono un uomo tra milioni,
non eroe-dio tra i Mirmidoni;

E proprio a Teti Elena si rivolge affinché lo aiuti a recuperare il suo principio femminile represso⁶⁹⁷ e lo guidi nel trasformare l'odio maschile bellico in una nuova forma d'amore.

[...]
O Thetis, O *sea-mother*
I prayed, as he clutched my throat

With his fingers' remorseless steel
Let me go out, let me forget
Let me be lost.....

O Thetis, O *sea-mother*, I prayed under his cloak,
let me remember, let me remember,
*forever, this Star in the night*⁶⁹⁸.

[...]
O Teti, O madre-marina,
pregai, mentre stringeva la mia gola

con l'acciaio spietato delle sue dita⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ H.D., *Helen in Egypt*, 51.

⁶⁹⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 9.

⁶⁹⁷ OSTRICKER 1982, 80.

⁶⁹⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 17.

⁶⁹⁹ Durante l'unione con Achille, ad Elena sembra essere concesso l'oblio dei sensi come già alla madre Leda durante la violenza di Zeus nel componimento di Yeats «Leda and the Swan»: «a host, a cloud or a

lasciami uscire, lasciami dimenticare
lascia che io mi perda

O Teti, O *madre-marina*,
pregai sotto il suo mantello
lascia che io ricordi, lascia che io ricordi,
per sempre, questa Stella nella notte.

Achille riconosce così in Elena il principio materno perduto, mentre Teti, recuperando il ruolo di madre di Achille assume, al contempo, il nuovo ruolo di madre per Elena, colmando con la sua presenza quella che la stessa H.D. aveva sempre vissuto come un'assenza. Inoltre, accogliendo Elena sotto la sua custodia insieme al figlio, lega Elena ed Achille in un unico destino.

È a partire da questo momento che l'iniziale certezza di Elena di non essere mai stata a Troia inizia a trasformarsi in dubbio: «Perhaps he was right / to call me Hecate and a witch⁷⁰⁰»: Elena sembra pronta a tornare indietro con la propria memoria: «I do not care for separate/ Might and grandeur⁷⁰¹». L'incontro con Achille si rivela un momento catartico anche per Elena poiché, proprio nell'esatto momento in cui egli tiene le sue mani strette attorno al suo collo, è colta da un'illuminazione, «a star in the night» ed inizia, finalmente, a decifrare il geroglifico, «I Read the writing when he seized my throat⁷⁰²». Elena ha ora accesso ai meandri remoti del suo inconscio, dove può recuperare le tracce delle sue esperienze passate: la disputa tra le dee, la mela della discordia, la scelta della più bella, «The traditional uninvited guest introduces the fatal apple of discord», il ricordo della sorella Clitemnestra, anch'essa vittima della violenza maschile e la voce della dea madre, lo spirito collettivo che la guiderà da questo momento in avanti. Infine, l'immagine del fuoco della pira funeraria di Troia sembra illuminare i suoi ricordi come il *writing on the wall* delle isole Corfù di H.D.: Elena è ora disposta a liberarsi della

veil / who encircled, who sheltered me, / when his fingers closed my throat/ much has happened» (38); allo stesso modo, la brutale violenza subita sembra trasformarsi per lei, come per la madre, in un'esperienza di acquisizione del sapere «his knowledge with his power», in quanto l'incontro prefigura la riconciliazione tra Eros ed Iris, passaggio fondamentale per giungere alla rivelazione. A tal proposito si rimanda al cap.II. HOLLENBERG 1991, 184, tuttavia, interpreta questo monologo come un esempio di capitolazione da parte di Elena, «[a] masochistic submission to male power» ed una chiara dimostrazione del dominio maschile nei rapporti.

⁷⁰⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 18.

⁷⁰¹ H.D., *Helen in Egypt*, 18. Secondo DARLING 2019, 11, è in questo preciso momento che Elena accetta, almeno inizialmente, il ruolo che la società le ha conferito «At this point, the traumatizing experiences have already confused Helen so much that she accepts the label of perpetrator that society has cast on her».

⁷⁰² H.D., *Helen in Egypt*, 25.

proiezione di innocenza che l'Egitto le aveva offerto e ritrovare la consapevolezza del proprio ruolo all'interno del conflitto troiano. È ora che può recuperare la perdita Elena di Troia⁷⁰³ ed iniziare la sua vera Palinodia.

It's the burning ember
That I remember
Heart of the fire

Consuming the Greek Heroes
It is the funeral pyre. [...]
[.

È la brace che brucia
che io ricordo,
cuore del fuoco,

che consuma gli eroi greci;
è la pira funeraria⁷⁰⁴;
[...]

È come se il gesto violento di Achille avesse aperto un varco nei meandri remoti della sua psiche: i geroglifici del tempio, simboli oscuri ed indecifrabili, iniziano ora ad incastrarsi e prendere forma⁷⁰⁵, traducendosi in «thoughts and visual images⁷⁰⁶», mentre Elena agisce contemporaneamente da lettrice ed interprete della propria storia, come una profetessa dell'epica: «I read the script,/ I read the writing when he seized my throat», proprio come H.D. aveva agito nelle sessioni psicoanalitiche con Freud da paziente ed analista⁷⁰⁷.

E così anche il glifo del giglio, i cui petali tornano a ripetersi per migliaia di volte, può assumere ora un significato:

⁷⁰³ FRIEDMAN, 267.

⁷⁰⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 21.

⁷⁰⁵ Secondo BARBOUR 2012, 482, il simbolo del glifo che Elena riconosce all'interno del tempio di Amen è il segno tangibile della dea madre, «the collective spirit that can be sensed intuitively and that which is given expression in the speaking individual». Ma affinché questa intuizione possa tramutarsi in conoscenza intellettuale, razionale, il simbolo dovrà sposarsi, come vedremo, con il *logos*.

⁷⁰⁶ H.D., *Tribute to Freud*, 1974, 24.

⁷⁰⁷ A tal proposito, si rimanda al cap.I.

mine, all the ships,
mine, all the thousand petals of the rose,
mine, all the lily-petals,

mine, the great spread of wings,
the thousand sails,
the thousand feathered darts

that sped them home,
mine, the one dart in the Achilles-heel,
the thousand-and-one, mine.

mie, tutte le navi,
mie, tutte le migliaia di petali della rosa,
miei, tutti i petali di giglio,

mia, la grande apertura delle ali,
le mille vele,
i mille dardi piumati⁷⁰⁸

che affrettarono il ritorno a casa,
mio, l'unico dardo nel tallone di Achille,
il mille-e-uno, mio.

I mille petali sono le vele delle navi della flotta greca, i dardi piumati, i morti incalcolabili dell'esercito greco. La rivendicazione anaforica di ogni singola immagine, espressa dall'aggettivo possessivo «my», pur traducendo una tangibile ammissione di colpa e conseguente assunzione di responsabilità, si attesta come un vero e proprio atto di appropriazione, attraverso cui Elena rivendica il diritto di raccontare la sua storia, con le sue immagini ed il suo linguaggio: «They were mine, not his». La storia, gli eventi, la narrazione epica ed i suoi versi, da questo momento appartengono ad Elena, non ad Achille, non più ad Omero, né alla tradizione che, fino a questo momento, ha sottratto la sua identità. Appropriarsi della propria epica significa per Elena fornire ai personaggi e agli eventi nuove occasioni narrative e dotare il linguaggio di nuove possibilità espressive che sfidano le regole e i dettami dell'epica consolidate dalla tradizione. E così le immagini militari si intridono di elementi naturali, le vele delle navi in guerra divengono ali

⁷⁰⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 25.

spiegate, i dardi si mescolano ai petali di rose. Non è errato pensare che la ripetizione di quel «thousand» rappresenti un chiaro desiderio di appropriazione del linguaggio poetico canonico identificato dalla celebre metafora marlowiana, che l'ha fissata eternamente in «the face that launched a thousand ships».

Nella sua palinodia, Elena raggiunge una piena padronanza della conoscenza, ma si tratta, come precisa la voce in prosa, di «intuitive or emotional knowlege, rather than intellectual», una forma di conoscenza legata all'irrazionale, una conoscenza emotiva che sembra anticipare quella stessa necessità delle scrittrici femministe che invitano la donna ad un'evoluzione che le consenta di raggiungere la piena maturità poetica, attraverso un linguaggio proprio, libero dai dettami del discorso maschile.

Appare chiaro, come la Palinodia di H.D. non si fondi più sull'innocenza di Elena, ma piuttosto sulla sua capacità di attraversare con consapevolezza la storia antica ed accettare il proprio ruolo nella guerra: riconoscere non più il suo doppio, ma il riflesso di tutte le proiezioni che, a partire da esso, la tradizione ha generato.

3.2.5 *Leuké*

All'inizio della sezione, la voce in prosa racconta di come Elena abbia lasciato l'Egitto per approdare su Leuké⁷⁰⁹, l'isola bianca dove «Achilles is said to have married Helen who bore him a son, Euphorion». Secondo una variante piuttosto nota del mito Achille, l'eroe più valoroso dell'epopea omerica, la cui rabbia fornisce l'incipit ai versi omerici, si sarebbe unito con la donna che diede inizio alla contesa, pur non avendola mai vista in volto. Tra i primi a raccontare questa versione troviamo Pausania (III, 19, 11-13), scrittore greco caro ad H.D., che nel libro III della *Periegesi* (III, 19, 11-13), narra di come Elena, dopo la sua morte, non avrebbe raggiunto i fratelli Dioscuri, ma si sarebbe recata sull'isola

⁷⁰⁹ Secondo GREGORY 1997, 221-222, H.D. avrebbe preso il nome «Leuké», da una traduzione francese de *L'Andromaca* di Euripide di Leconte de Lisle.

dei Beati, identificata, appunto nell'isola di Leuké⁷¹⁰, dove si sarebbe unita con Achille⁷¹¹, giunto sull'isola dopo essere stato colpito dalla freccia mortale sotto le mura di Troia:

Voglio ricordare anche una storia su Elena che so che raccontano i Crotoniati, e su cui concorda la gente di Imera. Nell'Eusino, alle foci dell'Istro, c'è un'isola sacra ad Apollo: l'isola si chiama Bianca, e il suo perimetro è di venti stadi. È tutta folta di boschi e abbonda di animali selvatici e domestici, e su di essa c'è un tempio di Achille con una statua. [...] Col tempo, guarito e tornato dall'Isola Bianca, diceva d'aver visto Achille, come anche l'Aiace figlio d'Oileo e l'Aiace figlio di Telamone. Con loro, diceva, erano Patroclo e Antiloco, ed Elena era sposata ad Achille; questa gli aveva ordinato di navigare fino a Imera e di andare da Stesicoro, per annunciargli che la perdita della sua vista era dovuta all'ira di Elena verso di lui. Perciò Stesicoro compose la sua palinodia⁷¹².

In un altro poema, in cui si narravano gli eventi precedenti alle vicende di Troia, i *Kipria*, si narra del desiderio di Achille di contemplare Elena e dell'intervento di Teti ed Afrodite per organizzare loro un incontro. Malgrado non si sappia nulla di più al riguardo, la ragione della richiesta dell'eroe appare, secondo Brillante, piuttosto ipotizzabile: se gli

⁷¹⁰ La prima attestazione di Achille sull'isola di Leuké risale all'*Etiopide*, antico poema epico greco attribuito ad Arctino di Mileto. Qui si narra come Teti, addolorata per la morte del figlio, abbia sottratto il suo cadavere alle fiamme della pira funebre con l'aiuto delle Nereidi e lo abbia sepolto sull'isola di Leuké, l'isola dei Beati. Secondo versioni successive, sarebbe stato proprio il dio Nettuno, commosso dalle preghiere di Teti, a far sorgere l'isola di Leuké, dove Achille, una volta divenuto dio, avrebbe soggiornato insieme alla sua sposa Elena, oppure, secondo diverse versioni, con Medea, Polissena o Ifigenia. Sull'isola di Leuké, Achille è oggetto di culto come dio immortale. A riguardo si veda BERNABÉ 1987, 20-22.

⁷¹¹ Il tema dell'immortalità di Achille è ampiamente sviluppato nella tradizione letteraria. Anche Euripide ne parla ne *L'Andromaca* (1259-1962) e nell'*Ifigenia in Tauride* (427-438), mentre Apollodoro nella sua raccolta di miti, afferma che è sepolto insieme a Patroclo sull'isola di Leuce. Oltre al *Faust II*, vv. 8879-8881, ROHDE riporta la leggenda di un culto di Achille praticato nell'Isola Bianca (*Leuké*) dove pare fosse venerato come una potenza soprannaturale di carattere ctonio. Secondo IERANÒ 2015, 103, è possibile che il ricorso di alcuni autori alla versione pre-omerica, immaginando un destino alternativo e più glorioso per l'eroe, sia da rintracciare nella volontà di riscattarlo da un epilogo anonimo e, per certi versi, beffardo. La leggenda riportata da ROHDE ha ispirato il poeta tedesco Gottfried Benn, nella lirica dal titolo *V secolo* (1943-44, in cui celebra, attraverso le figure di Demetra e Persefone, i riti della morte e della resurrezione. Anche qui figurano Elena ed Achille, uniti sull'isola di Leuké.

Leuké – la bianca isola di Achille!
Lo senti a volte cantare il peana,
ali di uccelli bagnate dal mare
sfiorano il tempio, poi regna il silenzio.
Chi approda, spesso sprofonda nel sogno.
E vede lui che ha molto scordato,
egli dà un segno, in mezzo ai cipressi,
bianco cipresso è l'albero dell'Ade.
Prima di notte parta chi è venuto.
Solo Elena resta a volte tra i colombi,
allora giocano a non credere alle ombre:
«Paride diede la freccia a quello, il pomo a quella»

(La traduzione è di Baioni. G). Si veda CIANI 2018, 94.

⁷¹² Pausania, 19: 11-12, 123-5.3. La traduzione è di MUSTI.

Achei erano riusciti ad ammirare la bellezza della donna quando chiesero la sua mano a Tindaro, Achille non ne aveva avuto l'opportunità, a causa della sua giovane età⁷¹³. Nei Canti si legge inoltre che Achille, dopo aver incontrato Elena ed essere rimasto folgorato dalla sua bellezza, avrebbe tentato di trattenere i compagni, desiderosi di tornare a casa⁷¹⁴. La tradizione è, inoltre, ripresa nell' *Eroico* di Filostrato, (II-III sec.d.c), in cui si racconta di come Achille ed Elena prima di giungere su Leuké, isola situata alle foci del Danubio, non si fossero mai incontrati, ma di come sia stata la fama di entrambi ad attrarre l'uno a l'altra e concedere loro un'altra possibilità⁷¹⁵.

È con molta probabilità, in riferimento a queste tradizioni, che la voce in prosa si preoccupa di ricordare come Elena sia già stata sull'isola di Leuké prima d'ora, rievocando il ricordo di una vita precedente: «*Helen had lived here before. In the light of her inheritance as neophyte or initiate, she would re-assess that first experience*⁷¹⁶».

Eppure, a dispetto della premessa, non è la relazione tra Elena ed Achille ad animare i primi versi di Leuké, bensì il suo incontro con Paride, che rappresenta il primo, vero contatto con il passato ed un momento cruciale per la sua ricostruzione identitaria. Elena giunge sull'isola in uno stato di trance, «*she was in an ecstatic or semi-trance state*», muovendosi «*come in un sogno*», ma il ricordo sembra avere il sopravvento. La presenza del principe spartano rievoca immediatamente il suo legame con Troia e con esso il ricordo della sua «prima ribellione», «*del nome taciuto – Paride*⁷¹⁷». Paride, a cui Elena è attratta «*as the tides are drawn to the shore*⁷¹⁸» evoca il lirismo dell'amore erotico⁷¹⁹ che la riconduce ad una proiezione di sé che non ricorda, o che ha disconosciuto, ma con cui, tuttavia, comprende di dover necessariamente venire a patti: the «*vibrant, violent Helen*⁷²⁰», la Elena di Sparta, la versione di sé che esisteva prima che diventasse Elena di Troia.

⁷¹³ Su Elena ed Achille sull'isola di Leuké, si veda BETTINI, BRILLANTE 176-178.

⁷¹⁴ Si veda FANTAUZZI 2012, 14.

⁷¹⁵ L'opera fa riferimento ad Achille come un vero dio e non come ad un eroe a cui è tributato il culto. Sull'unione di Elena ed Achille si veda HOMMEL 1980, BURGESS 2009 126-31, LANZA 1997, 74-84. E' possibile che Graves I, 121, tra le fonti principali di H.D, avesse confuso il racconto di Pausania e l'*Eroico*: «*But some say that there is another fortunate Isle called Leuce in the Black Sea, opposite the mouths of the Danube, wooded and full of beasts, wild and tame, where the ghosts of Helen and Achilles hold high revelry and declaim Homer's verses to heroes who have taken part in the events celebrated by him.*

⁷¹⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 112.

⁷¹⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 109.

⁷¹⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 138.

⁷¹⁹ DUPLESSIS 1979,

⁷²⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 109.

Il principe troiano⁷²¹, ancora visibilmente legato al loro ricordo insieme, tenta di risvegliare in lei la passione giovanile vissuta a Rodi, attraverso la rievocazione di immagini di vita quotidiana che la fanno sentire al sicuro, «this heaven, this peace, this return». Elena torna giovane a Sparta e si sente come trasportata all'interno della stanzetta in cui avvenivano i loro incontri, illuminata dal fuoco della candela: «it was a small room/ yes a taper was burning/ it is an onyx jar».

I ricordi iniziano a riaffiorare nella mente di Elena, in un modo non dissimile dal meccanismo della memoria involontaria di Proust, manifestandosi non come il risultato della ricostruzione volontaria dell'esperienza, ma come rievocazione automatica di sensazioni parallele che, una volta congiunte nella memoria, annullano la linearità temporale. Dapprima si manifestano attraverso l'uso del tempo passato:

but I would only remember
how I woke to familiar fragrance,
late roses, bruised apples;

reality opened before me,
I had come back;
I retraced the thorny path

But the thorns of rancour and hatred
Were gone – Troy? Greece?
They were one and I was one,

I was laughing with Paris;
So we cheated the past,
I had escaped – Achilles

ma ricordo soltanto
che mi ha svegliato la familiare fragranza,
rose tardive, mele intaccate;

la realtà mi si è spalancata,
ero tornata;
ho ripercorso il sentiero spinoso

ma gli spini di rancore ed odio
erano spariti - Troia? Grecia?

⁷²¹ Sulla memoria involontaria in Proust si rimanda a JACKSON 1966 e QUARANTA 2011.

erano un tutt'uno ed io ero un tutt'uno,

ridevo con Paride;
così sfidammo il passato,
ero fuggita - Achille.

Improvvisamente, tornano a proiettarsi nel presente: «She is running away», «we will hide», «now it is dark upon Leuke», «we will hide among the apple-trees⁷²²». Le immagini raffigurate dalla sua memoria sembrano corrispondere all'atemporalità dell'inconscio freudiano⁷²³: una dimensione del tutto incompatibile con l'organizzazione lineare ed uniforme del tempo e per questo caratterizzata dal principio del piacere, contrapposto al principio di realtà. Elena sembra, infatti, trarre piacere dai ricordi di Paride, così vicini e familiari: «I was laughing with Paris», so we cheated the past», dimenticando, momentaneamente Achille.

Il suo processo di recupero è talmente intenso da condurre ad una sorta di transfert narrativo che chiama in causa anche il lettore: «[...] we are with Paris who in his delirium sees Helen as he saw her for the last time. [...] we see through they eyes of Paris, an earlier Helen», come se le immagini inconse fossero trasferite alla mente cosciente di Elena, ma filtrate, contestualmente, al lettore, attraverso gli occhi di Paride, in un'identificazione empatica che impedisce, talvolta, di stabilire chi sia il narratore e quale sia il ricordo a cui si sta riferendo. Questo cambio di prospettiva visiva, oltre ad una chiara influenza delle teorie psicoanalitiche, è certamente il risultato di una chiara familiarità di H.D. con le più recenti tecniche di montaggio cinematografiche, con cui ebbe modo di venire a contatto grazie alle sue collaborazioni con la rivista cinematografica «Close up». Com'è evidente, attraverso il processo di recupero dei ricordi, H.D. non si limita ad una mera descrizione narrativa degli eventi, ma ambisce ad una vera e propria esperienza di immersione sensoriale ed emotiva da parte del lettore, che richiama l'intensità e la capacità di identificazione tipica delle inquadrature cinematografiche. Le percezioni e le sensazioni dei personaggi, dunque, non si limitano ad essere raccontate, ma mostrate attraverso immagini vivide ed intense. Così, mentre Paride rievoca le immagini della

⁷²² H.D., *Helen in Egypt*, 117.

⁷²³ FREUD 1920, 214. Si legge a conclusione de *L'interpretazione dei sogni* 1899, 565: «Poiché è dal passato che deriva il sogno, in ogni senso. È vero, anche l'antica credenza che il sogno ci porta certo verso il futuro. Ma questo futuro, considerato dal sognatore come presente. È modellato dal desiderio indistruttibile a immagine del passato».

«vibrant, violent Helen⁷²⁴» degli anni giovanili, il lettore è proiettato dentro la sua mente e rivive le emozioni che egli stesso ha provato alla vista di quelle immagini⁷²⁵».

Tuttavia, Paride non sembra volersi limitare al solo ricordo: vorrebbe trattenerla a sé, tornare a sedurla come un tempo, attraverso il potere della parola unito all'intensità dei ricordi: «Now again, Paris lures her from Sparta or from her dedication to the Spartan deal», quando gli aveva giurato amore eterno alla corte di suo Padre Priamo, «never, never to return⁷²⁶». Così, la esorta ad essere l'Elena Dendritis⁷²⁷, l'Elena degli alberi, riconducendola, ancora una volta, a figura archetipica, simbolo sacro ed immutabile, negandone, dunque, ogni possibilità di trasformazione.

O Helena, tangled in thought,
be Rhodes' Helena, Dendritis,
why remember Achilles⁷²⁸?

O Elena, intrappolata nei pensieri,
sii l'Elena di Rodi, Dendrite,
perché rievocare Achille?

Inoltre vuole convincerla che Achille non l'abbia mai amata «I say he never loved you⁷²⁹»

A differenza di Achille ed Elena, che affrontano un percorso di introspezione ed affermazione oltre l'immagine mitica, Paride sembra incapace di evolversi e soprattutto di comprendere il significato profondo dell'esperienza di Elena in Egitto, ostinandosi a fissare Elena in una dimensione mitica che corrisponde, in realtà, ad un suo bisogno di certezza e rassicurazione. Questa incapacità di andare oltre il mito, sembra riflettere la rigidità della tradizione che si scontra con la ricerca modernista, personificata da Elena.

⁷²⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 125.

⁷²⁵ Si veda, a tal proposito, MANDEL 1983, 38, «[...] she places us within her own perception, so that we re-enact her experiences as she perceives them and simultaneously perceive her thoughts as she watches those images».

⁷²⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 141.

⁷²⁷ È Pausania (Periegesi, III 19, 10) a riportare un culto dedicato a Elena Dendritis presso Rodi, secondo il quale, dopo la morte di Menelao, Elena trova rifugio a Rodi presso Polisso, il cui marito ha perso la vita durante il conflitto a Troia. La vedova, inizialmente accogliente nei confronti di Elena, individua in lei la responsabile della morte del marito e, colta dal desiderio di vendetta, la fa impiccare ad un albero dalle sue ancelle, travestite da Erinni. Sulla base di questo racconto, si suppone che a Rodi sia stato eretto un santuario dedicato, appunto, alla Elena dell'albero.

⁷²⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 142.

⁷²⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 144.

Per questo Elena, che ha ormai preso coscienza del proprio passato, rifiuta di tornare a recitare la parte del vecchio mito, sancendo una definitiva transizione tra l'Elena del passato e l'Elena del presente, L'Elena di Troia e l'Elena d'Egitto: «I cannot not go on, on on / telling the story/ of the Fall of Troy⁷³⁰». E la sua affermazione inizia, ancora una volta, da una negazione:

I am not nor mean to be
the Daemon that they made of me
going forward, my will was the wind,

(or the will of Aphrodite
filled the sail, as the story told
of my first rebellion;

the sail, they said,
was the veil of Aphrodite),
and I am tired of the memory of battle,

Non sono né intendo essere
il Demone che hanno fatto di me;
incedendo, la mia volontà era il vento,

(o la volontà di Afrodite
gonfiava la vela, come vuole la storia
della mia prima ribellione;

la vela, dicevano,
era il velo di Afrodite),
ed io sono stanca del ricordo di battaglia,

La ricostruzione della propria identità riparte proprio da quelle parentesi iniziali con cui tutto era iniziato, al di fuori delle quali Elena diviene finalmente consapevole di ciò che vuole essere, rifiutando e rigettando l'immagine stereotipata che la tradizione le ha imposto nel corso dei secoli e che Paride vorrebbe restituirle, condannandola ad una perenne oggettivazione⁷³¹: Un'immagine imposta e sedimentata nella memoria culturale «the harpers will sing forever⁷³²», alla quale Elena sente di dover contrapporre una memoria individuale, personale: dare vita, per usare le parole di Friedman, ad un «nuovo

⁷³⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 153.

⁷³¹ Secondo FRIEDMAN 1981, 268, «Helen recognizes that she bears the weight of patriarchal images, but now she no longer internalizes those images so that she is free to reflect fully on her past and future».

⁷³² H.D., *Helen in Egypt*, 6.

sé, non prima di aver distrutto il falso sé creato dalla cultura». Ma per attuare il suo processo di rideterminazione, Elena non ha più bisogno di chiamare in causa l'intervento di agenti esterni «the will of Aphrodite», né ammettere la propria connivenza, «going forward, my will was the wind», poiché è solo nella presa di coscienza che può fondare la ri-costruzione della propria identità:

I remember a dream that was real;
let them sing Helena for a thousand years,
let them name and re-name Helen,

I can not endure the weight of eternity,
they will never understand
how, a second time, I am free⁷³³.

ricordo un sogno che era reale;
che cantino Elena per mille anni,
che nominino e ri-nominino Elena⁷³⁴,

non posso reggere il peso dell'eternità,
non capiranno mai
come, una seconda volta, io sia libera;

Secondo Friedman, l'affermazione liberatoria di Elena, che per la prima volta sembra non curarsi più del giudizio di coloro che la «nominano e ri-nominano per mille anni», è una vera e propria dichiarazione di guerra alle molteplici rappresentazioni con cui autori, narratori, personaggi, nel corso dei secoli, l'hanno ridotta ad immagini stereotipate che oscillano costantemente tra i due poli opposti di donna angelo, «virtuously chaste», come l'Elena in Egitto o l'Elena euripidea e la femme fatale, «destructively evil», come l'Elena di Troia⁷³⁵. Per dare vita ad una riconfigurazione identitaria che possa sfociare nell'acquisizione di un «nuovo sé», Elena deve, dunque, distruggere «il falso sé», creato dalla cultura dominante, allo stesso modo in cui Virginia Woolf, aveva ucciso l'angelo del focolare. Tuttavia, nel caso di Elena, il «falso sé» sembra andare ben oltre la polarità individuata da Friedman, sfociando in un interminabile labirinto di identità, in cui appare arduo individuare un unico modello di essenza stabile: Elena figlia di Zeus, Elena sposa

⁷³³ H.D., *Helen in Egypt*, 109-110.

⁷³⁵ FRIEDMAN, 1981, 268.

bambina rapita da Teseo, Elena regina di Sparta, Elena Dendritis nell'amore giovanile con Paride, Elena in terra d'Egitto con Achille. Elena figlia, moglie, madre, amante.

Ma ora, Elena, è finalmente padrona del suo destino, poiché, per la prima volta, ha la possibilità di scegliere: scegliere di non seguire Paride nel ripercorrere la vicenda epica e scegliere di rifiutare l'offerta di Teti di tornare in Egitto da Achille. In altre parole, Elena è libera: «they will never understand how, a second time, *I am free*». Libera di svincolarsi, una volta per tutte, da quell'immagine stereotipata, libera di uscire dalla statua che l'ha imprigionata, libera di essere la Elena che vuole essere, ora che è in grado di riflettere, reagire e ri-vivere. «I reflect- I react- I re-live⁷³⁶».

Con questa nuova consapevolezza, Elena può dunque proseguire la sua ricerca su Leuké, accanto a Teseo, god-father, e figura guida:

Belovèd Child, we are together,
weary of War
only the Quest remains⁷³⁷.

amata figlia, siamo insieme,
sfiniti dalla Guerra,
resta solo la Ricerca.

Attraverso quello che sembra l'inizio di una seduta psicoanalitica, Teseo la guida nel ripercorrere, gradualmente, gli eventi della sua memoria, ricordandole il fine ultimo del suo percorso: la ricerca. «Helen must re-born, that is, her soul must return wholly to her body⁷³⁸»: ed è proprio l'isola di Leuké, bianca come un foglio da scrivere, bianca come lo schermo del cinema in attesa di nuove immagini da proiettare, ad offrirle la possibilità di una rinascita, assumendo un potere rigenerativo. Leuké si tramuta metaforicamente nell'accogliente e rassicurante grembo della madre Teti «the goddess hold me for a while/ in this her island, her egg-shell⁷³⁹», all'interno del quale Elena può rinascere come una nuova Psiche⁷⁴⁰, proprio come H.D. era rinata durante una delle sue sessioni di Freud:

⁷³⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 196.

⁷³⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 158.

⁷³⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 162.

⁷³⁹ H.D., *Helen in Egypt*, 197.

⁷⁴⁰ FRIEDMAN, 295: «With Theseus, as with Freud, Psyche is reborn. As the «guardian of all beginnings», he watches over the wavering butterfly of Helen's newly released soul».

«Prima di andarmene [dalla seduta], piego il tappeto grigio-argento. Sono stata bruco, verme, al sicuro nella crisalide⁷⁴¹».

[...]
there is nothing to fear,
you are neither there nor here,

but wavering
like a Psyche
with half-dried wings⁷⁴².

[...]
non c'è nulla da temere,
non sei lì né qui,

ma tentenni
come una Psiche
con ali semi-asciutte.

Il parallelismo con Psiche assume un significato profondo nella metamorfosi interiore di Elena: così come Psiche e come l'anima in prospettiva platonica, Elena deve affrontare un cammino iniziatico sull'isola di Leuké, attraverso la guida di Teseo-Freud, scendere fino ai meandri della psiche e confrontarsi con le molteplici identità custodite nella sua memoria, per rinascere dal bozzolo⁷⁴³ come una farfalla con ali ancora umide, in attesa che il sole le asciughi per spiccare il volo verso una conoscenza approfondita del proprio sé⁷⁴⁴.

Come Achille era rinato come nuovo mortale, liberandosi dal «bozzolo della società» che lo aveva imprigionato nei suoi rigidi schemi binari, ora Elena può rinascere come una farfalla che non dovrà più scegliere dove collocarsi⁷⁴⁵. Teseo guida Elena, passo dopo passo, nel suo processo di recupero, «picture by picture⁷⁴⁶» e la rende libera di ricordare

⁷⁴¹ H.D., *Tribute to Freud*, 1974, 177.

⁷⁴² H.D., *Helen in Egypt*, 165.

⁷⁴³ Come nota KÖŞKER 2016, 17, collocando Elena all'interno bozzolo, è come se Teseo tentasse di invertire il consueto processo di metamorfosi della farfalla: «[...] once the cocoon is shattered it is impossible to reenter it and stick its pieces together. The butterfly and the cocoon function as the reminder for Helen of the distance she has to cover in her quest so as to reach a sense of wholeness and wash away her previous identity».

⁷⁴⁴ DUPLESSIS 1979, 191, interpreta Elena come una «Psiche in incubazione» ancora crisalide ma, tuttavia, alata, nella sua dualità Elena-Teti.

⁷⁴⁵ Secondo BARBOUR, Elena può essere interpretata come una «revenant» tornata dal mondo fantasma al mondo reale per liberarsi dal turbamento del passato. Per OSTRIKER 1982, 80 è come un'anima che emerge dalla crisalide dell'ignoranza e della passività.

⁷⁴⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 204.

il suo passato» nor fear to recall», così come di dimenticarlo, «free to forget everything⁷⁴⁷».

My Psyche, disappear into the web,
The shell, re-integrate,
nor fear to recall

the shock of the iron-Ram
the break in the Wall,
the flaming Towers⁷⁴⁸,

mia Psiche, scompari nella tela,
nella conchiglia, reintegrati,
non aver paura di rievocare

il trauma dell'Ariete di ferro,
la crepa nel Muro,
le Torri in fiamme,

Teseo-Freud, «the alchemist si remarkable⁷⁴⁹», la cui scienza ermetica unisce la madre ed il padre, agisce come figura androgina riparando le immagini che popolano la sua identità, sanandone ogni divisione. Teseo la aiuterà a «*riconciare Troiano e Greco*⁷⁵⁰» che dimorano dentro di lei:

Paris was my youth – don't you see?
Must youth and maturity quarrel
But how reconcile

The magnetic, steel-clad Achilles,
With the flowering pomegranate?
[...]

Paride era la mia giovinezza - non capisci?
le età, giovane e matura, devono scontrarsi?
ma come riconciare

il magnetico Achille, d'acciaio-vestito
con il melograno in fiore?
[...]

⁷⁴⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 191, 170.

⁷⁴⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 191.

⁷⁴⁹ H.D., *Tribute to Freud*, 1974, 116.

⁷⁵⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 143.

Combattuta tra la volontà di ricordare e la necessità di dimenticare «[...] insegnami a ricordare, insegnami a non ricordare⁷⁵¹», Elena si affida alla sua guida per riconciliare la sua identità frammentata:

Thus, thus, thus,
as day, night,
as wrong, right,

as dark, light,
as water, fire,
as earth, air,

as storm, calm,
as fruit, flower,
as life, death,

as death, life;
the rose deflowered,
the rose re-born;

Helen in Egypt,
Helen at home,
Helen in Hellas, forever⁷⁵².

Così, così, così,
come giorno, notte
come errato, corretto,

come buio, luce,
come acqua, fuoco,
come terra, aria,

come tempesta, quiete,
come frutto, fiore,
come vita, morte,

come morte, vita;
la rosa sfiorita,
la rosa ri-nata,

⁷⁵¹ H.D., *Helen in Egypt*, 207.

⁷⁵² H.D., *Helen in Egypt*, 190.

Elena in Egitto,
Elena in patria,
Elena per sempre nell'Ellade.

Nelle parole di Teseo si susseguono una serie di concetti binari opposti (acqua/ fuoco, giorno/ notte, terra /aria) che si agganciano l'uno all'altro sia nel significato che nel significante. Teseo afferma che è giunto il momento che Elena si liberi dalla colpa, poiché il biasimo non risiede in lei, ma nelle opposizioni e nelle categorizzazioni di cui il linguaggio patriarcale si è servito fino a questo momento per definirla. Teseo la guida verso la consapevolezza e l'accettazione che in lei risiedano molteplici identità «there was always another another and another» ed infinite polarità «The rose has many petals», dalle quali non può prescindere, poiché è proprio questa sua intrinseca molteplicità a fare di lei il fulcro narrativo e culturale, punto di aggregazione e riunificazione di tutte le Elene che hanno attraversato la storia e, per estensione, fusione ed unione di tutte le figure femminili della tradizione letteraria. Nella sua incessante ricerca identitaria, il suo compito è quello di recuperare e riunire le varie identità, a partire da quelle oltraggiate, violate, sfiorite, «the rose deflowered», per conferire loro una nuova soggettività «the rose re-born»: una pluralità di voci che le permetterà di trovare la propria, solo dopo averle ascoltate tutte: Elena di Troia, Elena di Sparta, Elena d'Egitto.

Per secoli il genere femminile ha vissuto questa tensione, per lungo tempo ignorata ed offuscata dal paradigma maschilista dominante, come un conflitto insanabile che non ammetteva alcun tipo di sintesi. Elena è ora in grado di superare questa dualità, attraverso una soggettività che si insinua oltre i due poli⁷⁵³, collocandosi fisicamente in un nuovo spazio culturale, che De Lauretis qualche anno più tardi definirà, «Elsewhere», «Altrove⁷⁵⁴».

⁷⁵³ Questa visione, che invita a ripensare il femminile alla luce della decostruzione stessa di genere, traccia profondi parallelismi anche con il concetto di «mente androgina», teorizzato da Virginia Woolf, sulla scia di Coleridge, una visione che invita a ripensare il femminile alla luce della decostruzione della nozione stessa di «genere».

⁷⁵⁴ DE LAURETIS, 1987 53: «For that «elsewhere» is not some mythic distant past or some utopian future history: it is the elsewhere of discourse here and now, the blind spots, or the space-off, of its representations. I think of it as spaces in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparatus. And it is there that the terms of a different construction of gender can be posed [...]».

Nell'ultimo verso Elena, eterno simbolo di divisione, viene tramutata in Hellas, Ellade, nome classico dell'antica Grecia, congiunzione tra popoli e culture, tra oriente e occidente, origine e punto d'arrivo⁷⁵⁵: «Helen in Hellas forever».

3.2.6 *Eidolon*

Ora che le identità del suo passato sembrano essere riconciliate, Elena is «called back to Egypt» by «the image or eidolon of Achilles⁷⁵⁶», per continuare il viaggio verso la scoperta della sua ultima identità insieme a Teseo. Muovendosi in uno stato a metà tra il sogno e l'allucinazione, «*waking-dream or a day dream*», Elena appare ora determinata a rileggere il proprio passato «in the new light of a new day⁷⁵⁷» e dimenticare i ricordi della «vecchia storia» a cui Paride si ostina a credere, prendendo definitivamente le distanze da lui e dalla sua immagine mitica.

O, Paris, beautiful enchanter?
You would re-live an old story,
Oedipus and his slain father

You would re-create Troy
With Helen, not Hecuba for mother;
did I ever stand on the ramparts?

Did you ever let fly the dart?
I only remember the shells, winter than bone,
on the ledge of a desolate beach...

o' Paride, bell'incantatore?
ri-vivresti una vecchia storia,
Edipo e il suo padre ucciso,

ri-creeresti Troia
con Elena e non Ecuba come madre;
sono mai stata sui bastioni?

hai mai scagliato il dardo?
Ricordo solo le conchiglie, più bianche dell'osso,
sulla cengia di una spiaggia desolata...

⁷⁵⁵ Come afferma FLACK 2015, 185: «Rather the poem offers its renewed image of Helen as the catalyst for healing cultural divisiveness and the rifts opened by a history of unmediated warfare.

⁷⁵⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 208.

⁷⁵⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 222-226.

Tuttavia, è consapevole che non potrà tornare da Achille finché non si confronterà con la proiezione di sé più dolorosa, quella di madre, rimossa dal suo inconscio per sopravvivere al senso di colpa in seguito all'abbandono della figlia Ermione⁷⁵⁸. Un'immagine che ha disconosciuto ed allontanato dalla sua coscienza, secondo il meccanismo della rimozione freudiana, ovvero rafforzando all'eccesso il pensiero opposto a quello da rimuovere⁷⁵⁹, nella condizione personale «Sono solo una figlia; / no, no, non sono una madre», come in quella mitologica, «Sono solo una figlia, / no, non sono Demetra / Sono Koré, Persefone⁷⁶⁰». Tuttavia, una fragranza familiare sembra richiamare il ricordo della sua casa a Sparta, l'immagine al principio è incerta, frammentata, costruita su versi interrogativi che catturano il flusso incessante dei suoi pensieri, fino ad emergere come un'esperienza nitida ed autentica⁷⁶¹: «now I remember, I remember»:

The lyre or the sword?
Theseus has both together,
this is Athens, he said

This is Athens or was or will be,
but O the ecstasy — familiar fragrance,
late roses, bruised apples,

now I remember, I remember
Paris before Egypt, Paris after;
I remember all that went before,

Sparta; autumn? summer?
the fragrant bough? fruit ripening
on a wall? the ships at anchor?

I had all that, everything,
my Lord's devotion, my child

⁷⁵⁸ Secondo FRIEDMAN 1981, 65 questo è l'ultimo tra i ricordi di Elena ad emergere poiché l'abbandono di un figlio nella cultura antica, come in quella contemporanea è un *taboo* molto più arduo da sdoganare per la donna.

⁷⁵⁹ FREUD 1901, 189. Leggiamo inoltre in Freud 1914, 389: «La teoria della rimozione è dunque il pilastro su cui poggia l'edificio della psicoanalisi. Essa costituisce l'elemento più essenziale della psicoanalisi e non è altro che l'espressione teorica di un'esperienza ripetibile a volontà se si procede all'analisi di un nevrotico senza l'ausilio dell'ipnosi».

⁷⁶⁰ *Helen in Egypt*, 195.

⁷⁶¹ FRIEDMAN 1981 62: «Unraveling the tangled skeins» of her memories, Helen recovers fragments from her Spartan childhood, adolescence, marriage and love affair. Through reflection these thoughts begin to coalesce and become decipherable.

prattling of a bird-nest,

playing with my work-basket;
the reels rolled to the floor
and she did not stoop to pick up

the scattered spools but stared
with wide eyes in a white face,
at a stranger — and stared at her mother,

a stranger — that was all,
I placed my foot on the last step
of the marble water-stair

and never looked back;⁷⁶²
[...]

La lira o la spada?
Teseo le ha entrambe,
questa è Atene, ha detto;

questa è Atene o era o sarà,
ma o' estasi - fragranza familiare,
rose tardive, mele ammaccate,

ora ricordo, ricordo
Paride prima dell'Egitto, Paride dopo;
ricordo tutto ciò che è accaduto prima,

Sparta; autunno? estate?
la frasca fragrante? frutta che matura
su un muro? le navi ormeggiate?

avevo tutto ciò, tutto,
la devozione del mio Signore, la mia bimba
che blaterava di un nido-d'uccello,

che giocava con la mia cesta-da-cucito;
i rocchetti rotolavano a terra
e lei non si chinava a raccogliere

le spolette sparse ma fissava
con occhi sbarrati su un volto bianco,
una straniera - e fissava sua madre,

una straniera - tutto qua,

⁷⁶² *Helen in Egypt*, 227-228.

io poggiavo il piede sull'ultimo scalino
della marmorea scala-d'acqua

senza più voltarmi;
[...]

Elena tenta di organizzare i frammenti in narrazione, ma l'immagine resta ferma sull'ultimo sguardo tra lei e la figlia Ermione, un drammatico momento in cui le due sembrano prendere coscienza della propria identità: Ermione, colta nella perdita di innocenza di bambina per l'abbandono della madre ed Elena, nella tragica rinuncia al suo ruolo di madre. In questo fermo-immagine, secondo Friedman si materializza il momento geroglifico di Elena, «condensed, embodied, and frozen into tableau ... the intense glance shared by mother and daughter⁷⁶³», che sembra descrivere quello che Cavarero definisce «lo sguardo reciproco, attraverso cui madre e figlia possono riconoscere se stesse come donne⁷⁶⁴ [...]» e che mostra come entrambe siano determinanti per il riconoscimento dell'altra.

Se la figura di Menelao è quasi accennata, allusa, con parole che denotano principalmente un generico rispetto e devozione verso il ruolo di moglie, madre e regina di Sparta, piuttosto che un vero sentimento, («my Lord's *devotion*»), Ermione, sembra assumere una connotazione più intima e profonda, incarnando nel suo sguardo atterrito la frattura emotiva tra lei e la madre e tradendo una condanna silenziosa al suo tentativo di ridefinirsi al di fuori del mito. Tuttavia, anche il suo ritratto appare piuttosto lontano da quello di una bambina in carne ed ossa, delineato e raccontato con un'evidente distanza emotiva, che sembra ridurla ad ennesimo simbolo di quel mondo familiare, sociale, mitico che Elena ha lasciato dietro di sé. Per questo, il ricordo del suo abbandono non sembra esprimere pentimento, ma piuttosto una chiara presa di coscienza delle conseguenze inevitabili che deriveranno dalla sua scelta e che, tuttavia, sembra essere per Elena più importante del senso di colpa o dell'affetto stesso verso la figlia. Si ha come l'impressione che, attraverso quegli occhi, Elena sia in grado di prefigurare la tragica esistenza a cui, con la scelta di lasciare la casa di Sparta, si sta, di fatto, auto condannando, riconoscendo nei versi allitteranti «With wide eyes in a white face», quello stesso sguardo che la tramuterà in statua «when it grows wan and white», nel componimento «Helen», così

⁷⁶³ FRIEDMAN 1981, 63.

⁷⁶⁴ CAVARERO 1990, 63.

come lo sguardo di ogni donna tradita, abbandonata o abusata dell'epica. Deidamia, abbandonata e dimenticata da Achille, Polissena ed Ifigenia, sacrificate dai propri padri, Criseide e Briseide, eterne schiave del potere maschile e sua sorella Clitemenstra⁷⁶⁵, assassina di suo marito. Figure marginali, che condividono un destino segnato dal sacrificio «*in one way or another*⁷⁶⁶» al «culto del Guerriero maschile», finalizzato al mantenimento dell'ordine patriarcale: «Hermione, my child, and Iphigenia, her child, are one», afferma Elena.

«what did we know of any
of our Lords' activities?
we lived alone and apart

«cosa potevamo saperne noi
delle questioni del nostro signore?
noi, che vivevamo sole e separate

Donne la cui condizione è sancita da una legge mitica e sociale che si differenzia da quelle dei padri, costringendole ad una forma invisibile di resistenza:

«never; the law is different;
if a woman fights,
she must fight by stealth,

with invisible gear;
no sword, no dagger,
no spear⁷⁶⁷».

mai; la legge è differente
se una donna combatte
deve farlo di nascosto

attraverso ingranaggi invisibili;
niente spada, niente pugnale,
nessuna lancia.

⁷⁶⁵ Secondo FRIEDMAN 1990, 388, Clitemnestra è stata uccisa perché, nel suo tentativo di difendere il mondo femminile, si è lasciata travolgere dai valori di violenza e morte appartenenti al mondo maschile, tramutandosi, esattamente, in ciò che fino a quel momento aveva combattuto

⁷⁶⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 174.

⁷⁶⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 97.

L'immagine drammatica di Elena che poggia il piede sull'ultimo scalino di marmo, senza più voltarsi indietro, «and never look back», lascia il posto ad un'ulteriore presa di coscienza sulla sua «first rebellion», intesa come rifiuto della condizione femminile nella società antica, dove l'identità e il valore della donna sono definiti in funzione al suo ruolo generativo ed alla capacità di preservare l'armonia e la continuità dell'*oikos*, attraverso il ruolo di madre e moglie⁷⁶⁸. Una condizione che Elena esprime attraverso un linguaggio crudo ed essenziale, che lascia trapelare tutta la vacuità e l'invisibilità della donna rinchiusa nella gabbia dorata del matrimonio⁷⁶⁹. «I had all that, everything», afferma Elena, come a riportare il pensiero dominante, ma non aveva la cosa più importante: la libertà.

Nel momento in cui decide di lasciare la figlia, Elena abbandona definitivamente il suo tradizionale ruolo materno⁷⁷⁰, simboleggiato dal ribaltamento da parte della bambina del cesto da cucito, prefigurazione del nido familiare che viene distrutto⁷⁷¹ e rinuncia contestualmente al suo status familiare e politico, che si traduce nella perdita di una triplice identità: come madre, come moglie e come spartana. Una rinuncia che non sarà mai più colmata, poiché il popolo troiano, identificandola nella causa della guerra, non la accetterà mai come regina. Le sue parole restituiscono chiaramente il profondo senso di privazione di identità: Elena si sente «a stranger», per il marito, per la figlia e per il suo popolo, ma soprattutto per se stessa «a stranger – that was all». Né più spartana, mai più troiana, né più regina, non ancora schiava: una condizione⁷⁷² che la rende inferiore persino ai suoi servi, i quali, pur nella povertà, almeno preservano la propria identità:

the servants were richer than Helen,
counting the links in a chain,
the pearls on a string,

⁷⁶⁸ ANDÒ, 2000.

⁷⁶⁹ Secondo FRIEDMAN 391 la partenza con Paris, «her first lover?», offre a Helen un'alternativa, una via d'uscita «dalla potenziale invisibilità e dal vuoto [...] della gabbia dorata di un «matrimonio felice» come moglie e madre».

⁷⁷⁰ Per FRIEDMAN 1978, 181 è a partire da questo momento che inizia la vera «quest for self» di Elena: Helen's quest becomes the search to reconcile the seemingly contradictory selves of daughter, wife, mother, lover and person alone».

⁷⁷¹ EDMUNDS 1994, 134, individua nella poesia dei parallelismi con il saggio di Freud *Al di là del principio del piacere* (1920), interpretando il gesto di Ermione come una reazione isterica che esprime la frustrazione di una figlia consapevole che la madre non tornerà ed il tentativo di padroneggiarne l'assenza: «Male rivalry is the cause of war, but its secret cause is woman's neglect».

⁷⁷² BLUNDELL 1995, 74, inoltre, ricorda come chiunque si trovasse al di fuori delle reti politiche delle città-stato, fosse considerato un nemico.

that the merchants should not cheat
a suspect stranger from Greece,
is she a slave or a queen⁷⁷³?

i servi erano più ricchi di Elena,
che contava gli anelli di una catena,
le perle su una corda,

che i mercanti non dovrebbero gabbare
una straniera di Grecia sospetta,
sarà schiava o regina?

Dopo aver recuperato il ricordo più importante, Elena viene assalita dal dubbio che tutto ciò che riguarda la sua «old story» e quindi la fuga con Paride, l'abbandono di Ermione, la guerra di Troia, sia in realtà il risultato di una sceneggiatura decisa dagli dèi oppure dal fato, per attuare un disegno storico più ampio. Come se l'intera epica fosse una rappresentazione teatrale i cui gli attori non sono responsabili delle proprie azioni «The players have no choice in the matter of the already-written drama of script» [...], ma meri ingranaggi della narrazione chiamati a recitare bene la propria parte, «They would play their parts well⁷⁷⁴», per ottenere il *kleos* di cui un giorno i posteri parleranno «the harpers will sing forever».

Fu dunque un bacio a far cadere Troia oppure la necessità di raccontare la storia? Elena ha scelto, oppure è stato scelto per lei?

Was Troy lost for a kiss?
or a run of notes on a lyre?
was the lyre-frame stronger?

Than the bowman's arc
The chord tauter?
was it a challenge to Death?

to all song forever?
was it a question asked?
to which there was no answer?

was it Paris?
was it game played over and over?
with numbers or counters?

⁷⁷³ H.D., *Helen in Egypt*, 233

⁷⁷⁴ H.D., *Helen in Egypt*, 230.

who set the scene?
who lured the players from home?
or imprisoned them in the Walls?

to inspire us with endless
intricate questioning?
why did they fight at all⁷⁷⁵?

Troia fu perduta per un bacio,
o una scala di note su una lira?
il telaio della lira era più forte

dell'arco dell'arciere,
più tesa la sua corda
fu una sfida a Morte,

alla sempiterna canzone?
fu una domanda posta
a cui non v'era risposta?

fu Paride? fu Apollo?
fu un gioco svolto e risvolto,
con cifre o pedine?

chi dispose la scena?
chi attrasse i giocatori dalle loro case
o li imprigionò nelle Mura,

per ispirarci con infinite,
intricate domande?
perché mai combatterono?

Domande a cui né Elena, né il narratore sembrano in grado di trovare una risposta.

«So it was *nothing*, *nothing* at all,
the loss, the gain; it was *nothing*,
the victory, the shouting

and Hector slain; it was *nothing*⁷⁷⁶,
[...]

Quindi non era *niente*, *per niente*,

⁷⁷⁵ H.D., *Helen in Egypt*, 230.

⁷⁷⁶ H.D., *Helen in Egypt*, 255, enfasi mia.

la perdita, il profitto; non era *niente*,
la vittoria, le grida

ed Ettore ucciso; *non era niente*,

Nelle parole di Elena tutto sembra vano e l'epifora martellante che impone con ritmo ossessivo su ogni verso la negazione «nothing», sembra svuotare di ogni significato e sacralità tutto ciò che la tradizione ha fino a questo momento considerato come eroico, grandioso: l'onore, la morte dei guerrieri, la guerra stessa, perfino Ettore. Sembra quasi di percepire lo sgomento del servo di Menelao nell'Elena di Euripide, quando apprende che la vera Elena è innocente, mentre a Troia si è combattuto per un fantasma: «Abbiamo sofferto invano per una nuvola⁷⁷⁷!». Ciò che gli uomini hanno inseguito sembra essere l'illusorietà di un'immagine, un'apparenza senza sostanza.

Per questo, Elena non può ancora arrestare la propria ricerca, ha bisogno di trovare una via d'uscita alla versione tradizionale, un'alternativa al copione già scritto» [...] to unravel the tangle / that no man can ever un-knot⁷⁷⁸», che le consenta di approdare ad un'identità libera dalle rappresentazioni sociali e culturali che ha rigettato. E, forse la risposta può essere ritracciata tra le pieghe della storia non prevista dalla sceneggiatura, nel non raccontato, celato nello spazio del «not know» e del «not recorded⁷⁷⁹»: l'incontro non previsto sulla spiaggia desolata dell'Egitto tra Elena ed Achille, tra il maschile ed il femminile, la guerra e l'amore, la creazione e la distruzione⁷⁸⁰, poli antitetici di una pulsione trascendente che ha animato ogni processo interpretativo del viaggio di Elena e che ora sembra richiedere più che mai un ricongiungimento⁷⁸¹.

[...]

Was only a breath to fan the flame
of thoughts too deep to remember,

⁷⁷⁷ Euripide, *Elena*, 706-707.

⁷⁷⁸ H.D., *Helen in Egypt*, 298.

⁷⁷⁹ H.D., *Trilogy*, 43.

⁷⁸⁰ H.D., *Helen in Egypt*, 268.

⁷⁸¹ Afferma la voce in prosa, 82: «*It is not «in the oracles of Greece or the hieroglyphs of Egypt» that she finds the answer. It is in the simple remembrance of her first meeting with Achilles, and his recognition of her*». Per questo, DUPLESSIS 1979, 193, parla di due ricerche parallele non interpretabili come «*journeys to each other*», ma come ricerca per l'accesso e l'interpretazione della fonte ultima, la madre, che è ciò li unisce definitivamente.

that break through the legend,
the fame of Achilles,
the beauty of Helen,

like fire
through the broken pictures
on a marble-floor⁷⁸².

[...]
non era che un soffio a nutrire la fiamma
di pensieri troppo profondi per la memoria,

che trapassano la leggenda,
la fama di Achille,
la bellezza di Elena,

L'unione spirituale⁷⁸³ di Achille ed Elena rappresenta la tappa finale per completare quella che la voce in prosa definisce «The ultimate experience», ovvero il superamento di ogni concezione dualistica per giungere alla rivelazione finale, «I think I see clearly at last». Un processo non dissimile, secondo Benanti, alla trasposizione della passione di Tristano e Isotta in *L'Amour et l'Occident* (1939) di Denis De Rougemont, volume caro ad H.D., in cui si legge che solo attraverso la morte del corpo, intesa asceticamente come librazione e acquisizione di un' ontologica pienezza, la distinzione del maschile e femminile può essere superata per ritornare ad un'«identità primigenia che possa trascendere il conflitto degli opposti⁷⁸⁴»:

Un vero e proprio processo di identificazione, attraverso cui il maschile ed il femminile si liberano della materialità per risolversi in un'armonica fusione che esprime il concetto di coincidenza degli opposti, preservandone inalterate le potenzialità originarie: da due identità , ha vita un solo essere, «the ultimate, the one», Euforione che non è un bambino, «but two», perché in esso risiedono l'Achille bambino nella grotta di Chirone⁷⁸⁵, prima che la guerra lo trasformasse e lo separasse per sempre dalla madre e la Elena bambina

⁷⁸² H.D., *Helen in Egypt*, 258-259.

⁷⁸⁴ BENANTI, 90.

⁷⁸⁵ Per la versione dell'Achille pre-bellico, H.D. recupera e riadatta il mito di GRAVES, *The White Goddess*, in cui si narra che Teti abbia nascosto Achille vestito da fanciulla sull'isola di Sciro per sottrarlo al richiamo della guerra, (1952: 286)

ancora innocente, prima che Teseo la violasse e la sottraesse alla propria madre⁷⁸⁶. It is 'the child in Chiron's cave' and the 'frail maiden,' stolen by Theseus from Sparta⁷⁸⁷».

Attraverso Euforione, Achille ed Elena si fondono in un solo essere non solo come genitori, ma anche come figli riuniti da un principio materno represso e dimenticato, esemplificato dalla maternità ritrovata di Teti verso Achille e di Elena verso la figlia Ermione. In questo complesso sistema di sovrapposizioni di identità, Elena diviene simultaneamente madre di Euforione, principio della grande madre attraverso l'identificazione con Teti e bambino stesso in braccio alla madre, frutto stesso della sua creazione, dando vita ad una trinità tutta al femminile, che sostiene e rigenera il mondo. Il sistema familiare gerarchizzato è così reinterpretato in maniera alternativa, attraverso un intreccio di relazioni flessibili e non più gerarchiche, in cui le identità si fondono e si sovrappongono, ri-definendosi le une con le altre: «Helen is the complete family represented by the petals of the nenuphar, but most particularly she is the child in the father, / the child in the mother, the child-mother herself⁷⁸⁸».

Euforione si afferma, dunque, come il prodotto di un'identità libera ed indefinibile che sfida le convenzioni mitologiche e sociali e agisce come sintesi androgina curativa degli opposti, *Eros* e *Thanatos*, *Amour* e *Mort*, simbolo di riconciliazione universale⁷⁸⁹. A ragione, Friedman definisce la sua nascita come «the union of death-in-life and life-in-death⁷⁹⁰». Come suggerisce il nome, il bambino personifica l'euforia o gioia mistica che emerge dalla comprensione del Mistero supremo⁷⁹¹.

⁷⁸⁶ FRIEDMAN 1981, 294, «As the child of Helen and Achilles, Euphorion is the androgynous One that incorporates both the archetypal polarity of mother and father and the dualities within each of them». La critica, inoltre, suppone che H.D. abbia tratto la sua visione dell'ideale androgino dal modello di integrazione bisessuale di Jung.

⁷⁸⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 288

⁷⁸⁸ DUPLESSIS 1979, 204.

⁷⁸⁹ Secondo BUCK 1991, 164, in questa sintesi è racchiuso l'intero messaggio femminista del poema, proponendo un nuovo modello identitario per una rappresentazione di femminilità che vada «oltre l'opposizione di totalità e mancanza, unità e divisione».

⁷⁹⁰ FRIEDMAN, 1990, 399. Sul legame madre figlia dall'antichità all'epoca contemporanea, si veda SPITZ 1990.

⁷⁹¹ *Ivi*, 294.

Secondo questa lettura, Euforione⁷⁹² non si attesta come l'epilogo della storia, ma come principio di un nuovo discorso narrativo che inverte e sovverte il patrilineaggio epico⁷⁹³, tramandato di padre in figlio, per dare vita ad un'epica matrilineare, originata e tramandata da principi femminili, attraverso un *continuum* femminile che congiunge ai primordi della vita. Una visione che sembra gettare le basi per il recupero della genealogia femminile professata da Luce Irigaray solo qualche anno più tardi, secondo la quale le donne devono badare a «non riuccidere la madre che è stata immolata all'origine della nostra cultura» [ed inoltre] trovare, ritrovare, inventare le parole, le frasi che dicono il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre⁷⁹⁴».

Attingere dal passato materno⁷⁹⁵ assume, dunque, una funzione essenziale per la costruzione di un'identità femminile e del suo ordine simbolico e per la creazione di un nuovo genere letterario oltre l'incertezza e le digressioni, oltre i giudizi e le classificazioni.

Per questo, la nuova epopea femminile sfida e sovverte l'autorialità epica⁷⁹⁶, attraverso il recupero e il riposizionamento di contenuti e soluzioni narrative che fino a questo momento non hanno trovato posto nel discorso epico:

⁷⁹² Non è forse casuale la scelta del nome, dal momento che Euforione fu anche un poeta della scuola alessandrina del III secolo a.c.: una chiara allusione alla capacità di Elena ed Achille di dare vita ad un artista. Anche nel *Faust*, la nascita di Euforione da Elena e Faust, rappresenterebbe una metafora del poeta Byron. A tal proposito si veda LUKÁČSKÝ, 1974. In *A room with a View* (1929) e *Orlando: a Biography* (1928) Virginia Woolf parla dell'androgina come genere della creatività: la mente androgina, termine che ha ereditato da Coleridge, è definita «naturally creative» (WOOLF 2015, 71), ovvero una condizione creativa ideale, poiché la libertà dal genere consente di dislocarsi e risolvere la reazione soggetto/oggetto ed approdare ad una prospettiva più ampia sugli eventi e sulle emozioni, così come la figura di Euforione consente di superare l'opposizione binaria ed approdare ad uno stato di fusione tra forza maschile e forza femminile.

⁷⁹³In *Tribute to Freud*, 103, H.D. aveva più volte ribadito l'importanza che Eros e Thanatos rivestivano in Freud «Eros and Death, those two were the chief subjects - in fact, the only subjects - of the Professor's eternal preoccupation».

⁷⁹⁴ IRIGARAY 1987, 30-31. La filosofa nota come, tranne rarissime eccezioni, il mito di Demetra e Persefone e quindi il legame madre-figlia sia raramente raffigurato nella letteratura mitologica, poiché la relazione è stata messa in secondo piano dalla cultura fallocentrica. Nell' *Introduzione alla psicoanalisi*, infatti, Freud sottolinea come la genealogia femminile debba essere soppressa a vantaggio della relazione figlio-padre, per lasciare il posto solo al consolidamento dell'immagine del padre. In altre parole – ricorda Irigaray 1984, 84 - secondo la cultura fallocentrica il legame tra madre e figlia, figlia e madre deve necessariamente spezzarsi affinché la figlia divenga donna: «Le lien mère et fille, fille et mère, doit être rompu pour que la fille devienne femme. La généalogie féminine doit être supprimée au bénéfice de la relation fils-Père, de l'idealisation du père et du mari comme patriarches».

⁷⁹⁵ FRIEDMAN 1990, 396 sottolinea come, pur non utilizzando il termine «matriarchy», l'obiettivo di H.D. sia far risorgere «[the] matriarchal ethos».

⁷⁹⁶ Secondo FINLEY 1978, 126, il codice eroico dei poemi omerici è completo ed inequivocabile, tanto che né il poeta né i suoi personaggi hanno mai occasione di discuterlo. Sul codice eroico si veda VERNANT 1979.

And multiplied to infinity,
the million personal things,
things remembered, forgotten,

remembered again,
assembled and re-assembled in different order
as thoughts and emotions,

the sun and the seasons changed,
and as the flower-leaves that drift
from a tree where the numberless

tender kisses, the soft caresses,
given and received; none of these
came into the story,

it was epic, heroic and it was far
from a basket a child upset
and the spools that rolled to the floor⁷⁹⁷.

ma cosa ne era seguito prima, cosa dopo?
un migliaio-di-mille giorni,
altrettante notti misteriose

e moltiplicate all'infinito,
il milione di cose personali,
cose ricordate, dimenticate,

rivangate, messe in ordine
e ri-messe in altro ordine
come pensieri ed emozioni,

il sole e le stagioni cambiavano,
e come le foglie-del-fiore che ondeggiano
da un albero erano gli innumerevoli

teneri baci, le dolci carezze,
date e ricevute; nessuna di queste
entrò nella storia,

era epica, eroica ed era lontano
da una cesta un bambino turbato
e i rocchetti che rotolavano a terra;

⁷⁹⁷ H.D., *Helen in Egypt*, 289.

Guardare all'epica attraverso l'occhio della madre significa sottoporla ad un processo di naturalizzazione e ri-umanizzazione che estende il progetto rivoluzionario di Joyce di un'epica fondata sulla realtà quotidiana, ma non per questo meno intrisa di valori. Un'epica che sposta la lente da guerrieri e valori militari ad esistenze ordinarie ed immagini quotidiane: le milioni di cose personali, «the million personal things», fino a questo momento ritenute non degne di entrare nella storia «things remembered, forgotten», vengono ora recuperate ri-assemblate da una nuova prospettiva «remembered again, assembled/ and re-assembled in different orders»: i baci tra amanti, l'affetto di una madre, i pensieri nascosti e le emozioni trattenute, i fiori sugli alberi ed il trascorrere delle stagioni. E non è di certo casuale l'immagine del bambino (o della bambina, immaginando Ermione), che fa rotolare a terra il cesto dei rocchetti di lana, richiamando indirettamente la tessitura, da sempre associata alla narrazione femminile: un rovesciamento che è forse plausibile interpretare come rifiuto dell'autorità (o autorialità) maschile e rivendicazione dell'autorità femminile, chiamata a recuperare i fili della narrazione per ri-annodarli alla tradizione letteraria.

Così Elena, giunta ormai alla fine del suo viaggio di interpretazione all'interno dei geroglifici della mente, comprende che il senso della sua ricerca non è l'approdo ad una verità oggettiva, né la conquista un'identità univoca, ma la consapevolezza di essere essa stessa il geroglifico da interpretare: «she herself is the writing⁷⁹⁸», motivo ricorrente sin dai primissimi versi della prosa, in cui si affermava che Elena «had been transposed or translated from Greek into Egypt», alludendo ad una trasposizione linguistica e culturale che conferma la sua connessione profonda con il linguaggio. Ed allo stesso modo, quel copione che aveva confessato di conoscere dal principio «I know the script, I am instructed», esortando Achille ad unirsi alla sua ricerca, non rappresenta più solo un'intuizione, frutto dalla conoscenza emotiva, ma può tradursi in conoscenza intellettuale, attraverso la connessione al *logos*. Un processo che sembra richiamare, seppur in maniera non esplicita, il rapporto tra la *Primary* e la *Secondary Imagination* di Coleridge: tra l'esperienza intuitiva, «the living power and prime agent of all human perception», collocata a metà tra la sensibilità e l'intelletto ed il processo creativo che la

⁷⁹⁸ COHEN 1989, 79, interpreta l'espressione come una vera e propria identificazione tra la scrittrice e la sua eroina. La maggior parte della critica femminista la interpreta come un vero e proprio «refrain» attraverso cui H.D. rivolge la sua critica alle norme patriarcali che codificano e arruolano i soggetti femminili nel genere. A riguardo, OSTRIKER 1986, FRIEDMAN 1981, 254-272; HOGUE 1995, 127-57, KORG 1995.

trasforma in arte, un atto affatto inconscio, ma del tutto consapevole e volontario, che appartiene solo all'artista: «the active, more voluntary and creative assembling of images, as in poetry and painting, from the inner resources of the mind»⁷⁹⁹. Una visione che si attesta, ancora una volta, come un atto di fede indiscusso da parte di H.D. nel potere creativo della parola poetica.

Sulla spiaggia di Leuké, l'isola dal colore bianco, Elena si ferma ad osservare il mare e come lo Stephen di Joyce sulla spiaggia di Ulisse, sembra rivivere un nuovo rito battesimale, come epilogo al suo processo di ridefinizione personale ed artistica. Sembra quasi che sia pronta a ricevere il volume dalla dea bianca in *Trilogy*, per riempire le pagine bianche con un'epopea «al e del» femminile, che anticipa per molti aspetti il progetto letterario della narrativa femminista. Ed è forse lecito immaginare che il colore dell'inchiostro utilizzato sia il bianco, come la memoria del latte materno⁸⁰⁰ che la donna è chiamata a recuperare per dare sfogo all'«écriture feminine», con cui scardinare definitivamente la tradizione gerarchica dei generi e consentire alla soggettività femminile di trovare un nuovo posizionamento:

La riscrittura del corpo e l'espressione-rappresentazione della sessualità femminile scardina il silenzio patriarcale sulla donna come soggetto autonomo, sfida le immagini stereotipate e codificate della femminilità, per dare spazio a ciò che è stato represso e marginalizzato: l'esperienza corporea, sessuata, erotica del femminile. [...] Il legame corpo-scrittura, latte materno-inchiostro diventa il legame fondamentale ed esprime la necessità di riversare nel simbolico l'esperienza del femminile e nella Storia le storie delle donne⁸⁰¹.

La voce femminile, per secoli negata dalla tradizione dei padri, può ora sprigionare il proprio potere creativo e divenire autoriale, eroica⁸⁰²: «[...] there is a voice within me / listen – let it speak for me» [...] It is an heroic voice, the voice of Helen of Sparta⁸⁰³».

⁷⁹⁹ COLERIDGE 1975, 179.

⁸⁰⁰ Così scrive CIXOUS 1997, 229: «La donna non è mai lontana dalla madre [...]. Sempre in lei sussiste un po' del buon latte materno. La donna scrive con l'inchiostro bianco».

⁸⁰¹ BACCOLINI, FORTUNATI 1997, 213-214.

⁸⁰² CLÉMENT, CIXOUS 1993. Clément afferma che le donne devono dare il proprio contributo nel raccontare la storia «arranged the way tale-telling women tell it», raccontare le donne per come sono realmente, non le donne come sono state raccontate dagli uomini: «Somewhere every culture has an imaginary zone for what it excludes, and it is that zone we must try to remember *today* ... If women begin to want their turn at telling this history, if they take the relay from men by putting myths into words (since that is how historical and cultural evolution will take place, . . . it will necessarily be from other points of view. It will be a history read differently... These narratives, these myths, these fantasies, these fragments of evidence of history do not compose a *true* history».

⁸⁰³ H.D., *Helen in Egypt*, 176.

Ora che Elena ha completato la sua ricerca può finalmente riposare: «So Helen is at peace, she will rest», ma non lo farà in una prigione di marmo, né sotto una pietra tombale ornata da cipressi funebri, come l'Elena che l'ha preceduta, perché ora non è più un capro espiatorio, né un'oggetto da venerare, «there is no before and no after», ma è soggetto e narratrice della propria storia, «quintessenza della donna come soggetto [...], culture's archetypal «woman-as-erotic object,» becomes «the revised heroine» who «is not woman-as-object at all, is not seen from the out- side [...]»⁸⁰⁴.

Negli ultimi versi Elena affida il suo canto al mare, spazio liminale in cui anche l'ultima opposizione sembra risolversi⁸⁰⁵, con la poesia che si concilia finalmente alla prosa, esprimendosi in corsivo, con l'auspicio che accolga, restituisca e diffonda, tra l'incresparsi delle onde, «its ripple that spells a charm/ on the sand», le parole di una nuova epica oltre ogni rappresentazione storica e sociale, attraverso una voce «delicata», eppure «tonante».

*But what could Paris know of the sea,
its beat and long reverberation,
its booming and delicate echo,*

*its ripple that spells a charm
on the sand, the rock-lichen,
the sea-moss, the sand,*

*and again and again, the sand;
what does Paris know of the hill and hollow
of billows, the sea-road?*

*what could he know of the ships
from his Idaeian home,
the crash and spray of the foam,*

*the wind, the shoal,
the broken shale, the infinite loneliness
when one is never alone?*

*only Achilles could break his heart
and the world for a token,
a memory forgotten.*

⁸⁰⁴ OSTRIKER, 1982, 79.

⁸⁰⁵ Per HOKANSON 1992, 344, il finale privo di un epilogo definitivo è interpretabile come l'impegno modernista verso «l'autoriflessività e il distacco». La prosa, in effetti, afferma che Elena non ha bisogno necessariamente di risposte definitive, poiché ha imparato «the power of those finite moments when choosing our destiny» (303).

*Ma cosa poteva saperne Paride, di mare,
del suo battito e lungo riverbero,
dell'eco tonante e delicata,*

*l'increspatura che lascia un incantesimo
sulla sabbia, il lichene-di-roccia,
il muschio-marino, la sabbia,*

*e ancora ed ancora, la sabbia;
cosa ne sa Paride di colli e di incavi
di onde impetuose, della strada-del-mare?*

*cosa poteva saperne delle navi
dalla sua casa Idea,
lo schianto e lo spruzzo schiumoso,*

*il vento, i banchi, la rotta argillite,
l'infinita solitudine
quando non si è mai soli?*

*solo Achille poteva spezzargli il cuore
e il mondo per un pegno,
un ricordo scordato.*

3.3 Tradurre *Helen in Egypt*: premessa metodologica

Le riflessioni sulla traduzione occupano da sempre un ruolo considerevole nel dibattito culturale, attraverso linee di pensiero di natura non solo linguistica, ma anche filosofico-letteraria ed epistemologica, che sfociano molto spesso in approcci antitetici, tra negazioni assolutizzanti e visioni idealizzanti, nel tentativo di approdare ad una regola condivisa.

Com'è evidente, le radici delle più recenti teorie sulla traduzione affondano nel terreno del mondo classico, dove già Cicerone, in quello che possiamo considerare il manifesto della traduzione, ovvero il *De optimo genere oratorum* (46 a.c.), postulava una prima

contrapposizione tra gli orientamenti ed una chiara «distinzione tra interprete ed oratore⁸⁰⁶», che rimarranno una costante in tutta la storia della traduzione:

Ho tradotto da oratore, non già da interprete di un testo con le espressioni stesse del pensiero, con gli stessi modi di rendere questo, con un lessico appropriato all'indole della nostra lingua. In essi non ho creduto di rendere parola con parola, ma ho mantenuto ogni carattere e ogni efficacia espressiva delle parole stesse⁸⁰⁷.

Il dibattito si fa ancora più articolato e complesso nell'ambito della traduzione poetica, banco di prova per eccellenza dell'atto traduttivo e compito di maggiore responsabilità di chi traduce, dove il giudizio pregiudiziale è ancora più evidente, persino da parte degli stessi poeti. Ne è consapevole il poeta statunitense Robert Frost, quando afferma che la traduzione «is that which is lost out of both prose and verse in translation⁸⁰⁸», così come Robinson che parla di «[an] apparent paradox that poetry is untranslatable and forever being translated⁸⁰⁹».

Analoga la visione dei filosofi, tra i quali spicca la posizione di Benedetto Croce che, nelle celebri pagine de *L'intraducibilità della rievocazione* (1936), esclude perentoriamente la possibilità della traducibilità poetica, decretandone l'unicità di espressione: «L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ricreazione⁸¹⁰». Mentre Jakobson, attraverso un ragionamento piuttosto dogmatico, conferma che «poetry by definition is untranslatable» a causa dalla dominanza della paronomasia nella funzione poetica, ma apre alla possibilità della trasposizione creativa dal momento che «all cognitive experience [...] is conveyable in any existing language⁸¹¹».

Le difficoltà sono facilmente intuibili: la polisemia del linguaggio poetico, la stretta correlazione tra l'aspetto fonologico e l'aspetto semantico, ma anche e soprattutto «il contenuto emotivo, l'alone di suggestioni che caratterizza in certi casi una parola⁸¹²», conferiscono alla parola poetica una potenza evocativa tale da rendere la traduzione poetica una sfida insuperabile. A tal proposito Lotman, riflettendo sulla profonda

⁸⁰⁶ NEERGAARD 1993, 27.

⁸⁰⁷ CICERONE, in NERGAARD 1993, 57-58.

⁸⁰⁸ FROST 1964,18.

⁸⁰⁹ ROBINSON 2010, 88.

⁸¹⁰ CROCE 1990: 86-87.

⁸¹¹ JAKOBSON 1959 in VENUTI 2000,113-118.

⁸¹² DARDANO 2000, 299.

correlazione tra l'aspetto fonetico e semantico, individua i principali ostacoli che si possono incontrare:

Se non si trattasse che di riprodurre, a livello fonologico, determinate onomatopée, allitterazioni o simili, le difficoltà sarebbero sensibilmente minori. Ma quei legami semantici specifici che emergono in virtù del cambiamento nel testo poetico del rapporto tra l'involucro sonoro della parola e la sua semantica, al pari della semantizzazione del livello grammaticale, sembrano negarsi a una traduzione esatta⁸¹³.

Ma è Mattioli, attraverso quella che possiamo definire una vera e propria rivoluzione copernicana nell'ambito della traduzione che anticipa di qualche anno le linee di ricerca dei *Translation Studies*⁸¹⁴, a tracciare una nuova via di ricezione: egli ribadisce la necessità di prendere le distanze da prospettive univoche e riflessioni dicotomiche quali possibilità/ impossibilità di tradurre, traducibilità/intraducibilità assoluta, che finiscono per ridurre il testo ad una mera riproduzione di contenuto, per ripensare l'idea stessa di traduzione⁸¹⁵:

Di fronte ad un problema come quello del tradurre per il quale nessuna conclusione si presenta come esauriente, [...] il problema si risolve soltanto in un contesto prammatico; [...] alla tradizionale domanda: «si può tradurre?» proponiamo di sostituire altre domande: «Come si traduce?» e «Che senso ha il tradurre⁸¹⁶»?

Pur ribadendo l'esigenza di fedeltà al testo da tradurre, Mattioli invita ad allontanarsi dall'idea che la traduzione letteraria debba aspirare all'identità con l'originale, spostando l'accento sulla natura dialogica dell'atto traduttivo, descritto come incontro, relazione dialettica fra due fondamentali momenti costitutivi, ovvero la poetica dell'autore tradotto e quella del traduttore.

⁸¹³ LOTMAN 1980, 260.

⁸¹⁴ L'affermazione dei *Translation Studies* come disciplina accademica autonoma ha contribuito, a partire dagli anni novanta, a generare una crescente consapevolezza sulla complessità del fenomeno della traduzione, intesa nella sua doppia accezione di processo e di prodotto traduttivo, una visione che invita a superare l'approccio meramente linguistico, basato sul concetto di equivalenza e fedeltà, in un'ottica metodologica interdisciplinare, in cui diventano fondamentali le influenze degli studi culturali e le scienze sociali.

⁸¹⁵ Nel saggio dal titolo *Per una critica della traduzione* 1996, 193, MATTIOLI ribadisce l'esigenza di delineare e sviluppare una critica specifica della traduzione, considerandolo un genere letterario a tutti gli effetti: «Se si riconosce alla traduzione una specificità è ovvio che le compete una critica specifica. A me sembra che nello sviluppo straordinario della traduttologia cui stiamo assistendo questo aspetto particolare sia uno dei più ricchi di futuro e dei più qualificanti»

⁸¹⁶ MATTIOLI 1965, 128.

Anche Steiner, allargando lo studio della traduzione all'ermeneutica, sottolinea la vocazione dialettica dell'atto traduttivo, sostenendo come un'idea *di* «traduzione come un'ermeneutica della fiducia (*énlacement*), penetrazione, dell'incarnazione e della restituzione, ci consentirà di superare lo sterile modello che ha dominato fino a oggi la storia e le teorie in questi campi⁸¹⁷».

Questa visione intertestuale dell'atto traduttivo si lega profondamente alla concezione di H.D., per la quale la traduzione non rappresenta un punto di arrivo dell'opera letteraria, ma un punto di partenza da cui generare nuova poetica. H.D., come abbiamo visto, riponeva una totale fiducia nella traduzione della poesia, le sue traduzioni di Euripide rappresentano l'esempio più evidente di ricezione classica nella poetica modernista. Traduzioni che, non vogliono essere semplici esercizi linguistici, «[or] pretend[ing] to be a literal one⁸¹⁸», ma piuttosto un'occasione «to bring new life to ancient texts, extending rather than fixing meaning⁸¹⁹» in cui le parole stesse conducono ad una riconsiderazione del rapporto tra significato e significante di saussuriana memoria, per trasformarsi in «portals», «gates» da cogliere ed interpretare, per accedere alla creazione letteraria.

Con riferimento alle traduzioni di Euripide, Strawson afferma che l'approccio di H.D. possa essere descritto come uno scavo archeologico, in cui preleva, recupera e pazientemente riassume: «it recovers and reassembles (like the archaeologists at Delphi) Euripides's text so that it can exist like those ionic columns as an artefact in which spatiotemporal distinctions disappear. It is perhaps worth noting that the stichomythia translated by H.D. extends down her pages like slender (Ionic) columns⁸²⁰». L'atto traduttivo diviene in H.D. spazio di estensione dell'atto creativo, zona di contaminazione tra generi letterari ed identità culturali, in una fitta rete di richiami intertestuali che pongono le basi per la struttura palinsestica che culminerà in *Helen in Egypt*. Questa visione rende il compito del traduttore ancora più arduo e delicato, dovendosi orientare nella complessa rete delle opposizioni binarie alla base dell'atto traduttivo, che si riassumono nella delicata scelta tra un modello di traduzione *source oriented*, orientato al testo di partenza (TP) ed una strategia *target oriented*, orientata, invece, alla lingua di arrivo (LA). In altre parole, una volta interiorizzate le norme che regolano il processo

⁸¹⁷ STEINER 1994, 353.

⁸¹⁸ KEELING 1998, 104.

⁸¹⁹ *Ivi*, 194.

⁸²⁰ STRAWSON 2021, 81.

traduttivo, i traduttori del testo letterario devono decidere se giurare fedeltà all'opera o «affrontare i rischi che l'autonomia di giudizio porta con sé⁸²¹».

La soluzione proposta da Shapiro, traduttore e critico americano, è la totale dissolvenza del traduttore:

Vedo la traduzione come il tentativo di produrre un testo così trasparente da non sembrare tradotto. Una buona traduzione è come una lastra di vetro. Si nota che c'è solamente quando ci sono delle imperfezioni: graffi, bolle. L'ideale è che non ve ne siano affatto. Non dovrebbe mai richiamare l'attenzione su di sé⁸²².

Anche Nida, tra i fondatori della traduttologia come disciplina autonoma, è convinto che una buona traduzione non dovrebbe rivelare la sua natura non nativa⁸²³, tanto dal punto di vista stilistico, quanto contenutistico. In altre parole, il testo tradotto, per essere totalmente recepito, deve essere presentato al lettore come fosse un suo doppio, un testo originale, facendo sì che il traduttore cancelli ogni traccia del proprio passaggio, «per lasciare campo libero all'autore straniero⁸²⁴». Questa visione è, tuttavia, fortemente criticata dallo studioso americano Lawrence Venuti, poiché rischia di condurre a quella che nell'omonimo saggio *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, (1995), definisce «l'invisibilità del traduttore», ovvero un'eccessiva tendenza alla manipolazione del testo di partenza, al fine di renderlo il più adeguato possibile alla lingua di arrivo, in nome della cosiddetta «strategia della scorrevolezza». In questa prospettiva, l'apparente naturalezza dell'invisibilità del traduttore è –secondo Venuti– un mero effetto illusorio, che rende, paradossalmente, invisibile il testo originale stesso, poiché va ad eliminare, di fatto, le caratteristiche stilistiche che lo compongono, dando l'impressione che quello che si ha di fronte sia un testo originale.

Venuti riassume questa tendenza attraverso il concetto di «domesticating⁸²⁵», ovvero una strategia traduttiva naturalizzante che predilige una totale adesione alle generali convenzioni letterarie e linguistiche della cultura d'arrivo, semplificando, naturalizzando e talvolta eliminando, i tratti linguistici, stilistici e culturali che ne pregiudicano la fruibilità; ad essa contrappone la strategia estraniante «foreignization», dove gli elementi culturali considerati «estranei» non vengono rimossi o naturalizzati, ma vengono, invece,

⁸²¹ MORINI 2007, 35.

⁸²² VENUTI 1999, 1.

⁸²³ NIDA 1975, 24-26.

⁸²⁴ MORINI 2007, 25.

⁸²⁵ VENUTI 2003, 6.

esplicitati, con l'obiettivo di rendere la cultura di arrivo consapevole delle differenze linguistiche e culturali del testo straniero.

Già Schleiermacher, teologo e filosofo tedesco, in una conferenza del 1813, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (*Sui diversi metodi del tradurre*) aveva individuato i due percorsi che il traduttore può percorrere: «O lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore⁸²⁶. È uno sguardo complesso quello di Venuti⁸²⁷, poiché oltre a focalizzarsi sugli aspetti linguistici, apre ad una riflessione sulle conseguenze sociali dell'atto traduttivo, invitando a superare la linea netta di demarcazione tra la traduzione e gli altri settori di ricerca, per convergere l'attenzione verso un concetto di alterità culturale. La conseguenza più grave dell'addomesticamento è, infatti, secondo Venuti, la degradazione etnocentrica che il testo straniero subisce, definita come il risultato di uno sguardo imperante e prevaricante, «aggressively monolingual, unreceptive to the foreign⁸²⁸» da parte dell'eccessivo individualismo anglo-americano verso tutto ciò che è considerato «altro» dalla cultura di arrivo, «[providing] readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural own⁸²⁹», mentre la pratica traduttiva estraniante, al contrario, esercita «una pressione etnodeviante [...] per registrare la differenza linguistica e culturale del testo straniero⁸³⁰». Secondo questa prospettiva la traduzione si converte, da mero atto linguistico, in processo culturale, occasione di incontro, attraverso cui l'alterità espressa dal testo di partenza può essere accolta ed interiorizzata dalla cultura d'arrivo: uno spazio etico di autentica ricezione ed accoglienza, una possibilità, per usare le parole di Berman⁸³¹ «di aprire l'Estraneo in quanto Estraneo al proprio spazio di lingua⁸³²».

Anche in Prete la traduzione diviene pratica di ospitalità, che accoglie l'altro nello spazio linguistico, come in quello sociale: «L'ospitalità è l'esperienza di una cultura che riconosce l'altro senza sottrarre all'altro la sua alterità o diversità, la sua identità di

⁸²⁶SCHLEIERMACHER 1813, in NERGAARD 1995, 153.

⁸²⁷ La teoria di VENUTI è chiaramente, limitata al contesto americano, tuttavia, le sue teorie hanno contribuito a gettare le basi sulla valenza etica della traduzione.

⁸²⁸ VENUTI 2003, 15

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ivi*, 20.

⁸³¹ Tra gli studiosi francesi BERMAN è, senza alcun dubbio, quello che ha avuto maggior impatto negli studi di traduzione inglese. Il suo saggio *La traduction comme épreuve de l'étranger* (1985) rappresenta il manifesto di una traduzione etica, intesa come accoglienza dell'estraneità.

⁸³² BERMAN 1999, 14.

carattere e sapere e costume, e nello stesso tempo pone colui che ospita nella condizione di non dover rinunciare alla sua singolarità, alla sua identità⁸³³».

Si invita dunque a superare il tradizionale approccio strettamente legato ai concetti di semiotica e semantica e a considerare la traduzione non solo come fatto di lingua, ma come *fait de culture* in quanto incontro tra culture e occasione di accoglienza e ospitalità dello straniero: «J'accueille l'étranger qui se réfugie dans ma langue mais aussi je me réfugie dans la sienne⁸³⁴». Questa visione, che coincide con la svolta del cosiddetto *cultural turn*⁸³⁵, contribuisce, certamente, ad un ripensamento del concetto di cultura, da questo momento preoccupazione centrale nel processo traduttivo, non più concepita come un'entità stabile ed immutabile⁸³⁶, ma come un processo dinamico e sfaccettato, che accoglie al suo interno caratteri di mutevolezza e incompletezza.

È a partire dalla seconda metà degli anni Novanta che la traduzione inizia a confrontarsi con le relazioni di potere, tra culture dominanti e culture subalterne, studi coloniali⁸³⁷ e ricerca etnografica, fino alle complessità del genere e le sue derivazioni, aprendosi a nuove possibilità linguistiche e trasformazioni delle norme d'uso. Tra le riflessioni più significative emerge Sherry Simon, teorica e scrittrice femminista canadese, la quale, attraverso il volume, *Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission* (1996), affronta la traduzione dal punto di vista dei *Gender Studies*. La teorica individua negli studi sulla traduzione, una particolare tendenza al maschilismo e al sessismo linguistico, che trova la sua più profonda declinazione nello stereotipo di «belle infidèle», individuando una stretta corrispondenza tra la traduzione, generalmente considerata di derivazione inferiore rispetto al testo dell'originale e la condizione della donna, solitamente relegata in posizione subalterna da un punto di vista sociale quanto letterario. Secondo la visione femminista l'atto traduttivo diventa occasione per sovvertire le logiche della narrativa dominante e mezzo di riappropriazione della parola fino a questo momento negata.

⁸³³ PRETE 2011, 16

⁸³⁴ NOUSS 2001, 563.

⁸³⁵ Il *cultural turn*, o svolta culturale abbraccia l'intero campo delle scienze sociali, includendo, naturalmente, le riflessioni sulla lingua e sulla traduzione. Promotori di tale svolta sono SUSAN BASSNETT e ANDRÉ LEFEVERE, che nel volume *Translation, History and Culture* (1996), indagano approfonditamente le implicazioni culturali e le relazioni interdisciplinari tra gli studi sulla traduzione e gli altri campi di ricerca letteraria e linguistica.

⁸³⁶ Dopo il *cultural turn* SNELL-HORNBY 2010, 368, parla di «globalization turn» per descrivere questa fase.

⁸³⁷ Sul rapporto fra lingua, traduzione e colonialismo, si veda la raccolta di saggi a cura di BASSNETT, TRIVEDI, *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, 1999.

La prospettiva dei *Post-colonial Studies*, contestualmente, riflette sulle implicazioni multi-culturali e multi-etniche della traduzione, soprattutto in riferimento al fenomeno migratorio e alle comunità minoritarie, dove l'atto traduttivo si lega profondamente a questioni di identità e resistenza, da una parte, egemonia e gestione del potere, dall'altra⁸³⁸.

Appare evidente come, in quest'ottica, il soggetto contemporaneo divenga il riflesso di molteplici identità, che reclamano a gran voce una re-visione, una ri-significazione, una ri-negoziazione, che trova la sua manifestazione linguistica nella traduzione. Una traduzione che sia in grado di accogliere, interpretare e restituire questa eterogeneità senza l'abuso di regole e privilegi impliciti, una traduzione che, da *atto* linguistico, si faccia *attivismo* linguistico e che renda l'intero processo, per usare le parole di Inghilleri, «more agent aware⁸³⁹». Mona Baker ben riassume questa visione, ribadendo come l'atto traduttivo sia molto di più di una mera trasposizione linguistica, dal momento che «Consciously or otherwise, they [translators] translate texts and utterances that participate in creating, negotiating and contesting social reality⁸⁴⁰». Baker invita dunque a non temere di mettere in discussione i modelli dominanti, in quanto «like laws, are elaborated by people like us» e quindi assoggettabili a fallimento, a rifiutare di contribuire ad alimentare e perpetrare forme potenzialmente inique⁸⁴¹ e servirsi del proprio spirito critico per approdare ad una traduzione, a tutti gli effetti, etica. E proprio in virtù di questa finalità etica è piuttosto evidente come la traduzione non possa più essere soggetta a logiche duali, né collocabile in spazi predefiniti, ma si ponga in una dimensione «altra», riconfigurabile e confacente ad identità composite. Uno spazio oltre le barriere fisiche, oltre i oltre i confini di genere, oltre le stratificazioni sociali. Uno spazio che Homi K. Bhabha definisce «in-between»:

Dovremmo ricordare che è proprio l'«inter» – il crinale della traduzione e della negoziazione, lo spazio intermedio – che porta il peso del significato della cultura: esso rende possibile iniziare a immaginare storie nazionali, anti-nazionaliste del 'popolo'. Ed esplorando questo Terzo Spazio potremo eludere la politica delle dicotomie e apparire come gli altri di noi stessi⁸⁴².

⁸³⁸ GIACOMARRA 2017, 65.

⁸³⁹ INGHILLERI 2005, 142.

⁸⁴⁰ BAKER 2006, 105.

⁸⁴¹ MELCHIORRE 2019, 20.

⁸⁴² BHABHA 2001, 60.

Ed è proprio tra le pieghe di questa «in between», nello spazio intermedio tra la sacralità dell'opera classica e la sua riproduzione traduzione moderna, tra l'atto meramente linguistico e lo spazio culturale, che si va a collocare il lavoro di traduzione di *Helen in Egypt*, una visione di traduzione che consenta di andare oltre il mero significato letterale e diventi occasione di *riconcettualizzazione* dell'identità, che si faccia «presa di parola», atto critico di riscrittura. L'obiettivo è quello di compiere un'operazione analoga a quella che H.D. realizza con la sua epica: restituire, attraverso l'opera della traduzione, una voce autentica all'alterità femminile, consentendole di acquisire uno spazio letterario oltre l'universo angloamericano, secondo un atto di fedeltà non tanto nei confronti dell'autore o del lettore, ma piuttosto verso il progetto di scrittura stesso, in cui entrambi sono chiamati a prendere parte : «for feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project – a project in which both writer and translator participate⁸⁴³». Se è vero che le identità e le varie categorie sociali con cui esse entrano in relazione, siano esse di classe, di etnia, di nazionalità o orientamento, possono essere significate e risignificate narrativamente attraverso la traduzione, allora l'atto traduttivo può divenire a tutti gli effetti *agency* , strumento di costruzione sociale, ma soprattutto *atto politico*, in grado di legittimare o sovvertire gli spazi e le rappresentazioni sociali in cui si manifestano i rapporti di potere, dando vita a narrazioni culturali alternative. Una traduzione che si faccia, per dirla con le parole di Sofo «produttrice di differenza⁸⁴⁴» che sia in grado di raccontare, esattamente come l'opera di H.D., storie di resistenza, ribellione e possibilità di sovversione: «Far from traditional assumptions [...] translation is now considered a process of mediation [...]. Language and translation inevitably are tools for legitimizing the *status quo* or for subverting it; tools for gender oppression or liberation⁸⁴⁵».

⁸⁴³ SIMON, 1996, 2.

⁸⁴⁴ SOFO 2019, 17.

⁸⁴⁵ CASTRO 2013,6.

3.3.1 *Modus operandi*

Alla luce di queste considerazioni, appare chiaro come l'opposizione tra binomi cristallizzati come addomesticamento e straniamento, fedeltà/infedeltà, non possa essere recepita in maniera normativa, ma piuttosto contestualizzata di volta in volta ed estesa al contesto su cui si lavora, senza la necessità di seguire una direzione univoca dal principio fino alla fine del processo traduttivo. In altre parole, scegliere di straniare o addomesticare oppure di modernizzare o arcaicizzare rimane «un criterio da negoziare frase per frase⁸⁴⁶». Inoltre, visto l'evidente ibridismo del poema, all'interno del quale, come abbiamo visto, H.D. fonde realtà linguistiche e culturali estremamente variegata ed in alcuni casi molto lontane tra loro, è piuttosto improbabile che una delle due strategie traduttive, possa essere applicata nella sua forma più pura. Ho, pertanto, ritenuto necessario gestire il processo traduttivo con estrema cautela, propendendo per un criterio di prevalenza piuttosto che di esclusività, che mi ha condotto verso quello che definirei un orientamento, più che una strategia, *source oriented* generalmente estraniante, con l'obiettivo di perseguire la massima fedeltà all'autrice in tutte le circostanze possibili nel passaggio dall'inglese all'italiano, cercando di preservare tanto i contenuti semantici, quanto le scelte formali. Dopotutto il testo classico, come afferma Prete in relazione alle sue traduzioni di Baudelaire, «ha una sua distanza dal nostro tempo, che deve essere avvertita e l'eccesso di contemporaneizzazione rischia di addomesticare il testo, di portare a una sorta di appropriazione⁸⁴⁷».

Trattandosi di un testo mai tradotto in Italia, occorre tenere a mente in ogni scelta, che il processo traduttivo rappresenta più che mai il principale veicolo di trasmissione attraverso cui il testo e la voce della poetessa vengono, per la prima volta, «trasportati», nel vero senso del termine in un altro luogo e in un'altra cultura, un'occasione di crescita a tutti gli effetti, tanto per la cultura di partenza, che per quella di arrivo. Ritengo, dunque, che una strategia eccessivamente addomesticante possa rivelarsi impropria, rischiando di «sminuire» le peculiarità e le specificità di uno stile poetico ancora poco conosciuto nel panorama letterario italiano. Il traduttore, in questo caso, ha il dovere di trovare

⁸⁴⁶ ECO 2003, 192.

⁸⁴⁷ Prete, intervista a cura di MARRA W. in <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/antonio-prete-linterpretazione/1214/default.aspx>

quell'equilibrio delicato tra ciò che è noto e ciò che è ancora ignoto, trasmettere le specificità culturali del testo originale senza omologarli alla cultura d'arrivo.

Alla luce di ciò, sin dal principio, ho portato avanti il lavoro secondo un criterio di totale attenzione e rigore nei confronti del testo poetico, cercando di coglierlo ed «accoglierlo», letteralmente, in tutta la sua interezza e complessità, per custodirlo e tramandarlo nella tradizione attraverso una voce il più possibile oggettiva e fedele. Anche per questa ragione, ho cercato di rispettare in maniera fedele la struttura del poema, riproponendo la stessa impaginazione e la medesima formattazione, al fine di ottenere un preciso riscontro visivo tra i due testi, anche se in molti casi, com'è intuibile, i versi italiani risultano più lunghi della versione in inglese, più sintetica e concisa.

Certamente, le difficoltà maggiori sono state riscontrate in ambito semantico, dove per quanto abbia cercato di attenermi il più possibile al testo originale, in alcuni casi ho dovuto effettuare interventi mirati a soddisfare i requisiti di scorrevolezza della lingua italiana, senza tuttavia interferire nel contenuto degli stessi, optando «per una piccola infedeltà linguistica al fine di guadagnare una fedeltà culturale⁸⁴⁸». Inoltre, trattandosi di un'opera dallo schema metrico irregolare, il ricorso ad un'eccessiva corrispondenza lessicale avrebbe, potuto comportare il rischio di conferire un carattere più narrativo che lirico all'opera e ricadere, inevitabilmente, in un'eccessiva vicinanza alla prosa. Per questo è stato utile ricorrere ad un meticoloso studio e ad un'attenta ricerca di sinonimi, con l'obiettivo di innalzare lievemente il registro ed apportare qualche miglioramento stilistico in LA, sempre nel rispetto del significato dell'opera.

H.D. conosce bene la lingua in tutte le sue sfumature e la sua continua riflessione linguistica sfocia molto spesso in una sperimentazione alchemica sulle parole di non facile interpretazione: i sostantivi polisemici, in particolare, tratto peculiare della sua scrittura geroglifica, hanno richiesto un lavoro più complesso tanto nell'interpretazione del testo, quanto nell'atto traduttivo, poiché racchiudono un significato implicito figurativo non sempre facilmente intuibile. Ad esempio, la parola «walls» in alcuni casi può indicare le mura di Troia, ma anche le sacre Mura del tempio di Gerusalemme, come pure le mura dei templi egizi. Anche la parola «host», assume molteplici significati, come «padrone di casa», «ospite», «nemico», «portatore», «eserciti», ma anche la parola «shell», «conchiglia», intesa come «guscio» o «corazza» assume nell'opera un ruolo

⁸⁴⁸ ECO 2010, 123.

generativo, aprendo a molteplici significati. Un esempio chiarificatore è rappresentato dal monologo di apertura dell'opera, in cui Elena cerca di rimettere ordine tra i ricordi della notte di Troia, rivolgendosi ad un interlocutore non specificato:

Do not despair, the hosts
Surging beneath the Walls,
(non più di me) sono spiriti

Non disperare, gli eserciti
che si levano sotto le Mura,
(no more than I) are ghosts

Il sostantivo «hosts» potrebbe essere tradotto come «nemici», oppure come «ospiti», con riferimento ai Greci e alla loro presenza in terra straniera, ma anche come «schiere, eserciti», volendo evocare un'immagine militare. Personalmente, credo che la traduzione con «eserciti», sia la più calzante, per trasmettere l'immagine spettrale di guerrieri/spettri che si levano dalle mura e mantenere, al contempo, il gioco di assonanze «eserciti/spiriti».

Un'attenzione particolare è stata dedicata ai frequentissimi *compounds*, la caratteristica più significativa della poetica di H.D, ovvero i sostantivi composti, generalmente uniti da un *hyphen*, un trattino, utilizzato da H.D. per conferire ad ogni termine che compone la parola la medesima valenza evocativa, spingendo il lettore soffermarsi sul significato implicito delle parole e sulle ulteriori possibilità semantiche date dai nuovi accostamenti. Collecott, in riferimento alle scelte lessicali, fa notare come H.D. si serva di una tecnica «edge-to-edge», quasi a realizzare, in ogni scelta, una mappatura della propria topografia liminale⁸⁴⁹, nell'incessante ricerca di nuove modalità per esprimere la realtà circostante. Secondo Lendinara, la lineetta di unione diventa uno strumento nelle mani della poetessa per riattualizzare membri composti e caricarli entrambi di valenze normalmente sopite. Nelle varie combinazioni lessicali, il trattino può essere utilizzato per legare prefissi e suffissi o attuare una vera e propria sillabazione: ad esempio «re-name» «re-born», «re-create», «re-set», «re-live», casi in cui ho cercato di conservarlo («ri-nominare»), («ri-nato»), («ri-pristinato»), per enfatizzare il processo attraverso cui Elena ri-costruisce la propria storia e ri-conosce le cose come fosse la prima volta. Molto comuni sono i composti con gli alberi come seconda parola, come ad esempio «oak-prow», «oak beams», che ho reso con «prua di quercia» e «travi di quercia» omettendo il trattino, oppure con «nave», come ad esempio «ship-wood» e «ship-builder», che ho tradotto con «legno-navale» e «cantiere-navale», ma anche relativi al campo semantico della guerra,

⁸⁴⁹ COLLECOTT 2009, 259.

come «battle-field». Molto frequente è inoltre il composto «spiral-stair» che ho tradotto come «scala-spirale» preservando il trattino, oppure «egg-shell» che ho tradotto con «guscio-d'uovo», preservando il trattino. Nelle varie combinazioni H.D. non segue necessariamente regole grammaticali o semantiche precise, concedendosi il più delle volte licenze poetiche per cui non è sempre facile individuare un corrispettivo nella lingua italiana. Anche il frequente ricorso alla giustapposizione, che Lendinara definisce «binding words⁸⁵⁰», ha implicato un attento lavoro di interpretazione: ad esempio «mother-goddess», così come «sea-mother», che poteva essere reso con «madre del mare», ma ho scelto di tradurre con «madre marina», oppure, in alcuni casi con «dea-mare» per richiamare l'assonanza con «dea-madre», figura fondamentale all'interno del poema e nell'intera poetica di H.D.; «twin-brothers» (fratelli-gemelli), «twin-sisters» («sorelle-gemelle»), «great-mother» («grande-madre»), «God-father» («dio-padre»/«padre-dio»). Lo stesso criterio è stato adottato per i nomi propri, come «Crete-Egypt», che ho tradotto con «Cret-Egitto», per rimarcare la profonda connessione fra le due culture, oppure «Helen-Achilles», che ho cercato di rendere con «Achill-Elena», per rimarcare la profonda identificazione tra i due ed ancora «Achilles's Chryseis», che potrebbe presupporre l'uso di un genitivo sassone e dunque «la Criseide di Achille», ma che ho scelto di rendere con la «Criseide Achillea», per mettere in rilievo il possesso di Achille su di lei.

Particolare attenzione è stata dedicata alla traduzione di nomi propri di divinità, dove H.D. mette in atto il sincretismo da sempre ricercato tra la religione cristiana e quella greco-romana, egizia o indiana, accostando personaggi del Vecchio e Nuovo Testamento a quelli mitologici⁸⁵¹, come il dio Amon, ovvero la divinità egizia Amon-Ra, che diventa più volte Amen, riprendendo l'espressione della religione ebraica, ma anche «Ammon/Amun»; In alcuni casi l'autrice dà vita a nuove formazioni attraverso il processo di aggregazione di due o tre parole, come ad esempio «life-in-death», «lure-of-the-sea», che ho tradotto rispettivamente con «vita-in-morte» e «richiamo-del-mare», conservando il trattino. In alcuni casi io stessa ho aggiunto il trattino per rispettare la volontà dell'autrice ed indurre anche il lettore italiano a soffermarsi su tutte le parole del composto: ad esempio «death-cult» è stato reso con «culto-di-morte» (con due trattini) e

⁸⁵⁰ LENDINARA in CAMBONI 2003, 135.

⁸⁵¹ LENDINARA 1990, 107.

«sea-ways», in alcuni casi «via-mare», con un solo trattino, oppure «via-del-mare» con due trattini. Com'è evidente, si è generalmente optato per una scelta di conservazione, talvolta anche a scapito della scorrevolezza, attraverso l'unione di sostantivi non sempre individuabili in italiano, ma ho cercato il più possibile preservare il trattino, per rispettare la sintassi e la musicalità e soprattutto per accogliere l'invito dell'autrice a pensare in forma aggregativa piuttosto che strutturata e seguire, quando possibile, il medesimo meccanismo nella creazione di nuove parole. Laddove non è stato possibile, i *compounds* sono stati giustapposti oppure sciolti, come «Achilles-heel», che ho reso con «il tallone di Achille», «Amen-temple» («il tempio di Amen»), «oak-prow» («prua di quercia»), «oak beams», («travi di quercia»), «rock-steps» che è stato tradotto con «pietre dei gradini» così come «Thetis-wings», che ho tradotto con «ali di teti», piuttosto che «Teti-ali».

Un'altra difficoltà è stata rappresentata dalla presenza di pronomi soggetto privi di referenti e, di conseguenza, di non sempre facile attribuzione. Già in apertura dell'opera Elena parla per la prima volta e si rivolge ad uno «you» non identificato, che potrebbe riferirsi a qualcuno in ascolto, al lettore, oppure a se stessa. I pronomi femminili, in particolare, sono raramente esplicitati, presumibilmente identificabili con le divinità, Iside, Teti, o a figure terrene come Cassandra, Clitennestra o Elena stessa, al punto che alcune poesie risultano del tutto impossibili da attribuire. Ad esempio nella quinta poesia del secondo libro di *Eidolon*, Elena parla di un «noi» non identificato «to inspire *us* with endless, intricate questioning⁸⁵²», [enfasi mia], che potrebbe riferirsi a Teti, oppure al lettore, ma non è semplice stabilirlo con certezza.

Dal punto di vista sintattico, si è cercato di attenersi il più possibile al testo originale, ma in alcuni casi è stato necessario effettuare interventi mirati a soddisfare requisiti di scorrevolezza della lingua italiana, senza tuttavia interferire nel contenuto degli stessi.

Anche il mantenimento delle similitudini e delle metafore è stato un processo piuttosto complesso. A tal proposito Faini, ritiene che un linguaggio simbolico o metaforico richieda sempre un adattamento, poiché in assenza di esso, alcune tipologie espressive, pur essendo grammaticalmente corrette, risulterebbero del tutto inadeguate o, addirittura, incomprensibili⁸⁵³. In effetti, in più di una circostanza sono stata costretta ad adottare

⁸⁵² *Helen in Egypt*, 1973, 239. [corsivi miei].

⁸⁵³ FAINI 2008, 91.

qualche compromesso, andando, talvolta, a scapito del potere evocativo del verso, ma ottenendo una maggiore resa nella lingua d'arrivo. Un esempio utile per comprendere le mie riflessioni in questo senso è rappresentato dalla poesia 4 del libro III di Leuké, in cui Paride tenta di convincere Elena che Achille non l'abbia mai amata, «he was never your lover⁸⁵⁴», accusandola di essere caduta ai suoi piedi.

Do not answer me Helen,
you fell on his spear,
like a bird out of the air

Non mi rispondere, Elena
sei caduta sulla sua lancia,
come un uccello in volo⁸⁵⁵

«Fall on» è un verbo frasale che in questo caso assume due significati diametralmente opposti, la cui interpretazione conduce ad un gioco oppositivo sulla responsabilità di Elena e sulla sua libertà di scelta. «Fall on» inteso come «scagliarsi», «avventarsi» implica una volontà intenzionale da parte di Elena, che «si getta», «si avventa» letteralmente sulla lancia di Achille (e qui è possibile cogliere un'allusione sessuale); mentre «fall on» inteso come «cadere su» implica una sorta di deresponsabilizzazione di Elena, che si lascia sedurre da Achille senza opporre resistenza. Come si può notare, ho deciso di optare per la seconda interpretazione, traducendo con «sei caduta sulla sua lancia» per enfatizzare la caratterizzazione di Elena, soprattutto in ottica maschile, come oggetto passivo o strumento inconsapevole della volontà divina. Per la scelta è stata certamente utile l'interpretazione della prima terzina, in cui Paride, prima di accusare direttamente Elena, le chiede se fu Teti, oppure Afrodite ad indurla a lasciare l'Egitto «Was it Thetis / who lured you from Egypt?/ or was it Aphrodite?». Secondo questa interpretazione, avrei potuto azzardare con «ti sei fatta infilzare con la sua lancia come un uccello in volo», oppure optare per una strategia straniante e rendere l'espressione con un più moderno «ti sei fatta abbindolare» che sarebbe stata, certamente, più funzionale nella LA, ma, con molta probabilità, poco adatta al linguaggio poetico ed inoltre, avrebbe comportato la perdita della similitudine e del *sexual innuendo*, reso dal sostantivo «lancia», che invece ho voluto conservare.

⁸⁵⁴ *Helen in Egypt*, 139.

⁸⁵⁵ Si veda p.267.

Si è cercato, inoltre, di mantenere il più possibile la punteggiatura originale, anche se in alcuni casi ho dovuto fare degli interventi per rendere il testo più comprensibile, soprattutto nell'uso del punto e virgola, che H.D utilizza, come in italiano, per congiungere due periodi correlati senza l'uso della congiunzione, ma talvolta anche al posto dei due punti per illustrare un concetto. A mio avviso il secondo utilizzo avrebbe rischiato di compromettere il senso del testo, pertanto ho deciso di sostituirlo con i due punti. Ho, inoltre, cercato di preservare l'uso abbondante della virgola, talvolta utilizzata dall'autrice al posto dei due punti per aprire il discorso diretto, come ad esempio «Helen seems to ask, how can I compromise», che ho pensato di conservare con «Elena pare chiedere, come giungere ad un compromesso⁸⁵⁶». Oppure, in alcuni casi ho dovuto inserire il punto interrogativo per rendere la forma interrogativa inglese anche in italiano, come ad esempio «must youth and maturity quarrel», «le età, giovane e matura, devono scontrarsi^{857?}»

Quanto allo stile, la tecnica imagista, come abbiamo visto, richiede un linguaggio poetico essenziale e conciso, costruito sulla precisione e sull'immediatezza con cui si presentano le immagini: «the precise presentation of an external object or sensory perception that intensifies and concentrates meaning in a non-discursive context⁸⁵⁸». Per questo, la ricerca della corrispondenza lessicale si è rivelata la più efficace, consentendomi di calibrare, misurare meticolosamente ogni parola e privare il lessico di ogni vaghezza ed indeterminatezza: lasciarmi guidare, in sostanza, dallo stesso proposito imagista, ovvero consentire al lettore di focalizzare la propria attenzione su ogni singolo elemento al fine di ricreare le proprie immagini secondo la propria personale prospettiva. In quest'ottica, non solo il traduttore, ma anche il lettore è chiamato ad «entrare in scena», riflettere sulla natura della parola poetica e prendere parte al processo traduttivo come attore e non solo come spettatore. È soprattutto in ambito metrico che ho agito sul testo con la chiara consapevolezza dell'inesistenza di equivalenze esatte tra le due lingue: sulla base di ciò, Eugene Nida, nel volume *Towards a Science of Translating* (1964), consiglia di tentare di riprodurre nel linguaggio del ricevente l'equivalente naturale più vicino al messaggio nel linguaggio di partenza⁸⁵⁹.

⁸⁵⁶ Si veda p.308.

⁸⁵⁷ Si veda p.296.

⁸⁵⁸ JACOB 2003, 136.

⁸⁵⁹ MORINI 2007, 66.

Ancora una volta è utile il monologo di Elena:

Do not despair, the hosts	Non disperate, gli eserciti
Surging beneath the Walls	che si levano sotto le Mura,
(no more than I) are ghosts	(non più di me) sono spiriti

Do not bewail the Fall,	non piangere la Caduta
the scene is empty and I am alone	la scena è vuota e Io sono sola
yet in this Amen-temple	in questo tempio di Amen

Come si può notare, siamo di fronte ad un esempio di terza rima non facilmente trasferibile nella lingua italiana: nel primo verso, ad esempio, ho scelto di tradurre «ghosts» con «spiriti», piuttosto che «fantasmi», per rispettare la rima con «eserciti» («hosts»); Tuttavia, non sono riuscita a trovare una corrispondenza per la rima wall/fall, che ho tradotto con «mura» (sineddoche per la città di Troia) / «caduta» ed è un peccato, in quanto una perfetta corrispondenza avrebbe permesso di enfatizzare maggiormente il legame tra i due sostantivi.

Anche nel monologo di Teseo che guida Elena alla riscoperta della propria identità, ricorrono frequentemente allitterazioni che non sempre sono individuabili nella lingua italiana. Ad esempio, per rendere nella lingua d'arrivo l'allitterazione «wrong/right», ho giocato con gli opposti «errato/ corretto», piuttosto che «sbagliato/giusto» (che certamente risultano più scorrevoli in italiano);

Thus, thus, thus,	Così, così, così
As day, night	come giorno, notte,
as wrong, right	come errato, corretto,

mentre ho incontrato maggiori difficoltà nel trovare un sinonimo di «luce» («light») che potesse rimare con «corretto» («right»), come l'originale.

As dark, light,
as water, fire,
as earth, air⁸⁶⁰,

come buio, luce,
come acqua, fuoco,
come terra, aria⁸⁶¹,

Similmente, «She had lost her *childhood* or her *child*», che ho reso con «Aveva perduto la sua *infanzia* o il suo *infante*⁸⁶²».

Senza alcun dubbio, la mancanza di un riscontro traduttivo ha rappresentato la difficoltà maggiore del processo: mentre buona parte delle opere letterarie sono dotate di traduzioni parallele di cui il lettore, ma soprattutto il traduttore stesso possono servirsi come elemento di confronto per approdare a determinate scelte lessicali, linguistiche, ritmiche e rendere l'opera con maggiore consapevolezza critica, le poesie di *Leuké* ed *Eidolon* non sono mai state tradotte in Italia. Per questo ho cercato di pormi con totale umiltà di fronte alla sacralità dell'opera, agendo con quella che definirei una serena remissività, dovuta alla coscienza di eventuali perdite nell'atto traduttivo. Buffoni, citando Steiner, ben riassume il principio da cui mi sono lasciata guidare in ogni scelta: «Tradurre poesia [...] non significa trasferire le parole di una lingua in quelle equivalenti di un'altra lingua, bensì «rivivere l'atto creativo che ha informato l'originale⁸⁶³».

⁸⁶⁰ *Helen in Egypt*, 160.

⁸⁶¹ Si veda p.208 e 303.

⁸⁶² Si veda p.331.

⁸⁶³ BUFFONI 2007, 21.

CAPITOLO IV

Traduzione del secondo e terzo libro di *Helen in Egypt: Leuké e Eidolon*

LEUKÉ

(L'isle blanche)

Libro Uno

[1]

Perché Leuké? Perché qui, si dice che Achille abbia sposato Elena che gli ha dato un figlio, Euforione. Elena in Egitto non sapeva di Lète, smemoratezza, dall'altro lato; era in uno stato estatico o di mezza-trance. Sebbene dica: "Sono sveglia, nessuna trance", poi confessa: "mi muovo come in sogno". Adesso è come se al momento, in tutto e per tutto, il sogno sia finito. Il ricordo lo soppianta. Lei ci rammenta subito della sua "prima ribellione" e del ricordo finora soppresso del nome taciuto - Paride.

Non sono né intendo essere
il Demone che han fatto di me;
andando avanti, la mia volontà era il vento,

(o la volontà di Afrodite
gonfiava la vela, come vuole la storia
della mia prima ribellione;

la vela, dicevano,
era il velo di Afrodite),
ed io sono stanca del ricordo di battaglia,

ricordo un sogno che era reale;
che cantino Elena per mille anni,
che nominino e ri-nominino Elena,

non posso reggere il peso dell'eternità,
non capiranno mai
come, una seconda volta, io sia libera;

egli fu bandito, poiché sua madre sognò
che avrebbe (Paride) scatenato la guerra,
e guerra fu.

[2]

Quindi ripropone l'antico dilemma - chi aveva scatenato la guerra? Era stata incolpata lei, era stato incolpato Paride ma, in fondo, la colpa era di Teti, la madre di Achille. C'è la vecchia questione sulla mésalliance, la dea che sposa un mortale, fonte certa di qualche discordia sociale. La tradizionale ospite non invitata introduce il pomo fatale della discordia. Ma Elena sopravvive, diciamo, al proprio destino ed alla "epifania di Elena in Egitto".

Era stato Paride a scatenare la guerra?
O forse Teti? la dea
aveva sposato un mortale, Peleo;

al banchetto, alla festa nuziale
nulla mancava, tranne un'ospite indesiderata,
Eris; e il pomo fu gettato,

così i mortali ingaggiarono triviali dispute
sulla contesa, sulla più bella;
di certo, gli dei sapevano

che Teti era più bella di Elena,
ma l'equilibrio altalenava
e Teti era una dea,

ed Elena, terrena per metà,
sopra-visse alla dea Elena
e all'epifania di Elena in Egitto.

C'è dell'altro. Lei avrebbe riportato la "saggezza di Toth" o dell'Egitto "sulle isole". Adesso su Leuké, l'isle blanche, avrebbe ricostruito il passato greco. Teti aveva detto: "Achille aspetta", ma dovrà aspettare un altro po'. Le era stato dato con il mistero, il miracolo, in un'altra dimensione, in Egitto. Ma c'è questo mondo citato da Teti, di alberi-di-foresta, conchiglie a spirale, neve. Elena aveva già vissuto lì. Alla luce della sua eredità di neofita o iniziata, avrebbe rielaborato quella prima esperienza. È vero che Amore "aveva scoccato il dardo" che le aveva mandato Achille, ma era stato Paride l'agente, tramite o intermediario di Amore e del grande patrono di Troia, Apollo, dio del Canto.

Avrebbe incendiato le Torri;
il secondo figlio di Ecuba avrebbe disfatto
l'opera del padre, Priamo,

e del fratello, il valoroso
primogenito, Ettore;
era forse, era forse falso?

si erano incontrati, Ettore e Achille,
e Achille aveva ucciso Ettore,
ma in seguito un arciere dalle Mura

aveva scoccato il dardo;
per alcuni Apollo,
ma io, Elena, sapevo che era il dardo di Amore;

era stato Amore, Apollo, Paride;
lo sapevo non sapendolo,
mentre dormivo in Egitto.

[4]

Di certo, il suo stato precedente era perfetto, ma adesso il tempio o la tomba, l'infinito è ridotto a un'immagine finita, una "conchiglia delicata". È stata Teti a darle questa immagine, una semplice conchiglia-a-spirale potrebbe raccontare una storia più antica di questi misteri.

O' la tomba, conchiglia delicata,
scavata nella roccia ma fragile,
i mille, mille Greci

caduti davanti alle Mura,
erano come un'unica anima, una perla;
io dormivo,

parte dell'infinito,
ma c'è un altro,
resiliente come il fuoco - Paride? Achille?

[5]

Ma Teti? Ha richiamato Elena a lasciare l'Egitto con "Achille aspetta". Ma Elena è tornata nel tempo, nel ricordo. Durante gli "Achille aspetta", lei costruisce la storia iniziale di - "Eros? Eris?"

Cos'è Achille senza guerra?
Era stata Teti, sua madre,
l'artefice del piano,

ma anche i piani degli dei
passano per forge altrui -
Eros? Eris?

[6]

*Quale barca, quale "schirazzo" ha portato qua Elena? E com'è stata portata? In sogno?
Così pare, visto che dice: "mi ha svegliato la familiare fragranza".*

Una spada affilata mi separa dal passato,
ma non era un gladio;
come ho fatto a traversare?

costa da costa, sono separate;
ricordo lo schirazzo,
la volta d'infinite stelle,

ma ricordo soltanto
che mi ha svegliato la familiare fragranza,
rose tardive, mele intaccate;

la realtà mi si è spalancata,
ero tornata;
ho ripercorso il sentiero spinoso

ma gli spini di rancore ed odio
erano spariti - Troia? Grecia?
erano un tutt'uno ed io ero un tutt'uno,

ridevo con Paride;
così sfidammo il passato,
ero fuggita - Achille.

Ora Elena si preoccupa dell'ansia per la dea-Mare. Questa è la sua isola. Elena è stata richiamata dall'Egitto per un'unione greca, matrimonio o mistero, dalle "Achille attende, e vita", di Teti. Ma al momento, la sua travolgente esperienza in Egitto dev'essere temperata o moderata, se "nella vita" volesse progredire anche un minimo. Era stato Paride, innanzitutto, dice Elena, ad "attirarmi via da Sparta". Di nuovo, Paride la attira via da Sparta o dalla sua devozione verso l'ideale spartano. Sta ridendo con Paride, ci sono delle rose. Sta scappando, come nella scena della "prima ribellione", per "nascondersi tra i meli".

E Teti? lei dalle molteplici forme
 si era manifestata come Corègo,
 Teti, richiamo-del-mare;

sosterrà?
 mi respingerà?
 ci nasconderemo,

un manto con cappuccio mi fu stato tirato addosso,
 ora è buio su Leuké;
 lo stesso sussurro mi aveva attirato via da Sparta,

ci nasconderemo tra i meli...
 quindi fu la sua freccia a darmi Achille -
 fu la sua freccia a liberarmi.

Ora Paride ci ricorda della sua gioventù da pastore e "Uccisore-di-lupi". L'esser stato richiamato a Troia (dopo anni di interdizione e buio) come Principe, secondo solo al grande Ettore, l'aveva portato alla morte. "Morte alberga in città", ci dice. Non sembra incolpare Elena per questa morte.

Impara da me (questo è Paride)
lascia obelischi e città,
piloni e fortezze;

il mio dardo fu chiamato Salvatore,
i pastori di Ida mi chiamavano
difesa e protettore, Uccisore-di-lupi;

io sguainai la mia lunga-lancia,
un'asta piuttosto, dotata di coltello-da-caccia;
ave Salvatore, addio,

(conoscevano la sventura),
Morte ti attende
era nell'addio del mandriano,

Morte alberga in città
sussurrò il saluto,
avvertì l'addio.

Libro Due

[1]

Filottète era un altro spasimante di Elena. Era amico di Ercole che gli aveva lasciato in eredità l'arco e le frecce avvelenate. Un oracolo aveva dichiarato che Troia non sarebbe stata presa senza le frecce di Ercole. Filottète era partito per Troia ma aveva dovuto fermarsi, per via di una ferita putrescente causata da un morso-di-serpente o da una delle sue frecce. Fu richiamato l'ultimo anno di guerra; recuperate le forze, prese parte all'assedio finale, in cui colpì Paride. Non c'è dubbio, "Morte alberga in città". Paride, ferito, riuscì a trascinarsi fino alla vecchia casa sul monte Ida, da Enone la sua "compagna un tempo abbandonata". Quindi, Enone? Merita la nostra comprensione, ma chi può opporsi a Fato, Destino o Elena? Enone ha il potere magico della cura ma si rifiuta di aiutare il vecchio amante.

Paride: Mai sentita la storia di Enone?
alla fine, Filottète mi colpì
con una freccia avvelenata,

lasciatagli in eredità da Ercole;
Mi trascinai via, avevano ragione.
Morte alberga in città;

ma Enone, signora dell'arte,
non mi volle curare; Enone?
un male più potente aveva colpito

la mia compagna un tempo abbandonata,
un veleno più potente di quello di Ercole
l'aveva infettata;

non voleva aiutarmi,
né avrebbe potuto poi spiare
la mia morte con la sua;

lei non poteva dimenticare,
lei non poteva perdonare,
lei non è qua su Leuké.

[2]

Adesso vediamo che Pallade Atena, la più grande sostenitrice dei Greci, gli si rivolta contro. La guerra è finita ma nel tumulto di saccheggio e distruzione, uno degli eroi greci commette il peccato imperdonabile di aggredire una principessa troiana in cerca di riparo all'altare. La principessa è la stessa Cassandra che, in seguito, Agamennone avrebbe portato con sé a Micene. Paride si riferisce a Cassandra come Sacerdotessa; ella infatti elargiva profezie cui, come è noto, nessuno credeva. È proprio vero: Vittoria è un' "eco beffarda".

Chi dimenticherà Elena?
per sempre la turbinosa spuma
minaccia la chiglia della nave,

poiché Pallade ricordava
l'insulto al suo altare,
Aiace e la Fanciulla Cassandra;

il Mare avrebbe vendicato il misfatto,
il Mare avrebbe riscosso il suo dazio,
nessun rimorso, con Vittoria

come un'eco beffarda, dalla secca
a stretti e ondate;
una Sacerdotessa contava di più

di tutta la flotta e le navi,
annaspanti e spinte-dalla-tempesta;
lei aveva dato riposo agli eroi,

ma con questi fu spietata;
"ho mancato una morte gloriosa sulle Mura"
(urlavano) "per esser poi spazzato

dalle onde verso un'ignobile morte?
non esiste preghiera salvifica? Pallade -"
ma il mare rispondeva a bordate

di ondate tonanti,
finché la dea non urlò, "può bastare,
che i superstiti tornino a casa";

questi dimenticheranno Elena?
o lo farà Enone, una tra le tante
migliaia-migliaia di perdite?

chi dimenticherà Elena?
non Paride, febbricitante, con gli occhi ferini
di Enone che lo guarda morire.

[3]

Ora invece siamo nel palazzo di Re Priamo prima della morte di Paride, anzi, siamo con Paride che nel suo deliro vede Elena come fosse l'ultima volta.

Chi dimenticherà Elena?
mentre fuggiva nel corridoio,
la sentinella ferita aveva ancora il fiato

per sibilare, "adultera";
chi dimenticherà il velo,
imbrigliato su un pilastro caduto,

l'urlo, poi l'esanime silenzio
dopo che cadde la porta,
silenzio così imminente,

sentii lo strappo
quando lei si dimenò e fuggì;
chi dimenticherà Elena?

perché si diresse claudicante
verso il capo-scala e accennò a voltarsi?
fu a causa di un sandalo rotto?

[4]

Ricordando Elena, supplica la moglie di curarlo. Lei lo farà, ad una condizione: "se dimentichi - Elena".

Chi dimenticherà Elena?
Gli occhi di Enone sono ferini,
screziati come un gatto selvatico,

"adultera e strega,
come si aggira per le vie cittadine";
poi ricordai la porta,

il silenzio,
"curami, Enone";
Chi dimenticherà Elena?

chi dimenticherà Elena?
non Paride, febbricitante, con gli occhi ferini
di Enone che lo guarda morire.

Paride dice ad Elena: "ora è buio su Leuké", quindi li immaginiamo insieme — non sappiamo dove. Però vediamo, con gli occhi di Paride, un'Elena precedente. È un'Elena accesa, violenta. Il velo di cui parla Paride, come l'altro, "imbrigliato su un pilastro caduto", non pare avere significati occulti, se non che entrambi lasciano intendere finalità. È vero che il "velo intrecciato presso il portale" afferrato da Elena per frenare la caduta, era all'inizio del dramma. L'urlo "dalla sala-banchetti, 'restituire l'onta alla Grecia'" trovava risposta nella sconfitta di Paride e nella guerra di Troia.

Ora è buio su Leuké,
 puoi vedere, puoi sentire
 il velo intrecciato sul portale

che hai afferrato per frenare la tua caduta?
 la tua mano era più bianca dell'osso;
 mentre stringevi il pugno,

le nocche rilucevano, d'avorio;
 il fuoco ti consumava;
 niente poteva aiutarti,

non io, Paride, che strappavo le pieghe,
 tiravo via la tenda,
 "non possono, non lo faranno",

perché un urlo si levava dalla sala-banchetti,
 "restituire l'onta alla Grecia";
 ricordi come ti dimenavi

dalle mie braccia e scappasti?
 ma c'era una sentinella alla porta;
 così ti tuffasti sotto la sua lancia,

che bloccava la strada; quale mano
 arrestò la tua morte?
 quale mano smorzò il tuo grido

portandoti via?
 quale braccio, più forte di Ercole,
 ti sostenne?

era una stanzetta,
 sì, un lume ardeva
 in un vasetto d'onice;

e ti infuriasti;
anche quella di Enone, in seguito,
era una rabbia più mite.

"Il velo imbrigliato su un pilastro caduto" segna la fine del dramma, e un momento isolato nel tempo, in cui Elena si volta "verso il capo-scala". Paride dice, "vedesti ciò che non vidi io, finché non schivai". L'attimo prima che la freccia di Filottète gli trafigga la spalla, ha il tempo di chiedersi perché Elena esiti. Dice, "vedesti ciò che non vidi io". Ma lui aveva sentito ciò che non aveva sentito lei, se la sua interferenza ha un minimo senso. Elena se n'era andata.

Perché zoppicando ti dirigesti
verso il capo-scala accennando a voltarti?
vedesti ciò che non vidi io,

finché non schivai; sapevano
che la freccia di Filottète significava morte,
e così mi lasciarono - morto;

chi dimenticherà Elena?
non la truppa, tra il clangore di acciaio
su acciaio, che sfrecciava

certa di arrivare alla preda,
Elena; "cosa ne sai?"
"- lei brillava come una stella,

poi svanì nell'aria";
" - è solo una scala a chiocciola,
una spirale, come guscio di lumaca";

" - una trappola - che gli altri vadano - "
" - dentro al cuore della terra,
nelle viscere della morte - indietro - "

sono solo i fumi
dei falò dei campi all'esterno - "
" - hanno incendiato le torrette dal basso,

siamo circondati dal fuoco;
seguire gli altri o arretrare?"
" - arretra, arretra, arretra..."

sono sopravvissuto
sulla mia fetta di Mura,
mentre le Torri cadevano.

[7]

Ovvero, "la storia che raccontano gli arpisti" vuole che "fosse stata rapita da Ermes, su ordine di Zeus". C'erano altre storie. Ma Paride aveva visto il nemico, ne aveva sentito le loro discussioni. Aveva visto la confusione e il panico e alla fine, la tromba annerita di ciò che un tempo era la famosa "scala a chiocciola, una spirale, come guscio di lumaca", scesa da Elena in fuga. Sì, Paride dice: "Zeus ti aveva rapita", ma aggiunge: "gli arpisti non toccano mai una corda per nominare Elena e Morte".

Ed Elena? la storia che raccontano gli arpisti
ci ha raggiunto, anche qui su Leuké;
com'era stata rapita

da Ermes, per ordine di Zeus,
com'era tornata a Sparta,
come a Rodi fu impiccata

e la corda si trasformava in arcobaleno,
come aveva incontrato Achille - aveva incontrato Achille?
solo? abbandonato? spettro o fantasma

in Egitto? (tu mi hai raccontato la storia);
ed Elena? mi trascinai sulla soglia di marmo,
ma le scale erano esplose,

le Mura erano nere,
il cortile vuoto
se non per l'armatura carbonizzata,

l'unica traccia della truppa
che ti aveva seguito per le scale;
sì, Zeus ti aveva rapito,

ma gli arpisti
non toccano mai una corda
per nominare Elena e Morte.

[8]

È morta, dice lui, questo è quanto. Si incontrano qui su Leuké. C'è un mistero ma è sempre così. Non c'è niente di nuovo. Un albero è abbattuto da un fulmine o scottato dal gelo, rifiorisce... "ora è buio su Leuké".

Sono stato io il primo nella storia
a dire che è morta, morta, morta
quando le Mura sono cadute;

quale mistero, più subdolo di questo?
quale incantesimo più potente?
ho visto il melograno,

bruciato dall'inverno,
ho visto il melograno in fiore
e il frutto intaccato sul ramo d'estate;

aspetto un miracolo tanto semplice,
tanto inevitabile come questo...
ora è buio su Leuké.

Libro Tre

[1]

Quindi Paride in qualche situazione, potremmo immaginare, di previa intimità, dice ad Elena: "Ero re". Suo padre era stato ucciso, "Ettore ucciso da Achille". Il nuovo re aveva ereditato più delle Mura in rovina. Aveva detto: "sono sopravvissuto sulla mia fetta di Mura, mentre le Torri cadevano". Con la voglia di vivere, c'era la voglia di ricordare Elena. Quindi cerca Enone. Quella incantatrice minore o "saggia-donna" l'avrebbe curato. Ma noi sappiamo che il potere o fascino inferiore non possono negare o "curare" il superiore. Solo il più grande di tutti può farlo.

Sapevo che te n'eri andata,
non intendo la lunga strada per l'Ade,
(non così lunga),

sapevo che te n'eri andata,
mentre il mio sguardo cercava il Carro, l'Orsa
per scavalcare la mia soglia di Mura,

insomma, sapevo che te n'eri andata,
andata del tutto, mentre il mio sguardo cercava l'alba;
quando giunse il sole, sapevo

che mai eri soddisfatta,
e giungeva la forza;
non ti avevo soddisfatta;

quando si sentirà appagata,
dissi, tornerà;
ero febbricitante, mi appellai ad Enone,

quella saggia-donna mi avrebbe curato;
come mi trascinai o caddi
per la breccia terrazzata?

quale senso mi guidava?
non memoria,
solo che era vuoto,

una conchiglia esplosa, la mia città, le mie Mura;
ero re, Ettore ucciso da Achille;
mio padre ucciso da Pirro,

figlio di Achille; Achille?
la pietra era fresca;
quanto tempo mi ci ero steso?

Quindi, in extremis, la dea gli appare. Non possiamo credere che Afrodite voglia davvero ch'egli dimentichi Elena. Pare metterlo alla prova, dicendo: "io anche io potrei riportarti in vita, se dimentichi - Elena".

Era bella,
l'avevo già vista,
una volta su Ida;

un panno lacero piegato
sul mio ginocchio,
chinandosi su di me;

"sei povero"; "mai più ricco,
Re di Troia, Signore di Ilio;
rimpiangi, ora che tutto è perduto,

il Giudizio di Paride?"
(Enone l'avea vista?)
c'era la lanterna,

appesa alla porta,
che avevo portato all'ovile;
"siamo vecchi, Paride, io e te,

ma Ida la montagna è più vecchia;
tornerai a Ida,
tua madre, reclamerai

il regno, Uccisore-di-lupi;
io anche io potrei riportarti in vita,
se dimentichi - Elena".

Paride dice all'apparizione, "sei povera". Paride era tornato alla sua capanna o casetta da pastore. "C'era la lanterna appesa alla porta, che avevo portato all'ovile". Era il pastore Paride ad esser stato scelto dal Fato per assegnare la mela. L'apparizione chiede: "ti rammarichi, ora che tutto è perduto, del Giudizio di Paride?" Paride adesso è il Re morto o morente, l'Adone della leggenda. Mentre "si avvicinava alla porta", l'apparizione sussurrava: "Leuké, l'isola bianca". Come se offrissi di nuovo a Paride la donna più bella del mondo - solo che stavolta è l' isle blanches.

Uccisore di lupo? Fu la mia freccia
a trovare il tallone di Achille,
quindi risi: lui aveva ucciso

Ettore, mio fratello maggiore,
facendomi Re;
quindi le parlai

ed Enone di fronte,
in preda allo stupore,
"Mi hai chiamato?"

"No, intendevo un altro
di una terra lontana (non troppo lontana)",
poiché lei ha sussurrato "*Leukè, l'isola bianca*",

avvicinandosi alla porta,
sì, camminava, e alzava con grazia il saliscendi;
non era svanita nel fuoco,

non si era dissolta nell'aria,
era semplice,
sembrava una dea e povera;

chi dimenticherà Elena?
non Paride, febbrile, con gli occhi selvaggi
di Enone che assisteva alla sua morte.

Di nuovo il motivo del velo, che Paride chiama "scialle". Achille aveva usato entrambi i termini per i "lombi trasparenti... all'inizio". Il velo? Il sogno? Paride avrebbe convinto Elena che Achille "mai fu tuo amante". Paride avrebbe "spezzato l'incantesimo" per "entrare in un circolo di rinnovato incanto".

Fu Teti
ad indurti fuori dall'Egitto
o forse Afrodite?

non importa, c'è un'unica legge;
come le maree attirate a riva,
l'amante attira la persona amata,

come un magnete, una calamita, una stella polare;
un sentiero si crea sull'acqua
per la caravella,

(chiamavano la sua imbarcazione, hai detto, "caravella"),
portasti Achille in Egitto;
ti osservavo dai bastioni,

vidi il tuo scialle svolazzare,
verso le tende;
il vento? la volontà di Elena?

la volontà di Afrodite?
poco importa - l'aria era inerme,
eppure il tuo scialle volava,

un segno visibile,
per incantarlo,
per farlo avvicinare;

chi fosse riuscito a spezzare l'incantesimo,
sarebbe entrato in un circolo
di rinnovato incanto;

lui fu padre, fratello,
marito abbandonato,
ma mai fu tuo amante;

non mi rispondere, Elena;
sei caduta sulla sua lancia,
come un uccello in volo.

[5]

Cotanto amore, "un baleno uscito da un cielo terso", sostiene Paride, non distrugge solo il suo oggetto: anche sé stesso. E adesso scopriamo, in effetti, che Paride ed Elena sono insieme in "questa stanzetta... quest'oasi di pace, questo ritorno, Adone e Citerea".

O era lui forse un baleno
uscito da un cielo terso,
o un'aquila incombente

pronta a lanciarsi, sbranare, divorare;
corteggiasti l'annichilimento,
ma lui non seppe vincerti,

come Elena non distrusse Elena;
chi tese la trappola?
forse Amore, forse Guerra?

cos'è Elena senza lance,
cos'è Amore senza frecce?
questo - sfarfallio di pigne,

fragranza di nodi di pino,
questa stanzetta,
nessun bagliore di torce,

nessuna nota di tromba, nessun fragore di armature,
quest'oasi di pace, questo ritorno,
Adone e Citerea.

Ma Paride non è soddisfatto appieno. Sente che Elena è ancora sotto l'incantesimo del "incenso egiziano soffiato per corridoi infiniti". Le ricorda del voto nel palazzo di Priamo: "non tornare, mai e poi mai" e dello sprezzo per "Achille e le mille lance". Di nuovo, rimembra il semplice mistero del "melograno in fiore". Elena, ci dice (e le dice) a Rodi, è Dendrite, "Elena degli alberi".

Moristi a Troia sulle scale,
non si muore qui;
scivolasti via da un guscio

o da una ragnatela, come farfalla;
ti chiamano Dendrite a Rodi,
Elena degli alberi;

non baleno nei cieli tersi,
ma in attesa che salga la linfa;
perché, perché brami il ritorno?

Colgo tramite la fragranza
di pigne, incenso egizio
soffiato per corridoi infiniti;

perché, perché dovresti negare
la pace, la santità
di questa stanzetta,

la lanterna alla porta?
perché devi rimembrare
il fuoco bianco di innumerevoli stelle,

piuttosto che il singolo lume
che arde in un vasetto d'onice,
dove giurasti

di non tornare, mai e poi mai,
("restituire l'onta alla Grecia"),
dove giurammo insieme

lo sprezzo per Achille
e le mille lance,
noi da soli avremmo costretto i Fati,

noi scelti da Citerea;
come puoi dimenticare il patto?
perché mai ricordarne un altro?

O Elena, imbrigliata nel pensiero,
sii l'Elena di Rodi, Dendrite,
perché rievocare Achille?

Lui ha chiesto: "Perché rievocare Achille?", e pare che Elena abbia reagito accusandolo di esser stato lui a "rievocare il passato". In lui albergano disperazione ed invidia, "disprezzo, paura dei Greci". C'è quell'ombra, quella prescienza, anche adesso in "quest'oasi di pace, questo ritorno". È "sconfitto persino su Leuké". Per lei, c'era "guarigione... morte o risveglio... l'amore di Achille". L'ultima replica di Paride è: "Io dico che non ti ha mai amato".

Dici che son io, io che rievoco l'ospite,
la rampa fino al caposcala,
lo scalpiccio di piedi calzati,

lo stridore sul marmo dei sandali ferrati,
l'urlo, ancor prima che mi voltassi, *Elena*,
la freccia che hai visto prima che schivassi,

la curva del dardo; poi la lunga discesa,
l'intricata spirale delle scale della torre,
correr giù? voltarsi?

Dici che son io, io sconfitto persino su Leuké,
tutt'ora senti in me, l'ombra, la prescienza,
invidia, disprezzo, paura dei Greci;

dici che ho rievocato il passato
e per quel passato c'era una sola cura
(riconciliazione, morte o risveglio,

anodino, incenso) per l'iniziato,
(dopo l'inevitabile sequenza di lunghe torture,
lunghe attese), i Misteri dell'Egitto;

tu dici che non sei morta sulle scale,
che l'amore di Achille ti ha sorretta;
io dico che non ti ha mai amato.

Elena si palesa "con velo stracciato". Quando Afrodite gli era apparsa mentre delirava, Paride aveva detto: "un abito lacero si posava sul mio ginocchio mentre lei si chinava su di me". Quindi l'abito di Elena, o il "velo", è "stracciato". L'abito dell'apparizione è un sinonimo del "velo" di Elena? "L'abito strappato", in entrambi casi, è un simbolo? Paride ha accettato e deve accettare "un abito lacero" o una manifestazione incompleta o parziale della visione, ma Elena era soave ed elegante, il suo "abito la fasciava", mentre "scendeva dalla prua dipinta". Lui dice: "Il tuo sandalo brillava d'argento e per questo riconobbi te che avrei riconosciuto ovunque". Adesso però lei ha assunto attributi altrui. Certo, Paride si era riferito a sé stesso e ad Elena come "Adone e Citerea". Ora però le rinfaccia: "hai l'ardore di impersonarLa?" Elena lo abbandona. Sentiamo quanto abbia rinunciato, coi suoi "sandali argentati", ad ogni pretesa verso il mondo e alle rispettive affiliazioni di un tempo. Incede, "scalza verso la porta".

Così poco era il Suo potere, da osare
apparire al mio cospetto,
con abito strappato, con velo stracciato?

eri soave al crepuscolo,
mentre scendevi dalla prua dipinta
al livello dei rematori,

il tuo sandalo brillava d'argento;
e per questo, riconobbi te
che avrei riconosciuto ovunque;

eri soave ma non semplice,
il tuo abito ti fasciava
come un'immagine in Egitto;

da quanto tempo siamo qui?
se ho rievocato Enone,
ho usato un altro nome; sei tu l'altra

o hai l'ardore di impersonarLa?
tu che eri soave e fresca,
coi sandali argentati, adesso incedi

scalza verso la porta;
fermati; svanisci nell'aria fine;
spezza l'incantesimo;

dissolviti come fuoco;
non ripetere
il gesto inimitabile di Afrodite

Libro Quattro

[1]

E così, Elena trova la strada verso un altro amante, la cui storia non è a noi familiare quanto quella di Paride e dei primi pretendenti. Perché Elena, scopriamo, era una bimba quando Teseo, il leggendario re ed eroe, la carpì da Sparta. Aveva lasciato Elena con sua madre, quand'era andato ad aiutare l'amico Piritoo a strappare Persefone dall'Ade. "Ci eravamo giurati di sposare soltanto le figlie di Dio, Elena-Cigno e l'Eleusina Persefone". Durante l'assenza di Teseo lanciato in questa "folle avventura", i Dioscuri, fratelli di Elena, la salvano e la riportano a casa.

Teseo: Come sei giunta qui, Elena,
lo sai?
soffiata dal vento, dalla neve?

vieni qui, avvicinarti;
sei un fantasma?
scomparirai?

il braciere ti scioglierà?
hai paura dei tizzoni?
Sono Teseo, ricordi?

ti lasciai con Etra, mia madre;
cosa ne fu di lei?
i Dioscuri la resero tua serva

quando ti riportarono indietro -
ahimé – misero me,
mi assentai per una folle avventura,

il ratto di Persefone
dall'Ade, per ricambiare l'aiuto
che Piritoo mi aveva dato,

per carpirti da Sparta;
ci eravamo giurati di sposare soltanto
le figlie di Dio, Elena-Cigno

e l'Eleusina Persefone;
scampai l'ira di Plutone,
ma Piritoo fu fatto prigioniero;

poi il Minotauro, Arianna, il Labirinto,
Ippolita e le Amazzoni,
Fedra di Creta;

questi son solo nomi,
dove vanno, i nostri vecchi amori,
quando l'amore si placa?

e tu? guarda - sì - sei qui -
mi amavi ad Afidna,
dove con Etra, mia madre, ti lasciai?

Devi avermi amato almeno un po',
fragile fanciulla com'eri allora,
quando i tuoi fratelli ti trovarono.

Teseo enfatizza questa storia e, filosoficamente, le sue altre avventure meglio note. Le storie d'amore, ci dice, sono ormai sbiadite e distanti, ma il ricordo di eroi, Ricerca ed Argo è ancora vivo e stimolante. Elena appare "soffiata dal vento, dalla neve" e i suoi indumenti la fasciano, dice Teseo, "come le pieghe scolpite della Pallade, benché logore". Seppur guidata da vento e neve, Elena pare aver assunto cenni dei tratti della dea ateniese e della sua "statua d'ulivo che dirigeva la Ricerca". Forse ricorda anche a Teseo il precedente incontro con Ippolita, devota di Artemide, nei suoi "stivali da cacciatore".

Tale è la legge qui,
forse ovunque, non lo so;
(vieni, scrollati la neve dal manto,

se temi il mio tocco;
una mantella da pastore?)
tale è la legge qui, forse ovunque,

per cui solo Amore, l'Immortale,
riporta amore ad antico-amore,
ravviva una scintilla del passato;

ti avevo quasi dimenticato, Elena,
ma, in amore, ero insicuro,
solo gli eroi restavano,

la Ricerca e l'Argo;
resta lì, resta lì,
sei il Palladio,

la statua d'ulivo
che dirigeva la Ricerca?
sei cresciuta, i tuoi abiti ti fasciano

(ora hai lasciato cadere la mantella),
come le pieghe scolpite della Pallade,
benché logore, e i tuoi piedi delicati

indossano stivali da cacciatore;
dove sei stata? cosa ti ha portato qui?
cosa ti ha trattenuto là al freddo?

[3]

Però Elena deve rinunciare alla mantella ed alla "tenuta da cacciatore". È perplessa, scossa e molto stanca.

Questa è Atene, o lo era o lo sarà;
non temere, non t'immolerò
su un altare; il mito tutto, l'unica realtà

dimora qui; prendi questo scranno basso:
così seduta, sei Demetra;
fu sua figlia, tua sorella

a farmi perdere Elena; tutti, tutti i fiori
di Enna stanno nelle tue lacrime;
perché piangi, Elena?

quale sentiero crudele hai solcato?
queste pesanti cinghie,
fammele slacciare;

anche tu cercasti di Persefone
la desolata via di ghiaccio per la morte?
ti sei ferita ai piedi

in questa tenuta da cacciatore;
chi indossava questi stivali improbabili?
su - su - lasciati allietare dal fuoco;

sceglirai dall'armadio di cedro,
le tue scarpe bordate di lana?
o vuoi ch'io scelga per te?

"Si esprime una dea", dice Teseo. Ma è piuttosto l'Elena bambina a dire: "Volevo tornare a casa". Ha litigato con Paride, ha lasciato Achille, per quanto avesse "trovato la perfezione nei Misteri". Occorre qualche correzione. Simbolicamente, Teseo slaccia le "grevi cinghie" e scopre che Elena "si è ferita ai piedi", ma si beffa di lei e delle sue pretese, la "roba" presa in prestito. Le troverà delle scarpe orlate di lana, i tizzoni ardenti nel suo braciere la ravviveranno, insieme dimenticheranno e insieme ricorderanno.

Una dea parla; quindi dal trono
dinanzi ad un altare di fuoco (sta il mio braciere),
una dea osa rivelarne l'anima;

"nell'intera mia ricerca" (dice),
"l'ombra ha seguito la stella;
e ovunque così è stato;

volevo tornare a casa,
trovai Paride"; "Paride?"
"Non posso ancora, ancora, ancora

A raccontare la storia
della Caduta di Troia;
conosci Achille?"

"era con noi sull'Argo?"
"Non lo so;
L'amore è insensato e insaziabile,

trovavo la perfezione nei Misteri,
ma mi mancavano gli alberi familiari,
volevo sentire il vento, sentire

neve, abbracciare un antico
pino contorto, quindi imboccai
una lunga strada di montagna

che lui chiamava Ida;
trovai nella rimessa fuori,
quando varcai la soglia,

questa mantella, lui era pastore,
e i miei piedi, coi lividi nell'oscurità,
sembrarono trovar da sé

queste scarpe maldestre;
ridi se sei Teseo,
come credo tu sia,

perché un tempo ridesti,
trovando una Fanciulla
(Elena, ovvero)

imbrigliata tra le reti
tirate dai tuoi cacciatori";
" – ci giocasti il bottino - "

" - per liberare gli uccelli - "
" - e rimanesti imbrigliata - "
" - questo è Amore".

C'è il paradosso degli anni. Elena e Paride, nel tempo, hanno all'incirca la stessa età. Però Elena, avendo varcato la soglia egiziana, scopre al suo ritorno (sebbene dica: "ho versato i miei anni su Leuké") di essere incomparabilmente più vecchia in percezione e comprensione dell'amante di un tempo. Il nobile eroe-re Teseo le troverà la soluzione. "Il mito tutto, l'unica realtà dimora qui".

Ridi se sei Teseo, come credo tu sia,
(chi aveva mai calzato queste scarpe impellicciate?)
ridi Teseo, uccidi un altro Minotauro;

i misteri si sbrogliano
solo per ritessersi?
no, non mi dispero,

non piango davvero,
ho perso l'Amante, Paride,
solo per trovare il Figlio;

vecchi, vecchi, vecchi, sono i Misteri,
anche se ho versato i miei anni su Leuké,
come qui ho lasciato cadere questa mantella,

il mio cuore si é congelato, sciolto,
rimodellato, ricristallizzato
nei fuochi dell'Egitto,

o nel fuoco della Morte,
la pira funeraria degli eroi greci;
Lui, l'unico

nato da me ed Achille,
nostro Figlio; ma ce n'è un altro,
singolo, solo, fiero e appartato,

non Greco ma Troiano;
odiava Achille; Achille
non era suo padre,

né io, Ecuba, sua madre;
odiava Ecuba?
l'aveva esposto sull' Ida,

come Edipo, per morire;
dimmi, padre-dio,
come potrei esser sua madre?

Come riconciliare Troiano e Greco? È di Elena soltanto l'annoso problema. Sul serio, su Leuké, i morti devono riconciliarsi, l'uccisore con l'ucciso. Achille? Paride? La freccia troiana come quella greca, dev'essere ri-destinata. Perché come dice Teseo: "la Guerra ci ha sfinito, resta solo la Ricerca".

Una cosa, Elena, è uccidere la Morte,
altra cosa è tornare
tra le spire intricate del Labirinto;

il cuore? brace, cenere o fiore,
sei la sorella di Persefone;
aspetta - aspetta - devi aspettare nel buio invernale;

dici che non è buio qui?
dici che le braci creano immagini felici
e che lui ti ha evocato Troia;

c'è stata battaglia sulle scale?
non ricordi altro,
era tutto un sogno fino all'arrivo di Achille;

e questo Achille?
in un sogno, ti ha svegliato,
eri sveglia in un sogno;

dici che questo sogno di veglia
bastava, finché non arrivò sua madre
Teti o un'altra - era sua madre

a convocarti qui;
è la sua isola, Leuké,
o di Afrodite? poco importa,

amata figlia, siamo insieme,
sfiniti dalla Guerra,
resta solo la Ricerca.

[7]

Ma Teseo, il leggendario re-eroe di Atene, sforzandosi di aiutare Elena a rispondere alle domande ch'ella si pone ed a "riconciliare Troiano e Greco", pare incline nonostante o forse a causa dell'Argo e la Ricerca, a simpatizzare per la causa troiana piuttosto che per quella greca. Chiede di Paride: "Perché odiava Achille?" e risponde: "odiava la piaga delle lance e la presa di Troia-città".

Paride era il preferito di Cipria, dici,
per questo, lui è suo figlio, Eros,
o volendo, Adone, sono una cosa sola;

tu, Elena, non hai mai saputo combattere Amore;
perché sei fuggita? ma sono lieto
che la sua rabbia ti abbia portato qui;

avvicinati, vieni verso Teseo,
finché il suo cuore-in-tempesta non si sarà placato;
Paride ti ritroverà, mai dubitarlo;

perché odiava Achille?
di certo sai la risposta,
odiava il suo rivale in Guerra,

odiava la piaga delle lance
e la presa di Troia-città; come altrimenti
se era il tuo primo Amante?

Teseo coglie il pericolo nella sintesi che fa Elena della propria apoteosi. "Una cosa, Elena, è uccidere la Morte, un'altra è tornare". Lei è tornata, ha parlato di Paride come Eros-Adone - "quale scarlatta, quale viola, qual fuoco", esclama Teseo. Ma Elena lo contraddice, il fuoco è "più splendente del sole a mezzogiorno, benché più bianco del gelo". Di nuovo, questo è il "lampo nel cielo a mezzogiorno che acceca il sole". Teseo pur capendo che "era tutto un sogno fino all'arrivo di Achille", richiama, rivitalizza e risveglia Elena. "Anche uno Spirito ama ridere, hai riso con Achille? No".

Quale fiore dall'acqua cheta?
ninfea, dici;
quale fiore con corona d'oro

o un cuore o un fulcro o una zona,
un fiore nel fiore;
quale scarlatta, quale viola, qual fuoco

di rosa e lucente ciclamino;
nessun di questi, nessun di questi, dici,
ma più splendente del sole,

più splendente del sole a mezzogiorno,
benché più bianco del gelo,
più bianco di neve,

più bianco del bianco banco di sabbia
posata come tritio di conchiglie,
polvere di conchiglie -

- polvere di crani, dico io;
qual bellezza, quale estasi, quale pericolo,
è troppa l'ansia dell'attesa,

troppo alta la freccia, troppo teso l'arco,
anche uno Spirito ama ridere,
ridevi con Achille? No.

Libro Cinque

[1]

Elena deve rinascere, quindi; a sua anima deve tornare interamente nel suo corpo. Nella sua esperienza emotiva è stata "troppa l'ansia dell'attesa". Teseo rievoca nomi del proprio passato: Arianna, Fedra, Ippolita, come per controbilanciare o pareggiare i Menelao, Paride, Achille di Elena "con pedine d'osso o pietra". Ma "dei molti, molti nel-mezzo?" chiede. "Il ricordo di incontri mozzafiato con quelli intra-visti" deve equilibrare e compensare un'esperienza primaria troppo intensa.

Ce n'era sempre un altro, poi un altro e un altro ancora,
vogliamo abbinarli come giocatori d'aliossi
con pedine d'osso o pietra,

la fatalità dei numeri?
il primo? l'ultimo?
e dei molti, multi-nel mezzo,

incontri importuni, mozzafiato
con quelli visti a metà,
il vento gonfia una vela

e la vela svolazza
e un mezzo equilibrato,
che tende la vela,

e poi la vela si perde,
e abbiamo solo supposto
o supposto a metà

voltando lo sguardo,
di chi fosse il vessillo (dipinto sulla prua)
di quel nome che, anch'esso, sarà

un eterno enigma;
chi era? chi ho visto?
l'incarnazione dell'ospite,

smarrito, Arianna, Fedra, Ippolita?
o forse era Elena diretta in Egitto,
o Elena al ritorno,

o Elena via-mare,
prossima a Troia? era una di queste
o tutte e tre? riflessioni...

e una testa semi-voltata per guardare
una sterna vacillante, una manica,
la piega di un abito, senza parole, senza sussurri,

men che meno sguardi... o era un gabbiano
che lei guardava, un airone, un corvo
o un piviere? la colonna eclissata

dall'ombra più scura,
per il bianco barlume sovrastante,
di marmo assoluto,

un certo bagliore di panno,
una certa caviglia,
una tracolla su una spalla?

ricorda queste piccole reliquie,
come su una spiaggia, cerchi
una perla, una pietruzza,

un pettine, una tazza, una ciotola
mezza-piena di sabbia,
dopo un naufragio.

[2]

Elena deve ricordare altri amori, piccole cose, "una perla, una pietruzza, un pettine, una tazza, una ciotola", e lui le dice che dovrà "tornare alla Conchiglia, tua madre, Leda, Teti o Citerea". Teseo le dice che è come una farfalla, "una Psiche con ali quasi-asciutte".

Quale uccello fu, mai, meno bello dell'uomo?
vivi con il Cigno, tuo genitore,
torna alla Conchiglia, tua madre,

Leda, Teti o Citerea;
Achille o Paride?
oltre Troiano e Greco,

c'è la nuvola, il vento, l'Amante
che cercavi nella neve;
sono a metà strada da quell'Amante,

quindi riposa - riposa - riposa -
qui, siamo a metà della montagna,
la montagna oltre la montagna,

la montagna oltre Ida;
hai trovato la via oltre la disperazione,
ma non guardare indietro,

né attraverso i mari divisorii
verso la sabbia e i geroglifici,
né oltre (sebbene più vicino)

verso le Torri e le Mura annerite,
non c'è nulla da temere,
non sei lì né qui,

ma tentenni
come una Psiche
con ali quasi-asciutte.

Così, come per assicurare, per rinvigorire questa Psiche, questa rediviva, Teseo le racconta la sua storia, e per placare le sue paure de "le Torri e le Mura annerite", ricorre al suo terrore primordiale. Ma il Minotauro, col senno di poi, si rivela "un futile capriccio, un sogno, un Centauro".

Ce n'era sempre un altro, poi un altro e un altro ancora,
erano nodi nel filo,
o meglio, ciocche di lana canaposa

che misi nel borsello:
un nodo dopo l'altro,
gli diedi un nome, Etra, mia madre -

e gli altri?
all'epoca li ricordavo,
poco dopo li scordai;

erano i nodi nella trama
di vario tessuto e colore
che Dedalo passò ad Arianna;

lei mi aspettava
sulla soglia, fossi mai tornato
dal Mostro - il Minotauro?

piccola mia, un futile capriccio,
un sogno, un Centauro,
allucinazione d'infanzia;

così fummo riportati,
indietro, a ritroso,
ed oltre, alle isole beate

e ancor oltre, al Lete,
ed oltre l'oblio
verso una nuova memoria

e oltre la nuova memoria
fino all'oppio dell'oblio,
quando la scintilla del pensiero si spegne,

solo l'estasi dei campi immortali,
(la chiamavano Morte);
avevano proseguito, i restanti,

il sette ed i sette
chiesti come tributo;
Creta? magia: Atene? pensiero,

il diletto dell'intelletto,
ma cos'è il pensiero
per l'oblio?

[4]

La montagna, la realtà, pare sostenere Teseo, deve svegliarci dal sogno, “l’oppio del non-ricordo”. La magia di Creta era un lascito egiziano. Parnasso, v. pensiero creativo Greco non deve imbrigliarsi nel Labirinto o dissolversi o venir dilavato da “l’antico Nilo”.

L'ho forse visto dormire tra l'erba,
gentile come la nobile bestia d'Europa;
era mito o finzione,

un'invenzione di Dedalo,
come persino il Labirinto?
oppure è vero

che gli assestai il colpo finale?
ed è vero, come rivendicai poi,
che avevo ucciso Egitto?

Creta avrebbe sedotto la Grecia,
Creta aveva ereditato il Labirinto dall'Egitto,
l'antico Nilo avrebbe allentato

il tessuto di Parnasso;
era vero? credo di averli chiamati,
annodando i fili accesi,

Imetto, Parnete, Licabetto,
anche mentre il tuo Guardiano (mi hai detto)
ti associava a Citerone.

Nel frattempo, pare che Elena sia rimasta sempre seduta davanti ai tizzoni ardenti. "Prendi questo scranno basso", aveva detto Teseo, e insiste: "vuoi che porti il divano basso più vicino al braciere?". La ricoprirà con un vello o, se troppo pesante, con "morbida lana intrecciata", per permetterLe (alla "mia Psiche") di "sparire nella tela, nella conchiglia, di reintegrarsi". È al sicuro, non deve aver paura "di rievocare il trauma dell'Ariete di ferro, la crepa nel Muro" o allo stesso tempo è libera di dimenticare ogni cosa. Ma l'unica risposta di Elena al proposito è "mai... Achille".

Riposa qui; vuoi che avvicini
il divano basso al braciere,
o ti stenderai là,

contro le pieghe di viola
accanto alla parete? tremi,
ti reggi, in piedi? cammina, allora,

o' sonnambula; è questo vello
troppo pesante? prendi la morbida lana intrecciata;
avvolta da questo scialle, mia farfalla,

mia Psiche, scompaia nella tela,
nella conchiglia, reintegrati,
non aver paura di rievocare

il trauma dell'Ariete di ferro,
la crepa nel Muro,
le Torri in fiamme,

urla e dissacrazione
degli altari; qui sei al sicuro;
ricorda se vuoi ricordare

o dimentica... "mai, mai",
esali, mezza in trance...
"Achille".

Ci sono nomi nuovi, Criseide, Deidamia, Briseide; sembrano lontani dalla nostra idea di Achille. Neanche la storia di Polissena, la principessa troiana, sacrificata per placare lo spettro di Achille, pare altresì rilevante. Teseo inizia a "ricordare la storia". È un'altra storia. Pare volutamente sganciarsi dal flusso della coscienza nostra e di Elena. Perché? Le ha detto che con lui era al sicuro. Le ricorda che "ha trovato la vita qui con Paride". Il suo Achille che si sofferma con Polissena ("lascialo con gli asfodeli") non è l'Achille di Elena "sulla spiaggia desolata".

Comincio a ricordare la storia,
ricordo ciò che ricordi tu?
ma potevi sapere del sacrificio

di Polissena, figlia di Ecuba,
la sorella di Paride? potevi sapere
che Achille la desiderava

e lo spettro di Achille
ne chiedeva il sacrificio?
suo figlio la uccise,

c'era Criseide, sacerdotessa di Apollo,
e sua moglie, Deidamia,
la madre di Pirro,

e Briseide - e cos'altro?
tutte sacrificate in un modo o nell'altro;
post-mortem, se il suo spirito desiderava

Polissena, perché mai pensare
che l'avesse lasciata? per delusione?
lascialo con gli asfodeli,

hai trovato la vita qui con Paride;
amavi fratello e sorella,
e non solo (la storia si svela da sola),

Pirro, suo figlio, sposò tua figlia;
"Ermione? giammai, era Oreste ad amarla,
figlio di Clitennestra, mia sorella";

come fai a saperlo?
sai leggere il passato
come una pergamena?

Elena ha sentito le sue parole, ma giace "in quiete come la neve, accumulata fuori". Le parole di Teseo coi nomi delle quattro donne "sacrificate in un modo o nell'altro" pare non l'abbiano neanche raggiunta. Può solo chiedere: "il tizzone sfavilla nel cuore della neve?" e poi rispondere: "c'è una voce dentro di me, ascolta - lascia che parli per me".

Viene a me, qui distesa,
viene a me, Elena;
vedi il panno che si muove,

o le pieghe, al mio respiro?
no, io respiro piano,
giaccio in quiete come la neve,

alla deriva; come ho trovato
la soglia? marmo e neve
una cosa sola; è un palazzo di neve, questo?

il tizzone sfavilla
nel cuore della neve?
sì - ho fluttuato qui,

soffiata (hai chiesto) da quale dolore invernale?
ma non è dolore;
avvicinati, più vicino;

mi senti? sussurro?
c'è una voce dentro di me,
ascolta - lascia che parli per me.

È una voce eroica, quella di Elena di Sparta. Gli amori di Achille, gli amori di Elena di Troia sembrano effimeri e irrilevanti accanto alla devozione e dedizione nutrita per "la furia del mare, il tuono della battaglia, le urla e le Mura".

Teseo, padre-dio, cosa ne è di quello
e quell'altro, di cui parli,
gli amori di Achille?

m'importa? nulla più m'importa
e nulla più importava a lui
quando mi trovò;

o' flutto del mare,
o' mareggiata
o' brama possente

della prua-di quercia,
lo scricchiolio delle travi-di-quercia,
l'oscillare dell'albero,

era solo una piccola barca, l'ultima,
(sì, la chiamavamo caravella),
eppure era una Nave capace di tutto;

gli Spiriti viaggiarono con lui?
o erano arrivati prima?
però ascolta - non importa,

a loro, a me ed Achille
nulla più importava;
o' furia del mare,

tuono della battaglia,
le urla e le Mura
e le frecce; o' bellezza di frecce,

ciascuna fonte di tregua, sollievo;
amo la Guerra?
è Elena, questa?

Libro Sei

[1]

Di nuovo, la "voce" sembra parlare per Elena. Stavolta è una voce lirica, un canto piuttosto che una sfida. Ci riporta in Egitto ma in modalità greca. Iside è Cypris (Citerea) e Iside è Teti. Zeus-Amon è il padre di Iside-Teti-Afrodite (Cypris). Non riusciamo a capire del tutto questa evocazione, i ritmi devono esprimere sé stessi e le allitterazioni, Cypris, Teti, Nefti, Iside, Paride. Proteo, il leggendario Re d'Egitto, come scoperto in precedenza, assume varie sembianze. Sapeva "palesarsi in guisa d'Achille"? Nel caso (la domanda non è espressa ma implicita), sapeva palesarsi in guisa di Paride? Inoltre, possono i due opposti (uccisore e ucciso) fondersi in uno, quell'Uno: l'Assoluto? Quest'ultima domanda è implicita ma non formulata dalla frase o strofa finale, "Amon generò Amor".

Cypris, Cypria, Amor,
le parole ripetono a oltranza,
cosa vuole, questa Cypris,

poiché Cypris è Teti;
non cercare un'altra Stella (dice lei),
o' Elena, amata di Guerra:

Guerra, Ares, Achille, Amor;
Karnak era il suo tempio
Zeus-Amon era suo padre, mio padre,

il suo tempio è il nostro tempio,
là, cercai Clitennestra;
chiamai mia sorella, Astarte

o Nefti, gemella di Iside,
e Iside è Cypris, Cypria;
cosa vuole? perché Paride?

perché viene ad abitare
questo mio sogno, la mia mezza-trance,
la mia trance, Nefente, non-ricordo?

(le parole ripetono a oltranza,
Cypris, Cypria, Amor);
Paride non era amico di Achille,

possibile che Achille sia padre di Amor,
generato da Amore e Guerra?
(le parole ripetono a oltranza);

Proteo era suo padre?
sapeva Proteo, re d'Egitto,
dai molti nomi e molte forme,

palesarsi in guisa d'Achille?
fermati - o' voce che m'imbecchi strofei,
fermati - com'è possibile?

se Teti fosse Cypris, Cypria,
(dici) chi potrebbe non essere Achille?
nel tempio, nel buio,

nella fragranza dell'incenso,
senza tocco, senza verbo,
con un pensiero, Amon generò Amor.

[2]

Adesso Elena pone la questione: "le età giovane e matura, devono scontrarsi?" L'eroica Elena Spartana aveva, come il re-eroe Teseo, "valicato la frontiera, la vera soglia". Teseo aveva completato la Ricerca del simbolico Vello d'Oro, Elena la sua Ricerca dell'Amore. Ma in entrambi i casi, c'era un nemico da battere, "lo chiamavano Morte". "- e poi? la via d'uscita, la via del ritorno, la via di casa".

Paride era la mia giovinezza - non capisci?
le età, giovane e matura, devono scontrarsi?
ma come riconciliare

il magnetico Achille, d'acciaio-vestito
con il melograno in fiore?
A Rodi (disse Paride) mi chiamavano

Dendrite, Elena degli alberi;
può la primavera dimenticare l'inverno?
non c'era inverno in Egitto,

ma io valicai la frontiera,
proprio la soglia che avevi varcato tu
in cerca del Minotauro;

era Achille il mio Minotauro?
un sogno? un sogno in un sogno?
un sogno oltre il Lete?

Creta? magia, dici,
e Creta ereditò il Labirinto,
e Cret-Egitto dev'essere distrutta,

conquistata o sovvertita - e poi?
la via d'uscita, la via del ritorno,
la via di casa.

[3]

Quindi "Eros? Eris?" sono di nuovo in equilibrio nella mente di Elena, o Eros e la Morte.

Esiste nessuno più forte della madre di Amore?
Ce n'è un'altra? Discordia, Conflitto?
Eris è sorella di Ares,

il cui figlio inespugnabile è Eros;
Ares tramandò le sue frecce
ad Eros come ad Eris?

o' punta-di-fiamma, o' feroce, o' fulminea
ardente, distruttibile furia
della sfida al più giusto;

o' punta di fiamma, o' feroce,
distruttiva freccia di Eros;
o' beatitudine della fine,

Lete, Morte e non-ricordo,
o' benedizione del definitivo
indiscusso bacio nuziale.

Ed Eris è di nuovo questo marchio-a-fuoco, ed Eros è di nuovo il "figlio inespugnabile". Come riconciliare gli opposti? Elena si impegna a farlo, con esiti alterni. Forse, per lei, la transizione è possibile, o la "sottile genealogia". Per noi, "non è cosa facile da spiegare". L'assassino diventa figlio della vittima, "Achill-Elena incarnati". Questa forse è una pre-visione da parte di Elena del tradizionale Euforione che verrà. Ma abbiamo la sensazione che Elena tornerà al concetto originario o a una nuova rivelazione del "massacro degli eroi".

Paride era maledetto come Elena;
sua madre sognò un marchio-a-fuoco
e le Torri in-fiamme

e Guerra fu; Ecuba come Giocasta
fu sovvertita (da Paride, da Edipo,
il figlio); o' la tela è certa

e il Fato gliene tesserà una,
e il Fato tirerà un altro scherzo
come Ermes, il giullare;

lui della Casa del Nemico,
ultimo re di Troia (non è cosa facile
da spiegare, questa sottile genealogia)

è figlio di Achille, è Achill-Elena
incarnati; lui, il mio primo amante,
fu creato dal mio ultimo;

ti risulta comprensibile?
non fu Pirro, alla fine,
non fu un trovatello dalla Criseide Achillea

o Briseide generato, né un figlio-fantasma
o Polissena; no, non fu il legittimo
Pirro ad uccidere Priamo, padre di Paride,

ma Paride stesso, Paride la cui freccia repentina
(o' Uccisore di Lupi) bucò il tallone d'Achille;
simile ma diverso, eccetto il massacro degli eroi,

ma uno, un altro, l'altro,
incarnato, manifesto Egitto;
lui, marchio-a-fuoco, era nato da Stella,

procreato sotto il manto
nel neo-mortale Achille;
o' Teti, o' madre-marina, io pregai sotto il suo manto,

fammi ricordare, fammi ricordare,
per sempre, questa Stella di notte;
era Teti, la madre-marina

a richiamarmi dall'Egitto, con "Achille aspetta";
cosa potevo saperne: il marchio-a-fuoco, il tizzone,
la Stella, sarebbero tornati - ma altri;

non è cosa facile
da capire, o' padre-dio;
avvicinati, più vicino,

prendi le mie mani tra le tue,
insegnami a ricordare,
insegnami a non ricordare.

Elena si è spinta troppo lontano, o troppo poco. Teseo la richiama dalla sua astrazione, il suo Assoluto, la "Stella nella notte". Il bambino, (come Proteo-Amon) assume molteplici forme. E nel suo caso in particolare, occorre tener conto dei gemelli e delle gemelle. Lei è (o era) un composito di tutti questi, "crescendo nell'Uovo". Zeus-Amon aveva decretato che due dei quattro sarebbero dovuti nascere dalla luce, gli altri due dal buio. Il figlio della luce si sarebbe adoperato per redimere il figlio del buio, "Castore ottenne l'immortalità tramite Polluce, tu cercasti (o cerchi ancora?) Clitennestra in Egitto?"

Elena - Elena - Elena -
ce n'era sempre un'altra, poi un'altra e un'altra ancora;
tanti petali ha la rosa,

o volendo, il nenùfaro,
padre, fratello, figlio, amante,
sorella, marito e figlio;

oltre ogni altro, il Figlio,
il figlio nel padre,
il figlio nella madre,

la figlia-madre, te stessa;
O' Elena, fermati e ricorda,
per non tornare all'altra

e affievolirti, incandescente;
ricorda il tuo padre terreno,
Tindaro; secondo alcuni aveva abbracciato

tua madre, Leda, prima o dopo
Zeus (o Amon, come l'hai chiamato)
posando il seme del Cigno, Elena;

secondo alcuni (lo sapevi?)
il Cigno aveva procreato Elena e Polluce,
mentre Castore e Clitennestra

erano mortali, prole di Tindaro;
così crescendo nell'Uovo,
eri destinata in eterno a conoscere

questa duplice compagnia,
uomo ed eroe, Castore,
dio ed eroe, Polluce,

te stessa altrove,
la magia di Clitennestra;
O' minuscolo mondo, O' mondo d'infinito,

due mortali battono il territorio
per intercettare il cammino
di due demoni; due spiriti

ambiscono a salvare
la sorella o fratello assente;
Castore ottenne l'immortalità

tramite Polluce, tu cercasti
(o cerchi ancora?)
Clitennestra in Egitto?

[6]

Elena non risponde a quest'ultima domanda, né ripudia direttamente Teseo quando le suggerisce di placare la sua intensità emotiva, per non "affievolirsi, incandescente". Piuttosto, paragona Teseo ad Achille, e chiede: "come s'incrociarono gli archi? come s'incontrarono i cammini?"

Achille, l'eroe-uomo,
Teseo, l'eroe-dio,
è piuttosto chiaro;

mio fratello, Castore,
mio fratello, Polluce,
stella-gemella guida di navi;

Achille con la sirena,
Teti sulla prua,
fermi ad Aulide;

Teseo con l'Argo,
valoroso nella Ricerca;
Achille sconfitto dinanzi a Troia,

Teseo, sempre-vincente;
come si incrociarono gli archi?
come s'incontrarono i cammini?

[7]

Esatto, come? Teseo le risponde. Pare che Teseo ed Achille, come Castore e Polluce, siano stelle-gemelle, o "stella-gemella guida di navi". Si incontrano come gli opposti, buio-luce, vita-morte, morte-vita e così via. Finalmente s'incontrano in "Elena in Egitto" e "Elena per sempre nell'Ellade".

Così, così, così,
come giorno, notte,
come errato, corretto,

come buio, luce,
come acqua, fuoco,
come terra, aria,

come tempesta, quiete,
come frutto, fiore,
come vita, morte,

come morte, vita;
la rosa sfiorita,
la rosa ri-nata;

Elena in Egitto,
Elena a casa,
Elena per sempre nell'Ellade.

Ed Elena capisce, sebbene non sappiamo di preciso cosa capisca. Per lei, "è tutto molto semplice". Dice, "era buio, Achille e guerra, era luce con l'Argo, la Ricerca".

Iside, sì Cipride, il cipresso,
la Tomba di Amor,
la Tomba di Amore;

sì - rompe, il fuoco,
infrange il bianco marmo;
lo vedo, d'un tratto vedo tutto,

la Conchiglia, la Tomba, il cristallo,
Tindaro, mio padre-terreno, e Zeus
o Zeus-Amon in cielo,

ed io son solo una figlia;
no, no, non sono una madre,
che Cipride abbia Amore,

che Iside abbia Horus,
che Leda abbia Zeus,
ed Ecuba, Priamo,

ed Ecuba, Paride,
e Giocasta, Edipo,
e Giocasta, Antigone;

la Sfinge? è piuttosto chiaro;
il cristallo-di-neve rifrange
i sette archi,

(come s'incontrarono gli archi?)
era buio,
Achille e guerra,

era luce
con l'Argo, la Ricerca;
riconciliare? riconciliare?

giorno, notte, sbagliato, giusto?
non serve sbrogliare la matassa,
è molto semplice.

Libro Sette

[1]

Quindi Elena è in pace, ha trovato la risposta, può riposare. Ora Teti che (come Proteo) "può cambiare sembianze", è Artemide, dea-Luna, "la sua sfera è remota, bianca, prossima, è Leuké... lasciatemi qui".

Teti è la dea-Luna
e può cambiare sembianze,
è Selene, è Artemide;

è la Luna, la sua sfera
è remota, bianca, prossima,
è Leuké, è marmo e neve,

è qui; questa è Leuké,
alla-deriva, una conchiglia ma trattenuta
sul suo polo centrale

o la sua orbita;
questa è l'isola bianca,
questa è la conchiglia bucata,

questa è la nave alla-deriva,
questa è la nave a riposo,
lasciatemi qui;

è forse Morte conoscere
questa purezza immacolata,
sicurezza?

Quindi non dev'esserci rivalità con terra o madre cielo. Elena dice, "sono solo una figlia". Non competerà con Demetra per l'unione con il suo Assoluto o con Leda per questo Zeus. C'è un altro Assoluto, quello del "cristallo, centro, stella-ghiaccio". È l'Assoluto della negazione, volendo, o del completamento, "questa purezza immacolata", e quindi in un senso, di Morte. Elena aveva detto: "il mio cuore era stato ibernato, sciolto". - Quindi si paragona a Persefone e riprende la domanda di Teseo: "hai cercato, di Persefone, la desolata via di ghiaccio per la Morte?" Elena risponde di sì: "ho trovato o mi ha trovato Dite".

Sono solo una figlia,
no, non sono Demetra,
seduta dinanzi a un altare,

il tuo braciere, là,
sono Koré, Persefone; dicesti,
"hai cercato, di Persefone,

la tetra via di ghiaccio per la Morte?
ho trovato o mi ha trovato Dite;
nessuna rivalità con Demetra per Zeus,

o con Leda; fui presa
ma mai abbandonata da un altro,
suo fratello, da Ade;

O' impeto del mare,
O' potenza della battaglia,
la distruzione e il maleficio;

fui presa, non da Menelao
a Sparta, non da Paride
a Troia o dopo,

ma da Achille;
può la primavera battere l'inverno? mai;
la primavera casomai vien dopo,

ma il cristallo, il centro, la stella-ghiaccio
dissimula, riflette il passato
ma aspetta con fiducia;

no, padre-dío,
Paride non mi troverà mai;
Io rifletto, re-agisco, ri-vivo;

certo, lui ha rinnovato la mia giovinezza,
ma adesso, solo il ricordo del tizzone fuso
del Buio Assoluto reclama me

che ho conosciuto Morte,
che ho trovato Dite,
che ho abbracciato Ade;

il Sud diventa Nord,
gli insediamenti iperborei attendono;
Achille attende, disse lei;

vaga per le stazioni,
imbocca la strada con potenza,
segretezza, astuzia, tradimento,

da casa-stella a casa;
Achille attende o Ercole o Osiride,
cosa conta?

e a me importa? lascia solo che Teti,
la dea mi tenga per un po'
su questa sua isola, il suo guscio-d'uovo.

Achille è "una lama-di-spada estratta dal fuoco..." Menelao, Paride non erano ancora stati "temprati". Elena pare chiedere, come giungere a un compromesso? Il mio animo o spirito è stato ghermito dal suo corpo, o ancor più miracolosamente, con il suo corpo, da questo "girifalco". Ora chiede solo "tempo per ricordare".

Elena - Ade -
conosci il suo volto?
non è scuro ma chiaro,

una lama-di-spada estratta dal fuoco,
temprata, battuta fino a freddarla,
fredda, fredda, più fredda

della stella-polare;
conosci i suoi occhi?
non sono grotte scure,

come dicono i sacerdoti,
sono grigio-mare, sono il mare,
sbucati da un banco di ghiaccio,

non sono congelati, no,
ma mantengono il grigio brillio del mare;
conosci le sue mani?

(era con te sull'Argo?)
sono potenti ma sottili;
troppo fini per esser forti?

hai visto un girifalco
gettarsi sulla preda?
così la mia gola conobbe quel giorno,

l'acciaio spietato delle sue dita,
quando avevo forza solo per pregare
Teti, fammi uscire, fammi dimenticare,

fammi smarrire...
chi altro potrebbe toccarti
dopo l'Assoluto?

odio? no; amore? no;
il nulla? no, non il nulla
ma un volo sempre più esteso...

ma ancora non andrei,
devo avere il tempo di ricordare
Dite, Ade, Achille.

Accoglierà l'infinito con l'intensa concentrazione del momento. Ha concluso il suo ciclo nel tempo. Ma fuori-dal-tempo od oltre il tempo-luna, ci sono i "circoli-stellari in espansione". Ma non cercherà di fuggire "il momento" con un volo verso l'infinito con "ali selvagge". Riavvicinerà il momento e l'infinito "nel tempo, nel cristallo, nel mio pensiero qui".

Tempo con la sua forma-luna qui,
tempo coi suoi circoli stellari in espansione,
tempo piccolo come un sassolino,

con pedine d'osso o pietra
(cos'hai detto?)
c'era sempre un'altra, poi un'altra e un'altra ancora;

se sono abbastanza piccola,
trattenuta in questa piccolissima sfera,
questo cristallo-luna, questa conchiglia,

se oso rinunciare all'amore-primaverile,
Adone e Citerea, e una stanzetta,
un lume che arde in un vasetto d'onice,

(Paride disse, perché devi rievocare
il fuoco bianco di innumerevoli stelle,
piuttosto che un singolo lume

che arde in un vasetto d'onice),
è per un'altra (hai ragione,
padre-dio) e un'altra;

ma la Visione non è Proteiforme,
è attuale, salda,
ogni stazione divisa, ogni linea tirata,

ogni pilastro eretto,
ogni portico al livello delle rocce,
e le pietre dei gradini portano a un trono

o ad una pozza, uno specchio
e un riflesso...
è la via-stellare,

non sarò lanciata
con ali selvagge,

porterò a me gli Iperborei,

accoglierò l'infinito
nel tempo, nel cristallo,
nel mio pensiero qui.

[5]

Il Tempo-nel-tempo (tempo personale) tuttavia, come il tempo-stella (eterno) sembra altrettanto incalcolabile ad Elena, senza Achille. Ma per un miracolo di ri-adattamento, tramite il suo contatto con Teseo, "la Ruota è ferma". Dice Elena: "la Ruota è piccola come il fermaglio-da-spalla d'oro, che indossavo da ragazza". Eppure la Ruota è il grande cerchio dello Zodiaco con il suo "profilo di eroe e bestia", che Achille scoprì essere ancora "le stelle familiari", mentre l'albero maestro della caravella, la nave-morte li misurava, "immagine per immagine".

Achille, ebbene,
passando da sfera a sfera,
ebbene, per la via lunga;

completerà il suo compito,
le dodici fatiche di Ercole,
in dodici eoni, in dodici anni,

in dodici giorni,
ebbene, Ade-Ercole,
la via lunga;

per me, la Ruota è ferma,
(mi trattiene qui),
la Ruota è piccola

quanto il fermaglio-da-spalla d'oro,
che indossavo da ragazza;
la Ruota è un gioiello,

incastonato in argento; per me
la Ruota è un sigillo...
la Ruota è ferma.

Quindi “immagine per immagine”, Elena è pronta a leggere il copione-stellare, come aveva fatto Achille. Paride tornerà, lui “riflette il passato” ed Elena com’era “prima del Mistero ultimo”. Ma Elena nella sua testa, o “nel mio cristallo”, come la chiama, è pronta a “vedere oltre”. A connettere le immagini nel tempo con le immagini nell’eternità, “aggirandomi nei paraggi, per decifrare il copione-Amon”.

Ma sì, hai ragione,
Paride tornerà
ma come la luce-di-rosa,

un segmento, separato
dal sette prismatico
del cristallo bianco;

sì, tornerà,
il cristallo rifletterà il passato
e quel presente-nel-passato,

il nostro incontro su Leuké;
non è smarrita,
l'Elena di Rodi, Dendrite;

Paride ha trovato Elena
com'era prima
del Mistero ultimo,

il fulcro sfavillante
della lama-sole, il tizzone,
Achille in Egitto;

ma io vedrei oltre,
rinnoverei la Ricerca,
mi sigillerei con il Busto,

il cerchietto, la Zona stellata;
aggirandomi nei paraggi,
per decifrare il copione-Amon,

quindi leggerei qui
nel mio cristallo, lo Scritto,
misurerei lo spazio-stellare,

proprio come Achille
misurava le stelle
con l'oscillazione di un albero maestro,

proprio come Achille contava,
immagine per immagine,
il profilo di eroe e bestia.

[7]

Vedrebbe e sarebbe. Per quanto libera da restrizioni-del-tempo e Ruota, è pronta a sopportare o condividere le "fatiche" di Achille, quali esse siano. Allo stesso tempo, avrebbe "vagato per i tempi delle stelle". Ciò non è possibile solo con la riflessione e la meditazione. "Qual era il compito di Elena?" Non può dirlo con esattezza, se non che grazie al potere e la tenerezza di Teseo, "si è concluso".

Vagherei per i tempi
delle stelle, suoi famigliari;
cercherei, troverei,

sopporterei con lui,
le dodici fatiche,
conquistando Cinghiale, Cervo, Leone;

qual era il compito di Elena?
lo sappiamo?
solo che si è concluso

quando sbucò dalla neve,
oltre la soglia,
e ti trovò qui.

[8]

E adesso c'è una preghiera, una preghiera indirizzata all'eroe-re Teseo (O' padre-dio), piuttosto che come all'inizio, all'astrazione più distante, "Amon, Omni-padre". La preghiera verrà esaudita, Elena lo sa. È una semplice preghiera per Achille, "che trovi la via".

C'è una preghiera,
che trovi la via;
O' padre-dio, avvicinati,

aiutami ad accelerare la nave,
deve navigare lontano, lontano;
aiutami, Maestro di Argo,

a ri-allestire la flotta,
affinché non si perda alcun eroe,
insegnami a ricordare,

(c'è una preghiera,
che trovi la via),
insegnami a non ricordare.

EIDOLON

Libro Uno

[1]

Perché eidolon? Alla fine del primo libro, appare Teti, o l'immagine o eidolon di Teti esorta Elena a lasciare l'Egitto. Adesso, dopo la riconciliazione con il tempo, il tempo greco (attraverso i consigli e la guida di Teseo), Elena è richiamata in Egitto. È Achille, che la chiama - o l'immagine o eidolon di Achille che è "costretto a dire, Teseo mi comanda".

Achille: Costretto a cercare altro
Cinghiale, Cervo, Leone,
un altro mostro-del-Mare,

altro Toro, altro Bove,
altre Mele, un'altra Amazzone
con la sua zona-stellare,

comandato da Formalhaut,
l'Iniziatore, reale, sacro
Sommo Sacerdote dei riti-d'amore,

più antico della cittadella di Troia;
costretto a cercarti qui,
perché non hai mai lasciato l'Egitto;

costretto a dire, in Egitto,
siamo ad Eleusi,
Elena è Persefone,

Achille è Dis,
(il greco Iside-Osiride);
costretto a pregare,

come davanti al grande altare,
che è il tuo divano qui;
costretto a esibire

una fiaccola, fiamma, torcia;
costretto a dire,
Teseo mi comanda

[2]

Achille ricorda ad Elena come Teti, nel primo caso, l'aveva convocata con "Achille aspetta". Lui attende, non come Signore di Legioni, "Re dei Mirmidoni", bensì dedito a un nuovo Comando, quello del "reale sacro Sommo Sacerdote dei riti-d'amore".

Chiedi come sei arrivata qui;
i servi di Teseo ti hanno portato il divano,
in silenzio, posando gli artigli-leonini

sui gradini; piano
come quelle zampe-leonine sulla sabbia,
Teseo e Achille

hanno sollevato il catafalco, il feretro,
e tu dormiente, sfinita
dalla lotta, il tuo sforzo

per capire Leuké, la luce;
in silenzio, Teti comandava,
Teti nella sua guisa di madre-marina

che per prima ti aveva convocato qui
con le attese di Achille;
ho aspettato dinanzi al portale di ghiaccio,

le porte; sì, eri tornata a casa,
ma il lungo cammino (Teseo mi ha raccontato
della tua preghiera, il tuo Timone),

il lungo cammino (Teseo mi ha raccontato
del tuo Ercole-Achille),
il lungo cammino rievocato

dalla tua brama, la tua preghiera,
che con lui ho sostenuto;
Teti ti ha convocato qui,

Teseo ti ha protetto, rinnovato,
non per il tuo circolo stellato
in una sfera di cristallo,

ma per la fiaccola, che arde qui,
il Timone è un sigillo;
Teseo ha svelato ogni tuo segreto.

[3]

Chi è Formalhaut? Scopriamo che è un sinonimo "dell'Anonimo-dai-molti-Nomi", Proteo, Re d'Egitto. È lo stesso tempio-di-Amon, in ogni quando, in ogni dove, su tutti i piani d'esistenza, siano essi simbolizzati da Atene, l'intelletto, o da Eleusi, i misteri.

Questo è il tempio di Formalhaut,
non lontano da Atene,
non lontano da Eleusi,

eppure Egitto; non lontano
da Teseo, il tuo padre-dio,
non lontano da Amon, tuo padre,

ma dedicato ad Iside
o se preferisci, Teti;
non lontano dalle beate isole,

le Esperidi, o da Amenti;
non lontano da vita-in-morte,
un altro portale, un altro simbolo.

Ma il più recondito mistero della "vita-in-morte", pare, dev'essere bilanciato o mitigato da altre circostanze. Paride, o la voce o immagine di Paride, invita Elena a tornare nella "mia stanzetta". Ancor prima che lei lo lasciasse per cercare Teseo, Paride era stato apprensivo, forse non tanto per paura di perdere Elena verso Achille, quanto per il passaggio definitivo al piano trascendente, la fragranza del "incenso Egiziano soffiato per corridoi infiniti". Adesso egli denigra il "giovane eroe", ricordando ad Elena l'evento di Sciro. Dice, "rivolgiti a Teti". Sarà ironia? È stata Teti per prima, a riconciliare Elena con Achille. Però Paride riduce il valore dell'eroe ad "abiti e ornamenti di donna".

Paride: La tua luna, tua conchiglia, tuo cristallo
era una tomba; Paride? Achille?
lo chiedesti

quando ci riposavamo giorni, notti,
nella mia stanzetta;
Elena, incantatrice,

sei condannata all'incanto?
una spada tagliente mi recide dal passato,
che avevo fuggito - Achille;

torneresti indietro,
torneresti indietro
a mirra, olibano,

storace, sandracca,
l'incenso della magia?
(o quel che vuoi,

lui ti porterebbe
con bianco-papavero,
con nero-papavero,

chiodo di garofano, sandalo;)
rivolgiti a Teti,
la madre-marina,

ricorda come abbelliva il giovane eroe
con abiti e ornamenti di donna,
e come lo nascose a Sciro,

che Achille fugga Troia,
che Achille fugga la morte,
la freccia di Paride.

[5]

Paride è pungente e sprezzante, nel ricordo di quanto gli ha detto Elena. Per legge tribale, il giovane sacerdote uccide il vecchio, il figlio, il padre. Elena aveva rievocato la storia di Edipo, parlando con Teseo. "È molto semplice", aveva detto. Non pare semplice, e la spiegazione di Paride non aiuta granché. Lui evidentemente rappresenta un ordine secondario, che "chiude il cerchio, il triangolo, l'arco spezzato". In questo senso, lui è il terzo dell'inevitabile triade.

Teseo ha parlato; il mito tutto,
l'unica realtà alberga qui;
quindi hai ragione

su Elena-Persefone,
su Plutone-Achille;
ma ce n'era un altro,

incompatibile in vita,
ma che nel mito, chiude il cerchio,
il triangolo, l'arco spezzato,

Dioniso-Paride; avevi ragione,
lui della casa del nemico,
l'ultimo re di Troia,

è figlio di Achille, incarnazione
di ElenAchille; il mio primo amante
era stato creato dal mio ultimo.

Adesso Paride stesso si richiama alla leggenda. Accetterà l'Eroe accreditato, come simbolo-padre, se Elena prenderà il posto di sua madre, Ecuba, la Regina troiana, che lo aveva lasciato "come Edipo a morire". Prima però salverebbe Elena da quello che sembra reputare "un culto-di-morte". Pare quasi preferibile, sembra che dica, una nuova guerra, "nuovi Mirmidoni", che "adunare in segreto, spettri, fantasmi di vecchie legioni". Sebbene l'immagine convenzionale di Paride sia quella di un giovane effeminato, dobbiamo ricordare come egli rivendichi l'appellativo "uccisore-di-Lupi", e il fatto che sia stato scelto come secondo del dio Apollo (o anche come afferma la leggenda, che Apollo si era manifestato a sua immagine) per abbattere "il più grand'eroe in Grecia".

Plutone-Achille - il suo è un culto-di-morte
per trascinarti sottoterra e sempre più giù,
sotto cripta e tomba;

per sorgere in lunghi corridoi,
per rileggere il tuo antico copione?
Cinghiale? Leone? sacrificherebbe

Cinghiale, Leone, Cervo, Uomo,
ebbene, e un'altra Ippolita
per la sua zona-stellare;

lascialo alle vie-del-mare,
lascia che ri-assembli nuovi Mirmidoni,
piuttosto che adunare in segreto,

spettri, fantasmi di vecchie legioni;
ti assegnerebbe a Pitonessa,
Sacerdotessa - non v'è magia

rimasta sulla terra?
ricorda la mia freccia
che trovò il suo tallone;

la fiaccola che avrebbe profferto
è ormai arsa, spenta;
Achille è vecchio, la sua guerra è finita;

la mia guerra? difesa del pastore
contro lupo, pantera,
aquila devastatrice; la sua guerra

era morte di fratello per mano di fratello,
sventura, rovina, piaga, carestia;
la guerra sua? mia? ...di Elena?

se Achille è mio padre
in questo nuovo ordine-spirito,
accetterò l'Eroe

se tu sei mia madre,
poiché io, io fui lasciato da Ecuba
come Edipo a morire;

Giocasta? Edipo? Ecuba, Paride?
questa è la vecchia storia,
nessun nuovo Euforione.

E adesso Paride ripete il nome delle donne che secondo Teseo erano state "sacrificate in un modo o nell'altro". È però il sacrificio di sua sorella, Polissena, che più lo preoccupa. Pare insinuare che questo speciale sacrificio potrebbe avere un parallelo. Polissena era stata uccisa per propiziare uno spettro. Anche il finto matrimonio tra Ifigenia ed Achille valeva a titolo di impegno "alla Guerra e agli eserciti di Grecia". Il suo sacrificio doveva essere ad un vivo, per quanto concetto ostile. Ma il sacrificio di Polissena era stato rivolto a un morto, indi per cui Paride sembra ipotizzare lo stesso per Elena.

Non fu solo Ifigenia,
 (come mi hai raccontato),
 ma ce n'era sempre un'altra, poi un'altra e un'altra ancora,

(ho letto ogni tuo pensiero, le parole
 di te e Teseo insieme);
 ricorda Polissena, dorata all'altare,

ricorda Pirro, suo figlio la uccise;
 dove vagava?
 O' sorella dorata,

sei ancora soggiogata? incantata?
 è forse ogni uccisione
 legata a questo Maestro?

Achille ha parlato, Teseo mi comanda,
 ma dov'è?
 lui ed io contempliamo

una nuova vittima? ci incontriamo
 per defraudare il futuro
 di vita, luce?

(sì, era luce su Leuké);
 ricorda la mia sorella dorata,
 l'hai vista, l'hai amata

come fosse tua figlia,
 ed io, io ero quell'altro,
 Oreste, figlio di mia sorella,

mio figlio, spinto dal Fato;
 ricorda di Clitennestra
 le ultime parole ad Oreste,

ricorda Ifigenia;
ricorda Ifigenia,
ricorda Polissena,

ricorda l'altra, poi l'altra e l'altra ancora,
Briseide, Criseide,
sacerdotessa di Apollo.

Elena sembra svegliarsi di soprassalto - era sogno? delirio? È rimasta stesa dove Teseo l'aveva lasciata, "è tutto com'era prima". Però è sola, sebbene sappia che "Teseo arriverà, se chiamo". È buia la stanza? Si sveglia tra immagini confuse, "un catafalco, un feretro, un tempio di nuovo". È stato vano, tutto il suo sforzo? Qualcuno l'ha sbeffeggiata, "il copione era una trappola". Dove si trova? In "una tomba; una stanzetta?" Il suo cuore, la sua mente son parimenti angosciati. Ma adesso ricorda: "sono inciampata qui sbucando dalla neve". Sì, è "tornata a casa".

Elena: Non vedo Achille,
Paride è lontano, lontano -
è stato un sogno, un catafalco, un feretro,

di nuovo un tempio, corridoi infiniti,
una voce che seduca, una voce che proclami,
il copione era una trappola;

un nome d'incenso,
ma non lo ricordo,
sandracca? sandalo?

il mio cuore che batte,
la mia mente serrata in un cerchio, una fascia
che qualcuno ha definito di cristallo

e una tomba; una stanzetta?
un cero, una candela, poi
un bagliore splendente, una fiaccola

che avvampi lunghe sale,
avremmo ritrovato la beatitudine;
ma lui ci ha insultato - chi? chi?

mi chiedo chi l'abbia detto,
chi ha parlato (nel caso), chi ha risposto;
era stato Paride a sfidare il bacio

del suo stesso frutto?
un nome predetto
porterebbe rovina - rovina?

sono io, Elena, ad aver preso la colpa;
quale fiamma su Troia?
no, è solo il tenue bagliore

del braciere; ricordo,
sono inciampata qui sbucando dalla neve;
mi sono seduta là, giaccio qui,

e tutto è come prima;
Teseo arriverà, se chiamo;
quale fiamma su Troia? ma ci sono mai stata?

Libro Due

[1]

Abbiamo visto il sogno, delirio, trance, estasi. Abbiamo visto Elena in Egitto ed Elena a Leuké, l'isle blanche. Adesso dov'è? Aveva detto a Teseo: "devo avere il tempo di ricordare". Aveva detto a Teseo: "insegnami a ricordare... insegnami a non ricordare". Si percepisce un'equilibrata perfezione intorno a lei, nel suo stato mentale, "con la luce che affiora - ma lungi, lungi dal mostrare profili attraverso la tenda". Questo è un dormiveglia, o un sogno-a-occhi-aperti.

Elena: Perché lo chiamo figlio mio e di Achille?
per via di un tizzone, per via di una Stella?
(è mai esistito tale braciere?)

per via di una vecchia selce
trovata nella borsa,
("pensavo di averla smarrita")

per via della bracciata di stecchi morti
ch'egli aveva raccolto ed erba secca
che mi ero chinata per strappar dalla sabbia

e gettare nel fuoco? ricordo
il crepitio dell'atriplice argentea,
il sale pungente avvicinandomi a carponi

su argillite e bianche conchiglie;
o', ricordo, ricordo,
qui coi tizzoni ardenti,

ma più deboli, sempre più fievoli
con la luce che affiora - ma lungi, lungi
dal mostrare profili attraverso la tenda,

come di una scala - una vecchia persiana
con una stecca rotta? - ma la scala è pari,
sette stecche e sette -

cosa ricordo?
ci siamo incontrati su una costa desolata,
forse lui è vecchio - gli adepti non hanno età,

e Paride ne ha di strada da fare,
essendo giovane, essendo nostro figlio;

eppure cos'hai ottenuto,

o' Paride, bell'incantatore?
ri-vivresti una vecchia storia,
Edipo e il suo padre ucciso,

ri-creeresti Troia
con Elena e non Ecuba come madre;
sono mai stata sui bastioni?

hai mai scagliato il dardo?
Ricordo solo le conchiglie, più bianche dell'osso,
sulla cengia di una spiaggia desolata...

Si, Achille si è espresso, Paride si è espresso. Grecia e Troia si sono sfidate e contraddette nella fantasia di Elena. Aveva detto a Teseo: "C'è una voce in me, ascolta - " Ma non abbiamo la sensazione che Achille e Paride fossero "una voce in" lei. Erano esseri distinti, separati l'un dall'altro e da Elena. Come unirli? E perché unirli? Forse è la stessa forza di opposizione a creare l'intensità dinamica del "grande altare, che è il tuo divano qui".

Achille ha detto, qual era il velo,
qual era il sogno?
invero, Troia mai era stata

prima che venissi qui;
poi incontrai o mi parve di ricordare
un vecchio incanto, un vecchio amante;

sembrava reale finché lui insistette,
che lei era morta, morta, morta,
quando caddero le Mura;

Elena non è mai morta,
o è questa la morte?
Achille ha detto, un catafalco, un feretro,

il grande altare, che è il tuo divano qui
di certo, era la sua voce a parlare,
e Paride lo ingiuriava,

anche se non li vedevo, o forse sì?
le loro parole si contraddicono,
Teseo avrebbe la risposta,

ma no, non chiamerò
finché non avrò rivisto tutto il passato
nella luce nuova di un nuovo giorno.

Gli opposti si sono riconciliati, in realtà, in Teseo. "La lira o la spada? Teseo le ha entrambe". Quando Teseo è, Atene è. Elena dov'è -? Per la prima volta nella nostra sequenza, è a Sparta. Cos'aveva perduto? Cos'aveva guadagnato? Aveva perduto la sua infanzia o il suo infante, la devozione del suo "Signore" o la devozione della maggioranza convenzionale.

La lira o la spada?
Teseo le ha entrambe,
questa è Atene, ha detto;

questa è Atene o era o sarà,
ma o' estasi - fragranza familiare,
rose tardive, mele ammaccate,

ora ricordo, ricordo
Paride prima dell'Egitto, Paride dopo;
ricordo tutto ciò che è passato prima,

Sparta; autunno? estate?
la frasca fragrante? frutta che matura
su un muro? le navi ormeggiate?

avevo tutto ciò, tutto,
la devozione del mio Signore, la mia bimba
che blaterava di un nido-d'uccello,

che giocava con la mia cesta-da-cucito;
i rocchetti rotolavano a terra
e lei non si chinava a raccogliere

le spolette sparse ma fissava
con occhi spalancati su un volto bianco,
una straniera - e fissava sua madre,

una straniera - tutto qua,
io poggiavo il piede sull'ultimo scalino
della marmorea scala-d'acqua

senza più voltarmi;
come potevo ricordare tutto?
Zeus, padre-nostro è stato misericordioso.

[4]

Cos'aveva guadagnato? Aveva guadagnato "un ritmo mai-udito".

Qual era l'incanto?
un tocco - così una mano
sfiora le corde-della-lira;

un sussurro - un respiro
per invitare la rosa;
un tocco d'estate,

ali-notturne o minio
della farfalla-diurna;
Troia fu perduta per un subdolo accordo,

un ritmo mai-udito,
era trappola di Apollo?
era Apollo di passaggio?

si sarebbe alzata una pira-funeraria,
un olocausto dei Greci,
a causa di un velo svolazzante,

o perché Apollo avea concesso a un suonator-di-liuto,
un ritmo inaudito,
per sfidare la nota-di-tromba?

Indubbia è l'integrità di Elena, quanto quella dei vecchi antagonisti, "Eros? Ens?" C'è una storia, una canzone che "gli arpisti suoneranno in eterno". È un dramma, teatrale - "chi ha disposto la scena? chi ha convinto gli attori?" Gli attori non hanno scelta in materia di dramma o copione già-scritti. Sono supremamente coscienti dell'onore che "la sempiterna canzone" gli ha conferito. Si caleranno a dovere nella parte.

Troia fu perduta per un bacio,
o una scala di note su una lira?
il telaio della lira era più forte

dell'arco dell'arciere,
più tesa la sua corda
fu una sfida a Morte,

alla sempiterna canzone?
fu una domanda posta
a cui non v'era risposta?

fu Paride? fu Apollo?
fu un gioco svolto e risolto,
con cifre o pedine?

chi dispose la scena?
chi attrasse i giocatori dalle loro case
o li imprigionò nelle Mura,

per ispirarci con infinite,
intricate domande?
perché mai combatterono?

Elena era demone o dea?
come scalarono le Mura?
il cavallo-di-ferro era un simbolo antico

o un nuovo ariete da battaglia?
Elena era un altro simbolo,
una stella, una nave o un tempio?

come finirà la storia?
era Paride più abile di Teucro?
Achille di Ettore?

[6]

Di certo era "la trappola di Apollo". Null'altro.

Era la trappola di Apollo,
così che i poeti per sempre,
restassero bloccati nel dedalo delle Mura

di una Troia che non cadde mai?
era un cerchio di sacerdotesse delfiche,
a battere su Terreno Santo,

un ritmo dinanzi all'altare,
o il fragore di spada su spada
dei danzatori pirrici?

come poté venir meno la corda-di-lira?
Vengo richiamata alle Mura
per trovare la risposta,

per vagare come in un dedalo
(il Labirinto di Teseo),
per esplorare ogni curva della strada,

per la via verso navi e pontili,
per tornare, ordinare e riordinare,
braccialetti, sandali e sciarpe -

ma chi si chinerebbe per sgraffignare,
chi ruberebbe
cose tanto intime, personali?

i servi erano più ricchi di Elena,
che contava gli anelli di una catena,
le perle su una corda,

che i mercanti non dovrebbero gabbare
una straniera di Grecia sospetta,
sarà schiava o regina?

Quindi Elena ricorda la sua parte nel maggior dramma della Grecia e di tutti i tempi. Sembra quasi parlare a menadito, si è calata nella parte. Poi però si stacca, diciamo, dalla storia registrata per ricordarci l'inedito... il suo primo incontro con Achille, "sulla cengia di una spiaggia desolata".

Un altro grido dai pontili;
mi faccio strada sgomitando tra la folla,
ma le porte sono sbarrate;

i bastioni sono liberi?
sono nemica in una città assediata;
riesco a raggiungere la Torre,

le scale-della-Torre,
corro? volo?
quale pietà per Elena?

Il nobile figlio di Ecuba
è stato ucciso da Achille;
potessi unirmi al tumulto sottostante,

salterei dalle Mura,
ma una sentinella mi afferra la manica,
tirandomi indietro - quale maledizione

può eguagliare la sua maledizione?
come reagire al suo sdegno?
"poiché questo è Ettore morto,

Ettore era nato per venire assoggettato
da donnacce e ladri,
che rubano l'onore di un principe?

che Paride ripristini
il fato della città di Priamo;
egli segue il re

nella gerarchia troiana,
ma non avremo amanti decadenti
come re, né malati febbrili,

che una donnaccia greca porta
per indebolire la fibra,
per sciogliere le energie belliche

in sette anni di osceno trastullo";
furono sette anni, fu un giorno?
non lo ricordo...

ricordo solo le conchiglie,
più bianche dell'osso,
sulla cengia di una spiaggia desolata.

[8]

Adesso c'è un'unica canzone e domande retoriche a cui già è stata data una risposta.

Venne meno la corda-d'arpa,
o fu la Giustizia eterna
a far pendere l'ago?

era il velo svolazzante
un messaggio, un segno
che era finita l'attesa?

sette anni? avevano detto dieci;
io stavo al capo-scala,
la famosa scala-spirale,

e sentii che urlavano
ma me ne infischiai
poiché Achille era morto;

come fecero a forzare la porta?
come fecero a incendiare le Torri?
era nulla per me

che avevo aspettato gli anni infiniti,
erano sette anni?
era un giorno?

una freccia scoccata dalla porta
e Paride schivò, ma me n'ero già andata
prima che Paride cadesse;

venne meno la corda-d'arpa?
era il potere di Afrodite
nullo, in fondo?

Libro Tre

[1]

Di nuovo il velo, il sogno, a collocare il simbolismo del "velo svolazzante" di cui Elena ha appena parlato in linea con "l'orizzonte". La domanda di un tempo di Achille: "Elena qual era il sogno, qual era il velo di Citea?", trova la risposta, data da Elena stessa, "una cosa sola". Sono "le navi radunate ad Aulide", e - una sirena...

Achille disse, qual era il velo,
qual era il sogno?
una cosa sola - all'orizzonte,

sentore di una vela, non vista;
un arco, una prua familiare,
una mano sul timone,

corde, scale-di-corda, odor di catrame
credo che tutto lui ricordasse,
(quando si chinava a raccogliere stecchi),

sparsi arnesi e sartie,
un timone, un albero, una vela abbassata;
egli sferzò la selce

e il bagliore delineò
le forme scheletriche
degli stecchi spezzati

e colse l'erba infiammabile
in una vampa improvvisa
e un crepitio di sale;

quale odore? quale vento? quale speranza
sulla cengia di una spiaggia desolata?
cosa ricordò infine, cosa all'inizio?

si ricordò tutto, credo,
in un lampo istantaneo,
raddrizzandosi dopo aver gettato

le ultime fascine,
e guardando le stelle,
oscillando come davanti all'albero,

e guardando Elena,
quale spirito, quale demone, quale fantasma?
una congrega di spiriti si radunò attorno al fuoco

ma io non li vedevo;
poteva chiamarli tutti per nome,
avesse indugiato nel ricordo,

ma vide solo le navi
radunate ad Aulide,
ricordò solo la sua stessa nave

che tutte avrebbe condotto,
vide soltanto un'immagine, di legno un'immagine,
una sirena, Teti sulla prua.

[2]

Achille era stato solo, poiché le donne nominate da Teseo, gli stessi nomi ripetuti da Paride, per Elena che a sua volta li ricorda "non erano più un problema". Per Achille, c'è un unico amore e forse per Elena, "la sua stessa nave che tutte avrebbe condotto".

Come potrebbe ambire una donna
a ottenere la Vittoria
sul Mare? nòminale,

Briseide, Criseide, Polissena; nomina ancora
Deidamia, la figlia del re,
che lui aveva sposato a Sciro;

almeno una di queste importava?
contavano un minimo
o erano membri d'un coro

in un'opera che solo avea un altro attore?
in ogni caso, la lotta era finita,
mentre stavo sul capo-scala

non erano più un problema,
non m'importava chi avesse vinto, chi perso,
Achille era morto;

Zeus ti aveva carpito, aveva detto Paride,
là dov'era la scala-spirale,
sì, Zeus mi aveva carpito,

ma era successo prima
della freccia scoccata dalla porta
e già ero assente quando Paride cadde?

Poi vediamo con gli occhi di Elena, "lampi di spade". Sentiamo il "tuono sulla piana". Sentiamo e conosciamo la devozione del "figlio di Teti" per il Mare. Non ci sorprende granché che questo "sommo eroe di Grecia", sminuendo, per così dire, il sacrificio tradizionale di Ifigenia, dovesse promettere "un'altra gola bianca a una dea".

Dico che c'è un'unica immagine,
un quadro, nonostante i lampi di spade;
dico che c'è un unico tesoro,

un desiderio, mentre le ruote girano
e gli zoccoli degli stalloni
tuonano sulla piana,

e la piana è polvere,
e il campo-di-battaglia è un mucchio
di mazze rugginose e telai-di-carri rotti

e gli orli degli scudi ammaccati
e desolazione, distruzione - per cosa?
un sogno? una città turrata?

fieri giovani schiavizzati,
una o due principesse per brama?
Dico che c'è un'unica immagine,

e schiavi e principesse
e la città stessa non sono nulla
accanto a un quadro, un'immagine, un idolo,

o eidolon, poco più che una bambola,
vecchia, vecchia - ché sartame e larghezza
possono esser cambiati, l'albero sostituito,

il timone ri-pristinato ma mai lo scafo;
e così per questa, la mia prima nave,
questa è mia, la mia amata

che condurrà la flotta;
salperemo, salperemo
con o senza la morte di Ifigenia,

poiché ho promesso un'altra
gola bianca a una dea
ma non alla nostra signora di Aulide.

[4]

Elena stessa pare quasi pronta a questo sacrificio - o almeno, alla propria immolazione dinanzi a questo sommo amore di Achille, così devoto alla "propria vela" e la polena, "un idolo o eidolon... una sirena, Teti sulla prua".

Aveva occhi a mandorla all'antica?
era Greca o Egiziana?
l'aveva lavorata un marinaio Fenicio?

era legno-di-quercia o cedro?
era stata recisa da un blocco scomodo
di legno-navale al cantiere-navale

e poi là rivettata,
o la prua stessa era stata plasmata
sul suo corpo di sirena,

curvata sui suoi capelli di sirena?
c'era un tratto di vernice
all'inizio, nella piega dell'abito,

il blu si era sbiadito col tempo?
le avevano ri-toccato le braccia, le spalle?
l'aveva mai toccata nessuno?

aveva un altro zelota e amante,
o fu lui solo ad adorarla?
indossava un busto d'alghe

o una corona dipinta? ogni quanto
i suoi alti seni incontrarono lo spruzzo,
quanto spesso si immersero?

[5]

Dunque Achille travestito, diserta "la piana troiana", e "un'ombra lontana sulla spiaggia... raggiunse la prua del suo amore, la sua amata".

Achille si apposta nella sua tenda,
dissero, ma non era vero,
Achille si sottrae alla battaglia;

lo befferemo
attirandolo fuori,
Patroclo porterà il suo scudo

e guiderà i suoi uomini;
quindi armarono Patroclo
e Patroclo fu ucciso;

dov'è Achille?
lo cercarono ovunque,
senza mai pensare che il disarmato

stalliere che badava i suoi destrieri,
era Achille stesso,
avvolto in un manto di lana

col cappuccio tirato sopra la testa;
si apposta nella sua tenda, dissero,
ma era un'ombra lontana sulla spiaggia;

"una spia, un emissario di Troia?"
ma lui rispose alla minaccia della sentinella
con la semplice parola-d'ordine

dei Mirmidoni di Achille,
Elena; quindi raggiunse la prua
del suo amore, la sua amata,

sentendone le fiancate,
strappando erbacce dalla poppa,
spolverando via la sabbia dallo scafo,

non una parola, solo preghiera:
mi ri-unirò ai Greci
e alla battaglia davanti alla porta,

se prometti un rapido ritorno,
se prometti nuove vele per la flotta
e il vento che ci soffi a casa,

sono stufo della piana troiana,
mi leverei, di nuovo cadrei
in una tempesta, un uragano.

[6]

E in questo momento di vitale importanza, Achille dirige la Battaglia che segnerà il punto-di-svolta della guerra e conferirà ai Greci la Vittoria finale. Ma il "potere della tempesta" è stato male inteso, e la "semplice parola-d'ordine dei Mirmidoni di Achille, Elena" è stata dimenticata.

Egli era il sé-tempesta
ridestando l'armata,
e dissero, guarda la rabbia di Achille,

l'indicibile dolore,
per la morte del suo amico;
tuona sulla piana,

dov'è Ettore?
quando gli eroi si incontrano,
il mondo essente si schianterà

nello scontro delle armi;
quindi circondarono le mura-cittadine
tre volte, finché Ettore cadde;

era vendetta?
era risposta a preghiera?
così nacque la leggenda,

e Patroclo-Achille sono nomi
da evocare insieme;
ma mai i guerrieri videro

un'ombra sulla spiaggia,
né seppero che il potere della tempesta
l'avea ridestato un altro.

[7]

Elena era più forte di Achille anche "tra la pioggia di frecce"? Impossibile, ma lui riconobbe in lei un potere che ne trascendeva la leggendaria bellezza.

Lui poteva nominare Elena,
mentre l' altra non poteva nominare;
lei era un richiamo, una luce,

un'intima fiamma, un segreto serbato
anche dai suoi schiavi, l'eletta,
la più profonda gerarchia;

solo Elena si potea nominare
e lei era un pubblico scandalo
d'altronde, causa d'onta

per Agamennone e Menelao;
non per quanto fosse bella,
certo, svettando sulle Mura,

decisa e indifferente
tra la pioggia di frecce;
non per quanto fosse bella,

ce n'erano altre,
nonostante la leggenda,
parimenti alte e graziose;

non per quanto fosse bella,
ma lui mirava e rimirava
oltre il legno annerito

e il crogiolo di fiamma,
finché gli occhi si schiarirono
e il fumo svanì

"Quindi infine ella barò". Non è scontato che intelligenza e ingenuità umana o sovrumana possano fuggire il "richiamo del mare".

Aveva occhi a mandorla all'antica?
era Greca o Egiziana?
non era stata la sua nave

ma una chiglia straniera
a portarlo qui;
il Vecchio che l'aveva traghettato,

la chiamò caravella;
caravella - cos'è?
Fenicia? quindi infine ella barò,

lei Imperatrice e richiamo del mare,
Regina dei Mirmidoni,
Reggente di cielo e zona-stellare;

gli aveva promesso l'immortalità
ma si era dimenticata di immergere il tallone
del piccolo Achille

nell'acqua amara,
Stige, giusto?
O' sbadata, indicibile madre,

O' Teti...
quindi infine fallì,
e peggiore del fallimento,

la beffa, post-mortem,
di imbattersi in un tratto
di conchiglia ed erbe sparse,

di incontrare un'altra
dagli occhi a mandorla all'antica;
sarà Greca o Egiziana?

Libro Quattro

[1]

Elena dice: "Sono sveglia, vedo tutto chiaro: è l'alba". Se la Elena della nostra prima sequenza era stata traslata su un piano trascendente, il tempio-di-Amon in Egitto, e l'Elena della nostra seconda sequenza aveva contattato una guida o guardiano, accanto a lei nel tempo, Teseo, il re-eroe e "Padrone di Argo", la nostra terza Elena che ha compreso "il mito tutto, l'unica realtà", ha a cuore il contenuto umano del dramma. "Sono sveglia, vedo tutto chiaro". Chiaro, comprende la "morte" di Achille e il suo "tripudio di desolazione, la voglia di tornar come un tempo al tuono e al ruggito del mare".

Quindi non era niente, per niente,
la perdita, il profitto; non era niente,
la vittoria, le grida

ed Ettore ucciso; non era niente,
i giorni di attesa erano finiti;
forse la sua fu una morte amara,

non lo so; sono sveglia,
vedo tutto chiaro; è l'alba,
la luce è appena cambiata,

il giorno è in arrivo;
ma lui mi ha parlato?
sembrava dire, non era niente,

l'arida piana, solo il vento,
che sbranava le tele,
il palo-della-tenda oscillava,

ed io steso sul mio giaciglio, sveglio
sentivo il flap della vela,
lo scricchiolio dell'albero in sede,

e nulla m'importava del caldo,
nulla del freddo,
rappreso in un ricordo,

una sorta di tripudio di desolazione,
la voglia di tornar come un tempo
al tuono e al ruggito del mare...

aspetto di riunirmi ad Ettore,
ma io non posso essere ucciso,
sono immortale, invincibile,

figlio di un re greco;
l'avea deriso, lei?
l'immagine piccola,

senza il timore di arare il mare,
aveva riso vedendo suo figlio,
incagliato nell'arsenale

di ferro e rovine?
era venuta lei,
eidolon di lui?

[2]

Quindi questa terza Elena, per il momento, respinge sia l'Elena trascendentale che l'Elena intellettuale o ispirata a favor di questo, "rappreso in un ricordo".

Quindi non era niente, per niente,
le prime parole che lui pareva dire
nella mia febbre, sveglia o dormiente;

non era niente, i corridoi,
il tempio, le pareti del tempio,
le missioni delle bestie-stellari,

le parole che avevo detto prima
a Teseo, e la mia preghiera;
non era niente, il testo-d'Amon,

la Scrittura, lo spazio-stellare,
il Timone e il Mistero;
era tutto nonnulla,

e la rabbia di Paride
non era che un soffio a nutrire la fiamma
di pensieri troppo profondi per la memoria,

che trapassano la leggenda,
la fama di Achille,
la bellezza di Elena,

come il fuoco
trapassa le immagini rotte
su un pavimento-di-marmo.

[3]

Il ricordo sarebbe di Achille ma lei lo vive con lui.

Fu solo allora,
quando le immagini si erano sciolte,
che lo vidi steso sul suo giaciglio,

che mi parve di sentirgli dire,
lei mi ha perso, la mia Demone, la mia Dea;
l'aveva fuorviato,

invitando un Vecchio a guidare suo figlio
verso un'arte ardua e malconcia;
invero, la barca aveva un albero,

ma altrimenti era cosa straniera,
improbabile, con vele scomode -
dove sono le ali di Teti??

fu solo, quando mi sentii
con lui, distesa,
l'amarezza della sua perdita,

che capii quanto amasse, che capii
che l'estasi del desiderio l'aveva travolto,
bruciato; lambito dal fuoco-di-Fenice,

l'invincibile armatura
l'avea sciolto poco dopo,
finché non conobbe sua madre;

ma la sfidò, la rivinse,
sei Ecate? sei una strega?
un avvoltoio? un geroglifico?

[4]

Elena aveva "osservato come attenta artigiana, la forma del motivo". Di certo, non avrebbe potuto farlo senza l'arduo addestramento o precetto preliminare del testo-d'Amon. Lei stessa ci aveva detto che "puoi anche penetrare ogni santuario, da neofita, e non ricevere alcuna illuminazione". È l'ultima illuminazione quella della donna Elena? È veramente, come aveva detto, "molto semplice"?

Come un cerchietto potrebbe spaccarsi
al calore del fuoco-fondente,
o il placcato di un'armatura fendersi

o un brocchiero spezzarsi
o un assale cedere
o il bordo di una ruota torcersi,

così mi sembrava
avendo osservato,
come attenta artigiana,

la forma del motivo,
la storia di Achille,
che avevo visto come le stesse scene

sul suo arcinoto scudo,
contornato con l'oro dell'incisore;
certo, l'avevo incontrato, il Nuovo Mortale,

sperso e smarrito,
ma ero un'Elena fantasma
e lui era lo spettro di Achille.

Ebbene - Elena è sveglia, vede il motivo; le "vecchie immagini" sono eterne, l'ibis, il falco e la lepre sono dipinti con accesi colori primari. Ma sovrimposto sui geroglifici c'è il "marmo e argento" del suo pensiero e immaginario greci.

Forse la sua morte fu amara,
non lo so: sono sveglia,
le stecche della persiana creano

un nuovo motivo, sette e sette,
allo spostarsi della luce sul muro;
penso di vedere finalmente chiaro,

le vecchie immagini ci sono davvero,
eterne come l'ibis dipinta in Egitto,
il falco e la lepre,

ma scritte in marmo e argento,
la scala-spirale, il dedalo
delle strade intricate,

ogni svolta dei contorti
e segreti passaggi
che portavano al mare,

le mie spole avanti e indietro,
fino ad imparare a menadito
l'intimo labirinto

che serbavo nel cervello,
ripetendo senza sosta
la via più rapida da imboccare

attraverso questa o quella via arcuata,
con la pazienza di ri-tracciare i miei passi
o schizzare lesta

oltre una guardia distratta alla porta;
O' sapevo la strada,
O' sapevo le mie strade,

e un'austera sciarpa
celava gli occhi di Elena,
ma non d'Elena l'appassionato discorso,

"solo un Mastro Marinaio
sui pontili - ecco l'argento
lasciami passare".

[6]

Elena cercava il "Mastro Marinaio"; non lo trova, anche se la sua ricerca preliminare porta infine al "Maestro di Argo".

È un sogno
o c'era un amante in attesa?
so solo che sono salita

su una scala a pioli o di legno,
so solo che sono scivolata
sull'erba fluttuante

presso la sponda - era il fiume di Simoenta?
era il mare?
era una cala, una baia o un estuario;

so solo di essermi stesa
sull'erba spicata e le mani
ferite dagli amari steli

che mi tagliarono come lingue di vipera;
era buio, non avevo il potere
di saltare dalla piattaforma o pontile;

O' com'era buio
e ho perduto il mio amante;
il piede in fallo su un piolo rotto

e la mia mano afferrò d'istinto
lo schele-telaio della scala
e non ebbi la forza di annegare.

[7]

No, Elena non può fuggire da Troia via morte fisica. Ora è felice di essere tornata, è "lieta di vedere l'alba". È stata salvata per questo, La Mort, L'Amour.

Chi cercavo?
Chi pensavo che là mi aspettasse?
ma non ero voluta,

nessun Vecchio mi avrebbe traghettato
verso una barca, vecchia che fosse, logora che fosse
e sballottata sui mari stranieri,

nessuno voleva me, Elena;
sono lieta di vedere l'alba,
di ricordare la scala

e la stecca rotta o il piolo
che prima non ricordavo;
ricordando la desolazione, ricordo

l'altra distesa di alghe
e il fuoco; ricordo
le mani che mi cingevan la gola

e nessuna esitazione,
questo è Amore, questa è Morte,
questo è il mio ultimo Amante.

Indubbiamente, l'incanto, la magia, nel presente quanto a posteriori, sono dominanti. Potevano perdurare solo "per lei". La preghiera di Elena era rivolta a Teti, al suo primo incontro con Achille. Adesso il "momento eterno" ritorna e "miriamo e rimiriamo la crogiolante brace".

Per lei, è chiaro,
(sei vicina? lontana?),
per lei, siamo Uno,

non per l'un l'altro,
ché miriamo e rimiriamo
la crogiolante brace,

e non è ancora deciso
se Achille si rivolti e distrugga
la Circe, l'incantatrice,

l'Ecate accanto al fuoco delle streghe,
se ruggisca,
mutato in leone o pantera

o altro, lupo od orso;
paion tutti furtivi attorno a lei
mentre aspetta

e il cerchio si riduce;
ciò ch'ella ha invocato
la distruggerà?

più vicino, più vicino -
fino a sentire il tocco
dell'implacabile acciaio delle dita di lui...

poiché ho promesso un'altra
gola bianca a una dea,
ma non alla nostra signora di Aulide.

Libro Cinque

[1]

Quindi saranno sempre centrati da un momento, "non ancora deciso". Sebbene La Mort, L'Amour si fonderanno nell'illuminazione finale, c'è questa tensione preliminare che si può simboleggiare con la "cerchia di bestie divine". Il grande "fregio, lo Zodiaco geroglifico" è generato dall'intensità magnetica delle due. Per sempre, ci sono "zampe felpate sulla sabbia..."

Lui la temeva più
di quant'io avrei mai potuto temere
le zampe felpate sulla sabbia,

il bagliore degli occhi nel fuoco,
il leone o la pantera acquattata?
sembravano quasi là,

la cerchia di bestie divine,
tipiche dell'Egitto;
si sarebbero rivoltate e sbranate,

o avrebbero inciso un fregio,
lo Zodiaco geroglifico,
sulla parete di un tempio?

sono lì per sempre, quiete
o lente a muoversi
come i loro Guardiani in paradiso;

forse le ho contate, dodici,
il profilo di eroe e bestia,
o forse ne ho contate sette

e sette, come le strisce di luce
che si sono lentamente arrampicate sul muro;
potrei averle numerate,

potrei aver implorato o invocato
i pianeti del giorno,
i pianeti della notte.

Nonostante l'intensa, quasi insostenibile euforia di questo circolo di "bestie divine", Elena non invoca il potere di leone e pantera, lupo od orso. Indubbiamente, con loro è in sintonia. Li ama, è certo, e non li respinge. Non li teme ma sente che Achille ha paura di qualcosa. E la paura genera la tensione ch'egli esprime nel suo attacco, "sei Ecate? sei una strega?" Forse. In quel caso, ha già dimostrato l'invincibilità del "richiamo del mare, Regina dei Mirmidoni, Reggente di cielo e zona-stellare". Quindi di nuovo, Elena "urlò ad un solo Demone, la dea che riconobbi nei suoi occhi, era sua madre, l'incanto-marino".

Ma non supplicai i dodici
né i sette e i sette,
urlai ad un solo Demone,

la dea che riconobbi nei suoi occhi,
era sua madre, l'incanto-marino;
gli offrì riparo là,

nelle grotte dei Misteri,
quando spinte erano cadute dal cielo?
fu Teti a guidare il gregge,

i due e i due, prodotti
di luce e di buio?
Fu Teti ad attirarlo qui,

su una nave malmessa con un albero
che misurava lo spazio-del-ciolo,
e lo spazio sotto il cielo,

negli infiniti abissi del mare
che governa con l'arco dei cieli,
equamente con giorno e notte?

è stato il fato, è stato il destino
a farci unire?
ci spegneremo come fulgore di meteora?

le braci fulgenti
crepitando cederanno e cadranno
o bruceranno in eterno?

[3]

Abbiamo visto che Teti, come Proteo, assume molteplici forme. E non trascurerò "gli adoratori delle grotte". Ad ogni adepto dell'oscurità, pare, assegna una compagnia "dai circoli del cielo". Elena aveva chiesto "del leone e la pantera acquattata", se si sarebbero "rivoltate e sbranate". No. Quindi la "congrega di spiriti" riunita forma "l'arco intero... il circolo chiuso".

Era mai successo?
non poteva ripetersi,
neanche uno, neanche l'arco intero,

né il circolo chiuso,
che racchiude il giorno e la notte;
sotto e oltre il mare,

lei li aveva cercati,
aveva riunito gli adoratori
dalle grotte, e la congrega di luce

dai circoli del cielo,
due e due, fratelli e figli,
come i miei stessi gemelli, i Dioscuri;

una congrega di spiriti si radunò intorno al fuoco,
ma non li vedevo;
poteva chiamarli tutti per nome,

avesse indugiato nel ricordo,
ma un'agonia lo ustionava,
la domanda priva di risposte.

C'è una parola. Elena l'ha proferita. "Come faceva a sapere la parola?" Potrebbe sembrare questione di poco conto che al primo incontro lei "osava pronunciare il nome che eclissava quello della dea Giada, ma si direbbe che "un sussurro, un respiro" di cui Elena, pare, fosse all'insaputa, avesse allarmato Achille ("O' figlio di Teti"), avesse indotto il suo attacco e proiettato il primo delle serie o circoli dell'infinitamente reiterato "momento eterno".

Come faceva a sapere la parola,
quella parola che l'avrebbe preso e reso
cieco dinanzi a ogni altra?

poteva nominare Elena
ma l'altra non riusciva a farlo;
lei aveva parlato della dea Iside,

e lui le aveva risposto "Iside",
ma come faceva a sapere che la sua Teti
(che seguì l'attimo dopo

in cui lui aveva ripetuto "Iside"),
gli avrebbe marchiato sulla fronte
quel nome, che quel nome

e la fiamma e il fuoco
l'avrebbero saldato a lei
che l'aveva pronunciato, pensato,

che mirava oltre il fuoco,
che si ergeva come per respingere
l'assalto di furia e battaglia,

che si ergeva irremovibile ma protesa
come per immergersi, intatta,
imbattuta nel ruggito di tempesta

e tuoni, invitando montagne
di innevati, schiumosi
muri verdi d'acqua-marina

a innalzarsi come bastioni intorno a lei,
muri per proteggere benché muri dove tuffarsi
sotto, attraverso ed oltre;

come osava pronunciare il nome
che eclissava quello della dea
o lo irrigidiva in pieghe dipinte

in una nicchia sopra un altare;
"prega, prega il tuo avvoltoio, la tua Iside",
pareva dire lui;

ma c'è un segreto,
impronunciabile nome,
un sussurro, un respiro,

tre sillabe, sì, come il nome Iside,
ma spezzate, tutt'altro che uguali,
diversamente emesse,

o dette come uno solo potesse parlare,
stirato su un giaciglio,
rappreso in un ricordo,

o come bimbo insonne,
acquattato tra le foglie
della grotta di Chirone.

[5]

Cos'è questa "semplice magia" di un "anello senza valore, un remo rotto" che trova un maggior favore agli occhi della "Reggente di cielo" dell'inestimabile tesoro "dai mari più estremi?"

Come faceva a sapere il nome?
certo, il mondo la conosceva,
è scolpita sui muri del porto,

la si trova sull'architrave o posta
in una nicchia sotto le gronde,
come uccello in un nido-d'uccello,

un uomo baratterà o sgraffignerà
di tutto per i grani
rimasti in un sacco svuotato

di bastoncini-d'incenso o aspetterà
per barattare o condividere con altri
brandelli sparsi di corteccia-di-sandalo,

un uomo aspetterà ore sul pontile
per qualche imprevista cosa casuale,
la semplice magia che viene

da qualcosa di perso o avanzato,
o versato come cenere-di-mirra
a terra nel tempio-di-Pafos,

che un semplice servo (nessuna sacerdotessa)
spazza via per portarla ad altri;
Oh, certo, il mondo sa il suo nome,

i più ricchi per i più poveri adoratori,
per offerte più misere,
un filigranato anello senza valore alcuno,

un remo rotto, una catena-d'ancora spezzata;
perché portarle queste,
quando il mondo intero ha visto

bauli-di-mare dei mari più estremi,
svuotare l'inestimabile tesoro
sull'altare-di-Pafos?

[6]

Forse non è definibile. È un "tesoro segreto" ma Elena insinua, contando "le sette e sette stecche della scala o le strisce di luce sul muro", che può esser giudicato o valutato soltanto se "Dio lascerà ch'io giaccia qui in eterno".

Era un tesoro oltre un tesoro
che le aveva dato, nessuna fibbia
staccata dalla sua tenuta,

un trofeo per dimostrare agli altri,
che Achille l'aveva amata;
nessun lembo di pelle,

macchiato dal calore della battaglia,
come potrebbe mostrare Briseide
ad altri come prova,

o Criseide esibire per sempre,
come favor di conquistatore;
cosa le aveva dato?

non era nulla, per nulla,
ed era questa la sua rabbia,
ché qualcosa di scordato o smarrito,

come la selce che aveva in borsa
("pensavo di averla smarrita"),
e gli era stata presa,

e lui la ricordava e basta,
la ricordava e la rivoleva,
quando era sparita?

ché io ricordavo e serbavo soltanto
il dono che a lui avevo costretto,
assai dopo - sono sette anni?

è un giorno? se solo Dio
lascerà ch'io giaccia qui in eterno
potrei pesare, soppesare e valutare

il tesoro segreto, contando
le sette e sette stecche della scala
o le strisce di luce sul muro.

[7]

Chirone, il Centauro aveva addestrato gran parte degli eroi greci, tra cui spiccava Achille. Così Elena rievoca la scena della sua adolescenza e il segreto idolo della sua infanzia, il primo eidolon-Teti.

Poteva tuonare, implorare e comandare,
e lei obbediva - era naturale,
era sua madre;

potava sussurrare, incantare e pregare
con nota-di-flauto o fischiare nota-d'uccello
col piffero-di-canna fatto da Chirone;

ma il Centauro non aveva elaborato né stregato
né escogitato questa cosa
che faceva faville, sempre rispondeva,

sempre esaudiva ogni suo capriccio o desiderio;
lo nascondeva tra il muschio, nei canneti,
in un buco di parete-di-grotta

o nell'albero accanto alla porta-di-grotta,
e pietra dopo pietra disposta,
le costruì un altare,

lontano sulla cresta-di-colle
ma l'altro era sempre vicino,
ed essendo il Centauro un dio,

non lo aiutava
né cercava di trovare
cosa riempisse gli occhi del bambino

di terribile fiamma -
fiamma di battaglia?
fiamma di desiderio?

Ma col “bellico richiamo”, l’eroe dimenticò “la magia delle piccole cose”, e di sua madre “il semplice desiderio che imparasse a governare un regno”, finché alla fine, “indugiò nel ricordo, ma un’agonia l’ustionava, la domanda priva di risposte”.

Conosceva il trucco, la magia
delle piccole cose, come i mietitori
portassero a sua madre spigolature

piuttosto che fasci,
ma era stato attratto da Sciro,
dove lei aveva nascosto suo figlio,

implorando il re di istruirlo
come aveva fatto Chirone il Centauro,
alle leggi e alle arti della pace;

ché nessuno pareggiava il giovane
nella corsa, dava grande distacco
a chiunque, pareva correr da solo,

e nessuno poteva insegnargli nulla
degli usi di uccello o di bestia,
e nessuno osava puntare l'arco

verso il giovane Achille:
lui avea le frecce di Chirone;
lei invece il mero desiderio

che imparasse a governare un regno,
ma lui aveva dimenticato Sciro,
dimenticato i suoi voti di fedeltà

al re, dimenticato i suoi voti-di-nozze
alla figlia del re;
aveva seguito il bellico richiamo,

e mai nessuno era più impavido,
migliore tra gli eroi,
ma lui mirava e rimirava

oltre il fumo e i tizzoni ardenti,
chiedendosi perché avesse dimenticato
e solo adesso ricordato.

Libro Sei

[1]

C'è l'esperienza per eccellenza, La Mort, L'Amour. Ma Elena "nella nuova luce di un nuovo giorno", comprende appieno il prezzo di cotanta eccellenza. È un prezzo troppo alto? "Gli innumerevoli teneri baci, le dolci carezze" non hanno un ruolo nell'epica. Ma c'è una nascita miracolosa. Il promesso Euforione non è un bimbo, ma due. È "il bimbo nella grotta di Chirone" e la "gracile fanciulla", che Teseo aveva rubato a Sparta.

Lo vidi solo dai bastioni
e sulla spiaggia desolata,
e parlammo in disparte nel tempio;

è vero, seguimmo una traccia nella sabbia
per quanto parlammo ben poco,
e l'assoluta, definitiva scintilla,

il tizzone, la Stella non aveva un personale,
intimo fervore; era desiderio?
era Amore, era Morte,

ma cosa ne era seguito prima, cosa dopo?
un migliaio-di-mille giorni,
altrettante notti misteriose

e moltiplicate all'infinito,
il milione di cose personali,
cose ricordate, dimenticate,

rivangate, messe in ordine
e ri-messe in altro ordine
come pensieri ed emozioni,

il sole e le stagioni cambiavano,
e come le foglie-del-fiore che ondeggiano
da un albero erano gli innumerevoli

teneri baci, le dolci carezze,
date e ricevute; nessuna di queste
entrò nella storia,

era epica, eroica ed era lontano
da una cesta un bambino turbato
e i rocchetti che rotolavano a terra;

e se penso a un bimbo di Achille,
non è Pirro, suo figlio,
che chiamavano Neottolema,

né alcuno del gruppo che rivendicava padre,
il Signore e Leader dei Mirmidoni,
ma il bambino nella grotta di Chirone;

e se ricordo un bimbo che fissava
uno straniero e il nome del bimbo è Ermione,
non è Ermione,

mi chinerei per ripararmi,
nel ricordo del tocco sulla spalla,
il potere dell'incantatore.

Elena aveva rievocato "la frasca fragrante", pensando all'infanzia a Sparta. Ora pensa a "una stregoneria ancor più potente", quella del piccolo Achille. Un albero serba il segreto "che il figlio di Teti avea nascosto".

Paride è il bell'incanto
e l'incanto vive
nell'albero ch'egli chiamò Dendrite,

mentre un altro albero,
l'albero davanti alla porta di Chirone,
serba un altro segreto,

una stregoneria ancor più potente,
una bambola di legno
che il figlio di Teti avea nascosto;

O' misterioso tesoro,
O' idolo, o' eidolon,
con le ali che la avvolgevano,

le mani giunte come in preghiera,
nella piega dell'abito;
è scolpita di cedro-rosso?

solo una bimba potrebbe seguire
la vena vivente dell'albero,
come se la linfa le salisse dentro,

solo a una bimba o una mano-maestra
potrebbe calzare corona o cappello
dalla vena-di-rosa del legno;

lui la pose su un piedistallo
come la prua ricurva di una nave,
e forse l'albero è una nave

e lui salpa, ma la dimentica,
l'incanto, l'eidolon,
quando venne la sua stessa madre

e dimenticò sua madre
quando gli eroi sbeffeggiavano
il semi-dio nascosto a Sciro.

[3]

Ma cos'è "la vena vivente dell'albero" e "la vena-di-rosa del legno" per "una lancia brandita che ne infiamma altre mille"?

Era ascesa e caduta
come flusso e riflusso del mare?
non lei, dal potere inestimabile,

lei non poteva cadere,
ma poteva capire?
potrà mai una donna

sapere cosa provassero gli eroi,
cosa li spronasse a guerra e battaglia,
quale fuoco li caricasse febbrili?

come il lampo-di-fulmine
era il lampo del loro metallo,
la scintilla di spada e acciaio;

O' lancia di luce,
O' torcia di una lancia brandita
che ne infiamma altre mille,

O' luce riflessa da scudo e brocchiero
lucidati, specchio rivelatore di morti,
potremmo non guardare,

per non fermarci e vacillare
e interrogare le arie di guerra;
O' gloria di Pallade,

O' testa-di-Gorgone,
non tramutarci in pietra, lasciaci vivere per infierire
colpi spietati per il Fiore

che è la Grecia,
la sua pietra-cuore e altare;
così parlarono i guerrieri,

così i guerrieri lo convinsero;
cosa può sapere una donna
di passione e diritto di nascita di un uomo?

Certo, l'aveva dimenticata e proprio qui stava il potere di lei. Non era sua madre più ambita della "bambola di legno" che aveva costruito per rappresentarla? La profezia della fama di Achille si sarebbe realizzata solo se fosse morto in battaglia. Quindi "venne la sua stessa madre" e Teti "lo nascose a Sciro". Ma gli eroi lo trovarono e "sbeffeggiarono", segnando la fine del piano di Teti di far ereditare a suo figlio il regno-isola. Ma "una stregoneria ancor più potente" l'avrebbe rivendicato, alla fine.

Paride aveva detto che era povera,
quando lei camminava (disse che camminavo)
verso la porta; erano ricchi

nell'ordine di battaglia,
nell'oro e nell'argento;
vero, avevano svuotato bauli-di-mare

e forzieri sull'altare di Pafo,
ma c'era un altro Amore,
un'altra madre di Amore,

segreto, celato sotto l'armatura di Achille;
aveva perduto le braccia, il suo noto scudo,
quando cadde Paride, ma Teti

implorò Efesto di riforgiare
un altro elmo e schiniere
con spada e cinta-da-spada e brocchiero,

ma la lasciò indifeso;
lui poteva nominare gli eroi vissuti,
morti in giusta difesa

di una causa, non aveva colpe
come tutto il resto,
come Agamennone e Menelao;

lei lottò per i Greci, dissero,
la madre di Achille, ma Teti pianse
quanto Ecuba, per la morte di Ettore.

Cos'era quella stregoneria o magia? Si può definire solo coi geroglifici più astrusi o i più semplici ricordi. Ogni frammezzo, pare dirci Elena è "nulla, per nulla". Ma frammezzo qualcosa c'è. C'è l'annoso problema, "come riconciliare Troiani e Greci?" All'inizio di questa sequenza, le voci di Achille e Paride sembrano discutere, inconcilianti. Elena si era svegliata per affrontare il problema, in umana dimensione, "la mia mente procede, a tessere il filo infinito". Elena è "sveglia, nessuna trance". In trance, "sulle sabbie d'oro-roventi d'Egitto", forse avrebbe risolto il problema. E Teseo, del tutto intellettuale e ispirato, l'aveva risolto col suo "il mito tutto, l'unica realtà alberga qui". Ma Elena dice, "ho sfidato i Fati quando ho detto a Teseo: 'la Ruota è ferma?'"

Era nulla, per nulla,
chiesi quando sentii Paride dire,
"rivolgiti a Teti, la madre-marina";

ma perché era stato Paride a parlare?
e perché l'avevo richiamato?
quale formula avevo tramato,

come una vecchia incantatrice?
come riconciliare Troiani e Greci?
la mia mente riesamina il problema,

girando e rigirando come ruota-di-carro;
ho sfidato i Fati
quando ho detto a Teseo,

"la Ruota è ferma"?
la mia mente procede,
a tessere il filo infinito;

di certo, ho varcato la soglia,
ho attraversato la porta-del-tempio,
ho valicato una frontiera e posato il piede

sulle roventi sabbie dorate d'Egitto;
allora perché giaccio qui e rimugino,
cercando di sbrogliare la matassa

che nessun uomo potrebbe mai districare?
ero tranquilla, dormivo, poi una febbre
mi ha devastato cuore e intelletto;

chi è, dopotutto, Paride?
perché ha detto: "rivolgeti a Teti"?
sono a secoli, mondi di distanza.

[6]

Non è così semplice. Elena pare augurarsi di tornare a una "formula" più facile. Ma la "madre-marina", che chiamiamo Teti, Iside o Afrodite, piange "per Ettore morto". Al nostro primo incontro con Elena, nel tempio-di-Amon, lei rievoca "gloria e bellezza delle navi". Erano navi greche. In questa ultima fase o stato d'animo, pare inevitabile e forse del tutto umano che Elena apostrofi il suo amante troiano: "cosa può saperne Paride, del mare?"

Cosa può saperne Paride, del mare,
se non del richiamo e piacere
di porti e baie riparati?

cosa può saperne Paride, del mare?
raggiunse Sparta, dici,
ma il Pafio gli alleggerì l'imbarcazione

e placò le onde;
cosa può saperne Paride, del mare
di Teti che dovrebbe sostenerlo?

come ha osato dirmi:
"rivolgiti a Teti, la madre-marina"?
Tremo, provo la stessa

rabbia e l'improvviso terrore,
che ho sentito provare ad Achille,
quando ho nominato sua madre;

certo, il mondo conosce il suo nome,
il mondo potrebbe portarle
marmo per costruire le sue mura,

e navi pei suoi porti;
ma le sue ali l'avvolgono
e le sue ali si s-piegano solo

al grido del Nuovo Mortale,
o al richiamo pietoso del figlio;
cos'aveva Paride, da darle?

Elena torna alle due voci e di nuovo, per quanto sembri riluttante, le osteggia. Non aveva conosciuto Paride in Egitto, ma aveva detto: "Paride è un bell'incanto", e all'ultimo, "Paride prima dell'Egitto, Paride dopo, è Eros". L'Amour? Eppure non v'è refutazione della sua ultima decisione o scelta, "non c'è il prima né il dopo, c'è un solo momento finito". È questo il "momento eterno" della sua costante preoccupazione, La Mort?

È la morte, restare in Egitto?
È la morte, restare qui,
in trance, seguendo un sogno?

Achille ha detto, un catafalco, un feretro,
Paride ha detto, rivolgiti a Teti;
cos'aveva Paride, da darle?

giace ai suoi piedi
con reti lacere e con le lance,
le reti-da-pesca e le staffe-di-carro,

offerte miste di ricchi e poveri,
di pace e di guerra;
vedo il mucchio pietoso di piccole cose,

la montagna di mostruosi armamentari,
poi entrambi svaniscono, non c'è nulla,
per nulla, eccetto una freccia;

cos'aveva Paride, da dare a lei, o ad Eros?
poiché anche la mira di Achille
non era così certa, l'arco così teso,

e pure la freccia di Chirone
può a volte fallire il bersaglio,
ma questa, mai.

Qualcuno di più grande di Elena deve rispondere, anche se forse non si comprende appieno il significato del Messaggio.

Paride prima dell'Egitto, Paride dopo,
è Eros, persino come Teti,
la madre-marina, è Pafo;

così il dardo d'Amore
è il dardo di Morte,
e il segreto, segreto non è;

il percorso semplice
infine respinge
la minaccia del Labirinto,

la Sfinge vien vista,
La Bestia uccisa
e il nido-di-Fenice

rivela la recondita
chiave o la soluzione del resto
del mistero;

non c'è un prima né un dopo,
c'è un solo momento finito
che nessuna gioia infinita può disperdere

o pensiero di passata felicità
tentare o dissipare;
ora conosco il meglio ed il peggio;

le stagioni si alternano intorno
a una pausa nel ritmo infinito
del cuore e del cielo.

Eidolon

*Ma cosa poteva saperne Paride, del mare,
del suo battito e lungo riverbero,
dell'eco tonante e delicata,*

*l'increspatura che lascia un incantesimo
sulla sabbia, il lichene-di-roccia,
il muschio-marino, la sabbia,*

*e ancora ed ancora, la sabbia;
cosa ne sa Paride di colli e di incavi
di onde impetuose, della strada-del-mare?*

*cosa poteva saperne delle navi
dalla sua casa Idea,
lo schianto e lo spruzzo schiumoso,*

*il vento, i banchi di sabbia, la rotta argillite,
l'infinita solitudine
quando non si è mai soli?*

*solo Achille poteva spezzargli il cuore
e il mondo per un pegno,
un ricordo scordato.*

Conclusioni

Al termine di questo percorso di ricerca, è più che mai necessario dare spazio ad un breve momento di riflessione per richiamare le tappe principali di un lungo ed articolato itinerario sulla figura di Elena, interpretata come portatrice di situazioni sociali e nuove sperimentazioni letterarie. Il percorso di indagine ha consentito di focalizzare l'attenzione su una pluralità di riprese e rielaborazioni eterogenee, a partire dall'epoca classica fino all'età contemporanea, confermando la persistente vitalità del mito di Elena all'interno della tradizione letteraria inglese e la sua ininterrotta capacità di trasformarsi ed adattarsi ai vari contesti culturali senza, tuttavia, perdere riconoscibilità.

La varietà dei tratti che la letteratura contemporanea ha attribuito ad Elena, oltre ad aggiungere ulteriori strati di complessità psicologica al suo personaggio, ha contribuito ad arricchire di sfumature i caratteri fondamentali già iscritti nei motivi omerici, intercettando il potenziale narrativo di cui si rende portatrice, unito ad una chiara necessità di rinarrare la propria storia secondo le proprie parole ed il proprio punto di vista.

Nelle riscritture femminili esaminate, Elena si confronta per la prima volta con la negazione del linguaggio femminile, tanto nell'epica tradizionale, quanto nella cultura patriarcale, per rileggere il proprio passato e riscrivere la propria storia alle sue condizioni. Nel corso dell'analisi è emerso, inoltre, come il potere della parola, in relazione alla questione della colpa e della responsabilità, contribuisca ad evidenziare la capacità del mito di cogliere ed esplorare le istanze di rinnovamento della narrativa femminile e femminista, personificando il complesso itinerario che l'autrice donna deve intraprendere per raggiungere una forma di espressione autentica ed indipendente. Rileggere la cultura classica attraverso il mito di Elena, diviene per molte scrittrici una possibilità concreta per riprendere in mano le storie ereditate dalla tradizione e riempirne i vuoti, dare vita al processo di re-visione teorizzato dalla poetessa americana Adrienne Rich, inteso come «l'atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, entrare un vecchio testo da una nuova direzione critica e [dare vita] a più di un capitolo della storia culturale, [ad] un atto di sopravvivenza⁸⁶⁴».

⁸⁶⁴ RICH, 1982, 23.

L'operazione del *mythmaking*, ovvero la realizzazione di miti revisionisti, consente alle scrittrici di recuperare le storie femminili e dare vita a quella che Vitale definisce «una giustizia retrospettiva⁸⁶⁵», grazie alla quale concorrere alla riabilitazione dell'oggetto mitico in soggetto sociale e all'affermazione di Elena come «Everywoman⁸⁶⁶».

È, in particolare, il poema epico *Helen in Egypt* di H.D., ad aprire le porte ad una riflessione sul nuovo statuto dell'eroina mitica, ristabilendone i confini al di fuori di rappresentazioni stereotipate legate ad un troppo ricorrente “gendered scapegoating⁸⁶⁷”, oppure a narrazioni retoriche preoccupate di definirne il ruolo nella storia, attraverso processi di vittimizzazione o deresponsabilizzazione, senza, tuttavia, dotarla di una voce autentica ed autonoma. L'intento del lavoro è stato quello di mostrare come l'opera abbia rivestito un ruolo determinante nel dibattito sul ruolo del mito nella letteratura femminista, contribuendone attivamente alla rivitalizzazione come strumento di costruzione ed affermazione della soggettività femminile.

Particolare attenzione è stata dedicata al processo attraverso cui H.D. recepisce e ripercorre le narrazioni tradizionali radicate nella memoria, con l'obiettivo di risalire alla Elena primigenia, allo strato originario dalla quale hanno preso forma le sue molteplici rappresentazioni, per correggerle, una volta per tutte, attraverso un percorso di ricerca che si estenda oltre la sua stessa storia letteraria. In quella che può essere definita un'epica della coscienza, per la prima volta il fulcro narrativo non è più l'azione eroica, ma un percorso di ricerca individuale che pone la soggettività femminile al centro della coscienza epica, cogliendo la metamorfosi di Elena da «other» ad identità autentica⁸⁶⁸.

Nel condurre l'analisi dell'opera, si è inoltre cercato di superare il binomio bellezza/colpevolezza – i più evidenti ed universali tratti di Elena – per focalizzare l'attenzione su una prospettiva di sviluppo, secondo cui Elena, al di là della sua essenza mitologica, si presta alla tramutazione in figura del racconto, deus ex machina di se stessa, soggetto di parola e di identità. Questa prospettiva è individuata da H.D. nella terra d'Egitto, che metonimicamente rappresenta, tanto per Elena, quanto per lei stessa, un ritorno alle origini, uno spazio liminale che si colloca oltre i confini di Troia e Sparta, oltre il lirismo e l'epica tradizionale, oltre la separazione tra significante e significato. Uno spazio che

⁸⁶⁵ VITALE 2014, 148.

⁸⁶⁶ OSTRIKER 1982, 82.

⁸⁶⁷ CHADWICK 2017, 205.

⁸⁶⁸ DU PLESSIS, FRIEDMAN, 1991, 374.

sembra richiamare da vicino la nozione di «in between» teorizzata dal filosofo Homi K. Bhabha⁸⁶⁹, configurandosi come un luogo di sospensione in cui sovvertire le narrazioni canoniche ed i ruoli precostituiti, dissolvere le tradizionali dicotomie della visione patriarcale ed aprire a nuove possibilità creative per la riscrittura dell'identità femminile.

Ed è proprio all'interno di questo «terzo spazio», nello spazio intermedio tra l'autorevolezza dell'opera classica e la sua trasposizione moderna, che si vuole collocare il processo traduttivo di *Leuké* ed *Eidolon*, il secondo ed il terzo libro di *Helen in Egypt*, per la prima volta tradotti in lingua italiana. L'obiettivo è quello di compiere un'operazione non dissimile a quella che H.D. realizza con la sua epica: un approccio che non vuole configurarsi come mero atto di trasferimento linguistico, ma come atto di riappropriazione, presa di parola, aspirando a restituire alla figura femminile, tanto dell'artista quanto del personaggio epico, una voce autentica in grado di trascendere i confini dell'universo angloamericano, per legittimarsi all'interno di un nuovo spazio culturale che sia in grado di accogliere la sua storia di resistenza.

Così come Elena, alla fine del suo percorso di ricerca in Egitto, giunge a sollevare il velo del mito epico e dipanare la sua trama autobiografica, la traduzione può tramutarsi, per usare le parole di Sofo, in un «velo che svela il testo⁸⁷⁰», preservandolo ed al contempo consentendogli di essere «altro» (o «altra», guardando all'identità femminile), lasciando scorgere quegli strati di significato che, senza la traduzione, rischierebbero di rimanere celati nel contesto d'origine.

Mentre mi accingo a concludere questo lavoro snodatosi nell'arco di tre anni, l'auspicio è quello di aver contribuito ad aggiungere nuovi tasselli al mosaico che raffigura il profondo rapporto tra classicità e letteratura moderna, ma soprattutto a tracciare il delicato percorso di evoluzione ed incontro tra identità femminile e traduzione, consentendo alla voce femminile di abbattere le barriere inscritte nel mito, nell'identità e nel linguaggio stesso.

Negli ultimi versi della sua epica, Elena affida il suo canto al mare, con la speranza che accolga e diffonda, tra l'incresparsi delle onde, «its ripple that spells a charm/ on the sand», le parole di un nuovo linguaggio, oltre ogni rappresentazione storica e sociale,

⁸⁶⁹ BHABHA 2001, 60.

⁸⁷⁰ SOFO, 2019, 18.

attraverso una voce «delicata», eppure» tonante⁸⁷¹». Se è vero, come afferma Camboni, che la storia potrà cambiare solo se gli esseri umani nutriranno il loro immaginario con testi che si facciano portatori di visioni differenti da quelle egemoni⁸⁷², la figura di Elena, *alter ego* di ogni identità femminile negata, taciuta o silenziata, può essere individuata come portatrice di una nuova visione e come simbolo di una nuova consapevolezza di genere.

⁸⁷¹ H.D., *Helen in Egypt*, 304.

⁸⁷² CAMBONI 2004, 149.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

Bid Me to Live (A Madrigal). New York, Grove, 1960.

Collected Poems 1912-1944, New York, New Directions, 1957.

Between history & poetry: the letters of H.D. & Norman Holmes Pearson, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.

Borderline: A Pool Film with Paul Robeson, (1930), «Close Up», 1927-193 in Donald J., Friedberg A., Marcus L. (eds.), *Cinema and Modernism*», Princeton, Princeton University Press, 1998, 221-236.

Compassionate Friendship, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, H.D. Papers, YCAL MSS24.

End to Torment: A Memoir of Ezra Pound, New York, New Directions, 1979.

Euripides' Ion, Connecticut, Redding Ridge, 1986.

Helen in Egypt, New York, New Directions, 1974.

Heliadora and Other Poems, London, Cape, 1924.

Hymen, London, The Egoist Press, 1921.

Hermetic Definition, New York, New Directions, 1972.

HERmione, New York, New Directions, 1981.

Hippolytus Temporizes, Boston, Houghton Mifflin, 1927.

H.D. by Delia Alton (1949-1950), «*The Iowa Review*» 16.3, 1986, 179-221.

Notes on Euripides, San Francisco, City Lights Press, 1919.

H.D., *Notes on thoughts and vision and the wise Saffo*, San Francisco, City Lights Press, 1982.

Sea Garden, London, Constable, 1916.

Selected Poems of H.D., New York, Grove, 1957.

The Gift, Gainesville, University Press of Florida, 1998.

Paint it Today, New York, New York University Press, 1992.

Red Roses for Bronze, New York, Random House, 1929.

The Cinema and the Classics I: Beauty, «Close Up» 1.1, 1927, 22-33.

The Suffragette, «*Sagetrieb*», 15.1-2, 1996, 7-11.

Trilogy, New York, New Directions, 1973.

Tribute to Freud, Boston, D.R. Godine, 1974.

Bibliografia secondaria

ALDINGTON R., *Life for Life's Sake: A Book of Reminiscences*, New York, Viking, 1941.

ALDINGTON R., *The Poets' Translation Series. Announcement*, «The Egoist» 2.8, 1915.

ALONI A., *Lirici Greci. Alcmane e Stesicoro*, Milano, Mondadori, 1994.

ARRIGHETTI G., *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa, Giardini, 1987.

ATWOOD M., *Morning in the Burned House*, New York, Houghton Mifflin, 1995.

ATWOOD M., *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus*, Edinburgh, Canongate Books, 2005, trad.it. *Il Canto di Penelope*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018.

AUSTIN N., *Archery at the dark of the moon: Poetic problems in Homer's Odyssey*, Berkeley, University of California Press, 1982.

AUSTIN N., *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1994.

BACCOLINI R., FORTUNATI V., *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997.

BACCOLINI R., *Tradition. Identity. Desire. Revisionist Strategies in H.D.'s Late Poetry*, Bologna, Pàtron Editore, 1995.

BACHOFEN J.J., *Das Mutterrecht, Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Kraus & Hofmann, 1861, trad. it. *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrasia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, Einaudi, 1988.

BACIGALUPO M., *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981.

BACKÈS J.L., *Le mythe d'Hélène*, Adosa, Clermont-Ferrand, 1984.

BAKER M., *Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research*, «Target» 7.2, 1995, 223-243.

BAKER M., *Translation and Conflict. A Narrative Account*, New York, Routledge, 2006.

- BARBOUR S., *The Origins of the Prose Captions in H.D.'s Helen in Egypt*, «The Review of English Studies» 63, 2012, 466–490.
- BARTKY S.L., *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*, New York, Routledge, 1990.
- BASSI K., *Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' Palinode*, «Arethusa» 26.1, 1993, 51-75.
- BASSNETT S., *Translation Studies*, London-New York, Methuen, 1980.
- BASSNETT S., TRIVEDI H., *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London-New York, Routledge, 1999.
- BASSNETT, S., Lefevere A., *Translation, History and Culture*, London, St. Martin's Press, 1990.
- BASSNETT, S., *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.
- BEARD M., *Re-reading (Vestal) Virginité*, in Hawley R. e Levick B. (ed), *Women in Antiquity*, New York, Routledge, 1995, 166-77.
- BENSTOCK S., *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986.
- BERGREN A. L. T., «*Helen's "Good Drug". Odyssey iv 1–305*», in Kresic S. (ed.), *Contemporary Literary Hermeneutics and the Interpretation of Classical Texts*, Ottawa, Ottawa University Press, 1981, 201-214.
- BERGREN A.L.T., *Language and the Female in Early Greek Thought*, «Arethusa» 16.1, 1983, 69-95.
- BERGREN A. L. T., «*Helen's Web: Time and Tableau in the Iliad*», «Helios» 7, 1979-1980, 19-34.
- BERGREN A. L. T, *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*, Washington, Center for Hellenic Studies, «Hellenic Studies Series» 19, 2008.
- BERMAN A, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Parigi, Gallimard, 1984.
- BERMAN A., *La traduction comme épreuve de l'étranger*, «Texte» 4, 67-81, 1985.
- BERMAN A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Parigi, Seuil, 1999, trad. it. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- BERNARD L., *The Dissolving Image: The Spiritual-Esthetic. Development of W.B. Yeats*, Detroit, Wayne State UP, 1970.

- BERRUTO G., *La semantica*, Bologna, Zanichelli, 1976.
- BETTINI, M., BRILLANTE C., *Il Mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002.
- BEYER C., *Feminist Revisionist Mythology and Female Identity in Margaret Atwood's Recent Poetry*, «Literature & Theology» 14.3, 2000, 276-98.
- BHABHA H.K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- BLONDELL R., *Third Cheerleader from the Left: From Homer's Helen to Helen of Troy*, «Classical Receptions Journal» 1.1, 2009, 4-22.
- BLONDELL R., *Bitch that I Am": Self-Blame and Self-Assertion in the Iliad*, «TAPha» 140, 2010, 1-32.
- BLONDELL R., *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013.
- BLONDELL, R., *Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric*, «American Journal of Philology» 131, 2010, 349–391.
- BLONDELL S. *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- BOLEN J.S., *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*, 1984, New York, Harper Colophon, 1985.
- BONO P., SARASINI B., *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Roma, Iacobelli, 2014.
- BOULOGNE J., *Les doubles paternités : le cas de Thésée*, in Auger D., Saïd S. (eds), *Généalogies mythiques*, Paris 1998.
- BRILLANTE C., *Una voce che affascina. Elena e Cleopatra*, in *Le musiche dei Greci: passato e presente. Valorizzazione di un patrimonio culturale*, V seminario, 4-5 ottobre 2004.
- BROWN D., *Trilogy: modern gnosticism?* «Literature and Theology» 10.4, 1996, 351-360.
- BRUNI E., *Achille o dell'educazione razionale*, Venezia, Marsilio, 2012.
- BUCK C., *H.D. and Freud: Bisexuality and feminine discourse*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- BUDGE W., *The Gods of the Egyptians or Studies in Egyptian Mythology*, Vol 2. London, Methuen, 1904.
- BUFFONI F., *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, «Quaderni di libri e riviste d'Italia» 57, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2005.

- BUFFONI, F., *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989.
- BUFFONI, F., *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007.
- BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of Sublime and Beautiful*, Menston, The Scholar Press, 1970, trad. it. *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, «Aesthetica», 1985.
- BURNETT, G., *H.D. Between Image and Epic: The Mysteries of Her Poetics*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1990.
- BURNETT, G., *The Identity of 'H.D': Imagism and H.D.'s Sea Garden*, «Sagetrieb» 8.3, 1989, 55-75.
- BUSH D., *Mythology & the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- CALASSO R., *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.
- CALVINO C., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAMBONI M., *Elena prima di ogni guerra: H.D. e le sue riscritture del mito di Elena*, Poesia tardoantica e medievale, Atti del VI convegno internazionale di studi Macerata, 3-5 dicembre 2013.
- CAMBONI M., *H. D.'s Poetry: "The meanings that words hide"*, New York, AMS Press, 2003.
- CAMBONI M., *H.D.: La donna che divenne il suo nome*, Urbino, Quattro Venti, 2007.
- CAMBONI, M., *Fra Hilda Doolittle e Marilyn Monroe: il nome nella letteratura e cultura americana del novecento*, «Il nome nel testo» 15, 2013.
- CAMBONI M., *La medusa e la perla. Conoscenza e arte in H.D.*, «Lapis» 26, 1995.
- CAMBONI M., *L'impero della forza, la forza della scrittura, Hilda Doolittle, Simone Weil e la Seconda guerra mondiale* in Valeri S. (ed.), *Scrivere la storia*, Firenze, Le Monnier, 2004, 133-150.
- CAMERON A., K., *Images of Women in Antiquity*, Detroit, Wayne State University Press, 1983.
- CAMPBELL K., *The Poems of Edgar Allan Poe*, Boston, Ginn and Co, 1917.
- CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Feltrinelli, 1981.

- CARNE-ROSS, D. S. *Translation and Transposition*, in Arrowsmith W., Shattuck R. (eds.), *The Craft and Context of Translation*, Austin, Humanities Research Center-University of Texas Press, 1961.
- CARTARI V., *Le immagini degli dei*, Roma, De Luca, 1996.
- CASSIN B., MATIEU M., *Voir Hélène en toute femme: D'Homère à Lacan*, Paris, Empêcheurs de penser en Rond, 2000.
- CASTRO O., *Gender, language and translation at the crossroads of disciplines*, «Gender and Language» 7.1, 2013, 5-12.
- CAVARERO A., *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Rimini, Pazzini, 2007.
- CAVARERO A., *Nonostante Platone*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- CAZÉ A., *Helen in Egypt et Trilogy: Les écritures de guerre de H.D.*, «Etudes Anglaises» 67.1, 2014, 66-80.
- CHADWICK J. G., *Identity politics, modernist aesthetics, and modernist abstraction in H.D.'s Helen in Egypt*, «Paideuma» 44, 2017, 205-224.
- CHILDS C., *The Bitch that Launched a Thousand Ships: A feminist analysis of Helen of Troy and the women of antiquity*, «UCCS» 11.3, 2018, 28-34.
- CHISHOLM D., *The Writing Cure: Transference and Resistance in a Dialogic Analysis*, «H.D. Newsletter» 2.2, 1988, 25-35.
- CHISHOLM D. "H. D.'s Autoheterography", «Tulsa Studies in Women's Literature» 9.1, 79-106, 1990.
- CHISHOLM D., *H.D.'s Freudian Poetics: Psychoanalysis in Translation*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1992.
- CICERONE M., *De optimo genere oratorum*, in Nergaard S. (ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, 51-62.
- CIERRA C., *The Bitch that Launched a Thousand Ships: A feminist analysis of Helen of Troy and the women of antiquity*, «Undergraduate Research Journal», 2018, 28-34.
- CIXOUS H., CLEMENT C., *The Newly Born Woman*, Manchester, Manchester University Press, 1987.
- CIXOUS H., *Le Rire de la Méduse*, «L'Arc» 61, 1975, 39-54, trad.it. *Il riso della Medusa*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Baccolini R., Fabi M.G., Fortunati V., Monticelli R., Bologna, Clueb, 1997, 221-245.

- CLADER L. L., *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, «Mnemosyne. Lugduni Batavorum, Brill, 1976 («Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava. Supplementum», 42).
- CLARKE B., *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- COLE R., *Cold Modernism, Eros and H.D.'s Hieroglyphic Femme Fatale in H.D. and the Modernity*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2014.
- COLERIDGE S.T., *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, London, Everyman's Library, 1975.
- COLLECOTT D., *H. D. and Sapphic Modernism 1910-1950*, Cambridge, Cambridge UP, 1999.
- COOPER J.R., *Reading Adrienne Rich: Reviews and Re-visions, 1951-1981*, Michigan, University of Michigan Press, 2002.
- COPELAND D., *Doolittle's «Helen»*, «Explicator» 46.4, 1988, 33-35.
- CROCE B., *L'intraducibilità della rievocazione*, in Nergaard S. (ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.
- CULLINGFORD E., *At the Feet of the Goddess: Yeats's Love Poetry and the Feminist Occult*, in Toomey D. (ed), *Yeats Annual Special: Yeats and Women*, Londra, Macmillan, 1997, 41-72.
- CULLINGFORD E., *Gender and History in Yeats's Love Poetry*, New York, Syracuse University Press, 1996.
- CULLINGFORD E. *Pornography and canonicity: The case of Yeats's 'Leda and the Swan'*. in Heinzelman S., Wiseman Z. (eds.), *Law, Literature, and Feminism*, Durhan, Duke University Press, 1994, 165-88.
- D'ANNIBALLE D., *Hilda Doolittle e la riscrittura del mito di Elena: Proposta di traduzione di Helen in Egypt*, tesi magistrale, Università degli Studi di Macerata, 2015-2016.
- DARDANO M., *Manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 2000.
- DAVIES M., *Margaret Atwood's female bodies*, «The Cambridge companion to Margaret Atwood», Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 58-72.

- DAVIES M. L., *H.D. imagiste? Bisexuality: Identity: Imagism* in Bertram V. (ed.), *Kicking Daffodils: Twentieth Century Women Poets. Edinburg Imagism, Kicking Daffodils Twentieth Century Women Poets*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1997.
- DE JONG I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.
- DE JONG I., *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, London, Bristol Classical Press, 2004.
- DE LAURETIS T., *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- DE LAURETIS T., *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 53.
- DE SANCTIS D., *Coscienza, anima e imperfezione. Il mito di Elena nella riscrittura di Hildesheimer*, «Cultura tedesca» 54, 2018.
- DE SANCTIS D., *Il canto e la tela: Le voci di Elena in Omero*, Roma-Pisa 2018.
- DE SANCTIS D. *La Helenes Apaitesis attraverso epica, lirica, tragedia*, «Prometheus» 38, 2012, 35-59, 2012.
- DEBO A., VETTER L., *Approaches to Teaching H.D.'s Poetry and Prose*, New York, MLA, 2011.
- DEL CORNO D., *La tela di Elena*, «Letterature comparate», Bologna, Pàtron, 1981, 75-85.
- DI BENEDETTO V., *Nel laboratorio di Omero*, Torino, Einaudi, 1994.
- DI STEFANO C., *Americane avventurose*, Milano, Adelphi, 2007.
- DODD E., *The Veiled Mirror and the Woman Poet: H.D., Louise Bogan, Elizabeth Bishop, and Louise Glück*, Columbia, University of Missouri Press, 1992.
- DODDS E. R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- DOHERTY L. E., *Sirens, Muses, and Female Narrators in the Odyssey*, in Cohen B. (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995, 81-92.
- DOHERTY L. E., *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- DOHERTY L.E., *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, London, Bristol Classical Press, 2001.

- DONALD C. RICHTER, *The Position of Women in Classical Athens*, «The Classical Journal» 67.1, 1971, 1-8.
- DOVETTO F., *Etichette della voce femminile nell'antichità classica*, «Parole di donne», Roma, Aracne, 2009.
- DOVETTO F. M., *Silenzi e voci di donne nell'antichità classica*, «CIRSIL» 9, 2010, 1-13.
- DOYLE A., *Unhappily Ever After, The Problem of Helen in Odissey 4*, «Aktroterion» 55, 2010, 1-18.
- DUNCAN R., *The H.D. Book*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- DUPLESSIS R.B., *H.D.: The Career of That Struggle*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- DUPLESSIS R.B., *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- ECO U., *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in Nergaard S. (ed.) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2010, 121-146.
- EDMUNDS L., *Stealing Helen: The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2015.
- EDMUNDS L., *Toward the Characterization of Helen in Homer: Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019.
- EDMUNDS S., *Out of Line: History, Psychoanalysis and Montage in H.D.'s Long Poems*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- ELIOT T.S., *Euripides and Gilbert Murray*, «Arts and Letters» 3, 1920, 36-43, trad.it. *Euripide e il professor Murray*, in *Opere, 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 1992.
- ELIOT T.S., *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 2010.
- ELIOT T.S., *The Poets' Translation Series I-VI*, «Poetry» 9.2, 1916,
- ELIOT T.S., *Ulysses, ordine e mito*, Milano, 1992.
- ELMANN M., *Daughters of the Swan*, «m/f», 11.12, 1986, 119-162.
- EMMITT H., *Forgotten memories and unheard rhythms: H.D.'s poetics as a response to male modernism*, «Paideuma» 33, 2004, 131-153.
- ENGEL B. F., *H. D.: Poems That Matter and Dilutions*, «Contemporary Literature» 10, 507-522, 1969.

- ERCOLES M., *Stesicoro: le testimonianze antiche*, Bologna, Pàtron Editore, 2013.
- FAINI P., *Manuale Teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2008.
- FARIOLI M. *Gynaikophobia. Angosce maschili nella letteratura greca e oltre*, «Griseldaonline» 15.1, 2015, 1-22.
- FARNELL L. R., *The Cults of the Greek States*, Oxford, Clarendon Press, 1896.
- FERBER M., A., *Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge UP, 1999.
- FINLEY M., *The world of Odysseus*, New York, Viking Press, 1978.
- FLACK L.C., *Modernism and Homer, The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam and Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- FLETCHER J.G., *The Autobiography of John Gould Fletcher*, London, The University of Arkansas Press, 1988.
- FLINT S., *Imagism*, «Poetry: A Magazine of Verse» 1, 1913, 173-209.
- FLINT S., *The History of Imagism*, «The Egoist» 2, 1915, 65-84.
- FOLEY H., *Reflections of Women in Antiquity* in Lefkowitz M., Fant M. (eds.), *Women's Life in Greece and Rome*, Baltimore, 1982.
- FOLEY, *Reverse Similes and Sex Roles in the Odyssey*, «Arethusa» 11, 1978, 7-26.
- FORSYTH N., *Heavenly Helen: Hell in Dr Faustus*, «Etudes de lettres» 4, 1987, 11-21.
- FRANCO C., *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- FREEDMAN A., *Gifts, Goods and Gods: H. D., Freud and Trauma*, «English Studies in Canada» 29.3, 2003.
- FREUD S., *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*, vol. 4, Torino, Boringhieri, 1901,
- FREUD S., *Per la storia del movimento psicoanalitico, Opere 1912-1914*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975, 1914.
- FRIEDBERG A., JAMES D., MARCUS L., *Close Up, 1927–1933: Cinema and Modernism* Princeton, Princeton University Press, 1998.
- FRIEDMAN S, DUPLESSIS R.B., *Signets: Reading H.D.*, Wisconsin, University of Wisconsin, 1990.
- FRIEDMAN S., *Analyzing Freud: Letters of H. D., Bryher and their Circle*, New York, New Directions Publishing Corporation, 2002.

- FRIEDMAN S., *Between History and Poetry: The Letters of H. D. and Norman Holmes Pearson*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.
- FRIEDMAN S., *Creating a Women's Mythology: H. D.'s Helen in Egypt*, «Women's Studies» 5, 1978, 163-197.
- FRIEDMAN S., *Hilda Doolittle (H.D.)*, «Dictionary of Literary Biography» 45.2, Detroit, Gale Research, 1983, 125-126.
- FRIEDMAN S., *I Go Where I Love: An Intertextual Study of H. D. and Adrienne Rich*, «Signs» 9.2, 1983, 228-245.
- FRIEDMAN S., *Palimpsest of origin in H.D.'s Career*, «Poesis» 6, 1985, 56-73.
- FRIEDMAN S., *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- FRIEDMAN S., *Psyche Reborn*, Bloomington, Indiana UP, 1981.
- FRIEDMAN S., *Psyche Reborn: Tradition, Re-Vision, and the Goddess as Mother-Symbol in H. D.'s Epic Poetry*, «Women's Studies» 2.6, 1979, 147-160.
- FRIEDMAN S., *When A 'Long' Poem Is A 'Big' Poem: Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century 'Long Poems*, in Prins Y., Schreiber M. (eds), *Dwelling In Possibility: Women Poets And Critics On Poetry*, Ithaca-London, Cornell Up, 1997, 13-37.
- FRIEDMAN S., *Who Buried H. D. A Poet, Her Critics, and Her Place in The Literary Tradition*, «College English» 36.7, 1975, 801-814.
- FRIEDMAN S. *"H.D. Who is She?" Penelope's Web*, New York, Cambridge University Press, 1990.
- FRIEDMAN S.S, *Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H.D. as Epic Poets*, «Tulsa Studies in Women's Literature» 5.2, 1986, 203-228.
- FROST ROBERT, *A Backward Look*, Washington, Library of Congress, 1964.
- FULKERSON L., *Helen as Vixen, Helen as Victim. Remorse and the Opacity of Female Desire, in Emotion, Genre and Gender* in «Classical Antiquity», London, 2011, 113-133.
- FUSILLO M., *L'altro e lo stesso, Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.
- FUSILLO M., *"La seduzione del doppio" in Euripide, Elena*, Milano, Rizzoli, 1997, 5-27.
- GALLOP J., *Thinking through the Body*, New York, Chichester, 1988.
- GARDNER H., *The theme of Damnation in Doctor Faustus*, in Jump J. (ed.) *Marlowe: Doctor Faustus: A selection of Critical Essays*, Glasgow, The University Press, 1969, 95-100.

- GARDNER H., *The Tragedy of Damnation*, «Elizabethan drama: Modern Essays in Criticism», New York, Oxford University Press, 1961, 320-341.
- GARGANO J. W., *Poe's 'To Helen'*, «Modern Language Notes», 75.8, 1960.
- GELPI A., *Hilda in Egypt*, «The Southern Review» 18.2, 1982, 233-50.
- GEOFFREY T., *The Turbulent Dream: Passion and Politics in the Poetry of William Butler Yeats*, St Lucia, University of Queensland Press, 1983.
- GHEDINI F., *Maledette, le donne nel mito*, Venezia, Marsilio, 2023.
- GIACOMARRA M.G., *Translation studies, Tradurre: manipolare e costruire realtà*, Libreria universitaria.it, 2017.
- GILBERT S., GUBAR S., *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- GILBERT S., GUBAR S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- GILL R., *Doctor Faustus*, The New Mermaids, London, 1965.
- GRAHAM S., 'We have a secret. We are alive': *H.D.'s Trilogy as a Response to War.* «Texas Studies in Literature and Language», 44.2, 2002, 161-210.
- GRAVER M., *Dog-Helen and Homeric Insult*, «Classical Antiquity» 14.1, 1995, 41–61.
- GRAVES R., *The Greek Myths*, London, Penguin Books, 1955.
- GRAVES, R., *The White Goddess*, Faber & Faber, 2011.
- GREG W.W., *The Damnation of Faustus*, «The Modern Language Review» 41.2, 1946 97-107.
- GREGORY E. *Rose Cut in Rock.*, «Contemporary Literature» 27.4, 1986, 525-52.
- GREGORY E., *H. D. and Hellenism: Classic Lines*. London, Cambridge University Press, 1997.
- GREGORY, E., *Rose Cut in Rock: Sappho and H. D.'s "Sea Garden"* «Contemporary Literature» 27.4, 1986, 525-552.
- GRESPI B., *Apparizioni, scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne, 2019.
- GUBAR S., *The Echoing Spell of H.D.'s Trilogy*, «Contemporary Literature», 19.2, 1978.
- GUEST B., *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World*, New York, Doubleday, 1984.
- GUMPERT M., *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001.

- GUNDAR Z., *Hilda Doolittle, Deconstructed Femininities in Sea Garden*, «EPITOME» 7, 2017, 70-76.
- HALLETT J.P., VAN NORTWICK T., *Compromising Traditions: The Personal Voice in Classical Scholarship*, London-New York, Routledge, 1997.
- HALPERIN D., WINKLER J., ZEITLIN F., *Before Sexuality*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- HANDLER SPITZ E., *Mothers and Daughters: Ancient and Modern Myths*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 48.4, 1990, 411-420.
- HARGROVE N., *Esthetic Distance in Yeats' «Leda and the Swan»*, «The Arizona Quarterly» 39, 1983. 235-245.
- HAWLEY R., LEVICK B., *Women in Antiquity*, Routledge, London 1995.
- HEINZELMAN S. S.-WISEMAN Z. B. *Representing Women: Law, Literature, and Feminism*. Durham, Duke University Press, 1994, 165-188,
- HERMANS T., *Translation's Other, Inaugural Lecture*, Londra, University College London, 1996.
- HICKMAN L., KOZAK M, *Poppies, scarlet flowers, 'this beauty': H.D.'s Choruses from the Iphigeneia in Aulis and the First World War*, «Classical Receptions Journal» 10, 2018, 458-475.
- HICKMAN L., KOZACK M., *The Classics in Modernist Translation*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2019
- HYNES S., *A War Imagined: The First World War and English Culture*, New York, Collier Books, 1990.
- HOBSON S., *Living up to Her "Avant-Gardism": H.D. and the Senescence of Classical Modernism*, «Humanities» 8.4, 2019.
- HOKANSON R., O., *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction by Susan Stanford Friedman*, «American Literature», 64.4, 1992, 839–840.
- HOKANSON R.B., *Is it all a story: Questioning Revision in Helen in Egypt*, «American Literature» 64, 1992, 341–46.
- HOLLAND N., *Tribute to Freud and the Freud Myth. H. D.: Modern Critical Views*, New York, Chelsea House Publishers, 1989.

- HOLLENBERG D. K., *Abortion, Identity Formation and the Expatriate Women Writer: H.D. and Kay Boyle in the Twenties*, «*Twentieth Century Literature*» 40.4, 1994, 499-517.
- HOLLENBERG D. K., *Between History and Poetry: The Letters of H. D. and Norman Holmes Pearson*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.
- HOLLENBERG D. K., *Winged Words: The Life and Work of the Poet H.D.*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2022.
- HOLLENBERG D., "H.D.", *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, New York, Garland, 1997.
- HOLLENBERG D., *The Poetics of Childbirth and Creativity*, Boston, Northeastern University Press, 1991.
- HOLLENBERG I. E., *Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste*, «*The American Journal of Philology*», 116.1, 1995, 19-42.
- HOLSTAD, C. S., *Yeats's 'Leda and the Swan': Psycho-Sexual Therapy in Action*, «*Notes on Modern Irish Literature*» 7.2, 1995, 45-52.
- HUGHES B., *Helen of Troy. Goddess, Princess, Whore*, London, Pimlico, 2005.
- IERANÒ G., *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*, Einaudi, Torino, 2021.
- INGHILLERI M., *The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies*, «*The Translator*» 11.2, 2005, 125-145.
- IRIGARAY L., *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- IOLIR., *Gorgia, testimonianze e frammenti*, Roma, Carocci Editore, 2013.
- ISOCRATE, *Encomio di Elena*, Torino, UTET, 1991.
- JACOB K., *A Companion to Twentieth-century Poetry*, Cornwall, Blackwell Publishing, 2003, 127-137.
- JAFFE C.N., *She Herself is the Writing: Language and Sexual Identity in H. D.*, «*Literature and Medicine*» 4, 1985, 86-111.
- JAKOBSON R., *On linguistic aspects of translation* (1959) in Venuti L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londra and New York, Routledge, 2000, 113-118.
- JANKO R., *The Iliad: A Commentary IV (Books 13-16)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- JOUVE N.W., *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*, New York and London, Routledge, 1991.

- JOYCE J., *Stephen Hero*, trad.it. *Le gesta di Stephen*, in *Racconti e romanzi*, Mondadori, Milano, 1974.
- JUNG M.R., *Hélène dans le Roman de Troie du XIIIe et XVe siècle*, in Nissim L., Preda A. (eds.), *Hélène de Troie dans les lettres françaises*, Gargnano del Garda (13-16 giugno 2007), Milano, Cisalpino, 2008, 45-62.
- KATZ M., *Ideology and "The status of women" in Ancient Greece*, *History and Theory*, 31.4, 1992, 70-97.
- KEATING C. C., *Unearthing the Goddess Within: Feminist Revisionist Mythology in the Poetry of Margaret Atwood*, «Women's Studies» 43.4, 2014, 483-501.
- KEEFER M., *Fairer than evening air: Marlowe's Gnostic Helen of Troy and the Tropes of Belatedness and Historical Mediation*, «Fantasies of Troy», 2004, 39-62.
- KEELING L., *H.D. and 'The Context': Archeology of a Sapphic Gaze*, «Twentieth-Century Literature» 44.2, 1998, 176-203.
- KELVIN N., *H.D. and the Years of World War I*, «Victorian Poetry» 38.1, 2000, 170-196.
- KENNEDY G., *Helen's Web Unraveled*, «Arethusa» 19, 1986, 5-14.
- KERÉNYI K., *Die Mythologie der Griechen: Die Götter und Menschheitsgeschichten*, Zürich, Rhein-Verlag, 1951, trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, vol. I, Milano, Garzanti, 1976.
- KERÉNYI K., *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- KIESSLING N., *Doctor Faustus and the Sin of Demoniality*, «Studies in English Literature» 15, 1975, 205-211.
- KING M., *H.D.: Woman and Poet*, Orono, National Poetry Foundation, 1986.
- KIRK G.S., *The Nature of Greek Myths*, trad.it. *La natura dei miti greci*, Bari, Laterza, 1980.
- KONSTANTINOS P. K., *Helen's semiotic body: ancient and modern representations*, «Nuntius Antiquus» 12, 2016, 187-201.
- KÖŞKER N. H. G., *Revision of Helen's Myth and A New Female Discourse in Hilda Doolittle's Helen in Egypt*, «Dil Dergisi», 167.1, 2016, 5-20.
- LADMIRAL J.R., *Sourciers et ciblistes*, «Revue d'esthétique» 12, 1986, 33-42.
- LAITY C., *HD.'s Romantic Landscapes*, in Friedman S., DuPlessis R. (eds.), *Signets. Reading H.D.*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990.

- LANZA L., *Vipere e demoni, Stereotipi femminili dell'antica Grecia*, Venezia, Supernova, 1997.
- LARDINOIS A., MCCLURE L., *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 19-37.
- LEFEVERE A., *Translation/History/ Culture. A Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1992.
- LEONE P., *La Palinodia di Stesicoro*, «Annali della facoltà di Lettere e filosofia di Napoli» 11, 1964, 5-28.
- LESKY A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, Winter, 1961.
- LEV KENAAN V., *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008.
- LEVENSON L., *Modernism and the Fate of Individuality*. Cambridge, Cambridge UP, 1991.
- LEVINE B., *A Psychopoetic Analysis of Yeats's Leda and the Swan*, «Bucknell Review» 17.1, 1969, 85-111.
- LORAUX N., *Grecia al femminile*, Bari, Laterza, 1993.
- LORAUX N., *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, XXVI-380, 1991.
- LOTMAN J. M., *Il problema della traduzione poetica*, in Nergaard S. (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002.
- LOTMAN, J. M., *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1990.
- LUKÁCS G., *Goethe e il suo tempo*, Firenze, Nuova Italia editrice, 1974.
- LUKÁCS G., *The Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press, 1963.
- LUMIANSKY R. M., *The Story of Troilus and Briseida According to Benoît and Guido*, «Speculum» 29, 1954, 723-733.
- MACKAY, M., *Modernism and World War II*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- MAGUIRE L., *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Chichester, John Wiley & Sons, 2009.
- MANDEL C., *The Redirected Image: Cinematic Dynamics in the Style of H.D. (Hilda Doolittle)*, «Literature/ Film Quarterly» 11.1, 1983, 36-45.

- MARINETTI F., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in De Maria L. (ed.), *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983.
- MARLOWE C., *The Tragical History of Doctor Faustus*, trad. it. *Il Dottor Faustus*, Milano, Mondadori, 1961.
- MATELLI E., *La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*, «Itinera» 9, 2015, 28-46.
- MATTIOLI E., *Introduzione al problema del tradurre*, «Il Verri» 19, 1965, 107-128.
- MATTIOLI E., *Per una critica della traduzione*, «Studi di estetica» 2.14, 1996.
- MCCLURE L., *Sexuality and Gender in the Classical World: Reading and Source*, Oxford, Blackwell Publishers, 2002.
- MCKINSEY M., *Classicism and Colonial Retrenchment*, in W. B. Yeats's «No Second Troy», «Twentieth Century Literature» 48.2, 2002, 174-190.
- MCLACHLAN B., *Women in Ancient Greece: A Sourcebook*, London-New York, Continuum, 2012.
- MCMANUS B., *Classics and Feminism: Gendering the Classics. The Impact of Feminism on the Arts and Sciences*, New York, Twayne, 1997.
- MEAGHER R., *Helen, Myth, and the Culture of Misogyny*, New York, Continuum, 1995.
- MEAGHER R., *The Meaning of Helen. In Search of An Ancient Icon*, Wauconda, Bolchazy-Carducci, 2002.
- MEDDA E., *Eschilo. Agamennone*, I-III Roma, 2017.
- MEEHAN D., *Containing the Kalon Kakon: The Portrayal of Women in Ancient Greek Mythology*, «Armstrong Undergraduate Journal of History» 7.2, 2017, 8-26.
- MELCHIORRE S.M., *Dalla traduzione culturale alla traduzione queer. La vita de* giovani LGBT. Scozia 2017 per un'educazione inclusiva*, Viterbo, Sette Città, 2019.
- MICHAEL M.C., *Angela Carter's Nights at the Circus: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies*, «Contemporary Literature» 35.3, 1994, 492-521.
- MILLER N., *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York and London, 1991.
- MINCHIN E., *Homeric voices: Discourse, memory, gender*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

- MOLES F., *Il lato oscuro della bellezza: Elena come immagine della paura in Euripide*, in De Poli M. (ed.), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova, Padova University Press, 2018, 335-356.
- MONROE H., *H. D. Poets and Their Art*, New York, Macmillan, 1932.
- MONTEPAONE C., *Teano, la pitagorica*, in Loraux N. (ed.), *Grecia al femminile*, Bari, Laterza, 1993, 73-105.
- MORGAN R., *The Invisible Woman*, «Monster», New York, Random House, 1972.
- MORINI M., *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007, 35.
- MORRIS A., *How to Live/What to Do: H.D.'s Cultural Poetics*, Urbana, University of Illinois Press, 2003.
- MULVEY L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Issues in Feminist Film Criticism», Bloomington, Indiana University Press.
- MURA F., *Il mito di Elena tra filosofia, retorica e teatro*, www.filosofia.it, 2005.
- MURNAGHAN S., *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- MURNAGHAN S., *H.D., Daughter of Helen: Mythology as Actuality*, In Staley G. (ed.), *American Women and Classical Myths*, Waco, Baylor UP, 2009, 63-84.
- MURRAY G., *Euripides and his age*, London, Williams & Norgate, 1913.
- NEIGH, J., *Reading from the drop: Poetics of identification and Yeats's 'Leda and the Swan'*, «Journal of Modern Literature» 29.4, 2006, 145-160.
- NERGAARD S., *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993.
- NERGAARD S., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- NICOLAI R., *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. e i nuovi generi della prosa*, Roma, Quasar, 2004.
- NIDA E., *Language Structure and Translation*, Stanford, Stanford University Press, 1975.
- NIDA E., TABER, C., *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, United Bible Societies, 1969.
- NOBILI C., *Voci Di Donne Nell'Epica. Personaggi e Modelli Poetici Femminili Nell'Iliade e Nell'Odissea*, Roma, Carocci, 2023.
- NUCIFORA A., *Note sul Modernismo Anglo-americano*, «Allegoria» 13, 2011.

- O'CONNOR E., "Some terrible wind-tortured place": *Beauty, Imagism and the Littoral in H.D.'s Sea Garden*, «MhRA Working Papers in the Humanities» 12, University of Birmingham, 2018, 50-59.
- O'GORMAN, E., *A Woman's History of Warfare*, in Leonard M., Zajco V. (eds), in *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, New York, Oxford University Press, 2006, 189-207.
- OSTRIKER A., *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*, «Signs» 8.1, 1982, 68-90.
- OSTRIKER A., *Writing like a Woman*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1983.
- OSTRIKER A.S., *Stealing the language, The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston, Beacon, 1986.
- PANTELIA M. C., *Spinning and Weaving, Ideas of Domestic Order in Homer*, «The American Journal of Philology» 114.4, 1993, 493-501.
- PAPPAS R., *H.D. and Havelock Ellis: Popular Science and the Gendering of Thought and Vision*, «Women's Studies» 38, 2009, 151-182.
- PERADOTTO J., SULLIVAN J.P., *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*, Albany, State University of New York Press, 1984.
- PERCEAU S., *La voix d'Hélène dans l'épopée homérique: fiction et tradition*, «Mondes anciens» 3, 2012, 1-17.
- PHILIPPSON P., *Origini e forme del mito greco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- PLATH S., *The Bell Jar*, New York, Harper & Row, 1971.
- POE E.A., *The poems of Edgar Allan Poe*, 1900, London, George Bell & sons, 1900.
- POMEROY S., *Selected Bibliography on Women in Antiquity*, «Arethusa», 1973, 125-157.
- POMEROY S., *Women's History and Ancient History*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- POMEROY S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York, Schocken Books, 1975.
- PONDROM C. N., *Approaches to Teaching Helen in Egypt*, in Debo Annette, Vetter L. (eds.), *Approaches to Teaching H.D.'s Poetry and Prose*, New York, Modern Language Association of America, 2011.
- POUND E., *Sancta Patrona, Domina Caelae*, in H.D., *End to Torment: A Memoir of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1979.

- POUND E., *The Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1954.
- PRETE A., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- QUINN V., *Hilda Doolittle (H. D.)*, New York, Twayne Publishers, 1967.
- RABINOWITZ N.S., RICHLIN A., *Feminist Theory and the Classics*, New York and London, Routledge, 1993.
- RAINES C. A., *Yeats, Metaphor of Permanence*, «Twentieth Century Literature» 5.1, 1959.
- REGA L., *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001.
- RICH A *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, «College English» 34.1, 1972, 18-30.
- RICH, A., *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1986.
- RIDDEL J. N., *H. D. and the Poetics of "Spiritual Realism"*, «Contemporary Literature» 10.4, 1969, 447-473.
- RIDDEL J. N., *H. D.'s Scene of Writing: Poetry as (and) Analysis*, «Studies in the Literary Imagination» 12.1, 1979, 41-59.
- RIGGS D., *The World of Christopher Marlowe*, London, Faber & Faber, 2004.
- RILEY D., «*Am I that Name?*» *Feminism and the Category of «Women»*, Basingstoke, Macmillan, 1988.
- ROBINSON C., *Helen or Penelope? Women Writers, Myth and the Problem of Gender Roles*, in Harrison G. (ed.), *Ancient Greek myth in modern Greek poetry*, London, Routledge, 1996.
- ROBINSON J. S., *H.D: The Life and Work of an American Poet*, Boston, Houghton Mifflin, 1982.
- ROBINSON P., *Poetry & Translation: The Art of Impossible*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.
- ROHDE E., *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Mohr, Freiburg in Brisingau, 1890-1894.
- ROISMAN H. M., *Helen in the Iliad "Causa Belli" and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker*, «The American Journal of Philology», 127.1, 1-36, 2006.

- SABBADINI S., “*Make it new*”: *il Mauberley di Pound e The Waste Land di Eliot*, in Cianci G. (ed.), *Modernismo, modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, 361-79.
- SANÒ L., *Un pensiero in esilio: la filosofia di Rachel Bespaloff*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2007.
- SAVALLI I., *La donna nella società della Grecia antica*, Bologna, Pàtron, 1983.
- SCAFOGLIO G., *I due volti di Elena. Sopravvivenze della cultura orale nell'Odissea*, «GAIA», 18, 2015, 133-144.
- SCARPA F., *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli, 2008.
- SCHOLLMAYER J. *Gorgias' Lobrede auf Helena. Literaturgeschichtliche Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-Boston, 2020.
- SCHLEIERMACHER F., *Sui diversi metodi del tradurre*, Nergaard S. (ed.), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.
- SCHLEIERMACHER F. D., *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, «Ab. 3: Zur Philosophie» 2, Berlin, 1838, 207-245, trad. it. *Sui diversi metodi del tradurre, La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, 143-179.
- SCHMIDT R., *The Journey of the Subject in Angela Carter's fiction*, «Textual Practice» 3, 1989, 56-75.
- SCIOLI E., *Incohat Ismene the Dream Narrative as a Mode of Female Discourse in Epic Poetry*, «Transactions of the American Philological Association» 140, 195–238, 2010.
- SCOTT B. K., *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- SEAWARD J., *H. D.'s Helen in Egypt as a Response to Pound's Cantos*, «Twentieth Century Literature» 44.4, 1998, 464-483.
- SEIDENSTICKER, B., *Women on the Tragic Stage, History, Tragedy, Theory*, in Goff B. (ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin, University of Texas, 1995.
- SCHAFFNER P., *Running*, «Iowa Review» 16. 3, 1986, 7–13.
- SHAKESPEARE W., *Troilus and Cressida*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- SHAW P. W., “*Leda and the Swan*” as Model, New York, Chelsea House, 1986.
- SIMON S., *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London-New York, Routledge, 1996.

- SISTI F., *Le due palinodie di Stesicoro*, «Studi Urbinati» 1, 1965, 304-312.
- SKINNER M., *Rescuing Creusa: New Methodological Approaches to Women in Antiquity*, «Helios», 13.2, 1987, 9-30.
- SNELL-HORNBY M., *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 2006.
- SOFO G., *Il genere della traduzione: Per una traductologie d'intervention*, «De Genere» 5, 2019, 13-30.
- SOFO G., *Il velo che svela: La traduzione come custode e rivelatrice del segreto letterario* «Elephant & Castle» 20, 2019, 4-21.
- STAEELS H., *The Penelopiad and Weight: Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths*, «College Literature» 36.4, 2009, 101-118.
- STEIN G., *What are Masterpieces*, New York, Pitman, 1970.
- STEINER G., *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford UP, 1975, trad.it. *Dopo Babele, Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1992.
- STRAWSON H., *Spectres of Euripides. Time, Translation and Modernism in H.D.'s Euripides*, «International Journal of the Classical Tradition» 29.1, 2021, 50-82.
- SUZUKI M., *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989.
- SUZUKI M., *Rewriting the Odyssey in the twenty-first century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad*, «College Literature» 34.2, 2007, 263-78.
- SYKES E., *Everyman's Dictionary of Non-Classical Mythology*, London, Dent, 1952.
- TATLOCK J.S.P., *The Dates of Chaucer's Troilus and Cryseide and Legend of Good Women*, «Modern Philology», 1.2, 1903, 317-329.
- TWITCHELL-WAAS, J., *Seaward: H.D.'s Helen in Egypt as a Response to Pound's Cantos*, «Twentieth Century Literature» 44.4, 1998, 464-483.
- VALLOZZA M., *L'Eloge d'Hélène d'Isocrate en tant que texte d'école*, in Bouchet C., Giovannelli Jouanna P. (éds.), *Journée d'étude Autour d'Isocrate*, Lyon 8 juin 2015, «Ktéma» 41, 2016a, 109-119.
- VALLOZZA M., *La verità della lode: Isocrate su Elena*, «Seminari Romani di Cultura Greca», 12, 2023, 283-295.
- VAN NORTWICK H.T., *Compromising traditions: the personal voice in classical scholarship*, London-New York, Routledge, 1997.

- VAN SPANCKEREN, K., *Atwood's Space Crones: Alchemical Vision and Revision in Morning in the Burned House*, in STERNBERG P. (ed.), *The Adventures of the Spirit: The Older Woman in the Works of Doris Lessing, Margaret Atwood and Other Contemporary Women Writers*, Columbus, The Ohio State University Press, 153-180, 2007.
- VAN SPANCKEREN K., *Humanizing the Fox: Atwood's Poetic Tricksters and Morning in the Burned House*, in Wilson S. (ed.), *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2003, 102-120.
- VARNEY J., *The Imagist Poet as Translator: H.D. and the Translation of the Classics*, Tesi di Dottorato, Universitat Rovira i Virgili, 2008.
- VENUTI L., *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London-New York, Routledge, 1998.
- VENUTI L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, (trad. it.) *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999.
- VENUTI L., *Translation Changes Everything*, London-New York, Routledge, 2013.
- VENUTI L., *The translation studies reader*, London-New York, Routledge, 2000.
- VENUTI L., *Translation as Cultural Politics: Régimes of Domestication in English*, in Baker M. (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*, London-New York, Routledge, 65-79, 2009.
- VERNANT J.P., *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Seuil, 1999, trad.it. *L'Universo, gli dèi, gli uomini*, Torino, Einaudi, 2014.
- VERNANT J.P., *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965, trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci: studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1965.
- VERNANT J.P., *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2010.
- VETTER, L., *A Curious Peril: H.D.'s Late Modernist Prose*, Gainesville, University Press of Florida, 2017.
- VITALE M., *Visioni e proiezioni: Hilda Doolittle*, Napoli, Liguori, 2006.
- VIVIANI V., *Il gioco degli opposti. Modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*, Pacini, Pisa, 1998.

- WAGNER L., *Helen in Egypt": A Culmination*, «Contemporary Literature» 10.4, 1969, 523-536.
- WALKER S., *Women and Housing in Classical Greece. The Archaeological Evidence*, «Images of Women in Antiquity», London, 1883, 81–91.
- WALKER W. S., "Poe's 'To Helen'", «Modern Language Notes» 72.7, 1957, 491-492, [Online].
- WARBURTON R., *Reading Rape in Chaucer: Or Are Cecily, Lucretia, and Philomela Good Women*, in Mihoko S., Lewis R. (eds.), *Diversifying the Discourse: The Florence Howe Award for Outstanding Feminist Scholarship 1990-2004*, New York, MLA, 2006, 270-87.
- WEST M.L., *The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*, Cambridge, Harvard UP, 2007
- WEST M. L., *Fragmenta Hesiodica*, Clarendon Press, Oxford, 1967.
- WEST M. L., *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- WEST M. L., *The Making of the Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- WESTON A. H., *The 'Nicean Barks' of Edgar Allan Poe*, «The Classical Journal» 29.3, 1933, 213-15.
- WHEELER K., *Sources, Process and Methods in Coleridge's Biographia Literaria*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- WHITE E. W., *Images of H. D./ From the Mystery*, London, Enitharmon Press, 1976.
- WHITWORTH M.H., *Modernism*, Oxford, Blackwell, 2007.
- WILKINSON R., *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, New York, Thames Hudson, 2003.
- WILLIAMS H. L., *H.D.'s Moravian Heritage*, «Newsletter» 4.1, 1991, 4-8.
- WILLIS E., *A Public History of the Dividing Line: H.D., the Bomb and the Roots of the Postmodern*, «Arizona Quarterly» 63.1, 2007, 81–108.
- WINKLER J.J., *The constraints of desire: The anthropology of ex and gender in Ancient Greece*, London-NewYork, Routledge, 1990.
- WOLLE F., *A Moravian Heritage*, Boulder, Empire, 1971.
- WOOD, M., *In Search of the Trojan War*, Los Angeles, University of California Press, 1998.

- WOOLF V., *A Room of one's own*, New York and London, The Hogarth Press, 1929, trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- WORMAN N., *Making silence speak: Women's voices in Greek literature and society*, Princetown, Princetown University Press, 2001.
- WORMAN N., *The Body as an Argument: Helen in Four Greek Texts*, «Classical Antiquity» 16.1, 1997, 151-203.
- Wright E., *Re-evaluation Woolf's Androgynous Mind*, «Postgraduate English» 14, 2006.
- ZAJCO V., *Women and Greek myth*, «The Cambridge Companion to Greek mythology», Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 387-406.
- ZAJKO, V., *Who are we when we read?: Keats, Klein, Cixous, and Elizabeth Cook's Achilles*, in Zajko V., Leonard M. (eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, New York, Oxford University Press, 2006.
- YAO S., *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- ZEITLIN, F., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, University of Chicago, 1996.
- ZILBOORG C., *Richard Aldington and H.D.: Their Lives in Letters 1918-1961*, Manchester-New York, Manchester UP, 2003.
- ZILBOORG, C., *A New Chapter in the Lives of H.D. and Richard Aldington: Their Relationship with Clement Shorter*, «Philological Quarterly» 68, 1989, 241-262.
- ZAJONZ S., *Isokrates Enkomion auf Helena. Ein Kommentar*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Sitografia

Encyclopedia Mythica, Online dictionary of World's mythology:

<http://www.pantheon.org/>;

Collins Online Dictionary Online:

<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/italian-english>

Online Etymology Dictionary

<http://www.etymonline.com/>

Oxford Online Dictionary

<http://www.oxforddictionaries.com/>;

WordReference, the Online language

<http://www.wordreference.com/>