

QUANDO LA BELLEZZA SCATENA LA GUERRA

Elena e il fascino psicagogico della seduzione

1. La bellezza terribile della guerra

La prima guerra che insanguinò il mondo non fu cantata. Piace, però, immaginare sciame di bestie umane che, in un tumulto indistinto di fionde e bastoni, si affrontano e si annientano all'insegna della terribile legge di natura. Combattere e uccidere, dunque, per garantirsi la sopravvivenza, per concretizzare quella morale pragmatica (se di morale già si può parlare) secondo cui, materialisticamente, la libertà individuale ha inizio là dove si ponga argine alla libertà dell'altro.

Ci vorranno millenni di civiltà e fiumi di sangue belluamente versati, per radicare nell'individuo uomo un'idea, per così dire etica, e al contempo estetica della guerra. Ed è allora che, celebrata dal psicagogico ritmo dell'esametro rapsodico, πόλεμος – πάντων μὲν πατήρ, πάντων δὲ βασιλεύς¹ - è assurta come deità e inizia a legare il suo senso più profondo ai concetti di fascino e di bellezza.

La guerra, per l'άνήρ greco, è non solo mezzo ineludibile per difendere la sacralità di una patria intesa in senso più antropologico che territoriale, ma si configura come τέλος ultimo di un'esistenza degna di essere vissuta soltanto nella bellezza estrema del rischio, come ἀκμή gloriosa di un percorso che ritrova la propria realizzazione nella violenza atroce dello scontro.

Una bellezza ossimoricamente terribile, quella della guerra secondo l'habitus ellenico; bellezza che rapina, distrugge, devasta, con i suoi fuochi, le sue decapitazioni, le sue stragi, senza però mai scendere nell'abisso del nichilismo.

Tutto in battaglia è segnato dalla bellezza: dall'armatura dei guerrieri [μαλακὸν ... χιτῶνα καλὸν , "una morbida veste bella", (*Il.*, II, 42-43); καλὰ πέδιλα, "eleganti calzari" (*Il.*, II, 44); ξίφος ἀργυρόηλον , "spada con le borchie d'argento" (*Il.*, II, 45); ἐϋκνήμιδες, "belle gambiere", (*Il.*, III, 304); τεύχεα καλὰ , "armi belle", (*Il.*, III, 328); κορυθαίολος Ettore, "dall'elmo splendente", (III, 324)], alle divinità ["Atena, [...] con le sue cento frange al vento, tutte dorate, / tutte bene intrecciate (ἐϋπλεκέες)", (*Il.*, II, 448-449), sembra anticipare l'imponente bellezza delle *kòrai* col peplo; anche se ferita e coperta di polvere, la pelle di Afrodite rimane splendida (χρόα καλόν, (*Il.*, V, 354); e la dea Aurora è καλή ῥοδοδάκτυλος, "bella, dalle dita di rosa", (*Il.*, IX, 707)], agli animali (si pensi ai cavalli di Enea καλλίτριχας, "dalla bella criniera", (*Il.*, V, 323), o a quelli dai "frontali dorati (χρυσάμπυκας)" (*Il.*, V, 363), che Ares concede ad Afrodite, o ancora ai veloci cavalli di Reso nel canto X), ai canti di battaglia [καλὸν ... παιήονα , "bel peana" (*Il.*, I, 473), accompagnati dalla "φόρμιγγος περικαλλέος", cetra bellissima (*Il.*, I, 603), di Apollo), alla natura [νεφέλην ... καλήν "bella nuvola", (*Il.*, XIV, 350-351); "belle" sono le "correnti d'acqua" (καλῆσι ῥοῆσι) (*Il.*, XVI, 229) in cui Achille lava la coppa e "belli" sono i "lavatoi" (καλοὶ λαΐνιοι) (*Il.*, XXII, 154) frequentati dalle donne di Troia].

E' proprio la battaglia – meglio se declinata nella singola sfida dell'aristia, simbolo concreto

¹ ERACLITO, fr. 14 [A 19].

della "concezione agonale e competitiva dell'esistenza"² – a completare la *plenitudo essentiae* dell'ἄνθρωπος e a coronare in eterno il suo essere καλὸς κάγαθός .

E sembra quasi contraddittorio che due aggettivi semanticamente afferenti al campo delle qualità positive siano indissolubilmente legati all'idea della guerra, tanto lontana nell'immaginario collettivo da una benché minima idea di moralità. Eppure gli στρατιῶται di Omero non sono i soldati cui ci ha tristemente abituati la storia successiva, per i quali l'atto bellico è solo rapina e conquista, barbarie e distruzione: non sono i Romani *raptores orbis* che chiamano pace ove abbiano portato devastazione; non sono i "civili" *conquistadores* che sterminano e annientano in nome di una presunta superiorità di genere; non sono gli aviatori che con le 'ali maligne' scagliano il letale ordigno per punire la malcelata ὕβρις d'Oriente.

L'eroe greco è tale perché animato dal seduttivo fascino di una guerra bella, quasi invasato da un δαίμων πολεμικός che lo trascina con impeto e violenza a fare, sulla simmetrica ed equilibrata scacchiera dell' ἀγών, i conti con il senso più profondo della propria ἀρετή, pena l'ἀτιμία, quale estremo stigma oltraggiante di quella "cultura di vergogna" (*shame culture*) messa in luce da Eric Dodds³.

L'eroe greco è totalmente proiettato verso l'esterno: la punizione per un'azione errata non risiede nel senso di indegnità che un uomo prova a livello di coscienza, ma nel pubblico vituperio della collettività. Ciò che conta non è essere abili, forti, coraggiosi, ma essere considerati dagli altri abili, forti, coraggiosi. Il κλέος (la gloria), che nel suo etimo più specifico ha il significato di "voce", risiede non nel compenso interiore derivante dalla consapevolezza di avere agito in modo valoroso, ma dalla lode tributata dalla collettività a un uomo che abbia palesato il suo valore dinanzi agli occhi di tutti.

Solo tenendo presente una tale concezione, si possono allora comprendere appieno azioni e parole degli eroi iliadici.

La ripicca di Agamennone, da cui scaturirà la menis di Achille, è giustificata dalla necessità di non perdere credibilità e prestigio di fronte agli altri Greci, dalla vergogna al pensiero di quanto gli altri possano pensare di lui, un ἄναξ ἀνδρῶν (pastore di popoli) divenuto ἀγέραςτος (privo di dono), dopo essere stato costretto a restituire la schiava, dono di guerra, al sacerdote Crise. E la stessa αἰδώς spingerà Ettore all'estremo sacrificio: "*Mi vergognerei di fronte ai Troiani e alle Troiane dai lunghi pepli, / se come un vile (κακός) mi tenessi lontano dalla battaglia*" (*Il.*, VI, 442-443), dirà il teucro, non senza un velo di malinconia e rassegnazione, nell'ultimo drammatico colloquio d'amore con la lacrimevole sposa presso le porte Scee.

2. La bellezza di Elena tra ἀνάγκη e ἕμερος

Non è un caso, forse, che a incarnare fisicamente il dionisiaco bisogno di violenta bellezza sia proprio il fascino prepotente di una donna: Elena, quale termine medio della proporzione tra guerra e seduzione.

Le guerre, si sa, non scoppiano mai improvvisamente: la storiografia greca, da Erodoto a Polibio, passando per Tuciddide e Teopompo, si spenderà in analisi minuziose sul concetto di cause e di prodromi. Lo stesso discorso vale, a maggior ragione, per la guerra di Troia, la madre

2 G. GUIDORIZZI, *Letteratura greca – L'età arcaica*, Einaudi, Torino, 2010, p. 38.

3 Cfr. E. DODDS, *Civiltà di vergogna e civiltà di colpa*, in (del medesimo) *I Greci e l'irrazionale*, (1951), trad.it., Firenze 1973, pp. 32-74.

di tutte le guerre: i *Canti Ciprii* ci raccontano il compiersi di un progetto numinoso (di Διὸς βουλή parlerà il proemio dell'*Iliade*, I,5) che trascende la volontà dei protagonisti, primo fra tutti di Paride, di quel giovane uomo il cui giudizio (κρίσις) a favore di Afrodite nella contesa fra le dee, scatenerà il destino di morte, rapendo la splendida Elena. Ma nell'*Iliade* non c'è spazio per questo antefatto di amore e passione; sarà solamente la tradizione successiva a fare della regina spartana il simbolo stesso della bellezza, che "*mai tuttavia viene descritta in termini obiettivi [...], piuttosto valorizzata negli effetti che provoca sui personaggi e sugli eventi*"⁴.

Una bellezza, però, anfibologica, ipostasi concreta dell'*eumorphìa* divina e, al contempo, portatrice di distruzione, di morte e di vendetta, come sembra testimoniare il frammento dei *Canti Ciprii* (fr.7 Bernabé) che vuole Elena figlia non di Leda, bensì di Nemese, la "giusta indignazione", mediante la quale il padre degli dèi offre all'umanità una spaventosa dimostrazione della sua potenza.

L'ambiguità del personaggio di Elena emerge già dalla sua prima apparizione sulla scena dell'*Iliade*; la troviamo nel *mégaron*, intenta in una delle tipiche attività femminili: eppure, sulla tela di porpora che sta tessendo, si trovano ricamate "*le imprese dei Troiani,abili/nel domare i cavalli, e degli Achei vestiti di bronzo,/ tutto ciò che soffrirono in guerra per lei*" (Il., III, 126-128). Condotta da Iride, che ha assunto le mentite spoglie della cognata Laodice, la bellissima donna, interiormente turbata dalla nostalgia per i cari e per la patria, abbandona la stanza, non senza versare tenere lacrime. Con un cambio di scena degno di un regista moderno, l'azione prende allora corpo presso le Porte Scee, ove si trovano seduti sulla torre, quali "*cicale dalla voce armoniosa*" (Il., III, 151-152), il saggio Priamo e i suoi consiglieri. Basta che Elena ascenda con passo divino alle mura e nei vecchi troiani riaffiorano sopite pulsioni erotiche: "*Non sono da criticare i Troiani e gli Achei dalle belle gambiere/ se tanto tempo hanno sofferto per una simile donna,/ che terribilmente somiglia alle dee immortali*" (Il., III, 156-158).

Elena, bellezza sovrumana, incarna l'ἀνώγκη divina: "*Non certo tu sei colpevole davanti a me, gli dèi son colpevoli,/ essi mi han mosso contro la triste guerra dei Danai*" (Il., III 164-165), dirà Priamo ad attenuare se non a giustificare, col sorriso bonario e ieratico di vecchio, la colpa della fedifraga nuora. Eppure la donna non si sottrae a una lucida e spietata autocritica, abbandonandosi talora a disperate manifestazioni di tristezza: si definisce "cagna" (ἐμὸς κυνώπιδος Il., III, 178-180), degna del biasimo delle Troiane (μωμήσονται Il., III, 411) e non esita a maledire con sdegno il giorno della sua stessa nascita ("*magari il giorno che mi ha partorito mia madre/ mi avesse portato via un'orrenda tempesta*" (Il., VI, 345-346), o a biasimare il pusillanime atteggiamento del suo compagno, pessimo e vile guerriero, pronto a dimenticare le leggi del κλέος e della τιμή in nome di quelle della φιλότης e dell'εὐνή. "*Ma ora andiamo a letto e facciamo l'amore*" (Il., III, 441) sussurrerà Alessandro ad Elena, cercando di occultare la propria inettitudine con un γλυκὺς ἡμερος ben superiore a quello provato al momento del rapimento della donna, unendosi a lei su di un'isola, e con un ἔρωσ che solo fu in grado di avviluppare il suo cuore.

4 M. BETTINI – C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2002, p. 78.

3. La fuga di Elena, un evento "plurimotivato"

Che Elena sia giunta a Troia è un dato di fatto, almeno leggendo i poemi omerici. Meno scontate appaiono, invece, le modalità con cui la regina spartana sia stata condotta in terra d'Anatolia: forse strappata a forza allo sposo lacedemone, o forse seguendo con tacito consenso il bel giovane del monte Ida.

Alcuni passi sembrano alludere a un atto di costrizione esercitato da Paride sulla donna: in *Il. III* 356=590, si fa riferimento alle "ribellioni" e ai "gemiti" di Elena; in *Il. III*, 442-446, Paride, nell'invitare Elena a giacere con lui, ricorda il momento in cui rapì (ἄρπάξας) la spartana. Altrove, invece, Elena sembra esplicitare il suo consenso al rapimento: nel colloquio con Priamo affermerà "Quanto vorrei aver scelto la morte crudele al momento/ di seguire tuo figlio, lasciando il letto nuziale" (*Il.*, III 173-175).

Appare, dunque, probabile che la fuga di Elena dal Peloponneso costituisse in Omero "un evento plurimotivato, e in questo evento la partecipazione consensuale di Elena si accompagnava all'iniziativa di Paride e a un intervento della dea"⁵.

Non a caso, qualche secolo dopo, la poetessa di Lesbo si ricorderà di Elena e della sua emblematica vicenda. Come la Tindaride, infatti, anche Saffo sente di soggiacere alla perturbante potenza di quell' Eros λυσιμελής (fr.130 Voigt) che s'abbatte come vento sulle querce, terribilmente avvolto in una veste fiammeggiante di croco.

Nel rispondere all'interrogativo τί κάλλιστον (fr.16 Voigt), Saffo, con il modulo retorico della *Priamel*, ribalta i valori della cultura ufficiale, teorizzando la visione dell'amore come valore assoluto e contrapponendo "ciò che si ama" (ὄττω τις ἔραται) – venga esso conseguito o meno – alle schiere di cavalieri, fanti e navi. La sentenza gnomica trova, allora, autorevole convalida nell'*exemplum* mitico di Elena, che, sviata da Cipride, abbandona gli affetti più cari per seguire l'oggetto del suo desiderio. Ed è inevitabile, a questo punto, che il pensiero di Saffo voli alla sua amata Anattoria.

Ben diverso, invece, il punto di vista di Alceo, cantore del simposio e dell'etica maschilista dell'eterìa. Per il poeta di Mitilene, Elena – contraltare negativo della tenera Teti – è assolutamente colpevole; la sua bellezza non vale a scagionarla dalla colpa di aver rovinato un'intera città e, "impazzita d'amore per un uomo troiano"⁶, di aver violato il sacro valore dell'ospitalità.

4. L' εἶδωλον di Elena e il filone "innocentista"

Accuse simili doveva aver avanzato Stesicoro, prima che i Dioscuri, per vendicare l'onore della sorella offesa, lo privassero della vista. Con tutta probabilità, l'aneddoto è un pretesto eziologico che il poeta di Imera adduce per giustificare, più che la recuperata vista, la nuova versione del mito che egli introduce nella sua *Palinodia*⁷. Gli dei non consentono a Paride di fuggire da Sparta, portando con sé la figlia di Zeus; foggiano, allora, un εἶδωλον, una mendace immagine della donna che Paride si porta dietro in Asia, mentre la vera Elena, rapita da Hermes, viene condotta in Egitto, presso il dio marino Proteo. Durante il suo νόστος di ritorno, Menelao approderà in Egitto dove recupererà la sua immacolata sposa, che potrà

5 V. DI BENEDETTO, Nel laboratorio di Omero, Einaudi, Torino, 1998, p.337.

6 ALCEO, fr. 283 Voigt.

7 Cfr. STESICORO, fr. 192 Davies.

dunque essere reintegrata nella sua dignità di regina.

Non ci vorrà molto tempo perché l'originale idea stesicorea venga recuperata – *mutatis mutandis* – dal teatro tragico. L' Elena di Euripide si apre con un prologo che ha il sapore di *aprosdoketon*: il background geografico non è né Sparta né Troia, bensì l'Egitto, dove scorrono "le acque del Nilo bello di ninfe" (*Elena*, 1), e la regina spartana non è l'ingannevole e traditrice eroina della tradizione, ma piuttosto una vittima innocente e sconsolata che ha subito tante e tante sciagure (πεπόνθαμεν κακὰ, 22). La colpa è dell'invidiosa Hera che, indignata per il giudizio di Paride, ha inviato al posto di Elena un'immagine fallace, un "vuoto miraggio" (κενήν δόκησιω, 36), in nome del quale i Greci avrebbero sofferto tanto e vanamente. Tutta l'opera – dramma a intreccio e vera e propria *comedy of errors* – si configura come condanna di una guerra che non ha più lo stesso valore etico ed estetico di quella celebrata dall'esametro omerico, ma che si configura ormai come figlia degenera dell'ottica imperialista ateniese. Dopo quasi vent'anni dallo scoppio della guerra del Peloponneso, dopo la distruzione di Melo e Scione e dopo la disastrosa spedizione in Sicilia, le parole del coro risuonano come violenta accusa nei confronti di uno sterile e cancerogeno militarismo: "Sciocchi cacciatori di gloria in guerra, / con impetuosi assalti di spade, / non metterete la parola fine / alle miserie della gente; / se bastasse un gesto di forza a decidere, / violenza dovunque fronteggerebbe violenza; / con le loro lotte i Priamidi / si sono guadagnati il posto tra i morti; / si poteva trattare, / trovare un accordo ragionevole" (*Elena*, 1151-1160)

Al di là delle diverse interpretazioni relative alla sua condotta, la figura di Elena dovette avere nel tempo vasta risonanza, a giudicare dal fatto che il primo encomio in prosa d'arte – e per di più prosa filosofica – ha proprio la più bella fra le donne come protagonista. Riprendendo il filone "innocentista", Gorgia da Leontini sviluppa la prima analisi teorica sulle motivazioni che spinsero Elena ad abbandonare lo sposo: "per volere della sorte e per decisione divina e per decreto della necessità, [Elena] fece quello che ha fatto oppure trascinata con forza, o persuasa con la parola, o presa d'amore" (*Encomio di Elena*, 6). Qualunque sia la causa che ha determinato il suo abbandono, è evidente che Elena si trovi in una condizione di estrema passività e, dunque, di palese innocenza, soprattutto se a sedurla è stato il fascino prepotente del linguaggio. Da abile retore, infatti, Gorgia conosce bene il potere psicagogico della parola, che è "un gran dominatore, che con piccolissimo corpo e invisibilissimo, divinissime cose sa compiere" (*Encomio di Elena*, 8). E non è difficile credere, stando a quanto attestano i poemi omerici, che il pavido Paride fosse, se non un prode guerriero, quantomeno un abile oratore, capace di persuadere con la bellezza del λόγος colei che della bellezza è il simbolo tangibile.

Una bellezza che, dirà Isocrate, è "il più nobile, il più prezioso, il più divino dei beni" (*Encomio di Elena*, 54), grazie alla quale si scatenò la guerra di Troia, la prima grande lotta fra Occidente e Oriente, che impedì al mondo greco di soggiacere alla barbarie d'Asia.

5. Elena oltre la guerra, Elena oltre la morte

La fine di Troia non trova spazio nell'*Iliade*: il destino degli eroi superstiti è narrato nei cosiddetti "poemi del ciclo". Dopo essere stata data in sposa a Deifobo, una volta vedova, Elena rischia di essere uccisa per vendetta dall'antico sposo, cui si riunisce la notte dell'incendio di Troia. Ma ancora una volta il potere della seduzione sortisce gli effetti sperati: la donna, ammalatrice, scopre il seno di fronte a Menelao ed è nuovamente assolta, nuovamente salva,

pronta a riprendere a Sparta il suo ruolo di sposa e di regina. Nell'*Odissea*, Elena, seppure malinconica e rassegnata, mantiene inalterata la sua bellezza ("*Elena fuori dall'alta stanza odorosa/ venne e pareva Artemide dalla conocchia d'oro*" (*Od.*, IV, 121-122) e indossa le vesti di coppiera (quando versa nel vino dei commensali "*un farmaco/ che l'ira e il dolore calmava, oblio di tutte le pene*": *Od.*, IV 184) e di profetessa (quando preannuncia a Telemaco il ritorno in patria del padre *Od.* XV 172-178).

A riguardo della sua morte, controverse sono le versioni proposte dalla tradizione mitopoietica. Secondo lo Pseudo-Apollodoro "[*Menelao*], tornato a Sparta, riacquistò il suo regno. Poi Era lo rese immortale ed egli se ne andò ai Campi Elisi insieme con Elena" (*Epitome*, VI 30). E sempre alla divinizzazione si allude nella conclusione dell'*Oreste* euripideo quando, nelle vesti di θεὸς ἄπὸ μηχανῆς, Apollo annuncia: "*Io porterò Elena nella dimora divina di Zeus, arrivando fino alla volta degli astri luminosi, dove seduta in trono accanto a Hera ed Hebe, sposa di Eracle, sarà una dea sempre onorata dagli uomini nelle libagioni, protettrice dei marinai sull'umido mare assieme ai Tindaridi, figli di Zeus*" (vv. 1683-1690).

Diametralmente opposto, invece, è il resoconto tragico-eziologico proposto da Pausania: Elena, ormai vedova e perseguitata dagli Spartani, fuggì a Rodi, dalla sua vecchia amica Polisso, il cui sposo era morto in terra troiana. Ma, per vendicare il marito defunto, Polisso decise di disfarsi di Elena: mentre la regina stava facendo il bagno, le inviò delle ancelle travestite da Erinni, che la presero e la impiccarono a un albero (cfr. *Descrizione della Grecia*, 3,19,9). Ecco, così, spiegata la presenza a Rodi di un santuario votato a Elena Dendritide. Altri templi in suo onore sorgevano, com'è ovvio, in territorio spartano, dove ogni anno si celebravano gli Heleneia (feste in onore di Elena): vergini in processione – forse proprio quelle descritte da Teocrito nell'*Epitalamio di Elena*⁸ – si recavano su speciali carri al santuario immerso in un boschetto di platani, recando germogli e corone di loto intrecciate in forma di vari animali; e lì, oltre a rendere onore all'eroina, le fanciulle, rivestite della χάρις che da Elena emanava, si abbandonavano a riti di passaggio e di iniziazione.

Seppur divinizzata e resa eterna dai culti che nell'Ellade le verranno tributati, Elena non sfuggirà alla mordace critica, sorridente e amara insieme, di Luciano di Samosata. Come tutte le realtà transeunti di questo mondo, anche la bellezza di Elena verrà corrosa e disgregata dalla morte, e il suo cranio, eroso dal tempo e dalla storia, sarà ben poca cosa agli occhi di Menippo disceso nell'Ade e per tutti gli uomini un potente messaggio di vanità⁹.

6. L'eternità del mito di Elena, quale archetipo del desiderio

La fortuna della regina spartana non verrà meno coi secoli; ogni epoca ha fatto rivivere la sua Elena: la storia l'ha plasmata, l'ha modificata, l'ha reinterpretata. Da cagna fedifraga, a innocente principessa, da *femme fatale* a donna perduta, Elena non ha mai smesso e non smette tuttora di essere – come afferma Carl Gustav Jung – una figura dell'archetipo dell'Anima, uno degli stadi della cultura dell'ἔρως: essa è l'ipostasi concreta dell'eterno femminile su cui si proietta l'immagine dell'amore da parte del maschio, e ancora l'immagine tangibile del desiderio, che è sempre distanza, che è sempre mancanza, "*perché nell'accarezzare il desiderio riconosciamo i nostri*

8 TEOCRITO, c. XVIII.

9 Cfr. LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi dei morti* 5.

bisogni e le nostre delusioni"¹⁰. È quel πόθος (desiderio) che non ha mai χῶρος (sazietà), e ciononostante non si può cessare mai di bramarlo. Teseo e Piritoo la rapiscono quando è ancora un'ignara fanciulla, eppure gli eroi greci corrono a gareggiare per conquistare la sua mano. Il bel Paride la conduce via nuovamente, eppure gli uomini sono ancora pronti ad affrontare guerra e distruzioni pur di poterne contemplare la sovrumana bellezza. Presso la reggia di Troia, Elena è sposa ormai di un principe dardano, ma Menelao non esita a perdonarla e a riprenderla con sé.

Perché Elena, in fondo, è incarnazione della seduzione, dell' amore δολοπλόκος, figlio di Afrodite, che con la sua magica fascia vince gli eterni e gli uomini mortali. Il suo fascino proibito può avere esiti disastrosi, nefasti, eppure la sua bellezza è una calamita che attrae e può innalzare all'estasi o trascinare nell'abisso, un po' come sa fare l'amore, quell'έρπετόν γλυκύπικρον¹¹ cantato dalla lira eolica della poetessa di Lesbo.

Una bellezza, forse, sempre illusoria, che ci mette in viaggio verso mete sconosciute, pericolose, terribili, sebbene la partenza sia deliberata.

Una bellezza che l'uomo, istintivamente, sente di dover ricercare e rincorrere, anche a costo di affrontare una guerra – sia essa la guerra di Troia o una semplice battaglia dell'anima – anche a costo di restare follemente imprigionato nelle marmoree stanze del palazzo di Atlante.

10 B. HUGHES, *Elena di Troia – Dea, principessa, puttana*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2007, p 332

11 SAFFO, fr. 130, Voigt.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni critiche

Omero

- D.B. MONRO e TH.W.ALLEN negli "Oxford Class. Texts", in 5 voll.; i primi due contengono l'Iliade (1920), mentre a cura del solo ALLEN sono i voll. III e IV con l'Odissea (1917-1919³), e il V (1946) contenente gli Inni, il Ciclo, i frammenti, le Vite.

Saffo e Alceo

- C. GALLAVOTTI, *Saffo ed Alceo. Testimonianze e frammenti*, Napoli 1957³ -1963³.
E.M.VOIGT, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam 1971.

Eraclito

- G.S.KIRK, *Heraclitus: the cosmic fragments*, Cambridge 1962².

Stesicoro

- M. DAVIES, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, Oxford 1991.

Gorgia

- F. DONARDI (a cura di), *L'Encomio di Elena*, in "Boll. Ist. Filol. greca" Univ. di Padova, Roma 1982.

Euripide

- G.MURRAY, 3 voll., Oxford 1902-1913², negli "Oxford Classical Texts".

Isocrate

- G.MATHIEU – E.BREMOND, 4 voll., Les Belles Lettres, Parigi 1950-1962.

Teocrito

- PH.E.LEGRAND, *Bucoliques grecs*, Paris 1925-27, 2 voll., nella "Coll. Budé".

Luciano

- C.JACOBITZ, Leipzig 1836-41 (rist. Hildesheim 1966) in 4 voll.

Pausania

- M.H.ROCHA-PEREIRA, Leipzig 1973-81, 3 voll., nella "Bibl. Teubneriana".

(Pseudo) Apollodoro

- K.ROBERT, *De Apollodori bibliotheca*, Berlino 1873.

Traduzioni italiane

Omero

- G.PADUANO, *Iliade*, Mondadori, Milano 1997.

Saffo e Alceo

- G. GUIDORIZZI, *Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico*, Mondadori, Milano 1993.

Gorgia

- M.TIMPANARO-CARDINI, in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti* (1979), Roma-Bari 1986³, 2 voll.

Euripide

- U.ALBINI, V.FAGGI, *Elena-Ione*, Garzanti, Milano 1982.

- E.MEDDA, *Oreste*, BUR, Milano 2001.

Isocrate

- A.ARGENTATI, C.GATTI, *Orazioni di Isocrate*, Utet, Torino 1965.

(Pseudo) Apollodoro

- M.G.CIANI, *Apollodoro. I miti greci*, Lorenzo Valla, Milano 1996.

Storie letterarie

- G.GUIDORIZZI, *Letteratura greca – L'età arcaica*, Einaudi, Torino, 2010.
- G.MONACO, M.CASERTANO, G.NUZZO, *L'attività letteraria nell'antica Grecia*, Palumbo 1997
- M.PINTACUDA, M.VENUTO, *Grecità*, vol.1, Palumbo 2012.

Saggi e studi

- G.ARRIGHETTI, *Stesicoro, l'ispirazione divina e la poetica della verità* (1982), in (del medesimo) *Poeti, eruditi, biografie: momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987.
- A.BARICCO, *Postilla sulla guerra*, in (del medesimo) *Omero. Iliade*, Feltrinelli 2004.
- C.M. BOWRA, *La poesia eroica* (1952), Firenze 1979, 2 voll.
- C.CALAME, *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1988.
- F.DELLA CORTE, *Saffo: storia e leggenda*, Torino 1950 (rist. Genova 1971).
- V. DI BENEDETTO , *Nel laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino, 1998.
- E. DODDS, *Civiltà di vergogna e civiltà di colpa*, in (del medesimo) *I Greci e l'irrazionale*, (1951), trad.it., Firenze 1973.
- E.A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere* (1986), trad.it., Roma-Bari 1987.
- E.A.HAVELOCK, *Watching the Trojan Women*, in E.SEGAL (a cura di), *Euripides*, Englewood Cliffs 1968.
- B. HUGHES, *Elena di Troia – Dea, principessa, puttana*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2007.

- A.MICHEL, *La parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris 1982.
- G.A.PRIVITERA, *La rete di Afrodite: studi su Saffo*, Palermo 1975.