

Call for papers

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts

13, 2/2024

La seduzione del nome

Elena e il suo spettro

Ma non ero io, solo il mio nome

Euripide, *Elena*

Non vi è amante che non ami per sempre

Euripide, *Troiane*

La guerra è uno spettro? Più precisamente: è un simulacro della civiltà? Doveva probabilmente pensarla in questa maniera Euripide, quando nell'*Elena*, riadattando una versione del mito differente da quella adottata dai poemi omerici, smembra la logica più canonica del modello della bellezza assoluta (per Omero, la bellezza di Elena tende a implicare fatalmente l'infedeltà della sposa) e in questa maniera logora, sino alle fondamenta, alcune roccaforti culturali della civiltà greca arcaica. Nella tragedia rappresentata per la prima volta nel 412 a.C., Greci e Troiani, infatti, si sarebbero scannati per niente, per un fantasma (ma poi un fantasma, per di più di una donna bellissima, è veramente *niente?*): la donna che Paride porta via con sé lontano da Sparta non è Elena, ma soltanto la sua immagine. *Eidolon*: «Un'immagine dotata di vita [...]. Lui credeva di avermi, e non mi aveva, vana illusione» (Euripide, *Elena*, vv. 34-36). Che dice il fantasma di Elena? Un'immagine non si possiede; meno che mai un'immagine in movimento, che vive seppure senza possedere un'identità precisa. Euripide ha la forza di liberare Elena dalla sua immagine – un'immagine che sembra evocare quella di Eva del paradiso perduto: una disponibile alla seduzione della parola, superficiale, effimera, ingrata verso chi le concede un regno – fornendo alla donna letteralmente un'altra immagine che le permetta di dissociare la propria esistenza, la sua bellezza, i suoi desideri, dalla morte.

Materialmente il conflitto, dunque, si combatte per un'apparenza: l'Elena di Euripide, quella per cui ci si affronta e muore, non è nient'altro che un nome; non esiste alcuna sostanza; il suo corpo non è dove dovrebbe essere. La "vera" Elena infatti, nella tragedia euripidea, si trova in Egitto, dove la donna trascorre il tempo nell'affannosa attesa di ricomporre le rovine della propria famiglia (agli occhi del Nietzsche de *La nascita della tragedia*, questa Elena senza sogni, fiacca, risolutamente anti-apollinea, doveva probabilmente apparire una conferma formidabile delle intenzioni suicide di Euripide nei confronti della tragedia classica). Per Euripide, la guerra è un'illusione, quanto di meno reale ci sia nella realtà e proprio per questa ragione si rileva distruttiva e pressoché senza tregua. Si tratta, a questo punto, di aprire gli occhi, eludendo una serie di equivoci, per farla finalmente finita con le illusioni che rovinano la vita, in modo da comprendere che il conflitto che porta la città di Troia al suo tramonto, è un'esperienza insensata, frutto di un terribile malinteso. A questo punto, i corpi dilaniati, sfigurati nelle battaglie non costituiscono altro che una copertura per un evento ancora, se possibile, più traumatico e sconvolgente del massacro: qualsiasi conflitto è una micidiale allucinazione.

Elena appare effettivamente un mistero indecifrabile per chi le sta accanto; il culmine della materializzazione più radicale della differenza femminile; in fondo proprio perché, a differenza di altre figure di donna della tragedia, non presenta uno spessore drammatico eccezionale (pensiamo ovviamente ad Antigone e Medea su tutte). A questo proposito, come si nota acutamente in un volume prezioso (M. Bettini - C. Brillante, *Il mito di Elena. Racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002), nell'*Elena*, prima di arrivare naufrago in Egitto, dove ritroverà la sua "vera" moglie, Menelao trascorre sette anni con l'eidolon di Elena (portata via da Troia dopo la fine della guerra) e tuttavia, incredibilmente, non si accorge di niente, non riconosce alcuna *differenza* tra la "vera" Elena, che in effetti non incontra da diciassette anni, e la sua immagine; neanche un dubbio. Tra le due non avverte alcuna dissonanza; tanto che in Egitto potrà credere alla "vera" Elena soltanto quando il doppio evanescente della regina di Sparta, scompare (ma un'immagine può definitivamente scomparire? Non è questo il suo privilegio più grande: sopravvivere pur quando svanisce?)

Tuttavia: se è verosimile l'ipotesi del giovane Nietzsche sulla struttura apollinea della cultura greca, che sarebbe fondata sull'idea che per vivere bisogna illudersi che valga la pena di vivere, che bisogna, come in un sogno, dare una forma alla distruzione per non essere distrutti, probabilmente le cose si complicano. Sia chiaro, sta qui la tragedia della guerra e la sua sconfinata brutalità: è necessario illudersi che abbia un senso. Siamo allora certi che Agamennone, Menelao, Ettore, Aiace, Ulisse non sapessero, pur senza saperlo – cioè senza indugiare come fa invece Euripide nell'*Elena* in discorsi che potrebbero evocare diatribe di filosofia del linguaggio (come altro considerare le espressioni sul valore di un nome proprio letteralmente *scorporato*?) – che l'interminabile carneficina della guerra si realizza immancabilmente per un'immagine? Si potrebbe osare ancora di più e pensare che già i poemi omerici, dove la moglie di Menelao è, prima di ogni altra cosa, una sposa infedele, avvertivano che Elena è il nome proprio di una

faccenda comune; ossia, che la guerra è inesorabilmente una vicenda di spettri, morti, sopravvivenze, e dolore; che Elena a questo punto è soltanto un nome per dare un nome all'insensato. Sorge allora un dubbio: non è che Euripide nell'*Elena* mette in scena ciò che per molti versi è cosa nota e quindi si libera con eccessiva agilità del mito di una donna la cui bellezza sarebbe alla base di un conflitto sanguinoso? Mito della bellezza e della guerra che indica, per l'appunto, che la guerra, quanto più è lunga e sanguinosa, tanto più si rivela un evento sconsiderato. La guerra, in altre parole, non è inderogabilmente una vicissitudine legata a simulacri, false credenze, ma soprattutto alla necessità di attribuire un *sensò* al vortice tragico e insensato dell'esistenza stessa? In fondo, l'impresentabile, bruttissimo Tersite del secondo Libro dell'*Iliade*, il soldato greco diverso da tutti gli altri eroi descritti da Omero, non aveva già gridato in faccia ad Agamennone la verità: questa è la vostra guerra! Di re e potenti; non è cosa che riguarda storpi, disgraziati, nullità, uomini e donne senza nome. Lo dice chiaramente: noi torniamo a casa. Umiliato, immediatamente da Ulisse, nientemeno, è pur sempre un soldato, piange: sconfitto, colpito, deriso, singhiozza. Nell'*Iliade*, ci sono due mostri tra gli Achei: Elena, agghiacciante per la sua straordinaria bellezza, quasi oramai una straniera, e Tersite, l'uomo che osa scagliarsi contro potere e immagini che tutti quelli come lui dovrebbero disertare gli onori della guerra.

Elena di Sparta? Oppure: Elena di Troia? Puttana, moglie infedele, fuggiasca, traditrice, amante, spettro, adultera, regina oculata? Figlia di Zeus e Leda, sorella di un'altra donna dalle abitudini pericolose, Clitennestra, sorella dei Dioscuri, il suo nome è perduto o non resta che il suo nome? In nome dell'assoluto, della bellezza straordinaria, che rasenta la giustizia, si può devastare il mondo? Dedicando un fascicolo alla regina di Sparta, per Omero giunta a Troia, mentre per Euripide rifugiata in Egitto, mentre il suo doppio si trova tra le braccia di Paride, la rivista K intende sollevare una serie di questioni probabilmente preziose per la fisionomia genealogica della nozione di potere destituente.

Il femminile come potenziale *differenza* in guerra: pur se accusata di essere motivo di un conflitto terribile e sanguinoso, l'Elena di Euripide potrebbe rappresentare, invece, una forma dell'alterità femminile del mondo classico nei confronti della guerra (pensiamo naturalmente, tra le tante, a Lisistrata).

La figura di Elena è talmente seducente da meritare notoriamente uno dei gesti più provocatori di Gorgia che, nell'*Encomio di Elena* (pressoché coevo all'*Elena* di Euripide), s'impegna a dimostrare l'innocenza della moglie di Menelao: la filosofia materialista dei Sofisti si scaglia contro l'arcaico, scagionando la donna dalla colpa. Tuttavia, per difendere la donna dal peccato di adulterio, e attribuendo ogni torto al predone, deve necessariamente elidere il desiderio femminile, e fare di Elena nient'altro che

una vittima: o del destino o della violenza e retorica maschile. Insomma, sostanzialmente inerme e quindi incolpevole: “ella fece quel che fece o per cieca volontà del Caso, e meditata decisione di Dèi, e decreto di Necessità; oppure rapita per forza; o indotta con parole, o catturata da Eros (dall’amore)”.

Il desiderio femminile diventa tollerabile soltanto se ragionevole? Se conviene? Se consumato responsabilmente e valutando le conseguenze? Si può sopportare il godimento femminile o diventa una tragedia, un tradimento, la destituzione di ogni norma morale. Euripide non rischia, in fondo, di addomesticare fino all’accesso il ruolo del femminile nel tragico, lasciando infine svanire le illusioni di un piacere ingovernabile dalla Ragion di Stato?

Disperdere il nome, non avere un nome proprio, separarsi dal nome, come condizione pirandelliana per eludere le forme di cattura del sé. Nell’*Elena* di Euripide la guerra di Troia si combatte per un nome; mentre la donna per cui si scatena la guerra è altrove. Si potrebbe allora pensare che l’anonimato sia la vera salvezza di Elena. Probabilmente, oggi, svanire, essere senza nome, clandestini, è al contempo il massimo pericolo e pure l’unica battaglia politica degna di essere concepita.

Chi è Menelao? Nell’*Elena egiziana* (1928) di Hofmannsthal, in cui convergono brillantemente la versione omerica e quella euripidea del mito, Menelao è avvelenato dal risentimento, dalla rabbia: prova a uccidere la moglie più di una volta; non sopporta l’oltraggio ricevuto e la sua bellezza non addomesticabile. In Hofmannsthal in effetti il vero protagonista del dramma è il re tradito, il cornuto per eccellenza di tutta la tradizione occidentale. Eppure, nel corso della vicenda, Menelao si modifica: perdona, per dirla con Derrida, l’imperdonabile. Che cosa permette a Menelao di smettere di essere un uomo avvilito, violento, di guardare forse per la prima volta sua moglie?

Come aveva capito forse come nessun’altro Walter Benjamin nella lotta contro il nazi-fascismo, per recidere qualsiasi forma di complicità culturale con i suoi presupposti politici, la battaglia ha innanzitutto una caratura estetica: il terreno di scontro radicale e preliminare si gioca nel campo delle immagini. Se l’intenzione fascista è sempre, al fondo, dominata da un’estetizzazione della guerra, ribaltare questa visione impone di non tollerare alcun compromesso con la fascinazione e le ragioni, qualsiasi esse siano, della violenza bellica.

Nell’*Elena* di Euripide si mette a punto un topos letterario e artistico di lungo periodo: il doppio (figura cruciale quella del doppio di Elena anche nell’*Elena egiziana* di Hofmannsthal). Figura anodina in grado, forse come poche altre, di tormentare la logica dell’identità per eccesso di vicinanza tra ciò che la

incarna e la sua revoca; un tipo traumatico di complicità come forse soltanto vittima e carnefice possono stabilire.

Il mito di Elena, innanzitutto, riguarda una bellezza che non è come le altre: è incomparabile a qualsiasi concepibile sulla terra. Con Kant, non sarebbe scorretto considerarla sublime: la condensazione del terrore nel massimo piacere. Nell'*Iliade*, d'altronde, gli anziani di Troia, pur riconoscendo che si tratta di una sciagura, non hanno dubbi che per una bellezza come quella di Elena, mai vista prima, una bellezza difficile persino da immaginare, valga la pena scannarsi: "Non è da biasimare che i Troiani e gli Achei dai begli schinieri per una tale donna soffrano dolori per lungo tempo; molto somiglia nell'aspetto alle dee immortali" (libro III, vv. 156-159). Sulla scia di Lyotard, vorremmo interrogare il valore attuale della nozione di sublime come dispositivo in grado di consegnare al gesto artistico una politicità inimmaginabile, dunque, *rivoluzionaria*.

Invio proposta entro l'8 aprile 2024 (2.500 battute max.)

Inviare all'indirizzo: krevuecontact@gmail.com

Nel caso in cui la proposta venga accolta, la consegna dell'elaborato deve avvenire entro il 20 settembre 2024.

Dopo questa data si prevede l'automatica esclusione del contributo selezionato dal numero della rivista.