Per una ermeneutica gestaltica di *Elena*

1. Un mito alternativo: il Prologo, la Parodo, il primo Episodio

 *Elena* è certamente una delle tragedie più ‘irriverenti’ di Euripide. Il modo in cui il grande tragediografo, pur sulla scorta di una tradizione minoritaria, ribalta i termini di una vicenda assodata e mette in questione alcuni capisaldi della stessa cultura greca, della sua storia più profonda, colpisce intimamente il lettore, che si trova di fronte ad un testo eterodosso e per certi versi dirompente. C’è dentro tutto il coraggio iconoclasta di Euripide, ma anche il suo sguardo audace sulla vita e sulle sue contraddizioni, in un contesto storico segnato dagli ultimi anni della lunga guerra che provocherà il declino della grecità classica, la guerra del Peloponneso, appunto. E forse proprio per la sua atipicità, per il suo *background* storico, per la sua natura ancipite – qualcuno l’ha addirittura giudicata più somigliante ad una commedia– che *Elena* mantiene ai nostri occhi un tasso di attualità altissimo, una grande disponibilità ad una ermeneutica relazionale, tesa a trarne i sensi possibili per l’*oikos* e per la *polis* del nostro tempo. *Elena* infatti ci parla perché viene da un tempo di crisi profonda, di contrapposizioni intestine, e mette in scena, con un acuto realismo, la duplicità insita nell’esistenza, che mai è solo tragedia e mai solo commedia: quasi a ricordarci che nella vita degli uomini, nella nostra vita, le facce del pianto e del riso, del dolore e della gioia, del comico e del tragico, sempre si alternano e spesso, soprattutto, si mescolano. Ma entriamo nel testo.

 La sua forza del testo si manifesta già nel *Prologo*, dove si svela al pubblico il mistero della doppia Elena. A Troia infatti non è andata la moglie di Menelao, ma solo una sua ‘copia’, una sua immagine fatta di vento. Questo era il trofeo ottenuto Paride, vittima inconsapevole dell’inganno di Era. Ma a guardare ‘dentro’ la storia, capiamo subito che non c’è stata nessuna frode. Era ha concesso a Paride ciò di cui davvero Paride era in cerca. A spingerlo a favorire Afrodite non era stato il corpo vivente di Elena, ma solo il suo *eidōlon.* Paride (o Alessandro)non voleva, non desiderava che questo. A conquistare il figlio di Priamo era stato un idolo, fatto di aria venuta dal cielo, una creatura celeste atta a mimare in maniera perfetta il corpo di carne.

C’è già qui un senso, una parola attuale per ogni tempo, e in primo luogo per noi, immersi nel mondo dell’*homo videns*. Se rivolto alla pura apparenza, il desiderio (altrettanto apparente) si rivela un mero bisogno di possesso, un voler ‘avere in mano’ la figura, l’immagine, il *demas* dell’altro. Una cultura che fa del corpo un vessillo esposto, condiviso, ritoccato; che sollecita la passione per la sua immagine e non fa i conti con il corpo vivente; che dimentica come gli occhi siano il principio di un’avventura umana che solo l’incontro delle anime e dei corpi, della loro realtà palpitante, può plasmare in una relazione feconda e duratura; ecco, una tale cultura rischia di alimentare un vissuto della passione amorosa distorto e infelice. Senza la carne e il suo limite, senza l’incontro e il suo gioco, non c’è desiderio autentico. Paride non sa chi è Elena, perché non le ha mai parlato, non le è mai stato accanto e di fronte. Ha visto una figura e se ne è invaghito. E ha ricevuto in dono un corpo fatto di aria, un fantasma che respira ma è privo dei battiti e delle pulsazioni della carne. Quanti fallimenti e quante fatiche in amore passano per questo oblio drammatico della realtà dell’altro e della sua *sarx*! Non per nulla Elena apparirà sin da subito consapevole, nella tragedia, di essere stata usata, avvilita, ridotta ad un regalo di Afrodite a Paride (*ta d’ema dōra*, v. 365). Il corpo etereo e il corpo oggetto sono due facce della stessa medaglia. Ma non solo. Ogni oblio della terra che faccia dell’amore una cosa celeste, dimenticando la concretezza della vita, salta la dimensione propria dell’umano e si vota allo scacco. Perché ogni pura *imago* prefigura un cielo, è fatta di una sostanza eterea, attraente ma ingannevole, dove l’altro è mito, sogno e non limite e consistenza, opportunità ed ostacolo, spazio di accoglienza e punto di confronto, grembo di crescita e di conflitto. Erede della civiltà dell’*oraō*, Euripide non ha timore a denunziare i pericoli di una società in cui l’occhio ha un primato, dove la carne è svilita. E se si è schiavi di un idolo si è disposti alla morte pur di ottenerlo. Il combattimento per l’apparenza, il voler essere signori dell’*eidōlon*, conduce una intera civiltà alla rovina. A Troia gli Achei e i Frigi si sono mortalmente scontrati solo per il dominio di un’immagine e di un nome. Come a dire che dove si perdono i corpi di carne nasce la guerra. Sin dal *Prologo* Euripide denunzia il paradosso e la follia di tutto questo. La sua posizione vale a sconfessare l’ermeneutica del capro espiatorio che era alla base del racconto maggioritario e condiviso sulla storia della signora di Sparta. Come a dire che il mito della colpa assoluta di Elena scaricava sulla donna-cagna tutta la responsabilità del disastro e consentiva a Frigi ed Achei – come nelle *Troiane* – di trovare un estremo, paradossale punto di incontro nell’individuazione di un unico capro espiatorio. Ma se Elena non era Elena, si svela gli occhi degli spettatori sbigottiti il fondo straniante del conflitto, frutto di una dinamica che grava ora di un *pondus* collettivo i maschi greci e i maschi troiani, svelando la natura complessa – psichica, sociale e culturale – della guerra di Troia.

A questo punto la parodo vale a riassumere i contorni della vicenda di Elena, ospite alla corte egiziana di Proteo e da lui sempre difesa e protetta, fino alla morte del re. Ora al trono è salito però il figlio Teoclimeno, che insidia la bellissima moglie di Menelao e la vuole ad ogni costo sua sposa, in una sorta di mimesi tragica della brama di Paride. Per questo Elena, che si rifugia quotidianamente sulla tomba sacra di Proteo, appare nel primo episodio lamentando la propria sorte sulla scorta dell’accorata parola del Coro circa i mali inevitabili della vita. Ella sa infatti di non essere colpevole. Non ha fatto niente, nessun *ergon* a suo carico. Sono stati gli eventi (*tois pragmasin*, v. 286)a travolgerla al di là del suo volere. Per lei la bellezza è stata una rovina (*to kallos* […] *ēmas d’auto tout’ep**ōlesen*vv. 305-306), i cui effetti deflagranti si sono estesi alla sua famiglia (la madre Leda, i Dioscuri fratelli, la figlia Ermione: tutti vittime di un destino amaro) e alla storia stessa di interi popoli, vista la distruzione di Troia, su cui insiste enfaticamente due volte (*ōlesen ōlese*, vv. 384-385). A stringere Elena è dunque una duplicità inestricabile e lancinante («pur non essendo ingiusta sono disonorata»: *ouk ous’adikos, eimi duskleēs*), rispetto alla quale il Coro infine la consola, invitandola a non pensare solo al male e a ritenere possibile l’attingimento della verità.

2. I diritti del naufrago e dello straniero: alle sorgenti dell’Occidente

Il focus si sposta a questo punto su Menelao, protagonista del secondo episodio della tragedia. A fare il suo ingresso sulla scena non è però il re preziosamente rivestito ma bensì il naufrago coperto di stracci. Menelao è un re spodestato, simbolo per noi di ogni vivente naufrago della vita, di quel naufragio che ci appartiene in quanto uomini. Ecco, di fronte a questa condizione si pone in maniera inequivocabilmente negativa la vecchia serva del palazzo regale di Teoclimeno. Menelao bussa alla porta, ma la serva gli dice brutalmente: «Qui non c’è posto per te». A nulla vale la protesta del re sfinito e abbattuto, che invoca il proprio statuto di *nauagos* e di *xenos,* di naufrago e di straniero. Perché il naufrago e lo straniero sono stirpe sacra, inviolabile (*asylēton*). Non si può mettere loro le mani addosso, non possono essere spogliati.

È un passaggio decisivo. Euripide ribadisce, con una potenza e una nitidezza rare, il fondamento ultimo dell’Occidente, quella sostanza condivisa che attirò Simon Weil e che le fece cantare nei suoi libri il con-cordare di Atene e di Gerusalemme. È qui infatti che le due radici si connettono e si intrecciano. Nel luogo cioè in cui si dichiara solennemente che la fonte primaria della dignità dell’uomo è il suo corpo intoccabile. Il corpo di carne, spogliato, povero, indifeso, è la fonte di una protezione assoluta. Non c’è bisogno di altro. Non c’è nulla da aggiungere. Lo straniero naufrago che bussa alle porte delle nostre città è sacro e inviolabile in forza del puro manifestarsi del suo corpo lacerato e battuto. Mentre il corpo etereo, riflesso della pura immagine, fonte di una brama inestinguibile di possesso e di dominio – quel dominio che si realizza nell’avere in mano, nel disporre dell’altro – è principio di distruzione e di divisione, il corpo di carne, macerato e stremato, emana la luce regale della dignità. Menelao non è più re e signore, ma appunto per questo può invocare quella regalità ultima e sostanziale che appartiene a tutti, e che esige il rispetto dovuto ai *Basileis*.

Di fronte ad essa, la vecchia esprime una posizione, che mette in questione il *sacrum* e mostra il cardine teorico della barbarie: «Sei una piaga… Sarai buttato fuori a forza», perché «*polloi kakōs prassousin*»(v. 465), ovvero: di gente che sta male ce n’è già abbastanza qui da noi. Quindi «*dakrya sois dōseis philois*»(v. 458): vai a piangere a casa tua. Il manifesto della barbarie, di quel che è contrario alla civiltà dell’Occidente, è rappresentato nella tragedia di Euripide dalla voce di una serva, che caccia dalla casa e dalla città lo straniero naufrago perché a ‘venir prima’ sono gli egiziani, quelli del luogo, e dunque le sue lacrime di disperazione non hanno diritto di cittadinanza. Se si è deciso di violare l’inviolabile, il dolore dell’altro va respinto, il dramma va rimandato a casa sua. Ecco, per Euripide questo è il costume dei barbari, ovvero quanto accade in terra d’Egitto, venendo meno al *fundamentum* della legge non scritta della grecità, lì dove appunto Atene si salda con Gerusalemme. E ancor più grave e inquietante appare quanto si apprende nel successivo duetto lirico, dove la vecchia confessa a Menelao di voler bene ai Greci, ma di averlo cacciato per paura del *despotēs*, di colui che è padrone e tiranno. «*eunous gar eimi Ellēsin*» (v. 481). Come a dire: in verità io penso bene dei Greci. Ma il pensare espresso dall’*eu noeō* è un pensare che nasce dal sentire, in quanto il verbo ha almeno un significato di base che ruota attorno al ‘mi accorgo’, al ‘sento’, al ‘percepisco’. Se la vecchia percepisce e si percepisce, se sente e si sente, non può non dire bene dei Greci. Ma a questo pensiero frutto del sentire – che affratellerebbe, che supererebbe le barriere – si contrappone in *Elena* l’opinione che nasce dalla paura, l’obbedienza passiva alla dottrina del capo e ai suoi umori. E se Menelao si appella adesso in maniera ridicola alla propria fama e al proprio nome, d’altro canto non può non arrendersi all’*Anankē* che lo ha spodestato e lo ha esposto al bisogno.

3. Il dolore, l’incontro, la terapia

A rimettere in movimento la macchina testuale è però il responso di Teonoe, la sorella onniveggente di Teoclimeno, che attesta l’esistenza in vita di Menelao, rincuorando un’Elena ormai stremata. All’inizio del terzo episodio ella si trova dunque repentinamente di fronte al marito, eppure in principio non lo riconosce, vista la miseria del suo abbigliamento. Menelao d’altronde, che aveva saputo dalla serva di una tale Elena vivente sul suolo egiziano, rimane sbigottito e afasico dinanzi al *demas* della donna apparsa improvvisamente sulla scena. Euripide costruisce insomma una classica scena di *agnitio*, offrendoci almeno tre motivi di ermeneutica gestaltica.

Il primo è che Menelao si dice bloccato dalla precomprensione generata dal terribile dolore vissuto a Troia per colpa di Elena: i ricordi lancinanti gli impediscono di essere ‘qui’ e ‘ora’ davanti a quella donna, di ammettere che possa essere lei. È una prova antichissima dell’intuizione di Perls e Goodman: il passato irrisolto impedisce il contatto, ostacola il riconoscimento. Il secondo motivo ci viene dall’appello di Elena al marito, che lei invita a fidarsi del *soma*, del corpo di carne, e implicitamente a non fermarsi al *demas*. Solo uscendo dal reame dell’immagine, solo prendendo sul serio e ascoltando la carne dell’altro ci si può riconoscere. Il testo greco sottolinea questo dinamismo con una doppia negazione: mentre Menelao dice a Elena: ascolto il mio dolore e non te (*sy d’ou,* v. 593), Elena gli ricorda che l’immagine può stare dappertutto, non ha limiti, mentre il corpo no (*to sōma d’ou*, v. 588).

Ma quando si è irrigiditi, quando la sofferenza antica e lo scambio dell’effettività dell’altro per un’immagine desueta, inattuale, impediscono l’incontro, ci vuole il terzo. Nella tragedia è questa l’opera divina, perché un dio fa riconoscere quelli che si amano. Essa si compie però tramite un uomo. È infatti il servo, in *Elena*,colui che fa da tramite e da mediatore, portando a Menelao la notizia della dissoluzione del corpo etereo della sua presunta sposa. Offrendogli un racconto diverso il servo gli apre un nuovo orizzonte, e solo così Menelao può convincersi e stringere finalmente a sé la sua donna. È un giorno fortunato questo in cui gli è dato di abbracciarla (*eis ēmas edōken ōlenas labein*). Accade l’*adokēton*, l’impensabile, l’insperato. Come a dire che grazie alla mediazione di un servo – direi simbolicamente: di uno che ‘si mette a servizio’ e che è anche ‘compagno’ di Menelao – avviene, tra due corpi che hanno molto sofferto, che sono stati sottoposti al *tlemon*, l’incontro gioioso e incredibile. Il nome comune del mediatore, che designa il personaggio della tragedia, ci sorprende: lui è *Therapōn.* Il servo, il compagno, colui che ha cura. Euripide schizza senza saperlo un ritratto sempre attuale del terapeuta: egli è colui che sa come sia inutile agitarsi, poiché agitandosi non si ottiene nulla, e solo nell’impotenza e nella passività si riceve il *kairos,* si sperimenta il bene. E mentre accompagna l’incontro, sa alzare lo sguardo sulla società e sulla storia, constatando ancora una volta la folle vanità della guerra: abbiamo combattuto e tanto sofferto per una nuvola!

4. L’etica tra sapienza e giustizia

 Il felice riconoscimento non risolve però la distretta in cui i due sposi si trovano nella città di Teoclimeno. A Teonoe infatti non può sfuggire l’identità del naufrago, e qualora la rivelasse al fratello per Menelao non ci sarebbe scampo. La scelta della veggente occupa così la seconda parte del terzo lungo episodio della tragedia, creando una tensione interessantissima. Intanto notiamo che anche la sapienza di Teonoe è aerea, è letteralmente fatta d’aria. Ma si tratta qui di un etere contrapposto a quello dell’ *eidōlon* di Elena. L’aria di cui consiste il divino *noein* della giovane è il segno della purezza di una creatura eterea, che celebra così il suo *semnon thesmon* (v. 866), il sacro rito animato dal puro soffio celeste. È l’etere come indicatore dell’altezza, che si contrappone all’etere come vuoto e vanità. Il cielo di Teonoe indica lo slancio verso la vetta del sapere, il cielo di Elena la vuotezza disperante e ingannatrice dell’*eidōlon.*

Ma Euripide radicalizza con maestria la posizione di Teonoe, mettendo alla prova la sua sapienza infallibile e affidandole il compito di scegliere tra Era e Cipride, di consegnare o di salvare Menelao. È una mossa audace e intrigante, che la supplica di Elena mette in luce perfettamente. La teologiadi Teonoe a nulla vale senza la *dikaiosyne*; a nulla vale se non conduce e non produce la giustizia. Che senso avrebbe l’*exeidenai theia* se *ta de dikaia mē* (v. 923), se si ignorasse la giustizia? Il sapere etico ha dunque un primato sulla pura *theoria*, e – contro la consueta gerarchia dell’Ellade – si è donne e uomini di Dio solo se si pratica la giustizia.

Non basta. Certo, il dio odia la violenza, ma nel cosmo laicizzato di Euripide non è il dio a potersi far valere senza l’uomo. La scelta di Teonoe si sostituisce in definitiva alla stessa determinazione degli dei. È Teonoe a scegliere per loro, dopo aver ascoltato i discorsi di Elena e di Menelao. Euripide ci mette così di fronte ad un acuta fenomenologia della decisione etica. Come sceglie infatti Teonoe? Il suo orientamento dipende – a detta della giovane – da tre istanze: *in primis* dalla *philautia*, l’amore di sé, e dunque da un rapporto positivo con sé stessi; poi dall’onore della famiglia, ovvero dalla tradizione paterna, improntata alla pietà e alla giustizia; infine dall’ascolto dell’anima, dove la giustizia stessa ha costruito un tempio. Per scegliere la strada giusta bisogna star bene con sé stessi, aver ricevuto il bene e il giusto da chi ci ha preceduto, essere sensibili all’ascolto della voce che parla nel profondo della nostra anima e che non può non indicarci la giustizia. Ma simbolicamente la scelta di Teonoe accade alla fine della perorazione di Menelao, che vorrebbe parlare da eroe, da uomo intrepido, da maschio e non da femmina, e che però alla fine, senza spiegarselo e senza potersi trattenere, si sorprende a piangere davanti a Teonoe, inopinatamente. Quando crolla la statua dell’eroe e gli occhi di Menelao si riempiono di pianto, la sorella di Teoclimeno prende la parola, annunciando la propria scelta di giustizia in favore dei supplici. Per noi però, che siamo arrivati fin qui, questo evento ha un valore speciale. Se il tradimento della sacralità dell’umano era stato perpetrato dalla vecchia spregiatrice delle lacrime di Menelao, la giustizia che lo salva, l’etica che gli ridona la vita e la speranza, germina dall’ascolto delle lacrime di un uomo che non può sostenere a lungo un’immagine costruita e forzata di sé stesso. Dove l’uomo mostra la propria debolezza si impara a scegliere secondo giustizia, di fronte alle sue lacrime, perché solo nella giustizia – come canta il Coro – c’è speranza di salvezza (*elpides sōtērias*).

5. Il doppio, la guerra e il divino

 Non basta però la determinazione di Teonoe. Alla sentenza della donna eterea corrisponde nella tragedia l’attivarsi della donna di carne – di Elena, appunto – che si rende conto della necessità di una *mechanē*, di uno stratagemma per sfuggire alle grinfie di Teoclimeno. Si tratta di costruire una *fictio* che abbia come scopo la salvezza, il servizio alla giustizia, e non l’oblio della carne e la distruzione. C’è dunque un’intima contraddizione interna alla condizione umana che la tragedia continua a squadernare come senso profondo del grande tema del doppio. La duplicità non è un artificio retorico dei Sofisti ma fa parte dell’esistenza, del vivere, del pensare, del parlare e dell’agire umani. A risolvere questa ambivalenza non può mai essere la guerra. La logica contraddittoria del vivente non può essere normalizzata da un’azione che punti a distinguere e a dividere gli amici dai nemici; che ignori il chiaroscuro della vita e voglia imporre nella piena luce un discrimine invalicabile e definitivo. La violenza non cura, ma semplicemente annichila. Sostituendosi all’ambiguità della parola stabilisce una univocità insensata e disumana. Troia *docet.*

 Ma ad una tale tensione non c’è – e non ci potrebbe essere – in Euripide una soluzione religiosa. L’indecidibilità e il rischio dell’azione non sono riparati da un Olimpo che li giustifichi e li confermi. Che cosa ne sappiamo davvero degli dei? Dio c’è’ o non c’è? O si trova forse in una condizione intermedia? (*hoti theos ē mē theos ē to meson*, v. 1137). Eppure, a questa professione di agnosticismo, a questa proiezione sul mistero impenetrabile della divinità corrisponde, nel primo stasimo della tragedia, un’affermazione forte e inequivoca: «Ho trovato vera la parola degli dei» (v. 1150). C’è insomma, anche rispetto al divino, una posizione ancipite nell’Euripide di *Elena*. Da un lato la dichiarazione di un lucido non sapere, tipico di un intelletto acuto e smaliziato, dall’altro l’attestazione di una serenità, di una certezza che paiono appartenere ad un registro irriflesso, ad una forma di fede antica e tradizionale, fiduciosa nel pronunziamento degli dei. Stretti nella morsa di una duplicità inestricabile, che ci fa oscillare e che si salda indissolubilmente ai nostri pensieri, alle nostre parole, alle nostre azioni, sempre soggette al dubbio, ad uno statuto anfibologico perenne, ci troviamo nella medesima posizione anche davanti al divino. Per un verso convinti della sua lontananza irrimediabile, per l’altro fiduciosi nella verità della sua parola, dove è possibile dunque trovare orientamento e speranza.

 Non per nulla il quinto episodio, in cui Elena incontra Teoclimeno e prepara l’inganno, comunicandogli la notizia della morte di Menelao, portatale dal naufrago lì presente, e dichiarando l’esigenza del funerale sulla barca, in mare, per il marito perito tra le acque – ultimo atto prima del matrimonio ormai inevitabile –, si svolge tutto dal punto di vista testuale secondo la chiave dell’aggressione comica a Teoclimeno. Quasi a confermare la natura doppia della vita stessa, dove tragedia e commedia si intrecciano necessariamente. È la stessa doppiezza che si rinviene nel mito di Demetra/Cibele, richiamato nel secondo stasimo, con una serie di affermazioni che restano le più enigmatiche della tragedia, vista la loro carica polemica nei confronti di Elena. Ma quel che è chiaro è che al pianto di Demetra corrisponde il riso di Cibele, così da rimarcare ancora una volta l’aspetto *double face* di ogni emozione o sentimento umani.

 Da questo momento in poi – con il sesto e il settimo episodio, inframezzati dal terzo stasimo – la tragedia scorre abbastanza rapidamente verso l’epilogo, segnato dalla perfetta riuscita della *mechanē* inventata da Elena. Ma il suo buon effetto non potrebbe essere senza duplicità e contraddizione. Perché la giustizia trionfi ed Elena e Menelao prendano il largo verso la patria, dove la sposa fedele, che ha mantenuto puro il letto, potrà finalmente godere della compagnia del suo sposo, sarà infatti necessario l’uso di una violenza proditoria nei confronti dei marinai di Teoclimeno. Offerti dal re a Elena e al naufrago come vogatori del vascello funereo, pagheranno con la vita la loro obbedienza supina all’intimazione di Teoclimeno, che, istigato ad arte da Elena, ribadirà loro più volte l’assoluta esigenza di lasciare il comando delle operazioni all’uomo straniero. Così Menelao riuscirà a far imbarcare sulla nave i suoi uomini e a guidarli nella carneficina finale una volta lasciata la costa egiziana. Ecco perché il marinaio superstite, giunto a raccontare a Teoclimeno la disavventura dell’equipaggio si soffermerà sulla necessità, nella vita, di una *sōphronos apistias*, di una saggia diffidenza.

 Dopo il momento della collera e del proposito di vendetta su Teonoe, anche Teoclimeno si renderà conto della logica giusta e inoppugnabile di quanto accaduto, e si rimetterà al volere divino. È stato necessario – *kreōn –*,è stato il destino a togliergli Elena, ed è inutile per lui ribellarsi. Non resta che contemplare la manifestazione gloriosa dei Dioscuri, con il corollario finale: «dio fa accadere l’impossibile». «*Tōn d’adokētōn poron ēure theos*» (v. 1691), che si potrebbe tradurre con «dio ha trovato la via dell’impensabile, ha trovato la via dell’impossibile». Alla fine della sua tragedia atipica, Euripide consegna a ‘dio’ le chiavi della vicenda, allineandosi all’ingenua fiducia dei credenti nella risoluzione teologica delle traversie umane. Egli sa che questa è solo una parte, e probabilmente non la sua, ma sembra farne uso per riequilibrare il peso dell’azione umana e per rimarcare così ulteriormente la contraddizione annidata nell’essere stesso, necessariamente dispiegato nella concretezza della vita.