



Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Triennale in:

Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

**ELENA ἠϋκόμοιο: FONTI LETTERARIE E FIGURATIVE
TRA TRADIZIONE CLASSICA ED ETÀ MODERNA**

Relatrice: Prof.ssa Barbara Maria Savy

Laureanda: Gaia Onesti

Matr. 1231145

Anno Accademico 2022/2023

Indice

<i>Introduzione</i>	8
<i>1. Le origini</i>	9
1.1 Nascita del mito spartano nella Grecia arcaica: Elena <i>platanistàs</i> e il culto rodio <i>dendritis</i>	
1.2 Culto di Elena a Θεράπνη	
1.3 Diversificazione della figura delle origini da quella omerica	
<i>2. La nascita e il primo ratto</i>	16
2.1 Le origini divine e la nascita dall'uovo	
2.1.2 Le varianti del mito: Leda o Nemesei	
2.1.3 Fonti figurative sulla nascita di Elena nella Tradizione Classica	
2.2 Il Ratto di Elena per parte di Teseo	
2.2.1 Le fonti figurative del Ratto	
<i>3. La figura di Elena nei poemi del ciclo epico</i>	27
3.1 La posizione omerica nei confronti di Elena	
3.1.1 Altre fonti letterarie: <i>Piccola Iliade di Lesche</i> , <i>Iliuoupersis</i> di Stesicoro	
3.2 Il ruolo di Paride	
3.3 Fonti iconografiche coeve: persuasione di Elena di Afrodite, Peitho, Eros	
<i>4. La figura di Elena adultera nell'Atene del V secolo</i>	36
4.1 Il teatro di età classica e il ripensamento del patrimonio mitico in una nuova ottica	
4.2 Altre fonti letterarie coeve: Saffo, Gorgia da Leontini, Isocrate	
4.3 Elena nella drammaturgia del V secolo. Sofocle, <i>Le nozze di Elena</i> ; Eschilo, <i>Agamennone</i> ; Euripide, <i>Troiane</i> , <i>Oreste</i>	

4.4 L'altra versione del mito: l' <i>eidolon</i> di Elena	
4.5 Fonti iconografiche di età classica	
5. <i>Elena nel mondo romano</i>	47
5.1 Elena e il suo ruolo nell' <i>Eneide</i>	
5.2 Le <i>Troiane</i> di Seneca	
6. <i>La migrazione della figura in età moderna</i>	52
6.1 Le fonti letterarie: da le <i>Heroides</i> al <i>Roman de Troie</i>	
6.1.1 Un esempio figurativo dal contesto medievale: le <i>Nozze di Elena e Paride</i> nel codice di San Pietroburgo del <i>Roman de Troie</i>	
6.2 Manifestazioni artistiche del mito nel primo rinascimento: il contesto nuziale	
6.2.1 I cassoni nuziali	
6.3 Il <i>Ratto di Elena</i> secondo Raffaello	
6.3.1 La diffusione del modello raffaellesco con Marcantonio Raimondi e i suoi riflessi figurativi nelle arti applicate e nell'incisione nordica	
6.4 I pittori della maniera: Giulio Romano e Francesco Primaticcio	
7. <i>Conclusione</i>	80
<i>Apparato Iconografico</i>	85
<i>Bibliografia</i>	106
<i>Sitografia</i>	112

Introduzione

La figura di Elena di Troia rimane tutt'oggi sospesa tra mito e storia, condannata ed encomiata allo stesso tempo per la sua straordinaria bellezza. La curiosità che scaturisce dall'enigmaticità di questo personaggio è stata alla base di questa ricerca, che si propone di indagarne la storia a fondo. L'intento della ricerca è stato quello di delineare un quadro che mettesse in luce lo sviluppo del mito di Elena concentrandosi sulle informazioni che provengono da letteratura e arte, in modo tale da "far parlare" le manifestazioni artistiche che hanno trattato questa storia, per carpirne l'essenza e il significato.

Il legame tra mito e arte, e le sue risonanze nel corso del tempo e nell'età moderna sono stati i *leitmotiv* dell'elaborato, che procede mettendo a confronto la trattazione letteraria e il contesto storico con gli esiti in ambito figurativo.

Uno tra i testi più utili alla stesura dell'elaborato è stato sicuramente il libro di Maurizio Bettini *Il mito di Elena, immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, edito da Einaudi nel 2002, che è stato di fondamentale supporto per delineare la fortuna del personaggio di Elena nel corso della storia.

Altri strumenti utili alla ricerca sono stati repertori iconografici quali il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* del 1988 e il database iconografico del Warburg Institute di Londra, strumenti grazie a cui è stata possibile la catalogazione e la scelta dei manufatti antichi oggetto di interesse nella seguente trattazione.

Altro testo di grande validità per la ricerca è stato quello di Mattia Vinco in *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, edito a Milano nel 2018, che ha facilitato la ricerca di pitture su cassone di ambito veronese inerenti la tematica del *Ratto di Elena*.

A tal proposito si specifica che le opere figurative prese in esame nella seguente trattazione rappresentano comunque un compendio esiguo rispetto alla grande fortuna del tema e alla vastità di produzioni artistiche di cui siamo a conoscenza. La preferenza di alcune opere è stata quindi funzionale allo sviluppo di un discorso per quanto possibile coeso che rappresentasse ogni epoca e contesto in maniera concisa ma esemplificativa.

Capitolo 1: Le origini

1.1 Nascita del mito spartano nella Grecia arcaica: Elena *platanistàs* e il culto rodio *dendritis*

Alle spalle della trattazione omerica la figura di Elena era già nota presso alcuni peculiari culti spartani, sebbene con caratteristiche diverse. Spetta infatti ad Omero il merito di aver stabilizzato in una forma coerente tutti i racconti e le tradizioni precedenti.

Sull'origine della figura di Elena nel culto spartano la questione è aperta e molto audaci sembrano alcune delle proposte avanzate per dirimerla definitivamente.

Certo è che questa figura mitica aveva assunto un ruolo di rilievo per le istituzioni civili e religiose della Laconia di età arcaica, come si vedrà più avanti. Infatti, i tratti che la figura più antica di Elena assunse potevano essere variamente legati ad ambiti rituali.

Sebbene le tesi sulle origini più antiche del culto dedicato a Elena proposta da Mannhardt e poi ripresa da altri studiosi¹ nel secolo scorso sia oggi in parte superata, merita di essere considerata perché può fornire un primo indizio per ricostruire le caratteristiche, o gli attributi, che inizialmente connotarono la sua figura.

Mannhardt propone di individuare nella figura arcaica di Elena una divinità legata alla natura, che nello specifico presiede al rinnovamento della vegetazione, e quindi sottende in parte al ciclo vitale della natura. A sostegno di questa tesi, risulta di grande importanza esaminare una composizione teocritea, il diciottesimo idillio, ovvero l'*Epitalamio di Elena*:

«Bella fanciulla, cara fanciulla, sei giunta alla casa.
Alla prim'alba, noi, con le roride foglie del prato
intrecceremo ghirlande per te, di soave fragranza,

¹ Si vedano gli studi di S. Wide, *Lakonische Kulte*, Leipzig, 1893, pp. 343-45; M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, München 1967, pp. 315, 475 sg.; B. C. Dietrich, *The Origins of Greek Religion*, Berlin - New York 1974, pp. 186 sg.; M.L. West, *Immortal Helen*, London 1975; L.L. Clader, *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden 1976, p. 79.

Elena, sempre a te penseremo noi vergini, come
agnelli ancor lattonzi, che bramano il sen della madre.

Noi coglieremo prima da l'umili zolle il trifoglio,
serti ne intrecceremo per te, sotto un platano ombroso;
e del molle olio attinto l'umor dalla fiala d'argento.
Io stilleremo prime per te sotto il platano ombroso.
E sovra il tronco, cifre scolpite saranno, ché ognuno
sosti passando: «A me doni offrite: ché d Elena io sono.»²

Siamo di fronte ad un canto nuziale teso a celebrare un'unione matrimoniale, e in questo caso, si tratta proprio dell'unione mitica tra Elena e l'atride Menelao, re di Sparta.

La peculiarità di questo componimento è che esso fornisce delle informazioni grazie a cui ipotizzare l'esistenza di un culto tipicamente spartano legato ad Elena, che ne delineava il carattere di divinità della vegetazione.

Nello svolgimento dell'epitalamo, le coreghe di Elena propongono di intrecciare delle corone in suo onore, per poi appenderle ad un platano.

Ciò che emerge, analizzando il testo approfonditamente, è che l'idillio auspici non solo all'unione nuziale, ma descriva la fondazione stessa del culto di Elena.

Si pensa che la narrazione teocritea sia di fatto la descrizione dell'*aitìon* del culto dedicato a Elena, ovvero la situazione che diede origine alla sua venerazione e alla cerimonia in suo onore.

Per avvalorare questa ipotesi è doveroso porre attenzione all'elemento vegetale del platano citato nei versi teocritei. Questo albero connoterebbe quindi la figura arcaica di Elena in ambito spartano, e vi sono diversi indizi che avvalorano questa relazione.

Sempre nel componimento teocriteo si fa menzione ad un certo *dromos* (vv.39), una zona della città di Sparta prossima ad un bosco di platani, il cosiddetto *platanistás*³, dove avverrebbe il culto. Ancora, nei dintorni si trovava il tempio dedicato ad Elena⁴.

² Theocr. XVIII vv. 39-49

³ La notizia è riportata da Paus., *Ellàdos Perieghèsis*, III 14, 8

⁴ *ivi*, III 15, 2 sg.

Continuando ad attingere informazioni da Pausania⁵, in particolar modo servendosi degli *excursus* a carattere erudito contenuti nella sua *Periegesi della Grecia*⁶, si narra una versione del mito di Elena in cui la stessa viene uccisa a Rodi, per volere di Polyxò, venendo impiccata ad un albero. Secondo il mito rodio infatti Elena, fuggita da Sparta alla morte di Menelao, aveva cercato rifugio presso Rodi. Tuttavia la regina Polyxò nutriva rancore verso Elena poiché suo marito Tlepolemos era morto a Troia combattendo per gli Achei. Pertanto Polyxò considerava Elena la prima responsabile della morte di suo marito, siccome la sua fuga con Paride aveva scatenato il conflitto. Fu così che la regina decise di far travestire le sue schiave da Erinni e di mandarle a uccidere Elena impiccandola ad un albero.

La vendetta di Polyxò avrebbe quindi dato inizio al culto *dendritis*, la cui esistenza sull'isola di Rodi è stata dimostrata.

Pertanto l'associazione con un albero rimarcherebbe il legame della donna con dei tratti di divinità, similmente a ciò che si riscontra nella civiltà minoica, dove il culto dell'albero era attestato⁷.

Allo stesso modo si noterà come l'elemento dell'impiccagione sia presente anche nel culto di Artemide presso la Città di Kaphyai, in Arcadia. Ivi, sempre secondo le testimonianze di Pausania⁸, ci si rivolgeva alla dea con l'epiteto di *apanchomene*, ovvero «impiccata». Nella stessa città inoltre, sappiamo ci fosse un platano denominato Menelao.

⁵ *ivi*, 19, 9 sg.

⁶ v. la definizione dell'opera di Pausania come trattato geo-storiografico e come fonte di erudizione antiquaria <<https://www.treccani.it/enciclopedia/pausania>>

⁷ Si veda Nilsson, *Geschichte der Griechischien Religion*, München, 1967 cit., p. 315; Dietrich, *The Origins of Greek Religion*, Berlin-New York, 1974 cit., p. 186.

⁸ Paus. *Ellàdos Perieghèsis*, VIII 23, 6 sg.

1.2 Culto di Elena a Θεράπνη

Un altro culto si poteva affiancare a quello che vedeva Elena come divinità naturale: quello di Elena *Therapne*.

Sempre nel componimento teocriteo⁹ si fa riferimento ad Elena che si accinge ad entrare in una nuova condizione, indicata con il termine οἰκέτις, «appartenente alla casa», che non la accomuna più alle altre coreghe: si tratta dell'ingresso della giovane nella sua nuova casa, dove avrà inizio la vita matrimoniale. Elena rappresenta in questo caso un modello per le giovani ragazze spartane, poiché esemplifica il percorso educativo che porta le giovani a diventare donne, in seguito al matrimonio. Dunque il poeta evocerebbe nello stesso componimento anche il culto di Elena e Menelao, ovvero quello che si celebrava sulle alture spartane di *Therapne*, dove si trovava la tomba della coppia¹⁰. Si conservano anche in questo caso scarse informazioni in merito a tale culto. Una di queste informazioni proviene da Erodoto nelle sue *Storie*¹¹, che narra l'intervento di Elena *Therapne*, simile a quello di una divinità, in aiuto di una bambina che veniva nascosta dai propri genitori per la propria «bruttezza» infantile. L'aneddoto dimostra come in questo caso l'entità sovranaturale di Elena agisca similmente ad Afrodite, e quindi intervenendo nel dominio della bellezza, conferendo χάρις (*kàris*), ovvero grazia, alla giovane. Ad ogni modo, l'invocazione ad Elena *Therapne* sembra associarsi a circostanze in cui si presuppone l'ingresso di giovani fanciulle nella società attraverso il vincolo matrimoniale. E quindi Elena tutelerebbe soprattutto le novelle spose, coloro che si approssimano al mondo adulto per portare a compimento, con il matrimonio, il percorso educativo iniziato dalla fanciullezza.

Il motivo delle nozze di Elena è un elemento importante che si ritroverà in altri contesti, a riprova dell'importanza di questo, e soprattutto in relazione ad elementi del culto presso il *platanistás*, come l'impiccagione o il culto di Artemide.

⁹ Theocr. XVIII, v. 38 sg.

¹⁰ Paus., *Ellàdos Perieghèsis*, III 19, 9; Isocr. X 63; Wide, *Lakonische Kulte*, Leipzig, 1893, cit., p. 341; F. Bölte, *Realencyclopädie V A 2* (1934), s.v. «*Therapne*», coll. 2357-59. Anche in un frammento di Alcmane veniva nominata la coppia di sposi insieme ai Dioscuri Alc. fr. 7

¹¹ Her, *Storie*, VI, v. 61 sg

Il mito dell'impiccagione di Elena a Rodi trova un richiamo in un rituale spartano che si svolgeva in un luogo sacro ad Artemide e l'*aition* doveva essere stata l'impiccagione o il suicidio di un intero coro di ragazze ad un albero¹², nel tentativo forse di sfuggire ad un ratto¹³.

Un ulteriore culto che implicava il motivo dell'impiccagione si praticava nella città di Kaphyai, in Arcadia: sempre nei pressi di un santuario di Artemide alcuni bambini furono sorpresi a giocare con una corda che stringevano attorno al collo della dea, e per questo furono lapidati; in seguito all'insorgere di una malattia, provocata dalla morte dei bambini, la pizia decise di onorarli e far nominare il santuario «Artemide impiccata»¹⁴. Riguardo al significato simbolico che poteva assumere l'*aition* di questo particolare culto, non si possono avanzare delle ipotesi soddisfacenti, se non constatare una generica connessione tra gli elementi elencati e l'iniziazione di giovani donne alla vita adulta.

A questo punto si può notare come dalle informazioni che traiamo da diversi culti emerga spesso il motivo dell'impiccagione nei pressi di un santuario dedicato ad Artemide.

Diversamente, in ambito ateniese il motivo dell'impiccagione si può ritrovare connesso alla festività *Aiora*, che rendeva omaggio alla morte per impiccagione di Erigone.

Anche Erigone era una giovane ragazza, la quale tuttavia morì suicida per una ragione differente: era la figlia del mortale Icaro, colui che fu istruito da Dioniso alla coltivazione della vite e alla produzione di vino; la morte di Erigone fu dunque la conseguenza dell'uccisione del padre Icaro da parte di coloro che, sotto gli effetti della bevanda, avevano pensato di essere stati avvelenati. In seguito alla sua morte e ad una conseguente pestilenza, sotto consiglio della pizia si decise di istituire una festività che ricordasse delle vicende legate ad Icaro ed Erigone, in cui le giovani ateniesi dovevano sospender-

¹² Le informazioni sul mito provengono da: Schol. Stat. *Theb.* 225

¹³ L'ipotesi del suicidio in seguito al tentativo di sfuggire ad una violenza è stato proposto da A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Roma, 1969, p. 165

¹⁴ La storia ricorreva negli *Aitia* di Callimaco (fr. 187), fu ripresa da Pausania (Paus., *Ellàdos Perieghèsis*, VIII 23, 6)

si a degli alberi tramite delle funi. In questo caso tramite il dondolio alla fune non si raggiungeva la morte, ma si riproduceva solamente un movimento di oscillazione¹⁵.

Il significato di questa pratica, secondo l'interpretazione più diffusa, è correlato in qualche modo alla sfera sessuale. Infatti all'oscillazione si associa una sensazione di piacere, legata al dominio di Eros, e dunque tale movimento potrebbe indicare la vita matrimoniale verso cui vanno incontro le giovani ateniesi¹⁶.

Dunque l'impiccagione e la conseguente simbologia di morte andrebbero a configurarsi come il momento di passaggio da una fase ad un'altra, nel corso della vita di una donna. Inoltre, il sollevamento da terra ricopre di per sé un ruolo fondamentale nei riti nuziali, in quanto indicherebbe il superamento di un ostacolo, come si può comprovare in svariate celebrazioni matrimoniali, inclusa quella spartana¹⁷.

Pertanto l'episodio narrato da Pausania riguardo la vendetta di Polyxò nei confronti di Elena, sebbene posteriore e manipolato, manterrebbe comunque parte dell'origine più remota della figura di Elena, connessa con l'elemento dell'impiccagione e dell'albero.

Relazionato al matrimonio è anche il motivo del ratto, che sembra essere un elemento tipico della tradizione e del folklore spartano in quanto rituale che precede le nozze. Ad esempio ne ritroviamo traccia nella storia dei Dioscuri, la coppia di gemelli fratelli di Elena, figli dell'unione di Leda con Tindaro e Zeus. La loro storia narra infatti di come i due rapirono le loro cugine Leucippidi, per poi unirvisi in matrimonio. Sembra dunque che nella tradizione spartana fosse previsto¹⁸, nel momento che precedeva le nozze, un rapimento di tipo rituale, che si rifaceva a tali avvenimenti.

In questo senso i Dioscuri, come Elena, potevano rappresentare l'ingresso, questa volta nel versante maschile, dei giovani alla vita matrimoniale.

¹⁵ Il mito di Erigone ci è noto per essere stato trattato nelle seguenti opere: l'*Erigone* di Eratostene, noto dai frammenti (A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes*, Heidelberg, 1995); se ne accennava in una composizione di Callimaco (fr. 178, 1-5); anche Sofocle aveva composto un'opera dal titolo *Erigone*, di cui però non conosciamo il contenuto. Tra i numerosi studi si veda L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin, 1966.

¹⁶ L'interpretazione è frutto dell'analisi e del confronto di diverse fonti antiche, riunite da Bettini. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena, immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 61-63

¹⁷ Si veda W. Crooke, *The Lifting of the Bride*, in «Folk-Lore», 13 (1902), pp. 225-51

¹⁸ Plut. *Lyc.* XV 4

1.3 Diversificazione della figura delle origini da quella omerica

Il modo in cui interpretare queste informazioni riguardo alla figura più arcaica di Elena è a questo punto quello di dimostrare come una figura originariamente divina potesse, nel corso del tempo, subire un decadimento fino a diventare una figura eroica, che è stata poi ripresa e associata alle vicissitudini troiane.

Il processo di trasformazione della figura dai suoi attributi più arcaici e divini a quelli più terreni resta comunque confuso per gli studiosi ed è difficile ricostruire con precisione una linea evolutiva delle peculiarità della figura dalla sua origine all'epoca in cui fu ripresa da Omero. Il tratto che sembra permanere comune nel tempo è solamente quello del ratto: il resto delle caratteristiche è omesso e per Omero Elena si configura *in primis* come sposa di Menelao.

Capitolo 2: La nascita e il primo ratto

2.1 Le origini divine e la nascita dall'uovo

Sulla nascita mitica di Elena già nell'antichità circolavano diverse varianti. La versione più accreditata e seguita resta però quella secondo cui Leda era la madre legittima, la quale si era dovuta unire con Zeus, sotto forma di cigno, generando conseguentemente due uova: dal primo uovo sarebbe nata Elena insieme alla sorella Clitemnestra, dal secondo i due gemelli Dioscuri. Successivamente Elena era stata cresciuta in quanto figlia di Tindaro, re di Sparta e marito di Leda.

Un indizio che avvalora la tesi dell'uovo proviene da una testimonianza di Pausania¹⁹, il quale riporta che a Sparta nel santuario delle Leucippidi si conservasse un uovo avvolto in bende che pendeva dal soffitto. Naturalmente si può supporre che, se questa informazione riportata da Pausania è vera, a tale uovo venisse riservata una devozione simile a quella che si rivolge ad una reliquia. Come si vedrà successivamente analizzando le fonti figurative antiche afferenti al mito di questa nascita, l'elemento dell'uovo ricopre una valenza simbolica molto forte all'interno del mito di Elena e più generalmente nel mondo greco. È noto infatti che l'uovo rappresentasse il processo vitale, di creazione, ma in una prospettiva diversa: la sua forma allude ad una sorta di indeterminazione non solo materiale ma anche tra le condizioni di vita o morte. Inoltre ha da sempre e in molte civiltà rappresentato un simbolo di fertilità, o in questo caso specifico di vitalità sessuale, alludendo al fascino tanto innato quanto innocente di Elena.

Pressoché con le stesse modalità avvenne la nascita dei due fratelli maggiori di Elena, i Dioscuri Castore e Polluce: secondo il mito infatti Leda aveva generato i due gemelli dopo essersi unita con il marito e con Zeus nel corso della stessa notte, secondo uno schema simile a quello narrato nella storia dell'Anfitrione²⁰. Nel mito spartano dunque

¹⁹ Paus., *Ellàdos Perieghèsis*, III 16, I

²⁰ cfr. la trama della commedia plautina *Anfitrione* <<https://www.treccani.it/enciclopedia/amphitruo/>> in cui Alcmena al termine della gravidanza partorisce due gemelli, Ificle ed Eracle, i cui padri sono rispettivamente Anfitrione e Zeus.

Castore sarebbe stato generato dall'unione con Tindaro, mentre Polluce da quella con Zeus, nonostante il parto fosse stato gemellare. Chiaramente, dalle diverse unioni derivò anche la mortalità dell'uno e l'immortalità dell'altro.

In ogni caso la coppia ebbe un ruolo abbastanza rilevante nelle vicende di Elena, in quanto intervenne in suo soccorso nel primo ratto subito da parte di Teseo.

2.1.2 Le varianti del mito: Leda o Nemese

La seconda variante più conosciuta sul mito della nascita di Elena riguarda la figura di Nemese. La storia ci è nota dai *Kypria*, poema epico del VII sec a.C. appartenente al ciclo troiano che narrava i fatti precedenti allo scoppio del conflitto.

Questa figura della mitologia greca rappresenta una personificazione, etimologicamente indica la «distribuzione della giustizia», ed è una figura che presiede al bilanciamento del fato e ridistribuisce male e bene nel mondo in modo equo²¹.

Secondo questa versione Nemese, in seguito a numerose metamorfosi per scappare alle brame di Zeus, era infine stata costretta ad accoppiarsi con questo, in un'unione che avvenne sotto forma di oca per entrambi. In seguito all'unione depose un uovo, che poi fu consegnato a Leda, affinché lo accudisse e facesse da madre di Elena, una volta nata.

L'unione di Zeus con Nemese, secondo il mito, sarebbe indirizzata a far scoppiare la guerra di Troia, tramite la nascita di Elena. Zeus infatti avrebbe voluto alleggerire la terra dalle troppe persone che la popolavano, generando la donna più bella del mondo con il fine di scatenare la guerra di Troia e provocare numerosi lutti.

Dal mito si può quindi evincere il carattere di *ananke*, necessità, che sottende il progetto divino, e che si dispiega inevitabilmente nella terra attraverso la nascita di Elena, il cui destino non può essere evitato.

Elena stessa in quanto figlia di Zeus non è altro che l'espressione di una volontà più che divina, che appartiene al dominio della necessità. Pertanto i miti di Elena più arcaici in cui appare come colei che scatena il conflitto troiano non intendono accusarla o connotarla per la sua immoralità e per le sue scelte, in quanto appare molto chiaro non solo il

²¹ Si veda <<https://www.treccani.it/vocabolario/nemese/>> per la definizione di Nemese

carattere semi-divino della donna, ma anche la necessità del compiersi dei suddetti piani ultraterreni.

Ad ogni modo la versione del mito della nascita in cui compare Nemesei godette di una certa fortuna critica, ad esempio ne ritroviamo la storia in una dramma comico di Cratino, drammaturgo della commedia antica, intitolato *Nemesei*.

Vale la pena a questo punto riportare per completezza altre informazioni, tra cui delle versioni aberranti, afferenti a vari aspetti del mito di Elena²².

In una delle varie versioni del mito della nascita Elena è detta figlia di Oceano. Per quanto riguarda invece la sua famiglia spartana prima del ratto per parte di Paride, le si attribuiscono diversi figli, come la più nota Ermione e poi Nikostratos con Aithiolas e Moraphios con Menelao. In seguito al ratto di Teseo invece, alcuni le attribuiscono la maternità di Ifigenia. Con la paternità di Paride infine si dice avesse generato Dardanos, Korythos, Bounikos, Aganos, Idaios.

2.1.3 Fonti figurative sulla nascita di Elena nella tradizione classica

Le fonti figurative di cui si dispone per analizzare la storia della nascita di Elena si riferiscono principalmente alla pittura vascolare di ambito attico dei secoli V e IV a.C. Il motivo della nascita rappresentato è come sempre quello dell'uovo, che si trova sotto la custodia di Leda, anche se le raffigurazioni potrebbero fare riferimento a volte anche alla versione in cui compare Nemesei²³.

Inoltre il momento raffigurato può essere quello della schiusa dell'uovo, o quello precedente, in cui l'uovo è intero e custodito, nei diversi casi, da Leda accompagnata dai Dioscuri, Tindaro o Clitemnestra.

²² Le informazioni che seguono sono tratte da L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripharia occidentali), Erechtheus*, I, Zurich; Munchen, Artemis, 1988.

²³ Volendo trovare un esempio figurativo di Nemesei collegata alle vicende di Elena o all'ambito troiano, si rimanda all'ipotesi formulata da J. Boardman, secondo cui nel rilievo marmoreo conservato al Museo Nazionale di Stoccolma figurano Tindaro, Menelao, Elena e Leda ed è ispirato al fregio di Nemesei a Ramnunte. L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripharia occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988. pp. 505-15.

Il cratere a figure rosse (Fig.1)²⁴ conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, databile tra il 410 e il 400 a.C, può essere indicativo di un tipo canonico di rappresentazione della nascita di Elena. La narrazione che l'artigiano ha deciso di seguire è quella secondo cui Leda si sarebbe unita con Zeus, per poi crescere Elena insieme allo sposo Tindaro. Infatti, dalle iscrizioni presenti sul cratere vengono nominati la coppia di sposi e i fratelli Dioscuri. L'uovo è posto al centro dello spazio della raffigurazione, su un piccolo altare, dividendo visivamente i personaggi in due schieramenti. Dietro di esso è un piccolo arbusto verdeggiante. Leda è riconoscibile sulla sinistra, connotata da una corona sul capo e da un gesto che richiama l'attenzione sull'uovo.

Nelle stesse raccolte viennesi e risalente allo stesso periodo è il cratere a figure rosse (Fig.2)²⁵ dipinto da Nikias, dove incontriamo sempre gli stessi personaggi che assistono alla nascita. La composizione è simile, se non per alcuni dettagli come le fronde su cui posa l'uovo sopra l'altare, oppure il gesto più drammatico di Leda che apre entrambe le braccia in una posa di stupore.

Più ricca di personaggi è invece la raffigurazione presente su una kylix a figure rosse (Fig.3)²⁶ ritrovata a Sorrento e conservata al Museum of Fine Arts di Boston, poiché sono presenti anche Piritoo, Clitemnestra e un uccello, mentre mancano i Dioscuri. La kylix è databile intorno al 430-425 a.C. ed è riferita a Xenotimos.

All'interno è presente la raffigurazione di Piritoo re dei Lapiti. L'esterno invece rappresenta un altare nelle forme di un capitello ionico sul quale è posto l'uovo, accompagnato questa volta da un uccello. Alla sinistra sono raffigurati la sorella Clitemnestra e il canuto Tindaro, mentre alla destra dell'altare troviamo sempre Leda connotata dallo stesso gesto di stupore a braccia aperte osservato nei precedenti esemplari.

²⁴ Fig. 1 Kadmos, cratere a figure rosse, 410-400 a.C, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-75b5169191b19-0>.

²⁵ Fig. 2 Nikias, cratere a figure rosse, 410-400 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-748f40482e5ec-d>

²⁶ Fig.3 Xenotimos, Kylix a figure rosse, 430-425 a.C., Boston, Museum of Fine Arts. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73c8124f4e8d0-9>

Il cratere a figure rosse (Fig.4)²⁷ attribuito a Polión, proveniente da Egnazia e datato tra il 450 e il 400 a.C, e conservato a Bonn, è arricchito da diversi elementi, sebbene i personaggi che assistono siano i canonici: Leda, Tindaro e i Dioscuri. Ciò che si nota subito è la decorazione minuziosa dell'altare, somigliante ad un capitello ionico come il precedente, ma arricchito questa volta da ghirlande vegetali. Sempre in corrispondenza dell'altare, collocato in alto, un bucranio, elemento che simboleggia la rigenerazione e che quindi potrebbe alludere alla ventura nascita. Subito alla destra dell'altare spicca infine una esile colonna dorica sovrastata da una statua di Zeus, quasi come se, anche sotto forma simbolica, il padre vegliasse sulla nascita di Elena.²⁸

Un manufatto particolare nella pittura vascolare, infine, è il cratere a figure rosse (Fig. 5)²⁹ con la scena della nascita di Elena conservato al Museo Archeologico di Bari, risalente al IV sec a.C.. Oltre che per lo stile in sé, che presenta lo svolgimento della scena in stile comico, si nota come in questo caso la nascita sia di fatto già avvenuta, e quindi possiamo osservare una piccola Elena nell'atto di uscire dall'uovo. Leda si trova alla sinistra della scena, nell'atto di osservare appoggiata ad una porta. Tindaro invece è il vecchio canuto che solleva una grande ascia bipenne dandosi la forza per rompere l'uovo, che tuttavia si presenta come già schiuso. Inoltre l'uovo è qui posizionato al di sopra di un paniere, e non su un capitello, come abbiamo rilevato in altre rappresentazioni canoniche. Anche questo dettaglio allude ad una scelta stilistica appositamente di stile basso e registro comico³⁰.

²⁷ Fig.4 Polion, cratere a figure rosse, 450-400 a.C, Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73ad8980b1490-3>.

²⁸ Cfr. L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988. pp. 503-4. Si noti che l'olpe conservata al Museo Nazionale di Atene presenta l'elemento dell'aquila, simbolo di Zeus, nel momento in cui si accinge a rompere l'uovo alla presenza di Leda in una posa di stupore

²⁹ Fig.5 Cratere a figure rosse, IV sec a.C, Bari, Museo Archeologico. H. von Hülsen, *Funde in der Magna Graecia*, Berlin-Frankfurt-Zürich 1962, p.192 <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-dawk>>

³⁰ L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988. p. 503

Differente come tipologia di manufatto e come ambito di realizzazione, è la raffigurazione della scena in una gemma (Fig.6)³¹ conservata al museo August Kestner di Hannover. Si tratta di un prodotto di epoca romana, databile tra il I sec a.C e i primi decenni del I sec d.C.. La gemma è una corniola di piccole dimensioni, incisa con il momento della schiusa dell'uovo da cui nasce Elena. Insieme a lei vi sono Leda e Zeus³², sotto forma di aquila, in atto di assistere alla nascita. L'aquila sorvola sopra Elena, la quale liberatasi già completamente dal guscio leva le braccia in alto, mentre a destra la madre Leda si sporge verso di lei³³.

2.2 Il ratto di Elena per parte di Teseo

Il ratto perpetrato da Teseo nei confronti della tindaride fu il primo che, secondo la tradizione, subì la giovane. Egli sarebbe stato mosso a questo gesto dalla bellezza della fanciulla, secondo la tradizione spartana del mito³⁴. Proprio a Sparta insieme al compagno Piritoo, Teseo rapì Elena ancora bambina, all'interno del santuario di Artemide, per poi condurla ad Aphidna, in Attica, in attesa delle nozze. L'elemento che più sorprende è la tenera età all'atto del rapimento, dettaglio che non a caso sarà oggetto di modificazione nelle versioni del mito limitrofe, come quella nota ad Argo.

Ancora differente risulta la versione conosciuta presso Atene³⁵, dove Teseo in quanto eroe locale, unificatore dell'Attica, non poteva risultare colpevole e dunque il ratto veniva presentato in modo non violento, essenzialmente come un matrimonio legittimo.

³¹ Fig.6 Gemma in corniola, I sec a.C- I sec d.C., Hannover, August Kestner Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-7490f778d9a44-4>.

³² Si veda nuovamente la nota 28

³³ L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in periphèria occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988, p. 504

³⁴ L'episodio è narrato da Pausania (Paus., *Ellàdos Perieghèsis*, III, 18, 10) ma era noto probabilmente anche all'autore dei *Kypria* ed era menzionato in un componimento di Alcmane celebrativo dei Dioscuri.

³⁵ Plut. *Thes.* 31, I.

Pare inoltre che questo primo ratto sia noto e sottinteso nell'*Iliade*, dimostrando quindi come un altro elemento del mito spartano di Elena sia riuscito ad integrarsi nel mito pellenico inaugurato con la diffusione dell'*Iliade*. Nel canto III infatti viene menzionata³⁶, in quanto sua ancella, Etra (Aíthrē), la madre di Teseo. Questo indicherebbe dunque un legame di qualche tipo tra le due donne, avvenuto senza dubbio dopo il ratto subito.

«Così diceva la Dea e le mise in cuore un dolce desiderio
del suo primo marito, della sua città e dei suoi genitori.
Subito si avvolgeva con un candido velo e usciva
dalla stanza piangendo lacrime di tenerezza;
non era sola, insieme a lei venivano due ancelle:
Etra, figlia di Pitteo, e Climene dai grandi occhi.»³⁷

Facendo poi riferimento all'autore dei *Kypria* più tardo, si può pensare fosse a conoscenza del primo ratto, avvalorando quindi la tesi secondo cui anche Omero ne era a conoscenza.

Plutarco oltretutto parlando di questo rapimento localizza il ratto all'interno del santuario di *Artemide Orthia* ad Atene. Questa stessa versione verrà poi ripresa da Alcmane³⁸.

³⁶ *Il.* II, vv. 143-44.

³⁷ *Il.* II, vv. 140-45.

³⁸ Alcman. fr. 21.

2.2.1 Le fonti figurative del ratto

Abbastanza cospicue risultano le fonti figurative pervenuteci che illustrano il rapimento di Elena per parte di Teseo³⁹. Ad eccezione delle testimonianze più antiche, nelle raffigurazioni vascolari attiche di età classica è ricorrente uno schema che rappresenta Teseo armato che insegue Elena, la quale nell'atto di correre si volta con il capo a guardare il suo inseguitore.

Un esempio tra i più antichi è un cratere a figure nere proveniente da Tebe e risalente al 735 a.C., oggi conservato al British Museum. (Fig.7)⁴⁰ Si tratta di una produzione attica di stile tardogeometrico, che si inserisce nella tradizione del maestro del Dipylon. Sul lato B sono presenti dei cavalieri e degli aurighi attici, mentre nel lato A troviamo la raffigurazione oggetto del nostro interesse, ovvero una donna che viene stretta al polso da un uomo, il quale si sta imbarcando su una nave. Nonostante il significato di questa iconografia non sia stato sciolto, due sono le ipotesi principali: la prima identificherebbe la donna con Arianna, la quale viene guidata da Teseo, mentre la seconda propende per identificare la scena con il rapimento di Elena. La stretta con cui Teseo afferra la donna e la nave accanto a loro potrebbe quindi indicare una delle due narrazioni afferenti al mito di Teseo; più verosimilmente il ratto, a giudicare dal gesto con cui Teseo stringe la donna e la conduce alla nave.

Ancora di provenienza tebana è l'aryballos a figure nere conservato al Louvre (Fig. 8)⁴¹. Si tratta di un manufatto realizzato a Corinto intorno al 680 a.C., quindi di stile protocorinzio-orientalizzante. Analizzando l'iconografia si vedono, partendo da sinistra, due uomini a cavallo, identificati con i Dioscuri. Seguendo si trova Elena al centro della composizione, mentre si guarda intorno nel gesto di tenere le braccia alzate. Infine, alla

³⁹ Si veda F. Brommer, *Theseus. Die Taten der griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. pp. 94 sg. Per constatare l'antichità di attestazioni figurative del mito provenienti dal Peloponneso.

⁴⁰ Fig.7 Cratere a figure nere, 735 a.C., Londra, British Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-754a8933e22c8-2>

⁴¹ Fig.8 Cratere a figure nere, 680 a.C., Parigi, Musée du Louvre <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010262977>>

destra di Elena, Teseo che la stringe al polso e tiene nell'altra mano una lancia, mentre dietro di lui è presente Piritoo, il quale a sua volta è armato di una lunga spada⁴².

Sono state proposte varie interpretazioni per questo manufatto: R. Hampe⁴³ ha proposto di identificare la figura centrale con una statua, viste le dimensioni maggiori e l'attitudine ieratica di Elena rispetto al resto dei personaggi. Diversamente, Secondo S. Karouzou⁴⁴, questa grande taglia si spiegherebbe ricordando il carattere semi divino di Elena, in quanto figlia di Zeus mettendo in gioco una proporzione gerarchica rispetto agli altri personaggi della scena. L'ultimo nodo da sciogliere è infine la presenza dei due personaggi a cavallo. Sebbene le due figure siano state identificate con i Dioscuri, è vero che essi non assistettero al rapimento secondo nessuna delle versioni del mito. Pertanto, non si spiega la loro presenza nella stessa scena se non, come propone Brommer⁴⁵, riconoscendo che presenta due momenti distinti della vicenda all'interno della stessa figurazione, ovvero quello del rapimento e quello della liberazione per mano dei Dioscuri.

Più chiaramente identificabili sono le raffigurazioni vascolari di età classica, come ad esempio quella raffigurata su una kylix a figure rosse proveniente da Castelgiorgio, Orvieto e conservata oggi al Museo Archeologico di Firenze, attribuita a Brygos (Fig.9)⁴⁶. Questa kylix fu prodotta ad Atene intorno al 500-450 a.C., e rappresenta una decorazione sul lato esterno con Teseo nell'atto di rapire Elena, portando il braccio vicino al suo collo, insieme ad un'altra figura maschile, identificabile con il compagno Piritoo. La decorazione interna alla kylix rappresenta invece una scena di simposio, con un uomo disteso e accompagnato da un cane. È bene rilevare anche come si sia proposto di identificare l'ambientazione in un santuario, anche a ragione della presenza di altri perso-

⁴² L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus*, I.; Zurich; Munchen, Artemis, 1988, pp. 507-28

⁴³R. Hampe, *Sagenbilder* 80 n.1.

⁴⁴ S. Karouzou, 24 I

⁴⁵ Brommer 508

⁴⁶ Fig.8 Brygos, Kylix a figure rosse, 500-450 a.C., Firenze, Museo Archeologico. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-744bd41c49cd0-1>

naggi femminili⁴⁷. Se così fosse, sapremmo che l'artigiano avrebbe seguito la versione del ratto di Elena secondo cui era stata rapita mentre si trovava nel santuario di Artemide *Orthia*, secondo la storia a noi nota da Plutarco, che racconta la fama del mito presso Atene⁴⁸.

Sempre di produzione Attica è la pelike a figure rosse conservata alla Gliptoteca di Monaco, datata al 450-400 a.C. (Fig.10)⁴⁹. Anche qui troviamo una doppia decorazione: sul lato B è presente infatti un giovane non meglio identificato che regge nella mano un bastone, mentre nel lato A è raffigurata la scena del ratto, dove è presente Teseo che impugna una spada, che viene rivolta minacciosa contro Elena. Teseo è raffigurato nei dettagli, non mancando di descrivere un voluminoso *himation* chiuso da una fibula all'altezza della spalla, e dei calzari neri. La sua chioma è folta e arricchita da riccioli che gli incorniciano il volto; allo stesso modo anche la muscolatura del suo corpo è suggerita, soprattutto nella zona delle gambe, dove delle sottili linee riescono a creare una sensazione di maggiore plasticità, diversamente dal braccio sinistro, che manca di dettagli, apparendo così ritagliato dallo sfondo nero. Anche la figura della tindaride presenta elementi di dettaglio, tuttavia ciò che più risalta è la posizione in cui è raffigurata, che insieme a quella di Teseo, riesce a dare la sensazione di una scena più dinamica, che tenta di raccontare la storia nello svolgimento stesso dell'azione. Elena infatti sta fuggendo, come si evince dalla direzione delle sue gambe e dei piedi, ma la sua testa e il suo braccio sono girati verso l'aggressore, nell'atto di guardarsi le spalle, suggerendo una tensione drammatica alla scena.

Lo skyphos a figure rosse conservato al Museo del Mississippi proviene da Populonia, è datato al 476 a.C. ed è stato attribuito a Polygnotos II (Fig.11)⁵⁰. Similmente alla pelike

⁴⁷ L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripharia occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988, p. 510-42.

⁴⁸ Plut. *Thes.* 31, I.

⁴⁹ Fig.10 Pelike a figure rosse, 450-400 a.C., Monaco, Glyptotek. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-754b7e6aca557-2>.

⁵⁰ Fig.10 Polygnotos, Skyphos a figure rosse, 476-460 a.C., Mississippi, University of Mississippi Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-754b6fc708e43-a>.

di Monaco, anche qui siamo di fronte ad una decorazione su due lati: nel lato B sono raffigurate due donne, di cui una coperta da un ricco abito che le copre il capo e un'altra senza velo, di cui si può apprezzare la chioma riccia. Questa scena raffigura le due donne nell'atto di correre, e lo si evince soprattutto osservando la seconda donna, la cui posizione ricorda quella dell'Elena della pelike di Monaco, con il capo girato all'indietro mentre il resto del corpo suggerisce un movimento in avanti.

Il lato A presenta invece la scena del ratto, anch'essa rappresentata secondo uno schema analogo alla pelike: infatti Teseo regge anche qui una spada in quanto arma d'offesa, ed Elena è colta nella stessa posizione a metà fra la fuga e lo stupore. Anche in questo caso la decorazione si impregna di dettagli che riguardano le vesti dei personaggi, i loro capelli e il modellato del corpo.

Diversamente, nel cratere a figure rosse di produzione attica conservato a Kiel, risalente al 460-440 a.C. (Fig.12)⁵¹, lo schema di rappresentazione del ratto offre delle varianti. Sul lato A, al centro dello spazio della rappresentazione c'è un giovane, identificato con Teseo, che regge una lancia ed è leggermente accovacciato; questa posizione si comprende osservando la figura alla sua sinistra, ovvero una giovane donna nell'atto di arrampicarsi ad una sporgenza rocciosa, sapientemente evocata addossandola al riquadro geometrico verticale dell'immagine. La scena evocherebbe dunque il ratto di Elena, servendosi di un elemento come l'altura rocciosa per ambientare la scena della fuga di Elena che cerca di sfuggire alle mani di Teseo. La scena tuttavia presenta ancora un'importante figura, situata alla sinistra di Teseo, ovvero il compagno Piritoo che si trova su un carro⁵² trainato da cavalli e regge in mano anch'egli una lancia. Pure in questo caso la scena non manca di dettagli, come si evince ad esempio dalla figura di Elena, che presenta, per la prima volta nelle rappresentazioni analizzate, una corona sul proprio capo, ad indicare lo status di regina di Sparta.

⁵¹ Fig.11 Cratere a figure rosse, 460-440 a.C., Kiel, Kunsthalle. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DASCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-744e12b7b26a1-f>.

⁵² Si ritiene opportuno ricordare che riguardo al ratto di Elena per parte di Teseo sono note delle raffigurazioni che sono accomunate dall'elemento del carro. Questo viene inserito nell'ambientazione e solitamente è condotto da Teseo, il suo compagno Piritoo oppure Altri guerrieri. A tal proposito vedasi L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988, pp. 508-510

3. La figura di Elena nei poemi del ciclo epico

3.1 La posizione omerica nei confronti di Elena

La fonte più celebre e senza dubbio fondativa della figura di Elena per come la conosciamo ad oggi è l'*Illiade* omerica. In questo poema tuttavia sono pochi gli episodi in cui compare ed è oggetto della narrazione: si tratta dei libri III, VI e XIII. Inoltre, anche nelle poche volte in cui è presente nello svolgimento dei fatti, non è lei ad essere descritta, ma sono piuttosto gli effetti che la sua bellezza produce su chi la guarda.

L'aspetto più importante in ogni caso è capire in che modo venga interpretata la storia di Elena, vale a dire discernere se Elena abbia abbandonato volontariamente lo sposo Menelao o se sia stata oggetto di un vero e proprio rapimento o raggio da parte di Paride.

Dal poema omerico sembra prevalere l'idea secondo cui Elena sarebbe stata portata a Troia consapevolmente, smentendo quindi l'idea di un ratto violento.

Eppure, come fa notare Bettini⁵³ analizzando il poema, nel secondo libro Nestore si trova a descrivere la condizione di Elena e la descrive come una «prigioniera»⁵⁴, termine che smentirebbe quindi una partecipazione attiva della donna nell'abbandonare la propria terra e famiglia. Sembra dunque emergere da questo indizio fornito dall'*Illiade* anche una versione contraddittoria rispetto alla scelta di Elena. In aggiunta bisogna considerare, come è sempre opportuno fare quando si parla dei poemi omerici, che le scelte umane risultano molto spesso influenzate, se non indotte totalmente dalla volontà divina, ovvero dalla volontà di tutti quegli dei coinvolti nella guerra troiana e schierati da una o dall'altra parte, per perseguire i propri interessi. In questo caso ad esempio è noto come a seguito del giudizio di Paride, evento anteriore e alla base dello scoppio della guerra, in cui Afrodite era risultata trionfatrice, la stessa aveva dovuto garantire a Paride l'ottenimento della donna più bella del mondo, dunque Elena. Pertanto ne consegue come in varie circostanze Elena sia stata vincolata dalla dea nelle sue scelte, come si

⁵³ M. Bettini, C., Brillante, *Il mito di Elena, immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 70 sg

⁵⁴ *Il.* II vv. 354-56.

evince ad esempio nella narrazione omerica, nell'episodio narrato nel terzo libro, quello del duello tra Paride e Menelao, alla cui conclusione la dea le si manifesta intimandola di accogliere lo sposo troiano:

«Vieni! Alessandro ti chiama, vuole che tu rientri in casa:
lui è nella camera nuziale, sul suo letto tornito con arte,
raggiante di bellezza nelle sue vesti. Davvero non si direbbe
che sia di ritorno dallo scontro con un guerriero, ma sembra che vada
a una danza o che si riposi appena dopo aver ballato.»⁵⁵

Del resto è necessario osservare come nel corso della narrazione Elena rivolga a se stessa degli epiteti dispregevoli e carichi di colpa nei propri confronti: si chiama ad esempio «odiosa», «tessitrice di mali» o ancora «agghiacciante», dimostrando in questo modo un certo senso di colpa e responsabilità, soprattutto alla luce delle luttuose conseguenze della sua fuga o rapimento. È possibile dunque ipotizzare come, a distanza di dieci anni dallo scoppio della guerra, Elena possa essersi resa conto dell'inganno manipolatore della Dea, sotto il cui effetto era stata spinta a lasciare Sparta insieme a Paride, sentendosi infine colpevole.

Anche all'interno dell'Odissea infine si trova una difesa della posizione di Elena, che viene pronunciata da Penelope⁵⁶, la quale dimostra come questa fu condotta da una divinità a lasciare la terra natia:

«Neppure Elena argiva nata da Zeus
si sarebbe unita d'amore e di letto a un uomo straniero
se avesse saputo che di nuovo i bellicosi figli degli Achei
l'avrebbero consotta alle case e alla cara terra dei padri.
Ma un dio la condusse a compiere un'azione sfrontata;

⁵⁵ *Il.* III, vv. 391-94

⁵⁶ *Od.* XXIII vv. 218-24

colpa dapprima non meditò nel suo animo,
la colpa funesta che un tempo generò anche la nostra rovina.»⁵⁷

3.1.1 Altre fonti letterarie: *Piccola Iliade di Lesche* e *Ilioupersis* di Stesicoro

Quando ci riferiamo ai poemi del ciclo epico, ovvero quei poemi satelliti dell'opera omerica, ciò che ci è giunto proviene dai riassunti pervenuti dalla "Biblioteca" di Fozio, un'opera enciclopedica bizantina del IX che consiste di riassunti ed estratti di opere antiche⁵⁸.

Tra questi, nella *Piccola Iliade di Lesche*, opera del VII secolo a.C., veniamo a conoscenza di un ulteriore matrimonio di Elena in seguito alla caduta di Troia, che risulta ora sposa di Deifobo, un fratello di Paride ed Ettore⁵⁹.

Sempre nella *Piccola Iliade*, e poi nel coevo *La Presa di Troia* di Arctino di Mileto si giunge alla narrazione posteriore alla presa di Troia, in cui viene descritto l'incontro tra Elena e lo spartano Menelao⁶⁰. In queste due versioni Menelao inizialmente serba rancore e intende ucciderla, ma finisce riconciliandosi con lei.

Diversa è invece la versione trasmessa nell'*Ilioupersis* di Stesicoro, in cui in seguito alla presa di Troia un gruppo di achei aveva deciso di non vendicarsi più di Elena alla sua vista, colpito da bellezza e fascino di questa⁶¹.

Un testo cronologicamente molto più distante, ovvero i *Posthomerica* di Quinto Smirneo, del IV sec d.C., presenta sempre il racconto dell'incontro tra Menelao ed Elena, una volta espugnata la città. Anche qui Menelao appare irremovibile nella decisione di ucciderla e vendicarsi, e così sarebbe stato in questa versione se non fosse per l'inter-

⁵⁷ *ibidem*

⁵⁸ Antonio Nogara, *Note sulla composizione e struttura della "Biblioteca" di Fozio, Patriarca di Costantinopoli*, 1975, pubblicato su Vita e Pensiero. <<https://www.jstor.org/stable/25821447>>

⁵⁹ *Ilias parva*, pp. 74 sg., fr. 6, 7

⁶⁰ *Ilii Exc.*, pp. 88, 14 sg.

⁶¹ Stes. fr. 201

vento divino di Afrodite che lo ferma, infondendogli un desiderio amoroso che fa svanire il desiderio di vendetta⁶².

Per quanto riguarda la posizione presa da questi autori nei confronti di Elena e della sua scelta, difficile è stabilire con certezza per quale versione si fossero schierati, vista la lacunosità delle fonti di cui disponiamo, che non ci permettono di analizzare se non qualche decina di versi.

3.2 Il ruolo di Paride

Nell'analisi delle fonti riguardo la scelta di Elena, è opportuno soffermarsi anche su Paride, il modo in cui viene raccontato il suo personaggio e quali responsabilità ed eventualmente colpe gli vengono additate.

Partendo dall'immagine che traspare di lui dall'*Iliade*, in questa stessa opera Paride viene criticato e condannato per la sua condotta per diversi motivi. In primis va ricordato il violazione del valore della ξενία, l'ospitalità, che era stata data al troiano all'arrivo a Sparta.

Il mondo greco valorava estremamente l'ospitalità⁶³, valore che Paride tradì, coprendo di vergogna in primis Menelao, per l'offesa subita. In questo modo, secondo il sistema di valori greco, l'onore (τιμή) del re spartano era stato compromesso, motivo per cui quest'ultimo avrebbe dovuto vendicare l'offesa. Infatti, ancor prima che per salvare o riportare a casa la sposa, secondo il patto stipulato con Tindaro⁶⁴, ciò che più istintivamente muove Menelao nella spedizione troiana è il motivo della rivalsa e del recupero dell'onore perduto.

Menelao aveva pertanto una ragione in più rispetto agli altri principi achei nel partecipare allo scontro, di natura molto più che personale, collettiva in un certo senso, poiché

⁶² Quint. Smyrn., XIII vv. 385-415

⁶³ M. Scott, *Philos, Philotes and Xenia*, in «Acta Classica», Vol. 25, 1982, pp. 1-19

⁶⁴ Tindaro fece giurare i pretendenti di Elena che, chiunque fosse divenuto suo sposo, tutti quanti avrebbero dovuto accorrere in suo soccorso in caso di rapimento della sposa. Il patto di Tindaro non è menzionato all'interno dell'*Iliade*. La narrazione è presente in Hes. fr. 204 M.-W.; [Apollod.] *Bibl.* III 10, 9

nel mondo antico il valore individuale non poteva sussistere se questo non veniva provato e confermato dalla comunità.

Ad ogni modo, la colpa di Paride è enfatizzata nell'*Iliade*, in quanto lo si ritiene responsabile allo stesso modo, se non maggiormente di Elena, dello scoppio della guerra⁶⁵.

Nelle Storie di Erodoto⁶⁶ viene raccontato l'episodio, in una versione su cui ci sarà tempo di fare delle riflessioni più avanti. Ad ogni modo Proteo, che racconta la storia, sostiene una versione che incolpa Paride piuttosto che Elena, poiché adduce a quest'ultimo la colpa di aver sedotto la donna.

Sempre analizzando il contesto storico e culturale in cui si inquadra questa azione, fortemente condannata, risulta che nel mondo greco la seduzione fosse un reato grave più che la violazione di una donna. Questa informazione la si può ricavare dalla legge ateniese⁶⁷: questo dato storico può aiutare a comprendere il motivo della forte condanna nei confronti di Paride.

Al di là dei motivi per cui la seduzione era condannata maggiormente rispetto a reati più gravi, emerge come il potere della parola e quindi della convinzione usata per scopi illeciti o empì venga considerato come uno strumento potente, che utilizzato scorrettamente debba essere punito in modo severo.

Da questi dati emerge come la seduzione di Elena da parte di Paride la scagioni in questo contesto, in quanto la donna risulterebbe impotente rispetto al potere della parola, e vittima in tutti i sensi di un inganno o raggio.

A ragione di questo tratto ingannatore di Paride si spiegano ora più chiaramente i termini che nella narrazione omerica lo connotano: egli è tipicamente descritto con tratti femminili, ricordato per la sua bellezza e carica sensuale⁶⁸.

Beninteso, è bene specificare che anch'egli è guidato o protetto dalla dea Afrodite, di cui ricalca anche nel versante maschile alcune delle qualità estetiche e comportamentali.

⁶⁵ *Il.* III v. 39 sg.

⁶⁶ Her., *Storie*, II 115, 4

⁶⁷ Lys. I, v. 32 sg.

⁶⁸ *Il.* XI vv. 385-388

3.3 Fonti iconografiche coeve: persuasione di Elena di Afrodite, Peitho, Eros

Un esempio interessante di iconografia legata al mito di Elena e della sua fuga da Sparta si riscontra sempre nella produzione vascolare attica di età classica, ma ritorna anche posteriormente nel mondo romano, nelle forme di bassorilievi e più raramente in contesti abitativi come quello pompeiano, in quanto affresco. Queste rappresentazioni si caratterizzano per figurare insieme personaggi quali Elena, Afrodite, Eros e *Peitho* in alcuni casi, ovvero la personificazione della persuasione.

Il significato globale che emerge dunque dall'accostamento di questi personaggi in un unico contesto è la rappresentazione della persuasione nei confronti di Elena per convincerla a fuggire da Sparta con Paride. Se si cerca di seguire lo sviluppo di questa particolare iconografia è opportuno analizzare alcuni dei manufatti in ordine cronologico.

Si può iniziare prestando attenzione all'anfora a figure rosse conservata allo Staatliche Museum di Berlino. Si tratta di un manufatto di produzione attica, ritrovato in Grecia e risalente al 430-420 a.C. (Fig.13)⁶⁹. Il soggetto principale è Elena, che si trova cinta col braccio da Afrodite.

Si può pensare che Afrodite stia persuadendo Elena, interpretando quel gesto non poco allusivo della dea verso *peitho*, la quale regge in mano una scatola. In questo caso è presente anche Paride, vestito di un solo mantello e con una lancia in mano, ma più al margine rispetto agli altri. Egli è accompagnato dall'*himeros*, il quale simboleggia il desiderio e la brama, raffigurato come un personaggio di piccole dimensioni mentre si rapporta qui al principe troiano in un gesto di vicinanza, cingendolo per il braccio e tenendolo stretto a sé, quasi ad indicare l'impellenza di questo desiderio e la pressione che esercita su di lui. Alla scena si aggiungono altre due figure femminili, la cui identificazione è più incerta, ma che secondo alcuni potrebbero essere Nemese o *Themis*, divinità della giustizia e dell'ordine. Inoltre presenza alla scena una donna con un uccello appoggiato sulle dita della mano, elemento frequente e ricorrente nelle rappresentazioni legate ad Elena.

⁶⁹ Fig.13 Anfora a figure rosse, 430-420 a.C., Berlino, Staatliche Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73bde472cdce8-6>.

L'hydria a figure rosse proveniente da Rodi, realizzato intorno al 380-370 a.C. e oggi conservato allo Staatliche Museum di Berlino è un altro esempio interessante per analizzare il momento della persuasione di Elena (Fig.14)⁷⁰. In questo caso ciò che spicca è lo specchio retto in mano da Elena, nel gesto di guardarsi il volto seduta su una panca, che sembrerebbe indicare un tratto di vanità della donna. Anche qui si ritrova la figura dell'*hymeros* alato, che porge le braccia verso Paride, alla sinistra di Elena e armato di lancia. Dietro Elena invece si è ravvisata la figura di *peitho*, quasi volesse sospingerla verso il troiano. Altri personaggi maschili e femminili affollano la scena.

Passando in ambito romano, un primo esempio di raffigurazione sul tema è il bassorilievo copia romana di un originale attico del IV sec a.C. realizzato tra il II e il I sec. a.C.; oggi presso il Museo Archeologico di Napoli (Fig.15)⁷¹.

Come si può intuire dalle iscrizioni in greco, partendo da sinistra troviamo Elena, seduta e ancora una volta cinta dall'abbraccio di Afrodite, che la sta persuadendo a scappare con Paride. Nel secondo blocco di personaggi invece si trovano Hymeros, anch'esso alato e appoggiato a Paride, il quale è colto in un gesto che porta in alto il braccio, forse per reggere una lancia.

Un rilievo in terracotta (Fig.16)⁷² risalente al 490-325 a.C. e conservato a Bonn, raffigura i personaggi di Eros e una donna velata. L'ipotesi interpretativa più convincente è quella che identifica nella donna Elena, e non Afrodite, in quanto Eros sarebbe già un emissario della Dea, il cui obiettivo è far sì che Elena ceda alla persuasione e vada a Troia con Paride.

⁷⁰ Fig.14 Hydria a figure rosse, 380-370 a.C., Berlino, Staatliche Museum. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-75479e94589cc-6>

⁷¹ Fig.15 Bassorilievo romano, II-I sec a.C., Napoli, Museo Archeologico. <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-cwbh>>

⁷² Fig.16 Rilievo su terracotta, 490-325 a.C., Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-754a350649e15-b>.

Nella casa del Sacerdote Amandus (I-7,7)⁷³ che si affaccia su Via dell'Abbondanza a Pompei, il *decumanus maximus* della città si trova un affresco in terzo stile pompeiano⁷⁴ eseguito tra il 30 a.C. e il 54 d.C.⁷⁵, corrispondente al cubicolo (c), parete S., Zona mediana (Fig.17)⁷⁶.

L'episodio è inquadrato in un'edicola posta in un avancorpo a fondo rosso; i pannelli laterali gialli invece presentano vignette e raffigurazioni di amorini con utensili sacrificali. La cornice è in stucco e decorata con loti e palmette⁷⁷. L'iconografia ricalca lo schema che si è visto nel bassorilievo conservato a Napoli⁷⁸.

In realtà si tratta di un episodio presente nella pittura pompeiana in due redazioni, ma che presenta varianti nel numero di personaggi, nella disposizione e abbigliamento di questi.

Si possono vedere in primo piano e a figura intera i personaggi coinvolti: Elena, Afrodite, Paride e un erote. Elena e Afrodite si collocano sulla sinistra, sedute e vicine l'una all'altra e accompagnate da un piccolo erote (*himeros*). Afrodite si può identificare per i gioielli e il ventaglio che regge in mano. Sul lato destro invece Paride, in piedi e vestito solamente di una clamide che lascia scivolare dalle braccia e un copricapo frigio, la pelle scura rispetto a quella delle donne, secondo la consuetudine rappresentativa della pittura romana. Il suo braccio è proteso verso Elena. Da notare è anche il dettaglio dell'ambientazione, che è domestica, come si evince dalla colonna e dalle pareti di fondo raffigurate. Se confrontiamo infine un quadro stabiano (Museo Nazionale di Napoli ,

⁷³ Si veda *Pompei, pitture e mosaici. I: Regio I., parte prima*, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1990. pp. 586-617

⁷⁴ Per la definizione e la diffusione degli affreschi di terzo sistema decorativo parietale si veda I. Bragantini, V. Sampaolo, L. Spina, *La pittura pompeiana*, Electa, Milano, 2009, pp. 45-50 per la prima volta in area vesuviana appaiono i quadri di grande formato che erano stati introdotti a Roma da poco

⁷⁵ *ibidem*, Questo stile nacque e si sviluppò sotto il principato augusteo, e si caratterizzò per la perdita della tridimensionalità del II stile, recuperando tuttavia lo spazio per ospitare grandi scene mitologico-narrative. Come fa notare Bragantini con l'avvento del terzo stile decorativo parietale gli episodi mitologici recuperano spazio e sono «distribuiti come le vignette di un racconto entro una vasta composizione paesistica»

⁷⁶ Fig.17 Pittura parietale, III Stile Decorativo parietale, Pompei, Casa del Sacerdote Amandus Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-73c29fe19529f-a>.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ Si veda Fig. 15

8982) con questo episodio, risulta che i due affreschi derivino da uno stesso cartone di origine ellenistica, che è alla base anche delle altre versioni simili.

Un altro esempio di pittura pompeiana è quella originariamente collocata nel cubicolo (e) della casa di Giasone, che si trova nella regio IX, 5; 18 (Fig.18)⁷⁹. L'affresco staccato oggi si conserva al Museo Archeologico di Napoli e rappresenta Paride, vestito di un costume frigio che assiste seduto e con un bastone sulle gambe alla persuasione di Elena. Questa si trova sul lato destro della scena, stante e appoggiata ad un pilastro basso, vestita di un chitone e di un *himation*. Tra questi due personaggi compare anche un erote, che si affaccia da una porta. L'ambientazione della scena e l'arredamento fanno pensare ad un interno, che, stando alla narrazione epica, si identificherebbe con il palazzo di Sparta⁸⁰.

⁷⁹ Fig. 18 Pittura parietale, II Stile Decorativo parietale, Napoli, Museo Archeologico
L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in periphèria occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988, p. 522

⁸⁰ L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in periphèria occidentali), Erechtheus*, I; Zurich; Munchen, Artemis, 1988, p. 522

4. La figura di Elena adultera nell'Atene del V secolo

4.1 Il teatro di età classica e il ripensamento del patrimonio mitico in una nuova ottica

Nella Grecia di età classica il patrimonio mitico fu ripensato, alla luce di diversi cambiamenti di tale società del V secolo. Questo cambiamento scaturì da diversi fattori. In primis si deve concordare sul fatto che un sistema di credenze e miti come quello greco, che affondava le sue radici molto addietro, poteva andare in contro naturalmente a dei cambiamenti e a delle modifiche nel corso dei secoli. Secondariamente è bene riflettere su come lo sviluppo della civiltà greca e del pensiero filosofico e razionale abbiano potuto incidere sul cambiamento di questo patrimonio mitico tanto antico, che suscitava dubbi ed era motivo di riflessione.

L'analisi critica di ciò che il passato aveva tramandato divenne dunque fondamentale e necessaria in una società dal nuovo volto, motivo per cui si cercò i molti casi di umanizzare alcuni miti, se non razionalizzarli, con il fine di renderli più conformi al pensiero del momento e smussarne alcuni tratti arcaici in senso lato, violenti o irrazionali, che non si allineavano più con le esigenze della Grecia di età classica. Tuttavia non bisogna pensare che questo rinnovamento del patrimonio mitico abbia portato solamente ad un impoverimento di questo, dal momento che in età classica furono introdotti o ampliati nuovi culti, come quello di Dioniso, Apollo e Atena.

Anche la letteratura ovviamente contribuì a forgiare questo nuovo Pantheon, descrivendolo in maniere inedite e aggiungendo o togliendo dettagli a seconda delle necessità. Gli dei stessi vennero dunque umanizzati in un certo senso, per cui la loro aura e lo *tháuma* che potevano incutere andò affievolendosi. Un riflesso chiaro di questo cambiamento si può ritrovare nella tragedia di quest'epoca, che a tutti gli effetti funge da specchio della società che stiamo considerando.

4.2 Altre fonti letterarie coeve: Saffo, Gorgia da Leontini, Isocrate

Prima ancora che nel teatro, una prima diversificazione della figura di Elena si può percepire negli scritti dei poeti lirici Saffo e Alceo. Ad esempio nel frammento 283 di Alceo⁸¹, Elena viene descritta associandola ad una folle, mentre Paride ricalca l'immagine dell'ingannatore.

Nel frammento 42, sempre di Alceo⁸², il componimento viene poi svolto seguendo la contrapposizione tra la figura di Elena e di Teti, di carattere piuttosto moraleggiante, poiché mette in raffronto le due donne facendo emergere Teti in quanto modello di donna adatta al matrimonio, mentre Elena finisce per risultare una donna scellerata per le conseguenze delle proprie scelte.

Ad ogni modo ciò che emerge in Alceo è come il momento del ratto venga cambiato con il momento dell'innamoramento di Elena verso Paride. Questa interpretazione è di fatto una novità, poiché risulta che non si sia trattato di un ratto violento, ma anzi, sembra che dall'incontro dei due sia scaturito l'amore naturalmente, e con esso la conseguente scelta fatale di Elena.

Questa nuova versione del mito era stata seguita anche dall'altra poetessa lirica, Saffo⁸³, che nel frammento 16 dimostra come Elena, spinta da desiderio amoroso, e guidata dall'influenza di Afrodite, abbia deciso volontariamente di allontanarsi da Sparta per seguire Paride.

Quasi contemporaneamente alla stagione delle tragedie si collocano i due *Encomi* di Elena, composti nel V secolo a.C. sia da Gorgia da Leontini che dal suo allievo Isocrate. Questi due discorsi retorici, che costituiscono a tutti gli effetti delle apologie di Elena, si inseriscono pienamente nel clima culturale greco della retorica, l'arte oratoria fondata sulla persuasione.

L'*Encomio di Elena* di Gorgia mira a scagionare Elena dalla sua colpa, e per farlo si affida principalmente a due motivazioni: il destino e il tema del rapimento.

⁸¹ Alc. fr. 283 Voigt.

⁸² Alc. fr. 42 Voigt.

⁸³ Sappho fr. 16 Voigt.

Gorgia parla appunto di *ananke*, quella che nel mondo greco era la necessità, intesa come un volere superiore persino agli dei, che determinava le sorti del mondo e che non poteva non dispiegarsi nel mondo e tra gli uomini. Spiegando questa motivazione il retore dimostra come la natura umana di Elena non avrebbe in nessun modo potuto opporsi e cambiare il destino naturale degli eventi.

In secondo luogo spiega come Elena si era innamorata di Paride a prescindere dalla propria volontà, e dunque non si può fermare o biasimare il suo comportamento. Era inoltre stata persuasa da Paride e dalla forza delle sue parole, secondo un *topos* che si è verificato essere diffuso nel mondo greco. La difesa portata avanti da Gorgia, sembra dunque più un tentativo di perorare la causa della difesa dell'adulterio, servendosi della storia di Elena come punto di partenza per una riflessione più ampia.

Prendendo invece in considerazione l'*Encomio di Elena* di Isocrate, si può notare come questo si distanzi dal maestro dal momento che l'opera è di fatto una lode della donna, e si allontana dal tentativo di scagionarla di Gorgia.

Isocrate non punta sull'elemento della coercizione di Elena a lasciare Sparta, e tantomeno cerca di giustificare la sua possibile implicazione, dedicandosi unicamente all'esaltazione del suo aspetto fisico.

Il primo motivo di lode di Elena è quindi la sua bellezza, che viene celebrata per la prima volta, dal momento che questo suo tratto era stato utilizzato fino a quel momento solo per incolparla. La bellezza che apparteneva ad Elena era, secondo Isocrate, portatrice di giovamento: in primis agli ateniesi, in seguito al ratto di Teseo, e poi ai suoi pretendenti come Paride. Il retore mette l'accento su ciò che poteva comportare il confronto con una donna di tale bellezza, ovvero l'esercizio di alti valori.⁸⁴

Ad ogni modo, come si può intuire, Gorgia ed Isocrate utilizzarono il mito come strumento per dimostrare il potere persuasivo della parola, ragion per cui è bene credere che l'apologia che viene fatta non rappresenti una vera e innovativa difesa dell'eroina, ma si a più verosimilmente di un mezzo per sperimentare l'eloquenza.

Dopo aver preso in considerazione queste due testimonianze, appare come il panorama culturale della Grecia classica risultasse diversificato: se infatti la tragedia offrì una lettura del mito che tendeva a colpevolizzare e responsabilizzare Elena, d'altra parte i retori

⁸⁴ Si veda G. Basta Donzelli, *La colpa di Elena: Gorgia ed Euripide a confronto in Gorgia e la Sofistica*, Atti del Convegno Internazionale (Lentini-Catania 12-15 dic. 1983) "SicGym" 38, 1985, pp. 393-97

ri per dimostrare il potere della parola riuscivano a scagionare anche un personaggio che fino a quel momento era stato incriminato.

Ad ogni modo, in seguito a questi primi spunti forniti dalla poesia epica e lirica, con lo sviluppo della tragedia classica si può parlare di un ripensamento quasi radicale della storia di Elena e delle sue responsabilità nello scoppio della guerra.

In questo modo la tragedia si è imposta come vero contraltare della versione omerica, fornendo un ripensamento del mito e una prospettiva molto differente.

4.3 Elena nella drammaturgia del V secolo. Sofocle, *Le nozze di Elena*; Eschilo, *Agamennone*; Euripide, *Troiane*, *Oreste*

A questo punto sembra importante considerare come la moralità e il modo di pensare della società greca del V sec a.C. abbiano influito nella creazione di nuove versioni dei miti, producendo primariamente una razionalizzazione di questi. Si trattò cioè *in primis* di ridurre al minimo l'influenza che potevano esercitare gli dei nelle vicende umane, cercando di ricondurre all'essere umano le responsabilità delle proprie azioni, così che esse non risultassero giustificabili alla luce del potere degli dei. In questo modo dunque attraverso la tragedia si produsse una mitografia differente, e nel caso analizzato, la figura di Elena è stata oggetto di interesse in varie opere come: l'*Agamennone* di Eschilo, le *Troiane* e l'*Oreste* di Euripide e i drammi non pervenuti di Sofocle come *Le nozze di Elena*⁸⁵.

L'*Agamennone* è un'opera di Eschilo, prima della trilogia dell'*Oresteia*, con la quale esordì vincendo nel 458 a.C. alle Grandi Dionisie⁸⁶.

⁸⁵ Il dramma satiresco di Sofocle si rifaceva ad un episodio dei *Kypria* in cui si celebrava a Troia il matrimonio tra Paride ed Elena, a seguito della loro fuga da Sparta. L'elemento comico scaturiva dall'esaltazione dei satiri alla vista della bellezza di Elena. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. IV *Sophocles*: Editio Correctior Et Addendis Aucta. Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht GmbH & Co, 1999, cit. pp. 181-83

⁸⁶ Erano le feste più solenni celebrate in Attica, dopo le Panatenee ed erano dedicate a Dioniso. Si svolgevano nei mesi di Marzo ed Aprile e per l'occasione si svolgevano gare ditirambiche e drammatiche, da cui deriva l'importanza della tragedia greca classica. Si veda <https://www.treccani.it/enciclopedia/dionisie_%28Enciclopedia-Italiana%29/>

Il dramma narra la vicenda che riguarda il re di Micene, Agamennone, al suo ritorno in patria in seguito alla guerra troiana: la moglie Clitemnestra decide di vendicarsi per aver sacrificato la figlia Ifigenia prima della spedizione, e riesce nell'impresa, dando tuttavia inizio ad una serie di eventi tragici che riguardano il resto della saga *Oresteia*. Essendo l'evento della narrazione posteriore e legato alla guerra troiana, Elena viene menzionata nel corso dello svolgimento della trama, e ciò che la riguarda ricalca la versione del mito fornita dall'*Iliade*. Di tal modo, la responsabilità del conflitto, quando viene richiamato, è spartita tra Paride ed Elena. D'altro canto però è posta sotto duro giudizio quando Elena viene incolpata della stessa morte di Agamennone, secondo una logica di consequenzialità. Oltre a ciò si insisterà poi su come l'aspetto esteriore di Elena e la sua bellezza sia ingannevole, mascherandone la malvagità. Nonostante la pesantezza delle accuse rivolte ad Elena, Eschilo iscrive la sua storia comunque all'interno di un piano divino, di un volere superiore determinato dagli dei, che la donna non può che assecondare.

Un orientamento più antropocentrico si riscontra in Euripide, sia nell'*Oreste* che nelle *Troiane*. Le *Troiane*, tragedia che fu rappresentata nel 415 a.C. per la prima volta, tratta una vicenda riguardante la caduta di Troia, ovvero la prigionia delle donne che lì risiedevano, inclusa Elena. Nello svolgimento, centrale è il confronto tra Ecuba, regina di Troia, ed Elena. A seguito delle giustificazioni di Elena, Ecuba incalza e si fa portavoce di un'accusa in cui mette in primo piano la piena coscienza di Elena nel prendere le proprie decisioni. La spartana appare qui priva dei tratti eroici, anzi, si umanizza completamente, mostrando la debolezza umana nel cedere al fascino di Paride, sempre secondo la versione di Ecuba. La vicenda si concluderà in ogni caso con la riconciliazione di Menelao e della sua sposa, nonostante la critica che nel corso della tragedia viene rivolta ad Elena.

Infine l'*Oreste*, rappresentata nel 408 a.C., è una tragedia che esplora il tema della vendetta, da parte di Oreste appunto, nei confronti della madre Clitemnestra e del suo amante Egisto, per la morte di Agamennone che questi avevano causato. Questo circolo vizioso scaturisce anche in questo caso dagli eventi troiani, secondo una concatenazione di cause ed effetti. Ad ogni modo Elena prende parte al dramma in quanto riconciliata

con Menelao alla fine del conflitto e in quanto sorella della defunta Clitemnestra. In seguito ad alcune vicende riguardanti la morte di Clitemnestra, Elettra ed Oreste decidono di ucciderla, venendo tuttavia fermati da Apollo, che dispiega la volontà divina che prevede la vita immortale di Elena.

È evidente quindi come nella tragedia classica, ma in Euripide in particolar modo, le responsabilità personali dei personaggi guidino interamente lo svolgersi dei fatti, abbandonando sempre più l'idea che le gesta umane siano guidate o decise dalla volontà divina.

4.4 L'altra versione del mito: l'εἶδωλον di Elena

Riguardo la vicenda di Elena già nell'antichità esisteva una seconda versione del mito che differiva non solamente per alcuni dettagli, come nel caso della nascita, ma che si imponeva sradicando completamente o quasi l'idea della colpa della regina spartana. Questa versione prevedeva uno sviluppo diverso della storia a seguito del rapimento da parte di Paride, che non era effettivamente mai avvenuto, poiché al posto della vera Elena era stato rapito un suo *eidolon*, ovvero un'immagine fittizia della donna. L'immagine di Elena sarebbe stata secondo questo mito del tutto verosimile e ingannevole, tanto che il conflitto sarebbe proseguito con gli stessi esiti senza che nessuno si fosse accorto che la vera Elena non era quella rapita dal principe troiano. Sempre secondo questa versione del mito Elena sarebbe stata trattenuta e nascosta presso il sovrano Proteo in Egitto, che le aveva offerto la sua ospitalità e protezione.

L'innovazione narrativa apportata dall'elemento dell'*eidolon*, come fa notare Mura⁸⁷, è importante ed indicativa di un modo di pensare debitore della filosofia platonica. È vero infatti che con il platonismo la percezione dell'immagine porta con sé non più una assenza ma una presenza. Diremo quindi che l'immagine doppia o non originale non è più costitutivamente legata ad un'assenza, bensì può assumere caratteri autonomi. L'*eidolon*

⁸⁷ Mura, *Il mito di Elena tra filosofia, retorica e teatro. Stesicoro, Euripide e Gorgia*, 2015 www.filosofia.it

si costituisce etimologicamente come «apparenza», non negando tuttavia che questa possa avere un legame con la realtà, nonostante se ne distanzi.

Ad ogni modo, questa seconda variante del mito fu resa nota al grande pubblico greco per merito della famosa tragicommedia euripidea *Elena*, rappresentata per la prima volta nel 412 a.C.. Bisogna specificare che l'origine di questa seconda versione era nota ben prima di quando Euripide la rese popolare. Infatti da ricordare sono le trattazioni di Stesicoro nelle *Palinodie* ed Erodoto nelle sue *Storie*.

Il poeta arcaico Stesicoro trattò a più riprese il mito di Elena, e in base ai frammenti di cui si è in possesso si può affermare che all'interno dello scritto più antico di questi tratti la vicenda secondo la versione classica della storia, quella omerica. Nelle trattazioni successive, le cosiddette *Palinodie*, egli seguì la nuova versione del mito, secondo cui Elena era rimasta per tutto il tempo del conflitto in Egitto. La conclusione dunque prevedeva un lieto fine, con il ricongiungimento della sposa a Menelao.

Riguardo alla diversità delle due versioni dello stesso mito all'interno della produzione letteraria dell'arcaico Stesicoro, una leggenda afferma che egli fu ammonito dalla visione di Elena a mutare la sua opinione e a smentire le accuse calunnianti gettate su di lei. Più verosimilmente invece Stesicoro si rifiutò di adottare nelle nuove trattazioni la stessa storia su Elena e decise di focalizzarsi sulla sua fedeltà a Menelao con il fine di proporre una trattazione innovativa del mito, che delineava una figura finalmente innocente. Per dirla con Bettini, una novità del genere avrebbe assicurato una grande fama letteraria al poeta.

Per quanto riguarda l'invenzione o la formazione della storia dell'*eidolon* pare accreditato da un grammatico bizantino che Esiodo⁸⁸ fosse stato il primo ad introdurre la storia, quindi ben prima degli esiti Euripidei.

Allo stesso modo, in una versione Stesicoro si impegnava a scagionare Elena dall'immagine omerica, mentre nell'altra faceva lo stesso con la versione esiodea.

Tornando alla versione dell'*eidolon*, nonostante questa variazione presentasse l'elemento dell'immagine, ciò non implica che Elena sarebbe stata scagionata dalle colpe che le si imputavano, poiché questo elemento non andava a modificare totalmente la storia e l'impatto delle scelte che poteva tuttavia compiere.

⁸⁸ Hes. fr. dub. 358 M.-W.

In particolare, il fatto che Elena venisse scambiata con un'immagine non implicava che questa non avesse voluto scappare da Sparta e lasciare la propria famiglia.

Lo scambio della Elena umana con quella fittizia non implicava la sua innocenza nella versione in cui questa era comunque fuggita con Paride in Egitto.

Riguardo le variazioni del mito sull'immagine si può dunque dire che dei piccoli dettagli ne modificavano la ricezione in quanto colpevole o meno, come testimoniano le trattazioni stesicoree.

Se infatti una versione stesicorea escludeva qualsiasi partecipazione di Elena, che era stata fin da subito scambiata con la sua immagine, l'altra implicava che Elena fosse fuggita con Paride fino in Egitto, luogo in cui sarebbe avvenuto lo scambio.

Pure sulla permanenza in Egitto le informazioni che si trovano nelle fonti più antiche ad Euripide sono scarse e le varianti tendono a mescolarsi: da alcune fonti sembrerebbe che il regnante Proteo avesse messo in atto lo stratagemma dell'*eidolon* poiché si era invaghito di Elena e, volendola trattenere con sé, decise di proseguire nel suo piano. Le informazioni che ci inducono a ipotizzare tale svolgimento della storia le si ritrovano in Ecateo⁸⁹, Ellanico⁹⁰ ed Erodoto⁹¹.

Secondo quest'ultimo però l'immagine non era presente, ma permaneva l'ambientazione egiziana e il personaggio di Proteo. Qui Proteo assumeva quella connotazione di sovrano «giusto», e che agiva secondo criteri morali, in quanto la storia si concentrava sullo smascheramento di Paride e della presa in custodia di Elena fino al ritorno del legittimo sposo Menelao.

La versione seguita da Euripide, invece, prende notevole spunto dalla seconda versione della *Palinodia* stesicorea, quella che difende maggiormente Elena, nonostante sia ricca di nuove invenzioni narrative.

L'inizio della vicenda si ha con Era e il suo risentimento nato in seguito al Giudizio di Paride, poiché questa decise di vendicarsi per l'ingiustizia che affermava di aver subito, consegnando a Paride un'immagine di Elena. La donna in carne ed ossa invece fu, secondo questa versione, fatta trasportare da Hermes in Egitto, dove avrebbe dovuto at-

⁸⁹ Hecat. FGtHist I F 307-9

⁹⁰ Hellan., FGtHist 4 F 153

⁹¹ Her., *Storie*, II 112-20

tendere la fine del conflitto e l'arrivo dello sposo. Lo svolgimento dei fatti prende l'avvio però alla morte del regnante Proteo, poiché alla sua morte Elena viene assediata dal figlio, nonché successore Teoclimeno, da cui reclama il matrimonio. Successivamente viene presentato il ritorno di Menelao, che porta con sé da Troia espugnata non la vera Elena, bensì la sua immagine. A partire da qui lo svolgimento del dramma assume i toni della commedia, presentandosi come un susseguirsi di equivoci per giungere alla fine al riconoscimento degli sposi e, dopo la lotta all'antagonista Teoclimeno, al lieto fine che accompagna il loro ritorno a casa.

Il contenuto di questa tragicommedia, come viene spesso sottolineato⁹², si approssima molto alla commedia di stampo ellenistico. Oltre alla innovazione formale tuttavia va sottolineato il lavoro di rinnovamento della tradizione letteraria portato avanti dal drammaturgo.

Questa versione della vicenda, diversamente da come viene presentata generalmente nell'ambito della tragediografia classica, si caratterizza per una visione totalmente innovativa e moderna di Elena. Essa viene quindi scagionata e privata da ogni colpa e descritta nei termini di donna fedele al proprio marito e patria. Allo stesso modo però si avverte nel corso della tragedia come questa, pur essendo innocente, tenda spesso a giustificarsi⁹³, quasi stesse portando con sé il peso di un'antica accusa che è difficile da dimenticare:

«Cosa campo a fare? Ho in vista una strada?
Un nuovo matrimonio come rifugio dalle avversità,
una brillante sistemazione alla ricca mensa di un barbaro?»⁹⁴

Il tentativo di Elena di spiegare l'inganno di cui è stata oggetto dimostra come in questo caso Elena sia una vittima vera e propria, offrendo una prospettiva alternativa.

⁹² C. Nusch, 2019, *Apolgía y apoteosis en Helena de Eurípides*, Universidad Nacional de La Plata y Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires, 2019.

⁹³ Hel. v. 582, vv. 666-68

⁹⁴ *ivi*, vv. 666-668

4.5 Fonti iconografiche di età classica

Cercare di trovare dei riscontri figurativi al racconto che è emerso di Elena nell'ambito della drammaturgia classica pare azzardato; resta comunque interessante prendere in considerazione altre raffigurazioni riguardanti la vicenda di Elena prodotte in questo periodo. In particolare è bene porre attenzione anche all'iconografia del ratto di Elena per parte di Paride, e a quella di Menelao che insegue Elena, in seguito alla caduta di Troia.

Alla (Fig.19)⁹⁵ si può osservare una cratere a figure rosse di produzione attica, datato al 490-480 a.C., in cui è raffigurato il ratto di Elena da parte di Paride. Analizzando la raffigurazione da sinistra si nota uno scudo con un leone, che è retto da Enea, che accompagna Paride. Proseguendo verso destra si trova il principe troiano, vestito riccamente e con il capo coperto da un elmo: egli regge in mano una lancia come Enea, e con l'altra mano afferra il polso di Elena. Questa, con il capo chino, è accompagnata alla sinistra da un eros alato, e a destra da Afrodite, le cui mani le volgono il capo nella direzione dei troiani. Dietro Afrodite, di nuovo, la figura di Peitho, che li segue, quasi ad indicare come dietro alla scena del rapimento, Elena si sia arresa al potere persuasivo delle figure che la circondano. La scena tradisce una grande qualità artistica nel figurare i dettagli che riguardano il vestiario e la fisionomia dei volti, ma soprattutto rende bene quel movimento verso sinistra di tutti i personaggi della scena, che si stanno accingendo a lasciare Sparta, una volta ottenuta la regina spartana.

È possibile analizzare l'iconografia che riguarda Menelao ed Elena nel lekythos a figure rosse conservato all'Hermitage e datato al 460 a.C. (Fig.20)⁹⁶. In questa raffigurazione compaiono, partendo da sinistra, Menelao, con scudo ed elmo, Elena, coperta da un velo e in atteggiamento di fuga, e tra di loro una figurina alata. Menelao sta inseguendo Elena, poiché vuole vendicarsi del tradimento da parte sua, facendo emergere dunque il

⁹⁵ Fig.19 Makron e Hieron, cratere a figure rosse, 490-480 a.C., Boston, Museum of Fine Arts <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-dbqr>>

⁹⁶ Fig.20 Lekythos a figure rosse, 460 a.C., San Pietroburgo, Hermitage <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VP_C_search/record.php?record=54368>

rancore del re spartano non solo nei confronti di Paride che lo aveva tradito, ma anche nei confronti di Elena, considerata infedele e quindi responsabile in parte del ratto.

La stessa componente volontaria si registra in altre raffigurazioni vascolari che rappresentano Menelao ed Elena, raffigurati in una situazione di fuga o scontro.

Ad esempio, in un cratere risalente al 460-440 a.C. (Fig.21)⁹⁷ ritrovato ad Egnazia e conservato al Louvre si ritrova sempre il motivo dell'inseguimento-fuga, poiché vengono figurati Menelao, bardato e rivolto minacciosamente verso Elena e questa che in una posizione di stupore lo guarda mentre il suo corpo è in corsa. Alla scena presiede questa volta Afrodite, alla sinistra di Elena, e un amorino, che si libra tra i due sposi.

Diversamente, nello skyphos a figure rosse risalente al 500-475 a.C. circa, conservato a Berlino, è rappresentato Menelao nell'atto di offesa verso Elena (Fig.22)⁹⁸. La scena è ambientata in un interno, che sappiamo essere tra gli spazi della città di Troia, dal momento che è presente alla scena, sulla destra, Deifobo. Tralasciando il motivo dell'offesa di Menelao che cerca vendetta su Elena, è interessante notare come in questa raffigurazione si sia seguita la versione del mito di Elena secondo cui, dopo la caduta di Troia, la regina sarebbe dovuta diventare moglie del fratello di Paride ed Ettore, Deifobo.

⁹⁷ Fig. 21 Cratere a figure rosse, 460-440 a.C., Musée du Louvre. Digital LIMC (2020): Digital LIMC, DaSCH. <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-754bdd9333b59-e>.

⁹⁸ Fig.22 Triptolemos, skyphos a figure rosse, 500-475 a.C., Berlino, Staatliche Museum <<https://webimc.org/page/home/Helene%20mir%20ror>>

5. Elena nel mondo romano

5.1 Elena e il suo ruolo nell'*Eneide*

Passando all'ambito romano, la figura eroica e mitica di Elena è presente con continuità nell'immaginario comune e nel bagaglio culturale collettivo. In particolare, la si ritrova nel capolavoro virgiliano quale è l'*Eneide*, il poema epico composto tra 29 a.C. e 19 d.C per fornire al principato augusteo il contraltare romano di quello che i poemi omerici erano stati per il mondo greco, nonché per dare legittimazione storica e culturale al dominio romano.

La presenza della spartana è giustificata dal fatto che la trama stessa dell'*Eneide* è vincolata ai fatti troiani: l'esule Enea, futuro fondatore di Roma, è infatti un eroe troiano, che alla caduta della propria città si trova a dover cercare una nuova patria. Elena è presente nella narrazione virgiliana dell'*Eneide* in due episodi, ovvero quello della caduta di Troia, quando viene vista rifugiarsi all'interno del tempio di Vesta⁹⁹. Poi, quello dell'incontro della spartana con Deifobo nell'Ade¹⁰⁰. In questo primo incontro la reazione da parte di Enea è piuttosto forte, in quanto egli, alla luce di tutti i disastrosi esiti del conflitto vorrebbe vendicarsi uccidendola. Tuttavia viene fermato e dissuaso da Venere¹⁰¹, la quale era coinvolta anche nelle vicende di Elena, e gli ricorda che le colpe non appartengono solo agli uomini, ma in ciò hanno responsabilità i numi.

Ad ogni modo, ciò che emerge dalla lettura di questi episodi è che la rappresentazione di Elena presenta elementi di novità.

Se nelle altre versioni Elena si trovava a fuggire in un tempio per nascondersi e proteggersi dall'ira di Menelao, nell'*Eneide* Elena si nasconde nel tempio di Vesta da un generico pericolo¹⁰², come volesse prevenire possibili aggressioni da entrambi gli schieramenti. Inoltre, invece di Menelao, la figura di colui che vuole vendicarsi di Elena è rive-

⁹⁹ Verg. *Aen.* II vv. 693-755

¹⁰⁰ *Op. cit.* VI vv. 612-639

¹⁰¹ *Op. cit.* II vv. 718-755

¹⁰² *ivi*, II vv. 693-699

stata da Enea. In questo caso è necessario però specificare come Enea si faccia portatore di una vendetta che non è personale, perché aspira a un principio superiore di giustizia, come si evince dalle sue parole «molti mi loderanno per aver distrutto un tale mostro»¹⁰³.

Oltre a ciò nell'*Eneide* a cambiare è anche il rapporto di Elena con la divinità, in questo caso Afrodite. Come è stato dimostrato, Afrodite è strettamente legata alla figura di Elena nella tradizione classica, e fu la divinità che aiutò Paride nell'ottenimento di Elena. Nonostante ciò, all'interno del poema virgiliano si nota lo sforzo di cancellare questo legame tra divinità ed eroina: Venere infatti è ora presentata in quanto madre di Enea e di conseguenza sua protettrice e, pertanto, si deve nascondere ogni traccia di una possibile affiliazione con la donna che ha, secondo il senso comune, scatenato il conflitto. Venere non si può più permettere di parteggiare per Elena, ma deve persuadere Enea a riporre da parte i suoi risentimenti e proseguire nella sua impresa.

Per quanto riguarda gli elementi di continuità, fa notare Bettini¹⁰⁴, Elena è paragonata alle Erinni «Erinni di Troia e insieme della sua patria»¹⁰⁵, le spietate personificazioni della vendetta, similmente a come era stata presentata nell'*Agamennone* di Eschilo e nell'*Oreste* di Euripide.

L'altro episodio in cui Elena compare è situato all'interno del VI libro del poema virgiliano. Elena viene qui introdotta, che appare alla vista di Enea e della Sibilla mentre stanno attraversando i campi in cui risiedono gli eroi nell'oltretomba. In una terribile visione «dilaniato in tutto il corpo e crudelmente straziato nel volto»¹⁰⁶ Deifobo che era stato sfregiato da Meneleo, dopo che la moglie in terze nozze Elena lo aveva consegnato ai greci, volendosi vendicare di lui. Deifobo dunque si incarica di raccontare le vicende che li hanno condotti fino a lì, e nel farlo mette in luce il carattere di Elena, la sua spregiudicatezza e la mancanza di fiducia sia nei confronti dei troiani che degli achei. L'immagine di donna spietata che il poeta mantovano voleva delineare per Elena si conferma e rafforza in questo passaggio: il racconto procede ricordando infatti l'inganno del ca-

¹⁰³ *ivi*, vv. 714-715

¹⁰⁴ M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena, immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 162

¹⁰⁵ Verg. *Aen.* II vv. 700-701

¹⁰⁶ *id.* *Aen.* VI vv. 612-613

vallo di Troia¹⁰⁷, in occasione del quale Elena aveva parteggiato con i Greci, al fine di liberarsi dal gioco troiano, dopo tanti anni da quando lasciò Sparta:

«Elena fece finta di guidare un coro, celebrando l'orgia,
seguita dalla Troiane: ma, levando una fiaccola
in mezzo al coro, mandava segnali ai Greci, chiamandoli
dall'alto della rocca»
Più tardi dopo l'entrata notturna dei Greci a Troia:
“Quell'eccellente moglie
mi porta via di casa tutte le armi e leva
la spada di sotto il mio capo; poi chiama il primo marito
Menelao e spalanca le porte, consegnandogli
in dono la mia testa, sperando di ingraziarselo
e cancellare così l'antico tradimento.»¹⁰⁸

Oltre che alla malvagità della donna, viene quindi messa in luce anche una certa ambiguità di Elena esemplificando quel comportamento che era l'*anaideia*, la spudoratezza. In conclusione si può affermare senza troppi dubbi che l'idea che Virgilio voleva far emergere della figura di Elena si allontana dalla grandezza tragica del personaggio che era stato presentato nell'*Iliade*, nelle tragedie e più in generale nel mondo greco, per approdare ad un'immagine connotata del tutto negativamente. Al mutare degli assetti socio-culturali la ripresa di questo personaggio si ha in una chiave totalmente negativa, si potrebbe dire misogina, poiché stereotipa e riassume tutta una serie di comportamenti negativi che vengono imputati come appartenenti al genere femminile, vedasi l'infedeltà e l'opportunismo.

¹⁰⁷ *Op. cit.* vv. 640-653

¹⁰⁸ *ibidem*

5.2 Le Troiane di Seneca

Le Troiane è una tragedia senecana del I secolo in cui sono trattati sia i temi dell'*E-cuba* che delle *Troiane* euripidee: la morte di Astianatte, gettato dagli achei dalle mura di Troia e la morte di Polissena, figlia di Priamo destinata ad essere sacrificata sulla tomba di Achille.

Elena ha ricevuto dai greci il compito di impadronirsi di Polissena fingendo che questa andrà in sposa a Pirro, figlio di Achille, per poi in realtà sacrificarla. Qui Seneca gioca unendo un elemento tratto dalla storia dell'*Ifigenia* euripidea, ovvero l'elemento dell'inganno nei confronti di una giovane vergine, cui si fa credere di essere promessa in matrimonio, mentre in realtà il destino è il sacrificio della stessa. Seneca decide di servirsi del personaggio di Elena, che tradizionalmente era connotato negativamente, e di metterlo a confronto con il candore puerile di un personaggio come Polissena. Tutto ciò contribuisce ulteriormente ad amplificare la consolidata immagine di Elena scellerata e ambigua, che agisce solo con il fine dell'inganno. Tuttavia in Seneca è presente un forte elemento di innovazione per quanto riguarda la ricezione del personaggio di Elena. Sebbene questa sia costretta dalle circostanze ad agire in tal modo, lo fa senza convinzione, essendo vittima delle contingenze. Oltre a ciò, nella versione di Seneca, Elena si presenta come donna ancora innamorata del troiano Paride, e solidale verso i vinti. Tale solidarietà si manifesta appunto verso il resto delle donne troiane, nonostante per se stessa Elena si auguri lo stesso destino di Polissena, volendo «rompere con la spada questo odioso indugio della vita»¹⁰⁹.

Il misfatto di cui Elena si deve far complice è ancora più pesante, poiché Polissena è la sorella di Paride, e perciò strettamente legata alla famiglia troiana della spartana.

Se negli altri autori Elena appariva come un personaggio che, pur ambiguo, agiva per il proprio beneficio, qui la situazione pare capovolgersi, almeno negli intenti che emergono dalle sue parole. Elena manifesta a più riprese la riluttanza nel compiere il dovere che le era stato affidato dai greci, vedasi i presagi di morte che trapelano dalla conversazione che ha con Polissena¹¹⁰.

¹⁰⁹ Sen. *Tro.* v. 938

¹¹⁰ *ivi.* vv. 876-87

Per quanto riguarda invece il confronto con Andromaca, sulla traccia del famoso agone con Ecuba che si trova nelle *Troiane* di Euripide, questo viene portato avanti offrendo le canoniche accuse e difese dall'una e dall'altra parte. Tuttavia risulta interessante notare come Elena confidi di sentirsi ripudiata e detestata da «il vincitore e il vinto»¹¹¹.

Come fa notare Corsaro¹¹² analizzando la costruzione del personaggio in Seneca, non avrebbe senso collocare l'Elena tra i vincitori o i vinti, tra i personaggi buoni o malvagi, come si nota nel poema virgiliano. Qui Elena fa trasparire un interesse veritiero per le sventure delle donne troiane e di tutte le vittime del conflitto, nonostante non si possa comunque affermare che l'opera sia di fatto una sua apologia. Tutte queste sfaccettature evidenziano come, seppur debba essere complice di una vendetta che è un inganno e dunque tradimento, Elena sia anche una vittima, che non può sfuggire all'*ananke* o a ciò che i numi hanno per lei disposto. Offrendo uno sguardo sull'interiorità di Elena, la prospettiva di Seneca non la eroicizza, ma mostra la complessità e le contraddizioni in quanto personaggio dalla lunga tradizione mitica letteraria.

¹¹¹ *ivi.* v. 914

¹¹² F. Corsaro, *Variatio in imitando nelle Troades di Seneca: la saga di Polissena*, in *Sicilorum Gymnasium*, 1991.

6. La Migrazione successiva della figura

6.1 Le fonti letterarie: da le *Heroides* al *Roman de Troie*

Sempre restando in ambito romano, una delle opere che trattarono la storia di Elena furono le *Heroides* di Ovidio. Si prenderà in analisi tale opera solo a questo punto della trattazione poiché ha costituito in età successive una considerevole fonte da cui trarre ispirazione. L'immagine dell'eroina che emerge da quest'opera è fortemente connotata in senso elegiaco, e quindi facendo spazio al contesto amoroso di questa vicenda l'opera garantirà la fama successiva del mito, ripreso a vario titolo nel corso di tutto il Medioevo.

L'opera consiste in una raccolta di ventuno lettere d'amore immaginarie in distici elegiaci scritte da eroine e donne famose dell'antica Grecia. Grazie alla scelta dell'epistola inoltre Ovidio «svela il cuore nella sua originale nudità con tutti i desideri, i timori e gli affanni soavi che lo travagliano»¹¹³.

In alcuni casi queste lettere si presentano in coppia, mostrando la risposta dell'amante, in modo da fornire un contesto più completo al lamento d'amore, che diventa quasi un dialogo. Anche nel caso di Elena, all'epistola XVI troviamo una risposta alla richiesta d'amore: in questo caso però è la spartana a rispondere al tentativo di Paride di sedurla e di confessare il suo amore.

Nonostante l'epistola sia condotta secondo i *topoi* della letteratura elegiaca, è importante ricordare il merito di Ovidio nell'aver saputo tratteggiare abilmente un'analisi psicologica dell'animo dell'eroina, che se inizialmente dimostra ritrosia nei confronti delle suppliche di Paride, finisce per ammettere il proprio sentimento.

L'Elena che viene tratteggiata da Ovidio in questo contesto si distacca quindi dall'idea di eroina tragica ed è assimilata piuttosto allo stereotipo femminile appartenente al genere dell'elegia. L'immagine complessiva che emerge della spartana dimostra come la tradizione del ratto violento sia stata scardinata, aprendo la strada a trattazioni successi-

¹¹³ E. Arcolaci, *Studi sulle Eroidi di Ovidio*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1923, p. 60

ve che metteranno in luce sostanzialmente solo la componente amorosa e lirica della storia.

Ai fini di questa esposizione appare interessante prestare attenzione alla riflessione di Biuso¹¹⁴, il quale ritiene che quest'opera debba intendersi come la prima «espressione di un sentimento nuovo»¹¹⁵, quel sentimento che poi avrebbe dato vita alla letteratura successiva e al romanzo. Egli vide in Ovidio il testimone di quel romanticismo che si sarebbe sviluppato successivamente, separandolo dalla tradizione del classicismo che «vedeva la natura sorridente e spensierata»¹¹⁶.

Questa considerazione di Biuso pare infatti più che appropriata se diamo uno sguardo alla fortuna di quest'opera nel corso del Medioevo.

Se inizialmente la Chiesa si oppose a tutto ciò che riguardava il mondo pagano, incluse le opere dei suoi autori, tacciandoli di immoralità, questa opinione andò esaurendosi nel corso del tempo. È da considerare quindi che, sebbene con la nuova religione l'uomo dovesse dedicarsi interamente alla contemplazione divina, l'opera di copiatura dei manoscritti antichi all'interno dei monasteri non sarebbe potuta avvenire senza ammettere delle deroghe¹¹⁷. È vero quindi che l'eredità antica, in particolare il mito, perdurò e fu tramandato, seppure frainteso e modificato.

Vale la pena a questo punto ricordare brevemente alcune delle trattazioni dell'epica e del mito più rilevanti e conosciute che si sono prodotte in età post classica e medievale.

La fama dei poemi omerici non svanì al calare dell'età antica: anzi, tali narrazioni furono oggetto di interesse in età tardo antica, se consideriamo ad esempio un'opera come i *Posthomericæ* di Quinto Smirneo. Si tratta di un poema risalente al III-IV sec. d.C. la cui narrazione si fa carico di esporre l'ultimo anno dell'assedio di Troia, dai funerali di Ettore alla presa della città.

Molte altre ritrattazioni seguirono nel corso dei secoli medievali, tra cui: la *Presa di Troia* di Trifiodoro (III sec. d.C.), *Il Troiano* di Dione Crisostomo (II sec. d.C.), *Il Ratto di Elena* di Colluto (V-VI sec. d.C.), il *De Raptu Helenæ* di Draconzio (V sec. d.C.), il

¹¹⁴ C. Biuso, *Ovidio, Saggio critico*, Palermo, Morvillo, 1880, p. 80

¹¹⁵ *ibidem*

¹¹⁶ *ibidem*

¹¹⁷ Questa osservazione è presente in E. Arcolaci, *Studi sulle Eroidi di Ovidio*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1923, pp. 124-128

De Excidio Troiae Historia di Darete (VI sec. d.C) e il *Ephemeris Belli Troiani* di Ditti (IV sec. d.C.).

Non ci si soffermerà sulle sopracitate opere, di cui non disponiamo sempre molte informazioni; tuttavia queste trattazioni restano fondamentali per ripercorrere l'iter dell'eredità omerica e in particolare la fortuna successiva del mito di Elena.

A tal proposito il *Roman de Troie* rappresenta una delle rielaborazioni medievali più note e importanti dell'*Iliade*. Si tratta di un poema di Benoit de Saint Maure risalente al 1165-1170 e commissionato da Eleonora d'Aquitania. Benoit fu un monaco benedettino a servizio di Enrico II d'Inghilterra, il quale si era unito in matrimonio con Eleonora d'Aquitania, precedentemente coniuge di re Luigi VII di Francia. L'opera consiste in una riscrittura dell'*Iliade*, tuttavia modellata sulla base delle versioni tardo antiche trasmesse da Darete e Ditti¹¹⁸, che differivano per molti aspetti dal modello omerico.

La storia troiana fu quindi riscritta in una nuova foggia, che mirava ad adattarsi ai modelli cavallereschi dell'Europa del XII secolo.

Come fa notare Armino, questo romanzo di grandissimo successo racchiudeva in sé tutti gli elementi che si potevano apprezzare nella letteratura di quel tempo: vale a dire storie di battaglie, d'amore e descrizioni tanto fantasiose quanto meravigliose¹¹⁹.

In tal senso conviene richiamare Panofsky per chiarire l'acquisizione di nuove forme e significanti nell'approccio all'antichità, attraverso l'espressione da lui coniata «principio di disgiunzione».

Molto spesso nelle opere d'arte medievale ci si basò su modelli classici, che però furono cambiati di contesto storico e di significato, attribuendo spesso alle opere un'accezione cristiana¹²⁰.

Con le parole di Panofsky e Saxl: «The everlasting nostalgia for this imaginary kingdom is the main foundation of Classicism.»¹²¹, oppure «The idea of antiquity developed into

¹¹⁸ M. Armino, *El Roman de Troie: libro de estudios*, Madrid: A. y N., 2004, p. 99

¹¹⁹ *ibidem*

¹²⁰ *ibidem*

¹²¹ “La perenne nostalgia di questo regno immaginario è il fondamento principale del Classicismo.” p. 278 E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in medieval Art*, Metropolitan Museum Studies, Vol. 4, No. 2, Mar. 1933

a dream of bliss and happiness; the classical past became a visionary harbor of refuge from every distress.»¹²².

Ciò che si vuole mettere in evidenza è come nel medioevo l'eredità classica, e in particolare il mito, equivalessero ad un immaginario positivo e idealizzato, che si adoperò o per il suo valore esemplare in chiave cristiana, o per inscenare secondo i gusti contemporanei un idillio tanto fantasioso quanto gratificante, in entrambi i casi producendo una forte decontestualizzazione.

In sintesi il mito rappresentò nel corso del medioevo un insieme di forme che si cercò di adattare ai contenuti di una nuova società, quella contemporanea.

Tornando al *Roman de Troie*, la mistificazione prodottasi riguardò l'intera trattazione dell'*Iliade*: la trasformazione in chiave cortese e cavalleresca è infatti alla base del romanzo.

La storia di Elena e Paride si trova stravolta, poiché viene presentata al pari di una storia d'amore di un poema cavalleresco.

L'idealizzazione del mito allontanò quindi la storia dell'eroina da quel carattere tragico e da quel senso di colpa che ne caratterizzò il personaggio nel corso della storia, e fu in questo senso riabilitata.

6.1.1 Un esempio figurativo dal contesto medievale: le nozze di Elena e Paride nel codice di San Pietroburgo del Roman de Troie

Se la fama del *Roman de Troie* di Benoit de Saint Maure fu eccezionale, non si può affermare che i suoi analoghi sul versante figurativo arrivarono prontamente. Infatti i primi testi miniati del poema si realizzarono con un secolo di ritardo¹²³. Ad oggi comunque i testi manoscritti completi che si conoscono sono ben trenta¹²⁴. Ad ogni modo,

¹²² "L'idea di antichità si è trasformata in un sogno di beatitudine e felicità; il passato classico è diventato un porto visionario di rifugio da ogni angoscia." p. 278 E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in medieval Art*, Metropolitan Museum Studies, Vol. 4, No. 2, Mar. 1933

¹²³ M. Armino, *El Roman de Troie: libro de estudios*, Madrid: A. y N., 2004, p. 97

¹²⁴ *ivi*, p. 99

nel corso del XIV secolo i manoscritti corredati di illustrazioni miniate si diffusero in tutta Europa, trovando in Italia grande apprezzamento.

I manoscritti miniati completi prodotti in contesto italiano che si conservano ad oggi sono ben nove, e risalgono al medesimo periodo, il XIV secolo¹²⁵.

Le ragioni del successo in ambito italiano si possono attribuire in primis alla conoscenza del francese presso le classi più abbienti, che apprezzavano questo tipo di prodotti letterari. In seguito, all'interesse da parte delle corti italiane di vantare una discendenza troiana¹²⁶, per legittimare il proprio lignaggio: per questo motivo forse leggere i fatti troiani doveva deliziare la gente colta di quel periodo.

In aggiunta a ciò, nel 1287 fu pubblicato da Guido delle Colonne la *Storia della Distruzione di Troia*, opera basata su quella di Benoît.

Riguardo i manoscritti prodotti in ambito italiano, tra tutti spicca un esemplare, oggi conservato alla Biblioteca di San Pietroburgo, che si ritiene incomparabile agli altri per fattura, come attesta Jung¹²⁷ dichiarando che tali illustrazioni sono più narrative e imponenti.

Poco si sa su questo manoscritto: non è noto chi lo commissionò, né dove ed esattamente quando fu realizzato, si ipotizza Bologna. Consta di 329 pagine in pergamena decorate, e le parti figurative miniate sono collocate quasi sempre nella metà inferiore della pagina.

L'immagine di nostro interesse è però quella che rappresenta il matrimonio di Elena e Paride (Fig.23)¹²⁸. Osservando l'immagine si può subito cogliere quel concetto di «disgiunzione» a cui si accennava prima: la cornice in cui si svolge l'unione è cavalleresca e i personaggi sono abbigliati con vesti contemporanee. Insomma, in questa immagine miniata non è sopravvissuto quasi nulla di ciò che aveva rappresentato il mito di Elena nell'antichità. Si vedano infatti le tre torri che sovrastano la scena, le scene di vita quo-

¹²⁵ *ibidem*

¹²⁶ Basti ricordare la fondazione di Padova che si attribuiva ad Antenore

¹²⁷ M.R. Jung, *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle, Francke, 1996

¹²⁸ Fig. 23 *Roman de Troie*, San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale Russa, ms Fr. F.V.XIV. 3, pergamena, 415 x 280 mm <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-fxne>>

tidiana che si sono volute rappresentare¹²⁹, il contesto cristiano in cui si è deciso di ambientare lo sposalizio.

6.2 Manifestazioni artistiche del mito nel primo rinascimento in un contesto privato: i cassoni dipinti

Di pari passo con gli studi umanistici e la ripresa laica e più consapevole di tematiche all'antica, la società rinascimentale iniziò a proporre anche in ambito figurativo dei temi e dei soggetti a carattere profano e soprattutto mitologico.

In questo caso il focus sarà su una particolare tipologia di produzione artistica di destinazione privata, e legata al contesto nuziale. Si tratta della produzione di *cassoni*, ovvero di mobili dipinti, comparabili a casse e forzieri per forma e dimensioni.

Questa tipologia di manufatto è stata oggetto dello studio di Paul Schubring, lo studioso tedesco che diede inizio allo studio di questa particolare produzione rinascimentale¹³⁰.

Con gli studi di Schubring, inizialmente oggetto di scarsa considerazione, si diede origine all'ambito di ricerca sulla «pittura di cassone». Denominando in tal modo questa produzione, egli volle estendere il termine a tutti i cassoni dipinti a tema profano, che fosse questo mitologico o storico. Il termine cassone tuttavia compariva ed era usato anche allora, come testimonia Vasari nelle sue *Vite*:

«usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere¹³¹; et oltre alle storie che si

¹²⁹ T. Voronova, A. Sterligov, *Manoscritti miniati dell'Europa Occidentale: sec. 8.-16. : nella Biblioteca nazionale di Russia di San Pietroburgo : Francia, Spagna, Inghilterra, Germania, Italia, Paesi Bassi*, Rimini, Gulliver, 1997, pp. 244-251

¹³⁰ L'opera fondamentale per lo studio dei cassoni è di P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1915 (con addenda nel 1923)

¹³¹ Miziołek J., *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademi Nauk, 1996, p. 12 l'autore fa notare come l'attribuzione vasariana a Dello Delli (1403-1464 circa) della nascita del genere del cassone istoriato sia ormai superata. Infatti le prime attestazioni di cassoni dipinti risalgono a metà del Trecento, tesi su cui anche Schubring si trova d'accordo.

facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in sui cantoni e tallora altrove, si facevano fare l'arme o vero insegne delle casate. E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, o vero storie raccontate dagli istorici greci o latini, e similmente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il didentro poi si foderava di tele o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo et altre cose preziose. E, che è più, si dipingevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno e altri così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere.»¹³²

La produzione di questi manufatti inizia nel primo Quattrocento e prosegue per qualche altro decennio, dipendendo dal centro di produzione che si prende in considerazione. Per l'appunto, quando parliamo di pittura di cassoni, ci si riferisce ad una produzione principalmente fiorentina, ma non solo. Infatti grazie al lavoro di Schubring si è potuto dimostrare come in ambito veronese sia attestata una specialità nella produzione di cassoni a tema profano, confermando Verona come il secondo centro per importanza dopo Firenze.

La sfortuna critica della produzione veronese è stata purtroppo originata anche dalle parole di Vasari nelle sue Vite. Infatti nonostante egli ci fornisca alcune delle poche informazioni riguardo la pittura di cassoni¹³³, è anche vero che non si preoccupò di sviluppare ulteriormente il tema menzionando i nomi di alcuni interpreti più noti o facendo riferimenti più specifici. Come riporta Vinco¹³⁴ però, è opportuno ricordare che la fonte¹³⁵ veronese di cui Vasari si servì per trarre informazioni in merito non doveva considerare positivamente la presenza di opere a destinazione privata con soggetti pagani e profani, pertanto la *damnatio memoriae* che subì questa specialità veronese non è da addebitare totalmente al Vasari.

¹³² G. Vasari, - *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568, *Vita di Dello pittor fiorentino*

¹³³ *ivi*, IV, p. 572 l'aretino riporta la descrizione di una testiera da letto realizzata da Giovanni Francesco Caroto per il conte Giusti. Oltre a ciò in queste pagine afferma che Caroto dipinse al conte Raimondo della Torre un camerino ornato da storie in "figure piccole". Infine afferma che Giovanni Antonio Falconetto dipinse molti quadri a destinazione privata presso Verona

¹³⁴ M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 23

¹³⁵ Il riferimento è a Marco de' Medici, inquisitore domenicano

Tornando alla struttura di tali cassoni, è bene ricordare che la configurazione originaria prevedeva una forte relazione delle tavole dipinte con il resto della struttura lignea entro cui si collocavano: il sistema di ornati in gesso, le fini decorazioni architettoniche goticheggianti, la disposizione stessa dei quadretti e la loro tripartizione erano fondamentali per comprenderne il contesto di fruizione¹³⁶.

Ad oggi invece la ricostruzione di tali manufatti risulta difficile a causa della perdita del supporto ligneo ma non solo: la dispersione in età successive delle tre scene che presentava ogni cassone, e il loro smembramento in quadretti ancora più piccoli consegnò per molto tempo questa produzione all'oblio della critica d'arte.

Per quanto riguarda i soggetti scelti invece, come si accennava, potevano riguardare episodi della storia greca e romana, con la finalità di fare leva su valori morali e civili e fungere quindi da *exempla*, oppure trattare tematiche più strettamente pagane, come potevano essere le storie delle coppie mitiche, ma non solo, andando a proporre uno scenario di pittura svincolata in certi casi da finalità moraleggianti.

Negli ultimi due decenni del Quattrocento, con il graduale declino del genere dei cassoni, si riscontra un genere nascente nell'ambito veronese: si tratta appunto della produzione di alcune tele più alte e con maggiore sviluppo in lunghezza, che potevano fungere da testiere di letto, oppure addirittura da fregi narrativi destinati ad essere accolti in studioli o camerini¹³⁷.

Sempre secondo Marchi¹³⁸ questa produzione di tele lunghe avrebbe costituito la premessa del genere della decorazione dei camerini rinascimentali¹³⁹, consacrando tali arti-

¹³⁶ M.Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 23

¹³⁷ A. De Marchi, *Favole antiche e addomesticate: il Rinascimento privato dei veronesi*, introduzione a M.Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona, Milano*, Officina Libraria, 2018, pp. 15-17

¹³⁸ *ibidem*

¹³⁹ A tal proposito si ricorda la presenza in ambito veronese di un ciclo ovidiano di opere pittoriche attribuite a Michele da Verona, ora conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Allo stesso modo, De Marchi ricorda le due tele attribuite a Zenone Veronese che figurano il ratto di Elena e il Cavallo di Troia, ipotizzando la loro appartenenza ad una serie pittorica più ampia che poteva avere come filo conduttore il tema dell'*Iliade*.

sti come prodromi di quella tradizione di pieno rinascimento il cui massimo esempio è per noi l'allestimento del camerino di Alfonso d'Este a Ferrara¹⁴⁰.

Si attesta quindi in ambito veronese una produzione di quadri pagani che costituivano fregi con intento narrativo, dedicati ad ambienti sì privati, ma allo stesso modo di sfoggio di una certa cultura antiquaria.

Diversamente, la maggior parte dei cassoni oggetto del nostro interesse ricade nell'ambito privato e nuziale, dal momento che la tematica del mito di Elena, in particolare il suo ratto oppure a volte lo sposalizio con Paride, rappresentavano un soggetto particolarmente adatto alla destinazione privata.

Sebbene questi cassoni venissero inizialmente esibiti e ostentati in pubblico, in occasione della *domumductio*¹⁴¹, finivano per essere collocati in ambienti privati come la camera da letto degli sposi¹⁴².

Precisamente, le tematiche mitologiche si addicevano ad una fruizione privata, poiché spesso rappresentavano soggetti amorosi, il cui fine era l'incitamento alle virtù muliebri ma anche all'adempimento del dovere dei novelli sposi alla procreazione. L'argomento pagano e vagamente sensuale di questi quadri veniva in questo contesto ampiamente legittimato dal suo fine: incitare ed ispirare all'unione degli sposi.

Appare comunque doveroso specificare che la tematica del Ratto di Elena, pur afferendo generalmente alla sfera amorosa, non fungeva tanto da *exemplum* di giusta condotta morale, quanto da monito a non contravvenire al giuramento nuziale. Questo avvertimento però era rivolto non solo al versante femminile, ma anche a quello maschile, volendo

¹⁴⁰ Si veda A. Ballarin *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I. D'Este : analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino / a cura di Alessandro Ballarin, Cittadella, Bertinello artigrafiche, 2002*

¹⁴¹ Miziołek J., *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademi Nauk, 1996, p. 17 la *domumductio*, nella pratica matrimoniale fiorentina di quell'epoca consisteva nel passaggio della sposa nella nuova dimora, ovvero la casa del marito. In tale occasione si svolgeva una festa pubblica, durante la quale avveniva l'ostentazione del cassone dipinto.

¹⁴² È doveroso specificare che tale pratica riguardava l'ambito fiorentino, e pertanto non può assurgere a modello per la produzione di cassoni nuziali di ambiti diversi da quello toscano. Ad ogni modo però, si è deciso di menzionare questa pratica matrimoniale poiché riguardava lo stesso tipo di produzione artistica, che era presumibilmente realizzata con la medesima finalità.

intendere che l'unione matrimoniale e la contravvenzione delle sue leggi potevano condurre ad esiti più che rovinosi¹⁴³.

6.2.1 Le opere prese in esame

L'obiettivo dell'analisi delle seguenti opere è quello di osservare in dettaglio alcuni manufatti del genere del cassone dipinto e del fregio pittorico. Ciò verrà fatto seguendo un ordine cronologico, per quanto possibile, e concentrandosi sulla tematica del mito di Elena e del suo Ratto come filo conduttore.

La prima opera presa in esame (Fig. 24)¹⁴⁴ è un pannello di cassone raffigurante il Ratto di Elena collocato tra gli estremi cronologici 1426-1486. Al giorno d'oggi è conservato presso la Narodna Galerija a Praga. L'opera è stata attribuita a Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia) (1406-86) da E. Fahy.

Vale la pena a questo punto riportare qualche informazione su tale autore: si tratta del fratello minore di Masaccio, dunque un pittore fiorentino. Lo Scheggia non ottenne mai nel corso della sua vita delle commissioni importanti, ma pare che la sua carriera nel genere della pittura di cassoni gli avesse valso una grande fama in quell'ambiente, come testimoniano i numerosi cassoni di grande qualità che ci sono giunti sotto suo nome¹⁴⁵. Ciò che spicca da subito in questa rappresentazione è la sua essenzialità: infatti gli unici personaggi a popolare la scena sono proprio Paride ed Elena, inseriti in un contesto architettonico classicheggiante, e con un'ambientazione paesaggistica altrettanto sobria, in cui vediamo solamente la nave che aspetta i due nei pressi della costa. Tornando sulla coppia di personaggi, possiamo notare sì una certa espressività, che tuttavia non raggiunge alti livelli di realismo, rimanendo per così dire stereotipata. Le stesse figure non

¹⁴³ *ibidem*

¹⁴⁴ Fig. 24 Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia), *Ratto di Elena*, c. 1426-1486, Praga, Narodna Galerija, tavola, 40 x 48 cm < <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/111229/Giovanni%20di%20Ser%20Giovanni%2C%20Ratto%20di%20Elena> >

¹⁴⁵ G. Huges, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art : painted marriage chests 1400-1550*, London: Art books international, Polegate, Starcity, 1997, p. 186

sembrano totalmente integrate nella spazialità prospettica generata dall'architettura retrostante, finendo per risultare giustapposte. L'artista non riesce a discostarsi formalmente da quel mondo cortese di dame e cavalieri attraverso cui queste storie mitiche erano giunte alla conoscenza degli uomini rinascimentali.

Successivamente, si è deciso di prendere in considerazione il pannello di cassone di Apollonio di Giovanni (Fig. 25)¹⁴⁶, che rappresenta similmente il Ratto di Elena. Il manufatto si può datare tra 1435 e 1465. L'ubicazione attuale dell'opera è a noi sconosciuta, infatti l'ultima localizzazione risale al 16 Novembre 1955, data in cui l'opera fu venduta ad un'asta di Sotheby's a Londra.

Apollonio di Giovanni (c. 1415-65) fu un pittore e miniatore che operò in ambito fiorentino, contesto in cui la produzione di pannelli per cassoni presentava una differenza fondamentale rispetto agli episodi tripartiti che si rilevano ad esempio in ambito veronese. Per l'appunto questo pannello, come da tradizione fiorentina, si sviluppava in un'unica scena in orizzontale che riprendeva quell'elemento antiquario dei fregi continui dei sarcofagi romani. Tale motivazione spiega il formato della seguente opera¹⁴⁷.

Vale la pena ricordare, prima di descrivere il dipinto di Apollonio, le parole con cui Gombrich¹⁴⁸ descrive il suo stile e le sue opere: “bustling panoramas”, “brittle charm”, “gesticulating mannikins”, “tin soldiers”¹⁴⁹.

L'ambientazione del rapimento è l'isola di Citera, dove secondo il mito Paride sbarcò mentre Elena stava compiendo dei riti in onore della dea Afrodite.

Il pannello si struttura in lunghezza, tuttavia mantenendo la canonica ripartizione spaziale grazie all'inserimento di una struttura architettonica centrale. La scena prevede uno svolgimento che procede da destra a sinistra, per cui procedendo con la lettura si

¹⁴⁶ Fig. 25 Apollonio di Giovanni, *Ratto di Elena*, c. 1435-1465, s.l., tavola, misure sconosciute < <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/109829/Apollonio%20di%20Giovanni%2C%20Ratto%20di%20Elena>>

¹⁴⁷ M.Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 27

¹⁴⁸ E. Gombrich, *Apollonio di Giovanni: a Florentine Cassone Workshop Seen Through the Eyes of a Humanist Poet*, in *Norm and Form*, London, Phaidon, 1966. Inserito in G. Huges, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, London, Art books international, Polegate, Starcity, 1997, p. 175

¹⁴⁹ “panorami movimentati”, “fragile fascino”, “manichini gesticolanti” e “soldati di latta”

incontrano sul lato destro i due amanti, Paride ed Elena alle soglie del tempio. Spostandosi nella parte centrale si può vedere come il tempio sia ambientazione ora di una scena di ratto, sempre affollata di molte altre figure disposte sul fondo. Infine, nuovamente fuori dal tempio, i due amanti si trovano vicini l'uno all'altro in attesa di imbarcarsi sulla nave che li attende. In lontananza inoltre si può vedere la rappresentazione di pure un'altra nave, vicina comunque alla costa dell'isola. L'elemento che rende difficile l'interpretazione delle varie scene è il dettaglio dell'acconciatura di Elena, che cambia nelle sue varie raffigurazioni, facendo presupporre che la scena centrale del rapimento non sia consequenziale alle altre. Ad ogni modo la critica è concorde sul fatto che si tratti della scena del rapimento di Elena.

Il pannello alla (Fig. 26)¹⁵⁰ è un'altra raffigurazione del ratto di Elena, questa volta datato al 1450 ed attualmente conservato al Castello Reale di Wawel in Polonia. L'attribuzione che seguiremo è quella motivata da E. Fahy, che identifica l'autore con Domenico di Michelino (Domenico di Francesco), nonostante in passato lo stesso Schubring lo abbia attribuito al Maestro di Paride¹⁵¹. Diversamente, secondo Miziolek¹⁵², l'attribuzione cade su Francesco di Stefano (Pesellino).

Anche Michelino (1417-91) fu un artista attivo in ambito fiorentino, che è ricordato non solo per la pittura di cassoni, ma anche per aver ottenuto l'importante commissione di realizzare un affresco nel Duomo fiorentino per celebrare il bicentenario della nascita di Dante¹⁵³.

Passando alla descrizione dell'opera, in questo caso non incontriamo una ripartizione della scena attraverso un elemento architettonico, che pure è presente nelle forme di un tempio monoptero, ma relegato nella parte sinistra del pannello e collocato più in profondità rispetto allo svolgimento della scena. I personaggi infatti occupano esattamente

¹⁵⁰ Fig. 26 Domenico di Michelino (Domenico di Francesco), *Ratto di Elena*, c.1450, Cracovia, Castello Reale di Wawel, tavola, 43,4 x 50,5 cm < <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/64582/Domenico%20di%20Michelino%2C%20Ratto%20di%20Elena> >

¹⁵¹ P. Schubring, 1915

¹⁵² J. Miziolek, 2007

¹⁵³ G. Huges, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, London, Art books international, Polegate, Starcity, 1997, p. 185

il centro della scena e sono precisamente tre: Elena rapita e portata in braccio da Paride, e un compagno di Paride. Si può notare che questa scena è più caratterizzata drammaticamente rispetto alle altre che abbiamo visto, e lo si può attestare guardando il volto di Elena, che svela una grande forza espressiva. C'è da dire che comunque il linguaggio cortese e tardo gotico permane nell'eleganza affettata del movimento in cui sono raffigurati i personaggi, anche se dobbiamo attestare nella mano dell'artista un intento alla disposizione in profondità degli elementi all'interno della scena. Per il resto l'ambientazione si svuota da personaggi e lascia spazio ad elementi paesaggistici e, naturalmente, una rappresentazione della nave su cui Elena verrà portata a Troia.

Il Ratto di Elena (Fig. 27)¹⁵⁴ attribuito a Benozzo Gozzoli (1420 ca. -1497) è un'opera più enigmatica in quanto non solo la sua attribuzione è stata a lungo dibattuta, ma anche il suo formato poligonale ha fatto sorgere dei dubbi in merito alla sua catalogazione in quanto pittura di cassone o desco da parto. Ad oggi comunque si ritiene che la sua particolare forma sia l'esito di una manipolazione avvenuta posteriormente alla sua creazione.

L'attribuzione odierna si deve a E. Fahy, ma sono da ricordare l'attribuzione proposta da Schubring¹⁵⁵ a Zanobi Strozzi e quella a Beato Angelico¹⁵⁶.

Interessante è spiegare l'attribuzione alla scuola del Beato, poiché Vasari nelle sue *Vite* ci fornisce tale informazione:

«Costui fu discepolo dello Angelico fra' Giovanni, e a ragione amato da lui, e da chi lo conobbe tenuto pratico di grandissima invenzione, e molto copioso negli animali, nelle prospettive, ne' paesi e negli ornamenti.»¹⁵⁷

¹⁵⁴ Fig. 27 Benozzo di Lese (Benozzo Gozzoli), *Ratto di Elena*, c. 1437-39, Londra, National Gallery (ultima localizzazione), tavola, 51 x 60,8 cm < <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/14167/Benozzo%20di%20Lese%2C%20Ratto%20di%20Elena> >

¹⁵⁵ Schubring, 1915

¹⁵⁶ M. Davies, 951

¹⁵⁷ G. Vasari, - *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568, Benozzo

Dalle informazioni che ricaviamo si può dunque presupporre che il giovane Benozzo avesse sicuramente gravitato attorno alla cerchia del Beato, e pertanto questa vicinanza stilistica sia debitrice di un suo influsso, ma che l'opera in questione sia giovanile, una tra le prime eseguite dal pittore.

Ad ogni modo di Benozzo sappiamo che egli era stato un pittore fiorentino assai prolifico, di cui fra le tante commissioni ricordiamo il ciclo di affreschi nella cappella Magi nel Palazzo de' Medici¹⁵⁸.

Addentrando nell'analisi del dipinto, spicca sicuramente la sicurezza con cui il pittore esegue le architetture classicheggianti sul lato destro della scena, che ospitano come spesso accade una moltitudine di figurine. Non manca l'ambientazione paesaggistica e la maestosa nave che aspetta la coppia. Sicuramente si può parlare di una grande vivacità della scena, che si ritrova nella ricchezza degli elementi che la popolano, andando a delineare un'atmosfera ancora cortese, che si evince anche dalla scena del ratto, priva di particolare pathos o drammaticità.

Passando all'ambito veronese, un'opera di grande spessore è rappresentata dalla tavola con il Ratto di Elena (Fig.28)¹⁵⁹ oggi conservato ad Avignone, la cui attribuzione è stata oggetto di dibattito.

Inizialmente l'opera si attribuì al pittore Girolamo da Cremona¹⁶⁰, ma successivamente grazie al contributo di Roberto Longhi¹⁶¹, che dimostrò un rapporto esistente tra Girolamo e Liberale, si stabilì che la tavola doveva appartenere al catalogo di Liberale da Verona, e che la vicinanza stilistica a Girolamo doveva essere stata frutto di un loro contatto.

¹⁵⁸ G. Huges, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, London: Art books international, Polegate, Starcity, 1997, p. 181

¹⁵⁹ Fig. 28 Liberale da Verona, *Ratto di Elena*, c. 1473, Avignone, Musée du Petit Palais, olio su tavola di pioppo, lamina d'argento, 40 x 110 cm <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/28744/Girolamo%20da%20Cremona%2C%20Ratto%20di%20Elena>>

¹⁶⁰ Berenson, 1918, pp. 52-56

¹⁶¹ R. Longhi, *Un apice espressionistico di Liberale da Verona*, in « Paragone », 65, 1955, pp. 3-7, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 135-139. (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X)

Per quanto riguarda la biografia di Liberale (1445 ca.- 1527/29) si ricorda che egli operò sia in ambito veronese che senese, contesto in cui ricevette delle commissioni importanti in quanto miniaturista di alcuni libri per la biblioteca Piccolomini della cattedrale di Siena¹⁶². Tra i suoi allievi si ricorda Giovanni Francesco Caroto¹⁶³, anch'egli specializzato nella pittura di cassone.

Per quanto riguarda la composizione della scena, la superficie appare ad oggi danneggiata, ma non ci limita dal poter analizzare l'episodio. Come sempre sono presenti gli elementi canonici che fanno identificare la scena come il Ratto di Elena, vale a dire l'ambientazione marittima, la nave che attende il principe troiano con Elena, un elemento architettonico che scandisce la scena e il rapimento della donna. In questo caso si nota come l'elemento del tempio, collocato a lato, sia caratterizzato per forme più morbide, che seguono un andamento circolare, come si vede dalla scelta delle colonne a base circolare. Anche in questo cassone la scena è popolata da molte figure, le quali tuttavia non distolgono l'attenzione dall'evento del ratto, in cui è molto chiara la tensione drammatica della figura di Elena. Vasari stesso lodò la capacità di Liberale di far «piangere» i suoi personaggi:

« E nel vero hanno molto del vivo, sì come hanno l'altre cose simili di costui, il quale volle mostrare in più luoghi che sapea fare piangere le figure»¹⁶⁴

Concludendo l'affondo su Liberale da Verona pare opportuno menzionare l'attribuzione al suo catalogo di quattro dipinti poco noti aventi per tema episodi che sembrano legati alle vicende troiane, in particolare di Elena¹⁶⁵. Si tratta per l'appunto di quattro dipinti databili al 1500 ca., oggi conservati presso la collezione privata Canossa di Verona. Di

¹⁶² G. Huges, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, London: Art books international, Polegate, Starcity, 1997, p. 181

¹⁶³ M.Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 418

¹⁶⁴ G. Vasari - *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568, Fra' Iocondo e Liberale e altri veronesi

¹⁶⁵ M.Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 82-83

questi dipinti ci sono note pochissime informazioni, e la loro collocazione privata non è stata d'aiuto al loro studio. Infatti la loro misura, il materiale su cui sono stati eseguiti e la tecnica ci sono sconosciuti.

La loro attribuzione, avanzata da Carlo del Bravo¹⁶⁶, è stata motivata ipotizzando che i quattro quadri fossero legati fra di loro in quanto appartenenti ad uno stesso cassone nuziale, di cui avrebbero occupato a coppie i due fronti. Le scene attribuite riguarderebbero i seguenti episodi: Ratto di Elena, Sbarco di Elena a Troia, Una giovane condotta al rogo, Suicidio per amore.

L'ultimo artista di ambito veronese che si analizzerà è Zenone Veronese (1484-1542/54), di cui si analizzeranno due opere afferenti alla tematica del mito di Elena, che interessano in particolar modo per l'ipotesi avanzata da De Marchi¹⁶⁷ secondo cui appartenerebbero ad un ciclo pittorico più ampio destinato ad essere ospitato in un camerino rinascimentale.

Il ratto di Elena (Fig. 29)¹⁶⁸ conservato in una collezione privata a Verona e databile al 1520-30 rappresenta l'oggetto di un articolo¹⁶⁹ di Federico Zeri pubblicato nel 1986 in cui, su consiglio di Longhi, tentò di attribuire il quadro a Zenone Veronese. L'opera comparve solamente a inizio Novecento sul mercato e fu inizialmente attribuita a Vincenzo Catena, per poi essere inserita nei cataloghi di: Carpaccio, Giovanni Cariani, Marcello Fogolino.

¹⁶⁶ C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Firenze, Edizioni d'arte Il fiorentino, 1967, tav. CXXIX

¹⁶⁷ A. De Marchi, *Favole antiche e addomesticate: il Rinascimento privato dei veronesi*, introduzione a M. Vinco, Cassoni. *Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 15-17

¹⁶⁸ Fig. 29 Zenone Veronese, *Ratto di Elena*, c. 1525-1530, Verona, collezione privata, tela, 114 x 286 cm <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/24860/Zenone%20Veronese%2C%20Ratto%20di%20Elena>>

¹⁶⁹ F. Zeri, *Note su quadri italiani all'estero, III. - Un Ratto di Elena di Zenone Veronese*, in « Bollettino d'Arte », XXXIV, 1949, gennaio-marzo, pp. 26-30, ripubblicato, in *Giorno per giorno nella pittura, IV. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino, 1994, pp. 91-92 <http://www.biblioarti.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1467816727813_06_-_Zeri_21.pdf>

Sempre nel 1986 Zeri avanzò l'ipotesi che questo ratto dovesse essere letto in *pendant* con il Cavallo di Troia (Fig. 30)¹⁷⁰ risalente agli stessi anni del ratto ad oggi non localizzabile.

Un contributo interessante nella vicenda attributiva e collezionistica proviene sempre da Vinco¹⁷¹, il quale individuò una menzione dei due dipinti nello stesso inventario in cui comparivano conservati nel palazzo della famiglia Pesaro presso Canal Grande: *Inventario delli Quadri fatto con la soprintendenza del Signor Pietro Erdoa, Ispettore delli Quadri Pubblici*, 13 Agosto 1794.

Concludendo l'esposizione dell'analisi di Vinco nella sua opera più recente¹⁷², si riporta come ora l'attribuzione a Zenone Veronese delle due opere risulti più certa, anche alla luce di possibili suggestioni moderne.

I due dipinti dimostrano infatti uno stile più moderno e lontano dal contesto veronese, che si spiegherebbe ammettendo l'influenza di Lorenzo Costa, Correggio, Giorgione e altri sul veronese, che Zenone avrebbe assimilato dai pittori bresciani¹⁷³, aggiornati su tali autori.

Come fa notare Zeri¹⁷⁴, nel Ratto si può ravvedere nelle figure dei paggi a sinistra e in quella di Elena un «accento veneziano» e l'influenza di Palma o Tiziano.

Sempre nel paesaggio del Ratto invece si percepirebbe l'impatto dei modi giorgioneschi, in particolare nello svolgimento degli elementi vegetali degli alberi.

Se quindi la componente fondamentale presente nel dipinto è di matrice veronese, ovvero mutuata da Liberale da Verona, i sopracitati dettagli dimostrerebbero l'apertura ad uno stile più moderno e aggiornato.

¹⁷⁰ Fig. 30 Zenone Veronese, *Cavallo di Troia*, c. 1525-1530, s.l., tela, 118 x 284,5 cm
< <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/24854/> >

¹⁷¹ M. Vinco, *Gli inventari*, 2006, pp. 120-123

¹⁷² *id.* Cassoni. *Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 436-38

¹⁷³ Si ricorda che Zenone Veronese passò parte della sua vita presso Salò sul Garda, dove molte delle sue opere sono ad oggi conservate. In questo contesto Zeri presuppone si sia formato ed aggiornato sul gusto moderno.

¹⁷⁴ F. Zeri, *Note su quadri italiani all'estero, III. - Un Ratto di Elena di Zenone Veronese*, in « Bollettino d'Arte », XXXIV, 1949, gennaio-marzo, pp. 26-30, ripubblicato, in *Giorno per giorno nella pittura, IV. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino, 1994, pp. 91-92

Concludendo su Zenone pare infine appropriato menzionare l'attribuzione di un disegno (Fig. 31)¹⁷⁵ oggi conservato al British Museum con soggetto il Ratto di Elena, che Zeri utilizzò per dimostrare la paternità del dipinto del 1525-30¹⁷⁶. Gli studiosi restano comunque discordi sull'attribuzione, Vinco incluso.

6.3 Il ratto di Elena secondo Raffaello

Nel corso del XV secolo l'antichità classica e il mito sono ormai patrimonio comune, il loro utilizzo è diffuso e la conoscenza dell'antico si fa sempre più approfondita. Basti pensare all'allestimento del cortile del Belvedere sotto il pontificato di Giulio II e poi Leone X, progetto che richiamò numerosi artisti e la cui influenza sullo sviluppo delle arti e in particolare della pittura moderna fu eccezionale. Questo riesame dell'antichità riguardò anche il mito, che servì anche come veicolo di significati allegorici: molto spesso nel corso del Cinquecento il mito fu recuperato per produrre significati convenienti ai committenti, per far giungere dei messaggi alla contemporaneità servendosi dell'antico. Si ricorda il singolare e straordinario caso del camerino delle pitture di Alfonso I d'Este, presso il Castello di Ferrara¹⁷⁷. Qui, basandosi sul complesso programma iconografico ideato dall'iconologo Mario Equicola si fecero realizzare cinque dipinti esemplari della Maniera Moderna, i cui temi mitologici erano indirizzati all'esaltazione di Alfonso e del ducato stesso, procedendo per identificazioni con divinità, come Bacco ad esempio.

Passando alla Maniera Moderna, il prodotto artistico attinente al mito di Elena che più influì sulla successiva realizzazione di opere d'arte fu sicuramente un disegno di Raf-

¹⁷⁵ Fig.31 Zenone Veronese, *Ratto di Elena*, c. 1484-1555, Londra, British Museum, inv. n. 1891, 0713.17, disegno su carta, 162 x 83 mm
< https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1891-0713-17 >

¹⁷⁶ M. Amato, L. Ventura, I. Marelli, A. Cicinelli, *Zenone Veronese: un pittore del Cinquecento sul lago di Garda*, San Giovanni Lupatoto, EBS, 1994, p. 93

¹⁷⁷ Si vedano Ballarin, Alessandro, *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di Alessandro Ballarin, Cittadella: Bertinello artigrafiche, 2007 e Farinella, Vincenzo, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere. Da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano: Officina Libraria, 2014

faello (1483-1520). Si tratta di un'opera di cui si conserva solo il disegno a penna (Fig. 32)¹⁷⁸, oggi alla Chatsworth House a Bakewell, in Inghilterra. Il disegno viene datato al 1515, periodo in cui si trova a Roma, per l'esattezza l'anno in cui riceve la nomina a supervisore dei monumenti antichi di Roma¹⁷⁹. La destinazione del disegno ci è ignota, poiché non seguì alcuna realizzazione pittorica o di altro tipo. La sua fortuna infatti fu destinata a crescere nelle mani dei copisti, a partire da Marcantonio Raimondi. Forse il disegno era stato realizzato in vista di una commissione da parte di Agostino Chigi nella Villa della Farnesina per l'esecuzione di un affresco per la camera da letto del banchiere¹⁸⁰.

Gli studiosi hanno notato inoltre come ci sia dal punto di vista della composizione del disegno una vicinanza alla scena della Battaglia di Ostia (Fig.33)¹⁸¹, affresco realizzato un anno prima per decorare la stanza dell'incendio di Borgo, nelle stanze vaticane.

Confrontando le due immagini si può in verità notare come le composizioni si somiglino. Nonostante sembra ci sia un ribaltamento dell'immagine poiché le scene prendono inizio da due lati diversi, si colgono elementi in comune: il corteo che conduce ad una barca situata in primo piano, i soldati che tengono prigionieri in una caso Elena e nell'altro degli uomini (sempre con la testa chinata), l'affollamento di soldati e personaggi di vario tipo.

Le somiglianze che emergono da tale confronto non sorprendono se pensiamo alla vicinanza temporale che separò queste due realizzazioni, che si stima essere di un anno.

¹⁷⁸ Fig.32 Raffaello Sanzio, *Ratto di Elena*, 1515, Bakewell, Chatsworth House, inv. n. 903, penna su disegno a stilo su carta, 262 x 356 mm

¹⁷⁹ E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello, i Disegni*, Firenze, Nardini Editore, 1983 p. 168

¹⁸⁰ *ivi*, p. 639

¹⁸¹ Fig. 33 Raffaello Sanzio, *Battaglia di Ostia*, 1514, Città del Vaticano, Musei Vaticani, affresco

6.3.1 La diffusione del modello raffaellesco con Marcantonio Raimondi e i suoi riflessi figurativi

Come segnalato la fortuna di questa iconografia verrà confermata dalla sua riproduzione nell'ambito dell'incisione. Il primo a relazionarsi con il disegno di Raffaello fu l'incisore Marcantonio Raimondi (1480-1534). Per comprendere il rapporto che egli intrattenne con Raffaello è opportuno riportare le parole che Vasari gli dedica nelle sue *Vite*¹⁸²:

«Ma tornando a Marcantonio, arrivato in Roma, intagliò in rame una bellissima carta di Raffaello da Urbino, nella quale era una Lucrezia romana che si uccideva, con tanta diligenza e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi a Raffaello, egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue »

«...Dopo queste fu intagliata la carta degl'innocenti con bellissimi nudi, femine e putti, che fu cosa rara; et il Nettuno con istorie piccole d'Enea intorno, il bellissimo ratto d'Elena, pur disegnato da Raffaello»

«...Le quali opere acquistarono a Marcantonio tanta fama, che erano molto più stimate le cose sue, pel buon disegno, che le fiaminghe»

Da quando conobbe Raffaello, Raimondi ne fu affascinato, egli fu «sovrastato dallo spirito di Raffaello»¹⁸³. L'incisore dimostrò in giovinezza un apprezzamento e rielaborazione del nordico Dürer¹⁸⁴, come pure un'influenza proveniente dalla pittura veneziana, di cui ottenne gli effetti di colore tramite l'uso di chiaroscuri¹⁸⁵. Tuttavia la cifra stilisti-

¹⁸² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568 Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe

¹⁸³ M. Pittalunga, *Incisione Italiana nel Cinquecento*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1928, p. 143

¹⁸⁴ *ivi*, p. 136

¹⁸⁵ *ivi*, p. 138

ca più importante nella definizione del suo stile fu mutuata dalla collaborazione con Raffaello.

Se Pittalunga¹⁸⁶ si dichiarò critica riguardo l'attribuzione a Raimondi di una certa innovazione o riconoscimento, mise comunque in luce come ci fosse indubbiamente un'emancipazione dal modello da parte dell'incisore. Le sue opere quindi non si possono giudicare come una sterile imitazione di Raffaello, dal momento che gli stessi disegni che giungevano a Raimondi non erano sempre completi, o comunque mancavano spesso di dettagli¹⁸⁷.

Era a questo punto che la creatività e l'estro di Raimondi potevano esprimersi, ovvero nell'inserire allo schema dell'iconografia tutta una serie di dettagli e particolari.

Quando si mettono a confronto a il modello e l'incisione (Fig. 34)¹⁸⁸ di Raimondi è subito ravvisabile la differenza sostanziale nell'abbondanza di dettagli che vengono inseriti in questa.

Nel XVI secolo l'importanza dell'incisione crebbe e si diffuse, tanto da diventare uno strumento comune per far circolare le iconografie delle opere d'arte. Un altro incisore rilevante, nonché appartenente alla cerchia di Raimondi fu Marco Dente (1493-1527). Anch'egli realizzò un'incisione del Ratto di Elena (Fig.35)¹⁸⁹, a partire da quella prodotta da Raimondi. Non si può parlare di una copia fedele, dal momento che l'incisione che realizzò ammetteva molte varianti rispetto al modello. Sempre Pittalunga parla qui di un effetto «insincero»¹⁹⁰, perché ravvede in Dente la riproduzione di figure fredde e che non sono partecipi del dramma.

Tornando alla fortuna dell'incisione, e poi della sua diffusione attraverso la stampa, si ricorda che questa fu conosciuta in tutta Europa, con riflessi rilevanti presso i nordici.

¹⁸⁶ *ibidem*

¹⁸⁷ *ivi*, p. 144

¹⁸⁸ Fig.34 Marcantonio Raimondi, *Ratto di Elena*, 1516-20, Vienna, Albertina, inv. n. DG1970/425 incisione a bulino su carta, 296 x 424 mm

¹⁸⁹ Fig.35 Marco Dente, *Ratto di Elena*, 1515-27, copia da Marcantonio Raimondi, Londra, British Museum, inv. n. H, 745, incisione a bulino su carta, 418 x 291 mm

¹⁹⁰ *ibidem*

Per citarne alcuni, tra gli artisti nordici che ripresero il modello di Raimondi ci furono: Hans Sebald Beham, Julius Goltzius, Pieter Jalhea Furnius.

Come spiega Petrucci¹⁹¹, a tale circolazione contribuì il progetto editoriale avviato da Antonio Salamanca (1479-1562). A seguito del sacco di Roma e con il rischio della dispersione di tanto materiale artistico, il cartografo Salamanca decise di avviare un'opera di recupero del materiale che poteva essere conservato attraverso la stampa, e quindi le incisioni in particolare. Anche opere di Marcantonio Raimondi e di Marco Dente figurano tra quelle di cui Salamanca era in possesso. Da questo progetto nacque un centro di incisori a servizio dell'editore e si diede avvio al commercio più proficuo di stampe¹⁹².

La fortuna del disegno raffaellesco, e poi delle sue riproduzioni a partire da Raimondi, non si limitò all'ambito della pittura o della stampa, siccome si manifestò anche nel settore delle arti applicate. La produzione di piatti in maiolica attesta infatti un grande apprezzamento del tema del Ratto di Elena.

Quando ci si riferisce alla produzione in maiolica si sta parlando di un tipo di produzione in porcellana con un rivestimento opaco contenente ossido di stagno¹⁹³, che poteva essere variamente decorata. L'utilizzo di questa tecnica si attesta già dal XIII secolo, ma gli esiti maggiori da un punto di vista qualitativo e stilistico si ebbero nel corso del Rinascimento¹⁹⁴.

Questa specializzazione è motivata non solo dalle migliorie tecniche nell'introduzione di colori resistenti ad alte temperature¹⁹⁵, ma anche dalla situazione sociale italiana in cui maturò questa specialità. Il suo successo deve essere cominciato con il desiderio delle classi abbienti di possedere delle ceramiche di lusso la cui manifattura era di grande qualità¹⁹⁶.

¹⁹¹ A. Petrucci, *Panorama della incisione italiana, il '500*, Roma, Bestetti, 1964, p. 55

¹⁹² *ibidem*

¹⁹³ Fitzwilliam Museum Handbooks, *Italian maiolica*, Cambridge, University press, 1997, p. 1

¹⁹⁴ *ibidem*

¹⁹⁵ *ivi*, p.2

¹⁹⁶ *ivi*, p.7

A partire dalla seconda metà del XV secolo la fama di queste maioliche esplose e già alle soglie del XVI secolo si assistette alle prime apparizioni di temi di influenza classica¹⁹⁷.

I pittori di maioliche si poterono avvalere di stampe ed illustrazioni di libri, imitandoli, e spaziando da scene storiche a mitologiche.

A seguito dell'ampliamento del repertorio decorativo e del miglioramento della tecnica, anche le élite sociali decisero di introdurre nelle loro dimore questi manufatti, abbandonando le stoviglie in metallo, utilizzate fino a quel momento¹⁹⁸.

In questo contesto si inserisce il manufatto oggetto del nostro interesse: si tratta di un piatto in maiolica avente per soggetto il Ratto di Elena, mutuato dalle incisioni che di questo circolavano.

Il manufatto (Fig.36)¹⁹⁹ è conservato al Getty Museum ed è stato attribuito al ceramista Francesco Xanto Avelli (1487-42). Da ricordare è la sua provenienza veneta, ma ancor di più il contesto entro cui operò, vale a dire la corte urbinata di Francesco Maria I della Rovere, che ricordiamo essere stato uno dei centri di maggior elaborazione della maiolica rinascimentale. L'opera è datata al 1534, dato che ci fa ragionare su come a distanza di quindici anni dall'incisione di Raimondi, questa iconografia fosse nota e circolasse ancora attraverso le sue stampe. Si può notare infatti come la riproduzione in porcellana risulti piuttosto simile al modello, nonostante sia stata semplificata per ragioni di supporto e dimensioni. L'elemento di maggiore differenza riguarda ed è limitato all'architettura in lontananza sul lato destro.

Per comprendere meglio il processo di trasposizione dell'iconografia sul supporto ceramico vale la pena ricordare la tecnica che si utilizzava, quella dello spolvero. La copiatura della stampa avveniva sovrapponendo questa alla superficie che si voleva decorare, si praticavano quindi dei fori sui contorni delle figure che si volevano mantenere e li si marcava con della polvere scura²⁰⁰.

¹⁹⁷ *ivi*, p.2

¹⁹⁸ *ibidem*

¹⁹⁹ Fig.36 Francesco Xanto Avelli, *Piatto con il Ratto di Elena*, 1534, Los Angeles, Getty Center, diam. 46,1 cm

²⁰⁰ < <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RMP?altImage=4c7d1a8a-3882-4aa0-9866-3c840457d978> >

Da notare inoltre la caratteristica palette sui toni dell'arancio che si attribuisce alla mano di Xanto, oppure le figure vigorose immerse in un contesto molto dinamico²⁰¹.

Anche il retro del piatto reca delle informazioni importanti: oltre alla data di produzione, la firma e la provenienza del ceramista è presente un adattamento di una coppia di versi tratti dal *Trionfo d'Amore* di Boccaccio (I. ll. 136—138) «Seco e 'l paster che mal il suo bel volto / miro si fiso, ond'uscir gran tempeste, / e funne il mondo sottosopra volto». ²⁰²

La versione di Xanto è la seguente:

«Quest'e'l pastor che mal miro'l bel / volto / D'Helena Greta, e, quelfamoso rapto /pel qual fu'l mondo
sotto sopra volto.»

Questa breve iscrizione ci fa ragionare sulla poliedricità di Xanto, il quale fu anche poeta presso la corte urbinata, e su come egli rivendichi il legame e la sintonia tra il figurativo e il letterario: in questo caso i versi non corrispondono alla descrizione dell'opera ma si potrebbe quasi chiamare in causa la massima oraziana dell'*ut pictura poesis*.

Per quanto riguarda invece la diffusione di questo tema tra i ceramisti italiani è attestato che questo godette di una grande fama, tanto che appare in numerosi piatti nel corso del XVI secolo. Per citarne alcuni, una versione conservata a Torino (Fig.37)²⁰³ oppure quella dell'Hermitage (Fig.38)²⁰⁴, che presentano in entrambi i casi delle variazioni importanti sul tema, la prima in direzione di una ricchezza di dettagli e figure, la seconda improntata ad una visione più ravvicinata e sintetica.

²⁰¹ C. Hess, *Italian Maiolica, Catalogue of the Collection*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1988, p. 101

²⁰² *ibidem*

²⁰³ Fig. 37 Anonimo, *Ratto di Elena*, 1540-80, Torino, Palazzo Madama, piatto in maiolica, diam. 36,5 cm

²⁰⁴ Fig.38 Anonimo, *Ratto di Elena*, c. 1520-25, San Pietroburgo, Hermitage, piatto in maiolica, diam. 24,5 cm

6.4 I pittori della maniera: Giulio Romano e Francesco Primaticcio

Giulio Romano (1499-1546) fu uno dei personaggi del Rinascimento di maggiore importanza, fu pittore ed architetto, oltre che allievo di Raffaello. Dopo la formazione romana giunse a Mantova alla corte di Federico II Gonzaga, dove fu invitato. La sua attività fu molto proficua, tanto che si ritrovò ad operare non solo in vesti di architetto ma anche come pittore. L'opera oggetto del nostro interesse è rappresentata dall'affresco raffigurante il Ratto di Elena (Fig.39)²⁰⁵, facente parte di un ciclo di affreschi sulla guerra di Troia in una stanza del Palazzo Ducale. Fu incaricato della decorazione della cosiddetta Sala di Troia, un ambiente di rappresentanza di Federico II. Il programma iconografico fu ideato dall'umanista Lampridio²⁰⁶, che si basò sulle fonti classiche, in primis l'*Iliade*. Il motivo della scelta di rappresentare il conflitto troiano potrebbe essere motivato da un recente avvenimento politico: Mantova aveva acquisito il Monferrato grazie al matrimonio celebrato tra Federico II e la duchessa Margherita Paleologo nel 1531²⁰⁷. In questo modo si sarebbe stabilita un'analogia tra la vittoria dei greci e la vittoria dei mantovani, rappresentata dall'unione matrimoniale che aveva consentito l'estensione dei territori del ducato. Ancora una volta si dimostra come, nel corso del XVI secolo e a seguire, l'uso di tematiche mitologiche e classiche si facesse portatore di allegorie da interpretare alla luce della contemporaneità.

L'ideazione di decorare una sala in questo modo è sicuramente debitrice di Raffaello e della decorazione della Loggia della Farnesina e delle Logge Vaticane²⁰⁸, di cui Giulio Romano stesso fu partecipe.

²⁰⁵ Fig.39 Giulio Romano, *Ratto di Elena*, 1539-40, Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia, affresco

²⁰⁶ F. Massari, *Sala di Troia*, Provincia di Mantova, 2014 < <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/MN020-00099/> >

²⁰⁷ *ibidem*

²⁰⁸ *Giulio Romano, Pittore, architetto, artista universale, Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Mantova, Palazzo Ducale 14-15 ottobre 2019; Roma, Palazzo Carpegna 16-18 ottobre 2019), a cura di P. Assmann, S. L'Occaso, M.C.Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla, Quaderni degli Atti 2019-2020, numero speciale allegato agli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca.2019-2020, p. 67

Per quanto riguarda l'esecuzione del ciclo di affreschi, sappiamo che il cantiere iniziò nel 1539 e si concluse l'anno successivo²⁰⁹. La stanza era invece collocata all'interno della corte nuova del Palazzo, mentre l'episodio del ratto si realizzò sul lato sinistro della parete meridionale²¹⁰.

La scena rappresenta il Ratto di Elena attraverso uno schema figurativo abbastanza semplice e non troppo affollata: sono presenti Elena e Paride nel momento della fuga con i loro servitori e un cupido che regge una fiamma. La raffigurazione fu sicuramente ideata da Giulio Romano, mentre l'esecuzione fu probabilmente affidata alla sua bottega²¹¹.

Francesco Primaticcio (1503-1570) fu un artista bolognese di fama internazionale che operò in contesto europeo e che contribuì alla diffusione del manierismo in Europa, partendo dalla corte di Fontainebleau in Francia.

Possiamo relazionare in modo sicuro il suo operato con quello di Giulio Romano, poiché i due si erano trovati a lavorare contemporaneamente a Palazzo Te negli anni 1525-1532. Il soggiorno di Primaticcio a Mantova è dimostrato, ma le informazioni che si possiedono sono scarse. Sicuramente però in quegli anni il giovane doveva aver imparato molto da Giulio Romano, di cui era il principale collaboratore. In questo periodo però dovette essersi affermato come stuccatore più che come pittore²¹².

Al 1532 risale l'arrivo di Primaticcio presso Fontainebleau, sotto invito di Francesco I, dove già era presente Rosso Fiorentino. In questo contesto il pittore riuscì ad affermarsi, ricevendo numerosi incarichi di vario genere che riguardavano la decorazione della stessa Fontainebleau²¹³.

²⁰⁹ *ivi*, p. 68

²¹⁰²¹⁰ F. Massari, *Sala di Troia*, Provincia di Mantova, 2014 < <https://www.lombardiabenculturali.it/ope-re-arte/schede/MN020-00099/> >

²¹¹ *ibidem*

²¹² *Primaticcio, Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà 30 gennaio-10 aprile 2005) Milano, 5 Continents Editions, 2005, p. 67

²¹³ *ivi*, V. Romani, *Primaticcio pittore e disegnatore*, pp. 21-35

Agli anni 1540-1555 si fa risalire il dipinto *Ratto di Elena* (Fig.40)²¹⁴, conservato oggi al Bowes Museum. L'attribuzione al Primaticcio fu problematica, tanto che ancora oggi non si è sicuri nell'inserire l'opera nel suo catalogo o attribuirlo alla Cerchia di Primaticcio.

Tuttavia a rassicurarci dell'attribuzione interviene un disegno (Fig. 41)²¹⁵, di cui si conservano più copie, che sarebbe stato tratto dall'affresco del Ratto di Elena realizzato nella Camera del Re di Fontainebleau²¹⁶. È possibile notare che il disegno del Louvre e il corrispondente dipinto messi a confronto risultino identici, motivo che fa pensare ad una realizzazione del disegno da parte di un collaboratore o sodale di Primaticcio. Oltre a ciò è stato notato che in una copia del disegno del Louvre sia stato annotato «Bolognese», termine con cui si voleva menzionare Primaticcio, chiamato anche in questo modo. Questo indizio farebbe pensare che l'invenzione del tema iconografico, o per meglio dire la sua rielaborazione, sia attribuibile a Primaticcio, e che egli abbia voluto copiare e trasporre come quadro il tema affrescato a Fontainebleau²¹⁷.

Per quanto riguarda l'analisi formale e stilistica del dipinto è presente una continuità dello stile di Giulio Romano in questo dipinto, ad esempio nell'agitazione delle figure al centro della composizione. Lo stile del Primaticcio è ormai maturo, ma non per questo va negata la persistenza di modelli come Giulio Romano o il Parmigianino²¹⁸, che era stato fondamentale per l'artista e lo si vede nella morbidezza con cui tratta i corpi.

Anche i colori fanno travisare il nuovo stile manieristico, che qui si esprime in tonalità pacate ma anche antinaturalistiche, come si osserva nei corpi lattei di Elena e della donna stante alla sinistra. Anche la composizione della scena dimostra innovazione: seppure

²¹⁴ Fig.40 Francesco Primaticcio, *Ratto di Elena*, c. 1540-55, Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum, inv. n. BM 76, tela, 155,6 x 188,6 cm

²¹⁵ Fig.41 attr. alla cerchia di Primaticcio, *Ratto di Elena*, s.d., Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. 5870, penna e inchiostro bruno su traccia a matita nera con lumeggiature, su carta a lavaggio marrone, controfondato, 242 x 262 mm

²¹⁶ *Primaticcio, Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà 30 gennaio-10 aprile 2005) Milano, 5 Continents Editions, 2005, p. 274

²¹⁷ *ibidem*

²¹⁸ *ivi*, p. 276

siano presenti gli elementi della barca, dei soldati e dell'architettura, Primaticcio si discosta dalla tradizione e propone un'elaborazione nuova.

Conclusione

L'obiettivo di questo elaborato è stato quello di tracciare un percorso attraverso la storia del mito di Elena, dalla sua origine fino all'età moderna, con un approccio che ha abbracciato parallelamente l'analisi di opere letterarie e artistiche. Se l'origine del culto nella Grecia arcaica è ancora avvolta del mistero, ben chiara è la ripresa del mito da parte di Omero, che renderà la storia di Elena un patrimonio mitico panellenico. Seguendo l'analisi di manufatti di pittura vascolare di ambito greco e magno greco si è potuta attestare non solo la fortuna del tema iconografico, analizzandone schemi e ripetizioni, ma anche il modo in cui questa storia venne interpretata. Se infatti pensiamo alla tradizione letteraria successiva al poema omerico, la storia di Elena fu trattata non solo da numerosi poeti, ma anche dai tragediografi di età classica: è stata illustrata la fortuna del tema in tale contesto in cui ci si confrontò con un'interpretazione del mito svincolata dal mondo divino.

In ambito romano, attraverso due fondamentali opere letterarie di epoca imperiale, emergono rappresentazioni ancora più drammatiche di Elena. Nell'*Eneide*, la sua figura si allontana dalla grandiosità tragica che emergeva nel mondo greco, diventando esclusivamente una donna "*nefas*", portatrice di mali e connotata in modo negativo. D'altra parte, nelle *Troiane* di Seneca, la prospettiva sembra cambiare, rivelando una Elena che è consapevole di essere destinata a compiere azioni malvagie, ma che non è convinta della sua natura.

Il testo delle *Heroides* di Ovidio ha poi svolto un ruolo di grande importanza, testimoniando il mito di Elena in una chiave elegiaca che successivamente è stata ampiamente ripresa durante il Medioevo e il Rinascimento. Nel XII secolo il *Roman de Troie* inserisce la vicenda troiana in un contesto cavalleresco e di amor cortese, mistificando molti degli elementi originali dell'epopea omerica. Da qui, si è deciso di seguire le tracce del mito nelle pitture profane soprattutto realizzate durante il primo Rinascimento, principalmente a Firenze e Verona. L'episodio è attestato soprattutto nel genere della decorazione domestica, nella pittura di mobilio (cassoni o altro). È importante notare che nella maggior parte dei casi analizzati successivamente, l'episodio raffigurato è sostanzialmente quello del *Ratto di Elena*, sorvolando sugli altri momenti legati alla vita dell'eroina, ampiamente rappresentati in epoche precedenti.

Sempre riguardo ai cassoni, colpisce il collegamento tra il tema profano del mito di Elena e un manufatto destinato a una collocazione privata, soprattutto nuziale, come i cassoni. Nonostante la scena del ratto non rappresenti un esempio canonico di amore coniugale e manchi delle caratteristiche moralizzanti riscontrabili in altri miti, è comunque un tema frequente all'interno di questa produzione, dove assume evidentemente un carattere moraleggiante.

Inoltre, è rilevante osservare come la maggior parte delle rappresentazioni successive sia strutturata secondo uno schema iconografico consolidato. A partire dal disegno di Raffaello sul *Ratto di Elena* e dal lavoro del suo incisore Marcantonio Raimondi, si è avviata una produzione che ha adottato tale modello, non solo tra gli incisori, ma anche nella pittura e nelle arti applicate. Ad esempio, sono stati prodotti notevoli esemplari di piatti in maiolica raffiguranti il ratto, seguendo sempre lo stesso schema.

Tuttavia uno degli esempi richiamati ci può essere d'aiuto come spunto per una riflessione. Alla (Fig. 37) è riportato un piatto raffigurante il *Ratto di Elena*, tuttavia lo schema iconografico non è quello che deriva da Raffaello: Elena si trova sì cinta da un uomo che sta cercando di portarla via, ma questa volta il suo gesto non è di rassegnazione e remissività, poiché le sue braccia sono aperte e rivolte verso l'alto, in un gesto di stupore e paura allo stesso tempo, quasi stesse cercando di scappare o liberarsi. Questo motivo ricorda lo schema attestato anticamente nella pittura vascolare, si veda ad esempio il cratere a figure rosse (Fig. 21) conservato al Louvre e risalente al 460-440 a.C. in cui la posizione delle braccia aperte di Elena è molto simile. Si tratta di una ripresa che non è possibile circostanziare altrimenti allo stato degli studi e che potrebbe anche rientrare in quel concetto di "persistenza della tradizione" non consapevole già elaborato dagli studi e ampiamente attestato.

La fortuna del ratto di Elena si allarga all'ambito internazionale, grazie anche al lavoro di Francesco Primaticcio presso Fontainebleau, che ha contribuito alla diffusione del mito e del modello iconografico.

In generale possiamo affermare che il mito di Elena si è prestato nel corso della storia a diverse interpretazioni, non solo dal punto di vista figurativo ma anche letterario, per come la sua fama è stata trasmessa nel tempo e nei diversi contesti culturali. Il giudizio sulla sua figura ha subito nel corso della storia delle oscillazioni: fu in certi periodi rivalutata da alcuni autori, e colpevolizzata ulteriormente da altri. Ciò che in ultima analisi

si può far notare su questo personaggio complesso è che Elena incarna uno degli archetipi della figura femminile nel mondo greco, poiché come Pandora, anche lei è il καλὸν κακὸν²¹⁹, «il bel male». Seguendo infatti la versione del mito presente nei *Kypria* (che pur essendo posteriore fa confluire alcuni caratteri più arcaici rispetto alla versione omerica) è esplicitato come la nascita di Elena sia finalizzata a scatenare la guerra di Troia. La sofferenza portata sulla terra proviene dal compiersi di un volere superiore, in cui Elena in quanto donna è foriera di sofferenza intesa come punizione.

Questa analisi della figura intesa come archetipo del male è stata riportata da Karoly Kerényi²²⁰, mettendo in luce come la concezione di femminilità nel mondo arcaico sia strettamente collegata all'idea di miseria del destino umano, di sofferenza da accettare.

Uno tra gli obiettivi che hanno sotteso alla stesura dell'elaborato è stato proprio il desiderio di riflettere su una figura del mito la cui fortuna è andata variando nel tempo, e oggi ha assunto caratteri proverbialmente negativi.

Tra gli intenti c'è sicuramente quello di proporre una riflessione sul tema del femminile che parte dalla figura emblematica di Elena, detta da Kerényi in una fortunata espressione «la più bella donna e il più grave destino».

Il mito non si limita a essere un prezioso strumento per esplorare il mondo antico, ma può svolgere un ruolo significativo nel suscitare riflessioni e offrire nuove prospettive sulla realtà contemporanea. Attraverso la sua capacità di adattarsi al presente, il mito si rende attuale e invita a uno sguardo innovativo sulle correnti questioni di genere.

²¹⁹ Hes. *Theog.*, vv. 585

²²⁰ K. Kerényi, *Miti e Misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 33-49

Apparato iconografico

Nascita di Elena



Fig.1 Kadmos, cratere a figure rosse, 410-400 a.C, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 2 Nikias, cratere a figure rosse, 410-400 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig.3 Xenotimos, kylix a figure rosse, 430-425 a.C., Boston, Museum of Fine Arts



Fig.4 Polion, cratere a figure rosse, 450-400 a.C, Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität



Fig.5 Cratere a figure rosse, IV sec a.C, Bari, Museo Archeologico



Fig.6 Gemma in corniola, I sec a.C- I sec d.C., Hannover, August Kestner Museum

Ratto di Elena per parte di Teseo



Fig.7 Cratere a figure nere, 735 a.C., Londra, British Museum



Fig. 8 Cratere a figure nere, 680 a.C., Parigi, Musée du Louvre



Fig.9 Brygos, Kylix a figure rosse, 500-450 a.C., Firenze, Museo Archeologico



Fig.10 Pelike a figure rosse, 450-400 a.C., Monaco, Glyptotek



Fig.11 Polygnotos, Skyphos a figure rosse, 476-460 a.C., Mississipi, University of Mississipi Museum



Fig.12 Cratere a figure rosse, 460-440 a.C., Kiel, Kunsthalle

Persuasione di Elena



Fig.13 Anfora a figure rosse, 430-420 a.C., Berlino, Staatliche Museum



Fig.14 Hydria a figure rosse, 380-370 a.C., Berlino, Staatliche Museum



Fig.15 Bassorilievo romano, II-I sec a.C., Napoli, Museo Archeologico



Fig.16 Rilievo su terracotta, 490-325 a.C., Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität



Fig.17 Pittura parietale, III Stile Decorativo parietale, Pompei, Casa del Sacerdote Amandus



Fig. 18 Pittura parietale, II Stile Decorativo parietale, Napoli, Museo Archeologico

Il ratto di Elena in età classica



Fig.19 Makron e Hieron, cratere a figure rosse, 490-480 a.C., Boston, Museum of Fine Arts



Fig.20 Lekythos a figure rosse, 460 a.C., San Pietroburgo, Hermitage



Fig. 21 Cratere a figure rosse, 460-440 a.C., Musée du Louvre



Fig.22 Triptolemos, skyphos a figure rosse, 500-475 a.C., Berlino, Staatliche Museum

Fonti iconografiche medievali e rinascimentali



Fig. 23 *Roman de Troie*, San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale Russa, ms Fr. F.V.XIV. 3, pergamena, 415 x 280 mm



Fig. 24 Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia), *Ratto di Elena*, c. 1426-1486, Praga, Narodna Galerija, tavola, 40 x 48 cm



Fig. 25 Apollonio di Giovanni, *Ratto di Elena*, c. 1435-1465, s.l., tavola, misure sconosciute



Fig. 26 Domenico di Michelino (Domenico di Francesco), *Ratto di Elena*, c.1450, Cracovia, Castello Reale di Wawel, tavola, 43,4 x 50,5 cm



Fig. 27 Benozzo di Lese (Benozzo Gozzoli), *Ratto di Elena*, c. 1437-39, Londra, National Gallery (ultima localizzazione), tavola, 51 x 60,8 cm



Fig. 28 Liberale da Verona, *Ratto di Elena*, c. 1473, Avignone, Musée du Petit Palais, olio su tavola di pioppo, lamina d'argento, 40 x 110 cm



Fig. 29 Zenone Veronese, *Ratto di Elena*, c. 1525-1530, Verona, collezione privata, tela, 114 x 286 cm



Fig. 30 Zenone Veronese, *Cavallo di Troia*, c. 1525-1530, s.l., tela, 118 x 284,5 cm



Fig.31 Zenone Veronese, *Ratto di Elena*, c. 1484-1555, Londra, British Museum, inv. n. 1891,0713.17, disegno su carta, 162 x 83 mm

Il Ratto di Elena in età moderna



Fig.32 Raffaello Sanzio, *Ratto di Elena*, 1515, Bakewell, Chatsworth House, inv. n. 903, penna su disegno a stilo su carta, 262 x 356 mm



Fig. 33 Raffaello Sanzio, *Battaglia di Ostia*, 1514, Città del Vaticano, Musei Vaticani, affresco



Fig.34 Marcantonio Raimondi, *Ratto di Elena*, 1516-20, Vienna, Albertina, inv. n. DG1970/425
incisione a bulino su carta, 296 x 424 mm



Fig.35 Marco Dente, *Ratto di Elena*, 1515-27, copia da Marcantonio Raimondi, Londra, British Museum, inv. n. H, 745, incisione a bulino su carta, 418 x 291 mm



Fig.36 Francesco Xanto Avelli, *Piatto con il Ratto di Elena*, 1534, Los Angeles, Getty Center, diam. 46,1 cm



Fig. 37 Anonimo, *Ratto di Elena*, 1540-80, Torino, Palazzo Madama, piatto in maiolica, diam. 36,5 cm



Fig.38 Anonimo, *Ratto di Elena*, c. 1520-25, San Pietroburgo, Hermitage, piatto in maiolica, diam. 24,5 cm



Fig.39 Giulio Romano, *Ratto di Elena*, 1539-40, Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia, affresco



Fig.40 Francesco Primaticcio, *Ratto di Elena*, c. 1540-55, Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum, inv. n. BM 76, tela, 155,6 x 188,6 cm



Fig.41 attr. alla cerchia di Primaticcio, *Ratto di Elena*, s.d., Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. n. 5870, penna e inchiostro bruno su traccia a matita nera con lumeggiature, su carta a lavaggio marrone, controfondato, 242 x 262 mm

Bibliografia

M. Amaturò, L. Ventura, I. Marelli, A. Cicinelli, *Zenone Veronese: un pittore del Cinquecento sul lago di Garda*, San Giovanni Lupatoto : EBS, 1994.

D. Ambaglio, *L'opera storiografica di Ellanico di Lesbo*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1980.

E. Arcolaci, *Studi sulle Eroidi di Ovidio*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1923.

M. Armino, *El Roman de Troie: libro de estudios*, Madrid: A. y N., 2004.

Teogonia, Esiodo. Introduzione, traduzione e note, a cura di G. Arrighetti, Milano, BUR Rizzoli, 2004.

Giulio Romano, Pittore, architetto, artista universale, Studi e ricerche, atti del convegno internazionale (Mantova, Palazzo Ducale 14-15 ottobre 2019; Roma, Palazzo Carpegna 16-18 ottobre 2019), a cura di P. Assmann, S. L'Occaso, M.C.Loi, F. Moschini, A. Russo, M. Zurla, Quaderni degli Atti 2019-2020, numero speciale allegato agli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca.2019-2020.

Lisia, I, 32, in *Apologia per l'uccisione di Eratostene: epitafio*, a cura di G. Avezzù, Padova, Antenore, 1985

A Ballarin *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I. D'Este : analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino / a cura di Alessandro Ballarin*, Cittadella, Bertinello artigrafiche, 2002.

G. Basta Donzelli, *La colpa di Elena: Gorgia ed Euripide a confronto in Gorgia e la Sofistica*, Atti del Convegno Internazionale (Lentini-Catania 12-15 dic. 1983) "SicGym" 38, 1985.

La Tebaide di Stazio, a cura di C. Bentovoglio d'Aragona, R. Rabboni, Roma, Salerno, 2000.

Bettini M., Brillante C., *Il mito di Elena, immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002.

C. Biuso, *Ovidio, Saggio critico*, Palermo, Morvillo, 1880.

F. Bölte, *Realencyclopädie V A 2* (1934), s.v. «*Therapne*», coll. 2357-59.

I Bragantini, V. Sampaolo, L. Spina, *La pittura pompeiana*, Electa, Milano, 2009.

A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Roma, Editori Riuniti University press, 1969.

F. Brommer, Theseus. *Die Taten der griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

Omero, *Iliade*, ed. a cura di R. Calzecchi Onesti, F. Codino, Torino, Einaudi, 1980.

Omero, *Odissea*, ed. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1981.

Esiòdo, *Tutte le opere e i frammenti: con la prima traduzione degli scolii*, C. Cassanmagnago, Milano, Bompiani, 2009.

Le Troiane, Lucio Anneo Seneca, a cura di F. Caviglia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

L.L. Clader, *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden, Brill, 1976.

Primaticcio, Un bolognese alla corte di Francia, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà 30 gennaio-10 aprile 2005) Milano, 5 Continents Editions, 2005.

F. Corsaro, *Variatio in imitando nelle Troades di Seneca: la saga di Polissena*, in *Siculorum Gymnasium*, 1991.

W. Crooke, *The Lifting of the Bride*, in «Folk-Lore», 13 (1902), pp. 25-51.

A De Marchi, *Favole antiche e addomesticate: il Rinascimento privato dei veronesi*, introduzione a M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 15-17.

C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Firenze, Edizioni d'arte Il fiorentino, 1967.

L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin, 1966.

B. C. Dietrich, *The Origins of Greek Religion*, Berlin - New York 1974.

V. Farinella, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere. Da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano: Officina Libraria, 2014.

Fitzwilliam Museum Handbooks, *Italian maiolica*, Cambridge, University press, 1997.

Euripide, *Elena*, 582, 666-68, in *Elena, Euripide. Introduzione, traduzione e note*, a cura di M. Fusillo, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

E. Gombrich, *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen Through the Eyes of a Humanist Poet*, in *Norm and Form*, London, Phaidon, 1966.

R. Hampe, *Sagenbilder* 80 n.1., in L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus, I*; Zurich ; Munchen : Artemis, 1988.

C. Hess, *Italian Maiolica, Catalogue of the Collection*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1988.

Quinto Smirneo, in *Posthomerica*, a cura di N. Hopkinson, London, Harvard University press, 2018.

G. Huges, *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, London: Art books international, Polegate, Starcity, 1997.

Pompei, pitture e mosaici. 1: Regio I., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1990.

Plutarco, *Vite Parallele*, in *Antologia delle Vite Parallele*, a cura di A. Izzo d'Accini, Roma, O Barjes, 1960.

M.R. Jung, *La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle, Francke, 1996.

L. Kahil, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV, 1 *Eros-Herakles et addenda Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occidentali), Erechtheus, I*; Zurich ; Munchen : Artemis, 1988.

K. Kerényi, *Miti e Misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.

E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello, i Disegni*, Firenze, Nardini Editore, 1983.

Stesicoro, frammenti con traduzione a fronte, a cura di P. Lerza, Genova, Il Melangolo, 1982.

Eneide, Virgilio, a cura di D. Lippi, Fidenza, 2015.

R. Longhi, *Un apice espressionistico di Liberale da Verona*, in « Paragone », 65 , 1955, pp. 3-7, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969* , Firenze 1978 , pp . 135-139. (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi , X).

Opere di Isocrate, a cura di M. Marzi, Torino, UTET, 1991.

J. Miziołek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademi Nauk, 1996.

Ecateo di Mileto. Testimonianze e frammenti, a cura di E. Moscarelli, Reggio Calabria, La città del sole, 2006.

M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, München 1967.

C. Nusch, *Apolgía y apoteosis en Helena de Euripides*, Universidad Nacional de La Plata y Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires, 2019.

D. L. Page, *The Classical Review*, Vol. 6, No.3/4, Cambridge University Press 1956.

E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in medieval Art*, Metropolitan Museum Studies, 1933.

B. Petrucci, *Panorama della incisione italiana, il '500*, Roma, Bestetti, 1964.

Idilli, Teocrito, a cura di V. Pisani, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1946.

M. Pittalunga, *Incisione Italiana nel Cinquecento*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1928.

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol, IV: Sophocles: Editio Correctior Et Addendis Aucta. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co, 1999.

V. Romani, *Primaticcio pittore e disegnatore*, in *Primaticcio, Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra a cura di D. CORDELLIER (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Ppodestà 30 gennaio-10 aprile 2005), Milano, 5 Continents Editions, 2005, pp. 21-35.

A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes*, Heidelberg, 1995.

P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1915.

M. Scott, *Philos, Philotes and Xenia*, in «Acta Classica», Vol. 25, 1982.

Erodoto, Storie. Edizione integrale, a cura di Piero Sgroj, Milano, Newton Compton Editori, 2021.

Libro 3: la Laconia, Pausania, a cura di M. Torelli, D. Musti, Milano, Mondadori, 2008.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libreria, 2018.

Sappho et Alcaeus fragmenta, a cura di Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Athenaeum-Polak & van Genneep, 1971.

T. Voronova, A. Sterligov, *Manoscritti miniati dell'Europa Occidentale: sec. 8.-16. : nella Biblioteca nazionale di Russia di San Pietroburgo : Francia, Spagna, Inghilterra, Germania, Italia, Paesi Bassi*, Rimini, Gulliver, 1997.

M.L. West, *Immortal Helen*, London 1975.

S. Wide, *Lakonische Kulte*, Leipzig, 1893.

F. Zeri, *Note su quadri italiani all'estero, III. - Un Ratto di Elena di Zenone Veronese*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, gennaio- marzo, pp . 26-30, ripubblicato, in *Giorno per giorno nella pittura, IV. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino 1994. pp. 91-92.

Sitografia

Amphitruo, Treccani, Enciclopedia Online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/amphitruo/>

Giulio Giannelli, Dionisie, Treccani, Enciclopedia Italiana, 1931 https://www.treccani.it/enciclopedia/dionisie_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Mura, *Il mito di Elena tra filosofia, retorica e teatro. Stesicoro, Euripide e Gorgia*, 2015 https://lnx.mthi.it/wp-content/uploads/2016/01/mito_di_elena_saggio

Nemesi, Treccani, Enciclopedia Online, <https://www.treccani.it/vocabolario/nemesi/>

Pausania, Treccani, Enciclopedia Online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/pausania>