

Walter Lapini

L'Elena di Euripide, i porti chiusi e la fiamma pilota

ABSTRACT The essay deals with the translation of Euripides' *Helen*, made for the theatrical season INDA 2019 (Greek Theatre of Syracuse), staged and directed by Davide Livermore. The author briefly describes the criteria he followed and offers his personal reading of the key characters of the play (Helen, Menelaus, Theoclymenus). The underlying contention is that theatrical translation is usually more negatively conditioning than positive, on staging. While the translator who works well may not make decisive contributions to the success of the show, the one who works badly usually causes very serious damage. Hence the need for the translation to be simple, functional, and, where necessary, flexible, without any showing off and self-promotion by the translator.

KEYWORDS Euripides, Helen, Translating drama.

In una Siracusa ideale il traduttore lavorerebbe gomito a gomito con il regista, con gli attori e con gli scenografi. I quali si consulterebbero su ogni battuta e su ogni dettaglio, provando e riprovando per sei mesi in un *brain storming* permanente, fra idee che sprizzano, calici levati e Alcibiadi che irrompono. La realtà è ben diversa. In sei mesi un regista può essere impegnato in tre, quattro lavori. E gli attori lo stesso. E quanto al traduttore, spesso tradurrà *per intervalla*, senza riscontri, a beneficio di interpreti che ancora non conosce e di un pubblico che non conoscerà mai. Del resto il prodotto non esce peggiore se ciascuno realizza il suo pezzo e lo spedisce all'assemblaggio finale. Si chiama professionalità. E personalmente credo più alla professionalità che al mito del gruppo sinergico, del processo *step by step* e delle pedagogie sequenzialistiche, che con il loro insistere su organicità, progetto, programmazione, si dimostrano disperatamente ignare delle leggi con le quali il cervello umano progetta e realizza. Infine bisogna tenere presente che nel teatro la scena e la scrittura non contano affatto metà e metà. La traduzione sta alla scena come gli organi interni al corpo umano: ci si accorge che esistono solo quando smettono di funzionare. Il traduttore non deve esibirsi, ma lavorare nell'ombra, farsi vedere il meno possibile, ricordando che il danno che una riscrittura scadente può

provocare è immensamente più grande dei vantaggi che si ricavano da una riscrittura anche strabiliante. Questa è la regola. Poi ci sono naturalmente le eccezioni.

Ho lavorato sull'*Elena* di Euripide come su una versione di Senofonte: carta, penna, il vecchio Rocci sul tavolo, il telefono staccato. Non ho letto le traduzioni altrui se non dopo aver fatto la mia¹. Ho epurato i «me infelice», gli «o donna», gli «ahi ahi» e altri emoticons dello stesso genere. Ad alcuni personaggi ho fatto usare il voi, ad altri ho fatto dire «pfui» e «cavoli tuoi»; mai però perché volessi stupire o adottare una poetica o affermare una teoria, bensì perché mi pareva che nel tale punto ci stesse bene la tale cosa. Semplicemente. E quando il diavolo e l'angelo mi parlavano all'orecchio, l'uno elogiando la parola brillante, l'altro la parola fedele, credo e spero di avere sempre fatto la scelta più sensata e umile².

Mi sono accostato a questo lavoro con deferenza e timore: deferenza verso una tradizione filologica ed ermeneutica secolare, sofisticata, raffinata (basti ricordare per gli ultimi cinquant'anni i commenti di Dale 1967, Kannicht 1969, Burian 2007, Allan 2008); timore per gli infiniti tormenti, per l'infinita *Nachdenklichkeit* a cui l'opera del traduttore forse più di ogni altra si presta³.

Tante cose si possono vedere nell'*Elena*, ma soprattutto due: uno 'studio' su realtà e *doxa*, sul mobilismo, sullo scorrere delle cose, sulle labili identità. Di qui l'insistenza sull'aeriforme, sul trasparente, sul νεφελοειδές, sull'οὐρανοειδές, sull'apparire e sul dissolversi. E poi c'è il tema della guerra, immateriale anche questo, ma in un altro senso: immateriale perché illusorio, in quanto i famosi

¹ Con particolare attenzione ho collazionato le traduzioni di Diano 1970, Pontani 1977, Albini 1982, Barone 1995, Fusillo 1997, Way 1912, Grégoire 1950 e 2007, Michie, Leach 1981 (la migliore, la più esatta), Vivante Zweig 1999, De Cuenca 1979, Kovacs 2002 e Kannicht 1969 (le parti tradotte nel commento, non poche); ho fatto un uso saltuario di Romagnoli 1931, Lattimore 1958, Fernández Galiano 1986, Musso 2001, Burian 2007, Calderón Dorda 2007, Tonelli 2007, Amiech 2011, Wilson 2016, Torrano 2017.

² Ho però adottato soluzioni anche molto violente – d'altronde un testo teatrale non si può recitare con le *cruces*: una decisione va presa sempre. È il caso, per esempio, della chiusa del secondo stasimo: la mia resa, «che dalla bellezza tutto dipenda / non è pio pensiero / neanche per la donna più bella», va per una strada in parte già battuta da altri (Conacher 1967, p. 301; Blondell 2013a, p. 215, ecc.), ma non corrisponde a nessun testo esistente, almeno per ora. I codici trasmettono εὖ δέ νιν / ὑπέρβαλε σελάνα / μορφῇ μόνον ἡῦχαις (vv. 1366-1368), che non dà senso. In attesa di tornare sulla questione in altro momento, segnalo le due ricostruzioni che, pur nella radicale diversità, esprimono una compiuta e organica lettura del passo: quella di Battezzato 2013 e quella di Beltrametti 2017. Per una rassegna delle altre principali posizioni critiche si vedano Assan-Libé, Stathopoulos 2017.

³ In un futuro spero non lontano la mia traduzione sarà pubblicata da Rusconi, con materiale prefatorio mio proprio e di Margherita Rubino, e con note di Federica Boero. Non sarà più una traduzione per spettatori, ma per lettori, e molto cambierà rispetto all'assetto attuale; in certi punti non resterà pietra su pietra.

Τρωϊκά sono stati combattuti per un fantasma, per il nulla⁴. Se modernamente l'*Elena* ha avuto poche, anzi pochissime rappresentazioni, la ragione secondo me non va cercata tanto nella lunghezza e complessità del plot, quanto nella difficoltà di immaginare una formula che tenesse insieme anche sulla scena queste due metà dell'immateriale. Ci volevano i superpoteri di Livermore, signore della *mixis*, per trovare la chiave. Certo non dovrei essere io a fare di questi elogi, e infatti me li sono rigorosamente vietati per tutto il tempo in cui ho fatto parte della squadra. Ma ormai di conflitti di interesse non ne esistono più. Resta da dire qual è la chiave. La chiave è l'ὕψον, in tutte le accezioni che il dito incontra scorrendo le righe del vocabolario. Il regista ha catturato questa sostanza volatile spargendola sul palco sotto forma di acque, riflessi, specchi, luminescenze, scambi di sesso, viaggi nel tempo. Una trovata maestra, spiazzante e di audacia aristofanea, come l'unguento di tregua che Diceopoli tiene nella boccetta.

Mi è stato chiesto se ho sofferto di non sapere in anticipo quali attori avrebbero dato il volto e la voce ai personaggi della mia traduzione. In un primo tempo sì. E confesso di aver molto fantasticato, cercandomi da solo i modelli che non avevo: Rossana Podestà nell'*Elena* di Robert Wise del 1956⁵; Liz Taylor in un *Faust* del 1967⁶, l'Elena nera del *Faust* di Castellani del 1977, la Diane Kruger di *Troy*⁷. Ma la fantasia opera secondo leggi misteriose: parte alla ricerca delle dee e torna indietro con una fidanzata di Dylan Dog, un disegno di Manara, la fiamma del liceo. E infatti le dee non mi hanno parlato, questo *amor de lonh* non ha prodotto nulla. Del resto è ingenuo credere che lo schema pittore-modella possa funzionare anche nella delineazione di una figura letteraria. E quando pure funzionasse in generale, non funzionerebbe nel nostro caso, visto che Euripide dà a Elena la psicologia di Andromaca, o di Penelope⁸; ne fa una donna che aspira borghesemente a tornare a casa, maritare la figlia, godersi i beni; una donna pratica, solida, davanti alla quale nessuno

⁴ A parole semplici, e con la profondità dei timidi, l'interprete del *therapon* di Menelao, nell'informale intervista che segnalo qui sotto, coglie esattamente il nesso fra l'inconsistenza della guerra e l'inconsistenza delle certezze filosofiche: <https://www.youtube.com/watch?v=gTsR3ajEUFQ>.

⁵ Retrodatato talvolta al 1955, che fu l'anno di produzione (mentre l'uscita effettiva fu nel 1956): cfr. Vivante Zweig 2013, p. 20 n. 6.

⁶ Altro importante filone delle rappresentazioni moderne di Elena è notoriamente quello di Faust: cfr. Maguire 2009, pp. 142 sgg.; capitolo *Helen and the Faust tradition*.

⁷ Cfr. Blondell 2013b, soprattutto p. 67, dove sono spiegate le ragioni che portarono a scritturare la Kruger.

⁸ Evidente un po' ovunque e da sempre riconosciuta nell'*Elena* l'*imitatio Odysseae*: si vedano fra gli altri Goguel 1882, p. 13; Segal 1971, p. 579; Austin 1994, pp. 156-157; Boyd 1998, p. 4; Eisner 1980, *passim*; Inglese 2008, p. 59 n. 13; ma soprattutto, e specificamente, Lange 2002, pp. 127 sgg.

cade in estasi, né Teucro né Menelao⁹. Il poeta stesso non si spreca troppo in descrizioni: una chioma bionda, un piede delicato, una caviglia ben fatta. Ed è tutto¹⁰. Andare oltre – come pure qualcuno ha fatto – sarebbe mitomania, pigmalionismo¹¹. Bisogna rassegnarsi all'evidenza che, fra tutte le Elene, quella di Euripide è la meno Elena di tutte.

Menelao è invece un personaggio dai tanti volti: pesce fuor d'acqua nella scena dei vv. 437-464, allorché si fa malamente strapazzare dalla vecchia portinaia¹²; patetico e alfieriano nel momento in cui minaccia il suicidio; scialbo comprimario durante la progettazione del piano di fuga, tutto farina della perspicace moglie; valoroso e deciso quando fa piazza pulita della ciurma di Teoclimeno. Ai nostri giorni l'unità del carattere è il valore supremo. Non così nel teatro antico, dove, in caso di conflitto fra la coerenza del personaggio e la riuscita della scena, prevaleva la scena. In una certa misura ragionano così anche quei traduttori che esasperano nel senso del grottesco l'episodio della portinaia, senza considerare che certe caratterizzazioni, se spinte troppo oltre, diventano, per la nostra sensibilità, irreversibili. Immergere troppo a lungo il Menelao della *begging scene* in una bagna clownesca e trasformare la portinaia in una sconcia vaia assa toglie credibilità ai loro atti ulteriori, eroici nel caso di lui, resipiscenti nel caso di lei (vv. 481-482)¹³. Lo spiritello della

⁹ Nell'*Andromaca*, Euripide fa allusione al *lapsus ensis* di Menelao di fronte al seno esposto di Elena (vv. 629-630). Marshall 2014, p. 269, ipotizza che nell'*Elena* Euripide avrebbe potuto dare forma scenica al vecchio mito. Ma è un'ipotesi e nulla più (la spada comunque c'è: Menelao entra in scena armato).

¹⁰ Tutti e tre gli aggettivi (v. 1224 ξανθός; v. 1528 ἄβρός; v. 1570 εὐσφυρος) sono applicabili a qualunque donna. Ma è ovvio: la bellezza sovrumana non si descrive.

¹¹ Ormai è fittissima, del resto, anche la pattuglia degli psicanalisti a distanza, determinati a togliere il personaggio dalle mani di Euripide per riplasmarlo a loro gusto, indovinando in Elena gli antichi vizi sotto l'aria da madonnina infilzata. Essi affermano che Elena non è realmente cambiata: sotto sotto è sempre la maliarda di prima: Galeotti Papi 1987, p. 36; Voelke 1996, p. 295; Torrance 2009, p. 6; Luppi 2011, p. 13; Blondell 2013a, p. 205. Particolarmente accaniti Kuiper 1926, Schmiel 1972, Morin 2003, Davis 2009.

¹² Ritengo sbagliato insistere troppo sulla comicità di questa scena, sulla quale concordo invece con l'analisi di Brown 2008, p. 8; e soprattutto di Podlecki 1970, p. 403: abbiamo di fronte un eroe omerico catapultato in una situazione che non è la sua, in un mondo che non è il suo; e che però, in progresso di tempo, come accade anche agli altri personaggi, migliora e si nobilita: cfr. Zuntz 1960, p. 222; Dunn 1996, p. 151; e a suo modo Michelini 1987, p. 121.

¹³ Agli anti-elenisti (cfr. nota 11) fanno riscontro, non meno numerosi, gli anti-menelaisti, divisi in varie correnti (ne fa una lista Torrance 2009, p. 1 n. 5). C'è il filone *miles gloriosus* (Griffith 1953, p. 37; Karsai 2006, p. 17; Caspers 2011, p. 69), il filone stupidità (Vellacott 1975, p. 150; Arnott 1990, p. 15; Holmberg 1995, p. 35; Wright 2005, p. 198; Maguire 2009, p. 72), il filone buffonesco (Conacher 1967, p. 293; Galeotti Papi 1987, p. 39; Foley 2006, p. 467), ecc.; filoni che naturalmente possono presentarsi anche tutti insieme. Articoli interi sono stati costruiti intorno agli insulti contro Menelao. Come ho spiegato nella nota precedente, io mi riconosco di più nelle posizioni moderate di Podlecki 1970, al quale potrei aggiungere Wolff 1973 e Dirat 1976. Parti-

commedia ogni tanto esce e fa il suo numero, ma poi deve tornare nell'angolo e restarci¹⁴.

Infine Teoclimeno. Sembra il tipico personaggio sfuggito di mano all'autore. La *pièce* ne parla regolarmente male. Dal v. 276 si apprende che è un tiranno; dal v. 155 che è crudele; dal v. 1018 che è pazzo¹⁵; dai vv. 542, 1021 e 1054 che è empio. Eppure venera il padre, a tal punto che per tenerselo vicino lo ha sepolto poco fuori dalla reggia; rispetta il diritto dei supplici, tant'è che non cerca di prendersi Elena con la forza; non esulta alla notizia che Menelao è morto, anche se è una notizia gradita per lui (anzi risolutiva, perché gli permette di sposare la straniera senza tradire l'impegno di Proteo)¹⁶; è tollerante con i servi incapaci (al v. 1172 dice «dovrei ammazzarli», dal che si evince che finora non lo ha fatto)¹⁷; ed è infine un *bon perdant*, perché quando i Dioscuri scendono a spiegargli che Elena non può essere sua, egli si rassegna sportivamente e benedice la ricostituita coppia¹⁸. I manuali di letteratura, succubi dei luoghi comuni, descrivono Teoclimeno come una maschera, il tipo del barbaro ottuso e violento¹⁹. Invece è la figura più complessa del dramma²⁰. Menelao parla con Elena il linguaggio della proprietà, dei diritti, dell'impresa familiare²¹; Teoclimeno invece – pur senza le ostentazioni che l'*eidōs* teatrale del resto non permette – parla il linguaggio della premura, persino della tenerezza²². E

colarmente in controtendenza il Dirat, che vede nel Menelao dell'*Elena*, nel quale si combinano elementi romanzeschi e realistici, uno dei personaggi più riusciti e originali di Euripide.

¹⁴ Melodramma, farsa, commedia, dramma satiresco: così è stata definita l'*Elena*. E in molti altri modi: si vedano Schmiel 1972, p. 275; Zuckerberg 2016, p. 209 n. 36, e soprattutto Davis 2009, p. 255.

¹⁵ Il termine usato è *μωρία*, che può essere pazzia amorosa, o anche «sexual intemperance», secondo Allan 2008, p. 257; greve il giudizio di Kuiper 1926, p. 188: «vir stolidus et amore caecatus».

¹⁶ Penso che il v. 1197 sia senz'altro autentico.

¹⁷ Il re risparmia la vita anche al falso marinaio, alias Menelao (cfr. Jansen 2012, p. 340); benché Teoclimeno potrebbe aver deciso di risparmiarlo in quanto, morto Menelao (così crede), i Greci non rappresentano più un pericolo per lui.

¹⁸ Un evidente errore di prospettiva in Segal 1971, p. 585, che nelle parole finali di Teoclimeno non vede l'espressione di un alto sentire, bensì un tocco ulteriore di scherno del poeta verso il giovane re, ingannato da Elena, dalla sorella, dalla *prospolos* stessa, insomma da tutte le donne del dramma.

¹⁹ Bordate di insulti anche contro Teoclimeno: cfr. Eisner 1980, p. 34; Blondell 2013a, p. 202; Skouroumouni Stavrinou 2015, p. 116, ecc. Particolarmente pesanti la Pippin Burnett: «cruel despot», «villain», «cynic», «impious» (1960, p. 157), e il Segal: «ogre-like», «Caliban», «loutish», «sanguinary» (1971, pp. 559, 587, 603, 607).

²⁰ E molti studiosi infatti ne parlano con comprensione, per non dire simpatia: cfr. Dingelstad 1865, p. 43; Schmiel 1972, pp. 290-291; Galeotti Papi 1987, p. 35 e n. 15; Boedeker 2017, pp. 250 sgg.; la Baconicola-Ghéorgopoulou 1997 ne tessè addirittura una specie di elogio (1997, p. 52).

²¹ L'«erotic love» fra i due è ormai spento; resta solo la «conjugal loyalty» (Wright 2005, p. 12 e n. 35).

²² La maggior parte degli studiosi, viceversa, vede in lui solo ossessione, passione cieca per

ciò ci spinge a riconsiderare con attenzione le lunghe scene (vv. 1193-1300; 1390-1440) in cui questo giovane ingenuo re viene preso in mezzo dai due sposi diabolici che si parlano per allusioni, e che in ciò fare attirano anche lui nel circuito dei doppi sensi, inducendolo a prefigurarsi da solo, con una serie di frasi malauguranti e maldestre, un futuro di fallimento e di rovina²³. Gli Ateniesi seduti a teatro avranno giocondamente riso sul barbaro gabbato, avranno apprezzato l'ingegnosità del dialogo *ad excludendum*, e avranno guardato al trionfo di Elena e Menelao come al ripristino di un ordine naturale. Ma al lettore moderno viene fatto di credere che Teoclimeno soccomberà perché da qualche parte sta scritto che i barbari, gli estranei e i diversi devono soccombere sempre; che la loro superiorità non può essere che passeggera, in quanto non c'è prosperità o altezza di successo che ci riscatti dal peccato originale di non appartenere alla razza giusta²⁴. Ecco il motivo per cui le scene a tre, con i loro messaggi in codice, le loro allusioni, mandano questi lividi bagliori da *Blood simple*. Il pensiero che la vittima non sia degna di una totale simpatia non allevia il senso di pena, anzi lo rende più acuto.

Il Teoclimeno di Davide Livermore è diverso dal mio e da qualunque altro. È un damerino del Settecento, gestoso e vanesio, uno che potrebbe vendere l'anima per avere Elena e il giorno dopo giocarsela a dadi. Gli inganni della *metis*, la lenta circuizione ai suoi danni, perdono il loro aspetto minaccioso; si sente che non c'è trappola da cui non potrebbe uscire con un'alzata di spalle. E così quando arriva, anche per lui, la sofferenza vera dovuta all'umiliazione e alla perdita, essa ci coglie quasi di sorpresa. Non si può non ammirare la novità, la totale purezza di questo Teoclimeno. L'impossibilità di lavorare insieme e paritariamente è stata, in questo caso, provvidenziale: il Teoclimeno del traduttore e il Teoclimeno del regista si sarebbero fatalmente contaminati e *quindi* deteriorati.

Tale reinterpretazione, diciamo pure *reinvenzione* di Teoclimeno, non è ovviamente senza conseguenze. Lo spettatore intuisce che nessuna responsabilità ideologica o filosofica potrà mai posare sulle spalle del simpatico bellimbusto. Ma neppure si potrà amputare la *pièce* di uno dei suoi temi centrali: la storia di un inferiore che non può competere; che si illude, che ci prova, ma non può,

Elena: cfr. Kuiper 1926, p. 188 (già menzionato sopra, nota 15): «amore occaecatus»; inoltre Sansone 1985, p. 24; Pucci 1997, p. 56; Zeitlin 2010, p. 270; Allan 2008, pp. 156, 164-165, 257, 283, 290-291, ecc.

²³ Anche ai vv. 1423-1424 secondo me si coglie un doppio senso; un doppio senso di particolare crudeltà, peraltro (cfr. Lapini 2019b).

²⁴ Documenti e analisi su questi *topoi* nello studio, ormai classico, di Edith Hall 1989, *passim*, ma specialmente pp. 160 sgg.

poiché i Greci e i non-Greci sono esseri che abitano mezzi diversi, separati come dal vetro di un acquario. I cittadini e gli stranieri, noi e gli altri, sono derivazioni e applicazioni di una differenza che è molto più profonda, come fra animali e uomini, e fra uomini e dèi: Elena e Menelao si trovano per uno scherzo della sorte nella gabbia del bruto, e ogni mezzo è lecito pur di uscirne²⁵. E se il bruto è un tenerone, se si innamora, peggio per lui.

Solo che Teoclimeno non è un bruto, o un orco, o un Calibano. Anche per lui si pone la questione del diritto, come si era posta per il naufrago Menelao. Perché il giovane re non dovrebbe innamorarsi di una donna che nessuno viene a reclamare? Da qualche parte deve pur levarsi la parola che scioglie questo groppo. La compagnia ha fatto un'interpolazione nei pressi dei vv. 447-448. Menelao giunge al palazzo reale e prega la vecchia *prospolos* di informare i padroni che c'è un bisognoso alla porta: ἄγγελον εἶσω δεσπότηισι τοῖσι σοῖς...; e la vecchia: πικρῶς ἂν οἶμαι γ' ἄγγελεῖν τοὺς σοὺς λόγους, «starei fresca se riferissi le tue parole»²⁶. Nella messa in scena è spuntata la frase «qui da noi i porti sono chiusi». I giornali hanno dato evidenza alla battuta, i recensori l'hanno messa nei titoli. E si è parlato di piacioneria, di espediente per strappare applausi. *Euripide non lo ha detto*. Però ha detto che il naufrago straniero si fa forte di un diritto, e che chi rifiuta di riconoscere questo diritto si pone in conflitto con le regole umane e divine. Non parlo di come stanno le cose oggi, ma di come stavano allora. L'interpolazione sui porti chiusi, ancorché molto *up-to-date*, coglie esattamente il punto; anche più di quanto gli interpolatori stessi potessero pensare.

A prescindere dai porti chiusi e da pochi altri interventi²⁷, e a parte naturalmente gli inevitabili tagli, la mia traduzione dell'*Elena* è stata rispettata in tutto, nel grande e nel piccolo, nella sostanza e nella forma, nei dialoghi e nei cori. Ho sentito scandire Prôteo, Enòmao, Àtreo, nonché Àerope²⁸, nonché Leucìpe-

²⁵ In un'analisi di limpida e profonda intelligenza, Anne Pippin Burnett 1960, pp. 153 sgg. (ma in qualche modo anche Zuntz 1960, pp. 232-233), sostiene che Elena e Menelao giocano con Teoclimeno il gioco degli dèi; un gioco che essi si possono permettere perché sono totalmente innocenti, mentre Teoclimeno è totalmente colpevole. La loro furbizia, la loro cattiveria, il loro cinismo, non costituiscono sacrilegio. Questa linea di ragionamento, nonostante il suo fascino, non convince del tutto, ma se non altro la Pippin Burnett non mistifica i fatti: nella fattispecie, la crudeltà dei comportamenti dei due ritrovati coniugi; una crudeltà che ritengo innegabile.

²⁶ Estremamente incerti in questo verso sia il testo (l'infinito futuro con ἂν non pare accettabile) sia l'interpretazione. Intendo πικρῶς come riferito alla *prospolos* stessa; i più invece riferiscono l'avverbio a Menelao: «staresti fresco se...» ecc.

²⁷ Le altre due interpolazioni che ricordo sono frasi di Teoclimeno ad Elena. Una è «il morto giace, il vivo si dà pace», tratta evidentemente da Albini 1982, pp. 92-93: v. 1216 ὁλωλ' ἐκεῖνος «chi giace giace», e pp. 106-107: v. 1421 τὰ τῶν θανόντων οὐδέν, ἀλλ' ἄλλως πόνος «chi è morto giace, e chi è vivo si dà pace». L'altra è «che pianto greco!».

²⁸ È inutile dire che il greco *ae* non fa dittongo in latino, dove non dà *ae* ma *aē*. Dunque è Àerope

pidi, così come avevo indicato. Mi si diceva: guarda che è un *Monsterwort*, lo casseranno; o diranno Leucippidi. E invece no. Persino Ermione del v. 689, a dispetto della sua contro-intuitività, a dispetto della *Pioggia nel pineto*, è stato pronunciato sdrucchiolo²⁹.

E lì mi sono commosso. Per un accento? Ma un accento non è solo un accento: è la prova del persistere ostinato di un rispetto verso ciò che è appropriato ed esatto; il segno che – nonostante la bassa fortuna degli studi antichi, nonostante l'indifferenza dei ministri, il fuoco amico, l'erostratismo degli emeriti, l'analfabetismo di ritorno di chi confonde Polibio con Tucide e retrodata la Lega Achea di due secoli – la fiamma pilota non è spenta³⁰.

Riferimenti bibliografici

- ALBINI U., FAGGI V., MESTURINI A. M. (a cura di) 1982, *Euripide. Elena; Ione*, Milano.
 ALLAN W. (ed.) 2008, *Euripides. Helen*, Cambridge.
 AMIECH C. (éd.) 2011, *Euripide. Hélène*, Rennes.
 ARNOTT W. G. 1990, *Euripides' newfangled Helen*, «Antichthon» XXIV, pp. 1-18.
 ASSAN-LIBÉ N., STATHOPOULOS I. 2017, *Le deuxième stasimon de l'Hélène et la critique: un point bibliographique*, «Dioniso» VII, pp. 43-68.
 AUSTIN N. 1994, *Helen of Troy and her shameless phantom*, Ithaca-London.
 BACONICOLA-GHÉORGOPOULOU C. 1997, *Femmes partagées par l'Égypte et la Grèce*, «Antiquité Classique» LXVI, pp. 45-54.
 BARONE C. (a cura di) 1995, *Euripide. Elena*, Firenze.
 BATTEZZATO L. 2009, *Dithyramb and Greek tragedy*, in B. KOWALZIG, P. WILSON (edd.), *Dithyramb in context*, Oxford, pp. 93-110.
 BELTRAMETTI A. 2017, «Ti contentavi solo della forma» (*Euripide, Elena* 1368), «Dioniso» VII, pp. 137-156.
 BLONDELL R. 2013a, *Helen of Troy: beauty, myth, devastation*, Oxford.
 BLONDELL R. 2013b, «Third cheerleader from the left»: from Homer's Helen to Helen of Troy, in NIKOLOUTSOS 2013, pp. 51-72.
 BOEDEKER D. 2017, *Significant inconsistencies in Euripides' Helen*, in MCCLURE 2017, pp. 243-257.
 BOYD T. W. 1998, *Recognizing Helen*, «Illinois Classical Studies» XXIII, pp. 1-18.

la forma giusta (Pontani 1977, p. 154; Musso 2001, p. 211, ecc.) e non Èrope (Albini 1982, p. 37; Barone 1995, p. 39, ecc.); stesso caso di Laerte (non Lerte), di Diogene Laerzio (non Lerzio), di *pentekontaetia* (non *pentekontetia*), ecc.

²⁹ Naturalmente lo *sciolus* potrà sempre ricordarci che in greco la parola è accentata sulla penultima: Ἑρμιόνη. Ma una cosa è l'uso, un'altra la regola, che esige Ermione, come Niobe, Antigone, Penélope, ecc.

³⁰ A Federico Condello, Renata Guerra, Gherardo Ugolini, Mario Capasso, Mariella De Simone vada il mio più sincero ringraziamento per avermi coinvolto in una serie di incontri con studenti e colleghi grazie ai quali le mie idee sull'*Elena* e su singoli punti dell'*Elena* si sono precisati e chiariti. Ringrazio Margherita Rubino, consigliera dell'INDA, sia per avermi scelto come traduttore dell'*Elena* sia per il suo affetto di ora e di sempre. Ma a nessuno queste pagine debbono di più che alla θεωνή Francesca Gazzano, mia cara amica e lettrice inarrivabile.

- BROWN P. 2000, *Knocking at the door in Fifth-Century Greek tragedy*, in S. GÖDDE, T. HEINZE (Hrsgg.), *Skenika. Beiträge zur antiken Theater und seiner Rezeption*, Festschrift zum 65. Geburtstag von H.-D. Blume, Darmstadt, pp. 1-16.
- BURIAN P. (ed.) 2007, *Euripides. Helen*, Liverpool.
- CALDERÓN DORDA E. (ed.) 2007, *Eurípides. Tragedias*, vol. VI: *Los Heraclidas; Helena*, Madrid.
- CASPERS C. L. 2011, *Healing speech, wandering names, contests of words. Ideas about language in Euripides*, diss. Leiden.
- CONACHER D. J. 1967, *Euripidean drama: myth, theme and structure*, Toronto.
- DALE A. M. (ed.) 1967, *Euripides. Helen*, Oxford.
- DAVIS M. 2009, *The fake that launched a thousand ships. The question of identity in Euripides' Helen*, in W. WIANS (ed.), *Logos and muthos: philosophical essays in Greek literature*, New York 2009, pp. 255- 271.
- DE CUENCA L. A., GUAL C. G. (edd.) 1979, *Eurípides. Tragedias*, vol. III: *Helena; Fenicias; Orestes; Ifigenia en Áulide; Bacantes; Reso*, Madrid.
- DIANO C. (a cura di) 1970, *Il teatro greco: tutte le tragedie*, Firenze, pp. 804-865.
- DINGELSTAD H. 1865, *De Euripidis Helena commentatio philologica*, Monasterii.
- DIRAT M. 1976, *Le personnage de Ménélas dans Hélène*, «Pallas» XXIII, pp. 3-17.
- DUNN F. M. 1996, *Tragedy's end: closure and innovation in Euripidean drama*, New York-Oxford.
- EISNER R. 1980, *Echoes of the Odyssey in Euripides' Helen*, «Maia» XXXII, pp. 31-37.
- FERNÁNDEZ GALIANO M. (ed.) 1986, *Eurípides. Tragedias troyanas*, Barcelona.
- FOLEY H. P. 2006, Rec. a WRIGHT 2005, «American Journal of Philology» CXXVII, pp. 465-469.
- FUSILLO M. (a cura di) 1997, *Euripide. Elena*, Milano.
- GALEOTTI PAPI D. 1987, *Victors and sufferers in Euripides' Helen*, «American Journal of Philology» CVIII, pp. 27-40.
- GOGUEL H. 1882, *De nonnullis Helenae fabulae Euripidae interpolationibus*, Vratislaviae.
- GRÉGOIRE H., MÉRIDIER L. (éds.) 1950, *Euripide*, vol. V: *Helène; Les Phéniciennes*, Paris (poi: GRÉGOIRE H. [éd.], *Euripide. Hélène*, introduction et notes par F. Frazier, Paris 2007).
- GRÉGOIRE 2007: cfr. GRÉGOIRE 1950.
- GRIFFITH J. G. 1953, *Some thoughts on the Helena of Euripides*, «Journal of Hellenic Studies» LXXIII, pp. 36-41.
- HALL E. 1989, *Inventing the barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford.
- HOLMBERG I. E. 1995, *Euripides' Helen: most noble and most chaste*, «American Journal of Philology» CXVI, pp. 19-42.
- INGLESE L. 2008, *Note critiche al prologo dell'Elena euripidea*, «AION (filol.)» XXX, pp. 55-63.
- JANSEN M. 2012, *Exchange and the eidolon: analyzing forgiveness in Euripides's Helen*, «Comparative Literature Studies» XLIX, pp. 327-347.
- KANNICHT R. (Hrsg.) 1969, *Euripides. Helena*, Heidelberg.
- KARSAI G. 2006, *Quelques scènes comiques dans l'Hélène d'Euripide*, «Pallas» LXXI, pp. 15-25.
- KOVACS D. (ed.) 2002, *Euripides. Helen; Phoenician women; Orestes*, Cambridge (Mass.)-London.
- KUIPER W. E. J. 1926, *De Euripidis Helena*, «Mnemosyne» LIV, pp. 175-188.
- LANGE K. 2002, *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurenland, Helena, Orestes und Kyklops*, Stuttgart.

- LAPINI W. 2019a, Nota introduttiva alla traduzione dell'*Elena* di Euripide, in *L'Elena di Euripide. Siracusa, teatro greco, stagione 2019*, Siracusa 2019, pp. 77-79.
- LAPINI W. 2019b, *Un marito irreprensibile* (Eur. Hel. 1423-1424), «Paideia» LXXIV, pp. 1135-1139.
- LATTIMORE R. 1958, *Euripides. Helen*, in D. GRENE, R. LATTIMORE (eds.), *The complete Greek tragedies*, Chicago 1958 (= third edition, edited by M. GRIFFITH, G. W. MOST, vol. IV, *Helen; The Phoenician Women; Orestes*, Chicago-London 2013).
- LUPPI V. 2011, *La doppia identità di Elena nell'omonima tragedia di Euripide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XCVIII, pp. 11-20.
- MAGUIRE L. 2009, *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*, Chichester.
- MARSHALL C. W. 2014, *The structure and performance of Euripides' Helen*, Cambridge.
- MCCLURE L. (ed.) 2017, *A companion to Euripides*, Chichester.
- MICHELINI A. N. 1987, *Euripides and the tragic tradition*, Madison.
- MICHIE J., LEACH C. (eds.) 1981, *Euripides. Helen*, New York-Oxford.
- MORIN B. 2003, *Hélène a-t-elle vraiment changé?*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» s.n., pp. 50-76.
- MUSSO O. (a cura di) 2001, *Tragedie di Euripide*, vol. III, Torino.
- NIKOLOUTSOS K. P. (ed.) 2013, *Ancient Greek women in film*, Oxford.
- PIPPIN BURNETT A. 1960, *Euripides' Helen: a comedy of ideas*, «Classical Philology» LV, pp. 151-163.
- PODLECKI A. J. 1970, *The basic seriousness of Euripides' Helen*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» CI, pp. 401-418.
- PONTANI F. M. (a cura di) 1977, *Euripide. Tutte le tragedie*, vol. II, Roma, pp. 139-191.
- PUCCI P. 1997, *The Helen and Euripides' 'comic' art*, «Colby Quarterly» XXXIII, pp. 42-75.
- ROMAGNOLI E. (a cura di) 1931, *Euripide. Le tragedie. Andromaca, Elena, Il Ciclope*, Bologna.
- SANSONE D. 1985, *Theonoe and Theoclymenus*, «Symbolae Osloenses» LX, pp. 17-36.
- SCHMIEL R. 1972, *The recognition duo in Euripides' Helen*, «Hermes» C, pp. 274-294.
- SEGAL C. 1971, *The two worlds of Euripides' Helen*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» CII, pp. 553-614.
- SKOUROUMOUNI STAVRINO A. 2015, *The opsis of Helen: performative intertextuality in Euripides*, «Greek Roman Byzantine Studies» LV, pp. 104-132.
- TONELLI A. (a cura di) 2007, *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Milano.
- TORRANCE I. 2009, *On your head be it sworn: oath and virtue in Euripides' Helen*, «Classical Quarterly» LIX, pp. 1-7.
- TORRANO J. 2017, *Helena de Eurípides*, in tradução de J. A. A. TORRANO, «Codex» V, pp. 141-218.
- VELLACOTT P. 1975, *Ironical drama: a study of Euripides' method and meaning*, Cambridge.
- VIVANTE ZWEIG B., BLONDELL R., GAMEL M.-K., RABINOWITZ N. S. (eds.) 1999, *Women on the edge. Four plays by Euripides: Alcestis; Medea; Helen; Iphigenia at Aulis*, Routledge, New York-London.
- VIVANTE ZWEIG B. 2013, *Gazing at Helen: Helen as polysemous icon in Robert Wise's Helen of Troy and Michael Cacoyannis' The Trojan women*, in NIKOLOUTSOS 2013, pp. 19-50.
- VOELKE P. 1996, *Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide*, «Kernos» IX, pp. 281-296.
- WAY A. S. (ed.) 1912, *Euripides*, with an English translation by A. S. Way, vol. I: *Iphigenia at Aulis; Rhesus; Hecuba; The daughters of Troy; Helen*, London-New York.

- WILSON E. (ed.), 2016, *Euripides' Helen*, in M. LEFKOWITZ, J. ROMM (eds.), *The Greek plays. Sixteen plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, New York, pp. 683-736.
- WOLFF C. 1973, *On Euripides' Helen*, «Harvard Studies in Classical Philology» LXXVII, pp. 61-84.
- WRIGHT M. 2005, *Euripides' escape-tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford.
- ZEITLIN F. 2010, *The lady vanishes: Helen and her phantom in Euripidean drama*, in P. MITSIS, C. TSAGALIS (edd.), *Allusion, authority, and truth. Festschrift for Pietro Pucci*, Berlin-New York, pp. 263-282.
- ZUCKERBERG D. 2016, *The clothes make the man: Aristophanes and the ragged hero in Euripides' Helen*, «Classical Philology» CXI, pp. 201-223.
- ZUNTZ G. 1960, *On Euripides' Helena: theology and irony*, in *Entretiens sur l'antiquité classique*, vol. VI: *Euripide*, Vandoeuvres-Genève, pp. 199-241.