Hélène de Troie dans les lettres françaises, a cura di Liana Nissim e Alessandra Preda

Ida Merello

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8349>

DOI: 10.4000/studifrancesi.8349

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 mai 2009

Paginazione: 203-204

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Ida Merello, «*Hélène de Troie dans les lettres françaises*», a cura di Liana Nissim e Alessandra Preda, *Studi Francesi* [Online], 157 (LIII | I) | 2009, online dal 30 novembre 2015, consultato il 10 janvier 2021.

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8349> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.8349>

Questo documento è stato generato automaticamente il 10 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Hélène de Troie dans les lettres françaises, a cura di Liana Nissim e Alessandra Preda

Ida Merello

NOTIZIA

Hélène de Troie dans les lettres françaises, a cura di Liana NISSIM e Alessandra PREDa, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 424.

- 1 Presentiamo qui gli articoli della miscellanea che riguardano la nostra sezione:
- 2 Pascale AURAIX-JONCHÈRE, *La belle Hélène entre grotesque et poésie dans "Le Chevalier Des Touches" de Jules Barbey d'Aurevilly*, pp. 219-230.
- 3 Il soprannome dato al Chevalier Des Touches, *La Belle Hélène*, in occasione del suo rapimento dalla prigione ad opera di un gruppo di amici ribelli (e sempre in corsivo anche nell'opera), è pretesto all'A. per un discorso formale sulla struttura "a tirso" dell'opera, dove gli aspetti tragici appaiono solidamente collegati a quelli grotteschi e comici. Così i primi tre capitoli mettono in scena una parodia moderna del racconto sacro degli aedi, con un'insistenza sugli elementi di derisione: tuttavia il Chevalier des Touches ed Elena hanno in comune la bellezza funesta, ed anche il cavaliere è circondato da un alone di magia, in un racconto dominato dall'eccesso.
- 4 Louis FORESTIER, *Trois artistes aux pieds d'Hélène: Gustave Moreau, Huysmans, Laforgue*, pp. 231-245.
- 5 Al centro dello studio di Forestier in realtà c'è un vuoto, ossia il quadro di Moreau dedicato a Hélène, apparso nel Salon del 1880 e di cui si sono perse le tracce. L'A. mette a confronto le copie e le descrizioni fatte da autori come Huysmans e Laforgue, mostrando da un lato un Moreau influenzato dalle variazioni del mito operate dal secondo Faust di Goethe (tradotto in francese da Blaze nel 1840), da *Hommes et Dieux* di

Paul de Saint-Victor del 1867 e da *La Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert; dall'altra un Huysmans che si china sul quadro soltanto per dare alimento alla propria libera immaginazione (e il resoconto del Salon viene non a caso ripreso in *À rebours*, dove Hélène precisa le caratteristiche di femme fatale). Laforque scrive invece un sonetto (rimasto inedito fino all'edizione di Pia) in cui alcuni elementi della leggenda vengono ripresi, ma per dare corpo all'immagine dell'anima moderna in preda all'inquietudine e allo spleen. Tra i testi che ispirarono Moreau, Hélène è per Flaubert l'uguale di Ennoia, ossia il pensiero riflessivo; al contrario è solo bellezza passiva per Saint-Victor. Moreau non sceglie, lascia alla figura tutta la sua ambiguità, facendone tuttavia per l'A. un'allegoria della donna fatale o della donna moderna.

- 6 Francesca PARABOSCHI, *Les Hélènes de Jules Lemaître*, pp. 247-260.
- 7 Jules Lemaître torna più volte sulla figura di Elena, in pièces teatrali e racconti: *La bonne Hélène*; *Le mariage de Télémaque* (pièce e racconto, 1910, senza rapporto alcuno con l'Odissea), *L'innocente diplomatie d'Hélène*, *La vieillesse d'Hélène*. L'A. ripercorre tutta l'opera dello scrittore, mostrando come Lemaître proceda a una riduzione borghese del tema mitico, facendo di Elena di volta in volta una Bocca di rosa che non sa negarsi a nessuno, una demi-mondaine, una sposa ormai saggia che non tollera di alimentare le fantasie maschili.
- 8 Maria Benedetta COLLINI, «*Elle apparaît divine aux lueurs du couchant*»: *Hélène dans la poésie fin de siècle*, pp. 261-277.
- 9 L'A. compie un'ampia indagine sulla presenza del mito di Elena nella poesia di fine Ottocento, recensendo le assenze (in Verlaine, Rimbaud e Mallarmé ad esempio) e le numerose presenze. L'A. si sofferma sui poeti parnassiani, come Jean Lahor, per cui rappresenta l'unione della materia con la divinità, o Leconte de Lisle, che amplifica il mitema del rapimento. Si sofferma specialmente su *Les Médailles d'argile* di Henri de Régnier, mettendo in evidenza l'ambiguità della sovrapposizione dell'immagine di Hélène con i cigni: se un cigno le ha dato la nascita, l'A. sottolinea come per Régnier il volatile sia soprattutto il segno di una bellezza capace di presagire la morte (come il suo canto lascerebbe intendere). Se Elena alla fine del secolo copre un'ampia gamma di valenze simboliche, l'A. ne cerca gli antecedenti e i riferimenti non solo nella tradizione classica, ma anche nell'evoluzione letteraria e pittorica dei secoli successivi, fino a ricordare i modelli più recenti della *Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert e il quadro di Moreau.
- 10 GUY DUCREY, *Survivre à Offenbach: Hélène de Sparte, tragédie d'Emile Verhaeren (1912)*, pp. 279-293.
- 11 Con la complicità dei dialoghi di Meilhac e Halévy, nel suo balletto della *Belle Hélène* Offenbach aveva ridotto la figura mitica a eroina borghese, influenzando così l'immaginario della sua epoca. Secondo l'A., è solo nel 1912, con *Hélène de Sparte* di Verhaeren, che il mito viene restituito alla sua grandezza originaria. Tradotta in russo prima della sua pubblicazione in Francia, e in tedesco da Stefan Zweig, la pièce è sorretta dalla scenografia di Leon Bakst e dal fascino di Ida Rubinstein, cui si rimprovera peraltro di non muovere passi di danza. Verhaeren crea la sua tragedia sul ritorno a Sparta di Elena, immaginando una protagonista profondamente avversa al proprio fascino portatore di morte: anche in patria infatti la sua bellezza suscita la bramosia nefasta del fratello Castore e della nipote Elettra, per cui il primo ucciderà Menelao, e la seconda lo stesso Castor. La povera Elena otterrà rifugio solo in cielo presso Zeus. Secondo l'A. Verhaeren è il primo autore a mettere in scena il tormento

della fatalità di un amore subito, e si domanda le ragioni del fiasco di un'opera di così ampio respiro.

- 12 JEAN DE PALACIO, *Une ou deux Hélène? Hélène et l'ésotérisme*, pp. 312-323. Per quanto le opere esaminate da Palacio abbiano superato la curva del secolo (*Les deux Hélène* di Jules Bois, 1911; *Le Tombeau d'Hélène* di Victor-Emile Michelet, 1924), i loro autori appartengono a pieno diritto alla koinè del simbolismo esoterico della fin de siècle. È in ambiente esoterico che viene ripreso infatti il mito della doppia Elena già presente in Erodoto e Stesicoro, poi oggetto della *Elena* di Euripide: come è noto infatti Euripide racconta che Era, per non aver vinto la gara di bellezza, avesse forgiato in cielo un "simulacro vivo" per Paride; mentre la vera Elena, rapita da Ermete, venisse portata in Egitto nella casa di Proteo, dove più tardi sarebbe giunto Menelao. Costui, essendo riuscito a catturare l'Elena di fumo, stenta invece a riconoscere la vera. Palacio mostra come per i due autori francesi il mito sia pretesto per un'interrogazione sull'enigma della bellezza, cui è sottratto l'elemento carnale. Bois riprende il motivo del doppio, mentre Michelet riduce Elena allo stato di fantasma. Ma per entrambi al centro dell'opera sta l'impossibilità per la bellezza sovrumana di appartenere a questa terra: in Bois, deve essere velata perché non può essere sostenibile: l'A. ricorda come il velo nella tradizione isiacca sia l'allegoria dell'incomprensibile che sfugge al mondo; Michelet riconosce a Elena una divina nudità fuori del mondo e delizie accessibili solo «par la porte de la sublime Volupté», che chiude in realtà la porta del mondo. L'A. mostra così che la riabilitazione di Elena in ambiente esoterico passa attraverso il suo sdoppiamento e la sua disincarnazione.