K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

13 | 2024
La seduzione del nome. Elena e il suo spettro

Il fiore della libertà: la *Teichoscopia* di Elena tra Omero e Ghiannis Ritsos

Dino De Sanctis

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1459

DOI : 10.54563/revue-k.1459

Référence électronique
Dino De Sanctis, « Il fiore della libertà: la *Teichoscopia* di Elena tra Omero e Ghiannis Ritsos », *K* [En ligne], 13 | 2024, mis en ligne le 01 décembre 2024, consulté le 30 juin 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1459

Droits d'auteur
CC-BY

Il fiore della libertà: la *Teichoscopia* di Elena tra Omero e Ghiannis Ritsos

Dino De Sanctis

TEXTE

1 È merito della critica recente aver individuato nella narrazione dell'*Iliade* la capacità programmatica di visualizzare, come all'interno di una dimensione teatrale, le dinamiche del racconto, creando una esatta geografia poetica. Un punto principale di questa geografia è offerto dalle mura di Troia, nella misura in cui nell'architettura e nel *layout* urbano di Ilio le mura per l'appunto "*define the city and differentiate its space from the world outside* [1]". La consapevolezza dei fatti che questo spazio offre ai personaggi dell'*Iliade*, nonché al fruitore del poema, in questo modo, regola il dipanarsi degli episodi, conferendo spessore speciale, in non poche fasi del racconto, alla struttura drammatica del poema [2]. Tra questi episodi, il primo in ordine di tempo e, certo, quello presentato come paradigmatico in questa direzione nell'*Iliade* è la *Teichoscopia* del III libro: la visione, la *skopè*, dalle mura, i *teichea*, compiuta da Elena in compagnia di Priamo e dei consiglieri troiani dopo che la donna è uscita dal talamo di Paride [3]. Nelle pagine seguenti sarà mio intento mettere in luce della *Teichoscopia*, al là della componente proto-teatrale sul piano della *fiction*, la portata ideologica sul piano del racconto, e ad un tempo osservare anche la ripresa, la rifondazione e il significato che lo stesso episodio assume nel monologo drammatico Η Ελένη, scritto durante il confino a Karlóvasi di Samo tra il maggio e l'agosto del 1970, da Giannis Ritsos e inserito nella raccolta Τετάρτη Διαστάση, *Quarta dimensione* [4].

2 Episodio centrale nella struttura narrativa del III libro, la visione dalle mura ha in realtà la sua premessa nel talamo di Paride. Qui Omero descrive per la prima volta un'Elena silenziosa e pensosa, avviluppata dai sensi di colpa che ormai la angosciano da tanti anni per la nuova condizione nella quale vive [5]. Improvviso l'arrivo di Iride, dea messaggera, giunge a convincere la donna a recarsi fuori dai propri appartamenti, per vedere lo spettacolo della guerra, il duello tra i due sposi

rivali, Menelao e Paride, finito il quale Elena resterà a Troia o tornerà a Sparta. Si ha come l'impressione che a Elena non spetti un'autonomia, una possibilità di scelta, la libertà individuale: il destino della donna è regolato dall'abilità militare di Paride o di Menelao come se Elena fosse un premio in palio [6].

3 Per creare una dimestichezza con Elena, per essere più convincente nel suo invito, Iride appare nelle sembianze di Laodice, cognata troiana di Elena, membro di un clan – potremmo dire oggi – che a Troia lavora con forza alla restituzione della Greca a Menelao [7]. Soprattutto, però, con le sue parole indica a Elena quale oggetto della visione un argomento preciso e non casuale (III 125-131 [8]):

> τὴν δ' εὗρ' ἐν μεγάρῳ· ἣ δὲ μέγαν ἱστὸν ὕφαινε
> δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
> Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
> οὕς ἑθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων·
> ἀγχοῦ δ' ἱσταμένη προσέφη πόδας ὠκέα Ἶρις·
> δεῦρ' ἴθι νύμφα φίλη, ἵνα θέσκελα ἔργα ἴδηαι
> Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

4 Secondo Iride dalle mura Elena può osservare azioni straordinarie, portentose, al di là della capacità umana, per l'appunto *theskela erga*, l'agire bellico dei Greci e dei Troiani che si traduce nel dolore e nella gloria, argomento preferenziale dell'*epos*. Questo tema, come ho detto, non è immotivato nella retorica di Iride-Laodice, ma collima con gli interessi della stessa Elena. Non appena Omero introduce l'eroina, infatti, la descrive intenta su una tela doppia e purpurea alla tessitura di quella guerra portentosa, quale narratrice delle molte prove che patiscono per colpa sua, *hethen eineka*, gli eserciti rivali [9]. A ben vedere, tramite lo *hyphainein*, il suo *textus*, gli orditi della tela di grandezza straordinaria, gestita con esperienza accorta, Elena racconta per la prima volta una sua *Iliade* come maschera dello stesso Omero [10].

5 L'argomentazione opportuna di Iride spinge Elena sulle mura in compagnia di due ancelle, Etra e Climene, in un moto improvviso e veloce. Sulle mura, dopo essere stata destinataria del sussurrato giudizio dei consiglieri Troiani, come una Susanna tra i vecchioni, dopo l'accorata assoluzione rivolta da un Priamo affettuoso e paterno,

tra il re ed Elena si sviluppa una dinamica narrativa ben riconoscibile: una sticomitia funzionale, un botta e risposta serrato che nasce dalla visione dei Greci in armi, una visione che parte dall'alto, lo *hypsos*, e si rivolge al basso, il *bathos*[11]. Solo Elena sembra conoscere gli eroi iliadici che soffrono, solo Elena sembra poter offrire alle domande di Priamo, alla ricerca dell'identità di quei Greci, una risposta veritiera e plausibile. In questo modo Elena descrive e visualizza il potente Agamennone (179), l'accorto Odisseo (200), il forte Aiace (279), eroi che dall'alto del torrione vede Priamo, come rivela il ricorrente campo semantico della visione (169, 191 e 194). Dalla piana mancano solo i Dioscuri, Castore e Polluce, i fratelli di Elena. Elena, infatti, non li vede tra i ranghi dell'esercito, esacerbato dalla fatica, con il suo sguardo infallibile (236). Un senso di tristezza fulminea vela gli occhi dell'eroina, la tristezza dovuta alla vergogna. Elena crede che i fratelli non siano giunti sotto le mura di Troia per l'onta del turpe adulterio commesso dalla sorella. Ma questa opinione, retaggio del senso di colpa, è da subito annullata da Omero, il poeta onnisciente, che assolve e pacifica: Elena, ormai da dieci anni a Troia, non può sapere che i fratelli da troppo tempo sono morti[12].

6 Per quanto radicata nella produzione letteraria epica, la *Teichoscopia* di Elena in Omero rivela da subito in maniera vistosa, intenzionale, una palese componente drammatica se non propriamente teatrale: drammatica per l'intreccio ineludibile tra le voci dei protagonisti dell'episodio tanto quanto teatrale per la dimensione spaziale e soprattutto visiva sulla quale si fonda. Le mura di Troia coincidono con un palco privilegiato, un punto di osservazione preferenziale e ineludibile dal quale lo spettacolo della guerra, l'affresco spietato dei *polloí aethloi*, le molte imprese patite da Greci e Troiani, in altri termini il mondo della sofferenza umana e della morte che Omero racconta, è osservato nella sua complessità dinamica. Tramite gli occhi di Elena, tramite una descrizione puntuale dello spettacolo, tramite la voce della spettatrice per eccellenza, il mondo iliadico, che prima la figlia di Leda ha tessuto sulla tela, assume una configurazione verbale, finalizzata a introdurre nella fase inziale del poema i protagonisti del racconto. Alla voce di Elena, sul piano mimetico, tuttavia, Omero attribuisce anche la capacità di dare forma poetica, nel senso di forma plasmante, alla materia che Omero, quale poeta, richiama sul piano diegetico. Certo, a ben vedere, colpisce la scelta di

Elena come narratrice della guerra. In fondo, come Elena stessa afferma più volte, quella guerra che osserva con i suoi più significativi rappresentanti è dovuta alla sua responsabilità, una responsabilità che forse Omero sfrutta per rendere ancora più autorevole e sofferto il punto di vista di questo personaggio [13].

7 La dimensione teatrale che si ravvisa nella *Teichoscopia* a lato di Elena, come ho detto, è ereditata anche nella produzione letteraria successiva, anche se, come viene facile capire, è spesso mediata dall'ulteriore elaborazione condotta intorno a Elena sulla scena tragica del V secolo a. C., soprattutto nella produzione drammatica di Euripide. La costellazione poetica, nella quale si inserisce Elena in Euripide, vasta, variegata, multiforme, si articola, come è noto, in una proliferazione straordinaria di motivi e mutamenti continui [14]. Euripide rielabora le tessere della tradizione, le combina, le mantiene e le altera, tanto che nelle sue tragedie tradite, di Elena, Euripide suggerisce sia il volto subdolo, malefico, ambiguo, quello di un'astuta macchinatrice – si pensi ad esempio all'Elena dell'*Andromaca* e ancor di più all'Elena delle *Troiane* – sia quello puro, quasi virginale, remissivo e innocente, la vittima degli dei, che connota la supplice protagonista dell'*Elena*, assolta in Egitto anche grazie all'*eidolon*, il fantoccio, la bambola inanimata, il simulacro doppio, giunto al suo posto a Troia. Un *eidolon* in fondo che vanifica la guerra che nell'*Iliade* Elena osserva dalle mura [15]. Euripide, in questo modo, spinge alle estreme conseguenze la tradizione su Elena, invitando il suo pubblico a riflettere che, se la guerra di Troia è nata per una vuota opinione, una *kenè dokesis* come afferma la stessa protagonista nell'*Elena* (36 e 119-121), che non corrisponde alla realtà, osservare e interpretare la realtà non è sempre un'operazione facile per l'uomo [16].

8 Questa raffinata operazione esegetica che Euripide mette in scena nella seconda metà del V secolo, sullo sfondo di un gioco di maschere intercambiabili, si combina con il lavoro di Omero e finisce per offrire una base solida se non necessaria alle riscritture drammatiche che popolano la rivisitazione del mito di Elena in tempi a noi più vicini, ad esempio, nella produzione teatrale del '900: da *Die ägyptische Helena* Hugo von Hofmannsthal del 1928, a *La guerre de Troie n'aura pas lieu* di Jean Giraudoux del 1935, per citare esempi celebri e attentamente studiati nelle letterature dell'Europa [17]. Esempi forse tanto noti, dive-

nuti quasi imprescindibili per la loro popolarità, da imporsi in maniera vincolante quali pietre miliari nel *Nachleben* di Elena sino a mitigare, a volte, il ricordo, se non addirittura il peso, di altri decisivi esperimenti letterari che vedono l'eroina quale protagonista. All'interno di questo *Nachleben*, un capitolo decisivo, ricco di fascino, spesso connotato anche sul *côté* ideologico, è offerto, a mio avviso, dalla riflessione potente e vitale che su Elena traspare nei poeti neogreci nel '900, alla continua ricerca di un legame tra la madre Grecia di Omero e la storia di un popolo angariato da folli vessazioni politiche. Le variazioni su Elena sono qui numerose e spesso dialogano tra loro: dall'*Elena* di Odisseas Elitis in *Orientamenti* del 1940, nella quale la paretimologia Ελένη-Εσένα, *Elena – tu*, rende l'eroina il simbolo trascendente della memoria greca, all'*Elena* in *Giornale di bordo III*, del 1955, di Ghiorgos Seferis: al poeta, presentatosi novello Teucro insonne tra gli usignoli di Plastres, un'Elena euripidea suggerisce, nella dimensione rarefatta dell'insonnia, l'inganno irrefrenabile della storia[18]. E non solo: mentre nella sua *Odissea* del 1938 Nikos Kazantzakis rende Elena sposa di Odisseo, l'anno prima, in Ταξιδεύοντας del 1937, il *tour* di viaggio richiesto dal quotidiano *Kathimerinì* allo scrittore, la funzione metastorica dell'eroina continua a esplicitarsi nel simbolo della coesione e dello spirito ellenici[19].

9 Nella produzione letteraria neogreca, tuttavia, non avanza solo il profilo edificante di Elena che la tradizione cerca di depurare dalle oscure macchie della colpa, come abbiamo visto forse già a partire da Omero. La figlia di Leda rivela un aspetto complesso, anche quando perde il volto nobile della vittima e, pur non rinunciando a un legame sostanziale con la tradizione classica, indossa abiti nuovi. E certo nello spazio drammatico del monologo, un abito nuovo è indossato con enfasi speciale dalla vecchia Elena, abbandonata da tutti, sola, chiusa in una casa che la imprigiona, per l'appunto l'Elena che Ghiannis Ritsos consacra nella sua Η Ελένη in *Quarta dimensione*[20].

10 La scelta tematica di Ritsos è innovativa, se non addirittura rivoluzionaria: sulla scena non avanza fiera e affascinante la regina di Sparta, nel momento del massimo splendore, non è concesso spazio all'elogio della bellezza che in Elena elude ogni dimensione umana tanto da non avere paragone tra le donne della Grecia e del mondo. Ritsos non vuole provare la responsabilità o affermare l'innocenza di una eroina

che ha amato, ha tradito, ha causato una guerra sanguinosa, o quanto meno questo lato della vicenda di Elena non costituisce la problematica principale, indagata nel soliloquio all'inizio flebile e sempre più cosciente nello sviluppo convulso, che avviene la sera che si rivelerà come unica e determinante nell'esistenza di Elena, perché ultima sera della vita di Elena. Ritsos relega Elena in un letto di morte, quasi inerte prefigurazione della fine, per esemplificare l'inderogabile potere del tempo, un tempo che cancella, vanifica, elimina, rettifica ogni grandezza e ogni piccolezza dell'umanità, un tempo rispetto al quale all'uomo è solo concesso di opporre resistenza [21]. Non a caso, la prima frase che apre la sezione didascalica del monologo, l'*incipit* extradiegetico, è eloquente: από μακριά κιόλας φαινόταν η φθορά [22]. E la *phthorà*, la rovina, lo sfacelo, il senso della fine che si vede chiaramente (*phainotan*) diventa da subito la caratteristica principale dell'*Elena* di Ritsos, anche sul piano esistenziale. Non serve, dunque, sul volto di Elena la bellezza luminosa e sovraumana: ora la donna, stesa su un letto, malconcia e silenziosa, avvizzita, quasi un relitto in quella che fu una dimora sontuosa, sa di aver perso tutto, a partire dalla sua bellezza proverbiale declamata da sempre [23].

11 Della forza inarrestabile e irresistibile del tempo, di questa azione senza sosta, in Ritsos Elena si mostra cosciente. Non appena entra a farle visita un ospite, giunto dal passato, un ospite anonimo, inizia il monologo: un flusso di coscienza, come se il silenzio da troppo tempo protratto sia sopraffatto da un volere più dirompente, spinto da un'esigenza di estrema *parrhesia*. Perché inizi il soliloquio, perché si stabilisca il corso delle parole, serve però la vista. Da subito Elena tematizza l'azione fondamentale esercitata dal suo sguardo: afferma di osservare, esaminare, guardare con attenzione ciò che la circonda attraverso la pietra nera che porta all'indice, durante le ore interminabili della notte, αυτή την πέτρα περιεργάζομαι τώρα, σε απέραντες ώρες, μέσα στη νύχτα [24], ma ad un tempo afferma anche di vedere l'ospite, la sua espressione attonita, quasi l'imbarazzo dinanzi a uno spettacolo impensabile, βλέπω κι εσένα μ' ένα πρόσωπο εμβρόντητο, αμήχανο [25]..., lo spettacolo di un'Elena vecchia che stravolge la tradizione rispetto al ritratto e alla fama della donna più bella del mondo. Non è improbabile che nelle intenzioni di Ritsos questo sguardo dell'eroina sia in fondo uno sguardo extra-scenico: nell'osservare il suo ospite, al di là della dinamica teatrale, Elena

guarda anche i suoi spettatori, sbalorditi della metamorfosi impietosa che ha subìto in un processo di indebolimento del mito [26].

12 Del resto, come riconosce la stessa donna, il trascorrere inarrestabile del tempo certifica la vanità delle cose umane:

> Πέρασε πια ο καιρός των ανταγωνισμών· στερέψανε οι επιθυμίες
> ίσως μπορούμε τώρα να κοιτάξουμε μαζί το ίδιο σημείο
> της ματαιότητας
> όπου, θαρρώ, πραγματοποιούνται οι μόνες σωστές συναντήσεις —
> έστω αδιάφορες,
> μα πάντα πραϋντικές — η νέα κοινότητα μας, έρημη, ήσυχη, άδεια,
> χωρίς μετακινήσεις κι αντιθέσεις, — ν' αναδεύουμε μόνο τη στάχτη
> στο τζάκι,
> φτιάχνοντας πότε πότε με τη στάχτη ψηλόλιγνες, ωραίες τεφροδόχες,
> ή, καθισμένοι κατάχαμα, να χτυπάμε το χώμα με άηχες παλάμες. [27]

13 La consapevolezza del tempo passato è legata di nuovo alla possibilità di vedere, di osservare con attenzione l'esistenza senza orpelli, senza il peso delle aggiunte. Non occorre darsi pena per gli eroismi, per la gloria, acquisizioni che non servono a nulla in rapporto al futuro. Un insegnamento che a Elena giunge dalla riflessione sulla propria vicenda, esplicitata da un riso rauco che sconvolge il viso avvizzito, nel rifiuto della tradizione, un insieme di leggende senza senso, ανόητοι θρύλοι, dalla guerra alla bellezza: Τί ανόητοι θρύλοι / κύκνοι και Τροίες και έρωτες κι ανδραγαθίες [28]. In fondo, nella vecchiaia, l'unico sollievo, i soli conforti, alleati dell'esistenza, οι μόνοι βοηθοί, che giungono a Elena, sono garantiti dalle ampolle e dalle boccette famigliari, oggetti inanimati e immuni dalla consunzione del tempo, gli oggetti che guardano la donna vecchia nelle ore dell'insonnia, della paura, dei ricordi e delle dimenticanze, nell'affanno prolungato della notte. Elena è una vecchia decrepita, una donna che non parla da tempo, ha ormai dimenticato i λόγια, le parole, come spesso sottolinea, abbandonata in una casa che si sta sgretolando e sulla quale ormai si è stesa l'ombra logorante dell'oblio [29].

14 Il silenzio avvolge l'ultima dimensione umana di Elena, quel silenzio che annulla la capacità di parlare, di raccontare, che, invece, a partire di Omero, prima tramite la tessitura sulla tela e poi tramite le risposte a Priamo, è stata prerogativa ufficiale dell'eroina. Ma non solo: Elena è ormai sola. Il mondo passato si è sgretolato nella voragine vorticosa

del tempo e dello spazio: non più circondata dagli amanti, non più cercata dai Greci e dai Troiani che hanno combattuto caparbiamente per tenerla o ricondurla a casa, Elena è sorvegliata solo da uno stuolo di ancelle sciocche e malvagie, nel ruolo di guardie più che di compagne. Le serve dileggiano la vecchia che non ha la forza di alzarsi, si prendono gioco della regina, un tempo superba e bella, ora ridotta a un pagliaccio patetico e ridicolo, sporcato da trucchi verdi e neri, quasi senza possibilità di autocontrollo e reazione. Si ha come l'impressione che Elena sia divenuta, pur se ancora viva, una sorta di fantoccio, come quell'*eidolon* inanimato e passivo, il doppio, che nella tradizione euripidea rappresenta la parvenza della verità e che, tuttavia, serviva a stabilire l'integrità dell'eroina. I rapporti umani nella casa di Elena sono inesistenti o meccanici, il più delle volte anaffettivi: le serve dell'Elena di Ritsos sono esseri crudeli e meschini, perché non creano una relazione simpatetica con la padrona, anche nel momento estremo della vita, l'imminente decesso, perché hanno perso o non hanno mai avuto il ricordo, la consapevolezza, la conoscenza, purtroppo anch'essa effimera nell'umanità, di chi fu Elena [30]. Tempo che passa, silenzio, sfacelo, morte: questi sono gli elementi principali e quasi palpabili de Η Ελένη. Del resto, la grande innovazione di Ritsos, nella riscrittura drammatica di questa *pièce*, sta nel fatto che Elena è colta nel momento decisivo della sua esistenza, il momento in cui sta per morire. In questo modo il soliloquio di Elena può essere letto come un testamento verbalizzato da parte di una grande reclusa che esamina la sua vita mentre se ne accomiata in una solitudine angosciante.

15 Che questo monologo debba essere o possa essere letto come una sorta di testamento di Elena è suggerito dalla conclusione che Ritsos nell'*explicit* in prosa [31]:

> Ο επικεφαλής σφράγισε το σπίτι – «ώς να βρεθούν οι κληρονόμοι», είπε,– αν και ήξερε πως κληρονόμοι δεν υπάρχουν. Θα'μενε έτσι σφραγισμένο το σπίτι σαράντα μέρες, κι ύστερα τα υπάρχοντά του – όσα γλιτώσαν – θα βγαίνανε στον πλειστηριασμό προς όφελος του δημοσίου. [32]

16 Un destino beffardo spetta a Elena dopo la morte, non appena l'ospite senza nome lascia la camera da letto, la stanza della segregazione. Tramite una deroga al mito, tramite una alterazione forte sulla storia

e sulla famiglia di Elena, Ritsos nega all'eroina eredi per enfatizzarne la solitudine esistenziale: non esiste più una Ermione che la tradizione classica ha consacrato, a partire da Omero, quale unica figlia di Elena e di Menelao. Dopo aver ricevuto il furto estremo delle servette che alla morte della padrona cercano di portar via dalla casa gli ultimi oggetti preziosi rimasti in casa, l'ufficiale dello Stato, l'επικεφαλής, l'unica altra voce che risuona seppur per un attimo nella pièce, mentre appone i sigilli alla casa prima che il cadavere della vecchia Elena vada all'obitorio nell'indifferenza delle strade e del mondo affermando: "ώς να βρεθούν οι κληρονόμοι" (trad. it.: "fin quando non si trovino gli eredi").

17 A ben vedere, la solitudine dell'Elena di Ritsos è una costante che non pervade solo l'ultima parte della vita dell'eroina, quella avvilente, perché sembra distinguerla dal resto dell'umanità già nella fase dello splendore. Questa distinzione è evidente, ad esempio, in maniera programmatica nel racconto di Elena sulla *Teichoscopia*, l'episodio del III canto dell'*Iliade* dal quale sono partito, un racconto che Ritsos propone in due momenti principali del monologo, dopo l'accenno all'amore con gli uomini di Elena, e soprattutto al termine del monologo in connessione, non casuale, con la descrizione di un teatro pericolante di periferia che, ormai chiuso a mezzanotte, mantiene qualche fioca luce dello spettacolo appena concluso. La *Teichoscopia* dell'*Elena* di Ritsos, tuttavia, non è semplice riscrittura, ma tende a collimare con una mitopoiesi narrativa[33]. La scena, infatti, presenta un ampliamento narrativo di particolare forza rispetto all'episodio dell'*Iliade*. Nel racconto della sua *Teichoscopia* l'Elena di Ritsos rinuncia alla visione personale per diventare oggetto della visione, smette di guardare, per essere guardata. Osserviamo da vicino il testo:

> Κείνο το δείλι,
> τριγυρισμένη απ' τις ατελείωτες κραυγές των πληγωμένων,
> απ' τις ψιθυριστές κατάρες των γερόντων και το θαυμασμό τους, μέσα
> στη μυρωδιά ενός γενικού θανάτου που, στιγμές στιγμές, λαμπύριζε
> πάνω σε μιαν ασπίδα ή στην αιχμή ενός δόρατος ή στη μετόπη
> ενός αμελημένου ναού η στον τροχό ενός άρματος, — ανέβηκα μόνη
> στα ψηλά τείχη και σεργιάνισα,
> μόνη, ολομόναχη, ανάμεσα
> σε Τρώες και Αχαιούς ... [34]

18 Dopo un elegiaco congedo all'amore, Elena ammette di non aver perso del tutto la memoria. La differenza tra oblio e memoria presente sta nel fatto che i ricordi di Elena non provocano più commozione, quando sono richiamati alla mente. Si sono rappacificati e, divenuti lindi, impersonali, sereni, dimorano ormai nei recessi più insanguinati del corpo. Solo un ricordo, invece, mantiene ancora una carica emotiva, inalterata e passionale: quello della *Teichoscopia*, la visione dalle mura, ambientata κείνο το δείλι, "quella sera", un'indicazione temporale sfumata, sospesa nella memoria, ma capace di creare subito un'associazione immediata sul piano della tradizione con il passato. La sera che richiama Elena è convulsa, in quanto sera di un giorno frenetico di guerra, risuonante di suoni e gemiti, sui quali si stende l'odore permanente e pregnante della morte. In questo affanno inutile degli uomini, Ritsos propone un'ulteriore modifica rispetto a Omero. Nella sua anabasi, Elena sale da sola sulle mura, senza ancelle, si trova completamente sola tra i Greci e i Troiani, come sottolinea l'anafora voluta μόνη … μόνη, ολομόναχη (trad. it.: "da sola … sola, completamente sola!"). Non sappiamo all'inizio perché Elena sia andata sulle mura di Troia: certo in Ritsos non interviene Iride a infondere nella donna il desiderio del passato, come nel III libro dell'*Iliade*: l'ascesa sembra essere una scelta personale e inderogabile. In questo modo, però, sulle mura, al centro dei Greci e dei Troiani che combattono, Elena diventa spettacolo da osservare. Non a caso, proiettata nell'alto delle mura, Elena si distingue ancora di più per il bagliore delle vesti e della cintola argentea che adorna l'abito sull'oscurità della sera che avanza inarrestabile. Il particolare chiaroscurale è significativo: offre una sottolineatura cromatica che mette in evidenza Elena come un punto visivo unico e privilegiato da focalizzare, in questo caso a differenza della *Teichoscopia* iliadica, dal basso, la piana di Troia, il *bathos*, dove infuria la guerra, verso l'alto, le mura di Troia, lo *hypsos*, che ora sono lo spazio occupato da una donna solitaria. Ma non solo: come in Omero, anche in Ritsos Elena ha la consapevolezza del fatto che ora tramite lo scontro imminente tra Paride e Menelao i due rivali in amore, si risolverà l'annosa guerra. Elena, dunque, sta per tornare moglie del Troiano o legittima consorte dello Spartano, in ogni caso, sta per perdere la sua condizione di donna che può scegliere, che può rivendicare una libertà personale. [35]

19 La consapevolezza di questa perdita di libertà si intreccia, tramite una puntuale serie di verbi della percezione, alla caparbia e consapevole negazione della visione da parte di Elena: secondo Ritsos vedere ciò che sta per accadere sulla piana priva Elena della piena libertà che l'eroina rivendica e desidera. Non a caso, Elena afferma che dalle mura "non vidi neanche rompersi il legaccio dell'elmo di Paride", forse "scorsi solo un bagliore rotondo, minimo … uno zero di luce". Del resto, secondo Elena, "non vale la pena guardare dalle mura sulla piana il tranello degli dei". Elena, per tutto ciò, decide di non osservare lo spettacolo della guerra, concentrandosi in sé stessa, tanto da non ascoltare neanche le grida che giungono dalla piana. L'eroina preferisce essere guardata nella sua aerea carnalità mentre rivolge il suo interesse all'alto:

> Δεν κοίταξα άλλο· ούτε άκουγα σχεδόν τις πολεμόχαρες κραυγές τους —
> εγώ, ψηλά, στα τείχη, πάνω απ' τα κεφάλια των θνητών,
> αέρινη, σάρκινη,
> χωρίς ν' ανήκω σε κανένα, χωρίς να 'χω κανενός την ανάγκη,
> σα να 'μουν (ανεξάρτητη εγώ) ολόκληρος ο έρωτας, — ελεύθερη
> από το φόβο του θανάτου και του χρόνου, μ' ένα άσπρο λουλούδι στα μαλλιά μου,
> μ' ένα λουλούδι ανάμεσα στα στήθη μου, κι ένα άλλο στα χείλη να μου κρύβει
> το χαμόγελο της ελευθερίας. [36]

20 Avulsa dal mondo degli uomini, Elena acquista o riacquista, liberata dal timore della morte e del tempo, una indipendenza totale. Potrebbe essere bersaglio delle frecce dei Greci e dei Troiani, mentre avanza ormai con gli occhi chiusi sulle mura, ma sa che il bagliore emanato dalla sua bellezza unitamente alla sua presunta immortalità, la protegge dalle frecce. Cammina serena con un fiore tra i seni, un fiore bianco tra i capelli e uno in bocca tra le labbra per nascondere il sorriso della libertà, το χαμόγελο της ελευθερίας. In questa processione solitaria Elena si arresta all'improvviso: getta i fiori che porta in mano e sul seno sulla piana, suscitando il desiderio dei soldati che si lanciano a raccogliere quei fiori dalla terra intrisa di sangue, per donarli di nuovo all'eroina. Elena continua a non guardare, tiene chiusi gli occhi. Ormai, sollevate le punte dei piedi sulle mura, si leva al cielo, facendo cadere anche il terzo fiore, per separarsi definitivamente dal mondo che rimane in basso, per giungere a una dimen-

sione superiore, ancora più distinta da quella elevata delle mura. La realtà, tuttavia, rivela subito il suo volto razionalistico. Il ricordo si interrompe: quella ascesa che per Ritsos rappresenta la forza immanente nell'unico ricordo vitale in Elena coincide con una libertà momentanea, immaginaria, illusoria, forse un sogno che non si avvera nel passato, dovuto all'ignoranza, μια στιγμιαία ελευθερία, / φανταστική, βέβαια, κι αυτή — παιχνίδι της τύχης και της άγνοιάς μας. [37] L'Elena di *Quarta dimensione* è umana, non sembra avere parentele divine, come pur ha creduto la tradizione: è destinata alla morte, che a Troia avverte ancora lontana, ma con la quale, ora, nel presente di Sparta, si conclude la ricerca della libertà, ελευθερία, nella fredda stanza di un obitorio, unico spazio atemporale nel quale, forse, Elena diventerà immortale. [38]

21 Non è un caso, come dicevo, che nell'ultima parte del monologo Elena ripensi e riproponga sul letto della sua stanza, l'azione salvifica cercata durante la *Teichoscopia*. In un bagliore immediato della memoria, per associazione di idee, al suono che giunge dal teatro di periferia, dove si annida il ronzio del silenzio, si lega il ricordo di un'altra dimensione, la visione dalle mura che in Ritsos diventa anche visione delle mura:

> … Κι εκείνη η σκηνή, πάνω στα τείχη της Τροίας, – να αναλήφθηκα τάχα στ' αλήθεια
> αφήνοντας να πέσει απ' τα χείλη μου – ; Καμιά φορά δοκιμάζω και τώρα,
> εδώ πλαγιασμένη στο κρεβάτι, ν' ανοίξω τα χέρια, να πατήσω
> στις μύτες των ποδιών – να πατήσω στον αέρα, – το τρίτο λουλούδι. [39]

22 La morte che sta per arrivare collima con l'unica liberazione concessa a Elena, con la vera libertà. Più volte sul letto, nel quale è ormai costretta, Elena ha cercato di salire al cielo, in punta di piedi, ripercorrendo i gesti della *Teichoscopia*, momento nel quale la donna ha cercato di allontanarsi dall'umanità deludente. Ora, invece, finalmente, il terzo fiore, il fiore della libertà, το τρίτο λουλούδι, è concesso a Elena dal destino. Alle parole di Elena, all'ultimo ricordo della visione dalle mura di Troia, segue il silenzio eterno. Elena tace per sempre, muore, riesce solo ad aprire le braccia al cielo, ad abbracciare la libertà in una dimensione ultraterrena, che trascende il tempo degli uomini: Elena occupa la sua quarta dimensione

nell'eterno ricordo che le è tributato. Resta, tuttavia, in Ritsos il dubbio che il poeta affida al muto e anonimo ospite di Elena, l'uomo che resta in vita, un dubbio che forse condivide con l'umanità. Una volta morta Elena, una volta uscita dalla casa prigione, in una notte di plenilunio tranquilla e ingannatrice, l'uomo si sente perso, abbandonato, privo di una guida che, pur nella fragilità del tempo, finché Elena è vissuta, è rimasta al suo fianco. La domanda conclusiva che chiude l'*explicit* extradiegetico, πού θα πήγαινε τώρα; (trad. it.: "ora dove sarebbe andato?" p. 363), risuona nella notte senza un'univoca risposta. Morta Elena, infatti, l'uomo riprende il suo cammino o inizia un nuovo viaggio di riflessione che lo porta a comprendere l'inevitabile dissoluzione di tutte le cose, la fuga infallibile del tempo, la necessità di dedicarsi ad azioni che non siano inutili pur nell'immanenza fragile, il bisogno ineludibile della resistenza.

BIBLIOGRAPHIE

Andò, V., 2005, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci.

Austin, N., 1994, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca-New York, Cornell University Press

Bastianini, E., 2019, *Tra colpa e innocenza. Il nesso Ἑλένης ε(ἵ)νεκα nell'Iliade*, in "Daidalos", 19, pp. 303-310.

Blondell, R., 2013, *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford-New York, Oxford University Press.

Brillante, C., 2002, *Elena di Troia, in Bettini M., Brillante C. (eds.), Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, pp. 37-232.

Bournazos, S., Makrinikola, E. 2018 (eds.), *Διεθνές συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, Athene, Mouseio Benaki.

Caracausi, M., 2016, *Figure del mito in "Ripetizioni" di Ghianni Ritsos*, in "Estudios Neogriegos", 18, pp. 9-20.

Chambers, M., 1992, *Yánnis Rítsos and Greek Mythology*, in "Hermathena", 143, pp. 37-56.

Crocetti, N. 2013, *Nota biografica, nota editoriale*, in N. Crocetti (ed.), *Giannis Ritsos. Quarta dimensione*, Crocetti editore, Milano, pp. 38-40.

D'Ippolito, G., 2020, *Il Filottete di Ghianis Ritsos. Una scelta di libertà*, in Zaccone F., Efthymiou P., Bintoudis C. (eds.), *La letteratura neogreca del XX secolo. Un caso europeo*, Sapienza Università editrice, Roma, pp. 167-178.

Davies, M., Finglass, P.J., 2014, *Stesichorus. The Poems*, Edited with Introduction, Translation, and Commentary, Cambridge, Cambridge University Press.

De Jong, I.J.F., 2004[2], *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Bristol, Bristol Classical.

De Sanctis, D., 2018, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma, Serra.

Demetriou, D., 2018, *Persephone's 'Revolt'. Towards the Acquisition of Femininity in Yannis Ritsos's 'Persephone'*, in "International Journal of the Classical Tradition", 25, pp. 384-408.

Donadi, F., 2005, Introduzione, in Donadi F. (ed.), *Euripide, Hofmannsthal, Ritsos. Elena. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, pp. 7-47.

Edmunds, L., 2019, *Toward the Characterization of Helen in Homer. Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas*, Berlin-Boston, De Gruyter.

Franco, C., *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna, Il Mulino.

Gumpert, M., 2001, *Grafting Helen. The Abduction of the Classical Past*, Madison, University of Winsconsin Press.

Hughes, B., 2005, *Helen of Troy. Goddess, Princess, Whore*, London, Pimlico, 2005, trad. it. *Elena di Troia. Dea, principessa, puttana*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

Ieranò, G., 2021, *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*, Torino, Einaudi.

Jeffreys, M.J., 1994, *Reading in the Fourth Dimension*, in "Modern Greek Studies", 2, pp. 61-105.

Kannicht, R., 1969, *Euripides Helena*, Voll. I-II, Heidelberg, Carl Winter-Universitätverlag.

Karanika, A., 2014, *Voices at Work. Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Maguire, L. 2009, *Helen of Troy. From Homer to Hollywood, Chichester*, John Wiley & Sons.

Montanari, F., 2010, *Helen tells the/her Story*, in "Praktika tes Akademias Athenon", 85, pp. 173-190.

Nikopoulos, J., 2015, *Eleni and Her Rhapsodists*, in "Arion" 22, pp. 89-98.

Nobili, C., 2023, *Voci di donne nell'epica. Personaggi e modelli poetici femminili nell'Iliade e nell'Odissea*, Roma, Carocci.

Pierìs, M., 2012, *Ritsos-Seferis: convergenze e divergenze nel metodo mitico*, in Lavagnini R. (ed.), *Poeti greci del Novecento. Atti delle Giornate di Studio in onore di Vincenzo Rotolo*, Edizioni Lussografica, Palermo, pp. 67-77.

Roisman, H.M., 2006, *Helen in the Iliad: causa belli and Victim of War*, in "American Journal of Philology", 127, pp. 1-36.

Savino, E., 2013, *Verso Quarta dimensione*, in N. Crocetti (ed.), *Giannis Ritsos. Quarta dimensione*, Milano, Crocetti editore, pp. 7-37.

Sensini, F., 2023, *La trama di Elena. Da Sparta a Troia e ritorno: memorie della donna più bella del mondo*, Milano, Ponte alle Grazie.

Strauss Clay, J., 2011, *Homer's Trojan Theater. Space, Vision, and Memory in the Iliad*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

Tsagarakis, O., 1982, *The Teichoskopia Cannot Belong in the Beginning of the*

Trojan War, in "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", 22, pp. 61-72.

Varelás, L., 2001, Ο *μύθος της ωραίας Ελένης στη νεοελληνική ποίηση. Από Παλαμά ως τον Ρίτσο*, *Μνήμη Γ. Π. Σαββίδη. Θέματα νεοελληνικής φιλολογίας*: *Γραμματολογικά*, *εκδοτικά*, *κριτικά. Πρακτικά της Η΄ Επιστημονικής Συνάντησης*, Ερμής, Αθήνα, pp. 333-343.

Vitti, M., 1971, *Storia della letteratura neogreca*, Venezia, Cafoscarina.

NOTES

1 La traduzione italiana di Η Ελένη di Ritsos è di N. Crocetti in *Ghiannis Ritsos. Quarta Dimensione*, Crocetti, Milano, 2013, mentre la traduzione italiana dell'*Iliade* è di G. Paduano, *Omero. Iliade*, Einaudi, Torino, 1995. Desidero qui ringraziare gli anonimi *Referees* del mio lavoro per i consigli giunti in seguito alla revisione.

Si veda a questo proposito Strauss Clay, 2011, p. 38.

2 Rimando a questo proposito alle osservazioni di De Sanctis, 2018, pp. 117-126.

3 Sull'episodio della *Teichoscopia* nell'*Iliade* si veda la disamina di Tsagarakis, 1982.

4 La raccolta Τετάρτη Διαστάση, potentissima crasi tra passato e presente nel segno del *mythos*, fu pubblicata da Ritsos nel 1972 presso l'editore Kedros ad Atene con sedici componimenti ai quali il poeta aggiunge Φαίδρα nella sesta edizione del 1978. Sulla struttura definitiva della raccolta si veda Crocetti, 2013, p. 40. Per la produzione e l'impegno politico di Ritsos rimando a Vitti 1971, pp. 325-326, nonché ai saggi presenti in Bournazos, Makrinikola, 2008.

5 Cfr. Brillante, 2002, pp. 76-106.

6 Cfr. Hughes, 2005 (=2007, pp. 231-235).

7 Cfr. De Sanctis, 2018, pp. 47-49.

8 Trad. it.: "La trovò in casa che lavorava una grande tela /doppia, purpurea, e vi intesseva le imprese dei Troiani, abili /nel domare i cavalli, e degli Achei vestiti di bronzo, /tutto ciò che soffrirono in guerra per lei. /Standole accanto, cosi le disse Iride, la messaggera veloce: / «Vieni cara cognata, vieni a vedere le imprese dei Troiani, abili /nel domare i cavalli, e degli Achei vestiti di bronzo …»" (pp. 83-85).

9 Un'attenta analisi del nesso *hethen eineka* che segnala, a partire dal III libro dell'*Iliade*, la responsabilità ambigua di Elena nel corso degli eventi è proposta da Edmunds, 2019, pp. 89-92 e da Bastianini, 2019, pp. 306-307. Il problema della responsabilità di Elena tende a essere tematizzato dall'*Iliade* (III 180) all'*Odissea* (IV 185) anche dallo stesso personaggio che spesso si autodenuncia come *kyon*, cagna, o *kynopis*, donna dal volto di cagna, donna senza ritegno. Cfr. Franco, 2003, pp. 198-201.

10 Sulla metafora della tessitura come narrazione silenziosa della donna nell'*epos* e in tragedia si veda Andò, 2005, pp. 26-41.

11 L'episodio della *Teichoscopia* crea imbarazzo nel III libro dell'Iliade già all'esegesi antica che non a caso si domanda perché dopo dieci anni di guerra Piramo senta il bisogno di chiedere a Elena l'identità di eroi che sicuramente già conosce e che peraltro durante la *Teichoscopia* stessa sono ricordati come membri dell'ambasceria che all'inizio della guerra chiede la restituzione di Elena ai Troiani. Su questo aspetto dell'episodio si veda De Sanctis, 2018, pp. 121-124. L'opportunità di questo episodio nell'*Iliade*, dunque, dipende dal fatto che il poeta dell'Iliade, forse sfruttando un materiale narrativo tradizionale, ha introdotto la visione dalle mura come grande premessa al mondo del poema, nel momento in cui Achille si ritira dalla guerra. Anche sotto questo punto di vista la scelta e la funzione di Elena risultano di particolare peso, visto che la voce dell'eroina è scelta da Omero come suo *alter ego* in un momento di palese, se non addirittura consapevole innovazione narrativa. Cfr. a questo proposito le lucide pagine di Nobili, 2023, pp. 115-121.

12 Secondo de Jong, 2004^2, pp. 204-205, l'informazione di Omero, poeta onnisciente, sulla morte dei Dioscuri, rientra nelle "*additional informations*" come un programmatico intervento autoriale.

13 L'evidente rapporto tra Elena e il narratore della storia è un'acquisizione certa della critica, pur se valutata alla luce di diverse prospettive. A questo proposito cfr., almeno, Karanika, 2014, p. 25, per Elena come prima donna nella letteratura occidentale capace di raccontare, e Montanari, 2010, per le caratteristiche "aediche" del personaggio.

14 Ampia è la letteratura sul profilo di Elena nella tragedia. Rimando al recente quadro offerto da Allan, 2008, pp. 16-28.

15 Il motivo dell'*eidolon* di Elena, introdotto forse da Esiodo per la prima volta nel *Catalogo delle Donne* (fr. 358 M.-W.), era al centro del poema lirico di Stesicoro, che la tradizione chiama *Elena*, nella sezione palinodica (fr. 90

D.-F.), poema dal quale Euripide riprende l'innovazione, consacrandola nella tragedia. Austin, 1994, pp. 90-117, e Davies, Finglass, 2014, pp. 308-317, offrono un'accurata disamina sull'argomento.

16 Esamina questa importante constatazione nell'*Elena* di Euripide come riflesso dell'influenza sofistica sul poeta Kannicht, 1969, II, pp. 33-34.

17 Cfr. Donadi, 2005, pp. 28-45, Ieranò, 2021, pp. 187-206, e Sensini, 2023, pp. 161-168.

18 Un lavoro d'insieme sulla permanenza di Elena come personaggio e simbolo nella poesia neogreca del XX secolo, con particolare interesse per Kostis Palamás e Ghiannis Ritsos, è proposto da Varelás, 2001 e Gumpert, 2001, pp. 241-247.

19 L'opera è stata pubblicata in Italia con il titolo *La mia Grecia* nella raffinata traduzione di Gilda Tentorio nel 2021 da Crocetti Editore. In Ταξιδεύοντας la visione dell'Eurota, del Taigeto, di Sparta diventa per Kazantzakis un dilemma: Elena trascende la Laconia, la Grecia e la sua fama arriva sino all'Oriente. Questa Elena di Kazantzakis rivela innanzitutto la vanità della guerra, ma ad un tempo finisce anche per riassumere la Grecità nel suo insieme: l'immanenza di Elena impone nella storia per ogni uomo greco l'idea secondo la quale Elena significa combattere per Elena, rivendicare la propria storia, ancorarsi a una certezza incrollabile. Sotto questo punto di vista in Ταξιδεύοντας si può scorgere un influsso dell'Elena che emerge da *L'exile d'Hélène*, saggio composto da Albert Camus nel 1948, dopo la II guerra mondiale. A questo proposito cfr. Gumpert, 2001, pp. 232-234.

20 Non a caso Η Ελένη è composta da Ritsos durante il confino del 1970. Non diversamente dall'Elena descritta in questa *pièce*, dunque, anche Ritsos, confinato e aggiogato sotto il regime dei Colonnelli, controllato come ogni vittima da guardie anaffettive e sciocche, valuta negli anni del confino l'inganno del suo tempo. La distinzione di Η Ελένη nella raccolta Τετάρτη Διαστάση è esplicita già nel titolo, visto che si tratta dell'unico nome proprio preceduto dall'articolo determinativo, quasi a sottolineare l'autorevole identità del personaggio, "un segno distintivo, quasi a dire: « proprio lei, Elena, la *mia* Elena »", secondo Savino 2013, p. 32.

21 Analizza il motivo del tempo in Τετάρτη Διαστάση connesso al motivo dominante della memoria dei personaggi Jeffreys 1994, pp. 93-97. Secondo Pierìs, 2012, pp. 67-68, è una dimensione atemporale che permette a Ristos di riflettere sul presente. Per l'uso del mito in Επαναλήψεις (*Ripetizioni*), cfr. Caracausi, 2016.

22 Trad. it.: “Lo sfacelo si vedeva già da lontano…” (p. 335). L’idea della rovina effettiva che circonda lo spazio di Elena corrisponde all’invecchiamento e al decadimento fisico della donna che, secondo Chambers, 1992, p. 44, diventa simbolo dell’orrore bellico.

23 Cfr. Blondell, 2013, pp. 53-72, e Maguire, 2009, pp. 35-57, per il motivo della bellezza di Elena nella produzione letteraria greca.

24 Trad. it.: “Esamino questa pietra addosso, per ore interminabili, nella notte” (p. 336).

25 Trad. it.: “Vedo anche te, l’espressione del viso attonita, imbarazzata…” (p. 336).

26 Opportunamente Savino, 2013, p. 14, nota che Ritsos in Τετάρτη Διαστάση ha spesso nei confronti delle eroine e degli eroi una costante tendenza alla “smitizzazione”, in direzione di un ampliamento e di una correzione dei dati narrativi derivati dalla tradizione classica “con precisione e finezza senza eguali”.

27 Trad. it.: “È ormai trascorso il tempo delle rivalità; si sono inaridite le passioni; / forse ora possiamo guardare insieme nello stesso punto della vanità / ove si realizzano, immagino, gli unici incontri giusti – ancorché indifferenti, / ma sempre mitiganti – la nostra nuova comunanza, desolata, calma, vuota, / senza spostamenti e opposizioni – rimuovere solo la cenere nel camino, / foggiando di quando in quando, urne cinerarie slanciate e belle, / o, seduti per terra, battere il suolo con mani silenziose” (pp. 337-338).

28 Trad. it.: “Che stupide leggende, cigni e Troie e amori e gesta!” (p. 345).

29 Secondo Nikopoulos, 2015, p. 94, l’Elena di Ritsos non è più in grado di mantenere una connessione tangibile con idee e immagini nel tempo. Per questo motivo la donna dinanzi al suo anonimo ospite da subito tematizza l’impossibilità di parlare, impossibilità che si protrae ormai da molto tempo, come se Elena avesse dimenticato la facoltà di esprimersi e avesse perso i suoi preferenziali interlocutori, tramite nette affermazioni: “Sto per scordarmi le parole” (p. 335), e “Non ho più parole e nomi; distinguo soltanto certi suoni” (p. 340).

30 Demetriou, 2018, pp. 406-407, alla luce di un confronto con Περσεφόνη, altro poema di *Quarta dimensione*, sottolinea in Ritsos l’idea marxista di un decadimento della classe dominante o l’esigenza di demitizzare i superiori

per l'evidente distanza critica rispetto alle credenze e alle certezze precedenti.

31 Giustamente D'Ippolito, 2020, p. 168, sottolinea l'importanza delle didascalie sceniche in prosa in *Quarta dimensione* che devono essere "considerate parte integrante delle composizioni, giacché ne completano il senso, predisponendole a quella fruizione teatrica che costituisce la loro destinazione prioritaria, spesso sperimentata con successo".

32 Trad. it.: "L'ufficiale appose i sigilli alla casa – finché si trovino gli eredi – disse – ben sapendo che non esistevano eredi. La casa sarebbe rimasta coi sigilli quaranta giorni, dopodiché i suoi beni – quelli scampati – sarebbero stati venduti all'asta per conto dello stato" (p. 363).

33 La stessa Elena in un abile gioco di espliciti rimandi tra il presente della desolazione e il passato di gloria, tramite un'efficace *mise en abyme*, nel poema ricorda esplicitamente la dimensione poetica dell'*Iliade* di Omero, alludendo per l'appunto al III canto dell'*Iliade*, quando ricorda la noia che si è annidata dopo la guerra nella sua esistenza domestica della vita provinciale a Sparta. Una vita senza più prospettive di eroismo, una vita nella quale ormai è possibile "nel gorgoglio dell'acqua / che ribolle risentire / certi esametri dattilici del Terzo Canto / mentre dal pollaio del vicino si ode il canto sconnesso di un gallo" (p. 358).

34 Trad. it.: "Quella sera, / circondata dalle grida interminabili dei feriti, / dalle imprecazioni sussurrate dei vecchi e della loro ammirazione, /nell'odore di morte generale che, in certi istanti, scintillava / su uno scudo o sulla punta di una lancia o sulla metopa / di un tempio abbandonato, o sulla ruota di un carro – salii da sola / sulle alte mura e passeggiai, / sola, completamente sola, in mezzo / ai Troiani e agli Achei …" (p. 354).

35 Il problema della libertà d'azione concessa a Elena è tematizzato in maniera implicita a partire dalla descrizione dell'eroina in Omero a partire dal III canto dell'*Iliade*, come mostra Roisman, 2006, spec. pp. 9-15.

36 Trad. it.: "Non guardai più; non udivo quasi i loro gridi di guerra - / io, lassù, sulle mura, sopra le teste dei mortali, aerea, carnale, / senza appartenere a nessuno, senza avere il bisogno di nessuno / come se fossi (nella mia indipendenza) tutto quanto l'amore, - libera / dal timore della morte e del tempo, con un fiore bianco fra i capelli, / con un fiore fra i seni, e un altro tra le labbra per nascondere / il sorriso della libertà" (p. 355).

37 Trad. it.: "Una libertà momentanea, immaginaria, naturalmente, anch'essa – un gioco del destino e della nostra ignoranza" (p. 356).

38 Secondo Savino, 2013, p. 15, “dopo questi versi, Elena è davvero più immortale: donna della sfida, un sorriso impedito dal fiore, ebbrezza d’invincibilità”.

39 Trad. it.: “… E quella scena, sulle mura di Troia - che fossi davvero ascesa al cielo / lasciandomi cadere dalla bocca …? - A volte mi viene ancora di provare, / distesa qui sul letto, ad aprire le braccia, ad alzarmi / in punta di piedi - a poggiare i piedi in aria - il terzo fiore!” (p. 362).

RÉSUMÉ

English
The *Teichoscopia*, an episode from Book III of the *Iliad*, is the first time Helen’s voice is heard in the poem. Homer gives the character the ability to recount the deeds of the heroes and their profiles: in this way, Helen’s voice aligns with a specific perspective, one that also blends with Homer’s point of view. In The *Fourth Dimension*, Ghiannis Ritsos revisits this episode within his mythopoesis, but he alters its meaning. Ritsos transforms the *Teichoscopia*, in Helen’s final day of life, into a quest for freedom that the now elderly woman ultimately achieves through death. In my paper, I analyze the reinterpretation and the explicit differences between Homer and Ritsos in the poetic construction of the *Teichoscopia*.

INDEX

Keywords
Teichoscopia, Archaic epic poetry, Helen, characterization, Fourth Dimension

AUTEUR

Dino De Sanctis