

La letteratura neogreca del XX secolo

Un caso europeo

a cura di

Francesca Zaccone, Paschalis Efthymiou, Christos Bintoudis



Collana Materiali e documenti 67

La letteratura neogreca del XX secolo

Un caso europeo

Atti del convegno internazionale di Studi neogreci
in onore di Paola Maria Minucci

Roma, 21-23 novembre 2018

a cura di

Francesca Zaccone, Paschalis Efthymiou, Christos Bintoudis



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Quest'opera è pubblicata con il contributo
del Ministero dell'Istruzione e della Cultura di Cipro

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-170-2

DOI 10.13133/9788893771702

Pubblicato a dicembre 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Francesca Zaccone

In copertina: Alfonso Gatto, *La barca incantata* (1974).

Indice

Per cavallo di battaglia la poesia. Un capitolo del Novecento neogreco in Italia <i>Christos Bintoudis</i>	1
Poesia, traduzione, insegnamento: le pietre miliari di un percorso <i>Paola Maria Minucci</i>	13
1. Un funambolo della perifericità. La poesia di Kavafis fra due secoli <i>Biancamaria Frabotta</i>	23
2. «σχόλια, κείμενα, τεχνολογία». Ο Καβάφης αναγνώστης ευρωπαϊκών περιοδικών στα χρόνια της νεότητός του. Η διαμόρφωση του ποιητικού και κριτικού του λόγου <i>Σταματία Λαουμτζή</i>	37
3. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος ανάμεσα στον Παλαμά και στον Καβάφη <i>Παντελής Βουτουρής</i>	53
4. Per un'antropologia linguistico-culturale in Kavafis <i>Cristiano Luciani</i>	63
5. «Σολωμού συντριβή και δέος»: Όψεις της γενεαλογίας του Οδυσσέα Ελύτη <i>Χριστίνα Ντοννιά</i>	75
6. Οδυσσέας Ελύτης και Dante <i>Ευριπίδης Γαραντούδης</i>	89

7. Το Έμπιστο Φως 103
Ιουλίτα Ηλιοπούλου
8. L'imperatore e il poeta. Appunti di lettura su *Morte e resurrezione di Costantino Paleologo* 113
Massimo Cazzulo
9. *Il verbo oscuro* di Elitis. Poesia della fine o fine della poesia? 127
Andrea Mecacci
10. Poesia (greca) contro la globalatinizzazione: Elitis e l'appropriazione della Grecia di Heidegger 135
Álvaro García Marín
11. L'innocenza oltre la memoria: la sfida lessicale e poetica di Odisseas Elitis 145
Enrico Cerroni
12. Οδυσσέας Ελύτης - Το δακτυλικό αποτύπωμα της Ελλάδας μέσα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και το υπερρεαλιστικό κίνημα 155
Νάντια Στυλιανού
13. Il *Filottete* di Ghianis Ritsos. Una scelta di libertà 167
Gennaro D'Ipollito
14. Dalle ultime raccolte poetiche di Ghianis Ritsos: *Άσπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο* 179
María Caracausi
15. Άγγελος Σικελιανός και Paul Claudel. Μια συγκριτολογική προσέγγιση. (Ο Πρόλογος στη ζωή, οι Πέντε Μεγάλες Ωδές, Η ποιητική τέχνη) 191
Άννα-Μαρίνα Κατσιγιάννη
16. Δαντικές απηχήσεις στο *Παγκόσμιον Άσμα του Χριστόδουλου Γαλατόπουλου* 205
Μιχάλης Πιερής
17. Da una lingua all'altra. Il caso di Nikos Engonópulos 217
Ines Di Salvo

18. Un trauma alla fine del secolo. Osservazioni sulle prime raccolte poetiche di Vassilis Amanatidis
Christos Bintoudis 219
19. La potenza del naturalismo zolaiano nella prosa neogreca
Athina Georganta 233
20. Iàkovos Zaraftis e le fiabe del Dodecaneso. Tra oralità e letterarietà
Tommaso Braccini 243
21. Απηχήσεις του πρώιμου Ντ' Αννούντσιο στη νεοελληνική πεζογραφία
Αγγέλα Καστρινάκη 253
22. Romanzo familiare generazionale (1930-60): intersezioni europee. I casi di G. Theotokàs, Th. Petsalis e T. Athanassiadis
Mairi Mike 265
23. La leggerezza και ο Ουμανισμός. Η περίπτωση του Γιώργου Ιωάννου
Fatima Eloeva 279
24. Elogio della *Polikatikia*
Maurizio De Rosa 291
25. Γυναίκες πεζογράφοι της δεκαετίας του '60: υπαρκτισμός και ελευθερία
Πασχάλης Ευθυμίου 301
26. Μεταβατική ηγεμονική αρρενωπότητα στον *Σιούλα τον ταμπάκο* του Δ. Χατζή
Francesca Zaccone 315
27. Narrativa di confine. Il caso dell'epirota Sotiris Dimitriu
Francesco Scalora 325
28. Il fascino discreto dei margini: riflessi della società greca nella letteratura e nella musica fra le due guerre
Gaia Zaccagni 337

29. La letteratura neogreca e le sue interazioni con musica e documentario. Approcci traduttivi alla letteratura 'da guardare' e 'da ascoltare' 351
Jacopo Mosesso
30. Atene nella letteratura di viaggio del primo Novecento 361
Massimo Blanco
31. «Come leoni in pietra sul limine della notte». La Makrònissos dei letterati 369
Debora Cacciafeda
32. Μια πρώτη προσέγγιση των εκδόσεων Γλάρος στα χρόνια της Κατοχής. Οι επιλογές στη νεοελληνική λογοτεχνία 381
Αλέξης Πολίτης
33. «Τα χάρτινα στήθη των στίχων» στηρίζουν *Το κιβώτιο* 397
Λίζυ Τσιριμώκου
34. Ο διάλογος του Αργύρη Χιόνη με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία: μια παραδειγματική προσέγγιση 409
Κατερίνα Κωστίου
35. Η παρουσία και η πρόσληψη του καζαντζακικού έργου στη Βουλγαρία 421
Ζντράβκα Μιχάιλοβα
36. Μια τριάδα ελλήνων λογοτεχνών στη Ρουμανία του 20ού αιώνα: Αντώνης Μυστακίδης Μεσεβρινός (1908-1989), Μενέλαος Λουντέμης (1912-1977), Θεόδωρος Περίδης (1908-1968) 431
Elena Lazăr
37. La letteratura neogreca tra gli ellenofoni del Salento: le traduzioni da opere di Gheòrghios Drossinis 439
Francesco G. Giannachi
38. Μεταφράζοντας τη μεταγλωσσικότητα στη λογοτεχνία της μετανάστευσης: Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου 453
Karen Van Dyck

39. Ghiorgos Seferis traduttore di testi filosofici antichi. Aspetti estetico-linguistici ed echi letterari nell'opera del poeta <i>Faber Fabbris</i>	467
40. Lingua e letteratura neogreca nel xx secolo: un caso italiano nel contesto europeo <i>Caterina Carpinato</i>	481
41. Il neogreco di fronte all'invasione dell'onomaturgia europea su base archeogreca <i>Salvatore Nicosia</i>	501
Contributors and Abstracts	521

Per cavallo di battaglia la poesia. Un capitolo del Novecento neogreco in Italia

Christos Bintoudis

L'Italia può certo vantarsi del suo ricco e prezioso contributo agli studi neogreci. Nel belpaese lo studio delle lettere greche moderne viene inaugurato nel 1842 dalla traduzione del volume di Iàkovos Rizos Nerulòs *Cours de littérature grecque moderne* (Néroulos: 1827) a opera dell'abate Benedetto Saverio Terzo (Nerulos: 1842). L'aveva preceduta un lungo saggio di Luigi Ciampolini apparso nel 1831 sull'"Antologia" di Firenze, in cui l'autore italiano si lamentava dell'assenza di alcuni esponenti della poesia greca moderna (quali Rigas, Vilaràs, Solomòs) nonché della quasi totale indifferenza di Nerulòs nei confronti della letteratura volgare degli ultimi secoli (Ciampolini: 1831)¹.

Nel 1842, la pubblicazione della nota edizione dei canti popolari greci a cura di Niccolò Tommaseo costituisce senz'altro uno spartiacque cronologico nella vita della letteratura greca moderna in Italia, e suscita una vivace discussione (Peri: 1983). Nel 1857, il *Risorgimento delle lettere greche* di Tommaso Semmola (1857), lo studio che Caterina Carpinato (2016) ha recentemente recuperato dall'oblio bibliografico, offre al pubblico italiano un'immagine complessa della scena letteraria greca moderna; usa spesso come fonte, sebbene senza dichiararlo, il noto lavoro di Alexandros Rizos Rangavis (Carpinato: 2016, 311) e con le sue osservazioni acute guida il lettore italiano attraverso il panorama, perlopiù ancora ignoto, della letteratura e della cultura neogreche. Come annota Carpinato, Il saggio [di Semmola] (un po' di più di cento pagine), pubblicato su una rivista in quattro puntate, è particolarmente ricco di informazioni e di osservazioni acute e innovative. Presenta l'evoluzione della produzione letteraria greca durante i secoli del dominio straniero, trattando non solo la poesia e il teatro, ma anche la

¹ Sull'argomento cfr. anche Vitti: 1971, 421-422.

storia, la filosofia, la pedagogia, la geografia, la medicina, esprimendo delle osservazioni personali basate sempre su letture dirette dei testi (Carpinato: 2016, 316-318).

Nel 1882 Alberto Boccardi traduce il saggio di Juliette Lamber *Poeti greci contemporanei* (Lamber: 1882) pubblicato sulla rivista francese "Nouvelle Revue" appena un anno prima. Per comprendere il valore di questi prodotti culturali e scientifici, l'intensità del dibattito che provocarono nonché l'importanza attribuita alla diffusione e allo studio della letteratura neogreca nell'Italia di quel periodo, basta ricordare il commento che Mario Vitti formula nella sua *Introduzione* all'edizione anastatica della traduzione italiana del volume di Lamber:

[Il saggio di Lamber] in realtà era concepito come contromossa rispetto a un libro spudoratamente tendenzioso, stampato ugualmente a Parigi (e anche a Berlino) nel 1877: *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, firmato da Aléxandros Rizos Rangavis [...] oltremodo sollecito a celebrare i poeti che avevano operato a Costantinopoli o che discendevano da quegli ambienti come il suo e mal disposto nei riguardi di ogni poeta greco proveniente da altre aree, in particolare da quella delle Isole Ionie (Lamber: 2010, vi).

Durante la seconda metà dell'Ottocento l'insegnamento della lingua greca moderna parte anche a livello universitario, sia a Venezia sia a Napoli (Nikas: 1988), mentre dagli ultimi decenni del secolo molti dotti italiani che fino ad allora si erano occupati esclusivamente di lettere classiche cominciano a interessarsi anche del mondo greco moderno (Minniti-Ghiona: 1995, 263). Nei primi anni del Novecento si nota un'attività traduttiva molto intensa di insegnanti pionieri e professori di lingua e letteratura neogreca tra cui E. Brighenti e A. Palmieri, ma anche F. De Simone Brouwer, E. Pavolini, C. Triandafilis, V.D. Palumbo, P. Ciuti, C. Cazzato e G. Barone. I primi decenni del Novecento vengono segnati dall'esperienza tragica della Grande guerra che influenza inevitabilmente anche gli studi neogreci in Italia (Oliveti: 1974).

Durante il periodo tra le due guerre si segnala una crescita dell'interesse per la letteratura greca moderna sia da parte del mondo editoriale sia da quello della ricerca: accanto ai poeti e prosatori dell'Ottocento che continuano a essere presentati al pubblico italiano in traduzione, iniziano ad apparire per la prima volta opere letterarie di esponenti contemporanei: il caso della poesia kavafiana costituisce for-

se l'esempio più noto e studiato². Nel frattempo, l'insegnamento della letteratura greca moderna viene inserito nei programmi universitari: Silvio Giuseppe Mercati tiene un corso di letteratura neogreca presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"; è il primo passo verso l'istituzione, che avrà luogo negli anni '30, di una vera e propria Cattedra diretta da Gheorghios Zoras (1908-1982). Nello stesso periodo prende servizio anche Bruno Lavagnini (1898-1922) come titolare della Cattedra presso l'Università degli Studi di Palermo. All'indomani della Seconda guerra mondiale, i due docenti svolgeranno un ruolo cruciale per la diffusione dell'insegnamento del neogreco presso l'università italiana; al contempo, alcuni giovani neogrecisti iniziano a occuparsi delle lettere greche moderne in maniera sistematica: cito i nomi emblematici di F.M. Pontani, M. Vitti, V. Rotolo i quali, attraverso l'insegnamento, la ricerca e il lavoro di traduzione creeranno, ognuno a proprio modo, una vera e propria scuola di studi neogreci importante non solo per l'Italia ma anche per il resto d'Europa. Questo lavoro pionieristico darà i suoi frutti durante gli anni 1960-1970, con la creazione di una serie di cattedre di neogreco nuove su tutto il territorio nazionale: Padova, Verona, Trieste, Bari e Catania sono solo alcuni degli atenei in cui vengono insegnate la lingua e la letteratura neogreche attraverso cicli di studi completi. Una vera fioritura degli studi neogreci in Italia.

In quegli anni, Paola Maria Minucci (nata a Grosseto nel 1948) finisce la scuola dell'obbligo e deve scegliere il liceo da seguire: sebbene la passione per il greco antico sviluppata durante l'adolescenza l'avrebbe naturalmente condotta al liceo classico, sarà costretta a scegliere le magistrali e in seguito a partecipare al concorso per l'insegnamento nella scuola elementare. Nel 1967, però, si iscrive alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, all'inizio a Filosofia e, dopo il primo anno, al Dipartimento di Italianistica. Così inizia a studiare sistematicamente la letteratura italiana accanto ai professori Piero Bigongiari e Silvio Ramat, che rafforzano una passione, fiorita durante gli anni scolastici anche grazie all'amato professore Aldo Busatti, che la seguirà per il resto del suo percorso: l'amore per la poesia. Parallelamente, durante

² Le prime traduzioni italiane da Kavafis sono ad opera di Atanasio Catraro (1919) che traduce *Απιστία, Επιθυμίες, Η πόλις, Κερίά, Φωνές*; cfr. anche Catraro: 1929. Sarà lui a scrivere anche il primo articolo in italiano su Kavafis (Catraro: 1922). Tuttavia, le prime versioni pubblicate in territorio italiano sono di Ghiorgos Sarandaris (1932), mentre il primo articolo di contenuto kavafiano appartiene a Gheorghios Zoras (1934) e sarà pubblicato in occasione dell'anniversario della morte del poeta alessandrino. Per la fortuna di Kavafis in Italia cfr. Macri: 2006.

gli studi a Firenze, conosce e frequenta alcuni studenti greci attraverso i quali inizierà ad avere i primi contatti con la Grecia e la sua letteratura moderna. Con alcuni componenti di quel gruppo rimarrà legata da una lunga amicizia, come Ghianis Diamandòpulos, Andreas Sinanos e Vanghelis Iliòpulos.

Nel 1968, insieme agli amici greci di Firenze, Paola fa il suo primo viaggio ad Atene: l'esperienza la segna e la spingerà, in seguito, a occuparsi di lettere neogreche. Al ritorno a Firenze continua gli studi di italianistica ma decide anche di iniziare a prendere lezioni di greco moderno. Nel frattempo, Bigongiari e Ramat la presentano a poeti e intellettuali come Carlo Betocchi, Oreste Macrì e Alfredo Righi, che frequenterà durante i suoi anni di studi a Firenze partecipando ai noti incontri presso il caffè Paszkowski. Nello stesso periodo inizia a scrivere le sue prime poesie, che spedirà a Mario Luzi chiedendo il suo parere: il poeta italiano risponderà presto chiedendo un incontro con lei, da cui avrà inizio una lunga amicizia. Nel frattempo prosegue nello studio della lingua neogreca, mentre nello stesso periodo inizia a lavorare per gli indici di "Paragone Letteratura" di Roberto Longhi, accanto ad Anna Banti.

Nel 1971 sceglie come argomento per la sua tesi di laurea la poesia di Saba, per darne una lettura psicanalitica. La proposta viene accettata da Bigongiari, che la mette in contatto con la figlia del poeta, Linuccia Saba, affinché possa accedere all'archivio e all'epistolario che si trovano a Roma. Così inizia per Paola un periodo caratterizzato dagli spostamenti continui tra Firenze, Roma e Atene, dove viaggia spesso. A casa di Linuccia Saba conosce Carlo Levi, amico della figlia del poeta italiano.

Lo studio della letteratura neogreca continua parallelamente agli studi universitari. Nel 1972 riesce a ottenere una borsa di studio annuale e si trasferisce ad Atene per continuare le sue ricerche sotto la supervisione di Apòstolos Sachinis. Nel marzo dell'anno successivo torna a Firenze per la discussione della tesi di laurea, che sarà valutata dalla commissione con il massimo dei voti e la lode: il risultato le permette di partecipare a un concorso pubblico per un assegno di ricerca, che ottiene e che le dà la possibilità di continuare a lavorare presso la Cattedra di Italianistica di Firenze accanto a Bigongiari, che soleva dire di lei: «Un giorno una barca la rapirà e la porterà via in Grecia». Sono gli anni in cui Paola progressivamente abbandona la lettura

della poesia kavafiana attraverso le traduzioni di Pontani, per passare all'originale.

Nel 1974, in occasione di una serata di poesia presso il Gabinetto Vieusseux dedicata all'opera di Alfonso Gatto, Paola conosce il poeta italiano, che frequenterà negli anni successivi. Nel frattempo, il rinnovo dell'assegno le permette di proseguire nella ricerca e approfondire la sua conoscenza della letteratura neogreca. Durante l'anno accademico 1974-1975 fa richiesta di trasferimento alla Cattedra di Lingua e letteratura neogreca dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"; nella primavera del 1975 si trasferisce a Roma e inizia a seguire sistematicamente le lezioni di G. Zoras e di A. Proiou.

Nel settembre del 1976 decide di trasferirsi ad Atene, dopo aver curato in collaborazione con Ruggero Jacobbi l'ultima raccolta di poesia di Alfonso Gatto intitolata *Desinenze* (Gatto: 1977), alla quale il poeta aveva lavorato fino all'ultimo e che però non era riuscito a completare a causa della morte improvvisa.

Paola ad Atene dovrà affrontare varie difficoltà economiche, che ostacolano la sua ricerca e la spingono a dedicare una significativa parte del suo tempo all'insegnamento della lingua italiana collaborando con l'Istituto Italiano di Cultura di Atene. Sarà il direttore dell'Istituto, Domenico Gardella, a presentarle Mario Vitti, il quale vedrà in lei la persona più adatta a ricoprire il posto di docente di lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Salonico; all'inizio del 1977, ottenuto l'incarico, si trasferisce a Salonico e inizia a lavorare presso il prestigioso Ateneo.

Il periodo di Salonico sarà uno dei più felici e produttivi per i suoi studi: insegna al Dipartimento di Italianistica e parallelamente segue i corsi e i seminari di Letteratura neogreca di alcuni degli studiosi più importanti di quel periodo: D.N. Maronitis insegna Sachturis e organizza per i suoi studenti seminari sulla poesia kavafiana; Panos Mulàs, appena arrivato da Parigi e assunto dalla Facoltà di Lettere e Filosofia come professore di letteratura neogreca; G.P. Savidis riempie gli anfiteatri della Facoltà con folle di studenti di tutto l'Ateneo che vengono a seguire le sue lezioni su Kavafis, Embirikos ed Elitis. Nello stesso periodo i ricercatori più giovani, come X.A. Kokolis, P. Pistas ed E. Tsantsànoglu, muovono i primi passi nella didattica. Con questi ultimi Paola condividerà una lunga e stretta amicizia, come anche con Maria Karaghiani e Carlo Cizek, che in quel periodo insegna presso il Dipartimento di Italianistica di Salonico. Sono gli anni in cui Paola

passerà definitivamente dalla lettura della traduzione alla sua creazione: ogni sera, dopo le lezioni all'università, dedica il suo tempo libero alla traduzione dei primi passi dal *Dignum est* di Elitis e a preparare i primi studi sulla poesia kavafiana³. La creatività e il bisogno di espressione della giovane poetessa, la passione per la poesia e l'entusiasmo per la letteratura neogreca si conciliano così, nella maniera più creativa e produttiva, attraverso la traduzione, fondendosi in un unicum destinato a lasciare la propria traccia nella presenza della letteratura neogreca in Italia dagli ultimi decenni del Novecento a oggi.

Tuttavia, per Paola traduzione non significa solo comunicazione, espressione e creatività: prima di tutto ciò c'è la percezione, cioè lo studio dettagliato del testo originale e del suo contesto, la sua profonda conoscenza e la comprensione di tutte le parti che lo compongono. Coloro che hanno familiarità con la sua opera traduttiva, come anche i suoi studenti che hanno frequentato lezioni e seminari con lei, sanno molto bene che per Paola la versione inizia sempre dalla decostruzione dell'originale, continua con lo studio ravvicinato delle parti che lo compongono e prosegue infine con la sua ricostruzione, che per lei costituisce l'essenza della traduzione. In questa prospettiva deve essere inserito anche il primo studio monografico su Kavafis, che verrà pubblicato nel 1979 in Italia presso la collana Il Castoro di Nuova Italia (Minucci: 1979a)⁴. Con quel volume, che rimane ancora oggi un punto di riferimento per la bibliografia kavafiana, Paola riusciva a decifrare lo stile del poeta greco e a dimostrare che non solo non rimane immutabile ma matura nel tempo, raggiungendo la fusione dei tre strumenti espressivi usati da Kavafis nella famosa poesia *Miris. Alessandria 340 d.C.*

Nel frattempo, nel 1981 si era creata la possibilità di diventare ricercatrice presso la Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza: questo sviluppo mette Paola Maria Minucci di fronte a un dilemma, ma presto decide di interrompere la sua permanenza a Salonicco e di rientrare a Roma. Inizia così il suo insegnamento presso l'Ateneo romano, e insieme la pubblicazione di una serie di articoli su Kavafis ed Elitis, mentre di quest'ultimo intensifica anche il lavoro di traduzione. Così, dopo i traduttori italiani delle generazioni precedenti (Pontani,

³ Risalgono a quel periodo i primi articoli sulla letteratura neogreca pubblicati in Italia: Minucci: 1979b e Minucci: 1982.

⁴ Sarà pubblicato anche in versione greca nel 1987 (Minucci: 1987a).

Vitti, Stomeo, Rotolo) che avevano presentato al pubblico italiano la poesia di Elitis, Minucci sarà tra le prime in Italia a occuparsi sistematicamente dal punto di vista sia traduttivo sia critico dell'opera del poeta greco (Minucci: 1984; Minucci: 1986; Minucci: 1986a). Lo conferma la decisione dell'Ateneo romano di conferire nel 1987 la Laurea honoris causa a Elitis, risultato che va attribuito all'iniziativa personale di Paola e al suo sforzo insistente per promuovere e sostenere questo progetto. In occasione dell'onorificenza, Minucci pubblicherà il suo primo volume sulla poesia di Elitis, che comprende la prima traduzione italiana integrale della *Genesis*, uno studio critico sul *Dignum est* nonché una lunga nota con le opere e gli eventi più importanti della vita del poeta greco (Minucci: 1987).

Tuttavia, per lei poesia significa in primis espressione e contatto, una comunicazione originale che non può essere mai risultato di partenogenesi e nemmeno limitarsi ai confini asfissianti di un solo paese: d'altronde i suoi studi e la sua formazione non potevano che portarla verso questa strada. È il motivo per cui si è sempre occupata, dal punto di vista traduttivo e critico ma anche didattico, non solo dei nomi più noti delle lettere greche moderne ma anche di letterati che in quel periodo non avevano ancora raggiunto il proprio posto nella storia della letteratura neogreca. Ha sempre coltivato e promosso uno sguardo comparatistico⁵ e interdisciplinare sui testi letterari (il suo lavoro sull'opera di T. Anghelòpulos e D. Savòpulos va letto in questo contesto). Una serie di studi degli anni novanta segue una linea schiettamente comparatistica, mentre nel settore dell'insegnamento basti ricordare che, accanto a Kavafis, Elitis e Seferis, già in quel periodo introduceva i suoi studenti a Tachtsis, Sachturis, Dimulà, Valtinòs, Pieris e Ganàs.

Penso siano stati questa passione di Paola per la comunicazione e il contatto tra realtà apparentemente diverse, insieme all'amore per il nuovo e il fresco, a farle da guida in tutto il suo percorso accademico. Questa sua convinzione, a mio avviso, ha motivato una decisione importante che ha dovuto prendere riguardo alla Cattedra di Lingua e letteratura neogreca della Sapienza: mi riferisco alla scelta, nel 2011, di trasferirla dal Dipartimento di Filologia greca e latina all'allora neonato Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali, creando

⁵ Indicativamente: Minucci: 1988; Minucci: 1991; Minucci: 1992; Minucci: 1993; Minucci: 1994; Minucci: 1998.

per le lettere greche moderne un quadro di contatti molto più ampio con le altre letterature straniere ma sottolineando anche il carattere moderno della letteratura neogreca e la dinamica che la contraddistingue all'interno di un contesto e di una tradizione culturale europea. Questa nuova collocazione, però, non ha mai adombrato la lunga e importante tradizione che collega la lingua e la cultura greche moderne al passato bizantino e classico, come dimostra la stretta collaborazione che Paola ha conservato fino alla fine del suo servizio accademico con studiosi di questi settori disciplinari, quali il professore di Letteratura greca Roberto Nicolai e la preziosa collaboratrice e cara amica, professoressa di Civiltà bizantina, Francesca Rizzo Nervo, sfortunatamente scomparsa di recente.

Credo si debba attribuire alla stessa visione anche il suo costante sforzo di promuovere la letteratura neogreca attraverso l'organizzazione di incontri scientifici e serate di poesia con la partecipazione di letterati e figure di spicco della cultura italiana. Spesso, in quelle occasioni, a leggere le traduzioni italiane era una persona alla quale, come chi scrive sa bene, la fortuna della letteratura neogreca in Italia deve più di quanto si possa immaginare: mi riferisco a Gero Fricano, il compagno di vita di Paola, che con la sua voce calda e dai toni profondi ha interpretato in maniera eccellente per il pubblico italiano poesie di Kavafis, Elitis, Seferis e Dimulà.

Infine, per quel che riguarda la costante fiducia di Paola nel nuovo, i suoi studenti conoscono bene le battaglie che ha fatto per aiutarli e sostenerli dentro e fuori dall'aula: organizzando in collaborazione con il Centro Nazionale per il Libro in Grecia seminari estivi di traduzione presso la Casa della letteratura di Paros, cercando di trovare borse di studio per seminari estivi e ricerche in Grecia, stipulando accordi Erasmus con dipartimenti universitari in Grecia e a Cipro, Paola ha sempre cercato di agevolare lo studio dei propri alunni. La gratitudine di alcuni di loro nei confronti della maestra li ha spinti a renderle omaggio mettendosi in viaggio, alcuni anche da molto lontano, per partecipare ai lavori di questo Convegno.

Hanno partecipato al Convegno studiosi da tante parti del mondo che appartengono a diverse generazioni. Il lettore di questi volumi vi troverà interventi che coprono un ampio ventaglio scientifico, sia per argomenti sia per approccio metodologico: testi di studiosi di lettere greche antiche e moderne, di letteratura italiana e francese, approcci che riguardano il campo della filologia, della critica letteraria e della

traduzione, sia di poesia sia di prosa, e metodologie che si focalizzano sull'analisi filologica o stilistica, sullo studio comparatistico, oppure sull'inserimento dei testi letterari all'interno del loro contesto, sulla ricezione delle letterature neogreca al di là dei confini greci e sugli studi di genere e molto altro. Infine, per quel che riguarda l'arco temporale, gli interventi al Convegno coprono tutto il Novecento greco, di cui Paola si è occupata costantemente e durante tutto il suo percorso universitario. La scelta dei curatori di lasciare ai relatori la libertà di decidere in maniera autonoma la lingua del proprio articolo non è stata una decisione pratica, ma un modo per lasciare una traccia del doppio ambiente linguistico in cui Paola ha sempre lavorato.

Fra questi volumi compare una pagina bianca su cui si legge solo il nome di Ines Di Salvo e il titolo della relazione da lei presentata durante il Convegno. Con questa scelta abbiamo voluto dare testimonianza di una preziosa partecipazione, che la morte improvvisa della professoressa Di Salvo, nel marzo 2019, le ha impedito di trasformare in testo per la pubblicazione. Tuttavia la sua presenza all'incontro, nonostante i gravi problemi di salute con i quali con rara dignità e discrezione si misurava in quel periodo, costituisce una dimostrazione della lunga e sincera amicizia che la univa a Paola, nonché della costanza e coerenza professionale che contraddistinguevano la collega dell'Università di Palermo, la quale non ha voluto abbandonare il lavoro e gli studi neogreci fino agli ultimi giorni della sua vita: una lezione per tutti noi.

Concludendo vorrei ringraziare il già Presidente della Repubblica Ellenica, Prokopis Pavlópoulos, che ha onorato l'incontro scientifico con il suo Alto Patronato.

Inoltre, i miei ringraziamenti più sinceri vanno ai nostri sponsor, che hanno permesso la realizzazione dell'evento nonché la pubblicazione di questi volumi: innanzitutto la Sapienza Università di Roma nella persona del Magnifico Rettore, prof. Eugenio Gaudio, sia per aver ospitato il Convegno presso l'Aula Organi Collegiali sia per il suo contributo. Per lo stesso motivo vorrei ringraziare l'Ambasciata di Grecia a Roma, e in particolare l'Ambasciatore di quel periodo, S.E. la sig.ra Tassia Athanasiou, come anche l'Ambasciata della Repubblica di Cipro e in particolare l'Ambasciatore di quel periodo, S.E. il sig. Tassos Tzisionis. Inoltre, devo dei ringraziamenti al Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali e in particolare alla direttrice di allora, la prof.ssa Arianna Punzi, per la fiducia e il sostegno nei confronti del

Convegno e del Comitato organizzatore. Vorrei inoltre esprimere la mia gratitudine all'Associazione di Studi Neogreci in Italia, alla Comunità Ellenica di Roma e del Lazio come anche all'editrice Bulzoni, con cui Paola ha collaborato costantemente durante gli ultimi anni per la collana Saggi di greco moderno. Infine, dovuti e sinceri ringraziamenti al Ministero dell'Istruzione e della Cultura di Cipro per il suo contributo. Un ringraziamento particolare devo infine ai membri della segreteria del Dipartimento SEAI, e in particolar modo alla dott.ssa Antonella Fulli, per la loro sempre impeccabile collaborazione.

Sento infine il bisogno di ringraziare anche in questa sede i due collaboratori della Cattedra, la dott.ssa Francesca Zaccone e il dott. Paschalis Efthymiou: senza il loro supporto, la collaborazione e il loro lavoro degli ultimi tre anni il Convegno e questo volume non avrebbero mai avuto questa forma. Il risultato si consideri da parte di tutti e tre un 'αντίδωρο'.

Roma, luglio 2020

Bibliografia

- Carpinato Caterina (2016), *Νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία στην Ιταλία του 19ου αιώνα (1855-1857). Μερικές παρατηρήσεις στον Tommaso Semmola και τον Niccolò Tommaseo* [Lingua e letteratura neogreca in Italia nel XIX secolo (1855-1857). Alcune osservazioni su Tommaso Semmola e Niccolò Tommaseo], in Ana Tabaki & Urania Polikandrioti (a cura di), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα. Πρακτικά συμποσίου* [Grecità e alterità. Mediazioni culturali e 'carattere nazionale' nel XIX secolo], s.e., Athina, pp. 311-322.
- Catrarò Atanasio (1919), *C. Cavafis, "Gràmata"* [di Alessandria di Egitto] v, luglio-settembre, pp. 61-63.
- Catrarò Atanasio (1922), *Un poeta della nuova Grecia, "Popolo Romano"*, 7 giugno.
- Catrarò Atanasio (1929), *C. Cavafis. Il dio abbandona Antonio, "Quaderno"* [di Alessandria di Egitto], giugno-agosto.
- Ciampolini Luigi (1831), *Cours de Littérature Grecque moderne par Jacovàki Rizo Néoulos, Genève 1828, "Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti"*, XLIII, pp. 98-109.
- Gatto Alfonso (1977), *Desinenze, note e varianti* a cura di R. Jacobbi e P.M. Minucci, Mondadori, Milano.
- Lamber Juliette (1882), *Poeti greci contemporanei*, Prima versione autorizzata del dott. A. Boccardi, con prefazione e note del traduttore, Cav. Antonio Morano Editore, Napoli.

- Lamber Juliette (2010), *Poeti greci contemporanei*, Edizione anastatica con introduzione di M. Vitti, Cafoscarina, Venezia.
- Macrì Gabriella (2006), *La fortuna di Kavafis in Italia*, University Studio Press, Thessaloniki.
- Minniti-Ghiona Domenica (1995), *Η διάδοση των νεοελληνικών σπουδών στην Ιταλία* [La diffusione degli studi neogreci in Italia], "Parnassòs", xxxvii, pp. 260-275.
- Minucci Paola Maria (1979a), *C. Kavafis*, Il Castoro: La Nuova Italia, Firenze.
- Minucci Paola Maria (1979b), *Per una lettura critica della poesia "Μακρονά" di C. Kavafis*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici", 14-16, pp. 377-386.
- Minucci Paola Maria (1982), *Odisseas Elitis: Poesia e Traduzione*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici", 17-19, pp. 283-322.
- Minucci Paola Maria (1984), *Memoria biografica e memoria cosmica in Kavafis*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici", 20-21, pp. 229-243.
- Minucci Paola Maria (1986), *"Η Γένεσις" του Ελύτη: Κοσμογονικός μύθος και εντελέχεια*, "Chartis", 21-23, novembre, pp. 298-313.
- Minucci Paola Maria (1986a), *Luce e ascensione nella poesia di Elitis: un tentativo di lettura tra struttura e archetipo*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici", 22-23, pp. 333-357.
- Minucci Paola Maria (1987), *Omaggio a Odisseas Elitis*, Dipartimento di Filologia Greca e Latina. Sezione Bizantino-Neoellenica, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma.
- Minucci Paola Maria (1987a), *Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη* [La narrazione lirica in Kavafis], trad. di V. Iliópulos, Ipsilon, Athina.
- Minucci Paola Maria (1988), *"Innocenza e Memoria": ponte ideale tra Ungaretti e Elitis*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici", 25, pp. 305-361.
- Minucci Paola Maria (1991), *"Sentimento del tempo" in Ungaretti, Kavafis, Elitis*, in *Atti del III Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, Quaderni dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Palermo, Palermo, pp. 169-179.
- Minucci Paola Maria (1992), *Visione e metafora in Blake e in Elitis*, "Rivista di studi bizantini e neoellenici", 28, pp. 211-246.
- Minucci Paola Maria (1993), *Costantino Kavafis riletto da cinque poeti greci*, "Poesia", 58, gennaio, pp. 2-9.
- Minucci Paola Maria (1994), *Ungaretti in Grecia*, in *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi). Atti del IV Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, Viterbo 20-22 maggio 1993, Messina, a cura di M. Vitti, Rubbettino, pp. 353-362.
- Minucci Paola Maria (1998), *Οδυσσεάς Ελύτης: Σολωμού συντριβή και δέος*, Conferenza tenuta a Cipro il 12 giugno 1998 in memoria di E. Tsantsánoglou, Centro Culturale dell'Università di Cipro.
- Néroulos Jacovaky Rizo (1827), *Cours de littérature grecque moderne*, Abraham Cherbuliez Libraire, Genève.
- Nerulos Giacomo Rizo (1842), *Corso di letteratura greca moderna*, Prima versione italiana a cura di B.S. Terzo, Poligrafia Empedocle, Palermo.

- Nikas Costantino (1988), *Per la storia dell'insegnamento del greco moderno a Napoli*, "Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura greca moderna", I, pp. 37-47.
- Oliveti Laura (1974), *Bibliografia della letteratura neogreca in Italia (1900-1972)*, Istituto Italiano di Cultura in Atene, Atene.
- Peri Massimo (1983), *La letteratura neogreca in Italia*, "Il Veltro", 3-4, maggio-agosto, pp. 397-408.
- Sarandaris Ghiorgos (1932), *Tre liriche: Pittura, Nella città d'Osroene, Verso la soglia del caffè*, "Cronache" [di Bergamo], I, p. 6.
- Semmola Tommaso (1857), *Risorgimento delle lettere greche*, "Il Giambattista Vico. Giornale Scientifico", III, pp. 368-390; IV, pp. 14-56, 181-206, 339-366.
- Vitti Mario (1971), *Guida bibliografica*, in *Storia della letteratura neogreca*, EDI, Torino, pp. 419-468.
- Zoras Gheòrghios (1934), *Cavafis C. Il poeta Alessandrino*, "L'Europa Orientale", XIV, pp. 498-501.

Poesia, traduzione, insegnamento: le pietre miliari di un percorso

Paola Maria Minucci

Sono commossa per l'omaggio che si è voluto rendere alla mia persona in occasione della conclusione del mio lavoro universitario, un atto di gratitudine e affetto nei miei riguardi che so di non meritare per intero ma che tuttavia mi rende felice, e di cui ringrazio i miei ex-allievi, Christos Bintoudis e Francesca Zaccone, il nostro collaboratore Paschalis Efthymiou e Antonella Fulli, che con ruoli e compiti diversi hanno contribuito a organizzare questo incontro, e ancora di più li ringrazio oggi per aver lavorato alla pubblicazione degli Atti.

Ringrazio tutti voi colleghi e relatori che così generosamente avete risposto a questo invito.

Ripercorrendo gli ormai tanti decenni della mia attività non posso non notare che tutto il mio impegno ruota intorno a tre poli principali: poesia, traduzione e insegnamento, poli che sul piano esistenziale e personale riconosco come strettamente connessi: la poesia, la sua lettura, e la traduzione come sforzo di comprensione di un testo letterario, poetico, e poi l'insegnamento come condivisione di una passione, di un'esperienza.

La mia propensione per la traduzione è nata proprio come desiderio di stabilire un ponte e intessere un dialogo tra due mondi vicini e diversi e insieme come condivisione che, nel mio caso, ha significato anche passione per l'insegnamento.

Traduzione innanzitutto come desiderio di conoscenza e di relazione con ciò che è altro da noi, diverso seppure vicino. Ed è per questo che il processo traduttivo è stato anche per me un cammino di crescita, esistenziale e umana prima ancora che linguistica e culturale, verità questa che ogni traduttore vive ogni giorno sulla propria pelle.

Pensando al significato profondo della traduzione mi vengono in mente due versi di Elitis tratti da *Monogramma*, che parlano dell'incontro-unionione tra due alterità e che sono la migliore rappresentazione dell'incontro-dialogo che si opera con la traduzione: «E ormai non ho altro / [...] / Se non l'urlo che è tuo e mi colpisce la mia voce» (Elitis: 2011a, 139)¹.

È quanto esprime con altre parole Antonio Prete quando scrive:

Nell'alchimia della traduzione c'è qualcosa che somiglia all'esperienza d'amore, o almeno alla sua tensione [...]: come poter dire l'altro in modo che il mio accento non lo deformi [...] e d'altra parte come lasciarmi dire dall'altro in modo che la sua voce non svuoti la mia? (Prete: 2017, 11).²

Così è cominciato il mio viaggio nella traduzione, un rapporto d'amore verso i poeti che via via sono andata traducendo e un rapporto d'amore verso la lingua della loro poesia e insieme verso quella con cui ho cercato di esprimerli.

Ma mi sono presto resa conto che la traduzione è anche sinonimo di audacia. Ci vuole coraggio nello smontare un testo in quella che è la sua realtà più intrinseca: la lingua. Ci vuole audacia e una certa dose di presunzione, ma anche arte e fortuna nel lavoro di *rimontaggio* per trovare forme ed espressioni che conservino l'eco della prima voce a cui non sovrapporsi, schiacciandola con il peso del proprio ego. Arte, fortuna, audacia, «τέχνη, τύχη, τόλμη»: sono le tre tau di Elitis (2004, 115) a cui, per la traduzione in particolare, è indispensabile aggiungere una quarta tau, fondamentale: *tapinofrossini*, umiltà, che permette di metterci in ascolto dell'altro, in un tentativo di replica che però è e deve essere anche reinvenzione.

Il processo traduttivo comincia dalla comprensione e compenetrazione del testo, dall'appropriazione non solo critica ma anche emotiva dell'atto creativo iniziale, delle intenzioni prima ancora che dell'espressione, della dinamica e della struttura interna dell'opera che ci si propone di tradurre.

La vera comprensione del testo – lo sa bene chi ha una qualche esperienza traduttiva – avviene attraverso la propria lingua. Laddove

¹ «Που πια δεν έχω τίποτε άλλο / [...] / Να φωνάζω από σένα και να με χτυπά η φωνή μου» (Elitis: 2002, 255).

² Ho un grande debito di gratitudine nei confronti di Antonio Prete. Le sue opere, e in particolare il suo volume *All'ombra dell'altra lingua*, sono state per me un'importante fonte di riflessione e d'ispirazione.

infatti la nostra lingua si confronta e si scontra, quasi in un corpo a corpo, con quella dell'originale per diversità sintattiche, grammaticali e ancor più lessicali, diventa fondamentale interrogarsi sulle valenze semantiche, ritmiche, lessicali e metaforiche comprese nel testo di partenza perché solo così si può tentare di replicare, reinventandola, la lingua dell'originale. L'incontro con le difficoltà e le problematiche traduttive di un testo diventa l'occasione di un'approfondita analisi e interpretazione per una sua sempre maggiore comprensione.

Avvicinarsi all'altra lingua attraverso la nostra vuole anche dire accettare le sue diversità, i suoi ardimenti, le sue trasgressioni. Vuol dire scuotere la nostra lingua, crearvi all'interno una tempesta che ci fa crescere e maturare anche linguisticamente. Si tratta di ascoltare e fare propri quei «movimenti dell'anima» di cui parla Elitis «improvvisi e incontrollati, provocare, intervenendo nella sintassi, nel lessico, tempeste inaudite» (Elitis: 2011b, 4). Gli esempi sarebbero davvero innumerevoli.

«Non di "fedeltà" si dovrebbe parlare bensì di "lealtà"», ribadisce Franco Buffoni (Buffoni: 2018, s.p.) sottolineando, con Steiner (2004), la necessità per un traduttore letterario di rivivere l'atto creativo dell'originale. È la «corrispondenza di percezione» di cui ci parla anche Antonio Prete (Prete: 2017, 33) e la lealtà all'atto creativo iniziale è il primo passo per penetrare la percezione, lo stato d'animo che ha dato origine al testo.

Appropriarsi dell'atto creativo iniziale non è solo un'appropriazione emotiva dell'opera compiuta ma anche delle premesse e delle intenzioni che hanno contribuito alla sua creazione. In questo senso molta importanza ha lo studio e la conoscenza dell'avantesto che ci permette di cogliere le intenzioni, l'iter dei vari passaggi, accrescendo la nostra consapevolezza critica. La traduzione è così di fatto un *work in progress* che guarda prima di tutto al passato.

Valore di avantesto hanno avuto per me alcune conversazioni con Elitis che mi hanno chiarito le intenzioni del poeta e le sue motivazioni. Molte parole, molto più che per il loro valore semantico, venivano da lui scelte per esigenze di musicalità, di suono. Un esempio minimo forse, ma a mio avviso davvero significativo, è il caso di «περσέμολος» nella *Genesi* (Elitis: 2002, 125). Si tratta di un termine usato nelle Isole Ionie e di importazione italiana cui il poeta ricorre non per il suo valore semantico ma per il suo suono e perché, essendo il suo significato

quasi sconosciuto nel resto della Grecia, acquisisce un'aria misteriosa, quasi fiabesca.

E valore di avantesto hanno avuto anche le testimonianze scritte di Kiki Dimulà riguardo all'uso trasgressivo di alcune parole e alla creazione di neologismi. Un esempio per tanti altri, il titolo di una sua poesia, *Απροσδοκίες* (Dimulà: 1998a, 303), da me tradotto con *Inaspettative* (Dimulà: 2000, 89). In una nota autografa la Dimulà mi precisava:

La parola non esiste, ma rinvia a ciò che non può accadere, che è impossibile a realizzarsi. Io però volevo conservare la parola *prosdokies*, 'aspettative', perché, anche se so che una cosa non può accadere, continuo a sperare. Per questo aggiungo il prefisso privativo. Sì e no insieme³.

E ancora, come non pensare all'importanza che ha, per un traduttore o anche soltanto per un lettore dell'opera di Kavafis, la conoscenza degli appunti autografi alle sue poesie? Conosciamo, grazie al Lechonitis, le note a *Candele*, *La città* e altre (Lechonitis, 1977, 21-42), ma penso all'importanza del lavoro di Diana Haas sulle note del poeta a molti altri suoi componimenti, spesso scritte in inglese e crittografate, di cui alcune già da lei pubblicate fin dal lontano 1983, in *Κύκλος Καβάφη* (Haas: 1983, 81-109), altre più recentemente (Haas: 2012, 2013, 2018).

Attraverso la conoscenza approfondita di un'opera è possibile individuare l'elemento prevalente, l'elemento cui non si può rinunciare, e questa affermazione mette d'accordo critici e teorici per altri versi lontani, per cronologia e poetica: da una parte Mounin che sottolinea come nella traduzione poetica «solo dopo aver sentito e compreso non soltanto la lingua ma la poesia, il traduttore saprà discernere di quella poesia [ciò] che dovrà essere integralmente tradotto» (Mounin: 1976, 145) e dall'altra Buffoni che afferma l'importanza di individuare, in ogni testo che si intende tradurre, l'elemento prevalente, quello insostituibile:

[Esso] può consistere nell'intarsio ritmico-melodico, o nel pensiero nitidamente formulato, oppure nell'illuminazione, nell'epifania: quel

³ «Η λέξη δεν υπάρχει στο λεξικό. Κανονικά, σημαίνει πράγματα που δεν μπορούν να συμβούν, που είναι αδύνατα. Όμως εγώ ήθελα να διατηρήσω τη λέξη προσδοκίες, διότι παρά το ότι ξέρω ότι δεν μπορούν να συμβούν, επιμένω να προσδοκώ [...]. Γι'αυτό και βάζω μπροστά το στερητικό α-προσδοκίες. Ναι και όχι».

guizzo, che da solo costituisce il senso profondo del testo. In tal modo so dove posso eventualmente compiere un sacrificio (Buffoni: 2012, 14).

Ma è anche vero che un'opera ha molti livelli di lettura, è plurima e ogni traduzione mette in luce un aspetto del testo, escludendone, a volte inevitabilmente, altri. Ogni traduzione – è un mio lontano convincimento – costituisce un approccio critico e interpretativo del testo di partenza e finisce con il dare, oltre che una *riscrittura* dell'opera, anche un vero e proprio apporto critico alla lettura e interpretazione del testo di partenza. Ognuna ne privilegia un aspetto a seconda delle scelte traduttive dell'autore, che alla fine risultano appunto complementari per una sua lettura globale e completa.

E questo vale naturalmente per ogni opera, tanto del passato quanto del presente. Per questo mi piacerebbe poter parlare di una *sin-metafrassi* [co-traduzione] e di *sin-metafrastès* [co-traduttori] a proposito dei vari traduttori di una stessa opera, di *sin-agonistès* [collaboratori, co-agonisti] e non *andagonistès* [antagonisti].

Questo perché a mio avviso, ogni diversa traduzione di un testo, anche la migliore possibile, è sempre e comunque una traduzione parziale. Più volte ho citato a questo proposito le due rese traduttive, completamente diverse, di una poesia di Kavafis, *Τρῶες* [Troiani], una di Filippo Maria Pontani (1991, 14) e l'altra, a quattro mani, di Risi e Dalmati (Kavafis: 1992, 76).

Nel testo originale greco sono in realtà agenti due doppie sfere semantiche e anche le scelte lessicali rispondono, all'interno della poesia nella sua globalità, a un doppio registro. L'originale greco comprende, giustifica e legittima entrambi gli orientamenti. E le due versioni insieme, nate da due letture interpretative diverse ma complementari, permettono al lettore italiano di entrare veramente nel mondo poetico e nelle pieghe segrete della lingua di Kavafis.

L'opera originale è di fatto un'opera aperta che contiene in sé più possibilità, a volte anche antitetiche, di traduzione. Per questo trovo utile, stimolante, per la comprensione di un'opera tradotta, la presenza di più versioni. Questo è ancora più vero se si apre l'orizzonte alla resa in altre lingue, perché, se traducendo in una stessa lingua le scelte diverse dei vari traduttori sono legate alla loro sensibilità, al momento storico, agli intenti e alla loro lettura interpretativa del testo, nel passaggio da una lingua all'altra alcune particolarità semantiche, lessicali, grammaticali o sintattiche cadono obbligatoriamente, perché la lingua

d'arrivo non permette altra strada che quella percorsa. È da questa constatazione che anni fa mi nacque l'idea della pubblicazione di *Monogramma nel mondo* (Elitis: 2006), una lettura comparata della traduzione della raccolta di Elitis in ben otto lingue diverse: una lettura parallela in più lingue può diventare un modo per cogliere particolarità diverse dell'opera, impossibili da riproporre tutte insieme in un'unica lingua.

Quanto detto finora evidenzia quello che considero un altro aspetto e significato della traduzione come *work in progress*: ogni diversa traduzione non nasce solo dal dialogo con l'opera originale ma anche dal dialogo costruttivo con le varie sue versioni. Sono quindi una sostenitrice della necessità di un lavoro traduttivo a libro aperto delle altre precedenti rese e questo perché alcune soluzioni sono ormai dati acquisiti.

Di fatto, come la critica letteraria e la stessa stesura di un'opera non si muovono partendo da zero ma si basano su conseguenti critici e su testi precedenti, per confutarli talvolta, oppure confermarli e portarli avanti, così è anche per la traduzione.

La Kristeva scriveva che una pagina non è che un mosaico di citazioni; non fa che assimilare, facendolo proprio, ma anche trasformandolo, un altro testo (Kristeva: 1974) e questa asserzione ricorda quanto Michalis Pieris sostiene in maniera esplicita per la sua poesia tanto da farne il suo metodo poetico:

Quello che so è che non possiamo più scrivere su una pagina bianca. La nostra mente non è una pagina bianca. La testa di uno scrittore è colma di testi scritti e orali. [...] Non esiste una voce completamente individuale poiché nell'arte non esiste partenogenesi⁴.

Il dialogo intertestuale di cui si parla è in atto tanto con l'opera originale, quanto con le varie rese traduttive di uno stesso testo. Ogni traduzione è senza dubbio uno sforzo creativo unico, uno sforzo di analisi, di interpretazione e di scelta⁵, ma, come ricorda Luca Manini in un suo acuto saggio⁶:

⁴ «Εκείνο που ξέρω είναι ότι δεν μπορούμε πλέον να γράψουμε σε λευκή σελίδα. Δεν είναι το μυαλό μας λευκή σελίδα. Το κεφάλι του συγγραφέα είναι ασφυκτικά γεμάτο από κείμενα γραπτά, προφορικά. [...] Εντελώς ατομική φωνή δεν υπάρχει, αφού, όπως σωστά ειπώθηκε, στην τέχνη δεν υπάρχει παρθενογένεση» (Pieris: 2003).

⁵ «Un processo decisionale», come affermava Levý (1995, 63-83).

⁶ Lo stesso principio è sostenuto anche da Serpieri nel suo saggio *La traduzione poetica*

Il tutto nella consapevolezza che la resa interpretativa finale, ovvero il testo tradotto, è soltanto una delle tante possibili rese interpretative, e che l'aggettivo 'finale' va inteso non come definitivo e assoluto ma come provvisorio, possibile di revisioni e miglierie, secondo il concetto che la traduzione è un *work in progress*, suscettibile di infiniti ripensamenti (Manini: 2004, 510).

Ma pensare alla traduzione come *work in progress* è ancora più vero se riflettiamo un momento sulla fluidità della lingua che oggi, più che nel passato, muta in maniera ultrarapida, di generazione in generazione.

È stato ripetutamente sottolineato come ci sia un continuo movimento nel linguaggio. Come precisa Luca Manini nel saggio già citato:

Ciò che una parola indicava un tempo non è più il significato attuale, e il lettore moderno non può fare a meno di sentire in una data parola la stratificazione di senso che su di essa si è accumulata nel volgere dei secoli (Manini: 2004, 513).

È il movimento del linguaggio di cui per primo ci ha parlato Friedmar Apel (1997) e questo movimento riguarda non solo il testo tradotto ma anche l'opera di partenza, l'originale, perché sono in movimento le sue parole, cambia il loro valore semantico, la sintassi e finanche la grammatica e cambia il contesto storico, sociale e culturale. L'opera da tradurre non è più «un rigido scoglio immobile nel mare, bensì una piattaforma galleggiante» (Buffoni: 2004, 17), e cadono le vecchie dicotomie fedeltà/infedeltà, fedele alla lettera/fedele allo spirito e altre, e la traduzione diventa un'opera autonoma in dialogo con l'opera originale.

Traduzione come *work in progress* dunque: perché il testo tradotto è deperibile per le continue trasformazioni che la lingua continua a subire e in questo senso è un lavoro *in fieri* rivolto al futuro rispetto all'opera originale.

Ma c'è anche un'altra accezione di *work in progress*, convalidata soprattutto dalla mia esperienza personale che mi vede tornare più e più volte sulla traduzione di uno stesso testo che ha le sue basi appunto sul principio della *perfettibilità di una traduzione* che presuppone continue revisioni, correzioni, cambiamenti spesso legati a casi fortuiti, altre volte a improvvise intuizioni e anche al maturare di un maggiore corag-

come performance in progress (Serpieri: 2001, 585-598).

gio. Così in *Monogramma* di Elitis, il verso «Η γλάστρα με το δροσαχί» (Elitis: 2002, 253) era stato reso inizialmente – d'accordo anche il poeta – con «il vaso di basilico» e solo più tardi con il «vaso di brezza» e poi ancora forse con «il vaso di frescura» ma gli esempi potrebbero essere infiniti. Tempo fa, leggendo alcune poesie di Kiki Dimulà in una lezione-conferenza sulla sua opera, mi sono ritrovata a correggere la traduzione di alcuni versi che mi aveva lasciato insoddisfatta. Spesso, come in questo caso, la soluzione finale si trova in un ritorno ravvicinato al testo originario. È il caso del verso di apertura della poesia *Μητέρα του κάτω ορόφου* [Madre del piano di sotto]: «Ερρίφθη η μετακόμιση κύβος άδειος το σπίτι έπάνω» (Dimulà: 1998b, 43), che potrebbe essere reso quasi con una traduzione letterale ma a mio avviso incisiva: «Il trasloco è tratto cubo vuoto la casa di sopra».

Altre volte infine a portare a una revisione della traduzione possono essere un approfondimento nella lettura del testo di partenza e una nostra diversa percezione critica. È quello per esempio che mi ha guidato nella ritraduzione di diciotto poesie di Kavafis, scritte in senari e settenari liberamente alternati, in una struttura geometrica volutamente resa evidente anche visivamente. Un rigore metrico, ritmico e visivo che inizialmente avevo trascurato e che poi ho invece cercato di rispettare, riconoscendogli un valore non solo ritmico ma anche semantico.

Concludendo e riassumendo, la traduzione di un testo poetico, e più in generale di un testo letterario, è dunque da considerarsi per molte e diverse ragioni un *work in progress*:

- perché la lingua del testo originale è una lingua in movimento;
- perché anche la lingua del testo tradotto è una lingua in movimento;
- perché la traduzione si pone in dialogo costruttivo con gli altri traduttori dello stesso testo: *sin-metafrastès*;
- perché una traduzione è continuamente perfettibile, cambia e si perfeziona nel tempo.

Ed è forse proprio questo il suo fascino: la sua imperfezione e transitorietà, e insieme l'ansia di perfezione che accompagna ogni traduttore.

Bibliografia

- Apel Friedmar (1997), *Il movimento del linguaggio. La poesia della traduzione*, a cura di E. Mattioli & R. Novello, Marcos y Marcos, Milano.
- Buffoni Franco (2004), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano.
- Buffoni Franco (2012), *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano.
- Buffoni Franco (2018), *La lealtà del traduttore di poesia*, "Lingua Italiana", Treccani, 1 ottobre (http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Traduzione/Buffoni.html, ultima consultazione: 26/8/2020).
- Dimulà Kiki (1998a), *Ποιήματα* [Poesie], Ìkaros, Athina.
- Dimulà Kiki (1998b), *Ενός λεπτού μαζί* [Per un attimo insieme], Ìkaros, Athina.
- Dimulà Kiki (2000), *L'adolescenza dell'oblio*, a cura di P.M. Minucci, Crocetti Editore, Milano.
- Elitis Odisseas (2002), *Ποίηση* [Poesia], Ìkaros, Athina.
- Elitis Odisseas (2004), *Ανοιχτά χαρτιά* [Carte scoperte], Ìkaros, Athina [1974].
- Elitis Odisseas (2006), *Monogramma nel mondo*, a cura di P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Elitis Odisseas (2011a), *È presto ancora*, a cura di P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Elitis Odisseas (2011b), *Il metodo del dunque e altri saggi sul lavoro del poeta*, a cura di P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Haas Diana (1983), *Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το αρχείο Καβάφη)* [Commenti di Kavafis ad alcune sue poesie (presentazione di materiale inedito dall'Archivio Kavafis)], in G.P. Savidis & al., *Κύκλος Καβάφη* [Circolo Kavafis], Eteria Spudòn, Athina.
- Haas Diana (2012), *Κ.Π. Καβάφης: ανέκδοτο αυτοσχόλιο στο ποίημα «Η ναυμαχία»* [K.P. Kavafis: autocommento inedito alla poesia *La battaglia navale*], "Loghion", 2, pp. 200-215.
- Haas Diana (2013), *Κ.Π. Καβάφης: ανέκδοτο αυτοσχόλιο στο ποίημα «"Τα δ'άλλα εν Άδου τοις κάτω μυθήσομαι"»* [K.P. Kavafis: autocommento inedito alla poesia «Il resto a chi è laggiù nell' Ade io dirò»], "Loghion", 3, pp. 132-144.
- Haas Diana (2018), *Κ. Π. Καβάφης: Αυτοσχόλια στα ποιήματα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» και «Η δυσαρέσκεια του Σελευκίδου»* [K.P. Kavafis: autocommenti alle poesie *Demetrio Sotere (162-150 a.C.)* e *Il dispiacere del Selèucide*], "Kondiloforos", 16, pp. 97-140.
- Kavafis Costantino (1991), *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Oscar Mondadori, Milano [1972].
- Kavafis Constantinos (1992), *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi & M. Dalmati, Einaudi, Torino.

- Kristeva Julia (1974), *La semiologia scienza critica e/o critica della scienza*, in Umberto Silva (a cura di), *Scrittura e rivoluzione* (traduzione parziale di *Théorie d'ensemble*), Mazzotta, Milano.
- Lechonitis Gheorghios (1977), *Καβαφικά Αυτοσχόλια* [Autocommenti di Kavafis], Harvey, Athina.
- Levý Jiří (1995), *La traduzione come processo decisionale*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 63-83.
- Manini Luca (2004), *Tradurre Spenser, tradurre Hill – La traduzione nel flusso del tempo*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano.
- Mounin Charles (1976), *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. S. Morganti, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino [1965].
- Pieris Michalis (2003), *Τέλειο ποίημα είναι η τέλεια απορία* [Le poesia perfetta è il dubbio perfetto], “Ο fileleftheros tis Kiriakis”, 3 aprile.
- Pieris Michalis (2008), *Metamorfosi di città*, a cura di P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Prete Antonio (2017), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino [2011].
- Serpieri Alessandro (2001), *La traduzione poetica come performance in progress*, “Il Confronto Letterario”, xviii, 36, pp. 585-98.
- Steiner George (2004), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. R. Bianchi rivista da C. Béguin, Garzanti, Milano [1975].

1. Un funambolo della perifericità. La poesia di Kavafis fra due secoli

Biancamaria Frabotta

Non è certo per un convenzionale omaggio a Paola Maria Minucci se affermo che la conoscenza e l'amore per l'opera poetica di Kavafis li devo a lei. Da anni è sua consuetudine invitare poeti italiani viventi, ricordo Antonella Anedda, Elio Pecora, Franco Buffoni e altri, a leggere i grandi poeti greci del Novecento da lei studiati e tradotti, come Seferis, Elitis e Kavafis. Io stessa partecipai più volte alle letture traendone quel profitto che Kavafis in una riflessione del 17 ottobre 1911 appuntata in un suo succinto zibaldone, definì «un'epifania di bellezza» (Kavafis: 2017, 77). Il poeta, colpito durante una delle sue passeggiate da un motivetto intonato da due ragazzi, corse a casa per trascriverne la melodia. Ma senza quelle voci e quei corpi la musica valeva ben poco. In un futuro momento di impeto creativo questa traccia avrebbe potuto indurre il poeta artigiano, come Kavafis amava definirsi, a creare qualcosa di più valido e duraturo. Appunto un'epifania di bellezza. Non a caso l'antologia curata e tradotta da Paola Minucci nel 2006, *Poesie d'amore e della memoria* si apre con *Voci*. «Voci ideali e care / di quanti morirono o di quanti sono / per noi persi come morti» (Kavafis: 2006, 21). La fisicità della voce, in quanto parte intrinseca a un corpo amato, ebbe un'importanza fondamentale nella poetica di Kavafis, ma non sempre fu il segnale di un Eros carpito da un poeta flâneur in cerca di spunti felici. Una lunga sequela di lutti lo perseguitò dal 1899, anno della morte della madre, fino al 1920, quando si ritrovò ad abitare da solo la mitica casa di via Lipsius 10, visitata oggi dai suoi non pochi ammiratori come un sacrario. Assai presto l'insidiosa ipersensibilità alla morte si coniugò in lui alla fervida attrazione verso il desiderio: una promessa di felicità intesa come dono creativo, unico impulso capace di garantire la transizione dal talento artigianale dell'artista al col-

po d'ala della vera, grande poesia. *Desideri* scritta in un anno fervidamente creativo come il 1904 dimostra che solo i desideri non realizzati hanno il diritto di soppiantare il principio di realtà. I bellissimi corpi dei giovani sottratti da una morte precoce agli orrori della vecchiaia, tumulati in «splendidi mausolei» fra le lacrime dei sopravvissuti in Kavafis coagularono il rimpianto del piacere non vissuto nelle vive arterie delle sue ambizioni d'artista (Kavafis: 2006, 23). Dal 1897 al 1904, Kavafis si destreggiò tra l'apologo e l'aforisma per trattare argomenti suffragati dalla tradizione classica a lui cara, ma sin dall'inizio non lavorò mai in economia e ricorrendo a luoghi comuni del simbolismo di moda nel transito fra i due secoli, istintivamente schivava il rischio di un banale epigonismo. Prendiamo un'altra poesia esemplare del suo ingegnoso apprendistato, *Un vecchio*, del 1897 e mettiamola a confronto con *Desideri*. Due elegie, potremmo dire, costrette a convivere con il sensuale rimpianto dei piaceri non goduti. In *Un vecchio* la similitudine risponde alla modalità tipica della retorica classica. Ma il paragone fra i corpi chiusi nel sepolcro fra lacrime, fragranze e desideri ci dirotta verso altre derive di un'imperdonabile distrazione. L'irresponsabile frustrazione e la sciocca prudenza del vecchio «stordito» dalla tardiva coscienza di non aver realizzato da giovane i suoi desideri e che nell'ultimo verso si addormenta con la testa reclinata sul tavolino di un caffè, forse uno dei tanti frequentati da Kavafis nella sua non lunga vita, non ci sorprende. Ma impreveduta ci giunge la voce acquattata dietro le quinte nei versi 14-15 della quarta terzina oscillante fra il sarcasmo e la commiserazione. «Ogni occasione persa / ora irride alla sua stolta saggezza» (Kavafis: 2006, 27). Il tema della saggezza, vera o simulata tornerà nelle pagine successive in una complicazione di incisi e di sfumature, reali o subdolamente mascherate. Saggezza è quella degli eroi delle Termopili che sacrificarono la loro vita per difendere Sparta dall'assalto dei Persiani che ebbero la meglio grazie all'aiuto di un traditore che non riuscirà però, con i suoi tranelli, a inquinare la magnanimità di chi agisce in buona fede. «E ancora maggiore onore è loro dovuto / se prevedono (e molti lo prevedono) / che alla fine apparirà un Efialte / e i Medi passeranno» (*Termopili*, Kavafis: 2006, 31). Rifulgente l'esempio celebrato da Plutarco, *Il re Demetrio*. Detronizzato dal suo popolo a favore del rivale Pirro, esce di scena dal suo ruolo di re di Macedonia, spogliandosi in fretta delle insegne regali, «proprio come un attore / che, finito lo spettacolo, / si cambia d'abito e si allontana» (*Il re Demetrio*, Kavafis: 2006, 67). Le prospettive in Kavafis s'inseguono, si

ripetono, talvolta in antitetica postura, oppure profondamente intrecciandosi nelle loro invisibili radici, come i temi della Saggezza e del Tempo. In *Candele*, una poesia del 1899, il risultato è garantito dalla *variatio* introdotta in un'immagine non certo nuova come la meditazione di un poeta tardo romantico sul suo passato irrecuperabile e la speranza di un futuro ancora allettante, situata in una antica stanza illuminata a candele. Davanti agli occhi della mente simbolica così attiva in Kavafis in quegli anni, si allinea una «triste fila di candele spente», indizio di una imminente vecchiaia, squarciata dalla sequela di candele «calde, dorate e luminose» (*Candele*, Kavafis: 2006, 25) come quelle che nei tempi felici della giovinezza annunciavano un lungo futuro. Non è il passato che suscita il rimpianto elegiaco, ma la sua pienezza di futuro, per così dire vuoto di passato, quando l'inesorabile esito della vita ci coglie impreparati. L'etica elegiaca fu una ricca opportunità per Kavafis, ma sbagliammo a considerarla l'unica. Basta avvicinare *Candele* del 1899 a *Candelabro*, scritta un quarto di secolo dopo, nel 1914, dove l'impeto dei sensi è accompagnato dalla viva luce di un candelabro che arde in una piccola camera dedita agli illeciti e quasi epici piaceri cui Kavafis bruciò i suoi incensi. «Non è per corpi vili / il piacere sensuale del suo calore» (*Candelabro*, Kavafis: 2006, 125). E forse è appena il caso di ricordare che, se nel 1911, come ci avverte Paola Minucci, cominciano i primi riferimenti ai giovani immaginati o realmente amati da Kavafis, nelle *Poesie segrete*, con cui la studiosa chiude la sua antologia, compaiono versi ancora una volta datati 1904 in cui vibra lo sdegno per l'autocensura imposta dalla rigidità dei tempi in cui il poeta si trovò a vivere alle soglie di un secolo così detto moderno. Nel 1908 in *Segreti* ci colpisce questa sorprendente dichiarazione: «Ma forse tanti sforzi e tante cure / per conoscermi non valgono la pena. / In futuro – in una società migliore – / qualcun altro fatto come me / certo ci sarà e agirà liberamente» (*Segreti*, Kavafis: 2006, 265). Del resto, come vedremo è proprio nell'inverso registro tra la libertà omoerotica della grecità antica e l'omofobia della civiltà che fondò la sua etica sullo sterminio degli antichi dèi che il poeta di Alessandria, non tanto una città dell'anima, quanto il luogo magico e fatale da cui non si può evadere («Nuovi luoghi non troverai, non troverai altri mari. / La città ti seguirà», *La città*, Kavafis: 2006, 43) insediò la sua parsimoniosa genialità. Kavafis non travalicò mai i limiti della misura segnati dal suo talento e dalle sue tendenze felicemente «anomale». È noto che la prima edizione postuma delle sue opere poetiche pubblicata nel 1935 ad Alessandria d'E-

gitto contava solo 154 poesie¹. E bisognò attendere il 1963, centenario della sua nascita e trentennale della sua morte, perché la casa editrice Ìkaros di Atene raccogliesse in due volumi tutte le sue poesie corredate di un folto drappello di testi inediti, rifiutati, incompiuti o secretati. L'edizione greca del 1963 curata da Gheòrghios Savidis rispettò l'ordine cronologico dell'edizione del 1935, che aveva seguito l'ordine cronologico e insieme tematico scelto da Kavafis. Questo prezioso materiale contribuì certo a dipanare i nodi e i lati oscuri della personalità poetica di Kavafis, ma non scalfì la leggendaria fama di un autore che nel primo decennio del secolo xx si era affidato esclusivamente al lavoro dei tipografi per dare alle stampe qualche assaggio di un'opera che volle lasciare sostanzialmente postuma e gelosamente tenuta al riparo da occhi indiscreti. Rare furono le eccezioni. Verso la fine del 1904 vide la luce una plaquette di 14 poesie edite nella tipografia di Alessandria I.K. Lagudakis, in un periodo fondamentale per Kostandinos, sia in senso biografico che linguistico. Tanto è vero che nel 1910 ripubblicò quella manciata di testi, aggiungendone altri 7, presso la tipografia Th. Kassimatis & K. Jonàs. Alle stesse tipografie si rivolse per confezionare i suoi mitici 'fogli volanti' su cui incollava poesie impaginate scrupolosamente in serie ordinate cronologicamente e donate agli amici e ai letterati di cui si fidava. Tra il 1919 e il 1932 si contarono 70 fogli volanti da cui Paola Minucci trascrive una scelta di soli 30 testi, mettendoli in fila con le tre 'raccolte' canoniche che Kavafis lasciò in eredità a lettori, editori, filologi e studiosi postumi. La fattura artigianale dei fogli volanti non deve indurci a sottovalutarne il valore, o tanto meno a relegarla in una sorta di canovaccio per frettolose improvvisazioni. Mi si conceda qualche impropria ma suggestiva associazione con usi e abitudini di poeti provenienti da altre lingue e culture. Penso al nostro Dino Campana che si aggirava nelle osterie del suo nativo borgo selvaggio offrendo i *Canti orfici* stampati a sue spese, strappando le pagine a suo parere meno commestibili per un pubblico di quel tipo. Per decidere gli bastava un rapido sguardo al volto dei bevitori. Campana era un *sauvage* e trascorse metà della sua vita in un manicomio. Il dotto Kavafis esercitava l'attiva umiltà dei saggi paragonandosi a un buon sarto, a un efficace *artifex*, che confezionava abiti tagliati su misura, *ad*

¹ L'opera completa uscì in Alessandria per l'edizione di Arte Alessandrina, situata a via Lipsius, presso la casa dove il poeta visse larga parte della sua vita, a cura di Rika Sengopulu.

personam, non certo da lanciare sul mercato del prêt-à-porter. «Le mie poesie non sono adatte a tutti, ma ad alcuni sì. Non è cosa da poco. In tal modo la loro verità è garantita» (Kavafis: 2017, 43). Una verità che, se mi si consente un'altra libertà, non sarebbe stata garantita agli 'album' di versi che la coraggiosa Nadežda Mandel'stam ricostruì a memoria per sottrarli alle grandi purghe staliniane. Una sorta di nuovo Codice Vaticano, come l'incauto Osip reclamando il suo diritto al sarcasmo definì la preziosa collezione che avrebbe salvato la sua opera degli anni '30-'34 (Vitale: 2017, 13).

Kavafis fu parco estensore anche di prose e di autocommenti. Di discorsi e di riflessioni non ne pronunciò molti, nonostante che le già citate note di poetica e di morale si dipanarono in un lungo arco di tempo, tra il 1882 e il 1930. Un esibito understatement che non va confuso con una deficienza di autostima. Tutt'altro. In una nota del 18 agosto 1902 leggiamo che il poeta si attribuiva «un talento straordinario» per svariati tipi di professioni, tutte fallite a causa dei suoi impegni di lavoro e soprattutto per la impossibilità «di rinnegare la letteratura». Il contrasto fra la sua «ridicola» posizione di impiegato statale e l'«edonistica "agitation" della fantasia» era insieme la sua debolezza e la sua forza (Kavafis: 2017, 21). In una nota del giugno del 1905 arriva a invidiare la libertà di un giovane poeta magari di scarso talento ma cui la sorte aveva garantito di vivere solo del suo lavoro di letterato. Non sprecare nemmeno un'ora del suo tempo per futili lavoretti e poter godere a tempo pieno del suo status di «figlio devoto ai favori dell'Arte» (Kavafis: 2017, 39) era una fortuna di cui il giovane non si rendeva conto. I fogli volanti di Kavafis, datati tra il 1919 e il 1932, si snodano in una successione di personaggi immaginari mescolati a luoghi reali della grande tradizione culturale e poetica di antiche civiltà greche da tempo tramontate e il primario assillo che li giustifica furono «le Ombre dell'Amore» (*Perché tornino*, Kavafis: 2006, 197) ripescate dalla smemoratezza storica e personale che le avrebbe lasciate senza nome. Si ha l'impressione ben motivata che la vera origine della poesia giri attorno a quel perno dissimulato sotto varie forme: «il godimento illecito» (*La loro origine*, Kavafis: 2006, 199), l'«Amore dei raffinati sensuali» testimoni della superiorità dell'amore omoerotico (*In un vecchio libro*, Kavafis: 2006, 205), «il dissoluto amore» che così pericolosamente si affacciava sulle soglie del nuovo secolo (*Giorni del 1901*, Kavafis: 2006, 221). In una geografia per così dire concettualmente affettiva Kavafis ricrea l'ambiente ideale per riportare alla vita città ellenizzanti sparite

da secoli, regioni estinte del vetusto Impero bizantino, il ritmo solenne della Chiesa dei Greci. In una poesia del 1929, la più lunga tra quelle pubblicate da Kavafis, il protagonista, Miris, e la storia sono immaginari, ci suggerisce la nota di Paola Minucci. Ma la data, compresa nel titolo, Alessandria, 340 d. C., rimanda alla tensione politica religiosa che travagliò la città durante la guerra civile fra i figli dell'Imperatore Costantino il Grande. Di fronte all'ortodossia dei parenti cristiani di Miris che dopo la sua morte tentano di distruggere perfino il ricordo della sua propensione a un altro tipo di amore («sapevamo, certo, che Miris era cristiano», eppure, insiste Kavafis «si comportava in tutto come noi»). Ma mai, ora ricorda, si era voluto piegare alle scherzose offerte dei suoi sodali di piaceri al bellissimo Apollo. E ora che i sacerdoti cristiani si erano impossessati della sua anima, incontenibile esplose il dubbio di Kavafis. «Un dubbio / mi prese: mi aveva forse tratto in inganno / la mia passione e *sempre* gli ero stato straniero?» (*Miris – Alessandria, 340 d.C.*, Kavafis: 2006, 239). Ormai da secoli gli dei falsi e bugiardi del mitico pantheon greco erano stati sfrattati dai loro siti. L'imbelle guerra finale l'avevano vinta i Cristiani che avevano pagato cara quella vittoria. L'esito del conflitto era ormai Storia, irreversibile. Ma Kavafis non ci sta, verso altri lidi s'impenna la contagiosa libido della sua religione omoerotica, quell'istinto ineluttabile anteriore alla coscienza. In un nucleo di istantanee a tratti rifulgenti di nitore prepenniano, fissate sulla carta tra il 1911 e il 1913 e pubblicate da Paola Minucci da pagina 103 a pagina 123 della prima raccolta tematica preparata da Kavafis, si tocca il vertice dell'essenza del turbamento lirico di cui egli era capace. Tutte, da *Molto raramente* (Kavafis: 2006, 103) fino ad *Andai* (Kavafis: 2006, 123) sono stupende nello sguardo che la vecchiaia fissa sul piacere passato, reso immarcescibile memoria incisa, imperioso sunto di tutto ciò che egli aveva fin lì tessuto. E rileggiamo attentamente *Ionica* del 1911, un atto di contrizione e di eterna fedeltà alla vana fuga degli dei che l'eterodosso psicoanalista, saggista e filosofo americano James Hillman sembra aver raccolto e rilanciato molti decenni dopo che questi versi furono scritti (Hillman: 1991). «Perché distruggemmo le loro statue, / perché li scacciammo dai loro templi, / non per questo sono morti gli dei». E, poco oltre «Quando albeggia su di te il mattino d'agosto / un loro fremito di vita attraversa l'aria; / e una figura d'adolescente immateriale, / vaga, a volte, con passo veloce, / attraversa in alto le tue colline» (*Ionica*, Kavafis: 2006, 111). A questo certo pensava Kavafis scrivendo ormai malato e prossimo alla morte

l'indiretta e ironica lode allo «scellerato» imperatore Giuliano che fa rimuovere dal tempio sacro ad Apollo la tomba di un martire cristiano che molto disturbava il legittimo dedicatario di quel culto. Perché «a lui alludeva, il falso dio, di lui aveva paura» (*Nei dintorni di Antiochia*, Kavafis: 2006, 253).

Ma torniamo alla data cruciale del 1904, anno di nascita della poesia forse più celebre ed enigmatica scritta da Kavafis: *Aspettando i barbari*. La Storia, personale, collettiva, realmente accaduta, o romanzata fu l'altro grande tema che Kavafis trattò come naturale corollario del Tempo e della Memoria, un tema, o se vogliamo un sottotema, a lui caro. Nelo Risi ricorda nella prefazione alla sua antologia che lo stesso Kavafis si è definito «un poeta storico» (Kavafis: 1968, 5) e partendo dalla constatazione che ogni essere umano deve impavidamente rifiutare la perdita di sé e della sua dignità, la Storia, carica di sottosensi etici ed estetici gli dava facoltà di esprimere, anche se in forma di controcanto ironico e disincantato la sua opinione. Nel 1946 Montale tradusse *Aspettando i barbari* e la pubblicò sulla rivista fiorentina "Il Ponte" (Kavafis: 1969). Le varianti introdotte da Montale furono sostanzialmente due. La prima riguarda il titolo: *I barbari* che sembra quasi voler depistare il lettore rimandandolo al clima del dopoguerra italiano e alle promesse mancate della sofferta Liberazione. Il disincanto, se vogliamo più attualizzato di Montale, attenua il palpito decisamente metastorico e in qualche modo più universale di Kavafis che stigmatizza la cerimonia dell'accoglienza ai barbari da parte di un pavido e opportunistico Senato di un Impero in sfacelo, come l'allegoria di uno stagionato schema del potere adattabile a tutti i tempi. A notte inoltrata i portatori di quella indeterminata e solleticante minaccia non sono ancora arrivati e dai «confini» del regno si sussurra che in realtà di barbari non ce ne sono più. Il dittico conclusivo della poesia è noto e lo cito dalla traduzione di Montale: «E ora che faremo senza Barbari / (Era una soluzione come un'altra, dopotutto)» (Kavafis: 1969). La seconda variante di Montale discende dalla prima e si evince dalla scelta lessicale con cui apre i primi versi della sesta strofa dove sostituisce il più neutro «il capo» con un inequivocabile riferimento alla tragica Storia italiana appena trascorsa. «È che i barbari devono arrivare / e anche l'Imperatore sta ad attenderli / per riceverne il Duce; e tiene in mano / tanto di pergamena con la quale / offre titoli e onori». Montale non rinnegò le sue scelte del '46, trapiantandole, anche se non tali e quali, nel canonico *Quaderno di traduzioni* del 1975, dove le poesie di Kavafis,

in prima battuta tradotte dall'inglese si confrontano qui con il testo originale neogreco (Montale: 1975).

Le date per Kavafis contavano, e come! Non quelle finalizzate a memorizzare il tempo dei calendari, ma piuttosto al nobile scopo di liberare la creazione poetica dallo scorrere del tempo e dalla sua opera corrosiva e contaminatrice. Un tema assai caro a Kavafis fu il mito della sconfitta affrontato per lo più su fatti realmente accaduti come la caduta di Filippo V di Macedonia definitivamente battuto dai Romani nel 197 a.C. Nei distici articolati in una dialogicità funzionale alla doppia lettura, psicologica e storica di una perdita di peso del vetusto coraggio del sovrano, le cause indicate sono la «stanchezza», stato d'animo tipicamente decadente, ma anche le nefaste divisioni interne fra stati appartenenti a una stessa civiltà ma di fatto nemici per misere questioni di potere. *La battaglia di Magnesia* (Kavafis: 2006, 72), fra le molte altre appartenenti alla medesima costellazione tematica è forse la più citata. Nulla avrebbe potuto fermare la corrusca avanzata delle milizie romane. Da questa oggettiva verità il realistico Kavafis, funzionario statale e burocrate renitente, non si scollò mai, tristemente considerandolo come un pesante fardello della civiltà classica. È il senso neppure troppo nascosto di un capolavoro come *Re alessandrini*, che va dritta allo scopo, senza digressioni e arzigogoli, conficcata al centro di una trilogia che inizia con *Aspettando i barbari* e confluisce nella ipocrita e opportunistica innocenza dei vinti nei confronti dei vincitori infine squadernata da *Messi da Alessandria*. La vittoria di Roma è scontata, ma di fronte all'altisonante spartizione di regni fasulli di una colonia ormai subordinata, «gli Alessandrini correvano alla festa, / ed entusiasti acclamavano / in greco, e in egizio e altri in ebraico, / conquistati dal bello spettacolo – / ma sapevano bene quanto valesse tutto questo, / e che parole vane fossero i regni» (*Re alessandrini*, Kavafis: 2006, 81).

La prima raccolta tematica preparata da Kavafis, datata 1905-1915, si apre, nell'antologia di Minucci con la già citata e apodittica *La città* del 1912 «La vita che hai sciupato in questo piccolo / buco, in tutta la terra l'hai sprecata» (Kavafis: 2006, 43). In un appunto autobiografico riportato da Nelo Risi Kavafis ci racconta in breve le vicende familiari che ne avrebbero potuto fare un dandy cosmopolita, sospeso tra la Costantinopoli che dette origine alla composita linea paterna della sua famiglia, la nativa Alessandria d'Egitto, che egli amò con ambivalenti aspettative e dove visse gran parte della sua vita, nonostante l'infanzia londinese e i lunghi soggiorni parigini. Ad Alessandria nacque,

sopravvisse da impiegato se non da burocrate come dipendente del Ministero egiziano dei Lavori pubblici e ad Alessandria morì, ma quasi per caso, in seguito alla malattia che lo uccise ad appena settant'anni compiuti e che lo aveva colto ad Atene, città madre della sua lingua madre. Kavafis scrisse nell'unica lingua che poteva legittimamente usare senza abusarne: il neogreco appunto. E la sua opera postuma, via via più completa grazie all'amore dei filologi suoi connazionali, fu pubblicata, come abbiamo avuto modo di ricordare, da un grande editore ateniese. Nell'ordine dunque è giusto considerare Kavafis, poeta in prima battuta alessandrino ma, per volontà del destino, greco. E il Kavafis postumo di Montale fu infatti, nei successivi articoli degli anni cinquanta che il poeta ligure gli dedicò, *Un poeta alessandrino* nel 1955 e *Un poeta greco* nel 1962. Un unico poeta, si dovrebbe però dire, oscillante lungo una faglia storica, geografica e linguistica che non avrebbe potuto negare, pur attento a non mortificare l'inclassificabile condizione della sua assoluta singolarità. I suoi componimenti storici, più o meno veritieri o rivisitati, ne certificano la libertà di giudizio e la sua estraneità a un becero nazionalismo. Molto deve l'ondivago poeta, dai marcati tratti biografici tipici di un partecipato cosmopolitismo famigliare, ad Alessandria. Ma è vero anche il contrario, se Ungaretti, figlio di poveri emigrati italiani, ricordava con nostalgica ammirazione i pungenti motti che in un lampo risvegliavano l'assonnata Alessandria riassumendo in quell'istante la sua millenaria storia sepolta. Montale tornerà su Kavafis nel 1969 interrogandosi sulla vena della poesia satirica, cugina prossima della poesia civile, intesa come celebratrice della *civitas* di una stirpe, diciamo, sicura di sé e dei suoi destini. In quanto tale Montale la giudica «estinta», a parte quei rari lirici che seppero scandagliare un passato irrecuperabile: «l'Elleno di Kavafis e il Celta di Yeats» (Montale: 1976, 152). Montale conclude che l'Elleno di Kavafis corrispondeva all'«homo Europaeus» di oggi, e solo lui donò ai posteri l'illusione di rivivere a pieno titolo in quel mondo scomparso (542). È un'idea affascinante, ma anche un'ipotesi che accumula dubbi piuttosto che fugarli. Un funambolo della perifericità, come Kavafis, l'abitante di terre inimmaginabili, se non dai nativi, sia sul fronte storico che geografico, l'ibrido detentore di cognomi, genti, stirpi a noi estranei, il taumaturgo di ogni felice inoperosità individuale, contraddittoriamente vindice di ogni forma di potere vincente, nemico dell'abulia complice dei vinti, dei destini umani comunque ristagnanti nelle paludi, i cui miasmi inghiottiranno alla fine sconfitti e sopravvissuti, non si sarebbe

mai piegato, a mio parere, alle tentazioni della nostalgia. Né si sarebbe mai potuto accontentare di un modesto recupero di miti profanati, di pallidi spettri, di rancorosi sogni di rivincita. Lo sguardo penetrante e vitreo che Kavafis posa sul suo mondo creandone *visibilia* solo a lui visibili ci abbaglia e ci confonde ancora oggi, esprimendo piuttosto una malinconia senza rimedi, una preveggenza colma di *pietas*. Della sua e della nostra storia Kavafis sa cose che i lirici del Novecento non avrebbero potuto pronunciare senza seminare intorno a sé ombre, sospetti che né scenari fittizi, orpelli drammaturgici o concettuali avrebbero messo in fuga. Per Kavafis la Storia è una trappola mortale da cui ci si salva solo dentro i labirinti delle microstorie reinventate, nei soppalchi segreti delle memorie e di condizioni sospensive. Basta rileggere *Re alessandrini*, per intendere come Kavafis interpretasse la *lectio* classica della *Storia magistra vitae*: una vicenda mista di arroganza, e ipocrisia, intessuta da vincitori e vinti, in una rete di decaduti vanti, amari disincanti e vane parole. Per essere più precisi: «tutta una commedia, solo chiacchiere» (*Re alessandrini*, Kavafis: 2006, 81). Al centro della seconda raccolta tematica, 1916-1918, dove si addensano i monologhi storici insinuatisi nelle immancabili lacune che la Storia irregolare lascia, in mezzo ai vari *tombeux* di giovani precocemente morti piombano i *Messi di Alessandria* ben accetti ai sacerdoti di Delfi che non penseranno certo a restituirli quando i visitatori se ne andranno senza richiedere nemmeno uno straccio di oracolo. I vetturali della grande indifferenza, della prescienza delle leggi del potere da cui solo gli dèi immortali ma non eterni sono esentati, hanno già avuto la notizia e se ne vanno senza troppe storie. I sacerdoti invece, fingono di ignorare l'unica utile notizia. «Roma ha dato l'oracolo: è lì che si è decisa la spartizione» (Kavafis: 2006, 135). Montale azzardò qualche lettura più ardita, dopo averci detto, come gli è consueto, ciò che Kavafis non è. Non è patriottico, non demotico, non estetizzante, non liberty. Non c'entra con Pascoli, né con D'Annunzio, ma chi avrebbe mai potuto pensarlo? Alieno com'è da ripensamenti umanistici tipici di quel modo di essere poeta è fuori dalla schiera dei neoclassici. Ma allora chi è Kavafis, cos'è la sua poesia? Ecco alcune sue risposte. Kavafis è un vero alessandrino «nello spirito e nella carne» (Montale: 1976, 541-542). È un «pagano assoluto» e solo la lussuria lo lega al vecchio mondo. Ma è anche «un epigrammista», un poeta della tarda latinità, un decadente nell'accezione storica del termine (544). Ma come si delinea la sua figura, come si colloca nella genealogia dei generi e delle attitudini personali che vi maturano

dentro? Montale sembra indeciso e talora si contraddice. È «un poeta narratore», un «mitografo», un «mitomane»?

Quanto alla segreta sottintesa struttura mista spirante nella sua opera omnia, vorrei ricordare una nota che Vittorio Sereni scrisse in margine alla succinta silloge del 1956 delle *Poesie scelte* di Filippo Maria Pontani, emerito pioniere della diffusione di Kavafis in Italia (Kavafis: 1956), intitolandola *La statua che s'è mossa*, raccolta poi nella seconda edizione accresciuta degli *Immediati dintorni* (Sereni: 1983). I due poeti, il greco e l'italiano, sembravano disporre la loro produzione obbedendo alle leggi di segrete simmetrie che ci svelano l'extratemporalità di quel processo di riconoscimento che ne spiega l'essenza. Quasi che Sereni, ricordando il dipinto di De Chirico del 1921, dallo stesso titolo, riprodotto in copertina al Kavafis di Scheiwiller, si potesse rispecchiare nelle parole dedicate a Kavafis: «Anni o secoli, della propria e delle altrui vite, fa lo stesso per questa religione carnale che misura le distanze sul rigoglio e sul deperire dei corpi» (Sereni: 1983, 56). Non è tanto l'accento, pronunciato nel consueto tonalismo del vibrato sereniano, al culto omoerotico di Kavafis quanto la capacità da vero «sismografo» di captare l'universalità del messaggio temporale dei poeti amanti della Storia, che ne scrivono le evanescenti vicende e insieme le cancellano, misurandole sul limite segnato dalla fragilità del corpo e della sua evanescente pretesa di durare. Fu facile, nel corso degli anni cinquanta, quando cominciò a circolare il volumetto curato da F.M. Pontani nel 1956, equivocare l'insofferenza di Kavafis nei confronti del mondo in chiave decadentistica. In una recensione alle trentadue poesie tradotte da Pontani Giorgio Caproni (1957), oscillante fra la diffidenza e la partecipazione emotiva, addebitava al fastidio verso le «ciance della gente», unito al «rifiuto delle donne e della gloria», la decisione di Kavafis di non rendere pubblico il suo lavoro. Proiettato oltre la sua epoca di sogni decadenti, una sorta di sprezzante narcisismo e di natio solipsismo ne avrebbero fatto, secondo Caproni, un esemplare interprete della condizione d'impotenza e di solitudine in cui il Novecento lentamente affondava. Recensendo la ben più corposa edizione mondadoriana delle *Poesie* tradotte da Pontani (Kavafis: 1961), Caproni (1961) sceglie un titolo più neutro: *La poesia di Kavafis*. In questa nuova impresa, secondo il punto di vista del poeta livornese, Pontani puntava a ridimensionare il mito del suo poeta prediletto, sottraendolo in parte alla leggenda e inserendolo in un profilo, per così dire, normalizzato. Nessuno è poeta per grazia divina, pensa Caproni,

nemmeno Kavafis, ma, al pari di chiunque altro, per laboriosa operosità quotidiana. Kavafis viene costretto, per così dire, a scendere fra noi, a diventare un lavoratore della penna. A sorpresa Caproni si inventa in questo singolare pezzo, un'interpretazione ritagliata a sua misura e creò una persona-personaggio in cui non è difficile riconoscere alcuni tratti della svolta caproniana posteriore al *Seme del piangere*, prossima alla comparsa di «un privato e murato io» tardo novecentesco che trasforma la sua angoscia in una condanna della società che lo discrimina e lo ignora. Ma per calzare meglio i suoi panni, con un certo moralismo difensivo, il cantore di Annina sentì il bisogno di prendere le distanze dagli efebici amori non esibiti ma mai rinnegati dal poeta scelto come suo inquietante alter ego. Al punto che arrivò a mettere in dubbio l'esistenza di piaceri mai realmente goduti, ma soltanto immaginati. Fu dunque lodevole, a suo modo di vedere, la scelta di Pontani di tenersi lontano, «come da una lebbra» dalla tentazione di sfruttare certi motivi proibiti della vita privata dello scandaloso poeta. Il pregio delle sue traduzioni fu «l'impeccabilità» della lingua modellata sugli stilemi della moderna poesia italiana, giacché si dà per scontata l'irriducibilità di certi impasti fra lingua colta e lingua volgare in cui consiste il timbro inconfondibile dello stile di Caproni e sicuramente anche di Kavafis. E qui Caproni coglie un punto di centrale importanza, già sottolineato dai suoi conterranei, gettando però la sua ancora nelle derive di un secolo sorgente in Kavafis e in irreversibile declino in Caproni. Il collegamento tra *Mura* del 1897 e il prossimo avvento del *Muro della terra* è inevitabile. «Senza riguardo, senza pietà, senza pudore / mi hanno costruito intorno grandi e alte mura / [...] Ma non ho mai sentito rumore né voce di operai. / In maniera impercettibile, mi hanno chiuso fuori dal mondo» (Kavafis: 2006, 39). E forse fu proprio grazie alla sua condizione di murato che nello stesso anno Kavafis portò a termine, grazie alla figura retorica della metonimia e il ricorso obbligato al dettaglio la stupenda *mimesis* del 1897, *I cavalli di Achille* (Kavafis: 2006, 36), ispirata al celebre episodio della morte di Patroclo nel canto xvii dell'Iliade e con la quale io chiudo questa mia breve riflessione. Patroclo è certamente un esemplare eccellente da elencare nella serie dei morti prematuramente scomparsi e compianti da chi li amò in vita smisuratamente. E senza misura continuò ad amarli post mortem. Ma qui siamo ben lontani dalla irosa, quasi demente e in fin dei conti disumana reazione di Achille alla vista delle spoglie mortali del suo prediletto amico. Per rappresentarla e condannarla nel medesimo tempo Kavafis estrapola

dal verso 424 del poema omerico un dettaglio che sembrerebbe di passaggio nella narrazione e che invece di colpo svela l'epifania del vero, grande lutto nel pianto dei «cavalli immortali» che Zeus imprudentemente aveva donato al Super Ego di Achille. E proprio il Dio supremo dell'Olimpo esprime nel verso 440 tutta la sua pietà per la disperazione dei nobili destrieri che nulla mai avrebbero dovuto sapere, per la propria natura di immortali, della tetra realtà della morte. Di fronte allo spettacolo del corpo di Patroclo «annientato» e «restituito dalla vita al grande Nulla», una tempesta li assale, scuotendone le membra in un confronto impari. Scaraventati di fronte all'assurdità della morte, *I cavalli di Achille*, con un pathos senza enfasi testimoniano una *pietas* e una grandezza d'animo che la cocciuta cecità del superbo guerriero loro padrone è ben lungi dal possedere. E siamo tutti chiamati a condividere le parole con le quali nei versi 446-447 Omero chiosa l'intera vicenda: «Non v'è al mondo creatura più infelice dell'uomo, di quante sulla terra si muovono, e respirano»². E ben poco ci resta da aggiungere.

Bibliografia

- Caproni Giorgio (1957), *Costantino Cavafis classico del XX secolo*, "La fiera letteraria", 10 febbraio.
- Caproni Giorgio (1961), *La poesia di Kavafis*, "Il Punto", 4 novembre.
- Hillman James (1991), *La vana fuga dagli Dei*, trad. it. A. Bottini, Adelphi, Milano.
- Kavafis Costantino (1956), *Poesie scelte*, versioni di F.M. Pontani, Scheiwiller, Milano.
- Kavafis Costantino (1961), *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Mondadori, Milano.
- Kavafis Constantinos (1968), *Cinquantacinque poesie*, a cura di M. Dalmati e N. Risi, Einaudi, Torino.
- Kavafis Costantino (1969), *I barbari*, in Eugenio Montale, *Fuori di casa*, Mondadori, Milano, 263-268 ["Il Ponte", 3/1946].
- Kavafis Konstandinos (2006), *Poesie d'amore e della memoria*, a cura di P.M. Minucci, Newton Compton, Roma.
- Kavafis Konstandinos (2017), *Note di poetica e di morale*, trad. it. M. De Rosa, Aiora, Athina.
- Montale Eugenio (1955), *Un poeta alessandrino*, "Il Corriere della Sera", 13 aprile.
- Montale Eugenio (1962), *Un poeta greco*, "Il Corriere della Sera", 5 giugno.

² Per l'individuazione dei versi omerici cfr. la nota ai *Cavalli di Achille*, in Kavafis: 1968, 6.

Montale Eugenio (1969), *Resta la vena della satira*, "Il Corriere della sera", 29 giugno.

Montale Eugenio (1975), *Quaderno di traduzioni*, Mondadori, Milano.

Montale Eugenio (1976), *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.

Sereni Vittorio (1983), *La statua che s'è mossa*, in Kavafis Costantino, *Poesie erotiche*, traduzione di N. Crocetti, Crocetti, Milano [Sereni Vittorio (1962), *Gli immediati dintorni*, Il Saggiatore, Milano, pp. 83-85].

Vitale Serena (2017), *Cuscini, codici, crisalidi*, in Mandel'stam Osip, *Quasi leggera morte*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano.

2. «σχόλια, κείμενα, τεχνολογία».

Ο Καβάφης αναγνώστης ευρωπαϊκών
περιοδικών στα χρόνια της νεότητός του.
Η διαμόρφωση του ποιητικού και
κριτικού του λόγου

Σταματία Λαουμπτζή

Στις 3 Ιανουαρίου 1886, ο 23χρονος Κωνσταντίνος Φ. Καβάφης βλέπει να δημοσιεύεται στην εφημερίδα “Κωνσταντινούπολις” το πρώτο του κείμενο, ένα άρθρο που φέρει τον τίτλο *Το Κοράλλιον υπό μυθολογικήν έποψιν* (Καβάφης: 2003, 27-28). Την ίδια χρονιά ακολουθούν οι δημοσιεύσεις: στον “Εσπερο” Λειψίας το ποίημα *Βακχικόν* (Μάρτ.) (Καβάφης: 1983, 17) στην εφ. “Κωνσταντινούπολις” το πεζό *Οι απάνθρωποι φίλοι των ζώων* (Απρ.) (Καβάφης: 2003, 29-30), και στη συνέχεια, πάλι στον “Εσπερο”, τα ποιήματα *Μάταιος, μάταιος Έρωσ* (Ιούν.) και *Ο ποιητής και η μούσα* (Αύγ.) (Καβάφης: 1983, 65-67 και 18). Για να φθάσουμε στον Απρίλιο του 1891, όπου στην εφημερίδα “*Rivista Quindicinale di scienza lettere e arti*” της Αλεξάνδρειας, ο Καβάφης δημοσιεύει το άρθρο *Give back the Elgin Marbles* (Καβάφης: 2003, 31-33)¹.

Όπως είναι βιβλιογραφικά γνωστό, με το κείμενό του αυτό ο Καβάφης ασκεί έντονη κριτική στον James Knowles ο οποίος δημοσιεύει στο περιοδικό “*The Nineteenth Century*” άρθρο με τίτλο *The joke about the Elgin Marbles* (Knowles: 1891, 495-506).

Ειδικότερα, στο κείμενό του ο Knowles σχολιάζει με ειρωνικό τρόπο τον ιστορικό και νομικό Frederic Harrison (1831-1923), ο οποίος είχε δημοσιεύσει στο ίδιο περιοδικό το άρθρο *Give back the Elgin Marbles* με το οποίο πρότεινε την επιστροφή των μαρμάρων του Παρθενώνα στη χώρα που ανήκαν (Harrison: 1890, 980-987).

Δεν θα επιμείνω περισσότερο στα κείμενα του Καβάφη και τις πηγές τους, διότι λίγο πολύ η βιβλιογραφία καλύπτει, με μια κά-

¹ Το άρθρο αυτό αναδημοσιεύεται, τον ίδιο μήνα, με τον τίτλο *Τα Ελγίνεια Μάρμαρα* στην εφημερίδα “*Η Εθνική*” Αθηνών (Καβάφης: 2003, 34-36) και μία συνέχειά του, στην ίδια εφημερίδα, με τον τίτλο *Νεώτερα περί των Ελγινείων Μαρμάρων* (Καβάφης: 2003, 37-40).

ποια επάρκεια, το θέμα². Θα σημειώσω μόνο ότι ο νεαρός Καβάφης, τόσο με τη συλλογιστική του άρθρου του όσο με το καυστικό απόφθεγμα «Qui court après l'esprit attrape la sottise»³ με το οποίο σφραγίζει το κείμενό του, αντιμετωπίζει ένα από τα πλέον ισχυρά πρόσωπα, για εκείνη την εποχή, στον χώρο του τύπου: τον ιδρυτή και διευθυντή του περιοδικού “The Nineteenth Century”.

Αυτή η εγγήγορη του νεαρού Καβάφη αποτελεί την αφετηρία για να αντιληφθούμε ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια αχαρτογράφητη, για τις καθαφικές σπουδές, περιοχή – αυτήν των ευρωπαϊκών περιοδικών που διάβαζε ο Καβάφης στα χρόνια της νεότητός του.

Θα επιχειρήσω να παρουσιάσω τον ορίζοντα αυτής της περιοχής και από τον μεγάλο και λαμπρό κατάλογο των περιοδικών να προσφέρω ορισμένα από τα ευρήματά μου, άρθρα και δημοσιεύματα λογοτεχνικού, εγκυκλοπαιδικού, επιστημονικού ή πολιτικού χαρακτήρα, τα οποία αποτυπώνουν τα ποικίλα ενδιαφέροντα του Αλεξανδρινού, αλλά και παράλληλα αποτελούν μέρος της πνευματικής και καλλιτεχνικής του διαμόρφωσης⁴.

“The Nineteenth Century: A Monthly Review”, London (1877-1901). “The Nineteenth Century and After” (1901-1972)

Το μηνιαίο λογοτεχνικό περιοδικό “The Nineteenth Century” είχε ως εκδοτική αρχή να δημοσιεύει συζητήσεις από κορυφαίους διανοούμενους στον τομέα τους. Το έντυπο αυτό υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα του είδους του και είχε τεράστια απήχηση, όπως φαίνεται στην ακόλουθη κριτική που δημοσιεύτηκε από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, με την έναρξη της κυκλοφορίας του περιοδικού:

In the “Nineteenth Century” we now have a representative of the freshest and most vigorous English thought, and not only do its pages

² Αν και ο Καβάφης αναφέρει στο κείμενό του το όνομα του περιοδικού και τους τίτλους των άρθρων, εντούτοις οι ακριβείς παραπομπές σε αυτά απουσιάζουν. Στην παρούσα δημοσίευση ταυτίζονται και σημειώνονται όλα τα άρθρα και τα περιοδικά που αναφέρονται και με τα οποία συνομιλεί δημιουργικά ο Καβάφης. Σε αντίθετη περίπτωση, όταν υπάρχει ήδη ταύτιση και παραπομπή από την καθαφική βιβλιογραφία, αυτό δηλώνεται.

³ Ο Καβάφης αξιοποιεί το απόφθεγμα του Montesquieu: «Quand on court après l'esprit, on attrape la sottise».

⁴ Για τις ανάγκες της παρούσας δημοσίευσης στηρίχθηκα σε βασικά μελετήματα που αφορούν την ιστορία και διακίνηση των περιοδικών. Παραθέτω ορισμένα στη Βιβλιογραφία.

embody the best intellect of the country, but, [...] they offer a common battle-ground to the thinkers of all parties and all sects. ("The North American Review": 1877, 172).

Θα πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι το «σπουδαίον περιοδικόν της Αγγλίας», όπως το ονομάζει ο Καβάφης (2003, 34), δε σώζεται στα κατάλοιπα της βιβλιοθήκης του, ούτε καταγράφεται στην Ίδανική Βιβλιοθήκη. Ωστόσο, στα σωζόμενα βιβλία του ποιητή εμφανίζεται η μελέτη του πολιτικού και συγγραφέα Αλέξανδρου Αναστάσιου Πάλλη *Exchange of Populations in the Balkans*, που αποτελεί ανατύπωση από αυτό το περιοδικό (Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 7.99).

Η αναγνωστική όμως και δημιουργική σχέση του Καβάφη με αυτό το έντυπο συνεχίζεται, καθώς τον Δεκέμβριο του 1891 δημοσιεύει το άρθρο του *Ο καθηγητής Βλάχη περί της Νεοελληνικής* (Καβάφης: 2003, 53-57), το οποίο στηρίζεται εν πολλοίς στο άρθρο του John Stuart Blackie *Shakespeare and modern Greece*. Στο τελευταίο αυτό κείμενο ο φιλέλληνας καθηγητής της Οξφόρδης παρουσιάζει και πραγματεύεται την ιστορία και εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας (Blackie: 1891, 1006-1017).

"Black and White. A weekly illustrated record and review", London (1891-1912)

Το βρετανικό "Black and White" ήταν ένα εικονογραφημένο εβδομαδιαίο περιοδικό που ιδρύθηκε το 1891 και κυκλοφόρησε μέχρι το 1912. Μέσα από την πλούσια εικονογράφησή του αποτυπώνεται η λαϊκή κουλτούρα των μέσων του 19ου αιώνα. Σε αυτό το έντυπο δημοσίευσαν λογοτέχνες (έργα των οποίων συναντούμε και στη βιβλιοθήκη του Καβάφη) όπως ο γνωστός δημιουργός των ιστοριών μυστηρίου του Sherlock Holmes, A. Conan Doyle⁵, ο συγγραφέας του *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Robert Louis Stevenson⁶, αλλά και ο συγγραφέας των βιβλίων επιστημονικής φαντασίας και δυστοπικών μυθιστορημάτων, H. G. Wells⁷.

⁵ Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 7.27, 7.28, 7.29 και κατάλογοι εντύπων 134, 135, 145.

⁶ Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 7.131, 7.132, 7.133 και κατάλογος εντύπων F134.16-28, 133.

⁷ Κανένα από τα βιβλία του Wells που είχε ο Καβάφης δε σώζεται. Αξίζει να παραθέσω τους τίτλους που είχε ο ποιητής σύμφωνα με τους καταλόγους εντύπων (Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 133, 134, 135, 145): *Ann Veronica*, *The Island of*

Από τα στοιχεία που μας προσφέρουν διάφορες πηγές, ο Καβάφης εμφανίζεται σταθερός αναγνώστης του περιοδικού για οκτώ χρόνια, καθώς υπήρχαν στην κατοχή του οι τόμοι 16-26, 28-29 που αντιστοιχούν στην περίοδο από τον Ιούλιο του 1898 έως τον Ιούνιο του 1905⁸.

“The New Review”, London (1889-1897)

Από το περιοδικό “The New Review”, που κυκλοφορεί σε δεκαεπτά τόμους, ο Καβάφης είχε στην κατοχή του τουλάχιστον τους τόμους 11-15 που αντιστοιχούν στην περίοδο από τον Ιούλιο του 1894 έως τον Δεκέμβριο του 1896⁹. Όπως αντιλαμβανόμαστε, ο Καβάφης διαβάζει το περιοδικό μέχρι πιθανότατα το τέλος της κυκλοφορίας του.

Το πρωτοποριακό αυτό έντυπο απευθυνόταν όχι μόνο στους γνωστούς διανοούμενους, αλλά υποστήριζε επίσης τους μη εμπορικούς συγγραφείς. Οι σύγχρονοι κριτικοί το περιγράφουν ως ένα μικρό περιοδικό πρώιμου μοντερνισμού, ντυμένο στα ενδύματα της βικτωριανής περιόδου.

Μερικοί από τους συγγραφείς που δημοσίευαν σε αυτό το έντυπο είναι οι Alfred Tennyson, Rudyard Kipling, Paul Verlaine, W. B. Yeats, Vernon Lee [Violet Page] και με δοκίμια και κριτικές τους οι Thomas Hardy, Henry James, Walter Pater κ.ά. Ονόματα γνωστά για τις καβαφικές σπουδές, καθώς από αυτούς (α) βρίσκουμε έργα τους στη Βιβλιοθήκη Καβάφη, και (β) ανιχνεύουμε ή διαπιστώνουμε θεωρητικές απόψεις τους για την τέχνη και την καλλιτεχνική δημιουργία σε διάφορα καβαφικά κείμενα.

“Revue des deux mondes: recueil de la politique, de l’administration et des mœurs”, Paris (1829 –)

Το μηνιαίο περιοδικό “Revue des deux Mondes” είναι ένα έντυπο με θέματα για τη λογοτεχνία, τον πολιτισμό και την πολιτική το οποίο εκδίδεται στο Παρίσι από το 1829 μέχρι σήμερα. Ο Καβάφης είχε

Doctor Moreau, Tales of Space and Time, Twelve Stories and a dream, The invisible man, The Plattner story and others.

⁸ Γκίκα, *Ιδανική Βιβλιοθήκη και κατάλογοι εντύπων στο Καραμπίνη-Ιατρού*: 2003, 129, 133, 146.

⁹ Γκίκα, *Ιδανική Βιβλιοθήκη και κατάλογοι εντύπων στο Καραμπίνη-Ιατρού*: 2003, 129, 133.

τουλάχιστον τους τόμους 117, 121-126, που καλύπτουν την περίοδο από τον Μάιο του 1893 μέχρι τον Δεκέμβριο του 1894¹⁰.

Ο Αλεξανδρινός, ωστόσο, υπήρξε σταθερός αναγνώστης του γαλλικού περιοδικού, ή τουλάχιστον παλαιότερων τευχών του, όπως διαπιστώνουμε στο σημείωμά του [*Fragment on Lycanthropy*] (Καβάφης: 2003, 189-193), όπου ο ποιητής παραπέμπει σε άρθρο του 1880:

M. Charles Richet, in an article entitled *The Demoniacs of Old Time*, contributed to the "Revue des Deux Monde" for February 1880, dwells somewhat at length on lycanthropy (Καβάφης: 2003, 190 και 191, 192).

Η κύρια πηγή για το καβαφικό σημείωμα, όπως έχει υποδειχθεί, είναι το άρθρο του Charles Richet *Les Démoniaques D'Autrefois* (Καβάφης: 2003, 172). Η έρευνά μου ωστόσο έδειξε ότι το πιο πάνω κείμενο αποτελεί το τρίτο μέρος της ακόλουθης ενότητας άρθρων: (α) *Les Démoniaques D'Aujourd'hui* (15 Ιαν. 1880), (β) *Les Démoniaques D'Autrefois I, Les sorcières et les possédées* (1 Φεβρ. 1880) και (γ) *Les Démoniaques D'Autrefois II, Les proces de sorcieres et les epidemies demoniaques* (15 Φεβρ. 1880).

Η συγκριτική εξέταση των κειμένων έδειξε ότι ο Καβάφης ενσωματώνει στο κείμενό του και από το δεύτερο στη σειρά δημοσιευμένο άρθρο. Παραθέτω:

Boguet raconte sérieusement cette histoire d'un chasseur qui, ayant coupé d'un coup de fusil la patte d'une louve, s'égaré et va demander l'hospitalité dans un château. Requis s'il avait fait bonne chasse, il veut montrer la patte de la louve, mais, à sa grande surprise, c'était un bras de femme. Le châtelain y reconnaît son anneau de mariage; il va trouver sa femme, qui cachait son bras ensanglanté. Point de doute; elle était sorcière et courait la forêt sous la forme d'une louve. On croirait que c'est une fable, si la malheureuse femme n'avait été brûlée (Richet: 1880a, 566-567).

«Boguet» observes M. Richet «relates seriously the story of a hunter who having struck off with a blow of his gun the paw of a she-wolf, lost his way subsequently and sought the hospitality of a neighbouring castle. Questioned as to whether he had been successful in his sport he is about to produce the she-wolf's paw when, to his great surprise, he discovers it to be the hand of a woman. The lord of the castle recogni-

¹⁰ Γκίκα, Ιδανική Βιβλιοθήκη και κατάλογοι εντύπων στο Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 129, 132.

sing on it his marriage ring runs to his wife whom he finds hiding one of her arms covered with blood. After this, no more doubt was possible; she was a witch and ran about the forests under the form of a she-wolf». We would be tempted to consider the whole story a fable had not the poor woman been burned (Καβάφης: 2003, 191-192).

Διαπιστώνουμε ότι ο Καβάφης μεταφέρει στο κείμενό του το καταληκτικό σχόλιο του Richet, το οποίο άλλωστε αποτελεί μία κριτική που αφορά, ανάμεσα στα άλλα, το φαινόμενο της συλλογικής παθολογικής συμπεριφοράς. Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι ο Charles Robert Richet (1850-1935), ο οποίος τιμήθηκε το 1913 με βραβείο Νόμπελ στην ιατρική, ασχολήθηκε παράλληλα στις μελέτες του με την ψυχολογία και την κοινωνιολογία.

Δεν θα επιμείνω περισσότερο με τις αντιστοιχίες και τη λεξιλογική εγγύτητα που εντοπίζεται ανάμεσα στο καθαφικό κείμενο και στα άρθρα του Richet. Άλλωστε ο Καβάφης εμπλούτισε το σημείωμά του με στοιχεία και πληροφορίες από τις δικές του αναζητήσεις¹¹.

Ο Καβάφης, ωστόσο, έχει αξιοποιήσει δημιουργικά και άλλα άρθρα από το γαλλικό περιοδικό. Στο δημοσιευμένο για παράδειγμα, τον Απρίλιο του 1892, κείμενό του *Οι Βυζαντινοί ποιηταί* (Καβάφης: 2003, 58-63) ο Αλεξανδρινός στηρίζεται στο άρθρο του Δ. Βικέλα *La Littérature Byzantine* που είχε δημοσιευτεί μόλις έναν μήνα πριν (Bikélas: 1892, 374-390). Άλλωστε ο Καβάφης σημειώνει την οφειλή του: «ο ομογενής λόγιος κ. Δ. Βικέλας εδημοσίευσεν εν τη Γαλλική "Επιθεωρήσει των Δύο Κόσμων"» (Καβάφης: 2003, 58).

Θα σημειώσω ορισμένα από τα χωρία τα οποία ερανίζεται ο Καβάφης από το κείμενο του Βικέλα και αφορούν τις απόψεις του Κ. Krumbacher για τη θρησκευτική ποίηση στο Βυζάντιο. Ο Καβάφης μεταφέρει, από το γαλλικό άρθρο, την άποψη του γερμανού βυζαντινολόγου και νεοελληνιστή που (α) εκτιμά ότι «η θρησκευτική ποίησης ήτο η αληθής έκφρασις της Βυζαντινής Μούσης», (β) εξαίρει «την καλλονήν της ελληνικής υμνογραφίας του Μεσαίωonos» και (γ) «επαινεί τον μέγαν υμνογράφον Ρωμανόν» (Καβάφης: 2003, 59-60). Ο Αλεξανδρινός μεταφράζει επίσης από το άρθρο του Βικέλα την άποψη του πατρός Μπουβύ για την «ποιητική μεγαλοφυΐα» του Ρωμανού του Μελωδού, του οποίου τα έργα «παρουσιάζουσι

¹¹ Επειδή το καθαφικό σημείωμα είναι αποσπασματικό, δεν μπορούμε να ελέγξουμε εάν ο Καβάφης είχε λάβει υπόψη και το πρώτο χρονολογικά δημοσίευμα του Richet: 1880, 340-372.

τον λειτουργικόν ύμνον εν τη τελειότητι του» (Καβάφης: 2003, 60). Διαβάζουμε στο άρθρο του Βικέλα:

«Romanos», dit-il [: *Bouvy*] «est le premier des mélodes par le génie poétique. Ses œuvres représentent *l'hymne liturgique* dans sa perfection... Suivez-le dans toutes les phases du cycle sacré... et vous conclurez peut-être que le christianisme ne doit envier à l'antiquité aucun de ses poètes-lyriques»¹² (Bikélas: 1892, 390).

Όμως, ακόμα περισσότερο, από το άρθρο του Βικέλα μάς ενδιαφέρει μία παρατήρηση στην εισαγωγή του, και αυτό διότι ο Αλεξανδρινός, στο δικό του σημείωμα, δεν την χρησιμοποιεί. Συγκεκριμένα, ο Βικέλας επισημαίνει ότι παρόλη την πρόοδο που έχει γίνει, σε ό,τι αφορά τη γνώση για τη χριστιανική αυτοκρατορία της Ανατολής, το Βυζάντιο, συνεχίζει να υπάρχει μια αρνητική αντιμετώπιση, αν όχι μια στάση απαξίωσης: «Les expressions de *byzantinisme*, de *bas-empire* n'ont, il est vrai, rien perdu de leur signification méprisante» (Bikélas: 1892, 374).

Από τα προηγούμενα και από τις εύκολα προσδιορίσιμες αναλογίες ανάμεσα στο πρωτότυπο άρθρο και τη δημοσίευση του Καβάφη, θα σταθώ σε δύο λεκτικά σημεία: στο «*hymne liturgique*» και τη λέξη «*byzantinisme*» που πιθανότατα λαμβάνουν ιδιαίτερη σημασιολογική βαρύτητα, εάν τα συσχετίσουμε με τους στίχους 6, 10-11: «μες τες λειτουργικές φωνές και συμφωνίες» και «ο νους μου πηαίνει σε τιμές μεγάλες της φυλής μας,/στον ένδοξό μας Βυζαντινισμό» στο ποίημα *Στην Εκκλησία* (1912), ένα ποίημα του οποίου η πρώτη μορφή με τίτλο *Εν τη Εκκλησία*, σύμφωνα με τον *Χρονολογικό Πίνακα Ποιημάτων 1891-1912*, γράφτηκε τον Αύγουστο του 1892.

Λόγω περιορισμού του χώρου δεν προχωρώ σε έναν ευρύτερο ερμηνευτικό σχολιασμό των προηγούμενων στοιχείων. Προς το παρόν επισημαίνω την κατοπτρική σχέση τους με το κείμενο του Βικέλα και την επανοικειοποίηση της λέξης «βυζαντινισμός» (λέξη άπαξ στην καθαφική ποίηση) με την προσθήκη του επιθέτου «ένδοξος» και την ποιητική επικύρωσή της από τον Αλεξανδρινό.

¹² Οι υπογραμμίσεις στα παραθέματα δικές μου.

“The Monthly Review”, London (1900-1907)

Το μηνιαίο περιοδικό “The Monthly Review” κυκλοφόρησε τον Οκτώβριο του 1900 με εκδότη τον Sir Henry John Newbolt (1862 - 1938) και ολοκλήρωσε τον κύκλο ζωής του με το τεύχος του Ιουνίου του 1907. Ο εκδότης του, ποιητής, μυθιστοριογράφος και ιστορικός, είχε ισχυρή θέση ως κυβερνητικός σύμβουλος στη Βρετανία και στην ύλη του περιοδικού του περιλαμβάνονταν όχι μόνο κριτικά και λογοτεχνικά κείμενα αλλά επίσης σχόλια για τα τρέχοντα ζητήματα της κοινωνίας και της πολιτικής. Μολονότι το περιοδικό δεν σώζεται στα κατάλοιπα της βιβλιοθήκης, ωστόσο στον *Κατάλογο του Αρχείου* βρίσκουμε την ακόλουθη πληροφορία: «Αντίγραφο του ποιήματος *Sráhmandázi* του Henry Newbolt από το περιοδικό “The Monthly Review” (Ιούνιος 1902)» (Σαββίδης και Πιερής: 2016, F88, φ16-18).

Η μπαλάντα του Newbolt στηρίζεται σε αφηγήσεις των Bantu, φυλής της Δυτικής Αφρικής, και ο τίτλος της, *Sráhmandázi*, σχετίζεται με τις αντιλήψεις των ιθαγενών για τη ζωή μετά θάνατον¹³.

“The Sketch: a journal of Art and Actuality”, London (1893-1959)

Ένα άλλο αγγλικό περιοδικό που διάβαζε ο Καβάφης είναι το “The Sketch” από το οποίο ο ποιητής είχε επτά τόμους: 16-17, 33, 37-38, 41-42 που κάλυπταν μια περίοδο από το 1896 μέχρι το 1903¹⁴.

Το περιοδικό “The Sketch” κυκλοφορούσε σε εβδομαδιαία βάση και εστίαζε σε θέματα που αφορούσαν την υψηλή κοινωνία, την αριστοκρατία, τις τέχνες, τον κινηματογράφο, το θέατρο, και είχε ένα πλούσιο φωτογραφικό περιεχόμενο.

Από το περιοδικό αυτό ενδιαφέρον παρουσιάζει το ένθετο του τεύχους του Ιανουαρίου 1907, και ειδικότερα μία φωτογραφία η οποία απεικονίζει τον πιο διάσημο ηθοποιό εκείνης της εποχής, τον Sir Herbert Beerbohm Tree, στο ρόλο του Μάρκου Αντώνιου από το έργο *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* στο His Majesty’s, το κορυφαίο διεθνώς θέατρο όπου παρασταίνονταν έργα του Σαίξπηρ. Η μεγάλη

¹³ Στην υπό έκδοση μελέτη μου, *Κ. Π. Καβάφης και Δημοτικό Τραγούδι*, και ειδικότερα στην ενότητα «Το πρώιμο ενδιαφέρον του Καβάφη για τη λαογραφία», σχολιάζω ερμηνευτικά τη μπαλάντα του Newbolt και το ιστορικό πλαίσιο της. Σημειώνω ότι το χρονολογικό πλαίσιο 1896-1903 δεν αποκλείει την εξέταση προγενέστερων ή μεταγενέστερων τευχών του περιοδικού.

¹⁴ Γκίκα, *Ιδανική Βιβλιοθήκη και κατάλογοι εντύπων* στο Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 129, 131,133.

επιτυχία που είχε ο Tree σε αυτόν το ρόλο φαίνεται από το γεγονός ότι μια παρόμοια φωτογραφία του με το ίδιο θεατρικό κοστούμι μπαίνει ως εξώφυλλο στο "Black and White" στις 13 Απριλίου 1907.

Σημειώνουμε ότι τον Ιούνιο του 1907 ο Καβάφης γράφει *Το τέλος του Αντωνίου* (Καβάφης: 1993, 90), για το οποίο ποίημα ο Filippo Maria Pontani (1991, 189) διατύπωσε την άποψη ότι αποτελεί επεξεργασία μιας περικοπής από το συγκεκριμένο έργο του Σαίξπηρ.

JAN. 9. 1907

THE SKETCH.

[DORSET] 5

"ANTONY AND CLEOPATRA," AT HIS MAJESTY'S.



MR. TREE AS MARK ANTONY.

His opponent's heart,
Which in the conflict of great fights hath won
The battles on his brow, amongst all honours.

And to honour the hollow and the sin
To end a glory's last.

Photograph by J. W. Anderson.

Sir Herbert Beerbohm Tree, "The Sketch", Jan. 1907

"The Gentleman's Magazine", London (1731-1901/7)

Ως τελευταίο περιοδικό, για την παρούσα δημοσίευση, άφησα το "The Gentleman's Magazine": μηνιαία περιοδική έκδοση η οποία κάλυψε με την κυκλοφορία της τον 18ο, 19ο και έφθασε μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα.

Από αυτό το περιοδικό σώζεται στα κατάλοιπα της βιβλιοθήκης του ποιητή το χριστουγεννιάτικο τεύχος του 1882 και ο τόμος 255 (Ιούλ-Δεκ. 1883)¹⁵.

Ωστόσο, μολονότι υπάρχουν μόνο αυτές οι δύο καταγραφές, το "The Gentleman's Magazine" είναι ένα έντυπο που ο Καβάφης, όπως

¹⁵ Καραμπίνη-Ιατρού: 2003, 2.2, 2.3.

φαίνεται, διάβαζε συστηματικά και επεδίωκε με κάθε τρόπο να το προμηθεύεται, όντας ο ίδιος στην Κωνσταντινούπολη. Σε αυτή τη χρονολόγηση της περιόδου της συστηματικής ανάγνωσης του συγκεκριμένου περιοδικού κατέληξα κυρίως από την αλληλογραφία του νεαρού ποιητή με τον αδελφό του John, στην οποία το θέμα της συνδρομής και αποστολής τευχών του περιοδικού στον Κωνσταντίνο επανέρχεται από τον Σεπτέμβριο του 1882 έως τον Δεκέμβριο του 1883.

19 Σεπτ. 1882

I posted you "Gentleman's" for September on Sunday and have at last got Stivala to write home for the August and July Nos.

3 Οκτ. 1882

Another P.S. Stivala is trying hard to get you the July and August Nos. of "Gentleman's Magazine" — October I expect after tomorrow and will post next mail —

4 Δεκ. 1882

I take good note of your mention of the Annual of the "Gentleman's Magazine", and hope to send it to you, along with the Number for December, by next week's mail.

23 Ιαν. 1883

— At the end of this month I shall subscribe you to [...] "Gentleman's" for six months.

13 Φεβρ. 1883

Your "Gentleman's Magazines" for January and February I expect next week, and shall forward them without delay.

14 Αυγ. 1883

I note your postscript to mother's letter about subscribing to the "Gentleman's Magazine".

15 Νοεμ. 1883

The "Gentleman's" for November I posted you last week. You are right in supposing that your subscription entitles you to the Annual: I shall forward it as soon as it is out.

18 Δεκ. 1883

The "Gentleman's Magazine" I posted last week — The Annual has not yet come to hand.

Ανατρέχοντας στα τεύχη του περιοδικού μπόρεσα να εντοπίσω την πηγή, ή την αφετηρία, ή τη συμβολή στη γραφή ορισμένων πρώιμων πεζών κειμένων του Καβάφη. Για παράδειγμα, το αποσπασματικό σημείωμα [*Fragment on beliefs concerning the soul*] (Καβάφης: 2003, 195), όπου παρουσιάζονται δοξασίες και παραδόσεις που αφορούν την αντίληψη περί ψυχής τόσο σε πρωτόγονους λαούς όσο και στον σύγχρονο πολιτισμό, στηρίζεται στο άρθρο του T. F. Thiselton Dyer, *The Soul and its Folk-lore* (Dyer: 1883). Παραθέτω τα παραλλήλα:

i) Hence we are told by Empedocles that «there are two destinies for the souls of highest virtue— to pass either into trees, or into the bodies of lions». In modern times, Tasso and Spenser have given us graphic pictures founded on this primitive notion, and it may be remembered how Dante in hell passed through that leafless wood, in the bark of every tree of which was imprisoned the soul of a suicide (Dyer: 1883, 557).

A similar belief is found among savage races, and, according to the *Dyaks of Borneo*, the human soul enters the trunks of trees, where it may be seen damp and bloodlike, but no longer personal and sentient. (Dyer: 1883, 558).

[...] le's reach — *I may yet mention the curious and well-spread belief that the souls of the dead inhabit the trunks of trees*. We are told by Empedocles «There are two destinies for the souls of highest virtue: to pass either into trees, or into the bodies of lions», Tasso and Spencer dwell in their works on this doctrine, and Dante places in hell a leafless wood, whose trees hold each the soul of a suicide in bondage. *The superstition obtains also credit among the Dyaks of Borneo* (Καβάφης: 2003, 195).

ii) While speaking, however, of this branch of savage culture, we may note that, in accordance with a deep-rooted belief found among numerous rude tribes, each man has several souls. This notion seems to have originated in the pulsation of the heart and arteries which they regard as evidences of independent life. «*It also*», says Sir John Lubbock, «derives an appearance of probability from the inconsistencies of behaviour to which savages are so prone». Thus this fancy is frequently met with in various parts of America, and exists also in Madagascar. It prevails also in Greenland, and the Fijians affirm that each man has two souls. *This belief is very old, indications of its existence being clearly traceable among the ancient Greeks and Romans* (Dyer: 1883, 554).

A still more curious notion attributes to each man the possession of several souls. It is prevalent with the inhabitants of Madagascar, Gre-

enland, and certain parts of America; and, according to Sir John Lubbock, may be traced back to the Greeks and Romans (Καβάφης: 2003, 195).

iii) *In German folk lore* the soul is supposed to have the form of a flower, as a lily or a white rose. [...] According to other popular notions, the soul proceeds from the mouth in the shape of a butterfly, a weasel, or a mouse (Dyer: 1883, 557, 562).

German tradition betrays a degree of uncertainty as to the soul's form. At times it is made to resemble a mouse, a weasel, a snake — at others a butterfly, a lily, a rose (Καβάφης: 2003, 195).

Έχοντας ταυτίσει ορισμένα καβαφικά πεζά και σημειώματα με άρθρα από περιοδικά της εποχής, θα ολοκληρώσω την παρουσίασή μου με το τελευταίο, προς το παρόν, άρθρο που πιθανότατα δίνει ακόμα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία για τον βαθμό της πρώιμης δημιουργικής συνομιλίας του Καβάφη με την ύλη των ευρωπαϊκών περιοδικών.

Ειδικότερα, στο τεύχος του Ιουνίου του 1886 του “The Gentleman's Magazine”, δημοσιεύεται ένα άρθρο του J. A. Farrer που φέρει τον τίτλο *Jewel lore* (Farrer: 1886).

Στο κείμενό του ο Άγγλος μελετητής μιλά για τους πολύτιμους λίθους, την ονοματολογία, τη μυθολογία τους, καθώς και τις ιδιότητες ή αρετές που φέρουν.

Ανάμεσα όμως στις δοξασίες, τις προλήψεις και τους μύθους που συνοδεύουν τους πολύτιμους λίθους, όπως αδάμαντα, αχάτη, ίασπη, σαπφείρι, αμέθυστο, μαργαριτάρια, κ.ά., ο Farrer αναφέρει ένα μύθο, γνωστότερο ακόμα και από αυτόν για το κοράλλι¹⁶, που δεν είναι άλλος παρά για τον πολύτιμο λίθο που οι Έλληνες ονομάζουν ήλεκτρον:

Better known than the Greek myth of the coral or the haematite is that of amber, the fossilised gum of the pine-tree, which, as the ήλεκτρον of the Greeks, referring to its powers of attraction, is the parent word of our electricity. The favourite story was, that when Phaethon was struck by a thunderbolt from Zeus into the Eridanus, lest the world should be destroyed through his bad driving of the sun, his sisters, bewailing him on the banks, became poplars, and the tears they shed turned into drops of amber. [...]

¹⁶ Εδώ ας θυμηθούμε ότι το πρώτο δημοσιευμένο καβαφικό κείμενο αφορούσε αυτόν τον λίθο και τη μυθολογική του σήμανση: *Το Κοράλλιον υπό μυθολογικήν έποψιν*.

According to Pliny, *elector* is a synonym for the sun, and the word *ήλεκτρον* is generally derived from *ήλιος*, the sun. Still, it is not apparent why, because Phaethon drove the chariot of the sun, the name of the latter should have been transferred to the tears shed by *Phaethon's sisters* (Farrer: 1886, 557).

Το «ήλεκτρον» το «λαμπρόν» ως συνώνυμο του ηλίου: «ως φως εν ύλη», και η μεταμόρφωση των δακρύων σε «λίθο εκλεκτό», όλα αυτά μας θυμίζουν, όπως είναι επόμενο, *Τα Δάκρυα των Αδελφών του Φαέθοντος* (Καβάφης: 1983, 50-51). Το μυθολογικό αυτό ποίημα που γράφηκε τον Οκτώβριο του 1892 και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1897, και το οποίο, σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη (Καβάφης: 1983, 114), αποτελεί τον πρώτο δημοσιευμένο «επιτάφιο θρήνο» του Καβάφη για τον «κάλλιστον νέον».

Τα Δάκρυα των Αδελφών του Φαέθοντος

Ως φως εν ύλη, ως διαφανής
χρυσός ο ήλεκτρος είναι ο τιμαλφής. —
Ότε απαίσιος δύναμις εμμανής,
φθονούσα τον Φαέθοντα, εκ κορυφής

τον κατεκρήμνισε των ουρανών, 5
αι αδελφαί του ήλθον μελανείμονες
εις το υγρόν του μνήμα, τον Ηριδανόν,
κ' ημέραν, νύκτα έκλαιον αι τλήμονες.

Κ' εθρήνουν μετ' αυτών όλ' οι θνητοί 10
την ματαιότητα ονείρων υψηλών.
Ω τύχη άσπλαγχνος, ω μοίρα μισητή,
έπεσεν ο Φαέθων εκ των νεφελών!

Εντός των ταπεινών μας εστιών 15
ας ζήσωμεν ολιγαρκείς και ποταποί·
εκβάλωμεν τους πόθους εκ των καρδιών,
ας παύση πάσα προς τον ουρανόν ροπή.

Έκλαιον πάντοτε αι δυστυχείς,
έκλαιον του Φαέθοντος αι αδελφαί,
κ' επί εκάστης του Ηριδανού πτυχής
αντανεκλώντο αι ωχραί αυτών μορφαί. 20
Εν άκρα συγκινήσει τα σεπτά

δάκρυα των νυμφών εδέχετο η γη
και εθησαύριζεν. Ως δ' έγιναν επτά
ημέραι, κ' η ογδόη έλαμψεν αυγή,

εις αιωνίαν παρεδόθησαν 25
στιλπνότητα τα κλαύματά των τα πολλά
κ' εις ήλεκτρον λαμπρόν μετεμορφώθησαν.
Ω λίθε εκλεκτέ! ω δάκρυα καλά!

Θρήνος γενναίος, θρήνος ζηλευτός, 30
μεστός αγάπης και μεστός μαρμαρυγής —
τίμιαι αδελφαί, με δάκρυα φωτός
εικλάψατε τον κάλλιστον νέον της γης.

Βιβλιογραφία

- Γκίκα Κατερίνα (επιμ.), *Επιστολές Ιωάννη Κωνσταντίνου Καβάφη προς Κωνσταντίνο Καβάφη: 74 επιστολές από 7 Αυγ. 1882 έως 24 Ιαν. 1920*, Αρχείο Καβάφη-Ίδρυμα Ωνάση: <http://www.kavafis.org/archive/texts/list.asp?cat=11&subcat=1> (ημερομηνία προσπέλασης: 9/2019).
- Γκίκα Κατερίνα (επιμ.), *Ιδανική Βιβλιοθήκη*, Αρχείο Καβάφη-Ίδρυμα Ωνάση: <https://cavafy.onassis.org/el/ideal-library/> (ημερομηνία προσπέλασης: 12/2019).
- Καβάφης Κ. Π. (1983), *Αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα.
- Καβάφης Κ. Π. (1993), *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα.
- Καβάφης Κ. Π. (ῆ1997), *Τα Ποιήματα Α' (1897-1918)*, και *Τα Ποιήματα Β' (1919-1933)*, Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα [1963].
- Καβάφης Κ. Π., (2003), *Τα Πεζά (1882;-1931)*, φιλολογική επιμ. Μιχάλης Πιερός, Ίκαρος, Αθήνα.
- Καραμπίνη-Ιατρού Μιχαήλα (2003), *Η Βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη*, Ερμής, Αθήνα. (Αρχείο Καβάφη-Ίδρυμα Ωνάση: <https://cavafy.onassis.org/el/library/>, ημερομηνία προσπέλασης: 12/2019).
- Pontani Filippo Maria (1991), *Κλασικά και βυζαντινά μοτίβα στα Ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη*, στο *Επτά Δοκίμια & Μελετήματα για τον Καβάφη (1936 – 1974)*, πρόλογος Γ. Π. Σαββίδη: εισαγωγή Massimo Peri, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, σσ. 163-203.
- Σαββίδης Γ. Π. και Πιερός Μιχάλης (2015), (επιμ.) *Αρχείο Καβάφη: Αναλυτικός και ειδολογικός κατάλογος*, “Κονδυλοφόρος”, 14, σσ. 217-395.
- Bikélas D. (1892), *La Littérature Byzantine*, “Revue des deux mondes”, 110, Paris, mars, σσ. 374-390.
- Blackie John Stuart (1891), *Shakespeare and modern Greece*, “The Nineteenth Century”, 30, 178, London, December, σσ. 1006-1017.
- Brooker Peter και Thacker Andrew (2009), (ed.) *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I: *Britain and Ireland 1880-1955*, Oxford University Press, Oxford.
- Dyer T. F. Thiselton (1883), *The Soul and it's Folk-lore*, “The Gentleman's Magazine”, 255, London, July - December, σσ. 552-564.
- Farrer J. A. (1886), *Jewel lore*, “The Gentleman's Magazine”, 260, January-June, σσ. 548-560.
- Feather John (2005), *A History of British Publishing*, Routledge, London - New York.
- Harrison Frederic (1890), *Give back the Elgin Marbles*, “The Nineteenth century”, 28, 166, London, December, σσ. 980-987.
- Knowles James (1891), *The joke about the Elgin Marbles*, “The Nineteenth century”, 29, 169, London, March, σσ. 495-506.

Richet Charles (1880), *Les Démoniaques D'Aujourd'hui*, "Revue des Deux Mondes", Paris, 15 janvier, σσ. 340-372.

Richet Charles (1880a), *Les Démoniaques D'Autrefois I, Les sorcières et les possédées*, "Revue des Deux Mondes", Paris, 1 fevrier, σσ. 552-583.

Richet Charles (1880b), *Les Démoniaques D'Autrefois II, Les proces de sorcieres et les epidemies demoniaques*, "Revue des Deux Mondes", Paris, 15 fevrier, σσ. 828-863.

The North American Review (1877), 125, 257, Jul.-Aug., σσ. 172-173.

3. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος ανάμεσα στον Παλαμά και στον Καβάφη

Παντελής Βουτουρής

Στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα ο Κωστής Παλαμάς γίνεται στόχος μιας αιφνιδιαστικής επίθεσης, η οποία προέρχεται από δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: πρώτα από τον Κλέωνα Παράσχο (θα χαρακτηρίσει τα ποιήματα της συλλογής *Παράκαιρα* «άμορφα και χαώδη») και εν συνεχεία από τον κύκλο του περιοδικού “Κριτική και ποίηση” (Παράσχος: 1919, 51-56· Αποστολάκης: 1919, 298-359 και 385-386· Πολίτης: 1919)¹. Το ενδιαφέρον ωστόσο είναι ότι, συμπτωματικά, την ίδια περίοδο εντείνεται και η αντικαβαφική κριτική «γύρω στα 1920», γράφει χαρακτηριστικά ο Π. Μουλλάς (1991, 62), «το κλίμα ευνοεί την εύκολη σάτιρα και τη διαπόμπευση» του ποιητή. Θα μπορούσαμε κατά συνέπεια, συγκρίνοντας τις δύο περιπτώσεις, να πούμε ότι η φράση «χρονικό

¹ Οι επιθέσεις αυτές προκαλούν βεβαίως τις αντιδράσεις των φίλων του Παλαμά: στον “Νουμά”, αρ. 642 (27 Ιουλίου 1919), 494, παρωδείται το όνομα του Κλέωνος Παράσχου («Κλέων... και οδυρόμενος») ενώ στο ίδιο τεύχος, σ. 504, ένα σατιρικό επίγραμμα, με το ψευδώνυμο *Arriviste*, στοχεύει στο περιοδικό “Κριτική και Ποίηση”: «Δυο ελληνοδιδάσκαλοι εβγάλανε *Revue* / Να βρίσουνε τον Παλαμά – τουτέστιν τον Ραββί». Αλλά και ο ίδιος ο Παλαμάς (Κασίνης: 1978, 61) συμπικνώνει τη θλίψη που του προκαλούν οι εναντίον του επιθέσεις στην εξής εξομολόγηση: «Έχω ένα αίσθημα μέσα μου πως με τον καιρό κι από τώρα μα κι αφού πεθάνω, πιο πολύ θα με θάψει βαθύτερ’ από το θάνατο μια σιωπή, μια καταφρόνιση, και μια λησμονιά τεράστια». Στο ίδιο γράμμα το οποίο απευθύνεται στη Θάλεια Στάλιου (28 Ιουλίου 1919), σχολιάζει τις αιτίες και τα επιχειρήματα της εναντίον του επίθεσης: «Κάποιο ρεύμα ογκώνεται και προχωρεί: δυο είναι οι πηγές του· η πρώτη: είμαι ακατάληπτος. (όλη δηλαδή η τέχνη μου που με ξεχωρίζει και θέλει κάποια προσοχή και κάποια γυμναστική για να μπει μέσα στο νόημά της) παλαιά ιστορία του ακατάληπτου. Τώρα η δεύτερη πηγή, καινούρια, φρεσκοότερη: δεν έχω ποιητική φαντασία! στο έργο μου δε βρίσκεις τίποτε, κανένα αίσθημα να τραγουδιέται, καμιά ψυχή να φανερώνεται· μόνο ρητορικός στόμφος είμαι [...] σε τόσες λοιπόν αυθάδειες και μωρίες σέρνει τον άνθρωπο μια αντιπάθεια, μια ασυνειδησία, τι να πω!». Για την αντιπαλαμική κίνηση στα 1919 βλ. Κασίνης: 1978, 331 (σημ. 4) και Αγγελάτος: 2000, 191-205.

ανταρτοπολέμου», την οποία χρησιμοποίησε ο Π. Μουλλάς μιλώντας για την αντικαβαφική κριτική (Μουλλάς: 1991, 52), ισχύει με ανάλογους όρους και για την αντιπαλαμική κριτική.

Πώς εξηγείται όμως το γεγονός ότι ο Παλαμάς και ο Καβάφης (δύο διαφορετικοί ποιητές, με διαφορετική στα 1920 θέση στον λογοτεχνικό κανόνα) βρίσκονται την ίδια στιγμή στη μέση διασταυρωμένων πυρών; Η εύκολη απάντηση θα ήταν βεβαίως η θεωρία των δύο αντίμαχων στρατοπέδων, ότι δηλαδή η αντικαβαφική κριτική προέρχεται από τον κύκλο του Παλαμά και αντιστρόφως η αντιπαλαμική κριτική από τον κύκλο του Καβάφη, θεωρία που δεν ανταποκρίνεται πάντως στην πραγματικότητα. Αρκεί, προς επίρρωσιν του ισχυρισμού, να αναλογιστεί κανείς ότι δεν λείπουν οι περιπτώσεις όπου τα ίδια πρόσωπα μάχονται ταυτοχρόνως και τον Παλαμά και τον Καβάφη (ο κύκλος για παράδειγμα του Γ. Αποστολάκη), ενώ από την άλλη συμβαίνει και το αντίστροφο: κάποιοι κριτικοί και ποιητές, εκδηλώνουν τον θαυμασμό τους συγχρόνως και για τους δύο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι δεδηλωμένοι θαυμαστές του Παλαμά, οι οποίοι εκφράζονται καταφατικά για τον Καβάφη στο αφιέρωμα της “Νέας Τέχνης” το 1924. Ανάμεσα σε αυτούς συγκαταλέγεται, όπως θα δούμε, και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, χωρίς αυτό (η κατάφασή του δηλαδή απέναντι στην ποίηση του Καβάφη) να διαταράσσει τη φιλική σχέση του με τον Παλαμά.

Ας παρακολουθήσουμε όμως τα πράγματα από την αρχή: ο Παναγιωτόπουλος τον Μάρτιο του 1921, σε ηλικία είκοσι χρονών, τοποθετεί σε έναν φάκελο το άρτι εκδοθέν βιβλιάριό του με τίτλο *Το ποιητικό έργο του Κ. Παλαμά* (επρόκειτο για την τυπωμένη μορφή μιας ομιλίας του στη Λέσχη της Φοιτητικής Συντροφιάς στις 6 Φεβρουαρίου του ίδιου χρόνου) και το ταχυδρομεί στη διεύθυνση Ασκληπιού 3, μαζί με μια δακτυλόγραφη επιστολή, δηλωτική του απεριόριστου θαυμασμού του για τον ποιητή². Ξεκινά έτσι η σχέ-

² Επιστολή του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου προς τον Κ. Παλαμά, 28.3.1921, Αρχείο Ιδρύματος Κωστή Παλαμά. Στο Αρχείο ΙΚΠ σώζονται επτά συνολικά επιστολές οι οποίες καλύπτουν τη δεκαπενταετία 1921-1936 (28 Μαρτίου 1921 η πρώτη και 8 Απριλίου 1936 η τελευταία). Οφείλω να ευχαριστήσω τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του ΙΚΠ γιατί μου επέτρεψαν την απρόσκοπτη πρόσβαση στο Αρχείο και γιατί μου εμπιστεύθηκαν πολύτιμο ανέκδοτο αρχχειακό υλικό. Πολλά από αυτά τα αρχχειακά τεκμήρια (μεταξύ άλλων και εξήντα περίπου ανέκδοτες επιστολές του Ψυχάρη στον Παλαμά), θα συμπεριλαμβάνονται στο εν προόδω βιβλίο μου, το οποίο έχει ως θέμα τη σχέση του Παλαμά με τον Καβάφη και τον Ψυχάρη.

ση του –θαυμαστική στην αρχή, αμφίθυμη και παλινδρομική στα χρόνια που θα ακολουθήσουν– με το παλαμικό έργο. Ο Παλαμάς θα απαντήσει (4 Απριλίου 1921) στον νεαρό θαυμαστή του με ένα συγκινημένο πολυσέλιδο γράμμα, για να ακολουθήσει δεύτερη δι-σέλιδη δακτυλόγραφη επιστολή του Παναγιωτόπουλου (6.4.1921) στην οποία σχεδόν απολογητικά, εξηγεί στον Παλαμά ότι το βιβλιάριό του ήταν ισχνό, εξαιτίας των περιορισμών εκ μέρους του εκδότη (το όριο που του έθεσε ήταν δυόμιση τυπογραφικά). Υπόσχεται ωστόσο ότι σύντομα θα γράψει μια «πλατύτερη» μελέτη για το έργο του.

Εν συνεχεία, τον Σεπτέμβριο του 1921, βρίσκουμε τον Παναγιωτόπουλο να συμμετέχει στην επιτροπή της συντροφιάς Φίλοι του Παλαμά (συντροφιά που ιδρύθηκε με σκοπό τη μελέτη, ανάλυση και διάδοση του έργου του ποιητή) και να υπογράφει την προγραμματική της δήλωση, ενώ στην επόμενη πολυσέλιδη επιστολή του προς τον Παλαμά στις 18.11.1921 σχολιάζει ποιήματα από τους *Ιάμβους και αναπαιίστους* και τους *Βωμούς* και ζητά από τον παραλήπτη της επιστολής πληροφορίες και διευκρινίσεις για κάποια από αυτά. Δίνει πράγματι την εντύπωση ότι ετοιμάζει μια «πλατύτερη» μελέτη για το έργο του. Από αυτό το σημείο μέχρι την επόμενη επιστολή (1924) θα μεσολαβήσουν τρία χρόνια. Αυτό δεν σημαίνει κατ' ανάγκη κάτι (δεν αποκλείεται εξάλλου να έχουν χαθεί κάποιες επιστολές). Το σημαντικό είναι ότι σε αυτό το μεσοδιάστημα ο Παναγιωτόπουλος εξακολουθεί να μάχεται για τη διάδοση και την προάσπιση του παλαμικού έργου: το 1922 μεταφράζει το άρθρο του Eugène Clément *Κωστής Παλαμάς (Το έργο του)*, το οποίο κυκλοφορεί τον επόμενο χρόνο σε ξεχωριστό φυλλάδιο στη σειρά «Για να γνωρίσουμε τον Παλαμά», ενώ τον Μάρτιο του 1923 σε επιφυλλιδογράφημά του, αναφερόμενος σε μια διάλεξη του Κλ. Παράσχου με αρνητικές κρίσεις για τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, απαιτεί (από τον Παράσχο) «μεγαλύτεραν προσοχήν και όχι προχειρολογίαν» (Παναγιωτόπουλος: 1923)³.

Έχουμε συνεπώς να κάνουμε, όπως προκύπτει από όλα τα προηγούμενα τεκμήρια, με έναν ένθερμο θαυμαστή του παλαμικού έργου, ταγμένο στην υπηρεσία του σκοπού τον οποίο είχε θέσει η

³ Στην απάντησή του ο Παράσχος (Παράσχος: 1923) υποστηρίζει ότι ο *Δωδεκάλογος* «δεν μπορεί να βοηθή καλλιτέχνημα γιατί δεν έχει ενότητα». Βλ. σχετικά Κασίνης: 1973, αρ. 2884 και 2885.

συντροφιά των «Φίλων του Παλαμά». Τι ξεχωρίζει τον Παναγιωτόπουλο από ορισμένους άλλους αφοσιωμένους φίλους του Παλαμά; Μα το γεγονός ότι την ίδια ακριβώς περίοδο φανερώνει συγχρόνως τον θαυμασμό του και για την καβαφική ποίηση. Μάλιστα, η σχέση του με τον Καβάφη ξεκινά σχεδόν ταυτόχρονα με τη σχέση του με τον Παλαμά: τον Δεκέμβριο του 1921 απευθύνεται στον Αλεξανδρινό και του ζητά ποιήματα για το περιοδικό “Μούσα”⁴. Γνωρίζουμε επίσης ότι το 1922 αλληλογραφεί με τον Καβάφη, το 1923 τον ονομάζει «μια από τις λίγες ποιητικές μας δόξες», ενώ το 1924, χρονιά ιδιαίτερα σημαντική για το θέμα μας, συμμετέχει, όπως είπαμε, στο καβαφικό αφιέρωμα του περιοδικού “Νέα Τέχνη” (Δασκαλόπουλος: 2003, Α401, Δ143, Δ224). Εννοείται ότι οι εκδηλώσεις αυτές σε καμιά περίπτωση δεν επηρεάζουν τη σχέση του με τον Παλαμά, ούτε τον απομακρύνουν από την περιοχή που ορίζει η βαριά σκιά του. Εξάλλου δεν θα μπορούσε να συμβαίνει και διαφορετικά αφού και ο ίδιος ο Παλαμάς αυτή την περίοδο κάθε άλλο παρά αρνητικός είναι απέναντι στον Καβάφη. Το 1924 μάλιστα (στο κείμενό του με τον ‘φροϋδικό’ τίτλο *Libido*), θα διακρίνει τον Καβάφη από τους αδέξιους στιχοπλέχτες και «στιχορράφτες» της «Νέας Σχολής των πραγμάτων», και θα αναλύσει, αποτιμώντας θετικά, ως γεννήματα μιας κασσιανικής ψυχικής κατάστασης, τα ποιήματα *Να μείνει* και *Νόησις* (Παλαμάς: 1924, 173-175).

Στο γράμμα της 23ης Ιουλίου 1924 πάντως, όταν ο Παναγιωτόπουλος εκδίδει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο *Το βιβλίο της Μιράντας*, προστρέχει και πάλι στον Παλαμά, του αποστέλλει το βιβλίο του και με ύφος φορτικά παρακλητικό τον ικετεύει να γράψει κάτι γι’ αυτό, δυο γραμμές έστω, ένα μικρό «παρουσίασμα», δηλώνοντάς του συγχρόνως παντοτινό θαυμασμό και αφοσίωση. Από το περιεχόμενο, τώρα, της επόμενης επιστολής στις 5.8.1924, ύστερα από δεκατρείς μέρες, συνάγεται ότι ο Παλαμάς ανταποκρίθηκε θετικά στις ικεσίες του. Ο Παναγιωτόπουλος εκφράζει εδώ τις ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη του για το επαινετικό γράμμα, το οποίο φαίνεται ότι έλαβε από τον Παλαμά, και ζητά μάλιστα τη συγκατάθεσή του να το δημοσιεύσει.

⁴ Βλ. Πυλαρινός: 2018, 26: «Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος ζήτησε από τον Καβάφη να του στείλει ποιήματα για τη “Μούσα” και ο Αλεξανδρινός ανταποκρίθηκε, συμμετέχοντας σε οκτώ τεύχη του περιοδικού με δεκατρία ποιήματά του».

Η επόμενη επιστολή του Παναγιωτόπουλου στον Παλαμά (9.5.1933) απέχει από την προηγούμενη εννιά ολόκληρα χρόνια και κατά σύμπτωση (;) γράφεται εξ αφορμής της κυκλοφορίας της δεύτερης ποιητικής συλλογής του αποστολέα της με τίτλο *Λυρικά Σχέδια*. Ο Παναγιωτόπουλος, όπως ακριβώς συνέβη με το *Βιβλίο της Μιράντας*, στέλνει και αυτή τη φορά στον Παλαμά το καινούριο βιβλίο του και τον ικετεύει ξανά, με το ίδιο ακριβώς παρακλητικό ύφος, να γράψει και γι' αυτό κάποια κριτική. Τέλος, στο Αρχείο Παλαμά σώζεται μία ακόμη επιστολή του Παναγιωτόπουλου, γραμμένη στις 8. 4. 1936, η οποία φυσικά δεν θα μπορούσε παρά να αναφέρεται στα πενήντάχρονα του ποιητή (συμπλήρωση 50 χρόνων από τα *Τραγούδια της πατρίδος μου*, την πρώτη του ποιητική συλλογή). Ο Παναγιωτόπουλος πληροφορεί εδώ τον Παλαμά ότι η Σχολή Μακρή, στην οποία εργάζεται ως φιλόλογος, αποφάσισε να αφιερώσει ένα τεύχος του περιοδικού της στα πενήντάχρονά του. Το τεύχος θα περιελάμβανε επιλεγμένες κριτικές αναλύσεις, τις οποίες ανέθεσε στους μαθητές των ανωτέρων τάξεων ο ίδιος.

Το ύφος και αυτής της επιστολής παραμένει, όπως και στις προηγούμενες, εξαιρετικά κολακευτικό και θαυμαστικό. Βεβαίως θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς ότι ο επιστολογράφος είθισται να ακολουθεί (και να υπερβαίνει κάποτε, υπερθεματίζοντας) κάποιους τυπολογικούς κανόνες ευγενείας και αβροφροσύνης, ενώ και ο ιδιωτικός χαρακτήρας των επιστολιμαίων εξομολογήσεων δικαιολογεί λεκτικές ή συναισθηματικές υπερβολές και διαχύσεις, οι οποίες ενδέχεται ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις, να συγκαλύπτουν τις πραγματικές του διαθέσεις. Έτσι (αντίθετα με την εντύπωση που αποκομίζει ο αναγνώστης των επιστολών) στα δημοσιευμένα κείμενά του –ιδίως σε όσα γράφονται ύστερα από το 1926, όταν κορυφώνεται η διαμάχη ανάμεσα στους θαυμαστές του Παλαμά και στους θαυμαστές του Καβάφη– ο Παναγιωτόπουλος υιοθετεί μια διαφορετική, αποστασιοποιημένη και ουδετερόφιλη μάλλον τακτική απέναντι στους δύο ποιητές ταλαντεύεται και ζυγίζει τα λόγια του για κάμποσα χρόνια, πριν δώσει εντέλει την ψήφο του στον Καβάφη.

Η στάση του πάντως απέναντι στους δύο ποιητές αποσαφηνίζεται οριστικά στα μέσα της δεκαετίας του 1940, όταν εκδίδει σχεδόν ταυτόχρονα δύο μονογραφίες, μία για τον Παλαμά και μία για τον Καβάφη (Παναγιωτόπουλος: 1944 και 1946, αντιστοίχως). Στις συγκεκριμένες μονογραφίες, επιχειρεί ετεροχρονισμένα να ανακατα-

σκευάσει αφενός τη σχέση του με τον Παλαμά και να αποποιηθεί τον χαρακτηρισμό του ως ‘παλαμικού’ («Διατήρησα την αυτονομία μου» –διαβεβαιώνει χαρακτηριστικά– «και ας με βάφτισαν πολλοί, εξαιτίας της παλιάς εκείνης ομιλίας [εννοεί τη διάλεξή του στη Φοιτητική Συντροφιά το 1921] “παλαμικό”», (Παναγιωτόπουλος: 1993⁴, 13) και να δικαιολογήσει αφετέρου την όψιμη προτίμησή του για το καβαφικό έργο. Σε αυτό το πλαίσιο και με αυτές τις προθέσεις συγκρίνει διαρκώς τους δύο ποιητές εστιάζοντας στην ψυχική και αισθητική συγγένεια του Καβάφη με τους νέους της γενιάς του 1920, υπογραμμίζει emphaticά ότι το έργο του Παλαμά τελειώνει γύρω στα 1920, και ότι ο ίδιος ήδη από το 1924 είχε οριστικά επιλέξει άλλο δρόμο από τον δρόμο του Παλαμά:

Οι πρώτοι μου συναγμένοι σε βιβλίο στίχοι, στα 1924, έδειχναν κιόλας πως καμιά συγγένεια δεν έβρισκα με ό,τι κινούσε και με όποιον τρόπο κινούσε την έμπνευση του Παλαμά. Αποζητούσα κάτι πιο υποβλητικό, πιο μουσικό, πιο ερμητικό, πιο λιγόλογο, πιο «φίνο». Μπορεί να ήμουν ο έσχατος, μα διατηρούσα ακέριο το δικαίωμά μου να πορεύομαι το δρόμο μου. Κι ο δρόμος μου βρισκόταν έξω από τον πολυτάραχο δρόμο του Παλαμά [...]. Δοξάζω σήμερα το Θεό, που δεν είμαι ανάμεσα σε κείνους, τους αναριθμητους, που τους αφιέρωσε ποίημα ή που έγραψε «πρόλογο» στα βιβλία τους (Παναγιωτόπουλος: 1993⁴, 12-13).

Όλα αυτά βεβαίως αντιφάσκουν με το περιεχόμενο των επιστολών του. Ο ισχυρισμός του για παράδειγμα στην αρχική περίοδο του προηγούμενου παραθέματος ότι «οι πρώτοι μου συναγμένοι σε βιβλίο στίχοι, στα 1924 έδειχναν κιόλας πως καμιά συγγένεια δεν έβρισκα με ό,τι κινούσε και με όποιον τρόπο κινούσε την έμπνευση του Παλαμά», είναι ασύμβατος με τη θαυμαστική διάθεση και το εξομολογητικό περιεχόμενο της επιστολής του προς τον Παλαμά αμέσως μόλις κυκλοφόρησε το *Βιβλίο της Μιράντας*. Η δηκτική επίσης δήλωσή του «δοξάζω σήμερα το Θεό, που δεν είμαι ανάμεσα σε κείνους, τους αναριθμητους, που τους αφιέρωσε ποίημα ή που έγραψε “πρόλογο” στα βιβλία τους», συγκρούεται μετωπικά με το παρακλητικό ύφος των επιστολών του με τις οποίες ικέτευε τον Παλαμά να γράψει κάποιο σημείωμα, ένα μικρό έστω «παρουσίασμα», τόσο για το *Βιβλίο της Μιράντας* (επιστολή της 23ης Ιουλίου 1924) όσο και για τα *Λυρικά Σχέδια* (επιστολή της 9ης Μαΐου 1933).

Στο διάστημα των εννέα χρόνων το οποίο χωρίζει τις δύο ποιητικές συλλογές του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου (το *Βιβλίο της Μιράντας* από τα *Λυρικά Σχέδια*) και κατ' επέκταση τις δύο αντιστοιχώς συνοδευτικές των βιβλίων επιστολές του προς τον Παλαμά συνέβησαν πολλά. Μεσολάβησε πρώτα απ' όλα η περίφημη συνέντευξη του Παλαμά στον Λουκά Ν. Χριστοφίδη στα 1926, η οποία πυροδότησε πολλές αντιδράσεις και συνέβαλε στη δημιουργία της μεγάλης έντασης ανάμεσα στο παλαμικό και στο καβαφικό στρατόπεδο. Στα χρόνια που ακολούθησαν η πνευματική ζωή μετατράπηκε σε κονίστρα· η αντίθεση ανάμεσα στους οπαδούς του Παλαμά και στους οπαδούς του Καβάφη πήρε τη μορφή ανοικτής σύγκρουσης, καθώς πολλαπλασιάζονταν οι αντεγκλήσεις και οι απόπειρες υποβάθμισης της ποιητικής αξίας του ενός, προκειμένου να αναδειχθεί ο άλλος⁵. Αυτή την περίοδο, γράφει ο Π. Μουλλάς,

η αισθητική αντίθεση ανάμεσα στις δύο κυριαρχικότερες ποιητικές φυσιολογίες της εποχής τοποθετείται σε επίπεδο προσωπικής αντιδικίας και ταπεινής διαμάχης, ενώ τα δύο αντίμαχα στρατόπεδα των θαυμαστών αγωνίζονται με κραυγές να εξασφαλίσουν την πρώτη θέση του Παρνασσού για το είδωλό τους (Μουλλάς: 1991, 72).

Και προφανώς φανατικοί θαυμαστές υπήρχαν και στα δύο αντίμαχα στρατόπεδα.

Αξίζει πάντως σε αυτό το σημείο να προσέξουμε πότε γράφεται η δεύτερη από τις δύο παρακλητικές επιστολές του Παναγιωτόπουλου στον Παλαμά (η επιστολή δηλαδή η οποία συνόδευε την ποιητική του συλλογή *Λυρικά Σχέδια*: 9 Μαΐου 1933). Δέκα δηλαδή μέρες ύστερα από τον θάνατο του Καβάφη (29 Απριλίου), μέσα σε μια ατμόσφαιρα διχασμού και πόλωσης ανάμεσα σε 'παλαμικούς' και 'καβαφικούς', ο Παναγιωτόπουλος έρχεται να διαβεβαιώσει με τη συγκεκριμένη επιστολή του τον Παλαμά για την αφοσίωσή του τη δική του αλλά και των νέων ποιητών της γενιάς του: «Από Σας ξεκινούμε όλοι εμείς οι νεώτεροι κι έχουμε πάντα ανάγκη από την οδηγία σας», του γράφει (βλ. και Κασίνης: 2018, 67). Από την άλλη αποφεύγει (το ίδιο κάνει εξάλλου και στις άλλες έξι επιστολές του στον Παλαμά) οποιαδήποτε μνεία στο όνομα του Αλεξανδρινού.

⁵ Λογοτέχνες και αναγνώστες, γράφει χαρακτηριστικά ο Γ. Π. Σαββίδης, χωρίζονται «σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα: στους 'Παλαμικούς' και τους 'Καβαφικούς'. Κάτι ανάλογο, δηλαδή, με τον διχασμό 'Βενιζελικών' και 'Αντιβενιζελικών' στο πολιτικό επίπεδο. Η ίδια κατάρα» (Σαββίδης: 1987, 400).

Από την πλευρά του τώρα ο Παλαμάς προφανώς διαβάζει με ικανοποίηση την επιστολή και γενικότερα φαίνεται να συγκαταλέγει τον Παναγιωτόπουλο ανάμεσα στους πλέον πιστούς φίλους και συμμάχους του. Αυτό όπως θα δούμε κατοπτρίζεται στις πρώτες-πρώτες αράδες ενός σχεδιάσματος απαντητικής επιστολής, το οποίο βρίσκεται στο Αρχείο Παλαμά. Πρόκειται για ένα δισέλιδο πυκνογραμμένο κείμενο (γγραμμένο στις 19 Μαΐου 1933, δέκα μέρες ύστερα από την αποστολή της ποιητικής συλλογής *Λυρικά Σχέδια* και τη συνοδευτική επιστολή του Παναγιωτόπουλου) στο οποίο η δυσθυμία του Παλαμά συναρτάται με την πολεμική την οποία δέχεται από το φιλοκαβαφικό στρατόπεδο. Παραθέτω αντί επιλόγου την αρχή του αυτογράφου:

Αγαπητέ μου ποιητή

Τα *Λυρικά Σχέδια* με φέρουνε σ' άλλο κόσμο. Από τον αποκρουστικό θόρυβο των φορτηγών αυτοκινήτων, τ' άναρθρα ξεφωνητά των παραρτημάτων των εφημερίδων τις ανείπωτες αχρειότητες και τους πανηγυρισμούς των καβάφηδων...

Βιβλιογραφία

- Αγγελάτος Δημήτρης (2000), «ήχος λεπτός... [...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]». Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859-1929), Πατάκης, Αθήνα.
- Αποστολάκης Γιάννης (1919), *Η Κριτική*, “Κριτική και Ποίηση”, 1, Ιούλιος, σσ. 298-359.
- Αποστολάκης Γιάννης (1919), *Μια προσθήκη*, “Κριτική και Ποίηση”, 1, Ιούλιος, σσ. 385-386.
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης (2003), *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη.
- Κασίνης Κωνσταντίνος (1978), (επιμ.) *Κ. Παλαμάς, Αλληλογραφία*, τ. Β' (1916-1928), Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα.
- Κασίνης Κωνσταντίνος (1978), *Βιβλιογραφία Κ. Παλαμά (1911-1925)*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα.
- Κασίνης Κωνσταντίνος (2018), *Ο Παλαμάς του Παναγιωτόπουλου*, στο Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Το κριτικό έργο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου*, (Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», 17-18 Φεβρουαρίου 2017), Εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα, σσ. 65-75.
- Μουλλάς Παναγιώτης (1991), *Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής*, στο *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Στιγμή, Αθήνα, σσ. 51-96.

- Παλαμάς Κωστής (1924), *Libido*, "Ελεύθερος Λόγος", 16 Ιουνίου, 30 Ιουνίου, 7 Ιουλίου, 14 Ιουλίου, 21 Ιουλίου [=Άπαντα, τόμ. 12, σσ. 166-189].
- Πολίτης Γιώργος (1919), *Η νέα ποιητική σχολή*, "Πολιτεία", 21 Ιουλίου.
- Παναγιωτόπουλος Ιωάννης Μ. (1923), *Μία διάλεξις διά τον Παλαμάν*, "Ελεύθερον Βήμα", 16 Μαρτίου.
- Παναγιωτόπουλος Ιωάννης Μ. (1993⁴), *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τόμ. Γ': *Κωστής Παλαμάς*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα [1944].
- Παναγιωτόπουλος Ιωάννης Μ. (1946), *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τόμ. Δ': *Κ. Π. Καβάφης*, Αετός, Αθήνα.
- Παράσχος Κλέων (1919), *Κωστή Παλαμά, Τα Παράκαιρα μ'ένα πρόλογο*, "Οι Νέοι", 2, Απρίλιος, σσ. 51-56.
- Παράσχος Κλέων (1923), *Φιλολογικαί συζητήσεις. Μία απάντησις* [στον Ι.Μ.Π.], "Ελεύθερον Βήμα", 22 Μαρτίου.
- Πυλαρινός Θεοδόσης (2018), *Εισαγωγή στο κριτικό έργο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου*, στο Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Το κριτικό έργο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου*, (Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός», 17-18 Φεβρουαρίου 2017), Εκδόσεις της Σχολής Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα, σσ. 21-33.
- Σαββίδης Γ. Π. (1987), *Μικρά καβαφικά*, τόμ. Β', Ερμής, Αθήνα.
- Χριστοφίδης Λουκάς (1926), *Κωστής Παλαμάς. Ένα ταξίδι - ένα προσκύνημα - μια συνάντηση*, "Οθόνη", 16 Οκτωβρίου.

4. Per un'antropologia linguistico-culturale in Kavafis

Cristiano Luciani

Duplice è la linea che questo intervento intende seguire: da una parte l'indagine, necessariamente sommaria, sulle propensioni linguistiche del poeta alessandrino e, dall'altra, la valutazione dell'apporto culturale della matrice popolare nella sua poesia.

Partirò da un concetto scontato. Ogni poeta che si rispetti rivolge un'attenzione particolare all'unico strumento che permette di dar voce alla propria creazione: la lingua. Il concetto, dicevo, è scontato, ma la pratica è ben più complessa (Kolaklidis: 1984; Minàs: 1985; Dimirulis: 2013, 139-162).

La lingua poetica di Kavafis, com'è noto, di là dalle impressioni mosse a caldo che lo resero bersaglio di polemiche con vario ordine di fondatezza da parte degli intellettuali suoi contemporanei, è diventata oggetto di studio sistematico e svincolato da pregiudizi estetici solo dagli anni ottanta del Novecento. Vissuto in un centro multi-etnico com'era Alessandria d'Egitto, Kavafis si trovò a respirare l'atmosfera dell'etnia greca residente, ma con una formazione poliglotta e cosmopolita che condizionò (o alimentò) in modo particolare la sua opera poetica. Per alcuni aspetti questa esperienza è comparabile a quella di un Solomòs e di un Kalvos, che non per niente furono tacciati (Kavafis compreso) di non conoscere il greco (in senso 'demoticistico', per intendersi) nel severo giudizio del demoticista Seferis.

In queste condizioni (privilegiate?) Kavafis non poteva risolversi a piegare la sua lingua a un modello artistico unitaristico alla Korais, alla Kondos o alla Psicharis. Egli conobbe il greco antico, medievale e moderno sostanzialmente da autodidatta; il che non significò aver maturato conoscenze limitate. I suoi studi sull'opera di Blackie (1891)

e di Pernot (1918) sono una testimonianza incontrovertibile della sua competenza in ambito linguistico e metricologico.

Da un punto di osservazione meramente esterno, quindi astratto e riduttivo, si può dire che il sistema espressivo e le peculiarità stilistiche di Kavafis si avvalgono del duplice registro linguistico greco allora in essere: la *katharèvusa* e la *dimotiki*, e in questi termini sono passati sotto gli occhi dei critici i vari aspetti dello stile del poeta alessandrino. Tuttavia non si può ignorare, anzi bisogna tenerne debitamente conto, l'influsso multiculturale che gli derivava tanto dalla sua formazione anglosassone quanto dall'ambiente greco della diaspora. Questo per quanto concerne il versante 'vivo' della lingua, al quale si deve aggiungere il modello letterario degli autori antichi, dei bizantini e della produzione popolare dal Medioevo ai suoi tempi. Insomma, ogni fase sincronica e diacronica della lingua greca si sutura nella concezione kavafiana di una continuità e di uno sviluppo fisiologico della lingua stessa.

Bisogna ricordare che, almeno pubblicamente, Kavafis rimase pressoché estraneo, ma non indifferente, agli accesi dibattiti linguistici del suo tempo. Se una sua posizione ideologica affiora pubblicamente, essa proviene da qualche sporadica osservazione nelle sue recensioni a libri che passava in rassegna per qualche periodico del tempo. A queste osservazioni faremo maggiormente riferimento, fermo restando che il suo orientamento linguistico è sostanzialmente espresso dalla sua poesia (Dimirulis: 2013, 140). Le oscillazioni sono la regola.

Va da sé che applicare una dicotomia linguistica a certi fenomeni letterari è assolutamente arbitrario e antistorico. È capitato – per esempio – alla letteratura bizantina, che si è vista artificiosamente dividere il campo fra testi *hochsprachig* e *volkssprachig* (Puchner: 2001, 203-211). In seguito, tale dicotomia fu portata alle estremizzazioni di un dibattito politico-ideologico con la contrapposizione fra *katharèvusa* e *dimotiki* agli inizi del xx secolo, che oscura completamente le varietà del linguaggio e dei livelli espressivi che sussistono nella lingua arcaizzante, colta, fanariotica (ossia mista), nella parlata vernacolare, nella lingua *maliari* di Psicharis, nella lingua della poesia popolare, e nella stragrande varietà, più o meno consistente, dei dialetti locali (cretese, cipriota, eptanesio, pontiaco, rodio, ecc.).

Il criterio di oralità o scrittura non è di grande aiuto: il dialetto cretese delle opere di Chortatsis e di Kornaros non è una lingua parlata alla sua epoca, ma una creazione a bella posta, altamente sofisticata,

lontana dal conversare quotidiano, ideata per scopi artistici; l'idioma dei Fanarioti era parlato nei salotti di Costantinopoli e poi anche di Atene. Le forme esistenti di *dimotiki* e di *katharèvusa* sono perciò svariate: alcune di esse circoscrivono la loro esistenza solo a certe opere letterarie, come il dialetto usato da Christomanos o lo stile espressivo di Kazantzakis, che non trovarono seguito.

Fin dai primi articoli giornalistici, dai primi componimenti, dai primi appunti inediti e dalle note di lettura emerge nettamente una maggiore aderenza di Kavafis alla lingua colta. Soltanto in seguito, quando la strada verso l'arte poetica era ormai intrapresa, si nota un progressivo abbandono della *katharèvusa* a vantaggio della lingua volgare e del tratto idiomatice. Dunque, abbiamo un Kavafis *purista* sullo scorcio del XIX secolo e un Kavafis più *demoticista* dagli inizi del XX.

Ciò risponde parzialmente a verità. Proviamo a osservare il fenomeno più da vicino. Innanzitutto bisognerà ammettere che Kavafis fin da subito si è imposto con una *sua* lingua poetica che, ovviamente, risente del retaggio tradizionale della lingua colta, la quale al suo interno ha, però, eroso gli stessi schemi istituzionali attraverso un'apertura maggiore alle possibilità espressive del volgare. È opportuno qui ripetere che tutto questo non va interpretato come una presa di posizione ideologica in merito alla questione della lingua, bensì come un atteggiamento di costante vaglio del proprio strumento espressivo, perfezionato di volta in volta secondo precise esigenze stilistiche e poetiche. Come si è detto, se una posizione all'interno di un dibattito estetico-linguistico della sua epoca si può attribuire a Kavafis, sicuramente essa rientra fra quei motivi che hanno animato i salotti dell'intelligenza greca negli ultimi due secoli: il conflitto, cioè, (adottando i termini di Tziovas) fra *oralità* e *testualità* che ha permeato vari fenomeni culturali e dal quale si originò la più vistosa polemica linguistica, spostata però sul più sterile versante politico (Tziovas: 1989).

Chiarificatrice in questo caso diventa la lettera che egli inviò da Alessandria a sua cugina Marika Tsaliki di Costantinopoli, il 9 settembre 1906. In essa, fra l'altro, Kavafis scriveva:

Mia cara Marika
[...]

Grazie per l'invito alle nozze Fotiadi-Papàs che mi hai spedito. (Conosco il dottor Fotiadis grazie al suo bel libro e di gran pregio *La questio-*

ne della lingua e il nostro Rinascimento culturale). Perciò un invito come questo è davvero interessante. Per quel che mi riguarda, lo approvo pienamente. Sarebbe ridicolo pensare di dover mantenere la lingua greca parlata chiusa nei libri soltanto, come dentro a un palazzo o a una prigione. Essa deve avere il coraggio di uscire e di presentarsi in tutti i contatti della vita. Certamente è un male che questa lingua greca parlata, cui facevo riferimento, non sia affatto uguale per tutti i suoi sostenitori. Ma era un male inevitabile. All'inizio, una ventina di anni fa, una sollevazione comune contro la *katharèvousa*, uno sforzo congiunto aveva unito i demoticisti, e le diversità dei loro sistemi e le propensioni stilistiche degli artisti, per quanto latenti, tuttavia non venivano fuori fino al punto da dividerli. Col passare del tempo, però, quando tutta la lingua volgare prese maggior piede, i demoticisti hanno cominciato a dividersi in fazioni e a tirar fuori concezioni divergenti sulla lingua, che talora furono accompagnate, da parte di alcuni fanatici, da una certa animosità. Era naturale che ciò accadesse a causa dell'influenza della *katharèvousa* sulla lingua parlata. Alcuni – e io sono fra questi – esitano a sacrificare in toto la *katharèvousa*; non sopportano di condannare l'intero impegno linguistico di un secolo (e più), e sono disposti ad accettare non solo parole (nella loro forma originale) del greco antico, ma anche le sue forme grammaticali, quando a loro sembra che tali parole e forme siano passate nella conversazione quotidiana, o che abbiano contribuito ad arricchire e ad abbellire la lingua greca. Non dico che non sarebbe stato meglio se fin dall'inizio la lingua, nei limiti della sua morfologia naturale, si fosse sviluppata in modo più semplice e pratico. Ma l'allontanamento dal volgare è avvenuto già da molte generazioni; ora, col ritorno alla lingua volgare, noi siamo come dei pellegrini, sì, dei pellegrini pii e commossi, che entrano in un tempio, che si scrollano di dosso, sicuramente, tutti gli sciatti ornamenti e le vesti inutili che lo imbruttiscono, ma senza cura e senza scrupolo di trovare qualche vaso d'oro o qualche scrigno di lucida madreperla, che, anzi, da veri stupidi, getteremo pure in mezzo al mucchio [...]¹.

¹ Le traduzioni dal greco all'italiano presenti in questo contributo sono di chi scrive. Conservata nell'Archivio Kavafis e contrassegnata con la segnatura F59 (= Savidis: 1983, 317; cfr. anche Savidis-Pieris: 2015, 272), l'abbozzo di questa lettera, indirizzata alla cugina di Costantinopoli Marika Tsaliki, doveva essere la risposta di Kavafis alle nozze di Eleni Fotiadi con il medico Alèxandros Papàs, il 23 agosto 1906, presso il monastero di San Nicola (Principe) a Costantinopoli. Di là dalla circostanza occasionale, lo scritto è un segno esplicito delle convinzioni linguistiche di Kavafis, il quale sembra condannare i facili estremismi e ammettere, invece, il valore dello sviluppo naturale della lingua, senza però trascurare il dato estetico che può appartenere a vocaboli di qualsiasi tempo.

Ἐπιστολή πρὸς τὴν Μαρίκα Τσαλίκη

Ἀλεξάνδρεια,

9 Σεπτεμβρίου 1906

Consapevole lo stesso Kavafis che l'alfabetizzazione non si oppone all'oralità né la surroga interamente, la sua sperimentazione poetica intreccia e sovrappone i due piani. Nella sua poesia il rapporto oralità/testualità non si configura nei termini di una rigida opposizione, ma piuttosto lascia che i due livelli si intersechino produttivamente.

La lingua artistica che Kavafis mette in atto è intenzionalmente «tutta sua», come ebbe a definire in un breve stralcio inedito, conservato nell'Archivio Kavafis, intitolato *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς ἰδικῆς μου γλώσσης*², secondo una specificità che avalla il concetto di *idioletto* este-

Αγαπητή μου Μαρίκα,

[...]

Εὐχαριστῶ γιὰ τὸ προσκλητήριο τοῦ γάμου Φωτιάδη-Παπᾶ πού μ' ἔστειλες. (Τὸν ἰατρὸ Φωτιάδη γνωρίζω ἀπὸ τὸ σοφὸ καὶ μὲ πολλὴν ἀξία βιβλίον τοῦ *Τὸ Γλωσσικὸ Ζήτημα κ' ἡ Ἐκπαιδευτικὴ μας Ἀναγέννησις*). Εἶναι τῶνόντι πολὺ ἐνδιαφέρον τὸ προσκλητήριο αὐτό. Τὸ κατ' ἐμέ, τὸ ἐγκρίνω πληρέστατα. Ὅα ἦταν ἀστείον ἢ θαρροῦμε ὅτι πρέπει νὰ φυλάγομε τὴν ζωντανὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα κλεισμένη μὲς στὰ βιβλία μονάχα, σὰν μὲς σὲ παλάτι, ἢ σὲ φυλακὴ. Πρέπει νὰ βγῆ μὲ θάρρος καὶ νὰ παρουσιασθῆ σ' ὅλες τὲς σχέσεις τοῦ βίου. Βέβαια εἶναι ἀτύχημα πού αὐτὴ ἡ ζωντανὴ ἑλληνικὴ γλῶσσα πού εἶπα δὲν εἶναι ὅλως διόλου ἢ ἴδια γιὰ ὅλους τοὺς δημοτικιστὰς. Ἀλλὰ τὸ ἀτύχημα αὐτὸ ἦταν ἀναγκαστικὸ πρᾶγμα. Στὴν ἀρχὴ –εἴκοσι χρόνια πρὶν– μιὰ κοινὴ ἐξέγερσι κατὰ τῆς καθαρευούσης, μιὰ κοινὴ προσπάθεια ἔνωσε τοὺς δημοτικιστὰς, καὶ ἡ διαφορὰς τῶν συστημάτων των, καὶ ἡ καλλιτεχνικὴς κλίσις περὶ τὴν ἐκφρασιν ὧσων ἐξ αὐτῶν ἦσαν καλλιτέχναι, ὑπελάνθαναν μὲν, ἀλλὰ δὲν ἐγένονταν φανερὰς καὶ δὲν τοὺς διαίρουσαν. Μὲ τὸν καιρὸν ὅμως ὅταν ἐδυναμώσων ἡ ὅλη δημοτικὴ ἀρχισαν νὰ χωρίζουν οἱ δημοτικιστὰι εἰς ὀμάδας καὶ νὰ βγαίνουν διάφοροι ἀντιλήψεις περὶ γλώσσης, κ' ἐνίοτε συνοδευμένους, εἰς τινὰς ζηλωτὰς, μὲ ἀρκετὴν ἐμπάθεια. Ἦταν φυσικὸ νὰ γίνῃ ἔτσι ἐξ αἰτίας τῆς ἐπιδράσεως τῆς καθαρευούσης ἐπὶ τοῦ προφορικοῦ λόγου. Μερικοὶ –ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶμαι καὶ ἐγώ– διστάζουν νὰ θυσιάσουν ὀλόκληρη τὴν καθαρεύουσα, δὲν στέργουν νὰ καταδικάσουν ὅλην τὴν γλωσσικὴν ἐργασία ἑνὸς αἰῶνος (καὶ περισσότερον ἑνὸς αἰῶνος), καὶ εἶναι πρόθυμοι νὰ παραδεχθοῦν ὄχι μόνον λέξεις (στὴν γνησίᾳ τους μορφή) τῆς ἀρχαίας, ἀλλὰ καὶ γραμματικoὺς τῆς τύπου ὅταν ἡ λέξις καὶ οἱ τύποι αὐτοὶ τοὺς φαίνονται ἢ πού ἐπέρασαν στὴν ὁμιλίᾳ τῶν πόλεων, ἢ πού συντείνουν εἰς τὸν πλουτισμὸ καὶ εἰς τὸν ὠραϊσμὸ τοῦ ἑλληνικοῦ λόγου. Δὲν λέγω ὅτι δὲν θὰ ἦταν καλλίτερα ἀπ' ἀρχῆς ἡ γλῶσσα, περιοριζόμενὴ στὴν φυσικὴ τῆς μορφολογία ν' ἀναπτυχθεῖ ἀπλότερα καὶ ὁμαλότερα. Ἀλλὰ ὁ ἀποχωρισμὸς ἀπὸ <τῆ> δημοτικὴ ἐγένεν ἤδη πρὸ πολλῶν γενεῶν· ἐμεῖς δὲ τώρα ἐπιστρέφοντες στὴν δ(ημοτικὴ) γλ(ῶσσα) εἴμεθα προσκυνηταί, προσκυνηταί εὐλαβεῖς καὶ συγκινημένοι, πού μπαίνουν μὲς σὲ τέμενος, καὶ θὰ βγάλουμε, βέβαια, ὅλα τ' ἄτεχνα στολιδία καὶ τὰ περιττὰ ντύματα πού τὸ ἀσχημίζουν, ἄλλα χωρὶς βία καὶ χωρὶς προκαταλήψεις μὴν τύχει καὶ δὲν διοῦμε καὶ μὲς στο σωρὸ ἀπορρίψουμε –οἱ ἀνόητοι– καμμιά μαλαματένια λήκυθο ἢ κανένα κιβώτιο ἀπὸ λαμπρὸ σεντέφι [...].

² Si ringrazia in questa sede la Fondazione Onassis di Atene per aver concesso l'autorizzazione allo studio e alla pubblicazione del presente documento dell'Archivio Kavafis, contrassegnato con la segnatura F24, φ.7. Il documento non è datato; il suo titolo completo è *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς ἰδικῆς μου γλώσσης, ὡς μέχρι τοῦδε ἐφαρμοσθεῖσης εἰς τὰ δημοσιευθέντα ποιήματά μου* (cfr. Savidis & Pieris:

tico, con cui si vuole caratterizzare una sperimentazione stilistica per così dire ‘estensiva’, organizzata sulla base delle potenzialità espressive della lingua greca nel suo complesso, nei suoi gradi e nel suo sviluppo storico. Riporto di seguito lo stralcio nell’ortografia dell’originale:

*Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς ἰδ(ικῆς) μου γλ(ώσσης) ὡς μέχρι τοῦδε
ἐφαρμοσθείσης εἰς τὰ δημ(οσιευθέντα) ποι(ήματα) μου.*

Μεταχειρίζομαι (μὲ σπανίας ἐξαιρέσεις) τὰς ἑξῆς κλ(ίσεις) τῶν
τρ(ιτο)κλ(ίτων) εἰς “ις”.

ἡ πόλις	τὴν πόλι
τῆς πόλεως	
ἡ πόλεις	τὲς πόλεις
τῶν πόλεων	
ἡ εἰδήσις	ἡ εἰδήσεις
τῆς εἰδήσεως	τῶν εἰδήσεων
τὴν εἰδησι	τὲς εἰδήσεις

Τὰ εἰς “τῆς” (μὲ σ[πανίας] ἐ[ξαιρέσεις]) τῆς πρ(ώτης) κλ(ίσεως):

ὁ ποιητής	οἱ ποιηταί
τοῦ ποιητοῦ	τῶν ποιητῶν
τὸν ποιητή	τούς ποιητάς

Λέγω “νύχτα” “δαχτυλίδι”, ἀλλ’ ὄχι “χαραχτήρας”, “χτήμα”.

Μεταχειρίζομαι μετοχαίς [μετοχάς (;)] σάν “φοβηθείς, ἀρνηθείς” καὶ ἀνάγκης παρουσιαζομένης (δέν μὲ παρουσιάσθη ἀκόμη) θά τῆς κλ(ίνω) σάν τὴν ἀρχ(αίαν) τρ(ίτην), καταργουμένης τῆς δοτικῆς βεβ(αίως).

Παραδέχομαι ὅλην τὴν τρίτη κλίσι σ’ ἐκεῖνα τὰ ὀνόματα ποῦ δέν τὰ μετέτρεψε ὁ χρόνος. Λέγω ὁ μηνας [sic], ὁ πατέρας. Ἀλλὰ ὁ γραμματεὺς, ὁ εἰσπράκτωρ. Σὲ μερικά σάν “ρῆτορας”, “ἑβδομάδα” ποῦ μὲ φαίνεται ὅτι μ’ ἐπιτρέπεται ἐκλογή λέγω “ρῆτωρ”, “ἑβδομάς” (Archivio Kavafis, F24 φ.7)³.

2015, 257). Per un’analisi formale della lingua poetica di Kavafis oltre a Minàs: 1985, si veda anche Dimirulis: 2013, 139-162.

³ Considerazioni sulla mia lingua utilizzata finora nelle mie poesie. // Impiego (salvo rare eccezioni) i nomi in -ις della terza declinazione nel modo che segue: i polis/tis

Per la creazione di uno strumento espressivo della sua poesia, si può parlare dunque di un sostrato colto della lingua che va gradualmente a incontrare l'elemento volgare della lingua corrente (cfr. Dimirulis: 2013, 141). Di fronte alla lingua greca Kavafis si pone come uno speleologo che si cala nelle profondità dei cunicoli e negli anfratti più reconditi, senza mai perdere di vista la superficie da cui si è mosso. Di tale superficie egli esplora i paesaggi che faranno da scenario al suo discorso poetico.

Combinazioni di repertorio e arditezze moderne, tradizione congiunta all'innovazione. Ecco dunque un nuovo poeta alessandrino il quale, sul modello callimacheo non intende «sulle stesse orme di altri / spingere il cocchio» (Callimaco: *Αἴτια*, 26-27). Perciò Kavafis va assolutamente letto al di sopra e al di fuori della scena polemica fra antidemotocisti o antikatharevusiiani i quali, del resto, lo hanno variamente ostracizzato, bollandolo come estraneo⁴. Di qui anche gli esiti che lo collocano in una posizione diametralmente opposta a quella di Palamàs, sia dal punto di vista poetico che espressivo. Ma Kavafis è uno scrupoloso indagatore dei fatti linguistici; ciò non capita solo per il greco, ma anche per altre lingue europee a lui meglio familiari, come il francese e l'inglese. Di qui la manifestazione di un'apertura all'apporto linguistico straniero, là dove il greco può sembrare carente: «Sono molto favorevole all'introduzione della terminologia straniera quando

poleos/tin poli – i polis/ton poleon/tes polis // i idisis/tis idiseos/tin idisi – i idisis/ton idiseon/tes idisis // I nomi in –tis (con rare eccezioni) della prima declinazione: o piitis/tu piitù/ton piiti – i piitè/ton piitòn/tus piitàs// Dico /nichta/, /dachtlilidi/, ma non /charachtiras/, /chtima/. // Mi servo di participi come /fovithis, arnithis/ e presentandosene la necessità (che non mi si è presentata ancora), li declinerei secondo la terza declinazione antica, ovviamente senza il dativo. // Ammetto tutta la terza declinazione per quei nomi che sono rimasti immutati nel tempo. Dico /o minas/, /o pateras/; ma /o grammatefs/ o ispraktor/. In alcuni nomi come /rìtoras/, /evdomada/ per cui mi sembra che la scelta lo permetta, dico /rìtor/, /evdomàs/.

⁴ Resta clamoroso il giudizio di Ghianis Psicharis, secondo il quale nella lingua kavafiana regna solo un fastidioso artificio espressivo: «Στὸ μεγάλο του ἀγώνα τὸ γλωσσικό, ἂς ποῦμε καλῆτερα τὸν ἐθνικό ἀγώνα πὸν θέλει πρῶτα πρῶτα νοῦ σοβαρό, συνείδηση ὀρθία, ἐπειδὴ τὸ ζήτημα γιὰ τὴν Ἑλλάδα εἶναι ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου, ὁ κ. Καβάφης, ἄξιος διάδοχος, σωστὸ μαθητοῦδι τοῦ Σουρῆ, κατὰλαβε περίφημα πῶς δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἰδρῶνει ὀλοένα τὰφτί μας, πῶς χρειάζεται κάπου κάπου λίγο γλέντι. Κ' ἔτσι ἔγινε πολὶ ἐφκολα ὁ κ. Καβάφης ὁ καραγκιόζης τῆς Δημοτικῆς» [Nella sua grande disputa linguistica, diciamo meglio la disputa nazionale che richiede una mente seria, una coscienza retta, giacché per la Grecia si tratta di una questione di vita o di morte, Kavafis, degno successore, giusto allievecchio di Suris, ha ben compreso che non c'è bisogno di affaticare sempre le nostre orecchie, che è necessario ogni tanto un po' di ristoro. E così Kavafis è diventato con grande facilità il Karaghiozis della *dimotiki*] (Psicharis: 1924).

la nostra lingua non ha un termine per un significato o non può facilmente e con precisione formarlo, come spesso le accade»⁵, scriveva nella recensione alla *Grammaire* di Pernot.

In questa dichiarata flessibilità non si nasconde un eclettismo sostanziale che è orientato alla ricerca della ‘migliore’ espressione. Ne è testimonianza diretta lo spoglio di lemmi che Kavafis andava raccogliendo per completare un lessico d’uso, ricco di termini volgari più di ogni altro lessico a sua memoria. L’intento di Kavafis è stato quello di non lasciar cadere nell’oblio «ogni parola elegante o espressiva»⁶ non registrata, o non più registrata, nei lessici moderni.

Nella valutazione dell’opera poetica di Stratighis (Kavafis: 2003, 79-91), presentata in un articolo apparso sul quotidiano di Alessandria “*Tilegrafos*” (2/4 gennaio 1893), in un punto Kavafis commenta:

Come avrà notato il lettore dai passi citati, la lingua colta in cui scrive Stratighis è ricca ed espressiva. Non nascondo il mio apprezzamento per la *katharèvusa*, e comunque credo che, quando la si impiega con tale eleganza e perfezione anche i censori più severi ne restano colpiti⁷.

Il testo originale (riprodotto in Savidis: 1983, 142) e la trascrizione di Papatzakis (Kavafis: 1963, 66-80), né l’escerto riportato da Peridis (Kavafis: 1963b, 283) non dovrebbero impensierire troppo la critica per l’assenza di una negazione davanti all’apprezzamento dichiarato da Kavafis per la lingua colta: «Δὲν θὰ κρύψω ὅτι εἶμαι φίλος τῆς καθαρευούσης» [lett. “Non nascondo di essere amico della *katharèvusa*”]; di contro Peridis inserisce un «δὲν» prima di «εἶμαι» (Kavafis: 2003, 83), accogliendo una congettura di Savidis (1987, 292). In realtà la congiunzione «ἀλλὰ» che segue la frase citata, non ha perentorio valore avversativo, bensì una sfumatura modale-conclusiva, che nel senso attenua (non oppone) la presa di posizione dei ferventi oppositori della *katharèvusa* (i demotici estremi) di fronte allo stile elegante e piacevole della poesia di Stratighis (Kechaghioglu: 2016, 110-111, nota 4).

⁵ «Εἶμαι πολὺ ὑπὲρ τῆς παραδοχῆς τῶν ξένων λέξεων, ὅταν ἡ γλῶσσα μας δὲν ἔχει ὄρον γιὰ μιὰν ἔννοιαν, ἢ δὲν δύναται εὐκόλα καὶ μὲ ἀκριβείαν νὰ τὸν μορφώσει, πράγματα ποὺ πολλὰς φορὲς τὴν συμβαίνουν» (Kavafis: 2003, 279).

⁶ «λέξι ἔμορφη ἢ ἐκφραστικὴ» (Kavafis: 2003, 277).

⁷ Ὡς εἶδεν ὁ ἀναγνώστης ἐκ τῶν περικοπῶν ἃς παρέθεσα ἢ καθαρεύουσα γλῶσσα τὴν ὁποῖαν γράφει ὁ κ. Στρατήγης εἶναι ἐκφραστικὴ καὶ πλούσια. Δὲν θὰ κρύψω ὅτι εἶμαι φίλος τῆς καθαρευούσης, ἀλλὰ πιστεύω ὅτι ὅτε γίνεται χρῆσις αὐτῆς μὲ τὴν χάριν καὶ τελειότητα οἱ δυσκολώτεροι κριταὶ ἐπηρεάζονται (Kavafis: 2003, 83).

Riprendiamo il discorso che equipara i livelli di lingua orale-demotica-cultura popolare, cui Kavafis sembra dare un rilevante peso.

In passato si pensava che Kavafis non avesse alcun interesse particolare per la poesia popolare. Basti pensare al giudizio di F. M. Pontani nel 1977 a proposito di un verso formulare che apre i *Canti popolari greci* sulle prese delle città, raccolti e tradotti da Niccolò Tommaseo (1802-1874), verso «di grande suggestione sentimentale, ritmica e musicale (πῆραν τὴν πόλιν, πῆραν τη, πῆραν τῆ Σαλονίκη), che commosse persino un poeta così sordo alla lirica popolare come Kavafis» (Pontani: 1977, 471; corsivo mio). La 'commozione' di Kavafis – secondo Pontani – si sarebbe poi tradotta esclusivamente nella lirica 'rifiutata' Πάρθεν [L'hanno presa]. Definire Kavafis «sordo alla lirica popolare» è un giudizio effettivamente inadeguato e inspiegabile, soprattutto se proviene da un fine studioso del poeta alessandrino. Alla data del convegno sul Tommaseo (1974), i cui atti ospitarono anche l'articolo di Pontani, erano già sicuramente ben note allo studioso le *Prose* di Kavafis nell'edizione curata da G.A. Paputsakis (Kavafis: 1963). In quest'antologia esistono alcuni scritti che mettono in relazione Kavafis con l'universo della poesia popolare greca, verso la quale egli apparve tutt'altro che «sordo».

La valutazione più recente che si può avvalere anche degli scritti in prosa (articoli, note e commenti) dell'alessandrino, ha messo in luce un diverso atteggiamento riguardo all'importanza della creazione orale o scritta in volgare. Grazie a questi scritti si può rilevare come nelle riflessioni estetiche di Kavafis trovi largo spazio il riferimento, diretto e indiretto, ai prodotti letterari nel linguaggio popolare. In quest'orizzonte costatiamo che soprattutto la letteratura cretese manierista e barocca, per esempio, ha contribuito in modo notevole a mettere al vaglio scelte espressive che avrebbero potuto entrare di diritto nella sua poesia. Si comprende così l'estrema utilità di quel dizionario che Kavafis elaborò nel 1914 e che è stato pubblicato di recente da Pieris, contenente numerose citazioni tratte da opere in volgare come *l'Erotokritos*, la *Storia di Apollonio*, il teatro di Gheorghios Chortatsis (soprattutto con *Ghiparis/Panoria* e con *l'Erofili*), *La guerra cretese* di Marino Tzane Bunialis; insomma una massiccia presenza della letteratura volgare di Creta veneziana, modellata su una lingua il cui ruolo letterario fu decisivo. Come già in Italia il dialetto era giunto in soccorso ai letterati che cercavano nuovi filoni di sperimentazione, i poeti greci di Creta crearono uno strumento di espressione letteraria formato sulla base del dialetto locale. La tradizione letteraria in demotico recupera il dialetto per espri-

mere sentimenti e descrivere situazioni nuove, giungendo a traguardi estetici superiori a quelli del passato. La lingua letteraria, potenziata così dalle sfumature idiomatiche, costituisce un potenziale culturale tutto fondato sulla tradizione e sulla norma letteraria. Scaturisce così una lingua che è depositaria di tutta l'esperienza versificatoria maturata nel corso di secoli di pratica, che rimontano all'epoca bizantina, con tutta la ricchezza del repertorio di schemi retorici, di similitudini, di metafore e di allusioni possibili.

Ma Kavafis non trascura neanche l'apporto della tradizione orale, rappresentata dai canti popolari panellenici delle raccolte del Passow, di Legrand, di Nikòlaos Politis così come della tradizione cipriota. Le sue recensioni o i suoi commenti e le sue citazioni da questi volumi sanciscono una convinzione irrinunciabile riguardo al contributo estetico-linguistico della vena popolare. Su questi principi nasce anche l'idea pedagogica di indirizzare i giovani alla conoscenza della tradizione orale, grazie al progetto di redazione di *Un'antologia scolastica di canti popolari*. L'antologia scolastica venne pubblicata per la prima volta da Savidis (cfr. Savidis: 1987, 231-234): lo scritto, privo di firma, fu redatto da Kavafis fra il giugno 1920 e il gennaio 1921. Si tratta di una dichiarazione di intenti abbozzata (non completata) (Savidis 1987: 231) per un'introduzione al volume antologico, pubblicato dall'Associazione per l'Istruzione d'Egitto, nel 1921. L'effettiva introduzione (non attribuibile a Kavafis) inserita poi nell'antologia avrà molte espressioni simili al testo kavafiano; dal che non si evince se quest'ultimo sia servito da testo martire per la redazione definitiva oppure se esso sia stato sottoposto a Kavafis per alcune migliorie. In ogni modo la testimonianza di Kavafis, con l'attenzione e la rivalutazione sul piano culturale ed estetico del patrimonio popolare greco, riconduce a una personale posizione d'inconfutabile eclettismo linguistico, nel quale l'espressione moderna può accogliere senza indugi lasciti del sostrato popolare anche da parte dei giovani studenti. Fra l'altro, tale attenzione e rivalutazione va condotta – stante il perentorio monito di Kavafis – su un materiale filologicamente sorvegliato, se ben si comprende lo spirito della lettera dell'ottobre 1918, indirizzata al suo amico e, poi, erede A. Sengòpulos, in cui l'esortazione alla lettura dei canti popolari è consigliata attraverso edizioni critiche moderne:

Alessandria

21 ottobre 1918

11:00 a.m.

Mio caro Alèkos,

[...]

Proseguendo il discorso di ieri sui canti popolari, te ne raccomando vivamente la lettura; tuttavia bisogna fare attenzione alle raccolte ormai datate e alle pubblicazioni di canti popolari in vecchie riviste. Sono preferibili quelle successive. Che intendo dire con vecchie? Ma, mi riferisco a quelle su per giù prima del 1880. Quanto a materiale queste vecchie raccolte e pubblicazioni non sono malaccio. Anzi, da esse traiamo gli esempi. Ma per esserci completamente utili dovremmo sorvegliarne la forma dei versi, giacché, spesso, o per negligenza, o per una *libido emendandi* dell'editore, piuttosto secondo il proprio vezzo che in modo scientificamente chiaro, presentano versi assai lacunosi [...]⁸.

Bibliografia

Dimirulis Dimitris (2013), *Η Ανάγνωση του Καβάφη* [La lettura di Kavafis], Gutenberg, Athina.

Kavafis Konstandinos P. (1963), *Άπαντα τα πεζά* [Tutta la prosa], a cura di G. Paputsakis, Fexi, Athina.

Kavafis Konstandinos P. (1963b), *Ανέκδοτα πεζά κείμενα* [Testi inediti in prosa], a cura di M. Peridis, Fexi, Athina.

Kavafis Konstandinos P. (2003), *Τα Πεζά (1882;-1931)* [Le prose (1882?-1931)], a cura di M. Pieris, İkaros, Athina.

Kechaghioglu Ghiorgos (2016), *“Αντί του μάννα χολήν, αντί του ύδατος όξος”*: Μικρό σημείωμα για τον ύστερο αντικαβαφισμό του Γεωργίου Κ. Στρατήγη [Invece del cibo veleno, invece dell'acqua aceto: Noterella

⁸ Αλεξάνδρεια
21 Οκτ(ωβρίου) '18
11 π.μ.
Άγαπητέ μου Αλέκο,
[...]

Ως συνέχισαν τῆς χθεσινῆς ὀμιλίας μας γιά δημοτικά ἄσματα – πολὺ σὲ συστáνω τὴν ἀνάγνωσίν των· ἀλλὰ συνάμα σὲ καθιστῶ προσεκτικὸν ὡς πρὸς τὰς παλαιὰς συλλογές, καὶ τὰς δημοσιεύσεις δημοτικῶν ἀσμάτων εἰς παλαιὰ περιοδικά. Νὰ προτιμᾷς τὰς νεότερες ἐκδόσεις. Τί ἐννοῶ μὲ παλαιά; Μά, ἐπάνω κάτω πρὸ τοῦ 1880. Ἡ παλαιὰς αὐτὰς συλλογές καὶ δημοσιεύσεις δὲν εἶναι κακὰς ὡς ὑλικόν. Τοῦναντίον ἀπὸ αὐτὰς ἀντλοῦμε. Ἀλλὰ γιά νὰ γίνῃ ἡμεῖς αὐτῶν ὀφέλιμη, πρέπει νὰ ἡμεθα ἀγρυπνοὶ ἐπὶ τῆς μορφῆς τῶν στίχων· συχνά, εἴτε ἐξ ἀμελείας, εἴτε ἐξ ἐπιθυμίας τοῦ ἐκδότου νὰ διορθῶσι –κατὰ τὸ αὐθαίρετως δοκοῦν, ὄχι κατὰ τὸ ἐπιστημονικῶς διευκρινισθέν– μᾶς δίδονται στίχοι λίαν πηλημελείς [...].

- sull'ultimo antikavafismo di Gheòrghios K. Stratighis], "Elinikà", LXVI, 1, pp. 109-120.
- Kolaklidis Petros (1984), *Η γλώσσα του Καβάφη* [La lingua di Kavafis], in Sokratis Skartsis (a cura di), *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη* [Atti del Terzo Convegno di Poesia. Omaggio a K.P. Kavafis], Ghnosi, Athina, pp. 119-146.
- Minàs Konstandinos (1985), *Η γλώσσα του Καβάφη από γραμματική και λεξιλογική άποψη* [La lingua di Kavafis dal punto di vista grammaticale e lessicale], Edizione privata, Ioànina.
- Pontani Filippo Maria (1977), *Tommaseo e i Canti popolari greci*, in Vittore Branca & Giorgio Petrocchi (a cura di), *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, Olschki, Venezia, pp. 461-483.
- Psicharis Ghianis (1924), *Ένας Καραγκιόζης* [Un Karaghiozis], "Kritikè ke Techni" (= "Nea Estia", *Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη* [Omaggio a K.P. Kavafis], DCCCLXII, 1963, p. 1404).
- Puchner Walter (2001), *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα "κορακιστικά" ως τον Καραγκιόζη* [La satira linguistica nella commedia greca del XIX secolo. Strategie glottocentriche del riso dai 'korakistikà' a Karaghiozis], Patakis, Athina.
- Savidis Lena (1983), *Λεύκωμα Καβάφη 1863-1910* [Album Kavafis 1863-1910], Ermis, Athina.
- Savidis Gheòrghios P. (1987), *Μικρά Καβαφικά, Β'* [Spigolature kavafiane, II], Ermis, Athina.
- Savidis Gheòrghios P. & Pieris Michalis (2015), *Αρχείο Καβάφη. Αναλυτικός και ειδολογικός κατάλογος* [Archivio Kavafis. Registro analitico e per generi], "Kondiloforos", 14, pp. 217-395.
- Tziovas Dimitris (1989), *Residual Orality and Belated Textuality in Greek Literature and Culture*, "Journal of Modern Greek Studies", vii, 2, pp. 321-335.

5. «Σολωμού συντριβή και δέος»: Όψεις της γενεαλογίας του Οδυσσέα Ελύτη

Χριστίνα Ντουριά

Η φιλολογική έρευνα και κριτική έχει αναδείξει πολλές από τις φανερές και υπόγειες διασυνδέσεις της ποιητικής δημιουργίας του Οδυσσέα Ελύτη με το έργο του Διονυσίου Σολωμού. Στη σημερινή μου εισήγηση θα επιχειρήσω κυρίως να ανιχνεύσω τον θαυμασμό που αισθάνεται απέναντι στον εθνικό μας ποιητή, σχεδόν ένα 'δέος' που τον καταλαμβάνει όλο και περισσότερο όσο ωριμάζει ποιητικά και γνωρίζει την καταξίωση, φτάνοντας έως την ύψιστη αναγνώριση, με την απονομή του βραβείου Νόμπελ, το 1979.

Μετά το *Άξιον εστί* (1959) και την emphaticή σύνδεση του Ελύτη με την ποίηση του Σολωμού, κυρίως μέσα από την εθνική της σημασία και προοπτική, έχουν γίνει πασίγνωστοι οι εμβληματικοί στίχοι:

Όπου και να σας βρίσκει το Κακό, αδελφοί,
όπου και να θολώνει ο νους σας,
μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό
και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη (Ελύτης: 2005⁴, 157).

Ο Ελύτης των *Προσανατολισμών* (1940), ωστόσο, προτιμούσε τον Κάλβο. Στο ποίημα *Αιθρίες* ο ποιητής 'του Αιγαίου', όπως τότε τον υποδέχτηκε η κριτική, θέτει ως μότο τέσσερις στίχους από την ωδή *Ο Ωκεανός*:

Τα μυρισμένα χείλη
της ημέρας φιλούσι
το αναπαυμένον μέτωπον
της οικουμένης. (Ελύτης: 2005⁴, 41).

Ο νεαρός, τότε, ποιητής, γοητευμένος από τη λάμψη και τις δυνατότητες της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας αναζητά τρόπους να οργανώσει τη γενεαλογία του. Η ιδέα της συγγραφής ενός δοκιμίου για τον Κάλβο τον απασχολεί από το 1938¹, όταν ο Σεφέρης έχει ήδη ξεκινήσει τις δοκιμές του στα “Νέα Γράμματα”. Τότε γράφει το πρώτο σχέδιο του κειμένου που θα δοθεί το 1942 ως διάλεξη στον «Κύκλο Παλαμά» με τίτλο *Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου*². Όπως αναφέρει στο (πολύ μεταγενέστερο) *Χρονικό μιας δεκαετίας*:

Αυτός ήτανε –και για τη γραμμή της ζωής του την ασυμβίβαστη και για την ποιητική του την πρωτότυπη– ο μόνος που θα μπορούσε να θεωρηθεί μακρινός μας πρόδρομος. Κι αυτό δεν ήταν ένα προσωπικό μου αίσθημα μονάχα, μια ιδιοτροπία μου. Οι νέοι αρχίζανε να τον ανακαλύπτουν, να τον διαβάζουν με μανία (Ελύτης: 2006⁴, 395).

Όπως σημειώνει στο ίδιο, απολογητικό όσο και απολογιστικό, κείμενο, αναζητώντας τρόπους για να αξιοποιήσουν όσα σπουδαία είχε αναδείξει το παρελθόν, «Ξαναμπαίναμε από την πίσω πόρτα στην παράδοση. Οξύμωρο είχε φανεί τότε, αν όχι ανεξήγητο, πώς εμείς οι ίδιοι ζητούσαμε να φωτίσουμε ξανά τον Σολωμό της *Γυναίκας της Ζάκυθος*, τον Κάλβο, τον Μακρυγιάννη, τον Θεόφιλο» (Ελύτης: 2006⁴, 427). Ας κρατήσουμε εδώ την πληροφορία ότι ο Ελύτης δεν αναφέρεται συνολικά στο έργο του Σολωμού αλλά μόνο στο αιρετικό ή ελάχιστα φωτισμένο έργο του *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*.

Ωστόσο, λίγο μετά την περίοδο της Κατοχής, μετά τον θάνατο του Παλαμά και την αδιαμφισβήτητη πρωτοκαθεδρία του Σικελιανού στην κούρσα της διαδοχής, την οποία άλλωστε επεδίωξε και ο ίδιος, με ποικίλους τρόπους³, ο Σολωμός προβάλλει δυναμικά στο προσκήνιο, όχι μόνο ως ο κατεξοχόν εθνικός ποιητής αλλά και ως ανανεωτής της ποίησης, εκφραστής της νεωτερικής λογοτεχνίας.

¹ Το 1938 σφραγίζεται από τον διάλογο του Γιώργου Σεφέρη με τον Κωνσταντίνο Τσάτσο με θέμα τη νεωτερική ποίηση.

² Το δοκίμιο προοριζόταν για δημοσίευση το 1942, στο «τεύχος Ανδρέα Κάλβου» της “Νέας Εστίας”, που όμως δεν πήρε άδεια από τη γερμανική λογοκρισία και κυκλοφόρησε μετά την απελευθέρωση, το 1946. Βλ. Χάρης: 1946, 1-2. Βλ. την τελική μορφή του δοκιμίου στο Ελύτης: 2006⁴, 47-112.

³ Η επιδίωξη αυτή του Σικελιανού πιστοποιείται με το έργο του, με την ηγεμονική παρουσία του στην κηδεία του Παλαμά και τη δημόσια μαρτυρία του για την τελευταία τους συνάντηση (Βογιατζόγλου: 2005).

Ο Λίνος Πολίτης το 1946 στην “Αγγλοελληνική Επιθεώρηση” επιχειρεί να τον συνδέσει με την ποιητική γενιά του ’30:

Στον καθαρό λυρισμό του Σολωμού στα τελευταία του ποιήματα βρίσκει μια συγγένεια με τα προβλήματα που αντικρίζει η ίδια και βλέπει έκπληκτη πόσο νωρίς είχε προχωρήσει εκείνος προς μian ανανέωση των εκφραστικών του μέσων. Τέτοια καθαρή ποίηση ήταν κάτι που δεν μπορούσαν να το νιώσουν οι σύγχρονοί του και που μόνο τώρα έρχεται το πλήρωμα του χρόνου να κατανοηθεί. Ο Σολωμός μάς φανερώνεται καταπληκτικά σύγχρονος (Πολίτης: 1995³, 379)⁴.

Πριν από τον Πολίτη, ο Ελύτης έχει δημοσιεύσει στο ίδιο περιοδικό το άρθρο *Πέντε κορυφαίοι νεοέλληνες λυρικοί*, όπου παρουσιάζονται αδρομερώς οι Σολωμός, Κάλβος, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός (Ελύτης: 1945, 20-25)⁵. Εκεί ο Σολωμός «είναι ο ψάλτης της ελευθερίας», που κατάφερε «να μην παρασυρθεί από το δαιμονικό κι απαισιόδοξο πνεύμα του μεγαλόστομου ρομαντισμού της εποχής, αλλά να μιλήσει αντρικά και να προβάλλει λαμπρές και ακτινοβόλες τις αξίες ζωής που πίστεψε» (Ελύτης: 1945, 22). Όπως ο Πολίτης λίγο αργότερα, έτσι κι ο Ελύτης συνδέει τον Σολωμό με την καθαρή ποίηση:

[...] μετουσιώνοντας το λόγο σε μια λειτουργία σοφή και ύψιστη, πραγματοποιώντας δηλαδή από τότε μια καθαρή ποίηση, μια *poesie pure*, τέτοια που θέλησαν αργότερα να εφαρμόσουν και θεωρητικά να κατοχυρώσουν στη Γαλλία, οι Paul Valéry και Abbé Bremond (Ελύτης: 1945, 22).

Ας θυμηθούμε εδώ και την εύστοχη προσέγγιση του Αντρέα Καραντώνη που ανιχνεύει τα στοιχεία αυτής της ποίησης στην πρώτη περίοδο του Ελύτη (Καραντώνης: 1992).

⁴ Το κείμενο που δημοσιεύθηκε στην “Αγγλοελληνική Επιθεώρηση” (τόμ. 2, τχ. 8, Αθήνα, Οκτώβριος 1946) ήταν αυτό της διάλεξης για τον Σολωμό που είχε δώσει ο Λίνος Πολίτης στην αίθουσα του «Παρανασσού» στις 31 Ιανουαρίου 1946. Βλ. τώρα Πολίτης: 1995³. Ο Γ. Π. Σαββίδης (1973) στην κριτική του για το *Άξιον εστί* ορίζει τη γραμμή των εθνικών ποιητών: Σολωμός, Κάλβος, Βαλαωρίτης, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, Σεφέρης (Ελύτης). Ο Ελύτης γράφει «όπως ο Σολωμός, ...όπως ο Παλαμάς, όπως ο Σικελιανός, ...όπως ο Σεφέρης...». Βλ. και Μπελεζίνης: 1999, 174.

⁵ Το αναφερόμενο στον Σολωμό τμήμα της μελέτης του Ελύτη τώρα στο Κεχαγιόγλου: 2008, 161-163.

Στο άρθρο αυτό, που ο Ελύτης δεν θα θελήσει να περιλάβει σε κάποιον από τους δύο τόμους των δοκιμίων του, όπως και τα κείμενα που δημοσιεύει στην εφημερίδα “Ελευθερία” (Ελύτης: 1945a, 2)⁶, ακόμα ο Σολωμός δεν έχει πάρει στη συνείδησή του τη θέση που σήμερα γνωρίζουμε. Και οι πέντε είναι ξεχωριστοί και σημαντικοί, με «τα προσόντα ή τα ελαττώματά» τους, που ωστόσο σε «μια τόσο σύντομη σκιαγράφηση» δεν μπορούν ικανοποιητικά να αναπτυχθούν (Ελύτης: 1945, 24). «Γι’ αυτό ας συγχωρηθεί ο αποφθεγματικός και πολλές φορές υμνητικός τόνος, τόνος όμως που δεν θα μπορούσε από κανέναν αμερόληπτο και βαθύ γνώστη των έργων που εξετάστηκαν να χαρακτηριστεί υπερβολικός» (Ελύτης: 1945, 24), σημειώνει στην τελευταία παράγραφο αυτού του ποιητικού κανόνα της ελληνικής ποίησης που επιχειρεί εδώ ο Ελύτης.

Από αυτό το σημείο περίπου και σίγουρα στη μεγάλη περίοδο της συγγραφής του *Αξιον εστί*, ο Ελύτης, κρατώντας όσα του χρειάζονται από την υπερρεαλιστική περιπέτεια της νεότητάς του, μελετά όλο και περισσότερο την περίπτωση Σολωμού.

Στην ομιλία του στη Στοκχόλμη, που εκφώνησε κατά τη διάρκεια της τελετής για την απονομή του Νόμπελ, ο Ελύτης θα μιλήσει και πάλι για τον Διονύσιο Σολωμό, τον οποίο και τοποθετεί στον βόρειο πόλο της σφαίρας της ελληνικής ποίησης, (στον νότιο τοποθετεί τον Κ. Π. Καβάφη, ως παράλληλο του Τ. Σ. Έλιοτ), επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά την παλιά του άποψη για τον ρόλο του στην αρχή του μοντερνισμού: «Ο Σολωμός επέτυχε –προτού υπάρξει ο Μαλλαρμέ στα ευρωπαϊκά γράμματα– να χαράξει με άκρα συνέπεια και αυστηρότητα την αντίληψη της καθαρής ποίησης με όλα τα παρεπόμενα» (Ελύτης: 1992, 327). Και το 1990, στην *Ιδιωτική Οδό*, θα εξομολογηθεί το ‘δέος’ που αισθάνεται απέναντι στο ποιητικό ανάστημα του επτανήσιου:

Προσωπικά δεν θυμάμαι ποτέ να δοκίμασα συγκίνηση απέναντι στον Παρθενώνα ή την *Ιλιάδα*, στις ψηφιδογραφίες της Ραβέννας ή τον Σολωμό. Δόνηση, ναι. Δέος, ναι, αν όχι και απορία: πώς γίνεται, πώς είναι δυνατόν, ένας άνθρωπος τόσο από τη φύση του *υπό* να φτάσει σε ένα τέτοιο *υπέρ*; (Ελύτης: 1992, 394).

Η λέξη ‘δέος’ εντοπίζεται και σε άλλες στιγμές, στα γραπτά του Ελύτη. Στο όνειρο *Καημένη Αζάκυνθος*, όπου, στη βαριά παρου-

⁶ Για τη συνεργασία του με την εφημερίδα, βλ. Ψάλτη: 2014, 305-316.

σία των δύο διαδόχων που προηγούνται, ο ποιητής νιώθει εγκλωβισμένος· η έξοδος στον Παράδεισο μιας μοναστηριακής αυλής, όπου φωνάζει το σιβυλλικό: «Αχ, πού 'σαι, καημένη Αζάκυνθος!». Η έκφραση παραλληλίζεται με το σολωμικό «Βάστα καημένο Μεσολόγγι, βάστα» (Ελύτης: 2006⁴, 220)⁷. Το 1980, μετά το Νόμπελ, πηγαίνει στη Ζάκυνθο, επισκέπτεται το σπίτι του Σολωμού στο Ακρωτήρι, και η εμπειρία αυτή θα αποτυπωθεί στον *Μικρό Ναυτίλο* (1985):

ΖΑΚΥΝΘΟΣ

Δειλινό στο Ακρωτήρι, στο παλιό σπίτι του Διονυσίου Σολωμού.
Μπρος από το μεγάλο πέτρινο τραπέζι του κήπου. Δέος
και σιωπή. Και συνάμα υπόκωφη, παράξενη παρηγόρια (Ελύτης:
2005⁴, 538)⁸.

Ο Ελύτης ένωθε για πολλά χρόνια να βαραίνει μέσα του η εκκρεμότητα. Να γράψει ένα δοκίμιο για την ποίηση του Σολωμού, αντάξιο ή και καλύτερο από το δοκίμιό του για τον Κάλβο. Ταξιδεύει αρκετές φορές στην Κέρκυρα, όπου άλλωστε είχε υπηρετήσει ως έφεδρος αξιωματικός το 1937. Το 1974, προσκεκλημένος της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών στο Μουσείο Σολωμού, θα εξομολογηθεί δημόσια το χρέος του απέναντι στον Εθνικό ποιητή και την επιθυμία του να επανέλθει εκεί για να «μιλήσει σε αυτόν τον ιερό χώρο όπου λειτουργείται η μνήμη του» (Ζαμίτ: 2010, 28). Το καλοκαίρι του 1975 δεν συμμετέχει σε αφιερωματικό τεύχος για τον Σολωμό, όπου μεταξύ άλλων έγραφαν οι Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Κωνσταντίνος Τσάτσος και Νίκος Εγγονόπουλος:

Λυπούμαι που δεν μου είναι δυνατόν να ικανοποιήσω το αίτημά σας.
Η υπόθεση Σολωμού είναι πολύ μεγάλη και ιερή για μένα. Μιαν ολόκληρη ζωή περιμένω να αισθανθώ ώριμος να μιλήσω όπως του αξίζει. Και η στιγμή δεν έφτασε. Ίσως δεν φτάσει ποτέ. Οπωσδήποτε δεν θα ήθελα να κάνω κάτι συμβατικό (Σέρρας: 1997, 37).

Στην *Αυτοπροσωπογραφία* του ο Ελύτης, επιχειρώντας να συνθέσει εκ των υστέρων τη γενεαλογία του, δηλώνει emphatically:

⁷ Πρβλ. και Μπελεζίνης: 1999, 161-180.

⁸ Για την επίσκεψη του Ελύτη στη Ζάκυνθο βλ. Σέρρας: 1997.

Αν κάποιος από τους νεοέλληνες εστάθηκε δάσκαλός μου, αυτός βέβαια ήταν ο Σολωμός· το λέω με δέος γιατί κάθε γειτνίαση μαζί του σε συντριβεί. Ο Σολωμός ήταν πολύ μεγάλος ποιητής, και πιστεύω ότι εάν οι ξένοι μπορούσαν να διαβάσουν ελληνικά, θα τον είχαν κατατάξει μέσα στους πέντε δέκα κορυφαίους του κόσμου, όλων των αιώνων (Ελύτης: 2000, 29).

Στο 'δέος', προστίθεται τώρα και το αίσθημα της συντριβής. Ο Ελύτης δεν θα γράψει τελικά το δοκίμιο για τον Σολωμό, αλλά θα επιλέξει να μιλήσει με τον τρόπο που του ταιριάζει καλύτερα. Συνθέτει λοιπόν ένα ελεγείο, και ένα από τα συγκλονιστικότερα ποιήματά του, με τίτλο *Σολωμού συντριβή και δέος*. Βέβαια, *Τα ελεγεία της Οξώπετρας* (1991), η συλλογή στην οποία περιλαμβάνεται το ελεγείο αυτό, δεν είναι ούτε πολύστιχα επιτάφια επιγράμματα ούτε θρηνητικά ποιήματα (Conolly: 2000), έστω και αν η κριτική, σύμφωνα και με την άποψη του Ελύτη, τα αντιμετώπισε ως τέτοια: «Εγώ τύπωσα ένα ποιητικό βιβλίο κι εκείνοι το αντιμετώπισαν σαν να έβγαλα αγγελτήριο κηδείας! [...] Κι είναι άσχημο να τους δίνεις φως και να σου επιστρέφουν μοιρολόι!», λέει ενοχλημένος στη συνέντευξή του με τον Γιώργο Πηλιχό (Ελύτης: 1991).

Ο όρος 'ελεγείο' παραπέμπει στη σημασία που πήρε αυτή η λέξη στη νεωτερικότητα κυρίως μέσα από τα *Ελεγεία του Ντουίνο* του Ρίλκε⁹, και ιδίως στους μεγάλους ποιητές του ρομαντισμού, τον Χαίλντερλιν και τον Νοβάλις, που ρητά μνημονεύονται σε αυτή τη συλλογή. Δηλώνει επίσης την υψηλή λυρική ποίηση που αναφέρεται σε ουσιώδη ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης και σε ζητήματα δημιουργίας και λειτουργίας της τέχνης. Ειδικά για την Οξώπετρα και για το νόημα που της αποδίδει, ο Ελύτης δηλώνει σε μια συνέντευξή του: «Γεωγραφικά μιλώντας, η Οξώπετρα είναι ένα ακρωτήριο στο νησί της Αστυπάλαιας. Για μένα είναι το πιο προχωρημένο σημείο της εποχής μας μέσα σε μιαν άλλη εποχή, και το πιο προχωρημένο σημείο της ζωής μου μέσα στον θάνατο» (Ελύτης: 2011, 252).

⁹ Το Ντουίνο, βρίσκεται στη βόρεια ακτή της Αδριατικής, είκοσι χιλιόμετρα από την Τεργέστη. Εκεί, πάνω σε μια απόκρημη ακτή, όπου έχει κτιστεί ένα πανέμορφο κάστρο, τον Ιανουάριο του 1912 ο Ράινερ Μαρία Ρίλκε έγραψε την πρώτη και τη δεύτερη από τις δέκα *Ελεγείες του Ντουίνο*. Τον πρώτο στίχο της πρώτης ελεγείας («Ποιος θα μ' άκουγε αν κραύγαζα απ' των αγγέλων τα τάγματα;») ένωσε σαν να του τον υπαγόρευσε μια φωνή η οποία ερχόταν από τα βάθη του γκρεμού. Ο Ρίλκε εδώ συνδέεται και με τον Νοβάλις των *Υμνων* και τον Χαίλντερλιν του *Αρτος και οίνος*. Για τη σχέση Ελύτη-Ρίλκε, βλ. Μητσού: 2014.

Ένα ακρωτήριο, λοιπόν, μέσα στη θάλασσα, ένας τόπος όπου μπορεί να σταθεί μέσα στη θάλασσα του χρόνου, την ατέρμονη διάρκεια, το πιο προχωρημένο σημείο στο οποίο κατόρθωσε να φτάσει και το σημείο από όπου εισχωρεί στο μέλλον, σε μιαν άλλη εποχή, και συνάμα το σημείο όπου η ζωή εισχωρεί μέσα στον θάνατο. Η Οξώπετρα είναι ο τόπος που δημιουργούν τα ελεγεία, δηλαδή η λυρική ποίηση, είναι η γη που έχει ανάγκη: «κι έχω ανάγκη από γης» (Ελύτης: 2005⁴, 568). Από αυτό το σημείο σκέφτεται τον Διονύσιο Σολωμό και του απευθύνει τον λόγο. Το ποίημα *Σολωμού συντριβή και δέος* ανήκει σε μια ομάδα τεσσάρων ποιημάτων. Τρία από αυτά αναφέρονται, και αμέσως ή εμμέσως αφιερώνονται, σε ποιητές:¹⁰ στον Χαίλντερλιν (*Ερως και Ψυχή*)¹¹, στον Νοβάλις (*Ελεγείο του Grüningen*) και στον Σολωμό. Η Abbie Findlay Potts υποστηρίζει πως στην ελληνική γλώσσα υπάρχουν τρία ρήματα που παραπέμπουν αντίστοιχα σε τρία είδη θέασης και αντίληψης της έννοιας του φωτός: το *ιδείν*, το *θεωρείν* και το *σκοπεῖν/σκέπτεσθαι* (Potts: 1967, 37-38, 67-98)¹². Αυτά τα ρήματα παραπέμπουν στα τρία είδη *αναγνώρισης* που χαρακτηρίζουν το είδος της ελεγείας: στην ανακάλυψη της ομοιότητας ή της διαφοράς· στην ανακάλυψη της ιδέας· στην ανακάλυψη της ταυτότητας και της συγγένειας. Πρόκειται για οπτικές θέασης του κόσμου και προσδιορίζουν το πώς φτάνει να βλέπει ο ποιητής ίχνη φωτός μέσα στο κοσμικό σκοτάδι (Potts: 1967, 38): αυτή είναι η δύναμη της ελεγειακής εικονοποιίας (Potts: 1967, 40-43). Με τα λόγια του ποιητή:

Θα μπορούσε να πει κανείς πως τα ποιήματα αυτά είναι χαιρετισμός και αναφορά σε τρεις μεγάλες και από τις πιο προσφιλείς σε μένα μορφές του Ποιητικού Λόγου και Στοχασμού. Είναι, πιστεύω, ένας

¹⁰ Το τέταρτο έχει ένα ρητό ποιητολογικό περιεχόμενο: στο *Ρήμα το σκοτεινόν* ο Ελύτης μιλάει για την ποίησή του και απευθύνεται στον αναγνώστη –«Φίλε σύ που ακούς»– ελπίζοντας ότι μπορεί «Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μια στιγμούλα, η φύση μας η τρίτη να φανερωθεί» (Ελύτης: 2005⁴, 570). Βλ. σχετικά παρακάτω.

¹¹ Για τη σχέση του Ελύτη με τον Χαίλντερλιν, βλ. Γιώτη: 2014.

¹² Η Potts στη μελέτη της για τη μορφή και τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής ελεγείας εντοπίζει ως ένα από τα κυρίαρχα μοτίβα στην ελεγειακή ποίηση την αντίθεση *φως vs σκοτάδι*, που παραπέμπει στην αντίθεση *ζωή vs θάνατος*, απ' την οποία νικητής είναι το φως, η ζωή, αφού ακόμα και ο θάνατος μπορεί να ηττηθεί μέσω της πίστης στην αναγέννηση της φύσης, και κατ' επέκταση στην πίστη στη μετά το θάνατο ζωή.

τρόπος κι αυτός να επικοινωνείς με ομοτέχνους σου άλλων καιρών,
ιδίως με κείνους που τους αισθάνεσαι ομόψυχους (Ελύτης: 1991).

Οι ποιητές όταν μνημονεύουν ποιητές ορίζουν την ποιητική περιοχή τους και τη γενεαλογία τους¹³. Ο Ελύτης στο μοναχικό ταξίδι της ποίησης νιώθει «συντροφευμένος από αγίους όπως ο Σουηβίας ή ο Ζακύνθου» (Ελύτης: 1992, 437). Αυτοί οι σύντροφοι είναι συνάμα οι κριτές του, αυτοί στους οποίους δίνει αναφορά και αυτοί «που νιώθει να τον παρακολουθούν με άγρυπνο μάτι, ο Φρειδεरिकός Χαίλντερλιν από τη μια και ο Διονύσιος Σολωμός από την άλλη» (Ελύτης: 1992, 434)¹⁴.

Για τον Ελύτη, ο Σολωμός δεν είναι μόνον «πολύ μεγάλος ποιητής, μέσα στους πέντε δέκα κορυφαίους του κόσμου, όλων των αιώνων», είναι ο δάσκαλός του: «Αν κάποιος από τους Νεοέλληνες εστάθηκε δάσκαλός μου, αυτός βέβαια ήταν ο Σολωμός: το λέω με δέος γιατί κάθε γειτνίαση μαζί του σε συντρίβει» (Ελύτης: 2000, 29). Ο Σολωμός είναι ο αυστηρός κανόνας της ποίησης και το μέτρο με το οποίο οφείλει να αναμετρηθεί ο ποιητής, γιατί «φτάνει τις πιο σπάνιες και υψηλές ποιότητες της εξελιγμένης ευρωπαϊκής ποίησης ενώ συνάμα παραμένει στο κέντρο της καρδιάς του απλού λαού και της εποχής» (Ελύτης: 1945, 21). Το μεγάλο επίτευγμά του είναι ότι συνθέτει την κοινωνική λειτουργία και τον υψηλό ηθικό σκοπό της ποίησης «σε μian εντέλεια και μια πλαστικότητα τέτοιες που να μην μπορούν πια να ξεπεραστούν από κανέναν άλλον ως τα σήμερα» (Ελύτης: 1945, 21). Αυτά έγραφε ο Ελύτης το 1945 αποτιμώντας το έργο του Σολωμού και αναγνωρίζοντάς τον ως τον «γενάρχη του νεοελληνικού πολιτισμού» (Ελύτης: 1945, 21). Όταν με «συντριβή και δέος» συνομιλεί μαζί του στα *Ελεγεία της Οξώπε-*

¹³ Εδώ ο Ελύτης δεν λειτουργεί σαν ιστορικός της λογοτεχνίας. Όπως επισημαίνει ο Ανδρέας Μπελεζίνης (1999), «οι ποιητές όταν μνημονεύουν αυτόν ή εκείνον τον ομοτέχνη τους προσδιορίζουν το δικό τους στίγμα, υπερασπίζονται το προσωπικό τους ενδιαίτημα, επιλέγουν 'την τριπλή κέλευθο' που τους αναλογεί και ανασυνθέτουν το ίδιο πάντα αίνιγμα της Σφίγγας».

¹⁴ Στον *Ταξιδιωτικό Σάκκο* (Όττω τις έραται) του Μικρού Ναυτίλου ανθολογούνται τέσσερις στίχοι από τον ύμνο *Der Rhein* του Χαίλντερλιν και δύο (στιχοποιημένα και ενοποιημένα από τον Ελύτη) αποσπάσματα από τους δεύτερο και τρίτο *Hymnen an die Nacht* του Νοβάλις, που ακολουθούνται από 'ανθολόγιο' Κάλβου (στ. 97 της ωδής *Εις θάνατον* και στ. 88-90 της ωδής *Ο φιλόπατρις*) και Σολωμού (ένα χωρίο από τη *Γυναίκα της Ζάκνθος*, στ. 13 από τη [Σκιά του Ομήρου] και απόσπασμα [20] από το Β' Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων πολιορκημένων*). Βλ. Ελύτης: 2005⁴, 507-508.

τρας, ο Ελύτης νιώθει ότι είναι πια ώριμος, ότι έχει αφομοιώσει το μάθημα του Σολωμού, ότι «η ανάγκη για τη μετουσίωση, και την αναπαρθένευση του λόγου, η επιδίωξη της τελειότητας που τον κυριεύαν όσο περνούσαν τα χρόνια» (Ελύτης: 2000, 29) έχει φτάσει σε ένα προχωρημένο σημείο, σ' ένα ακρωτήριο, από το οποίο μπορεί να απευθυνθεί στον Σολωμό και να δώσει την αναφορά του.

Οι πρώτοι στίχοι με τους οποίους ανοίγει το ποίημα ορίζουν τον τόπο και τον χρόνο: είναι η αυγή και ο χώρος που στέκει αυτός που εκφέρει τον ποιητικό λόγο είναι ένα δωμάτιο με θέα στην πόλη. Από αυτό το σημείο βλέπει (ή φαντάζεται, η διάκριση δεν έχει σημασία εδώ) το παράθυρο του σπιτιού του Σολωμού να έχει ακόμα φως. Η πρώτη αντίδραση είναι η επιθυμία να αφήσει στο μαρμαράκι ένα κλωνάρι δάφνης με δαφνόκουκα¹⁵, σαν πρωινό χαιρετισμό και εγκώμιο, για καλημέρα, για να τιμήσει τον ποιητή, να στεφάνώσει το έργο του και να του πει ότι ο σπόρος του φύτευσε στην ψυχή απογόνων. Γι' αυτό αμέσως δηλώνει τη συγγένεια, τη σχέση καταγωγής, την επίγνωση της δυσκολίας και την επίπονη και επίμονη δουλειά που απαιτεί το κατορθωμένο έργο, πράγματα που τα ξέρει και ο ίδιος καλά γιατί τα έμαθε από τον Σολωμό.

Στην ποιητική του Ελύτη η πηγή της ποίησης είναι «η ακριβής στιγμή», το φωτάκι που ανάβει «χωρίς τίποτε να το δικαιολογεί», η αστραπιαία αποκάλυψη που σου δίνει «την αίσθηση του λαθραίου μέσα στον Παράδεισο» (Ελύτης: 1992, 414). Αυτή η στιγμή είναι δώρο Θεού, είναι κάτι που σου προσφέρει η ύλη και η Φύση¹⁶, αλλά για να γίνει ποίηση απαιτείται αφοσιωμένη και στοχευμένη προσπάθεια:

Αλλά πρέπει να δοκιμάσεις με τον ίδιο τρόπο που δοκιμάζει ο Σολωμός δεκαεννέα φορές τον ίδιο στίχο. Επειδή η ακριβολογία στη σκέψη δε συμπίπτει πάντοτε με την ακριβολογία στα αισθήματα πόσο μάλλον στα οράματα ή τους διασκελισμούς που απαιτούνται

¹⁵ Δαφνόκουκα κρατάει και η μητέρα του Δάντη στο ποίημα του Αγγελου Σικελιανού, *Η Μάνα του Ντάντε* (Σικελιανός: 1966, 146). Πρβλ. και «[...] με τα ηνία της άνοιξης / στα δάχτυλα Τρωίλοι και Αχιλλείς / αντιμέτωποι – και μυριάδες / ανάμεσα στους δύο δαφνόκουκα / στικτά λόγια Θεών καταπράσινα» (Ελύτης: 2005³, 402) από το ποίημα *Η Άνω Ταρκυνία* της σύνθεσης *Μαρία Νεφέλη* (1978).

¹⁶ Ο Ελύτης σε πολλά σημεία διευκρινίζει ότι αυτή η λειτουργία της ύλης και της Φύσης –που είναι ένα από τα διδάγματα του Σολωμού– δεν είναι ούτε απλή φυσιολογία ούτε προσχώρηση σε κάποια εκδοχή υλισμού: «η αγάπη προς την ύλη δεν έχει καμιά σχέση με την υλιστική αντίληψη της ζωής» (Ελύτης: 1992, 416).

για να κινηθείς σ' ένα επίπεδο υπεράνω πολύ της χρηστικής πραγματικότητας (Ελύτης: 1992, 435)¹⁷.

Ο επόμενος στίχος ορίζει την υψηλή αποστολή του ποιητή και το χάρισμα της ποίησης. Αρχίζει με μια καθαρή και emphatic κατάφαση που δηλώνει ότι ο Ελύτης προσυπογράφει αυτόν τον ορισμό που εφαρμόζεται στον Σολωμό: «Ναι. Γιατί σ' είχε ανάγκη κάποτε τα χείλη σου χρύσωσε ο Θεός» (Ελύτης: 2005⁴, 557). Ο Σολωμός ως Χρυσόστομος, λοιπόν, κήρυκας, προφήτης ή απόστολος, επιφορτισμένος με έναν ρόλο ιερό. Αυτό αναπτύσσουν οι επόμενοι στίχοι που δίνουν μια υπόρρητη περιγραφή της δραστηριότητας της ποίησης: έχει τη δύναμη να αλλάζει την εικόνα του κόσμου, αυτή είναι η μαγεία της και τα μυστικά της.

Και τι μυστήριο να μιλάς κι οι φούχτες σου ν' ανοίγονται
Που κι η πέτρα να ποθεί ναού νέου να 'ναι το αγκωνάρι
Και το κοράλλι θάμνους λείους να βγάνει για ν' απομμηθεί το
στέρνο σου (Ελύτης: 2005⁴, 557).

Η ποίηση, αποτέλεσμα της στιγμιαίας αποκάλυψης και της σκληρής δουλειάς –μιας δουλειάς που γίνεται δοκιμασία και κάποτε μαρτύριο– έχει τη δυνατότητα να αλλάζει τον κόσμο, να γίνεται δύναμη επαναστατική. Αυτή τη θέση ο Ελύτης τη διατυπώνει με πολλούς τρόπους. Στην *Ιδιωτική Οδό* τη συνδέει με την αγάπη του για τη ζωγραφική: «Να γιατί ευγνωμονώ τους ζωγράφους. Για την ευγνωμοσύνη που δείχνουν απέναντι στην ύλη και στις δυνατότητες που τους προσφέρει να τη μετασχηματίζουν και να της δίνουν έναν αέρα αθανασίας» (Ελύτης: 1992, 413-414).

Η λειτουργία της ποίησης είναι ανάλογη. Η αρχική αίσθηση είναι η αφετηρία, η στιγμιαία αποκάλυψη που πρέπει να σωθεί για να διαρκέσει στον αιώνα: «Ό,τι σώσεις στην αστραπή καθαρό στον αιώνα θα διαρκέσει» (Ελύτης: 2005⁴, 128). Η αίσθηση πρέπει να μετουσιωθεί, να μεταστοιχειωθεί, λέει ο Ελύτης χρησιμοποιώντας δύο ρήματα που παραπέμπουν στο χριστιανικό μυστήριο της θείας ευχαριστίας, το πρώτο, και στην αλημεία, το δεύτερο· πρέπει να:

¹⁷ Σύμφωνα με τον Καψωμένο ο στίχος «καλή ναι η μαύρη πέτρα σου και το ξερό χορτάρι» επανέρχεται στα αυτόγραφα του Σολωμού πάνω από τριάντα τόσες φορές. Βλ. Καψωμένος: 1997, 167.

θέτεις υπό αμφισβήτηση τα εξαγόμενα κάθε πρωτοβάθμιας εμπειρίας και να εισχωρείς με μια βαθιά τομή στην πραγματικότητα, επιδιώκοντας ν' ανασυνθέσεις το φαινόμενο της ζωής βάσει στοιχείων που σου προσκομίζουν η αποδεσμευμένη από κάθε προκατάληψη σκέψη, αφενός, και, αφετέρου, οι ασκημένες όπως ένα λαγωνικό αισθήσεις (Ελύτης: 1992, 420).

Αυτή η επιδίωξη της ανασύνθεσης της ζωής και συνάμα της ανακάλυψης του βαθύτερου εαυτού, «της δεύτερης ψυχής» σύμφωνα με το ποίημα *Σολωμού συντριβή και δέος*, επιτελείται τόσο στη γλώσσα όσο και στις δεσπόζουσες εικόνες του κόσμου· το αποτέλεσμα, όταν το ποιητικό έργο έχει ολοκληρωθεί, είναι η διπλή αναπαρθένευση: η αναπαρθένευση του λόγου και η αναπαρθένευση του κόσμου.

Αυτή η επιτελεστικότητα της ποίησης του Σολωμού έχει επιδράσει καιρία στη συνείδηση του Ελύτη· το έργο και το ύφος του Σολωμού, η γλώσσα και το πνεύμα του, ομολογεί ότι τον άλλαξαν:

Όμορφο πρόσωπο! Καμένο στις λαλιάς που πρωτάκουσες την
αντηλιά και
ανεξήγητα τώρα
Γινωμένο μέσα μου δεύτερη ψυχή (Ελύτης: 2005⁴ 557).

Ο έρωτας και ο θάνατος, κεντρικό θέμα στο Ελεγείο του *Grüningen*, παραπέμπει βέβαια στον γερμανικό ρομαντισμό αλλά και στον Σολωμό. Εδώ ο θάνατος της αγαπημένης γίνεται πηγή από όπου αναβλύζει η ποίηση, «η καθημερινή πρώτη σελίδα του μετα-θανάτου» που τον μετουσιώνει σε «ζωή δεύτερη ατραυματίστη στον αιώνα» (Ελύτης: 2005⁴, 556). «Έπλασα έναν μύθο με άξονα το φως και τον έρωτα έως θανάτου», αναφέρει ο Ελύτης στη συνέντευξή του στον Δημήτρη Άναλι το 1983 (Ελύτης: 2011, 267). Η Paola Maria Minucci έχει υπογραμμίσει τη σχέση μαθητείας του Ελύτη με τον Σολωμό και τον γόνιμο διάλογο που αναπτύσσεται κυρίως στο πεδίο των στοχασμών για τη γεωμετρία ή την αρχιτεκτονική του έργου τους (Minucci: 2014)¹⁸. Εξετάζοντας τον ελυτικό κοσμολογικό μύθο στο πρώτο μέρος του *Άξιον εστί* αναδεικνύει την κομβική σημασία του για την ποίησή του. Αν το δούμε σε παραλληλία με τον στίχο του *Κρητικού* «Μόλις είν' έτσι δυνατός ο Έρωτας κι ο Χάρος», έχουμε

¹⁸ Βλ. και Μπιντούδης: 2011.

ένα από τα καίρια ζητήματα της τελευταίας του συλλογής, και μια από τις πιο ενδιαφέρουσες όψεις της επικοινωνίας του με τη σολωμική ποίηση. Αυτή η όψη που έχει ήδη διαφανεί στο *Μονόγραμμα* του 1971¹⁹, όπως εξάλλου και η ιδιάζουσα σχέση του με την ποίηση του Διονυσίου Σολωμού, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το αντικείμενο μιας ευρύτερης μελέτης που μένει να εκπονηθεί.

Βιβλιογραφία

- Βογιατζόγλου Αθηνά (2005), *Το επικήδειο ποίημα του Σικελιανού για τον Παλαμά, ή ο τίτλος του εθνικού ποιητή και το χρίσμα της διαδοχής, στο Η γένεση των πατέρων. Ο Σικελιανός ως διάδοχος των εθνικών ποιητών, Καστανιώτης, Αθήνα, σσ. 127-162.*
- Γαργαντούδης Ευριπίδης, Ψάλτη Μάρα (2015), *Το Μονόγραμμα του Οδυσσέα Ελύτη: το ερωτικό μπεστ-σέλερ της ελληνικής μοντέρνας ποίησης, "Ποιητική", 16, Φθινόπωρο, σσ. 221-231.*
- Γιώτη Αγγέλα (2014), *Ποίηση σε χρόνους στερημένους. Ο Ελύτης αναγνώστης του Χαϊλντερλιν, στο Επιρροές του Ελύτη. Πεπραγμένα Επιστημονικού Συμποσίου στο Ιστορικό Μουσείο της Κρήτης, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο, σσ. 153-178.*
- Ελύτης Οδυσσέας (1945), *Πέντε κορυφαίοι νεοέλληνες λυρικοί. Σολωμός, Κάβος, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, "Αγγλοελληνική Επιθεώρηση", Α', 7, Σεπτέμβριος, σσ. 20-25.*
- Ελύτης Οδυσσέας (1945a), *Γύρω από τον Σολωμό. Η μετάφρασίς του εις την Γαλλικήν, "Ελευθερία", 13 Οκτωβρίου.*
- Ελύτης Οδυσσέας (1991), *"Ο θάνατος δεν είναι τέρμα". Μια συνομιλία με τον Γιώργο Κ. Πηλιχό, "Το Βήμα", 1 Δεκεμβρίου.*
- Ελύτης Οδυσσέας (1992), *Εν λευκώ, Ίκαρος, Αθήνα.*
- Ελύτης Οδυσσέας (2000), *Αντοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό, Ύψιλον, Αθήνα.*
- Ελύτης Οδυσσέας (2005⁴), *Ποίηση, Ίκαρος, Αθήνα [2002].*
- Ελύτης Οδυσσέας (2006⁴), *Ανοιχτά χαρτιά, Ίκαρος, Αθήνα [1974].*
- Ελύτης Οδυσσέας (2011), *Συν τοις άλλοις. 37 συνεντεύξεις, Ύψιλον, Αθήνα.*
- Ζαμίτ Λουκιανός (2010), *1974: Ο Ελύτης στην Κέρκυρα, "Χρονικά της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών", 21, σσ. 25-29.*
- Καραντώνης Αντρέας (1992), *Ο πρώτος Ελύτης και Συμπλήρωμα στον "Πρώτο Ελύτη", στο Για τον Οδυσσέα Ελύτη, Παπαδήμας, Αθήνα, σσ. 17-53, 54-59.*

¹⁹ Για την επίδραση του σολωμικού Κρητικού στο *Μονόγραμμα* του Ελύτη, βλ. Γαργαντούδης-Ψάλτη: 2015.

- Καψωμένος Ερατοσθένης (1997), *Η άνοιξη και αυτή προϊόν του ανθρώπου είναι*, στο *Οδυσσέας Ελύτης*, Σεμινάριο 23, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα, σσ. 165-184.
- Κεχαγιόγλου Γιώργος (επιμ.) (2008), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Minucci Paola Maria (επιμ.) (2014), *Η «γεωμέτρηση» στην ποίηση του Ελύτη*, στο Πουργούρης Μαρίνος (επιμ.), *Οδυσσέας Ελύτης. Ποίηση-Θεωρία-Πρόσληψη*. Πρακτικά ημερίδας, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Πολιτιστικές υπηρεσίες, Ύψιλον, Αθήνα, σσ. 105-117.
- Μητσού Μαριλίτσα (2014), *Οδυσσέας Ελύτης, Ράνερ Μαρία Ρίλκε· παράλληλοι*, στο *Επιρροές του Ελύτη*. Πεπραγμένα Επιστημονικού Συμποσίου στο Ιστορικό Μουσείο της Κρήτης, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο, σσ. 285-303.
- Μπελεζίνης Ανδρέας (1999), *Ο όψιμος Ελύτης*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Μπιντούδης Χρήστος (2011), *Σολωμός και Ελύτης. «Κλασικός» ρομαντισμός, «κλασικός» υπερρεαλισμός*, στο Minucci Paola Maria-Μπιντούδης Χρήστος (επιμ.), *Ο Ελύτης στην Ευρώπη*. Πρακτικά Συνεδρίου Πανεπιστημίου της Ρώμης «La Sapienza» (Νοέμβριος 2006), Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 269-279.
- Πολίτης Λίνος (1995³), *Ο Σολωμός ποιητής εθνικός και Ευρωπαίος*, στο *Γύρω στον Σολωμό. Μελέτες και άρθρα (1938-1982)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σσ. 351-382 [1985].
- Σαββίδης Γ. Π. (1973), *Αξιον εστί, το ποίημα του Ελύτη*, στο *Πάνω νερά. Δεκαεννέα δημοσιογραφικές περιδιαβάσεις και δύο παλαιά ορόσημα, καθώς και άγνωστα κείμενα του Αυγέρη, του Καβάφη, του Σεφέρη κ. ά.*, Ερμής, Αθήνα, σσ. 142-155 [1960].
- Σέρρας Διονύσιος (1997), *Μετάληψη ζωής Ζακύνθου και Ελύτη*, “Επτανησιακά φύλλα”, ΙΗ', 1-2, σσ. 30-51.
- Σικελιανός Άγγελος (1966), *Λυρικός Βίος*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα.
- Χάρης Πέτρος (1946), *Η περιπέτεια ενός τεύχους*, “Νέα Εστία”, Μ', 467, Χριστούγεννα, σσ. 1-2.
- Ψάλτη Μάρα (2014), *Ο Ελύτης ως μεταπολεμικός επιφυλλιογράφος. Τα πολιτικά του κείμενα στην εφημερίδα “Ελευθερία”, “Νέα Ευθύνη”, 23*, Μάιος-Ιούνιος, σσ. 305-316.
- Connolly David (2000), *Τα ελεγεία της Οξώπετρας: μια στιγμή...*, στο Καψωμένος Ερατοσθένης (επιμ.), *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου στην Κω (Κως, 25-29 Ιουνίου 1994), Γκοβόστης, Αθήνα, σσ. 393-414.
- Potts Abbie Findlay (1967), *The Elegiac mode. Poetic form in Wordsworth and other elegists*, Cornell University Press, Ithaca.

6. Οδυσσέας Ελύτης και Dante

Ευριπίδης Γαραντούδης

Ο κλασικός φιλόλογος Δανιήλ Ι. Ιακώβ στην εισαγωγή του βιβλίου του *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη* υπενθύμισε ότι ο ποιητής στο δοκίμιό του *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό* (1979) έγραψε ότι η έκπληξη στην ποιητική έκφραση και η, χάρη στην έκπληξη, αποκάλυψη «ενός άλλου τρόπου να βλέπεις τα πράγματα βεβαιότατα συνιστά ποίηση, και μάλιστα “ποίηση από πρώτο χέρι”» (Ελύτης: 1980, 51). Συμπλήρωσε αμέσως μετά ο Ελύτης:

Κάτι που κοντεύουμε να το ξεχάσουμε σήμερα, στην εποχή μας, όπου όλοι όσοι γράφουν ποιήματα τεντώνουν τα χέρια τους απεγνωσμένα για να πιαστούν από τις σωστικές λέμβους της ιστορίας και των αρχαίων κειμένων! (Ελύτης: 1980, 51).

Ο Ιακώβ εύστοχα σχολίασε ότι ο Ελύτης, στη βάση των προγραμματικών ποιητικών αρχών του, αντλημένων και αφομοιωμένων ιδίως από τον υπερρεαλισμό, απέφευγε μια ποίηση στείρας και κοινότυπης αρχαιοθემης θεματικής και απλοϊκής μυθολογικής μεθόδου (Ιακώβ: 1982, 17), χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι στο έργο του, το ποιητικό και το δοκιμιακό, δεν εντοπίζονται πολλά αρχαιοελληνικά χωρία-πηγές και δεν γίνονται πολλές αναφορές σε αρχαίους συγγραφείς. Από το διαθέσιμο υλικό που εξέτασε ο Ιακώβ, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, εντόπισε, κατέγραψε και σχολίασε περίπου 150 σχετικές αναφορές (Ιακώβ: 1982, 103-110). Υποθέτω βέβαια ότι αν λάβουμε υπόψη και το υπόλοιπο, μεταγενέστερο έργο του Ελύτη, ποιητικό και δοκιμιακό, και επεκτείνουμε την έρευνά μας και στην ξένη λογοτεχνία και γραμματεία, αλλά συμπληρωματικά και στις άλλες, πλην της λογοτεχνίας, τέχνες, τα κειμενικά χωρία-πηγές και οι αναφορές έργων και δημιουργιών

που θα συγκεντρώσουμε θα ανέρχονται σε αρκετές εκατοντάδες. Αυτό, σχηματικά διατυπωμένο, σημαίνει ότι ο Ελύτης είναι ένας από τους λογιότερους έλληνες μοντέρνους ποιητές, που το έργο του, το ποιητικό και το δοκιμιακό, διακρίνεται από τον ευρύ, πυκνό και εις βάθος διακειμενικό και διακαλλιτεχνικό διάλογο. Στη μελέτη αυτή θα εστιάσω την προσοχή μου σε μία, όσο γνωρίζω, παραγνωρισμένη μέχρι σήμερα εστία αυτού του διαλόγου, το έργο του Dante. Ειδικότερα, θα εξετάσω τη σχέση του Ελύτη με την κορυφαία στιγμή του δαντικού έργου, την περίφημη *Θεία Κωμωδία* (στο εξής: *Commedia*).

Η σχέση αυτή πιστεύω ότι επικεντρώνεται και, θα έλεγα, συνοψίζεται στο ποίημα *Κυριακή, 3 Μ[αΐου]* από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984). Κυρίως, λοιπόν, αυτό το ποίημα θα εξετάσω. Προηγουμένως, όμως, θα σχολιάσω τρεις άλλες αναφορές του Ελύτη στον Dante που μπορούν να θεωρηθούν σημαίνουσες. Τις μνημονεύω κατά τη χρονική τους τάξη. Η πρώτη περιέχεται στο δοκιμιακό γραπτό *Η μέθοδος του "άρα"*, που δημοσιεύτηκε το 1986, αλλά η γραφή του ανάγεται στο 1976. Εκεί, λοιπόν, ο Ελύτης περιλαμβάνει τη *Θεία Κωμωδία* ανάμεσα στα είκοσι ένα ποιητικά έργα, από την αρχαιότητα μέχρι τον 20ό αιώνα, που θα μείνουν, όπως γράφει, «στον αιώνα τον άπαντα» –η *Commedia*, μάλιστα, είναι το μοναδικό έργο της ιταλικής λογοτεχνίας στον κατάλογο του Ελύτη (Ελύτης: 1986 [1992], 183).

Η δεύτερη αναφορά βρίσκεται στην ενότητα *Όττω τις έραται*. [*Ο Ταξιδιωτικός Σάκος*] του ποιητικού συνθέματος *Ο μικρός ναυτίλος* (1985), όπου μέσα στη σύναξη των «απαραίτητων» με τα οποία γεμίζει ο ταξιδιωτικός σάκος, «κείνο που πιο πολύ αγαπά ο καθένας», έτσι όπως ο Ελύτης μεταφράζει τη φράση της Σαπφούς (Ελύτης: 1984, 87), αυτών που, κατά τη διατύπωσή του, «ήταν αρκετά γι' αυτή τη ζωή – και για πολλές άλλες ακόμη» (Ελύτης: 2002, 504) –σχολιάζω: ένα είδος προσωπικής, αυστηρά επιλεκτικής ανθολογίας λογοτεχνικών φράσεων ή ποιητικών στίχων, φιλοσοφικών φράσεων και εικαστικών και μουσικών έργων– περιλαμβάνονται και τρεις στίχοι του Dante. Τους παραθέτω (Ελύτης, 2002, 506):

DANTE

Lo bel pianeta che d'amar conforta
E come giga e arpa, in tempra tesa
di molte corde, fa dolce tintinno.

Πριν σχολιάσω τον κατά Ελύτη ανθολογημένο Dante, σημειώνω ότι στον *Ταξιδιωτικό Σάκο* περιλαμβάνεται επίσης ο στίχος «Astri Penelopi innumeri» ενός μόνον ακόμα ιταλού ποιητή, του Giuseppe Ungaretti (Ελύτης: 2002, 509). Στους τρεις δαντικούς στίχους του *Ταξιδιωτικού Σάκου* του ο Ελύτης ενώνει, όπως κάνει και σε άλλα σημεία της ενότητας, αφιερωμένα σε άλλους αγαπημένους του δημιουργούς, τον στίχο 19 του πρώτου άσματος του *Καθαρτηρίου* – παραθέτω τη μετάφραση του Ανδρέα Ριζιώτη, «Τ' αστέρι τ' όμορφο, στον έρωτα όπου μας καλεί» (Ριζιώτης: 2002a, 11)– με τους στίχους 118-119 του δέκατου τέταρτου άσματος του *Παραδείσου* –επίσης στη μετάφραση του Ριζιώτη: «Κι όπως η λύρα και η άρπα με τους αρμονικούς παλμούς / απ' τις πολλές χορδές τους, έναν ήχο κάνουνε γλυκό» (Ριζιώτης: 2002b, 137). Έχει ενδιαφέρον ότι τον πρώτο από τους τρεις ανθολογημένους στίχους ο Ελύτης τον γράφει με ένα, εικάζω σκόπιμο, ορθογραφικό λάθος: ο «rianeo» του πρωτοτύπου, παλαιότερος τύπος του νεότερου «rianea», που στον δαντικό στίχο αναφέρεται στον πλανήτη Αφροδίτη (στον Αυγερινό), από τον Ελύτη γράφεται ως «rianea»· εικάζω, πάλι, ότι έτσι, με τον ορθογραφικό εκσυγχρονισμό, εννοείται όχι ο μακρινός πλανήτης και ολόλαμπρο (θεωρούμενο) άστρο της αυγής, που φέρει το όνομα της αρχαίας θεάς του Έρωτα, αλλά ο δικός μας ωραίος πλανήτης, η Γη. Με άλλα λόγια, πιστεύω ότι, με αυτή την αδιόρατη αλλά σημαντική ορθογραφική αλλαγή, ο Ελύτης φτιάχνει με τα υλικά του Dante ένα δικό του ποίημα οικειοποίησης του μεταφυσικού μεσαιωνικού ποιητή και εκκοσμίκευσής του με τον ελυτικό ποιητικό τρόπο. Η ίδια εκκοσμίκευση γίνεται βέβαια και με την ένωση ή έστω τη συμπαράθεση των δύο δαντικών χωρίων. Σημειώνω ότι στο δεύτερο χωρίο τον «μαγικό ήχο», για να θυμηθώ τον *Κρητικό* του Σολωμού, τον κάνει ο μελωδικός, δοξαστικός και ανεκδιήγητος στη σημασία του ύμνος από τα φωτεινά άγια πνεύματα που περιβάλλουν τον Σταυρό του Χριστού. Ενώ στον ανασυνθεμένο δαντικό Ελύτη ο μαγικός ήχος γεννιέται από τον ωραίο μας πλανήτη. Παραθέτω, λοιπόν, το δαντικό τρίστιχο (του Ελύτη) σε πρόχειρη μετάφραση, ουσιαστικά δανεισμένη από εκείνη του Ριζιώτη:

Ο ωραίος πλανήτης που στον έρωτα μάς καλεί
Κι όπως η λύρα κι η άρπα, με τους αρμονικούς παλμούς
απ' τις πολλές χορδές τους, κάνει έναν γλυκό ήχο.

Επισημαίνω ότι η γνώση της *Commedia* από τον Ελύτη είναι ως ένα σημείο αδιαμεσολάβητη, βασισμένη δηλαδή στο πρωτότυπο κείμενο, δεδομένου ότι ο Έλληνας ποιητής επισκέφτηκε αρκετές φορές την Ιταλία και ειδικότερα τη Ρώμη (1923, 1951, 1985 και 1987) (Ηλιοπούλου: 2011) και μετέφρασε ποιήματα ενός ιταλού ποιητή, του Giuseppe Ungaretti, αξιοποιώντας την πολύ καλή γνώση της γαλλικής γλώσσας και τη συνεργασία του με τον ίδιο τον ιταλό ποιητή¹.

Η τρίτη αναφορά στον Dante εντοπίζεται σε μία ενότητα του τελευταίου, μεταθανάτια εκδομένου, βιβλίου του Ελύτη, *Εκ του πλησίον* (1998):

Φθόγγοι Πομπηίας υποχθόνιοι μαζί με κατά καιρούς καταρρέουσες λέξεις από τον Δάντη έως τον Ungaretti σ' ένα εικοσιτετραώρου διαρκείας ηλιοβασίλεμα, παρισταμένης πάντοτε και της σελήνης, γίνονται τα προσκόμματα στην απόφαση της ανθρωπότητας να θέσει τέρμα στην ιστορία της (Ελύτης: 1998, 14 και 2002, 597).

Σχολιάζω ότι και εδώ ο χρόνος ακινητεί για να αποκαλυφθεί η διάσταση του μεταφυσικού κόσμου. Η αποκάλυψή του όμως πυροδοτείται από υλικά του φυσικού και ιστορικού κόσμου, από την αρχαιότητα (Πομπηία) μέχρι τη σύγχρονη ποίηση (Ungaretti), με ενδιαμέσο σταθμό τον Dante. Παρατηρώ, επίσης, ότι η διαδρομή των λέξεων που καταρρέουν «από τον Δάντη έως τον Ungaretti» επαληθεύει τις εκλεκτικές επιλογές συμπερίληψης αυτών των δύο ιταλών ποιητών στον *Ταξιδιωτικό Σάκο του Μικρού ναυτίλου*.

Περνώ, στη συνέχεια, στην εξέταση του ποιήματος *Κυριακή, 3 Μ[αΐου]*, μέρος, όπως ανέφερα ήδη, ένα από τα τελευταία, το 46^ο από τα 49, του *Ημερολόγιου ενός αθέατου Απριλίου*:

Κάποια καταπακτή θ' άνοιξε. Πάνε κι έρχονται πλήθη αλλοφύλων με καπέλα πολυγωνικά κι αμφιέσεις ποδήρης.

Ξάφνου ακούγεται η φωνή μου (αλλ' εγώ δεν μιλώ): ε σεις ωραίες μου Ρωμαίες *la luce onde s'infiora vostra sustanza rimarrà con voi eternalmente sì com'ell'è ora?*

¹ Έγραψε σχετικά ο Ελύτης στην εισαγωγή του στον τόμο των μεταφράσεών του, *Δεύτερη γραφή*: «Βοηθημένος από την κοινή ρίζα των λατινικών γλωσσών, δοκίμασα να μεταφράσω παράλληλα με τους Γάλλους, έναν Ισπανό, τον Λόρκα, κι έναν Ιταλό, τον Ουγκαρέτι, που, αυτός, είχε την καλοσύνη να συνεργαστεί μαζί μου στην απόδοση μερικών σύντομων ποιημάτων του» (Ελύτης: 1980, 9-10).

Κι ύστερ' από κάμποση ώρα, σαν ηχώ, η απόκριση: tu non se' in terra, sì come tu credi... tu non se' in terra... tu non se' in terra...

Οπότε αν άρχισαν από πέρα ν' ακούγονται στροφές αλυσίδας, κι οι αιχμές ενός μεγάλου, άγνωστου, περιστρεφόμενου Ζωδιακού να με περισφίγγουν.

Τα βουνά, στο βάθος, πήραν σιγά σιγά να διαλύονται και ν' ανεβαίνουν σαν αναμνήσεις (Ελύτης: 1984, 54 και 2002, 487-488).

Η ενσωμάτωση στο ποίημα αυτούσιων των δύο ιταλικών φράσεων θέτει προφανώς το ζήτημα του εντοπισμού της κειμενικής πηγής τους. Ο ίδιος ο Ελύτης σε συνέντευξή του στον Νίκο Δήμου τον Φεβρουάριο 1985 δήλωσε ρητά ότι πρόκειται για παραθέματα από τον δαντικό *Παράδεισο* (Ελύτης: 2011, 280). Προφανώς, με τα διαθέσιμα σήμερα στο διαδίκτυο μέσα, ο εντοπισμός της πηγής είναι πολύ εύκολος και γρήγορος για έναν στοιχειωδώς έμπειρο και ιταλόγλωσσο αναγνώστη της λογοτεχνίας. Όσο γνωρίζω, πάντως, ο πρώτος που επεσήμανε με ακρίβεια τα χωρία του δαντικού *Παραδείσου*, με τα οποία διαλέγεται το ποίημα, είναι ο Jeffrey Carson στην αγγλόγλωσση συγκεντρωτική έκδοση-μετάφραση της ποίησης του Ελύτη το 1997 (Elytis: 1997, 411). Με αφορμή αυτόν τον, ομολογουμένως όψιμο, εντοπισμό των δύο δαντικών πηγών –δεκατρία χρόνια μετά τη δημοσίευση του ποιήματος– επαναλαμβάνω κάτι που έχει επισημανθεί ήδη στο περιβάλλον της φιλολογικής βιβλιογραφίας του Ελύτη, την έλλειψη μιας υπομνηματισμένης έκδοσης των ποιημάτων του. Οι ενδεχόμενες ενστάσεις ότι ο αναγνώστης διαβάσει καλύτερα τα ποιήματα αναζητώντας μόνος του τα διακεείμενα ή ότι τα ποιήματα τού ασκούν μεγαλύτερη αισθητική συγκίνηση, επειδή αγνοεί τα διακεείμενα, αρκετά μάλιστα από τα οποία λανθάνουν ή υπογειώνονται στα ποιήματα, δεν αντέχουν σε σοβαρή συζήτηση.

Τη μοναδική, όσο γνωρίζω, περιγραφή του ποιήματος *Κυριακή, 3 Μ[αΐου]* στη βιβλιογραφία την εντόπισα στο βιβλίο της Ανθούλας Δανιήλ, *Οδυσσέας Ελύτης*. Μια αντίστροφη πορεία. Από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* στους *Προσανατολισμούς* (1986), όπου τα δύο δαντικά παραθέματα σχολιάζονται εντελώς γενικά ως εξής, ενταγμένα στην περιγραφή-ερμηνεία του ποιήματος:

Η τρύπα του προηγούμενου ποιήματος μετατρέπεται σε μυστική καταπακτή που οδηγεί στον άλλο κόσμο με περίεργες εξω-χρονικές φιγούρες. Ο τόπος θυμίζει τον *Παράδεισο* του Δάντη και οι δαντι-

κοί στίχοι συμπληρώνουν την εικόνα με τις ωραίες Ρωμαίες, ενώ η φωνή του ποιητή που δε μιλά, ανεβαίνει κι αυτή σαν ανάμνηση από την παλιά γήινη υπόστασή του, αποσπασμένη από το άφωνο τώρα του. Το θείο φως αστράφτει θαμπωτικά στο πρόσωπο των γυναικών που τον πληροφορούν για τον τόπο: *tu non se' in terra, si come tu credi... tu non se' in terra* (Δεν είσαι στη γη όπως νομίζεις... δεν είσαι στη γη... δεν είσαι στη γη...). Τρεις φορές η αλήθεια προβάλλει αποσπασματική, όπως πάντα (Δανιήλ: 1986, 152-153).

Στη συνέχεια η Δανιήλ προτείνει τη συσχέτιση του ποιήματος με άλλα κείμενα του Ελύτη και με ποιήματα του Ρεμπώ, αλλά δεν κάνει καμία συγκεκριμένη αναφορά στον δαντικό *Παράδεισο*. Κυρίως επειδή δεν λαμβάνει υπόψη της τη διαλογική σχέση με τα συγκεκριμένα διακειμένα-πηγές, στην περιγραφή-ερμηνεία της κρίνω ότι υπάρχουν ανακρίβειες και αστοχίες.

Σε άλλες μελέτες, στις οποίες επίσης ανέτρεξα και αναφέρονται στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, όπως του Νίκου Δήμου (1985), του Γιώργου Κοροπούλη (1985), του Ανδρέα Μπελεζίνη (1986), της Αλίκης Τσοτσρού (1986), του Νικήτα Παρίση (1993), της Μαρίας Στασινοπούλου (1993) και της Σόνιας Ιλίνσκαγια (1996), δεν γίνεται καμία αναφορά στον Dante. Η Μαρία Στασινοπούλου, που το αντικείμενο της μελέτης της είναι η «κριτική περιδιάβαση στην κριτική» για το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, από τη χρονική σκοπιά του 1993, βασιζέται σε, όπως γράφει, «23, συνολικά, κριτικά σημειώματα, ερμηνευτικές προσεγγίσεις, φιλολογικές αναλύσεις» του ποιητικού συνθέματος του Ελύτη (Στασινοπούλου: 1993, 80). Καταθέτω την απορία μου πώς εκείνο το ποίημα του *Ημερολογίου* που έχει έναν τόσο εξόφθαλμο και γι' αυτό εμφατικό και δομικό διακειμενικό διάλογο πέρασε απαρατήρητο. Και απαντώ ότι μάλλον παρακάμφθηκε σκόπιμα, ακριβώς λόγω τόσο του ποσού όσο και του ποιού του διαλόγου. Παρεμπιπτόντως, αναφέρω ότι μέχρι σήμερα η ελληνική πρόσληψη του έργου του κορυφαίου ιταλού ποιητή, του Dante, έχει αποτελέσει αντικείμενο διαφόρων μικρότερων ή μεγαλύτερων εργασιών, με σημαντικότερες ανάμεσά τους την παλαιότερη μονογραφία του Filippo Maria Pontani, *Fortuna neogreca di Dante* (Ελληνική τύχη του Δάντη, 1966), και την προ εικοσαετίας διατριβή της Μαρίας Σγουρίδου, *Η επίδραση του Δάντη στη Νεοελληνική Λογοτεχνία* (1998)². Στα βιβλία αυτά δεν αναφέρεται καν το

² Η διατριβή διατίθεται στο διαδίκτυο από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης.

όνομα του Οδυσσέα Ελύτη. Κι αν για το βιβλίο του Pontani είναι εύλογο να μην αναφέρεται, για τη διατριβή της Σγουρίδου δεν είναι.

Κατά τη γνώμη μου, το ποίημα *Κυριακή, 3 Μ[αΐου]* είναι εκδήλωση ενός διακειμενικού διαλόγου ειδικότερα με τον *Παράδεισο* αλλά, μέσω αυτού, και γενικότερα με τη δαντική *Commedia*, αφενός εξόφθαλμου και αφετέρου τέτοιου που υφάινεται σε πλάτος και υπογειώνεται σε βάθος. Συγκεκριμένα, ο διακειμενικός διάλογος είναι τέτοιος που προϋποθέτει την ακριβή γνώση και την κατανόηση όχι μόνο των συγκεκριμένων παραθεμάτων αλλά και των αφηγηματικών ενοτήτων μέσα στις οποίες αυτά εντάσσονται. Πέρα από τα δύο ιταλόγλωσσα δαντικά παραθέματα, προηγείται ένα τρίτο, λανθάνον αυτό, το αναφερόμενο στις «ωραίες Ρωμαίες». Συνεπώς, τα δαντικά χωρία που πρέπει να λάβει υπόψη του ο αναγνώστης είναι τρία.

Τα εξετάζω κατά τη σειρά τους. Το πρώτο, λοιπόν, είναι οι αναφερόμενοι στις «αρχαίες Ρωμαίες» («*Romane antiche*») δύο στίχοι του Dante από το εικοστό δεύτερο άσμα του *Καθαρηθρίου*, οι στίχοι 145-146:

E le Romane antiche, per lor bere,
contente furon d'acqua; [...] (Dante: 1990, 251)³

Παραθέτω τη μετάφραση του Ριζιώτη:

Με το νεράκι για πιστό, οι αρχαίες
οι Ρωμαίες ήταν φχαριστημένες (Ριζιώτης: 2002a, 207).

Εξηγώ το περικείμενο. Κατά την άνοδό τους στο βουνό του Καθαρηθρίου, στην πορεία τους προς τον επίγειο Παράδεισο, ο Δάντης, ο Βιογίλιος και ο Στάτιος συναντούν στον δρόμο τους ένα παράξενο αντεστραμμένο δέντρο, που η κορυφή του είναι προς τα κάτω, γεμάτο μυρωδάτους και θελκτικούς καρπούς. Πρόκειται για το δέντρο του πειρασμού της λαίμαργίας. Μια φωνή μέσα από τα κλαδιά του δέντρου αναφέρει, μεταξύ άλλων, τις αρχαίες Ρωμαίες ως ένα από τα παραδείγματα της εγκράτειας (στ. 142-154 του άσματος). Πιστεύω ότι η αναφορά στις «ωραίες Ρωμαίες» λειτουργεί ως μια

³ Για το ιταλικό πρωτότυπο κείμενο παραπέμπω στην έκδοση του Sapegno (1990), με βασικό κριτήριο επιλογής τον έγκυρο και πλούσιο σχολιασμό του κειμένου.

κάπως κρυπτική είσοδος στον κόσμο της *Commedia*, αυτή τη φορά αναδημιουργημένου δια χειρός του Οδυσσέα Ελύτη.

Το δεύτερο παράθεμα εντάσσεται στην ενότητα των στίχων 10-18 του δέκατου τέταρτου άσματος του *Παραδείσου* πρόκειται για λόγια της Βεατρίκης προς τον Δάντη:

A costui fa mestieri, e nol vi dice
né con la voce né pensando ancora,
d'un altro vero andare alla radice.

Diteli se la luce onde s'infiora
vostra sustanza, rimarrà con voi
etternalmente sí com'ell' è ora;

e se rimane, dite come, poi
che sarete visibili rifatti,
esser potrà ch'al veder non vi noi (Dante: 1970, 181).

Η μετάφραση του Ριζιώτη:

Να φτάσει στη ρίζα άλλης αλήθειας [...] επιθυμεί
ετούτος [ο Δάντης] που ακόμα τίποτε δεν σας λείει,
ούτε με τη σκέψη ούτε με τη φωνή.

Πέστε του αν η λάμψη που ομορφαίνει την ψυχή σας,
ως είναι τώρα, αιώνια θα μείνει μαζί σας·
κι αν μείνει, πέστε του,

όταν θα ξαναγίνετε ορατοί,
πώς θα μπορέσει η λάμψη ετούτη
τα μάτια σας να μην τα ενοχλεί (Ριζιώτης: 2002b, 129-130).

Εξηγώ κι εδώ ποιο είναι το αφηγηματικό περιεχόμενο. Ο Δάντης, όντας πια στον ουράνιο Παράδεισο, μαζί με τη Βεατρίκη έχουν φτάσει στον τέταρτο ουρανό, τον ουρανό του Ήλιου, κι εκεί συναντούν ένα «στεφάνι» από μακάριους, που στη ζωή τους στάθηκαν οι σοφοί πνευματικοί οδηγοί των ανθρώπων, όπως ο Θωμάς ο Ακινάτης, οι οποίοι, με την καθοδήγηση της Βεατρίκης, μιλούν στον Δάντη και του λύνουν διάφορες απορίες. Στο χωρίο που παρέθεσα, στην αρχή του άσματος, η Βεατρίκη ζητάει από τους σοφούς μακάριους να λύσουν μία ακόμα από τις απορίες του άπειρου Δάντη, την εξής: όταν οι ψυχές θα επανενωθούν με τα σώματά τους στη Δευτέρα

Παρουσία θα παραμείνει η λάμψη τους αιώνια; Και πώς τότε τα σωματικά όργανά τους, ιδίως τα μάτια τους, θα αντέξουν τη φεγγοβολή του Παραδείσου; Στη συνέχεια, λοιπόν, ο πιο λαμπρός απ' όλους τους σοφούς, ο Σολομών, ο ποιητής του *Άσματος ασμάτων*, απαντά στον Δάντη και του λύνει την απορία. Μάλλον το ποίημα του Ελύτη προϋποθέτει τη γνώση ολόκληρου του δέκατου τέταρτου άσματος, για να μην πω ολόκληρου του δαντικού *Παραδείσου*.

Το τρίτο παράθεμα εντάσσεται στην ενότητα των στίχων 88-93 του πρώτου άσματος του *Παραδείσου*. Πρόκειται ξανά για λόγια της Βεατρικής απευθυνόμενα στον ακόμα πιο άπειρο για την παραδείσια κατάσταση Δάντη:

Tu stesso ti fai grosso
col falso imaginar, sí che non vedi
ciò che vedresti se l'avessi scosso.

Tu non se' in terra, sí come tu credi;
ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi (Dante: 1970, 11).

Η μετάφραση του Ριζιώτη:

Από μονάχος σου λαθεύεις με φαντασίες ψεύτικες,
κι έτσι δεν βλέπεις ό,τι θα 'βλεπες
αν από πάνω σου τις είχες ξετινάξει.

Δεν είσαι πια στη γη, όπως πιστεύεις·
μα κεραυνός που πίσω γυρίζει στην πατρίδα
δεν έτρεξε ποτέ του όπως εσύ που τώρα da γυρίζεις
(Ριζιώτης: 2002b, 17-18).

Εξηγώ κι εδώ το αφηγηματικό περιεχόμενο. Ο Δάντης στην αρχή του ταξιδιού του προς τον ουράνιο Παράδεισο, αντικρίζει με την καθοδήγηση της Βεατρικής το φως της θεότητας, αισθάνεται ότι έχει υπερβεί την ανθρώπινη κατάσταση, αλλά έχει ακόμα αμφιβολίες, που τις διαλύει η Βεατρική διαβεβαιώντάς τον ότι δεν είναι πια στη Γη, αλλά βρίσκεται στον ουρανό. Το νόημα του τελευταίου διστίχου του παραθέματος είναι ότι η ψυχή του Δάντη γυρίζει, με την ταχύτητα του κεραυνού, στην αληθινή πατρίδα του, που είναι ο ουρανός.

Από τη συνανάγνωση των τριών παραθεμάτων και τη δημιουργική ενσωμάτωσή τους στο ποίημα *Κυριακή, 3 Μ[αΐου]* προκύ-

πει, μου φαίνεται, ότι το ποιητικό υποκείμενο του Ελύτη βιώνει και μοιράζεται μια μεταφυσική εμπειρία ανάλογη με εκείνη του Δάντη, αλλά με πολύ μεγαλύτερο βαθμό υποψίας, ταραχής ή και σύγχυσης κατά την ανάβασή του στις υψηλές σφαίρες του ουρανού Παραδείσου. Η καταπακτή του πρώτου στίχου παραγράφου δεν νομίζω ότι υπαινίσσεται την είσοδο στον κάτω κόσμο της Κόλασης, αν θυμηθούμε ότι καταπακτή σημαίνει οριζόντια πόρτα σε δάπεδο που οδηγεί προς τα κάτω αλλά και πόρτα σε οροφή που οδηγεί προς τα επάνω. Η αίσθησή μου είναι ότι η πορεία στο ποίημα είναι σταθερά ανοδική ή ανυψωτική, παρακάμπτοντας τον τιμωρητικό κόσμο της δαντικής Κόλασης. Και ήδη από την αρχή του δεύτερου στίχου παραγράφου το ποιητικό υποκείμενο, με την κρυπτική αναφορά στις «ωραίες Ρωμαίες», βρίσκεται στο Καθαρτήριο, για να μεταβεί απότομα, στη συνέχεια, στον Παράδεισο. Δεν πρόκειται, όμως, όπως στην *Commedia*, για τον ζωντανό που του δόθηκε η θεία χάρη να επισκεφθεί, όντας ακόμα ζωντανός, τον κόσμο των (μακαριών) νεκρών, αλλά για τον άνθρωπο εκείνον που βρίσκεται στη δυσδιάκριτη κατάσταση ανάμεσα στον τρομοκρατημένο νεκρό και τον επίσης αμήχανο θάνατο και αναρωτιέται, με αφορμή όσα συμβαίνουν στον απροσδιόριστο περίγυρό του, αν και τότε θα ενωθεί ξανά με το γήινο σώμα του και ύστερα ακούει με δέος και αγωνία ότι δεν είναι πια στη Γη. Κι ούτε, επίσης, στο ποίημα του Ελύτη υπάρχει η ευσπλαχνική αγία Βεατρίκη, που καθοδηγεί αλάνθαστα: η προέλευση των φωνών είναι απροσδιόριστη, πιθανόν να μιλά και να απαντά το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Πέρα από τη διαλογική-ερμηνευτική σχέση που συνάπτεται με την *Commedia* μέσω των παραθεμάτων και του αφηγηματικού περικειμένου τους, η εικονοποιία επίσης του ελυτικού ποιήματος αντλείται σε μεγάλο βαθμό από την *Commedia*, από τις ποδήρεις αμφιέσεις του πρώτου στίχου παραγράφου μέχρι τον Ζωδιακό του τέταρτου στίχου παραγράφου. Πιθανόν με την αναφορά στον περιστρεφόμενο Ζωδιακό ο Ελύτης υπαινίσσεται τον όγδοο κατά τη σειρά της ανόδου του Δάντη στον Παράδεισο ουρανό, σύμφωνα και με το πτολεμαϊκό κοσμολογικό μοντέλο που ακολουθείται στην *Commedia*, τον ουρανό των αστερισμών, όπου ζουν οι ευλογημένοι (εικοστό δεύτερο έως εικοστό έβδομο άσμα του Παραδείσου). Δεν αποκλείεται, πάντως, με την εικόνα του «περιστρεφόμενου Ζωδιακού» να ανοίγει ένας νέος κύκλος διαλόγου με το τέταρτο άσμα του Καθαρτηρίου στον στίχο 64 του οποίου υπάρχει η μοναδική ρητή αναφορά του ζωδιακού κύ-

κλου στην *Commedia*. Επίσης, «τα βουνά, στο βάθος, [που] πήραν σιγά σιγά να διαλύονται και ν' ανεβαίνουν» ίσως είναι η εικόνα του τεράστιου βουνού του Καθαρηγίου, όπως φαίνεται από κάποιον που πια έχει ανέβει πολύ και είναι, άρτι αφιχθείς, στις υψηλότερες σφαίρες του Παραδείσου. Πάντως ο ζωδιακός είναι άγνωστος και δεν κινείται με τη δύναμη του θεϊκού πνεύματος αλλά με αλυσίδες, σαν να πρόκειται για μια τεράστια μηχανική κατασκευή, ενώ και οι αιχμές του περισφίγγουν απειλητικά το ποιητικό υποκείμενο, ενόσω και οι γήινες αναμνήσεις του ακόμα επιμένουν να παραμένουν ζωντανές. Με άλλα λόγια, το ποιητικό υποκείμενο βιώνει μια κατάσταση, θα έλεγα, καταναγκαστικής ή και ασφυκτικής, προσώρου τουλάχιστον, αθανασίας.

Τερματίζω τον σχολιασμό του ελυτικού ποιήματος με δύο παρατηρήσεις. Η πρώτη είναι ότι σε άλλα μέρη του *Ημερολογίου ενός αθέατου Απριλίου* υπάρχουν εικόνες που επίσης ανακαλούν έντονα εικόνες της *Commedia*, ιδίως του *Παραδείσου*. Αλλά το οραματικό κλίμα μερικών εικόνων, που θυμίζουν το δαντικό ποίημα, συνυπάρχει με την εφιαλτική ατμόσφαιρα άλλων εικόνων που γειώνουν τα ποιήματα στην απειλητική και επικίνδυνη κατάσταση του πραγματικού κόσμου των ζωντανών. Η δεύτερη παρατήρηση είναι ότι η προτεινόμενη, στη βάση του διακειμενικού διαλόγου με την *Commedia*, ερμηνεία του ποιήματος *Κυριακή, 3 Μ[αΐου]* προφανώς συνδυάζεται με εκείνη τη γενικότερη θεώρηση του *Ημερολογίου ενός αθέατου Απριλίου* ως μιας δραματικής αλλά ενίοτε και ειρωνικής ταλάντευσης-σύνθεσης ανάμεσα στην ηδύτητα του βίου που σιγά σιγά χάνεται και τη στωική αποδοχή του θανάτου που εξορκίζεται χάρη στην ποιητική δημιουργία.

Βιβλιογραφία

- Δανιήλ Ανθούλα (1986), *Οδυσσέας Ελύτης. Μια αντίστροφη πορεία. Από το Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου στους Προσανατολισμούς, Επικαιρότητα*, Αθήνα.
- Δήμου Νίκος (1985), *Σημειωματάριο ανάγνωσης, "Η Λέξη"*, 43, Μάρτιος-Απρίλιος. Αναδημοσίευση: *Δοκίμια Ι. Οδυσσέας Ελύτης*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1992, σσ. 87-103.
- Ελύτης Οδυσσέας (1980), *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Τραμ, Θεσσαλονίκη [1979]. Αναδημοσίευση: *Υψιλον/βιβλία*, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (1980), *Δεύτερη γραφή*, Ικαρος, Αθήνα.

- Ελύτης Οδυσσέας (1984), *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, Ύψιλον, Αθήνα. Αναδημοσίευση: *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα, 2002.
- Ελύτης Οδυσσέας [μετάφραση] (1984), *Σαπφώ, Ανασύνθεση και απόδοση Οδυσσέας Ελύτης*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (1986), *Η μέθοδος του "άρα", "Χάρτης"*, 21-23, Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, Νοέμβριος, σσ. 283-296. Αναδημοσίευση: *Εν λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα, 1992, όπου παραπέμπω.
- Ελύτης Οδυσσέας (1998), *Εκ του πλησίον*, Ίκαρος, Αθήνα. Αναδημοσίευση: *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα, 2002.
- Ελύτης Οδυσσέας (2002), *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (2011), *Ο πειρασμός της ανάλυσης και η δολοφονία της φαντασίας, συνέντευξη στον Νίκο Δήμου, "Το Βήμα"*, 3 Φεβρουαρίου 1985. Αναδημοσίευση: *Συν τοις άλλοις. 37 συνεντεύξεις*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα, σσ. 277-283.
- Ηλιοπούλου Ιουλίτα (2011), *Οδυσσέας Ελύτης [χρονολόγιο]*, στο *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ναυτίλος του αιώνα*, Σύνθεση-επιμέλεια Ιουλίτα Ηλιοπούλου, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 25-89.
- Ιακώβ Δανιήλ Ι. (1982), *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη. Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης και τα αρχαία ελληνικά κείμενα. Καταγραφή πηγών, Επιμέλεια: Αντεια Φραντζή, Εκδόσεις «Πολύτυπο», Νεοελληνικές ψηφίδες 2, Αθήνα.*
- Ελίνσκαγια Σόνια (1996), *Ο χρόνος και η μνήμη στο Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου, "Θέματα λογοτεχνίας"*, 1, Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, Νοέμβριος 1995-Φεβρουάριος, σσ. 73-79.
- Κοροπούλης Γιώργος (1985), *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου, "Χάρτης"*, 16, Ιούλιος, σσ. 485-494.
- Μπελεζίνης Ανδρέας (1986), *"Ο μίτος του θανάτου" και της Αθανασίας στο Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου, "Χάρτης"*, 21-23, Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, σσ. 348-367.
- Παρίσης Νικήτας (1993), *Το Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου. Μια ανορθόδοξη δοκιμή εξωτερικής περιγραφής και ανάγνωσης, "Εντευκτήριο"*, 23-24, Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, Καλοκαίρι-Φθινόπωρο, σσ. 73-79.
- Ριζιώτης Ανδρέας [μετάφραση] (2002a), *Dante Alighieri, Η Θεία Κωμωδία. Καθαρτήριο, Γραμμένο και στη γλώσσα που μιλάμε με το χέρι του Ανδρέα Ριζιώτη*, Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα.
- Ριζιώτης Ανδρέας [μετάφραση] (2002b), *Dante Alighieri, Η Θεία Κωμωδία. Παράδεισος, Γραμμένος και στη γλώσσα που μιλάμε με το χέρι του Ανδρέα Ριζιώτη*, Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα.
- Σγουριδού Μαρία (1998), *Η επίδραση του Δάντη στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, [Διδακτορική Διατριβή], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη.

- Στασινοπούλου Μαρία (1993), Το Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου. Κριτική περιδιάβαση στην κριτική, "Έντευκτήριο", 23-24, Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, Καλοκαίρι-Φθινόπωρο, σσ. 80-86.
- Τσοτσορού Αλίκη (1986), Μεταφορές στο Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου, "Χάρτης", 21-23, Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη, σσ. 368-386.
- Alighieri Dante (1970), *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.
- Alighieri Dante (1990), *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.
- Elytis Odysseus (1997), *The collected poems of Odysseus Elytis*, Translated by Jeffrey Carson and Nikos Sarris, Introduction and Notes by Jeffrey Carson, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Pontani Filippo Maria (1966), *Fortuna neograeca di Dante, "Italo graeca"*, 3, Roma.

7. Το Έμπιστο Φως

Ιουλίτα Ηλιοπούλου

Υπάρχουν συγγραφείς που γράφουν με το φως, άλλοι με αίμα, με λάβα, ή με φωτιά, με γη, με λάσπη, ή με σκόνη διαμαντιών και τέλος αυτοί που γράφουν με μελάνι, οι δύστυχοι απλά και μόνον με μελάνι (Reverdy 1948, 45).

Από τους συγγραφείς, τους ποιητές, που γράφουν με το φως δεν θα μπορούσαμε ίσως να ονομάσουμε άλλον από τον Οδυσσέα Ελύτη.

Εάν υπάρχει ένας άξονας που συνέχει όλο το ποιητικό έργο του Οδυσσέα Ελύτη –αλλά ακόμα και τις συμπληρωματικές του εκφάνσεις, δοκιμιακό και ζωγραφικό– είναι αναμφίβολα το φως. Κανένα άλλο στοιχείο, όσο κι αν συχνά απαντάται στον Ελύτη, κανένα άλλο σύμβολο, όσο κι αν πολύτροπα λειτουργεί, δεν έχει αυτή την κομβική σημασία –στοιχείο ύλης μαζί και ιδέας, σημείο με ποικίλα σημααινόμενα, το φως νοηματοδοτεί την αισθητική, μεταφυσική και ηθική του ποιητή και γίνεται ένας συνειδητοποιημένος νοηματικός στόχος της γραφής του.

Σκότος και Φως

Ξεκινώντας απ' τη βαθιά επίγνωση του σκότους, πιστεύοντας μ' άλλο τρόπο αυτό που υποστηρίζει ο René Char (2001, 104) λέγοντας: «Ο άνθρωπος υπήρξε ασφαλώς ο πιο τρελός πόθος του σκοταδιού, γι' αυτό είμαστε σκοτεινοί, φθονεροί και τρελοί κάτω απ' τον πανίσχυρο ήλιο», ο Ελύτης στρέφεται στο φως για να αποκαταστήσει έναν πρωταρχικό προορισμό ύπαρξης, μια σχεδόν χαμένη τάξη αξιών που το φως συμπυκνώνει στο φυσικό και πνευματικό επίπεδο.

Και χτίζει με φως και πάνω στο φως επιφάνειες νοημάτων, πιάνοντας τον μίτο από την απόλυτη απλότητα του αυτονόητου

δώρου. Γιατί το φως αποτελεί το απλό και ασύλληπτα πολύπλοκο είναι, αυτό που μένει αναλλοίωτο, που δεν έχει ηλικία, που, όπως λέει ο κοσμολόγος Hermann Bondi, «αφού δημιουργήθηκε, δεν μπορεί πια ν' αλλάξει, επειδή δεν γερνά». Το φως αναδεικνύει τη φόρμα, εμφανίζει τα χρώματα, αλλά, πολύ πριν, το φως δημιουργεί τη ζωή, καταυγάζει τις αλληπάλληλες πτυχές της, το φως καλύπτει το κενό του σκότους, το κενό της μη ύπαρξης, το φως αποκαλύπτει πού κείται το καίριο. Ακόμη και ο φαινομενικά κυρίαρχος υδάτινος κόσμος στο έργο του δεν είναι παρά μια σημαίνουσα αντανάκλαση μιας λάμψης που οδηγεί στο σημείο φυγής, το σημείο στόχευσης, αυτό που δεν είναι άλλο από το αιέν.

Στοιχείο μεσογειακό, στην απόλυτη μορφή του ελληνικό, την ώρα τουλάχιστον της καθετότητάς του πάνω στη λευκή πέτρα, που όπως παρατήρησε ο Χένρυ Μουρ «δεν μπορείς να το φανταστείς προτού το βιώσεις», το φως γίνεται μια θεμελιώδης αρχή γνώσης, αίσθησης και διαισθητικής εμμονής πάνω και γύρω από την οποία ο Ελύτης διαμορφώνει το ποιητικό του οικοδόμημα.

«Ολόσωμος στο φως και μαύρος έως θανάτου», ξεκινά από τους Προσανατολισμούς κιόλας με την αίσθηση ενός αυτονόητου, πλην όμως παράτολμου, καθώς έδειξαν οι περιστάσεις, εγχειρήματος: «Να συλλάβει έναν άλλο κόσμο, που φτάνει πάντα πρώτος μέσα του», μ' άλλα λόγια να πει και να γράψει τον κόσμο όπως είναι στη βαθεία δομή του, όπως θα μπορούσε ίσως να είναι υπό μία όμως άλλη σύνθεση. Και σ' αυτήν τη μελέτη για τη νέα εκδοχή του κόσμου, το φως όχι μόνο έχει κυρίαρχο ρόλο, αλλά δημιουργεί, εμφανίζει, αποκαλύπτει, αντανακλά, σημαίνει.

«Τυχερός αιχμάλωτος, ο άνθρωπος, μιας φλόγας που αθώνεται γράφοντας τ' αρχικά της στο σκοτάδι» (Ελύτης: 2002, 35) πιστεύει κι επιχειρεί να πληρώσει με τον λόγο του το κενό, «το κενό του θανάτου», όπως έγραφε αργότερα, «για το βρέφος το ερχόμενο...». Το βρέφος που αναγγέλλει τη νέα ζωή, την πάλι ζωή, την άλλη πραγματικότητα. Το βρέφος της ποιητικής σύνθεσης που αναδομεί τον κόσμο: «Αποζητούσα την ποίηση σαν τη γυναίκα, να μου δώσει ένα παιδί, μήπως κι απ' το 'να στο άλλο δεν πεθάνω. Ποτέ δεν πήγε ο νους μου να φωνάξω όταν όλα γύρω μου ήτανε θολά. Μια φούχτα νερού καθάρου ας ήταν δυνατόν να σώσω...» γράφει στα *Πρώτα πρώτα η ποίηση* και πιο κάτω, μιλώντας αλληγορικά αποσαφηνίζει:

...με δυο λογιά αυτιά, τις νύχτες αφουγκράζεται ο καθείς τον θάνατο, που έτσι κι αλλιώς βαδίζει κατευθείαν επάνω του. Μια γοητεία, μια πλάνη –κι άμα τις ανασηκώσεις, από κάτω ένας λυγμός. Κάθε νίκη, από χιλιάδες μικρές ήττες καμωμένη (Ελύτης: 1982, 22).

Η απελπισία όμως οδηγεί τον Ελύτη στην άπω ελπίδα και ο λυγμός στη λάμψη, στη λάμψη που σημαίνει την κάπου συντελεσμένη τελειότητα –έστω στον νου μας–, στη λάμψη της φωτεινής και άναρχης πηγής. «Δεν μπορεί έλεγα, δεν μπορεί. Για να υπάρχει εδώ μια τέτοια φωτεινή κηλίδα, κάπου θα υπάρχει ήλιος!» (Ελύτης: 1982, 21).

Βιώνοντας από νωρίς το πένθος, την ασυνεννοησία, τον πόλεμο, τη θετική αλλά και ζηλότυπη κριτική, ο Ελύτης έρχεται σε συνεχή εναντίωση με τη γύρω πραγματικότητα κι αναζητά με την ποίηση ένα σημείο ισορροπίας, πέραν της ταραχής και του σκότους και ίσως, εξ αιτίας της ύπαρξης αυτών, ένα σημείο όπου ζυγιάζεται «το φως και το ένστικτο», ο πνευματικός και υλικός κόσμος, το νυν και το αιέν.

Ο τροχίσκος του ήλιου, ο πολυάχτιδος ήλιος μέσα του, ο νέος ήλιος αγίνωτος ακόμη, της δικαιοσύνης ο ήλιος, το κάτοπτρο αθανασίας, ο ήλιος στη θάλασσα, το φως του ήλιου του κρυπτού, όλοι οι ήλιοι, ο ένας γίνεται ο άξονας μέσα του, μέσα στη γραφή του.

Φως και αξίες - Φως και τεχνική της γραφής

Στο Χρονικό μιας Δεκαετίας ο Ελύτης γράφει:

Η θέση του ήλιου μέσα στον ηθικό κόσμο παίζει τον ίδιο ρόλο που παίζει και μέσα στη φύση των πραγμάτων· αλλά είναι μια κόψη του ηθικού και του πραγματικού κόσμου ο ποιητής. Το μέρος του σκότους, που εξουδετερώνεται μέσα του από τη συνείδηση, προσμετράται σε φως που επαναστρέφεται ξανά επάνω του, για να κάνει ολοένα πιο καθαρό το είδωλό του –το είδωλο του ανθρώπου (Ελύτης: 1982, 324).

Δεν είναι παιχνίδι με τα λόγια, είναι μια αδιάφυστη αρχή αποστολής, αποστολής της ζωής και της Τέχνης. Με σημεία και σύμβολα, με ένα συνεχές ορατό αντίκρισμα κάθε ιδέας ζητά ο ποιητής να ενεργοποιήσει, μέσω της γλώσσας, έναν μηχανισμό αποκαλυπτικό πολλαπλών κρυμμένων δυνατοτήτων ζωής. Και κινητοποιεί ολόκληρο το σύστημα της ποιητικής κατασκευής χρησιμοποιώντας

αιφνιδιασμούς, ανατροπές, κλυδωνισμούς στο ύφος, στη σύνταξη για να προσδώσει, όχι μόνο ενάργεια, όχι μόνο ενέργεια, μα καθαρότητα, μια διαπερατότητα ή άλλως διαφάνεια που επιτρέπει τολμηρούς στοχασμούς, κατ' αναλογίαν συσχετισμούς για την κατανόηση του μυστηρίου της ύπαρξης, του μυστηρίου που, όπως γράφει ο Ungaretti, «υπάρχει μέσα μας. Αρκεί να μην το ξεχνάμε».

«Κεντρικός άξονας όλης της ποιητικής μου προσπάθειας», λέει ο Ελύτης σε συνέντευξή του στον Ματθαίο Μουντέ,

στάθηκε ανέκαθεν η καθαρότητα. Και με τον όρο καθαρότητα, εννοώ μια διαφάνεια, που να αντιστοιχεί από τη φυσική της πλευρά στο φως το ελληνικό και από την πνευματική της, σε μια τέτοια άρση πάνω από το Κακό, που η προσφερόμενη ορατότητα, πραγματικά, να γίνεται απέραντη (Ελύτης: 2011, 160).

Άλλωστε ας μη ξεχνάμε πως ο βαθύτερος σκοπός της ποίησης για τον Ελύτη είναι «να διασώζει σε καθαρή μορφή τα μόνιμα, τα βιώσιμα στοιχεία, που καταντούν δυσδιάκριτα μέσα στο σκότος της συνείδησης, όπως τα φύκια μέσα στους βυθούς των θαλασσών» (Ελύτης: 1992, 321), όπως γράφει στον *Λόγο στην Ακαδημία της Στοκχόλμης* ή, όπως τολμηρά διατείνεται στην *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, σκοπός της ποίησης είναι: «να διορθώνει τα λάθη του Θεού, ή αλλιώς να μας δείξει πόσο λανθασμένα εμείς συλλάβαμε τη δωρεά του» (Ελύτης: 1992, 116), ή ακόμη όπως λέει πολύ καθαρά κι ένας άλλος σπουδαίος σκανδιναβός ποιητής, ο Τούμας Τρανστρέμερ (2004, 218): «Σκοπός της ποίησης είναι να ερμηνεύσει την πραγματικότητα όσο το δυνατόν πιο αληθινά και πιο επινοητικά. Όχι μόνον την εξωτερική πραγματικότητα αλλά και την πνευματική».

Για να ερμηνεύσει αυτή την πραγματικότητα, ο Ελύτης χρησιμοποιεί ως δομικά υλικά τα στοιχεία της φύσης και μεταγράφει τις έννοιες σε μονάδες ορατές που προεκτείνουν τις φυσικές ιδιότητές του σ' ένα ηθικό και μεταφυσικό επίπεδο. Έτσι που το κεντρικό σημείο του φωτός να διαχέεται σε κάθε λέξη σε κάθε σύμβολο διαμορφώνοντας ένα ζωντανό σύστημα αξιών.

«Τα λιόδεντρα κρησάroun στα χέρια τους το φως». Η ελαία αργότερα θα τιμηθεί για «την εγνωσμένη της φρόνηση», «διάφανη κρήνη κορυφαία πηγή» γίνεται η δικαιοσύνη, όπως επίσης και ένα σώμα λείο γυμνό αλλά και μία στιγμή ακριβής, γι' αυτόν που κρατά το τιμόνι ή που σχεδιάζει τον Παρθενώνα, γι' αυτόν που προ-

φταίνει να σώσει έναν καθοριστικό ήχο, μια στιγμή, που η ποίηση την κάνει να διαρκέσει.

Από τα βρεγμένα βότσαλα και τα μυριστικά χορτάρια έως την ίδια την ανατολή, από το πορώδες κι άσπρο μεσημέρι έως το γυμνό σώμα και τη δύναμη της αστραποβόλας στιγμής, το φως ενώ απ' τη μια οριοθετεί τις φόρμες σε μια εκτυφλωτική λυρική ή αισθησιακή εικόνα, ταυτόχρονα έρχεται να τις διαλύσει εντείνοντας την έννοιά τους σε ένα υπερβατικό επίπεδο, όπου σημασία δεν έχουν πια αυτά τα υλικά στοιχεία, αλλά η υποβολή που γεννούν, η προέκταση που παίρνουν, το σημείο πέραν της φθοράς στο οποίο παραπέμπουν.

Η μεταβολή του στιγμιαίου σε διαρκές, του συνηθούς σε πρωτόγνωρο, του ασήμαντου σε καίριο, του ακατανόητου σε εύλογο, περνούν μέσα από τον μηχανισμό της διαφάνειας, μ' άλλα λόγια της διείσδυσης στο βάθος των εννοιών, –εκεί που συχνά και τα αντίθετα αίρονται– και μέσω της γλωσσικής τους μετουσίωσης διαμορφώνουν τη νέα οπτική, την τολμηρή ανασύνταξη των πραγμάτων.

Η Αθωότητα, άλλωστε, μια πρωταρχική έννοια στον Ελύτη, δεν είναι παρά η απροκατάληπτη νέα ματιά πάνω στον γνωστό κόσμο, η ματιά που μπορεί να καταυγάσει ό,τι μάθαμε να θεωρούμε σκοτεινό ή μυστηριώδες γύρω και μέσα μας. «Ο ποιητής δείχνει», υποστηρίζει ο Ελύτης,

και η ορατότητα μεγαλώνει, εντείνεται, λαμπικάρει, τόσο περισσότερο όσο το κάθε στοιχείο βρίσκει την ακριβή του θέση μέσα σ' ένα σύνολο που κάνει τα επίπεδα να συγκλίνουν και να καταλήγουν σε μια διαρκή λάμψη (Ελύτης: 1992, 181).

Ανάλογη άλλωστε της διείσδυσης του φωτός στην ύλη, που επιφέρει τη συνακόλουθη προβολή της, ανάλογη της ανάκλασης, της διάθλασης μιας φωτεινής δέσμης μέσα στ' αντικείμενα, είναι και η επένεργεια και η λειτουργία του φωτός στο ποιητικό σώμα, γεγονός που υποβάλλει στον Ελύτη την αρχιτεκτονική διάρθρωση του ποιήματος, μια κρυφή συχνά γεωμετρική διάταξη των δομικών μερών του. Πολλαπλά επίπεδα νοημάτων και εικόνων όπου κυριαρχεί συχνά ένας συνδυασμός στοιχείων συμμετρίας, πολλαπλές αντιστοιχίες, σαφήνεια ύφους, σύμπτωση σημαίνοντος και σημαυνομένου, αυταξία του επιμέρους αλλά και συνέργεια πλήθους εννοιολογικών μονάδων, είναι λίγα από τα στοιχεία που συμβάλλουν

στην πρισματική διάρθρωση του λόγου, στη φωτεινή και διάφανη λειτουργία του ποιητικού γίνεσθαι.

Για την αρχιτεκτονική έχει μιλήσει ο Ελύτης πολλές φορές, για την ύπαρξη οργανικής μονάδας σ' ένα ποιητικό δημιουργήμα, για τη γεωμέτρηση, την ορθοτόμηση του υλικού του, για την πυρηνική διαμόρφωση ενός ποιήματος, αποκαλύπτοντας πως δεν αρκείται να αναφέρεται μόνο στο φως, αλλά ότι ζητά να ενσωματώσει μέσα στην ποιητική κατασκευή αρχές και δομές δικές του.

Σε συνέντευξή του στον Δημήτρη Άναλη, σημειώνει:

Η διαφάνεια που ήταν και ο απώτερος στόχος μου, θα 'φτανε, πίστευα, στο υψηλότερο σημείο ακρίβειας, εάν τα επί μέρους στοιχεία κάθε ποιήματος έπαιρναν τέτοια θέση μέσα στο σύνολο, που να κινούνται και από την άποψη τη νοηματική και από την άποψη τη μορφική, αμοιβαία πάντοτε ακριβώς όπως τα ουράνια σώματα κάθε συστήματος γύρω από τον ήλιο. Με την προϋπόθεση, βέβαια, ότι στην περίπτωση αυτή τη θέση του ήλιου κατέχει η συνείδηση (Ελύτης: 2011, 261).

Και η συνείδηση στον Ελύτη ζητά να γίνει «συνείδηση πάμφωτη σαν καλοκαίρι», είναι η συνείδηση που επαναστατεί και που γυρεύει όχι μόνο να ανατρέψει, αλλά να ανασυνθέσει, η συνείδηση που ζητά να επανακτήσει αρχές και ζωτικές ιδιότητες, η «άκρα συνείδηση» στο διηνεκές.

Πολλές φορές έχει γράψει ο Ελύτης ότι επιδιώκει το ποίημα να αποτελεί ως σύνολο μια μικρογραφία του ηλιακού συστήματος. Οι επιμέρους εικόνες-έννοιες με το ορατό τους αντίκρισμα να συναποτελούν μια τελική εικόνα, μία ενιαία αίσθηση προς την οποία κατατείνει όλο το ποίημα, μία αίσθηση που να ταυτίζεται με τη λυρική ιδέα του ποιήματος, που και αυτή να αποτελεί οργανικό μέρος του συνολικού προσωπικού μύθου του ποιητή.

Σ' έναν κόσμο που τον νιώθει κυρίαρχα ως *avocat*, ο Ελύτης διαμορφώνει το τοπίο, φυσικό κι ανθρώπινο, στοιχείων και γεγονότων, συνδέοντας το πλούσιο υλικό του με σταθερά σε όλη τη διάρκεια της ποιητικής παραγωγής του σύμβολα.

Η ενάρχεια, η διαύγεια, ο ρυθμός, η αρχιτεκτονική φροντίδα, οι αριθμητικές σχέσεις των στίχων, ή και των συλλαβών σε μια ποίηση μη παραδοσιακής φόρμας, η κατανομή εννοιών και εικόνων με σκοπό την καλή λειτουργία του συνόλου, αλλά και η λεκτική και συντακτική ιδιοτυπία, η ηχοακουστική επιμέλεια, έτσι ώστε να

αναπαρθενευτεί ένας κουρασμένος από την επικοινωνιακή χρήση κώδικας, η συνεχής λειτουργία των αναλογιών –εικόνων και ρήσεων με αναλογία κάποτε στην αίσθηση ή στη νόηση ή στο υπερβατικό επίπεδο– όλα όσα σχηματικά ανέφερα, δεν παύουν για τον Ελύτη να επιδιώκουν την ισορροπημένη και ιδεατή λειτουργία του ποιητικού συστήματος ως μικρογραφίας του ηλιακού.

Σε κινηματογραφική αυτοπαρουσίασή του ο Ελύτης εξηγεί:

Εάν φαντασθεί κανένας τη συνείδηση στη θέση του ήλιου, από το ένα μέρος, κι από το άλλο όλους τους παράγοντες που συμβάλλουν στην ποιητική έκφραση –εικόνες, παρομοιώσεις, μεταφορές, σκέψεις– στη θέση των πλανητών, θα δει ότι η κίνηση που παρουσιάζει το σύνολο προσλαμβάνει τον ίδιο χαρακτήρα που προσλαμβάνει η κίνηση ενός συστήματος ηλιακού.

Και λίγο πριν δηλώνει:

όταν λέω Ηλιακή μεταφυσική εννοώ βέβαια τη Μεταφυσική του Φωτός [...]. Πάντως το ηλιακό το χρησιμοποιώ για να δείξω την πυρηνική διαμόρφωση του ποιήματος, κάτι που αφορά όχι μόνο στο περιεχόμενο αλλά και στην τεχνική (Ελύτης: 2000, 34).

Φως - υπέρβαση - μεταφυσική

Ζητώντας μέσω της φύσης, της ύλης και της αίσθησης, να μεταγράψει αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε μελέτη, αλλά και υπερβατική αλληγορία φωτός, ο Ελύτης από άλλον δρόμο φτάνει σε ό,τι ο Maurice Merleau-Ponty (1966, 145) ορίζει ως μεταφυσική: «Η μεταφυσική δεν είναι μία γνώση που θα ερχόταν να ολοκληρώσει το οικοδόμημα των γνώσεων, αλλά είναι η φωτεινή γνωστική οικειότης για ό,τι απειλεί τις περιοχές της γνώσεως. Και ομοίως είναι η άγρυπνη συνείδηση για την αξία τους». Και μια τέτοια μεταφυσική πλάθει ο Ελύτης μέσα στην ποιητική λειτουργία, δομώντας ένα διαρκές μεταφορικό καλοκαίρι, μία χρονική στιγμή έξω απ' τον μετρήσιμο χρόνο, όπου το στιγμιαίο και το αιώνιο μπορούν και να ταυτίζονται, μια στιγμή παλλόμενη, αποκαλυπτική, ισόβια της αλήθειας της, δηλωτική της δύναμης που την γέννησε, μια στιγμή που ανακαλεί αιωνιότητα.

«Ναι, μια μεταφυσική του φωτός», λέει σε συνέντευξή του στον Olivier Germain-Thomas,

αισθάνομαι όμως ότι αυτή η φράση είναι ανεξήγητη. Μόνο η ποίηση μπορεί να την εξηγήσει. Αυτό που πρέπει ο ποιητής να προσπαθεί να συλλάβει είναι ό,τι συμβαίνει στην ελάχιστη χρονική στιγμή, μέσα στο απόλυτο φως. Ή πάλι, το τελείως αντίθετο, ό,τι αγγίζει το αιώνιο και η ποίηση πρέπει να το συμπυκνώσει στη στιγμή (Ελύτης: 2011, 180).

Στη σκέψη άλλωστε του Ελύτη τα δυο ακραία σύμβολα, ο Ήλιος και ο Άδης, δύο έννοιες μη λογικά συμβατές, εγγίζονται. Η υπέρβαση του θανάτου διαγράφεται μέσω μιας άλλης ζωής, που καταλύει τα όρια των αντιθέτων, τις δεσμεύσεις λογικών κατηγοριών, και οδηγείται βαθιά και πέραν, ανιχνεύοντας τη ρίζα των όντων, των φαινομένων, των επιθυμιών.

Η γραφή θα μπορούσε να πει κανείς αποτελεί για τον Ελύτη αυτή την πορεία του βέλους από το φως το φυσικό, που είναι ο λόγος προς το φως το Άκτιστο που είναι ο Θεός, ή το αιέν, μια υπερβατική διέξοδος προς τη διαισθητική γνώση, προς την εκμετάλλευση μη εύκολα ανιχνεύσιμων δυνατοτήτων, προς την οικειοποίηση του αγνώστου. Γι' αυτό και δεν διστάζει να σκύψει προς τις πηγές της ζωής, τις πηγές του θαύματος, γι' αυτό και δεν διστάζει να ανάγει τη γραφή του στην πρώτη γραφή των πραγμάτων, να δομήσει μία προσωπική γραφή, όπως λέει, «από φύκια του ήλιου».

Έμπιστο Φως

Το φως λοιπόν, το αλλότριο φως του Παρμενίδα, το ανέσπερο φως της χριστιανικής διδασκαλίας, το φως ως υπέρβαση των ορίων του κτιστού όντος, διαπερνώντας τη σκέψη επιστημόνων, φιλοσόφων και ποιητών, έρχεται στον Ελύτη, μέσα από έναν ποικίλο κώδικα σημείων και συμβόλων, ως «Ήλιος κυκλοδιώκτος», όπως τον ονόμασε ο Κάλβος, έρχεται ως ηθικός και μεταφυσικός άξονας της ποίησής του να συγκρατήσει λέξεις, εικόνες, αισθήσεις σύμβολα, πλείστα όσα στοιχεία συνεργάζονται για: «να συλλάβει και να πει έναν άλλο, δεύτερο κόσμο που φτάνει πάντα πρώτος μέσα του». Έρχεται ο Ήλιος να συνδράμει από την κυρίαρχη θέση του την αποστολή του ποιητή – να πει ρητά και να δείξει «το βαθύτερο νόημα ενός ταπεινού Παραδείσου, που είναι ο αληθινός μας εαυτός, το

δίκιο μας, η ελευθερία μας, ο δεύτερος και πραγματικός ηθικός μας ήλιος» (Ελύτης: 2002, 544).

Γί αυτό και σ' αυτό το μοναχικό ταξίδι έρευνας για την κατανόηση του μυστηρίου της ύπαρξης, ο Ελύτης θα αποδώσει το επίθετο «έμπιστο» μονάχα στο φως.

Έμπιστο φως ξαναγεμίζεις το άλσος μου, έτοιμος είμαι
στο προσκάλεσμά σου
Είμαστε δυο, και παρακάτω η ακροθαλασσιά πάλι με τις πιο
γνώριμες κρασιές των γλάρων
Όπου κι αν βάλω πλώρη εδώ αράζω, το σκοτάδι με χρωστάει στο
φως
Η γη στη θάλασσα, η φουρτούνα στη γαλήνη (Ελύτης: 2002, 35).

Βιβλιογραφία

- Ελύτης Οδυσσέας (1982), *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα.
 Ελύτης Οδυσσέας (1992), *Εν Λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα.
 Ελύτης Οδυσσέας (2000), *Αυτοπροσωπογραφία*, Ύψιλον, Αθήνα.
 Ελύτης Οδυσσέας (2002), *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα.
 Ελύτης Οδυσσέας (2011), *Συν τοις Άλλοις*, Ύψιλον, Αθήνα.
 Τούμας Τρανστρέμερ (2004), *Ποιήματα*, μτφρ. Βασίλης Παπαγεωργίου, PRINTA, Αθήνα.
 Char René (2001), *Εχουμε*, στο *Ποιήματα*, μτφρ. Γιώργος Θέμελης, Εταιρεία Λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
 Merleau-Ponty Maurice (1966), *Sens et non-sens*, Les éditions Nagel, Paris.
 Reverdy Pierre (1948), *Le livre de mon Bord 1930-1936*, Mercure de France, Paris.

8. L'imperatore e il poeta. Appunti di lettura su *Morte e resurrezione di Costantino Paleologo*

Massimo Cazzulo

All'amico Ghianis Dalas,
in memoriam

Elitis scrisse *Θάνατος και Ανάστασις του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου* [Morte e Resurrezione di Costantino Paleologo: d'ora in poi C. P.] nel 1969, poco prima di trasferirsi in Francia per protesta contro la dittatura militare al potere in Grecia¹.

Pubblicata nel 1971 in una plaquette autonoma, la poesia fu in seguito inclusa in *Τα Ετεροθαλή* [I fratellastri], raccolta eterogenea, per ispirazione, temi e soluzioni metriche, edita nel 1974.

Nel mio intervento mi propongo di dimostrare che questa poesia ha un ruolo centrale nella poetica di Elitis, poiché essa si colloca alla confluenza di due periodi: quello che va da *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας* [Canto eroico e funebre per il sottotenente caduto in Albania] a *Το Άξιον εστί* [Dignum Est] – 1945-1959 – e quello che culmina con *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* [L'albero di luce e la quattordicesima bellezza] e con buona parte della produzione nata fra il 1969 e il 1973 (quello della cattività francese).

Ciò significa che l'opera è un *compendio* di entrambe le fasi, un intarsi di situazioni, di riflessioni, di immagini, di tecniche poetiche che trovano qui il punto di fusione: una ricapitolazione e una ripartenza.

La polarità del titolo, trenodica e innodica, si configura, da un lato, come richiamo intratestuale al *Canto eroico e funebre*, e dall'altro come allusione intertestuale ai componimenti «storici» di Konstandinos Kavafis, nella cui produzione figurano numerose poesie (alcune edite, altre inedite) dedicate a personaggi del mondo bizantino. Una fra queste (un inedito intitolato *Teofilo Paleologo*) racconta la morte dell'omonimo parente dell'imperatore, durante l'assedio del 1453, e si apre con parole

¹ Tutte le traduzioni sono dell'autore di questo testo.

alle quali Elitis – come in seguito cercherò di dimostrare – allude nella sua poesia: «Questo è l'ultimo anno. E lui è l'ultimo / imperatore dei Greci» (Kavafis: 2019, 540-541).

Le tre parti in cui è suddivisa *C. P.* sono i tre atti di un dramma storico-surreale (l'ossimoro è giustificato dall'innesto di una tematica storica su un traliccio lirico surrealista) sugli ultimi istanti di vita di Costantino, caduto nella difesa di Costantinopoli nel 1453. I tre atti descrivono un percorso 'ascendente e trascendente' che dalla vita conduce alla resurrezione del protagonista, passando ovviamente attraverso l'eroica morte.

Primo atto (21 versi): l'imperatore ci appare «Ritto davanti alla Porta, inafferrabile nel suo dolore», ultimo disperato baluardo contro la disfatta. La sua mente, tuttavia, è già proiettata verso un futuro che trascende non solo l'esistenza terrena ma anche la morte stessa: la sua anima «misurava il Paradiso», il suo «sguardo coglieva solo L'unico, il Veritiero, che gli sorrideva e che la morte non afferrava»², probabile allusione a Giovanni 7, 28: «È il veritiero che mi ha inviato»³ e alla lotta fra l'eroe e la morte, di alcuni canti popolari, fra i quali spicca quello di *Dighenìs Akritas*.

Per vincere l'enorme solitudine («tanto grande da contenere Dio», Elitis: 2002, 344) egli si sforza di pronunciare nitidamente la parola *thalassa*: una parola centrale nella poetica di Elitis, che nel mare leggeva l'impronta eterna della grecità, il luogo della purezza e della trascendenza. Posto di fronte alla morte, Costantino cerca di esorcizzarla pronunciando come uno scongiuro la parola che per Elitis (è chiaro da molti luoghi, ma soprattutto dall'ultimo verso della raccolta postrema *Le Elegie di Oxòpetra*⁴) vince la morte.

Secondo atto (17 versi): Costantino deve combattere contro questa sua enorme solitudine. La spogliazione dei calzari purpurei, simbolo della dignità imperiale («Gli avevano preso tutto / Anche i suoi calzari intrecciati»⁵) indica che di fronte alla morte imminente, egli è solo

² «Έναν που του χαμογελούσε τον αληθινόν που ο χάρος δεν τον έπιανε» (Elitis: 2002, 344).

³ «έστι αληθινός ο πέμψας με...».

⁴ L'ultima poesia della raccolta, *Tò ύστερον τών Σαββάτων* [Ultimo sabato] si conclude con questi versi rivelatori: «[...] ο θάνατος ο πόντος ο γλαυκός / κι ατελεύτητος / Ο θάνατος ο ήλιος ο χωρίς βασιλέματα» (Elitis: 2002, 571) [«[...] la morte, il mare glauco e infinito. / La morte il sole senza tramonti»].

⁵ «Που όλα του τα 'χαν πάρει / Και τα πέδιλά του τα σταυροδετά» (Elitis: 2002, 344).

un uomo, senza distinzione alcuna. Anche qui le fonti sono seguite e trascese al tempo stesso, perché molte asseriscono che l'imperatore, ucciso nella mischia, fu riconosciuto solo più tardi grazie ai suoi calzari di porpora, ultima insegna del potere terreno che, nella simbologia cromatica bizantina, rievocava il prezioso sangue versato dal Cristo.

Siamo in piena simbologia cristologica: anche il riferimento al buio che accompagna la morte dell'imperatore («Mezzogiorno di notte»⁶) è un'esplicita reminiscenza all'eclissi che – teste il Vangelo di Luca – oscura la terra nell'ora della morte del Cristo. A Costantino non restano che «le parole fedeli che mescolando tutti i loro colori gli lasciano fra le mani una lancia di luce»⁷. Poi egli scompare fra i nemici, lasciando dietro di sé una scia d'oro.

Terzo atto (19 versi): è descritta per immagini simboliche la *resurrezione* dell'imperatore. Tutta questa parte è animata da reminiscenze alla resurrezione del Cristo, e si snoda attraverso immagini che richiamano per cromatismo i cicli di affreschi delle chiese. Vale la pena segnalare, al proposito che la resurrezione e il trionfo dell'ultimo dei Paleologi è oggetto di un ciclo di sedici miniature opera del pittore cretese Ghiorgos Klontzàs (1590).

Costantino lascia la natura umana e storica per trasformarsi in archetipo mitico, nella figura di colui che si sacrifica per l'umanità.

Dalla storia al mito

Le fonti che raccontano gli ultimi momenti della vita di Costantino XI sono molte e vanno dai resoconti storici (più o meno credibili) ai canti popolari (Pertusi: 1976). Soprattutto questi aggiungano elementi aneddotici o miracolistici: per esempio, alcuni raccontano che Costantino non sarebbe morto ma che, rinchiuso nella cattedrale di Santa Sofia, sia in attesa di uscire allo scoperto per vendicare la Città e ricacciare i Turchi fino al «melo rosso» – o, secondo una variante – fino a Monodèndrion, in Persia. Egli impugnerebbe, infatti, una sciabola consegnatagli da un angelo presso la Colonna di Costantino il Grande (Nicol: 1992, 100-101).

⁶ «Μεσημέρι από νύχτα» (Elitis: 2002, 345).

⁷ «Μονάχα οι λέξεις του πιστές που 'σμιγαν' όλα τους τα χρώματα ν' αφήσουν μες στο χέρι του μια λόγχη από άσπρο φως» (Elitis: 2002, 345).

Tutta la documentazione storica concorda invece nel sottolineare l'eroismo e lo spirito di sacrificio del Paleologo.

Partendo da questo patrimonio di leggende e di fonti storiche, Gheòrghios Zalokostas e Gheòrghios Viziinòs, Gheòrghios Drossinis e Ioanis Polemis, Kavafis, Kostis Palamàs, Nikos Kazantzakis e molti altri scrittori (più o meno celebri) ricostruiranno la figura dell'imperatore, facendone il simbolo dell'unità del *ghenos* [stirpe] o della tragicità della vita umana⁸.

Elitis conosce queste versioni, ma sia la storia sia la leggenda gli forniscono solo spunti da cui partire. Il suo è un discorso lirico, cioè regolato dalle leggi della poesia, e simbolico.

La scena iniziale è un esempio di questo modo di procedere: «Così come stava Ritto di fronte alla Porta...»⁹. Di quale porta si tratta? Alcune fonti affermano che Costantino cadde difendendo la Porta di San Romano; altre che fu colpito di fronte alla Porta d'Oro o alla Kerkòporta. Ma nella rilettura elitisiana, la Πύλη assume una dimensione simbolica: è il discrimine fra la vita e la morte, tra la morte e la resurrezione, è la Ωραία Πύλη [Porta Bella] che mette in comunicazione l'immanente con il trascendente. Costantino Paleologo è ormai sospeso, infatti, fra due dimensioni. Non a caso, la sua figura si staglia come quella dei santi bizantini che nelle icone e negli affreschi difendono una città, sovrastandola con la loro figura imponente.

Costantino ha anche le sembianze di un guerriero *Akritas*: non a caso, qualche verso dopo, Elitis inserisce una reminiscenza dall'epos di *Dighenìs Akritas* e più in concreto dell'epica e sfortunata lotta contro Caronte sulle aie di marmo. Come *Dighenìs*, così anche Costantino è chiamato a una lotta impari e tragica per difendere un confine ormai travolto, un limite che è sia fisico sia metafisico, il discrimine che separa la vita dalla morte ma che, attraverso di essa, immette nell'immortalità.

Ma grazie ad una sottile *mise en abîme*, la reminiscenza popolare lascia trasparire una seconda allusione, di ascendenza evangelica, che

⁸ Fra le molte opere che hanno contribuito ad alimentare il mito di Costantino χ (anche in chiave nazionalista) si ricordano: *Το σπαθί και η κορώνα* [La spada e la corona] di Zalokostas, *Η φλογέρα του Βασιλιά* [Il flauto del re] di Kostis Palamàs, *Ο τελευταίος Παλαιολόγος* [L'ultimo Paleologo] di Ghiorgos Viziinòs, *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς* [Il re marmorizzato] di Christos Chistovassilis, *Πέντε αιώνες* [Cinque secoli] e *Ο Δικέφαλος* [L'aquila bicipite] di Ghiorgos Drossinis, *Η βουβή καμπάνα* [La campana muta], di Polemis e le tragedie *Costantino Paleologo* di Nikos Kazantzakis e di Ioanis Zambelos.

⁹ «Έτσι καθώς στεκόταν ορθός μπροστά στη Πύλη...».

conferisce alla figura del protagonista sembianze cristologiche, di colui che, morendo, ha liberato il mondo dalla morte. Tale identificazione diventerà evidente nella terza e ultima parte della poesia, dedicata alla resurrezione dell'imperatore.

Un altro elemento sul quale le fonti concordano è la solitudine dell'imperatore. Lo storico Michele Ducas scrive che nell'infuriare della battaglia il sovrano si era ritrovato isolato fra i nemici e che era stato ucciso senza essere riconosciuto (Ducas: 2008).

Anche in questo caso Elitis rilegge il dato storico attraverso la poesia. La solitudine è una condizione fisica ed esistenziale che fin dal teatro antico segna e condanna l'eroe tragico, il cui alto sentire lo rende estraneo alle leggi del vivere associato, lo innalza al di sopra dell'uomo comune. Ma si tratta anche della solitudine dell'uomo di fronte alla decisione estrema, al sacrificio di se stessi. In una delle *Elegie di Oxòpetra* (*Verbo oscuro*), Elitis afferma che «la verità si dà solo di fronte alla morte»¹⁰: Costantino è pronto a vivere questa verità, a passare dall'oblio (in greco *lithi*) all'assenza di oblio (*a-lithi* cioè *alithia*: la verità), ma anche alla conoscenza del vero significato dell'esistenza e del *dopo* trascendente.

Il secondo atto si conclude con un'allusione alla spogliazione del simbolo imperiale (i calzari purpurei) e con un'allusione a un amore giovanile («E una manciata di verbena che aveva strofinato sulla gota di una fanciulla a mezzanotte per baciarla»¹¹), che rappresenta, forse, l'ultimo pensiero mondano dell'imperatore ormai proiettato verso una dimensione metafisica.

E che egli sia ormai diventato il simbolo di chi si sacrifica per la salvezza di tutti è, credo, implicito nella ripresa del racconto evangelico della morte del Cristo: «All'ora sesta calò il buio fino all'ora nona»¹² (Marco, 15, 33).

Un'oscurità, dice Luca (23, 45), provocata da un'eclissi di sole: «τοῦ ἡλίου ἐκλιπόντος». Anche la notazione temporale (l'ora sesta del Vangelo corrisponde al nostro mezzogiorno) è un richiamo al testo evangelico.

¹⁰ «Η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται» (Elitis: 2002, 571).

¹¹ «Και μία φούχτα λουίζα, που την είχε τρίψει στα μάγουλα ενός κοριτσιού μεσάνυχτα να το φιλήσει» (Elitis: 2002, 345).

¹² «Και γενόμενης ὥρας ἕκτης σκότος ἐγένετο ἐφ' ὅλην τὴν γῆν ἕως ὥρας ἐνάτης».

La ripresa del passo è un chiaro indizio in favore di una lettura trascendente della vicenda terrena del Paleologo; una lettura che si chiarisce ulteriormente se confrontiamo il linguaggio e le immagini di questa poesia con quelle di *Canto eroico e funebre*. Anche in questo poemetto, infatti, la vicenda dell'anonimo sottotenente caduto sul fronte albanese segue un percorso ascendente, che trascorre dalla trenodia della morte all'innodia della resurrezione, preannunciata dal suono delle campane che, come a Pasqua, annunciano la vittoria della vita sulla morte: «Lontano suonano campane di cristallo: domani, domani, domani: La Pasqua di Resurrezione!»¹³.

Un percorso, questo, che può essere interpretato anche in chiave immanente, come la vittoria della Poesia sulla Storia.

Il terzo atto ha un aspetto spiccatamente metafisico: la resurrezione dell'imperatore è preannunciata da immagini che rinviando, da un lato, a una dimensione onirica e, dall'altro, alla sensualità trascendente, tipica della poetica di Elitis:

Vergini fanciulle con il grembo illuminato da un'alba d'estate gli
recavano fresche foglie di palma e ramoscelli di mirto spiccato dagli
abissi marini, che ancora stillavano iodio [...]»¹⁴.

È un'immagine pittorica costruita con un'elaborata struttura sintattica che richiama le ardite campiture dell'*Albero di luce*. Si notino: a) l'anticipazione dei genitivi *μυρσίνης* [mirto] e *βυθῶν* [abissi marini] rispetto ai rispettivi accusativi (*κλωνάρια*, «ramoscelli» e *ιώδιο*, «iodio»); b) la collocazione in clausola del verbo reggente *φέρναν*, allontanato dal soggetto *κόρες παρθένες* [vergini fanciulle] e collocato in enjambement; c) il participio presente indefinito (tipico della sintassi di Elitis e tale da lasciare come sospeso il discorso).

L'immagine riunisce in una sintesi perfetta alcuni elementi di fondo della poetica elitisiana, rinviando alla sensualità e alla spiritualità. Alla prima sfera alludono le *κόρες παρθένες* e il mirto, pianta legata al culto di Afrodite; alla seconda rimandano, invece, le *βαγιόφυλλα* [foglie di palma], esplicita allusione all'ingresso del Cristo a Gerusa-

¹³ «Μακριά χτυπούν καμπάνες από κρύσταλλο / Αύριο, αύριο, αύριο: το Πάσχα του Θεού!» (Elitis: 2002, 115).

¹⁴ «Κόρες παρθένες φέγγοντας η αγκαλιά τους ένα θερινό ξημέρωμα
φρέσκα βαγιόφυλλα και της μυρσίνης της ξεριζωμένης των βυθῶν, σταλάζοντας
ιώδιο τα κλωνάρια Του 'φερναν [...]» (Elitis: 2002, 345).

lemme. Santità cristiana e sensualità pagana sono elementi che nella poesia di Elitis si conciliano in una suprema sintesi che sublima due epoche storiche e culturali, i due volti della Grecia. In *Maria Nefeli*, il poeta riassume così la sintesi: «i giardini della chiesa con le fanciulle nude che tengono rami di mirto fra le mani»¹⁵.

Le κόρες sono anche un richiamo intertestuale alle «κορίτσια ωραία» [belle fanciulle] del xiv salmo di *Dignum Est*, alle «ανάλαφρα πλάσματα» [lievi creature] e alle «κορίτσια κυανά» [fanciulle turchesi] dei salmi xvii e xviii della stessa opera. È istruttivo confrontare il passo di *C. P.* con i vv. 1-6 del *Dignum Est*, perché in entrambi rinviano ad una dimensione di trascendenza guadagnata passando attraverso il fuoco purificatore della Storia:

In una terra remota e delicata ora mi avvio.
Ora mi seguono fanciulle turchesi
e cavallucci di pietra
con la rotella del sole sulla loro ampia fronte.
Generazioni di mirto mi riconoscono
da quando tremolavo nell'iconostasi dell'acqua,
gridando "santo, santo"¹⁶.

La ieratica cerimonia sopra descritta si compie fra «piccole cupole fresche simili ad azzurre meduse»¹⁷.

L'azzurro è nella simbologia cromatica elitisiana il colore dell'innocenza e della trasparenza. Le cupole rinviano, invece, alle chiese e agli sfondi delle pitture bizantine, e in particolare al profilo di Costantinopoli (ne abbiamo un esempio anche in uno dei collage di Elitis). È, inoltre, significativo il fatto che le cupole siano simili ad «azzurre meduse», perché la similitudine mette in essere un'analogia che permette di assimilare l'azzurro del cielo a quello del mare, in modo che l'uno diventa lo specchio dell'altra, proprio come nei seguenti versi di *Marina degli scogli* («Ascendendo leggera fino alla trasparenza degli

¹⁵ «οι περιβόλοι της εκκλησίας με τα κορίτσια ολόγυμνα κρατώντας μύρτα» (Elitis: 2002, 360).

¹⁶ «Σε χώρα μακρινή και αρυτίδωτη τώρα πορεύομαι / Τώρα μ'ακολουθούν κορίτσια κυανά / κι αλογάκια πέτρινα / με τον τροχίσκο του ηλίου στο πλατύ μέτωπο. / Γενεές μυρτιάς μ'αναγνωρίζουν / από τότε που άτρεμα στο τέμπλο του νερού / άγιος, άγιος, φωνάζοντας» (Elitis: 2002, 171).

¹⁷ «μικροί δροσεροί τρούλοι όμοια μέδουσες γαλάζιες» (Elitis: 2002, 345).

abissi / Dove brillava la tua stella marina»¹⁸), dove il moto ascendente suggerisce l'idea di una progressiva liberazione dal peso della materia.

È il percorso che conduce all'armonia degli opposti, al punto di equilibrio (la «καλλίστη αρμονία» di Eraclito) dove le opposizioni cessano di esistere al punto che anche l'abisso marino diventa trasparente e luminoso come il cielo.

In quest'ultima parte del poema i punti di contatto – anche lessicali – con *Canto eroico e funebre* diventano più continui ed evidenti. In entrambi i casi il poeta, infatti, descrive la resurrezione del protagonista attraverso il sacrificio individuale.

La scena delle fanciulle recanti «rami di mirto» e «foglie di palma» trova un preciso riscontro:

Con passo mattutino sull'erba che nasce
Ascende solo e radioso di luce...

Fiori-fanciulle gli fanno cenni furtivi
E gli parlano con voce sottile che svapora nel vento
Anche gli alberi innamorati gli si inchinano innanzi
Tenendo il fogliame sotto il braccio
Con i rami tuffati nell'olio del sole
Miracolo! – che miracolo, laggiù sulla terra
Popoli bianchi solcano i campi con un aratro celeste
Sul fondo sfolgorano i colli
E più in giù gli inaccessibili sogni dei monti in primavera!

Risale solo e radioso di luce
Così pervaso di luce che gli appare il cuore
Appare fra le nuvole l'Olimpo, quello vero¹⁹.

E ritorna nella seconda strofe della xiv e ultima poesia:

¹⁸ «ανεβαίνοντας ανάλαφρα ως τη διαύγεια των βυθών / Οπου σελάγιζε ο δικός σου αστερίας» (Elitis: 2002, 59).

¹⁹ «Με βήμα πρωινό στη χλόη που μεγαλώνει / Ανεβαίνει μοναχός και ολόλαμπρος... // Λουλούδια αγοροκόριτσα του κρυφογνέφουνε / Και του μιλούν με μια ψηλή φωνή που αχνίζει στον αιθέρα / Γέρονν και κατ' αυτόν τα δέντρα ερωτεμένα / Με τις φωλιές χωμένες στη μασχάλη τους / Με τα κλαδιά τους βουτηγμένα μες στο λάδι του ήλιου / Θαύμα - τι θαύμα χαμηλά στη γη / Ασπρες φυλές μ' ένα γαλάζιο υνί χαράζουνε τους κάμπους / Στράφτουν βαθιά οι λοφοσειρές / Και πιο βαθιά τ' απρόσιτα όνειρα των βουνών της άνοιξης! // Ανεβαίνει μοναχός και ολόλαμπρος / Τόσο πιωμένος από φως που φαίνεται η καρδιά του / Φαίνεται μες στα σύννεφα ο Ολυμπος ο αληθινός» (Elitis: 2002, 112-113).

Terre iridescenti cadono nelle acque
 Navi con le vele spiegate navigano nei prati
 Le fanciulle più innocenti
 Corrono nude negli occhi degli uomini [...]
 Lontano suonano campane di cristallo
 Domani, domani, domani: la Pasqua di Resurrezione!²⁰.

Sia l'anonimo sottotenente sia l'illustre imperatore, attraverso l'estremo sacrificio in nome della civiltà (l'uno contro il nazi-fascismo, l'altro contro gli Ottomani) hanno attraversato i territori della morte per affiorare in una nuova luce, immateriale e incorruttibile: una luce che è ipostasi del bene assoluto²¹. È significativo il fatto che la biografia di questi personaggi, al di là della differente statura storica e dei rispettivi ruoli, rappresenta quasi per sineddoche due momenti cruciali nella storia della greicità.

Il contesto storico moderno

Fino a qui abbiamo cercato di interpretare C. P. collocando la poesia all'interno del sistema poetico elitisiano, al fine di cogliere gli elementi che, a livello di metrica, di lessico e di immagini, la integrano nella sua produzione lirica.

Ora, per completare il quadro di riferimento è necessario inserire questo testo all'interno del contesto politico entro il quale esso nacque, confrontandolo con altre opere coeve.

Il quadro di riferimento storico-politico è il 'settennio nero' della dittatura militare: 1967-74.

Si tratta di un periodo particolarmente fecondo: nell'autoesilio francese, Elitis compose alcune opere centrali nella sua produzione. Oltre a C. P. ricordiamo: *L'albero di luce* (1971), *Ο Ηλιος ο Ηλιάτορας* (*Sole*

²⁰ «Στεριές ιριδοχτυπημένες πέφτουν στα νερά / Καράβια μ' ανοιχτά πανιά πλέουν μες στους λειμώνες / Τα πιο αθώα κορίτσια / Τρέχουν γυμνά στα μάτια των αντρών [...] / Μακριά χτυπούν καμπάνες από κρύσταλλο / Αύριο, αύριο, αύριο: το Πάσχα του Θεού!» (Elitis: 2002, 114-115).

²¹ Elitis definì la poesia: «η ατελεύτητη φόρα προς το φως το φυσικό που είναι ο Λόγος και το φως το άκτιστον που είναι ο Θεός» (Elitis: 1979, 142) [«l'infinito slancio verso la luce naturale che è il Logos e verso la luce incostrutta che è Dio»]. Una dichiarazione che mette la poesia sullo stesso piano del Mistero Divino, anzi ne fa strumento per raggiungere il divino. L'«Ακτιστον φως» è il fine ultimo della tensione verso Dio.

imperatore, 1971), *Το μονόγραμμα* (*Il monogramma*, 1971), *Τα ρω του έρωτα* (*L'erre d'Amore*, 1972), *Villa Natacha* (1973).

Se escludiamo *Il monogramma* e gran parte dell'*Erre d'Amore* (testi per canzoni più che raccolta lirica *stricto sensu*) nelle altre poesie troviamo vari riferimenti alla situazione politica greca, anche se quasi sempre filtrati dalle leggi della Poesia, che trasforma il dato storico in archetipo universale eternamente valido.

Quando, per esempio, in *Sole imperatore* leggiamo i versi: «Alla malora! Chi comanda qui / battezza l'ingiusto e lo chiama giustizia // Patria bella e strana... / Cerca insurrezioni, ma vuole tiranni»²² non possiamo non andare con la mente alla tirannia che i Colonnelli stavano esercitando in Grecia, al ribaltamento delle leggi morali.

Un discorso analogo vale per *Dono poesia d'argento*, lirica che conclude *L'albero di luce*.

Qui, di fronte a un potere illegittimo e ingiusto, il poeta cerca asilo nell'unico stato – una specie di *politeia* platonica (e non a caso *Περὶ Πολιτείας* [Lo Stato] è il titolo di un'altra poesia inclusa in questa raccolta) – del quale si sente cittadino libero e a pieno diritto, senza paura di dover rendere conto ad autorità ingiuste e che possono negargli la cittadinanza a loro piacimento.

Ancora più esplicito è un verso di *Villa Natacha*: «Dico: sì, deve essere giunta la guerra / alla sua fine e il tiranno alla sua caduta»²³.

Nel settennio 1967-1974, dunque, la politica fa breccia nella poesia elitisiana, esattamente come era accaduto all'epoca della guerra e dell'occupazione nazi-fascista. Allora come oggi in gioco erano i valori elementari, la dignità dell'uomo, la sua libertà. E in entrambe le situazioni, il poeta aveva cercato di intervenire sulla realtà attraverso l'unica arma («ο καθείς και τα όπλα του» [a ciascuno le sue armi], come dice in *Dignum Est*) che conosceva e della quale si fidava: la Poesia. Ma egli sa anche che i mali della Storia possono essere sconfitti solo con il sacrificio della vita: ciò risulta con ogni evidenza da *Dignum Est* (brulicante di riferimenti e allusioni alla tragica realtà storica del periodo 1940-

²² «Ανάθεμα την ώρα ποιος ορίζει εδώ / το ανάποδο βαπτίζει και το λέει σωστό // Όμορφη και παράξενη πατρίδα ... / Ξεσηκωμούς γυρνεύει θέλει τύραννους // Τυράγνιες ζηλοφθόνιες φόνους παιδεμούς / τ'άλεθω για τους χρόνους τους μελλούμενους» (Elitis: 2002, 239-240).

²³ «Ναι: πρέπει να έχουν φτάσει / Ο πόλεμος στο τέρας του, και ο τύραννος στην πτώση του» (Elitis: 2002, 349).

1949), da *Canto eroico e funebre*, all'incompiuta *Αλβανιάδα* [Albaniade], fino a *Η καλοσύνη στις λυκοποριές* [Bontà al valico dei lupi].

Allora era l'epos della Guerra d'Albania a costituire lo sfondo storico di riferimento; ora è la dittatura (che, del resto, era frutto dell'onda lunga provocata dalla Guerra e dalla Guerra civile).

Inserito in questo contesto storico-poetico, *C. P.* assume un significato simbolico preciso: la lotta tragica dell'imperatore è quella del bene contro il male, della civiltà contro la barbarie. Costantinopoli è una sorta di *politeia* della Poesia, uno spazio sacro che il poeta è chiamato a difendere con le proprie armi (le parole), ma è anche la civiltà minacciata dai barbari che, a distanza di anni, possono cambiare nazionalità e divisa, ma che restano sempre i nemici dell'umanità e dei suoi fondamentali valori.

Vediamo ora i versi finali:

Cavalli riversi nella terra mucchi di edifici
piccoli grandi nell'aria un avvampare di macerie e di polvere

Sempre con una parola fra i denti intatta giaceva

Lui

l'ultimo dei Greci!²⁴

La Città è stata conquistata e saccheggiata. L'imperatore *giace* fra cumuli di cadaveri (dato storico sottolineato da varie fonti). Il verbo «κείται» [giace] si oppone a «στέκεται» [sta ritto] posto all'inizio della poesia: là Costantino è ritto a difesa della Città; qui è caduto nella sua difesa.

Ma sono soprattutto i due versi finali a sollevare due domande:

1) Quale parola l'imperatore stringe fra i denti?

2) Perché Elitis definisce Costantino *χι* «ultimo dei Greci»?

Credo che l'ultima parola pronunciata dall'imperatore sia la parola che racchiude tutte le altre, quella che, tanti anni dopo (nel 1991) Elitis identificherà nel neologismo «καταρκυθμεύω» (*Le Elegie di Oxòpetra*, Elitis: 2002, 569-570). È quella parola a lungo ricercata che esprime il «non-detto» («το μη λεγόμενο») e che trasforma l'istante in durata. È quella parola che vince la morte: è al proposito significativo rileggere

²⁴ «Αναποδογυρισμένα στις χωματερές αλόγατα σωρός τα χτίσματα
μικρά / μεγάλα θρουβαλισμός και σκόνης άναμμα μες στον αέρα / Πάντοτε με
μια λέξη μες στα δόντια άσπαστη κειτάμενος / Αυτός / ο τελευταίος Έλληνας!»
(Elitis: 2002, 346).

ciò che Elitis disse sul perché si era dedicato alla poesia: «Perché la Poesia comincia laddove l'ultima parola non l'ha la morte»²⁵.

L'imperatore si identifica, dunque, con il Poeta, un'identificazione evidente, io credo, fin dalla fine del secondo atto del testo: «soltanto le parole fedeli che mescolando tutti i loro colori gli lasciano fra le mani una lancia di luce»²⁶, dove le «parole fedeli» (le uniche che non tradiscono l'imperatore, cioè il poeta) e la «lancia di luce» sono una scoperta metafora della poesia «l'arte – come disse ancora Elitis – che comincia là dove la morte non ha l'ultima parola»²⁷, giungendo al punto in cui «il Sole e l'Ade si toccano»²⁸ per trovare un perfetto equilibrio che annulla le contraddizioni della Storia e rischiarata di una luce metafisica i territori del buio.

L'identificazione fra il poeta e l'imperatore è giustificata dal ruolo analogo che essi sono chiamati a recitare in un frangente storico cruciale per la loro vita e soprattutto per la vita del loro *ghenos*. Sia l'uno sia l'altro si trovano a difendere un confine assediato, uno spazio minacciato dalla rovina. Nella rilettura elitisiana, Costantino Paleologo perde la sua identità storica (pur conservando alcuni tratti che lo identificano nel suo passaggio terreno) per trasfigurarsi in un simbolo universale (proprio come era successo per il sottotenente di *Canto eroico e funebre*). In questo senso, Costantinopoli non è solo la Città storica, fonte primaria della tradizione civile e religiosa della Grecia, ma è la metafora di un nucleo irrinunciabile di valori che ogni uomo libero è chiamato a difendere e a tramandare.

La risposta alla seconda domanda è più complicata: in una delle primissime critiche, Andreas Karandonis si chiese sconcertato perché Costantino sarebbe «l'ultimo dei Greci» e non, semmai «il primo Neogreco [...] seme dal quale germoglierà e fruttificherà il 1821»²⁹.

Come detto all'inizio di questo contributo, credo che Elitis abbia voluto alludere al modello storico di Kavafis. La sostituzione di

²⁵ «Γιατί η ποίηση αρχίζει εκεί που την τελευταία λέξη δεν την έχει ο θάνατος» (Elitis: 1979).

²⁶ «Μονάχα οι λέξεις του οι πιστές που 'σμιγαν όλα τους τα χρώματα ν' αφήσουν μες στο χέρι του μιά λόγχη από άσπρο φως» (Elitis: 2002, 345).

²⁷ «η Ποίηση αρχίζει από κεί που την τελευταία λέξη δεν την έχει ο Θάνατος» (Elitis: 1974, 42).

²⁸ «εκεί που ο Ήλιος κι ο Άδης αγγίζονται» (Elitis: 1974, 42).

²⁹ «ο πρώτος Νεοέλληνας [...] ο σπόρος από που θα φυτρώσει και θα καρπίσει το 21» (Karandonis: 1979, 226).

«Γραικός» con «Ἕλληγ» non oscura il rapporto allusivo fra i due passi. È questo un modo per dialogare non solo con un grande della poesia neogreca ma anche – e direi soprattutto – con il poeta storico per eccellenza. Abbiamo quindi a confronto due modi differenti di intendere il rapporto fra la Poesia e la Storia: da un lato Kavafis, che fa del dato storico il centro di gravità della lirica, in questo caso è la frase «θανεῖν μᾶλλον ἢ ζῆν», «Preferisco morire più che vivere» (Kavafis: 2019, 540-541) pronunciata da Giorgio Paleologo mentre si slancia fra i nemici. Dall'altra è la misteriosa parola che Costantino stringe fra i denti al momento della sua morte. Così, mentre Kavafis sottolinea la tragicità del suo personaggio, deciso a non sopravvivere alla fine dell'Impero, Elitis mette invece in luce la forza della Poesia, capace di opporsi al male e di vincere anche la morte. Insomma nello stesso momento storico (quel tragico 29 maggio 1453), due personaggi affrontano l'estremo momento in due modi opposti benché entrambi esiziali: con la disperazione della storia l'una, con la fede nella forza della poesia l'altro.

Credo che abbia colto nel segno Dimitris Katsafanas, il quale spiega che «τελευταίος» [ultimo] non indica «ultimo di una serie», ma «ο ἀπόλυτος Ἕλληνας» [il greco in assoluto], cioè uno di coloro che «incarnano nel corso dei tempi l'autentica greccità»³⁰, lo spirito di sacrificio in difesa dei valori più alti dell'umanità.

C. P. rientra, dunque, a pieno titolo nel percorso poetico di Elitis. In quest'opera, egli anticipa o sviluppa coerentemente alcuni Leitmotiv del suo universo lirico: l'adozione di un verso lungo segnato da forti cesure mediane, a spezzare il ritmo del discorso, le strofe annodate in arditi enjambements, la costruzione iperbatica, la suddivisione del testo in tre parti anticipano alcune poesie dell'*Albero di luce*.

Al tempo stesso, la tematica trova precedenti in *Canto eroico e funebre* e nel *Dignum Est* (il rapporto dialogico fra immanenza storica e trascendenza poetica), ma si prolunga nella produzione degli anni ottanta: dal *Piccolo marinaio* fino alle *Elegie di Oxòpetra*, passando attraverso il *Diario di un invisibile aprile*, opere in cui il poeta fa i conti con la minaccia silenziosa e continua della morte e cerca di trovare, grazie alla poesia, la parola che, dando durata all'istante, lo proietti in un mondo di antimateria che non conosce la corruzione materica e, quindi, la morte: e così, in *Elegie di Oxòpetra*, grazie all'azione metamorfica

³⁰ «ενσαρκώνουν την γνήσια, την διαχρονική, ελληνικότητα» (Katsafanas: 2003, 87).

della poesia la morte diventa «ο πόντος ο γλαύκος και ατελεύτητος ... ο ήλιος ο χωρίς βασιλέματα» (*L'ultimo sabato*).

Bibliografia

- Ducas (2008), *Historia*. Ovvero *Historia turco-bizantina 1341-1462*, a cura di M. Puglia, Il Cerchio, Rimini.
- Elitis Odisseas (1974), *Ανοιχτά Χαρτιά* [A Carte Scoperte], Ìkaros, Athina.
- Elitis Odisseas (1979²), *Εκλογή 1935-1977* [Selezione 1935-1977], Akmon, Athina.
- Elitis Odisseas (1991), *Τα Ελεγεία της Οξώπετρας* [Le Elegie di Oxòpetra], Ìkaros, Athina.
- Elitis Odisseas (2002), *Ποίηση* [Poesia], Ìkaros, Athina.
- Karandonis Andreas (1979), *Γιά τον Οδυσσέα Ελύτη* [Su Odisseas Elitis], Papadimas, Athina, pp. 224-228.
- Katsafanas Dimitrios G. (2003), «Θάνατος και ανάστασις του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου» του Οδυσσέα Ελύτη, «Η δίψα στο Μυστρά» του Γιάννη Ρίτσου: η τραγική διάσταση των προσώπων [Morte e resurrezione di Costantino Paleologo di Odisseas Elitis, *La sete a Mistràs* di Ghianis Ritsos: la dimensione tragica dei personaggi], in *Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Ρίτσος. Βίοι παράλληλοι, έργα παράλληλα* [Odisseas Elitis, Ghianis Ritsos. Vite parallele, opere parallele], Efthini, Athina, pp. 80-99 (80-88 quelle relative a Elitis).
- Kavafis Konstandinos (2019), *Tutte le poesie*, a cura di P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Nicol Donald M. (1992), *The Immortal Emperor. The Life and Legend of Constantine Palaiologos, Last Emperor of the Romans*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pertusi Agostino, a cura di (1976), *La caduta di Costantinopoli*. I. *Le testimonianze dei contemporanei*; II. *L'eco nel mondo*, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori editore, Milano.

9. *Il verbo oscuro* di Elitis. Poesia della fine o fine della poesia?

Andrea Mecacci

Che cos'è che trasforma la notte in luce?
La poesia.
Godard, *Alphaville*

A volte per comprendere un'opera o un poeta occorre parlare non di quell'opera o di quel poeta, ma di altre opere e di altri poeti. Occorre recuperare una distanza e in questo esercizio immettere l'opera e il poeta indagati all'interno di una cornice più ampia, di uno scenario critico, occorre dar loro un significato, dar loro una storia. Autunno del 1979: Elitis vince il Premio Nobel. Ma in quell'anno fu candidato al premio anche un altro poeta, il romeno Nichita Stănescu. Proprio nel 1979 Stănescu aveva pubblicato una raccolta con un titolo tanto allusivo quanto trasparente: *Le opere imperfette*. In quella raccolta troviamo un verso quasi sospeso, non sappiamo se sia un'invocazione, una speranza da coltivare o una condanna da assumere: «pronunciare il mistero della parola» (Stănescu: 1999, 423).

Probabilmente Stănescu fu candidato al Nobel per la sua raccolta del 1966 *11 Elegie. L'ultima Cena*. In queste elegie il rapporto tra il poeta e il mondo è visto come una malattia, la malattia della separazione tra l'uomo e la realtà, una scissione che il poeta canta fino all'estrema consapevolezza, quasi ripetendo il monito di Platone tralasciatoci da Proclo, *sozein ta phainomena*: «Essere dentro i fenomeni, sempre dentro i fenomeni» (Stănescu: 1987, 113). Salvare i fenomeni, salvaguardare le differenze delle cose, la pluralità delle apparenze, in una parola l'accadere stesso di quel qualcosa che chiamiamo mondo. Venticinque anni dopo, nel 1991, quasi in una innavertita parentela elettiva, Elitis pubblica le sue elegie: *Elegie di Oxòpetra*. Sono quattordici. Tredicesimo, e quindi penultimo componimento, è *Il verbo oscuro*, ancora una volta l'emergere del mistero della pronuncia della parola, della stessa poesia.

In occasione del convegno internazionale tenutosi a Roma nel novembre del 2006, *Elitis in Europa* (Minucci & Bintoudis: 2010), questo

componimento si rivelò il più discusso, il più analizzato. Il suo carattere metapoetico, così evidente ed esplicito, sembra aver bisogno sempre di uno sforzo ulteriore che alla fine si confonde con uno sfondo biografico, altrettanto esplicito: alla fine di una vita cosa c'era altro da dire? Elitis cosa aveva altro da dire e cosa ha voluto dire con questa poesia di fatto conclusiva?

In queste elegie, e nel *Verbo oscuro* in particolare, la poesia di Elitis da poesia dello sguardo diventa poesia del ricordo. È forse l'ultimo grande traguardo della sua opera. La stessa poesia è memoria. In qualche modo *Il verbo oscuro* è la poesia che ricorda se stessa. Non è quindi tanto o non solo un componimento metapoetico, ma un'esperienza mnestica del poetico stesso. La memoria è come una visione che è dentro di noi, la memoria è l'interiorizzare delle esperienze. Il paesaggio greco (il sole, il mare), la grammatica visiva di Elitis, non è più cantato, non è più una visione che incontra paesaggi inespressi e fa accendere quell'alleanza tra sensazione e parola, che per Elitis è il 'poetico' ora, al contrario, è come rivissuta a occhi chiusi. Allo stesso modo in cui ognuno di noi, in brevi attimi di assenza dal mondo, quando ci estraniamo da tutto e da tutti, si sforza di ricordare coloro che non ci sono più, le persone che ci hanno accompagnato a lungo o per poco, i luoghi che abbiamo attraversato, le cose che ci hanno colpito e persino lasciato indifferenti. E a volte in questa ripetizione della vita, che la memoria tratteggia, in questa conta degli addii il fallimento è sempre in agguato, perché non c'è cosa più difficile che trattenere voci e volti che non ci sono più,

Ma sospeso in aria da anni, sono ormai stanco
 E ho bisogno di terra che rimane chiusa e serrata
 Chiavistelli porte orecchie tese campanelli: niente. Ah
 Cose credibili parlatemi! Fanciulle apparse di tanto in tanto
 Dentro il mio petto e voi vecchi casolari
 Fonti dimenticate aperte dentro i giardini addormentati
 Parlatemi! (Elitis: 1997, 59).

La conta degli addii diventa l'incaglio delle parole. Qui emerge il compito del poeta alla ricerca di quel verbo oscuro capace di disincagliare il linguaggio. Elitis si sofferma su due immagini, quasi una sintesi estrema del suo universo visivo, un indizio fin troppo facile che viene offerto al lettore: le fanciulle e poi le evocazioni di paesaggi mediterranei. Che cosa sono queste immagini? Soffermiamoci solo

sulla prima. Possiamo dire che la seconda immagine non è altro che il paesaggio greco, la patria del possibile, l'ordito senza il quale la stessa poesia del poeta non avrebbe luogo e non troverebbe un senso. Sono le radici. Un'allusione all'inequivocabile traccia dell'umano che plasma i profili della natura. È quello scenario che da natura si scopre storia e quindi poesia.

Ma chi sono queste fanciulle che di tanto in tanto sono apparse dentro il petto del poeta? Queste fanciulle sono l'umano nella sua forma più pura, più naturale. È l'umano che è natura. La storia che ridiventa natura si sarebbe tentati di dire. Una purezza che non conosce ancora le incrostazioni della cultura istituzionalizzata, le ipocrisie e i compromessi del mondo adulto. È l'umano che non conosce il «mondo simmetrico», per usare una formula di Hölderlin. Queste ragazze sono la modalità in cui rivive quell'immagine di donna, precisa e inequivocabile, che per Elitis (1995, 96) è l'archetipo del femminile, la ragazza del frammento 30 di Archiloco: «Gioiva di avere un ramoscello di mirto e un bel fiore di rosa» (Archiloco: 1993, 91). Mirto e rosa, le piante sacre ad Afrodite.

Nell'evocare queste ragazze Elitis sta spiegando a suo modo qualcosa di decisivo che ritornerà verso la fine della poesia. Sta spiegando, o forse semplicemente suggerendo, che cos'è il divino, o meglio chi sono gli dei. Chi è Afrodite? È ovviamente ognuna di quelle ragazze che sono andate incontro al poeta. Afrodite nasce ogni volta che una ragazza esce dall'opacità di uno sfondo e tocca il poeta allo stesso modo in cui la dea greca ha preso forma dalla spuma del mare. Afrodite è questa sensazione a tutti noi comune e tuttavia per ognuno di noi diversa: l'amore. Ecco la domanda che si accende nel cuore del vecchio Elitis, una domanda che lui già conosce, che la sua poesia ha già incontrato, ha già registrato, ha già sezionato, una domanda che nel 1972 con *Monogramma* aveva trovato la sua sintesi definitiva, ma che ora diventa di nuovo capitale, nella vecchiaia, nel ricordo. E la domanda è: quanti corpi bisogna attraversare per sapere cos'è un corpo? Quante volte si deve amare per sapere cos'è l'amore? Quante volte l'unicità di un'esperienza si fa plurale – quasi rievocando la convinzione proferita dal suo amico Picasso, «per vedere una cosa occorre vederle tutte» (Picasso: 1998, 92) – e quante volte la molteplicità del mondo si racchiude soltanto in un unico volto, il grande tema, appunto, che fu del *Monogramma*.

E adesso tutti questi corpi, questi sguardi ritornano, ecco la conta degli addii. Ecco il divino, la presenza degli dei che hanno intensificato

la nostra esistenza nei suoi dettagli e nei suoi momenti più acuti. E tutto questo ritorna nel cuore del poeta, un riassunto doloroso certamente di ciò che è stato e che mai più sarà, un coro di ricordi che sembra sussurrare, modulando il quesito che il poeta non può permettersi di rimuovere e di aggirare: alla fine della tua vita potrai dire di averne colto l'essenziale?

Un detto attribuito a Talete afferma che ogni cosa è piena di dei, il poeta è colui che comunica questa pienezza, che ognuno di noi avverte nella sua singolarità irriducibile, ma anche in qualcosa di condiviso e condivisibile, laddove la sensazione nel farsi poesia trova quella parola che pare sempre remota, sfuggente, il verbo oscuro. Lì accade la poesia. Come scrisse nel 1942 Eliot:

Ciò che è durevole non può sostituire il transitorio,
Questo non può accadere. Ma il concetto astratto
Dell'esperienza individuale che al punto della sua
Maggiore intensità diventa universale, ed è
Quanto chiamiamo «poesia», può essere
Affermato in versi (Eliot: 1994, 449).

E passiamo direttamente al momento per noi decisivo del componimento.

Così dunque, quello che chiamavamo «cielo» cielo non è; «amore»
non è; non è «eterno». Non
Ubbidiscono le cose ai loro nomi. Vicino ai luoghi di morte
Si coltivano le dalie. [...] Ah
Mai sospettammo quanto fosse insidiata dagli dei
La terra; quale oro di rosa perenne fosse necessario per controbilanciare
Il vuoto lasciato da noi, tutti ostaggi di una diversa durata
Che l'ombra della mente ci occulta. E sia (Elitis: 1997, 61).

Il linguaggio è un'illusione? È uno dei momenti più inaspettati di tutta l'opera poetica di Elitis. Forse per la prima volta in Elitis vediamo una cesura tra le cose e i loro nomi, tra l'universo delle cose e la loro nominazione. Tra la vita e la poesia. Dove è andata a finire quella analogia delle sensazioni su cui Elitis ha eretto tutta la sua poetica, quella specie di strana alleanza tra le sensazioni che proviamo verso le cose e il modo in cui ridefiniamo nel linguaggio quelle stesse sensazioni? Perché le cose non ubbidiscono ai loro nomi?

Questa domanda ci porta indietro (ancora una volta *Il verbo oscuro* è poesia della memoria, una poesia che ricorda se stessa), indietro fino a Platone, al dialogo dedicato alla natura del linguaggio: il *Cratilo*. In quell'opera la cui conclusione rimane aporetica, aperta, (la domanda iniziale è se tra le cose e i nomi esiste un legame d'essenza) ci investe un interrogativo: con quali parole realmente conosciamo il mondo? E perché con quelle e non con altre? Perché Elitis dice: cielo, amore, eterno e non altre? Vediamo che ormai il nostro procedere nel testo, ed è lo stesso Elitis a farci da guida silenziosa, è fatto solo di domande. Perché più ci inoltriamo nella poesia, in questa poesia, e verrebbe da dire, nella poesia in generale, più conta solo la dimensione dell'interrogazione.

In questa illusione del linguaggio, in cui esperiamo il fallimento dell'esattezza, dell'*orthotes* delle parole, ci ritroviamo ignari del fatto che la terra non è altro che un immenso scenario del divino come suggerisce quello che è con ogni probabilità il cuore di tutto il componimento:

Mai sospettammo quanto fosse insidiata dagli dei
La terra; quale oro di rosa perenne fosse necessario per controbilanciare
Il vuoto lasciato da noi (Elitis: 1997, 61).

La rosa, il fiore sacro ad Afrodite. Di nuovo l'eros come dimensione che ci conduce alla bellezza. E ancora una volta un Platone obliquamente richiamato in causa, il Platone del *Simposio*: solo nell'innamoramento siamo capaci di cogliere la bellezza. Ecco allora che le fanciulle che erano apparse nella memoria non sono altro che l'avvio di qualcos'altro. Si ama perché si ama, facile tautologia dell'umano, ma si ama perché questo è l'unico modo per cogliere quell'enigma che è sempre davanti all'umano, il mistero della bellezza. E l'arte, la poesia è propriamente rendere condivisibile questa esperienza. Il poeta ci sta chiedendo qualcosa di preciso, qualcosa che negli impacci quotidiani quasi si evita, qualcosa che l'opacità della quotidianità (Baudelaire direbbe lo *spleen*) ha indotto a credere sia quasi inutile, superfluo. Il poeta sta chiedendo: quanta bellezza è necessaria per controbilanciare la morte? Non c'è risposta. Perché questa domanda è la poesia stessa: è il verbo oscuro. È una domanda che coinvolge tutti nella propria irriducibile singolarità: «tutti ostaggi di una *diversa* durata» (Elitis: 1997, 61. Il corsivo è mio.).

Il verbo oscuro ci parla quindi di una verità più profonda. La bellezza che cerca di redimersi dal tempo (rosa *perenne*) per rispondere alla

caducità degli uomini. Elitis, in questo verso, sta chiedendo a se stesso e a chi lo ascolta se queste poesie sono ancora per noi necessarie. E se questa necessità non è più sentita stiamo traducendo in pieno un senso profondo della nostra epoca, quella dimensione che Hegel aveva indicato con la nozione di «morte dell'arte», o più precisamente con l'osservazione sul carattere passato dell'arte che «è e rimane per noi un passato» (Hegel: 1997, 16).

In questi due secoli cosa è accaduto? Non resta che allinearci con Hegel e rimanere spettatori dell'inessenzialità del poetico, guardare alla poesia come qualcosa che esiste, ma che in fondo non ci riguarda più. Non si potrebbe affermare, con un facile gioco di specchi, che il silenzio di Rimbaud, altra tappa decisiva del moderno che lo stesso Elitis ha sempre riconosciuto come tale all'interno della propria biografia poetica ed esistenziale, non traduce altro che una sorta di analfabetismo di ritorno che segna la contemporaneità.

Perché Rimbaud ha lasciato la poesia? Una domanda che lo stesso Elitis ha sempre tacitamente evitato. Come si legge in una minuta, acida e allo stesso tempo quasi impotente, de *Une Saison en Enfer*, Rimbaud annota «Adesso odio gli slanci mistici e le bizzarrie di stile. Adesso posso dire che l'arte è una sciocchezza. I nostri grandi poeti... altrettanto facile: l'arte è una sciocchezza» (Rimbaud: 1996, 281). Forse proprio la poesia ha rivelato la sua incapacità a inserirsi in quel processo di mutazione quasi genetico dell'arte che Baudelaire, proprio lui, il primo poeta della modernità, aveva individuato nell'inevitabile contaminazione di arte e capitalismo, nel processo ineluttabile di prostituzione dell'arte: «Che cos'è l'arte? Prostituzione» (Baudelaire: 1982, 45). O forse, ritornando ancora una volta a Hegel, non dobbiamo più domandarci se il problema è la «morte dell'arte» nel suo complesso, ma comprendere che la questione è probabilmente da declinare al singolare, se dobbiamo piuttosto parlare di una sola arte che muore, la poesia.

Ecco allora che ritornano le domande che serpeggiavano in Elitis: la poesia ancora è costitutiva al nostro esistere? Leggiamo ancora poesie, queste poesie perché ci sono necessarie? Ed è qui che Hölderlin ci viene in aiuto. La domanda, immensa, definitiva e allo stesso tempo sempre aperta di Hölderlin, «perché poeti nel tempo della povertà?», la domanda che Elitis citò nel suo discorso a Stoccolma in occasione del Nobel, si muta nell'interrogativo più elementare, più dimesso e

più inquietante: «perché la poesia?». *Il verbo oscuro* è fine della poesia o poesia della fine?

Nonostante alcune vicissitudini biografiche, Elitis non è stato un poeta che ha operato strappi profondi tra la propria opera e la propria vita. C'è stata una fedeltà, si potrebbe sostenere anche una fiducia, verso la poesia (e l'arte nel suo complesso) che altri prima di lui hanno preferito rifiutare. In questo passo non del tutto completato di Elitis si situano i quesiti senza risposta del *Verbo oscuro*. Al contrario di chi lo ha preceduto (Hölderlin, Rimbaud) in Elitis non c'è stato alcun congedo definitivo, nessuna negazione del rapporto tra assoluto e parola. C'è stata semmai, e *Il verbo oscuro* tratta di questo, la sospensione di questa relazione: il dubbio che apre comunque al possibile, non la lucidità definitiva che accetta il nulla. Elitis ha sempre creduto in quella che Yves Bonnefoy, parlando di Goya, ha definito la «committenza suprema»: «Non è il re, né il legislatore o il sacerdote, il cliente da cui Goya si sente sollecitato, ma l'essere umano; e la committenza suprema, quella che sente il dovere di accettare, è quella che permetterebbe all'uomo di accettare il meglio di sé» (Bonnefoy: 2006, 67).

Elitis ha sempre mantenuto salda l'idea dell'impossibilità del venir meno di questa committenza. Ed è in questo credo indefesso che anche alla fine del proprio percorso poetico, Elitis può ancora rimanere fedele ai principi che hanno dato il via alla sua poesia tanto che possiamo leggere ancora una volta la sua poetica con le parole di un breve scritto di Eluard del 1936, *Physique de la Poesie*, in cui il poeta francese affermava che «le poesie hanno sempre grandi margini bianchi, grandi margini di silenzio» (Eluard: 1990, 418). Questo doppio confine della pagina scritta non è altro che la vita, il prima e il dopo di ogni poesia, scritta e letta. Forse è questo il luogo dove le cose si rifiutano di obbedire ai loro nomi e in cui, tuttavia, è richiesta ancora la loro alleanza.

Il mondo, la scuola, l'università abitano, e a volte gli stessi poeti sono indotti a farlo in un'evidente esercizio di autoinganno, a pensare che la poesia è qualcosa che esiste sempre. Quasi fosse una cornice rassicurante, un quadro appeso in un museo. Ma non è vero. Nulla garantisce l'esistenza del poetico: si danno epoche, mondi, culture, nei quali la poesia è assente. La poesia è un'eventualità. Può anche non esserci. Ed è in questa consapevolezza che nasce la poesia moderna, almeno da Hölderlin in poi. La contemporaneità è un tempo miope. Hölderlin l'ha definita, quando era ancora nel suo momento iniziale, il tempo di povertà, gli dei sono fuggiti. Ma la poesia anche nella sua difficoltà

storica di esistere ci consegna una verità profonda: la poesia è sempre qualcosa di penultimo, che lascia le cose ultime, quelle definitive tacite, non dette. E in questa rinuncia rivela la sua essenza proprio davanti alla morte: «perché la poesia comincia là dove la Morte non ha l'ultima parola» (Elitis: 1995, 37). Ma si potrebbe facilmente aggiungere che la poesia termina proprio laddove è la morte a prendere il sopravvento, laddove non ci sono più parole. Per questo motivo *Il verbo oscuro* è la penultima poesia delle *Elegie*. Ed è per questo che si è un po' a disagio nel ripetere quella parola inventata da Elitis, ormai feticcio della filologia più ardita nella sua ermeneutica senza fine, per nominare il «verbo oscuro», quella parola sua ora e per sempre, quella parola che è come una zattera e una zattera è ciò che ti salva, ma anche il simbolo di tutto ciò che ti è stato portato via: *καταρκυθιμέω*.

Bibliografia

- Archiloco (1993), *Frammenti*, introd. di B. Gentili, trad. it. di N. Russello, Rizzoli, Milano.
- Baudelaire Charles (1982), *Diari intimi*, trad. it. di L. Zatto, Mondadori, Milano.
- Bonnefoy Yves (2006), *Goya, le pitture nere*, trad. it. di A. Piovanello, Donzelli, Roma.
- Eliot Thomas S. (1994), *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano.
- Elitis Odisseas (1995), *Il metodo del dunque e altri saggi sul lavoro del poeta*, a cura di P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Elitis Odisseas (1997), *Elegie*, a cura di P.M. Minucci, Crocetti, Milano.
- Eluard Paul (1990), *Poesie*, a cura di F. Fortini, Einaudi, Torino.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1997), *Estetica*, introd. di S. Givone, trad. di N. Merker, Einaudi, Torino.
- Minucci Paola Maria & Christos Bintoudis, a cura di (2010), *Odisseas Elitis. Un europeo per metà*, Donzelli, Roma.
- Picasso Pablo (1998), *Scritti*, a cura di M. De Micheli, SE, Milano.
- Rimbaud Arthur (1996), *Opere*, introd. di Y. Bonnefoy, trad. it. di D. Grange Fiori, Mondadori, Milano.
- Stănescu Nichita (1987), *Undici elegie (L'ultima cena)*, a cura di M. Mincu, Scheiwiller, Milano.
- Stănescu Nichita (1999), *La guerra delle parole*, a cura di F. Del Fabbro, Le Lettere, Firenze.

10. Poesia (greca) contro la globalatinizzazione: Elitis e l'appropriazione della Grecia di Heidegger

Álvaro García Marín

Nella sua *Nota inedita sul Dignum Est*, pubblicata nel 1995 da Ghiòrgos Kechaghioglu senza il permesso del poeta, Elitis inizia ponendo alcune «domande relative e non correlate al *Dignum est*»¹ (Kechaghioglu: 1995, 33), la prima delle quali sembra proporre qualcosa di più di un semplice programma poetico. Dice:

È la Grecia semplicemente un'unità razziale destinata a svanire una volta nella fusione delle altre unità correlate? È portatrice dei valori che ci sono stati insegnati nelle Scuole e di cui l'Occidente si è appropriato (senza possedere analoghi organi sensoriali)? O è forse, al di là di tutto questo, una sensazione specifica e unica, viva e sempre presente, un modo di concepire la vita e di esprimerla, che non assomiglia a nessun altro e che, da questo punto di vista, potrebbe avere una nuova e cruciale importanza nella tendenza dell'umanità contemporanea a costituirsi come organizzazione globale?².

Successivamente, Elitis parla della necessità di superare il localismo nell'affrontare questo compito, di riconsiderare le funzioni e le componenti dell'ellenismo da un punto di vista non storiografico, e di trasferire l'*espressività* greca dal campo dell'estetica al campo dell'etica, che

¹ «Μερικά ερωτήματα σχετικά και άσχετα με το *Άξιον Εστί*». Siccome questo testo non è stato ancora pubblicato in italiano, tutte le traduzioni sono mie.

² «Η Ελλάδα, είναι μονάχα μια μονάδα φυλετική προορισμένη να σβήσει κάποτε μέσα στη συγχώνευση των άλλων συγγενών μονάδων, είναι ο φορέας των αξιών που διδαχθήκαμε στα Σχολεία και που οικειοποιήθηκε η Δύση (χωρίς να διαθέτει τα ανάλογα αισθητήρια) ή μήπως είναι, πέρ' απ' αυτά, μια ειδική και μοναδική αίσθηση, ζωντανή και πάντοτε παρούσα, ένας τρόπος να αντιλαμβάνεσαι τη ζωή και να την εκφράζεις, που δε μοιάζει με κανέναν άλλον και που μπορεί, απ' αυτή την άποψη, να έχει μια καινούρια καιρία σημασία μέσα στην τάση της σημερινής ανθρωπότητας να συγκροτηθεί σε μίαν οικουμενικήν οργάνωση» (Kechaghioglu: 1995, 33).

in Elitis significa anche, a mio avviso, politica. Questo trasferimento costituirebbe una sorta di 'nuovo inizio' al di là della tradizione ontoteologica dell'Occidente, rappresentata dalle religioni ormai assenti nei nostri tempi, e getterebbe le basi per una *metafisica naturale*, o meglio una *metafisica fisica*, «capace di tirarci fuori dalla presente impasse»³.

Tre idee rintracciabili nel testo ci fanno pensare immediatamente alle teorie di Heidegger, o anche di Hölderlin, sulla grecità:

1) la Grecia intesa come l'opposto della sua ricezione occidentale, e pertanto della modernità occidentale tecnoscientifica e capitalista che si cristallizza in un'incipiente globalizzazione;

2) la Grecia come qualcosa di più, o qualcosa di meno, di un'entità storiografica e geograficamente localizzata;

3) e, infine, la Grecia come la possibilità di un 'nuovo inizio' per l'umanità, e quindi di una riformulazione del concetto stesso di storia.

Naturalmente, non sto suggerendo qui che questi concetti siano stati formulati in questo modo preciso da Heidegger. Voglio piuttosto evidenziare che Heidegger e la tradizione tedesca di pensiero eterodosso sulla Grecia sono latenti nel testo e nell'intera opera di Elitis in un modo che dovremmo cercare di chiarire. O, almeno, che il pensiero heideggeriano, specialmente in quello che riguarda la Grecia e i greci, può farci leggere la poesia di Elitis da un punto di vista non pensato finora. In questo articolo cercherò di delineare brevemente, sulla base del frammento iniziale della *Nota* – che può essere inteso allo stesso tempo come una poetica, un'etica e una politica –, perché e come la Grecia di Heidegger è *attiva* qui. A questo riguardo, la posizione marginale del testo di cui stiamo parlando – tardivamente pubblicato senza che il poeta potesse controllare la sua forma definitiva, e poco studiato dai critici – può proprio aiutarci a portare alla luce il non detto nella sua poesia ufficiale e dalla sua immagine pubblica.

Prima di tutto, però, voglio chiarire che non sto proponendo la teoria di un'influenza diretta di Heidegger su Elitis. Non possiamo essere sicuri di quanto Elitis conoscesse il lavoro di Heidegger. Da una citazione nel suo saggio *Il metodo del dunque* (Elitis: 1995, 49-50) possiamo dedurre che aveva letto almeno uno dei suoi testi su Hölderlin e la poesia. Nessun'altra evidenza diretta ci permette di affermare che Heidegger fosse una fonte dell'opera o della poetica di Elitis. Hölderlin, al contrario, è un riferimento esplicito e costante nella poesia di Elitis, ed

³ «ικανής να μας βγάλει από το σημερινό αδιέξοδο» (Kechaghioglu: 1995, 34).

è forse attraverso di lui che si possono trovare le ragioni di un'ulteriore confluenza con Heidegger. In ogni caso, non intendo semplicemente elencare un catalogo di punti di contatto tra i due autori da una prospettiva empirista. Voglio invece concentrarmi sulle strategie di quella che considero un'appropriazione, conscia o inconscia, di modelli di pensiero europei fatta per ripensare la grecità nel presente da un punto di vista apparentemente più autoctono.

La prima domanda della *Nota inedita sul Dignum Est* sembra apertamente esporre un'idea che in qualche misura costituisce l'asse del *Parmenide* di Heidegger: la Grecia non è la culla dell'Occidente, ma il suo Altro. Ancor di più: la vera Grecia è stata distorta e appropriata dall'Occidente nel processo di costruzione della modernità. La modernità è, quindi, il contrario della grecità, poiché la grecità che la sottende e la legittima è essenzialmente falsa e alienata: è piuttosto una falsa rappresentazione latina della grecità primordiale. Come Heidegger, Elitis crede che la distorsione della vera grecità abbia una data precisa e avvenga nel contesto latino. Ma mentre il filosofo tedesco l'attribuisce alla primitiva romanizzazione della cultura greca antica, quando il pensiero ellenico dialogico e originante è stato sostituito dalla sua rappresentazione romana, pragmatica e teleologica, Elitis crede che risalga al Rinascimento italiano e abbia una dimensione prevalentemente estetica. Come risultato di questa interpretazione sbagliata, non solo la Grecia ha perso il suo «vero volto», la cui riscoperta Elitis pone alla base del suo programma poetico, ma anche l'Occidente stesso è stato in ultima analisi trascinato in un'era tecnoscientifica e imperialista responsabile della nostra «presente impasse». Entrambi i fenomeni sono indissociabili. Le caratteristiche principali della modernità: il trionfo della tecnologia, l'espansione del mercantilismo capitalista, la generalizzazione di uno specifico concetto di storia, o un modo concreto di esercitare il potere, sono quindi, sia per Heidegger sia per Elitis, storicamente originate nel ritirarsi della grecità *iniziale* e nel suo essere sostituita dalle sue immagini latine, cioè in quello che Heidegger ha denominato la nascita dell'epoca della metafisica.

L'ultima fase di questa epoca della metafisica è apparentemente la globalizzazione. Sotto il nome di cosmopolitismo, Heidegger parla di essa come un destino metafisico piuttosto che politico che espande la supremazia della tecnologia e condanna l'umanità all'esilio imponendo in tutto il mondo le conseguenze di una comprensione latina della relazione dell'uomo con gli enti. Da questo punto di vista, la globaliz-

zazione è fondamentalmente una *globalatinizzazione*, come ha affermato Jacques Derrida (1995): l'alleanza tra un'etica e una politica eurocentriche, e quindi originariamente romano-cristiane, e il capitalismo teletecnoscientifico. Elitis sembra condividere questa visione quando accenna alla «tendenza dell'umanità contemporanea a costituirsi come organizzazione globale»⁴. Il poeta concepisce questo fenomeno incipiente come una minaccia per la «vera grecità» rimanente (cioè, la Grecia contemporanea), che rischia di «svanire nella fusione» degli altri stati e popoli, ma anche come un'opportunità: riscoprire e riportare alla luce l'autentica grecità originale implica la possibilità di automaticamente contrastare le forze della modernità e la sua ottica latina, e pertanto di ripensare in una dimensione universale il concetto stesso di storia e di civiltà umana sotto l'egida di una nuova epocalità ellenica. Questo è ciò che rende urgente per i greci la riscoperta del «vero volto» del loro paese al di sotto della «verità surgelata» che gli è stata trasmessa dagli europei, come dichiara Elitis in *Prima di tutto la poesia* (Elitis: 1995, 16). Una crisi storica, o forse la crisi della storia stessa come concetto metafisico, può essere superata attraverso la semplice riscoperta e riformulazione di ciò che la Grecia è sempre stata veramente. Il *nuovo inizio* oltre l'epoca della metafisica postulata da Heidegger è invocato qui ancora una volta sulla base di una ripresa e ri-generalizzazione delle forze profonde presenti nella grecità iniziale. Questa è forse la ragione per cui Elitis propone nel suo testo di adottare la *globellenizzazione* come possibilità di introdurre una «metafisica naturale/fisica capace di tirarci fuori dalla presente impasse»⁵.

«Ormai solo un dio ci può salvare», ha detto Heidegger in una delle sue ultime interviste (Heidegger: 1987). Oserei dire che Elitis ha concepito una globalizzazione guidata dalla Grecia come l'unica via di salvezza che resta per l'Occidente. Perché la sua richiesta di una *globellenizzazione* contro l'attuale *globalatinizzazione* va ben oltre, a mio avviso, la semplice proposta di un'alternanza o una diversificazione nella guida della modernità. Né si tratta semplicemente di una rivalutazione della Grecia come elemento orientale contro la sua consueta genealogia occidentale, come è stato tante volte affermato. La conversione globale

⁴ «[η] τάση της σημερινής ανθρωπότητας να συγκροτηθεί σε μίαν οικουμενικήν οργάνωση» (Kechaghioglu: 1995, 33).

⁵ «μιας Φυσικής Μεταφυσικής, ικανής να μας βγάλει από το σημερινό αδιέξοδο» (Kechaghioglu: 1995, 34).

a un modo greco di pensare riguarda invece le basi stesse della modernità, che la detta conversione intende sovvertire e sostituire. Da questo punto di vista, la Grecia non è per Elitis uno stato orientale e sottosviluppato escluso dalla modernità e perciò ad essa opposto: è piuttosto l'Altro dell'organizzazione filosofica che sottende la modernità, e quindi della differenza stessa tra Oriente e Occidente. Questo si rivela chiaramente nel fatto che, secondo la *Nota*, la Grecia è appena una sensazione, un'«αίσθηση». Ciò non significa, come molti critici hanno sostenuto, che Elitis semplicemente *estetizza* la Grecia ipostatizzandola in un concetto eterno e immutabile. È vero che questa «αίσθηση» si trova alla base di una «αισθητική», un'estetica o un'espressività, come viene affermato nella domanda cinque, ma qui l'estetica ha un senso non convenzionale. In quanto sensazione o modo di percezione, la Grecia non è un'idea ipostatizzata e a-storica, ma tutto il contrario: non un oggetto o un contenuto, ma quello che Heidegger denominerebbe un *metodo*, cioè un processo in perpetuo divenire. È anche un'epocalità diversa ma contemporanea rispetto alla metafisica occidentale, per quanto paradossale possa sembrare: contro la «νόηση», la concezione razionale *a posteriori* privilegiata dalla modernità, che definisce gli enti una volta per tutte come oggetti comprensibili e catalogabili dalla scienza, l'«αίσθηση» rappresenta la continua e ripetibile possibilità di costruirli e ricostruirli al di fuori di qualsiasi teoria preesistente. Non è solo qualcosa di più o di meno di un oggetto, ma la resistenza stessa a qualsiasi oggettualità, e quindi alla chiusura dell'epistemologia moderna fondata sulla metafisica. Per questo motivo, la Grecia non può essere contenuta in alcuna scienza particolare come la storiografia, la geografia o la politica in quanto elemento catalogabile su una serie di unità differenziali.

La prima frase del frammento è chiara: la Grecia non è «un'unità razziale destinata a svanire nella fusione di altre unità correlate»⁶ (Kechaghioğlu: 1995, 33). Lungo tutto il suo lavoro, Elitis concepisce il suo paese non come un contenuto storico, politico o estetico attribuibile a uno degli opposti della coppia Oriente-Occidente, ma come la differenza stessa che rende possibile questa opposizione. Come Hölderlin aveva già detto, la Grecia è congiuntamente l'articolazione e la disarticolazione di questa differenza, allo stesso tempo l'altro dell'Est e

⁶ «μια μονάδα φυλετική προορισμένη να σβήσει κάποτε μέσα στη συγχώνευση των άλλων συγγενών μονάδων».

dell'Ovest, della barbarie dell'Asia e dell'estrema razionalità di Roma. È l'irriducibilità a qualsiasi significato definito, un processo infinito di costruzione di significato che perirebbe nell'arrivare a una decisione.

Questo è il rischio espresso nella seconda domanda, dove Elitis chiede alla poesia di trascendere il deterioramento sofferto da questo tema da una prospettiva storica e nazionale e di superare i pericoli di un trattamento localistico ristabilendo l'«αίσθηση». Si può facilmente dedurre che la Grecia come «αίσθηση» è pertanto una forza non spaziale e non storica che appunto per questa ragione è capace di operare in un contesto globale e di superare la storia concepita nel senso heideggeriano come storiografia. Ma, per svolgere questo compito, deve essere costruito poeticamente e non oggettualmente. Se la Grecia è la chiave per raggiungere l'abitare poetico dell'uomo sulla Terra, in altre parole la salvezza che chiedeva Heidegger, è prima di tutto a causa della finitezza imposta dal metodo dell'«αίσθηση», dall'«αισθητική», sugli ambiti di tempo e spazio.

Da una parte, la non-spazialità della Grecia la rende irriducibile all'organizzazione e l'esaurimento moderno dello spazio nella cartografia: come un punto di fuga mobile che si ricostruisce su tutte le mappe, la grecità è un limite perpetuo che impedisce alla globalità di essere concepita come un catalogo infinito di unità descrivibili. Per quanto riguarda il tempo, l'«αίσθηση» impedisce alla Grecia di essere sia un'unità storica nel senso comune, sia un concetto a-storico e immutabile. In quanto *metodo*, risponde piuttosto alla *Geschichte* che alla *Historie* heideggeriana: non è una serie di fatti stabiliti *a posteriori* dalla «νόησις», ma una temporalità che si svela in un processo autoprodotta e quindi si trova in grado di riavviarsi eternamente. Infatti, nell'opera di Elitis un'intera poetica di ciò che lui chiama «il momento preciso» (in contrapposizione al tempo lineare) è inseparabilmente legata all'«αίσθηση» sotto la forma di una temporalità non quantificabile scatenata dalla sensazione. Forzando un po' l'argomento, nella logica della sensazione elitiana potremmo anche vedere alcune somiglianze con le nozioni heideggeriane di *a-letheia* ed *Ereignis*. Decostruendo i concetti moderni di soggetto e oggetto, l'«αίσθηση» non è solo il processo mediante il quale un individuo percepisce un elemento esterno e lo assimila attraverso la ragione: è invece un meccanismo complesso in cui le cose e le persone si incontrano, simultaneamente trascendendo e costruendo la propria identità in un contatto inconciliabile dove non può aspettarsi un'assimilazione totale di un elemento in un altro. La

sensazione, o la Grecia, funziona allora come la differenza stessa, la *Lichtung* su cui gli enti vengono alla luce e gli umani diventano umani. Secondo Heidegger, è proprio la trasformazione della verità dall'*a-letheia* greca non soggettiva, la *disvelatezza* degli enti che conserva la differenza, nella *veritas* latina, concepita come *adeguatezza* e quindi come un'operazione interna al soggetto e focalizzata sull'identità, ciò che definisce il momento fondatore della metafisica occidentale (Heidegger: 1999, *passim*). Dunque, la ripresa della greicità come «*αίσθησις*» ribalterebbe gli effetti della *veritas* imperiale in Occidente, specialmente nei campi dell'epistemologia, della politica, dell'etica, dell'economia o persino dell'estetica, i quali sarebbero tutti incomprensibili senza di essa. Violenza, tecnologia, oppressione, utilitarismo, teleologia, di solito criticati da Elitis come un insieme determinato dalla *globalatinizzazione* o dal capitalismo strumentale, cioè dal ritiro dei valori ancora conservati nella vera Grecia, rappresentano la crisi terminale della storia o, meglio, l'attuale concetto di storia come crisi. Senza un nuovo inizio, l'umanità non può avere un destino. La fine della storia concepita in modo metafisico è percepita sia da Heidegger che da Elitis come un non-essere-a-casa, come una *cata-strofe* che richiede l'attivazione di una *metafisica fisica* basata sulla *physis* come processo e non come oggetto manipolabile, sull'essere particolare che si svela producendo la propria temporalità e creando un mondo intorno a sé. A mio avviso, tutta la poesia di Elitis, soprattutto dopo il *Dignum Est*, è dominata da questo sforzo di costruire un'immagine della Grecia come alternativa alla *globalatinizzazione*, alla metafisica e alla storia. Una *globellenizzazione* basata sulla greicità come *metodo* di «*αίσθησις*» è l'unica possibilità per salvare il mondo dalla sua «presente impasse» e per fondare una civiltà edificata non sul potere e sull'economia, ma sull'esistenza e la *poiesis*.

Ma il riconoscimento delle idee heideggeriane sulla Grecia presenti nella poesia di Elitis pone alcune domande più importanti della loro semplice influenza. Prima di tutto, una questione semantica che ho evitato deliberatamente fino ad ora: Cosa significa qui «Grecia» o «greicità»? Alludono Elitis e Heidegger alla stessa realtà con la parola «Grecia»? Ovviamente no. Mentre per Heidegger il termine indica sempre la Grecia antica come un'epocalità del pensiero ormai assente dall'orizzonte della civiltà umana, per Elitis si riferisce alla Grecia moderna e all'ellenismo diacronico ancora presente ai margini dell'Europa. Il poeta ignora il divario tra tempi classici e moderni che si trova alla base dell'immagine heideggeriana della greicità come possibilità di rigene-

rare la crisi storica dell'Europa. Per Heidegger, i greci sono lo specchio in cui gli occidentali possono pensare o ripensare chi sono e chi sono diventati, ma non potrebbero essere mai concepiti come un popolo ancora vivo. Infatti, Heidegger crede che l'autentica greicità possa essere trovata (ma non recuperata intatta dopo questa differenza storica) solo con un'indagine archeologica sul pensiero latino-occidentale. Secondo Elitis, al contrario, la greicità non è mai stata lì, ma altrove, in attesa di una seconda opportunità. Gli occidentali non possiedono nemmeno l'organo sensoriale appropriato per praticare l'«αίσθηση» greca, che devono imparare o importare dai veri greci, siano essi del passato o del presente. In questa differenza storica non c'è nessuna diversità sostanziale. La greicità come epocalità alternativa a quella europea è paradossalmente non successiva, ma contemporanea ad essa. Parallelamente alla metafisica occidentale, i greci hanno sempre preservato la vera greicità nei territori che hanno abitato, anche sotto il dominio turco. Pertanto, nel presente le forze per redimere l'umanità da una civiltà tecnoscientifica e utilitaristica non costituiscono un'astrazione filosofica universale, ma una serie di valori ancora vivi nella Grecia moderna.

Eppure non esattamente nello Stato greco ufficiale come è stato creato nell'Ottocento seguendo i modelli europei del classicismo *latino*. Secondo Elitis, questa configurazione dev'essere superata al fine di conferire alla greicità il suo autentico senso e l'importanza come guida di una globalizzazione umana e post-istorica. La vera greicità intesa come «αίσθηση» opposta all'influenza riduttiva del pensiero illuminista deve essere cercata tra il popolo greco, in tutte le dimensioni popolari della cultura greca contemporanea, dall'estetica di Teofilo al linguaggio demotico o alla giustizia innata degli umili abitanti dell'Egeo. La concezione heideggeriana della greicità è quindi, secondo Elitis, la più autoctona. In un gesto tipicamente postcoloniale, la sua strategia per liberare la Grecia dalla sua appropriazione occidentale implica quindi una nuova appropriazione: l'appropriazione da parte dei greci moderni di una teoria europea sulla Grecia antica. Così, mediante immagini heideggeriane, Elitis sovverte alcuni dei principi del nazionalismo greco convenzionale. Non lo fa però con lo scopo di eliminarlo, ma di sostituirlo con un'altra versione più appropriata ai nuovi tempi demoticisti e agli obiettivi di una nuova generazione di scrittori che cerca di spostare le discussioni sull'essenza della patria dalla politica all'estetica, occultando la recente genealogia dello stato greco e accettando acriticamente la sua esistenza soprastorica. Nondimeno, Elitis

sembra andare oltre e trasformare le richieste di Theotokàs e altri colleghi coetanei, che domandano alla Grecia di contribuire alla civiltà occidentale per la prima volta ai tempi moderni con una cultura autonoma, in un reclamo più specifico alla grecità attuale: deve guidare l'incipiente globalizzazione in un modo spirituale, estetico e morale piuttosto che politico o economico.

A mio parere, questo costituisce un nuovo tentativo, non meno nazionalistico del precedente, di sublimare le condizioni sociali, economiche e politiche di un piccolo stato ai margini dell'Europa e di conferirgli un privilegio culturale paragonabile a quello del suo antenato prestigioso e opprimente, la Grecia antica.

Bibliografia

- Derrida Jacques (1995), *Fede e Sapere. Le due fonti della «religione» ai limiti della semplice ragione*, trad. it. A. Arbo, in Jaques Derrida & Gianni Vattimo (a cura di), *La religione. Annuario filosofico europeo*, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-73.
- Elitis Odisseas (1995), *Il metodo del dunque e altri saggi sul lavoro del poeta*, trad. it. P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Heidegger Martin (1987), *Ormai solo un dio ci può salvare. Intervista con lo «Spiegel»*, a cura di A. Marini, Guanda, Parma.
- Heidegger Martin (1999), *Parmenide*, trad. it. G. Gurisatti, Adelphi, Milano.
- Kechaghioglu Georgios (1995), *Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για Το Άξιον Εστί* [Una nota inedita di Elitis sul *Dignum Est*], "Πύσι", 5, pp. 27-65.

11. L'innocenza oltre la memoria: la sfida lessicale e poetica di Odisseas Elitis

Enrico Cerroni

Ma immaginiamoci un'aia d'altri tempi che può anche
trovarsi in un palazzo dove giocano bambini e chi perde

Deve secondo le regole dire agli altri e dare una verità

Finché tutti alla fine si trovano a stringere in mano un piccolo

Dono poesia d'argento (Elitis: 2011, 131)¹.

A una lettura meditata non sfugge che ogni poetica dell'innocenza trova una definizione perlopiù in rapporto alla memoria, che del tempo è la declinazione individuale e soggettiva. Nella vita terrena si può essere innocenti solo rispetto al passato trascorso: innocenza assiomatica è quella di Dio o del primo uomo creato, ma la dottrina del peccato originale nel pensiero ebraico e cristiano e il mito dell'età dell'oro con la conseguente degenerazione dell'umanità non sono che la prova dell'impossibilità di una innocenza duratura, calata nel fluire della storia.

Innocenza e memoria dovrebbero, dunque, porsi in antitesi: la memoria, «segno del tempo che uccide l'innocenza» (Dolfi: 1995, 185), in quanto anticamera della storia, ricorda all'uomo le colpe pregresse, le macchie dell'anima e della civiltà. In quanto tale, ci fa scoprire tutti in un certo senso colpevoli, responsabili di scelte giuste, ma il più delle volte sbagliate, secondo la visione già illuministica del passato come un pelago di errori.

Una tale impostazione, tuttavia, pertiene più allo storico che al poeta, almeno non al poeta lirico spiritualmente ispirato quale fu in Italia Ungaretti o in Grecia Elitis². Nel 1926 il primo fu autore di tre

¹ Con questi versi, tratti dall'*Albero di luce e la quattordicesima bellezza*, mi fa piacere dedicare il presente studio a Paola Maria Minucci, alla quale mi lega un rapporto di discepolato, di neogreco e di poesia, che ebbe inizio quasi per caso, dopo un incontro avvenuto nel corridoio del primo piano della Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza nell'ottobre del 2005, al mio primo anno di iscrizione al corso di lettere classiche. Le lezioni di quell'anno su Elitis mi avrebbero aperto un mondo nuovo, che da allora non ha smesso di rappresentare per me un punto di riferimento letterario ed esistenziale. Questo articolo nasce da una mia rilettura dell'articolo di Paola Maria Minucci «*Innocenza e memoria*»: *ponte ideale tra Ungaretti e Elitis* (1988), a distanza di più di un decennio da quando lo studiai per il primo esame di letteratura neogreca.

² Elitis aveva conosciuto la poesia ungarettiana grazie alla frequentazione di Ghiorgos

articoli sull'argomento, di cui uno in francese³. Nell'ultimo in ordine cronologico, apparso il primo novembre sulla rivista "La nouvelle revue française", il poeta dichiarava convintamente: «Les personnages de notre drame, les artistes du premier quart du vingtième siècle, sont la mémoire et l'innocence» (Ungaretti: 1974, 137).

La concezione ungarettiana dell'innocenza, in realtà, fu soggetta a una lunga evoluzione, leggibile diacronicamente in funzione del suo sentimento del tempo. Nel *Discorsetto su Blake* Ungaretti riconosceva che «a furia di memoria si torna, o ci si può illudere di tornare, innocenti» (Ungaretti: 1974, 597), il che può giustamente sembrare un paradosso, ma non lo è. La riscoperta dell'innocenza, a suo avviso, è resa possibile dall'oblio, «dono di memoria» (Ungaretti: 1974, 597).

In un modo non troppo diverso, il percorso di purificazione interiore previsto da Elitis, che di Ungaretti fu lettore e traduttore, già in una delle più antiche poesie della raccolta *Orientamenti, Ωρίων* [Orione], sembra annullare la crudeltà della memoria: «Quasi fosse cessata la crudeltà della memoria» (Elitis: 2011, 21)⁴.

Se Ungaretti andava ricercando «un paese innocente» nella poesia *Girovago*, scritta in un anno denso di eventi come il 1918 (Ungaretti: 2016, 123), Elitis nell'intervista al giornalista Ivar Ivask non era meno chiaro nel considerare «la poesia una sorgente di innocenza piena di forze rivoluzionarie»⁵.

L'antinomia memoria-innocenza, dunque, è superata da Elitis e Ungaretti in nome di una lettura poetica e non filologica del passato, riscoperto come memoria della coscienza, abisso dell'anima. Come scrive Mario Diacono, la memoria ungarettiana «ha per aspirazione e per

Sarandaris (Elitis: 1982, 286-287). I due si conobbero poi personalmente nel 1948 a Ginevra (Petrucciani: 1984, 452) e a Ungaretti Elitis avrebbe dedicato una «breve, ma illuminata prosa» (Minucci: 1988, 305) in *Ανοιχτά Χαρτιά*, in italiano *Carte scoperte*. Sulla fortuna di Ungaretti in Grecia, vd. Pontani: 1972.

³ Un confronto tra i tre testi, in rapporto alla produzione ungarettiana degli anni venti e trenta, si trova in Migliorati: 2010, 13-29.

⁴ Come ha rilevato Paola Minucci, è molto interessante l'accostamento dei due concetti di innocenza e memoria che si palesa nei versi immediatamente successivi. «Si va oltre la memoria per giungere alla conquista di un nuovo sogno che è un sogno di innocenza: «Καθαρό πάλλεται / Το καινούριο μας όνειρο / όπου γαλήνη γίνεται ο αθώς ουρανός» [Puro palpita / il nostro nuovo sogno [...] Là dove Quietè diviene il cielo innocente] (Minucci: 1988, 308).

⁵ Il testo dell'intervista, dal titolo *Αναλογίες φωτός* [Analogie della luce] si può leggere in Elitis: 1979, 202-203.

missione di superare e abolire il passato, e di restaurare e di risollevarla la realtà nella sua integrità e unità originaria» (Diacono: 1974, LXIII)⁶.

Il tempo di Elitis, infatti, è un tempo in metamorfosi, che travalica i confini tra le diverse età dell'uomo e confonde il piano dei sensi con quello dello spirito, il passato con il presente: «la memoria stessa divenuta presente» (Elitis: 2011, 65), si legge nel *Dignum est*. Tale prospettiva apre la strada a una diversa valutazione della memoria: la sola storia possibile, per Elitis, è la storia dell'anima, in quanto unico territorio in grado di garantire il ritorno a una condizione di purezza adamitica e di armonia con il mondo.

L'innocenza del poeta greco, dunque, non è antitetica, ma consequenziale alla memoria: ne è il traguardo, raggiunto da chi ha indagato il passato per purificarlo, cioè per dimenticarlo. A questo proposito, è vero che dei due termini contrapposti di questa polarità, innocenza e memoria, probabilmente Elitis privilegiasse l'innocenza (Petrucciari: 1984, 455).

Vengo così al termine che vorrei delucidare in questo articolo, senza alcuna pretesa di esaustività, ma con l'intenzione di tracciare i contorni di un argomento di per sé difficile da definire come l'innocenza. A tal fine ho bisogno di riportare una prosa di Elitis tratta dal *Piccolo marinaio*, che sembra spingerci verso una interpretazione a-morale (nel senso di superiore alle norme della morale tradizionale), dell'innocenza:

Voglio essere sincero come la camicia bianca che porto, e retto, parallelo alle linee che hanno i casolari e le colombaie, che non sono affatto diritti e forse per questo stanno tanto sicuri sul palmo di Dio.

[...] Posso anzi portare come testimoni un mucchio di cose insignificanti: ciottoli segnati dalle tempeste, ruscelli con qualcosa di consolante nel loro rotolio, erbe profumate, segugi della nostra santità. Un'intera letteratura, gli antichi greci e latini, i successivi cronisti e innografi; un'arte, Polignoto, Panselinos: si trovano tutti traslitterati e stenografati là dentro dal levigato, verdeggiante, dal pungente ed estatico, il cui unico, legittimo e autentico riferimento è insito nell'anima dell'uomo. Quest'anima la chiamo innocenza. E questa chimera, mio diritto (Elitis: 2011, 257-259).

⁶ Resta poi, ineliminabile, l'accezione della memoria cara a un letterato, per la quale da un lato è intesa «come bagaglio di valori civili, la cui dimenticanza fa regredire l'uomo ad uno stadio semibestiale; dall'altro lato essa è intesa come lascito di forme e modi dell'arte dei grandi autori che ci hanno preceduto» (Migliorati: 2010, 26).

Siamo lontani, in effetti, da un testo come *Caino* di Ungaretti, appartenente a *Sentimento del tempo*, raccolta che scaturiva da una meditazione tipica di quella costellazione dei poeti e dei filosofi della cosiddetta «ragion poetica della memoria», da Virgilio a Bergson (Petrucciani: 1984, 452). Nei versi finali il poeta italiano cantava la contraddizione tra la vitalità propria del nostro essere terrestri e la ricerca dell'innocenza.

Figlia indiscreta della noia,
 Memoria, memoria incessante,
 Le nuvole della tua polvere,
 Non c'è vento che se le porti via?

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
 Vedrei la primavera eterna

E, finalmente nuova,
 O memoria, saresti onesta (Ungaretti: 2016, 212-213).

La memoria era definita, come pochi sono riusciti a fare, «figlia indiscreta della noia», e se la noia in fin dei conti è una colpa, e non solo la grandezza del nostro essere uomini, evidentemente tale visione della memoria era gravida di negatività, causa di *nuvole* e di *polvere*. Solo il vento, attore metafisico in tanta poesia del Novecento, potrebbe spazzarle e restituire innocenza agli occhi del poeta e onestà alla memoria stessa. È significativo che gli occhi tornerebbero innocenti, ma la memoria dovrebbe accontentarsi dell'acquisizione di un nuovo attributo, che sembra toccare corde sabiane: l'onestà. Perché non l'innocenza? Perché per Ungaretti la memoria per definizione non può essere innocente, se non vuole mancare al suo ruolo scomodo di monitrice e tormentatrice, delle Erinni che nell'antico teatro tragico perseguitano Oreste.

Tutto questo non si trova in Elitis, che aveva preso presto le distanze da una prospettiva religiosa e cristiana, debitrice del concetto di colpa⁷. Probabilmente è anche per questo motivo che l'ultima parola per Elitis non è quella della memoria, ma dell'innocenza. A ben vedere non potrebbe essere diversamente. In una poetica di questo tipo, poco sen-

⁷ «Anche ammesso che nell'orchestrazione generale del testo del poeta greco la nota dell'innocenza sia tenuta più insistente e vibrata di quella della memoria, non c'è dubbio che Elitis, né più né meno del poeta italiano [...] abbia voluto concatenare i due termini» (Petrucciani: 1984, 455).

sibile ai contorni sfumati del ricordo, è l'innocenza il vero, agognato, traguardo, probabilmente per almeno due ragioni che, a mio avviso, vanno a detrimento della memoria.

In primo luogo, è da dire che Elitis nasceva come poeta dell'assenza, secondo la sensibilità surrealista, e il surrealismo non era amico del piacere intellettualistico della contemplazione del passato. Infatti, avrebbe detto Elitis di Ungaretti che il poeta italiano parla «dal mondo della memoria quasi sempre al presente» (Elitis: 2011, 43), il che è quasi un assurdo in termini storici o linguistici, ma non lo è affatto nella prospettiva del surrealismo, della lirica pura o della psicoanalisi. Se la memoria deve essere figlia indiscreta della noia, corre il rischio di un avvistamento nell'abisso della malinconia, che è quanto di più lontano dall'intento di Elitis, il quale iniziò a scrivere negli anni trenta nell'intento di liberare energie giovani allora costrette nel recinto pessimistico del kariotacismo. Quanto invece all'altra possibilità, quella della memoria storica, intesa come evocazione trasognata di epoche trascorse, non senza un gusto filologico ed erudito della fuga nel passato, quella via era stata percorsa in Grecia da Kavafis ed Elitis voleva distanziarsi anche da lui⁸.

Un secondo motivo di tale rifiuto di aderire convintamente a una poetica della memoria, a favore dell'innocenza, a mio avviso va ricercato nella ragione etica di cui dicevo sopra, etica in un'accezione trasvalutata rispetto a quella tradizionale. La memoria è crudele, si intuisce in *Ἐπίωσιν*, e così come Elitis non vuole idolatrare l'esercizio del ricordo come forma di sostituzione del tempo dell'anima al presente, allo stesso modo non intende fare della memoria un fardello morale, il concentrato degli errori compiuti e delle infelicità conseguenti: a ben vedere, questa è l'accezione della memoria delle religioni che prevedono cicli continui di colpa ed espiazione, a partire dalle antiche dottrine

⁸ Le pagine di *Cronaca di un decennio* chiariscono l'atteggiamento complesso di Elitis verso Kavafis, fatto di curiosità, interesse, ammirazione, «mai soggezione»: «In Kavafis trovavo la ruga, mentre al contrario mio slancio innato era quello di scongiurare con ogni mezzo la senilità del mondo» (Elitis: 1982, 278-279). Il rapporto tra Kavafis ed Elitis è stato oggetto di molti validi studi: mi limito qui a rimandare a Pieris 2010. Anche Ungaretti disdegnava ogni tentativo di fuga erudita nel passato: «La presunzione dell'uomo è tale nell'Ottocento, che mette sull'altare la propria memoria. È il secolo della filologia, dell'archeologia, dell'antropologia, dell'etnologia, della filosofia. Il globo è frugato. Non gli lasciano un dito d'oscurità. È il secolo dei fiutatori di mummie e degl'ingegneri» (Ungaretti: 1974, 133).

della metempsicosi fino allo stesso cristianesimo, che attribuisce a Dio il perdono delle colpe umane e l'assoluzione della memoria.

Le seguenti parole che Elitis spende per Ungaretti scaturiscono da un simile approccio:

La sua continua e ininterrotta elevazione, attraverso cerchi successivi, verso la perfezione, la sua sublimazione in immagini d'innocenza di cui l'anima, dal suo angolo terreno, ha nostalgia, l'«infanzia del cielo» che invoca, la «primavera eterna» e l'Olimpo, «fiore eterno di sonno» – mi fanno immaginare cosa avrebbe potuto essere un Plotino lirico e contemporaneo (Elitis: 2011, 44).

Sembra che il poeta greco indichi un limite di Ungaretti nel suo non sapersi essere emancipato dal dominio della memoria per abbracciare più ingenuamente «l'infanzia del cielo», «la primavera eterna» (ripresa da *Caino*), «l'Olimpo, fiore eterno» del sonno. Il richiamo a che cosa avrebbe potuto essere un Plotino lirico va forse in questa direzione, nonostante le debite cautele di Petrucciani (1984, 456)⁹.

La realtà è che Ungaretti rimase debitore del cristianesimo, mentre Plotino era ancora un figlio del mondo antico, di quell'anima socratica della grecità che ignorava il senso di colpa e le assolutezze morali¹⁰.

Non è necessario ora risollevarne il ruolo di Plotino e della sua metafisica trascendente, la «fuga di solo a Solo» di un noto passo delle *Enneadi* (6.9.11); vorrei, piuttosto, forzare i termini di questa indagine per spiegare meglio il valore dell'innocenza in Elitis. Nel suo saggio ungarettiano troviamo una decisiva e folgorante formulazione: «A meno che, leggendo un poeta, in fondo si vada in cerca di un altro *complice* per la propria *innocenza*» (Elitis: 2011, 44).

Introducendo le risorse della linguistica, si potrebbe obiettare che lo stesso concetto di innocenza presuppone dentro di sé un precedente cronologico: in greco *athòs* è aggettivo composto con prefisso privativo e la radice di *thoà*, 'pena'. Essere senza pena, perciò senza colpa, vuol dire necessariamente essersi meritati tale condizione in virtù delle proprie azioni pregresse. Il passato torna quindi in gioco, nono-

⁹ È stato merito di Mario Diacono reperire due brani tra le carte dell'Archivio Ungaretti in cui è ricordato Plotino, altrimenti assente nei suoi scritti teorici e critici e nella bibliografia su di lui (Petrucciani: 1984, 453).

¹⁰ Poco prima, del resto, nella stessa prosa, Elitis era stato chiaro nel collocare Ungaretti «molto vicino alla natura, come i greci, ma anche alla colpa, come i cristiani» (Elitis: 2011, 43).

stante il tentativo di sublimarlo nel recinto dell'innocenza, e con esso anche il futuro, perché la pena può essere vissuta come una sorta di spada di Damocle che pende finché non si riceve una assoluzione. Del resto, non c'è stato esistenziale, anche quello di massima innocenza come la *simplicitas* adamitica, che non sia contrassegnato dall'angoscia, commentava lo pseudonimo di Kierkegaard Virgilius Haufniensis in *Begrebet Angst (Il concetto dell'angoscia)*¹¹. Ma questo non era, certo, l'orizzonte di Elitis.

Nel mondo greco, piuttosto, dove si lascia attestare a partire dal v sec. a.C., *athòs*, è colui che non paga il fio, perciò passa *impunito*. L'astratto corradicale, *athòtes*, 'innocenza', da cui il greco moderno *athòtita*, invece, sarebbe stato coniato molto dopo, in epoca cristiana (se ne contano appena sei attestazioni nella letteratura tardo antica e bizantina)¹².

Verrebbe allora da chiedersi, e chiedo scusa della provocazione, quale ulteriore traguardo avrebbe potuto concepire Elitis per andare oltre la stessa innocenza concepita in termini terreni e legalistici che gli è offerta dalla sua lingua, e non solo dalla sua. Anche in latino (*innocentia*, 'non colpevolezza') e in molte altre lingue, come l'inglese di William Blake, autore di *Songs of innocence*, la nozione di innocenza è espressa con termini costruiti con prefisso privativo, che per natura rimanda a un concetto opposto, quello di colpa.

Una proposta euristicamente, o meglio poeticamente, interessante viene, secondo me, dalla conclusione di *To Μονόγραμμα*. Il poemetto che aveva affermato sin dai primi versi (6-7) il valore ossimoricamente aggressivo dell'innocenza: «E l'innocenza colpirà il mondo / Con l'acre nero della morte» si chiude in una climax ascendente con l'evocazione di un'ultima meta, che è un luogo della tradizione cristiana, un

¹¹ «L'innocenza è ignoranza. Nell'ignoranza l'uomo non è determinato come spirito, ma è determinato psichicamente nell'unione immediata colla sua naturalità. Lo spirito dell'uomo è come sognante. [...] In questo stato c'è pace e quiete: ma c'è, nello stesso tempo, qualcos'altro, che non è né inquietudine né lotta, perché non c'è niente contro cui lottare. Allora, che cosa è? Il nulla. Ma quale effetto ha il nulla? Esso genera l'angoscia. Questo è il profondo mistero dell'innocenza: essa nello stesso tempo è angoscia» (Kierkegaard: 2017, 409).

¹² Il mondo antico, perlopiù descrivibile come una 'cultura di vergogna' secondo una fortunata tradizione di studi risalente all'ormai classico saggio di Eric Dodds, non conosce le sottigliezze psicologiche della moderna civiltà di colpa, necessario presupposto di una teorizzazione dell'innocenza della coscienza (Dodds: 2015). Una preistoria del senso di colpa e della sua purificazione si trova piuttosto nei culti misterici.

«Παράδεισος» ricondotto tuttavia a una lettura laica e onirica (Elitis: 2011, 135 e 147).

Se da un lato si ha l'impressione che la conquista dell'innocenza non bastasse a Elitis, dall'altro colpisce riscontrare il reiterato richiamo al Paradiso nascosto sulla terra, anche nel testo dell'intervista rilasciata nel 1983 a Dimitris Analis: «Caro amico, fin dall'inizio io mi sono schierato dalla parte dell'innocenza [...] Sulla terra è nascosto un paradiso che ha anch'esso i suoi diritti» (Elitis: 2011a, 12).

L'innocenza deve, dunque, cedere il passo a una dimensione ancor superiore, evocata come paradiso, non contaminata da cavilli legalistici legati al concetto della colpa o a quello di una giustizia distributiva.

Nella prosa citata del *Piccolo marinaio* il poeta azzardava che l'«unico, legittimo e autentico riferimento insito nell'anima dell'uomo» sia «il levigato, verdeggiate, il pungente ed estatico» e chiama quest'anima *innocenza*, ma probabilmente era andato già molto oltre i termini della questione. L'isola cui tendeva, infatti, era troppo bella e abbagliante per permettere a chi vi fosse entrato la conservazione di scorie del passato, della vita della corruzione, cui appartiene la nostra quotidianità di consumatori dei sensi. La sua innocenza si scontrava allora con i limiti stessi del nostro essere uomini, anche con i limiti linguistici, esattamente come Platone aveva difficoltà a ipotizzare l'esistenza dell'idea di uno strumento umile e insignificante come una sedia. Così, il grido con cui inizia la poesia *Il verbo oscuro* della raccolta tarda *Elegie di Oxòpetra* «Sono di un'altra lingua purtroppo e del Sole Segreto così / chi non conosce i fatti celesti mi ignora» è la confessione di chi ha bisogno nuovamente di terra, «che rimane chiusa e serrata» (Elitis 2011, 283)¹³.

In un'altra poesia degli ultimi anni del poeta, pubblicata postuma, *Da presso*, invece di innocenza si tratta piuttosto di ingenuità («αφέλεια»): «L'ingenuità non si dà gratuitamente, si mette in scena e si recita, se sei uno dei pochi milioni che giustificano l'umanità» (Elitis: 2011, 303).

Una poetica dell'innocenza, dunque, non può prescindere dal retroterra materiale e terrestre dell'uomo: possono cambiare i termini dell'indagine, ma anche con «αφέλεια» si tratta di un composto con

¹³ Mi fa piacere ricordare a proposito di questo verso lo scambio che ebbi nell'estate del 2008 con Luigi Enrico Rossi, il quale sondava con divertimento le possibilità offerte dall'italiano per tradurre l'originale «κλειδωμένη».

prefisso privativo. Cifra della ricerca poetica di Elitis, allora, è l'intento dichiarato di privazione e alleggerimento da un qualcosa che resta ineliminabile.

Come uscire da questa *impasse*? Intervistato il poeta dichiarava che le sue armi erano la bellezza e l'innocenza, e che cercava uno stile di vita che sapesse stare in piedi senza aver bisogno di note a piè di pagina. I limiti della memoria e le aporie intrinseche dell'innocenza, dunque, sono risolvibili solo con le risorse dell'estetica, cioè della poesia stessa.

Che la bellezza poetica possa essere unica portatrice, o forse esploratrice, di verità, non necessariamente divina, era suggestione espressa spesso da Elitis, per esempio in un testo emblematico come *L'analfabeta e la bella* nella raccolta *Sei rimorsi più uno per il cielo*. Un analfabeta, incarnazione di innocenza primordiale, scopre in qual modo nasca la bellezza: «o ciò che noi, altrimenti, chiamiamo lacrima» (Elitis: 2011, 103). Ma in buona parte probabilmente è una finzione, perché anche l'analfabeta sa che è «proprio lì, nell'estrema quiete, nell'estrema quiete che si odono i più abominevoli rumori» (Elitis: 2011, 105). La versione novecentesca del buon selvaggio si scopre così ben più smaliziata di quanto non sembri e assume una sapienza che lascia dubitare della sua reale innocenza o sedicente ignoranza.

Il sorriso ineffabile e sapiente dei *kouroi* della statuaria arcaica, tanto amati da Elitis, rende probabilmente in modo più icastico la sua concezione di innocenza, così pura e sfavillante da sfuggire alla costrizione di una definizione.

Bibliografia

- Diacono Mario (1974), *Ungaretti e la «parola critica»* e *Note. Conferenze 1924-1937* in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono & L. Rebay, Mondadori, Milano, pp. xxiii- xcvi e pp. 927-930.
- Dodds Eric (2015), *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. V. Vacca De Bosis, Rizzoli, Milano [1951].
- Dolfi Anna (1995), *Giuseppe Ungaretti: innocenza e memoria della poesia moderna*, "Cuadernos de Filología italiana", II, pp. 183-197.
- Elitis Odisseas (1979), *Αναλογίες φωτός* [Analogie della luce] in *Εκλογή 1935-1977* [Selezione 1935-1977], a cura dello stesso, Ekdossis Akmon, Athina, pp. 202-203.
- Elitis Odisseas (1982), *La cronaca di un decennio*, in Odisseo Elytis, *Prose e poesie*, trad. it. M. Vitti, Club degli editori, Milano, pp. 263-381.

- Elitis Odisseas (2011), *È presto ancora*, trad. it. P.M. Minucci, Donzelli, Roma.
- Elitis Odisseas (2011a), *La trascendenza e la geometria. Intervista a Odisseas Elitis di Dimitris Analis*, trad. it. P.M. Minucci, in Paola Maria Minucci & Christos Bintoudis (a cura di), *Odisseas Elitis. Un europeo per metà*, Donzelli, Roma, pp. 3-13.
- Kierkegaard Søren (2017), *Il concetto dell'angoscia*, in Cornelio Fabro (a cura di), *Søren Kierkegaard. Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Bompiani, Milano, pp. 356-589.
- Migliorati Massimo (2010), *Memoria e innocenza. Sulla poetica critica di Giuseppe Ungaretti*, Tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.
- Minucci Paola Maria (1988), «Innocenza e memoria»: ponte ideale tra Ungaretti e Elitis, "Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici", xxv, pp. 305-323.
- Petruciani Mario (1984), *Elitis, Ungaretti e Plotino l'egiziano*, in Renata Lavagnini (a cura di), *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Liviana, Padova, pp. 449-458.
- Pieris Michalis (2010), *Eros e potere. Kavafis, Elitis*, in Paola Maria Minucci & Christos Bintoudis (a cura di), *Odisseas Elitis. Un europeo per metà*, Donzelli, Roma, pp. 175-189.
- Pontani Filippo Maria (1972), *Fortuna greca di Ungaretti*, Liviana, Padova.
- Ungaretti Giuseppe (1974), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono & L. Rebay, Mondadori, Milano.
- Ungaretti Giuseppe (2016), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano [1969].

12. Οδυσσέας Ελύτης - Το δακτυλικό αποτύπωμα της Ελλάδας μέσα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και το υπερρεαλιστικό κίνημα

Νάντια Στυλιανού

Ποιο είναι το δακτυλικό αποτύπωμα του ποιητή για την Ελλάδα; Πώς συνδέεται ένα καλλιτεχνικό κίνημα της πρωτοπορίας με την αρχαία ελληνική φιλοσοφία; Μέσα από μια διαδρομή ιστορικής διαχρονίας, και έχοντας ως πυξίδα του ταξιδιού την αναζήτηση της πολιτισμικής του αυτογνωσίας, ο ποιητής μετατρέπεται σε «μικρό ναυτίλο», στο «ναυτάκι του περιβολιού», ζητά να ερμηνεύσει και να κατακτήσει το μυστήριο του κόσμου, όπως οι Προσωκρατικοί προσπάθησαν να ερμηνεύσουν την αρχή της ζωής. Κατά τον ποιητή:

Η τεχνική ξεπερνιέται. Η φύση, όχι. Οι αισθήσεις ποτέ. Οι γνώσεις πάντοτε. Ο Έσπερος της Σαπφώς εξακολουθεί να λάμπει πάνω από τα κεφάλια μας κι η ροδιά του Αρχίλοχου ν' ανθίζει στον κήπο μας. Η επικαιρότητα, για να σωθεί, δεν έχει άλλο τρόπο παρά να ενσωματωθεί σε κάποιου είδους διάρκεια (Ελύτης: 1995, 178).

Η διάρκεια είναι τα ίχνη που αφήνει η ελληνική πολιτισμική διαχρονία στην τρέχουσα πραγματικότητα.

Γήρας είναι η Ιστορία
και το φρούτο ανάμεσα στα δόντια νεότης (Ελύτης: 2002, 446).

Αυτό λοιπόν το δακτυλικό αποτύπωμα θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε στην ποιητική του Ελύτη, ένα ιδανικό ιδεόγραμμα του ποιητή για την Ελλάδα που περιλαμβάνει «την πατούσα που σύναξε σοφία στην άμμο», το μάτι του Πλωτίνου με τη διαφάνεια, τον μικρό ερωδιό της εκκλησίας, το κρύο σπαθί νερού, το ολίγο και το ακριβές και τόσα άλλα.

Για τον Ελύτη ο υπερρεαλισμός δεν είναι μια Σχολή, όπως οι άλλες. Είναι ένα πνεύμα που πιστεύει στη ζωή, στην αδιάκοπη με-

ταμόρφωση της ζωής μέσα στην ίδια της την αιωνιότητα. Σ' ένα κείμενό του με τίτλο *Οι κίνδυνοι της ημιμάθειας* (Απρίλιος–Μάιος, 1938) επιχειρεί μια προσπάθεια αναστοχασμού για την αρχική πορεία της γενιάς του τριάντα σε συνάρτηση με το υπερρεαλιστικό κίνημα. Η ανεπιτυχής πρώτη απόπειρα να στηθεί ένας διάλογος σαν αυτόν που άνοιξε ανάμεσα στον Σεφέρη και τον Τσάτσο σφραγίστηκε με το υστερόγραφο που τιτλοφορείται *Τελεία και Παύλα* (Ιούνιος-Ιούλιος 1938), και το οποίο ο ποιητής δεν σχολιάζει στο *Χρονικό μιας δεκαετίας* και δεν δημοσιεύει στα *Ανοιχτά χαρτιά*. Κατά τον ποιητή, ο υπερρεαλισμός έφτασε να διαμορφώσει ένα νέο τρόπο του νοείν και συνεπώς μια νέα λειτουργία ψυχική στον τρόπο διατύπωσης που συναρτάται με εκείνο που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε διαύγεια του συναισθήματος. Ο Breton διακηρύσσει μια γραφή με λέξεις χωρίς ρυτίδες (*mots sans rides*) στο έργο του *Pas Perdue*. Οι λέξεις πρέπει να αφεθούν ελεύθερες να ζήσουν τη δική τους ζωή, να παίξουν, να ανακαλύψουν τις δικές τους μυστικές σχέσεις. Η ζωή συλλαμβάνεται ως μια ακατάπαυστα μεταβαλλόμενη κίνηση. Η αντίληψη αυτή της αέναης ροής του κόσμου συγγενεύει με τις ανάλογες συλλήψεις των Προσωκρατικών. Από την άποψη αυτή και σαν γενική θεωρία μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται πολύ κοντά στο πνεύμα των Προσωκρατικών της Ιωνίας, γι' αυτό και δίνει ιδιαίτερη σημασία στα έργα της προκλασικής ελληνικής εποχής που τα χαρακτηρίζει η φυσιοκρατική διάθεση και η αδιάκοπη τάση για μεταβολή.

Για τον Ελύτη ο ελληνισμός δεν είναι μια ιδέα· είναι περισσότερο αίσθηση και λειτουργία μεταμορφωτική. Ο ποιητής ζει σε μια συνεχή μεταμόρφωση. Ο ηρακλείτειος παλιντροπισμός «θνητοί άθνατοι άθνατοι θνητοί» (απ. 62) βρίσκει έκφραση στην ελυτική ποίηση. Ζωή και θάνατος, θάνατος και αθανασία, εναλλάσσονται αμοιβαία και, μολονότι αντίθετα, ενώνονται στη διάρκεια μιας ακατάπαυστης κίνησης (Αξελός: 1976, 253).

Ο ποιητής θα επικαλεστεί τον Εφέσιο φιλόσοφο για να προβάλλει την καταγωγή και τη μοναδικότητά του σ' ένα οντολογικό βάθος που το καθιστά οικειότερο και περισσότερο καταληπτό «η ελαχιστότητα του προτεινομένου κοσμικού συμβόλου, το αμύγδαλο» (Μπελεζίνης: 1999, 168).

Ο ποιητής αναφέρει:

Ολομόναχος

κρέμομαι

από τους καιρούς του Ηράκλειτου

όπως το αμύγδαλο του κόσμου

από 'ναν κλώνο του βορείου Αιγαίου (Ελύτης: 2002, 455).

Το επίθετο «σκοτεινός» που αποδίδεται στον Ηράκλειτο μπορεί επίσης να αποδοθεί στον Ελύτη για μερικές από τις ρήσεις του.

Η κατάκτηση της διαύγειας μέσα από την πληρότητα του μυστηρίου είναι χαρακτηριστικό της ποιητικής του Ελύτη: «Έχω κάτι να πω διάφανο κι ακατάληπτο» (Ελύτης: 2002, 346). Πρόκειται για την ελληνική αντίληψη του φωτός που δεν περιορίζεται στον φόβο του αγνώστου αλλά στο θάμβος της αποκάλυψης. Ο μυστικισμός του φωτός που κάνει ακόμα και το παράλογο διαυγές: «*Τόσο εύλογο το Ακατανόητο*» (Ελύτης: 2002, 122). Η συνύπαρξη του παραλόγου με τη διαύγεια αποτελεί την εμπράγματη υπέρβαση της τυπικής λογικής. Ο Ελύτης μιλά για το ακρότατο σημείο που μπόρεσε να ανιχνεύσει η ψυχή, στα σύνορα των αντιθέτων, εκεί που ο Ήλιος και ο Άδης αγγίζονται. Η αρχή της συνύπαρξης των αντιθέτων, που διαψεύδει την τυπική λογική, πολύ πριν προβληθεί από τους υπερρεαλιστές, αποτέλεσε μια κατάκτηση του μεταβυζαντινού ελληνικού πολιτισμού, τη στιγμή που διασταυρώθηκαν ο βυζαντινός μυστικισμός με τον νεότερο ορθολογισμό (Καψωμένος: 2005, 31). Ο ποιητής προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει το μυστήριο του φωτός και να βρει τις αντιστοιχίες του στον ηθικό κόσμο και ονομάζει τη διεργασία αυτή ηλιακή μεταφυσική. Για τον Ελύτη η διαφάνεια είναι μια ελληνική αξία, «κάτι ουσιαστικά ελληνικό» (Ελύτης: 1979, 201-202), αφού συνοψίζει τον ελληνικό τρόπο του σκέπτεσθαι, από τα πανάρχαια χρόνια μέχρι σήμερα (Πρώιμου Ειρηνάκη: 1997, 240).

Ο Ελύτης αναφέρει:

Υπάρχει ακόμα η ιδέα ότι τα πράγματα, όταν οδηγηθούν στην έσχατη συνέπειά τους θα συναντηθούν. Εάν εντείνετε το λευκό, θα φτάσετε στο μαύρο. Εάν εντείνετε το μαύρο, θα φτάσετε στο λευκό. Είναι απαραίτητο να συγκρατήσει κάποιος στο μυαλό του την ιδέα αυτή γιατί, εάν δεν την γνωρίζει, θα του φανεί συχνά δύσκολο να εισχωρήσει στα τελευταία μου ποιήματα (Ελύτης: 1979, 198).

Από το σκοτεινό φως μεσημερινό του Σολωμού στην αποκαλυπτική λύρα του ηλίου στον *Αλαφροϊσκιωτο* του Σικελιανού, στο αγγε-

λικό και μαύρο φως του Σεφέρη. Είναι το «Μεσημέρι νύχτα –όλη η ζωή μια λάμψη», η λάμψη του θανάτου και η ταυτόχρονη ανάσταση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου (Κουτριάνου: 2002, 158). Η διαφάνεια συνάπτεται και με την έννοια της καθαρότητας που ο ποιητής κληροδοτεί από τον Πλάτωνα: «Αυτήν δέ τήν γῆν καθάραν ἐν καθαρῷ κείσθαι τῷ οὐρανῷ» (Πλάτων, *Φαίδων*, 109c). «Καθαρό» στον Πλάτωνα είναι το Αγαθό στην καθαρή του μορφή, το «ἀεὶ κατὰ ταῦτὰ ὡσαύτως ἔχον».

Για τον Ελύτη ελληνικότητα είναι η θέρμη του ήλιου και το ξύπνημα των αισθήσεων. Ένας ειδικός τρόπος του αισθάνεσθαι που χαρακτηρίζει τους ανατολικούς λαούς και ιδιαίτερα τους Έλληνες. Στο δοκίμιό του *Ανοιχτά χαρτιά* αποδίδει την ιδιαιτερότητα της Ελλάδας στη μεταφυσική του ήλιου, επηρεασμένος από την πλατωνική αναλογία του Αγαθού-Ήλιου που περιέχεται στην *Πολιτεία* όπου ο ήλιος γίνεται η συμβολική απεικόνιση της ιδέας του Αγαθού, αφού ο ρόλος του ήλιου στον αισθητό κόσμο είναι ανάλογος με τον ρόλο του Αγαθού στον νοητό κόσμο. «Νόησον τοίνυν, ἦν δ' ἐγὼ, ὥσπερ λέγομεν, δύο αὐτῶ εἶναι, καὶ βασιλεύειν τὸ μὲν νοητοῦ γένους τε καὶ τόπου, τὸ δ' αὖ ὄρατοῦ» (Πλάτων, *Πολιτεία*, 509d). Όπως επισημαίνει ο Παντελής Βουτουρής, ο Ελύτης επηρεάζεται από τη θεωρία του Περικλή Γιαννόπουλου και κυρίως από το σημαντικότερο αισθητικό κείμενό του για την ελληνική γραμμή (1903) με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, τη διαύγεια, τη διαφάνεια, την απλότητα και την απαλότητα (Βουτουρής: 2011, 333-334).

Ο Ελύτης «θα υιοθετήσει αυτούσια τη θεωρία της “ελληνικής γραμμής”, θα οικειοποιηθεί τα διακριτικά σήματά της –τον ήλιο, το φως, τις καμπύλες των βουνών, τη διαύγεια, τη διαφάνεια– και θα τα καταστήσει εμβλήματα της αισθητικής του» (Βουτουρής: 2011, 339). Κληροδοτώντας αυτή την παράδοση, ο Ελύτης δημιουργεί στο ποιητικό του σύμπαν τη θεωρία των αναλογιών, όπου οι αισθήσεις είναι ο διάυλος μέσω του οποίου η ποιότητα της φύσης επιδρά στο ανθρώπινο πνεύμα. Μέσα από αυτόν τον διάυλο οι πρωτογενείς φυσικές αξίες μεταγράφονται σε ηθικές, μέσα από μια αφανή εσωτερική διεργασία, την οποία ο ποιητής παραβάλλει με «*φωτοταξία*, που [...] εξασφαλίζει στα φυτά τη χλωροφύλλη την απαραίτητη για να ανανεώνονται *αέναα*» (Ελύτης: 1995, 343).

Με τη μέθοδο σύνθετων μεταφορών και αναλογιών, ο Ελύτης αναφέρεται στην καθαρτική ιδιότητα του φωτός, «την ασηψία του ήλιου», στον τρόπο που χρίζουν τα σπίτια τους οι γυναίκες των νη-

σιών, στην ανταπόκριση ανάμεσα στον φυσικό και νοητό κόσμο και «αυτήν την υλική παράσταση της ιδέας», που «την αντιστοιχεί με το φωτοτροπισμό της ψυχής των κατοίκων του Αρχιπελάγους που δεν είναι άλλος από την κίνηση της ψυχής τους προς τη δικαιοσύνη» (Σαμουήλ: 2018, 195). Από τις μεταφορές στην ελυτική ποίηση συνάγεται μια συνεκτική θεώρηση για την ανάγκη σύλληψης ενός διαφορετικού τύπου δικαιοσύνης από τη δικαιοσύνη των Δικαστηρίων, μια δικαιοσύνη που συντελείται επώδυνα μέσα σε πολιτικούς αγώνες για κοινωνική απελευθέρωση και έχοντας μια φυσιοκρατική βάση που την ταυτίζει με το απόλυτο φως.

Ο Αρχίλοχος και ο Ηράκλειτος που μνημονεύονται στον *Μικρό Ναυτίλο* «Ως κι ένα περιβόλι ολόκληρο έβγαλα γιομάτο εσπεριδοειδή που μύριζαν Ηράκλειτο κι Αρχίλοχο» (Ελύτης: 2002, 497) συνδέονται και με την ελυτική έννοια της δικαιοσύνης, που παραπέμπει τόσο στον Αρχίλοχο, στον χαρακτηριστικό στίχο [απ. 128.7] «γίγνωσκε δ'οἶος ῥυσμός ἀνθρώπους ἔχει», όσο και στον Ηράκλειτο, κυρίως στο πασίγνωστο απόσπασμα [απ.94] «ἥλιος γάρ οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δέ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἔξευρήσουσιν» [Γιατί ο ήλιος δεν μπορεί να υπερβεί τα μέτρα του, ειδημή θα τον βρουν οι Ερινύες που βοηθούν τη Δικαιοσύνη] (Αξελός: 1976, 135).

Η Δικαιοσύνη παίρνει τη μορφή της διάφανης κρήνης, της κορυφαίας πηγής. Είναι ο ρυθμός του Αρχίλοχου, η μυστική ροπή που συνέχει τα παραμικρά με τα σπουδαία, τα καίρια με τα ασήμαντα, το νυν με το αιέν. Είναι η ακριβής στιγμή, το ακριβές σημείο που πάνω σ' αυτό ισορροπεύεις και υπάρχεις.

Η καθαρότητα του βλέμματος ήταν βασική καταστατική επιδίωξη του υπερρεαλισμού που ήταν, κατά τον ποιητή, «ένα κίνημα ανταρσίας, που δεν λιγοψύχησε απέναντι στη ζωή». Ο Ungaretti, κατά τον Ελύτη, ήταν ένας «αργοπορημένος Πλωτίνος του Λυρισμού», ενώ ο Paul Eluard, «ευεργέτης οφθαλμών» αφού διάνοιξε την οπτική του κόσμου. Ο Ελύτης εκτιμά στον υπερρεαλισμό την ελευθερία, την τόλμη, αλλά πιστεύει στη νοηματική αλληλουχία, στους επεξεργασμένους κατ' αναλογία συσχετισμούς, στην επίμονη τεχνουργία.

Η συναίρεση της στιγμής με την αιωνιότητα και η εστίαση του ενδιαφέροντος στην αποκαλυπτική στιγμή είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της ελληνικότητας. Για τον Ελύτη δεν έχει καμιά σχέση ο ήλιος με τη λιακάδα, η θάλασσα με τη βαρκάδα, ο θάνατος με το μηδέν και το στερέωμα με το άπειρον, με άλλα λόγια η φύση με τη

φυσιολατρία. Το τοπίο δεν είναι, όπως το αντιλαμβάνονται μερικοί, κάποιο, απλώς σύνολο γης φυτών και υδάτων, είναι «η προβολή της ψυχής ενός λαού πάνω στην ύλη» (Ελύτης: 1995, 339).

Οι υπερρεαλιστές έρχονται σε ρήξη με τις νομοτελειακές αρχές που διέπουν τη χρονικότητα και εστιάζουν το ενδιαφέρον τους προς την απομόνωση της αποκαλυπτικής στιγμής. Στο δοκίμιό του *Ποιητική στιγμή και μεταφυσική στιγμή* ο Bachelard παρατηρεί ότι η ποίηση είναι μια στιγμιαία μεταφυσική και σε κάθε ποίημα μπορούν να βρεθούν στοιχεία ενός ακινητοποιημένου χρόνου.

Ο ποιητής σημειώνει: «Α, να σώσω αυτόν τον ήχο!» (Ελύτης: 2002, 199). Στη *Μαρία Νεφέλη* αναφέρει:

Πιάσε την αστραπή στο δρόμο σου
άνθρωπε· δώσε της διάρκεια. Μπορείς! (Ελύτης: 2002, 419).

Η κλασματική διάρκεια της αστραπής εντατικοποιείται, παρατείνεται. Όταν η φωτεινότητα αναχθεί στην έσχατη συνέπειά της, τη διαφάνεια, όταν το εδώ αναχθεί στο επέκεινα, όταν το νυν ενωθεί με το αιέν, ο θάνατος παύει να υφίσταται.

Ο θεός μέσα στη φύση είναι ιδέα ελληνική και θεμέλιο της αρχαίας θρησκευτικής μυθολογίας και της νεοελληνικής παράδοσης. Στην ποιητική μυθολογία του Σολωμού η ιδέα αυτή επανέρχεται σε μια εκδοχή εμπλουτισμένη με τη λαϊκή παγανιστική θρησκευτικότητα και την ελληνορθόδοξη θρησκευτική παράδοση: η φύση είναι η περιοχή του αγαθού και του θείου, ένας εγκόσμιος παράδεισος όπου η θεία εμπειρία αποτελεί μια κοινή ασυνήθιστη εμπειρία (Καψωμένος: 2002, 103).

Το θέμα της φεγγαροντυμένης κορασιάς που ορίζει τη φύση και τον χώρο του μυστηρίου και του θάμβους στον Σολωμό. Η σολωμική φεγγαροντυμένη αισθητοποιεί με τον πολυσχιδή συμβολισμό της τη θεία παρουσία μέσα στη φύση πραγματώνοντας την εγκοσμίωση των φυσικών αξιών και την ενότητα του υλικού και πνευματικού κόσμου.

Ο Ελύτης αναφέρει:

Κι η Παναγία χαίρεται η Παναγία χαμογελά
Το πέλαγο έτσι που κυλάει βαθιά πόσο της μοιάζει!
(Ελύτης: 2002, 86).

Οι μεταφυσικές αξίες εγκοσμιώνονται και τοποθετούνται στη βαθύτερη διάσταση του αισθητού κόσμου. Η Παναγία γίνεται νησιώτισσα και λειτουργεί ως αναπόσπαστο στοιχείο του φυσικού κόσμου. «Έτσι η αγιοσύνη αποχτάει αφή και η αφή αγιοσύνη» (Ελύτης: 1995, 76).

Η υπερρεαλιστική *Melusine* γίνεται στην ποιητική του Ελύτη η θεά Φυτώ που εκφράζει την ευρυθμία.

Ο κόσμος των φυτών με γοήτευσε. Αείποτε μ' εξέπληξε. [...] Μετατρέποντας το φυτό από ουδέτερο σε θηλυκό, και θεωρώντας το σαν κόρη, περίπου αγία ή θεά, ζωγράφισα, χωρίς να είμαι ζωγράφος, και μάλιστα σε πολλές παραλλαγές, μια θεά Φυτώ, που της έβαλα βυσσινιά δυνατά και χρυσά και φωτοστέφανο στο κεφάλι, με την ελπίδα να μπορέι δίπλα μου να ενσαρκώνει κείνον τον αέρα που έρχεται σαν θαύμα μες απ' τα έγκατα της γης και να υποκαταστήσει όσα και σαν ειδωλολάτρες και σαν χριστιανοί διακονήσαμε στο βωμό του Ποσειδώνα και της Παρθένου (Ελύτης: 1995, 349).

Αποδεχόμενος την ουσιαστική διττότητα του ανθρωπίνου όντος ως ύλης και πνεύματος, ο ποιητής αναζητά την υπέρβαση της θεοκρατικής αντίληψης, συλλαμβάνοντας και αποτυπώνοντας την Ελλάδα στην ενιαία και αδιαίρετη μορφή και έκφρασή της. Στον Ελύτη ο παγανισμός και ο χριστιανισμός δεν είναι δυο έννοιες αντιθετικές, αλλά δυο έννοιες ενοποιητικές. Ο Ελύτης αντλεί από την πρώτη τη χαρά των αισθήσεων και από τη δεύτερη την έννοια της καθαρότητας και της αγιότητας. Τολμά έτσι να διακηρύξει: «Είμαι ένας ειδωλολάτρης που αθέλητα, καταλήγει στην χριστιανική αγιότητα» (Ελύτης: 1979, 203).

Σημαντική είναι η διάσταση του θείου και η ενσωμάτωσή του στον φυσικό κόσμο. Η φύση στο ελυτικό σύμπαν είναι ο χώρος του κάλλους και του αγαθού, ο χώρος που πραγματοποιείται «η ανύψωση του ταπεινού σε θεϊκό μέγεθος και η κατάβαση του θεϊκού στο απτό και το καθημερινό» (Ελύτης: 1995, 20). Ο κόσμος είναι ομοειδής προς το θείο και ορίζεται ολόκληρος από την οντολογική κατηγορία της 'θειότητας'. Κάθε ον, μικρό, απειροελάχιστο, φέρει μια μεγάλη σημασία και ενώνει τη φωνή του με τον μέγα κόσμο. Η κοσμοαντίληψη αυτή μπορεί να έχει επιδράσεις από τον Πλωτίνο:

Τὸ δὲ ἔστι τοῦτο τὸ λεγόμενον μέγα μικρόν,
ὃ δὲ νομίζεται μικρόν, ἐκεῖνο μέγα. (Πλωτίνος, *Εννεάδες*, VI, 4, 30-31).

Μέσα σε κάθε τι που είναι «νυν», υπάρχει το «αίεν» που το ενώνει με το παν.

Πρώτα η καθαρότητα και έπειτα η αόρατη γεωμετρία βασισμένη στην πλατωνική φιλοσοφία είναι οι δυο βασικοί άξονες που διέπουν την ποιητική μυθολογία του Ελύτη. Στα δοκίμιά του μιλά, επηρεασμένος από τον Πλάτωνα, για την υπέρβαση και τη γεωμέτρηση, δυο φαινομενικά αντίθετες έννοιες. Η γεωμέτρηση συνδέεται με την ορθοτόμηση, με την καταμέτρηση των διαστάσεων του γήινου χώρου. Για τον Ελύτη η γεωμέτρηση δεν είναι ένα σχήμα γραμμικό, αλλά έχει ένα αντίβαρο νοηματικό. Η απόσπαση της αίσθησης από το αντικείμενο και η αποκάλυψη μιας άλλης κάτοψης του κόσμου πλησιέστερης προς την πραγματική. Ο ποιητής μιλά για τον διαιρέτη K με αφετηρία τον Πλάτωνα και τους ειδητικούς αριθμούς ο οποίος αφορά έναν αριθμό πλαστικών αξιών που τις τοποθετεί στη θέση του διαιρέτη. Ο διαιρέτης K συμπίπτει με το αρχικό γράμμα της καθαρότητας και το αρχικό γράμμα του κλασικού.

Χιλιάδες χρόνους περπατάμε. Λέμε τον ουρανό «ουρανό» και τη θάλασσα «θάλασσα». Θ' αλλάξουν όλα μια μέρα κι εμείς μαζί τους θ' αλλάξουμε, αλλά η φύση μας ανεπανόρθωτα θα 'ναι χαραγμένη πάνω στη γεωμετρία που καταφρονέσαμε στον Πλάτωνα (Ελύτης: 2002, 544).

«Τη γεωμετρία λοιπόν του Πλάτωνα, το σχήμα το οποίο αποτυπώνει την ελληνική ψυχή, την αντιλαμβάνεται ο Ελύτης ως ένα συλλογικό ηθικό σχέδιο που προβάλλεται πάνω στην ύλη-φύση» (Σαμουήλ: 2018, 196).

Στο δοκίμιό του *Ανοιχτά χαρτιά* αναφέρει:

Υπάρχει, μακριά πολύ, μες τα κατάβαθα της ψυχής μας, ένα ελάχιστο μέρος που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε Άμοιαστο, και που αποτελεί το δακτυλικό μας αποτύπωμα στην έκφραση, μια ιδιωτική έκδοση της αλήθειας, που ο Χρόνος αναγνωρίζει μονάχα το πρώτο της αντίτυπο (Ελύτης: 2004, 567).

Αυτό λοιπόν το «Άμοιαστο», που καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του τείνει να υλοποιήσει ο ποιητής, παραπέμπει στο πλατωνικό αρχέτυπο. Για τον Πλάτωνα η ύψιστη πραγματικότητα βρίσκεται στον κόσμο των ιδεών και των αρχετύπων, ενώ πέρα από τον

αισθητό κόσμο, που είναι ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο σύμπαν, υπάρχουν κάποιες αυθύπαρκτες, αμετάβλητες, νοητές οντότητες, οι ιδέες. Οι ιδέες αυτές εκφράζονται κυρίως στον διάλογο *Φαίδων* (ή *περί Ψυχής*) όπου ο φιλόσοφος αναπτύσσει τη θεωρία των Μορφών και των Ιδεών. Στην *Πολιτεία* (βιβλίο Ζ) χρησιμοποιεί το παράδειγμα της σπηλιάς για να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος μπορεί να αντιληφθεί τη διαφορά ανάμεσα στις σκιές των φαινόμενων και τις αθάνατες Ιδέες. Ο Ελύτης, μακριά από την ιδεοκρατία του Πλάτωνα που θεωρεί υποδεέστερο τον κόσμο των αισθητών, πιστεύει ότι αίσθηση και ιδέα, σώμα και πνεύμα, πρέπει να βρίσκονται σε συνεχή αλληλεξάρτηση και μόνο ενστερνιζόμενος τις δυο αυτές έννοιες μπορεί να συλλάβει κάποιος τον κόσμο στην ολότητά του. Συγκεκριμένα αναφέρει:

Ω ναι, από την Αίσθηση φτάνεις πιο εύκολα στην Ιδέα. Κάτι περισσότερο: μόνο από την Αίσθηση φτάνεις σίγουρα την Ιδέα. Είναι η αναγωγή αυτή, η λειτουργία αυτή, το κυριότερο μυστικό που μπορεί να κάνει οποιονδήποτε άνθρωπο Έλληνα (Ελύτης: 2004, 574).

Στο επίπεδο της πολιτικής πράξης ο υπερρεαλισμός απέβλεπε στην επαναστατική ανατροπή της κυρίαρχης αστικής αισθητικής όσο και του καπιταλιστικού συστήματος εξουσίας. Ωστόσο ο Breton απέρριψε τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και έτρεψε τη ροπή του κινήματος προς τον ουτοπικό σοσιαλισμό. Έτσι το 1947, έναν χρόνο μετά την επιστροφή του στο Παρίσι από την Αμερική, ο Breton γράφει την *Ωδή στον Σαρλ Φουριέ*. Συνοπτικά η δομική αρχή στην ουτοπία του Φουριέ ήταν η Αρμονία. Η κοινωνία ήταν οργανωμένη στη βάση κοινοβίων ακτημόνων και η εργασία, απαλλαγμένη από την εκμετάλλευση, κατευθυνόταν προς τη δημιουργική πράξη.

Τριάντα ένα χρόνια μετά τη δημοσίευση της *Ωδής*, ο Φουριέ κάνει την εμφάνισή του στην ποιητική του Ελύτη. Το 1978 ακούμε τον Αντιφωνητή στη *Μαρία Νεφέλη* να λέει στην *Πρωινή γυμναστική*:

Εις τον καιρόν! Επιμείνατε στον Μπρετόν!
Προσχέεε! Μελετήσατε τον Φουριέ! (Ελύτης: 2002, 415).

Στο ποίημα ο Ελύτης μοιάζει να απορρίπτει τη δεξιά και την αριστερή πολιτική ιδεολογία και να ασπάζεται μαζί με τον Breton το ουτοπικό όραμα του Φουριέ. Όμως το ερώτημα που εγείρεται είναι εάν ο ποιητής, μέσα από τη διαδρομή του, τείνει προς μια ουτοπική

πολιτεία ξέχωρη από τις θέσεις του Breton. Στα δοκίμιά του και στο ποιητικό του έργο προτείνεται η αισθητικοποίηση της πραγματικότητας και μια ουτοπική πολιτική θεωρία (Κουτριάνου: 2002, 113). Η νοσταλγία της Καλλιπόλεως (*Πολιτεία* 527c) ως άλλης πρότασης στην υπάρχουσα κατάσταση των πραγμάτων. Ο ποιητής την συσχετίζει με το παράδειγμα της Ατλαντίδας, ως ένα είδος χαμένου Παράδεισου, που βυθίστηκε στο κέντρο του Αιγαίου ή συναρτώντας την με μια μυστικιστική εμπειρία: «Πώς από ένα τίποτα γίνεται ο Παράδεισος». Σε αυτό το πνεύμα γράφει το ποίημα *Περί Πολιτείας*, εκεί όπου «ιδρύεται φως», όταν ο άνθρωπος «προχωράει ελεύθερος και πάνω από τις Εξουσίες» (Ελύτης: 2002, 210-211, 230-231).

Ο ποιητής οφείλει να υπερβαίνει την προσωπική του περίπτωση και σημειώνει: «Που ζητούσα να καθαγιασθούν πρώτα μέσα στο άδυτον του κάθε ιδιώτη τα “κοινά”, και έτσι μόνο να γίνουν κανόνες ζωής για όλους με το ίδιο ήθος και την ίδια δύναμη» (Ελύτης: 1995, 345).

Η υπερρεαλιστική πρόταση για επάνοδο σε αρχέγονα σχήματα, η επανένταξη του θαυμαστού στην καθημερινότητα, η συνύπαρξη του παράλογου με την διαύγεια ως εμπράγματη υπέρβαση της τυπικής λογικής καθιερώνουν μια ώριμη οπτική που εμπλουτίζει και ανανεώνει την ανθρωπιστική παράδοση της Δύσης. Συνοψίζοντας από την ανίχνευση και την ανάλυση των πολιτισμικών δομών μέσα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία αλλά και την επαφή του ποιητή με το υπερρεαλιστικό κίνημα, προκύπτουν ορισμένες δεσπόζουσες ισοτοπίες που ταυτίζονται με τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του νεοελληνικού πολιτισμικού προτύπου: η κατάκτηση της διαύγειας μέσα από την πληρότητα του μυστηρίου, η αναλογία του φυσικού και του νοητού κόσμου, η επίτευξη του ενιαίου μέσα από το αποσπασματικό, η συναίρεση της στιγμής με την αιωνιότητα, η σχέση ισοδυναμίας ανάμεσα στο κάλλος και στο αγαθό, η υπέρβαση μέσα από τη γεωμέτρηση, το νοητό και το αρχέτυπο. Η υπέρβαση των αντιθέτων κατά τον τρόπο των Ιώνων και των υπερρεαλιστών, η συμφιλίωση του παραλόγου με το διαυγές, η μεταγραφή της μεταφυσικής σε φυσική, η έσχατη αναγωγή στο φως δημιουργούν μια νέα κλίμακα αξιών δίνοντας τη δυνατότητα στον ποιητή να εμβαθύνει στο ασήμαντο, αναζητώντας το δικαίωμα του αθώου εαυτού μας, «το δικαίωμα του μικρού χόρτου και της μεγάλης σελήνης μέσα μας» (Ελύτης: 2004, 352).

Βιβλιογραφία

- Αξελός Κώστας (1976), *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, Εξάντας, Αθήνα.
- Βουτουρής Παντελής (2011), *Από την ελληνική γραμμή στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό*, στο Minucci Paola Maria και Μπιντούδης Χρήστος (επιμ.), *Ο Ελύτης στην Ευρώπη*. Πρακτικά συνεδρίου (Πανεπιστήμιο Ρώμης «La Sapienza», 16-18 Νοεμβρίου 2006), Ίκαρος, Αθήνα 2011, σσ. 332-359.
- Ελύτης Οδυσσέας (1979), *Εκλογή 1935-1977*, Ακμων, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (1983), *Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση*, "Η λέξη", 27, Σεπτέμβρης, σσ. 754-763.
- Ελύτης Οδυσσέας (1995), *Εν Λευκώ*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (2002), *Ποίηση*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (2004), *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Καψωμένος Ερατοσθένης (2000) (επιμ.), *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*, Γκοβόστη, Αθήνα.
- Καψωμένος Ερατοσθένης (2002), *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό*, Πατάκης, Αθήνα.
- Καψωμένος Ερατοσθένης (2005), *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης. Ερμηνευτικά ζητήματα*, Περί τεχνών, Πάτρα.
- Κουτριάνου Έλενα (2002), *Με άξονα το φως, Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.
- Μπελεζίνης Ανδρέας (1999), *Ο όψιμος Ελύτης*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Μπερλής Άρης (1992), *5(+2) δοκίμια για τον Ελύτη*, Ύψιλον, Αθήνα.
- Πλάτων (1993), *Φαίδων*, Κάκτος, Αθήνα.
- Πρώιμου Ειρηνάκη Μαριλένα (1997), *Η αθέατη πλευρά του κόσμου και η καθαρότητα του φωτός*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Σαμουήλ Αλεξάνδρα (2018), «*Πάντα αριθμώ διετάξας*». *Αναλογία, αριθμολογία και ποίηση*, Μελάνι, Αθήνα.

13. Il *Filottete* di Ghianis Ritsos. Una scelta di libertà

Gennaro D'Ippolito

Del *Filottete* di Ghianis Ritsos ho trattato al convegno svoltosi a Napoli per i cent'anni dalla nascita del poeta¹. Nella scelta di quello che vien giudicato uno dei monologhi ritsiani più riusciti² aveva giocato il fatto che esso appare degno del massimo interesse in quanto emblematico del mondo del poeta: ne convoglia infatti temi e motivi esemplari, che riflettono, trasfigurato dalla poesia, il suo travagliato profilo biografico. Ma quel che mi ha indotto a riprendere oggi il lavoro, rivedendolo profondamente e aggiornandolo, è l'aver riconosciuto che, accanto alla lettura politica, legata al vissuto del poeta, che rileva il ripudio della guerra e la vanità della stessa vittoria, va pure vagliata una lettura filosofica, nella quale si coglie una visione dialettica della vita.

Ritsos compose il *Filottete* tra Atene e Samo nel triennio da maggio 1963 a ottobre 1965. L'opera fu pubblicata singolarmente nel 1965 e poi inclusa nel volume intitolato *Τέταρτη Διάσταση*³ [Quarta Dimensione], che nella prima edizione (1972) raccoglieva sedici composizioni – *La finestra, Trasparenza invernale, Cronaca, La sonata al chiaro di luna, Agamennone, Oreste, La casa morta, Il ritorno di Ifigenia, Sotto l'ombra del*

¹ La relazione (presentata il 10 dicembre 2010) è rimasta inedita, e con essa gli Atti del Convegno, a causa della scomparsa prematura del principale organizzatore, Costantino Nicas.

² Il regista Minos Volanakis dichiarava la sua predilezione per l'opera, pur non realizzandone mai la messinscena, come ci attesta Maronitis (2006, 7), condividendone il giudizio positivo. Cfr. inoltre Bien: 2011, 36-41; Prevelakis: 1992³, 352-358; e fra i contributi italiani, Martini: 1974, 108-116; Sangiglio: 1975, 49-52; Alessandri: 2009, 192-203; Cecco: 2014, 227-244.

³ Ritsos: 1965; Ritsos: 1972, 245-265. Nella prima edizione si legge, tra parentesi, un sottotitolo: *Υστατο προσωπειο* [Ultima maschera].

monte, Crisotemi, Persefone, Ismene, Aiace, Filottete, Elena, Quando arriva lo Straniero – e nella sesta (1978) accolse al penultimo posto la Fedra⁴.

La critica ha cercato di individuare il senso unificante di tale macrotesto, a partire dalla spiegazione del titolo, che alluderebbe alla dimensione tempo⁵. A parte il titolo, però, né la sostanza né la forma del contenuto sono tali da assicurare un'assoluta compattezza all'insieme di *Quarta Dimensione*. Che la forma delle composizioni, definibili come atti unici, sia il monologo è un'asserzione tanto ripetuta quanto inesatta: tre di esse infatti – *Trasparenza invernale*, *Cronaca*, *Quando arriva lo Straniero* – sono strutturate in forma di narrazione. Va aggiunto peraltro che Ritsos ricorre al monologo anche in opere non incluse in *Quarta Dimensione*. Che poi i contenuti siano ispirati dalla mitologia è vero solo per dodici opere.

Il monologo presenta di norma la confessione del protagonista rivolta a qualcuno disposto ad ascoltarlo, ma nel *Filottete* accade l'inverso, giacché il personaggio eponimo rimane silente, e neppure il nome è pronunciato, mentre a parlare è Neottolemo, il figlio di Achille: "in sostanza", però, Filottete, come osserva Sangiglio (1975, 50), «parla per bocca di Neottolemo», sicché «le sue parole potrebbero, senza subire alterazione alcuna, essere reciprocamente scambiate dai due, valide come sono nella loro strumentale bivalenza».

A fare da cornice al monologo, notazioni in prosa iniziali e finali costituiscono un elemento strutturale comune a quasi tutte le opere di *Quarta Dimensione*⁶: non sono semplici didascalie sceniche, ma, scritte del resto in una prosa che è essa stessa poesia (Meraklīs: 1981, 517), vanno considerate parte integrante delle composizioni, giacché ne completano il senso, predisponendole a quella fruizione teatrale che costituisce la loro destinazione prioritaria, spesso sperimentata con successo⁷. Sbaglia, a parer mio, la Papandréou quando osserva che «ce

⁴ Τὸ παράθυρο, Χειμερινή διαύγεια, Χρονικό, Ἡ σονάτα τοῦ σεληνόφωτος, Ἀγαμέμνων, Ὁρέστης, Τὸ νεκρὸ σπίτι, Ἡ ἐπιστροφή τῆς Ἰφιγένειας, Κάτω ἀπὸ τὸν ἴσκιο τοῦ βουνοῦ, Χρυσόθεμις, Περσεφόνη, Ἴσμηνη, Αἶας, Φιλοκτήτης, Ἡ Ἑλένη, Ὅταν ἐρχεται ὁ Ξένος, e Φαίδρα.

⁵ Cfr. Meraklīs: 1981, 522; Gilardi: 2004, 760. Non mancano altre spiegazioni: per il poeta Vangelis Kassos (1988, 61) la quarta dimensione rappresenterebbe la poesia.

⁶ Ne sono privi la prima (*La finestra*) e l'ultima (*Quando arriva lo Straniero*).

⁷ Diverse le rappresentazioni italiane (non, però, del *Filottete*) nelle quali è stato coinvolto come traduttore Sebastiano Amato (2010, 12-14). Fra le più recenti si ricorda una lettura dell'*Agamennone* eseguita l'8 luglio del 2008 dall'attore Gioele Dix nell'Area Archeologica Nazionale di Veleia.

texte n'est pas du théâtre», e che «les personnages n'agissent pas, ils méditent sur des actes accomplis ou à accomplir» (1968, 35-36): il rilievo si fonda su un concetto di teatro limitato al dramma, che invece è solo una delle forme nelle quali il teatro si manifesta.

Tornando alla mitologia, il ricorso a essa nella poesia di Ritsos – e non solo in *Quarta Dimensione* – è un metodo «per mezzo del quale il poeta utilizza il passato per parlare della realtà storica presente» (Pieris: 2012, 67-68). Il mito gli permette di riprodurre più liberamente motivi e sentimenti del presente difficili da esplicitare in regime di dittatura, ma certo non è la censura la motivazione fondamentale del suo utilizzo. Passato, presente, futuro, riferiti al Ritsos 'mitologico', vanno intesi «nel senso di un magma fluido e confuso, disancorato da ogni possibilità di collocazione cronologica» (Rotolo: 1992, 22). In ogni caso, il poeta usa temi antichi sempre vivi nell'esperienza greca e, rimanendo all'interno della propria tradizione, la rinnova.

Il *Filottete* ripropone, ma con decisive trasformazioni, la materia dell'omonima tragedia sofoclea. L'antefatto è, almeno in parte, recepito. La guerra troiana vive una situazione di stallo. Èleno vaticina che gli Achei potranno vincere solo se recupereranno arco e frecce che Eracle ha trasmesso a Filottete. Ma questi, che appestava col fetore di una putrida ferita al piede causatagli dal morso di un serpente, è stato confinato dagli Atridi in una spiaggia deserta dell'isola di Lemno, e allora Odisseo, campione di astuto opportunismo, architetta un piano per assicurarsi quelle armi, con l'inganno o con la forza, individuando in Neottolemo lo strumento di tal disegno. Introducendo questo personaggio – Odisseo era l'unico protagonista della trattativa nei precedenti *Filottete*, di Eschilo (±470) e di Euripide (431) – Sofocle mette in scena (409) un autentico suo percorso di formazione: abbastanza manipolabile dapprima nella sua ingenuità di adolescente, Neottolemo finisce con l'approdare a un'adulta coscienza etica che lo allontana da Odisseo e lo avvicina a Filottete. L'ostile diffidenza dell'eroe si evolverà in solidale comprensione, sì che alla fine le due generazioni abbandoneranno il loro isolamento, consentendo un accordo al di là di ogni opportunismo politico.

Non molti temi e motivi della tragedia sofoclea sopravvivono nel *Filottete* di Ritsos, e questi stessi appaiono trasformati: si può condividere l'acuta osservazione di Maronitis, secondo cui «la sottrazione e la variazione di elementi che costruiscono la vicenda e l'intreccio del modello sofocleo mirano al trasferimento del discorso dal piano

dell'azione esterna alla dimensione interiore della consapevolezza» (Maronitis: 2006, 10). L'intenzione si coglie già nella didascalia iniziale (Ritsos: 1972, 247), dove si delinea un tema del monologo, una prima antitesi, l'accostamento di due mondi, quello socializzato e giovanile di Neottolemo e quello chiuso e adulto di Filottete, che finiranno per incontrarsi, componendo una sintesi.

Movendo già da questa presentazione, gli scarti dal dramma di Sofocle sono rimarchevoli. Talune coincidenze le attenua un'ironica approssimazione: la scena si apre «sulla spiaggia deserta di un'isola che forse è Lemno»⁸; davanti a una grotta, un giovane «che ha qualcosa dei tratti d'Achille, ma un po' più spiritualizzati, come fosse suo figlio Neottolemo»⁹, si confessa a un uomo maturo che non è nominato ma s'immagina chi sia. Diversa è l'ambientazione: il mattino diviene tardo pomeriggio estivo; la grotta inospitale è «adattata a dimora»¹⁰. E son diversi i personaggi, di numero e connotati. I sei di Sofocle si riducono a due: è assente Odisseo, come pure Eracle, quale *deus ex machina*, e la figura di un finto mercante, mentre il Coro tragico di vecchi marinai, in Ritsos dedito a giochi da adolescenti, è nominato ma resta invisibile. Il fattore più rilevante di originalità è però il ribaltamento cui è sottoposta la persona del protagonista. Non si nominano arco e frecce provenienti da Eracle, simboli tradizionali della sua potenza, al cui possesso tendeva la macchinazione di Odisseo; solo un cenno al morso del serpe ci sarà più avanti, e soprattutto non se ne vedranno gli effetti atroci e perfino ripugnanti, che hanno prodotto l'emarginazione: non c'è il minimo cenno ai ripetuti lamenti presenti nel dramma di Sofocle. In Ritsos, invece, Filottete si presenta non solo fisicamente integro, ma anche «bello, barbuto, maturo, d'aspetto virile e spirituale»¹¹: il poeta ha in lui chiaramente foggiate il proprio autoritratto. Dell'eroe sofocleo sopravvive il dato essenziale: il lungo isolamento in una spiaggia deserta dell'isola di Lemno, al quale adesso pone fine tornando nel teatro della guerra per garantire ai Greci la vittoria. Ma – è questa la

⁸ «Σὲ μὴν ἐρημικὴ ἀκρογιαλιὰ νησιῦ – ἴσως τῆς Λήμνου». Dei brani citati propongo una mia traduzione, pur ampiamente debitrice a quelle di Pontani (1969, 41-58) e di Crocetti (Ritsos: 2013, 321-345). A quest'ultimo si deve la prima traduzione italiana integrale di *Τέταρτη Διάσταση*.

⁹ «Ἐχει κάτι ἀπ' τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἀχιλλέα, μὰ κάπως πιὸ ἐκπνευματωμένα, σὰ νάσαι ὁ γιὸς του, ὁ Νεοπτόλεμος».

¹⁰ «διαμορφωμένη σὲ κατοικία».

¹¹ «ὠραῖος, γενειοφόρος, ὠρμος, μὲ ἀρρενωπή, πνευματικὴ μορφή».

straordinaria novità – l'isolamento non è abbandono, bensì volontaria scelta di libertà.

Come annunciava la didascalia, l'uomo barbuto ha terminato appena di rivolgere all'ospite il suo benvenuto, e ora comincia a parlare il giovane, vincendo un'iniziale esitazione. Il suo monologo si articola in due parti: la prima, più lunga, è una confessione, la seconda una perorazione.

L'attacco di Neottolemo prepara il terreno perché le sue parole siano accolte benevolmente: perciò del suo interlocutore egli sottolinea, oltre alla venerabile amicizia, anche la comprensione prima dimostrata, e soprattutto gli si rivolge in una coinvolgente «dimensione plurale» (Maronitis: 2006, 14), attraverso l'iterazione enfatica di pronomi e aggettivi come «noi» e «vostro»:

Venerabile amico, ero sicuro della profonda tua comprensione. Noi
giovani,
che siamo chiamati, come dicono, all'ultimo momento quasi a mieterne
la gloria apprestata dalle vostre armi,
dalle vostre ferite, dalla vostra morte,
conosciamo anche noi e riconosciamo, e abbiamo, sì, anche noi le nostre
ferite
in altro punto del corpo – ferite occulte,
senza il contrappeso della fierezza e del venerando sangue
versato visibilmente, in visibili battaglie, in visibili prove.

Una tal gloria magari ci fosse mancata – chi a loro l'ha chiesta? –¹².

Sono a confronto due generazioni: quella di Filottete, degli uomini maturi, cui si riconosce «la gloria apprestata con armi, ferite e morte», e quella dei giovani, cui appartiene Neottolemo, chiamata ad appropriarsi quasi indebitamente allorì raggiunti col sangue dei padri. Pre-scindendo per il momento dalle sofferenze di Filottete, Neottolemo rimarca le mutazioni che l'atroce esperienza della guerra gli ha prodotto nella vita, e come i sentimenti personali di adolescente abbiano ceduto

¹² «Σεβάσμιε φίλε, εἶμουνα βέβαιος γιὰ τὴ βαθιὰ σου κατανόηση. Ἐμεῖς οἱ νεότεροι / ποὺ κληθήκαμε, ὅπως λένε, τὴν ὕστατη στιγμή γιὰ νὰ δρέψουμε τάχα / τὴ δόξα τὴν ἐτοιμασμένη μὲ τὰ δικά σας ὄπλα, / μὲ τίς δικές σας πληγές, μὲ τὸ δικό σας θάνατο, / γνωρίζουμε κ' ἔμεῖς κι ἀναγνωρίζουμε, κ' ἔχουμε, ναί, κ' ἔμεῖς τίς πληγές μας / σ' ἄλλο σημεῖο τοῦ σώματος –πληγές θώρητες, / χωρὶς τὸ ἀντίβαρο τῆς περὶ φάνειας καὶ τοῦ ἀξιοσέβαστου αἵματος / τοῦ χυμένου ὄρατά, σὲ ὄρατὲς μάχες, σὲ ὄρατὰ ἀγωνίσματα» (Ritsos: 1972, 247, vv. 1-9. Per comodità appongo i numeri, sebbene l'autore non numeri i versi).

al dovere collettivo della milizia. Così, rincorato da un certo clima di complicità stabilitosi con l'interlocutore, egli ha subito messo a nudo la sua anima. Più avanti passa a rivelare il vero volto di Filottete:

Capisco il tuo nobile ritiro, venerabile amico,
 con un pretesto da tutti accettabile – dolore fisico,
 non dello spirito o dell'anima –: un buon pretesto
 quel morso del serpente (forse il serpente della saggezza?)
 per restar solo ed esistere – tu, e non un altro –,
 per non esistere magari, asserpolato a cerchio,
 come il serpente che si morde la coda (spesso anch'io l'avrei desiderato)¹³.

Dunque il morso del serpente ha costituito un buon pretesto per allontanarsi dalla guerra. «Il poeta, rielaborando, in qualche misura, il tema della simulata follia di Ulisse e quello del travestimento in abito muliebri di Achille a Sciro al fine di sottrarsi alla guerra, ci pone di fronte ad un ulteriore espediente inventato per conseguire il medesimo obiettivo» (Alessandri: 2009, 201). Le figure dei due protagonisti ne escono ribaltate e legate da un comune sentire antimilitarista: da una parte l'isolamento di Filottete non è un abbandono ma una deliberata scelta di libertà, dall'altra Neottolema non più risponde al modello del giovane guerriero esuberante d'eroismo.

Proseguendo la confessione, Neottolema dalla guerra a Troia passa a ricordare la casa di Ftia, il padre, Achille, «una statua di bronzo di cavaliere altero e invincibile»¹⁴ e soprattutto la «tenerezza»¹⁵ della madre, nel cui affettuoso ricordo, in netto contrasto con l'evanescente figura di Deidamia che il mito tramanda, troviamo un evidente elemento autobiografico, fondato sul vincolo profondo che a essa legava il poeta. Più avanti torna a parlare della guerra, indulgiando sui tratti più terribili della sua esperienza di soldato attraverso descrizioni di estremo realismo.

¹³ «Καταλαβαίνω τή δική σου εὐγενική ἀποχώρηση, σεβάσμιε φίλε, / μ' ἕνα πρόσχημα κοινὰ παραδεκτὸ –πόνος τοῦ σώματος, / ὄχι τοῦ πνεύματος ἢ τῆς ψυχῆς– καλὸ πρόσχημα / τὸ δάγκωμα ἐκείνου τοῦ φιδιού (μήπως τὸ φίδι τῆς σοφίας;) / νὰ μείνεις μόνος καὶ νὰ ὑπάρξεις, –ἐσύ, κι ὄχι ἕνας ἄλλος– / νὰ μὴν ὑπάρξεις ἔστω, κουλουριασμένος σ' ἕναν κύκλο, / καθὼς τὸ φίδι δαγκώνοντας τὴν οὐρά του. (Συχνὰ κ' ἐγὼ τὸ ἐπιθύμησα.)» (Ritsos: 1972, 249, vv. 56-62).

¹⁴ «ἕνα ἄγαλμα χάλκινο ἀγέρωχου, ἀπλησίαστου ἵππεα» (Ritsos: 1972, 251, vv. 133-134).

¹⁵ «τρυφερότητα» (Ritsos: 1972, 251, v. 142).

Nella seconda parte del monologo la confessione cede il posto alla perorazione: giacché di Filottete e delle sue armi c'è assoluto bisogno per espugnare Troia, è giusto che l'eroe segua Neottolema.

In tre apostrofi anaforiche troviamo gradualmente spiegata l'oscura condotta di Filottete. Nella prima si rivela che entrambi, una notte, hanno avvertito la loro estraneità alla guerra.

In una seconda apostrofe si torna più esplicitamente a ricordare il pretesto del serpe, che consente a Filottete di recuperare la sua esistenza, rinunciando a una vittoria fasulla: «tu serberai / l'ultima vittoria, e l'unica (come hai detto), / questa dolce e tremenda cognizione: che non esiste nessuna vittoria»¹⁶.

E infine l'ultima trovata per convincere gli altri della sua morte e riconquistare una dignità di vita nel silenzio e nella solitudine: «Tu solo appendesti all'albero la tua camicia vuota / per ingannare i passanti, che dicessero: "È morto"»¹⁷.

In Ritsos dunque Filottete trasforma il forzato abbandono in un volontario ritiro solitario, nel quale preservare una dignità umana. Ma adesso proprio quelli che lo costrinsero all'isolamento lo rivogliono, con le sue armi, per realizzare finalmente la conquista di Troia.

Neottolema insiste sulla richiesta, e nel tentativo estremo di vincere la sua resistenza, gli offre una maschera, che lo protegga dagli sguardi indiscreti e volgari:

Nessuno capirà, e nessuno mai avrà paura
per l'inattinta gioia della tua libertà. La maschera dell'azione,
che l'ho portato di nascosto nella mia sacca, coprirà
il tuo volto diafano, distante. Indossala. Andiamo¹⁸.

E aggiunge più avanti, per convincerlo a tornare a Troia, che i Greci hanno bisogno della sua presenza più che delle sue armi.

¹⁶ «ἐσὺ θὰ κρατήσεις / τὴν ὕστατη νίκη, καὶ τὴ μόνη (ὅπως εἶπες), / τὴ γνώση αὐτὴ τὴ μελιχρὴ καὶ τρομερὴ: πὼς δὲν ὑπάρχει καμμιά νίκη» (Ritsos: 1972, 261, vv. 449-451).

¹⁷ «Ἐσὺ μονάχος κρέμασες στὸ δέντρο τὸ ἄδειο σου πουκάμισο / γιὰ νὰ παραπλανήσεις τοὺς περαστικούς, νὰ ποῦνε: "πέθανε"» (Ritsos: 1972, 261, vv. 452-453).

¹⁸ «Κανένας δὲ θὰ καταλάβει οὔτε κανένας ποτὲ θὰ τρομάξει / ἀπ' τὴν ἀνέγγιχτη εὐφροσύνη τῆς ἐλευθερίας σου. Τὸ προσωπεῖο τῆς δράσης, / ποὺ σοῦχω φέρει κρυφὰ μὲς στὸ γυλιό μου, θὰ καλύψει / τὸ διάφανο, μακρινὸ πρόσωπό σου. Φόρεσέ το. Πάμε» (Ritsos: 1972, 263, vv. 513-516).

Conclude il monologo un ennesimo invito: «Ecco la maschera che t'ho portato. Indossala. Andiamo»¹⁹.

La soluzione della vicenda, con l'inaspettata reazione di Filottete all'insistita richiesta di Neottolema, spetterà alla didascalìa finale, insopprimibile come la iniziale – da affidare in una messinscena a una voce recitante fuori campo. Filottete prende la maschera ma non la indossa: il volto gli si trasforma, facendosi più giovanile, «come se riproducesse la maschera»²⁰. Ascoltando il canto dei marinai prende infine la sua decisione: raccoglie le armi dalla grotta, le consegna al giovane e lo segue alla spiaggia. Se in Sofocle a far decidere Filottete era stato Eracle, quale *deus ex machina*, in Ritsos il *deus ex machina* lo rappresenta il canto dei marinai, che costituisce un positivo richiamo alla vita²¹.

Dunque alla fine il poeta, che è Filottete²², si allea con il combattente. Il *Filottete*, sovvertendo il dramma di Sofocle, e traducendo l'abbandono in esilio, sottintende, come più o meno ogni opera di Ritsos, una esperienza personale. Mentre in Sofocle abbandono, dolore e indigenza hanno ridotto Filottete all'abbruttimento, l'eroe di Ritsos, con la sua scelta di libertà, ha evitato un tal pericolo: il suo isolamento non paralizza ma libera il pensiero, l'indigenza e il dolore non deprimono i sensi e la mente ma ne favoriscono la vigilanza e il controllo.

La resistenza all'abbruttimento è quella stessa che ha sperimentato Ritsos nei centri di confino (uno dei quali proprio l'isola di Lemno), attraverso un metodo che attinge alla poesia la capacità di umanizzare le condizioni disumane. Dure esperienze familiari (malattie e morti) e politiche (persecuzione, carcere, confino)²³ stanno alla base del *Filottete* come di tutta la poesia di Ritsos. Emerge qui, quale significato più importante, che il poeta, se lo esige la necessità, può prestare le sue armi, ma a condizione di rifiutare la maschera imposta dall'opportunismo della politica.

Fin qui la interpretazione politica e autobiografica del *Filottete*. Ma, come ho detto all'inizio, dell'opera va pure vagliata una lettura filosofica.

¹⁹ «Ἴδου τὸ προσωπεῖο πὺ σου ἔφερα. Φόρεσέ το. Πηγαίνουμε» (Ritsos: 1972, 264, v. 559).

²⁰ «Σὰ ν' ἀντιγράψει τὸ προσωπεῖο» (Ritsos: 1972, 265).

²¹ Il parallelo tra la funzione di Eracle in Sofocle e dei marinai in Ritsos è bene illustrato da Bien (2011a, 72).

²² Insiste, a ragione, sul carattere autobiografico del *Filottete* Prevelakis (1992³).

²³ Un dettagliato profilo biografico di Ritsos si legge in Alessandri (2009, 192-199).

È merito di Bien avere visto nel *Filottete* «predominantly a philosophical meditation» (Bien: 2011b, 55), i cui temi principali possono cogliersi in opposizioni come tra libertà e necessità, assenza e presenza, ideale e reale, metafisico e fisico, e nella risoluzione di tali opposti nella vita e quindi nell'arte. Per far questo il critico muove da un'analisi lessicale. Constatato che la rarità di coincidenze verbali tende ad affermare una netta presa di distanza di Ritsos da Sofocle, egli, dall'esame del linguaggio e delle immagini ritsiane, rileva due fondamentali caratteristiche: l'antitesi e la sintesi (Bien: 2011a).

Il tropo retorico favorito da Ritsos, e non solo in quest'opera, è l'ossimoro. Ma esso non può essere definito con Bien «a form of antithesis» (Bien: 2011a, 65): nell'antitesi la contraddizione viene proclamata, l'ossimoro l'assume e la sana (D'Ippolito: 1987, 350), e dunque coincide con la sintesi. Chiarito questo, però, il ragionamento di Bien è pienamente condivisibile. Gli ossimori di *Filottete* rivelano che il contenuto intellettuale del poema include, al di là della contraddizione paradossale, una visione dialettica dell'esistenza in cui il movimento principale è la riconciliazione tra tesi e antitesi in sintesi.

La forma più comune di ossimoro e che più spesso s'incontra in *Filottete* presenta l'unione di un sostantivo accompagnato da due aggettivi di significato contraddittorio. Solo per citarne alcuni: un gesto è «superfluo e necessario»; la cognizione «dolce e tremenda» (261)²⁴. In altri casi la figura dell'ossimoro compare in una struttura lessicale più allargata: la madre di Neottolemo è «una tenerezza presente nella sua costante assenza»; Neottolemo afferma di ascoltare il proprio silenzio (261); la libertà stringe fortemente (262)²⁵.

Procedendo a una visione generale delle antitesi nel poema, scopriamo che esse riflettono i principali motivi tematici del poema, i suoi simboli di base e persino le figure dei due protagonisti. Così Neottolemo e Filottete possono essere apprezzati anche come antitesi fra gioventù e maturità. Fra le coppie di simboli più significative: il silenzio-clamore, il primo equiparato al ritiro, il clamore all'azione; la luce e l'oscurità, la prima generalmente collegata a situazioni che rafforzano

²⁴ «περιττής κι άναγκαίας» (Ritsos: 1972, 247, v. 14), «μελιχρή και τρομερή» (261, v. 451).

²⁵ «μιά τρυφερότητα / παρούσα μέσα στη διαρκή άπουσία της» (Ritsos: 1972, 251, vv. 142-143), «ν'άκούω τη σιωπή μου» (261, v. 434), «ή έλευθερία [...] περισφίγγει» (262, v. 500).

la vita come pace, cibo, riso, sesso, l'oscurità a elementi che negano la vita come guerra e morte.

Nell'opera di Sofocle, per curare le contraddizioni umane, come la guerra, è indispensabile un dio che scenda *ex machina*; in Ritsos, nessuna apparizione divina sarebbe plausibile, ma è il processo dialettico a rimuovere la contraddizione attraverso la sintesi di elementi contrari: il silenzio è incorporato nel rumore, la luce e l'oscurità si fondono nel crepuscolo, la faccia diafana assume la solidità della maschera opaca. La sintesi per Ritsos è la realizzazione del più profondo dinamismo della vita: alla fine la libertà scelta da Filottete sarebbe solo una forma di morte se non si legasse alla necessità.

Sviluppando la esegesi poliisotopica prospettata da Bien, sulla scorta di Pourgouris (2014) e di Tziovas (2014), si può dire che Ritsos, qui come altrove, almeno in *Quarta Dimensione*, applica nella sua visione del mondo la dialettica marxiana, e precisamente la legge della compenetrazione degli opposti, vale a dire del loro conflitto e della loro unità. Se Neottolemo compie la missione di portare Filottete a Troia, e l'eroe, ascoltando il canto del popolo, si convince a partire rifiutando la maschera, pur consapevoli entrambi della triste verità della guerra, il motivo è che hanno imparato che la contraddizione è positiva, erigendo un ponte tra tesi e antitesi nella prospettiva di una nuova, seppur fragile, sintesi.

Bibliografia

- Alessandri Andrea (2009), *Mito e Memoria. Filottete nell'immaginario occidentale*, Editori Riuniti University Press, Roma.
- Amato Sebastiano (2010), *Poetica e rivisitazione del mito nell'opera di Ghiannis Ritsos. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, I.S.S.U., Siracusa.
- Bien Peter (2011), *Myth in Modern Greek Letters, with Special Attention to Yannis Ritsos's Philoctetes*, in Bien: 2011c, pp. 34-41 [1974: "Books Abroad", XLVIII, 1, pp. 15-20].
- Bien Peter (2011a), *Antithesis and synthesis in Yannis Ritsos's Philoctetes*, in Bien: 2011c, pp. 61-81 [1980: *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Kedros, Athina, pp. 111-146].
- Bien Peter (2011b), *Yannis Ritsos's Philoctetes: Approaching a Modern poem through Its Ancient Prototype. A Methodology and a Demonstration*, in Bien 2011c, pp. 42-60 [1989: "Classical and Modern Literature", IX, 4, pp. 299-313].

- Bien Peter (2011c), *Yannis Ritsos: Collected Studies & Translations*, Red Dragonfly Press, Northfield, Minnesota.
- Cecco Federica (2014), *Ghiannis Ritsos: Quarta Dimensione*, Tesi di Laurea, Università Iuav di Venezia (www.academia.edu/18754867/Ghiannis_Ritsos_Quarta_Dimensione), ultima consultazione: 27/7/2020).
- D'Ippolito Gennaro (1987), *Straniamento ossimorico e mitopoiesi nel barocco letterario tardogreco*, in Mario Giacomarra & Elio Marchetta (a cura di), *Mito storia società*, Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 22-23 (= Atti del III Congresso internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 7-9 Dicembre 1981), Palermo, pp. 347-357.
- Gilardi Valentina (2004), *Σημειώσεις πάνω στην Τέταρτη Διάσταση* [Appunti sulla *Quarta Dimensione*], "I lexi", CLXXXII, pp. 759-767.
- Kassos Vangelis (1988), *Ανάμεσα στον τοίχο και στο τζάμι (Η θέση του ποιητή μέσα στον κόσμο)* [Tra il muro e il vetro (Il posto del poeta nel mondo)], "Diavazo", 205, 21 Dicembre, pp. 59-66.
- Makrinikola Ekaterini, a cura di (1981), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* [Omaggio a Ghianis Ritsos], Kedros, Athina.
- Maronitis Dimitris (2006), *Dal Filottete di Sofocle al Filottete di Ghiannis Ritsos: il volto e le maschere*, a cura di A. Kolonia, trad. it. G. Zanetto, presentazione di C. Carpinato, CUEM, Milano.
- Martini Lidia (1974), *Fortuna neogreca del Filottete*, Liviana Editrice, Padova.
- Meraklis Michalis G. (1981), *Η «Τέταρτη διάσταση» του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση* [La «Quarta Dimensione» di Ghianis Ritsos. Un primo approccio], in Makrinikola: 1981, pp. 517-544.
- Papandréou Chrysa (1968), *Yannis Ritsos. Étude, choix de textes et bibliographie. Dessins, portraits, fac-similés*, Editions Pierre Seghers, Paris.
- Pieris Michalis (2012), *Ritsos - Seferis: convergenze e divergenze nel «metodo mitico»*, in Renata Lavagnini (a cura di), *Poeti greci del Novecento*. Atti delle Giornate di Studio in onore di Vincenzo Rotolo (Palermo, 9-10 Novembre 2005), Edizioni Lussografica, Palermo, pp. 67-77.
- Pontani Filippo Maria (1969), *L'altra Grecia. Seferis Ritsos Plaskovitis Vasilikòs Anagnostaki. Testi di poeti e di scrittori*, La Nuova Italia, Firenze.
- Pourgouris Marinos (2014), *Yannis Ritsos, Marxist Dialectic, and the Re-imagining of Ancient Greece*, in Dimitris Tziouvas (a cura di), *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, University Press, Oxford, pp. 282-296.
- Prevelakis Pandelis (1992³), *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του* [Il poeta Ghianis Ritsos. Studio complessivo dell'opera], Vivliopolion tis «Estias» - I.D. Kolaru & Sias A.E., Athina [1981].
- Ritsos Ghianis (1965), *Φιλοκτήτης. Μ'ένα σχέδιο του Βασίλη Βασιλειάδη* [Filottete. Con un disegno di Vassilis Vassiliadis], Kedros, Athina.
- Ritsos Ghianis (1972), *Τέταρτη Διάσταση* [Quarta Dimensione], Kedros, Athina.

- Ritsos Ghiannis (2013), *Quarta Dimensione*, trad. it. N. Crocetti, introd. di E. Savino, Crocetti Editore, Milano.
- Rotolo Vincenzo (1992), *Le maschere mitologiche di Ritsos. Quarta dimensione, "Dioniso"*, LXII, 2, pp. 7-47.
- Sangiglio Crescenzo (1975), *Jannis Ritsos*, La Nuova Italia, Firenze.
- Tziovas Dimitris (2014), *The Wound of History: Ritsos and the Reception of Philoctetes*, in *Re-imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, University Press, Oxford, pp. 297-317.

14. Dalle ultime raccolte poetiche di Ghianis Ritsos: 'Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο

Maria Caracausi

Di Ghianis Ritsos esistono ancora parecchie opere inedite, risalenti a varie fasi dell'attività del Poeta¹; un numero consistente di esse riguarda le raccolte poetiche composte nel corso degli anni settanta e ottanta, accuratamente registrate da Ekaterini Makrinikola (Ritsos: 1991, 248-249).

Le quattro 'estreme' raccolte, composte dal poeta tra il 1987 e il 1989 – *Τα αρνητικά της σιωπής* [Il negativo del silenzio], *Το γυμνό δέντρο* [L'albero nudo], *Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα* [Tardi molto tardi nella notte], *Δευτερόλεπτα* [Secondi] – sono comprese nel volume postumo *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, curato da Chrissa Prokopaki, autrice della postfazione (Ritsos: 1991, 237-246), mentre della incompiuta *Σφυρίγματα πλοίων* [Fischi di navi] (1989) è presente nel volume solo il componimento conclusivo (probabilmente gli ultimi versi scritti dal poeta): *Το τελευταίο καλοκαίρι* [L'ultima estate]. Elemento comune a queste raccolte è un senso di morte che permea tutte le cose: Ritsos traccia un bilancio della propria vita e della propria attività, cercando conforto nel carattere imperituro del suo impegno politico e poetico:

[...] Μη φοβηθείς,
εσύ που βάδισες στην έρημο περήφανα μόνος,
εσύ που χτυπούσες το ραβδί σου στο βράχο
κι ανάβρυζε ένα κυπαρίσσι από μεγάλο νερό,
μη φοβηθείς· πριν απ' τον ύπνο σου θυμήσου

¹ L'archivio dei manoscritti di Ritsos è oggi conservato presso il Museo Benaki, che si trova nella casa di Pinelopi Delta, a Kífissia. Gli inediti di Ritsos tuttavia, salvo qualche eccezione, non si trovano nell'archivio, ma presso l'erede del poeta, la figlia Eleftheria (Eri), nota scrittrice.

πως φύτεψες κι εσύ ένα δέντρο ιστορικό στο αιωνόβιο
δάσος² (Ritsos: 1991, 51).

Immutata è anche la sua fede nella bellezza «Την ομορφιά ποτές μου δεν την πρόδωσα»³ (Ritsos: 1991, 93), che ancora lo attrae e lo sostiene nei duri momenti dell'invecchiamento⁴. Tuttavia il poeta è costretto a confrontarsi con la morte – la conclusione della propria esistenza biologica, che si pone ormai come inevitabile e improrogabile⁵:

Ανθισαν πάλι τα τριαντάφυλλα πολύχρωμα.
Λευκές πεταλούδες τα επισκέπτονται.
Γιατί, λοιπόν, θα πρέπει να πεθάνουμε⁶ (Ritsos: 1991, 199).

Questa realtà, dura da fronteggiare, rende difficoltosa l'espressione poetica⁷:

Τι ωραία που ανηφορίζουν τα δέντρα στους λόφους.
Ο Μάης πρασίνισε τον τόπο. Πίσω απ' τα δέντρα
τ'άσπρα σπιτάκια κουβεντιάζουν μεταξύ τους
κάτι άσπρο και ήσυχο – αφίζεις πλοίων,
αφίζεις παραθεριστών, πουλιών, ερώτων. «Κι εγώ
–είπε–
εγώ φεύγω, εγώ φεύγω». Και το ποίημα

² «[...] Non aver paura / tu che procedesti nel deserto fieramente solo, / tu che battesti con la tua bacchetta sulla roccia / e ne sgorgò un grande cipresso d'acqua, / non aver paura; prima di addormentarti ricordati / che hai piantato anche tu un albero storico nel bosco / perenne». N.B.: Per esigenze pratiche i testi greci sono riprodotti in monotono, sebbene Ritsos abbia sempre adoperato il sistema politonico.

³ «la bellezza non l'ho mai tradita».

⁴ La ricerca della bellezza è infatti costantemente presente: «[...] Α, η ομορφιά, / που 'δινε νόημα σ' όλα αυτά, / πού να κρύφτηκε τώρα; [...]» (Ritsos: 1991, 86) [Ah, la bellezza, / che dava senso a tutto ciò, / dove si sarà nascosta ora?].

⁵ La morte, tante volte fronteggiata in passato 'allo scoperto', è divenuta ora un avversario subdolo, impossibile da contrastare: «[...] τούτος ο φόβος / στέκεται σιωπηλός. Δεν ανασαίνει καν. / Αντίπαλος αόρατος [...]» (Ritsos: 1991, 101) [Questa paura / se ne sta silenziosa. Neppure respira. / Avversario invisibile].

⁶ «Sono fiorite di nuovo le rose variopinte. / Le visitano bianche farfalle. / Perché, dunque, dovremo morire?».

⁷ Cfr. tra l'altro, dalle ultime raccolte, i versi: «[...] Δεν είχαμε πια καμιά δικαιολογία για το σήμερα / ούτε για το αύριο. Τα ονόματα / δεν εφάρμοζαν πια πάνω στα πράγματα [...]» (Ritsos: 1991, 171) [Non avevamo più alcuna giustificazione per l'oggi / né per il domani. I nomi / non si adattavano più alle cose [...]] e «[...] Κωφάλαλα τ'αγάλατα. / Κωφάλαλα και τα ποιήματα. Νύχτωσε» (Ritsos: 1991, 141) [Sordomute le statue. / Sordomute anche le poesie. Si è fatta notte].

έχει το στόμα του κλεισμένο μ'έναν κέρνιο σταυρό⁸
(Ritsos: 1991, 187).

Quando inizia effettivamente l'ultima fase della produzione di Ritsos? Un anno decisivo di svolta tra poesie 'mature' e 'ultime' si può considerare il 1985. Fu un anno molto produttivo, nel corso del quale videro la luce ben 4 raccolte poetiche: *Υπερώων* [Loggione] (1°marzo-1°maggio), *Ανταποκρίσεις* [Corrispondenze] (16 marzo-7 giugno), *Σηματοδότες* [Segnalatori] (30 ottobre-30 novembre), e infine *Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο* [Bianche macule sopra il bianco] (1°-27 dicembre). Di tutte le raccolte il poeta – come era solito fare – ha segnato dettagliatamente (oltre alle località in cui sono state composte), le date delle stesure: tre per *Ανταποκρίσεις*, due per *Υπερώων*, *Σηματοδότες* e *Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο*⁹.

Le poesie delle prime due raccolte del 1985, *Υπερώων* e *Ανταποκρίσεις*, presentano alcune caratteristiche comuni, sia nella forma che nel contenuto. Sono di lunghezza media, e ciascuna di esse reca un titolo; i versi di *Ανταποκρίσεις* sono mediamente più estesi. In entrambe le raccolte, che pure hanno carattere autobiografico, il poeta fa riferimento a una realtà esterna, da cui sembra voler uscire per valutarla. Il titolo *Υπερώων* appare pertanto emblematico: confuso tra altri loggionisti, Ritsos osserva dall'alto ciò che accade nel mondo sottostante, da cui in qualche modo prende le distanze – forse a motivo del suo graduale allontanamento dal mondo dei viventi – ma è costretto suo malgrado a divenire attore:

Μετά την παράσταση
έμεινε κρυφά στο υπερώων
στα σκοτεινά.
Η αυλαία ολάνοιχτη.
Εργάτες της σκηνής,
φροντιστές, ηλεκτρολόγοι

⁸ «Come salgono belli gli alberi sulle colline / Il maggio ha rinverdito il luogo. Dietro gli alberi / le cassette bianche conversano tra loro / qualcosa di bianco e tranquillo – arrivi di navi / arrivi di villeggianti, di uccelli, di amori. “Ed io / – disse – / io me ne vado, io me ne vado”. E la poesia / ha la bocca chiusa da una croce di cera».

⁹ La data in calce a ciascuna poesia corrisponde alla prima stesura, generalmente seguita da altre due (Koti: 2008, 195). Le poesie di *Υπερώων* furono trascritte una sola volta (6 aprile-9 maggio 1985), due volte *Ανταποκρίσεις* (14 luglio-9 settembre e 11-27 settembre 1985), una volta *Σηματοδότες* (rielaborazione e trascrizione 9-19 luglio 1986), una sola volta, infine, *Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο* (20-29 luglio 1986).

ξεστήνουνε τα σκηνικά,
 μετέφεραν στο υπόγειο
 ένα μεγάλο γυάλινο φεγγάρι
 σβήσαν τα φώτα,
 έφυγαν,
 κλειδωσαν τις πόρτες.
 Σειρά σου τώρα,
 χωρίς φώτα,
 χωρίς σκηνικά και θεατές,
 να παίξεις εαυτόν¹⁰ (Ritsos: 2018, 40).

Nella successiva raccolta *Ανταποκρίσεις* aumentano i riferimenti espliciti alla vecchiaia («Ησυχος άνθρωπος. Κάποτε του 'ρχεται να κλάψει / δίχως να ξέρει το γιατί, δίχως λόγο. Ίσως γερνάει [...]»¹¹, Ritsos: 1987, 41), come pure il senso di morte. Diviene inoltre più evidente il senso di morte; particolarmente eloquente il verso «Εσύ που κοιτάς πάντα οριζόντια να το ξέρεις / υπάρχει και ο κάτω ούρανός. [...]»¹² (Ritsos: 1987, 9).

Le raccolte cronologicamente successive sono *Σηματοδότες* (inedita) e *Άσπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο* (Ritsos: 2019). La prima stesura di *Σηματοδότες* (Archivio del Museo Benaki), vergata – come parecchie altre – su due piccoli notes pubblicitari “Assimòn” (misura 10×14)¹³, è caratterizzata da numerose cancellature e correzioni. Essa comprende 63 poesie (nella stesura definitiva, contenuta in un analogo blocchetto, in possesso di Eri Ritsu, sono 61). Le poesie, di estensione varia, sono numerate, ma recano un titolo probabilmente aggiunto in seguito, alla destra del numero progressivo. Titoli come *Εξοδος* [Uscita], *Αντίο* [Addio], *Προς το τέλος* [Verso la fine] rivelano la presenza

¹⁰ «Dopo la rappresentazione / è rimasto di nascosto nel loggione/al buio. / Il sipario spalancato. / Assistenti di scena, / tecnici, elettricisti / smontano le scene, / hanno trasportato nel sotterraneo una grande luna di vetro, / hanno spento le luci, / se ne sono andati, / hanno chiuso le porte. / Tocca a te ora, / senza luci, / senza scene e spettatori, / recitare te stesso» (Ritsos: 2018, 41).

¹¹ «Uomo tranquillo. A volte gli viene da piangere senza sapere il perché, senza motivo. Forse invecchia [...]».

¹² «Tu che guardi sempre in orizzontale sappilo / esiste anche il cielo di sotterra [...]».

¹³ Si tratta di blocchetti per appunti: materiale pubblicitario di ditte farmaceutiche, che il poeta trovava in casa della moglie, medico a Samos. Ritsos ha vergato su di essi la maggior parte delle poesie dell'ultimo decennio della sua produzione (*Υπερώον, Σηματοδότες, Διανυχτερεύση, Δευτερόλεπτα, Τ'αρνητικά της σιωπής* etc.). È noto, del resto, che il poeta utilizzava diversi materiali ‘non poetici’ per scrivere poesia: nel suo archivio abbondano anche i pacchetti di sigarette fitti di appunti poetici.

costante del pensiero della fine, l'inizio di quella *meditatio mortis* caratteristica delle quattro raccolte 'estreme' già pubblicate. Il nome di questa raccolta è dato dal titolo dell'ultima poesia. A metà del secondo notes che contiene la prima stesura di *Σηματοδότες* inizia la prima stesura delle *Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο*, di cui si tratterà analiticamente più avanti.

La raccolta successiva è *Ενυδρείον* [Acquario], composta tra gennaio e giugno del 1986. Nell'archivio del museo Benaki si trova una prima stesura (22 poesie), caratterizzata da numerose cancellature e correzioni: la composizione fu laboriosa, come testimonia il lungo intervallo tra le prime 15 poesie, composte in gennaio, e le successive, piuttosto distanziate tra loro. Evidentemente non si trattava di un buon periodo per il poeta, che cominciava ad avvertire inesorabilmente il peso delle molteplici difficoltà affrontate durante la sua intera vita. La seconda stesura di *Ενυδρείον* (che si trova presso Eri Ritsu) conta 21 poesie ed è trascritta su un notes. A seguire, nel medesimo taccuino, la raccolta *Σπασμένη πέννα* [Penna spezzata], dello stesso anno, che conta 64 brevissime poesie (da 2 a 5 versi ciascuna); le minute presenti nell'archivio del museo Benaki sono estremamente tormentate e quasi illeggibili. Pressoché indecifrabili sono anche alcuni appunti relativi al testo in prosa *Κάτι γαλάζιες μέρες με διαφωνίες* [Certe giornate azzurre con discordanze] (1986), la cui stesura definitiva (anch'essa presso Eri Ritsu) comprende 15 capitoli per un totale di 45 pagine di un notes più grande (20×15).

Nell'archivio del Museo è possibile consultare gli autografi delle raccolte *Τα αρνητικά της σιωπής*, *Το γυμνό δέντρο*, *Αργά πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, *Δευτερόλεπτα*; tutte le stesure definitive si distinguono per la grande cura messa in atto dal poeta sia nelle trascrizioni, sia nella scelta dei quaderni che le contengono.

Passiamo ora a trattare in modo più analitico delle *Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο*. È questa una delle ultime raccolte di Ritsos composte in modo unitario¹⁴: tutte le poesie sono datate dicembre 1985. Le due successive stesure si trovano entrambe nell'archivio di Ritsos presso il museo Benaki¹⁵. Il manoscritto della prima stesura delle *Κηλίδες* è

¹⁴ L'ultima raccolta composta anch'essa nel giro di un mese (7-31 agosto 1987) è *Το γυμνό δέντρο* (Ritsos: 1991).

¹⁵ Per un caso singolare questa raccolta inedita è pervenuta all'archivio del museo Benaki, dove l'ho consultata, restandone affascinata, e ho ottenuto da Eri Ritsu (che

contenuto in due degli usuali piccoli notes pubblicitari (le prime 56 di seguito a *Σηματοδότες*, le successive nel secondo). Il testo è piuttosto curato (sul frontespizio il titolo e piccoli fregi sono scritti in rosso), anche se non mancano cancellature, anche estese, e correzioni. La seconda stesura, la 'bella copia' (probabilmente destinata alla tipografia), ha un aspetto particolarmente elegante. Si compone di due libriccini (cm. 9×13,5), legati in tessuto verde, con il titolo calligraficamente vergato dal poeta in nero e con piccoli fregi dorati. Sul frontespizio il titolo è in inchiostro rosso, con piccoli fregi, come pure in rosso sono i numeri delle poesie. Tra una poesia e l'altra sono inseriti piccoli fregi ornamentali. I testi sono 110: 75 nel primo volumetto, 35 nel secondo; sono per lo più brevi, numerati progressivamente, senza spazio per il titolo.

Le *Άσπρες Κηλίδες* ricordano nell'aspetto (o forse anticipano) i *Δευτερόλεπτα* (Ritsos: 1991), che pure non presentano titolo, ma solo numero d'ordine. La grafia del poeta è nitida e precisa nella minuta; nella stesura definitiva è particolarmente curata, ma appare via via più tormentata, e tradisce sporadicamente qualche insicurezza del tratto, che ne rende toccante la lettura. La composizione, comunque, è avvenuta in modo diretto e deciso, con pochi ripensamenti come si evince dal confronto tra le due stesure¹⁶. Generalmente le poesie sono più estese nella minuta: nel passaggio alla stesura definitiva alcuni versi sono stati eliminati, mentre alcuni componimenti sono stati espunti interamente¹⁷. Nel passaggio dalla prima alla seconda stesura sono frequenti, come è ovvio, le sostituzioni di alcune parole, a volte in senso più discorsivo.

Più significativo, nella rielaborazione, è il passaggio dalla prima persona singolare alla seconda o terza (talvolta con un soggetto

non finirò mai di ringraziare!) il permesso di pubblicarla in Italia insieme alla mia versione italiana nella collana "Agapanti" (Ritsos: 2019).

¹⁶ Sono numerose le sostituzioni sinonimiche nel passaggio dalla prima alla seconda stesura (senza cancellature): 3, 7, 8, 9, 27, 33, 43, 63, 76, 77, 99, 100. Cancellature estese presentano già nella prima stesura diverse poesie (23, 32, 62, 68, 72, 112, 114); di alcune poesie sono state eliminate parole o frasi (16, 19, 20, 23, 38, 39, 40, 42, 59, 61, 74, 93, 96, 97, 98), anche in modo corposo (49, 51, 58, 67, 68, 71, 75, 83, 84, 94, 95, 101, 103, 104, 109). Alcuni componimenti sono stati cancellati per intero (85, 86, 88, 91, 111). Altre modifiche riguardano le poesie 21, 25, 26 (quasi radicalmente modificata), 30, 34 (poi divenuta 36).

¹⁷ Un caso singolare è quello di una poesia 'dimenticata': manca, nella 'bella copia' il contenuto della poesia numerata nella prima stesura come 46 (numero attribuito nella seconda stesura alla poesia successiva, che sarebbe realmente la n. 47); la numerazione passa dal 46 al 48.

espresso), quasi un tentativo di oggettivazione, una volontà di allontanamento da se stesso e dal proprio pathos¹⁸. Sebbene utilizzi come sempre diverse persone grammaticali, scomponendo e moltiplicando la sua persona, è evidente che Ritsos parla di sé: il soggetto, più o meno celato, è sempre e solo lui. Sono numerosi i riferimenti del poeta a se stesso, col suo modo consueto di utilizzare degli *alter ego*: personaggi di cui parla in terza persona, o ai quali si rivolge – evitando di riferirsi apertamente a se stesso. Si tratta probabilmente di un modo per prendere le distanze dalla propria sfera emotiva, per evitare un tono troppo esplicitamente personale:

Γίαντό περίμενες.
Δεν ήρθε.
Ας είναι.
Φτάνει που περίμενες
και περιμένεις
κόβοντας τα νύχια σου,
μελετώντας τα οδόσημα
άγνωστων δρόμων¹⁹ (Ritsos: 2019, 21).

Όμορφος άντρας κάποτε.
Γεγονούσε.
Το΄ξερε πως γεγονούσε.
Τράβηξε την κουρτίνα
κόκκινη,
κρύφτηκε πίσω της
στην παιδική του ηλικία
με μια σφεντόνα
και μια σβούρα.
Δοκιμάζει.
Η σβούρα δε γυρίζει²⁰ (Ritsos: 2019, 27).

¹⁸ Dalla prima persona singolare alla seconda nelle poesie 12, 13 e 17; dalla prima persona singolare alla terza: 29, 40; dalla seconda singolare alla terza: 5; da terza plurale a terza singolare: 2.

¹⁹ «Per questo aspettavi. / Non è venuto. / Sia pure. / Basta che aspettavi / e aspetti / tagliandoti le unghie, / studiando i cartelli stradali / di vie sconosciute» (Ritsos: 2019, 19).

²⁰ «Bell' uomo una volta. / Invecchiava. / Lo sapeva che invecchiava. / Tirò la tenda / rossa, / si nascose dietro di essa / nella sua infanzia / con una fionda / ed una trottola. / Prova. / La trottola non gira» (Ritsos: 2019, 25).

Ἦθελε να μιλήσει
 κάτι ωραίο.
 Του λείπαν τ' αντικείμενα
 εφαρμογής.
 Ἐβγαλε το ρολόι του,
 τ' άφησε στο τραπέζι.
 11 και μισή το απέραντο²¹ (Ritsos: 2019, 38).

I contenuti delle *Κηλίδες* sono essenzialmente costituiti da notazioni e riferimenti a sfondo autobiografico, prevalente, ma non esclusivo come avviene nelle poesie 'estreme'. I temi ricordano quelli delle raccolte precedenti (*Υπερώον, Ανταποκρίσεις, Σηματοδότες*), con la tendenza a osservare e descrivere scene e oggetti consueti (fiori, mele, bottoni, scarpe, scale, statue), animali (cani, uccelli, farfalle, lumache), con costante riferimento alla propria persona, ora in modo esplicito, più spesso allusivo. Da queste immagini – opache istantanee del vissuto quotidiano del poeta – traspare spesso un sofferto senso di solitudine, di inquietudine, forse anche di paura dinanzi all'ignoto, incombente Nulla. Prevale il senso dell'attesa imprecisata, di un inquietante *Godot*:

Ἔρες ολόκληρες σπαίρνει
 περιμένοντας (τι)
 Στην αλατιέρα
 οι κόκκοι του αλατιού
 έλιωσαν.
 Ἐγιναν δυό μικρές
 κυκλικές λίμνες.
 Μήπως ήταν αυτό²² (Ritsos: 2019, 35).

È sempre a se stesso che il poeta si riferisce: quando è tentato di tracciare un bilancio della propria esistenza:

Το ξέρει:
 πλησιάζει το τέλος.
 Δεν κάνει απολογισμούς.
 Το χρώμα του τοίχου φυστικί.
 Τα ρόδα κόκκινα στο βάζο.

²¹ «Voleva dire / qualcosa di bello. / Gli mancavano gli oggetti / di applicazione. / Tirò fuori l'orologio, lo lasciò sul tavolo. / 11 e mezza l'infinito» (Ritsos: 2019, 36).

²² «Tace per ore intere / aspettando (cosa?) / Nella saliera / i grani di sale / si sono sciolti. / Sono diventati due piccoli / laghi circolari. / Era forse questo?» (Ritsos: 2019, 33).

Γί' αυτό ακριβώς
 θέλει να προσθέσει
 κάποια φθαρτά αντικείμενα
 –σταχτοδοχεία, καρέκλες,
 ποδήλατα, σκάλες–
 αυτά που ανύποπτα αντιμετωπίζουν
 και υπογραμμίζουν ψύχραιμα/ το αθάνατο²³ (Ritsos: 2019, 90);

Αδειασαν τα χρόνια
 και τα πράγματα.
 Πρέπει να βρεις κάτι βαρύ
 να τα ξαναγεμίσεις –
 πέτρες ή πατάτες
 ή λέξεις–
 νά σταθούν όρθια²⁴ (Ritsos: 2019, 46).

È sempre lui che teme la morte, ma non vuole cedere alla propria paura:

Αυτά τα τελειωμένα,
 πάντα ατέλειωτα.
 Πάνω στην πολυθρόνα
 το πουλόβερ σου.
 Κάτω απ' το κρεβάτι
 το σκυλί.
 Μετρώ τις αποστάσεις
 μ' ένα σπιροτόξυλο.
 Χάνω το λογαριασμό.
 Ξαναρχίζω στ' όνειρο.
 Με ξεχνάει ο θάνατος²⁵ (Ritsos: 2019, 20).

Anche in questa raccolta la *poesia* continua a essere al centro della riflessione di Ritsos:

²³ «Lo sa? / La fine si avvicina. / Non fa bilanci. / Verde pistacchio il colore della parete. / Rosse le rose nel vaso. / Precisamente per questo / vuole aggiungere / alcuni oggetti di consumo / – portacenere, sedie, / biciclette, scale – / queste cose che insospettite affrontano/ e sottolineano a sangue freddo / l'immortale» (Ritsos: 2019, 88).

²⁴ «Si sono svuotati gli anni / e le cose. / Devi trovare qualcosa di pesante / per riempirli di nuovo – / pietre o patate / o parole – / che stiano in piedi» (Ritsos: 2019, 44).

²⁵ «Queste cose concluse, / sempre senza fine. / Sulla poltrona / il tuo pullover. / Sotto il letto / il cane. / Misuro le distanze / con un fiammifero. / Perdo il conto. / Ricomincio nel sogno. / La morte mi dimentica» (Ritsos: 2019, 18).

Με τον ελάχιστο θόρυβο
 μιας δαχτυλήθρας
 που 'πεσε στο πάτωμα
 ξύπνησε ολόκληρο το σπίτι.
 Έτσι ακριβώς
 μ' ένα ελάχιστο τίποτα
 γεννιέται το ποίημα²⁶ (37).

Come in tutta la produzione di Ritsos si odono in queste poesie nomi mitologici tanto cari al poeta (Orfeo, Oreste, Endimione); come sempre è intensa la presenza dei colori, soprattutto del rosso, che però a poco a poco viene meno dinanzi al bianco, nella luce bianca della luna. Nelle raccolte successive sarà invece il nero, a prevalere, con la sua forza distruttiva²⁷.

Concludo riportando l'ultimo componimento delle *Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο*, che dà il titolo alla raccolta, in cui Ritsos ribadisce la fondamentale coerenza della sua vita e della sua poetica²⁸:

Ασπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο.
 Δε φαίνεται τίποτα.
 Άσπρο νησί,

²⁶ «Col minimo rumore / di un ditale / caduto sul pavimento / si è svegliata tutta la casa. / Precisamente così / da un minimo nulla / nasce la poesia» (Ritsos: 2019, 32).

²⁷ Tra i tanti esempi possibili, poesia *Αποφυγή* [Scansare]: «Μιλούσε. Μιλούσε πολύ. Δεν άφηνε τίποτα / χωρίς να το ζυγίσει στη φωνή του. Πόσα και πόσα / νυχτέρια / ν' ακούει τα τραίνα, τα καράβια ή τ' άστρα, / να λογαριάζει την ύλη και το χρώμα ενός ήχου, / να δίνει ονόματα σε σκιές και σύννεφα. Τώρα, / αυτός ο εγκάρδιος κι ομιλητικός, σωπαίνει, / ίσως γιατί στο βάθος διέκρινε τα σβησμένα φανάρια, / κι αρνείται / ν' αρθρώσει τη μοναδική κι έσχατη λέξη "μαύρο"» (Ritsos: 1991, 27) [Parlava. Parlava molto. Non lasciava nulla senza pesarlo nella sua voce. Quante e quante / nottate / ad ascoltare i treni, le navi o le stelle / a ragionare sulla materia o sul colore di un suono / a dare voce ad ombre e nuvole. Ora, costui, cordiale e comunicativo, tace, / forse perché sul fondo ha distinto i fanali spenti, / e si rifiuta / di articolare la sola estrema parola 'nero']. Il nero è significativamente presente, nella sua connotazione più angosciosa, nel componimento *Κλείσιμο* [Chiusura] della raccolta inedita *Σφυρίγματα πλοίων* [Fischi di navi], datato 3 luglio 1989: «Ηθελε κάτι ωραίο να σκεφτεί / -ένα πουλί, ένα φιλί, / κάτι ρόδινο. / Το μαύρο πρόλαβε, / πήρε τη θέση τους. / Κι έκλεισε η πόρτα» [Voleva pensare qualcosa di bello / - un uccello, un bacio, / qualcosa di rosato. / Il nero avanzò, / prese il loro posto. / E la porta si chiuse]. Siamo debitori della lettura di questi versi alla generosità di Eri Ritsu, che ha avuto la bontà di trascriverli e farmeli conoscere.

²⁸ Un esempio per tutti: in *Ελένη* [Eleni] (1970) sono già menzionate «ελάχιστες άσπρες κηλίδες» [piccolissime macchie bianche], come pure è presente l'immagine del buco attraverso cui guardare: «να κοιτάω μες απ' τους ρόζους που έχουν πέσει απ' τα σανίδια» [guardare attraverso i nodi di legno caduti dalle tavole della porta]. Cfr. Ritsos: 1972, 276, 272.

άσπρα σπίτια,
 άσπρα καμπαναριά.
 Κάνω μια τρύπα
 στον μεγάλο άσπρο τοίχο.
 Ω, εσύ, αιώνιε ηδονοβλεψία,
 βάλε το μάτι σου να δεις.
 Στο βάθος
 ολόσωμο γυμνό το Ωραίο
 κυκλοφορεί²⁹.

Bibliografia

- Koti Anghelikì (2008), «Μόνος με τη δουλειά του». Μια περιπλάνηση στο αρχείο αυτογράφων έργων του Γιάννη Ρίτσου [«Solo con il suo lavoro». Un percorso nell'archivio degli autografi di Ghianis Ritsos], in Stratis Boumazos & Ekaterini Makrinikola (a cura di), *Διεθνές συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις* [Convegno internazionale. Il poeta e il cittadino Ghianis Ritsos. I contributi], Mussio Benaki-Kedros, Athina, pp. 191-196.
- Koti Anghelikì (2009), *Γιάννης Ρίτσος. Ένα σχέδιασμα βιογραφίας, νέα αναθεωρημένη έκδοση* [Ghianis Ritsos. Il progetto di una biografia, nuova edizione riveduta], Elinikà gràmata, Athina.
- Ritsos Ghianis (1972), *Τέταρτη διάσταση* [Quarta dimensione], Kedros, Athina.
- Ritsos Ghianis (1987), *Ανταποκρίσεις* [Corrispondenze], Kedros, Athina.
- Ritsos Ghianis (1991), *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα* [Tardi, molto tardi nella notte], Kedros, Athina.
- Ritsos Ghianis (2013), *Υπερώον* [Loggione], Kedros, Athina.
- Ritsos Ghiannis (2018), *Il loggione*, trad. it. M. Caracausi, Aiora, Athina.
- Ritsos Ghiannis (2019), *Άσπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο, Bianche macule sopra il bianco, "Agapanti"*, 4, Le Torri del Vento, Palermo.

²⁹ «Bianche macule / sopra il bianco. / Non si vede nulla. / Isola bianca, / case bianche, / campanili bianchi. / Faccio un buco / nel grande muro bianco. / Tu, eterno guardone, / poggia il tuo occhio per vedere. / Sullo sfondo nuda, / a grandezza naturale, si aggira / la Bellezza» (Ritsos: 2019, 91).

15. Άγγελος Σικελιανός και Paul Claudel. Μια συγκριτολογική προσέγγιση. (Ο Πρόλογος στη ζωή, οι Πέντε Μεγάλες Ωδές, Η ποιητική τέχνη)

Αννα-Μαρίνα Κατσιγιάννη

O grammairien dans mes vers! Ne cherche
point le chemin, cherche le centre !...

(*Les Muses*)

Ρυθμίσου με το σύμπαν

(*Το Αγιορείτικο Ημερολόγιο*)

Ο *Πρόλογος στη ζωή* του Άγγελου Σικελιανού αποτελεί ως γνωστόν έργο ορόσημο στη νεοελληνική ποίηση τόσο για την πολύσημη θεματική όσο και για την προσωδιακή πρωτοτυπία του. Η συνομιλία του έργου με το ύφος και την τεχνική της ποίησης του Claudel και ιδιαίτερα με τις *Πέντε Μεγάλες Ωδές* είχε επισημανθεί ήδη το 1952 από τον Μάρκο Αυγέρη (1952, 16, 28). Μισό αιώνα μετά η Αθηνά Βογιατζόγλου (2000) δημοσίευσε μια σύντομη, αλλά περιεκτική μελέτη, για μια «τριπλή» διακειμενική σχέση, με τίτλο: *Σικελιανός-Γουίτμαν-Κλωντέλ: Μια τριπλή συνάντηση στον Πρόλογο στη ζωή*. Το ένα σκέλος αυτής της γόνιμης λογοτεχνικής συνάντησης έχει διερευνηθεί από τη Χριστίνα Ντουνιά (2001). Καθώς το ζήτημα είναι ιδιαίτερα ευρύ και σύνθετο, στην παρούσα μελέτη θα εστιάσω κυρίως στις θεματικές και ρυθμικές όψεις της σχέσης του Σικελιανού με τον Claudel, οι οποίες δεν έχουν συζητηθεί συστηματικά από την κριτική¹. Η έννοια του άχρονου, το παρόν ως το αιώνιο κέντρο, η κυκλικότητα της ιστορίας, είναι στοιχεία τα οποία διαφοροποιούν την ποίηση του Σικελιανού από εκείνη του Whitman και τη συνδέουν με την ποιητική του Claudel.

Η πενταμερής δομή των δύο έργων (του *Προλόγου στη ζωή* και των *Πέντε Μεγάλων Ωδών*), η έννοια του 'Προλόγου', η οριακή απελευθέρωση του ρυθμού εξετάζονται συγκριτικά και με τα δοκίμια του Claudel *Ποιητική Τέχνη* (*Art poétique*) και *Στοχασμοί πάνω*

¹ Η χορική ποιητική (Βογιατζόγλου: 1999, 77-78), η βακχική φύση της έμπνευσης, ο ήχος της ποίησης ως τυμπάνου, οι κοινές αναπαραστάσεις του Ομήρου και του Δάντη έχουν επισημανθεί από τη Βογιατζόγλου (2000).

στην ποίηση (*Réflexions sur la poésie*), όπου συζητώνται οι έννοιες του μυστικού, της συνείδησης του χρόνου και του ρυθμού, της οργανικής ενότητας, οι οποίες διατρέχουν το έργο και των δύο μειζόνων δημιουργών. Ακόμη, οι έννοιες της διάρκειας, του βιταλισμού/της ζωτικής ορμής, της ταυτότητας και της εξέλιξης της ζωής και της γνώσης, η κυκλική οργάνωση του χρόνου από τη διαδοχή των εποχών, των ωρών, η μοναστική απομόνωση που προσφέρει τη δυνατότητα βίωσης λίγων στιγμών αιωνιότητας στο εσωτερικό του ρέοντος, καθημερινού χρόνου είναι κοινοί τόποι της ποιητικής των δύο δημιουργών που έχουν στόχο να συστήσουν με το έργο τους μια ποιητική κοσμογονία μυθικών διαστάσεων αντλώντας κυρίως από τους προσωκρατικούς, τους πινδαρικούς επινίκους και τη Βίβλο. Η αρχαία Ελλάδα αποτελεί πηγή ανεξάντλητη για τον Paul Claudel. Αντίθετα από άλλους λογοτέχνες της γενιάς του, ομολογεί ότι κατόρθωσε να συλλάβει «την αίσθηση του υπερφυσικού, του ηθικού μεγαλείου και της πεμπτουσίας» (Claudel: 1969, 282) που διαπνέει τα έργα των μεγάλων τραγικών και τα έπη. Ο Claudel ως προσκυνητής υποκλίθηκε στο μεγαλείο του αρχαίου κόσμου (τον επηρέασε, όμοια με τον Σικελιανό, κυρίως ο Πίνδαρος και ο Αισχύλος)· δεινός μεταφραστής της κλασικής λογοτεχνίας, που τόσο τον θαύμαζε ο Σικελιανός, παρά τις επιφυλάξεις του για την υπερτονισμένη θεολογική διάσταση της ποίησής του (Σικελιανός: 1983, 14), συνδυάζει, όπως, άλλωστε, και ο Σικελιανός, τον χριστιανικό μύθο με τον παγανιστικό, αποτυπώνοντας στο έργο του την εσωτερική πάλη ανάμεσα στο συναίσθημα και τη λογική, συναρμολογώντας διαφορετικές εκδοχές του ιερού· συχνά δε χωρίζει τις ενότητες των έργων του με πρότυπο τα αρχαία χορικά. Επιπλέον, οι μεγάλες συνθέσεις και των δύο δημιουργών έχουν έντονο επικολυρικό χαρακτήρα.

Η μυστικιστική αναζήτηση, η αποκρυφιστική έκφραση της θεωρίας των αναλογιών μέσα από τους αριθμούς ενδιαφέρει και τους δύο ποιητές: «Η ουσία των όντων είναι οι αριθμοί», σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους και τόσο ο Σικελιανός όσο και ο Claudel φαίνεται ότι αποδέχονται αυτή την αντίληψη, παρά το γεγονός ότι ο Σικελιανός αναζητά τον «ιδεατό αριθμό» στο «μεθυσμένο κέντρο» της ανθρώπινης ύπαρξης (Σικελιανός: 1985, 144).

Ο τρόπος με τον οποίο ανιστορείται και «ρυθμίζεται με το σύμπαν» το εγώ, στα αυτοβιογραφικά έργα *Πρόλογος στη ζωή* και *Πέντε Μεγάλες Ωδές*, παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά στην ανάπτυξη των μοτίβων, στη σύλληψη αλλά και στην εκφορά

του ρυθμού· η ποίηση διερευνάται ως ‘ουσία’, με φυσική αλλά και μεταφυσική διάσταση, μέσα στο πλαίσιο της συμπαντικής ενότητας, της αγάπης ως ελευθερίας και του αθλητικού ασκητισμού.

Ακόμη και η λέξη «Συνείδηση», όπως τη χρησιμοποιεί ο Σικελιανός ως συνείδηση της γης του, της φυλής του, της γυναίκας, της πίστης και της προσωπικής δημιουργίας, δεν μπορεί παρά να συναρτηθεί με το δοκίμιο *Ποιητική Τέχνη* του Claudel, το οποίο αρθρώνεται σε πραγματείες με κεντρικό άξονα τη συνείδηση του χρόνου, των αιτιών, του εαυτού και του άλλου, της διάνοιας και του θανάτου. Σε όλο το εύρος αυτής της πραγματείας, ο όρος ‘*connaissance*’ ταυτίζεται με τον όρο ‘*conscience*’, με την έννοια της συνείδησης ως αυτοσυνειδησίας, της ποίησης ως κατάκτησης του πνεύματος, ως γνώσης του είναι ανεξάρτητης από το *cogito*. Η ‘*connaissance*’ στον Claudel προσλαμβάνει και κυριολεκτική, σύμφωνα με την ετυμολογία της λέξης εννοιολογική διάσταση, σχετιζόμενη με τη γέννηση (*naissance*)· κάθε γέννηση είναι μια γνώση, μια πορεία προς την αυτοσυνείδηση, η οποία συμπεριλαμβάνει και την ετερότητα, τον Άλλο: *con-naissance* (Claudel: 1984, 95). Αυτή μάλιστα η καταστατική γνώση ενώνει μέσα της διαφορετικά στοιχεία, ώστε μετατρέπεται σε συνείδηση της δημιουργίας τόσο στον Claudel όσο και στον Σικελιανό.

Στο τέταρτο άρθρο της *Ποιητικής Τέχνης*, με τον τίτλο *De la conscience* (1907, 106-107 κ. εξ.), ο Claudel μάς δίνει τον ορισμό της Συνείδησης, όπως, άλλωστε, και ο Σικελιανός στον *Πρόλογο* του *Λυρικού βίου*:

Ο όρος άλλωστε ‘συνείδηση’, που προηγείται στο καθένα από τα θέματα του ‘Προλόγου στη ζωή’, υποδηλώνει αυτό το νόημα [γράφει ο Σικελιανός]: πως αποτελεί ένα καιρίο μέρος, ή μια φωτεινή στιγμή, μιας αιώνιας ιστορίας που κινείται σε μια πλούσια κ’ ιεραρχική σειρά κατηγοριών, απ’ τις οποίες ο ‘χρόνος’ είναι μόνο μία. Αλλά πως κ’ η έξοδος από όλες τις κατώτερες κατηγορίες, κ’ επομένως κι από τη στενή κατηγορία του ‘χρόνου’, αρχίζει μόνο όταν ο άνθρωπος, απέναντι της ‘σύνολης ζωής’ και του ‘δημιουργικού τοις πάσιν όρμου’, αναλάβει πλέον υπεύθυνα και ‘ως εξουσίαν έχων’ κάποια στάση λυτρωμένη από το φάσμα του καιρού, προστά στα αιτήματα του Αιώνιου· μια στάση ανιδιότελα, αγέρωχα, ολόαγνα: Κοσμική.

Για να στραφεί ένας Ποιητής, μ' αυθεντική εποπτεία, στις πρώτες γνήσιες ρίζες της αισθαντικότητάς του, από τις οποίες αναδόθηκε διαδοχικά η αύξουσα έκφραση (ή και μοναχά η υπεύθυνη συνειδηση) της καθαρής δημιουργικής υπόστασής του, χρειάζεται πρώτα να 'χει ξεπεράσει οριστικά κάθε δεσμό με τις οισοδήποτε συμβατικές (διανοητικές, αισθητικές, ιστορικές) κατηγορίες του τριγύρα κινούμενου καιρού.

Χρειάζεται, μ' άλλα λόγια, χάρη στην απόλυτη ακριβώς επίγνωση, από το 'να μέρος, του συμβατικού των κατηγοριών αυτών, κι από το άλλο, στην επίγνωση του ίδιου του (έστω και 'δυνάμει', αλλ' απολύτως γνήσια) δημιουργικού εαυτού, να 'χει κερδίσει θετικά το νόημα της Διάρκειάς του, ως Συνείδησης βγαλμένης από την καρδιά του του, από τον ίδιο αυτόν, ποιητικά και υπεύθυνα 'βεβιωμένοι'.

Γιατί μόνον έτσι του είναι δυνατό να κατακτήσει την αγνή και καθαυτό 'βιολογική' σκοπιά της Εσωτερικότητας, απ' όπου να μπορεί να ασκεί πραγματική εποπτεία και στους άλλους και στον ίδιο του τον εαυτό (Σικελιανός: 1975, 28, 11).

Η ιδέα της συμμετοχής στη δημιουργία, στην ύπαρξη μέσω της ποιησης, που καταλήγει στη συν-δημιουργία του κόσμου, μέσα από την κοινή αντίληψη του μεσσιανικού ρόλου του poeta vates (βλ. λ.χ. το *Magnificat*), ποιητή προφήτη-στοχαστή και μύστη συνδημιουργό του κόσμου, ο σκεπτικισμός για την πορεία του μεταβιομηχανικού πολιτισμού, ο αντικαντιανισμός, ο αντικαρτεσιανισμός, η απελευθέρωση από τον επιστημονικό ντετερμινισμό, τον θετικισμό και τη φορμαλιστική λογική των σχολαστικών, τέμνει το έργο και των δύο ποιητών². Το *Traité de la Co-naissance* επιστεγάζεται μάλιστα με την ίδια αναφορά στο φως, με την οποία ολοκληρώνει ο Δάντης τους τελευταίους στίχους του *Παραδείσου*. Και στο τελευταίο κάντο του *Paradiso* ο ποιητής, με την αναφορά στο αιώνιο φως της αγάπης, από παρατηρητής μεταστοιχείωνεται σε δημιουργό· μέσα από την έκφραση της ενότητας ανθρώπου-σύμπαντος υπαινίσσεται την παγκόσμια αρμονία του ποιητικού λόγου.

Δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο Claudel, στο *Traité de la Co-naissance* (1904), κάνει επίκληση στον Πάνα, τον θεό της γονιμότητας και της φύσης, ενώ λίγο αργότερα ο Σικελιανός εκφωνεί ομιλία, με τίτλο *Παν ο Μέγας* (19 Φεβρουαρίου 1909), όπου ανιχνεύει στον παγα-

² Ο Bergson με τις θεωρίες του πραγματοποίησε την «πιο σοβαρή αντιλογκρατική κρούση στη διάνοηση της Δύσης», γράφει ο Σικελιανός (1981, 164). Οι ιδέες του τέμνονται με αυτές του Claudel σε πολλά σημεία. Η έκδοση πάντως της *Ποιητικής Τέχνης* προηγήθηκε της *Δημιουργού εξέλιξης*.

νιστικό μύθο τον σπόρο της αθανασίας, την ελληνική συνείδηση της φύσης και της ζωής. Η φιλοσοφική βάση του Σικελιανού είναι ο Παρμενίδης «εν το παν», αλλά μπορεί να ανιχνευθεί και τεθλασμένη πρόσληψη της θεότητας από τη δυτική σκέψη, τον Claudel, τον Παλαμά και άλλους συγχρόνους του ποιητές. Στο δοκίμιο του Σικελιανού περιγράφονται οι ερμηνείες που έχουν αποδοθεί στον τραγοπόδαρο θεό κατά σχολή³. Κατά τον ίδιο είναι ο φωτεινός «μεσημβριάζων θεός [...] που μας φέρνει στην ακμή των αισθήσεών μας να επικοινωνήσουμε με το Παν. Ο θεός, που του έστησεν ο Πίνδαρος βωμόν, Παν ο μέγας, να το κλειδί που θ' άνοιγε τα μυστικά της δημιουργικότερης ώρας της Ελληνικής ζωής» (Σικελιανός: 2001, 187). Ανασκευάζει μάλιστα την έννοια του πανικού και κάνει αναφορά στην πανική αποκάλυψη, αλλά και στην έννοια του υπαρξιακού άλγους που οφείλεται στο πεπερασμένο του χρόνου. «Ο άνθρωπος, για μια στιγμή, πρέπει να ζηήσει με το Παν, να ξαλαφρώσει την ψυχή του ολάκερη στους κοσμικούς ρυθμούς, στο ανέβασμα το μέγα της ακράτητης χαράς, όπως απάνω απ' το κορμί του αγαπημένου της νεκρού, όλη η ψυχή της αναλιώνει σε λυγμούς» (Σικελιανός: 2001, 190).

Η αναφορά στον Πάνα σχετίζεται με τις έννοιες της ενότητας, της οργανικής ολότητας, της αρχέγονης συγκίνησης και της συμπαντικής δόνησης· αυτή την περίοδο τη μορφή του Πανός αξιοποιεί στο έργο του και ο Παλαμάς (1897, 28, 37) προσδίδοντας της φιλοσοφικό περιεχόμενο. Ο Παν στον Παλαμά και τον Σικελιανό συναρτάται με τη νιτσεϊκή αναβίωση του παγανιστικού βιταλιστικού μύθου, αλλά και με τον σκεπτικισμό των δημιουργών πάνω στην ανερχόμενη θετικιστική και τεχνοκρατική προσέγγιση της ζωής ως απόρροια της τεχνολογικής προόδου. Όπως μας πληροφορεί, ο ίδιος ο ποιητής συνομιλεί με τον Leopardi, τον Nietzsche και άλλους δημιουργούς. Οι δύο νεοέλληνες ποιητές, ο Παλαμάς και ο Σικελιανός, ανατρέπουν τον Πλούταρχο, καθώς και το παλαιότερο ποίημα της Elisabeth Browning, *A Musical Instrument* (1859)· τα δύο αυτά κείμενα κηρύσσουν το τέλος του παγανιστικού κόσμου και της χαμένης ποιμενικής αθωότητας.

³ Σύμφωνα με τον Boardman (2000, 28), ωστόσο, η ετυμολογία της λέξης δεν προέρχεται από το παν (άπαν, όλον) αλλά από το πα/πάον που σημαίνει ποιμένας (28). Ο μελετητής υπογραμμίζει τη βουκολική διάσταση του Πανός και τον παραλληλίζει με τον κένταυρο. Σε λανθασμένη επομένως ετυμολογία οφείλεται η σύλληψή του ως πανθειστικής θεότητας.

Θα είχε ενδιαφέρον να επικεντρωθούμε σε συγκεκριμένα χωρία και ζητήματα, στα οποία αποδεικνύεται ότι το έργο των δύο δημιουργών συνομιλεί με ιδιαίτερα εμφανή τρόπο· αρκεί να αναφέρω ότι οι στίχοι της πρώτης *Συνείδησης της Γης* μου είναι πανομοιότυποι με τους στίχους της *Πρώτης Ωδής* του Claudel (Βογιατζόγλου: 2000, 16-17)· επιπλέον, η ανάδειξη της γυναικειάς μορφής διαπερνά το έργο και των δύο ποιητών.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ζήτημα της προσωπικής οργάνωσης των δύο έργων, το οποίο άπτεται της λειτουργικότητας του ρυθμού και αναδεικνύει την εκλεκτική συγγένεια των δύο δημιουργών· η φιλοσοφική αντίληψη του Σικελιανού για την έννοια του ρυθμού συνδέεται με εκείνη των συμβολιστών (Βογιατζόγλου: 1999, 40) και εν μέρει με του Claudel. Ως προς το ζήτημα της ρυθμικής οργάνωσης του λόγου, η προσωδιακή ελευθερία και πρωτοτυπία του *Προλόγου στη Ζωή* απασχόλησε ως γνωστόν έντονα την κριτική τα τελευταία χρόνια, καθώς η ποιητική τούτη σύνθεση αποτελεί από στιχουργική άποψη το πιο οριακό έργο στα νεοελληνικά γράμματα, το οποίο αντιστέκεται στη στενά εννοούμενη μετρικολογική ανάλυση, γεγονός που αποδεικνύεται από τις διαφορετικές απόψεις που καταθέτουν οι μελετητές. Η διερεύνηση της ρυθμολογίας του έργου, η οποία επιχειρήθηκε σε παλαιότερη μελέτη μου, συνεχίζει να κεντρίζει ακόμη το ενδιαφέρον της κριτικής. Έπειτα από προσεκτική μέτρηση, υποστηρίζω ότι το έργο γράφεται σε ένα είδος «ιδιότυπου ετερόμετρου ελευθερωμένου στίχου», σε μια «ακραία μορφή ελευθερωμένου στίχου», καθώς αθρώνεται σε ανισοσύλλαβους στίχους. Πρόκειται για ένα χαλαρό, ωστόσο, μετρικό σχήμα, όπου συνυπάρχουν οι βραχύτεροι με τους μακρότερους στίχους της νεοελληνικής γλώσσας, με αποτέλεσμα να διαταράσσεται η μετρική ισορροπία. Σε ορισμένα μάλιστα σημεία του έργου, κυρίως στη *Συνείδηση της γης μου*, παρατηρώ ότι ο χωρισμός σε στίχους γίνεται πράγματι συμβατικός με αποτέλεσμα να λύεται ο μετρικός βηματισμός (Κατσιγιάννη: 1989, 449-450, 452). Στη μελέτη μου διαφοροποιούμαι από προγενέστερες απόψεις που προσλαμβάνουν το έργο ως ελεύθερο στίχο (Ευδής: 1973, 322) ή λυρικό πεζό, αφού, όπως υποστηρίζουν, αν το μεταγράψουμε σε πεζό, μας δίνει την ίδια αίσθηση με εκείνη του πεζόμορφου ποιήματος (Βαγενάς: 1984, 56), και επομένως ταυτίζουν τη φύση των πιο ελεύθερων μορφών ποίησης, του ελευθερωμένου στίχου και του πεζόμορφου ποιήματος. Η τυπογραφική μορφή του έργου, καθώς

μάλιστα εξετάζουμε μια ποιητική σύνθεση που ανήκει στην παραδοσιακή ποίηση, αποτελεί κριτήριο ουσιαστικό και όχι εξωτερικό για την ειδολογική κατάταξη· με το κριτήριο αυτό συντάσσεται και η πιο πρόσφατη, συστηματική μελέτη της προσωδίας του *Προλόγου στη ζωή* του Peter Mackridge (2013), η οποία επίσης απορρίπτει τις προαναφερθείσες απόψεις.

Ο Peter Mackridge θέτει επομένως και πάλι το ζήτημα της ρυθμικής δομής του χειμαρρώδους αυτού έργου· συζητώντας δε τις προαναφερθείσες απόψεις, σε συνδυασμό με το ζήτημα της περίπλοκης και μακροπεριόδης σύνταξης, εστιάζει συστηματικά στις διαφορές των εκδόσεων διατυπώνοντας, ωστόσο, κυρίως υποθέσεις για το μήκος των στίχων. Συμπεραίνει ότι το έργο δομείται σταθερά σε δυαδικό ρυθμό και υιοθετεί πολλά στοιχεία από την εύστοχη και εκτενή προσωδιακή ανάγνωση των *Συνειδήσεων*, από τη μονογραφία –επεξεργασμένη μορφή της διδακτορικής διατριβής– της Αθηνάς Βογιατζόγλου (1999)· κάνει λόγο, για παράδειγμα, για ομάδες ανόμοιων στροφών που περιέχουν μία ή περισσότερες συντακτικές προτάσεις (περιόδους). «Ρυθμική ενότητα λοιπόν των *Συνειδήσεων* δεν είναι ο στίχος (πόσο μάλλον, δεν είναι η τυπογραφική αράδα της πρώτης έκδοσης). Ρυθμική ενότητα είναι η πρόταση. Γι' αυτό είναι άσκοπο να αναλύσει κανείς τη μετρική δομή κάθε στίχου χωριστά», γράφει ο μελετητής. Κατά βάση επομένως ο Mackridge προτείνει να αντικατασταθεί ο όρος 'ελευθερωμένος στίχος' για τον μετρικό χαρακτηρισμό του έργου και να υποκατασταθεί από τον όρο 'ρυθμική πρόταση', «ο οποίος αποτυπώνει τον ενιαίο στιχουργικό ρυθμό και αποδίδει συμβολικά τον Ρυθμό (με κεφαλαίο Ρ)» (Mackridge: 2013, 96). Ωστόσο, η έννοια του μουσικού, όσο γνωρίζω, όρου 'ρυθμική φράση/πρόταση' δεν προσδιορίζεται στην εν λόγω μελέτη, καθώς το ακριβές περιεχόμενο του όρου 'ρυθμική φράση' δεν απαντά σε εγχειρίδια μετρικής ή σε λεξικά μετρικών όρων. Ο Mackridge συμπεραίνει ότι το έργο διέπεται από έναν «άναρχο ρυθμό», καταλήγει εντέλει σε προηγούμενο συμπέρασμα της Βογιατζόγλου ότι πρόκειται για μετρικώς αιγιματικό έργο. Ας μη λησμονούμε ότι ο Σικελιανός δεν έδινε πληροφορίες στον αναγνώστη για το μετρικό του σύστημα, όπως έκανε, λ.χ., ο Παλαμάς. Η αρνητική μάλιστα πρόσληψη του έργου από την κριτική δημιούργησε ψυχολογικό αδιέξοδο στον δημιουργό, ο οποίος παρολίγο να κάψει τον τρίτο τόμο των *Συνειδήσεων* (Ρώτα: 2007, 45).

Η μελέτη του Mackridge επιβεβαιώνει την εικόνα μας για την ιδιάζουσα μετρική και ρυθμική κινητικότητα των *Συνειδήσεων*. Αν και δεν προτείνει κάποιον ευστοχότερο μετρικό χαρακτηρισμό, συμβάλλει, ωστόσο, στη διεύρυνση της πρόσληψης του οριακού αυτού έργου που παραμένει ακόμη και σήμερα, έναν αιώνα μετά, *opera aperta*. Ο μελετητής, στην προσπάθειά του να προσδιορίσει τη στιχουργία του *Προλόγου στη ζωή*, μολονότι υιοθετεί το παλαιότερο συμπέρασμα της Βογιατζόγλου (1999, 35) πως ο στίχος των *Συνειδήσεων* δεν μοιάζει με το κλωντελικό *verset*, προτείνει, ωστόσο, τον κατεξοχήν κλωντελικό όρο 'ρυθμική φράση', με τον οποίο ο ίδιος ο Claudel χαρακτηρίζει το *verset*. Επίσης, ενώ αντιλαμβάνεται ότι ο «άναρχος ρυθμός» του έργου αντιστοιχεί στη συμβολική αναπαράσταση του κοσμικού, του συμπαντικού Ρυθμού, δεν αναφέρεται στη θεωρητική βάση της ιδέας της σύλληψης του ρυθμού μέσα από τις αισθήσεις, όπως αυτή διατυπώνεται πρώιμα στα *Φύλλα Χλόης* του Whitman, έπειτα στον Mallarmé και κατόπιν πολύ συστηματικά στην *Ποιητική Τέχνη* και στους *Στοχασμούς πάνω στον στίχο* του Claudel. Αν και ο στίχος των *Συνειδήσεων* πράγματι δεν μοιάζει εξωτερικά με το κλωντελικό *verset*, εμπεριέχει, όμως, τον κατά βάση ιαμβικό ρυθμό, το κτύπημα της καρδιάς και την κίνηση της αναπνοής· βασίζεται σε απότομα κοψίματα, εναλλαγές μακρότατων με βραχύτατους στίχους, πολλά τυπογραφικά κενά, ζώνες λευκές που παραπέμπουν στο τίποτα. Πρόκειται για ένα στιχουργικό σύστημα που δεν το διδάχθηκε σε καμία σχολή, αλλά στην ίδια τη φύση και το απέδωσε με τον 'εσωτερικό του μετρονόμο'.

Ο όρος 'ρυθμική φράση', ο οποίος χρησιμοποιείται από τον Claudel και τη νεοελληνική κριτική για να χαρακτηρίσει το *verset*, περιπλέκει την εικόνα μας για τις *Συνειδήσεις*, καθώς μάλιστα ο Mackridge ορθά υποστηρίζει ότι ο στίχος του Σικελιανού δεν μοιάζει με το κλωντελικό *verset*. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο όρος 'ρυθμική φράση' έχει ήδη χρησιμοποιηθεί εύστοχα από τον Καραντώνη (1938, 527) για να ορίσει το κλωντελικό *verset*. Ο Καραντώνης δημοσιεύει τη μετάφραση της κλωντελικής ωδής *Μεγαλυνάρι* στο ίδιο τεύχος του περιοδικού "Νέα Γράμματα" (1938), στο οποίο εμπεριέχεται και εκτενής μελέτη του για την κλωντελική ποιητική⁴. Στην εν λόγω

⁴ Σ' αυτό το τεύχος μάλιστα δημοσιεύει και ο Σικελιανός το ποίημα *Μήτηρ Θεού*, το οποίο ακολουθεί η μελέτη του Εύδη.

μελέτη, όπου δεν κρύβει τον θαυμασμό του για τον Claudel, θέτει με τον εξής τρόπο το θέμα του ρυθμού:

[...] πολυπλόκαμες ρυθμικές φράσεις που κυματίζουν γραφοντας μεγάλες καμπύλες ανάμεσα στίχου και πρόζας και στριφογυρίζουνε ορμητικά μέσα στον τεράστιο κύκλο μιας πρωτόφαντης γλωσσικής πυρκαγιάς [δημιουργώντας ένα] φαντασμαγορικότατο θέαμα γλωσσικού λυρισμού, λέξεις μιας ζωντανής γλώσσας, [που] τις γυμνάζει χορευτικά και πολύτροπα στην ορμητική μουσική των στοιχείων της φύσης και με μακρόπνοα φυσήματα πελαγίστου αγέρα [υπογράμμιση δική μου] (Καραντώνης: 1938, 527).

Για τον Καραντώνη, τον κριτικό που πρέπει να του αναγνωρίσουμε ότι διαμορφώνει και επιβάλλει τον αισθητικό κανόνα και αποσαφηνίζει την ορολογία του μέτρου και του ρυθμού κατά τη δεκαετία του '30, ο Claudel

δε διστάζει να σμίξει την πιο καθαρή γλώσσα με τους πιο τολμηρούς πεζογραφικούς νεολογισμούς. [...].

Σε όσους δεν αισθάνονται πια καμιά αισθητική συγκίνηση πλησιάζοντας την ποίηση της κανονικής μορφής με τα ρυθμισμένα μια για πάντα μέτρα [...] μα τους είναι δύσκολο να περπατήσουνε στο τρεμοσάλευτο έδαφος της νέας ποίησης, ο Claudel προσφέρει ένα νόμιμο και πρωτότυπο αισθητικό συγκερασμό των δύο τόσο διαφορετικών μεταξύ τους ποιητικών τρόπων (Καραντώνης: 1938, 527-528)⁵.

Επιπλέον, ο κριτικός συνδέει εύστοχα την ποίηση του Claudel με εκείνη του Μαλλαρμέ (Καραντώνης: 1938, 527-528).

Επομένως, γίνεται φανερό ότι ο όρος 'ρυθμική πρόταση' δεν μπορεί να υποκαταστήσει τον όρο 'ελευθερωμένος στίχος', καθώς προσδιορίζει ένα εντελώς διαφορετικό είδος στίχου, το κλωντελικό verset. Όπως ήδη αναφέρθηκε, άλλωστε, ο ίδιος ο Claudel ορίζει το verset ως ρυθμική πρόταση:

Βασικό στοιχείο είναι η φράση και το μοτίβο που δεν έχει στόχο να κατακτήσει ή να αγγίξει την ψυχή που στέκεται ήσυχη και ατάραχη

⁵ Όπως φαίνεται από την υπογράμμιση των λέξεων 'νέα ποίηση', ο Καραντώνης στη μελέτη του για τον Claudel, ουσιαστικά, προσπαθεί να εξοικειώσει το ελληνικό κοινό με τον κλωντελικό στίχο και να δείξει ότι αυτός αποτελεί ένα ενδιάμεσο, μεταβατικό στάδιο προς την ελευθέρωση του ρυθμού και του μέτρου, αφού το κλωντελικό verset έχει ήδη χρησιμοποιηθεί αυτή την περίοδο από τον Παπατσώνη, τον Σεφέρη, τον Κάλας, κ.ά, με μοντέρνα, ωστόσο, θεματική.

[...] παρουσιάζοντάς της μια σειρά από ιδέες και αφηρημένα αισθήματα, αλλά να παρασύρει τον ακροατή δημιουργώντας ένα δυναμικό ρεύμα από εικόνες που ρέει με μια επιταχυμένη δύναμη από το βάρος και να τον ευαισθητοποιήσει με την κανονικότητα της ρίμας προς μια κάθαρση που το πάθος σχεδιάζει και η καρδιά αποζητά [μτφρ. δική μου] (C Claudel: 1963, 27-28).

Ο Claudel χαρακτηρίζει τον αλεξανδρινό στίχο «βάρβαρο, πεπαλαιωμένο και παιδαριώδη, μηχανιστικό, καθώς απευθύνεται σε απλοϊκές ψυχές» (1963, 59). Ο Σικελιανός θεματοποιεί τη χρήση του ελευθερωμένου στίχου στον *Αλαφροϊσκιωτο* αντιδιαστέλλοντάς τον στον παραδοσιακό στίχο, όπως κάνει και ο Claudel, όταν ορίζει το verset σε σύγκριση με τον αλεξανδρινό και αναφέρεται στην αναλογία της καρδιάς με το εκκρεμές, μαλλαρμειϊκής καταγωγής Leitmotiv του Claudel που του προσδίδει μια κοσμική διάσταση επεκτείνοντας τις αναλογίες ως τους ρυθμούς της ζωής και του κόσμου, όπως φαίνεται από τη θεωρία που διατυπώνει ο ποιητής. Κατ' ουσίαν η πρώτη (μετά τον Whitman) αναφορά στις αναλογίες της σύλληψης του ρυθμού μέσα από τις αισθήσεις και το σώμα γίνεται από τον Μαλλαρμέ (1925), ο οποίος τίναξε στον αέρα τη σύνταξη και μίλησε για τον «ουσιαστικό ρυθμό» («rythme essentiel») και την *Κρίση του στίχου* (1895). Ο Τάκης Παπατσώνης, ο οποίος επίσης γονιμοποίησε την ποίησή του με κλωντελικά θεματικά και ρυθμικά πρότυπα, γράφει για τη σχέση Claudel-Mallarmé:

Με τον Mallarmé ξανάρχισε ο αγώνας που επιδίωξε πιο ελεύθερη σύνταξη, τολμηρότερες παραβολές, ανεξαρτησία των αισθήσεων, προσθήκη του στοιχείου της μουσικής έκφρασης στη λογοτεχνία. Ο Mallarmé είναι ο αρχηγός του κινήματος και μαζί μ' αυτόν η μουσική πολυφωνία του Baudelaire, η άγρια επανάσταση του Rimbaud· η κοινή έλξη τους προς τη μουσικότητα τους κάνει και τους δυο αδέρφια του Mallarmé. Το ίδιο οι ρυθμοί του Claudel· μια φράση στον διάλογο, ένας στίχος του, αρκούν για να μας δώσουν στον ύμνο του την πνοή του σύμπαντος (Perse: 1989, 75).

Τη χρονιά που δημοσιεύεται ο *Αλαφροϊσκιωτος*, το 1909, ο Απόστολος Μελαχρινός δημοσιεύει στο περιοδικό “Ζωή της Πόλης” τη μετάφραση του πρώτου μέρους του *Χρυσοκέφαλου* και τη συνοδεύει με κριτικά σχόλια, κάνοντας λόγο για τον τραγικό λυρισμό και τη συγγενεία του με τον Whitman που μεταφράζεται στο ίδιο τεύχος· στο κριτικό τούτο σημείωμα αναδεικνύεται, για πρώτη

φορά στο ελληνικό κοινό, η σχέση του Claudel με τον Whitman. Ακολουθεί η συνθετική μονογραφία του Duhamel (1913) για τον Claudel, ενώ γνωρίζουμε από τον Πρεβελάκη ότι ο Καζαντζάκης διάβαζε την ίδια περίοδο (1915) τις *Πέντε Μεγάλες Ωδές* (Πρεβελάκης: 1984, 155). Αργότερα μάλιστα δημοσίευσε λήμμα για τον Claudel (Καζαντζάκης: 1929), θέτοντας τα ζητήματα του ρυθμού. Αν δεν γνωρίζαμε για ποιον συγγραφέα γράφει, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι αναφέρεται στο έργο του Σικελιανού: «τα έργα διαπνέονται από ισχυράν μυστικοπαθή και μεγαλόστομον ορμήν. Το ύφος του είναι ενίοτε σκοτεινόν, ο πεζός λόγος του συχνά ρυθμικός, ως ελεύθερος στίχος, και η γλώσσα του ηχηρά και πρωτότυπος» (Καζαντζάκης: 1929, 745).

Μέσα στο πλαίσιο της ποίησης του Whitman, της περίπλοκης σύνταξης και της ποιητικής του Μαλλαρμέ, όπου συνδέεται ο στίχος με το σώμα και γίνεται λόγος για τον «ουσιαστικό ρυθμό», το ορφικό στοιχείο συνδέεται με το φως, η ποίηση με την κρίση του στίχου· μέσα στη σκοτεινότητα των συμβόλων, αλλά και στην ευρηματικότητα⁶ του στοχαστικού ποιητή-κριτικού Claudel, ο οποίος, παρά τη θεολογική διάσταση της ποίησής του, τέμνεται σε πολλά σημεία με τον ποιητή-στοχαστή και μύστη Άγγελο Σικελιανό, θα πρέπει, νομίζω, να αναζητήσουμε και την απαράμιλλη στιχουργική πρωτοτυπία των *Συνειδήσεων*.

Βιβλιογραφία

- Βαγενάς Νάσος (1984), *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Στιγμή, Αθήνα.
- Βογιατζόγλου Αθηνά (1999), *Η Μεγάλη Ιδέα του Λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, ΠΕΚ, Ηράκλειο.
- Βογιατζόγλου Αθηνά (2000), *Σικελιανός-Γουίτμαν-Κλωντέλ. Μια τριπλή συνάντηση στον Πρόλογο στη Ζωή*, “Μικροφιλολογικά”, 8, Φθινόπωρο, σσ. 16-19.

⁶ Ο Claudel (με εμφανή αναφορά στο *Εύρηκα* του Πόε) δηλώνει ότι εφηύρε ενορατικά τον στίχο χωρίς ρίμα και χωρίς μέτρο που συνδέει την ποίηση με τον ρυθμό του σύμπαντος (βλ., λ.χ., *La Ville*, 1901, acte III). Υπάρχουν, βέβαια, ενδιαφέρουσες εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στον Bergson και τον Σικελιανό. Ο Claudel, όπως και ο Σικελιανός, αρδεύονται από τη θεωρία του. Ο Καραθανάσης (2018, 108), στη συστηματική μεταπτυχιακή εργασία του, διατυπώνει την υπόθεση ότι ακόμη και ο ρυθμός των *Συνειδήσεων* αποτυπώνει την μπεργκσονική έννοια της δημιουργικής εξέλιξης· θα μπορούσε η άποψη αυτή να είναι πιο πειστική, αν το έργο δεν περιείχε τόσο υψηλό ποσοστό μετρικότητας.

- Καζ. [αντζάκης] Ν. [ίκος] (1929), *Κλωδέλ* (Παύλος Λουδοβίκος Κάρολος *Claudel*), τόμ. 7, Ελευθερουδάκη Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Ελευθερουδάκης, Αθήνα, σ. 745.
- Καραθανάσης Δημήτριος Γ. (2018), *Φιλοσοφικές επιδράσεις στο έργο του Αγγελου Σικελιανού: από την αρχαία ελληνική ως τη νεώτερη ευρωπαϊκή φιλοσοφία*, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ελληνική Φιλοσοφία-Φιλοσοφία των Επιστημών, Μεταπτυχιακή εργασία, Ιωάννινα, σσ. 98-114.
- Καραντώνης Αντρέας (1938), *Paul Claudel, "Τα Νέα Γράμματα"*, Δ', 67, Ιούνης – Ιούλης, σσ. 526-532.
- Κατσιγιάννη Άννα (1989), *Σημειώσεις για τη στιχουργία του Προλόγου στη Ζωή, στο "Αριάδνη"* (Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου), Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, 5, σσ. 447-454.
- Ντουνιά Χριστίνα (2001), *Ο Αγγελος Σικελιανός και το παράδειγμα του Ουώλτ Ουίτμαν, "Νέα Εστία"*, ΠΝ', 1740, Αθήνα, σσ. 922-933.
- Εύδης Θ. (1973), *Αγγελος Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Παλαμάς Κωστής (1897), *Ταμβοι και ανάπαιστοι*, Εκ του τυπογραφείου της Εστίας, Αθήνα, σσ. 32, 41.
- Πρεβελάκης Π. (1984), *Α. Σικελιανός*, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Ρώτα Μαρία (2007), *Αθησαύριστα δημοσιεύματα για τον Πρόλογο στη Ζωή (1915), "Μικροφιλολογικά"*, 21, Άνοιξη, σσ. 42-45.
- Σικελιανός Άγγελος (1975), *Πρόλογος*, στο *Άπαντα Ι, Λυρικός Βίος*, τόμ. Α', φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 11-81.
- Σικελιανός Άγγελος (1981), *Άπαντα XIII, Πεζός λόγος*, τόμ. Γ' (1929-1938), φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 164.
- Σικελιανός Άγγελος (1983), *Άπαντα XIV, Πεζός Λόγος*, τόμ. Δ' (1940-1944), φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 14.
- Σικελιανός Άγγελος (1985), *Άπαντα XV, Πεζός λόγος*, τόμ. Ε' (1945-1951), φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 144.
- Σικελιανός Άγγελος (1988), *Το Αγιορείτικο ημερολόγιο*, εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.
- Σικελιανός Άγγελος (2001), *Παν ο Μέγας*, στο *Άπαντα XI, Πεζός λόγος*, τόμ. Α' (1908-1928), φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 179-193 [1909].
- Boardman John (2000), *Ο Μέγας Παν, Η επιβίωση μιας εικόνας*, μτφρ. Ανδρέα Παππά, Άγρα [1997].
- Claudiel Paul (1890) [Κλωντέλ Πωλ], *Ο Χρυσοκέφαλος. Μέρος πρώτο*, μτφρ. [Α. Μελαχρινός] (1909), "Ζωή", 2-3, Μάρτης-Απρίλης, σσ. 73-78, 108 [κριτικό σημείωμα].
- Claudiel Paul (1963), *Réflexions et propositions sur le vers français, Introduction à un poème de Dante, Réflexions sur la poésie*, idées/Gallimard, Paris, σσ. 7-90, 141-167 [1925].

- Claudel Paul (1969), *Mémoires improvisés*, Gallimard, Paris, [1954].
- Claudel Paul (1977), *Art Poétique*, στο *Oeuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, textes établis et annotés par Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, σσ. 125-192 [1904 κ. εξ.].
- Claudel Paul (1977a), *Cinq Grandes Odes*, στο *Oeuvre poétique*, introduction par Stanislas Fumet, textes établis et annotés par Jacques Petit, σσ. 221-277 [1910].
- Claudel Paul (1984), *Art Poétique*, préface de Gilbert Gadoffre, poésie/ Gallimard, Paris [1907].
- Duhamel Georges (1913), *Paul Claudel. Le philosophe – le poète, l'écrivain – le dramaturge, suivi de Propos critiques*, Mercure de France.
- Mackridge Peter (2013), *Ο άναρχος ρυθμός. Η στιχουργία του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, “Κονδυλοφόρος”, 12, σσ. 89-106.
- Mallarmé Stéphane (1979), *Crise de vers*, στο *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, σσ. 360-368 [1895].
- Perse Saint-John (1989), *Ανάβαση*, μτφρ. Τ. Κ. Παπατσώνης, Συνέχεια, Αθήνα [1924].

16. Δαντικές απηχήσεις στο *Παγκόσμιον Άσμα* του Χριστόδουλου Γαλατόπουλου

Μιχάλης Πιερίης

Η ανακοίνωσή μου αφορά σ' ένα ποιητικό έπος γραμμένο το 1932 μέσα στις Κεντρικές Φυλακές της Λευκωσίας από τον ποιητή και αγωνιστή κατά της βρετανικής αποικιοκρατικής διακυβέρνησης της Κύπρου, Χριστόδουλο Γαλατόπουλο (1902-1953)¹. Πρόκειται για το *Παγκόσμιον Άσμα*, το πιο φιλόδοξο και το πιο σημαντικό έργο του Γαλατόπουλου, το οποίο είδε (στην ολότητά του) το φως της δημοσιότητας μόλις το 2004 (Γαλατόπουλος: 2004).

Η γενεαλογική μελέτη του *Παγκόσμιον Ασματος* οδηγεί στην παράδοση της επικής νεοελληνικής ποίησης, στο αφηγηματικό δημοτικό τραγούδι, στον *Διγενή Ακρίτη* και στον *Ερωτόκριτο*, και στις ομηρικές μεταφράσεις του Πάλλη και του Βλαστού. Ακόμη, οι γλωσσικές επιλογές και η μορφολογία του έργου επιβεβαιώνουν ότι βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα κατά βάση μεταπαλαμικό ποιητικό εγχείρημα, με γλωσσικό και ποιητικό πρότυπο τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* και τη *Φλογέρα του Βασιλιά* αλλά και με πολλά στοιχεία από άλλους νεοέλληνες ποιητές: τον Σολωμό, τον Βαλαωρίτη, τον Σικελιανό, τον Βάρναλη και τον Καζαντζάκη.

Ακόμη, το *Παγκόσμιον Άσμα* προϋποθέτει τις πρώτες Δελφικές Γιορτές του 1927, οργανωμένες από το ζεύγος Άγγελου και Εύας Σικελιανού, στις οποίες μάλιστα κεντρικό καλλιτεχνικό γεγονός αποτέλεσε η παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, έργο με το οποίο ευθέως συνομιλεί το *Παγκόσμιον Άσμα*, το οποίο άλλωστε θα μπορούσε και να τιτλοφορηθεί *Προμηθέας Δεσμώτης* (όπως ο τίτλος του πρώτου σχεδίασματος του έργου). Προϋποθέτει ακόμη το έργο *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* του Κώστα Βάρναλη (της ίδιας αυτής κρίσιμης χρονιάς, 1927) προς το οποίο συγκλίνει η έντονη πολιτική

¹ Για τα βιογραφικά του Γαλατόπουλου βλ. Κουδουνάρης: 2001 και Πιερίης: 2017.

και κοινωνική προοπτική του έργου του Γαλατόπουλου (Πιερός & Λαουμπτζή: 2004, iviii-ix).

Αυτά ως προς τον διάλογο του *Άσματος* με τη νεοελληνική ποιητική παράδοση. Όμως οι φιλοδοξίες του Γαλατόπουλου δεν περιορίζονται στον χώρο της ελληνικής γραμματείας. Επιθυμεί και κατορθώνει να είναι ένας ευρωπαίος διανοούμενος, ένας ποιητής που με το *Παγκόσμιον Άσμα* διανοίγει ένα βαθύ και γόνιμο διάλογο με τη μεγάλη ευρωπαϊκή ποίηση. Φυσικά συνομιλεί με τον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτωνα, τον οποίο μεταφράζει στα ελληνικά μέσα στη φυλακή και εκδίδει τον πρώτο τόμο (Milton: 1937), γνωρίζει τον Σαίξπηρ και άλλους σημαντικούς ευρωπαίους ποιητές (Byron, Keats, Scott, Burns, Tennyson, αλλά και τον Αμερικανό Edgar Allan Poe), από τους οποίους μεταφράζει επιλεκτικά διάφορα έργα (Αμπατζοπούλου: 2015). Όμως ο κύριος συνομιλητής του είναι ο μεγάλος ποιητής της Ιταλικής Αναγέννησης, ο Dante Alighieri, στον οποίο θα επικεντρωθούμε εφεξής.

Ξεκινώ με την προβολή ενός σύντομου μοντάζ κινηματογραφημένων σκηνών από τη θεατρική παράσταση του *Παγκόσμιον Άσματος*, το οποίο παρουσιάζει από τον περασμένο Δεκέμβριο το Θεατρικό Εργαστήρι του Πανεπιστημίου Κύπρου.

Και είναι ενδιαφέρον ότι σ' ένα δίλεπτο trailer της παράστασης του έργου που έγινε από το «Πάφος17» (βλ. https://youtu.be/078E24_mj3U)², έχουν επιλεγεί στιγμιότυπα στα οποία βρίσκονται συμπυκνωμένα βασικά δαντικά θέματα που αφορούν στον διάλογο του *Παγκόσμιον Άσματος* με τη δαντική *Κόλαση*. Θέματα όπως τα ακόλουθα:

(α) αυτό των σκιών του Άδη που στον Γαλατόπουλο λειτουργεί και ως μεταφορά των βασανισμένων σκλάβων στον χώρο της

² Το «Πάφος 2017» αναφέρεται στον θεσμό της πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης που για το 2017 τον τίτλο κατείχε η Πάφος. Στο πλαίσιο του θεσμού αυτού έγινε η προεμιά του Παγκόσμιον Άσματος του Γαλατόπουλου. Για το trailer της παράστασης αυτής έχουμε δώσει τον σύνδεσμο. Ωστόσο, τον αναγνώστη που επιθυμεί να δει ολόκληρη την παράσταση του Παγκόσμιον Άσματος, τον παραπέμπουμε στις δύο κινηματογραφήσεις που έχουν γίνει. Η πρώτη αφορά στην παράσταση του «Πάφος 2017» (βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=pUW1b17dMXs&list=PLYsDV04oZJZEEcfuOIApcudw4odb8RhhA&index=39&t=25s>)? και η δεύτερη στην παράσταση που έγινε στην έδρα του Θεατρικού Εργαστηρίου, στο Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Κύπρου (Αρχοντικό της οδού Αξιοθέας), βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=hmrZYHJmuko&list=PLYsDV04oZJZEEcfuOIApcudw4odb8RhhA&index=43>).

αποικιοκρατίας (τον οποίο δεν περιορίζει στην Κύπρο, αλλά τον απλώνει σε όλη την υφήλιο).

(β) το μείζον θέμα των προδοτών, κυρίαρχο στον Δάντη, στους οποίους μάλιστα ο Φλωρεντινός επιφυλάσσει ειδική μεταχείριση, αφού τους βάζει στον πάτο της Κόλασης, αλλά και στο έργο του Γαλατόπουλου καθώς θα δούμε στη συνέχεια: τους καταδικάζει να γίνουν βρυκόλακες, αφού η 'Μάνα Γη' αρνείται να τους δεχτεί στο σώμα της και επομένως μένουν 'άθαφτοι'.

(γ) το θέμα της διαφθοράς και της πορνείας.

(δ) το θέμα του φόβου του λαού μπροστά στο ενδεχόμενο της επανάστασης με αποτέλεσμα τη δουλική υποταγή του σε μια διεφθαρμένη εξουσία.

ε) και τέλος μια νύξη στην κυρίαρχη διαλογική σύγκρουση του έργου, αυτήν ανάμεσα στον Δία και στον Προμηθέα που αποτελεί την πιο διάφανη μεταφορά για τη σύγκρουση ανάμεσα στον κατακτητή (την αποικιοκρατική κυβέρνηση) και στον φορέα της επανάστασης (που είναι εκείνη η ομάδα Κυπρίων λογίων –ανάμεσά τους πρωτοπόρος ο Γαλατόπουλος– που έδωσε τον σπινθήρα για την εξέγερση του '31, τα λεγόμενα 'Οκτωβριανά'³).

Θα παραπέμψω στη συνέχεια σε μερικά ακόμη στιγμιότυπα από την παράσταση του Θεατρικού Εργαστηρίου του Πανεπιστημίου Κύπρου, καθώς η δραματική αναπαράσταση κάποιων βασικών δεδομένων του έργου λειτουργεί, αναμφίβολα, πιο αποτελεσματικά στην τεκμηρίωση του τρόπου που ο Γαλατόπουλος διαλέγεται με τον Δάντη, τον οποίο ήδη στο προοίμιο του έργου του τον συτοιχεί με τον Όμηρο.

Στο προοίμιο συναντούμε και μία τιμητική απεύθυνση στον «sonno poeta» (όπως μας θύμισε ο Καβάφης ν' αποκαλούμε τον Όμηρο, Βλ. Καβάφης: 1987, 181) και αμέσως μετά η δεύτερη προνομιακή ρητή μνεία –κολλητή προς αυτήν του Ομήρου– είναι αυτή στον Δάντη.

Στον σχετικό σύνδεσμο (<https://youtu.be/z3HDF5oUvOM>) μπορείτε να δείτε το φιλάκι με τη συγκεκριμένη σκηνή, όπου έχου-

³ Με τον όρο 'Οκτωβριανά' αναφέρεται στη βιβλιογραφία η εξέγερση που έγινε τον Οκτώβριο του 1931 στην Κύπρο κατά του αποικιακού καθεστώτος που είχε επιβληθεί στο νησί από το 1925, οπότε η Κύπρος είχε περάσει επίσημα από την Τουρκία στη Μεγάλη Βρετανία. Για την ιστορία της Κύπρου, βλ. πρόχειρα την τετράτομη ιστορία του Hill: 1940-1952. Ειδικότερα για την Αγγλοκρατία στην Κύπρο, βλ. Γεωργής: 1999, Κίτρομηλίδης: 1914-1941, Λυμπουριδής: 1985-1986, Παπαπολυβίου: 2006, Στυλιανού: 2002 και Χατζηδημητρίου: 1987.

με τη θεατρική εκφορά των στίχων από τον αφηγητή/ποιητή της παράστασης:

Ω Μούσες που εφωτίσετε τον θείο Μελισσηγόνη
να ψάλει τα έργα κάποτε, Θεών Ηρώων κι Αθρώπων
ω, εσείς της Ιεράς πηγής Ισόθεες Εστιάδες
που τον θλιβό Φλωρεντινό σέρονοντας απ' το χέρι
σε κόσμους, που μονάχα εσείς ξέρετε και νοάτε
τον ρίζατε στην αγκαλιά μέσα του Βιργιλίου,
σε κόσμους πρωτοαπάντητους, στις φρίκης το βασίλειο.
(Γαλατόπουλος: 2004, 1-10)⁴.

Σημειώνω τα κύρια σήματα που προβάλλονται στο προοίμιο.

- α) ο θεός Μελισσηγένης (= ο Όμηρος)
- β) ο θλιβός (= θλιμμένος) Φλωρεντινός (= Δάντης)
- γ) ο Βιργίλιος
- δ) το βασίλειο της Φρίκης (= Κόλαση)

Μια άλλη αξιοσημείωτη παράμετρος είναι αυτή της βιοματι-
κής εμπειρίας. Στο *Παγκόσμιο Άσμα* δεν έχουμε μια ανώδυνη
συγγραφική εμπειρία. Τουναντίον, πρόκειται (όπως ακριβώς και
στη δαντική Κόλαση) για την έκφραση μιας οριακής προσωπικής
εμπειρίας που έχει σχέση με την πραγματικότητα. Χαρακτηριστική
επ' αυτού είναι η καταγγελία που κάνει ο Δάντης στους διεφθα-
μένους πολιτικούς, εκκλησιαστικούς και κοινωνικούς φορείς της
εξουσίας, τους οποίους τοποθετεί στην Κόλαση.

Και μόνο τα περιεχόμενα να δει κανείς από τη δαντική Κόλαση,
διαπιστώνει ότι κύριο στοιχείο είναι η «συρροή των εγκληματιών».
Ο κατάλογος είναι μακρός:

- οι δειλοί και αναποφάσιστοι (άσμα 3),
- οι αμαρτωλοί της σάρκας (άσμα 5),
- οι κολασμένοι (άσμα 11),
- οι βλάσφημοι (άσμα 14),

⁴ Οι στίχοι στο παρόν χωρίο προέρχονται αυτοίσι από την έκδοση του έργου (βλ. Γαλατόπουλος: 2004). Ωστόσο, οι περισσότεροι στίχοι που ακολουθούν προέρχονται από τη δραματική διασκευή του έργου (=Πιερός: 2017), ώστε να συμπίπτουν με αυτό που ο αναγνώστης ακούει στις σκηνές της παράστασης στις οποίες παραπέμπω μέσω των συνδέσμων που δίνονται σε παρένθεση. Σημειώνω ότι η θεατρική προσαρμογή του έργου στηρίχτηκε σε πιστή αναπαραγωγή του πρωτοτύπου με τις αναγκαίες μόνο επιλογές στίχων ώστε να υπηρετηθεί η δραματικότητα του έργου. Επίσης διατηρήθηκε η ορθογραφία του Γαλατόπουλου (π.χ. «βρώμικη» και όχι «βρόμικη», κλπ.).

οι σοδομίτες (άσματα 15 και 16),
 οι απατεώνες (άσμα 17),
 οι προαγωγοί (άσμα 18),
 οι κομπιναδόροι (άσματα 21 και 22),
 οι υποκριτές (άσμα 23),
 οι κλέφτες (άσματα 24 και 25),
 οι καπάτσοι (άσματα 26 και 27),
 οι κιβδηλοποιοί (άσματα 29 και 30),
 οι απατεώνες (άσμα 30),
 οι διαβολείς (άσμα 30),
 οι προδότες (άσματα 32, 33, 34).

Στο θέμα αυτό, ο Γαλατόπουλος δεν κρύβει τον διάλογό του με τον Φλωρεντινό ποιητή. Και όπως ο Δάντης κατασκευάζει την τερατογονία του με βάση συγκεκριμένα πρόσωπα της εποχής του και του περιβάλλοντός του, έτσι και ο Γαλατόπουλος σπεύδει να διευκρινίσει ότι: «Μου ενεπνεύσθη η συρροή των εγκληματιών από την πραγματικότητα» (Τετρ. 2, σελ. 308β).

Ποια είναι αυτή η «συρροή»; Είναι οι «διαλεχτοί του Δία» (δηλαδή οι διαλεχτοί του αποικιοκρατικού καθεστώτος, όπως τους προσδιορίζει ο Μάντης Γαληνός). Τον κατάλογο αυτών των «διαλεχτών» της εξουσίας, ο οποίος απαντά στο 7^ο Άσμα, θα τον ακούσουμε διά στόματος του Μάντη Γαληνού, αλλά και από τον Χορό (βλ. <https://youtu.be/AoQcRflsGzQ>).

ΜΑΝΤΗΣ ΓΑΛΗΝΟΣ

Κοπάδι εκεί θα δεις, παιδάκι μου, όλους αυτούς όπου εδώ
 ο Δήμος και η Εκκλησία μνημεία τούς έστησε αιώνια
 σαν πέθαναν, τιμώντας τους για ξέχωρους, για τίμιους, για ίσιους
 θε ναν τους δεις σμιχτούς εκεί, με κλέφτες, διαρρήχτες,
 προδότες χαλκοπρόσωπους μαβρόψυχους, αθλίους,
 σάτυρους, πόρνους, μπόγιδες, μαζί και πλαστογράφους,
 πατροφονιάδες, ψέφτορκους, αλάνια, σοδομίτες,
 κατσικοκλέφτες, ξεπαρθνεφετές, μοιχούς, αδερφοχτόνους...

ΧΟΡΟΣ

προδότες χαλκοπρόσωπους μαβρόψυχους, αθλίους,
 σάτυρους, πόρνους, μπόγιδες, μαζί και πλαστογράφους,
 πατροφονιάδες, ψέφτορκους, αλάνια, σοδομίτες,
 κατσικοκλέφτες, ξεπαρθνεφετές, μοιχούς, αδερφοχτόνους.

Για καλύτερη κατανόηση του διαλόγου του Γαλατόπουλου με τον Δάντη, βλέπε και τον εξής συγκριτικό πίνακα, όπου στην αριστερή στήλη παρουσιάζονται τα αναλυτικά περιεχόμενα της Κόλασης του Δάντη και στη δεξιά η σκηνή όπου ο Μάντης Γαληνός ονομάζει, εν είδη καταλόγου, τους λογής διεφθαρμένους και εγκληματίες.

ΔΑΝΤΗΣ

Primo cerchio - Limbo
 Secondo cerchio - Lussuriosi
 Terzo cerchio - Golosi
 Quarto cerchio - Avari e prodighi
 Quinto cerchio - Iracondi e accidiosi
 Sesto cerchio - Eretici ed epicurei
 Settimo cerchio - Violenti
 Primo girone - Omicidi
 Secondo girone - Suicidi e scialacquatori
 Terzo girone - Bestemmiatori, sodomiti e usurai
 Ottavo cerchio (Malebolge) -
 Fraudolenti verso chi non si fida
 Prima bolgia - Ruffiani e seduttori
 Seconda bolgia - Adulatori e lusingatori
 Terza bolgia - Simoniaci
 Quarta bolgia - Maghi e indovini
 Quinta bolgia - Barattieri
 Sesta bolgia - Ipcriti
 Settima bolgia - Ladri
 Ottava bolgia - Consiglieri fraudolenti
 Nona bolgia - Seminari di Discordia
 Decima bolgia - Falsari
 Nono cerchio - Traditori (fraudolenti verso chi si fida)

ΓΑΛΑΤΟΠΟΥΛΟΣ

Κοπάδι εκεί θα δεις, παιδάκι μου,
 όλους αυτούς όπου εδώ
 ο Δήμος και η Εκκλησία
 μνημεία τους έστησε αιώνια
 σαν πέθαναν, τιμώντας τους
 για ξέχωρους, για τίμιους, για
 ίσιους θε ναν τους δεις σμιχτούς
 εκεί, με κλέφτες, διαρρήχτες,
 προδότες χαλκοπρόσωπους
 μαβρόψυχους, αθλίους, σάτυρους,
 πόρνους, μπόγιδες, μαζί και
 πλαστογράφους, πατροφονιάδες,
 ψέφτορκους, αλάνια, σοδομίτες,
 κατσικοκλέφτες, ξεπαρθενεφτές,
 μοιχούς, αδερφοχτόνους....

ΧΟΡΟΣ

προδότες χαλκοπρόσωπους,
 μαβρόψυχους, αθλίους, σάτυρους,
 πόρνους, μπόγιδες, μαζί και
 πλαστογράφους, πατροφονιάδες,
 ψέφτορκους, αλάνια, σοδομίτες,
 κατσικοκλέφτες, ξεπαρθενεφτές,
 μοιχούς, αδερφοχτόνους.

Η χειρότερη, ωστόσο, φάρα εγκληματιών είναι, κατά τον Δάντη, οι «προδότες» τους οποίους κατατάσσει στον πάτο της Κόλασης, αφού πρώτα τους διακρίνει σε τρεις κατηγορίες:

(α) οι προδότες των συγγενών (Κόλαση, άσμα 32)

(β) οι προδότες της πατρίδας και των ξένων (Κόλαση, άσμα 33),

(γ) οι προδότες των ευεργετών τους (Κόλαση, άσμα 34).

Το ανάθεμα του Γαλατόπουλου προς τους προδότες, που γίνεται διά στόματος της Γης η οποία αρνείται να τους δεχτεί στο σώμα της, τελειώνει με μία ρητή αναφορά στον Δάντη. Θα τη δούμε αμέσως για να φανεί εναργέστερα τι εννοώ, μιλώντας για μια συχνή προσφυγή του Γαλατόπουλου στον Δάντη, προκειμένου να βρει το αναγκαίο στήριγμα σ' ένα έργο κεκυρωμένο στη διαχρονία (βλ. <https://youtu.be/dYQtmBi5Jq8>).

Δικοί μας, ξένε, πήγανε, τον τύραννο ξυπνήσαν!
 Δικοί μας ξένε, αίμα μας, φαρμάκι μας ποτίσαν
 και χεροπόδαρα δετούς στη λύσσα του μας ρίξαν!
 Δικοί μας ξένε, που έμειναν ίσα μ' αφτή την ώρα
 στραβόξυλα, αμετάνιωτοι, κιοτήδες —πολυσπόρια
 λογής λαών, λογής φυλών που πάτησαν τον τόπο,

ΙΣΚΙΟΣ Α

Καταραμένοι ας είναι αφτοί, ω ξένε, κι η γενιά τους
 που πιο σκληρά μας έδεσαν τα τρομερά δεσίδα.

ΙΣΚΙΟΣ Β

Καταραμένοι ας είναι αφτοί μπρος σε θεούς κι Αθρώπους.

ΙΣΚΙΟΣ Γ

Χρυσάφι μες τα χέρια τους να πιάνουν και εκείνο
 οχιά να γένεται φαρμακοδαγκανιάρα,

ΙΣΚΙΟΣ Δ

άνυδρη κι αξεδίψαστη, φίδι φαρμακεμένο,
 που να χυμούν απάνω τους τον Χάρο να τους σπέρνουν.

Η κλάψα μας κι οι καϋμοί, κι οι πόνοι των παιδιών μας
 θεριά να ζωντανέβουνε, ώς τον τάφο να τους τρέχουν·
 λυώμα ποτέ να μην εβρούν τα βρώμικα κορμιά τους,
 κι όντας εις τα στερνά στις μάνας γης τ' αγκάλια
 κουφάρια κατακίτρινα, ζέστα θα ζητιανέβουν
 και θα τολμήσουν πάνω της να γείρουν να ησυχάσουν,
 τότε κι εκείνη ανοίγοντας θεώρατο ένα στόμα
 ας τους τινάξει μακριά, αφτή, να μη λεκιάσουν,
 σμίγοντας το βρωμερό κορμί με το αγνό της χώμα·
 αιώνια εκεί βρυκόλακοι άλιωτοι να πλανιούνται
 αφού τους πει, ξεφτύνοντας κι αφτή πα στο κορμί τους:—

ΜΑΝΑ ΓΗ

Αλάρια από με βρωμιά αρρωστιάρικη! Μακριά 'πό μένα,
μητροφονιάδες άθλιοι, ντροπή Μέρας και Πλάσης!
Η ώρα ας είν' κατάρατη όπου το φως σάς δόθη!

Αλάρια!

Το χώμα μου αλέκιστο ας μείνει, απ' τη βρωμιά σας
Άθλια κουφάρια, άταφα σας αφήνω, κοράκια
να χορτάσουν με ύαινες μαζύ τρισπεινασμένες,
κι ωσάν βρυκόλακοι στο χάος να γυρνάτε.....

ΕΝΑΣ ΙΣΚΙΟΣ

Ανάθεμα! Ανάθεμα, σ' αφτούς και στη γενιά τους-

ΧΟΡΙΚΟ

Ω βρωμερή συ προδοσιά που ο θείος Φλωρεντίνος
στης Κόλασής του σ' έβαλε τον έννατό της κύκλο
τον στερνό, τον πιο φριχτό, κορώνα κακουργίας,
πάν' από κάθε έγκλημα πάν' από κάθε λέρα!

*

Μια άλλη βασική ιδέα (αλλά κυρίως δραματική φόρμα) που ο Γαλατόπουλος ξεσηκώνει από την Κόλαση του Δάντη, είναι η φόρμα του μυητικού ταξιδιού. Όπως ο Δάντης με οδηγό τον Βιργίλιο θα ταξιδέψει στην Κόλαση, έτσι και ο κεντρικός ήρωας του έργου του Γαλατόπουλου, ο Προμηθέας, με οδηγό του τον Μάντη Γαληνό, θα δοκιμαστεί πρώτα σ' ένα ταξίδι στην επίγεια Κόλαση, ώστε να προετοιμαστεί για το ταξίδι στο άστρο της πυρομάνας όπου ο Δίας κρύβει τη φωτιά.

Την επίγεια Κόλαση ο Γαλατόπουλος την παρουσιάζει μέσα από τις αφηγήσεις του Προμηθέα ο οποίος υποχρεώνεται από τον Μάντη Γαληνό να ταξιδέψει σε κολασμένες επίγειες χώρες, όπως η χώρα των σκλάβων, η χώρα της πόρνης κλπ.

Θα πάρουμε μια μικρή γεύση από αυτό το ταξίδι μύησης και ετοιμασίας του Προμηθέα με βάση τρεις μικρές σκηνές από την παράσταση του Θεατρικού Εργαστηρίου του Πανεπιστημίου Κύπρου.

Οι δύο πρώτες σκηνές αφορούν στη χώρα των σκλάβων και η τρίτη στη χώρα της πόρνης.

α) Σκλάβοι.

Η πρώτη σκηνή είναι πιο γενική (και πιο μυθολογική)⁵ και περιγράφει τις συνέπειες από την απουσία της φωτιάς (βλ. <https://youtu.be/dGVHK8G5xYs>)

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ

Παπά του Φοίβου που ώς τωρά, χρόνια μού ορμηνέβεις
τα ίδια, και ψιλορωτάς και σκέφτεσαι και όλο διαλογάσαι.
Η πλάση μας ατέλειωτο κατάντησε κλάμα και μοιρολόι
από έναν θεό αφανιστή, σκληρόκαρδο, ρημάχτη.
Αφού και την θροφή του ο άθρωπος αδυνατεί να ψήσει
τρώγοντας κρέατα ωμά, σάρκες αιματωμένες.

ΧΟΡΟΣ ΣΚΛΑΒΩΝ

Με πέτρες εργαζόμαστε, κλαδέβουμε με πέτρες
ξυνάρια έχουμε πέτρινα, πέτρινα κι εργαλεία,
κι έτσι, δουλειά δε βγάζουμε, δουλειά δεν προχωρούμε
τι, δεν έχουμε φωτιά, τα μέταλλα να λιώσει
να ξανοιχτούμε στη ζωή, να δέσουμε την ύλη
όπου μας πνίγει βάρβαρα, δίχα φραμό δεσίδα,
και στο καλούπι του Θείου Νου σκοπό μορφή και σκῆμα
σ' αφτήνε πια να δώσουμε, σκλάβα σ' εμάς να γίνει
κι όχι να γέρονουμε σκυφτοί κάτω απ' τη γροθιά της
σκλάβοι εμείς από αφτήν, ο Νους από την Τύχη.

Η δεύτερη είναι πιο στοχευμένη (θα έλεγα και πιο πολιτική) και αφορά την επηρμένη δύναμη του κατακτητή. Και είναι προφανές ότι περιέχει μέσα της ψήγματα από την εμπειρία της οκτωβριανής εξέγερσης του 1931, όπως το δηλώνει η εικόνα του οργισμένου λαού που ορμά κατά των κατακτητών (βλ. https://youtu.be/_QZc4sr2Y9k).

ΙΣΚΙΟΣ Α

Άκου, λοιπόν...

ΧΟΡΟΣ

Σκλάβους μάς λέγουνε κι όλο μας κράζουν σκλάβους-
δεν έχουμε άλλο όνομα μέσα στον τόπο ετούτο,
απ' τον καιρό που ήλθανε αφτοί αρματωμένοι
και μας χαλάσαν την νεστιά, τα σπίτια τις γωνιές μας,
κι είπαν πως θάν' αφέντες μας, και θα μας κυβερνούνε.

⁵ Για τη σχέση του έργου του Γαλατόπουλου με την παγκόσμια μυθολογία, βλ. τώρα τη μελέτη Pieris: 2019.

β) Πόρνες

Η σκηνή με το Βασίλειο της πόρνης συνομιλεί με τη δαντική βρώμικη πόλη της αμαρτίας, όπου κυριαρχεί ο καταγγελτικός λόγος για την ευθύνη «της βρώμιας πολιτείας», όπως την ονομάζει ο Γαλατόπουλος (βλ. <https://youtu.be/doV82eaT7s4>).

ΜΑΝΤΗΣ ΓΑΛΗΝΟΣ

Λέγε παιδί μου! Πού έσυρες αλλούθε;
Μη πέρασες κι απ' το φριχτό της Πόρνης το Βασίλειο;

Τι είδες; Τι αγνάντεψες; Μίλα παιδί μου, μίλα!—

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ

Είναι φριχτό το τ' είδα εκεί στις Πόρνης το Βασίλειο.
Είδα τη δυστυχιά σερμένη
μέσα στα στενοσόκκακα της βρώμιας πολιτείας
τραβώντας μες τους βόθρους της ξεσκλιάρικες γυναίκες
που γύρναγαν ανάμαλλες μέσα στα στενορούμια—
ξέστηθες, αρρωστιάρισσες, βρώμιες και κουρελλίνες—
για να πουλήσουν το κορμί, για τόσο δα ψωμάκι.

Κι όλα αφτά ω Γαληνέ, στις πολιτείας τη μέση,
στις πολιτείας την καρδιά μ' άδεια και ανοχή της .

ΓΥΝΑΙΚΑ-ΠΟΡΝΗ

Έλα να δεις ροδόθωρες εδώ παρθένες, Ξένε,
γυναίκες κρινομάγουλες να σέρνονται ομάδι
μπροστά εις τον πορνοβοσκό στις σάρκας τον ντελάλη,
οδηγημένες π' αδελφούς μανάδες, πατεράδες,
οπού τες παζαρέβουνε για 'νού ψωμιού κομμάτι.

ΧΟΡΙΚΟ

Θα δεις μπουμπούκια ακρόνοιχτα, ροδόσαρκες
παιδούλες να γέρνουν πάνω στα λιγδά και πορνικά ντιβάνια
αλοί!, καμένες 'πτόν χιονιά της βρώμιας πολιτείας,
ως κρινολούλουδα τ' αγρού που γέρνουν μαραμένα,
ξεψυχισμένα κι άτονα, σαν την αβγή τα βλέπεις
μετά 'πό νύχτα παγωνιάς πριχού τα λούσει ο γήλιος.

Θα επιλογίσω αυτή την παρουσίαση με την επιλογική σκηνή του *Παγκοσμίου Άσματος* του Χριστόδουλου Γαλατόπουλου που εντοπίζεται στον Άδη, ο οποίος γίνεται η κοίτη που δίνει στον ήρωά του

τη γαλήνη και το μπάλαμο, μέσω ενός υπερούσιου νανουρίσματος και ενός μαγεμένου ύπνου που γίνεται το υποκατάστατο του θανάτου (βλ. <https://youtu.be/QZt2ruazZ8c>).

ΩΚΕΑΝΙΔΑ

Ω θείο τραγούδι! μουσική! Γλυκάνετε τον πόνο
όπου φωλιάζει στου Ήρωα τα ρειπωμένα στήθια
και κάντε τον δημιουργό, πλάστη του και πατέρα!

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ

Άθρωποι, που έσπασα για σας 'κόμα κι αφτά τα ουράνια
και με τον πρώτο των Θεών, τον άρχοντα των Κόσμων
πολέμησα, συντρίφτηκα, εσύντριψα και νάμαι!
Νάμαι εδώ κατάμονος, π' όλους λησμονημένος
μπρος στην Αιώνιαν Αδικιά, μπρος στον Μεγάλο Πόνο!

ΩΚΕΑΝΙΔΕΣ

Ω! σκόρπα εσύ γλυκόλαλο τραγούδι από τον Άδη,
λικνιστικό τον ήχο σου, από τους Κιμμερίους,
και κούρδισε τον Τάρταρο σαν απειρόστομη άρπα,
δώσε στην αγαλήνεφτη ψυχή του τη γαλήνη,
στάθου του μαγιοβότανο, μπάλαμο, κοίμησέ τον,
γλυκονανούρισ' τον, εσύ, γλύκανέ του τον Πόνο!...

Βιβλιογραφία

- Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη (2015), *Ο Χριστόδουλος Γαλατόπουλος και το ανέκδοτο μεταφραστικό έργο του από τη φυλακή, 1932-1936*, στο Μιχάλης Πιερός (επιμ.), *Διά ανθύμησιν καιρού και τόπου. Λογοτεχνικές Αποτυπώσεις του Κόσμου της Κύπρου*, (Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Λευκωσία, 6-9 Οκτωβρίου 2012), Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, σσ. 539-549.
- Γαλατόπουλος Χριστόδουλος (2004), *Παγκόσμιο Άσμα*, φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερός και Σταματία Λαουμτζή, Δήμος Πάφου, Κύπρος.
- Γαλατόπουλος Χριστόδουλος (2017), *Παγκόσμιο Άσμα* (Προμηθέας Δεσμώτης) ή *Ecce Luminae*, δραματική προσαρμογή Μιχάλης Πιερός, Θ.Ε.ΠΑ.Κ., Λευκωσία.
- Γεωργής Γιώργος (1999), *Η Αγγλοκρατία στην Κύπρο. Από τον αλυτρωτισμό στον αντιαποικιακό αγώνα*, Αθήνα.
- Καβάφης Κ. Π. (1987), *Το τέλος του Οδυσσέως*, στο Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Β', Ερμής, Αθήνα, σσ. 171-181.

- Κιτρομηλίδης Πασχάλης (1978), *Κύπρος 1914-1941*, στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΕ', Αθήνα, σσ. 473-481.
- Κουδουνάρης Αριστείδης (2001), *Βιογραφικό Λεξικόν Κυπρίων*, Λευκωσία.
- Λυμπουρίδης Αχιλλέας (1985-1986), *Η αγγλοκρατία στην Κύπρο*, τ. Α' και Β', Λευκωσία.
- Παπαπολυβίου Πέτρος (2006), *Ιστορία της Κύπρου στα χρόνια της Αγγλοκρατίας 1878 – 1960*, Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Λευκωσία.
- Πιερής Μιχάλης (2017), *Χρονολόγιο Χριστόδουλου Γαλατόπουλου*, στο Χριστόδουλος Γαλατόπουλος, *Παγκόσμιον Άσμα* (Προμηθέας Δεσμώτης), δραματική προσαρμογή Μιχάλης Πιερής, Θ.Ε.ΠΑ.Κ., Λευκωσία, σσ. 15-29.
- Πιερής Μιχάλης και Λαουμτζή Σταματία (2004), *Εισαγωγή*, στο Χριστόδουλος Γαλατόπουλος, *Παγκόσμιον Άσμα*, φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερής και Σταματία Λαουμτζή, Δήμος Πάφου, Κύπρος, σσ. viii-ix.
- Στυλιανού Πέτρος (2002), *Τα Οκτωβριανά. Η εξέγερση του 1931 στην Κύπρο*, Λευκωσία.
- Χατζηδημητρίου Κάτια (1987), *Ιστορία της Κύπρου*, Λευκωσία.
- Hill George Francis (1940-1952), *A History of Cyprus*, London.
- Milton John (1937), *Ο χαμένος παράδεισος. Βιβλίο πρώτο. Μετάφραση Χριστόδουλος Γαλατόπουλος*, Γκοβόστη, Αθήνα.
- Pieris Michalis (2019), *Il «Canto Universale» Cipriota e la Mitologia Universale*, στο Matteo Miano, Sophie Zambalou, Anna Zimbone, *Da Omero a Elytis. La metafora del mito dall' epos antico alle letterature moderne*, Edizione Lussografica, Caltanissetta, σσ. 311-321.

17. Da una lingua all'altra.
Il caso di Nikos Engonópulos

Ines Di Salvo [+ 2019]

18. Un trauma alla fine del secolo. Osservazioni sulle prime raccolte poetiche di Vassilis Amanatidis

Christos Bintoudis

Alla memoria di Zak Kostopoulos, assassinato
il pomeriggio del venerdì 21 settembre 2018
al centro della capitale greca
in presenza di decine di cittadini greci
che inattivi hanno osservato
l'omicidio
senza intervenire per salvarlo.

L'opera letteraria di Vassilis Amanatidis è costituita da otto libri di poesia, due raccolte di racconti e due opere teatrali¹. A essi vanno aggiunti la produzione saggistica e traduttiva, nonché il suo importante contributo alla performance in Grecia. Nella mia relazione mi occuperò delle prime opere poetiche di Amanatidis, cercando di presentarne alcuni aspetti. In particolare, farò riferimento ai due primi libri di poesia: 1. *Υπνωτήριο: Εννιά νυχτικές παραβολές* [Dormitorio: Nove parabole notturne] del 1999; e 2. *Σπίτι από πάγο όλο* [Casa tutta di ghiaccio] del 2001. Si tratta di due opere scritte alla fine del secolo passato che, come cercherò di dimostrare in seguito, sembrano essere strettamente collegate tra loro.

In *Dormitorio* il poeta, come dichiara in un'intervista, raccoglie testi editi e inediti scritti durante gli anni '90, un periodo che Amanatidis definisce come epoca «di fervore dell'eudemonismo greco»²: il volume costituisce quindi una sorta di serbatoio di materiale accumulato per anni con cui il poeta esprime un'intenzione di sintesi, nonché il bisogno di svelare tutti i nuclei precoci e i motivi tematici di cui si era occupato fino ad allora (Golitsis: 2014, 86).

Il titolo del libro, *Dormitorio*, rimanda a immagini di senzatetto, di caserme o di carceri; rivela così una condizione precaria e di conse-

¹ Per un elenco dettagliato delle opere di Amanatidis cfr. *Bibliografia*, qui di seguito.

² «έξαρσης του ελληνικού ευδαιμονισμού» (Amanatidis: 2014a).

guenza incerta, una situazione in cui regna il senso di privazione che fa sentire i personaggi isolati, intrappolati e soli. Tuttavia, il titolo dell'opera è integrato da un sottotitolo significativo, che vale la pena commentare: *Nove parabole notturne*, vale a dire, secondo la definizione di 'parabola', nove modi con cui si può esprimere un concetto complesso, concepito con l'immaginazione ma che la mente stenta a rappresentare in maniera chiara e familiare. Inoltre, tanto la tradizione antica quanto quella cristiana intendono la parabola come un racconto di eventi fittizi ma verosimili, che dunque esulano dal mito. Si può allora sostenere che nella prima opera il poeta si riferisca a cose create con l'immaginazione ma pur sempre realistiche, e perciò potenzialmente esistenti o esperite.

Riguardo alla struttura dell'opera si deve notare, oltre al numero nove che svela l'intenzione di sintesi del poeta con il rimando alle nove parabole composte di due testi ciascuna (uno in prosa e uno in versi), anche un'altra informazione aggiunta alla fine del libro. Scrive il poeta: «Questo DORMITORIO è percorso e perseguitato da una "Poesia innominabile"»³, cioè un testo il cui nome deve rimanere segreto. Questa poesia è costituita dalle nove epigrafi che il poeta antepone alle parabole corrispondenti. Cercherò di mettere insieme queste parti della *Poesia innominabile*, perché essa ci rivela il vero protagonista dell'opera.

Sono piccole le ore
e l'Orrore
porta regali.

In uno scrigno di merletto avvolto
nelle sue viscere di cotone immerso
il brufolo del BIP.

Per un bacino ti dirò che è di
Alice delle meraviglie.

Cala la sera
e l'Orrore si mette
la mantella nera

³ «Το ΥΠΝΩΤΗΡΙΟ αυτό διατρέχει και κατατρέχει ένα "Ακατανόμαστο ποίημα"» (Amanatidis: 1999, 68).

Corre a visitare la Piccola Elena
 a offrire il fumo
 e portare in dono
 – spolverata di zolfo e di anice –
 la prima sborra del Piccolo Principe

E verso le prime ore
 le sante ali dell'Orrore
 perderanno le piume

Per rimanere immortale, riassume:
 a Cenerentola una tisi
 ai porcellini una grata
 a Raperonzolo una testa pelata;

solo Biancaneve
 lascerà intoccata

In un museo tutto suo la collocherà.
 Reperto 18 (rarità):
 vulva di Biancaneve⁴.

Come facilmente si può dedurre, la vera protagonista che «percorre e perseguita» l'intera opera è «Η Φορική», l'Orrore: è lei che porta i regali, che si mette il mantello nero, che visita la Piccola Elena, che cerca di ottenere l'immortalità distruggendo l'elemento favoloso (stabilisce che Cenerentola si ammali, i tre porcellini finiscano alla griglia e Raperonzolo venga rasata); è lei che collocherà in una teca da museo la vulva vergine di Biancaneve, in un certo senso condannandola. A tutto ciò si aggiunge lo stile scherzoso da filastrocca infantile della *Poesia innominabile*, che descrive con semplicità una procedura di disincanto che ha

⁴ «Περασμένη ώρα / και η Φορική / φέρνει δώρα. // Σε δαντελένιο κουτάκι τυλιγμένο / στα μπαμπακωτά του σπλάχνα βουτηγμένο / το τουτ-στυράκι // Δος μου φιλάκι να σου πω ότι ανήκει / στών Θαυμάτων την Αλίκη // Να βραδιάσει πάει / και η Φορική φοράει / τη μαύρη χλαίνη // Τρέχει επίσκεψη στη Μικρή Ελένη. / Θα προσφέρει χαρίσει / και μετά θα χαρίσει / –με θειάφι κι άνηθο πασπαλισμένο – / του Μικρού Πρίγκιπα το πρώτο χύσι // Και προς το ξημέρωμα / της Φορικής τ' άγιο φτέρωμα / θα 'χει μαθήσει // Για να μείνει αθάνατη, θα ορίσει: / στη Σταχτοπούτα φθίση / στα Γουρουνάκια σχάρα / στη Ραπουντζέλ μια μαδημένη κάρα. // Μόνο τη Χιονάτη / ανέγγιχτη θ' αφήσει // Θα την τοποθετήσει σε δικό της μουσείο. / Εύρημα 18 (σπάνιο): / Χιονάτης αιδοίο» (Amanatidis: 1999, 11, 17, 23, 29, 35, 41, 47, 53, 59). Tutte le traduzioni, quando non viene diversamente indicato, sono di chi scrive.

inizio con la visita notturna dell'Orrore che porta doni. Uno di questi è anche il brufolo adolescenziale nascosto nello scrigno di merletto, forse simbolo del passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Infine, e sempre nell'intervista sopracitata, Amanatidis dichiara riguardo a *Dormitorio*: «Ho l'impressione che nei nove anni che ci ho messo per scriverlo, per prendere coraggio, per espormi e pubblicare, io sia passato lentamente dall'innocenza al sospetto»⁵.

Con questi elementi in mente, se si passa ai 18 testi (più uno) del *Dormitorio* non è difficile individuare l'identità (molteplice e varia) di questa misteriosa padrona di casa che accoglie il lettore del libro. Già il testo della parabola introduttiva ci descrive l'atmosfera: viene presentata l'orribile storia di Maria, e il lettore diventa sostanzialmente testimone del suo stupro, del successivo assassinio dello stupratore a opera di lei e del suicidio finale della ragazza:

DELLO SPIRITO.

Il nome Maria fu per lei contagioso; un'epidemia. Sua nonna, che una volta abitava anche lei nello stesso villaggio vicino al mare, una donna di malasorte, era una Maria. La madre di Maria inoltre se ne intendeva di uomini. Ne aveva uno.

Introdussero al matrimonio la figlia vergine a quattordici anni. Poco prima della cosa, prese a pulirsi la pelle con l'alcool, per un giorno intero si strofinò il corpo col cotone.

Si fece il matrimonio. Maria si voltò a guardare l'uomo accanto; ispirò, trattenne il respiro.

Il marito di Maria – anche se in posizione orizzontale – non chiudevano gli occhi come facevano le sue bambole sul letto. La ragazza rifiutò di spogliarsi, lui insisté. La prima notte stessa, alle undici e mezzo, lui aprì molto gli occhi e iniziò. La toccava dappertutto, sudato; ma lei – asciutta – si offese. Maria lo ammazzò con l'accetta. E uscì insanguinata a lavarsi in riva al mare.

(Maria è una sposa scalza con il vestito bianco lacerato, buttata dalla rupe una notte di proposito [...])⁶.

⁵ «Έχω την εντύπωση πως μέσα στα εννέα χρόνια που μου πήρε να το γράψω, να ξεφοβηθώ, να εκτεθώ και να εκδώσω, πέρασα αργά αργά από την αθωότητα στην υποψία» (Amanatidis: 2014a).

⁶ «ΤΟΥ ΠΙΝΕΥΜΑΤΟΣ. Το όνομα Μαρία υπήρξε γι' αυτήν κολλητικό όνομα: στάθηκε επιδημία. Η γιαγιά της που έμεινε κάποτε κι εκείνη στο ίδιο χωριό κοντά στη θάλασσα, γυναίκα κακής μοίρας, ήταν μία Μαρία. Η μάνα πάλι της Μαρίας ήξερε από άνδρες. Είχε έναν. // Την παρθενική κόρη εισήγαγαν σε γάμο στα δεκατέσσερα. Λίγο πριν το πράγμα, έπιασε και καθάριζε το δέρμα

Sulla stessa scia, ma questa volta con il racconto di un sacrificio collettivo, non nel regno umano ma in quello animale, si trova anche il secondo testo (questa volta in versi) della prima parabola, intitolato *Έχουν εγκαινία στις κερήθρες* [Inaugurazione all'alveare]:

*Non può che essere stato osservato
che le api quando bruciano
diventano tenere come velluto rosso
e fragili come la pupilla nuda di un occhio azzurro;
poi muoiono*

*Sicuramente prima c'è stato un fuoco
che fa sciogliere le antenne
e l'assunzione degli ultimi sogni
della colonia.
Anzi per un po' si crea un piccolo affollamento aereo;
poi evaporeranno.
E siccome com'è ovvio i sogni delle api
profumano di fiori,
anche molto tempo dopo
la prossima colonia
cercherà invano lassù
un giardino⁷.*

Il punto in comune tra i due testi che compongono la prima parabola del volume è il motivo della casa, o se vogliamo della famiglia, che continua a interessare Amanatidis anche nel resto della sua opera: Maria

της με οινόπνευμα, για μια μέρα έτριβε με βαμβάκια τα πετσιά της. // Έγινε ο γάμος το μεσημέρι. Η Μαρία γύρισε και κοίταξε τον διπλανό της· εισέπνευσε, κράτησε την αναπνοή. // Ο άνδρας της Μαρίας –αν και σε οριζόντια θέση– δεν έκλεινε τα μάτια του όπως οι κούκλες της επάνω στο κρεβάτι. Η κόρη αρνήθηκε να ξεντυθεί, επέμενε ο άλλος. Την ίδια πρώτη νύχτα, εντεκάμισι, αυτός άνοιγε πολύ τα μάτια του και άρχιζε. Την έπιανε όλο, ιδρωμένος· ενώ εκείνη –άνυδρη– προσβλήθηκε. Τον τσεκούρωσε η Μαρία. Και βγήκε με τα αίματα να νιφτεί παραθαλάσσια. // (η Μαρία είναι νύφη ανυπόδητη με ξεσκισμένο νυφικό ριγμένη από τους βράχους μια νύχτα εκουσία [...])» (Amanatidis: 1999, 13).

⁷ «Δεν μπορεί παρά να έχει παρατηρηθεί / πως οι μέλισσες όταν καίγονται / γίνονται σαν κόκκινο βελούδο τρυφερές / κι εθραυστες σα γυμνή κόρη γαλάζιου ματιού· / μετά πεθαίνουν // Έχει σίγουρα προηγηθεί η φωτιά / που λιώνει τις κερήθρες / και η ανάληψη των τελευταίων ονείρων / του μελισσιού. / Για λίγο μάλιστα προκαλείται κι ένας μικρός εναέριος συνωστισμός· / μετά θα εξατμιστούν. / Και καθώς βέβαια τα όνειρα των μελισσών / μυρίζουνε λουλούδια, / ακόμη και μετά από καιρό / το επόμενο μελίσι / θα ψάχνει μάταια εκεί πάνω / για έναν κήπο» (Amanatidis: 1999, 15).

(portatrice di un nome che non ha bisogno di ulteriori presentazioni) è vittima di una precisa mentalità sociale e dei suoi costumi. Qualcosa di simile accade anche alle api: anch'esse muoiono nel portare a termine l'opera assegnata loro dalla natura e dalla configurazione della loro società, ovvero mentre proteggono a ogni costo l'alveare, cioè l'abitazione della Regina, la sola che può garantire la perpetuazione della specie. Entrambe le vicende si svolgono in cicli ermeticamente chiusi, che escludono ogni possibilità di fuga da un circuito che impone il sacrificio.

Lo stesso circuito chiuso, e perciò malsano, sembra rintracciabile anche in altri testi del *Dormitorio*, come per esempio *Ανεγκυστήρ προσώπων* [Elevatore di persone], in cui ancora una volta i personaggi appaiono condannati a sopportare una realtà che essi stessi alimentano con il parteciparvi. Considero la poesia particolarmente ironica tanto per il contenuto quanto per il vocabolario scelto dal poeta:

*I condomini appoggiano sempre sugli ascensori
per non inclinarsi.
Se vengono attaccate da malattia
queste colonne vertebrali – guai;
non ci sono radiografie così alte
né sedie a rotelle tanto grandi,
e la cura è impossibile.*

*Però alcuni condòmini si impegnano davvero:
Leggono la targa del peso consentito
e le quattro persone che cercano alloggio
poi chiamano la cabina
(vieni; arriva)
e, dentro di essa, raggiungono alte quote
o grandi profondità*

*Chiusi là dentro alcuni si sono proprio persi;
solo di rado, all'improvviso compaiono
volti singoli sugli specchi dell'ascensore
senza alcun corpo. Non riescono
perciò non premono mai i bottoni;
e viaggiano sempre in perpendicolare
con la nostalgia del loro zerbino*

*Ma solo così i condomini restano in salute
solo così smettono gli stridori;
e proprio come il mercurio
lenti lenti scorrono sempre nei midolli⁸.*

Ci distinguo una vena decadentista, un ritmo giocoso, una lingua ironica, ma soprattutto un lessico arricchito da terminologia medica per sottolineare l'esistenza di un malessere profondamente radicato: «νόσος» [malattia], «σπονδυλικές στήλες» [colonne vertebrali], «ακτινογραφίες» [radiografie], «καροτσάκια αναπήρων» [sedie a rotelle], «υγιάίνουν» [restare in salute], «μεδούλια» [midolli], «απολύτως υδραργυρικά» [proprio come il mercurio] e altri termini simili sembrano rispondere all'intenzione del poeta di portare in superficie la patologia di cui sono affetti i personaggi, sempre attraverso uno stile ironico e giocoso. Ed è il poeta stesso a dichiarare palesemente che di questa malattia «la cura è impossibile». È così anche nel testo in prosa della prima parabola (*Dello spirito*): «Il nome Maria fu per lei contagioso; un'epidemia» (Amanatidis: 1999, 13); ma anche nel primo testo della quarta parabola viene presentata una *Famiglia con la gambe a forma di cerchio* che soffre di una malattia ereditaria:

La famiglia con le gambe a forma di cerchio esce di pomeriggio al freddo [...]. (Le gambe a forma di cerchio sono una malattia ereditaria in cui le gambe sono come un abbraccio, una qui, l'altra molto più di là; nell'ambulanza non c'entri e la tua tomba è larga nella parte inferiore)⁹.

⁸ «Οι πολυκατοικίες στηρίζονταν πάντα στα ασανσέρ / για να μη γείρουνε. / Αν χτυπηθούν από νόσο αυτές / οι σπονδυλικές στήλες – αλίμονο· / δεν υπάρχουν τόσο υψηλές ακτινογραφίες / ούτε τόσο μεγάλα καροτσάκια αναπήρων / και αποκλείεται η θεραπεία // Υπάρχουν όμως ένοικοι που νοιάζονται πραγματικά: / Διαβάζουν την πινακίδα για το επιτρεπόμενο βάρος / και τα τέσσερα πρόσωπα που ζητούνε οικία, / καλούν μετά το κιβώριο / (έλα· να έρθεις) / και, μέσα του, ανέρχονται στα ύψη / ή βυθίζονται πολύ // Κλεισμένοι εκεί κάποιοι χάθηκαν τελείως· / κάποτε μόνο, αιφνίδια εμφανίζονται / σκέτα πρόσωπα στους καθρέφτες του ασανσέρ / χωρίς σώμα κανένα. Δεν μπορούν / γι' αυτό δεν πατάνε ποτέ τα κουμπιά· / και όλο κατακορύφως ταξιδεύουν / με νοσταλγία για το χαλί της πόρτας τους // Μα έτσι μόνο οι πολυκατοικίες υγιάίνουν / μόνον έτσι παύουν οι τριγμοί· / και απολύτως υδραργυρικά / αργά αργά κυλάνε πάντα μέσα τα μεδούλια» (Amanatidis: 1999, 33).

⁹ «Η οικογένεια με τα πόδια σαν κύκλος βγαίνει το απόγευμα στο κρύο [...]. (Τα πόδια σαν κύκλος είναι κληρονομική ασθένεια, κατά την οποία τα πόδια είναι σαν αγκαλιά, το ένα εδώ, το άλλο πολύ πιο πέρα, στο ασθενοφόρο δεν χωράς και ο τάφος σου είναι πλατύς στο κάτω μέρος)» (Amanatidis, 1999, 31).

Si potrebbe dunque sostenere che Amanatidis con *Dormitorio* cerchi di riportare alla luce questa patologia incurabile e, attraverso delle parabole, di studiarla e di capirne le conseguenze, di comprenderla meglio e presentarla in tutte le sue dimensioni. L'identità di questo morbo cronico viene svelata dal poeta stesso:

Il *Dormitorio* è il mio spazio illusorio dell'eterno minorenni, la felicità di essere un [...] bambino; un luogo in cui il traumatico è già compiuto, solo che il libro non l'aveva ancora ben capito (e meno io stesso in quel periodo). Sì, in quel libro, il trauma si chiamava ancora bellezza¹⁰.

Dunque il male incurabile consiste nel trauma, cioè in un'esperienza vissuta che non è riuscita finora a manifestarsi ma è rimasta nascosta tra le pieghe della quotidianità: si tratta in realtà di una traccia lasciata nel corpo da un evento che il linguaggio non ha potuto accogliere, esprimere e determinare (Giglioli: 2011, 7-10; LaCapra: 2014, 46-52). Il trauma iscritto in *Dormitorio* deriva dalla rievocazione del passato vissuto, mentre la sua iscrizione sembra invece parlare di un'esperienza maturata, che combatte per dar forma a qualcosa di finora indicibile e quindi celato. In breve, il trauma che per tanto tempo, attraverso la sua assenza latente, aveva causato disgregazione e destrutturazione, in *Dormitorio* ormai si trasforma in un elemento fondante, strutturante e identitario del presente e del futuro: si potrebbe dunque sostenere che Amanatidis cerchi, con l'aiuto del trauma, di trasformare il passato a partire dal punto di vista del presente. Infine, sempre nella stessa intervista, Amanatidis rivela che per molti anni il titolo del libro era stato «*Festa*, probabilmente per *Black Celebration* degli allora magici Depeche Mode»¹¹.

L'album del gruppo musicale britannico esce nel marzo del 1986, segnando un'epoca nuova nella storia e nell'opera dei Depeche Mode. Molti elementi gotici e uno stile malinconico e oscuro percorrono tutta l'opera ed esprimono il disappunto della band nei confronti di una società su cui la politica della Thatcher impone idee e soluzioni sempre più neoliberali e neoconservatoristiche. *Black Celebration* costituisce

¹⁰ «Το “Υπνωτήριο” είναι ο φαντασιστικός μου χώρος του μονίμως ανηλίκου, η ευτυχία του να είσαι ένα [...] παιδί, ένας τόπος όπου το τραυματικό είναι ήδη τετελεσμένο, μόνο που το βιβλίο ακόμη δεν το καλοξέρει (κι ακόμη λιγότερο ο τότε εαυτός μου). Ναι, στο βιβλίο εκείνο, το τραύμα ονομαζόταν ακόμη ομορφιά» (Amanatidis: 2014a).

¹¹ «Γιορτή, μάλλον κατά το *Black Celebration* των τότε μαγικών Depeche Mode» (Amanatidis, 2014a).

una reazione a questa nuova realtà, a cui i Depeche Mode decidono di girare le spalle, condannando modi artistici e scelte sociali del passato. In questa maniera, segnano una svolta nella loro opera e puntano il dito contro la solitudine in cui le persone sono condannate a sopravvivere. In questo senso la *Celebration* dei Depeche Mode è *Black*. Dunque, se si considera precisa la dichiarazione di Amanatidis riguardo al primo titolo di *Dormitorio* e al disco dei Depeche Mode, allora lo sforzo del poeta di estrarre, studiare e svelare il trauma vissuto in passato assume dimensioni sociali e artistiche significative, in quanto il poeta sembra tentare di pronunciare un grido, se non di reazione, almeno di denuncia. Anzi, il collegamento con l'opera dei Depeche Mode risulta ancora più interessante se ascoltiamo l'ottava canzone dell'album, intitolata *Here is the house*. In particolare, nella prima strofa viene inserito il motivo della casa, il cui tepore sembra garantire il legame tra anima e corpo in un momento di vicinanza rigorosamente privato.

Here is the house
 Where it all happens
 Those tender moments
 Under this roof
 Body and soul come together
 As we come closer together
 And as it happens
 It happens here in this house.

Tutto ciò ci aiuta a tornare a *Dormitorio*, che nel retro di copertina viene definito «libro-abitazione per creature di splendida oscurità»¹², ma anche a passare alla seconda opera poetica di Amanatidis, *Casa tutta di ghiaccio. Undici – doppie o triple – storie*, pubblicata nel 2001 e composta da testi scritti tra il 1997 e il 2000.

Le due opere presentano una serie di elementi comuni che me le fanno considerare in un certo senso gemelle. Innanzi tutto, riguardo alla loro struttura: entrambi i libri si fondano su una concatenazione continua (oppositiva o complementare) all'interno di ognuna delle loro sezioni: in *Dormitorio*, come già riferito, ogni parabola è costituita da un testo in prosa e uno in versi collegati da un elemento comune; la *Casa tutta di ghiaccio*, come si può leggere in una nota inserita alla fine del volume, è composta di storie le cui parti «si completano, si

¹² «βιβλίο-κατοικία για πλάσματα αγλαού σκότους» (Amanatidis: 1999).

rispecchiano, si incontrano o si scontrano tra di loro come le vite che descrivono. Perché le storie cercano loro stesse e la loro continuità sempre nello specchio»¹³. E, aggiunge Amanatidis: «Per i lettori più giocherelloni: le due o tre parti di ogni storia ubbidiscono a una simmetria spietata che stringe gli esseri del libro in un anello [...]»¹⁴. Infine, l'uso della parabola in *Dormitorio* sembra trovare il suo corrispettivo nelle tre *Preghiere* che organizzano la struttura generale dell'opera.

Nel secondo libro di poesia, Amanatidis limita la terminologia medica riscontrata in *Dormitorio*, ma mantiene e sviluppa ulteriormente uno stile simile, dalla sintassi scomposta, che sfrutta con grande parsimonia la congiunzione paratattica, dirada l'uso della punteggiatura e si focalizza sul senso autonomo di ogni frase, spesso racchiuso in una sola immagine. Questo stile particolare e la peculiare sintassi di Amanatidis agevolano il continuo passaggio dal razionale e realistico all'assurdo (o viceversa), che avviene in entrambe le opere attraverso un intreccio di immagini, racconti e motivi che ritornano nei due libri a illuminare lati oscuri della realtà, inquadrando ogni storia da più di un punto di vista. Un esempio: Maria, che ci introduce al *Dormitorio*, ritorna nella prima *Preghiera* della *Casa tutta di ghiaccio* sotto la forma della *Παρθένος σε κνανό νυφικό* [Vergine in un vestito da sposa azzurro] (Amanatidis: 2001, 11). In questo caso però Maria esprime un dubbio riguardo alla maternità e alle sue conseguenze:

*lo è, non lo è,
non è mio
l'essere racchiuso nel mio grembo.
Si è arrampicato sulla mia guancia l'anno
Uno,
adesso combaciamo
autoadesivi, però se...
Però se magari è di un'altra?
Che l'ha steso sulla veste del mio utero?
Che me l'ha piantato nel bacino vitreo del corpo?»¹⁵*

¹³ «αλληλοσυμπληρώνονται, καθρεφτίζονται, διασταυρώνονται ή συγκρούονται μεταξύ τους, όπως και οι βίοι που περιγράφουν. Γιατί οι ιστορίες ψάχνουν τον εαυτό και τη συνέχειά τους πάντα σε καθρέφτη» (Amanatidis: 2001, 87).

¹⁴ «Για τους πολύ παιγνιώδεις αναγνώστες, τα δύο ή τρία μέρη κάθε ιστορίας υπακούουν σε μία πολύ στυγνή –μεταξύ τους– συμμετρία, που σφίγγει τα όντα του βιβλίου σε κλοιό [...]» (Amanatidis: 2001, 87).

¹⁵ «είναι, δεν είναι, / δεν είναι δικό μου / το ον που περικλείω εντός αγκάλης. / Αναρριχήθηκε στην παρειά μου το έτος / Ένα, / τώρα αυτοκόλλητα / εφαπτόμαστε,

Uno sviluppo simile si può osservare anche nei motivi di casa e di festa che sembrano interessare costantemente Amanatidis. Tanto il *Dormitorio* quanto la *Casa tutta di ghiaccio* si trasformano in un'abitazione per le creature-personaggi; se da una parte le protegge, dall'altra le priva di alcune caratteristiche umane (per esempio la perdita di una delle loro dimensioni), condannandole a un silenzio opprimente che non fa che aumentare la tensione di una situazione problematica e malsana già in essere per la quale non esiste un antidoto. Sul retro di copertina del secondo libro leggiamo:

Creature che si stanno lentamente surgelando. Farneticano. Delirano per un po'. Finché il ghiaccio non gli blocca la bocca. Adesso stanno immobili. Accomodate in un corpo planetario disabitato che le ha accolte. Allora hanno pensato di divertirsi. Questo libro costituisce il corpo e il centro del loro divertimento¹⁶.

Il trauma presentato nel *Dormitorio* come scoperta da approfondire e motivo per cui festeggiare, nella *Casa tutta di ghiaccio* si trasforma in una condizione di sopravvivenza permanente in cui l'ordine delle cose viene capovolto e conduce all'emersione del dubbio, che diventa elemento costitutivo della realtà poetica. In questo modo, oltre alla Vergine Maria che mette in dubbio la maternità del proprio figlio, il lettore del libro diventa testimone di una realtà spaventosa in cui gli uteri si congelano e diventano inospitali, Dio nasce da capo, un riccio di mare vola, i defunti traslocano in un palazzo di tre piani e ci iniziano una cena interminabile mangiando su piatti fatti di specchio, il famoso personaggio disneyano Paperino si sveglia spaventato da un incubo e scopre di essersi trasformato nella sua amata compagna Paperina, mentre una lunghissima barba spuntata da un vaso copre tutto nel piccolo pianeta ghiacciato in cui Amanatidis, come un novello Piccolo Principe, guida il suo lettore. Questo immobile corpo planetario, che il tempo non sembra toccare, con i suoi bizzarri abitanti che festeggiano intrappolati nella cornice della loro piccola storia, completa l'atmosfera mal-

αν όμως... / Αν όμως είναι μήπως μίας άλλης; / Που μου το άπλωσε στο ιμάτιο της μήτρας; / Που μου το κάρφωσε στον σώματος την γυάλινη λεκάνη;» (Amanatidis: 2001, 11).

¹⁶ «Πλάσματα που καταψύχονται αργά. Παραμιλούν. Παραληρούν για λίγο. Μέχρι ο πάγος να τους φράξει το στόμα. Αγκυλωμένα τώρα. Κατακάθισαν σε μη κατοικημένο πλανητικό σώμα που τα καταδέχτηκε. Είπαν λοιπόν να διασκεδάσουν. Αυτό το βιβλίο είναι το σώμα και το κέντρο αναψυχής τους» (Amanatidis: 2001).

sana di *Dormitorio* e integra l'immagine di un morbo senza rimedio. La ferita della crescita e della maturità, la perdita delle certezze innocue dell'infanzia e l'uscita indispensabile dall'ambiente sicuro e conosciuto della famiglia o di un gruppo familiare, nelle opere successive portano l'autore a una nuova ricerca poetica, che attraverso il continuo alternarsi tra razionale e irrazionale sembra tentare di individuare questo circuito chiuso e delimitato dall'esperienza traumatica. Tuttavia, vale la pena sottolineare che il sentimento di vuoto e l'atmosfera ermeticamente chiusa e sgradevole che pervade il *Dormitorio* e la *Casa tutta di ghiaccio* vengono alimentati continuamente dall'identificazione e dallo studio sempre più profondo di questo trauma, che ha lasciato nell'anima del poeta dei segni indelebili.

In realtà, nelle prime due opere poetiche Amanatidis mette in atto una procedura che durerà almeno fino alla fine del primo decennio del nostro secolo: respinge celebrazioni messianiche in vista del nuovo millennio, rifiuta i festeggiamenti, di origine consumistica, e sceglie di indagare l'epoca trascorsa concentrandosi sull'esperienza traumatica offerta dal percorso di maturazione effettuato durante il 'secolo breve'. Il nostro poeta dunque cerca di riportare dal buio del passato alla luce del presente questa esperienza, allo scopo di guardarla da vicino, di studiarla e di darle una forma. In questo processo, lo scambio continuo tra prosa e verso, la disgregazione della sintassi e lo stile sempre più ellittico, insieme al gioco tra razionale e assurdo, rendono le due opere di Amanatidis una testimonianza poetica importante per la loro epoca. Esse portano infatti allo scoperto i lati malsani del trascorso xx secolo, e cercano di individuare una via di uscita da esso e un ingresso nel XXI. Così, il poeta sembra allontanarsi dal ruolo di profeta ricoperto in passato, e assumere le vesti dell'operaio concentrato sul proprio obiettivo. Questa prima comparsa di Amanatidis, che in un primo momento sembra basarsi esclusivamente sull'osservazione individuale, nelle sue opere più mature sarà arricchita di elementi nuovi. In particolare, a partire dal libro *μ_ other poem: μόνο λόγος* [*m_ other poem: solo discorso*] del 2014 in poi, inaugura un percorso poetico diverso, che con l'opera più recente, intitolata *Εσύ: τα στοιχεία* [Tu: gli elementi] e pubblicata nel 2017, ormai punta direttamente a una ricerca che rifiuta l'immersione nelle profondità del sé e sceglie la destrutturazione, lo studio e la ricostruzione che compongono *l'altro*, il *diverso*, il *tu*, valorizzando in questo modo un modello poetico altruistico e collettivo e perciò più sano.

Bibliografia

- Amanatidis Vassilis (1999), *Υπνωτήριο. Εννιά νυχτερινές παραβολές* [Dormitorio. Nove parabole notturne], Endefktirio, Thessaloniki.
- Amanatidis Vassilis (2001), *Σπίτι από πάγο όλο. 11 διπλές ή τριπλές ιστορίες* [Casa tutta di ghiaccio. 11 doppie o triple storie], Kedros, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2003), *Τριαντατρία* [Trentatré], Gavriilidis, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2004-2005), *Καλοκαίρι στο σπίτι + έξι αποδείξεις ικανοτήτων* [Estate in casa + sei prove di abilità], "To oktaselido tu bilietu", 43-44, Peania.
- Amanatidis Vassilis (2005-2006), *Ο νιπτήρας* [Il lavandino], "Bilieto", 7-8, Peania.
- Amanatidis Vassilis (2005), *Μη με φας (διηγήματα)* [Non mangiarmi (racconti)], Kastaniotis, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2006), *Ποιήματα τεσσάρων διαστάσεων* [Poesie di quattro dimensioni], Gavriilidis, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2008), *Ο σκύλος της Χάρυβδης (διηγήματα)* [Il cane di Cariddi (racconti)], Kastaniotis, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2011-), *...σαλον...* [...salon...], (incompleto, inedito).
- Amanatidis Vassilis (2011), *7: ποίηση για video games* [7: poesia per video games], Nefeli/ΤΤΤ, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2014), *μ_οthερ ποεμ: μόνο λόγος* [μ_οthερ ποεμ: solo discorso], Nefeli, Athina.
- Amanatidis Vassilis (2014a), *Πώς έγραψα το πρώτο μου βιβλίο* [Come ho scritto il mio primo libro], "lifo", 5 gennaio 2014.
- Amanatidis Vassilis (2017), *Εσύ: τα στοιχεία* [Tu: gli elementi], Nefeli, Athina.
- Giglioli Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Milano.
- Golitsis Petros (2014), *Φωσφορίζει η ανάσα σου κοκκινίζει το ποίημα: Ο ποιητής-performer Βασίλης Αμανατίδης. Συνοπτική παρουσίαση* [Il tuo respiro è fosforescente, la poesia diventa rossa: Il poeta-performer Vassilis Amanatidis. Breve presentazione], "Endefktirio", 105 (aprile-giugno), pp. 86-94.
- LaCapra Dominick (2014), *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore [2001].
- Vafiadu Natasa (2017), «Έχω την ανάγκη να είμαι ενδιάμεσος μεταξύ του λόγου μου και των ανθρώπων». *Συνέντευξη του Βασίλη Αμανατίδη* [«Ho bisogno di essere il mediatore tra la mia parola e le persone». Intervista a Vassilis Amanatidis], "Paratiritis Thrakis", 3 novembre.

19. La potenza del naturalismo zolaiano nella prosa neogreca

Athina Georganta

Émile Zola fu per la narrativa neogreca un importante modello d'ispirazione e una drastica forza plasmante per molti decenni. L'effetto zolaiano nella letteratura neogreca si registra nei cinquant'anni che vanno dal 1880 al 1930. Furono coniate nuove parole nella lingua greca, le quali dimostrano l'estensione del fenomeno letterario nella nostra letteratura dalla fine del XIX secolo: «ζολαδισταί, ζολαϊσμοί, ζολαδόπληκτος» (Kechaghioğlu: 2007, 102).

In Grecia, Émile Zola fu un incitatore, come lo fu in Francia e in molte nazioni d'Europa (Chevrel: 1986, 16). Scosse la nostra letteratura, introdusse nuove tematiche e nuovi personaggi letterari e rinnovò in maniera significativa la narrativa neogreca.

La potenza di Zola e del naturalismo neogreco inizia in modo monumentale con la sensazionale traduzione in greco di *Nanà* ad opera di Ioanis Kambúroglu (1879-1880). La critica italiana definisce questa prima traduzione di *Nanà* «tempestiva» e sottolinea appropriatamente il ruolo che essa ricoprì nel successo del naturalismo in Grecia (Della Bianca: 2008, 163). Nel campo degli studi neogreci, anche nella bibliografia inglese e francese, viene data uguale importanza al naturalismo zolaiano e alla prima traduzione in greco di *Nanà*. La critica ritiene che, insieme al quasi contemporaneo interesse per la cultura popolare greca, fossero presenti i principali fattori dello sviluppo della narrativa realista nella Grecia dell'Ottocento (Beaton: 1982/83, 106; Oktapoda: 1996, 198).

Altri studiosi stranieri mettono in discussione l'importanza attribuita alla prima traduzione greca di *Nanà*. Ritengono inoltre che il momento d'inizio del naturalismo neogreco debba essere fissato nell'anno 1896, quando venne pubblicato *Il Mendicante* di Andreas Karkavitsas. Tuttavia, come cercherò di dimostrare in questo studio, la prima tradu-

zione di *Nanà* ispirò in modo drastico e duraturo la nostra prosa narrativa. Una traduzione importante impone nuove e innegabili condizioni per la ricezione e adozione di un'opera o di un movimento letterari stranieri. Di conseguenza non si può escludere tale famosa traduzione in greco di *Nanà* dal quadro storico del naturalismo neogreco.

Del resto, è significativo il fatto che la prima traduzione in greco di *Nanà* coincida con il periodo d'oro del naturalismo (1876-1884), ovvero quando il nuovo movimento letterario si diffonde al di là dei confini della Francia (Becker: 1992, 61). Inoltre, prima ancora della pubblicazione del *Mendicante*, si erano già manifestate nella letteratura neogreca un buon numero di opere con caratteristiche naturalistiche, come quelle di G. Xenòpulos, M. Mitsakis, I. Kondilakis, N. Spandonìs, 1888-1894 (Veludìs: 1992, 48-49).

La prima traduzione completa in greco di Zola si trova al centro del duraturo rapporto dell'autore francese con le lettere neogreche. Iniziò ad essere pubblicata in serie su "Rambagàs" a partire dall'8 novembre (20 novembre, secondo il calendario gregoriano). Iniziò perciò ad essere pubblicato quasi contemporaneamente alla pubblicazione francese di *Nanà* ("Le Voltaire", 16 ottobre 1879-5 febbraio 1880)¹. Dopo lo scandalo che causò e la conseguente interruzione della pubblicazione nel dicembre 1879, la traduzione greca di *Nanà* fu pubblicata immediatamente in un unico volume nel 1880. Il volume era introdotto da Agesilao Ghianòpulos l'Epirota, con un testo considerato come «il manifesto per eccellenza»² del naturalismo neogreco (Dimaràs: 1980, 12).

Tralasciando la disputa che la traduzione di *Nanà* provocò nei nostri circoli letterari, desidererei passare subito ai testi della letteratura neogreca. Nella costellazione di opere che il naturalismo zolaiano ha prodotto nella narrativa neogreca, una posizione di rilievo è occupata dal *Mendicante* (1896), la più famosa opera di Andreas Karkavitsas. Ho avuto occasione altrove di esaminare in maggior dettaglio le influenze che *Nanà* e la sua traduzione in greco hanno avuto sul *Mendicante* (Georganta: 2002, 282-288). Nella presentazione odierna mi concentrerò su un'opera successiva della letteratura neogreca, pubblicata quarant'anni dopo la traduzione greca di *Nanà*. Essa appartiene alla seconda generazione di testi prodotti sotto l'influsso del naturalismo zolaiano e del

¹ "Le Voltaire" era un giornale parigino, col quale ha collaborato regolarmente Zola negli anni 1878-1880 (Becker: 2002, 11).

² «το κατεξοχήν μανιφέστο του νατουραλισμού στη γραμματεία μας».

romanzo sulla nota prostituta del Secondo Impero francese. Mi riferisco al lungo racconto di Konstandinos Theotokis *Ζωή και θάνατος του Καραβέλα* [Vita e Morte di Karavelas] (1920).

Colto, poliglotta e cosmopolita, nonché educato a Parigi e in Germania, Theotokis offrì con *Karavelas* un'autentica e originale opera naturalista. Questo racconto è considerato il suo capolavoro (Lavagnini: 1969, 181; Vitti: 2001, 255; Dalas: 2001, 18 e 193). Nel 1920 la sua denuncia delle condizioni disumane della realtà contadina rappresentò l'etografia greca nella sua ultima fase di produzione creativa (Vitti: 1991, 90, 94). Inoltre, quest'opera rilanciò la potenza del naturalismo zolaiano fino ai primi anni '30 del Novecento. Nella recente bibliografia, la prosa narrativa di Theotokis è ritenuta una manifestazione caratteristica del naturalismo europeo (Farnoux: 2007, 177).

Il termine 'etografia' indica il genere di letteratura regionalistica di questo periodo. La letteratura etografica greca attinse le proprie tematiche specialmente dalla vita rurale e dalla società agricola greca. Pertanto, si accompagnò per un lungo periodo di tempo agli orientamenti del naturalismo. Il nuovo movimento focalizzò per la prima volta il proprio interesse sulle tendenze popolari, sul mondo degli operai e degli agricoltori (Gengembre: 2004, 156).

La trama del romanzo di Theotokis ruota attorno all'eredità di un vecchio contadino, Karavelas, e alla sua ossessione amorosa per Maria. Maria è una giovane sposa, la quale sfrutta la passione dell'anziano per il proprio profitto economico. A causa degli interessi economici e delle numerose rivendicazioni di eredità varie, tutti i personaggi del libro si odiano tra loro. Maria odia il fratello di suo marito, Arghiris. Odia la moglie di Arghiris, odia e prova disgusto per il vecchio Karavelas. Odia inoltre la propria sorella, con la quale litiga di continuo per l'eredità del padre. Karavelas litiga con la cognata per l'eredità della moglie, odia la propria famiglia e quella di sua moglie, e odia più di tutti Arghiris. Arghiris, a sua volta, sfrutta Maria, moglie del fratello, per estorcere l'eredità di Karavelas, con la collaborazione di Maria e di suo marito. Il prete, sposato con la sorella di Maria, odia tanto Maria quanto Arghiris. Il mondo che rappresenta Theotokis è davvero un «inferno agreste» (Lavagnini: 1969, 181).

In *Vita e Morte di Karavelas*, le relazioni umane più importanti, quelle tra partner, fratelli, genitori e figli, vengono determinate e inasprite dagli affari economici. Anche nelle opere di Zola il denaro rappresenta una delle principali fonti d'azione (Mitterand: 2009, 107; Becker & al:

1993, 605-606). È infatti risaputo che lo scrittore francese ha dato proprio questo titolo a uno dei suoi romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart*: *L'Argent*, 1891. Il denaro ricopre un ruolo rilevante anche in *Nanà* (Gilli: 1977, 371, 373-374).

Particolarmente duro è l'atteggiamento di Maria e della sorella nei confronti del loro padre notaio. In questa relazione si riconosce anche il contributo di *Papa Goriot*. L'eroe di Balzac, anch'esso povero da vecchio e abbandonato dalle due figlie, aveva formulato in modo conciso la terribile equazione: «L'argent donne tout, même les filles» (Balzac: 1971, 343). Zola, nella composizione del monumentale ciclo dei *Rougon-Macquart*, deve il più grande debito letterario alla *Commedia umana* di Balzac (Mitterand: 1990, 13-14, 66; Becker: 2002, 69, 71-75, 301-302; Sacquin: 2007, 45; Nelson: 2007, 1, 3 indicativamente).

Come Zola (Becker: 2002, 72) anche Theotokis decise di utilizzare nel suo racconto situazioni e personaggi di Balzac. Probabilmente poiché gli piacque particolarmente il tema di *Papa Goriot*, romanzo chiave della *Commedia umana*, forse perché voleva dimostrare chiaramente la sua continuità con la tradizione del romanzo contemporaneo. Per Zola, i grandi maestri del romanzo contemporaneo erano Balzac e Stendhal (Mitterand: 1990, 94 indicativamente).

Inoltre, la filosofia di Balzac sul turpe valore del denaro corrispondeva all'ideologia marxista che Theotokis aveva abbracciato riguardo ai rapporti di classe fra gli uomini. Così come in molte opere naturalistiche, anche nel *Karavelas* si individua l'elemento socialista dell'indignazione morale. Nobiluomo di Corfù, Theotokis aveva già rinunciato alla sua proprietà fondiaria. Era diventato membro del Partito Socialista, fondato nel 1918 e rinominato nel 1924 Partito Comunista di Grecia (Beaton: 1999, 104-106). È inoltre bene osservare che *Vita e Morte di Karavelas* apparve poco dopo la Rivoluzione d'Ottobre in Russia.

Tutti i personaggi di *Vita e Morte di Karavelas* sono personaggi negativi. Tutti sono connessi tra loro da una fitta rete di interessi economici, e hanno una singolare predisposizione a un'incredibile durezza d'animo. Personaggi principali e secondari, grandi e piccoli, così come ogni abitante del villaggio vengono presentati senza alcun sentimento positivo. Non provano compassione, rimorsi o inibizioni morali, ma mostrano una coscienza debole e ridotta. Sono solamente capaci di mostrare sentimenti negativi, come «φθόνος» [invidia], «οργή» [rabbia], «θυμός» [collera], «μίσος» [odio], «εκδίκηση» [vendetta], «χαίρεκακία» [gioia per il dolore altrui] e «χολή» [bile]. Queste pa-

role ricorrono spesso nelle pagine del libro, contribuendo così alla formazione del vocabolario naturalista di *Karavelas* (Theotokis: 1989, 242, 247, 249, 250, 251, 258, 261, 269, 271, 274, 278, 283, 284, 287, 306, 310, 313, 329, 333, 334, 335, 340, 341, 343, 348, 349 indicativamente).

Alle parole riguardanti sentimenti estremamente negativi bisogna aggiungere anche il linguaggio tipico zolaiano della violenza e crudeltà: «αίμα» [sangue] e «αιματοφάγης» [letteralmente colui che mangia il sangue], «άγριος» [violento], «αγριεμένος» [inferocito], «αδικία» [ingiustizia]. Il vocabolario di *Karavelas* è un chiaro indice della struttura e della composizione naturalista del racconto (Theotokis: 1989, 283, 287, 306, 325, 308, 341, 344, 345, 337, 334, 335, 350). La parola «sangue» in particolare è annoverata tra le principali 'fonti di energia' del ciclo dei *Rougon-Macquart* (Mitterand: 2009, 107). Il sangue viene trattato come il portatore dell'ereditarietà, rappresentando inoltre il risultato della violenza selvaggia. È specialmente indicativo il fatto che sia un termine ricorrente nel vocabolario della violenza che caratterizza *La bestia umana* (Bonneau: 1986, 48-49).

Nell'insieme dei personaggi creati da Theotokis in *Vita e Morte di Karavelas*, una piccola eccezione positiva è costituita dal marito di Maria, Ghianis, e dal padre notaio. Da una parte, Ghianis prova compassione nei confronti del suocero notaio, così come per la sua amante, per lo stesso Karavelas, e persino per l'asino di Karavelas, picchiato continuamente dal vecchio. Il notaio, a sua volta, prova un sentimento di amore per la sua amante; tuttavia l'amore per le sue figlie si basa sull'egoismo e sulla pretesa di un contraccambio. Il culmine del racconto sono le maledizioni che pronuncia lo stesso notaio verso le sue figlie, i generi e i nipoti: «Possano morire tutti!» (Theotokis: 1989, 362). È doveroso menzionare che anche nelle opere di Zola più cupe appaiono determinati personaggi meno negativi, come ad esempio Cabuche in *Bestia umana*³.

Il tipico lessico naturalista della violenza, dell'orrore e della crudeltà era stato introdotto nella narrativa neogreca da Karkavitsas con *Il Mendicante*. Ugualmente tipici sono nel *Mendicante*, ma anche nel *Karavelas*, i continui paragoni e analogie degli uomini con membri del regno animale. I confronti con gli animali caratterizzano la narrativa naturalista e confermano l'inconfutabile influenza dell'opera di Zola (Dezalay: 1973, 105, 107, 108-109). I paragoni e le analogie con gli ani-

³ Per un ritratto a sommi capi di Cabuche si veda Becker & al: 1993, 511-512.

mali abbondano naturalmente in *La bestia umana* (Bonneau: 1986, 24-30). Questi parallelismi sottolineano il tema più ricorrente nell'opera zolaiana, ovvero il tema della bestia umana, l'idea cioè che l'uomo sia un animale evoluto e che sia però il più crudele degli animali. Zola trasse dai recenti libri di Darwin l'idea che l'uomo sia un animale evoluto (Nelson: 2007, 3, 152)⁴.

L'associare, proprio di Zola, l'uomo a diversi animali – selvatici e domestici – pervade il racconto di Theotokis. A Karavelas spettano quattro paragoni col «κάπρος» [cinghiale] e uno col «τράγος» [caprone], mentre una volta viene definito «όφις» [serpente]. Maria rassomiglia a un «άλογο από σταύλο» [cavallo da stalla] e a un «πουλί πονηρό» [uccello astuto]. Arghiris viene caratterizzato come «θηρίο» [belva] e «σκύλος» [cane]. Riguardo Chrisanthi, la moglie di Arghiris, ricorre quattro volte la stessa analogia: «οχιά» [vipera] (Theotokis: 1989, 285, 293, 294, 251, 251, 285, 283, 345, 287, 250, 313, 323). La concezione zolaiana dell'uomo come animale feroce si registra nettamente nel seguente pensiero di Karavelas, sotto forma di discorso indiretto libero: «gli uomini si temono l'un l'altro, ed è solo per questo che non si mangiano come lupi!» (Theotokis: 1989, 333). Da notare che il confronto tra la società umana e il mondo dei lupi ricorre spesso in *La bestia umana* di Zola⁵.

Vorrei spostare l'attenzione ora verso le audaci scene sensuali, introdotte da Zola e affermatesi così nella letteratura europea, e per le quali divenne famoso. La scena più provocante di tutte è racchiusa nel primo capitolo di *Nanà*. In questo capitolo, il tema principale è lo scoprimento del corpo femminile e l'onnipotenza del desiderio sessuale. La «bionda Venere» appare quasi nuda sulla scena del Théâtre de Variétés «n'ayant pour voile que ses cheveux» (Zola: 1961a, 1118).

Il corpo umano e i desideri del corpo occupano una posizione privilegiata nella narrativa naturalista. Dalla metà dell'Ottocento, lo sviluppo della medicina e della fisiologia forniva agli scrittori un vasto campo di ricerca riguardo al corpo umano. L'associazione dello scrit-

⁴ L'espressione *bête humaine* non è zoliana. Zola la adottò dal prologo del *Cromwell* del Victor Hugo (Becker: 2002, 6).

⁵ Si veda Zola (1961b), indicativamente: «elle regardait son mari [...] comme elle aurait regardé un loup» (Zola: 1961b, 1018); «dans les bois, si deux loups se rencontrent [...] quand les hommes s'abritaient, comme les loups» (Zola: 1961b, 1236); «le coup de patte de la louve qui casse les reins au passage» (Zola: 1961b, 1255). L'uso del discorso indiretto libero nelle opere di Theotokis è stato analizzato sistematicamente da Massimo Peri (Peri: 1987, 97-112 e Peri: 1989, 169-182).

tore alla figura del medico e anatomista diventa un topos nelle lettere francesi e ritorna in maniera stabile nelle affermazioni teoriche di Zola. Per Zola, il quale rivendicava per lo scrittore il ruolo di fisiologo e di medico, di anatomista e di chirurgo, il corpo e in particolare il fascino del corpo femminile divenne l'aspetto preferito da esaminare e descrivere. L'approccio al corpo nudo è annoverato tra i tratti più originali e innovativi dello scrittore francese (Mitterand: 1989, 22, 31, 79; Mitterand: 1990, 68-69; Mitterand: 2009, x; Becker 2002, 47-49, 54-56, 69, 94).

Nel suo racconto, anche Theotokis creò una scena provocante, evitando tuttavia l'audace lessico di Zola. Dopo una forte lite con Karavelas, Maria solleva il suo vestito fino alla testa, per punire l'anziano mostrandogli il suo corpo nudo (Theotokis: 1989, 329-330). La donna è costantemente presente nell'opera dei naturalisti, è seducente e sempre pericolosa. Come Nanà, anche Maria utilizza la sua potenza sessuale per manipolare chi le sta intorno. La forza di Maria, così come la forza di Nanà, rivela l'onnipotenza dell'istinto sessuale, suscitato dal corpo femminile nudo (Becker: 2002, 190; Nelson: 2007, 62; Della Bianca: 2008, 71).

Maria rappresenta una versione discendente di Nanà. Con la sua potenza sessuale, questa *femme-bête* di Theotokis portò Karavelas al suicidio. Lui ammira la forza della donna anche quando la maledice: «La sua guancia gocciola 'sangue': donna una volta! Con lo sguardo 'mangia' l'uomo!»⁶ (Theotokis: 1989, 306). In queste parole di Karavelas si riconosce chiaramente il debito di Maria nei confronti della famosa protagonista zolaiana. È anche lei un'«ανδροφάγος», una mangiatrice di uomini come Nanà⁷.

Vita e morte di Karavelas apparve quarant'anni dopo la prima traduzione greca di *Nanà* e diciotto anni dopo la morte di Zola e il conseguente superamento del combattivo naturalismo zolaiano. Naturalmente nell'opera neogreca, molto di quel che caratterizzava la narrativa zolaiana si ridimensionò, così come si affievolirono anche diversi altri elementi naturalisti legati alla 'lente di ingrandimento' di Zola (l'enfasi, per esempio, sul ruolo dell'ereditarietà). Theotokis, tuttavia, rimane un fermo seguace della raffigurazione zolaiana dell'orrore.

⁶ «Το μάγουλό της στάζει αίμα γυναίκα μια φορά! Με το μάτι τρώει τον άνθρωπο».

⁷ Zola: 1961a, 1118: *mangeuse d'hommes*. Il termine «ανδροφάγος» è preso dalla traduzione di Kambüroglu (Zola: 1880, 42). L'enfasi sul verbo «mangiare» e sulle funzioni della pancia sono tipicamente zolaiane (Mitterand: 1989, 77).

L'insistenza fotografica, medica e anatomica di Zola sul rappresentare l'orrore diede inizio nella narrativa greca a una particolare tradizione. Mi riferisco a quel tema raffigurativo che ho definito in precedenza «il ritratto ripugnante di Nanà e del naturalismo neogreco» (Georganta: 2002, 286). Basandomi sulle mie ricerche, ritengo che questo tema sia un contributo originale e distintivo degli scrittori neogreci, e in particolar modo di Karkavitsas e di Theotokis. Ha origine dal volto putrefatto di Nanà morta, il quale, sfigurato e consumato dal vaiolo, viene descritto alla fine del romanzo nei dettagli più atroci (Zola: 1961a, 1485). Il ritratto zolaiano fotografa e presenta vividamente la corruzione dell'intera società francese. Inoltre, anticipa la fine del Secondo Impero francese, ormai imminente con la guerra dichiarata alla Prussia nel giorno della morte di Nanà⁸.

Questo ritratto del putrido viso di Nanà morta ebbe un'impressionante eco nella letteratura neogreca. Dall'esemplare ritratto di Nanà furono create svariate figure originali nelle opere di Karkavitsas e di Theotokis. In *Vita e morte di Karavelas* appaiono due di tali descrizioni tipicamente zoliane (Theotokis: 1989, 256, 357). Nella letteratura neogreca la tradizione del ritratto naturalista permase almeno fino al 1933⁹.

Il «ritratto ripugnante» esercitò un forte fascino nei nostri scrittori naturalisti. Lo studio e la critica della società richiedono ampie composizioni. Richiedono anche società più sviluppate di quella greca del 1880-1930 (Veludis: 1992, 49). Il ritratto naturalista, al contrario, è corto ed efficace nel suo uso. Con queste descrizioni sgradevoli che provocano la repulsione del lettore e si imprimono saldamente nella sua memoria, il ritratto divenne uno degli strumenti più potenti del naturalismo neogreco. Con il «ritratto ripugnante» si esercita la critica alla società, si esterna la condanna da parte degli scrittori e si manifesta l'insoddisfazione nei confronti del mondo contemporaneo.

⁸ Col ritratto di Nanà morta Zola aspirava all'orrore (Zola: 1961a, 1731, n.). *La bestia umana* contiene altre vivide descrizioni dei volti spaventosi di persone morte (Bonneau: 1986, 50).

⁹ Per un'analisi più dettagliata si veda Georganta: 2002, 284-291.

Bibliografia

- Balzac Honoré de (1971), *Le Père Goriot*, Gallimard/Folio.
- Beaton Roderick (1982/83), *Realism and Folklore in Nineteenth-Century Greek Fiction*, "Byzantine and Modern Greek Studies", 8, pp. 103-122.
- Beaton Roderick (1999), *An Introduction to Modern Greek Literature*, Clarendon, Oxford [1994].
- Becker Colette (1972), *Zola. L'Assommoir*, Hatier: Profil d'une œuvre, Paris.
- Becker Colette (1992), *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, DUNOD, Paris.
- Becker Colette (2002), *Zola. Le saut dans les étoiles*, con prologo di P. Hamon, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Saint-Étienne.
- Becker Colette & al. (1993), *Dictionnaire d'Émile Zola*, Robert Laffont, Paris.
- Bonneau Renée (1986), *Zola. La bête humaine*, Hatier: Profil d'une œuvre, Paris.
- Chevrel Yves (1986), *Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?*, in Yves Chevrel (présentés par), *Le naturalisme en question*, Actes du colloque tenu à Varsovie (1984), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, pp. 9-20.
- Dalas Ghianis (2001), *Κωνσταντίνος Θεοτόκης* [Konstandinos Theotokis], Sokolis, Athina.
- Della Bianca Luca (2008), *Introduzione alla grandezza di Émile Zola*, Metauro, Pesaro.
- Dezalay Auguste (1973), *Lectures de Zola*, Armand Colin, Paris.
- Dimaràs K.Th. (1980), *Ο κοινός παρονομαστής* [Il comune denominatore], "Nea Estia", 107, p. 12.
- Farnoux Lucile (2007), *Constantin Théotokis, romancier naturaliste*, in Politu-Marmarinù & Patsiu: 2007, pp. 167-190.
- Gengembre Gérard (2004), *Le réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Pocket, Paris.
- Georganta Athina (2002), *Διάσημες λογοτεχνικές μεταφράσεις του 19ου αιώνα, οι ιστορίες των ζώων και το αποκρουστικό πορτραίτο του νατουραλισμού* [Famose traduzioni letterarie del XIX secolo, le storie degli animali e il ritratto ripugnante del naturalismo], in Manolis Savidis (a cura di), *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη Γ. Π. Σαββίδη*, Αθήνα, 16-17 Ιουνίου 2000 [Problemi ecdotici e dubbi: Atti del Convegno in memoria di G.P. Savidis, Atene, 16-17 giugno 2000], Ermis, Athina, pp. 278-293.
- Gilli Luigia (1977), *Nanà di Émile Zola...*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", II, 367-377.
- Kechagioglou Giorgos (2007), *Ελληνικός νατουραλισμός και σύγχρονες του κριτικές προσλήψεις: Η περίπτωση του Παλαμά* [Naturalismo greco e ricezioni critiche contemporanee: il caso di Palamàs], in Politu-Marmarinù & Patsiu: 2007, pp. 96-111.

- Lavagnini Bruno (1969), *La letteratura neoellenica*, Sansoni, Firenze [Accademia, Milano 1955].
- Mitterand Henri (1989), *Zola et le naturalisme*, PUF, Paris [1986].
- Mitterand Henri (1990), *Zola. L'histoire et la fiction*, PUF, Paris.
- Mitterand Henri (2009), *Zola, tel qu'en lui-même*, PUF, Paris.
- Nelson Brian, a cura di (2007), *Emile Zola. The Cambridge Companion to Zola*, CUP, Cambridge.
- Oktapoda Efstratia (1996), *La traduction de Nana en Grèce et son retentissement sur le naturalisme néohellénique naissant*, in Auguste Dezalay (a cura di), *Zola sans frontières*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- Peri Massimo (1987), *Sur un rewriting néo-grec de Zola*, "Strumenti critici", 53/1, 97-112; trad. gr. in Peri: 1994, pp. 99-118.
- Peri Massimo (1989), *Un francesismo nella narrativa neogreca*, "Quaderni dell'Università di Catania, 18: Contributi di filologia greca medievale e moderna", 169-182; trad. gr. in Peri: 1994, pp. 119-137.
- Peri Massimo (1994), *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, trad. gr. S.N. Filipidis, Panepistimiakès ekdossis Kritis, Iraklio.
- Politu-Marmarinù Eleni & Vicky Patsiu, a cura di (2007), *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα [Il naturalismo in Grecia]*, Metechmio, Athina.
- Sacquin Michèle, a cura di (2007), *Zola*, Bibliothèque Nationale de France / Fayard, Paris.
- Theotokis Konstandinos (1989), *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα [Vita e Morte di Karavelas]*, in Θεοτόκης: Επιλογή [Theotokis: Selezione], a cura di T. Adamos, Synchroni epochi, Athina, pp. 229-363.
- Veludis Ghiorgos (1992), *Μονά-Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα [Pari-dispari. Dieci studi neogreci]*, Ghnossi, Athina.
- Vitti Mario (1991), *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας [Funzione ideologica dell'etografia greca]*, Kedros, Athina [1974].
- Vitti Mario (2001), *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, Roma.
- Zola Émile (1880) *Νάνα [Nana]*, a cura di I. Kamburoglu, con prologo di A. Ghianopoulos l'Épirota, Ek tu tipog. tis Filokalias, Athina.
- Zola Émile (1961a), *Nana*, in Armand Lanoux (a cura di), *Les Rougon-Macquart*, Notes di H. Mitterand, vol. II, Pléiade, pp. 1093-1731.
- Zola Émile (1961b), *La bête humaine*, in Armand Lanoux (a cura di), *Les Rougon-Macquart*, Notes di H. Mitterand, vol. IV, Pléiade, pp. 995-1331.

20. Iàkovos Zاراftis e le fiabe del Dodecaneso. Tra oralità e letterarietà

Tommaso Braccini

Iàkovos Zاراftis era nato nel 1845 nel villaggio di Asfendiù sull'isola di Cos; dopo aver studiato a Calimno e ad Atene, tornò sull'isola dove acquisì fama di erudito con una serie di pubblicazioni di storia locale. Come rivelano alcune sue lettere, Zاراftis si era ritagliato un ruolo come factotum degli studiosi stranieri in qualche modo legati a Cos e alle isole vicine: per un compenso appropriato, poteva fungere da guida o da procacciatore di prodotti artigianali, nonché raccogliitore di manoscritti e tradizioni folkloriche. Nel 1898, infatti, a Cos conobbe William Henry Denham Rouse (1863-1950), classicista interessato all'insegnamento del greco antico tramite la conversazione, e perciò desideroso di procurarsi *specimina* di greco moderno, in particolare di 'letteratura orale' come canti e fiabe. Tra i due venne stretto un accordo, e da quel momento, almeno fino al 1915, Zاراftis continuò a spedire a Rouse, in Inghilterra, quaderni interi o fogli volanti pieni di canti, narrazioni, superstizioni, proverbi, costumi e fiabe che aveva raccolto a Cos e nelle isole vicine (Olsen: 1999, 27-28; Olsen: 2005, 387-391; Markoglu: 2008).

Solo una parte dei materiali ricevuti da Rouse, che li aveva depositati presso la biblioteca della Faculty of Classics dell'Università di Cambridge, è stata pubblicata. Nel 1950 Richard M. Dawkins, pioniere degli studi di greco moderno e celebre folklorista¹, pubblicò il sontuoso volume *Forty-five stories from the Dodekanese*, edito per i tipi della Cambridge University Press, che raccoglieva l'intero corpus di fiabe e novelle raccolte dall'erudito greco².

¹ Su di lui cfr. almeno Georges: 1965; Alexiadis: 1985; Olsen: 2004 e Olsen: 2006.

² È stato sostenuto che sarebbe stato proprio dal contatto con le fiabe raccolte da Zاراftis che Dawkins, fino a quel momento interessato ai *folktales* soprattutto dal

Per quanto assai rara, quest'edizione ha riscosso un durevole successo: anche in anni recenti si è parlato di «high quality» e della «most interesting collection of Greek tales» (Olsen: 2006, 62; Olsen: 1999, 28), che «ont une valeur littéraire réelle» e si presentano come «de véritables nouvelles ou petits romans» (Mirambel: 1951, 406). Certo è che, a confronto con altre raccolte pubblicate, per non parlare dei materiali inediti e spesso disadorni e inconditi custoditi in archivi folkloristici, le storie di Zاراftis sono molto curate, dettagliate, assolutamente godibili. Non è questa la sede, ovviamente, per parlarne nel complesso. Ci si concentrerà sulla narrazione che, fra tutte, ha suscitato un interesse «trasversale», non limitato a folkloristi e studiosi di letteratura orale greca e mediterranea, ma esteso anche agli antichisti. Si tratta della storia di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* [Mirmidonià e Faraonià], la n. 33 della raccolta, inviata a Rouse a ottobre 1905 (Braccini: 2018, 57-61). Viene da Asfendiù (proprio il villaggio dello stesso Zاراftis), ed è l'unico racconto di tutta la raccolta a riportare il nome della narratrice, Chatzighiavruda (Χατζηγιαβρούδα), di cui peraltro nulla si sa³. Come generalmente accade, la versione manoscritta della storia conservata a Cambridge⁴ costituisce la 'bella copia' di Zاراftis: ci sono solo poche e minimali correzioni, e il testo è corredato da alcune note in calce che spiegano termini dialettali⁵.

La storia di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* è molto lunga, ma la parte che ha suscitato l'eco maggiore è sicuramente quella introduttiva. Non sarà fuori luogo, dunque, fornirne un riassunto. Nei tempi antichi vi sarebbero stati due regni, Faraonià e Mirmidonià. Il re di Mirmidonià si era invaghito di una bella fanciulla di nome Dimitrula, innamorata però di un giovane contadino. Il re cercò più volte di eliminarlo, senza esito. Alla fine però con la scusa di un torneo di lotta lo attirò in un luogo

punto di vista linguistico, avrebbe mostrato un coinvolgimento sempre più profondo e crescente con il genere e con le prospettive comparatistiche da esso offerte. Cfr. Olsen: 2006, 53-54.

³ Non più che illazioni sono quelle avanzate da Olsen: 1999, 31-36.

⁴ La storia è contenuta alle pp. 54-73 di un quaderno abbastanza malconcio contenuto nel terzo faldone delle W.H.D. Rouse Papers, intitolato *Συνέχεια του Δ' των Κωϊων – Στιχοπλακίες και παραμύθια*. Sulla copertina e sul primo foglio del quaderno si legge un'annotazione, probabilmente di mano di Dawkins, che recita «Finished transcribing 2.VII.41». Ringrazio l'archivista, la dottoressa Rebecca Naylor, per la gentilissima assistenza prestata in occasione della mia visita *in loco*.

⁵ Sarebbe interessante verificare se nei manoscritti zaraftiani di *Koia* conservati presso la Ippokratios Dimossia Vivliothiki di Cos, contenenti anche *paramithia*, sia conservata un'altra versione della storia; cfr. Markoglu: 2008, 208.

go boscoso detto Paradissi, e lì lo fece uccidere dai suoi uomini sotto gli occhi della stessa Dimitrula, che era venuta a vedere il suo bel campione. Il malvagio re però fu punito per la sua malvagità, giacché cadde in un pozzo e vi annegò. Il figlio ritenne che il padre fosse stato punito dagli spiriti («Στοιχιά») del luogo e dunque pensò bene di abbattere tutti gli alberi di Paradissi per vendicarlo.

Proprio mentre l'opera era in corso uno dei suoi uomini colpì una quercia con l'ascia: dal taglio scaturì un fiotto di sangue, accompagnato da lamenti. Il principe ordinò ai suoi uomini di continuare a infierire sull'albero, finché non cadde a terra in un lago di sangue. Lo stesso principe, in preda a un'ira sfrenata, finì per conficcare la sua spada nel legno, senza riuscire più a sfilarla. Dal tronco abbattuto erano intanto emerse le fattezze di Dimitrula che, appena prima di spirare, dichiarò di essere caduta all'interno dell'albero dopo esservi salita per vedere meglio quello che credeva sarebbe stato un torneo di lotta, e che invece si era risolto in un'imboscata contro il suo amato. A quel punto si udì una voce dichiarare che il principe sarebbe stato punito come suo padre, e la gente del luogo cominciò a sussurrare che Dimitrula era in realtà una «νεραΐδοπούλα», la figlia di una nereide (il corrispondente moderno delle antiche ninfe), e che sua madre l'avrebbe vendicata.

In effetti una notte il principe vide in sogno proprio una nereide che lo trascinò a Paradissi, ordinandogli di guardare bene cosa succedeva quando si abbattevano gli alberi. Dai tronchi abbattuti uscì un fuoco infernale che avvolse l'uomo ustionandolo; subito dopo apparve una vecchia orribile. La megera, che disse di essere la «Λυσσιασμένη Πείνα», la Fame rabbiosa, strappò dalla quercia che aveva racchiuso Dimitrula la spada, ancora conficcata lì, e la piantò nella bocca del principe, arrivando fino al suo stomaco. Appena si svegliò, il principe si sentì rodere da una fame insopprimibile. Per quanto abbondantemente mangiasse, non riusciva mai a saziarla: nel giro di pochi anni finì letteralmente per divorare tutto quello che aveva, trovandosi povero in canna. La fame, tuttavia, non cessava. Finì per avventarsi sulla propria figlia per divorarla, ma questa riuscì a fuggire e suo padre, non reggendo più ai morsi della fame, cominciò a fare letteralmente a pezzi la propria carne per mangiarla, e fu trovato morto con le proprie mani ficcate in bocca.

La vicenda proseguiva infine con una serie di peripezie che avrebbero portato la figlia sopravvissuta, Tartana, a sposare il re di Faraonià.

Ad accendere l'attenzione nei confronti del racconto non è stata tanto la caratura narrativa (peraltro elevata) quanto la possibilità di collocarlo all'interno di una lunghissima prospettiva diacronica. Lo stesso Dawkins, che ancora nel 1930 si era dimostrato molto scettico nei confronti del *survivalism* nel folklore greco (Olsen: 2004, 115-116), e non aveva mancato di notare il 'conflitto di interesse' tra le raccolte di tradizioni popolari apparentemente collegate con l'antichità e un certo nazionalismo⁶, quando si trattò di maneggiare la storia in questione cambiò atteggiamento e, pur con qualche cautela formale, individuò nella lunga parte iniziale di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* «a real survival» (Dawkins: 1950, 348, ribadito in Dawkins: 1955, 17-18, nonché Olsen: 2006, 55).

In effetti questa narrazione, come notato da Dawkins, ricorda molto da vicino il mito di Erisittone, punito con una fame insaziabile da Demetra per aver abbattuto alcuni alberi a lei sacri, narrato nell'*Inno a Demetra* di Callimaco (vv. 24-115) e nelle *Metamorfosi* di Ovidio (8.738-878). Callimaco, per la precisione, descriveva come nel momento in cui Demetra adirata era apparsa a Erisittone e ai suoi uomini, intenti a tagliare gli alberi, questi fossero fuggiti lasciando lì le loro asce. Ovidio, invece, narrava come Cerere, indignata per il sacrilegio, avesse inviato in sogno a Erisittone l'orrida personificazione della Fame, che l'aveva abbracciato e aveva fatto sì che al risveglio fosse divorato da un insopprimibile desiderio di cibo che l'avrebbe portato alla rovina.

Dawkins, colpito da questa straordinaria coincidenza, si era posto la domanda se Zeraftis avesse registrato l'autentica sopravvivenza di una storia popolare che circolava fin dall'antichità, e che Callimaco e Ovidio avevano elevato a dignità letteraria, oppure se il racconto di Cos fosse stato influenzato da fonti scritte. Lo studioso abbracciò decisamente la prima ipotesi. Osservò, infatti, che difficilmente Callimaco e soprattutto Ovidio, un autore latino, avrebbero potuto filtrare nei racconti popolari del Dodecaneso. Addirittura, proseguiva Dawkins non senza condiscendenza, dal momento che la storia di Zeraftis presentava elementi esclusivi sia di Callimaco (come l'ascia abbandonata, divenuta una spada conficcata nel tronco) sia di Ovidio (come la visita onirica della Fame), e dal momento che nell'arretrato Dodecaneso nessuno avrebbe potuto conoscere contemporaneamente i due autori antichi, se ne doveva dedurre di trovarsi probabilmente di fronte alla

⁶ Su quest'aspetto vedi anche Braccini: 2018, 45.

sopravvivenza folklorica di un'antichissima storia popolare alla quale avevano attinto indipendentemente il poeta greco e quello romano (Dawkins: 1950, 347-349; Dawkins: 1953, xxxiv).

La posizione di Dawkins convinse innanzitutto vari recensori: Mirambel concordava sulla presenza di un «fonds hellénique ancien» (Mirambel: 1951, 406); Trypanis appoggiava in pieno l'ipotesi che la storia raccolta ad Asfendiù fosse «a survival of the original local myth» al quale si sarebbero ispirati sia Callimaco sia Ovidio (Trypanis: 1953, 197); sulla medesima linea si collocò anche un esperto delle tradizioni narrative dell'Italia meridionale, e della Sicilia in particolare, come Sebastiano Lo Nigro (1957, 86-87). Di un quasi certo «local survival from classical antiquity» parlò anche un classicista particolarmente interessato al folklore (e molto cauto nell'accettare ipotesi di *survivalism*), nonché editore e commentatore dell'*Inno omerico a Demetra*, William Reginald Halliday (Halliday: 1955, 300). Forse il più entusiasta assertore della genuina antichità dell'incipit di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* fu però Kenneth John Mc Kay, che nel 1962 dette alle stampe una monografia sul trattamento callimacheo di Erisittone. Al suo interno dedicò quasi trenta pagine alla storia raccolta da Zaráftis, definita «outstanding» in quanto «shows the transmission of an ancient tale over at least 2200 years» (Mc Kay: 1962, 34). Mc Kay, oltre a evidenziare tutta una serie di ulteriori paralleli tra il mito e il *paramithi* di Cos, si spingeva anche a sottolineare come, nella versione del mito presente in Ellanico (*FGrH* 4 F 7; tramandata da Ateneo, 10.9.416b, ed Eliano, *Varia Historia* 1.27), Erisittone fosse figlio di un tale Mirmidone, con un'allettante vicinanza al regno di *Mirmidonia* postulato nella fiaba (Mc Kay: 1962, 35). L'ipotesi di una sopravvivenza orale ininterrotta del racconto dall'antichità alla Grecia contemporanea fu accolta da vari studiosi, e anche in anni recenti non è mancato chi l'ha più o meno cautamente appoggiata⁷.

Non tutti, però, rimasero di quest'idea. Una durissima reazione contro quest'ipotesi fu quella di uno studioso tedesco, Detlev Fehling, che aveva sollevato una serie di obiezioni importanti. Era credibile, se davvero la storia raccolta da Zaráftis fosse derivata da un'antichissima tradizione greca, che millenni dopo risultasse attestata solo ed esclu-

⁷ Cfr. Hollis: 1970, 130-132 (con la conclusione «on balance it seems rather more plausible to accept the folk-tale's antiquity») e 154-157; Brillante: 1983, 30-34; Larson: 2001, 75-78; Alexakis: 2008, 613, n. 24.

sivamente in un luogo, e per giunta presso una sola persona? Soprattutto, osservava Fehling, era inaccettabile affermare che la presenza contemporanea di tratti ovidiani e callimachei fosse una garanzia di indipendenza dalle fonti letterarie, e anzi di anteriorità rispetto a entrambi i poeti. Dawkins, infatti, si era scordato dei compendi e manuali mitografici che circolavano in Europa, e naturalmente anche nell'areale greco, almeno dall'Ottocento. Il fatto di trovarvi armonizzati *tutti* i dettagli che le fonti antiche presentano separatamente, anzi, è una prova pesantissima a sfavore della genuinità della storia (Fehling: 1972).

Le obiezioni di Fehling lasciarono il segno: negli anni successivi in genere, pur con vari gradi di cautela, si è accettato che la fiaba di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* abbia un'origine letteraria⁸, o perlomeno si è arrivati a una sospensione del giudizio (Stephens: 2015, 268).

In effetti, l'ipotesi di Fehling sembra senz'altro sensata. Quali potrebbero essere state, tuttavia, queste fonti scritte che, per vie che ci sfuggono, finirono per ridondare nel racconto raccolto da Zarfatis ad Asfendiù, dalla bocca di Chatzighiavruda? In genere i classicisti hanno evocato la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio approntata dal monaco bizantino Massimo Planude (Kenney: 1963; Otis: 1964, 427), ma si tratta di un'opera che ha avuto una circolazione non amplissima (pur tenendo presente l'*editio princeps* parigina del 1822, curata da J.Fr. Boissonade) e non c'è probabilmente bisogno di scomodarla. Più facile pensare a una delle traduzioni di Ovidio in greco moderno che comparvero in forma completa a partire dal 1798⁹ o, ancora meglio, a un rientro nella circolazione orale a partire da uno dei tantissimi manuali di mitologia per le scuole elementari che si diffusero nel mondo di lingua greca nell'Ottocento¹⁰. Quest'ultima ipotesi permetterebbe tra l'altro di spiegare molto economicamente la presenza di elementi derivanti sia da Callimaco sia da Ovidio: come accade sovente, infatti, nelle elaborazioni per i manuali scolastici si tende a effettuare una massiccia contaminazione per fornire la versione più 'completa'.

Non bisogna, del resto, sospettare che a Cos l'istruzione primaria fosse un lusso impensabile. Nella stessa Asfendiù, nel 1908, la scuola elementare aveva quattro classi con centosessanta alunni, di cui trenta

⁸ Così, in maniera molto equilibrata, Hopkinson: 1984, 26-30; Alexiou: 2002, 259.

⁹ Il riferimento è alla versione di Spiridon Vlandis stampata a Venezia nel 1798 (sulla quale vd. Nikitas: 1998); successivamente si può ricordare la versione integrale di Vassilios G. Vithulkas, pubblicata ad Atene nel 1890.

¹⁰ Cfr. Braccini: 2018, 202, n. 3 per una panoramica di questi testi.

bambine, seguiti da due maestri (Olsen: 1999, 31). Anche la presenza di un erudito locale come Zaráftis sembra indicare una certa qual vivacità e circolazione di nozioni relative all'antichità: è lo stesso Dawkins a osservare che l'uditorio delle isole maggiori del Dodecaneso era già abbastanza smalzato e cominciava ad auspicare contaminazioni e novità, che gli alfabetizzati non mancavano e che circolava anche qualche libro di storie (Dawkins: 1950, 4-5, 11); lo studioso, del resto, qualche anno prima della pubblicazione delle *Forty-five stories* non aveva avuto problemi a riconoscere che, almeno in alcuni dettagli se non nella trama generale di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* e di storie simili, «popular books and schoolmasters play a large part» (Dawkins: 1942, 12). Dawkins si riferiva in particolare ai nomi delle due località che danno il titolo alla storia, in riferimento ai quali, peraltro, lo stesso Zaráftis aveva vergato la nota in calce nella quale, unica, compare il nome della narratrice, proprio per asserire che Chatzighiavruda non aveva idea di che posti fossero Mirmidonià e Faraonià: «ἀγνωστα μέρη εις την παραμυθούν μου Χαζηγιαβρούδαν» (Dawkins: 1942, 54).

Se anche viene meno il 'mito' (particolarmente tenace, peraltro) della strabiliante continuità della storia di Mirmidonià e Faraonià, che conseguenze ci sono sulla valutazione della storia? Occorre applicare a Zaráftis lo stesso termine vagamente derogatorio che, per i motivi di cui sopra, negli ultimi decenni viene applicato alla raccolta dei fratelli Grimm, accusata di essere fin troppo artefatta e letteraria, nelle fonti e nell'approccio – in altri termini, si deve parlare di *fakelore* piuttosto che di *folklore* (Braccini: 2018, 154)? Si tratterebbe di un approccio assolutamente ingeneroso. Nemmeno lo stesso Fehling, il campione dello scetticismo, si era spinto a sospettare di falsità o di inganno la vecchia Chatzighiavruda e Zaráftis. È vero, com'è stato osservato, che «we cannot be certain to what extent he [*scil.* Zaráftis] played the role of editor» (Olsen: 1999, 30). Un conto, tuttavia, è curare la redazione scritta di un racconto orale, e un conto è fabbricare consapevolmente un *fake* relativo a una presunta continuità con il mondo antico – come pure esistono nella storia della fiabistica greca (Braccini: 2018, 37-54). In realtà non c'è bisogno di essere manichei: il confine tra 'letteratura orale' e 'letteratura scritta' è spesso sfumato e poroso, e la compresenza dei due elementi è perfettamente naturale. Lo stesso Dawkins, in altra sede, si era dimostrato consapevole del ruolo importante e germinale che la tradizione letteraria può avere sul folklore, e non aveva mostrato pregiudizi in tal senso (Olsen: 2006, 58). E d'altronde è evidente che

nel racconto di *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* non è stato riciclato di peso alcun testo letterario, ma piuttosto che una serie di elementi, nel corso del tempo e forse passando per più bocche, è stata adottata e inserita nel contesto culturale del Dodecaneso degli inizi del secolo scorso; e, pur senza postulare alcuna mirabolante continuità, il fatto stesso che tale adozione abbia potuto aver luogo dimostra come certi elementi mitici, conosciuti con l'ausilio di materiale letterario, forse scolastico, non fossero assolutamente incompatibili con l'ambiente di arrivo e con la cultura popolare in generale¹¹, e potessero dunque dare vita a varianti locali, 'ecotipi', particolarmente elaborati¹². Allo stesso modo, anche in una fiaba 'rinata' a partire da suggestioni letterarie possono trovare posto autentici motivi tradizionali, che anzi possono aver favorito il riassorbimento della vicenda nel patrimonio orale (Meillier: 1985, 206-207). Stando alla testimonianza di John Cuthbert Lawson, che aveva a lungo frequentato la Grecia tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, i boscaioli dell'Arcadia settentrionale erano soliti pregare mentre colpivano gli alberi con l'ascia, e correvano a gettarsi proni a terra, senza proferire motto, quando la pianta cadeva, per non farsi scorgere dalla Nereide che si sarebbe allontanata dal proprio domicilio ormai violato (Lawson: 1910, 158-159). In questo, eventualmente, si può trovare un elemento di continuità con la tradizione antica.

Il merito di Zeraftis, dunque, non è stato quello di salvare dall'oblio un'antichissima versione locale, pre-ovidiana e pre-callimachea, del mito di Erisittone, che per un qualche miracolo era sopravvissuta solo nella memoria della sfuggente Chatzighiavruda. Il suo merito, e questo è davvero indiscusso, è stato di aver letterariamente stabilizzato il racconto orale, non un *survival* ma un esempio comunque importante della 'fortuna' del mito, in una veste scritta e letteraria (peraltro particolarmente godibile), all'interno di un vero e proprio ciclo delle narrazioni folkloriche che, in un continuo processo di osmosi tra oralità e scrittura, circolavano agli inizi del secolo scorso nelle isole del Dodecaneso.

¹¹ In questo senso Morrison (2007, 171), ha buon gioco a dire che la vicinanza tra *Μυρμιδονιά και Φαραονιά* e *l'Inno a Demetra* callimacheo «conveniently demonstrates the affinities of the narrative of *Hymn 6* to a folktale».

¹² Cfr. Brillante: 1983, 34: «bisognerà in ogni caso ritenere che la tradizione orale abbia profondamente rielaborato il materiale utilizzato sino ad offrirci quella che possiamo considerare una nuova versione della leggenda».

Bibliografia

- Alexakis Alexander (2008), *Two Verses of Ovid Liberally Translated by Agathias of Myrina* (Metamorphoses 8.877-878 and Historiae 2.3.7), "Byzantinische Zeitschrift", CI, pp. 609-616.
- Alexiadis Minàs A. (1985), *Ο Richard M. Dawkins και η δωδεκανησιακή λαογραφία* [Richard M. Dawkins e il folclore del Dodecanneso], "Dodoni", XIV, pp. 9-28.
- Alexiou Margaret (2002), *After Antiquity: Greek Language, Myth, and Metaphor*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- Braccini Tommaso (2018), *Lupus in fabula: fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma*, Carocci, Roma.
- Brillante Carlo (1983), *L'Éoia di Mestra nel Catalogo esiodeo. Uno studio sul testo e sul mito*, "Materiali e discussioni", X/XI, pp. 9-63.
- Dawkins Richard M. (1942), *Folklore in Stories from the Dodecanese*, "Folklore", LIII, pp. 5-26.
- Dawkins Richard M. (1950), *Forty-five Stories from the Dodekanese*, edited and translated from the mss. of J. Zaráftis, Cambridge University Press, Cambridge.
- Dawkins Richard M. (1953), *Modern Greek Folktales*, Clarendon Press, Oxford.
- Dawkins Richard M. (1955), *More Greek Folktales*, Clarendon Press, Oxford.
- Fehling Detlev (1972), *Erysichthon oder das Märchen von der mündlichen Überlieferung*, "Rheinisches Museum für Philologie", CXV, pp. 173-196.
- Georges Robert A. (1965), *Richard M. Dawkins: A Commemorative Essay on the Tenth Anniversary of His Death*, "Folklore", LXXVI, pp. 202-212.
- Halliday William R. (1955), *R.M. Dawkins, 1871-1955*, "Folklore", LXVI, pp. 299-301.
- Hollis Adrian S. (1970), *Ovid, Metamorphoses: Book VIII*, Oxford University Press, Oxford.
- Hopkinson Neil (1984), *Callimachus, Hymn to Demeter*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kenney Edward J. (1963), *Erysichthon on Cos*, "Mnemosyne", IV s., XVI, p. 57.
- Larson Jennifer (2001), *Greek Nymphs: Myth, Cult and Lore*, Oxford University Press, Oxford.
- Lawson John C. (1910), *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lo Nigro Sebastiano (1957), recensione a Dawkins: 1953, "Lares", XXIII, pp. 80-88.
- Markoglu Alekos I. (2008), *Η ζωή και το έργο του Ιάκωβου Ζαράφτη μέσα από 36 ανέκδοτες επιστολές του* [La vita e l'opera di Iàkovos Zaráftis attraverso 36 epistole inedite], "Ta Koakà", X, 1, pp. 165-266.
- Mc Kay Kenneth J. (1962), *Erysichthon: a Callimachean comedy*, Brill, Leiden.

- Meillier Claude (1985), recensione a Hopkinson: 1984, "Revue des Études Grecques", xcvi, pp. 205-207.
- Mirambel André (1951), recensione a Dawkins: 1950, "Revue des Études Grecques", lxi, p. 406.
- Morrison Andrew D. (2007), *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Nikitas Dimitrios Z. (1998), *Ovidius allegoricus: Die neugriechische Übersetzung der Metamorphosen durch Spyridon Blantes (1789)*, in Werner Schubert (Hrsg.), *Ovid Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, II, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 1005-1019.
- Olsen Birgit (1999), *Women and Gender Roles in Modern Greek Folktales*, "Kampos: Cambridge Papers in Modern Greek", vii, pp. 21-42.
- Olsen Birgit (2004), *R.M. Dawkins and Greece*, in David Shankland (ed.), *Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia: the Life and Times of F.W. Hasluck, 1878-1920*, I, Isis Press, Istanbul, pp. 105-120.
- Olsen Birgit (2005), *The Collection of Folktales from the Dodecanese: The Contribution of Yakovos Zarraftis*, in David Holton & al. (a cura di), *Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές και εκδότες. Χειρόγραφα και εκδόσεις της όψιμης βυζαντινής και πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας: Πρακτικά συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα, 23-26 Μαΐου 2002, προς τιμήν των Hans Eideneier και Arnold van Gemert [Amanuensi, collezionisti, adattatori e editori. Manoscritti e edizioni della letteratura tardo-bizantina e della prima letteratura neogreca: Atti del convegno realizzato dall'Istituto di Danimarca ad Atene, 23-26 maggio 2002, in onore di Hans Eideneier e Arnold Van Gemert]*, Panepistimiakès Ekdossis Kritis, Iraklio, pp. 387-398.
- Olsen Birgit (2006), *Richard M. Dawkins: a Pioneer In the Field of Modern Greek Folktales*, "Kampos: Cambridge Papers in Modern Greek", xiv, pp. 47-64.
- Otis Brooks (1964), recensione a K.J. McKay, *The Poet at Play. Kallimachos, the Bath of Pallas*; K.J. McKay, *Erysichthon. A Callimachean Comedy*, "The American Journal of Philology", lxxxv, pp. 423-429.
- Stephens Susan A. (2015), *Callimachus, The Hymns*, Oxford University Press, Oxford.
- Trypanis Constantine A. (1953), recensione a Dawkins: 1950, "The Journal of Hellenic Studies", lxxiii, pp. 196-197.

21. Απηχήσεις του πρώιμου Ντ' Αννούντσιο στη νεοελληνική πεζογραφία

Αγγέλα Καστρινάκη

Το 1926 ο Γεράσιμος Σπαταλάς δίνει στη δημοσιότητα ένα μικρό βιβλίο με μεταφράσεις του από τις *Ιστορίες της Πεσκάρας* του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο. Στον πρόλογο που το συνοδεύει, αφού πλέξει το εγκώμιο του ιταλού συγγραφέα για τα ποιητικά και τα δραματικά του έργα, καθώς και για τα μυθιστορήματα με τον «ανατολικό πλούτο» στο ύφος και τη «βαθιά ψυχολογική ανάλυση», καταλήγει στα διηγήματα, που κατά τη γνώμη του δείχνουν τις εξαιρετικά υψηλές δυνατότητες της ηθογραφίας, όταν αυτή βρίσκεται στα χέρια «μεγάλου τεχνίτη». Ο λόγος όμως της μεταφραστικής επιλογής του ξεπερνά την καθαρή αισθητική και αγγίζει τις ελληνο-ιταλικές επαφές και συγγένειες:

Από τα διηγήματα λοιπόν αυτά της Πεσκάρας, επιλέξαμε μερικά [...] που έχουμε την πεποίθηση πως θ' αρέσουν εξαιρετικά στο αναγνωστικό μας Κοινό. Παρουσιάζουν με αναγλυφικότητα τη ζωή ενός λαού που μας ενώνει μαζί του συγγένεια στενή αίματος, όσο κι αν διάφορες επιμιξίες εθολώσανε την αρχική καταγωγή, γιατί ο λαός της κάτω Ιταλίας, μ' όλα τα μίγματα και τα αναστατώματα των καιρών, διατηρεί ακόμα κάποια παράδοση από τους αρχαίους κατοίκους της, που αποτελούσαν στην αρχαιότητα τη μεγάλην Ελλάδα (Σπαταλάς: 1926, 9).

Παραλίγο θα πολιτογραφούσε Έλληνα τον Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο ο συμπαθής κερκυραίος λόγιος, μαζί με όλο τον πληθυσμό της Κάτω Ιταλίας. Πάντως, μολονότι το *αίμα* παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στην επιχειρηματολογία του, κάθε άλλο παρά ανήκει ο ίδιος στον φασιστικό εσμό. Η πολιτεία του Ντ' Αννούντσιο στον παγκόσμιο πόλεμο και αργότερα δεν τον βρίσκει σύμφωνο, ενώ και

το ιδανικό του υπεράνθρωπου τού προξενεί δυσφορία¹. Η πολιτική διάσταση όμως του ιταλού συγγραφέα δεν αφήνει να τον επηρεάσει, όπως ρητά λέει ο ίδιος, αφού «οι διάφορες θεωρίες έρχονται και περνάνε, και το έργο τέχνης, όταν είναι ζωντανό και βιώσιμο, ζει κι έπειτα από το θάνατο των θεωριών που επίστευε ο δημιουργός του» (Σπαταλάς: 1926, 11).

Ο Ντ' Αννούντσιο λοιπόν φαίνεται να επιβιώνει στην Ελλάδα του μεσοπολέμου παρά και ενάντια στις πολιτικές του θέσεις και στον εξωφρενικό ακτιβισμό του. Τα πρώιμα και διαδραματιζόμενα σε αγροτικές περιοχές διηγήματά του –περισσότερο από όσο τα αισθητιστικά-παρακμιακά του μυθιστορήματα– του εξασφαλίζουν ένα διαβατήριο με το οποίο αντέχει έως τις μέρες μας, αν κρίνουμε από τις επανεκδόσεις των παλιών μεταφράσεων², όσο κι αν το κοινό του ποτέ δεν φαίνεται να υπήρξε ιδιαίτερα ευρύ³. Η Ελλάδα συνεχίζει να ενδιαφέρεται για τον αγροτικό κόσμο ακόμα και στον 21^ο αιώνα.

Ο Γεράσιμος Σπαταλάς είχε ήδη μεταφράσει έναν χρόνο νωρίτερα⁴, το 1925, δύο ακόμα νουβέλες από τις *Ιστορίες της Πεσκάρας*, την *Παρθένα Ορσολα* και την *Παρθένα Άννα*, θαυμάσια (κατ' εμέ) κείμενα, γεμάτα συμπάθεια και τρυφερότητα για τα ανθρώπινα πλάσματα και τη σκληρή μοίρα τους. Ας πούμε από τώρα ότι αυτές οι δύο νουβέλες, με τη βαθιά θρησκευτικότητα των ηρωίδων τους (όχι του συγγραφέα τους, εννοείται), δεν είχαν καμιά τύχη στην

¹ Αναφέρεται στους δημόσιους λόγους του ποιητή, όπως στον «Per la più grande Italia», που «συνδέεται με τον Ευρωπαϊκό πόλεμο, στον οποίο δεν είναι άγνωστη η δράση του ποιητή». Και: «Μπορεί να χαρακτηριστεί σαν ένας ακόλουθος της θεωρίας του υπεράνθρωπου του Νίτσε», όπου «αφιέρωσε το έργο του θυσιάζοντας σ' αυτό σα σε κανένα Θεό» (Σπαταλάς: 1926, 10).

² Ο Φίλιππος Παππάς, στη σημαντικότερη μεταπτυχιακή του εργασία στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης *Πρώτα στοιχεία για την παρουσία του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο στην Ελλάδα*, παρατηρεί: «Εάν κάποιος προσπαθούσε να αντιληφθεί ποια είναι τα αριστουργήματα του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο, βασιζόμενος στο ποια ακριβώς έργα του μεταφράζονται στα ελληνικά και πόσες φορές γίνεται αυτό, θα ανακάλυπτε ότι η βασικότερη συνεισφορά του στην ποίηση και στην πεζογραφία είναι ότι έγραψε πριν κλείσει τα εικοσιπέντε. Ακολούθως θα θεωρούσε ότι ο Ντ' Αννούντσιο είναι πάνω απ' όλα διηγηματογράφος, με έργα κυρίως ηθογραφικά, βεριστικά, που διαδραματίζονται στην ιταλική ύπαιθρο [...]» (Παππάς: 2005, 86).

³ Ο Φίλιππος Παππάς (2006, 275) θεωρεί πως η κυκλοφορία των έργων του υπήρξε «πολύ περιορισμένη» («diffusion trop limitée»).

⁴ Για τις πιο πρώιμες μτφρ., *Il Delfino* (1909) και *Toto* (1911) από τη συλλογή *Terra Vergine*, βλ. Παππάς: 2006, 274, 43, σημ. 42.

ελληνική λογιосύνη. Ενδεχομένως θαυμάστηκαν, όμως το θέμα τους δεν διαπέρασε τη συνείδηση των ελλήνων συγγραφέων, ώστε να δημιουργήσει ελληνικούς αντίλαλους. Το ίδιο συμβαίνει και με όλες τις *Ιστορίες της Πεσκάρας* που αναφέρονται σε βίαιο θρησκευτικό φανατισμό ή αφοσίωση: η αιματηρή διαπάλη δύο πόλεων με αντίπαλους αγίους στο διήγημα *Ειδωλολάτρες* είτε η θυσία ενός ανθρωπίνου μέλους, ενός χεριού, στο βωμό του αγίου (*Ο ήρωας*) δε θα βρουν θεματικά αντίστοιχα σε ελληνικό κείμενο. Αν το χωριό μάς ενώνει, Ιταλούς και Έλληνες, η βαθιά (αν και συχνά επικίνδυνη) θρησκευτικότητα σίγουρα μάς διακρίνει.

Ιστορίες της Πεσκάρας είχε μεταφράσει λίγα χρόνια πριν τον Σπαταλά, το 1921, και ο Πέτρος Πικρός, ο γαλλοτραφής λόγιος, ο γνωστός για τη στρατεύσή του στην κομμουνιστική αριστερά (στην οποία εντάσσεται ακριβώς εκείνη την εποχή). Αυτός μεταφράζει από τα γαλλικά και συγκεκριμένα από τον τόμο *Episcopo et Cie*, που είχε συγκροτήσει ο Georges Hérelle το 1913, δίνοντας ως τίτλο στη συλλογή μια φράση της νουβέλας *Giovanni Episcopo*. Η συγκεκριμένη νουβέλα μάλιστα θα έχει εξαιρετική τύχη και στην Ελλάδα (και όχι άδικα, πιστεύω)⁵. Στη δεκαετία του 1920 μεταφράστηκαν επίσης τα μυθιστορήματα *Οι παρθένες των βράχων* και *Ο Αθώος*.

Ας πάμε όμως τώρα πίσω, στο γύρισμα του 20ού αιώνα, όταν η Ελλάδα είχε κατακλυσθεί από «ασυγκράτητο ντανουντσιανισμό», σύμφωνα με την έκφραση του Ηλία Βουτιερίδη⁶. Το ταξίδι του συγγραφέα μας στην Αθήνα, μαζί με τη διάσημη ηθοποιό Ελεονόρα Ντούζε, η παγκόσμια φήμη του ίδιου, οι απόηχοι ίσως από τα εντυπωσιακά παρακμιακά του μυθιστορήματα και την ποίησή του, σε μια περίοδο όπου η Ελλάδα ζούσε την έξαλλη φάση της θεωρίας ‘η τέχνη για την τέχνη’, αμέσως μετά τον ατυχή πόλεμο του 1897, όλα αυτά συντείνουν στην παραγωγή ποικίλων ελληνικών εκδοχών του ντανουντσιανικού παραληρηματικού ήθους και ύφους⁸. Όσον αφορά στην πεζογραφία, ο Επισκοπόπουλος και ο Καζαντζά-

⁵ Παππάς: 2005, 102-103. Πρβλ. Παππάς: 2006, 271, όπου αναφέρονται 15 διασκευές της νουβέλας για το θέατρο μεταξύ 1919-1932.

⁶ «Για λίγα χρόνια βασίλεψε στη νεοελληνική λογοτεχνία του τέλους του 19^{ου} αιώνα και της αρχής του 20ού κάποιος ασυγκράτητος ντανουντσιανισμός» (Βουτιερίδης: 1931, 31)· την αναφορά εντόπισε ο Παππάς: 2005, 84.

⁷ Για την έκρηξη του αισθητισμού μετά τον πόλεμο του 1897 βλ. Καστρινάκη: 1999, 193-214.

⁸ Για τις σχετικές μελέτες του φαινομένου, βλ. τη βιβλιογραφία του Παππά: 2005, 175-177.

κης πρωτίστως, άλλοι λόγιοι σε μικρότερο βαθμό⁹, θα επιδοθούν με ζήλο στην απόδοση των θεματικών της ηδονής και της οδύνης, αφήνοντας στο καλλιτεχνικό τους διάβα πλήθος πτώματα γυναικών, οι οποίες από τη φύση τους, βέβαια, δεν μπορούν να ακολουθήσουν τον άντρα στον υψηλό προορισμό του¹⁰. Με αυτήν όμως την πλευρά της ντανουντσιανικής επιρροής δεν θα ασχοληθούμε, παρά θα δοκιμάσουμε να δείξουμε την πιο οικεία και μακρύτερης διάρκειας σχέση που δημιουργούν οι λεγόμενες ηθογραφικές ιστορίες του με την ελληνική πεζογραφική παραγωγή.

Ο πρώτος ίσως που αξιοποιεί μια από τις ερωτικές καταστάσεις 'εξοχικού' διηγήματος του Ντ' Αννούντσιο είναι ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος. Έχοντας σκηνοθετήσει το 1901 στη Νέα Σκηνή το δράμα *Sogno di un mattino di primavera*, ήταν προφανώς εξοικειωμένος με τον μεσουρανούτα Ιταλό, από την εποχή της διαμονής του στη Βιέννη. Έτσι λοιπόν, η διάσημη σκηνή στην *Κερένια κούκλα*, όπου οι δυο τρυφεροί ερωτευμένοι (Λιόλια και Νίκος) πηγαίνουν εκδρομή σε κάμπο με λουλούδια, μαζεύουν αιματόχρωμες ανεμώνες, κυνηγά ο ένας τον άλλον κι εντέλει καταλήγουν σε ερωτικό σμίξιμο στο ύπαιθρο, αντλεί αναμφίβολα από την ανάλογη σκηνή στο διήγημα *Nell' assenza di Lancioto* (ο Πέτρος Πικρός θα το μεταφράσει ως *Η γυναικαδέλφη* ακολουθώντας το *La belle-soeur* της γαλλικής μετάφρασης). Και στα δύο αφηγήματα αναπτύσσεται άνομο ειδύλλιο πλάι σε μια γυναίκα που αργοπεθαίνει, κάτι που την στέλνει μίαν ώρα αρχύτερα στον τάφο¹¹. Στον Χρηστομάνο αργοπεθαίνει η σύζυγος, στον Ντ' Αννούντσιο η πεθερά, ορισμένες λεπτομέρειες όμως είναι πολύ χαρακτηριστικές, μην αφήνοντας καμιά αμφιβολία για τη σχέση των έργων: και τα δύο ζευγάρια που πέφτουν στον πειρασμό, παραδείγματος χάρη, επιστρέφοντας από την εξοχή, πολύ πιο αργά από την αναμενόμενη ώρα, προσφέρουν στην άρρωστη το λουλούδι/τα λουλούδια που έκοψαν:

⁹ Ο Απ. Σαχίνης (1981, 125-170) καταγράφει εξονυχιστικά τις αναφορές στον Ντ' Αννούντσιο και όσα είχαν γραφεί για την επιρροή που άσκησε στους συγγραφείς του 'αισθητισμού'. Ο Παππάς (2005) υποστηρίζει ότι η επιρροή σε ορισμένους από αυτούς τους συγγραφείς είναι πολύ πιο περιορισμένη (Νιρβάνας) ή διαφορετική (Χρηστομάνος) από αυτήν που τους απέδωσαν.

¹⁰ Ο Καζαντζάκης ακολούθησε τον δρόμο που χάραξε ο Ντ' Αννούντσιο σε όλο του το έργο, πράγμα που έχω υποστηρίξει στο Καστρινιάκη: 2011, 3-30.

¹¹ Την ομοιότητα όσον αφορά την ασθένεια της πρωταγωνίστριας την έχει παρατηρήσει και ο Παππάς: 2005, 126.

Να, Βεργινία! Σου φέραμε κι εσένα λουλούδια. [...] Και της τα σκόρπισε απάνω στην κουβέρτα. (Χρηστομάνος: 2013, 137).

- Ξέρετε, μητέρα; Πήγαμε στα πευκάκια.
- Α!
- Βραδυναστήκαμε χωρίς να το καταλάβουμε...
- Α!
- Σας έφερα αυτό το λουλούδι. (σημ. D'Annunzio: 1921, 98)¹².

Ένα λουλούδι, κόκκινο μάλιστα, που κόβεται από τη γη: σύμβολο έρωτα και θανάτου. Τόσο το έργο του Ντ' Αννούντσιο όσο και εκείνο του Χρηστομάνου βρίθουν από σύμβολα, όπως ετούτα τα λουλούδια, ενώ χαρακτηριστικές είναι και ορισμένες αναγωγές στη Βίβλο: το κοριτσάκι της ιταλίδας πρωταγωνίστριας, που προωθεί ασυνείδητα το άνομο σμιζίμο, ονομάζεται Εύα για να ανακαλέσει την πτώση των πρωτοπλάστων, η άρρωστη του Χρηστομάνου αποκαλείται Βεργινία ανακαλώντας την Παρθένο, και άλλα πολλά παρόμοια. Από την άποψη της ιδεολογίας, ωστόσο, θα διαπιστώσουμε μια ουσιώδη διαφορά: ο Έλληνας συγγραφέας δείχνει πολύ μεγαλύτερη κατάφαση από τον Ιταλό όσον αφορά τη διονυσιακή ένωση των ηρώων μες στη φύση και γενικά ηθικολογεί πολύ λιγότερο, αγαπώντας –αντίστροφα– πολύ περισσότερο τους ήρωές του. Αυτό θα διαπιστώσουμε ότι ισχύει για όλους σχεδόν τους συγγραφείς που καταπιάνονται με ντανουντσιανικά θέματα. Σχεδόν –καθώς δεν ισχύει για τον Καραγάτση, για τον οποίο θα μιλήσουμε τώρα.

Γιατί το διήγημα *Γυναικαδέλφη* θα ερεθίσει θεματικά και εκείνον, στέλλοντας έτσι την επιρροή του Ντ' Αννούντσιο βαθιά στον μεσοπόλεμο. Στη νουβέλα *Χίμαιρα*, δημοσιευμένη αρχικά σε συνέχειες στη “Νέα Εστία” το 1936, έχουμε μια ακριβέστατη αναπαράγωγή του ερωτικού συμπλέγματος που λάνσαρε ο Ντ' Αννούντσιο: μια γυναίκα, ενώ ο σύζυγος λείπει σε ταξίδι, αποκτά σχέσεις με τον (νεότερο) αδελφό του κάτω από τα μάτια τής (κάθε άλλο παρά άρρωστης στον Καραγάτση) πεθεράς της. Στην Καραγάτσια εκδοχή δεν λείπει και το κοριτσάκι, η κόρη του νόμιμου ζεύγους, σε αναβαθμισμένο –φευ– ρόλο σε σχέση με τον Ντ' Αννούντσιο. Στον

¹² Το όνομα του συγγραφέα εμφανίζεται ως εξής: Gabriele nt' Annuntsio. Πρβλ. την επανέκδοση με το όνομα του συγγραφέα γραμμένο στα ελληνικά: Εκδόσεις Θεωρία, Αθήνα 1983, σ. 98.

ιταλό συγγραφέα το ζευγάρι κάνει έρωτα πλάι στο κρεβατάκι όπου την αποθέτουν κοιμισμένη:

[Ο Γουσταύος, ο εραστής] Είχε πλησιάσει και της είχε πιάσει [της ποθητής γυναίκας] το χέρι. Την παρακαλούσε με το βλέμμα, μα ήθελε σιγά-σιγά να την υποτάξει. Και η Φραγκίσκα άρχισε να αισθάνεται πως ήταν έτοιμη να παραδοθεί, γιατί μια γλύκα και μια κούραση άρχισε να κυριεύει το σώμα της.

Δυο τρεις φορές ανησύχησε γιατί ο Γουσταύος την είχε πιάσει από τη μέση και την τραβούσε. Έριξε γύρω της ένα βλέμμα. Επαναστάτησε μια τελευταία φορά:

– Μα Ξέρετε, Γουσταύε, πως αυτό που κάνουμε είναι φριχτό;

Ο Γουσταύος την αγάλιασε και ζητούσε το στόμα της. Την αγαπούσε, την αγαπούσε! (D'Annunzio: 1921, 102).

Ο Καραγάτσης, σε εντελώς όμοια σκηνή, επιφυλάσσει στη μικρή του Αννούλα την ίδια τύχη επί τα χείρω: όχι μόνο είναι βαριά άρρωστη όταν το άνομο ζεύγος ερωτοτροπεί πλάι της, αλλά εντέλει θα πεθάνει, η άμοιρη παιδούλα, εκεί που στον ιταλό πεθαίνει απλώς η πεθερά. Παραθέτω από τον Καραγάτση:

– Μηνά, Μηνά, όσο συλλογιζόμουν πως θα πέθαινα χωρίς να σ' έχω σφίξει στην αγκαλιά μου, χωρίς... χωρίς... [...]

Την άκουγε εξουθενωμένος, χωρίς καμιάν αντίδραση, γεμάτος έκπληξη. Έκπληξη γιατί τότε μόνο κατάλαβε πως την αγαπούσε. Πως μόνο αυτήν αγαπούσε.

– Μηνά, δεν υπάρχει τίποτα χωρίς εσένα...

Την άρπαξε μες στα χέρια του, με πάθος πρωτόγονο, παντοδύναμο. Δάγκωσε τα χείλια της με λύσσα, γύρεψε το κορμί της. [...] Και κυλίστηκαν, κάτω, στο πάτωμα, στα πόδια του κρεβατιού της μικρής άρρωστης. Γι' αυτούς ο κόσμος ήταν η ηδονική ένωσή τους. Η συνείδηση της πραγματικότητας πνίγηκε στο πέλαγο του πάθους τους. Οι στεναγμοί τους γέμισαν την κάμαρα καινούργιο πυρετό. Και συνοδεία των χαδιών τους, το σφύριγμα των βουλωμένων πλεμονιών της ετοιμοθάνατης...

Ως την αυγή... (Καραγάτσης: 1936, 464)¹³.

¹³ Στη *Μεγάλη χίμαιρα* του 1953, ο συγγραφέας έχει απομακρύνει το άνομο σμίξιμο από το κρεβατάκι του ετοιμοθάνατου παιδιού, βρίσκοντας άλλο τρόπο να καταστήσει τις συνθήκες υπερβολικά αποτρόπαιες (Καραγάτσης: 2002, 371-378).

Όσοι δεν τρέφουν πολύ ευνοϊκά αισθήματα για τον Ντ' Αννούντσιο μπορεί έως και να τον συμπαθήσουν μετά από αυτή τη σύγκριση. Ο Καραγάτσης αποδίδει σύμπασα την ευθύνη στη γυναίκα και οδηγεί τις συνθήκες του άνομου σμιξίματος στο μη περαιτέρω: σεξ όχι απλώς πλάι στο κοιμισμένο παιδί, αλλά πλάι στο ετοιμοθάνατο παιδί. Οι δυο συγγραφείς, αλήθεια, μοιράζονταν ορισμένα ανθρωπολογικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά, όχι τα πλέον συμπαθή: ο άκρατος ερωτισμός, ο μισογυνισμός και η αγάπη προς την ανδρική ισχύ είναι τα προφανέστερα. Ο Καραγάτσης ξεπερνά όμως εδώ κατά πολύ τον δάσκαλό του.

Οι άνομοι, ζώδεις σεξουαλικοί πόθοι και τα ερωτικά σμιξίματα σε εντελώς ακατάλληλο τόπο και χρόνο είναι από τα αγαπημένα θέματα και μοτίβα του νατουραλισμού καθώς και της παρακμής (τα ρεύματα αυτά, με την ηδονή που αντλούν από την ακρότητα, πολύ συχνά συμβαίνει να συμπίπτουν). Στο *Πένθιμο ξενυχτέρεμα* από τις *Ιστορίες της Πεσκάρας*, μια βραδιά φεγγαροφώτιστη, ξενυχτούν έναν νεκρό η γυναίκα του κι ο αδελφός του, ιερέας αυτός· όταν ένα αεράκι σβήνει τα κεριά, οι δυο τους σμίγουν ερωτικά πλάι στο φέρετρο (φανερói οι συμβολισμοί του φεγγαριού και του σβήσιματος του κεριού). Στα επίσης ντανουντσιανικά *Χτήνη*, πάλι, μια νέα γυναίκα σμίγει με τον πεθερό της πλάι στον άντρα της που ψυχορραγεί¹⁴. Παρομοίως, πλάι σε έναν ετοιμοθάνατο άντρα προσπαθεί να έρθει σε επαφή με τη γυναίκα του ένας ήρωας στο διήγημα *Στο σκοτάδι* του Κ. Χατζόπουλου, σε βαριά νατουραλιστική ατμόσφαιρα (Χατζόπουλος: 1989). Ο Βουτυράς, στο διήγημα *Κοντά στη θάλασσα*, χρησιμοποιεί επιπλέον και έντονα συμβολικά στοιχεία: ένας γέρος θέλει να σμίξει με την ερωμένη του γιου του και τελικά τον σκοτώνει, όπως έχει σκοτώσει ένα μεγάλο έντομο προηγουμένως στην πυρωμένη από τον ήλιο χωριάτικη αυλή (Βουτυράς: 2001). Με άνομα ζώδη πάθη είναι όμως γεμάτη η νατουραλιστική πεζογραφία: ο Ζολά, ο Βέργκα, η Γκράτσια Ντελέντα (βραβείο Νόμπελ 1926), ο Τολστόι, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ανάμεσα σε άλλους, αναδεικνύουν το θέμα του παράνομου, αιμομικτικού ή και βέβηλου σμιξίματος.

Ας περάσουμε όμως σε ελαφρώς ευγενέστερη θεματική κατηγορία, που σχετίζεται με την τέχνη ή τουλάχιστον με ένα είδος λαϊκής καλλιτεχνίας. Ο περιπλανώμενος θίασος, η γοητευτική

¹⁴ Μτφρ. Δ. Ι. Σουρβίνος (D'Annunzio: 1986, 3-4).

πρωταγωνίστρια, η επίδρασή της στους άντρες μιας επαρχιακής κωμόπολης. Η *κοντέσσα ντ' Αμάλφι* –περιλαμβάνεται στα διηγήματα που μεταφράζει ο Σπαταλάς το 1926, ενώ στις αρχές του 21^{ου} αιώνα θα αξιωθεί και δεύτερη μετάφραση¹⁵– είναι ένα καυστικό διήγημα για τα επαρχιακά ήθη. Ηρωίδα του, η πριμαντόνα ενός επαρχιακού θιάσου, η Βιολέτα Κουτουφά, Ελληνίδα στην καταγωγή (ή τουλάχιστον έτσι ισχυρίζεται), που έρχεται με ένα μπουλούκι στην επαρχιακή πολιτεία και κάνει όλο τον ανδρικό πληθυσμό να κρέμεται από τα τροφαντά της κάλλη. Ο κυρ Γιάννης –κακέκτυπο Δον Ζουάν– την διεκδικεί, το ίδιο και ο κυρ Αντώνης, από τους πλούσιους της περιοχής και οι δύο, την κατακτά ο πρώτος με τα χρυσά δακτυλίδια του και την σπιτώνει για ένα διάστημα, ώσπου η Βιολέτα τον εγκαταλείπει, αφήνοντάς τον στη δυστυχία του.

Ο Ντ' Αννούντσιο παρουσιάζει τα ήθη της επαρχιακής πόλης ανελέητα: το κουτσομπολιό, η κακότητα, η επίδειξη, ο μικροϋπολογισμός για το χρήμα φαίνεται να κυριαρχούν στις σχέσεις· ακόμα και όταν ένας άνθρωπος πονά, παρουσιάζεται γελοιός στα καμώματά του. Το κωμικό στοιχείο προκύπτει από την παραμόρφωση των προσώπων, από τη ζωηρότητα των εικόνων του εξευτελισμού τους. Ο Ντ' Αννούντσιο περιγράφει εντυπωσιακά, αλλά από τη γραφή του λείπει οποιαδήποτε συμπάθεια και διάθεση κατανόησης για τα ανθρώπινα.

Το θέμα του περιπλανώμενου θιάσου το συναντώ σε δυο ελληνικά αφηγήματα (μπορεί να μου διαφεύγουν, εννοείται, άλλα), στους *Αρτίστες* της Γαλάτειας Καζαντζάκη και στη *Μεθυσμένη πολιτεία* του Σωτήρη Πατατζή. Η Γαλάτεια, η αποκαλούμενη ενίοτε Γκράτσια Ντελέντα της Κρήτης για τα χωριάτικα διηγήματά της, στο σύντομο αφήγημα του 1927 –έναν μόλις χρόνο μετά το μεταφρασμένο κείμενο του Ντ' Αννούντσιο– παρουσιάζει έναν θίασο ακροβατών και τη γοητεία που προκαλούν στον λαϊκό και βασανισμένο ανδρικό κόσμο μιας παραθαλάσσιας πολιτείας οι παραστάσεις του, και μάλιστα η νταρνάνα η Αντρονίκη, η τραγουδίστρια των αμανέδων. Ταυτόχρονα, στο τέλος του διηγήματος, παρουσιάζεται και η ταλαίπωρη ζωή των ίδιων των ακροβατών: εκείνοι που προσφέρουν την ψευδαίσθηση μιας διαφορετικής πραγματικότητας ζουν βουτηγμένοι στη μιζέρια και στον κάματο (Καζαντζάκη: 1929). Η Γαλάτεια Καζαντζάκη, η οποία αντιπαθούσε σφόδρα την

¹⁵ Η κόμισσα του Αμάλφι, μτφρ. Μαρία και Αντζελίνα Ρόδη (D'Annunzio: 2011).

υπερανθρωπική-παρακμιακή πλευρά του Ντ' Αννούντσιο (αργότερα θα του ασκήσει δριμεία κριτική)¹⁶, φτιάχνει ένα παρόμοιο κι όμως εντελώς διαφορετικό αφήγημα, γεμάτο συμπάθεια για την ταπεινή ζωή των λαϊκών ανθρώπων και την ψευδαισθηση της διαφυγής στο όνειρο. Η αριστερή της κλίση –όχι ακόμα στρατευμένα κομμουνιστική– στη δεκαετία του 1920 την ωθεί προφανώς προς μια τέτοια φιλόανθρωπη θεώρηση.

Η *Μεθυσμένη πολιτεία* του Σωτήρη Πατατζή, αυτό το θαυμάσιο, γεμάτο κέφι, χιούμορ, αλλά και πολιτικό προβληματισμό μυθιστόρημα της δύσκολης εμφυλιοπολεμικής εποχής, του 1948, έχει ως θέμα ακριβώς την παρουσία ενός θιάσου σε μια επαρχιακή πολιτεία και τη γοητεία που ασκεί η νεαρή όμορφη πρωταγωνίστρια στους ποικίλους άντρες της περιοχής, από τον άξεστο πλούσιο ζωέμπορο έως τον ταπεινό αλαφροϊσκιωτο του κάμπου. Ο Πατατζής χρησιμοποιεί την παραμόρφωση, όπως και ο Ντ' Αννούντσιο, αλλά δεν στηλιτεύει: αν ο μεσόκοπος του θιάσου είναι μπεκρής κι έχει ένα παράξενο ξανθό κεφάλι σαν κολοκυθολούλουδο, είναι για να γελάσουμε καλότροπα μαζί του και όχι για να τον περιφρονήσουμε. Η όμορφη πρωταγωνίστρια, σε αντίθεση με τη Βιολέτα Κουτουφά, μολονότι εντέλει ακολουθεί τον πιο πλούσιο, τον ζωέμπορο (άντρα με τα όλα του όμως), είναι κατά βάθος ένα αγνό κορίτσι, που αρχικά ήθελε να σταδιοδρομήσει στο θέατρο παίζοντας Σαίξπηρ. Το έργο αποτελεί μελέτη για τη λειτουργία της ομορφιάς στους ανθρώπους· κι η λειτουργία αυτή είναι απολύτως θετική, καθώς η ομορφιά δείχνεται να ξυπνά την καλοσύνη και την ευγένεια. Η στράτευση του Πατατζή στην Αριστερά –σε μια μάλλον ήπια ουμανιστική Αριστερά, όταν εμαίνετο η εμφύλια σύρραξη στην Ελλάδα– μεταμορφώνει το νταννουντσιανικό σκηνικό σε ένα θέατρο κατανόησης για τα προβλήματα των ανθρώπων, τα περισσότερα από τα οποία σχετίζονται με τη στέρηση και την αμάθεια¹⁷.

Δύο λοιπόν τα θέματα που φαίνεται να περνούν από την πρώιμη νταννουντσιανική πεζογραφία στην ελληνική επικράτεια: πρώτον, οι άνομοι έρωτες, στην παραλλαγή της διονυσιακής ένωσης στη φύση και στην παραλλαγή της ολοκλήρωσης του σεξουαλικού

¹⁶ «Ψεύτικο, ανυπόφορα τεχνητό, φορτωμένο με όλα τα αντιπαθητικά σημάδια της σχολής του αισθητισμού»: κρίση της Γαλάτειας Καζαντζάκη για την *Κόρη του Γιόριο* (Καζαντζάκη: 1933, 207). Την εντόπισε ο Φ. Παππάς (2005, 103).

¹⁷ Για τη *Μεθυσμένη πολιτεία* και την ιδεολογική της συγκρότηση, βλ. Καστρινάκη: 2001.

πάθους που συνεπιφέρει θάνατο τρίτου προσώπου, και δεύτερον, οι περιπλανώμενοι θεατρίνοι με την ελκυστική πρωταγωνίστρια. Σαφώς δεν περνούν, όπως είπαμε, τα θρησκευτικά θέματα, μολοντί τα σχετικά έργα μεταφράζονται. Και τα δύο θέματα ωστόσο που ταιριάζουν στην ελληνική πραγματικότητα και νοοτροπία, στο πέρασμά τους συνήθως εξανθρωπίζονται μέσω ενός ήπια σοσιαλίζοντος φίλτρου.

Οι αποκλίσεις αυτές δεν έχουν να κάνουν βέβαια με διαφορές λαών και νοοτροπιών, παρά με τις αποστάσεις που παίζουν οι Έλληνες συγγραφείς από έναν δημιουργό που υπήρξε γοητευτικός, αλλά ταυτόχρονα παρουσίαζε έντονες ροπές προς τον ναρκισσισμό, τον μισογυνισμό, τη μισανθρωπία, εντέλει και προς τον φασισμό. Κατά τα άλλα, όπως το λέει ο Γεράσιμος Σπαταλάς, Έλληνες και Ιταλούς «μας ενώνει συγγένεια στενή», όχι αίματος, εννοείται, αλλά πολιτισμού. Στο πρόσωπο της Paola Maria Minucci που τιμάμε σήμερα αυτή η συγγένεια επιβεβαιώνεται πανηγυρικά για ακόμα μία φορά.

Βιβλιογραφία

- Βουτιεριδής Ηλίας (1931), *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Ζηκάκης, Αθήνα.
- Βουτυράς Δημοσθένης (2001), *Κοντά στη θάλασσα*, στο *Απαντα*, τόμ. Ε', επιμ. Β. Τσοκόπουλος, Δελφίνοι, Αθήνα, σσ. 217-229 [1914].
- Καζαντζάκη Γαλάτεια (1929), *Οι αρτίστες*, στο *11 π.μ. – 1 μ.μ.*, Στοχαστής, Αθήνα, σσ. 38-50.
- Καζαντζάκη Γαλάτεια (1933), *Το θέατρο. Ντ' Αννούντσιο. Η κόρη του Γιόριο*, "Νέα Επιθεώρηση", 22, Δεκέμβριος, σ. 207.
- Καραγάτσης Μ. (1936), *Χίμαιρα*, "Νέα Εστία", 19, 223, Απρίλιος, σσ. 464-472.
- Καραγάτσης Μ. (2002), *Η Μεγάλη χίμαιρα*, Εστία, Αθήνα [1953].
- Καστρινάκη Αγγέλα (1999), "Ο ποιητής είν' ο μεγάλος πατριώτης!" Η ήττα του '97 και η ανάδυση μιας νέας καλλιτεχνικής συνείδησης, στο *Ο πόλεμος του 1897*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα. σσ. 193-214.
- Καστρινάκη Αγγέλα (2001), *Σωτήρης Πατατζής. Η εποχή της ανάτασης κι η αστραπή της έμπνευσης*, "Νέα Εστία", 149, 1734, Μάιος, σσ. 821-828.
- Καστρινάκη Αγγέλα (2011), *Ο Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλεξ και άπωση*, στο Roderick Beaton, (επιμ.) *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σσ. 3-30 [1998].

- Παππάς Φίλιππος (2005), *Πρώτα στοιχεία για την παρουσία του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο στην Ελλάδα*, Ρέθυμνο <https://elocus.lib.uoc.gr/php/pdf/DIS353734> (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 12/9/2018).
- Παππάς Φίλιππος (2006), *La fortune de la Citta Morta et autres oeuvres dramatiques de Gabriele D'Annunzio en Grèce (1899-2005)*, "Studi Medievali e Moderni", X, 2, σσ. 263-276.
- Πατατζής Σωτήρης (1948), *Μεθυσμένη πολιτεία*, Λογοτεχνική Γωνιά, Αθήνα.
- Σαχίνης Απόστολος (1981), *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα.
- Σπαταλάς Γεράσιμος (1926), *Πρόλογος*, στο *D'Annunzio, Ιστορίες της Πεσκάρας*, Χαραυγή, Αθήνα, σσ. 5-11.
- Χατζόπουλος Κ. (1989), *Στο σκοτάδι*, στο *Τα διηγήματα*, επιμ. Έρση Σταυρούλου, Σοκόλης, Αθήνα, σσ. 187-223 [1911].
- Χρηστομάνος Κωνσταντίνος (2013), *Η κερένια κούκλα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο [1908].
- D'Annunzio Gabriele (1921), *Η γυναικαδέλφη*, στο *Επίσκοπο και Σία*, μτφρ. Πέτρος Πικρός, Βιβλιοθήκη Αγκύρας, Αθήνα, σσ. 81-105.
- D'Annunzio Gabriele (1926), *Ιστορίες της Πεσκάρας*, μτφρ. Γεράσιμος Σπαταλάς, Χαραυγή, Αθήνα.
- D'Annunzio Gabriele (1986), *Χτήνη*, μτφρ. Δ. Ι. Σουρβίνος, "Ανακύκληση", 1, σσ. 3-4.
- D'Annunzio Gabriele (2011), *Η κόμισσα του Αμάλφι*, μτφρ. Μαρία και Αντζελίνα Ρόδη, "Ελευθεροτυπία", 6, 13, 20 και 28 Αυγούστου.

22. Romanzo familiare generazionale (1930-60): intersezioni europee. I casi di G. Theotokàs, Th. Petsalis e T. Athanassiadis

Mairi Mike

Con il termine ‘romanzo familiare generazionale’ (Weigel: 2008 e Ru: 1992) s’intende un’opera di finzione in cui si succedono diverse generazioni di una famiglia. E poiché la narrazione, nel suo tentativo di seguire questa successione, può estendersi anche a più di un volume, il romanzo generazionale può accostarsi, come d’altra parte emerge da testi critici ma anche da eserghi e incipit di testi di fiction, al romanzo-ciclo o romanzo-fiume (Mackridge: 1985, 6-7 e Moschos: 1989, 99).

Soprattutto autori degli anni tra le due guerre, o attratti da problematiche legate a quel periodo, come M. Karagatsis, P. Prevelakis, Th. Petsalis, G. Theotokàs o T. Athanassiadis, ma anche critici, commentano fittamente nei loro testi di saggistica i colleghi europei, nelle cui opere si osserva la lenta e tormentosa caduta di famiglie perlopiù altoborghesi; si soffermano sul XIX secolo, e nello specifico su Balzac (*La comédie humaine*, 1830-1848), Zola (*Les Rougon-Macquart*, 1871-1893) e Stendhal (*La Chartreuse de Parme*, 1839), perché ritengono che da lì traggano origine autori del XX secolo come Romain Rolland (*Jean-Christophe*, 1904-1912, 10 volumi), John Galsworthy (*The Forsyte Saga*, 1906-1928, 3 volumi e *A Modern Comedy*, 1924-1928, 3 volumi), Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927, 7 volumi), Georges Duhamel (*Vie et aventures de Salavin*, 1920-1932, 6 volumi e *La chronique des Pasquier*, 1933-1944, 10 volumi), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*, 1922-1940, 9 volumi), Jules Romains (*Les hommes de bonne volonté*, 1932-1947, 27 volumi), Thomas Mann (*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901, 2 volumi e *Joseph und seine Brüder*, 1933-1943, 4 volumi).

I premi Nobel conferiti a J. Galsworthy e a R. Martin du Gard rispettivamente nel 1932 e nel 1937 non passano inosservati; così, in alcuni articoli pubblicati su “Neolinikà Gramata” (Vermont: 1937 e

Anonimo: 1937, 5) e su “Nea Estia” (Pratsikas: 1938, 107-110) si sottolinea che l’equilibrio, la disinteressatezza, la dignità, ma soprattutto lo spirito umanistico di *Les Thibault* sono virtù che l’Accademia svedese ha premiato individuando anche delle affinità con R. Rolland (premio Nobel 1915) a causa dell’ampiezza e del carattere sociale delle due opere. Anche G. Theotokàs (1938) un anno dopo la consegna del Nobel, quando J. Romaines visita la Grecia, annota le impressioni formatosi frequentandolo.

L’aggiornamento di Pandelis Prevelakis riguardo a queste questioni è rapido e costante. Fin dagli anni dell’università a Parigi (1930-1932), Prevelakis legge lunghi brani del prologo dell’opera *Les hommes de bonne volonté*, quando viene pubblicata sul quotidiano “Les nouvelles littéraires”. L’edizione del 19 marzo 1932, p. 1, 8 che annuncia con un articolo in prima pagina la pubblicazione dei primi due volumi si trova tra le note riguardo alla scrittura del *Κρητικός* [Il cretese] (1948-1950). Jules Romaines compare nella biblioteca di Prevelakis con un totale di sette volumi, due dei quali appartengono alla serie *Les hommes de bonne volonté* (Soethaert: 2018, 284).

Thanassis Petsalis scrive (1938) riguardo a J. Galsworthy su “Nea Estia”, e lo stesso anno traduce a puntate sulla stessa rivista alcune novelle del romanziere inglese (Petsalis 1938a, 41-46, 116-120, 188-192, 262-266, 335-339, 470-476) e lo loda tanto per la capacità di strutturare tipi sociali rappresentativi quanto per le lunghe descrizioni in *The Forsyte Saga*, forse alludendo anche al proprio orientamento:

Ciò che rende così importante l’opera di John Galsworthy è che racchiude larga parte dell’Inghilterra, della sua società borghese e altoborghese vista nella propria quotidianità. È che fa rivivere una volta per tutte certi tipi di persone che costituiscono la base della società inglese e la radice della forza inglese, della grandezza inglese [...]. È che dà il ritratto esaustivo [...] di un periodo caratteristico della società inglese¹.

Egli stesso, in alcune dichiarazioni autobiografiche più tarde, annota che durante il suo soggiorno a Parigi (1920-1924) o il suo servizio mili-

¹ «Εκείνο που κάνει τόσο σημαντικό το έργο του Τζων Γκωλτζουέρδου, είναι ότι κλείνει ένα μεγάλο μέρος της Αγγλίας, την αστική και μεγαλοαστική της κοινωνία στην καθημερινή της ζωή. Είναι που ζωντανεύει μια και καλή ορισμένους τύπους ανθρώπου, που αποτελούν τη βάση της αγγλικής κοινωνίας και τη ρίζα της αγγλικής δύναμης, του αγγλικού μεγαλείου [...]. Είναι που δίνει τον οριστικό πίνακα [...] μιας χαρακτηριστικής περιόδου της αγγλικής κοινωνίας» (Petsalis: 1938, 37-40).

tare in Grecia (1924-1926) la lettura dei romanzi francesi aveva assunto i caratteri di un'ossessione e che «in quel periodo aveva risucchiato avidamente»² romanzi famigliari (di più volumi) di Thomas Mann (*Die Buddenbrooks*), John Galsworthy (*The Forsyte Saga*), Romain Rolland (*Jean-Christophe*), Georges Duhamel (*La chronique des Pasquier*) e Roger Martin du Gard (*Les Thibault*), in cui l'impetoso scorrere del tempo conduce inesorabilmente a una destinazione caotica.

Ma fui influenzato anche da alcune delle opere letterarie di maggior valore. Mi riferisco in primo luogo ai *Buddenbrook* di Thomas Mann. In quest'opera, ispirato dal declino e dalla caduta della sua stessa famiglia, il grande scrittore tedesco narra la lenta rovina di una famiglia altoborghese il cui sangue, sempre più stanco di generazione in generazione, la fa decadere economicamente e al contempo passare dal vigore delle prime generazioni alla cagionevolezza e sensibilità dell'ultima [...]. Al contempo un altro autore importante, l'inglese John Galsworthy, mi ha offerto la serie di volumi della *Forsyte Saga*, un ciclo di romanzi che raccontano l'evoluzione di una numerosa famiglia altoborghese inglese (della *gentry*), la quale poco a poco si disgrega con l'indebolirsi delle generazioni³.

Karagatsis dal canto suo dichiara (1937) riguardo a J. Galsworthy che si tratta di un romanziere maturo e che i suoi libri, grazie alle indicazioni di Karamanos, possono essere rintracciati anche nella biblioteca di Yungerman. Alcuni anni dopo, durante l'Occupazione, nello stesso 1943 (poco prima e subito dopo l'edizione del primo volume di *Ο Κόσμος που πεθαίνει*, Il mondo che muore) scrive su "Proia" (21 aprile 1943) ma anche su "Filologhikì Kiriakì" (26 dicembre 1943a):

² «Ρούφηξε εκείνο τον καιρό άπληστα».

³ «Αλλά επηρεάστηκα και από ορισμένα από τα αξιολογότερα λογοτεχνικά έργα. Πρώτα αναφέρω τους *Buddenbrooks* του Thomas Mann. Στο έργο του αυτό, επηρεασμένος από την παρακμή και πτώση της ίδιας του της οικογένειας, ο μεγάλος Γερμανός συγγραφέας ιστορεί την αργή κατάρρευση μιας μεγαλοαστικής οικογένειας που το αίμα της από γενεά σε γενεά ολοένα πιο κουρασμένο, την κάνει να ξεπέφτει οικονομικά και συγχρόνως να εξελίσσεται από την ρωμαλεότητα των πρώτων γενεών στη νοσηρότητα και την ευαισθησία της τελευταίας [...]. Συγχρόνως ένας άλλος σημαντικός συγγραφέας, ο Άγγλος John Galsworthy μου πρόσφερε την πολύτομη σειρά της *Forsyte Saga*, έναν κύκλο μυθιστορημάτων που ιστορούν την εξέλιξη μιας πολυμελούς μεγαλοαστικής αγγλικής οικογένειας (της *gentry*) που αργά αργά αυτοδιαλύεται με την αποδυνάμωση των γενεών» (Petsalis: 1985, 251-252).

La gran parte dei romanzieri contemporanei si occupa delle questioni più scottanti di Oggi. [...] Tuttavia una percentuale di tutto rispetto in termini numerici – e di assoluto rispetto in termini di qualità – basa l’insieme della propria opera su una rievocazione del passato... Ma come? Questo «come» rappresenta una rivoluzione che è quasi diventata Scuola. Questi autori – e riporto i nomi dei più validi: Galsworthy, Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Jules Romains, Georges Duhamel – cercano di dare con la loro opera un quadro sociale d’insieme all’interno di un lasso temporale relativamente ampio. Oppure osservano l’evoluzione di una famiglia tra le vicende storiche, o ancora i loro protagonisti si muovono in un certo senso come marionette, per dare vita in modo romanzesco alla critica che l’autore muove agli eventi storici.

Al Credo della sostanza e della forma del romanzo non mi ha condotto solamente il mio senso artistico, ma anche l’osservazione del valore delle opere di questo genere [...]. È il caso di Balzac, Zola, Proust, Galsworthy, Roger Martin du Gard, Romain Rolland, Jules Romains, Georges Duhamel e altri⁴.

Allo stesso modo Tasos Athanassiadis, manifestando l’attrazione che esercitano su di lui le narrazioni estese, dichiara: «ho letto molto *Jean-Christophe* di Rolland, i *Buddenbrook* di Mann, i *Forsyte* di Galsworthy e altri. Mentre scrivevo i *Πανθέοι* [I Panthei] le ampie narrazioni mi davano ossigeno»⁵; o traduce brani del diario di Martin du Gard nella sua corrispondenza con André Gide (Athanassiadis: 1965, 112-114).

In *Jean-Christophe*, questo vero e proprio fiume romanzesco di otto tomi che ha trovato un’accoglienza tanto entusiasta da parte della gioventù europea durante i primi decenni del nostro secolo, Romain Rolland re-

⁴ «Ο μεγάλος όγκος των σύγχρονων μυθιστοριογράφων ασχολείται με τα φλογερά ζητήματα του Σήμερα. [...] Αλλά κ’ ένα σεβαστό ποσοστό σε αριθμό –και σεβαστότατο σε ποιότητα– βασίζει το σύνολο του έργου του σε μια παρελθοντολογική αναδρομή... Αλλά πώς; Αυτό το “πώς” αποτελεί μια επανάσταση που κοντεύει να καθιερωθεί σε Σχολή. Οι συγγραφείς αυτοί –κί αναφέρω ονομαστικά τους πιο αξιόλογους: Γκαλσουέρδου, Ρομαίν Ρολλάν, Ροζέ Μαρτέν Ντυ Γκαρ, Ζυλ Ρομαίν, Ζορζ Ντυαμέλ– προσπαθούν να δώσουν με το έργο τους ένα συνθετικό κοινωνικό πίνακα μέσα σε πλατειά σχετικώς χρονική έκταση. Η παρακολουθούν την εξέλιξη μιας οικογένειας ανάμεσα στα ιστορικά γεγονότα, ή κιάλας οι ήρωές τους κινούνται κάπως νευροσπαστικά για να ζωντανέψουν με τρόπο μυθιστορηματικό την κριτική των ιστορικών γεγονότων που κάνει ο μυθιστοριογράφος» (Karagatsis: 1943a).

⁵ «Διάβασα πολύ τον Ζαν Κριστόφ του Ρολλάν, τους Μπούντεμπροκ του Μαν, τους Φόρσαιτ του Γκαλσουώρθι και άλλα. Όσο έγραφα τους *Πανθέους* οι εκτενείς αφηγήσεις μου έδιναν οξυγόνο» (Athanassiadis: 2002, 77).

stituisce quadri di vita negli stati tedeschi, – dove visse il suo eroe dal tragico genio – e imponentissime scene della Parigi popolare. Poco a poco, negli ultimi quarant'anni, un gran numero di romanzieri di talento ha prodotto opere magistrali: Roger Martin du Gard nei *Thibault* ci ha dato un'eccezionale testimonianza della classe media francese, alle soglie della Prima guerra e mentre combatteva tra i primi dilemmi etici e ideologici che avrebbero creato, poco dopo, la famosa 'crisi' del periodo tra le due guerre. Jules Romains, con la sua caotica e così asimmetrica cronaca *Les hommes de bonne volonté*, rivela la zizzania provocata dagli scontri ideologici all'interno della società francese del periodo interbellico, poi giunta al fatale disfattismo del 'Pourquoi'. Georges Duhamel nei *Pasquier* fa un ritratto vivido della miseria economica e morale del piccoloborghese francese. Come isolato da tutti, – particolare come la sua geniale opera – Marcel Proust ha lasciato con *À la Recherche du temps perdu* un affresco vivissimo della società altoborghese all'inizio del nostro secolo. Con la famiglia dei *Buddenbrook* Thomas Mann ha riassunto la mentalità della società media tedesca, raffigurando scene attraentissime della vita del tedesco borghese creativo⁶.

Riguardo alla conclusione dei *Panthei* A. Karandonis sostiene:

Athanassiadis ha cominciato a scrivere i *Panthei* in un'epoca in cui tutti i narratori erano affascinati dal genere del romanzo-fiume, sul modello di scrittori come Proust, Jules Romains, Romain Rolland, Galsworthy,

⁶ «Στο Ζαν Κριστόφ, το οκτάτομο αυτό αληθινά μυθιοστορηματικό ποτάμι, που είχε βρει τόσο ενθουσιώδη υποδοχή από την ευρωπαϊκή νεότητα στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, ο Ρομαίν Ρολλάν δίνει πίνακες από τη ζωή στα γερμανικά κρατίδια, –όπως την έζησε με την τραγική μεγαλοφύια του ο ήρωάς του,– καθώς και υποβλητικώτατες σκηνές από το λαϊκό Παρίσι. Σιγά-σιγά, στα τελευταία σαράντα χρόνια, μια πλειάδα από ταλαντούχους μυθιοστοριογράφους έκανε αριστοτεχνικές μυθιοστορηματικές καταθέσεις: Ο Ροζέ Μαρτέν ντυ Γκαρ στους *Τιμώ* μας έδωσε μια έξοχη μαρτυρία για τη μέση αστική τάξη της Γαλλίας, εκεί στα πρόθυρα του πρώτου πολέμου και καθώς πολεμούσε ζώντας τα πρώτα ηθικά και ιδεολογικά διλήμματα, που θα δημιουργούσαν, λίγο αργότερα, την περίφημη “κρίση” του μεσοπολέμου. Ο Ζυλ Ρομαίν, με το χαώδες και τόσο ασύμμετρο χρονικό του *Οι άνθρωποι της καλής θελήσεως*, αποκαλύπτει τα ζιζάνια που προκάλεσαν τις ιδεολογικές διαμάχες μέσα στη γαλλική κοινωνία του μεσοπολέμου ώστε να φθάσει στη μοιραία εκείνη ηττοπάθεια με το “Pourquoi”. Ο Ζωρζ Ντυαμέλ στους *Πασκιέ* μάς έκανε ζεστούς πίνακες από την οικονομική και ηθική αθλιότητα του γάλλου μικροαστού. Σαν απομονωμένος απ' όλους, –ιδιότυπος όπως και το μεγαλοφύνης έργο του,– ο Μαρσέλ Προυστ, άφησε με το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, μια παραστατικώτατη φρέσκα της μεγαλοαστικής κοινωνίας στις αρχές του αιώνα μας. Με την οικογένεια των *Μπούντεμπρονκ* ο Τόμας Μανν συνόψισε τη νοοτροπία της μέσης γερμανικής κοινωνίας, απεικονίζοντας ελκυστικώτατες σκηνές της ζωής του δημιουργικού γερμανού αστού» (Athanassiadis: 1965, 21-23).

Martin du Gard e altri. Con questo genere, il romanzo attuale cerca di diventare l'épos contemporaneo. Si tratta di un momento di grande apogeo per questo genere letterario, che da molti anni trascina le fantasie dei giovani narratori ambiziosi. In Grecia fu Ghiorgos Theotokàs il primo, con il suo *Αργώ* [Argò], a dare inizio alla conquista di questo genere. Ma si fermò ad Argò. La stessa cosa tentò di fare anche Thanassis Petsalis con *Ο προορισμός της Μαρίας Πάρνη* [La destinazione di Maria Parni]. Ma dalla sua trilogia non sfociò un fiume. Nemmeno Karagatsis ci diede l'impressione del *Roman-fleuve* con la sua trilogia *Αίμα χαμένο και κερδισμένο* [Sangue perduto e vinto]. Tutti sono rimasti all'inizio o a metà strada⁷.

Se dunque queste critiche certificano la formazione di reti di lettura europee, vediamo ora *Argò* (1936) di G. Theotokàs, la trilogia *Γερές και αδύναμες γενεές* [Generazioni forti e deboli] (*La destinazione di Maria Parni*, 1933· *Το σταυροδρόμι*, L'incrocio, 1934· *Ο απόγονος*, Il discendente, 1935) di Th. Petsalis e il ciclo dei Panthei (*Η χαρισιάμενη εποχή*, L'epoca gaudente, 1948· *Μάρμω Πανθέου*, Marmo Pantheu, 1953· *Η κερκόπορτα*, La breccia, 1961) di Th. Athanassiadis per osservare i modi in cui nei testi vengono rappresentate le generazioni che si susseguono in una famiglia.

Nel *Prologo* di *Argò* (Theotokàs: 1936, 7-8 e 1939, 46-47) compaiono i membri della famiglia Notaràs, che discendono dai Notaràs di Bisanzio e prosperano durante gli anni della Rivoluzione. La linea genealogica, che ha inizio a Bisanzio e trova la sua resa visiva nel quadro che raffigura l'ultima notte di Costantino Paleologo nel salone dei Notaràs, conosce interessanti oscillazioni: direi infatti che il movimento del pendolo tra l'Oriente e l'Occidente, tra il vigoroso positivismo (normativo) della scienza da un lato, e il sentimentalismo romantico della poesia, dell'amore drammatico e della ribellione dall'altro, tra la disciplina fer-

⁷ «Ο Αθανασιάδης άρχισε τη συγγραφή των *Πανθέων* σε μια εποχή που γοήτευε όλους τους πεζογράφους το είδος του μυθιστόρημα-ποταμός, κατά το πρότυπο που είχαν δώσει συγγραφείς όπως ο Προυστ, ο Ζυλ Ρομαίν, ο Ρομαίν Ρολλάν, ο Γκάλτζουωρθ, ο Μαρτέν ντυ Γκαρ, και άλλοι. Το είδος αυτό παρουσιάζει το νεότερο μυθιστόρημα να προσπαθεί να γίνει το σύγχρονο έπος. Πρόκειται για μια μεγάλη στιγμή ακμής του είδους, που για πολλά χρόνια συνάρπαζε τις φαντασίες των επίδοξων νέων πεζογράφων. Στην Ελλάδα, πρώτος ο Γιώργος Θεοτοκάς με την *Αργώ* του, ξεκίνησε για την κατάκτηση αυτού του είδους. Μα σταμάτησε στην *Αργώ*. Το ίδιο δοκίμασε να κάνει κι ο Θανάσης Πετσάλης με τον *Προορισμό της Μαρίας Πάρνη*. Μα ποτάμι δεν ξεπετάχτηκε από τη γνωστή τριλογία του. Ούτε κι ο Καραγάτσης μας έδωσε την εντύπωση του ρομάν-φλεβ με την τριλογία του *Αίμα χαμένο και κερδισμένο*. Όλοι μείναν στην αρχή ή στα μισά του δρόμου» (Karandonis: 1990³, 255-257 e Stavropulu: 1992, 50-119).

rea quotidiana e l'asfissia che conduce a patricidi vari o a delusioni di aspettative amorose coniugali si ripete nelle generazioni dei Notaràs e le accomuna, ritornando sotto forma di ereditarietà anche nel presente narrativo.

La dedizione all'istruzione e alla chiesa, al denaro e alle lettere è viva da quando gli antenati della famiglia si stabiliscono a Giannina nel XVIII secolo. Un'attenzione particolare viene data a Nikiforos Notaràs, ospite di Byron, membro della Società degli amici, sostenitore con ogni mezzo materiale, nella Grecia prerivoluzionaria, del sollevamento del 1821 (Kanghellaris: 2017 e Araghis: 1992); suo figlio Theofilos Notaràs, fondatore di una dinastia universitaria, vive una vita quasi romanzesca: durante gli studi in Italia «si immischio con compagnie sospette di carbonari, esiliati politici, poeti romantici, avventurieri e pirati di ogni tipo e presto si trovò coinvolto in ogni sorta di pazze storie di movimenti rivoluzionari e amori drammatici»⁸ per poi ritornare e diventare professore all'Università di Atene, ponendo la pietra fondativa della dinastia dei Notaràs; in seguito partì per l'Italia con una «Primadonna viennese»⁹ «infischiosene di dignità, rispetto della società, onori, corte, famiglia, scienza, studenti, alti incarichi (era rettore e si parlava di assegnargli la presidenza di un Governo di coalizione)»¹⁰. A succedergli è il figlio, Nikiforos Notaràs, Notaràs Secondo, il quale non ricorda in nulla suo padre e mostra interesse solo per le scienze giuridiche. Ultimo anello della catena degli accademici Notaràs è Theòfilos Notaràs, Notaràs Terzo, anch'egli consacrato ai circoli della giurisprudenza, il quale vive con una disciplina militare, infinite ore di studio, passeggiate solitarie nella notte, rare visite di amici, abitudini inviolabili e tragitti ben precisi (Karandonis: 1990³ e Agras: 1935).

La moglie di Theòfilos Notaràs, Sofia, se n'è andata presto e ha cercato altrove, in un avventuriere italiano, il compimento delle sue aspettative amorose spezzate. Destinata, fin dai progetti narrativi annotati da Theotokàs nel *Diario*, a costituire la vittima sacrificale di Theofilos

⁸ «έμπλεξε με ύποπτες παρέες από καρμπονάρηδες, πολιτικούς εξόριστους, ρομαντικούς ποιητές, τυχοδιώκτες και πειρατές όλων των ειδών και γρήγορα βρέθηκε ανακατωμένος σε λογιό-λογιό παλαβές ιστορίες επαναστατικών κινημάτων και δραματικών ερώτων» (Theotokàs: 1936, 16).

⁹ «Βιεννέζα πριμαντόνα».

¹⁰ «[φορτώνοντας] στον πετεινό την αξιοπρέπείά του, το σεβασμό της κοινωνίας, τις τιμές, την αυλή, την οικογένειά του, την επιστήμη, τους φοιτητές, τα υψηλά καθήκοντά του (ήτανε πρύτανης και γινότανε λόγος να του ανατεθεί η προεδρεία μιας Κυβέρνησης συνασπισμού)» (Theotokàs: 1936, 13).

Notaràs alla sua scienza, viene presto esiliata dal tempo della storia e ritorna come fantasma, sempre accompagnata da musica, a rattizzare passioni e rimorsi e presidiare il silenzio funebre di casa Notaràs. Nemmeno i desideri amorosi dei figli di Theòfilos Notaràs hanno buon esito.

Forse Theotokàs cerca di salvaguardare le severe fasce del privato con l'aiuto del vigile custode Theòfilos Notaràs, ma al contempo si adopera per mostrare i modi in cui questa protezione viene violata. Il sistema familiare, considerato chiuso e autosufficiente, quand'è al centro di un vortice di sviluppi politici viene colpito a morte nell'arena pubblica.

All'epoca in cui progetta la trilogia dopo il ritorno da Parigi, Petsalis sembra ottimista ed entusiasta tanto per il modo in cui, attraverso il matrimonio, l'antico sangue dei Parnis si mischierà e rinnoverà con il forte sangue popolare dei Kukidis, quanto per i ricchi frutti che nasceranno da questa unione:

Descriverò due famiglie e tre generazioni. Nella prima generazione, una famiglia appartiene a una classe sociale alta e l'altra al popolo. Nella seconda generazione si realizza l'ascesa sociale della famiglia popolare. Nella terza viene presentato l'assorbimento, il risultato puro, il ricco frutto [...]. Da dove trae origine? Dal rinnovamento e dal mescolamento del sangue antico con il nuovo, ricercato e ottenuto da X... X..., eroina e tipo principale del mio romanzo (il suo vero successo è l'elevamento spirituale che raggiunge – la principale, più valida e importante caratteristica di X.X. è l'ininterrotto tentativo di diventare migliore, all'inizio in senso materiale e basso, poi piano piano a un livello più alto, etico e spirituale, è un'inquietudine insoddisfatta e instancabile che non le dà tregua) [...]¹¹.

¹¹ «Πρόκειται να περιγράψω δύο οικογένειες και τρεις γενεές. Στην πρώτη γενεά η μια οικογένεια ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη και η άλλη στην τάξη του λαού. Στη δεύτερη γενεά πραγματοποιείται το κοινωνικό ανέβασμα της λαϊκής οικογένειας. Στην τρίτη παρουσιάζεται η αφομοίωση, το αγαθό αποτέλεσμα, ο πλούσιος καρπός [...]. Πού οφείλεται τούτο; Στην ανανέωση και στο σμίξιμο του παλαιού αίματος και του καινούργιου αίματος, που επιδιώκει και πετυχαίνει η X.X., ηρωίδα και πρωτεύων τύπος του μυθιστορημάτος μου (το πραγματικό της κατόρθωμα είναι το ψυχικό ανέβασμα που πραγματοποιεί – το κύριο, το πιο αξιόλογο σημαντικό χαρακτηριστικό της X.X. είναι μια αδιάκοπη προσπάθεια να γίνει καλλίτερη, στην αρχή υλικά και χαμηλά, σιγά σιγά σε ανώτερο επίπεδο, ηθικό και ψυχικό, είναι μια ανικανοποίητη και ακούραστη ανησυχία που την κυνηγά) [...]» (Pikramenu-Varfi: 1986, 271-273).

All'inizio cioè Petsalis ritiene che Maria Kuka abbia, attraverso il matrimonio, vaccinato il sangue decadente e invecchiato della famiglia altoborghese dei Parnis con quello nuovo e rigoglioso di una famiglia popolare, e che dalla commistione originerà il nuovo soggetto che, proprio perché costituisce il prodotto di incroci (di classe), può vantare da un lato le origini della vecchia radice altoborghese e dall'altro la forza irruente delle nuove germinazioni di belle promesse; egli è inoltre convinto di poter dare risalto alla conquista, da parte della protagonista, di un livello più alto (materiale, spirituale e morale); in seguito però Petsalis, non soltanto con il cambiamento di tono nella narrazione ma anche in dichiarazioni autobiografiche, esprime non l'apogeo ma la degenerazione e il decadimento, non l'ascesa ma la caduta e il declino.

Il sangue invecchiato e stanco o quello irruente vengono usati come sineddoche per rappresentare rispettivamente il percorso degenerativo dei Parnis o il benessere familiare e sociale. Al contempo, il riferimento a quel sangue che scorre fluido nelle vene dei discendenti di ogni generazione, ovvero all'unitarietà spaziale e temporale della linea di riproduzione biologica, rimanda tanto a concezioni identitarie essenzialiste quanto a convinzioni relative al contatto e alla convivenza di leggi biologiche e sociali. Come una generazione si sussegue alla successiva, infatti, così l'apogeo può susseguirsi al declino e via dicendo. Se il grado di ottimismo diminuisce mano a mano che la narrazione procede, resta ferma invece la fede nell'ereditarietà e nel congiunto avanzamento di classe e famiglia sotto la guida del biologismo. Tanto le famiglie quanto le classi seguono un ciclo biologico, e le instabilità e scosse del primo ciclo interno, la famiglia, si trasmettono automaticamente al più ampio ciclo concentrico della classe. Così, il rapporto tra le strutture familiari e di classe si sviluppa in modo naturale e ovvio, le famiglie e le classi seguono ritmi identici, subiscono le stesse mutazioni e lo stesso deterioramento, e sono deterministicamente dirette verso la degenerazione. In *Generazioni forti e deboli* la caduta e la degenerazione della famiglia devono essere intese anche sul piano amoroso, visto che dalla felice unione matrimoniale del primo volume si passa alla disgregazione della famiglia e del rapporto amoroso del secondo, per concludere con l'inesistenza e morbosità dell'amore del terzo volume, in cui il discendente senza eredi è declassato e decade dalla posizione superiore della mascolinità a quella inferiore della femminilità.

La metafora, di taglio darvinistico, dell'albero (in connessione ad altre metafore simili, come quella della tela di ragno, rete e labirinto) come rappresentazione dei rapporti famigliari che si estendono sia nello spazio sia nel tempo, insiste sul principio della provenienza della radice, della parentela discendente, della proiezione della forma patriarcale predominante, ma anche, al contempo, sulla concezione di un'idea di ereditarietà e di valori famigliari che attraversano le pagine del ciclo dei *Panthei* e devono essere trasmessi di generazione in generazione inalterati (Beer: 1985, 7-32). Al contempo, tuttavia, arrestano il tempo e respingono «in modo quasi impercettibile» i cambiamenti storici e sociali. Il tentativo di mostrare forti legami tra i membri della famiglia è palese fin dall'inizio.

Mentre il continuo ricordo del passato detta il percorso futuro, la fede nella sacralità della famiglia sembra restare intatta; i valori famigliari sono collocati su un piano quasi trascendente, sono idealizzati e custoditi. Poiché dunque l'ampiezza dell'archivio dimostra che il modo famigliare costituisce la regola d'oro di vita, c'è da aspettarsi che diverse volte all'interno della narrazione, soprattutto da parte dei membri più giovani, si senta il desiderio ma anche il dovere di non lasciar scomparire le tracce dei padri. Il nome della famiglia non deve essere macchiato ed è necessario che questo sia assicurato soprattutto su due livelli: quello famigliare e quello politico/sociale/nazionale.

Per quanto riguarda l'ambito famigliare, ricoprono un ruolo cruciale tanto la scelta del/della compagno/a adatto/a quanto la dimostrazione del debito comportamento amoroso soprattutto all'interno della convenzione matrimoniale. Il matrimonio deve restare immacolato e indissolubile, e qualsiasi deroga provoca disapprovazione e allontanamento, in quanto è ritenuta in primo luogo una macchia sul buon nome della famiglia. Per quanto riguarda i comportamenti politici/sociali/nazionali, è necessario tenere in considerazione anche le tipologie di documenti relativi al coinvolgimento della famiglia nella storia locale dall'inizio del xx secolo fino all'incirca allo scoppio della Seconda guerra mondiale. Questi documenti provengono dal capostipite della famiglia Vlassis Pantheos e si chiamano «Viaggiatore macedone» ed «Evangelismo di Venizelos». Questo secondo gruppo di cimeli storici manifesta le scelte ideologiche della famiglia, che prima percorre la via del liberalismo borghese di Venizelos, e in seguito stringe relazioni politiche con il regime di Metaxàs, unendo evangelismo cristiano e patriottico in un binomio inscindibile.

Non è un caso, proprio perché la sacralità della famiglia sembra incolume, che l'electo ultimo discendente di sangue dei Panthei, poco prima della requisizione della casa da parte dei tedeschi, percepisca la storia della famiglia come una sorta di catena socio-biologica.

Le catene familiari, però, non si conservano sempre solide, e i posteri nei romanzi borghesi del periodo tra le due guerre possono essere successori rispettabili e disciplinati, ma possono anche evolversi in ribelli sfrenati che cercano di sfuggire alla sorveglianza paterna (o a volte materna) verso un percorso di libertà e autodeterminazione lontano dai valori del padre e dai rituali familiari, di solito al prezzo del sospetto, dell'allontanamento o perfino dell'esilio. Inoltre, si potrebbe sostenere che la rottura della catena biologica e la decadenza della famiglia debbano molto ai cosiddetti «fantasmi della cripta familiare» (Tisseron: 2014, 14): conducono in questa direzione traumi infantili e sguardi dal buco della serratura, lo spettro della madre assente, l'estraniamento dai genitori (la morte violenta di Linos Notaràs in uno scontro non deriva tanto dalla fede in un'idea quanto dal desiderio parricida) e fantasie intorno al tema dei rapporti familiari.

Sembra tuttavia che non si ereditino solo i valori familiari e le ideologie, ma anche il concetto che la classe stessa sia ereditaria e che debba essere conservata pura e incontaminata da ogni mescolanza.

Così, la preoccupazione per la preservazione della 'purezza' della classe al fine di conservare il patrimonio è evidente, per esempio nel caso della madre Parnis, che rifiuta la nuora non adatta alla posizione sociale della famiglia. O quando Linos in *Argò* ha un rapporto sessuale con la domestica, e il professore suo padre lo dichiara una profanazione. La profanazione è da intendersi su due piani: tanto su quello della classe quanto su quello scientifico. In altre parole, nei romanzi in questione si rintracciano l'importanza della componente di classe, le conseguenze del decadimento da un ordine costituito e l'impossibilità di adattarsi alle nuove situazioni, l'ossessivo tentativo di conservare i privilegi di una classe in rovina affinché le apparenze seguitino a trasmettere il segnale di una continuità con un passato irrimediabilmente perduto anche a costo dell'umiliazione; vi si manifestano inoltre a tratti il dolore e il soffocamento con l'aiuto di un'ereditarietà degenerata (a volte sottolineata con enfasi).

Bibliografia

- Agras Telos (1935), *Το σύγχρονο μυθιστόρημα* [Il romanzo contemporaneo], "I Nea Epochi", 5-6, pp. 3-8.
- Anonimo (1937), *Ροζέ Μαρτέν ντυ Γκαρ* [Roger Martin du Gard], "Neolinikà Gramata", 52, 27 novembre, p. 5.
- Araghis Ghiorgos (1992), *Γιώργος Θεοτοκάς: Παρουσίαση-ανθολόγηση* [Ghiorgos Theotokàs: Presentazione-antologia], in *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* [La narrativa del periodo interbellico. Dalla Prima alla Seconda guerra mondiale (1914-1939)], iv, Sokolis, Athina, pp 8-81.
- Athanassiadis Tassos (1948), *Πανθέοι Α'. Η χαρισιάμενη εποχή*, [Panthei i. L'epoca gaudente], Aetòs, Athina.
- Athanassiadis Tassos (1953), *Πανθέοι Β'. Μάρμω Πανθέου* [Panthei ii. Marmo Pantheu], Aetòs, Athina.
- Athanassiadis Tassos (1961), *Πανθέοι Γ'. Η κερκόπορτα* [Panthei iii. La breccia], M. Palamari - Gr. Kothroghianni & Sia, Athina.
- Athanassiadis Tassos (1965), *Αναγνωρίσεις. Δοκίμια* [Riconoscimenti. Saggi], Alvin Redman, Athina.
- Athanassiadis Tassos (2002), *Οι εκτενείς συνθέσεις μου έδιναν οξυγόνο* [Le composizioni ampie mi davano ossigeno], "To dendro", 116, pp. 71-78.
- Beer Gillian (1985), *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, ArkPaperbacks, London.
- Kanghellaris Nikos I. (2017), *Γ. Θεοτοκάς, Αργώ: οι Φιλικοί Ασημάκης Κροκίδας και Μάνθος Οικονόμου πίσω από τον πρώτο Νοταρά (1771-1824)* [Theotokàs, Argò: Asimakis Krokidas e Manthos Ikonomu della Società degli amici dietro al primo Notaràs (1771-1824)], "Mikrofilologhikà", 42, pp. 62-64.
- Karagatsis M. (1937) [συνέντευξη στον Θαλή Προδρόμου] [Intervista a Thalìs Prodromu], "Neolinikà Gramata", 48, 30 ottobre, pp. 12, 14.
- Karagatsis M. (1943), *Σύγχρονη εποχή* [Epoca contemporanea], "I proia", 21 aprile.
- Karagatsis M. (1943a), *Ο κόσμος που πεθαίνει* [Il mondo che muore], "Filologhiki Kiriaki", 10, 26 dicembre, p. 152.
- Karandonis Andreas (1990³), *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30 (νέα έκδοση συμπληρωμένη με νέα μελετήματα)* [Narratori e narrazioni della generazione del '30 (nuova edizione arricchita di nuovi studi)], Papadimas, Athina [1962].
- Mackridge Peter (1985), *European Influences On the Greek Novel During the 1930s*, "Journal of Modern Greek Studies", 3, 1 (May), pp. 1-20.
- Moschos E.N. (1989), *Θέματα και μορφές. Ανιχνεύσεις Ιστορίας, Λογοτεχνικά και Κριτικής* [Temi e forme. Emanazioni di Storia, Letteratura e Critica], i ekdossis ton filon, Athina.

- Petsalis Thanassis (1933), *Γερές και αδύναμες γενεές Α'.* Ο προορισμός της *Μαρίας Πάρνη* [Generazioni forti e deboli. I. La destinazione di Maria Parni], Estia, Athina.
- Petsalis Thanassis (1934), *Γερές και αδύναμες γενεές Β'.* Τò σταυροδρόμι [Generazioni forti e deboli II. Il crocevia], Kastalia, Athina.
- Petsalis Thanassis (1935), *Γερές και αδύναμες γενεές Γ'.* Ο απόγονος [Generazioni forti e deboli III. Il discendente], Kastalia, Athina.
- Petsalis Thanassis (1938), *John Galsworthy*, "Nea Estia", 23, 265, pp. 37-40.
- Petsalis Thanassis (1938a), *John Galsworthy*, *Indian Summer of a Forsyte* [Το τελευταίο καλοκαίρι] [L'ultima estate], "Nea Estia", 23/265, 1 gennaio, pp. 41-46; 266, 15 gennaio, pp. 116-120; 267, 1 febbraio, pp. 188-192; pp. 268, 15 febbraio, pp. 262-266; 269, 1 aprile, pp. 335-339; 271, 15 aprile, pp. 470-476.
- Petsalis Thanassis (1985), *Διαφάνειες Β'* [Trasparenze II], *Ο Μεσοπόλεμος* [II periodo interbellico], Estia, Athina.
- Pikramenu-Varfi Dimitra (1986), *Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης: Η «Πνευματική Οδοιπορία» του και «Οι Μαυρόλυκοι» (1923-1948)* [Thanassis Petsalis-Diomidis: il suo «Percorso spirituale» e «I lupi neri»], Eteria Elinikù Logotechnikù ke Istorikù Archiu, Athina.
- Pratsikas Gheorghios (1938), *Roger Martin du Gard. Βραβείο Νόμπελ 1937* [Premio Noberl 1937], "Nea Estia" 23, 266, pp. 107-110.
- Ru, Yi-Ling (1992), *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York.
- Soethaert Bart (2018), *Η στροφή προς το παρελθόν. Ορίζοντες του ιστορικού μυθιστορήματος (1935-1950) στην Ελλάδα* [La svolta verso il passato. Orizzonti del romanzo storico], CEMOC / Edition Romiosini, Berlin.
- Stavropulu Eri (1992), *Τάσος Αθανασιάδης: Παρουσίαση-ανθολόγηση* [Tassos Athanassiadis: presentazione-antologia], in *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* [La narrativa nel periodo interbellico. Dalla Prima alla Seconda guerra mondiale (1914-1939)], vol. II, Sokolis, Athina, pp. 50-119.
- Thetokàs Ghiorgos (1936), *Αργώ* [Argò], Estia, Athina.
- Thetokàs Ghiorgos (1938), *Ο Ζυλ Ρομαίν στην Ελλάδα* [Gilles Romain in Grecia], "Neolinikà gràmata", 72, pp. 8-9.
- Thetokàs Ghiorgos (1939), *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαμονίου* [Diario di Argò e di Demonio], a cura di G.P. Savidis, Pikili Stoà/Lescho, Athina.
- Tisseron Serge (2014), *Οικογενειακά μυστικά* [Segreti di famiglia], trad. gr. M. Vassiliu, prologo K. Matsa, Agra, Athina.
- Vermont Lucien (1937), *Μια συνέντευξη με τον Ροζέ Μαρτέν ντυ Γκαρ* [Un'intervista con Roger Martin du Gard], "Neolinikà Gramata" 52, p. 2.
- Weigel Sigrid (2008), *Families, Phantoms, and the Discourse of "Generations" as a Politics of the Past: Problems of Provenance – Rejecting and Longing for Origins*, in Stefan Berger & al. (eds.), *Narrating the Nation: Representations in History, Media and Arts*, Berghahn Books, New York-Oxford, pp. 133-152.

23. La leggerezza και ο Ουμανισμός. Η περίπτωση του Γιώργου Ιωάννου

Fatima Eloeva

Καταστρέψτε το χειρόγραφο,
αλλά κρατήστε αυτό που γράψατε στο πλάι,
από την πλήξη, από την αδυναμία ή μάλλον από ένα όνειρο.
Όσιπ Μαντελστάμ

È un grande onore e piacere essere qui per molte ragioni. Prima di tutto, sono molto commossa perché è un'opportunità per esprimere la mia ammirazione per il talento e la dedizione della mia meravigliosa collega Paola Maria Minucci, che ha insegnato a Elitis a parlare italiano e ha regalato all'Italia questo meraviglioso poeta.

Non c'è dubbio che il dialogo letterario e creativo tra Grecia e Italia sia una pagina straordinaria della cultura mondiale. Il Rinascimento italiano nasce come una variazione del tema greco, un'interpretazione dell'antichità.

Inoltre si deve aggiungere che nel XVIII e nel XIX secolo, la cultura italiana offre una soluzione sorprendentemente efficace alla questione della lingua. A partire da Solomòs, e anche prima con Kornaros nel XVII secolo, un certo numero di scrittori e poeti greci scrivono in greco, ma allo stesso tempo pensano in italiano ed esistono all'interno della cultura italiana – non è un caso che tanti ricercatori a cui la moderna filologia greca deve delle scoperte davvero eccezionali si siano riuniti tra queste mura.

Il genio italiano e greco parlano lingue diverse, ma si sentono l'un l'altro perfettamente.

Mi sembra che possiamo parlare del fenomeno della diglossia greco-italiana, che ha portato a sorprendenti risultati letterari.

La presente relazione si pone come obiettivo quello di rivelare alcune caratteristiche dello stile narrativo dello scrittore Ghiorgos Ioanu (1927-1985). Partiamo dal presupposto che, nel caso di Ioanu, abbiamo a che fare con ciò che può essere definito come il fenomeno della 'prosa del poeta'. A prima vista è così ma in realtà la situazione è molto più complicata.

Ο σκοπός αυτής της ανακοίνωσης είναι να προσπαθήσουμε και πάλι να λύσουμε το αίνιγμα της ποιητικής του πεζού λόγου του Γιώργου Ιωάννου. Φαίνεται ως ένας Προυστ των Βαλκανίων. Η αρχική μου υπόθεση ήταν ότι πρόκειται για μια εκδοχή του πεζού λόγου ενός ποιητή. Θα αρχίσω από ένα παράδειγμα:

Τέλος πάντων, η βροχή σάς έπιασε έξω από μια ωραία κεραμιδιά εκκλησία, ίδια με κάστρο βυζαντινό. Μπήκατε μέσα, ενώ ξεσπούσαν οι βροντές, οι αστραπές και οι κρουνοί του ουρανού περιέλουαν το κέλυφός σας. «Η Αγία Αικατερίνη», είπε η γιαγιά σου και σταυροκοπήθηκε. Ανάψατε κερί και, μη έχοντας τι να κάνετε, περιεργαζόσασταν μια μια τις εικόνες. [...] Σε κάποια εικόνα υπήρχε ένα κεραμιδένιο κάστρο. Μια αρχοντική κόρη έστεκε στην πόρτα του κάστρου. Ένα παλικάρι πάνω σε άλογο κάρφωνε με το κοντάρι ένα μεγάλο καταπράσινο θεριό, κάτι που έμοιαζε με τεράστια σαύρα. Στα πλευρά του θηριού, κι απ' τις δύο μεριές, απλωνόταν κάτι σαν λειρί κατακόκκινο. Χάιδεψες τότε το λειρί, που είχες στην τσέπη, και είδες και τη χαίτη του αλόγου να είναι σαν λειρί, και το παλικάρι να έχει στο κεφάλι του ένα λειρί και η κόρη να φοράει ένα λειρί σαν στέμμα¹ (Ιωάννου: 1984, 112).

Αυτό το απόσπασμα από το διήγημα *Το λειρί του πετεινού*² από το βιβλίο *Η πρωτεύουσα των προσφύγων* σε πολλά σημεία συμπίπτει με ένα ποίημα από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* του Ελύτη (γράφτηκε την ίδια χρονιά, το 1984):

ΤΡΙΤΗ, 7

Βρήκα μια μικρή εκκλησία όλο τρεχούμενα νερά και την κρέμασα στον τοίχο. Τα μανουάλια της είναι πήλινα και μοιάζουν με τα δάχτυλά μου όταν γράφω. Από το πώς αστράφτουν τα τζάμια καταλαβαίνω αν πέρασε άγγελος. Και συχνά κάθομαι τ' απογέματα έξω στο πεζούλι και κρατιέμαι στις κακοκαιρίες όπως το γεράνι³. (Ελύτης: 1984, 19).

¹ «Χρησιμοποιείται 'το δεύτερο πρόσωπο' από τον αφηγητή για να απευθυνθεί στον εαυτό του· δηλαδή χρησιμοποιείται, θα έλεγε κανείς, αντί του πρώτου ενικού. [...] Ο αφηγητής στην περίπτωση του δεύτερου προσώπου είναι μείγμα αφηγητή-ακροατή» (Δρουκόπουλος: 1992, 146).

² Πλήρης ανάλυση του κειμένου στη διπλωματική εργασία της Ελισάβετ Βαργκάνοβα (Varganova: 2017).

³ Σημειωτέον ότι 7 Απριλίου είναι του Ευαγγελισμού.

Τα δύο κείμενα συνομιλούν επειδή ολοφάνερα ανήκουν στην ίδια παράδοση. Μα αναρωτιέται κανείς πού τελειώνει η ποίηση και πού αρχίζει η πεζογραφία.

Ομολογώ ότι ετοιμάζοντας το κείμενο κατάλαβα οριστικά ότι ο αρχικός τίτλος της ομιλίας μου είχε διατυπωθεί λάθος. Ο όρος 'ο πεζός λόγος του ποιητή' είναι υπερβολικά ευρύς και ρευστός. Και δεν εξηγεί απολύτως τίποτα. Είναι εμφανής η σχετικότητα του διαχωρισμού «ποίηση και πεζογραφία» (Spiliadis: 2003). Σχετίζεται σίγουρα με την προβληματική της κατηγοριοποίησης, και εδώ συμφωνώ με την άποψη που υποστηρίζει ότι στην εποχή μας γίνεται όλο και πιο δύσκολο να μιλήσουμε για την κατηγοριοποίηση κατά τον Αριστοτέλη, ενώ προτιμότερο γίνεται το μοντέλο της Eleanor Rosch (Lakoff: 1987, 12-58), η οποία επεξεργάζεται τη θεωρία των πρωτοτύπων. Δικαιολογούμε την ύπαρξη μιας κατηγορίας χωρίς να προσδιορίσουμε ένα σύνολο απαιτούμενων χαρακτηριστικών, αλλά φανταζόμαστε το πιο χαρακτηριστικό μέλος της κατηγορίας, το πρωτότυπο (Rosch: 1983). Τελικά, η κατηγοριοποίηση γίνεται μέσω σύγκρισης με το πρωτότυπο, και η διαδικασία αυτή είναι καθαρά ευρετική. Είναι εμφανές ότι η διαχωριστική γραμμή, τα σύνορα μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας, είναι ασαφή· πάντως δεν αμφιβάλουμε ποτέ αν πρόκειται για την ποίηση ή για την πεζογραφία.

Ο Γιώργος Ιωάννου, όπως πολλοί άλλοι συγγραφείς, ξεκίνησε από την ποίηση, αλλά ύστερα οριστικά πέρασε στην πεζογραφία. Τα ποιήματά του είναι αξιοσημείωτα, τα πεζογραφήματά του αξιοθαύμαστα.

Ο 'πεζός λόγος του ποιητή' είναι ένας όρος τον οποίο για πρώτη φορά προτείνει ο Ρομάν Γιάκομπσον (Jakobson: 1987) αναλύοντας τον πεζό λόγο του Boris Pasternak. Χρησιμοποίησε μια πετυχημένη μεταφορά, εύστοχα παρατηρώντας ότι ο πεζός λόγος των ποιητών θυμίζει το περπάτημα του κατοίκου των βουνών που περπατάει στην πεδιάδα. Ο ίδιος ο Σεφέρης το έχει εκφράσει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο, ώστε να μην επιδέχεται καμία παρανόηση: «η ποίηση είναι ένα είδος χορού, η πρόζα είναι και πρέπει να είναι ένα βάδισμα που μας οδηγεί κάπου» (Σεφέρης: 1999⁷, 245). Είναι άλλωστε γνωστές οι θέσεις του Σεφέρη για τη διαφορά ποίησης και πεζογραφίας. Είχε εκφράσει μεγάλη επιφυλακτικότητα ως προς την ποιητική πρόζα. Πάντως, είναι αμφίβολο αν κατάφερε να γράψει τον πεζό λόγο ως πεζογράφος, να αποφύγει τον χορό. Είναι ιδιαί-

τερα ενδιαφέρον να εξετάζει κανείς το πώς ένας ποιητής σχολιάζει τον πεζό λόγο των ποιητών ή πώς ο ίδιος ο ποιητής πράττει την αυτοανάλυση του δικού του πεζού λόγου. Δεν υπάρχει ποιητής που δεν έγραφε πεζογραφήματα (ο όρος του Ιωάννου): τουλάχιστον όλοι οι λαμπροί Ρώσοι ποιητές του Αργυρού αιώνα (τέλη 19^{ου}-αρχές 20^{ου}) δοκίμασαν και τον πεζό λόγο. Τα πρώτα κλασικά δείγματα τέλειας πεζογραφίας στη Ρωσία γράφτηκαν από τον Λέρμοντοβ και τον Πούσκιν, τους πιο μεγάλους ποιητές της Ρωσίας, και αυτό μάλλον δεν αποτελεί καθόλου εξαίρεση από τον κανόνα –η ποίηση συνήθως προηγείται της πεζογραφίας, της ανοίγει και της δείχνει τον δρόμο, μια προοπτική για ανάπτυξη. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι πολιτισμικά η ύπαρξη πεζογραφίας είναι ήδη δείγμα μιας *decadence* –«ανθοφορίας του πλούτου», δείγμα της ανθισμένης πολυπλοκότητας, όπως το διατύπωσε ο Ρώσος φιλόσοφος Κωνσταντίν Λεόντιεβ.

Από επικοινωνιακή άποψη μπορούμε να ορίσουμε τον ποιητικό λόγο ως εγώ-κείμενο και τον πεζό λόγο ως αυτό-κείμενο (αυτήν την ταξινόμηση τη χρωστάμε στη γερμανική λογοτεχνική παράδοση του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα: ποίηση-εγώ, δράμα-εσύ και επικός λόγος-αυτός). Σε κάποιες περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με μια ουδετεροποίηση, οπότε θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για επική ποίηση και λυρικό πεζό λόγο και σε κάποιες άλλες πιο ασυνήθιστες και απρόοπτες μορφές.

Ο Γιώργος Ιωάννου ανήκει σε προσφυγική οικογένεια. «Η προσφυγιά», γράφει στην *Παναγία τη Ρευματοκρατόρισσα*, «η δική μας δεν έληξε ούτε πρόκειται να λήξει» (Ιωάννου: 1984, 218). Το συναίσθημα του πρόσφυγα τον φέρνει πολύ κοντά στη σημερινή εποχή, όπου ο κόσμος του 21^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από κύματα προσφύγων που πάνε από δω κι από κει, ξεριζωμένοι από τις χώρες τους (Χουζούρη, 2017).

Ο Ιωάννου έγραφε ποίηση σε όλη τη ζωή του και έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο κοινό με ποιητικές συλλογές που εμπεριέχουν, σαν σπόροι, όλο το φάσμα του μελλοντικού του έργου –μέχρι και οι τίτλοι τους ενδεικτικά λειτουργούν ως αναφορά στους εξαφανισμένους πληθυσμούς της αγαπημένης του πόλης: τα *Ηλιοτρόπια* παραπέμπουν στο Ολοκαύτωμα (στα κίτρινα αστέρια που έπρεπε να φορούν οι Εβραίοι), ενώ στα *Χίλια δέντρα* –ελληνική ονομασία

του Σείχ Σου⁴– κάνει μια αναφορά στην εξαφανισμένη μουσουλμάνικη παράδοση.

Δεν έχει νόημα να υποστηρίξει κανείς ότι στην περίπτωση του Ιωάννου πρόκειται για τον πεζό λόγο ενός ποιητή, επειδή αυτό ειπώθηκε πολλές φορές. Αυτή η ποιητικότητα έχει λογικές συνέπειες –η ποίηση γεννάει ποίηση. Είναι σκέτη απόλαυση να διαβάσεις τα δοκίμια των συναδέλφων μου που είναι αφιερωμένα στο θέμα της ποιητικότητας του πεζού λόγου του Ιωάννου, και πιστεύω ότι η υψηλή ποιότητα αυτών των κειμένων έχει να κάνει με το αρχικό θέμα της ανακοίνωσης.

Επιτρέπω στον εαυτό μου να αναφέρει μερικά παραδείγματα. Πρέπει να πω ότι τα περισσότερα κείμενα είναι γραμμένα από κριτικούς που παράλληλα είναι και ποιητές.

Ο Μιχάλης Πιερός αφιερώνει στην αφηγηματική τέχνη του Ιωάννου ένα δοκίμιο με τίτλο *Δίπτυχο για τον Γιώργο Ιωάννου*, όπου επισημαίνει τη «διαυγή, στέρεα ελληνική, θαυμαστή οικονομία λόγου» του Ιωάννου και ενδεικτικά μιλάει για «συγγένειες και συνάφειες» του πεζού λόγου του συγγραφέα με την καβαφική ποίηση. Σαν παράδειγμα φέρνει τον παραλληλισμό του διηγήματος *Κεφάλια* με το ποίημα του Καβάφη *Ο Θεόδοτος* και του *Μύρη* με τον *Επιτάφιο Θρήνο* (Πιερός: 2006, 47).

Ο Νάσος Βαγενάς σημειώνει «την ποιητικότητα εσωτερικής καύσεως, που δεν χρειάζεται λυρικές λέξεις για να αρθρωθεί και που παράγει τη θερμότητα, μία δροσερή θερμότητα [...]» (Βαγενάς: 2006, 9-12). Ενδεικτικό ότι εδώ ο Νάσος Βαγενάς –ποιητής στην άλλη του ιδιότητα– μιλάει για τη «δροσερή θερμότητα». Αυτή η έκφραση περιέχει ένα οξύμωρο, ενώ το επίθετο «δροσερός», σε ασυνήθιστο συνδυασμό, σχετίζεται άμεσα με τον Σολωμό και με το «δροσάτο φως» του.

Η Anna Zimbone, αναλύοντας παράλληλα τα ποιητικά κείμενα του Ιωάννου με τα πεζογραφήματά του (*Κρεβάτι, Ξεκλήρισμα των Εβραίων, Εν ταις ημέραις εκείναις*), παρατηρεί ότι «η σκυθρωπή ατμόσφαιρα αβεβαιότητας απορρέει από τον σύντομο πλάγιο λόγο “φεύγανε, λέει, ταξίδι με το τρένο”» (Zimbone: 2008, 63). Ο Ιωάννου βρίσκει έναν συγκρατημένο, περίπου στεγνό, τρόπο, να περιγρά-

⁴ Σείχ Σου –η τουρκικής προέλευσης ονομασία περιστασιακού δάσους. Η ονομασία Σείχ Σου μεταφράζεται σε «Νερό του Σείχη» και προήλθε από τη βρύση που υπήρχε σε μουσουλμανικό νεκρικό μνημείο (Τουρμπέ), το ερείπιο του οποίου υπάρχει ακόμα στην τοποθεσία Χίλια δέντρα (όπως ήταν και η πρώτη ονομασία του αρχικού πυρήνα του δάσους, από την εποχή της Τουρκοκρατίας).

ψει «τα μελλοντικά θύματα που τα τυλίγει ήδη το φωτοστέφανο της μαρτυρίας» (Zimbone: 2008, 64).

Στο γνωστό του κείμενο *Κρεβάτι* ο ίδιος περιγράφει τον φίλο της παιδικής του ηλικίας, τον Ίζο Κοέν, γιο της γειτονικής εβραϊκής οικογένειας που χάθηκε σε στρατόπεδο των Ναζί: «Ο Ίζος μαζί με τους δικούς του που σπάραζαν έφυγε ένα φριχτό πρωί ντυμένος και σοβαρός σα γαμπρός. Στο στήθος του σχεδόν καμάρωνε το κίτρινο άστρο [...]» (Ιωάννου: 1988², 46). «Τους παίρνουν τους Εβραίους. Ένας ένας κατεβαίνουν οι Εβραίοι τη στριφογυριστή σκάλα» (Ιωάννου: 1984, 145).

Η Zimbone πραγματοποιεί μια απρόοπτη και καταπληκτικά εύστοχη σύγκριση με τον Δάντη, ο οποίος γράφει για τις ψυχές των κολασμένων που συνωστίζονται στις βάρκες. Η Zimbone αναφέρει μια στροφή του Δάντη, που φαίνεται ότι έχει τον ίδιο ρυθμό και τον ίδιο επιτονισμό με το κείμενο του Ιωάννου «*così sen vanno su per l'onda bruna*» («ούτως απομακρύνονται αι σκιάι επί μελανών κυμάτων») (Zimbone: 2008, 61-63). Σημειωτέον ότι εδώ η μετάφραση του στίχου του Δάντη στην καθαρεύουσα βρίσκεται σε μια φανερή αντίθεση με τη συγκλονιστική λιτότητα των στροφών του Δάντη και του Ιωάννου.

Ίδου ένα σεμνό πεζογράφημα όπου συνομιλεί με τους Καβάφη, Δάντη, Σολωμό –εδώ υπάρχει μια λανθάνουσα αλλά φανερή λογική και μάλλον ένας τρόπος να απαντήσουμε στην αρχική μας ερώτηση.

Έχω την εντύπωση ότι το μυστήριο του Ιωάννου συνίσταται στο ότι τολμάει να μιλήσει για τα πιο πονεμένα, τα επικίνδυνα, για τα κυριολεκτικά ανείπωτα, κρατώντας αποστάσεις, χρησιμοποιώντας έναν πλάγιο τρόπο, μια λοξή ματιά –μια προσέγγιση, την οποία ο Ίταλο Καλβίνο ονομάζει 'legerezza'.

Στα γνωστά *Lezioni Americane*, που είχε ετοιμάσει για τις Poetry Lectures στο Harvard University, και που στάθηκαν ένα είδος πολιτισμικής παρακαταθήκης του Καλβίνο και κυκλοφόρησαν μεταθανάτια, ο διάσημος Ιταλός συγγραφέας μιλάει για τις αξίες που θα παραμείνουν σημαντικές στην επόμενη χιλιετηρίδα. Η πρώτη του διάλεξη λέγεται *Leggerezza*. Ο Ίταλο Καλβίνο σημειώνει ότι ανάμεσα στην 'ελαφρότητα' ('leggerezza') και στη 'βαρύτητα' ('peso') προτιμά την 'ελαφρότητα'. Θυμίζει τον μύθο του Περσέα και τον χρησιμοποιεί σαν μια καταπληκτική μεταφορά –ο Περσέας θα καταφέρει να νικήσει τη Μέδουσα Γοργόνα, αν δεν κοιτάξει στο πρό-

σωπό της (αλλιώς θα γίνει πέτρα), πρέπει να δει την αντανάκλασή της στην ασπίδα του και έτσι να την πολεμήσει.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι ο Καλβίνο αρχίζει τον κύκλο των διαλέξεων από τη 'leggerezza'. Τη θεωρεί το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας. Ο Ιωάννου σίγουρα κατέχει αυτήν την αξία και γνωρίζει κατά βάθος το μυστήριό της. Φαίνεται ότι ακριβώς σε αυτή τη μυστική γνώση της έννοιας της 'ελαφρότητας' βρίσκεται το αίνιγμα του Ιωάννου.

Με ποιον τρόπο γίνεται η αφήγηση για μια συγκλονιστική τραγωδία, αν θέλει κανείς να αποφύγει ταυτόχρονα την τρομερή ματιά της Μέδουσας και να μην μετατραπεί σε πέτρα; (σε τελευταία ανάλυση η ακραία σκληρότητα δημιουργεί μόνο σκληρότητα, ο τρόμος γεννάει τον τρόπο). Η διέξοδος από τον φαύλο κύκλο που μας παρέχει η τέχνη είναι η προτίμηση της χαμηλής φωνής και η εξέταση της απεικόνισης του τέρατος μόνο στον καθρέφτη της ασπίδας –αυτός είναι ακριβώς ο δρόμος που επιλέγει ο Ιωάννου. Και αναμφίβολα κερδίζει. Αφηγείται για το Ολοκαύτωμα περιγράφοντας τα τραγικά γεγονότα μέσα από τα μάτια ενός παιδιού που σαν να μην καταλαβαίνει τι συμβαίνει, εκ πρώτης όψεως μοιάζει να είναι περίπου αδιάφορο –και αυτή είναι μια τέλεια αφηγηματική λύση. Με κάπως παρόμοιο τρόπο η αρχαία ελληνική τραγωδία απέφευγε να αναπαριστά άμεσα τον φόνο στους θεατές του αρχαίου θεάτρου. Πάντα μάθαιναν για τα τραγικά γεγονότα μέσω αφήγησης του χορού. «Ο Ίζος, μαζί με τους δικούς του που σπάραζαν, έφυγε ένα φριχτό πρωί ντυμένος και σοβαρός σα γαμπρός. Στο στήθος του σχεδόν καμάρωνε το κίτρινο άστρο» (Ιωάννου: 1988², 46). Με το κίτρινο αστέρι στο στήθος, σαν με ένα λουλούδι στην κουμπότρυπα, θα μείνει για πάντα μπροστά στα μάτια μας. Και η νύφη του είναι ο Θάνατος⁵.

Περιγράφοντας την τραγική ιστορία της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης μέσα από τις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας και της μνήμης, ο αφηγητής ταυτίζει τον εαυτό του με το πεθάνο παιδί· μερικές φορές, όταν οι γονείς άφηναν τον μικρό τους γιο στο διαμέρισμα των Εβραίων γειτόνων, τα παιδιά κοιμόντουσαν στο ίδιο κρεβάτι. Μετά την απέλαση των Εβραίων, ο αφηγη-

⁵ Μια βαθιά ανάλυση του εβραϊκού θέματος στο έργο του Ιωάννου έκανε ο Peter Mackridge (2008: 11-20). Παραπέμπω σε αυτό το άρθρο και αναγκαστικά παραλείπω σημαντικά στοιχεία που αφορούν στα ιστορικά συμφραζόμενα και σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες.

τής παρακαλεί τους γονείς του να πάρουν στο σπίτι τους, από το ρημαγμένο σπίτι των γειτόνων, αυτό το κρεβάτι. Έτσι, μέσα από τις μνήμες που συνδέονται με την τραγική ιστορία της γειτονικής εβραϊκής οικογένειας, ο αφηγητής καταφέρνει να δημιουργήσει μια άλλη ταυτότητα –ταυτίζει τον εαυτό του με τον πεθαμένο Ίζο Κοέν. Πρόκειται για μια ιστορία φιλίας και αγάπης, η οποία έχει το θάρρος να αρνηθεί και να διαψεύσει τον θάνατο. Ο αφηγητής συνεχίζει τη ζωή του Ίζο, παίρνει στην κυριολεξία τη θέση του, για να αποκτήσει ταυτότητα, γίνεται Εβραίος. Η αφήγηση διαψεύδει τον θάνατο. Εδώ συνίσταται, όπως παρατήρησε ο Ρολάν Μπαρτ σχετικά με την ιστορία της Σαχραζάντ, ο βασικός ρόλος και η λειτουργία της αφήγησης.

Φαίνεται ότι το διήγημα *Κρεβάτι*, όπως και τα άλλα πεζογραφήματα του Ιωάννου, θα μπορούσαν να ερμηνευτούν στα πλαίσια της θεωρίας του Φουκώ (Foucault: 1975). Τα αντικείμενα στα πεζογραφήματα του Ιωάννου έχουν την τάση να αφηγούνται τις δικές τους ιστορίες, πολύ συχνά εν μέρει *les choses* παίρνουν τη θέση του αφηγητή (αντικαθιστούν *les mots*). Ο Ιωάννου βρήκε έναν ιδιάζοντα επιτονισμό για το πεζογράφημά του. Ο αφηγητής είναι ένα μικρό παιδί –και η αφήγηση παίρνει έναν παράξενο ουδέτερο χαρακτήρα– το αγόρι, που αφηγείται την ιστορία, την αντιμετωπίζει σαν παιδί –δεν καταλαβαίνει μέχρι τέλους τι συμβαίνει. Και αυτό δίνει στην ιστορία μια συγκλονιστική δύναμη. Ιδού η λειτουργία της αξίας της *leggerezza*. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ιωάννου ήταν ένας από τους λίγους Έλληνες συγγραφείς που άγγιξαν το θέμα του Ολοκαυτώματος.

Άλλο ένα παράδειγμα της *leggerezza* είναι ακόμη ένα αριστούργημα του Ιωάννου, το διήγημα *Στου Κεμάλ το σπίτι* –ολόκληρο το κείμενο πραγματεύεται το θέμα του νερού και της κρυφής ομορφιάς (τα ίχνη της μυστηριώδους κουρασμένης ομορφιάς της μαυροφορεμένης ηλικιωμένης Τουρκάλας αρχόντισσας και του βυζαντινού ψηφιδωτού που κρύβεται κάπου στα θεμέλια του σπιτιού)– σαν ένας απόηχος μιας θεϊκής μελωδίας.

Αυτό το μοτίβο είναι συνυφασμένο με μια ανθρωπολογική ανάλυση που πραγματεύεται όχι άμεσα αλλά έμμεσα ο αφηγητής του Ιωάννου, που ταυτίζεται με τον συγγραφέα στα παιδικά του χρόνια –επομένως είναι ένας άλλος Ιωάννου– και όπως φαίνεται δεν καταλαβαίνει τι ακριβώς μαρτυρεί μια λοξή και κάπως απρόσωπη

ματιά του. Και πάλι για να βρει τον εαυτό του, ο αφηγητής με έναν παράδοξο τρόπο ταυτίζεται με τον Άλλο Εαυτό.

Υπάρχουν πολλές συμπτώσεις στο έργο και την προσωπικότητα δύο συγγραφέων οι οποίοι με την πρώτη ματιά δεν μοιάζουν καθόλου. Και οι δύο έχουνε πάθος για τη γλώσσα σε όλο το διαχρονικό και διαλεκτικό φάσμα, και οι δύο προετοιμάζουν πλήρεις εκδόσεις λαϊκών παραμυθιών. *Ιωάννου και Καλβίνο παράλληλοι*: θα μπορούσε να γίνει μια συναρπαστική έρευνα με ένα τέτοιο θέμα.

Είναι ενδιαφέρον να συγκρίνει κανείς δύο αποσπάσματα κειμένων, όπου οι δύο συγγραφείς αυτοσχολιάζονται. Μοιάζει σαν να γράφτηκαν από το ίδιο χέρι, με την ίδια μελωδία, τον ίδιο επιτονισμό, πως είναι η συνέχεια του ίδιου λόγου –απλώς σε δύο διαφορετικές γλώσσες.

Σύντομα συνειδητοποίησα ότι μεταξύ των γεγονότων της ζωής που έπρεπε να ήταν η πρώτη μου ύλη και η γρήγορη και έντονη ευκινησία που ήθελα να ζωγραφίσει το γράψιμό μου, υπήρχε ένα κενό που μου κοστίζει όλο και περισσότερη προσπάθεια για να το ξεπεράσω. Ίσως μόλις ανακάλυψα τη βαρύτητα, την αδράνεια, την αδιαφάνεια του κόσμου: ποιότητες που αμέσως συνδέονται με το γράψιμο, αν δεν βρούμε έναν τρόπο να τους ξεφύγουμε. [...] Κάποιες φορές φάνηκε ότι ο κόσμος έγινε όλο το πέτρωμα. Ήταν σαν να μην μπορούσε κανείς να ξεφύγει από το βλέμμα της Μέδουσας⁶.

Παραθέτω ένα απόσπασμα από τον Ιωάννου:

Από πολύ νεαρόν τα ρέοντα από επεισόδιο σε επεισόδιο συμβατικά πεζογραφήματα σου προκαλούσαν βαριά ανία. Τα θεωρείς ως το πιο ανάξιο γράψιμο που υπάρχει, χαρακτηριστικό των συγγραφέων που βρίσκονται από το μέτριο και κάτω. Ένα πράγμα μόνο μπορεί να τα σώσει στα μάτια σου· αν έχουν προσωπικό ύφος. [...] Ήθελες να βρεις μια πολύπτυχη φόρμα, που να καλύπτει ταυτόχρονα και τη φαντασία σου και τις μνήμες σου και την επιστημοσύνη σου και

⁶ «Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare. Forse stavo scoprendo solo allora la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo: qualità che s'attaccano subito alla scrittura, se non si trova il modo di sfuggirle. In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa» (Calvino: 1988, 5).

την παρατηρητικότητα σου και τους συνειρμούς σου και την ποιητική σου και τη διάθεσή σου για εξομολόγηση και συντριβή ενώπιον των άλλων, αλλά και αυτούς τους άλλους ως σκηνικό, ως περιβάλλον, ως πρόσωπα, ως ομορφιές. Ήθελες φόρμα που να διευκολύνει τη σύζευξη των πάντων (Ιωάννου: 1984, 224).

Ο Ιωάννου είναι μάλλον ο πιο εξεζητημένος και παράλληλα ο πιο λαϊκός Έλληνας πεζογράφος, –το έργο του έχει μια ακαταμάχητη γοητεία, αυτόν τον χαμηλόφωνο, αυτοσαρκάζοντα επιτονισμό, τη διαυγή γλώσσα. Δεν ήταν πάντα έτσι –αρκεί να διαβάσουμε ένα απόσπασμα από το νεανικό του ημερολόγιο, όταν ήταν 16 χρονών: «[...] Το πικρό ποτήρι των θλίψεων ξεχείλισε πλέον. Δεν μπορώ να υποφέρω τον βαρύτεστον αυτόν ζυγόν» (Ημερολόγιο, 13 Φεβρουαρίου 1944)⁷. Εδώ ο Ιωάννου ακούγεται σαν τον βιβλικό προφήτη, που μάλλον πάντα υπήρξε, μέχρι να βρει το μυστήριο της *leggerezza*.

Βιβλιογραφία

- Βαγενάς Νάσος (2006), *Με τον ρυθμό της ψυχής. Αφιέρωμα στον Γιώργο Ιωάννου*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Γιάννης Κοντός, Νινέττα Μακρυνικόλα, Αθήνα, Κέδρος.
- Βαγενάς Νάσος (2013), *Μετά 20 έτη*, στο Δ. Κόκορης (επιμ.), *Για τον Ιωάννου. Κριτικά κείμενα*, Αιγαίον, Λευκωσία, σσ. 434-437.
- Δρουκόπουλος Άρης, (1992), *Γιώργος Ιωάννου. Ένας οδηγός για την ανάγνωση του έργου του*, Ειρμός, Αθήνα.
- Ελύτης Οδυσσέας (1984), *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, Ύψιλον, Αθήνα.
- Ιωάννου Γιώργος (1954), *Ηλιοτρόπια*, Θεσσαλονίκη.
- Ιωάννου Γιώργος (1963), *Τα Χίλια δέντρα. Ποιήματα*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη.
- Ιωάννου Γιώργος (1974), *Η μόνη κληρονομιά. Διηγήματα*, Κέδρος, Αθήνα.
- Ιωάννου Γιώργος (1984), *Η πρωτεύουσα των προσφύγων. Πεζογραφήματα*, Κέδρος, Αθήνα.
- Ιωάννου Γιώργος (1985), *Ο της φύσεως έρωσ. Δοκίμια*, Κέδρος, Αθήνα.
- Ιωάννου Γιώργος (1988²), *Η σαρκοφάγος. Πεζογραφήματα*, Κέδρος, Αθήνα [1971].
- Μηλιώνης Χριστόφορος (2013), *Ο φιλόλογος Γιώργος Ιωάννου*, στο Δημήτρης Κόκορης (επιμ.), *Για τον Ιωάννου. Κριτικά κείμενα*, Αιγαίον, Λευκωσία, σσ. 301-309.

⁷ Ματθ. 27, 46 «περι δὲ τὴν ἐνάτην ὥραν ἀνεβόησεν ὁ Ἰησοῦς φωνὴ μεγάλη λέγων· ἤλι ἤλι, λιμὰ σαβαχθανί· τοῦτ' ἔστι, Θεέ μου Θεέ μου, ἵνατί με ἐγκατέλιπες;».

- Πιερχής Μιχάλης (2006), *Δίπτυχο για τον Ιωάννου*, στο Βαγενάς Νάσος, *Με τον ρυθμό της ψυχής. Αφιέρωμα στον Γιώργο Ιωάννου*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Γιάννης Κοντός, Νινέττα Μακρουνικόλα, Αθήνα, Κέδρος, σσ. 47-55.
- Σεφέρης Γιώργος (1999), *Δοκιμές*, τόμ. Α': (1936-1947), Ίκαρος, Αθήνα [1974].
- Χουζούρη Ελένα (2017), *Γιώργος Ιωάννου: 30 χρόνια μετά*, <https://www.oanagnostis.gr/ioannou-30-chronia-meta> (Ημερομηνία προσπέλασης: 10/10/2018).
- Calvino Italo (1988), *Lezioni americane. Sei proposti per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Foucault Michel (1975), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Editions Gallimard, Paris.
- Jakobson Roman (1987), *Zametki o proze Pasternaka* στο Roman Jakobson, *Raboty po poetike*, Progress, Moscow, σσ. 324-338.
- Lakoff George (1987), *Women, fire, and dangerous Things. What categories reveal about our mind*, University of Chicago, Chicago.
- Mackridge Peter (2008) στο Anna Zimbone (επιμ.), *Il verismo fra Sicilia e Grecia: Atti dell'Incontro Internazionale* (Catania 16 dicembre - Mineo 17 dicembre 2005), Università degli Studi di Catania, Catania, σσ. 11-20.
- Rosch Eleanor (1983), *Prototype classification and logical classification: The two systems*, στο Scholnick, E. (ed.), *New Trends in Cognitive Representation: Challenges to Piaget's Theory*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, New York, σσ. 73-86.
- Spiliadis Thanasis (2003), *Η ποιητικότητα του πεζού λόγου: η περίπτωση του Γ. Ιωάννου και του Μ. Χάκκα*, στο E. Close, M. Tsianikas and G. Frazis (eds.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Fourth Biennial Conference of Greek Studies (Flinders University, September 2001)*, The Flinders University of South Australia, Department of Languages-Modern Greek, Melbourne, σσ. 415-430.
- Tsivian Tatiana (2008), *Jazyk: tema I variaciji. Izbrannoje. Kniga 1* Balkanistika. M.: Nauka, Цивьян, Т.В. Язык: тема и вариации. Избранное. Книга I. Балканистика. М.: Наука.
- Varganova Elizaveta (2017), *Osobnosti poetiki Ioannou*, VKR, SPbGU, St. Petersburg.
- Zimbone Anna (1994), *Ghiorgos Ioannou. Saggio critico*, Quaderni del SicGymn, xxi, Università di Catania, Catania.
- Zimbone Anna (2008), *Ρεαλιστική παράσταση και ποιητική ενόραση στην πεζογραφία του Γιώργου Ιωάννου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα.

24. Elogio della *Polikatikìa*

Maurizio De Rosa

Nel corso di questa relazione utilizzerò il termine *polikatikìa* per definire quello che in italiano si chiama, a seconda delle circostanze, ‘caseggiato’, ‘casamento’, ‘condominio’, ‘palazzo di appartamenti’, o anche semplicemente ‘palazzo’ o ‘casa’, oltre che, in senso peggiorativo, ‘palazzone’ e ‘caserme’. Tale superfetazione linguistica per un manufatto edilizio, la *polikatikìa* appunto, molto noto e molto popolare anche in Italia, dimostra il diverso atteggiamento, in Italia e in Grecia, maturato nei confronti del manufatto stesso. Infatti, pur trattandosi della stessa cosa, il termine *polikatikìa* rinvia a una serie di connotazioni affettive ed emotive che perlopiù mancano nei corrispettivi termini italiani, oscillanti tra la neutralità del tecnicismo e il puro e semplice disprezzo, e che tuttavia risultano decisive per esaminare il ruolo della *polikatikìa* nella letteratura greca contemporanea. Un caso analogo si registra nel caso del termine *ghitonìa*, che nella sua accezione greca soltanto in parte corrisponde al termine italiano ‘quartiere’ o ‘vicinato’.

In questa sede, ovviamente, non intendo occuparmi della *polikatikìa* dal punto di vista architettonico, urbanistico o ingegneristico. Il mio intento è, senza alcuna pretesa di completezza, passare in rassegna alcune opere letterarie in prosa al fine di porre l’attenzione sul ruolo assunto in esse dalla *polikatikìa* e sulle modalità di utilizzo di tale manufatto architettonico nell’ambito della strategia narrativa dei diversi autori. Tale disamina si propone altresì come saggio esplorativo rispetto alla possibilità di studiare i luoghi in cui si svolge la letteratura greca contemporanea, e la *polikatikìa* è senza dubbio uno di questi.

Data di nascita ufficiale della *polikatikìa*, in Grecia, è la legge 3741 del 1929 *περί οριζόντιας ιδιοκτησίας* [sulla proprietà orizzontale], varata, evidentemente, nel tentativo di rispondere ai crescenti bisogni

abitativi del Paese, acuitizzatisi dopo la fine del decennio delle guerre (1912-1922), seguito dallo scambio di popolazioni con la Turchia e il conseguente arrivo nel Paese, che allora contava pressappoco 5 milioni e mezzo di abitanti, di circa un milione e mezzo di profughi, spesso facoltosi esponenti dell'alta borghesia trasformati dal giorno alla notte in miserabili senzatetto. Da allora la *polikatikìa* ha conosciuto, in Grecia, uno straordinario successo, fino a diventare, oggi, manufatto edilizio di culto, soprattutto nei due grandi centri metropolitani, Atene e Salonicco, dopo essere stata per alcuni anni messa sul banco degli imputati con l'accusa di aver alienato l'ancestrale tradizione architettonica nazionale. Peraltro già nel 1929, nel suo saggio *Spirito libero*, Orestis Dighenis, al secolo Ghiorgos Theotokàs, aveva espresso la sua ammirazione per la cosmogonia che vedeva realizzarsi in Atene:

Gli scolasti dello sviluppo di Atene ne piangono la sorte o si stracciano le vesti struggendosi di nostalgia per la piccola, placida capitale del buon tempo andato. La fondazione dei nuovi quartieri e l'abbattimento di quelli vecchi, la costruzione delle strade e dei tunnel, gli squallidi quartieri dei profughi, gli aeroplani, il traffico automobilistico, la folla di persone in perenne movimento e, insomma, tutto questo indemoniato fervore è qualcosa che i loro deboli nervi non riescono a sopportare. I primi, incerti ma determinati passi della futura capitale del Mediterraneo orientale li stordiscono (Theotokàs: 2018, 49).

Altrettanto entusiasmo viene manifestato da Ilias Iliù nel 1937: «Mi piace la moderna *polikatikìa*», afferma l'autore. «Mi piacciono gli edifici a forma di scatola. Gli edifici a forma di scatola sono i Partenoni e le *cathédrales* del xx secolo»¹. L'entusiasmo per la *polikatikìa* e gli appartamenti moderni, in quanto status symbol di una nuova borghesia corroborata dall'arrivo massiccio in Grecia di molti facoltosi *omoghenis*, appartenenti a diaspore ormai cancellate, si riflette nella corrente del modernismo edilizio greco, e, in ambito cinematografico, è un motivo frequente nelle commedie degli anni cinquanta e sessanta, il cui scenario è spesso costituito da appartamenti di recente costruzione, immancabilmente arredati con mobilia dall'austero e funzionale design scandinavo. Del tutto di sfuggita vorrei ricordare la scena finale della celeberrima pellicola, e, a mio avviso, vero capolavoro di ritmo narra-

¹ «Είμαι με το μέρος της μοντέρνας πολυκατοικίας [...]. Είμαι με τα κουτιά. Τα κουτιά είναι οι Παρθενώνες κι οι cathédrales του 20ού αιώνα» (Iliù: 2005, 4). Se non diversamente segnalato, le traduzioni in questo testo sono del suo autore.

tivo, *H δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* [La donna sia sottomessa all'uomo] diretta da Ghiorgos Tzavelas, in cui la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra, a livello sia collettivo sia individuale, sono rappresentati dall'abbattimento della vecchia casa, ormai abbandonata, dei due protagonisti, per lasciar posto, appunto, a una nuova *polikatikìa*. All'ombra dell'abbattimento prossimo venturo di un vecchio complesso di case, al Pireo, si svolge la trama del romanzo di Kostas Chatziarghiris *H παληά αυλή* [Il vecchio cortile], del 1948, in cui troviamo la seguente affermazione messa in bocca al protagonista e narratore in prima persona della storia:

Per far prima, il Comune del Pireo non le demoli a colpi di piccone, le fece saltare in aria con la dinamite. Al loro posto si possono adesso ammirare dei begli edifici che costeggiano strade asfaltate altrettanto belle. Oggi percorrendo le vie di questo rione così ben tenuto riesce difficile immaginare in che stato versasse fino a poco tempo fa. Io però, che qui ci ho vissuto, quando osservo questi palazzi di recente costruzione non posso fare a meno di tornare con il ricordo a cinque anni fa².

Una decina d'anni dopo, tra il 1957 e il 1959, nella novella *La foglia* di Vassilis Vassilikòs, la *polikatikìa*, come afferma Dimitris Tziovas, «diventa metafora di un'intera società che viene minata dall'interno»³. Ma oltre che metafora della società, la *polikatikìa*, la cui solidità viene compromessa dallo sviluppo incontrollato di una pianta conservata nell'appartamento di Lázaros, il giovane protagonista della novella, si configura anche come un piccolo mondo conchiuso, la cui creazione viene rievocata, nell'incipit, con toni che riecheggiano le Sacre Scritture: «In principio era il nulla. Uggia, nebbia, pioggia, neve e grandine. Uno spazio vuoto e le tenebre sull'abisso» mentre il ruolo del Creatore è qui assunto da un ingegnere: «E disse il Signore: fate prima venire la scavatrice» (Vassilikòs: 1988, 13). Ambientazione della novella è, come lasciano intendere i numerosi riferimenti toponomastici, Salonico, città di confine, allora più di quanto lo sia oggi visto che a pochi chilome-

² «Ο Δήμος Πειραιώς δεν τα γκρέμισε με κασμάδες, τα ανατίναξε με δυναμίτη χάριν του ταχύτερου. Στη θέση τους απλώνονται τώρα ωραίοι ασφαλτοστρωμένοι δρόμοι με επίσης ωραία κτίρια από τις δυο μεριές. Περιπατώντας σήμερα στο συγκρισμένο αυτό καρτιέ, είναι αδύνατο να φαντασθεί κανείς τι ήτανε πρώτα το μέρος τούτο. Εγώ όμως που έζησα πριν εδώ, κοιτάζω τα νεόδημητα κτίρια και χωρίς να θέλω, η σκέψη μου γυρίζει πέντε χρόνια πίσω» (Chatziarghiris: 1997, 9).

³ «Η πολυκατοικία λειτουργεί ως μεταφορά ολόκληρης της κοινωνίας που υπονομεύεται εκ των έδων» (Tziovas: 2017, 447).

tri di distanza la frontiera greca costituiva anche la frontiera tra mondo occidentale e mondo sottoposto in vario modo alla sfera d'influenza sovietica. La costruzione della *polikatikìa* e la posizione liminare della città fanno da contraltare al giovane protagonista, Làzaros, sospeso tra la fanciullezza e l'età adulta, e legato alla sua pianta, ossia 'φύλλο', in greco omofono di 'φύλο', che vuol dire 'genere' o 'sesso'. Il gioco di parole, peraltro, è svelato nel testo stesso, così come l'ambiguità sessuale della pianta del titolo: «Saranno i prossimi giorni, le prossime settimane a dirmi di che sesso è davvero la mia foglia»⁴ (Vasilikòs: 1988, 52), ove il genitivo è altresì omofono di 'του φίλου' nel senso di 'amico'. Liminalare è la stessa *polikatikìa*-universo, costruita, secondo quanto è lo stesso Làzaros ad affermare:

al confine tra due mondi [...] nel mondo al quale appartengo ci sono agi ma nessuna gioia. Nel mondo di fronte, invece, nonostante la miseria, lo squallore, l'indigenza, c'è anche una certa voglia di vivere che si spande durante la notte [...] la frontiera è costituita dai binari del tram. I chioschi ne sono i posti di guardia. Ecco perché ti dico che è difficile vivere al confine (Vasilikòs: 1988, 19-20).

Dunque, la *polikatikìa* in cui vive Làzaros è correlativo oggettivo della condizione del protagonista, giovane ma privo di gioia, e minato alla base dal 'φύλλο/φύλο', la 'pianta/sesso', che si insinua ambiguamente negli interstizi dell'edificio così come nel processo di maturazione di Làzaros minandone le basi.

Grosso modo allo stesso periodo, ossia al 1959, risale la stesura del romanzo *To 10* [Il 10] di M. Karagatsis, rimasto incompiuto a causa della sopraggiunta morte dell'autore e pubblicato postumo. Al centro della storia è appunto una *polikatikìa*, o, meglio, una ex fabbrica ubicata nell'immaginaria via Parassanghi, al Pireo. La ex fabbrica riattata a *polikatikìa* (in una maniera che sembra anticipare il riutilizzo odierno, per scopi sia abitativi sia ricreativi, degli ex edifici industriali), viene da tutti chiamata semplicemente «το δέκα» [il dieci], in quanto si trova al civico 10 della strada. Ma ovviamente il simbolismo del numero dieci rinvia anche alla totalità, perché se la *polikatikìa* della *Foglia* di Vasilikòs simboleggia l'universo solipsistico del giovane Làzaros, in Karagatsis il 10 è un mondo in miniatura, vero protagonista del romanzo,

⁴ «οι μέρες, οι βδομάδες που θα' ρθουν, θα μου πουν για το πραγματικό φύλο του φύλλου μου».

che accoglie in sé uomini e donne, splendori e miserie, vizi e virtù, viltà e coraggio, in un labirinto di alloggi, cortili, scale e passaggi che mettono a dura prova la geometria euclidea in una maniera che ricorda le costruzioni impossibili di Escher. Come peraltro in tutta l'opera di Karagatsis, centrale anche nel 10, inteso sia come romanzo sia come *polikatikia*, è l'istinto erotico che qui si carica di una ulteriore prospettiva. Uno dei personaggi del romanzo, Stefanis Dukas, marinaio che ha appena preso in affitto un alloggio al 10 dopo aver scoperto, di ritorno da una lunga assenza di lavoro, il tradimento della moglie, fa esperienza ben presto dell'atmosfera erotica che domina nel caseggiato, da lui stesso ironicamente definito «palazzo qui-si-fotte»⁵. In altre parole, il 10 è, tra le altre cose, anche una sorta di Eden del piacere carnale, separato dal resto del mondo, analogamente a quanto avviene con il *Μέγας Ανατολικός* [Grande Orientale] nell'omonimo romanzo-fiume di Andreas Embirikos, scritto a partire dal 1945 e pubblicato soltanto una ventina d'anni dopo la morte dell'autore, nei primi anni novanta.

La *polikatikia* come manufatto moderno che si incontra/scontra con la memoria storica emerge nel racconto *Στου Κεμάλ το σπίτι* [Nella casa di Kemal], compreso nella raccolta *Η μόνη κληρονομιά* [Il solo retaggio] di Ghiorgos Ioanu. Sebbene pubblicata nel 1974, le storie della raccolta si riferiscono al periodo tra l'arrivo in Grecia dei profughi dell'Asia Minore e l'immediato secondo dopoguerra. In particolare, *Στου Κεμάλ το σπίτι* è costruito su una serie di antinomie (prima e dopo, nuovo e antico, sopra e sotto, greco e turco, e altre) che al termine del racconto si condensano nella costruzione di una nuova *polikatikia*, o meglio di due. La prima, definita «una delle più orribili»⁶, viene costruita al posto di una vecchia casa turca, andata semidistrutta a causa di una bomba italiana e già residenza della famiglia del protagonista, che sorge poco lontano dalla casa natale di Kemal Atatürk, a Salonico. La seconda *polikatikia*, destinata a rimpiazzare la prima, è ancora in fase di progettazione ma il narratore in prima persona è sicuro che si tratterà di un «ennesimo aborto»⁷. È sempre il narratore/protagonista, infine, a raccontare che, nel corso della costruzione della prima *polikatikia*, gli operai avevano scoperto uno splendido mosaico:

⁵ «πολυκατοικία γαμούμεθα» (Karagatsis: 2011, 282).

⁶ «από τις πιο φρικαλέες» (Ioanu: 1974, 56).

⁷ «νέου εξαμβλώματος» (Ioanu: 1974, 56).

La volta precedente le operazioni di scavo avevano riportato alla luce uno splendido mosaico, che cominciava dal terreno della nostra casa e continuava fino alla casa di Kemal. Il mosaico in questione, per evitare che le autorità interrompessero i lavori, provvidero gli operai stessi a risepellirlo in tutta fretta[...]. Tutti parlavano della bellezza e della gloria di un tempo, ma in mezzo alle grida e alle esclamazioni io udii una vecchia mormorare: «In questa casa viveva un tempo un *bey* che aveva una figlia bella come il sole. Quando se ne sono andati, lei si contorceva sul pavimento, baciava la soglia. Una sofferenza così io non l'ho più vista»⁸.

La scena descritta da Ghiorgos Ioanu non può non far pensare in qualche modo al film *Roma* di Federico Fellini, del 1972, in cui le talpe meccaniche, simili a mostri, impiegate per la costruzione della metropolitana di Roma s'imbattono in un'antica domus ornata di affreschi, subito distrutti a causa dell'aria venefica introdottasi dall'esterno. Ma se nel film di Fellini l'antico letteralmente scompare a causa del contatto con la modernità, nel racconto di Ioanu è proprio la modernità, sia pure costellata di determinazioni negative – «accollita di palazzinari», «orribili», «ridicoli», «mente maliziosa», «aborto»⁹ –, a risolvere l'enigma del racconto, incentrato intorno alla misteriosa figura della donna turca, mentre il mosaico ritrovato dagli operai, simbolo del passato di Salonico, funge da triplice collegamento tra la città antica, la città ottomana e la città odierna.

Nel 1981 il romanzo breve di Maria Iordanidu *H avλή μας* [Il nostro cortile] ci offre un sapido ritratto della vita in una *polikatikìa* del centro di Atene. *L'avli* del titolo non è altro che l'*akàliptos choros* (ossia, una sorta di cortile interno) della *polikatikìa*, trasfigurato dall'autrice e narratrice in prima persona nel caratteristico cortile che, in epoche precedenti, serviva a mettere in comunicazione le abitazioni che vi si affacciavano. Nel contempo, l'*akàliptos* è anche lo spazio in cui le diver-

⁸ «Την προηγούμενη φορά είχε βρεθεί εκεί στα βάθη ένα θαυμάσιο ψηφιδωτό, που άρχιζε απ' το οικοπέδο του δικού μας σπιτιού και συνεχιζόταν προς το σπίτι του Κεμάλ. Το ψηφιδωτό αυτό οι δασκαλεμένοι εργάτες το σκεπάσανε γρήγορα γρήγορα για να μην τους σταματήσουν οι αρμόδιοι[...]. Όλοι μιλούσανε για την ομορφιά και την παλιά δόξα, μα ανάμεσα στα δυνατά λόγια και τις φωνές, άκουσα μια γριά να σιγολέει: "Στο σπίτι αυτό καθόταν ένας μπέης, που είχε μια κόρη σαν τα κρύα τα νερά. Κυλιόταν κάτω, όταν φεύγανε, φιλούσε το κατώφλι. Τέτοιο σπαραγμό δεν ματαείδα"» (Ioanu: 1974, 56-57).

⁹ «συμμορία εργολάβων», «φρικαλέες», «οι γελοίοι», «πονηρό μυαλό», «εξάμβλωμα» (Ioanu: 1974, 56).

se esistenze s'incrociano spesso senza incontrarsi, esistenze alle quali lo sguardo sorridente dell'autrice conferisce spessore trasformandole in altrettanti casi romanzeschi. Qui l'antinomia vecchio/nuovo viene assunta in senso meno negativo. L'autrice, che ha 85 anni, osserva sbalordita i giovani, che nel mondo nuovo si destreggiano con grande disinvoltura, mentre la *polikatikia* offre la possibilità di riflettere sui contenuti e sui valori della società dell'abbondanza, segnata dai ritmi frenetici della produzione, della performance personale e professionale, e anche, troppo spesso, dall'incomunicabilità. In questo contesto, che suscita più la bonaria curiosità dell'autrice che la sua riprovazione, persino un atto legalmente perseguibile come l'utilizzo di un balcone per coltivare piantine di marijuana si trasforma in una buona occasione, per gli abitanti delle *polikatikia* di tutto l'isolato, di conoscersi e di consentire in qualche modo alla natura di trovare un suo posto all'interno dell'ambiente urbano.

La *polikatikia*, tuttavia, può anche essere un luogo segnato dall'alienazione e dalla paranoia. Nel 1990 Tassos Kalutsas nel racconto *Ο γείτονας* [Il vicino di casa] descrive scene di ordinaria follia in un condominio di Salonico. Il protagonista del racconto, Dimitris, è uno studente chiuso in se stesso, irrisolto, con tendenze autolesionistiche e affetto da manie di persecuzione, che mette in subbuglio l'intera *polikatikia* in cui vive durante una crisi particolarmente acuta del suo male. Altrettanto giovane e paranoico è Manos Makaveos, protagonista del romanzo *Ο μηχανισμός της σύγχυσης* [Il meccanismo del disordine] di Michalis Michailidis, pubblicato nel 1997. Manos, che lavora in un'agenzia pubblicitaria in attesa di sfondare nel mondo del cinema come autore di sceneggiature, vive, o crede di vivere, un'esistenza sotto la costante minaccia del signor Palmindieris, amministratore della *polikatikia* in cui vive, e di tutti gli altri vicini di casa. Per Manos, schietto esponente della generazione della 'prospettiva individuale', la comunità rappresentata dalla *polikatikia* simboleggia il pubblico che cerca senza sosta di penetrare nella sfera privata tenacemente difesa dal giovane, il cui unico desiderio, invece, è soddisfare le proprie ambizioni professionali e vivere serenamente il suo amore per Afroditi. Qualche anno prima, nel romanzo di Neni Efthimiadi *Οι πολίτες της σιωπής* [I cittadini del silenzio] del 1993, una *polikatikia* è addirittura l'obiettivo di un gruppo terroristico, che si propone di far saltare in aria le tranquille certezze borghesi rappresentate dalla *polikatikia* stessa, in apparenza solida ma, di fatto, segnata dalla fragilità e dalle insicurezze latenti

degli inquilini. Il microcosmo della *polikatikìa*, nel romanzo di Nena Efthimiadi, cela paure inesprimibili e colpe inconfessabili, a tal punto interiorizzate che i personaggi non ne hanno più consapevolezza, e che tuttavia, denuncia la Efthimiadi, fanno ormai parte della nostra esistenza quotidiana. Di questo avvincente gioco di specchi, in cui i ruoli di spettatore, lettore e narratore si confondono e si scambiano, la *polikatikìa*, struttura che appare unitaria all'esterno ma è divisa al suo interno nelle diverse 'parti', appunto, degli appartamenti, costituisce il palcoscenico ideale a livello concreto e simbolico.

Indispensabile all'intreccio narrativo è la *polikatikìa* in cui si svolge l'azione della novella di Andreas Staikos dal titolo *Επικίνδυνες μαγειρικές* [Le relazioni culinarie] (1997). Due uomini, Dimitris e Damoklis, vicini di casa, si sfidano a colpi di piatti della cucina greca e mediterranea per conquistare l'amore della sensuale Nanà e altrettanto teatrale è la cosiddetta *polikatikìa* del romanzo *Πάντα καλά* [Sempre in gamba!] di Pavlos Mátessis (1998), in realtà una palazzina a due piani, di quelle che in Grecia si chiamano *προσφυγικές*, ossia realizzate per ospitare i profughi greci trasferitisi nella madrepatria in seguito allo scambio di popolazioni con la Turchia del 1923, ribattezzata *polikatikìa* nell'intento di nobilitarla.

La *polikatikìa*, ma anche la presenza dell'asfalto, segnano un netto cambiamento sociale anche nel romanzo *Η μεγάλη πομπή* [La grande processione] (1985) di Alexis Pansèlinos. Come nella novella di Vassilikòs, anche qui il confine tra vecchio e nuovo, o tra natura e progresso, rinvia al confine tra età adulta e fanciullezza, ma anche tra concretezza delle responsabilità e leggerezza della fantasia, simboleggiata dall'albo a fumetti Lansetris, di cui Notis, il giovane protagonista della storia è assiduo lettore fino a farsene completamente assorbire.

Concludo questa breve rassegna con una raccolta di racconti dal titolo *Ο ήχος του ακάλυπτου* [Il rumore del cortile interno] di Kalia Papadaki del 2009. Il titolo mette al centro la *polikatikìa*, o meglio lo spazio aperto sul retro, già incontrato in precedenza sotto forma di *avli* nel romanzo di Maria Iordanidu. In queste sei storie una *polikatikìa* ospita una serie di vicende in bilico tra la rarefazione del ricordo e la suspense del racconto poliziesco, e del resto lo stesso libro rinvia alla struttura di una *polikatikìa*, in quanto le sei storie che contiene, indipendenti tra di loro ma legate dalla *polikatikìa* stessa, ne formano in qualche modo i vari appartamenti.

Al termine della mia breve disamina, possiamo dunque tirare le somme rispetto alla presenza e al ruolo della *polikatikìa* nella letteratura greca contemporanea come palcoscenico, ma anche come detonatore o correlativo oggettivo delle storie a cui funge da sfondo: storie di follia, di nostalgia, all'insegna della teatralità o nutrite di simbolismo, esse trovano nella *polikatikìa* lo scenario ideale. Direi, quindi, che ce n'è abbastanza per annoverare la *polikatikìa* tra i luoghi di elezione della letteratura greca contemporanea e anche per comporne un piccolo elogio, che era poi lo scopo di questa mia scorribanda tra una *polikatikìa* e l'altra.

Bibliografia

- Chatziarghiris Kostas (1997), *Η παληά αυλή* [Il vecchio cortile], Vivliopolion tis «Estias» - I.D. Kolaru & Sias A.E., Athina [1948].
- Efthimiadi Neni (1993), *Οι πολίτες της σιωπής* [I cittadini del silenzio], Kastaniotis, Athina.
- Iliù F. Ilias (2005), *Κοντίων εγκώμιο* [Encomio degli edifici a scatola], in *Κριτικά κείμενα για την τέχνη* [Testi di critica d'arte], Themelio, Athina [1937].
- Ioanu Ghiorgos (1974), *Στον Κεμάλ το σπίτι* [A casa di Kemal], in *Η μόνη κληρονομιά* [Il solo retaggio], Kedros, Athina.
- Jordanidu Maria (1981), *Η αυλή μας* [Il nostro cortile], Vivliopolion tis «Estias» - I.D. Kolaru & Sias A.E., Athina.
- Kalutsas Tassos (1990), *Το κλαμπ και άλλα διηγήματα* [Il club e altri racconti], Diagoniù, Thessaloniki.
- Karagatsis M. (2011), *Το 10*, Vivliopolion tis «Estias» - I.D. Kolaru & Sias A.E., Athina [1964].
- Màtessis Pavlos (1998), *Πάντα καλά* [Sempre in gamba!], Kastaniotis, Athina.
- Michailidis Michalis (1997), *Ο μηχανισμός της σύγχυσης* [Il meccanismo del disordine], Kedros, Athina.
- Pansèlinos Alexis (1985), *Η μεγάλη πομπή* [La grande processione], Kedros, Athina.
- Papadaki Kalia (2009), *Ο ήχος του ακάλυπτου* [Il rumore del cortile interno], Polis, Athina.
- Staikos Andreas (1997), *Οι επικίνδυνες μαγειρικές* [Le relazioni culinarie], Agra, Athina.
- Theotokàs Jorgos (2018), *Spirito libero*, trad. it. M. De Rosa, ETPBooks, Atene [1979].

Tziovas Dimitris (2017), *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας*
[La poetica culturale della prosa greca], Panepistimiakès Ekdossis Kritis,
Iràklío.

Vasilikòs Vasilis (1988), *La foglia*, trad. it. F.M. Pontani, Sellerio, Palermo [1961].

25. Γυναίκες πεζογράφοι της δεκαετίας του '60: υπαρξισμός και ελευθερία

Πασχάλης Ευθυμίου

Ο υπαρξισμός υπήρξε αναμφίβολα το σημαντικότερο φιλοσοφικό ρεύμα του 20ού αιώνα¹, το οποίο μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο γνώρισε μια χωρίς προηγούμενο –για τα δεδομένα της σύγχρονης φιλοσοφίας– απήχηση σε ένα ευρύτατο κοινό, λαμβάνοντας τις διαστάσεις ενός παγκόσμιου πολιτισμικού φαινομένου κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Και ήταν τόσο ευρύ το κοινό του ώστε ακόμη και ένα περιοδικό μόδας, η αμερικάνικη “Vogue”, φιλοξενούσε στις στήλες του, το 1946, άρθρο του Ζαν Πωλ Σαρτρ με το οποίο ο Γάλλος φιλόσοφος παρουσίαζε βασικές θέσεις της φιλοσοφίας του (McBride: 1992, 54). Οι λόγοι της απήχησης αυτής πολλοί και διάφοροι: ο πόλεμος με τα εκατομμύρια θύματά του, τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, το Ολοκαύτωμα, η πυρηνική βόμβα, είχαν φέρει στην επιφάνεια τα πιο σκοτεινά ένστικτα του ανθρώπου, ενώ το τέλος της εμπόλεμης σύρραξης προκάλεσε ένα κύμα ενθουσιασμού για την ίδια τη ζωή: δύο πλευρές στις οποίες φαινόταν να ανταποκρίνεται ο υπαρξισμός, καθώς στο κέντρο του έστεκαν έννοιες όπως το παράλογο, το άγχος, η (απόλυτη) ελευθερία του ανθρώπου, η ευθύνη –που απορρέει από την ελευθερία αυτή– απέναντι στον άλλον, η πολιτική δέσμευση.

Το ξέσπασμα του Ψυχρού πολέμου, η διαίρεση του κόσμου σε δύο στρατόπεδα και ο ολοένα αυξανόμενος ανταγωνισμός των δύο υπερδυνάμεων στην κούρσα των εξοπλισμών, γεννούσαν τον φόβο για ένα νέο, πυρηνικό αυτή τη φορά, ολοκαύτωμα, καθιστώντας τις θέσεις των υπαρξιστών πιο επίκαιρες από ποτέ μέσα στο γενι-

¹ Στην παρούσα ανακοίνωση με τον όρο ‘υπαρξισμός’ αναφέρομαι στη μεταπολεμική εκδοχή του, όπως έγινε γνωστός στην Ελλάδα κυρίως μέσα από τα έργα του Σαρτρ και του Καμύ.

κευμένο κλίμα άγχους που προκαλούσε παγκοσμίως η εύθραυστη αυτή ισορροπία τρόμου. Οι ιδέες τους έφταναν στο κοινό όχι τόσο μέσα από τις σχεδόν απροσπέλαστες, στους μη ειδικούς, φιλοσοφικές πραγματείες τους, αλλά κυρίως μέσα από τη λογοτεχνία και το θέατρο και έβρισκαν ευήκοα ώτα στο δυναμικότερο κομμάτι των μεταπολεμικών κοινωνιών, τη νεολαία των δεκαετιών του '50 και του '60, που εξέφρασε μαζικά την αμφισβήτησή της για την παλαιά τάξη πραγμάτων, ανακαλύπτοντας τα δικά της πρότυπα στους αντισυμβατικούς ήρωες των μυθιστορημάτων του Σαρτρ, της Ντε Μπωβουάρ και του Καμύ (McBride: 1992, 57-58).

Στην Ελλάδα, ήδη με το τέλος του Εμφυλίου πολέμου, οι ιδέες του υπαρξισμού διαδόθηκαν σχετικά γρήγορα στη νεολαία: το 1950 συναντάμε τους πρώτους Έλληνες υπαρξιστές, πυρήνας των οποίων αρχικά υπήρξε μια μικρή παρέα νέων που συναντιόντουσαν στο εργαστήρι του τσαγκάρη Σίμου Τσαπνίδη. Η «ιπτάμενη παράγκα», όπως ονομάστηκε το τσαγκάρικο, σύντομα θα μετατρέπεται σε σημείο συνάντησης των ανήσυχων νέων της εποχής. Εκεί, αγόρια και κορίτσια, μέσα σε ένα κλίμα ελευθεριότητας, διοργάνωναν πάρτι, άκουγαν τζαζ μουσική, χόρευαν, κάπνιζαν και συμμετείχαν σε βραδιές ανάγνωσης αυτοσχέδιων λογοτεχνικών και θεατρικών έργων (Κατσάπης: 2013, 27). Οι Έλληνες υπαρξιστές θα αυξηθούν τα επόμενα χρόνια και το 1953 θα ιδρύσουν τον Εθνικό Σύλλογο Ελλήνων Υπαρξιστών, ο Διογένης, ενώ φαίνεται ότι ανάλογες κινήσεις υπήρξαν και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, όπως στον Βόλο, τις Σέρρες, τη Χαλκίδα, την Κέρκυρα κ.α. Ωστόσο, το 1955 οι αρχές θα διαλύσουν τον Σύλλογο, καθώς είχε προηγηθεί τον προηγούμενο χρόνο μια έφοδος της αστυνομίας και αρκετοί νέοι είχαν συλληφθεί με την κατηγορία της «συμμετοχής σε όργια» (Κατσάπης: 2013, 28).

Στα ελληνικά γράμματα ο υπαρξισμός θα κάνει την εμφάνισή του αμέσως μετά την Κατοχή, με τους Έλληνες διανοούμενους να διατηρούν μια μάλλον αμφίθυμη στάση απέναντί του, ενώ η συζήτηση γύρω από τις θέσεις του θα συνεχιστεί σε όλη την πρώτη μεταπολεμική περίοδο². Στη λογοτεχνία, επιδράσεις του αρχικά

² Για την αμφίθυμη στάση των Ελλήνων διανοούμενων και τη συζήτηση γύρω από τον υπαρξισμό κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο βλ. Καστρινάκη: 2005, σελ. 392-400. Ειδικότερα για τη σχέση της Αριστεράς με τον υπαρξισμό, όπως αποτυπώνεται στις σελίδες της "Επιθεώρησης Τέχνης" βλ. Καραλή: 2005, 307-342.

εντοπίζονται κυρίως στην ποίηση της δεκαετίας του '50 (Καστρινάκη: 2005, 399), ενώ στη δεκαετία του '60 θα επηρεάσει τους 'οργισμένους' νέους συγγραφείς, όπως τον Βασιλικό, τον Χάκκα, τον Ρένο [Αποστολίδη] (Καστρινάκη: 2015, 66-69), αλλά όχι μόνο, καθώς, όπως θα δείξω στην παρούσα ανακοίνωση, από τον υπαρξισμό επηρεάζονται και δύο νέες γυναίκες συγγραφείς της δεκαετίας του '60, η Κωστούλα Μητροπούλου και η Μαρία Λαμπαδαρίδου, οι οποίες μπορεί να μην υπήρξαν 'οργισμένες', ωστόσο οι δικές τους αντισυμβατικές ηρωίδες και οι ήρωες κινούνται μέσα στην ατμόσφαιρα του υπαρξισμού.

Το 1960, η Κωστούλα Μητροπούλου, που έχει μόλις κάνει την εμφάνισή της με τη νουβέλα *η Χώρα με τους ήλιους* (1958), εκδίδει τη συλλογή διηγημάτων *Δύο εποχές*, όπου και εντοπίζω τις πρώτες επιρροές που δέχεται κυρίως από τον Σαρτρ και τον Καμύ.

Στο διήγημα *Ένας άνθρωπος πρωταγωνιστεί ένας καθηγητής* ο οποίος, με υπερβάλλοντα ζήλο, υποστηρίζει τη θεωρία του, της οποίας η αρχή και το τέλος ήταν η εξέγερση: «“Ο άνθρωπος για να υπάρχει πρέπει να εξεγείρεται”, φώναζε κείνος πάντα. “Εξεγείρομαι σημαίνει υπάρχω”» (Μητροπούλου: 1985, 73). Οι θεωρίες του αυτές θα του κοστίσουν τη δουλειά του, όμως ο ίδιος δεν το βάζει κάτω και κάνει αίτηση για να διδάξει στο σχολείο ενός απομακρυσμένου χωριού. Εκεί, τα συνεχή εμπόδια, παρά την απογοήτευση που τον κάνουν να νιώσει, δεν τον πτοούν. Με αφορμή την εθνική επέτειο του “Όχι” θα αποφασίσει να εκφωνήσει έναν λόγο με τον οποίο θα μιλούσε στους κατοίκους για την αξία της «εξέγερσης που είναι όλη κι όλη η ουσία της ζωής και της ίδιας της ύπαρξης του ανθρώπου [...]» (Μητροπούλου: 1985, 78).

Η θεωρία αυτή του καθηγητή μάς παραπέμπει σ' εκείνη του Καμύ για την 'εξέγερση' και τον 'εξεγεγερμένο άνθρωπο'. Ο Καμύ, στον *Μύθο του Σίσυφου* υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος μπροστά στο παράλογο, σε έναν κόσμο δηλαδή που χαρακτηρίζεται από την εγγενή απουσία νοήματος, οφείλει να επιλέγει την εξέγερση και όχι την αυτοκτονία (Camus: 2010). Στον *Επαναστατημένο άνθρωπο* θα επεξεργαστεί περαιτέρω, πάλι, την έννοια της εξέγερσης, δίνοντάς της και κοινωνικές προεκτάσεις· ο Καμύ θα υποστηρίξει δηλαδή ότι η εξέγερση είναι κατά βάση μια ατομική υπόθεση. Ωστόσο, όταν ο άνθρωπος εξεγείρεται και διεκδικεί την ελευθερία του, δεν μπορεί να την αρνηθεί για τους άλλους (σε αντίθεση με την επανάσταση η οποία αρνείται εντέλει τη συλλογική ελευθερία) και μετατρέπεται

έτσι την εξέγερσή του σε συλλογική υπόθεση που συμπυκνώνεται στη φράση «εξεγείρομαι, άρα υπάρχουμε» (Camus: 1971, 38).

Στο διήγημα, ο ήρωάς μας δεν κατορθώνει να μετατρέψει το δικό του «εξεγείρομαι, άρα υπάρχω» στο «εξεγείρομαι, άρα υπάρχουμε», καθώς οι προσπάθειές του να αφυπνίσει τους άλλους συνθλίβονται από μια κοινωνία σαν εκείνη της δεκαετίας του '50, όπου η ιδεολογία της εθνικοφροσύνης κυριαρχούσε σε κάθε πτυχή της δημόσιας ζωής³. Ο καθηγητής χάνει τη δουλειά του, όπως είπαμε, καθώς κάποια λόγια του «σαν συνθήματα» και μερικές «φασαρίες για κάποιες έρευνες ιστορικές [...] που έθιγαν και κλόνιζαν τα καλώς κείμενα» (Μητροπούλου: 1985, 74) τον καθιστούν ύποπτο. Ο καινούριος εθνικόφρων διευθυντής του αδυνατεί να γράψει έναν λόγο για την εθνική γιορτή, ωστόσο «θα 'θελε να παρομοιάσει τον εαυτό του με τον Λεωνίδα και τους τρακόσους άντρες του» (Μητροπούλου: 1985, 74), ενώ οι μικροί μαθητές του επαρχιακού σχολείου, για τους οποίους διατηρούσε την ελπίδα ότι «δεν είχαν προφτάσει να δηλητηριάσουν τη σκέψη τους με “δεδομένες αλήθειες” και “μεγάλες” ιστορικά αποδειγμένες αξίες» (Μητροπούλου: 1985, 75), ανίδεοι παρελαύνουν πειθήνια, υπό τα αυστηρά προστάγματα ενός νεαρού συναδέλφου του, σε μια παρέλαση-παρωδία:

Μπροστά, άγριος, αχτένιστος, με μια βέργα στο χέρι και μια σφυρίχτρα στο στόμα, χειρονομούσε ο νεαρός δασκαλάκος. βρισκόταν έξω από τον εαυτό του [...] και μονάχα έδινε προστάγματα, έτσι, στην τύχη: «Προσοχή! Βήμα αργόν... εν, δυο... εν... Ανάπαυσις! Σύνταξις, σύνταξις... Ζυγηθείτε! Καταραμένοι είπα: Εφ' ενός ζυγού! [...] Τούτο το θέαμα των μικρών ξυπόλητων παιδιών, που ξεπάγιαζαν μέσα στα κουρέλια τους, ανίδια και ολότελα αμέτοχα σε ό,τι τα 'βάζαν να λένε και να κάνουν, τούτο δα το θέαμα τον έπνιγε. [...] Ένα-δυο κρατούσαν χάρτινα σημαϊάκια, που τα σήκωναν ψηλά, όσο πιο ψηλά μπορούσαν, με κίνδυνο να τους πέσει το βρακί (Μητροπούλου: 1985, 80-81).

Η Μητροπούλου αξιοποιεί την οπτική του Καμύ για την επανάσταση και την εξέγερση (ο καθηγητής αυτοχαρακτηρίζεται ως

³ Σχετικά με την ιδεολογία της εθνικοφροσύνης ο Στρατής Μπουρνάζος (2009, 34-35) παρατηρεί: «Εκτός, όμως, από το νομοθετικό οπλοστάσιο, πρέπει να συνυπολογίσουμε ένα ολόκληρο πλέγμα μέτρων, θεσμικών και μη, με άξονα την παρακολούθηση, τον αποκλεισμό και την τρομοκράτηση ενός ευρέος φάσματος πληθυσμού, που είναι -ή θεωρούνται- αριστεροί.» (η υπογράμμιση δική μου).

επαναστατημένος και όχι ως επαναστάτης) για να καταγγείλει την «παράλογη» αυτή ιδεολογία, η οποία αντιμετωπίζει ως εθνικά ύποπτη κάθε φωνή. Το διήγημα αποπνέει έναν τόνο απαισιοδοξίας, καθώς ο χλωμός και αδύναμος καθηγητής (το άτομο) ηττάται από τον (συλλογικό) παραλογισμό της εθνικοφροσύνης. Μπροστά στο θέαμα της θλιβερής αυτής παρέλασης χάνει κάθε ελπίδα για οποιαδήποτε αλλαγή και καταφεύγει στη φυγή, χωρίς να εκφωνήσει τελικά τον λόγο του και να κατορθώσει να γίνει έτσι «ο επαναστατημένος άνθρωπος», με αποτέλεσμα να παραμείνει απλώς «ένας άνθρωπος». Η Μητροπούλου με τη λεπτή της ειρωνεία, η οποία κατευθύνεται ακόμη και προς τον ίδιο τον «καθηγητάκο», κατορθώνει να αποφύγει τους επικούς τόνους και τον καθιστά ιδιαίτερα συμπαθή στον αφηγητή και τον αναγνώστη, οι οποίοι δεν τον βλέπουν αρνητικά ως έναν δειλό ρίψασπι αλλά στις ανθρωπίνες διαστάσεις του.

Αν το Ένας άνθρωπος πραγματεύεται την ήττα ενός ατόμου ταγμένου στην ιδέα της ελευθερίας, στο διήγημα *Επαναστατημένοι* η αισιοδοξία κερδίζει έδαφος. Εδώ παρακολουθούμε την ιστορία ενός μικροσκοπικού στρατιώτη ο οποίος, έχοντας πέσει σε ένα πηγάδι μέσα στον πανικό που επικρατεί κατά τη διάρκεια μιας επίθεσης, κατορθώνει να βγει από αυτό και μετά από σύντομη περιπλάνηση βρίσκεται στην όχθη ενός ποταμού. Μέσα σε στιγμές άγχους και απελπισίας, από τις σκέψεις του περνούν η μητέρα του –που δεν ήθελε παράσημα παρά μόνο να γυρνούσε ζωντανός από τον πόλεμο ο γιος της– ο λοχαγός του και ο παπάς του χωριού με τα κηρύγματά τους περί ηρωισμού και δειλίας, κάποιοι ανάπηροι με κομμένα πόδια που είχε δει σε μια παρέλαση και που τον έκαναν να συνειδητοποιήσει ότι ο ίδιος δεν ήθελε να γίνει ήρωας.

Το δίπολο ηρωισμός-δειλία διαπερνά όλο το διήγημα της Μητροπούλου και απηχεί ένα από τα παραδείγματα με τα οποία είχε παρουσιάσει βασικές αρχές της φιλοσοφίας του στο ευρύ κοινό ο Ζαν-Πωλ Σαρτρ στην ομιλία του 1945 *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*. Εκεί, ο Σαρτρ υποστηρίζοντας ότι ο άνθρωπος, ριγμένος σε έναν χωρίς Θεό κόσμο άρα σε έναν κόσμο χωρίς προκαθορισμένες αξίες, ξεκινάει τη ζωή του από το μηδέν και έτσι είναι απόλυτα ελεύθερος να φτιάχνει τον εαυτό του μέσω των αποφάσεων που κάθε φορά επιλέγει να πάρει, γεγονός όμως που τον καθιστά απόλυτα υπεύθυνο για τις αποφάσεις αυτές, με τις οποίες δεν δεσμεύει

μόνο τον εαυτό του, αλλά και όλη την κοινωνία προς την κατεύθυνση μιας συγκεκριμένης ηθικής. Σημείωνε χαρακτηριστικά:

Ο υπαρξιστής όμως λέει πως ο δειλός δε γεννιέται αλλά γίνεται δειλός, πως ο ήρωας δε γεννιέται αλλά γίνεται ήρωας· υπάρχει πάντα μια δυνατότητα για τον δειλό, να πάψει να είναι δειλός και για τον ήρωα να πάψει να είναι ήρωας. Αυτό που έχει σημασία είναι η ολοκληρωτική στράτευση (Sartre: 2011, 57-58).

Πίσω στο διήγημα, ο στρατιώτης, όταν ξεσπάει ο πόλεμος, δεν θέλει να στρατευτεί, καθώς το μόνο που επιθυμούσε πάντα ήταν να μείνει στο χωριό του και να περάσει μια ήσυχη ζωή κοντά στη γη με την οποία αισθανόταν ένα ιδιαίτερο δέσιμο. «Και μένα που δεν είναι εχθροί μου, πώς να τους πολεμήσω; Δε θέλω να γίνω ήρωας [...]. Δε γίνεται να μείνω εδώ στο χωριό και να μην τρέχω να σκοτώνω ανθρώπους που δεν ξέρω κι ούτε μου 'καναν ποτέ κακό;» είναι τα βασανιστικά ερωτήματα που θέτει στον παπά του χωριού στον οποίο στρέφεται για μια συμβουλή, για να πάρει την απάντηση: «“Προδίδεις τον Κύριον και Θεόν σου”, αγρίεψε. Και του 'δωσε ευχή και κατάρα να μη λιποτακτήσει ποτέ» (Μητροπούλου: 1985, 105).

Ο πρωταγωνιστής θα αναγκαστεί τελικά να συμμετάσχει σε έναν πόλεμο, υποκύπτοντας στις κοινωνικές πιέσεις που δέχεται, για να μη χαρακτηριστεί δειλός, ο ίδιος, όμως, έχει αποφασίσει να στρατευτεί ολοκληρωτικά στον ανθρωπισμό. Στο τέλος του διηγήματος θα αφήσει το όπλο του στην άκρη και θα αποφασίσει, αψηφώντας τα πυρά, να περάσει στην απέναντι όχθη, στους «άλλους», για να προσπαθήσει να τους κάνει να καταλάβουν:

Βάδιζε στο μάκρος της όχτης, ήσυχα και με απόλυτη συνείδηση του τι κάνει –σίγουρος πως ετούτος ο δρόμος που γύρευε πάντα να βρει ανάμεσα στον ηρωισμό και τη λιποταξία. [...] Άκουσε μια τουφεκιά, κι ύστερα κι άλλη, κι άλλη... Θα μπορούσαν να 'ναι και οι δικό του και να τον είχαν δει... Ούτε που τους σκεφτόταν τούτην την ώρα εκείνος, ούτε αυτούς ούτε και τους άλλους –τι δουλειά είχε κείνος μαζί τους; Τώρα το 'βλεπε καθαρά λοιπόν: Καμιά δουλειά και κανένα λόγο για να τους σκοτώσει. Έκανε το βήμα του ακόμα πιο σταθερό. «Ούτε ήρωας ούτε λιποτάκτης», τραγούδησε μέσα του μια φωνή λεύτερη (Μητροπούλου: 1985, 106).

Ο ήρωας δεσμεύεται στην ηθική που έχει επιλέξει δεσμεύοντας με αυτόν τον τρόπο και τους άλλους, εξεγείρεται και κερδίζει την

ελευθερία του, γίνεται ο επαναστατημένος άνθρωπος και καθιστά και όλους τους υπόλοιπους επαναστατημένους, δικαιολογώντας έτσι και τον πληθυντικό στον τίτλο.

Η Μητροπούλου με τα δύο αυτά διηγήματα μοιάζει να ταλαντεύεται μεταξύ απαισιοδοξίας και αισιοδοξίας, της δεκαετίας του '50 και της δεκαετίας του '60: με το πρώτο αποδίδει το κλίμα της πρώτης μετεμφυλιακής περιόδου, όπου πέρα από τις διώξεις της Αριστεράς, οποιαδήποτε κριτική φωνή που δεν συμμορφωνόταν με τις επιταγές της κυρίαρχης ιδεολογίας θεωρούνταν ύποπτη και συνθλίβονταν, ενώ με το δεύτερο φαίνεται να αποδίδει τις ελπίδες για μια αλλαγή, που έχει ήδη αρχίσει να διαφαίνεται με τη νίκη της ΕΔΑ το 1958, προς την κατεύθυνση της συμφιλίωσης και της επούλωσης των μετεμφυλιακών πληγών που παρέμεναν ακόμη ανοιχτές.

Με το πρώτο της μυθιστόρημα, *Λεωφόρος χωρίς ορίζοντα* (1961), η Μητροπούλου αφήνει πίσω της την κοινωνική θεματική και στρέφεται σε μια καθαρά ερωτική, παραμένοντας ωστόσο στο κλίμα του υπαρξισμού. Πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος είναι η Εύα Νικολάου, νεαρή ηθοποιός σε μια πρωτοποριακή θεατρική σκηνή της Αθήνας. Το παρελθόν της Εύας είναι ιδιαίτερα επώδυνο καθώς ο πρώτος της έρωτας, ο Αλέξης, την είχε εγκαταλείψει, ενώ η εγκατάλειψη αυτή συνοδεύτηκε και από μία έκτρωση, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την πλήρη ψυχολογική κατάρρευσή της. Η ηρωίδα νιώθει ότι μέσα από τα επώδυνα βιώματά της έχει κατακτήσει μια «απόλυτη ελευθερία», την οποία προσπαθεί να διατηρήσει στις ερωτικές σχέσεις που αναπτύσσει, αρχικά με τον νεαρό ζεν πρεμιέ και συμπρωταγωνιστή της, Δημήτρη Αγγέλου, και, στη συνέχεια, με τον ώριμο και έμπειρο περί τα ερωτικά συγγραφέα, Κώστα Αστερίου.

Το θέμα της ελευθερίας συμπλέκεται και με το ζήτημα της σύγκρουσης που διέπει τις ερωτικές σχέσεις, στο οποίο η συγγραφέας μοιάζει να επηρεάζεται από τη θεωρία του Σαρτρ για το 'υπάρχειν-για-τους-άλλους' και το 'βλέμμα'⁴. Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο οι ερωτικές σχέσεις χαρακτηρίζονται από μία εγγενή σύγκρουση που πηγάζει από τη σχέση του ατόμου με τον Άλλον, μέσω του οποίου μόνο μπορεί να αναγνωρίσει βασικές πτυχές της

⁴ Τις επιρροές αυτές εντοπίζει και στο θεατρικό έργο της Μητροπούλου η Κυριακή Πετράκου. Βλ. Petrakou: 2011, 250-253.

ύπαρξής του. Η σχέση αυτή ωστόσο δεν είναι αρμονική, καθώς το βλέμμα του Άλλου μετατρέπει το άτομο σε αντικείμενο, στερώντας του έτσι την ελευθερία του, ενώ το άτομο στην προσπάθειά του να ξεφύγει από το βλέμμα αυτό μετατρέπει με τη σειρά του τον Άλλον σε αντικείμενο ή σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Σαρτρ «όσο εγώ προσπαθώ να υποδουλώσω τον Άλλο, ο Άλλος προσπαθεί να υποδουλώσει εμένα»⁵. Ακόμη και αν δύο άτομα κατορθώσουν με κάποιον τρόπο να συνυπάρξουν, η παρουσία ενός τρίτου έρχεται να διαταράξει την ισορροπία, καθώς αυτό το άτομο κρίνει το ζευγάρι και τα άτομα δεν είναι ικανοποιημένα πλέον από την επιβειβαίωση που παρείχε ο ένας στον άλλο (Cleary: 2015, 103-105). Τη θεωρία του αυτή ο Σαρτρ την είχε μετουσιώσει καλλιτεχνικά στο *Κεκλεισμένων των θυρών*, συμπυκνώνοντάς την στην πασίγνωστη φράση: «η κόλαση είναι οι άλλοι»⁶.

Στο μυθιστόρημα της Μητροπούλου οι ερωτικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των πρωταγωνιστών χαρακτηρίζονται από μια τέτοιου είδους σύγκρουση που λαμβάνει τις διαστάσεις μάχης και εκφράζεται με όρους ήττας, νίκης και «υποταγής», όπως στη σκηνή ενός τσακωμού με τον Δημήτρη, όπου η Εύα «τον άκουγε άπληστα [...] τα' χε ανάγκη τούτα τα λόγια θα τη βοηθούσανε πολύ στην παραδοχή της ήττας της», αλλά και στη σχέση της με τον Αστερίου ο οποίος «[...] είχε μια μυστική αψιμαχία μαζί της. Και για πρώτη φορά η Εύα έχασε την ευκαιρία μιας επίθεσης που θα 'πρεπε να 'ναι πολύ ενδιαφέρουσα και πέρασε στην άμυνα χωρίς αντίδραση» (Μητροπούλου: 1961, 43, 96). Η Εύα μέσα στο κείμενο ταυτίζεται με την πρωταγωνίστρια του θεατρικού που ανεβάζουν, η οποία επίσης προσπαθεί να παραμείνει ελεύθερη στην υποταγή της: «Όμως εκείνη έμενε ως το τέλος ελεύθερη, νιώθοντας βαθιά μέσα της πως τούτη ίσα-ίσα η υποταγή της σ' ένα σύμβολο ζωής κι όχι σ' ένα άτομο, ήταν ένα γλυκό, πρωτόγνωρο συναίσθημα, που της χάριζε μαζί με την προσωπική της νίκη κι ένα "δικαίωμα" ζωής» (Μητροπούλου: 1961, 78).

Το βλέμμα είναι πανταχού παρόν στις σκηνές των συγκρούσεων μεταξύ των ηρώων, όπως όταν ο Αργυρίου δίνει σκηνοθετικές οδηγίες στην Εύα για τη σκηνή της «υποταγής»:

⁵ Όπως παρατίθεται στο Overgaard: 2014, 114.

⁶ Βλ. Cox: 2009, 132-139.

Άνοιξε τα μάτια της με θάρρος –θα την αντιμετώπιζε τη φωνή του, στην ανάγκη θα τη νικούσε [...], τα μάτια του είχανε μείνει καρφωμένα στο υγρό πρόσωπό της [...], τρυπούσαν το βάθος του μυαλού της τούτα τα ζωηρά μαύρα μάτια και την κρατούσαν ακίνητη, σαν να 'χε χάσει ξαφνικά όλη της τη δύναμη γι' αντίδραση. Προσπάθησε με πείσμα να ξεφύγει απ' το βλέμμα του (Μητροπούλου: 1961, 75).

Ή όταν φεύγουν μαζί από την πρόβα και ο Δημήτρης τους ακολουθεί: «Τον κοίταξε με απόγνωση [...]. Όμως τα μάτια του Δημήτρη την έκαιγαν, εκεί δα, δυο βήματα πίσω της. Γύρισε αποφασισμένη να τον αντιμετωπίσει. –Ο κύριος Κώστας Αστερίου– ο Δημήτρης Αγγέλου, έκανε γρήγορα τις συστάσεις» (Μητροπούλου: 1961, 79).

Η παρουσία του τρίτου προσώπου, του Κώστα, αποτελεί πηγή περαιτέρω συγκρούσεων και θα διαταράξει τη σχέση που έχουν αναπτύξει η Εύα με τον Δημήτρη, καθώς αυτή θα αρχίσει να ανακαλύπτει πόσο «αδύναμος, άβουλος και δειλός» ήταν σε αντίθεση με την εικόνα του σκληρού και ώριμου που ο ίδιος παρουσίαζε. Και η σχέση όμως της Εύας με τον Κώστα θα οδηγηθεί στο τέλος της με την παρουσία ενός τρίτου προσώπου, της γυναίκας του Κώστα, μιας λεσβίας (όπως η Ίνες από το *Κεκλεισμένων των θυρών*) εγκλωβισμένης σε έναν ψεύτικο γάμο, η οποία και θα αποκαλύψει στην Εύα τον πραγματικό του χαρακτήρα και τα ψέματα που της είχε πει με σκοπό να την κατακτήσει. Ο Κώστας, έχοντας ερωτευτεί πραγματικά αυτή τη φορά, θα μετανιώσει για τη συμπεριφορά του και θα προσπαθήσει να επανορθώσει, όμως η ηρωίδα, συντετριμμένη, έχει πάρει την απόφασή της να παραμείνει αυτή τη φορά πραγματικά ελεύθερη: «“Κι ωστόσο...” του 'χε πει εκείνη “εσένα θα μπορούσα να σε πιστέψω. Όμως δεν το θέλω, κατάλαβες; Δε θέλω να πιστέψω σε τίποτα πια. Θέλω να μείνω ελεύθερη... Ε λ ε ύ θ ε ρ η!”» (Μητροπούλου: 1961, 194).

Η Εύα στο τέλος αποφασίζει να επιλέξει την απόλυτη ελευθερία της· αυτή η ελευθερία όμως συνεπάγεται την άρνηση του έρωτα και μια μοναχική πορεία με την παραδοχή ότι «η κόλαση είναι οι άλλοι», όταν βάζει την Εύα να απαγγέλει ένα απόσπασμα από το *Κεκλεισμένων των θυρών* και να το ερμηνεύει ως εξής: «Ο Σαρτρ λέει είμαι αβοήθητος άρα μόνος [...]. Κανένας δεν μπορεί να γνωρίσει τη μοναδικότητα και τη μοναξιά του άλλου –έτσι, ποτέ δεν επικοινωνούν ανάμεσά τους οι άνθρωποι» (Μητροπούλου: 1961, 56).

Από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού επηρεάζεται και η Μαρία Λαμπαδαρίδου, η δεύτερη συγγραφέας με την οποία θα ασχοληθούμε, στο μυθιστόρημα *Μικρό κλουβί* (1965). Και στην περίπτωση αυτή το παράλογο, η μοναξιά του ατόμου, η ευθύνη, η ενοχή, το άγχος, η σύγκρουση συνθέτουν το κλίμα του έργου. Κεντρική θέση εδώ, όμως, κατέχει το ζήτημα της αυτοκτονίας που είχε αναδειχθεί σε μείζον θέμα για τη φιλοσοφία του υπαρξισμού, και κατά τη δεκαετία του '60 είχε απασχολήσει κι άλλους συγγραφείς επηρεασμένους από τον Καμύ, όπως τον Αντώνη Σαμαράκη⁷.

Η πρωταγωνίστρια (με το αρκετά εξεζητημένο όνομα) Ιζελίνα βρίσκεται εγκλωβισμένη ανάμεσα στην ευθύνη που νιώθει απέναντι στον ανάπηρο ποιητή Σήφη, ο οποίος είναι ερωτευμένος μαζί της, και στον έρωτά της για τον νεαρό καλλιτέχνη Στέφα Πιερή που, όπως ο Ροκεντέν στη *Ναυτία* του Σαρτρ, προσπαθεί να ξεφύγει από το παράλογο μέσω της τέχνης του, αδιαφορώντας για ό,τι τον περιβάλλει. Στο ερωτικό αυτό τρίγωνο έρχεται να προστεθεί και ο ψυχίατρος της Ιζελίνας, ο Δημήτρης, (που έχει σπουδάσει στο Παρίσι και αποτελεί μια φιγούρα *α λα Σαρτρ* μέσα στο μυθιστόρημα) με την οποία διατηρεί και σεξουαλικές σχέσεις.

Ο Σήφης (ένα 'σί' λιγότερο από τον Σίσυφο) έχει μια ιδιαίτερα σκληρή και τραυματική παιδική ηλικία καθώς θα μείνει ανάπηρος μέσα στην Κατοχή, ενώ θα παρακολουθήσει και την εκτέλεση των γονιών του από τους Γερμανούς. Κουβαλώντας τα σωματικά και ψυχικά τραύματα της περιόδου εκείνης, ο Σήφης φλερτάρει διαρκώς με την ιδέα της αυτοκτονίας, καθώς νιώθει απόλυτα ξένος μέσα στον κόσμο, ο οποίος έχει απολέσει κάθε νόημα γι' αυτόν και του προκαλεί συναισθήματα αηδίας:

Σχεδιάζω να γράψω ένα μεγάλο ποίημα, ξέρεις... Θα 'ναι η απολογία μου όταν... Πες μου μπορείς να σχετιστείς λογικά με τα πράγματα; Τι σημαίνει αυτό; Μπορείς να υπάρχουν σχετικά με αυτά; [...] Ε, λοιπόν εγώ είμαι άσχετος. [...] Α, μια μέρα θα γράψω ένα μεγάλο ποίημα για όλη αυτή τη σκουριά και την αηδία... (Λαμπαδαρίδου: 1965, 20).

Η αίσθηση του παράλογου είναι τόσο έντονη για τον ήρωα ώστε αρνείται να μεταβεί στο εξωτερικό με φιλανθρωπικά έξοδα για να

⁷ Για τον Σαμαράκη και το ζήτημα της αυτοκτονίας βλ. αναλυτικά Καστρινάκη: 2015, 75-80.

υποβληθεί σε μια επέμβαση που θα του επέτρεπε να περπατήσει ξανά, ενώ το μόνο που τον κρατά μακριά από τον αυτοκτονία είναι το όνειρο μιας ερωτικής σχέσης με την Ιζελίνα.

Αν και ο Σήφης θα κάνει την εγχείρηση τελικά, το όνειρό του δεν θα πραγματοποιηθεί, καθώς η Ιζελίνα θα επιλέξει τον αντίζηλό του. Έχοντας χάσει πλέον κάθε ελπίδα να βρει ένα νόημα στη ζωή, ο ήρωας θα αυτοκτονήσει. Στην τελευταία σκηνή του έργου, αμέσως μετά την αυτοκτονία του, η Ιζελίνα, την οποία ο Στέφας έχει εγκαταλείψει από τον φόβο μιας συμβατικής ζωής, συναντιέται με τον ψυχίατρο. Συντετριμμένη από την απώλεια των δύο αγαπημένων της προσώπων, στη συζήτησή της με τον Δημήτρη θα αντιμετωπίσει την αυτοκτονία του Σήφη ως μια πράξη ελευθερίας: «Εκείνος μπόρεσε και είπε όχι. [...] Εκείνος ήταν πραγματικά ελεύθερος» (Λαμπαδαρίδου: 1965, 123). Ο γιατρός, όμως, που μέσα στο έργο αποτελεί τον φορέα των απόψεων της συγγραφέως, δεν συμφωνεί, λέγοντάς της ότι «η άρνηση δεν μπορεί να λέγεται ελευθερία», απηχώντας έτσι τον Καμύ ο οποίος στον *Μύθο του Σίσφου* είχε υποστηρίξει ότι η αυτοκτονία ουσιαστικά αποτελεί την άρνηση της ελευθερίας. Η Λαμπαδαρίδου λοιπόν, για την οποία ο Σήφης αποτελούσε ένα alter ego⁸, μπορεί να βάζει τον ήρώα της να αυτοκτονεί, ωστόσο, η ίδια φαίνεται να μην καταφάσκει στην αυτοκτονία.

Το μυθιστόρημα κλείνει με τον Δημήτρη να ανακοινώνει στην Ιζελίνα ότι φεύγει για τον Νότο –ένα ταξίδι που κι εκείνη είχε σχεδιάσει με τον Στέφα και που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ– και της ζητά να τον ακολουθήσει. Ωστόσο, η ηρωίδα δεν θα πάρει μια απόφαση και η συγγραφέας με τα τελευταία λόγια του Δημήτρη «είσαι ελεύθερη να αποφασίσεις» αφήνει ένα τέλος ανοιχτό: η Ιζελίνα ίσως πραγματοποιήσει το ταξίδι ίσως και όχι, ωστόσο είναι απόλυτα ελεύθερη να αποφασίσει για τη ζωή της. Αν το 1961 για την ηρωίδα της Μητροπούλου η άρνηση του έρωτα και η μοναξιά μοιάζουν μονόδρομος για τη διατήρηση της ελευθερίας της, μια *Λεωφόρος χωρίς ορίζοντα* άρα χωρίς ελπίδα, το ανοιχτό τέλος του *Μικρού Κλουβιού* το 1965 ανοίγει περισσότερους δρόμους για την ηρωίδα της Λαμπαδαρίδου, καθώς η δική της ελευθερία δεν αμφι-

⁸ Στο ημερολόγιό της η Λαμπαδαρίδου γράφει: «Μ' αρέσει που γράφω για τον ανάπηρο Σήφη. Το παιδί που είδε να εκτελούν τους γονείς του στην Κατοχή. Είναι τα δικά μου σακάτικα χρόνια. Η δική μου αναπηρία που κουβαλώ. Η δική μου οργή» (Λαμπαδαρίδου-Πόθου: 2016, 50).

σβητείται από τον Δημήτρη. Αντίθετα γίνεται απολύτως αποδεκτή και σεβαστή αφήνοντας την ελπίδα ότι ίσως και να είναι εφικτή η αρμονική συνύπαρξη των ανθρώπων, βασική προϋπόθεση για την οποία αποτελεί, σύμφωνα με τον Σαρτρ, η αναγνώριση της ελευθερίας του Άλλου (Cleary: 2015, 115).

Πάντως και τα δύο έργα παρουσιάζουν αρκετές καλλιτεχνικές αδυναμίες που μάλλον οφείλονται στο γεγονός ότι οι νεαρές συγγραφείς, γράφοντας υπό την άμεση επίδραση του υπαρξισμού, αδυνατούν να διαχειριστούν αισθητικά το βάρος των ιδεών του, και έτσι τελικά κυριαρχούν η εκζήτηση, οι υπερβολικά μελοδραματικοί τόνοι, καθώς και οι αφύσικοι διάλογοι μεταξύ των προσώπων, ενισχυμένοι με γερές δόσεις φιλοσοφίζουσας ρητορείας –προβλήματα που δεν είχαν περάσει απαρατήρητα ούτε από την κριτική της περιόδου⁹.

Μπορεί λοιπόν ο υπαρξισμός να αποβαίνει επιζήμιος αισθητικά για τα ερωτικά μυθιστορήματα των δύο νεαρών συγγραφέων, μπορούμε να εντοπίσουμε ωστόσο τη θετική του επίδραση κυρίως στη δημιουργία δύο ηρωίδων που χαρακτηρίζονται από το ίδιο αντισυμβατικό πνεύμα που είχε συνεπάρει και τους «εξεγεργμένους» νέους των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Η Εύα και η Ιζελίνα είναι δύο γυναίκες σεξουαλικά απελευθερωμένες, διατηρούν πολλαπλούς ερωτικούς συντρόφους, κάποιους από τους οποίους γνωρίζουν σε μπαρ και κλαμπ, επιλέγουν και αποφασίζουν για την κατεύθυνση που θα πάρει η ζωή τους, αποτελώντας έτσι ένα πρότυπο ελευθερίας κυρίως για τις αναγνώστριες της εποχής.

Βιβλιογραφία

- Βαρίκας Βάσος (1966), *Πεζογραφήματα νέων. Μαρία Λαμπαδαρίδου: Μικρό κλουβί, "Το Βήμα"*, 2 Οκτωβρίου, Αθήνα.
- Καραλή Αιμιλία (2005), *Μια ημιτελής άνοιξη: ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό "Επιθεώρηση Τέχνης"*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Καστρινάκη Αγγέλα (2005), *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Πόλις, Αθήνα.
- Καστρινάκη Αγγέλα (2015), *Τα 'οργισμένα νιάτα' της ελληνικής λογοτεχνίας*, στο Α. Νάτσινα, Α. Καστρινάκη, Ι. Δημητρακάκης, Κ. Δασκαλά,

⁹ Ο Κώστας Κοτζιάς (1982, 276-279) κρίνει αρνητικά και με αρκετές δόσεις ειρωνείας το μυθιστόρημα της Μητροπούλου, ενώ και ο Βάσος Βαρίκας (1966, 8) αποφαίνεται αρνητικά για το *Μικρό Κλουβί* της Λαμπαδαρίδου.

- Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, [ηλεκτρ. βιβλ.], Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα, σσ. 66-113.
- Κατσάπης Κώστας (2013), *Το «πρόβλημα νεολαία»*. Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα: 1964-1974, Απρόβλεπτες Εκδόσεις, Αθήνα
- Κοτζιάς Κώστας (1982), *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κέδρος, Αθήνα [1962].
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου Μαρία (1965), *Μικρό κλουβί*, Εστία, Αθήνα.
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου Μαρία (2016), *Τα μονοπάτια του αγγέλου μου*, Πατάκης, Αθήνα.
- Μητροπούλου Κωστούλα (1961), *Λεωφόρος χωρίς ορίζοντα*, Νέα Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα.
- Μητροπούλου Κωστούλα (1985), *Δύο εποχές*, Γκοβόστης, Αθήνα [1960].
- Μπουρνάζος Στρατής (2009), *Το κράτος των εθνοκρόνων: Αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές*, στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμ. Δ2, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, Βιβλιόραμα, Αθήνα, σσ. 9-49.
- Camus Albert (1971), *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*, μτφρ. Τζούλια Τσακίρη, Πρόλ. Δημήτρης Θεοδωρακάτος, Μπουκουμάνης, Αθήνα [1951].
- Camus Albert (2010), *Ο μύθος του Σίσυφου. Δοκίμιο για το παράλογο*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου-Ντούζε, Πατάκης, Αθήνα.
- Clary Skye (2015), *Existentialism and romantic love*, Palgrave Macmillan, UK.
- Cox Gary (2009), *Sartre and fiction*, Continuum, London.
- McBride William (1992), *Existentialism as a cultural movement*, στο Crowell Steven (edit.), *The Cambridge companion to existentialism*, Cambridge University Press, Cambridge, σσ. 50-69.
- Overgaard Søren (2014), *The look*, στο Churchill Steven & Reynolds Jack (eds.), *Jean-Paul. Sartre. Key Concepts*, Routledge, New York, σσ. 106-117.
- Petrakou Kyriaki (2011), *Identity of a Woman: authenticity and individuality in the work of three modern (women) playwrights (Margarita Lyberaki, Loula Anagnostaki, Kostoula Mitropoulou)*, στο Δημάδης Κωνσταντίνος (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα): Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών*, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010: πρακτικά, τόμ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, σσ. 241-254.
- Sartre Jean-Paul (2011), *Ο Υπαρξισμός είναι ένας Ανθρωπισμός*, μτφρ. Κώστας Σταματίου, Αρσενίδης, Αθήνα [1946].

26. Μεταβατική ηγεμονική αρρενωπότητα στον Σιούλα τον ταμπάκο του Δ. Χατζή

Francesca Zaccone

Η συλλογή διηγημάτων *Το τέλος της μικρής μας πόλης* παρουσιάστηκε συχνά από την κριτική ως ένα από τα καλύτερα έργα του Δημήτρη Χατζή, ενώ το διήγημα *Σιούλας ο ταμπάκος* ως ένα από τα πιο αξιόλογα διηγήματα που περιέχονται σε αυτή τη συλλογή. Από το κείμενο επανειλημμένα σχολιάστηκε το οξύ κοινωνιολογικό βλέμμα και ο ρεαλισμός με τον οποίο περιγράφεται, μέσα από την ιστορία του Σιούλα, ολόκληρη η κοινότητα των ταμπάκηδων, καθώς και οι αλλαγές που αυτή υπέστη¹. Οι σπουδές φύλου μπορούν να εμπλουτίσουν την κοινωνιολογική ανάλυση αυτού του διηγήματος, αναδεικνύοντας μία ακόμη πτυχή του. Για αυτόν τον σκοπό, θεωρώ ιδιαίτερα χρήσιμη τη συνδυαστική χρήση της κατηγορίας της ομοκοινωνικότητας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από την Eve Kosofsky Sedgwick (1985) στη λογοτεχνία, και της εξατομικευμένης αρρενωπότητας, όπως ορίστηκε από την R.W. Connell στο πεδίο της κοινωνιολογίας.

Και τα δύο εργαλεία που προτείνω έχουν εφαρμοστεί ελάχιστα μέχρι σήμερα στη νεοελληνική λογοτεχνία παρά την εξαιρετική χρησιμότητά τους².

Στο *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, ένα από τα ιδρυτικά κείμενα της queer θεωρίας, η Eve Kosofsky Sedgwick ερευνά την αγγλική λογοτεχνία της περιόδου 1750-1850 όπου και εντοπίζει την επανάληψη ενός σχεσιακού σχήματος δύο ανδρών μέσω μιας γυναίκας. Η Kosofsky Sedgwick, για να το ορίσει, υιοθετεί έναν όρο που δανείζεται από τις κοινωνικές επιστή-

¹ Βλ. ενδεικτικά Σαχίνης: 1979, 134· Παγανός: 1989, 182· Vitti: 2016, 383· Τζιόβας: 2017, 469-480.

² Βλ. ενδεικτικά Πάγκαλος: 2005 και Παπανικολάου: 2010.

μες, την 'ομοκοινωνικότητα', που συνήθως χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ένα είδος δεσμών μεταξύ ατόμων του ίδιου φύλου, που δεν προϋποθέτουν συγγένεια ή συναισθηματικές σχέσεις, και όπου συχνά περισσεύει η ομοφοβία, ο φόβος και το μίσος για την ομοφυλοφιλία· σε όλα τα παραπάνω προσθέτει τον όρο 'επιθυμία', για να υπογραμμίσει τον τρόπο με τον οποίο οι δομές ομοκοινωνικού χαρακτήρα επιτελούν μια διπλή λειτουργία: από τη μία τον εξορκισμό της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας, η οποία ικανοποιείται μέσα από ένα σύνολο μη σεξουαλικών δραστηριοτήτων, και από την άλλη τη διατήρηση ή τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης πολιτικής δύναμης. Παράλληλα, βασιζόμενη στις απόψεις της Gayle Rubin, που με τη σειρά τους προέρχονται από τον Levi-Strauss, υποστηρίζει πως ο λογοτεχνικός ρόλος της γυναίκας, που φαίνεται να εκπροσωπεί το αντικείμενο του πόθου, στην πραγματικότητα κρύβει την αληθινή του λειτουργία, δηλαδή του διαμεσολαβητή στη σχέση της λανθάνουσας επιθυμίας μεταξύ των ανδρών.

Στην κλασική για τις σπουδές αρρενωπότητας μελέτη *Masculinities*, η Connell απαριθμεί τις κατηγορίες αρρενωπότητας, ξεκινώντας από μια προσέγγιση του φύλου ως κοινωνικής κατασκευής. Πιο συγκεκριμένα, η Connell υποστηρίζει ότι οι αρρενωπότητες είναι πρακτικές που παρουσιάζονται μέσα από σχέσεις φύλου· ότι είναι ιστορικές και όχι καθολικές· και ότι η κατασκευή και η αποδόμησή τους είναι μια διαδικασία πολιτική που επηρεάζει την ισορροπία και τα συμφέροντα της κοινωνίας και την κατεύθυνση της κοινωνικής αλλαγής. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι οι αρρενωπότητες είναι κοινωνικά οργανωμένες πάνω σε αμοιβαίες σχέσεις εξουσίας, παραγωγής και συναισθηματικής προσκόλλησης, στη βάση των οποίων μπορούν να διακριθούν σε: *ηγεμονική αρρενωπότητα* (με την γκροαμισιανή έννοια) η οποία αποτελεί την ιδανική διαμόρφωση της πρακτικής του φύλου που ενσωματώνει την τρέχουσα αποδεκτή απάντηση στο ζήτημα της νομιμοποίησης της πατριαρχίας, που εγγυάται την κυρίαρχη θέση των ανδρών και την υποταγή των γυναικών· *υποταγμένη αρρενωπότητα*, που έχει εκδιωχθεί από την ηγεμονία και άρα βρίσκεται κοντά στη θηλυκότητα (ο κατεξοχήν εκπρόσωπος είναι ο ομοφυλόφιλος)· *συνένοχη αρρενωπότητα*, η οποία ενσαρκώνεται από την πλειοψηφία των ανδρών που επωφελούνται από τα μερίσματα της ηγεμονικής αρρενωπότητας, αποφεύγοντας να αντιταχθούν στο σύνολο του συστήματος, μολοντί συνειδητοποιούν πως η ηγεμονική αρρενω-

πότητα αποτελεί ένα ιδανικό το οποίο στην πραγματικότητα όμως ενσαρκώνεται από πολύ λίγα άτομα· και, τέλος, περιθωριακή αρρενωπότητα, όπου η διασταύρωση με άλλες κατηγορίες όπως η φυλή και η τάξη καθορίζει τη συμμετοχή ενός άνδρα σε μια μη κυρίαρχη κοινωνική ομάδα.

Προς μια νέα ομοκοινωνικότητα

Από την αρχή του διηγήματος *Ο Σιούλας ο ταμπάκος*, ο πρωταγωνιστής αναγνωρίζεται ως ένας άνδρας που ανήκει σε μία κοινωνική ομάδα, η οποία, στο εσωτερικό του μικρόκοσμού της, αντιπροσωπεύει την κυρίαρχη τάξη: πρόκειται για τη συντεχνία των ταμπάκηδων, η οποία χαιρεί εξουσίας και κύρους μέσα στην πόλη («Οι ταμπάκοι παρινεύονταν πως ήταν από τους παλιότερους κατοίκους αυτής της πόλης και πως ήταν όλοι τους αρχόντοι “καστρινοί”»: Χατζής: 1999, 8), χάρη στην οικονομική ισχύ, η οποία προέρχεται από το επάγγελμα της βυρσοδεψίας. Οι ταμπάκηδες δεν μοιράζονται μόνο την τέχνη αλλά και την καταγωγή, της οποίας οι ρίζες χάνονται στην ιστορία της πόλης· ουσιαστικά αποτελούν ένα είδος ευγένειας αίματος, η οποία είναι επιφορτισμένη με το καθήκον της διατήρησης του αληθινού χαρακτήρα του τόπου. Η συνοχή της κοινότητας αντικατοπτρίζεται από τη μαρμάρινη και γεμάτη θέληση αρρενωπότητα («Άντρες σκληροί και περήφανοι, σπάνια μιλούσανε για δουλειές και συμφέροντα»: Χατζής: 1999, 9), η οποία θεμελιώνεται στον πολιτικό ριζοσπαστισμό και σε μια σιωπηρή κατανόηση που δεν έχει ανάγκη από εξηγήσεις και διευκρινίσεις, γιατί βασίζεται στην ομοφωνία («Πολιτική δε μιλούσανε – δεν είχανε με ποιον να τσακωθούνε, γιατί ’ταν όλοι τους σφόδρα βενιζελικοί. [...] Αυτάρκεια. Ηθική. Κοινωνική. Πολιτική.»: Χατζής: 1999, 9). Πρόκειται για μια κοινότητα εξαιρετικά συνεκτική και κλειστή προς τον έξω κόσμο (δε δημιουργούνται νέοι ταμπάκηδες, ούτε κανείς από τους παλιούς αλλάζει τέχνη· επίσης οι ταμπάκηδες δεν διατηρούν σχέσεις με τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες της πόλης, τις οποίες περιφρονούν), ενωμένη με έναν βαθύ δεσμό που παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά της ομοκοινωνικότητας, όπως την περιγράφει η Eve Kosofsky Sedgwick (1985): είναι ένα περιβάλλον αποκλειστικά ανδρικό, που χαρακτηρίζεται από ισχυρούς δεσμούς που δεν περιλαμβάνουν την ομοφυλοφιλία.

Μία από τις θεμελιώδεις δραστηριότητες για την ταυτότητα των ταμπάκηδων είναι το κυνήγι, ένα πεδίο στο οποίο εκδηλώνεται κατεξοχήν η διπλή λειτουργία του δημόσιου στίβου, όπου οι αρρενωπότητες επιβεβαιώνονται και επικυρώνονται από την αμοιβαία αναγνώριση της δύναμης και της ικανότητας για βία, και που, ταυτόχρονα, μαζί με τη χειρωνακτική εργασία, αποτελεί ευκαιρία έκφρασης των εντάσεων μέσα από την εγγύτητα των σωμάτων στις φυσικές ομαδικές δραστηριότητες. Η κοινότητα των ταμπάκηδων χαρακτηρίζεται επίσης από απόλυτη πίστη («Και κανένας δεν ξέκοβε, δεν έφευγε να πιάσει άλλη δουλειά, τέτοια προδοσιά δεν την έκανε»: Χατζής: 1999, 12) και από έναν έντονο διαχωρισμό μεταξύ των φύλων, από τον οποίο προκύπτει μια αυστηρή κατηγοριοποίηση των σεξουαλικών ρόλων. Εάν η ομοερωτική/ομοκοινωνική επιθυμία μετουσιώνεται στις συλλογικές δραστηριότητες της εργασίας και του κυνηγιού, η σεξουαλική πράξη με τις συζύγους, που διόλου τυχαία συγκρίνεται με το κυνήγι, είναι σαφώς αφιερωμένη στην αναπαραγωγή («Η Σιούλαινα, σαν κουνέλα, κάθε χρόνο γεννούσε καινούριο Σιουλόπουλο.»: Χατζής: 1999, 12).

Ωστόσο, αυτή η τέλεια ομοκοινωνική ισορροπία μέσα στα πλαίσια των ταμπάκηδων θα διαταραχτεί από μια οικονομική κρίση, ενώ τα βυρσοδεψεία θα αρχίσουν να αντιμετωπίζουν σοβαρές δυσκολίες. Η τιμή και η υπερηφάνεια των ταμπάκηδων τούς εμποδίζουν να παραδεχτούν το πρόβλημα, κι έτσι θα συνεχίσουν να ζουν όπως πριν σαν να μην έχει συμβεί τίποτα. Αυτός ακριβώς ο απόλυτος διαχωρισμός των φύλων είναι που τους το επιτρέπει, καθώς η ανδρική και η γυναικεία σφαίρα είναι τόσο διαχωρισμένες και ανεξάρτητες η μία από την άλλη, ώστε κάθε επικοινωνία μεταξύ τους είναι περιττή: υπεύθυνες για την προμήθεια των τροφίμων είναι οι γυναίκες, και έτσι οι άντρες μπορούν να προσποούνται για λίγο ότι δεν καταλαβαίνουν τι συμβαίνει:

Και το ξέραν όλοι πως οι γυναίκες τους διακονούνται η μια με την άλλη, μοιράζονται αυτές το φαρμάκι και το πίνουνε μοναχές τους, δίχως να τους λένε τίποτα μήτε παραέξω να λένε, αν τύχει κι έχουν δικούς τους (Χατζής: 1999, 15).

Έτσι, δημιουργείται μία κατάσταση έντονης έντασης μεταξύ των γυναικών και των ανδρών, ενώ σύντομα η κρίση θα διαταράξει ακόμη και την ίδια την οικογένεια του Σιούλα: φτάνει η στιγμή που

δεν μπορεί πια να προσποιείται ούτε μέσα στο σπίτι του. Έτσι όταν ο Σιούλας έρχεται αντιμέτωπος με την πείνα των παιδιών του, αντιδρά, κατηγορώντας τη σύζυγό του πως τα έχει αφήσει με άδειο στομάχι και προσποιείται πως αγνοεί ότι ο λόγος για τον οποίο δεν υπάρχει φαγητό στο σπίτι είναι τα προβλήματα που αντιμετωπίζει στη δουλειά. Τα δάκρυα της γυναίκας του θα φέρουν στην επιφάνεια την κρίση που υπέβασκε και που ζητούσε μια αφορμή για να ξεσπάσει. Είναι η πρώτη ουσιαστική και πραγματική ανθρωπινή επαφή που ο Σιούλας έχει με τη σύζυγό του («Ένας κόμπος ανέβαινε και ξαναέβαινε στο λαιμό του. Είκοσι χρόνια μαζί της, πρώτη φορά στοχαζότανε τώρα γι' αυτήν»: Χατζής: 1999, 16), η οποία θα διαλύσει την ήδη επισφαλή ισορροπία· είναι η πρώτη φορά που κάτι, μέσα σε αυτήν την τέλεια μικρογραφία της κοινωνίας των ταμπάκηδων, δηλαδή στην οικογένεια του Σιούλα, δημιουργεί ένα ρήγμα στον τοίχο που διαχωρίζει την ανδρική από τη γυναικεία σφαίρα, και που μέσα από αυτό θα προχωρήσει. Συνεπώς, αυτή είναι η πρώτη 'μόλυνση' –η επαφή με την Άλλη για πρώτη φορά μετά από μία ολόκληρη ομοκοινωνική ύπαρξη– που θα επιτρέψει στην κρίση να εκφραστεί και να λειτουργήσει ως έναυσμα για την έκρηξη της έντασης που συσσωρεύονταν εξαιτίας της σταδιακής επιδείνωσης της γενικότερης οικονομικής κατάστασης.

Το πρώτο αυτό άνοιγμα θα ακολουθήσουν και άλλα, το καθένα από τα οποία θα οδηγήσουν τον Σιούλα σε μια πραγματική αλλαγή. Συγκλονισμένος από το αίσθημα ότι κατηγορήσε άδικα τη σύζυγό του, ο Σιούλας πάει το όπλο του σε έναν τσιγγάνο για να το πουλήσει. Με αυτή την κίνηση δεν διαπράττει μόνο μια προδοσία απέναντι στη συντεχνία του (εμπλέκεται σε μια εμπορική συναλλαγή και προσπαθεί να απελευθερωθεί, για ένα χρηματικό αντίτιμο, από το αντικείμενο που αναπαριστά την ταυτότητά του ως ταμπάκου και με το οποίο εκφράζεται ο δεσμός της ομοκοινωνικότητας με τους άλλους άνδρες της κοινότητάς του), αλλά για πρώτη φορά μικραίνει, χάρη σε μια άμεση επαφή με τη σύζυγο (το άτομο δηλαδή στο οποίο, μέχρι εκείνη τη στιγμή, δεν είχε απευθύνει ούτε μία κουβέντα) το χάσμα που χωρίζει την 'κάστα' των ταμπάκων από μια περιθωριοποιημένη κοινωνική ομάδα. Με όρους φύλου, ο χαρακτήρας του τσιγγάνου αντιπροσωπεύει ένα παράδειγμα αυτού που η Connell (2005²: 80) ορίζει ως 'marginalized masculinity', δηλαδή ενός ατόμου που, παρά το ότι είναι άντρας, για φυλετικούς λόγους βρίσκεται αποκλεισμένο από το σύστημα της ηγεμονικής

αρρενωπότητας (την οποία ενσαρκώνει ο Σιούλας), σε μια αντίπαλη θέση που επιβεβαιώνει, μέσω της αντίθεσης, την ηγεμονική κυριαρχία. Εν ολίγοις είναι ο 'Έτερος' άνδρας. Δεδομένου ότι ο τσιγγάνος ζει στο περιθώριο, δεν υπόκειται στους ίδιους κανόνες του φύλου που χαρακτηρίζουν τις επαφές μεταξύ των ταμπάκηδων και συγκεκριμένα εκφράζει ελεύθερα τα συναισθήματά του, σπάζοντας τη σιωπή που επιβάλλει ο κώδικας τιμής των ταμπάκηδων:

- Όχι, Σιούλα... Μη το δώσεις, αδερφέ μου.
- Δεν το παίρνεις δηλαδή;
- Εγώ το παίρνω και το παραπαίρνω... [...]
- Δεν τ' αφήνεις αυτά τα γύφτικα τα παζάρια; Πόσα δίνεις;
- Ξέρω, είτε ήρεμα, ήταν μαθημένος να τον λένε γύφτο - δεν τον πείραζε. Ξέρω, Σιούλα, που δεν θα πάρεις άλλο... Στενοχώριες, αναδουλιές, τα παιδιά... Μα μη το δώσεις, αδερφέ μου, το δίκαννο, δεν το ξαναπαίρνεις ύστερα [...].
- Ξέρω... Ήρθανε κι άλλοι ταμπάκοι, πολλοί, κακό πράμα. Όποιος το 'χε ένα μονάχο, εγώ δεν το πήρα... Χρόνια τρώω το ψωμί σας [...]. Δώσ' το σ' άλλον. Δεν τα μολεύω τα χέρια μου... (Χατζής: 1999, 16-17).

Ο Σιούλας αρχικά αισθάνεται ντροπή, αλλά αποφασίζει να μην πουλήσει το τουφέκι του και δέχεται το δάνειο που του προσφέρει ο τσιγγάνος, εντυπωσιασμένος από τη χειρονομία του. Στο φρούριο του Σιούλα δημιουργείται έτσι μια δεύτερη ρωγμή· αν μέσω της πρώτης ρωγμής, αυτής που προκλήθηκε από το επεισόδιο με τη σύζυγό του, διείδυσαν οι τύψεις για την αδικία που διαπράχθηκε, μέσω αυτής της δεύτερης ρωγμής ανοίγει ένας δρόμος για ένα αίσθημα πολύ πιο ευχάριστο:

Το πήρε. Το πήρε και δεν ένιωθε καμιά ντροπή. Το κράταγε μέσα στη χούφτα του και μια γλύκα περνούσε σ' όλη του την ψυχή, ως το κορμί του την ένιωθε, σα μια ζέστα. Όχι που θα το πήγαινε σπίτι. Πιο πολύ γι' αυτή τη γνωριμιά των ανθρώπων -πρώτη φορά στη ζωή του, τη γνωριμιά των φουκαράδων, που 'πε κι ο γύφτος, πρώτη γνωριμιά του εαυτού του- δεν είσαι άδικος, εσύ Σιούλα... (Χατζής: 1999, 17).

Στην ομοκοινωνική ζωή του Σιούλα, στην οποία άνδρες και γυναίκες ζουν σε ξεχωριστούς κόσμους, από τους οποίους παρέχουν τα αναγκαία για την επιβίωση της κοινότητας, η αφορμή για την απροσδόκητη επαφή με τη σύζυγο δεν προέρχεται από ένα ανθρω-

πινο πλησίασμα μεταξύ τους, μήτε από αμοιβαία κατανόηση, που δεν συμβαίνει ποτέ. Προέρχεται από ένα αίσθημα ταπείνωσης που νιώθει ο Σιούλας μπροστά στην αδυναμία του να εκπληρώσει σωστά τις ευθύνες του. Αντίθετα, η επαφή του με τον τσιγγάνο –έναν άνδρα του περιθωρίου, πάντοτε όμως άνδρα– αποτελεί την ευκαιρία για να πλησιάσει έναν άλλο άνθρωπο και να αποκομίσει μια εμπειρία θετική, συγκινησιακή και συναισθηματική: τη διάχυτη γλυκύτητα που πηγάζει από τη συμπόνια. Η χειρονομία του Σιούλα σηματοδοτεί την κρίσιμη στιγμή κατά την οποία συνειδητοποιεί πως η ηγεμονική θέση του δεν επιβάλλει απαραίτητα την απομόνωση, αλλά του επιτρέπει να ανοιχτεί στον περιθωριοποιημένο και να δεχτεί την προσφορά, επειδή η απόκτηση αυτού που του προσφέρει αποτελεί έναν εμπλουτισμό και δεν θέτει σε κίνδυνο την ουσία της κοινωνικής τάξης του.

Το δεύτερο άνοιγμα πραγματοποιείται αμέσως μετά, όταν ο Σιούλας, επιστρέφοντας στο σπίτι, μπαίνει σε μία ταβέρνα, που δεν έχει επισκεφτεί ποτέ, και διηγείται στον ταβερνιάρη τις δυσκολίες του και τη συνάντησή του με τον τσιγγάνο. Εάν η πρώτη 'μόλυνση' προέρχεται από έναν άνθρωπο, η δεύτερη πηγάζει από έναν χώρο: την ταβέρνα, τον κατεξοχήν χώρο της ανδρικής συνάθροισης, αλλά μιας διαφορετικής αρρενωπότητας σε σχέση με εκείνη που μέχρι τότε καταλάμβανε απόλυτα την ύπαρξή του. Πρόκειται για έναν χώρο μέσα στον οποίο πραγματοποιούνται διαφορετικές επαφές, από διάφορες κοινωνικές τάξεις, υπερβολικές, απειλητικές, ανώνυμες, οικείες· είναι ένας ο χώρος όπου μέσα από τους κώδικες συμβίωσης ανδρικές σχέσεις και ιεραρχίες υπόκεινται σε διαπραγμάτευση και καθορίζονται (Papataxiarchis: 1991). Ακόμη και ο ταβερνιάρης τού δείχνει αλληλεγγύη, και για ακόμη μία φορά ο Σιούλας συγκινείται κι έτσι αντιδρά με μια χειρονομία που στην Ελλάδα και σε χώρους συμβίωσης εκφράζει ανδρική φιλικότητα: «Ένωθε μέσα του κείνη την ώρα σαν ένα ξεχείλισμα και τίποτα άλλο δεν ήθελε παρά να σηκωθεί και να τους κεράσει όλους εκεί μέσα, τους βλάχους, τους γύφτους, τους χωριάτες, τους φουκαράδες, όλους.» (Χατζής: 1999, 18). Αν ο τσιγγάνος ήταν ο φορέας μιας περιθωριοποιημένης αρρενωπότητας, ο ταβερνιάρης αντιπροσωπεύει, σε σχέση με τον Σιούλα, τη συνένοχη αρρενωπότητα, την απόδειξη ότι η ηγεμονία του μπορεί να βασιστεί στην αλληλεγγύη και την υποστήριξη των ανδρών που δεν ενσαρκώνουν την ηγεμονική αρρενωπότητα, αλλά αποτελούν την οπισθοφυλακή της.

Έτσι, ο Σιούλας ανοίγεται σε έναν νέο κόσμο, που χαρακτηρίζεται από καινούρια αισθήματα και καινούριες σχέσεις. Και μολονότι αυτό το άνοιγμα προήλθε από τη σύγκρουση με τη σύζυγο, πρόκειται πάντα για έναν κόσμο σχέσεων μεταξύ ομόφυλων που αφήνει ανέγγιχτο τον διαχωρισμό των φύλων και τη σχέση του ζευγαριού:

Ντρεπότανε να πάει μονάχος του. Κι ούτε πήγε ως αργά τη νύχτα, όταν σιγουρεύτηκε πια πως εκείνη πλάγιασε και κοιμήθηκε. Έπεσε δίπλα της στο στρώμα, ούτε κείνη μίλησε, ούτε αυτός, ούτε σάλεψαν (Χατζής: 1999, 18).

Η αλλαγή, αντίθετα, έχει επίδραση στο ηθικό του σύστημα και του επιτρέπει να γίνει ο πρώτος ταμπάκης που πουλάει το κυνήγι του στην αγορά, μια αλλαγή στην οποία θα παρασύρει όλη τη συντεχνία:

Έτσι πήγε κάποτε ο πρώτος ταμπάκος, στάθηκε στο παζάρι και πούλησε το κυνήγι του – ύστερα πήγανε κι άλλοι. Πίσω του εκείνη τη μέρα οι σάλπιγγες των νέων καιρών γκρέμιζαν από θεμέλια τα τείχη της ταμπάκικης Ιερικώς μέσα σε πανδαιμόνιο απ' ουρλιαχτά μηχανών (Χατζής: 1999, 20).

Η πορεία του Σιούλα αντιπροσωπεύει σίγουρα, όπως τονίζεται στον επίλογο και όπως έχει ευρέως παρατηρηθεί από την κριτική, το πέρασμα από μια απαρχαιωμένη οικονομία, που παραπέμπει σε μια άκαμπτη κοινωνική δομή η οποία διαίρειται σε 'κάστες', σε μια νέα οικονομία, η οποία κινείται στην κατεύθυνση της καπιταλιστικής νεωτερικότητας που βασίζεται σε κοινωνικές σχέσεις εντελώς διαφορετικού τύπου. Ωστόσο, μέσα από το πρίσμα των σπουδών φύλου, η πορεία του Σιούλα μπορεί επίσης να ερμηνευτεί ως περιγραφή της προσωπικής ωρίμανσης της ηγεμονικής αρρενωπότητας του πρωταγωνιστή, η οποία από τη συμμετοχή στην τέλεια ομοκοινωνικότητα, στις άκαμπτες σχέσεις που βασίζονται στον διαχωρισμό φύλου και στην αυστηρή ιεράρχηση των κατώτερων και περιθωριοποιημένων αρρενωποτήτων, κάνει το άνοιγμα προς μια ευρύτερη ελαστικότητα, η οποία περιλαμβάνει αλληλεπιδράσεις ακόμη και με άνδρες που μέχρι τότε έμεναν σε απόσταση, καθώς και προς μια συμπεριφορά απέναντί τους που διακρίνεται από μια συναισθηματική επαφή: ένας νέος τρόπος βίωσης της ομοκοινωνικής επιθυμίας. Αυτή η ικανότητα προσαρμογής μπροστά

στις δυσκολίες μπορεί να αποτελέσει, στο μέλλον, το εργαλείο που θα του επιτρέψει να παραμείνει σε μια νέα, διαφορετική ηγεμονική θέση. Η γυναίκα θα σταθεί η γέφυρα ανάμεσα στην απόρριψη της 'παλαιάς' αρρενωπότητας και στην απόκτηση μιας 'καινούριας', χωρίς αυτό, ωστόσο, να έχει κάποιον θετικό αντίκτυπο σε αυτήν. Έτσι, ακόμη και στην ιστορία του Σιούλα, αναδημιουργείται η δυναμική σύμφωνα με την οποία η γυναίκα συνιστά εργαλείο, εμπόρευμα ή μέσο συναλλαγής, ένα κανάλι μιας σχέσης στην οποία ο πραγματικός σύντροφος είναι ένας άλλος άνδρας.

Βιβλιογραφία

- Καστροινάκη Αγγέλα (1998), *Ο Σιούλας και ο Γύφτος: στοιχεία για μια γενεαλογία*, "η λέξη", 144, σσ. 184-189.
- Παγανός Γιώργος (1989), *Δημήτρης Χατζής, στο Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67, τόμος Η'*, Σοκόλης, Αθήνα, σσ. 172-189.
- Πάγκαλος Γιάννης (2005), *Αρρενωπότητα και Bildungsroman: ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης (Johann Wolfgang Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre και Στρατής Τσίρκας Ακυβέρνητες Πολιτείες)*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Παπανικολάου Δημήτρης (2010), "Αφεντικό, άνθρωπο δεν αγάπησα σαν κι εσένα": *Ο Αλέξης Ζορμπάς και η ποιητική της ομοκοινωνικότητας*, στο Σ. Ν. Φιλίππιδης (επιμ.), *Ο Καζαντζάκης στον 21ο αιώνα. Πρακτικά του διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Νίκος Καζαντζάκης 2007: πενήντα χρόνια μετά»*, Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο, σσ. 435-475.
- Σαχίνης Απόστολος (1979), *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη.
- Τζιόβας Δημήτρης (2017), *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην ηθική*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Χατζής Δημήτρης (1999), *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, Το Ροδακίό, Αθήνα [1963].
- Connell R.W. (2005²), *Masculinities, Polity*, Cambridge.
- Giartosio Tommaso (2013), *Aria di braveria. Appunti queer sui Promesi Sposi*, "Nuovi Argomenti", 62, σσ. 149-179.
- Kosofsky Sedgwick Eve (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York.
- Papataxiarchis Efthimios (1991), *Friends of the Heart. Male Commensal Solidarity, Gender and Kinship in Aegean Greece*, στο P. Loizos-E. Papataxiarchis

- (eds.), *Contested Identities. Gender and Kinship in Modern Greece*, Princeton University Press, Princeton NJ, σσ. 156-179.
- Rubin Gayle, *The Traffic of Women: Notes Towards a Political Economy of Sex*, στο Rayna Reiter (ed.), *Towards an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York, σσ. 157-210.
- Vitti, Mario (2016), *Storia della letteratura neogreca*, Cafoscarina, Venezia.

27. Narrativa di confine. Il caso dell'epirota Sotiris Dimitriiu

Francesco Scalora

Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno. È spazio l'effetto delle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali e di prossimità contrattuali.

(De Certeau: 2010, 176)

Una volta superata l'urgenza di definire i termini 'confine' e 'frontiera', che maggiormente sembrano interessare l'oggetto della nostra trattazione, le cui definizioni però non sempre riescono a soddisfare le sfumature sottese a ogni singolo termine, a tal punto da spingerci a usare l'uno come sinonimo dell'altro, le parole di Michel de Certeau, sopra citate, tratte dall'opera *L'invenzione del quotidiano*, ci aiutano in qualche modo a addentrarci con maggiore agilità nei meandri delle pratiche spaziali e degli incessanti processi di definizione e ridefinizione che producono lo spazio. Una «prosemica» degli spazi (De Certeau: 2010, 192) che ci invita a valutare lo spazio come frutto della distanza che l'individuo frappone tra sé e gli altri, sulla base anche del valore attribuito da gruppi sociali, diversi culturalmente o storicamente, al modo di porsi nello spazio e al modo di organizzarlo. Lo spazio inteso quindi come un prodotto storico, sociale, politico e culturale (Lefebvre: 1976), come un campo «instabile di scontri e negoziazioni, attacchi e rese, successi e disfatte» (Giubilaro: 2014, 17)¹.

Lo spazio che in questa sede ci interesserà maggiormente è quello del confine. Il confine indica un limite comune, una separazione tra spazi contigui (Tagliagambe: 1997; Zanini: 1997). Al di là della linea dettata dal modello geometrico, alla quale la modernità ci ha abituato (Farinelli: 2008), il confine continua a essere una fascia, una zona in transizione, che il più delle volte coinvolge popolazioni che sono por-

¹ L'impostazione generale di questo intervento, nel proporre una lettura delle opere di Sotiris Dimitriiu attraverso le teorie della *geographical mobility*, deve molto alla tesi di dottorato di Chiara Giubilaro, alla quale si farà più volte riferimento (Giubilaro: 2014). Discussa nel 2014, la dissertazione fu poi pubblicata in forma monografica nel 2016 (Giubilaro: 2016).

tatrici di una stessa cultura, della stessa «saggezza etnica», per usare le parole dello scrittore greco Christòforos Milionis indirizzate all'amico d'infanzia albanese Ismail Kadare (Carpinato: 2007, 82-87: 87)², cioè della stessa capacità di *manipolazione simbolica*, per dirla invece con Franco Farinelli (Farinelli: 2009).

Il territorio europeo, del resto – e quanto più quello balcanico – è forse il più marcato da tracce di attraversamento, di demarcazione e di confine che segnano stratificazioni culturali, religiose e politiche, durevoli e articolate, in grado di rendere conto di una cultura caratterizzata dialetticamente dalla separazione e dal confronto, dallo scambio e dalla pluralità (Descamps: 1991). Movimenti, questi, che siamo abituati a vedere infrangersi sui confini, e che nella maggior parte dei casi vengono «ricondotti entro specifiche rappresentazioni spaziali, costruite attorno alla naturalità delle frontiere e dei confini e alla staticità di quello che in essi è racchiuso» (Giubilaro: 2014, 167). Invero, proprio perché strumento che permette di far 'esplodere' le contraddizioni interne alle diverse prospettive, il confine, in quanto luogo di contatto e di scambio, va considerato non come un marcatore territoriale ma come una superficie dotata di un marcato carattere performativo. «Mitologie nazionali, questioni storiografiche, pratiche del quotidiano e rappresentazioni spaziali si incrociano e si sovrappongono». All'interno del confine «mobilità e immobilità», diversità e somiglianza «si ricompongono in forma produttiva» in uno spazio di movimenti eterogenei e plurali. Velocità e durate «scandiscono la topografia, esponendola alla circolazione e al dinamismo» (Giubilaro: 2014, 30 e 32); danno luogo a un movimento in cui «la ricollocazione, la dislocazione e l'incertezza rappresentano la norma anziché l'eccezione» (Gilroy: 2003, 237), mettendo in discussione «lo spazio e le linee che lo definiscono come stabilizzatori delle identità» (Giubilaro: 2014, 111). Una ridefinizione spaziale che «allontana» e rende fluidi «i processi di costruzione identitaria da territori e confini, spostandoli su una dimensione dinamica, corporale, in cui le radici possono mettersi in viaggio senza disperdersi lungo la strada. [...] Corpi che percorrono spazi, spazi che si imprime sui corpi, e che scorrendo al loro interno vi lasciano una traccia in

² Oltre al saggio di Caterina Carpinato, nel quale si illustra il legame tra i due scrittori, «un legame che va ben oltre la comune esperienza dei luoghi e delle parole» (Carpinato: 2007, 83), sull'esperienza del confine in Milionis, nato a Peristeri di Pagoni, in Epiro, a sei chilometri dal confine con l'Albania, a pochi chilometri di distanza dall'Argirocastro di Kadare, cfr. Lazaridis: 1991 e Marcheselli Loukas: 1991.

forma di memoria» (Giubilaro: 2014, 35 e 83). La produzione letteraria di Sotiris Dimitriou presa in esame in queste pagine si inserisce a pieno titolo all'interno di questa idea di spazio.

Nato nel 1955 a Povla (odierna Abelonas), in Tesprozia, nell'Epìro occidentale, a pochi chilometri dal confine albanese, Sotiris Dimitriou ha al suo attivo un numero considerevole di pubblicazioni: tre romanzi e numerose raccolte di racconti, dati alle stampe dal 1987 a oggi (Chatzivassiliou: 2018, 287-293)³. Esordisce tuttavia nel 1985 con una raccolta di poesie dal titolo *Ψηλαφήσεις* [Tastamenti]. Considerando la vastità della produzione letteraria in questione, in questa sede ci occuperemo della cosiddetta 'atipica trilogia di confine'⁴, che comprende i tre romanzi *Ν'ακούω καλά τ' όνομά σου* [Che io senta bene il tuo nome] (1993), *Τους τα λέει ο Θεός* [Glielo dice Dio] (2002) e *Σαν το λίγο το νερό* [Come un po' d'acqua] (2008). Pensata come semplice strategia di marketing editoriale, la denominazione 'atipica trilogia di confine' riporta alla mente la *Trilogia istriana* (1960-1966) di Fulvio Tomizza, uno degli autori più rappresentativi della narrativa dell'esodo, come anche la più recente *Border Trilogy* (1991) dello scrittore statunitense Cormac McCarthy: qui siamo però oltreoceano, lungo il confine tra Texas e Messico. La prosa di Dimitriou, invece, ha come spazio di azione l'Epìro e come spazio temporale le tumultuose vicende storiche che hanno interessato la regione geografica in questione, specialmente le vicende legate al decennio 1940-1950, con particolare riferimento agli anni dell'occupazione nazista e della Guerra civile greca, sino a giungere ai primi anni novanta del secolo scorso: anni che videro fiumi di gente albanese riversarsi fuori dai loro confini nazionali alla ricerca di un futuro migliore in Grecia. In queste opere l'elemento nazionale si

³ Le pagine di Vangelis Chatzivassiliou danno conto di gran parte dei saggi critici comparsi negli ultimi anni sulla produzione letteraria di Dimitriou. Altrettanto utile il lemma «Dimitriou, Sotiris» in Patakis: 2007, *s.v.*, 492-493. Questi dati vanno poi integrati con le letture critiche e le numerose recensioni alle opere del nostro autore, pubblicate in giornali, periodici e riviste cartacee e online, i cui riferimenti si possono in buona parte recuperare dalla pagina http://www.biblionet.gr/author/1748/Σωτήρης_Δημητρίου (ultima consultazione: 21/5/2019), a cura della Fondazione Ellenica di Cultura. A tale proposito, si veda anche la ricca recensione di Lina Pandaleon (Pandaleon: 2012) al romanzo *Η σιωπή του ξερόχορτου* [Il silenzio dell'erba secca] (2011), dove l'opera recensita viene letta in relazione alla precedente produzione letteraria di Dimitriou, con particolare attenzione agli scritti presi in esame in questa sede. Indicazioni bibliografiche più specifiche verranno suggerite nelle pagine seguenti.

⁴ «Άτυπη τριλογία των συνόρων».

intreccia con quello locale, il vissuto individuale con la storia generale nella dimensione di una patria particolare.

La funzione della regione geografica dell'Epìro come mito letterario nella prosa neogreca della seconda metà del secolo xx e, in particolare, nella prosa che mitizza lo spazio epirotico come luogo natio, è stata oggetto di una ampia bibliografia critica. Per non citare che alcuni nomi, noti e pressoché studiati sono i casi di Christòforos Milionis, Dimitris Chatzìs, Kimon Tzalas, Ghianis Dalas, Tassos Porfiris e Vassilis Guroghianis. Si potrebbe ancora aggiungere il nome di Tilémachos Kòtsias, le cui opere *Το τελευταίο καναρίνι* [L'ultimo canarino] (1995) e *Σινική μελάνη* [Inchiostro cinese] (2018) si inseriscono a pieno titolo all'interno di questa tendenza letteraria, mostrando non pochi elementi di affinità con quelle del nostro autore (Kokinu: 2018). Rinvio quindi alla tesi di dottorato di Thanassis Kùngulos, *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία* [L'Epìro come mito letterario nella narrativa del dopoguerra], per un completo repertorio bibliografico e per un esame attento e dettagliato della produzione letteraria in questione.

A rendere tuttavia unica e originale la prosa di Dimitriù, oltre alla funzione della regione geografica dell'Epìro come mito letterario e alla mitizzazione dello spazio epirotico come luogo natio, troviamo l'esperienza del confine declinata a più livelli: spaziale, temporale/storico e linguistico. Sulla base di questi elementi, e soprattutto in riferimento all'esperimento linguistico messo in atto dal nostro autore, il critico letterario greco Dimitris Maronitis riconosce nella prosa di Dimitriù un significativo esempio greco di narrativa di confine nell'ambito della letteratura europea, forse unico nella letteratura neogreca della seconda metà del secolo xx (Maronitis: 1997).

L'attraversamento dei confini e la necessità di ridefinirli nell'ottica della relazione determinano lo spazio d'azione nell'opera di Dimitriù. Il confine, che a un tempo separa e collega, diventa centro organizzatore dell'intreccio, fondamentale provocazione narrativa. Per far emergere il confine che collega, diviene essenziale non tanto dove posizionarsi, come definirsi, ma il movimento di attraversamento del confine stesso e la necessità di oltrepassarlo per ridefinire la propria identità, per sopravvivere. Nell'opera di Dimitriù non a caso l'attraversamento fisico del confine è nella maggior parte dei casi ambientato tra le cime del monte Murgana – noto anche come Tsamadàs, rilievo a cavallo tra la Grecia e l'Albania. Con l'attraversamento del Murgana, nella primavera

del '44, si apre il romanzo *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, quando un gruppo di donne greche alla ricerca di provviste si spinge verso la regione di Argirocastro. Una serie di vicissitudini rendono tuttavia difficile la strada del ritorno e una di loro, una volta chiusi definitivamente i confini tra Grecia e Albania, nel '45, rimane bloccata in territorio albanese. Il Murgana fu peraltro scenario delle tragiche vicende storiche che hanno caratterizzato uno dei periodi più bui della storia contemporanea greca, gli anni quaranta del secolo scorso: anni che videro il susseguirsi di una serie di eventi che, per il loro carattere e il loro svolgimento, erano destinati a investire tutta la produzione letteraria greca, sia fornendo temi e materiali per la riflessione e la ricostruzione posteriori, sia imponendosi come esperienza individuale e umana alla coscienza di molti scrittori che quei fatti li vissero personalmente o mediante il racconto dei protagonisti (Nicosia: 1976; Kastrinaki: 2005). Il nome del monte Murgana, tra le tante opere che hanno come luogo di azione l'Epiro e come spazio temporale i tragici fatti storici che hanno interessato la regione geografica in questione (Kùngulos: 2012, 302-311), ritorna anche nel titolo di una novella di Dimitris Chatzìs: opera dal marcato carattere documentaristico che tratta le vicende storiche del marzo e dell'aprile 1948 relative alla Guerra civile greca (Chatzìs: 2000).

Nell'opera di Dimitriou, invece, la storia diventa filtro dell'esperienza personale, di un'esperienza nella quale, al di là delle atrocità delle vicende storiche legate alla guerra e del significato nazionale che le caratterizzano, prende voce l'impetosa efferatezza che da quei fatti ne deriva: la povertà, la fame, le vicissitudini legate alla sopravvivenza quotidiana, la disperazione e la morte. Elementi che non conoscono confine, storie di autenticità umana e di disperazione comune riportate da Dimitriou all'interno di una descrizione improntata a forte realismo, con criteri non tanto lontani dalla prosa etografica. Caratterizzata da un andamento narrativo semplice, privo di atteggiamento intellettualistico e con disposizione dimessamente lirica, la prosa di Dimitriou, senza chiari tentativi di demistificazione e lontana da ogni evidente implicazione ideologica e politica, porta in scena la voce umile del confine, di un confine solitamente pensato e usato per la fortificazione del centro.

La narrazione trascina la mobilità al centro della scena e impone la costruzione di un nuovo paradigma geografico, che colloca il riconoscimento del movimento come fattore determinante di una nuova geografia umana, di una geografia della mobilità (*geographical mobili-*

ty), rivendicando uno spazio di affermazione per l'esperienza umana oltre e dentro la linea. La mobilità si carica dunque di significati culturali, sociali e politici che ogni dislocazione, ogni movimento chiama inevitabilmente in causa (Nitsiakos: 2010). Così, territori e confini perdono ogni consistenza, lasciando spazio a storie complesse di ibridazioni e attraversamenti, dove la materialità dei corpi si intreccia con il simbolismo delle rappresentazioni. L'esperienza umana rinuncia alla geografia per spostarsi dentro le storie, le memorie, le tradizioni, dando spazio a una geografia abitata dai corpi in cui si sovrappongono e contrappongono identità molteplici e contestate. Lungo questa dimensione narrativa è ambientato il romanzo *Τους τα λέει ο Θεός*, dove la costruzione di una casa diventa occasione di confronto tra immigrati albanesi di prima e di seconda generazione e greci d'Epiro (*vorioipirotes*).

L'elemento linguistico, l'uso massiccio della parlata della Tesprozia, soprattutto nelle parti dialogate, è quello che maggiormente distingue la prosa del nostro autore. Si tratta di un idioma locale erroneamente – e non senza suggestione, potremmo aggiungere – percepito dal lettore come una variazione geolinguistica determinata dalla divergenza e dalla convergenza di tratti appartenenti alle grammatiche delle due lingue in contatto, l'albanese e il greco cioè (Ikonomu: 1997). A dire il vero, la parlata in questione costituisce una delle tre varietà presenti all'interno dell'area linguistica epirotica. Questa sub-area linguistica, oltre alla provincia della Tesprozia (con Filiates, Parga, Suli, Paramithià e Pagoni), comprende anche le parlate delle comunità greche dell'Epiro del nord (la regione albanese di Argirocastro e dintorni), e i suoi confini linguistici coincidono, non a caso, con quelli naturali tracciati dai rilievi di Suli a sud, dal fiume Kalamàs a sud-est, i monti Murgana e Kassidiaris a nord-est (Bogas: 1966, 98-202). I fenomeni definitivi che caratterizzano questa microarea linguistica sono determinati da specifici tratti fonetici e morfologici, e da un evidente atteggiamento più conservativo per quanto riguarda l'area lessicale, più ancorata al greco antico, per intenderci (Bogas: 1964, 1).

In realtà, il ricorso all'idioma locale è presente anche nelle opere di altri autori epiroti: in Chatzìs, Milionis e Porfiris, per esempio (Kùngulos: 2012, 341-346). Con la differenza, però, che in loro l'uso di parole legate alla parlata locale – pratica del resto occasionale e perlopiù limitato a casi di commutazione intrafrasale – è generalmente accompagnato da determinati accorgimenti tipografici (virgolettati, corsivi

e parentesi), da brevi spiegazioni all'interno della narrazione o da un rinvio al glossario, pensati per agevolare la lettura e la comprensione del testo. Nondimeno, questi termini si integrano fluidamente nel sistema linguistico dominante e il loro significato è facilmente ricavabile dal contesto e dunque non sempre indispensabile per la comprensione. Nei testi di Dimitriou, invece, l'uso dell'idioma locale è più disinvolto, irrompe con spontaneità e naturalezza. Non si limita al solo prestito occasionale, ma attraversa mediante la sovrapposizione e l'intreccio di codici linguistici diversi l'intera narrazione⁵. In questa 'scenografia del linguaggio' vanno valutate le enunciazioni mistilingue che caratterizzano la prosa del nostro autore: fenomeni linguistici che, coinvolgendo elementi grammaticali, si situano più in profondità e interessano strutture più interne del sistema linguistico: il lessico, la fonetica e la morfologia. L'operazione linguistica messa in atto dall'autore ha immediate conseguenze stilistiche. L'impianto dotto dell'opera letteraria diventa volutamente popolare, acquisendo la robustezza e l'immediatezza della narrazione orale, insieme alla musicalità della narrazione popolare. Pratiche, queste ultime, già presenti, per esempio, nella prosa di Stratis Dukas (*Storia di un prigioniero*) – o in quella di Thanassis Valtinòs (*Vita e opere di Andreas Kordopatis*): opere che, tra le altre cose, tanto sembra abbiano influenzato quelle del nostro autore (Chrisomali-Henrich: 2018). Più di recente, invece, questa tendenza è stata riabilitata da Dimosthenis Papamarkos nella riuscitissima raccolta di racconti Γκιακ [Gjak] (2014). Tornando alla prosa di Dimitriou, l'uso dell'idioma locale contribuisce alla mitizzazione dello spazio epirotico come luogo natio. La locale parlata epirotica viene percepita come un residuo estetico di un passato ormai perduto. Essa è inserita nelle parti dialogate non come vano supplemento lessicale estraneo alla narrazione ma come naturale, se pure audace, elemento di autenticità stilistica.

⁵ L'uso dell'idioma locale nella produzione letteraria neogreca del xx secolo non rappresenta un fenomeno circoscritto solamente alle opere di ambientazione epirotica. Volendoci limitare ad altri esempi di narrativa di confine nell'ambito della letteratura neogreca, un altro caso – peraltro non meno significativo – è costituito dalla produzione letteraria di scrittori contemporanei traci (Charalabakis: 1992). L'analisi dettagliata di queste opere, così come eseguita da Christòforos Charalabakis, fornisce, tra le altre cose, un valido modello interpretativo del rapporto tra dialettologia e letteratura neogreca, che potrebbe essere felicemente adottato per un esame più approfondito dell'uso dell'idioma locale nella produzione letteraria degli autori epiroti in queste pagine più volte menzionati.

La sovrapposizione e l'intreccio di codici linguistici diversi che l'autore crea (l'uso della koinè greca, che presenta peraltro elementi della *katharèvousa*, intervallato dal ricorso all'idioma locale e da interferenze lessicali provenienti dalla lingua albanese) finiscono con l'apparire agli occhi del lettore come una possibile declinazione della mobilità, ospitandone il movimento. Essi contribuiscono ad allargare e ridefinire lo spazio oltre e dentro la linea; spingono a ripensare i contenuti lungo una prospettiva storica e una dimensione politica, portando alla luce il loro carattere processuale e performativo. Il movimento sembra dunque non risparmiare la forma stessa della parola. Alla materia verbale viene così conferita una icasticità del tutto coerente con il tentativo di sintetizzare le pratiche spaziali, annullando o dilatando le distanze e mettendo in discussione la stabilità e le chiusure. Lo sconfinamento derivante dalla scelta linguistica dell'autore contribuisce in questo modo alla creazione e alla definizione dello spazio; il dinamismo che ne consegue introduce un elemento di perturbazione nella spazialità. La radicale instabilità che impregna le pratiche spaziali si articola così nelle interazioni linguistiche, svelando una narrazione dinamica che disperde il cerchio della frontiera, dentro il quale l'immaginazione spaziale è rimasta a lungo confinata. Da questo irreparabile sconfinamento linguistico l'autore restituisce allo spazio la chance che gli è stata sottratta, la possibilità di una spazialità alternativa oltre la staticità del confine: una spazialità prodotta e contestata, instabile e dinamica, che non nasce dall'appropriazione dello spazio altrui ma dall'alterazione dello spazio proprio. Questo accade nell'ultimo romanzo *Σαυτο λίγο το νερό*, dove il racconto è affidato al volo dell'anima di un defunto che con nostalgia ritorna a visitare l'Epiro degli anni quaranta, riportando nella narrazione tutta la tragicità degli eventi storici che contrassegnarono quel decennio.

In queste pagine abbiamo voluto leggere le opere di Dimitriu lungo una prospettiva legata alla pratica spaziale, incoraggiati in qualche modo a pensare o forse perché ci piace pensare il confine non come divisione ma come una fascia in transizione, come zona permeabile. Invero, ogni processo di attraversamento e di condivisione non risolve la dinamica della spazialità. Il farsi dello spazio ricade il più delle volte in una dimensione agonistica. I personaggi di Dimitriu si muovono all'interno di questa conflittualità, derivante da un invano tentativo di addomesticamento dello spazio, che si riduce però il più delle volte alla sopravvivenza, al diritto alla vita, rivendicata con le unghie e con i

denti: così scriveva il prosatore greco Ghiorgos Chimonàs, tra i primi a leggere criticamente l'opera di Dimitriou (Anghelatos: 1989, 2610).

Lo stato di conservazione, di stagnazione esistenziale che ne deriva nell'opera di Dimitriou emerge su più livelli. In un regime di spazialità così pensato e costruito, la dimensione linguistica, che più caratterizza la prosa del nostro autore, al di là delle pratiche mistilingue precedentemente descritte, si presta infatti a una seconda interpretazione, forse più suggestiva ma non per questo meno efficace. L'uso dell'idioma locale, erroneamente percepito come una varietà locale, frutto della commistione delle grammatiche delle due lingue in contatto, l'albanese e il greco, che presenterebbe dunque le condizioni favorevoli per casi di ibridismo linguistico, a dire il vero, deve essere ricondotta, come dicevamo prima, entro i margini di un'area linguistica dal marcato carattere conservativo, animata, sì, dall'attraversamento ma non dal consolidamento. Per intenderci, l'influenza della lingua albanese sulla parlata in questione raggiunge una percentuale molto bassa. I prestiti linguistici dall'albanese, infatti, non sono maggiori rispetto a quelli presenti nella koinè greca (Bogas: 1966, 3). Mentre, risultano perlopiù assenti particolari tracce fonetiche e morfologiche riconducibili alla vicina lingua albanese. L'isolamento e il marcato conservatorismo linguistico che paradossalmente caratterizzano l'idioma della Tesprozia ci ricordano quindi non tanto la difficoltà dell'attraversamento, quanto le resistenze e le difficoltà della condivisione. Allo stesso modo, credo che possa essere interpretato l'uso della *katharèvussa* in alternativa all'idioma locale, quasi a voler sintetizzare la naturale disposizione imunitaria nel processo di scambio e di contatto, la tendenza alla non contaminazione, e insieme la tensione nel confine e l'irrigidimento del confine, ricordandoci allo stesso tempo che «χωριό στο σύνορο και στο ποτάμι προκοπή δεν κάνει»⁶.

⁶ Devo a Sotiris Dimitriou, che qui ringrazio, la conoscenza di questo detto epirotico, a conclusione di un nostro incontro ad Atene. Noto anche nelle varianti «χωράφι δίπλα σε ποτάμι και χωριό δίπλα σε σύνορο προκοπή δεν κάνει!» e «χωριό κοντά στα σύνορα, κτήμα δίπλα στο ποτάμι προκοπή δεν κάνει», il detto in questione, tradotto in italiano, suonerebbe a un dipresso 'paese di fiume, paese di confine, prosperità non conoscerà'.

Bibliografia

- Anghelatos Dimitris (1989), *Η έκ-πληξη της «Πεζογραφίας» και των αποκλίσεων: Η περίπτωση του Ντιάλιθ' ιμ Χριστάκη* [La sorpresa della «Narrativa» e delle varianti: Il caso di *Dialith'im Christaki*], "Ta tetramina", 39-40, pp. 2609-2616.
- Bogas Evànghelos A. (1964), *Τα γλωσσικά ιδιώματα της Ηπείρου (Βορείου, Κεντρική και Νοτίου), Α', Γιαννιώτικο και άλλα λεξιλόγια* [Gli idiomi linguistici dell'Epìro (settentrionale, centrale e meridionale), I, Lessico di Giannina e altri luoghi], Eteria Ipirotikòn Meletòn, Ioanina.
- Bogas Evànghelos A. (1966), *Τα γλωσσικά ιδιώματα της Ηπείρου (Βορείου, Κεντρική και Νοτίου), Β', Γλωσσάρια Βορ. Ηπείρου, Θεσπρωτίας, Κόνιτσα κ.ά.* [Gli idiomi linguistici dell'Epìro (settentrionale, centrale e meridionale), II, Glossari dell'Epìro del nord, della Tesprozia, di Konitsa *et al.*], Eteria Ipirotikòn Meletòn, Ioanina.
- Carpinato Caterina (2007), *Christòforos Milionis, l' "amico d'infanzia" di Ismail Kadare*, in Alessandro Scarsella (a cura di), *Leggere Kadare. Critica, Ricezione, Bibliografia*, collaborazione scientifica di G. Turano, Atti della Giornata di studi (Venezia, 13 giugno 2006), Università Ca' Foscari di Venezia, Biblion edizioni, Milano, pp. 77-87.
- Charalabakis Christòforos (1992), *Διαλεκτολογία και λογοτεχνία. Ιδιωματικά στοιχεία σε Θρακιώτες λογοτέχνες* [Dialectologia e letteratura. Elementi idiomatichi negli scrittori traci], in Christòforos Charalabakis (a cura di) *Νεοελληνικός Λόγος* [Parola neogreca], Nefeli, Athina, pp. 277-294 [già in "Thrakikà Chronikà", 35 (1979), pp. 98-107].
- Chatzis Dimitris (2000), *Μουργκάνα* [Murgana], in *Θητεία (αγωνιστικά κείμενα 1940-1950)* [Servizio (testi militanti 1940-1950)], To Rodakiò, Atene [I ed. or. della novella: 1948], pp. 33-96.
- Chatzivassiliu Vanghelis (2018), *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία, 1974-2017* [Il movimento del pendolo. Individuo e società nella narrativa greca contemporanea, 1974-2017], Polis, Athina.
- Chrisomali-Henrich Kiriakì (2018), *Αποστασιοποίηση και μέθεξη στη λογοτεχνία της μετανάστευσης. Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου, δύο αντιστικτικά μοντέλα λογοτεχνικής λιτότητας* [Distanza e sovrapposizione nella letteratura della migrazione. Thanassis Valtinòs e Sotiris Dimitriou, due modelli di essenzialità letteraria in contrappunto], in Papastathi: 2018, pp. 257-270.
- De Certeau Michel (2010), *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma [1980].
- Descamps Christian, a cura di (1991), *Frontières et limites. Géopolitique, littérature, philosophie*, Éd. du Centre George Pompidou, Paris.
- Farinelli Franco (2008), *Genealogia del confine. Spazio geografico e spazio politico nella cultura europea*, in Carlo Altini & Michelina Borsari (a cura di), Fron-

- tiere, politiche e mitologie dei confini europei, Fondazione Collegio San Carlo di Modena, Modena 13-25.
- Farinelli Franco (2009), *Il confine geometrico*, videointervista a cura di D. Sighele e N. Lott, in *Osservatorio sui Balcani*, 2009, <http://aestovest.osservatoribalcani.org/europa/voci.html> (ultima consultazione: 21/5/2019), disponibile inoltre su <http://www.youtube.com/watch?v=r3oataU6qsg> (ultima consultazione: 21/5/2019).
- Gilroy Paul (2003), *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. it. M. Mellino e L. Barberi, Meltemi Editore, Roma [1993].
- Giubilario Chiara (2014), *Movescapes. Per una geografia del movimento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo.
- Giubilario Chiara (2016), *Corpi, spazi, movimenti. Per una geografia della dislocazione*, Unicopoli, Milano.
- Ikonomu E. Konstandinos (1997), *Η αλβανική γλωσσική επίδραση στα ηπειρώτικα ιδιώματα* [L'influenza linguistica albanese negli idiomi dell'Epiro], Eteria Ipirotikòn Meletòn, Ioanina.
- Kastrinaki Anghèla (2005), *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950* [La letteratura durante il decennio agitato 1940-1950], Polis, Athina.
- Kokinu Sofia (2018), *Οι έννοιες «πατρίδα» και «ξενιτιά» σε έργα των Σωτήρη Δημητρίου και Τηλέμαχου Κώτσια* [I concetti di «patria» e «vita in terra straniera» nelle opere di Sotiris Dimitriou e Tilèmachos Kòtsias], in Papastathi: 2018, pp. 245-256.
- Kùngulos Thanassis V. (2012), *Η Ήπειρος ως λογοτεχνικός μύθος στη μεταπολεμική πεζογραφία* [L'Epiro come mito letterario nella narrativa del Dopoguerra], Tesi di dottorato, Università di Ioanina.
- Lazaridis Anastasia D. (1991), *Paesaggi dell'infanzia: La guerra come 'limes' nell'opera di Christòforos Milionis*, "Letterature di Frontiera/Littératures Frontalières", 1:2, pp. 177-189.
- Lefebvre Henri (1976), *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano.
- Marcheselli Loukas Lucia (1991), *Esperienza di confine e confine interiore in Christòforos Milionis*, "Letterature di Frontiera/Littératures Frontalières", 1:2, pp. 191-199.
- Maronitis Dimitris N. (1997), *Παραμεθόριος πεζογραφία: το παράδειγμα του Σωτήρη Δημητρίου* [Narrativa di confine: l'esempio di Sotiris Dimitriou], in Dimitris N. Maronitis (a cura di), *Κειμενοφιλικά* [Testuamichevolutmente], Kedros, Athina, pp. 69-78.
- Nicosia Salvatore (1976), *La guerra d'Albania nella letteratura neoellenica. I diari dei protagonisti*, in *Miscellanea Neogreca*, Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci (Palermo, 17-19 maggio 1975), Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, Palermo, pp. 89-96.
- Nitsiakos Vassilis (2010), *Στο σύνορο. «Μετανάστευση», σύνορα και ταυτότητες στην αλβανο-ελληνική μεθόριο* [Alla frontiera. «Migrazione», frontiere e identità al confine-greco-albanese], Odisseas, Athina.

- Pandoleon Lina (2012), *Νόστιμον ήμαρ. Σωτήρης Δημητρίου, Η σιωπή του ξερόχορτου* [Il giorno del ritorno. Sotiris Dimitriu, *Il silenzio dell'erba secca*], "Nea Estia", 171, 1852, pp. 328-354.
- Papastathi Ilia, a cura di (2018), *Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις: όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει*, Πρακτικά ΙΕ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης (Θεσσαλονίκη, 1-4 Μαρτίου 2017) [Passaggi, transizioni, attraversamenti: aspetti di una letteratura in movimento. Atti del xv Incontro Scientifico Internazionale (Salonico 1-4 marzo 2017)], Aristotèlio Panepistímio Thessalonikis, Thessaloniki.
- Patakis Stefanos, a cura di (2007), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι* [Dizionario di letteratura neogreca. Persone, opere, correnti, termini], Patakis, Athina.
- Tagliagambe Silvano (1997), *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano.
- Zanini Piero (1997), *Significati del confine: i limiti naturali, storici, mentali*, Mondadori, Milano.

28. Il fascino discreto dei margini: riflessi della società greca nella letteratura e nella musica fra le due guerre*

Gaia Zaccagni

Il titolo di questo saggio ricalca il titolo francese del film *Le charme discret de la bourgeoisie* di Luis Buñuel (1972): il sostantivo «fascino», l'aggettivo «discreto»¹ rimangono invariati, mentre, invece che sulla *borghesia*, in questo caso, l'attenzione si focalizza sui margini, che, d'altra parte, si definiscono come tali in quanto contrapposti alla classe sociale dominante, centrale nei meccanismi socio-economici dell'era capitalistica. Per mettere in risalto le peculiarità tematiche e stilistiche che connotano la produzione letteraria e musicale dei margini, sarà necessario, innanzi tutto, definire i termini della questione. Con il termine 'margini' (in greco *perithorio*, o *ipòkosmos*, sottomondo o mondo del sottosuolo) si intende il livello più basso del sottoproletariato, che comprende lavoratori non qualificati, vagabondi, criminali, privi di identificazione di classe e di senso di solidarietà. Il termine *sottoproletariato* (in tedesco *Lumpenproletariat*) si usa per definire varie realtà sociali, rientranti nel più ampio quadro del degrado sociale prodotto dalla cultura industriale del mondo moderno. Almeno tre principali categorie si trovano sotto questo cappello (Damianakos: 2003, 111): a) i gruppi che vivono al di fuori della legge; b) la massa dei senza lavoro e dei vagabondi; c) i disoccupati, i lavoratori a cottimo, i manovali e i

* A ispirare le considerazioni legate alla tematica dei margini nella società greca tra le due guerre, è stato innanzi tutto lo studio che conduco da anni sulle intersezioni fra il *rebetiko* e la letteratura neogreca, studio che Paola Maria Minucci ha sin dall'inizio incoraggiato, dandomi la possibilità di tenere una serie di lezioni e seminari sull'argomento, nell'ambito del suo Corso di laurea. In seguito, presso l'Università di Cipro, ho tenuto un corso universitario su *Rebetiko e letteratura* e ho iniziato a occuparmi, anche in forma pratica, del genere *rebetiko*.

¹ La traduzione di questo termine nel titolo greco è, a mio avviso, erronea e fuorviante: l'aggettivo *krifòs* [segreto], utilizzato al posto di *diakritikòs* [discreto], sottrae l'elemento determinante, ovvero l'ipocrisia, una falsità per così dire discreta.

vecchi contadini, vittime dell'urbanizzazione contemporanea, tutti coloro che Marx definiva vecchi proletari decaduti.

Il povero è colui che in modo permanente o temporaneo si trova in una condizione di debolezza, di dipendenza, di umiliazione, contraddistinta dalla mancanza – diversa a seconda delle epoche e della società – degli strumenti di potenza e di considerazione sociale: denaro, relazioni personali, capacità di influenza, potere, cultura, qualificazione tecnica, alti natali, vigore fisico, intelligenza, libertà e dignità personali. Il povero vive alla giornata e non ha alcuna possibilità di sollevarsi senza l'aiuto di altri. In questa definizione vivono tutti i frustrati, tutti i rifiutati, tutti gli asociali, tutti gli emarginati. Questa definizione non è specifica di un periodo, di un'area geografica, di un ambiente e non esclude nemmeno coloro che per ideale ascetico o mistico hanno abbandonato il mondo o per dedizione hanno scelto di vivere poveri in mezzo ai poveri (Mollat: 2001, 7-8).

Per definire i margini possiamo partire dal loro opposto: la borghesia, motore centrale del divenire sociale nell'era capitalistica. Nel *Manifesto Comunista* leggiamo²:

La borghesia [...] non ha lasciato fra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, il freddo pagamento in contanti [...], ha strappato il commovente velo sentimentale al rapporto familiare e lo ha ricondotto a un puro rapporto di denaro [...], ha assoggettato la campagna al dominio della città [...]. Nella stessa proporzione in cui si sviluppa la borghesia, cioè il capitale, si sviluppa il proletariato, la classe degli operai moderni, costretti a venderli al minuto come merci, e sottoposti, quindi, a tutte le oscillazioni del mercato (Marx & Engels: 1973, 32-37).

Di conseguenza, chi non si uniforma a queste regole comportamentali, per varie ragioni storico-politico-economiche, rimane ai margini. Ciononostante, il mondo intellettuale borghese ha sempre nutrito una forte curiosità e una pruriginosa attrazione per tutto ciò che non le appartiene e le è proibito. Dal punto di vista della classe 'centrale', il fascino dei margini viene percepito come discreto, non sfacciato, e provoca un atteggiamento compassionevole e paternalistico per i 'miserevoli', tenuti però sempre alla giusta distanza. L'interesse per gli strati

² Il *Manifesto Comunista* fu redatto da Karl Marx e Friedrich Engels fra il 1847 e il 1848 e pubblicato a Londra il 21 febbraio 1848. La prima e parziale traduzione italiana fu pubblicata nel 1889. Per una recente edizione, si veda Marx & Engels: 2009.

del sottoproletariato urbano si diffuse, a livello europeo, già a partire dalla fine dell'Ottocento, soprattutto in esponenti della corrente del naturalismo, ma

con il Novecento la questione si fa più complessa. Il nuovo secolo acquisisce la consapevolezza delle contraddizioni insite nel progressismo borghese, di cui il Positivismo era diretta emanazione. [...] Il xx secolo nasce con gli anticorpi contro il realismo ottocentesco, la cui lezione viene tuttavia assimilata. Il concetto di 'miserabile' si amplia e si complica. Non definisce più solo chi è in miseria, ma, giusta l'etimo latino, 'chi è degno di compassione' (Tinti: 2014, 22),

e inizia ad acquisire un valore esistenziale, oltre che sociale ed economico, fin quasi ad assurgere a simbolo universale della condizione contemporanea.

La letteratura greca dei margini: alcuni esempi³

In Grecia, il fenomeno si fa più rilevante negli anni fra le due guerre: mentre i rampolli delle famiglie alto-borghesi studiano nelle università europee, una grande fetta di giovani provenienti dagli strati piccoloborghesi o contadini intraprende la lotta per la sopravvivenza negli scantinati letterari di piazza Omonia, nelle taverne della Plaka e di Psirì, con i versi di Kariotakis e i primi slogan socialisti sulle labbra. Compare la *alitografia* [vagabondografia]: «un altro modo di fuga – o meglio, un escamotage –, piuttosto frutto di inerzia e pigrizia, per non dire una forma di viltà, nei confronti della complessità e della versatilità del sociale» (Charmúzios: 1940, 42). Il termine *alitis* [vagabondo/sbandato] definisce un comportamento misto di anarchismo individuale e di vuoto ideologico e incarna l'eroe letterario dei giovani scrittori del periodo fra le due guerre, che sentono il bisogno di mettere in discussione lo stato sociale, confrontandosi per la prima volta con la letteratura russa e scandinava. La taverna, il *rebetiko*, i quartieri dei profughi, la prigione, il bordello, la fumeria diventano lo sfondo dei racconti di scrittori e poeti quali Petros Pikròs, Ghiorgos Skaribas, Kostas Várnalis, Dimosthenis Vutiràs e altri, che spesso vivono in prima persona le situazioni descritte.

³ Le traduzioni dei testi qui riportati sono a cura di chi scrive.

Petros Pikròs (Costantinopoli, 1894 - Atene, 1956) con la sua scrittura ci trasporta dalla provincia e dalla campagna del primo naturalismo greco (etografia), nello spazio urbano, nei luoghi dove si svela il volto più nascosto dei margini: bordelli, prigionieri, caserme, luoghi asfittici, poco illuminati, gravidi del clima di *empasse* psicologica dei protagonisti. Nei suoi racconti *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* [Quando diventeremo umani] (1925) (Pikròs: 2009) e *Τουμπεκί* [Tubekì] (1927) (Pikròs: 2010) predominano il gergo del sottoproletariato e i toni della lingua parlata. Il punto di vista da cui osserva e giudica la realtà è la nostalgia: lo zelo artistico, l'amore e la passione⁴ che avevano gli uomini del passato vengono contrapposti al presente dominato dai meccanismi della produzione di massa e dall'irrigidimento dei rapporti umani. *Tubekì*, in gergo 'Cuciti la bocca!', assomiglia molto all'*Opera da tre soldi* di Brecht. Parla del mondo della delinquenza dei margini, in un'epoca in cui i modi di produzione erano ancora quelli artigianali ed è pervaso dallo stesso tipo di ironia e di spontaneità sottesa all'opera di Brecht.

Correre in tribunale? Sciocchezza. Le spese ti mangiano tutto il capitale. Allora era meglio che te ne andavi a cercare un favoreggiatore [...]. Mastro dei mastri, un uomo vero, gagliardo. Queste virtù andavano insieme all'epoca in cui il lavoro era manuale e richiedeva forza, nervi saldi e coglioni – ma anche cuore. Essere mastro senza essere giovane e gagliardo, non esisteva⁵.

Ghianis Skaribas (Aghia Efthimia Parnassidos, 1893 - Chalkida 1984) fu autore di romanzi, poeta, scrittore di teatro, storico e editore. Nei suoi primi racconti si avvicina all'etografia, ma successivamente le sue innovazioni formali lo portano a discostarsi audacemente dal realismo e ad assumere movenze più surrealiste e liriche, anche in prosa. La sua ricerca espressiva e tematica coincide con l'insediamento dei profughi dell'Asia Minore in Grecia, che determinò un radicale cambiamento degli usi e costumi. Il *rebetiko* (non solo inteso come genere musicale, ma soprattutto come *modus vivendi*) pervade la vita sociale dei margini

⁴ «το μεράκι και το φιλότιμο» (Pikròs: 2010, 62).

⁵ «Να τρέχεις στα δικαστήρια; Κουταμάρα. Τα έξοδα σου τα τρώει το καπιτάλι. Πήγαινες λουπόν και έβρισκες τον αβανταδόρο [...]. Μάστορας κι αυτός απ' τους μαστόρους, κι άνδρας και παλικάρι. Αυτά πηγαίνανε όλα μαζί στην εποχή που δουλειά ήτανε του χεριού δουλειά, κι ήθελε δύναμη, κι ήθελε νεύρα, κι ήθελε κότσια – μα και καρδιά. Μάστορης δίχως να'σαι παλικάρι, τότες δε γινότανε» (Pikròs: 2010, 74).

e inevitabilmente se ne ritrovano cenni in molta produzione letteraria dell'epoca. Nei suoi primi racconti, *Καημοί στο Γρυπωνήσι* [Dolori a Griponissi] (cfr. Stabulu: 2006, 177-179), i personaggi, di cui raramente si specifica il luogo di residenza, sono caratterizzati dal rapporto con la taverna, con i *cafe-amàn* e le fumerie. La novella *Το θείο τραγί* [Il capro divino] (1931-1933) (Skaribas: 1993) può definirsi un antiromanzo: compare il primo antieroe, non solo nel senso di protagonista decadente 'vittima della società', ma di uomo consapevolmente schierato a servizio del Diavolo (emblema del male, ma in realtà simbolo di tutto quanto è specularmente opposto ai valori accettati del conformismo e del perbenismo), schierato ideologicamente contro ogni costituzione e convenzione sociale. La lingua anarchica, libera, dinamica, corrisponde al carattere del protagonista. Lo spazio-tempo è incerto e indefinito, come il vagabondare dell'eroe, un *alitis, periplanòmenos* [girovago], *rebetis* (dal greco medievale *remvomai*, girovagare, sognare). Il seguente brano può definirsi il manifesto dei margini e dell'*alitimòs*:

Nel pomeriggio, entra un accattone: ehi, gli dico, come ti chiami, da dove vieni? Da su, mi fa e mi indica un punto imprecisato. Raccolgo un po' di pane. Perciò – che Dio perdoni i tuoi defunti! – perché, signore, non mi fai un'elemosina? Ebbi compassione di lui: ah, come doveva dolere il cuore di quel poveretto: pensai che ci univa la stessa sorte: siamo entrambi due povere animelle vagabonde, due passerotti di strada, ecco, due creature sventurate. Tutti gli uomini sono schedati e tranquilli: sono regolarmente inseriti nei libri-registri, con tanto di date e nomi. Hanno anche un numero immutabile: il numero di registro. I loro nomi sono lunghissimi: Gheorghios Katakuzinòs, figlio di Ioanis ed Eleni: che non si metta a cercarli invano l'eternità!, vengono da un qualche paese, e da una nazione: regione, provincia, comune, circoscrizione; e poi le religioni e il resto, tutte cose sicure; la verità, tutta d'un pezzo con firma e timbro, mica fregnacce.

Invece noi, veniamo sempre *da su* e indichiamo un punto imprecisato. I nostri certificati sono dubbi, le nostre strade sono rebus; la nostra pagina dell'anagrafe è vuota; vuota, dato che non ci ha conosciuto, né noi conosciamo lei. Della dignità, dell'onore, del diritto, noi facciamo contrabbando, perché sono specie monopolizzate; queste cose proibite circolano tra le nostre mani senza marche da bollo. Quelli ci hanno messo la loro firma sopra, le usano anche nelle loro insegne. Dio: uno stemma; la virtù: una *specialité*... Ma chi potrà mai fargliela franca? Vi dico, nemmeno il diavolo. Per lo meno, il diavolo – questo buon 'senza senno' – ti chiede soltanto l'anima e ti lascia tutto il resto: il diritto

alla vita, il piacere, l'amore della donna, il riso. Ti aiuta addirittura a ottenerli, caro mio. Dove lo trovi un amico così! Quest'animella che ho, prenditela pure! Quelli invece [...], quelli vogliono tutto, vogliono sia l'anima sia il corpo. Ti promettono il regno dei cieli, ma ti fregano con maestria il regno della nostra Terra. Il loro «codice della giustizia» scrive di tutto, fuorché della giustizia [...]. Ecco, per questo andiamo girovagando [...]. Noi coltiviamo la menzogna solo per amore della libertà – una menzogna tutta poesia, uno sgambetto pieno d'estro – mentre loro si autoproclamano suoi servitori e schiavi. Il loro patto è derubar-si a vicenda in modo onorevole, mentre invece il furto è considerato ignobile. Il loro patto è onorevole, con il marchio della menzogna. Che brio! Che brio! Come diavolo fanno a mettere in relazione cose che non hanno alcuna relazione? Come fanno, occhi miei, a far combaciare gli estremi? Sono tutti 'onorevoli' nel modo più ignobile!... Come facciamo noi poveretti a superarli in questa loro legale illegalità, in questa loro comprovata virtù? Sono dei ruffiani farabutti... Ecco, per questo girovaghiamo. Non seminiamo e nemmeno raccogliamo, perché per noi le zolle sono di bronzo e la terra di nichel. Le nazioni, le città, i luoghi, non hanno confini sulla nostra carta e tutti e due gli emisferi ci stanno stretti. La nostra vita non sopporta limiti. Noi, soltanto un confine conosciamo: quello tra la vita e la morte; una sola patria conosciamo: il calpestio delle nostre suole. Noi siamo cittadini dell'infinito, e abbiamo anche noi un sigillo: il nostro 'fondoschiena'. Con esso, noi sigilliamo i certificati del loro onore⁶.

⁶ «Τ' απογοιματάκι μπαίνει ένας ζήτουλας: μπρέ του λέω, πως σε λένε, πουθ' έρχεσαι: Από πάνω μου κάνει και μου δείχνει αόριστα, διακονεύω ψωμάκι, έτσι ο θεός να σωράει τους θαμμένους σου, δεν κάνεις αφεντικό μ' ένα έλεος; Τον λυπήθηκα: αχ, πώς πόνεσε η καρδιά μου του δόλιου, σκέφτηκα πως η ίδια μοίρα μας ένωνε, περιπλανώμενες είμαστε δυο ψυχούλες κ' οι δύο μας, σπουργιτάκια των δρόμων, να, δυο κακόμοιρα πλάσματα. Όλοι οι άνθρωποι είναι καταγραμμένοι και ήσυχoi: βρίσκονται καταχωρημένοι κανονικά στα βιβλία, με ημερομηνίες και ονόματα. Έχουνε κ' ένα αμετάβλητο νούμερο: τον αριθμό του μητρώου τους, είναι τα ονόματά τους μακρότατα: Γεώργιος Κατακουζηνός, του Ιωάννου και Ελένης, μην ψάχνει άδικα και τους βρίσκει η αιωνιότη, φτάνουν απ' το χωριό ως το έθνος: νομός, επαρχία, δήμος, κοινότης, κ' έπειτα οι θρησκείες και τ' άλλα, σίγουρα πράματα: η αλήθεια ολόσωμη με υπογραφή και σφραγίδα, όχι τρίχες. Ενώ εμείς όλο από πάνω ερχόμαστε και δείχνουμε αόριστα. Είναι τα πιστοποιητικά μας αμφίβολα, είναι οι δρόμοι μας γρίφοι, άγραφή είναι η ληξιαρχική μας σελίδα, άγραφή αφού δε μας γνώρισε και μήτε την ξέρουμε. Την αξιοπρέπεια, την τιμή, το δικαίωμα, τα κάνουμε μεις λαθρεμπόριο γιατί είν' μονοπωλημένα τα είδη τους, κυκλοφορούν, χωρίς τα ένσημά τους στα χέρια μας τ' απαγορευμένα αυτά πράγματα. Τα' χουν αυτοί κάμει φίρμα τους, τα βάζουν και στα εμπορικά τους ταμπέλα. Ο Θεός: είδος οκόσημο, η αρετή: σπεσιαλιτέ – ειδικότης... Μα ποιος θα μπόραε να ψήσει αντάμα του κάστανα. Σας λέω μητ' ο διάολος. Τουλάχιστο ο διάολος – ο αγαθός αυτός άφρονος – σου ζητάει δικαίωμα της ζωής, την απόλαυση, τον έρωτα της γυναίκας, το γέλιο. Σε συντρέχει

della distrutta Asia Minore,
che mai ti spegnerai, mai!

Scorre la melodia
– suvvia, bevete un po'! –
Amàn, amàn! e il vento d'Atene
si riempie delle pene dei profughi,
febbre, nudità e fame⁷.

Kostas Várnalis (Pirgos della Rumelia Orientale, attuale Bulgaria, 1884 - Atene, 1974). Giornalista, scrittore e poeta, utilizza, anche in poesia, la lingua quotidiana popolare, con espressioni gergali estranee al canone poetico dell'epoca. Incarna il poeta-guida, costantemente in contatto con lo spirito popolare. Evocando l'atmosfera del tempo, descrive con i colori più cupi l'infelicità degli strati più bassi della popolazione:

I miserabili⁸

Nella taverna sotterranea,
fra insulti e fumo
(di sopra strillava l'organetto)
tutti insieme, ieri, bevevamo,
ieri come tutte le sere,
per mandar giù i veleni.

Si stringevano l'uno accanto all'altro
e uno sputava per terra, in un angolo,
oh, che gran tormento,
il tormento più grande è parte della vita!

⁷ «ΤΑΒΕΡΝΑ. Στην πρόχειρη ταβέρνα από σανίδια / που έστησ' ένας Αρμένης, τα βραδάκια, / οι πρόσφυγες μαζεύονται και πίνουν / για να κατέβουν κάτω τα φαρμάκια. // Κάθε παρέα θαρρείς, κι ένα χωριό σου / γίνεται τότε, ω ανατολή μεθύστρα, / αχ, ποιος θενάν το σκούζει απόψε / γλυκά με τη φωνή του τη ραγίστρα; / Θα 'ναι Σμυρνιός, θα 'ναι Βουρλιώτης, Αϊβαλιώτης; / Θα 'ναι Καλλιπολίτης ή Πολίτης; / Θα 'ναι από το Αϊδίνι, από τη Προύσα, / ή θα 'ναι ασήκης Μαυροθαλασσίτης; // Μα όποιος και να 'ναι – θα 'σαι εσύ καημένη, / Αντίλαλε ακριβέ κι αλαργινέ, / της εξολοθρευμένης Μακρασίας, / όπου δεν θα σβρυστείς ποτέ, ποτέ! – // Κυλά ο σκοπός – αχ, πιείτε και λιγάκι! – / Αμάν-αμάν! κι ο αγέρας της Αθήνας, / από καημούς προσφυγικούς γεμίζει / του πυρετού της γύμνιας και της πείνας» (Skipis: 1950, 132).

⁸ La poesia dal titolo greco *Oi μοιραίοι* [I fatalisti] fu pubblicata per la prima volta sulla rivista "Μαυρος Γατος" nel 1922, anno in cui pubblica la raccolta *To φως που καίει* [La luce che brucia], in cui abbraccia definitivamente l'ideologia comunista. La poesia, scritta in metro giambico, in sei strofe di sei versi ciascuna, fu musicata da Mikis Theodorakis, nel 1964.

per quanto la mente si arrovelli,
candido giorno non ricorda.

(Sole e mare azzurro
e profondità di cielo prodigo
oh, dell'alba velo rossastro,
garofani del tramonto,
splendete e vi spegnete lungi da noi,
senza entrarci nel cuore!)

Di uno il padre è da dieci anni
paralitico, come un fantasma;
di un altro la moglie, a cui restan pochi giorni, si dissolve a poco a poco
per la tisi;
a Palamidi è il figlio di Mazi
e la figlia di Ghiavì a Gazi.

– È colpa della nostra storta sorte!
– È colpa di Dio che ci odia!
– È colpa della nostra testa dura!
– È colpa del vino, innanzi tutto!

Di chi è la colpa? Di chi è la colpa?
Nessuna bocca
l'ha trovato ancora, né l'ha detto.

Così nella taverna oscura
beviamo sempre chini:
come i vermi, ogni tallone che si imbatte in noi, ci schiaccia.
Vili, fatalisti e ignavi al contempo,
attendiamo, forse, un miracolo!⁹

⁹ «ΟΙ ΜΟΙΡΑΙΟΙ. Μες την υπόγεια την ταβέρνα, / μες σε καπνούς και σε βρισές / (απάνω στρίγγλιζε η λατέρνα) / όλ' η παρέα πίναμ' εψές· / εψές, σαν όλα τα βραδάκια, / να πάνε κάτω τα φαρμάκια. // Σφιγγόταν ένας πλάι στον άλλο / και κάπου εφτούσε καταγής. / Ω! πόσο βάσανο μεγάλο / το βάσανο είναι της ζωής! / Όσο κι ο νους να τυραννιέται, / άσπρη ημέρα δε θυμιάται. // Ήλιε και θάλασσα γαλάζα / και βάθος τ' άσωτ' ουρανού! / Ω! της αβγής κροκάτη γάζα, / γαρούφαλα του δειλινού, / λάμπετε, σβήνετε μακριά μας, / χωρίς να μπείτε στην καρδιά μας! // Του ενού ο πατέρας χρόνια δέκα / παράλυτος, ίδιο στοιχείο· / τ' άλλου κοντόημερ' η γυναίκα / στο σπίτι λυνώνει από χτικιό· / στο Παλαμήδι ο γιος του Μάζη / κι η κόρη του Γιαβή στο Γκάζι. // — Φταίει το ζαβό το ριζικό μας! / — Φταίει ο Θεός που μας μισεί! / — Φταίει το κεφάλι το κακό μας! / — Φταίει πρώτ' απ' όλα το κρασί! / Ποιος φταίει; ποιος φταίει; Κανένα στόμα / δεν το βρε και δεν το πε ακόμα. // Έτσι στη σκοτεινή ταβέρνα / πίνουμε πάντα μας σκυφτοί. / Σαν τα σκουλήκια, κάθε φτέρνα / όπου μας έβρει μας πατεί. / Δειλοί, μοιραίοι κι άβουλοι αντάμα, / προσμένουμε, ίσως, κάποιο θάμα!» (Várnalis: 2014, 301).

Tre canzoni 'rebetiche'

Fra i testi in cui si rintraccia la consapevolezza di appartenere a un gruppo marginale della società, contrapposto alla classe dominante, non solo su basi economiche, ma anche e soprattutto sulla base dei valori e della visione del mondo, ci sono naturalmente le canzoni 'rebetiche'¹⁰, una sorta di istantanee sulle difficili condizioni di vita nel periodo tra le due guerre: povertà, repressione, situazioni al limite fra legalità e illegalità. Molte sono le canzoni in cui emergono i sintomi più evidenti della crisi (cfr. Zaccagni: 2018). L'elaborazione del tema delle disparità sociali diventa una presa di coscienza politica, che porterà poi a considerazioni sul futuro: per superare disparità e ingiustizie è necessario il sovvertimento dell'ordine sociale, una sua riorganizzazione su basi più giuste. La disposizione psicologica della borghesia, che si sente colpevole e nutre compassione per gli emarginati, fa sì che essa si accosti al loro mondo ideologico: Markos Vamvakaris, nella sua *Autobiografia*, racconta: «Veniva [a sentirmi suonare] gente di tutti i tipi. Aristocratici dell'alta società, come anche *manghes* e vagabondi e se la spassavano fino all'alba. Da lì è passata tutta la *crème de la crème* di Atene. Lì veniva tutto Kolonaki»¹¹.

Le tre canzoni riportate in traduzione sono un esempio di quanto detto:

Il piccolo profugo

Io sono un piccolo profugo, ah, ve lo dico,
che mi hanno cacciato da Smirne, povero me.

Ora povertà, ora ricchezza,
che brutta vita è questa,
giorno e notte, sì, vi dico, io poveretto
ora povertà, ora ricchezza,
ho imparato a suonare l'*oud*
al *café amàn*
oh, *amàn amàn*.

¹⁰ Damianakos (2001) suddivide la produzione delle canzoni 'rebetiche' in tre periodi: 1) Periodo originale (prima del 1922): canzoni anonime, strettamente legate alle tematiche dell'*hashish*, della prigione e della criminalità urbana; 2) Periodo classico (1922-1940), in cui si formano i tratti distintivi del genere; 3) Periodo operaio (1940-53), dove la musica si adatta alle condizioni esistenziali della classe operaia.

¹¹ «Εκατεβαίνανε λογής λογής κόσμος. Αριστοκράτες της υψηλής κοινωνίας καθώς και μάγκες και αλανιάρηδες και εγλεντούσαν μέχρι πρωίας. Πέρασε όλη η αφρόκριμα των Αθηνών. Εκεί ερχόταν όλο το Κολωνάκι» (Vamvakaris: 1978, 175).

Quando suono e improvviso, vado in estasi
 la mia patria mi ricordo e mi scioglio,
 mi butto sul vino
 perchè mi passi il dolore
 di essere diventato un profugo.

Piccolo profugo mi chiamano ad Atene
 perchè so divertirmi e suono in modo raffinato,
 perchè canto e piango
 e parlo del mio dolore
 che mi hanno cacciato da Smirne, povero me¹².

La canzone risale al periodo della produzione anonima, ma fu incisa sotto il nome di Vangelis Papàzoglou, nel 1938. Il giovane profugo, giunto nella capitale greca come migliaia di altri connazionali, ripensa all'agiatazza economica della sua vita a Smirne e si lamenta dell'improvviso cambio della sorte, dovuto alle ragioni dei forti. L'ingiustizia sociale è la causa dell'infelicità della vita. Si inaugura una lunga serie di canzoni sul ruolo della ricchezza nelle relazioni umane e sulle disuguaglianze economiche, sintomi evidenti della crisi in atto. L'unica risposta possibile per trovare conforto è la musica, lo strumento amico-fratello (*l'oud*, ma poi anche il *buzuki* e il *baglamàs*), che rallegra l'animo, dà sfogo al dolore. Uno strumento-amico, alleato, che offre anche la possibilità di guadagnarsi da vivere.

Pitocco

Sono un pitocco dalla nascita, in questo mondo,
 e, per questo, mai le mie labbra faranno un sorriso.

Vado in cerca, disperato, di trovare la mia sorte, per chiederle
 se ho il diritto di vivere libero.

E poi le dico: sorte mia, fammi il favore,
 fa che mi cambino nome e non mi chiamino pitocco!

¹² «ΤΟ ΠΡΟΣΦΥΓΑΚΙ. Εγώ είμαι προσφυγάκι, αχ, το λέγω / που με διώξαν απ' τη Σμύρνη, το καημένο/ [πότε φτώχεια πότε πλούτη/ έμαθα και παίζω ούτι, στο καφέ αμάν, ωχ, αμάν, αμάν!]/ Κι όμως δεν το βάζω κάτω, αχ, το λέγω/ κι ας με διώξαν απ' τη Σμύρνη, το καημένο / [πότε γέλιο, πότε δάκρυ / μη, καρδιά μου, κάνε κράτει /στο καφέ αμάν, ωχ, αμάν, αμάν!]/ Όταν παίζω ταξιμάκι, μερακλώνω, / την πατρίδα μου θυμάμαι κι όλο λιώνω./ [Πότε φτώχεια πότε πλούτη, / παίζω με μεράκι ούτι... στο καφέ αμάν» (Papàzoglou: 1938).

E la mia sorte mi risponde che, per quanto io faccia,
pitocco sono nato e pitocco morirò¹³.

Il tema della povertà fu molto caro a Papàzoglou che, come molti altri, la sperimentò in prima persona. La canzone è inedita, in quanto la censura non la approvò, per via del v. 3: la commissione chiese a Papàzoglou di sostituire il termine 'libero' («ελεύθερος») con 'felice' («ευτυχισμένος»). Egli rifiutò, dal momento che «felice può essere solo chi vive libero!». Da allora, smise di comporre e durante l'occupazione tedesca, ormai né libero né felice, smise anche di cantare: «gli uccelli non cantano quando annotta».

Si lamentano i nostri *manghes*
Si lamentano i nostri *manghes* e tutti gli aristocratici
che non gli portano da bere il 'nero' dalla *Polis*

Su, *mangas* mio, bevi dal nostro narghilè,
che abbiamo hashish della *Polis* nel nostro *teké*.

Ascolta Iovan Tsaus che suona il suo *buzuki*
e con i suoi begli accordi fa accendere la pipa.

E le belle odalische ce lo prepareranno,
con una buona dose di fumo 'nero', e staranno in guardia.

Dolci accordi ascolterebbero anche i ricchi industriali,
da perdere la testa e farsi il segno della croce.

E anche loro ordinerebbero: «preparate anche per noi una pipa,
manghes, che ci sballiamo e ascoltiamo il *buzuki*».

E tutti gli *enfant gâté* si siederanno nel *teké*
ad ascoltare il *buzuki* e a sballarsi.

Perciò tra poco, ragazzi, sempre in natura,
cascasse pure il mondo, l'*hashish* si troverà¹⁴ (Irtziridis: 1920-1925).

¹³ «ΜΠΑΤΙΡΗΣ. Μπατίρης εγεννήθηκα μέσα σ' αυτή την πλάση / γι' αυτό και το χειλάκι μου ποτέ δεν θα γελάσει. / Πάσχω να βρω την τύχη μου, για να την αρωτήσω / αν έχω το δικαίωμα ελεύθερος να ζήσω. / Και να της πω, βρε τύχη μου, κάνε μου το χατίρι / για να μ' αλλάξουν όνομα, να μην με λέν' μπατίρη. / Κι η τύχη μου μ' απάντησε πως ό,τι και να κάνω / μπατίρης εγεννήθηκα, μπατίρης θα πεθάνω» (Papàzoglou: 1937).

¹⁴ «ΠΑΡΑΠΟΝΙΟΥΝΤΑΙ ΟΙ ΜΑΓΚΕΣ ΜΑΣ. Παραπονιούνται οι μάγκες μας κι οι αριστοκράτες όλοι / που δεν τους φέρνουνε να πιουν μαυράκι από την Πόλη. / Έλα βρε μάγκα μου να πιεις από τον αργιλέ μας / που' χουμε Πολίτικο μαυράκι

L'uso delle sostanze stupefacenti, comune a tutti gli strati sociali, per alcuni rappresenta il disperato tentativo di evadere dalla vita reale e trovare conforto dalle pene, per altri costituisce un lusso a cui si ricorre per divertirsi dalla noia della vita agiata, priva di emozioni autentiche. I ricchi borghesi frequentano i luoghi di produzione e di fruizione del *rebetiko*¹⁵. I *manghes* sono per eccellenza i *rebetes*, uomini del popolo, caratterizzati da grande autostima, sfrontatezza, che rispettano in modo assoluto le norme non scritte del codice comportamentale del proprio gruppo. Il verbo «bere» è sinonimo di 'fumare' con il narghilè. Con «nero» si intende l'*hashish* e quello di prima qualità proviene dalla *Pollis*, cioè da Istanbul. Il *teké* è il luogo 'sacro' dove i *manghes* si radunano per compiere il rituale del narghilè, ascoltando il *buzuki*, strumento a tre corde, caratteristico del repertorio *rebetiko*. Iovan Tsaus è il soprannome dell'autore della canzone, Ioanis Irtziridis.

Bibliografia

- Charmúzios Emílios (1940), *Λογοτεχνική αλητογραφία* [Alitografia letteraria], "Nea Estia", 27, p. 42.
- Damianakos Stathis (2001), *Υποπρολετάριοι και ταξική πολιτισμική αντιπαράθεση* [Sottoproletari e confronto culturale di classe], in Stathis Damianakos (a cura di), *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* [Sociologia del *rebetiko*], Plethron, Athina.
- Damianakos Stathis (2003), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* [Tradizione di rivolta e cultura popolare], Plethron, Athina.
- Irtziridis Ghianis [Iovan Tsaous] (1920-1925), *Παραπονιούνται οι μάγκες μας* [Si lamentano i nostri *manghes*], in Zaccagni: 2019, pp. 289-291.
- Marx Karl (2007), *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in *Marxist Internet Archive*, <https://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1844/2/Manoscritti/Salario.html> (ultima consultazione: 25/1/2020).

στον τεκέ μας. / Ν' ακούσεις τον Γιοβαν Τσαούς που παίζει το μπουζούκι / και με τις όμορφες πενιές ανάβει το τσιμπούκι. / Και χανουμάκια έμορφα θα μας τότε πατάνε / και τσίκα μαύρη έξυπνη και τσίλιες να φυλάνε. / Γλυκιές πενιές θα ακούγανε να χάσουν το μυαλό τους / πλούσιοι βιομήχανοι να κάμουν τον Σταυρό τους / Και αυτοί θα διατάζανε κάνε και μας τσιμπούκι / μάγκες να μαστουριάζουμε να ακούσουμε μπουζούκι. / Και όλα τα ανφάν γκατέ μες στον τεκέ θα κάτσουν / μπουζούκι για να ακούσουνε και για να μαστουριάσουν. / Γ' αυτό σε λίγο, βρε παιδιά, σε τούτη εδώ τη φύση όλος ο κόσμος κι αν χαθεί θα βρίσκεται χασίσι».

¹⁵ Nella sua analisi, Karl Marx osserva che «nel suo modo di guadagnare come pure nel suo modo di divertirsi, l'aristocrazia del denaro non è nient'altro che la resurrezione del sottoproletariato ai vertici della società» (Marx: 2007, s.p.).

- Marx Karl & Friedrich Engels (1973), *Il manifesto del partito comunista*, Editori Riuniti, Roma.
- Marx Karl & Friedrich Engels (2009), *Il manifesto del Partito Comunista*, prefazione di Rossana Rossanda, Bur, Milano.
- Mollat Michel (2001), *I poveri nel Medioevo*, trad. it. C. De Matteis, M. Sanfilippo, Roma-Bari, Laterza.
- Monda Davide, a cura di (2008), *Miserabili in prosa. Ottocento. Da Hugo a D'Annunzio*, Clueb, Bologna.
- Papazoglou Vangelis (1937), *Το προσφυγάκι* [Il piccolo profugo] e *Μπατίρης* [Pitocco], in Zaccagni (2019), pp. 289-291.
- Papazoglou Vangelis (1938), *Disco Palophone B- 21647*, interpretata dal cantante Markos Melkon.
- Pikròs Petros (2009), *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* [Quando diventeremo uomini], a cura di Ch. Dunià, Agra, Athina.
- Pikròs Petros (2010), *Τουμπεκί* [Tubekì], a cura di Ch. Dunià, Agra, Athina.
- Skaribas Ghianis (1993), *Το θείο τραγί* [Il capro divino], a cura di K. Kostiu, Nefeli, Athina.
- Skipis Sotiris (1950), *Κασταλία κρήνη, εκλογή (1900-1950)* [La fonte Castalia, selezione (1900-1950)], s.e., Athina.
- Stabulu Simeòn (2006), *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα. Ο λόγος της σιωπής στη σκηνή του Μεσοπολέμου*, [Fonti della prosa di Ghianis Skaribas. Il discorso del silenzio tra le due guerre], Sov, Athina.
- Tinti Lorenzo (2014), *Il miserabile nella letteratura europea contemporanea: una presenza scomoda e sfuggente*, in "Bibliomanie, Rivista di ricerca filologica, Storia delle idee e Orientamento bibliografico", https://www.bibliomanie.it/il_miserabile_letteratura_europea_contemporanea_tinti.htm (ultima consultazione: 15/11/18).
- Vamvakaris Markos (1978), *Αυτοβιογραφία* [Autobiografia], introduzione e presentazione A. Velu-Kail, Papazissi, Athina [1973].
- Várnalis Kostas (2014), *Οι μοιραίοι* [I fatalisti], in *Ποίηση 1904-1975* [Poesia 1904 -1975], Kedros, Athina.
- Zaccagni Gaia (2018), *Ma che vita è questa? 85 canzoni rebetike della crisi*, ETPBooks, Atene.
- Zaccagni Gaia (2019), *Ζωή 'ναι αυτή; Η κρίση στο ρεμπέτικο. 146 τραγούδια: ανθολόγιο, ανάλυση, σχόλια* [È vita questa? La crisi nel rebetiko. 146 canzoni: raccolta, analisi, commento], ETPBooks, Athina.

29. La letteratura neogreca e le sue interazioni con musica e documentario. Approcci traduttivi alla letteratura 'da guardare' e 'da ascoltare'

Jacopo Mosesso

Il presente contributo intende indagare il confine tra la più recente produzione letteraria greca e due discipline (musica e cinematografia) che coinvolgono sfere percettive convenzionalmente poco associate alla letteratura. Sebbene infatti la fruizione di opere letterarie non privilegi il canale della percezione uditiva, e sebbene sia quasi istintivo pensare a una traduzione silenziosa quando si parla di traduzione letteraria, in questa sede intendo corroborare l'idea già in parte diffusa che la più recente letteratura neogreca alimenti e sia alimentata da musica e produzione cinematografica, e che pertanto è necessario – parlando di traduzione letteraria dal neogreco – non ignorare forme di traduzione meno 'convenzionali' rispetto alla tradizionale traduzione silenziosa strettamente legata alla carta stampata, come la sottotitolazione e l'adattamento musicale.

1. Ascoltare i compositori per poter leggere i letterati

Che la letteratura neogreca abbia costantemente ispirato molta della produzione musicale in Grecia è un fatto più che noto: basti pensare alla moltitudine dei testi poetici che sono stati musicati in particolare nella seconda metà del xx secolo, contribuendo a una diffusione capillare e trasversale nell'ambito della popolazione greca di versi di grandi autori come Ghiorgos Seferis, Odisseas Elitis, Ghianis Ritsos e molti altri. Se è vero che la musica ha fornito un contributo fondamentale alla diffusione di molti autori letterari greci, è anche vero che tale relazione tra musica e letteratura si esprime vicendevolmente e in più direzioni differenti: per esempio (limitando il campo di indagine a due soli autori) nel caso dei Nobel per la letteratura Elitis e Seferis la musica ha avuto un ruolo essenziale nel determinarne non solo la fortuna

(attraverso la trasposizione musicale dei loro testi poetici), ma anche (e forse soprattutto) nel contribuire a definire e a individuare addirittura alcuni aspetti della loro poetica.

È a mio avviso interessante notare come sia Elitis che Seferis abbiano un rapporto con la musica paragonabile da molti punti di vista. In primo luogo entrambi si pongono rispetto alla musica come degli amatori, umili non addetti ai lavori. Definendosi come «impreparati autodidatti»¹ o «fedeli ascoltatori»², o addirittura «analfabeti» musicali (Minucci: 2011, 81-82), i due poeti mostrano un atteggiamento di umiltà che però non basta a celare un'innegabile conoscenza di molti lavori più o meno noti dei grandi compositori della musica cosiddetta 'eurocolta'. La produzione poetica e in prosa di Seferis è pervasa da osservazioni e riflessioni musicali, che spesso (in particolare nei carteggi con Lukia Fotopulu, figura centrale nella formazione in campo musicale del poeta) toccano dei picchi di grande acume e complessità, sulla scorta di uno studio sistematico della teoria musicale e del repertorio classico. Parimenti Elitis, le cui poesie e i cui saggi sono disseminati di riferimenti e speculazioni musicali, dimostra spesso livelli molto accurati di conoscenza (perlomeno da fruitore) della musica eurocolta e della sua cronologia.

Sia Elitis che Seferis dimostrano attraverso i loro scritti – invero curiosamente – una predilezione per un tipo molto specifico di musica: quella da camera, strumentale (ovvero non vocale), della produzione classica occidentale, in apparente contrasto con il forte senso di appartenenza alla Grecia e al Mediterraneo che pervade la poetica di entrambi. I poeti dimostrano preferenze molto chiare rispetto ai compositori da cui si lasciano ispirare: Seferis s'interessa largamente a Bach, Beethoven, Debussy, Satie e soprattutto a Stravinskij; Elitis dimostra una predilezione per Vivaldi, Haydn, Xenakis, Schoenberg e soprattutto per Mozart.

Elitis, il cui senso estetico (sia in letteratura che per quanto riguarda musica e arti visive) attribuisce grande importanza alla «forma» (Bintoudis: 2010, 211), alla «geometria» (Elitis: 2010, 7), all'attenzione alla struttura, prova un'attrazione particolare per l'estremo rigore formale/strutturale di Xenakis e Schoenberg. Non a caso i due compositori, la cui produzione appare sovente a molti 'non addetti ai lavori' come

¹ «επιπόλαια αυτοδίδακτος» (Seferis: 1975, 129). La traduzione, di questa e delle altre citazioni tratte da opere non pubblicate in italiano, è di chi scrive.

² «καλόπιστος ακροατής» (Seferis: 1974, 108).

frammentata e disarmonica, hanno al contrario gettato le basi rispettivamente per la musica stocastica e per la musica dodecafonica, due sistemi rigorosissimi e solo in apparenza caratterizzati da un'estetica più disarticolata e meno razionale della musica di altri compositori più facilmente fruibili da un pubblico di non specialisti. In maniera analoga, ma più evidente, le luminose architetture musicali dei classicisti Haydn e Mozart (paragonabili in musica a quello che in architettura può essere rappresentato dal Partenone o dalla sezione aurea) sono riconducibili al tema caro a Elitis dell'architettura (o geometria) poetica. Elitis rintraccia in particolare in Mozart suggestioni legate ai temi cari della geometria, della grecità e del mare che già alcuni critici avevano precedentemente evidenziato definendo la sua musica «arte che rasenta la geometria» (Mila: 1985, 99), o rintracciando nel compositore una «purezza classica della luce e del mare blu» che per una «forma sicura, delineata, netta, la bellezza squisita e aristocratica, la serenità d'animo, la salute» gli consente di essere definito «più greco» rispetto a un altro grande caposaldo della musica classica europea come Beethoven³.

Le possibili interazioni tra musica e verso poetico costituiscono una tematica centrale nel pensiero di Seferis, in seguito all'incontro con Valéry e col simbolismo francese (che lo fece confrontare per esempio con il concetto di 'armonici') e in seguito alla scoperta del modernismo anglo-americano e in particolare di Eliot. È per esempio anche in merito alla produzione di quest'ultimo che Seferis elaborò la sua idea di «musica del verso» e di «ritmo poetico»⁴.

In merito al legame tra musica e parola, Seferis ha sempre (come egli stesso ammette in Seferis: 1975, 41) mantenuto una certa distanza dall'opera italiana, dal melodramma e dalla musica vocale, a eccezione di quella che non aspira alla «descrizione di parole e azioni, limitandosi a sperimentare una possibile coesistenza tra musica e altre arti» (Tabakaki: 2011, 67): quella musica in cui cioè la parola non occupa una posizione portante o di prevalenza. Ciò viene confermato dal particolare e specifico interesse da parte di Seferis per tre opere di Stravinskij in cui la parola assume, perlomeno dal punto di vista semantico, un ruolo di secondo piano: mi riferisco all'*Histoire du soldat* (1918), all'*Oe-*

³ «Mozart a la pureté de la lumière et de l'océan bleu [...] la forme sûre, déliée, nette, la beauté exquise et aristocratique, la sérénité d'âme, la santé... Mozart est plus grec et Beethoven plus chrétien» (Amiel: 1978, 555).

⁴ «μουσική του στίχου», «ποιητικό ρυθμό» (Tabakaki: 2011, 118).

dipus Rex (1927) e alla *Symphonie de Psaumes* (1930); in tutti e tre i lavori Stravinskij si serve della parola scritta come di un semplice punto di appoggio, scegliendo il latino proprio per la sua oscura indecifrabilità o – come nel caso dell'*Histoire du soldat* – scegliendo di evitare che la parola si realizzi nel canto.

Tali tipi di utilizzo della parola in musica hanno alimentato riflessioni fondamentali per Seferis durante il corso della sua evoluzione artistica. In una chiave di lettura più ampia, il confronto con la musica occidentale (e in particolar modo con Stravinskij, l'«asiatico» in cui Seferis – così definendolo in Seferis: 1975, 115 – spesso si rispecchiò) costituì per il poeta uno strumento per ricercare la propria identità letteraria di greco all'interno di un contesto europeo, interrogando la musica al fine di trovare risposte da applicare poi nel campo letterario e poetico; egli dichiarò del resto di sfruttare sovente l'ispirazione fornita dalla musica, piuttosto che dalla letteratura, e a loro volta gli studiosi dell'opera di Seferis non potranno prescindere dalla musica che lo ha ispirato per comprendere a fondo la sua opera, come il poeta stesso sarcasticamente suggerisce: «E così mi lascio influenzare dalla musica, perché mi sono stufato di lasciarmi influenzare dagli scrittori [...]. Già immagino i critici degli anni a venire, che non riusciranno a capire da dove ho copiato»⁵.

2. Poesia da ascoltare o musica da leggere? L'adattamento musicale.

Un caso che può rappresentare molto efficacemente la difficoltà nel definire una distinzione netta tra musica e letteratura, tra verso musicale e verso poetico, è senza dubbio quello di Dionissis Savòpulos, il cantautore che in oltre cinquant'anni di carriera musicale e venticinque dischi registrati ha visto pubblicare i suoi versi (in forma di libri stampati) da due delle più prestigiose case editrici greche: Ìkaros (Savòpulos: 1983) e Ianòs (Savòpulos: 2003). A tal proposito Paola Maria Minucci, che non a caso lo ha definito «il poeta che canta», afferma:

Nel cantante Savvopoulos ho colto fin dall'inizio la voce del poeta e del resto non sono stata la sola a pensarlo. Della sua opera hanno scritto i

⁵ «Έτσι επηρεάζομαι από τις μουσικές, γιατί βαρέθηκα να επηρεάζομαι από τους λογοτέχνες [...]. Φαντάζομαι τους μελλούμενος κριτικούς που δεν θα μπορούν να βρουν ποιόν έκλεψα» (Seferis: 1975, 24).

più acuti e riconosciuti critici letterari greci, apprezzando il suo lavoro di artista che fa tutt'uno tra verso e musica. Savvopoulos è infatti un poeta che non vuole soltanto scrivere poesia ma anche, e forse soprattutto, cantarla in una relazione viva e attiva con chi lo ascolta (Minucci: 2012, 9).

Appena un lustro dopo si è dimostrato sulla stessa linea di pensiero anche Theodoros Papanghelis, che nella *laudatio* pronunciata in occasione del conferimento a Savòpulos del titolo di dottore di ricerca *honoris causa* (avvenuto nel novembre 2017 presso il Dipartimento di Filologia dell'Università Aristotele di Salonicco) afferma che essere un cantautore non esclude necessariamente la possibilità di essere anche un poeta, e che i filologi che studiano Saffo, Alceo e Stesicoro senza considerare la lira che li accompagnava e la «loro musica» peccano di una grave mancanza (Papanghelis: s.d.).

Certo, il voler attribuire valore di letterarietà alla produzione di un cantautore può apparire un atto di temerarietà rispetto alla formalità dell'ambito accademico, ma d'altro canto in un contesto tutt'altro che informale, non si è forse interrogato su quale potesse essere la relazione tra «la Letteratura» e le sue canzoni niente meno che Bob Dylan, nel suo discorso pronunciato nel giugno 2017 in occasione del conferimento del Premio Nobel per la letteratura? Il Nobel del Minnesota, con lo stesso tono scanzonato e autoironico che caratterizza Savòpulos, non accetta l'identità tra l'ideale concetto di letteratura e l'universo della canzone; tuttavia, facendo riferimento a una traduzione di Robert Fitzgerald del proemio dell'Odissea (Homer: 1961), non sembra a mio avviso voler allontanare i due concetti, ma al contrario sembra voler sfumare e attenuare il sottile confine che li separa:

Ma le canzoni non sono come la letteratura. Sono pensate per essere cantate, non lette. [...] I versi di una canzone sono pensati per essere cantati, non letti da una pagina stampata. E spero che alcuni di voi possano avere l'opportunità di ascoltare questi versi nel modo per cui sono stati pensati: in concerto o da un disco [...]. Ritorno ancora una volta a Omero, che dice, «Canta in me o Musa, e attraverso me racconta» (Dylan: 2017).

Nonostante il dibattito su quali siano gli elementi che determinano la letterarietà di un testo sia certamente ben lunghi dall'esaurirsi, molti autorevoli studiosi traggono a volte conclusioni radicali, come per esempio Antoine Compagnon, che riferendosi in particolare a Gérard

Genette e a Roman Jakobson afferma che «la letteratura è la letteratura, quello che le autorità (i professori, gli editori) includono nella letteratura» (Compagnon: 2000, 42). A ogni buon conto, la letterarietà di Savòpulos non può essere messa in dubbio nemmeno da opinioni così tranchant, se si considera che sono proprio le autorità come l'Università Aristotele di Salonicco e l'Accademia di Svezia a premiare ogni giorno i ribelli e anticonformisti cantautori come Savòpulos e Dylan. Si potrebbe dunque arguire che le sue opere non siano – per dirla col cantautore Edoardo Bennato – solo canzonette: i versi di Savòpulos si possono quindi forse definire come letteratura 'da ascoltare', per utilizzare una terminologia paragonabile a quella già utilizzata nel 1964 da Seferis nel suo discorso *Παραλλαγές πάνω στο βιβλίο* [Variazioni sul libro], in cui il poeta sottolineò una differenza tra la poesia da ascoltare, per l'appunto, e la poesia da guardare o leggere (Tabakaki: 2011, 118). Sulla scorta di tali asserzioni, l'adattamento musicale delle canzoni di Savòpulos non potrebbe dunque non costituire a tutti gli effetti un fatto letterario.

Creare un adattamento musicale è un'operazione tecnicamente differente dal tradurre poesia, che richiede abilità e approcci differenti: è a mio avviso questa letteratura da ascoltare che, anche e soprattutto nel momento in cui viene tradotta, non solo sottolinea l'importanza del dibattito sul rapporto musica/parola, ma ne amplia gli orizzonti, conducendolo sempre più su un piano interdisciplinare e multimediale.

Traducendo Savòpulos, si avverte chiaramente che la sua poesia procede di pari passo con la musica (con la quale condivide una genesi praticamente simultanea), ma senza che tra le due discipline una conduca l'altra: «il confine tra suono, ritmo e semantica scompare» (Minucci: 2012, 162). Spesso nel realizzare un adattamento musicale può essere necessario piegare il testo alle necessità della musica, con enormi sacrifici dal punto di vista semantico e lessicale; ciò potrebbe essere dovuto a una ragione: le competenze tecniche del traduttore consentono di intervenire creativamente ricercando compromessi ed equivalenze soltanto all'interno del dominio della parola.

Tradurre un testo da una lingua a un'altra in modo che i versi della lingua d'arrivo possano essere cantati con la stessa musicalità dei versi della lingua di partenza, seguendo la melodia con la stessa fluidità e la stessa accentuazione è un compito che sovente costringe il traduttore alla ricerca di espedienti ritmici che abbiano la priorità assoluta rispetto alle scelte relative al lessico e alla semantica, seguendo gli schemi a

volte molto rigidi che l'accento musicale impone in maniera sovente impietosa. Non si perda di vista un dato importante a tal proposito, che Franco Buffoni ci ricorda e che qualsiasi musicista potrà facilmente confermare: «anche la musica è lingua ed è ancorata al luogo dove nasce» (Buffoni: s.a.). Volendo fornire un esempio pratico, si può affermare che per un/una musicista di nazionalità italiana e di formazione musicale eurocolta imparare a eseguire brani di musica carnatica richiede uno sforzo molto simile a quello che richiederebbe per una persona parlante madrelingua italiana l'apprendimento della lingua carnarese. Perché dunque non ipotizzare la possibilità di una nuova ottica traduttiva, un'ottica dell'adattamento musicale in cui traduttore e musicista lavorino pariteticamente, in cui sia la musica a *essere tradotta* per adattarsi alle parole, per farsi guidare (seguendo il ritmo che appartiene a entrambe in egual misura) dalla poesia?

3. L'autore fa vedere la sua voce: sottotitolazione del documentario letterario

Un documentario che registri la presenza viva di un autore letterario, la sua voce, il suo aspetto fisico, il suo idioletto, l'unicità della sua prossemica è senza dubbio uno strumento che offre elementi fondamentali e insostituibili che consentono non solo di apprezzare gli aspetti più umani di persone che molto facilmente tendono a subire un processo di idealizzazione da parte del pubblico: attraverso la documentazione di tali aspetti è possibile anche e soprattutto mettere a fuoco la poetica e comprendere in maniera più profonda ed efficace l'opera di un autore. Certo, è innegabile che i testi letterari costituiscano inevitabilmente il nucleo del contributo di un autore e della sua eredità, ma senza dubbio il tralasciare l'importanza degli aspetti 'accessori' che un documentario letterario può contribuire a registrare e a divulgare rappresenterebbe un'ingente perdita d'informazioni e idee che non potrebbero in alcun modo essere reperite altrove.

In questo senso la Grecia della seconda metà del secolo xx offre una ricca scorta di documentari letterari di grande qualità che hanno registrato nel corso di vari decenni un variegato e vitale insieme di autori più o meno rilevanti nell'ambito del panorama letterario greco. Una delle ragioni per questa eccellenza nel campo del documentario a tema letterario in Grecia può essere rintracciata nella nascita del gruppo *Cinetic*, una piccola società indipendente di produzione cinematografica

fondata a metà degli anni settanta da due allora giovani registi, Takis Chatzòpulos e Lakis Papastathis, oggi figure di riferimento nella storia della produzione documentaristica in Grecia. I due registi, sensibili alle più innovative esperienze di ricerca artistica in campo cinematografico che provenivano dal resto d'Europa, nonché grandi appassionati di letteratura greca, diedero inizio a una serie di documentari a tema culturale trasmessi dalla ERT a partire dal 24 febbraio 1976 e intitolata *Παρασκήνιο* [Fuori scena]. La serie è stata da allora prodotta e trasmessa per trentasette anni consecutivi, sostanzialmente plasmando il carattere delle trasmissioni culturali in Grecia. I vari documentari che hanno fatto parte della serie sono stati realizzati da oltre duecento registi, che, provenendo per la maggior parte dal movimento del nuovo cinema greco, hanno contribuito alla creazione di quella che si potrebbe definire una particolare scuola nazionale di documentaristi, la cui identità è caratterizzata da una mentalità e da aspirazioni artistiche proprie dell'ambiente cinematografico.

Tradurre questi testi audiovisivi, prodotti artistici *per se*, può avere a mio avviso un'importanza collaterale – se non addirittura paritetica – al prestigioso ruolo che esercita la traduzione silenziosa dei testi letterari veri e propri, presentando problematiche ovviamente differenti, che molto spesso possono fornire utili spunti di riflessione sul senso dell'atto del tradurre in senso lato.

Nel sottotitolare *Σπίτι δίπλα στη θάλασσα* [Casa sul mare], il documentario che il regista Lefteris Xanthòpulos ha dedicato nell'ambito della serie *Fuori scena* a Ilias Papadimitrakòpulos, ci si trova per esempio più volte a dover tradurre brani tratti da veri e propri testi letterari adattandoli però alla dimensione (aliena) della sottotitolazione. Può quindi rappresentare una sfida scegliere di rispettare le istanze di una traduzione più letteraria, tenendo però presente che in forma di sottotitolo essa costituisce non molto più che un supporto utile per una migliore fruizione di un testo audiovisivo più complesso (il documentario, che trasmette informazioni tanto attraverso il canale visivo quanto attraverso il canale uditivo).

Un esempio pratico: in una scena del documentario vediamo (e ovviamente ascoltiamo) Papadimitrakòpulos in piedi davanti alla tomba dell'amico Takis Sinòpulos, di cui legge ad alta voce la poesia *Νεκρόδειπνος* [Banchetto funebre]. Nell'ambito della sottotitolazione, le cosiddette 'norme di segmentazione' impongono di intendere il sottotitolo come una piccola 'isola semantica', separata fisicamente (anche

se non logicamente) dai sottotitoli che lo seguono o che lo precedono. È necessario che ciascun sottotitolo sia il più possibile autonomo e auto-esplicativo, perché un periodo complesso, distribuito tra molti sottotitoli, mette alla prova la memoria del fruitore, che non ha un'estensione illimitata: egli deve poter ricostruire il significato di quello che legge in un tempo che non può essere troppo lungo (in genere non superiore ai sei secondi). Al fine di rendere un sottotitolo facilmente comprensibile nel breve tempo in cui appare sullo schermo, ma trasmettendo al tempo stesso una quantità rilevante di informazioni, il traduttore dovrebbe idealmente realizzarlo secondo una struttura lineare e concisa, priva di ambiguità, come una frase di senso compiuto.

Ma come fare per applicare queste regole quando il sottotitolo deve tradurre un testo poetico? È preferibile rispettare il ritmo del verso poetico o prediligere il ritmo severamente imposto dagli aspetti tecnici della sottotitolazione, che impone cicli che non durino più di sei secondi? È una domanda questa che dovrà necessariamente trovare una risposta in una sede più adatta, insieme a molte altre relative a tali questioni.

Il dibattito sul rapporto musica-parola in relazione alla traduzione mi appare così tutt'altro che chiuso e anzi, in un'epoca in cui la multimedialità diviene un fenomeno dilagante, è necessario che questo trovi forme e idee sempre nuove. Senz'altro in tale direzione ha sempre guardato la lungimiranza della professoressa che il presente contributo intende omaggiare come parte di una più ampia e lodevole iniziativa: Paola Maria Minucci, per il cui coraggio da pioniera, grazie al quale ha sempre offerto ai suoi studenti una visione ampia e globale della traduzione, spaziando tra quella 'silenziosa', quella audiovisiva e quella dell'adattamento musicale, le sono particolarmente grato.

Bibliografia

- Amiel Henri-Frédéric (1978), *Journal Intime. Edition intégrale publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier. Tome II Janvier 1852-Mars 1856*, Text établi et annoté par P.M. Monnier avec la collaboration de P. Dido, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- Bintoudis Christos (2010), *Solomòs ed Elitis. Romanticismo classico, surrealismo classico*, in Paola Maria Minucci & Christos Bintoudis (a cura di), *Odisseas Elitis, un europeo per metà*, Donzelli, Roma.
- Braga Antonio (2002), *Le parole e la musica*, in Buffoni (2002), pp. 93-100.

- Buffoni Franco, a cura di (2002), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano.
- Buffoni Franco (s.a.), *Ritmologia*, in *Franco Buffoni*, https://www.francobuffoni.it/testo_a_frente/ritmologia.html (ultima consultazione: 27/7/2020).
- Compagnon Antoine (2000), *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. M. Guerra, Einaudi, Torino.
- Dylan Bob (2017), *Nobel Lecture*, in *Nobel Prize*, Nobel Media AB, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> (ultima consultazione: 27/11/2019).
- Elitis Odisseas (2010), *La trascendenza e la geometria. Intervista a Odisseas Elitis di Dimitris Analis*, trad. it. P.M. Minucci, in Paola Maria Minucci & Christos Bintoudis (a cura di), *Odisseas Elitis, un europeo per metà*, Donzelli, Roma, pp. 3-16.
- Homer (1961), *The Odyssey*, trad. ing. di R. Fitzgerald, Farrar Straus and Giroux, New York.
- Mila Massimo (1985), *Wolfgang Amadeus Mozart*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- Minucci Paola Maria (2015), *Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione)*, in Barbara Ronchetti, Mariantonietta Saracino & Francesca Terrenato (a cura di), *La lettura degli altri*, Sapienza Editrice, Roma.
- Minucci Paola Maria, a cura di (2011), *Odisseas Elitis. Il metodo del dunque e altri saggi sul lavoro del poeta*, Donzelli, Roma.
- Minucci Paola Maria, a cura di (2012), *Dionissis Savvopoulos. Il poeta che canta*, Bulzoni, Roma.
- Papanghelis Theodoros D. (s.d.), *Επαινος του Διονύση Σαββόπουλου από τον Καθηγητή-Ακαδημαϊκό κ. Θεόδωρο Δ. Παπαγγελη* [Laudatio di Dionissis Savvopoulos da parte del professore e accademico Theodoros D. Papanghelis], in *Tmima Filologhias*, https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/4_0.pdf (ultima consultazione: 27/11/2019).
- Savòpulos Dionissis (1983), *Τα λόγια από τα τραγούδια* [Le parole delle canzoni], Ìkaros, Athina [1976].
- Savòpulos Dionissis (2003), *Η σούμα. 1963-2003* [Tutto Savòpulos. 1963-2003], Ianòs, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1974), *Δοκιμές, πρώτος τόμος (1936-1947)* [Saggi, volume primo (1936-1947)], Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1975), *Μέρες Β'. 24 Αυγούστου 1931 – 12 Φεβρουαρίου 1934* [Giorni II. 24 agosto 1931 – 12 febbraio 1934], Ìkaros, Athina.
- Tabakaki Polina (2011), *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη* [La 'poetica musicale' di Ghiorgos Seferis], Domos, Athina.

30. Atene nella letteratura di viaggio del primo Novecento

Massimo Blanco

Charles Maurras e Maurice Barrès, due scrittori francesi attivi da fine Ottocento, legati da un sodalizio intellettuale, di militanza letteraria e ideologica nel quadro della pubblicistica tra i due secoli, compiono a distanza di pochi anni due viaggi in Grecia. Il primo in ordine di tempo è Maurras, che nel 1896 si reca ad Atene per curare la cronaca dei primi Giochi Olimpici dell'età moderna in qualità di corrispondente della "Gazette de France". Il secondo, Barrès, parte per la Grecia nel 1900, ma con un intento diverso, più personale e intellettuale. Egli si propone di verificare, anche alla prova delle emozioni, il modello ideologico e politico che ha elaborato, ossia il rapporto di azione e passato, da lui considerato il fondamento del dinamismo del presente nonché l'asse ontologico dello sviluppo della civiltà.

Queste due figure appaiono d'altro lato controverse a causa di varie circostanze politiche, in parte legate agli eventi tragici del Novecento, e hanno subito in Francia censure e intermittenti *damnatio memoriae*.

A tal proposito, delle differenze dividono i due scrittori sul piano delle convinzioni politiche. Maurras è monarchico, Barrès si professa invece nazionalista e repubblicano. Entrambi fanno poi riferimento nei loro resoconti di viaggio a una corrente della poesia nota come Parnasse¹, che precede e ispira, in parte, la poesia francese della seconda metà dell'Ottocento.

I parnassiani avevano avvertito l'esigenza di circoscrivere e ridurre lo spazio concesso dai Romantici all'effusione lirica, limitandosi appunto al culto descrittivo del Bello. Perciò hanno creduto di dover privilegiare i valori plastici, il corpo, non di rado visto come un equivalente della statua, rifiutando ogni engagement che li riportasse a Hugo

¹ A tal proposito, cfr. le belle pagine di Massimo Colesanti (1992, 69-122).

e Quinet. Una posizione di disimpegno sociale, la loro, che Baudelaire e altri vorranno condividere.

Sia Maurras che Barrès declinano il classico in chiave storicista, appoggiandosi però a ragionamenti diversi. Maurras rifiuta il determinismo e l'evoluzionismo di Barrès e sembra avere una visione herderiana della storia, dove la perfezione è l'apice a cui si arriva nel tempo e dal quale ci si allontana in una fase di successiva decadenza, salvo sperare nel riavvio di una nuova sequenza ciclica.

Mostrando diffidenza verso prospettive di giudizio che sente astratte², come il darwinismo sociale (o lo spencerismo), Maurras prende le distanze da Barrès. Quest'ultimo, infatti, combina volentieri il determinismo all'idea evoluzionista. Ritiene infatti che le azioni svolte *hic et nunc* richiamino il passato nel presente, prolungandone appunto lo sviluppo, compiendolo ma in una chiave di trasformazione e di progresso.

Malgrado le differenze ideologiche appena esposte, non mancano punti di contatto tra i due autori. Al centro dei loro testi di viaggio, si pone Atene, in particolare il rapporto tra le rovine cittadine e il concetto di Classico.

In *Anthinéa*, Maurras individua nell'ambiente l'elemento che attraversa e ispira la sequenza dei periodi dell'arte in Grecia, fino a chiudere una parabola al cui culmine i Greci si saranno liberati di influssi stilistici e culturali esterni. Maurras intuisce un passaggio felicemente concluso nella statuaria di Fidia. L'arte greca era partita dal geometrismo di Micene, ricca di reminiscenze asiatiche, egizie o assire. Ma già il primitivismo ingenuo delle statue di Egina (tra cui il noto «sorriso»³) accennava a volersi disfare delle istanze dogmatiche e semplificatorie dell'Oriente. Quando però l'arte greca si schiude al rapporto con il contesto emerge il Classico. Nelle forme classiche, per l'appunto, la mitigazione mimetica del corpo deriva dall'opportunità di rispecchiare e assimilare la 'fisicità' del territorio. In altri termini, l'universalità della forma umana giunge a realizzarsi grazie al contributo di talune chiavi stilistiche per così dire 'naturali' assorbite dall'ambiente circostante. Come se il corpo nel classico dovesse proporre una sintesi assoluta di uomo e natura.

² «Les personnes entichées de l'esprit évolutionniste et d'une espèce de mystagogie que l'on n'a pas encore nommée [...]» (Maurras: 1912, 53).

³ «Leurs yeux bridés, comme dans les visages mongoliques, leurs narines, leur front bizarre, enfin cet étrange sourire, nommé éginétique [...] ce sourire uniforme et indéfini, sur des joues reluisantes comme l'ivoire me causaient un espèce de chagrin qui me faisait fuir» (Maurras: 1912, 61-62).

Maurras è convinto che l'addolcimento della spigolosità arcaica, iniziato nella fase eginetica, sia stato provocato dalla natura, come se i Greci avessero ceduto al 'carattere' del loro territorio, aprendosi ai suoi apporti. L'arte di Fidia rifletterebbe addirittura l'accordo tra la terra e il mare ad Atene, intenso e localizzato, che tende presto a rompersi, a dileguare, anche a farsi drammatico nell'entroterra della *polis*, già montuoso e angoloso a pochi passi dalla città.

Con il che Maurras ammette un'evoluzione intensiva nell'arte greca, in un quadro herderiano e non acriticamente progressivo, che termina infine nella statua, ovvero nell'osmosi di corpo e natura. Come prevedibile, a ciò segue la decadenza ellenistica, causata da un connubio di metodi contraddittori. Zenone ed Epicuro sarebbero i due poli contrari che vanno a mescolarsi nell'arte postclassica, riconosciuta dall'autore tanto sensuale quanto 'scientificamente' descrittiva, poiché vi coesistono la spontaneità e la freddezza, il dinamismo e la stasi.

[D]es vérités trop ressemblantes ou des faussetés trop menteuses; un air de dissolution et de contrainte tout à la fois. Epicure et Zénon confrontés et quelquefois entrechoqués dans le même marbre (Maurras: 1912, 76-77);

Maurras constata qui l'abbassamento di quell'apice colto da Fidia, dove l'arte greca ha conseguito una universalità talmente elevata da riuscire a riassumere il particolare.

Non a caso l'arte di Fidia, nella plastica e nell'architettura, era stata in grado di riflettere l'ambiente. Ciò dipendeva dal suo grado di apertura, dalla permeabilità ai caratteri dominanti del territorio, diviso, fisicamente e storicamente, tra armonia e discordia, piatto e scosceso, dai rapidi dissidi di terra e mare.

Ebbene, Atene. Maurras vi giunge in nave, dopo avere osservato vari paesaggi: le Eolie, Messina, infine l'Attica. Lontano dalla terra, il viaggiatore coglie nella linea d'orizzonte tra cielo e mare una specie di cerchio, la forma che racchiude quanto tende a sfuggire alla nettezza dei contorni. Questo «bord circulaire de l'horizon céleste et marin» (Maurras: 1912, 23) è un simbolo di equilibrio e di concentrazione che viene attribuito all'accordo di *grâce* e *force*.

«Ce que j'aime le mieux, c'est le cercle parfait de l'eau, lorsque le ciel est pur et la mer sans aucun rivage» (Maurras: 1912, 9). Siamo all'archetipo della statuaria di Fidia: curve e circoli devono potersi insinuare

dentro gli angoli, ammorbidirli, contribuire ad arrotondare il troppo rigido contrapporsi delle linee arcaiche. Questo processo ha vari sensi, sia estetici che politici. L'ambiente è riuscito a 'entrare' dentro la statua nella fase matura dell'arte greca; allo stesso modo, idee, istituzioni e culture dei singoli popoli sono per così dire strutture esterne riflesse sull'umano, che è portato a metabolizzare le forme della materia traducendole in modalità ontologiche.

Questo meccanismo di assimilazione della materia circostante istituisce il legame tra corpo e territorio, intercambiabili perché fusi e reciproci. La chiave di questo biformismo compatto si trova forse in quel cerchio cosmico capace di contenere entrambi in un apice di perfezione dal quale poi, lo abbiamo detto, si dovrà discendere e decadere.

Je sentais l'Attique accomplir en silence son ouvrage au-dedans de moi.
Je la priais d'agir, de me modifier [...]. Je laissais les petits éléments athéniens affluer et me pénétrer comme on ouvre l'accès de son âme, en un soir d'été, aux forces du ciel plein d'étoiles. [...] il me semblait que la vie des marbres sublimes me gagnait peu à peu (Maurras: 1912, 32).

Grazia e forza, simboleggiati da Pallade e Cipride: «la savante fille du ciel et la tendre enfant de la terra» (Maurras: 1912, 37). La saggezza e la sensualità oppure, anche, la moralità trascendente di *Ananke* e la tenerezza. Nessun dubbio che Maurras riprenda qui l'opposizione Apollineo-Dionisiaco. Lo fa però rintracciando i due poli nel paesaggio, e, come già anticipato, intuendoli nella particolare conformazione del mare di Atene e dei monti alle sue spalle.

L'estetica è incarnata nell'ambiente, nei due versanti dell'Acropoli. A nord-est, una «silhouette d'une force tragique» (Maurras: 1912, 36), come lo sperone di una grande nave (Maurras: 1912, 36); a sud-ovest, invece,

[I]a roche disparaît sous un manteau léger, dont la traîne flotte et s'étale en manière de draperie. Ces molles terres descendantes font une ligne qui sinue avec grâce jusqu'à la mer, et sans doute elle se prolonge fort avant sous le pli des eaux. J'eus plus tard à observer du haut de l'Hymette que le pays d'Athènes traduit partout le même rythme de composition: vers la mer, rien d'abrupt, ou l'âpreté reçoit des températures, mais, à l'intérieur, des coupures soudaines, des précipices droits et fiers, sévères beautés un peu tristes qui attestent la main dorique de Pallas, au lieu que, sur les plages, rient et respirent les travaux ioniens de Cypris (Maurras: 1912, 37).

Il dorico è il primitivo e la parte più interna dell'Attica ne costituisce il modello oggettivo.

Si profila così l'incarnazione, nello stile, di un 'tragico' ambientale, fatto di angoli e cadute verticali, quasi ad assimilare gotico, dorico e dionisiaco. Sul lato opposto, l'apollineo si lega al mare e alla transizione dei piani che si sono sovrapposti scivolando l'uno sull'altro fino a comporre le curve di un corpo bello. Ciò si verifica già nei marmi di Egina:

Je me souviens d'une figure d'homme, un Apollon qui est au musée de la rue de Patissia: l'objet est presque affreux, dans son ensemble, épaules trop carrées, bras anguleux, visage à l'état d'ébauche fumeuse; mais, de la naissance du cou, une série de plans légers, exécutés avec une attention, un art, un goût charmants, avec une précision voisine de la science, fait couler le regard jusqu'à la naissance des seins (Maurras: 1912, 64).

Ma è con Fidia che giunge al termine la «transition du type amorphe [...] au type déterminé et pur» (Maurras: 1912, 65): «Phidias et le siens ont poursuivi les traits purs et fixes de l'homme à travers les aspects les plus chancelants de la vie» (Maurras: 1912, 70).

Maurras aveva prima scritto che il classico non è un corpo rigido, morto, ma «une fleur de vie essentielle, ne tirant son auguste apparence immobile que de la perfection, de l'abondance et de la vigueur de son mouvement» (Maurras: 1912, 70). Il classico è pertanto la sintesi vivente, se vogliamo giottesca, del movimento della vita, una saturazione che si chiude in un culmine di perfezione capace di assorbire il prima e il dopo.

La vita ordinaria, in conclusione, il corso delle cose, i paesaggi, i diversi momenti del giorno e della notte, tutto altera le essenze, sfilaccia e sfuma le forme, ne fa vibrare i contorni. Il naturale movimento della vita crea insomma un'instabilità focale che impedisce alla vita di mostrarsi, di offrire il volto più autentico. Al centro di un transito, emerge però quel volto e si dà a vedere. Maurras scrive allora: «Le cœur ne sait que préférer de la vitesse impétueuse ou de la grâce naturelle, magnifiquement accordées» (Maurras: 1912, 74).

L'accordo crea un centro, lo stesso dei paesaggi su cui passa l'occhio di Maurras, dove dominava il cerchio perfettamente chiuso del mare e del cielo. La ragione unifica il caos, è un «pouvoir unificateur» (Maurras: 1912, 41): «Dans le déraisonnable, le mouvant, l'incompréhensible, il pose clairement le rythme assuré d'une loi: de l'inimitié infinie, il tire un accord immortel» (Maurras: 1912, 41).

La ragione ha però difficoltà a penetrare la massa del Dionisiaco. Il *déraisonnable* si coniuga infatti al *mouvant*, a un movimento fuori asse, irregolare, asimmetrico, che non trova di meglio che agitarsi senza che degli obiettivi lo richiamino dandogli un aspetto chiaro. Di qui allora la funzione disciplinante delle essenze, la necessità di chiudere in un cerchio non tanto il naturale corso della vita, che evolve e decade, quanto il flusso, estraneo alla ragione, di una vita votata a perdere i propri contorni, vale a dire la possibilità, mostrandosi per ciò che è, di proporre se stessa come una forma che racchiude tutto, capace di assorbire l'instabilità che di continuo offusca la vera perfezione della natura.

In Maurras, la conformazione fisica di Atene fornisce i due ingredienti della perfezione, ove si trovi tra di loro un accordo: il primitivo, l'angolo, la caduta, la parete a picco che taglia il continuo e, sul lato opposto, la curva, l'accumularsi di piani ondulati, accorsi a costruire un corpo universale e 'pieno' dove tutto si appiana in una frontalità nella quale squilibri e oscillazioni si immobilizzano in un centro vivo ma simbolico: il corpo umano (o corpo dell'umanità intera).

In Barrès, lo abbiamo detto, su tutta la linea del movimento si crea un ritmo di apogei, tanti ripetuti e susseguenti nodi di perfezione, dei centri entro cui il passato culmina nel presente, assecondando la continuità tra i vivi e i morti: «nos morts [...] sont notre activité vivante»⁴ (Barrès: 1922, 159). Il passato prosegue il proprio sviluppo, assicurando una pulsazione continua, che rende inutile pensare la storia in chiave herderiana (nascita/vita/vecchiaia/morte e decadenza).

La linea del tempo racconta insomma un'interminata sequenza di apici. Barrès, come detto sopra, è un nazionalista repubblicano. Egli deduce questa multipolarità dal politeismo antico⁵, su cui Louis Ménard – «passionné d'hellénisme et de justice sociale» (Barrès: 1922, 6) – ha molto insistito a metà Ottocento, nel quadro del movimento antiromantico e classicista del Parnasse.

⁴ «Nous sommes asservis aux transmissions du passé; nos morts nous donnent leurs ordres auxquels il nous faut obéir; nous ne sommes pas libres de choisir. Ils ne sont pas nos morts, ils sont notre activité vivante» (Barrès: 1922, 159).

⁵ «Le polythéisme antique mystique de Ménard tombait parmi nous comme une pluie d'étoiles» (Barrès: 1922, 2); «Il [Ménard; N.d.R.] s'attacha au polythéisme comme à une conception républicaine de l'univers. Pour les sociétés humaines comme pour l'univers, l'ordre doit sortir de l'autonomie des forces et de l'équilibre des lois; la source du droit se trouve dans les relations normales des êtres et non dans une autorité supérieure» (Barrès: 1922, 10-11); «l'esthétique parnassienne repose sur l'hellénisme de Ménard» (Barrès: 1922, 3).

Per Barrès, l'Acropoli di Atene è un «autel abandonné» (Barrès: 1922, 30). Perciò induce alla commozione.

«[...] le divin gît dans le sentiment très fort et très clair de l'évolution et de l'écoulement des choses» (Barrès: 1922, 59). Le stratificazioni, le tracce del passato, presentano solo un'«apparente incohérence»⁶ (Barrès: 1922, 59). Dietro il disordine, si annida l'andamento trasformativo del tempo. Se quindi in Maurras la perfezione di Fidia è solo un momento nella storia della Grecia, in Barrès corrisponde a uno dei culmini di un movimento incessante e ascendente. Tutto però dipende dalla 'nuova' epistemologia di Anassagora, responsabile di aver introdotto i concetti di *mélange* e di trasformazione, di cui le figure di Fidia sarebbero consapevoli quando esibiscono quella loro serenità proiettata verso l'avvenire. Anassagora ha quindi provveduto a spezzare la stasi.

Les Hellènes voyaient dans la nature des forces qui se livrent incessamment des combats variés, et ces forces étaient des dieux. Les dieux personnifiaient les diverses sensations d'un Grec devant les phénomènes de l'univers. Mais Anaxagore vint, qui parla du *voûc*, ou de l'intelligence. [...] Le rôle qu'Anaxagore donne à l'intelligence ce n'est pas d'organiser le monde, c'est de le sentir. L'intelligence n'a pas créé le monde; elle est un mode de l'existence, une qualité du corps de l'homme vivant (Barrès: 1922, 71).

Barrès cita Anassagora nel proprio testo: «rien ne naît ni ne périt, mais les choses déjà existantes se mélangent, puis se séparent de nouveau» (Barrès: 1922, 73).

Fidia è stato l'adepto di una sorta di eresia⁷ rivolta a trascurare le essenze a favore del movimento. Antigone⁸, oltre a Fidia, diventa in Barrès la paladina di una saggezza assoluta che mette in valore il senso evolutivo della storia:

Je ne suis pas née, dit-elle, pour partager la haine, mais pour partager l'amitié. Comme une musique soutient un chant, une telle parole, si

⁶ «La vue nette de ces constructions successives, l'apparente incohérence de tant d'efforts qui eurent chacun leur idéal, et qu'un grand cœur sentirait dans leur unité, voila une magnifique leçon de relativisme» (Barrès: 1922, 59).

⁷ «La religion grecque était essentiellement traditionaliste. Phidias en innovant, devait passer pour un impie» (Barrès: 1922, 69).

⁸ «[C]ette pièce toute claire, harmonieuse et proportionnée, m'est un puits de rêverie. J'y distingue superposés tous les âges de l'humanité. Antigone émerge des profondes époques primitives où les sœurs épousaient leurs frères» (Barrès: 1922, 85).

pleine, nous accompagne et nous assiste à travers les contradictions de l'histoire (Barrès: 1922, 93).

Alla luce di idee mutuare dal magistero democratico di Ménard, Barrès torna a considerare i termini del classicismo ottocentesco. Il Parnasse ha voluto cogliere nelle statue classiche *l'impassibilità*. Ha così perso l'occasione di intravedere la fede nel movimento di Anassagora e Fidìa. Ciò che i parnassiani chiamavano 'impassibilità'⁹ era invece un tratto orientale, *l'acceptation*: «L'Orient, c'est l'acceptation» (Barrès: 1922, 122). Sennonché essa è qualcosa di diverso da ciò che nei greci è piuttosto *patience* ed *élasticité* (Barrès: 1922, 123), come si ricava dalla frase di Antigone.

I viaggi ad Atene di Maurras e Barrès rivelano la nobile visione del Classico della generazione di fine secolo, nonché una sincera fiducia nelle virtù politiche dell'individuo, capace di operare in vista di una concordia possibile. Gli eventi, purtroppo, non si accorderanno a questi alti presupposti.

Bibliografia

- Barrès Maurice (1922), *Le Voyage de Sparte*, Plon, Paris [1906].
 Colesanti Massimo (1992), *Il Parnasse e Baudelaire*, in G. Macchia & al.: *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, Rizzoli, Milano, pp. 69-122.
 De Mulder Caroline (2005), *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Brill Rodopi, Amsterdam-New York.
 Maurras Charles (1912), *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, Champion, Paris [1901].
 Ménard Louis (1863), *Du polythéisme hellénique*, Charpentier, Paris.
 Ménard Louis (1876), *Rêveries d'un païen mystique*, Lemerre, Paris.
 Yann Mortelette (2005), *Histoire du Parnasse*, Fayard, Paris.
 Yann Mortelette, a cura di (2006), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, P.U.F., Paris.

⁹ «Les parnassiens sont passés à coté du bon sens, s'ils ont voulu, au nom de l'Hellénisme, bannir de la poésie les émotions personnelles. Mais ils pouvaient nous parler justement d'une certaine impassibilité grecque, ou, du moins, reconnaître dans l'élite athénienne des hommes qui pratiquaient ce que Spinoza et Goethe, avec le pédantisme de nos races, nous ont rendu accessible sous le nome d'"acceptation"» (Barrès: 1922, 162).

31. «Come leoni in pietra sul limine della notte». La Makrònissos dei letterati

Debora Cacciafeda

[...] Si è riusciti a far governare la barbarie.
Non si illuda. L'inferno comanda.

Joseph Roth, *Lettera a Stefan Zweig*

Introduzione

Per i Greci consapevoli della propria storia le tristi vicende dell'isola di Makrònissos sono a oggi più che vive e presenti nella memoria collettiva; risultano essere, invece, ancora assai poco note al resto d'Europa e del mondo. La spoglia e rocciosa Makrònissos, ovverosia il gioiello dell'ideologia nazionalistica greca, che ospitava già dai tempi della dittatura di Metaxàs la Scuola nazionale di rieducazione, durante la Guerra civile divenne nota col nome di Partenone dell'ellenismo moderno.

Da tale novella Acropoli, durante le Guerre balcaniche (1911-1912 e 1914-1917) passarono circa dodicimila prigionieri; più di quindicimila furono i profughi ospiti dell'isola dopo la Catastrofe dell'Asia Minore (1922); a oggi indeterminato resta il numero dei dissidenti ivi deportati durante la dittatura di Metaxàs (1936-1944), molti dei quali non tornano mai alle proprie famiglie e alle proprie abitazioni, perché deceduti in seguito alle torture o morti suicidi. Lo stesso, peraltro, accadeva in tutti gli altri 'campi di pentimento', istituiti in Grecia più o meno nello stesso periodo; fra essi Agiostrati, Ikaria, Folègandros.

Illustri intellettuali di svariati ambiti furono ospiti privilegiati del suddetto campo: filosofi, storici, registi, attori, compositori, esponenti delle belle arti e soprattutto letterati, fossero essi già affermati o agli esordi della loro attività; in poche parole, la punta di diamante dell'intelligenza democratica e/o di sinistra. Ma è stato soprattutto in campo letterario che l'esperienza di Makrònissos ha trovato ampio spazio. Per quanto concerne la prosa, si contano, secondo Aléxandros Arghiriou¹, nove cronache e dodici fra racconti e romanzi. Mettendo

¹ Si veda l'elenco completo in Arghiriou: 2000, 255-256.

da parte le cronache, che hanno esclusivo valore di testimonianza storica, si tratta in particolare dei seguenti testi: *Τι είδε το Μάτι του Ταύρου* [Cosa ha visto l'Occhio del Toro] (1957) di Dimitris Raftòpulos, *Στάχτες και φοίνικες* [Ceneri e fenici] (1957) di Themos Kornaros, *Οδός Αβύσσου αριθμός 0* [Via degli Inferi numero 0] (1962) di Menèlaos Ludemis, *Λοιμός* [Pestilenza] (1972) di Andreas Franghiàs, *Ο ανανήψας* [Il ravveduto] (1974) di Ghianis Gudelis e *Μακάριοι οι ελεήμονες* [Beati i misericordiosi] (1977) di Nikos Kàsdaghlis; e inoltre *Το στρατόπεδο* [Il campo] (1981) di Kostas Veros e *Νησί του διαβόλου* [Isola del demonio] (1986) di Christos Samuilidis, che tuttavia sono opere redatte in tempi più recenti rispetto al corpus principale e *Το μήκος της νύχτας, Μακρόνησος '48-'50: χρονικό-μαρτυρία* [La durata della notte, Makrònissos '48-'50: cronaca-testimonianza] (1995), che alterna componimenti poetici e scrittura in prosa, a metà fra pagine di diario e racconto; vanno infine menzionati *Οι μαργαρίτες του Αγίου* [Le margherite del Santo] (1962) di Andreas Nenedakis, *Ο γενναίος Τηλέμαχος* [Il prode Telemaco] (1972) di Alèxandros Kotziàs e *Ο αφοπλισμός* [Il disarmo] (1981) di Dimosthenis Kokinos, che sono tuttavia testi incentrati su altre tematiche e che dedicano a Makrònissos soltanto poche pagine.

L'analisi di tali testi costituisce attualmente oggetto di ricerca del mio dottorato presso l'Università di Cipro e rappresenta in buona sostanza un approfondimento della mia tesi magistrale, che è stata specificatamente dedicata all'analisi del *Λοιμός* di Franghiàs. Per quanto riguarda poi la produzione poetica, essa risulta decisamente più vasta di quella in prosa e abbraccia peraltro un arco temporale più ampio, giacché i primi componimenti vedono la luce nel 1950 a opera di Ghianis Ritsos e da lì a poco seguiranno le testimonianze di Livaditis, Alexandru, Ludemis, Dukaris, Patrikios e molti altri, fino ad alcuni recenti testi dei nostri giorni (cfr. Tsitlakidis: 2015, 10-14).

Di seguito si procederà, seppur in forma di necessità embrionale, a un'analisi comparativa della produzione in prosa e in versi, attraverso l'esame di alcuni dei motivi ricorrenti trasversalmente in entrambe, con l'auspicio che il presente lavoro possa offrire a me o ad altri lo spunto per una futura e più completa analisi di sentieri letterari ancora pressoché inesplorati.

La Makrònissos dei letterati

Dall'analisi comparativa della produzione in prosa e in poesia emergono innanzitutto due elementi di una certa rilevanza: in primo luogo la maggior parte dei racconti e dei romanzi vedono la luce in un lasso di tempo che è decisamente di molto posteriore, non soltanto alla concomitante produzione poetica, ma anche rispetto all'esperienza diretta degli autori; in secondo luogo, a eccezion fatta naturalmente per Ritsos, i poeti che hanno vissuto in prima persona l'esperienza del campo di Makrònissos sono quasi tutti agli esordi della propria carriera, anche se torneranno più volte sulla tematica in questione, rimaneggiando spesso gli stessi componimenti come a esorcizzare il trauma; i prosatori viceversa, nel momento in cui si confrontano con la tematica del campo di rieducazione, sono in larga parte ormai autori del tutto affermati. La prima domanda che ci si pone è quanto e in che misura questo scarto temporale tra la produzione in prosa e quella in versi, in parte dovuto a oggettive difficoltà di stesura all'interno stesso del campo, abbia inciso sui rapporti trasversali tra i due generi, se e quali possano essere i punti d'incontro o le divergenze. Non è certamente in questa sede che si potrà fornire un'articolata risposta a tale impegnativo interrogativo. Pur tuttavia, risulta in realtà possibile abbozzare una prima analisi trasversale, facendo ricorso ad alcuni degli assi narrativi da me già individuati nelle opere in prosa e in particolare al binomio natura-cultura, che costituisce il principale filo conduttore del *Λοιμός* di Franghiàs.

Secondo Eratosthenis Kapsomenos (1990), mentre per i letterati della cosiddetta generazione del '30, la natura costituisce modello e punto di riferimento, lo stesso non accade per gli autori della prima generazione postbellica, i quali, ponendo in essere un processo di progressivo straniamento, giungono a individuare in essa un contesto per eccellenza ostile. Il termine natura va inteso ovviamente nella sua accezione generale, includendovi dunque tutti gli elementi che lo costituiscono: la flora come la fauna, i paesaggi rocciosi come il mare, il cielo, il sole, la luna, le stelle, l'uomo stesso in quanto parte integrante del mondo naturale. La natura dunque non è più il luogo idilliaco dell'immaginario collettivo popolare della grecità, ma si tramuta in elemento ostile che intensifica il senso dell'isolamento sociale.

Nel corso della presente comunicazione la mia analisi si limiterà, per ovvia mancanza di tempo, all'analisi solo di alcuni dei testi in pro-

sa precedentemente citati e in particolare del *Λοιμός* di Franghiàs, di *Οδός Αβύσσου αριθμός 0* di Ludemis, *Στάχτες και φοίνικες* di Kornaros e *Ο ανανήψας* di Gudelis.

Ciò premesso, una delle tematiche chiave di tali testi riguarda l'ambientazione del campo di Makrònissos, che di norma presenta due diversi scenari in aperta contrapposizione fra loro: quello rappresentato dalla città e l'altro costituito dall'impervio ambiente naturale dell'isola; ci troviamo cioè in presenza di un'apparente opposizione natura-cultura, che si propone però in termini ribaltati rispetto alla sua configurazione consueta. La natura, come si è già detto, ben lungi dall'essere il luogo dell'Eden in terra, è al contrario il luogo di ogni più nefando orrore; la cultura, ovverosia la città che fa da sfondo alle vicende, ben lungi dall'essere il luogo del ripristino dell'armonia del mondo, è il luogo di un riproposto caos primordiale, come è agevole ricavare dai passi che qui di seguito si riportano².

Scrivre dunque Franghiàs:

La giungla ti cinge e ti attanaglia da ogni lato. È questa l'unità di misura della coscienza umana? [...] L'età della preistoria si riversa impetuosa e riporta indietro di migliaia di anni tutto quanto³.

E Ludemis dal canto suo considera:

Un'ora soltanto, un'ora... dista da lì Atene... [...]. Adesso [...] solo la nuda barbarie è in ascesa e ha occupato tutto. [...] Nei cinema proiettano immagini da una lontana! Giungla, senza sospettare quanto essa sia in realtà vicina⁴.

L'obiettivo primario, lo scopo ultimo del sistema di potere del campo è quello di ridurre gli internati allo stato di bestie, cancellandone il volto e facendoli regredire al medesimo stato primordiale, in cui versano gli animali dell'isola. Non è certo un caso che il *Λοιμός* di Franghiàs

² Tutte le traduzioni italiane dei relativi passi in greco citati sono state da me eseguite, ove non diversamente specificato.

³ «Η ζούγκλα σε περιζώνει και σε σφίγγει από παντού. Έτσι τάχα μετριέται η συνείδηση του ανθρώπου; [...] Η ορμητική προϊστορία απλώνεται και αναστρέφει τα πάντα χιλιάδες χρόνια πίσω» (Franghiàs: 1972, 247-248).

⁴ «Μια μονάχα ώρα, μια ώρα... απέχει αποκεί η Αθήνα... [...]. Τώρα [...] μόνο η γυμνή βαρβαρότητα ανέβηκε κι έκανε κατοχή. [...] Οι κινηματογράφοι προβάλλουν εικόνες απ' τη μακρυνή! ζούγκλα χωρίς να υποπτεύονται πόσο κοντά τους είναι» (Ludemis: 1962, 309-310).

nella sua prima forma, che era già pronta per la stampa nel 1967, ma che andò persa la notte del colpo di stato dei Colonnelli (Papàs: 2009), portava il titolo *Τα Ζώα* [Le Bestie] e il sottotitolo *Σημειώσεις Φυσικής Ιστορίας* [Appunti di Storia Naturale] (Stavropulu: 1997, 156). E meno che mai è un caso che i personaggi che animano l'opera di Franghiàs siano tutti privi di nome e caratterizzati solo ed esclusivamente da un particolare del loro abbigliamento o del loro fisico. E neanche è un caso che il termine «ζούγκλα», giungla, ricorra in continuazione negli scritti di quasi tutti gli autori.

Scrivo per esempio Kornaros:

Questi qui resistono finché non li agguanti la morsa della Necessità: la fame, la sete, il dolore, il panico. E dopo cascano pure loro a quattro zampe e imboccano di nuovo i sentieri della giungla con la coda fra le gambe, e la volontà in cenere!

All'improvviso risuona il 'tam-tam' da tutti e dieci i tamburi. Gli animali, pecore, capre, cani e vacche, un pigia pigia scendeva dai pendii, correvano con la lingua di fuori dai luoghi più remoti dell'isola [...]. Per accogliere l'uomo, come rappresentanti della Giungla, dal suo dimesso ritorno dal mondo dei sogni e dalle strade della civiltà⁵.

E ancora Ludemis:

Per le strade molto frequentate si aggirano mostri spaventosi, che hanno perso le zampe anteriori e camminano eretti [...] Denti estranei si sono incollati alle mascelle umane. Iene piangono tutte sole nei boschi perché hanno rubato loro gli artigli⁶.

La celebrazione del funzionamento perfetto del sistema del campo, d'altra parte, nei testi in prosa trova spesso un suo proprio peculiare

⁵ «Αντέχουνε κι αυτοί όσο να τους δαγκώσει λίγο περισσότερο η Ανάγκη: Η πείνα, η δίψα, ο πόνος, ο πανικός. Κ' ύστερα πέφτουνε κι αυτοί στα τέσσερα και ξαναπαίρνουνε το δρόμο της ζούγκλας με την ουρά στα σκέλια, και στάχτη τη θέληση!

Ξαφνικά χτυπούνε και τα δέκα ταμπούρα το 'ταμ-ταμ'. Τα ζώα, πρόβατα, γίδες, σκυλιά κι αγελάδες, κατηφορίζανε πατείς-με πατώ-σε από τις πλαγιές, τρέχανε ξεγλωσσοσμένα από τα πέρατα του νησιού... [...]. Και να τον υποδεχτούνε (τον άνθρωπο), σαν αντιπρόσωποι της Ζούγκλας, στον ταπεινό γυρισμό του από τους κόσμος των ονείρων κι από τις στράτες του πολιτισμού» (Kornaros: 1957, 179-180).

⁶ «Φοβερά τέρατα κυκλοφορούν μες στους πολυσύχνατους δρόμους που χάσανε τα μπροστινά τους πόδια και περπατούν όρθια [...]. Ξένα δόντια κόλλησαν σε ανθρώπινα σαγόνια. Υαίνες κλαίνε ολομόναχες μες στα δάση γιατί τους κλέψανε τα νύχια τους» (Ludemis: 1962, 202).

re corrispettivo nella presenza di elementi fantastici e sovrannaturali, con metamorfosi parziali o totali dei carnefici o, quel che è peggio, dei prigionieri stessi, i cosiddetti «*ανανήψαντες*» [ravveduti], in creature mostruose, il che costituisce fra l'altro costante elemento di panico per il complesso dei detenuti tutti. Qualche esempio rappresentativo.

Ci dice Franghiàs:

Allora l'ometto fortunato comprese che da questo momento in poi, come del resto sin dal primo momento, fra lui e quelle strane creature si trattava di una questione strettamente personale. [...] E comprese inoltre che, al di là delle leggi del luogo, tutte queste strane creature eseguivano gli ordini applicando anche una loro propria legge, che di tanto in tanto gli viene fuori di bocca simile all'ululato di una fiera selvaggia. Vide dentro i loro occhi una fiamma che tremolava come gli ultimi riverberi dell'agonia del fanale di una nave che ha fatto naufragio⁷.

E poi Kornaros:

Eppure avrebbe voluto chiedere, come ci spiegò in seguito, se vedessero anche loro pendere dal burrone una creatura mostruosa con due fari potenti al posto degli occhi. Un mostro che lo guardava soffiandogli in viso il suo alito fetido, come se avesse mangiato carogne. Non appena lo vide, i suoi occhi lo trafissero e la fronte prese a pulsargli in continuazione⁸.

E ancora il nostro Franghiàs:

E poi disse fra sé e sé: – Ne vedo parecchi in fase di mutazione. Ora sono bruchi, alcuni che si trovano a uno stadio più avanzato si sono già mutati in crisalidi e in futuro si tramuteranno in insetti completi. Ce n'è

⁷ «Τότε, το τυχερό ανθρωπάκι κατάλαβε ότι από δω και πέρα, όπως και από την πρώτη στιγμή, αντιδικούσε προσωπικά μ' αυτά τα περίεργα πλάσματα. [...] Και κατάλαβε ακόμα ότι πέρα από τους νόμους που ορίζει ο τόπος, όλα τούτα τα περίεργα πλάσματα εκτελούν τις διαταγές εφαρμόζοντας και το δικό τους νόμο, που τον ξεστομίζουν κάποτε σαν υλακή άγριου ζώου. Είδε μέσα στα μάτια τους κάποια φλόγα που τρεμόσβηνε σαν τις τελευταίες αναλαμπές της αγωνίας από το φανάρι ενός ναυαγισμένου πλοίου» (Franghiàs: 1972, 37).

⁸ «Κι όμως θα ήθελε να ρωτήσει, όπως μας εξηγούσε αργότερα, αν βλέπανε κι αυτοί ν' αποкреμιέται από τη ρηματιά ένα τέρας που είχε δυο δυνατούς προβολείς αντί για μάτια. Ένα τέρας που τον κοίταζε ξεφυσώντας βρώμικα χνώτα, σαν να είχε φάει ψοφίμια. Μόλις το έβλεπε αυτό, τα μάτια του σουβλίζανε και το κούτελο σφυροκοπούσε» (Kornaros: 1957, 220).

anche un certo numero che non conoscerà sviluppo alcuno, che resterà allo stato di bruco. È di loro che bisogna avere paura⁹.

E infine, riguardo ai ravveduti, Gudelis:

Non perdiamo la nostra umanità, ragazzi – diceva – In fin dei conti, non ha importanza se mettiamo una firma [...] ma non devono ridurci allo stato di bestie!

Si ricordò allora di un proverbio raccontato da un vecchio, in un libro che aveva letto. «Quando entrò, dice, l'accetta nel bosco, gli alberi risero. Che brilli pure il tuo acciaio, non ti teniamo in alcun conto. Quando però videro tagliare un ramo e metterlo nell'accetta, gli alberi iniziarono a tremare. Ora, dissero, che hanno preso uno di noi per aiutante, il nostro bosco è perso»¹⁰.

Se da una parte, dunque, sull'isola la strana città presenta a prima vista le comuni caratteristiche di un qualsivoglia centro abitato (strade, ponti, porti, edifici amministrativi, officine, prigionie, ospedali, case, cucine, bagni, monumenti e opere d'arte); vi è poi l'altra parte dell'isola, quella in cui regna la vegetazione naturale del posto e dove lavorano i deportati (colline, monti, fosse, vette, letti di fiumi, mare, cave, pietre, giardini). L'insospitale scenario naturale, che diventa fido alleato di tale sistema di barbarie, è costantemente rievocato nei testi nella loro totalità, ma è nella produzione poetica che diviene protagonista indiscusso. Esso è caratterizzato dall'egemonia delle pietre, dalla vastità del mare, dal vento incessante e dal sole cocente, elementi che assumono nei testi piena valenza di nemico o di avversario. Si riportano qui alcuni versi emblematici di Ritsos, nei quali l'elemento pietra la fa da protagonista assoluto:

⁹ «Κι ύστερα είπε μόνος του: “Βλέπω πολλούς στο στάδιο της μεταβολής. Τώρα είναι κάμπιες, μερικοί πιο προχωρημένοι έγιναν κιόλας χρυσαλλίδες κι αύριο θα μεταμορφωθούν σε πλήρη έντομα. Θα υπάρξουν μερικοί χωρίς εξέλιξη, θα μείνουν κάμπιες. Αυτούς να φοβάσαι!”» (Franghiàs: 1972, 231).

¹⁰ «“Να μη χάσουμε την ανθρωπιά μας παιδιά –έλεγε– Δεν έχει τελικά σημασία αν βάλουμε μια υπογραφή [...] όμως να μη μας αποχτηνώσουν!”
Θυμήθηκε τότε μια παροιμία που δηγόταν ένας γέροντας, σε κάποιο βιβλίο που είχε διαβάσει. “Όταν μπήκε, λέει, το τσεκούρι στο δάσος, τα δέντρα γέλασαν. Δεν πάει ν' αστράφτει το ασάλι σου, δε σε λογιαριάζουμε. Όταν όμως είδαν, να κόβουν μια κλάρα και να τη βάζουν στο τσεκούρι, τα δέντρα άρχισαν να τρέμουν. Τώρα, είπαν, που πήραν βοήθ από μας, χάθηκε το δάσος μας”» (Gudelis: 1974, 17 e 23).

Là, Joliot, c'erao pietre, tante pietre
 solo pietre coi denti stretti
 solo voci più dure delle pietre
 e ferite silenti come le pietre
 e stivali che percuotevano le pietre.
 Queste pietre ci caricammo sulle spalle,
 queste pietre scavavamo con le unghie.
 Non so se c'era un cielo – non c'era.
 Soltanto pietre, tante pietre¹¹.

E poi il mare di Thrakiotis, Ludemis e Kulufakos:

Circondati dal sangue e dal fuoco
 circondati dalla morte e dall'acqua¹².

La verità è invecchiata e non viaggia.
 Non oltrepassa il mare¹³.

Non voglio che il mare mi resti per sempre
 vigile carceriere ostile...¹⁴.

E ancora il sole in Ritsos, Raftòpulos e Kulufakos:

Il sole qui non scherza - sole arrabbiato, onnipotente,
 con le ciglia aggrottate, la mascella quadrata,
 col petto irsuto nudo fino al mare¹⁵.

Qui...
 mettono il sole a scuoiare¹⁶.

¹¹ «Εκεί, Ζολιό, ήταν πέτρες, πολλές πέτρες / μονάχα πέτρες με σφιγμένα δόντια / μονάχα φωνές πιο σκληρές απ' τις πέτρες / και πληγές σωπηλές σαν τις πέτρες / και μπότες που χτυπούσαν τις πέτρες. / Τούτες τις πέτρες κουβαλούσαμε στη ράχη μας / τούτες τις πέτρες σκάβαμε με τα δάκτυλα. / Δεν ξέρω αν ήταν ουρανός – δεν ήταν. / Μονάχα πέτρες, πολλές πέτρες» (Ritsos: 1950, 123).

¹² «Κυκλωμένοι από το αίμα και τη φωτιά / κυκλωμένοι με το θάνατο και το νερό» (Thrakiotis: 1965, 81).

¹³ «Η αλήθεια γέρασε και δεν ταξιδεύει. / Δεν περνά τη θάλασσα» (Ludemis: 1954, 91).

¹⁴ «Δε θέλω να μου μείνει για πάντοτε η θάλασσα / εχθρικός δεσμοφύλακας άγρυπνος...» (Kulufakos: 1988, 59).

¹⁵ «Ο ήλιος εδώ δε χωρατεύει – θυμωμένος ήλιος, παντοκράτορας, / με τα σμιχτά του φρύδια, το τετράγωνο σαγόνι, / με το δασύ του κόρφο γδυτόν ως τη θάλασσα» (Ritsos: 1970, 105).

¹⁶ «Εδώ... / βάζουν τον ήλιο να γδέρνει» (Raftòpulos: 1995, 8).

[...] Non voglio
vedere il sole, per sempre a ogni alba, in divisa da aguzzino¹⁷.

E infine sul vento i versi di Raftòpulos e Patrikios:

Qui...
mettono i venti a renderti pazzo¹⁸.

E il vento con i suoi grossi scarponi da aguzzino
sferzava la montagna selvaggia con il suo cinturone¹⁹.

Conclusioni

Avviandoci dunque verso la conclusione, spero che dall'analisi fin qui abbozzata risulti comunque evidente come gli autori che hanno vissuto sulla propria pelle l'esperienza di Makrònissos, sia che si tratti di prosa che di poesia, e ovviamente ognuno a modo proprio, abbiano voluto lasciarci degli esempi luminosi di resistenza alla barbarie, quali che siano le vesti di cui essa si ammanta. Per tutti la soluzione non potrà essere di natura individuale, ma impone una scelta ideologica collettiva: un messaggio a oggi estremamente attuale di resilienza degli elementi tutti all'incedere subdolo dei totalitarismi di qualsivoglia colore, un messaggio persino di fiduciosa positività. Gli ometti straordinari di Franghiàs non subiscono la trasformazione imposta dal sistema, eppur tuttavia sopravvivono; e i leoni in pietra di Ritsos si ergono con le unghie conficcate nella pietra a guardia del diritto di ogni essere umano di mantenere la propria dignità. Ed è col passo conclusivo dello straordinario romanzo di Franghiàs e i versi magnifici di Ritsos che mi piace concludere:

«Su tali operazioni se ne sono sentite tante. Esse si svolgevano in segreto e ne sono state date molte versioni. La verità però è che quegli uomini straordinari vissero»²⁰.

¹⁷ «[...] Δε θέλω / να βλέπω για πάντα τον ήλιο κάθε αυγή με στολή βασανιστή» (Kulufakos: 1988, 59).

¹⁸ «Εδώ... / βάζουν τους αγέριδες να τρελαίνουν» (Raftòpulos: 1995, 8).

¹⁹ «Κι ο άνεμος με τις χοντρές αρβύλες του βασανιστή / μαστίγωνε το άγριο βουνό με τη ζωστήρα του» (Patrikios: 1963, 11).

²⁰ «Ακούστηκαν πολλά γι' αυτές τις επιχειρήσεις. Έγιναν κάπως κρυφά και

Ai lati degli occhi hanno un alberello di bontà,
 tra le sopracciglia un falcone di fermezza,
 e in cuore un mulo di rabbia
 che non sopporta ingiustizia alcuna.
 E ora se ne stanno qui a Makrònissos,
 all'imboccatura della tenda, dinanzi al mare,
 come leoni in pietra sul limine della notte²¹.

Bibliografia

- Arghiriou Alèxandros (2000), *Η πεζογραφία περί Μακρονήσου και μερικά παρεπόμενα* [La prosa di Makrònissos e alcuni seguiti], in Stratis Burnazos & Tassos Sakelaròpulos (a cura di), *Ιστορικό τοπίο και ιστορική μνήμη: το παράδειγμα της Μακρονήσου*. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Αίθουσα τελετών Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 6-7 Μαρτίου 1998 [Panorama storico e memoria storica: l'esempio di Makrònissos. Atti dell'incontro scientifico, Sala cerimonie del Politecnico Nazionale Metsovio, 6-7 marzo 1998], Filistor, Athina, pp. 245-258.
- Franghiàs Andreas (1972), *Λοιμός* [Pestilenza], Kedros, Athina.
- Gudelis Ghianis (1974), *Ο ανανήψας* [Il ravveduto], Difros, Athina.
- Hamilakis Yannis (2002), *The Other "Parthenon": Antiquity and National Memory at Makronisos*, "Journal of Modern Greek Studies", 20, 2, pp. 307-338.
- Kapsomenos Eratosthenis (1990), *Η διχοτομία φύση-πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς* [La dicotomia natura-civiltà come criterio di delimitazione della prima generazione postbellica], in *Κώδικες και σημασίες: λογοτεχνία, γλώσσα, δραματουργία, κινηματογράφος* [Codici e significati: letteratura, lingua drammaturgia, cinema], Arsenidis, Athina, pp. 156-177.
- Kásdaghlis Nikos (1977), *Μακάριοι οι ελεήμονες* [Beati i misericordiosi], Kedros, Athina.
- Kokinis Dimosthenis (1981), *Ο αφοπλισμός* [Il disarmo], s.e., Thessaloniki.
- Kornaros Themis (1957), *Στάχτες και φοίνικες. Σελίδες από τη Μακρόνησο* [Ceneri e fenici. Pagine da Makronissos], Difros, Athina.
- Kotziàs Alèxandros (1972), *Ο γενναίος Τηλέμαχος* [Il prode Telemaco], Kedros, Athina.

διαδόθηκαν πολλές εκδοχές. Η αλήθεια όμως είναι ότι οι εκπληκτικοί εκείνοι άνθρωποι έζησαν» (Franghiàs: 1972, 252).

²¹ «Δίπλα στα μάτια τους έχουν ένα δεντράκι καλοσύνη, / ανάμεσα στα φρύδια τους ένα γεράκι δύναμη, / κι ένα μουλάρι από θυμό μες στην καρδιά τους / που δε σηκώνει τ' άδικο. / Και τώρα κάθονται εδώ στη Μακρόνησο, / στο άνοιγμα του τσαντηριού, αγνάντια στη θάλασσα, / σαν πέτρινα λιοντάρια στη μπασιά της νύχτας» (Ritsos: 1975, 275).

- Kulufakos Kostas (1988), *Μέρες στο Μακρονήσι* [Giorni a Makrònissos], “To dendro”, 37-38, p. 59.
- Ludemis Menèlaos (1954), *Κραυγή στα πέρατα* [Urlo ai confini], Politikès ke logotechnikès ekdossis, Athina.
- Ludemis Menèlaos (1962), *Οδός Αβύσσου αριθμός 0* [Via degli Inferi numero 0], Politikès ke logotechnikès ekdossis, Athina.
- Nenedakis Andreas (1962), *Οι μαργαρίτες του Αγίου* [Le margherite del Santo], s.e., Athina.
- Papàs Ghianis I. (2009), *Βιογραφία του Αντρέα Φραγκιά* [Biografia di A. Franghiàs], “Themata logotechnias”, 40, pp. 136-159.
- Patrikios Titos (1963), *Μαθητεία (1952-1962)* [Apprendistato (1952-1962)], Prisma, Athina.
- Raftópulos Lefteris (1995), *Το μήκος της νύχτας. Μακρόνησος '48-'50* [La durata della notte. Makrònissos '48-'50], Kastaniotis, Atene.
- Raftópulos Mimis (1957), *Τι είδε το Μάτι του Ταύρου* [Cosa ha visto l'occhio del Toro], “Epitheorisi Technis”, 25, pp. 51-53.
- Ritsos Ghianis (1950), *Γράμμα στον Ζολιό Κιουρι* [Lettera a Joliot-Curie], “Elèfthera Gramata”, 2-4.
- Ritsos Ghiannis (1970), *Epitaffio e Makronissos*, trad. it. N. Crocetti & D. Makis, Guanda, Parma.
- Ritsos Ghianis (1975), *Τα επικαιρικά* [Cose attuali], Kedros, Athina.
- Samuilidis Christos (1986), *Νησί του διαβόλου* [Isola del demonio], Filipotis, Athina.
- Stavropulu Erasmia Luisa (1997), *Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο στο 'Λοιμό' του Αντρέα Φραγκιά* [Il reale, il fantastico e l'assurdo in *Pestilenza* di A. Franghiàs], in *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*. Επιστημονικό Συμπόσιο 7 και 8 Απριλίου 1995 [Realtà storica e narrativa neogreca (1945-1995). Simposio Scientifico 7 e 8 aprile 1995], Scholi Moraiti – Eteria Spudòn Neoelelinikù Politismù, Athina, pp. 147-172.
- Thrakiotis Kostas (1965), *Πορεία και σταθμοί* [Cammino e tappe], Το ελινικό vivlio, Athina.
- Tsitlakidis Kiriakos V. (2015), *Το λουλουδάκι πάνω στον βράχο. Μοτίβα σε ποιήματα της Μακρονήσου* [Il piccolo fiore sulla roccia. Motivi nella poesia di Makrònissos], Tesi di laurea, Università Aristotele di Salonicco.
- Veros Kostas (1981), *Το στρατόπεδο* [Il campo], Kaktos, Athina.

32. Μια πρώτη προσέγγιση των εκδόσεων Γλάρος στα χρόνια της Κατοχής. Οι επιλογές στη νεοελληνική λογοτεχνία

Αλέξης Πολίτης

«Ο κόσμος να χαλάσει, ακόμα και τα πιο απίθανα γεγονότα να συμβούν, δύο φαινόμενα δεν θα πάψουν ποτέ να υπάρχουν και να επαναλαμβάνονται. Η παπαρούνα πάνω στην έκρηξη της Άνοιξης και το βιβλίο πάνω στην έκρηξη των Ιδεών. Ή και το αντίστροφο. Τα χρόνια που τρεφόμασταν με χαρουπόμελο και με δυσκολία πλησιάζαμε το ύπαιθρο, μια τέτοια παπαρούνα ήρθε και κάθισε στην άκρη της βιτρίνας του Φλεριανού. Ήταν η απόπειρα του Αντώνη Βουσβούνη να ιδρύσει τον εκδοτικό οίκο Γλάρος. Λίγο αργότερα, μια παρόμοια παπαρούνα ξεφύτρωσε σ' ένα κατάσταση γραφομηχανών της οδού Σταδίου» (Ελύτης: 1993, 5). «Ο Ίκαρος» – έτσι ξεκινά στα 1993 ο Οδυσσέας Ελύτης το προλογικό-του σημείωμα στον τόμο που εκδόθηκε για τα 50 χρόνια του Ίκαρου.

Δεν ήταν οι μόνες παπαρούνες-εκδοτικές επιχειρήσεις που ξεπετάχθηκαν στα ύστερα χρόνια της Κατοχής: πλάι-τους άνθισε κι ο Αετός, Οι Φίλοι του Βιβλίου –μαζί και πολλοί άλλοι ακόμα. Ο Γλάρος πρωτοεμφανίστηκε την άνοιξη του 1943: οι τελευταίες λογοτεχνικές εκδόσεις-του κυκλοφόρησαν την άνοιξη του 1945¹. Το κέντρο βάρους έπεφτε στην ελληνική και ξένη πεζογραφία, και η σύντομη παρουσία-του άφησε καλό όνομα για τις επιλογές, όσο και –ενδεχομένως μάλιστα, κυρίως– για την κομψότητα των μικρόσχημων τόμων που τύπωνε. Αρχικά ο Γλάρος στεγάζονταν στο ανθοπωλείο του Φλεριανού, στην αρχή της οδού Σταδίου, έχοντας

¹ Αναλυτικός κατάλογος, σχόλια και πληροφορίες στην ANEMH, <http://anemi.lib.uoc.gr/> (ημερομηνία προσπέλασης: 20/7/2020) όπου από την ΠΛΟΗΓΗΣΗ επιλέγουμε ΚΑΛΛΙΠΡΟΗ, και από εκεί: Αναλυτικός κατάλογος των εκδόσεων Ο Γλάρος, σύνταξη καταλόγου Αλέξης Πολίτης, Ρέθυμνο 2018. Για τις πληροφορίες (προγενέστερες δημοσιεύσεις, βιβλιοκρισίες, κ.ά.) που εντάσσονται στον κατάλογο δεν σημειώνω υποσημειώσεις στο κυρίως κείμενο.

ανοίξει εκεί και βιβλιοπωλείο, που υπήρξε και λογοτεχνικό στέκι²· κατόπιν τα γραφεία-του μεταφέρθηκαν αλλού³. Ψυχή αυτών των δραστηριοτήτων ήταν ο Αντώνης Βουσβούνης, εικοσιπεντάχρονος και φέρελπις λογοτέχνης στα 1943, άνθρωπος πολύ υψηλής καλλιέργειας, που σήμερα είναι γνωστότερος ως βασικός συντελεστής των εκδόσεων Γαλαξίας από το 1960 και αργότερα των εκδόσεων Ερμείας.

Το κύριο χαρακτηριστικό των εκδόσεων ήταν το τυποποιημένο ομοίομορφο σχήμα των περισσότερων βιβλίων-του: 17,30×11,30 εκ. χαρτόδετα όλα, υποθέτω πως όλα είχαν και κουβερτούρα (που δεν έχει σωθεί στα περισσότερα αντίτυπα⁴) με ωραίο τυπογραφικό σήμα και διαφορετικό χρώμα εξωφύλλου ανάλογα με το είδος του βιβλίου (ελληνικό ή ξένο μυθιστόρημα, δοκίμιο, αστυνομικό, κλπ.)· η μορφή της τυπογραφικής σελίδας είναι απλή, κομψή, γράμματα, αν δεν γελιέμαι, των 10 στιγμών της οικογένειας που συνήθως ονομάζουμε 'αττικά', στοιχειοθέτηση λινοτυπίας για να μειωθεί το κόστος⁵, χαρτί χαμηλής ποιότητας (εκτός από μερικές περιπτώσεις). Τα κείμενα, είτε πρόκειται για τις λιγοστές μεταφράσεις είτε για πρωτότυπα, είναι περίπου ισομεγέθη σε όγκο, συνήθως 12 με 14 τ.φ. (λίγο πάνω, λίγο κάτω από 200 σελίδες), και δίχως την ελάχιστη παρακειμενική πληροφορία στο κυρίως σώμα του βιβλίου:

² Εδώ στηρίζομαι στα όσα αποτυπώνονται ως μνήμες του Στρατή Μυριβήλη: «Τα χρόνια της Κατοχής περνούσε τα μεσημέρια από τον Γλάρο, έναν εφήμερο εκδοτικό οίκο που είχε γίνει πηγή αισιοδοξίας, εκεί, στο ανθοπωλείο του Φλεριανού στην οδό Σταδίου. Καθόταν πίσω απ' τον πάγκο, πίσω απ' τη βιτρίνα και φλυαρούσε. Με τα πράσινα μάτια-του περιπαικτικά, με το μοναδικό σκώμμα-του» (Βουσβούνης: 1980, 31). Βιογραφικά για τον Μυτιληνίο, μεγαλοαστό από καταγωγή, Αντώνη Βουσβούνη (Κωνσταντινούπολη 1918-Αθήνα 1980) βλ. Ζήρας: 1992· πβ. και τη νεκρολογία του Δημ. Γιάνκος;]: 1980, 823.

³ Η πληροφορία από τους μικρούς αυτοτελείς καταλόγους που είχαν κυκλοφορήσει (Φουσάρας: 1961, 105, τα λήμματα αρ. 729-732, όλα στην προσωπική-του συλλογή μονάχα). Έως τώρα δεν έχω καταφέρει να αποκτήσω πρόσβαση· ελπίζω να εντοπιστούν στη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χαλκίδας, αλλά δεν αναγράφονται στον ηλεκτρονικό-της κατάλογο.

⁴ Γνωρίζω από αυτοψία το Θανάσης Πετσάλης, *Η κυρία των τιμών*, 1943, το Έλλη Αλεξίου, *Λούμπεν*, 1943 (έχει σωθεί μονάχα το εμπρός αφτί, αλλά βλ. και τον κατάλογο συλλογής Δολιανίτη, αρ. 14) και το Μ. Καραγάτσης, *Το συναξάρι των αμαρτωλών*· πβ. και Θράσος Καστανάκης, *Εφτά ιστορίες*, 1944, στον κατάλογο συλλογής Δολιανίτη, αρ. 122, σελ. 39 (για τη συλλογή Δολιανίτη βλ. εδώ, υποσημ. 9).

⁵ Στηρίζομαι στις γνώσεις του Γιάννη Κόκκωνα, και τον ευχαριστώ. Η χρήση της λινοτυπίας ίσως να εξηγεί και το γεγονός ότι τα τυπογραφικά λάθη δεν είναι σπάνια, καθώς έπρεπε να ξαναχτυπηθεί ολόκληρη η αράδα για να διορθωθεί ένα λανθασμένο γράμμα.

ούτε πρόλογοι ούτε βιογραφικά ή κάτι ανάλογο. Στο αφτί της κουβερτούρας του *Λούμπεν* παρατίθεται συνοπτικά η υπόθεση του έργου με τα αρχικά Ε. Α., δηλαδή Έλλη Αλεξίου –ό,τι σήμερα συναντάμε στα οπισθόφυλλα. Τον Απρίλη του 1944 ο Γλάρος λάνσαρε μια καινούρια σειρά, αποκλειστικά ελληνικής πεζογραφίας, ίδιου σχήματος αλλά πολύ μικρότερης έκτασης (από 36 έως 80 το πολύ σελίδες) και με διαφορετικό εξώφυλλο και κουβερτούρα, που ξεκίνησε δυναμικά (8 τίτλοι το πρώτο δίμηνο), αλλά κόλλησε αμέσως ύστερα: άλλοι δυο τίτλοι έως τον Νοέμβρη (μια αντίστοιχη σειρά για μεταφρασμένα διηγήματα δεν προχώρησε, όσο ξέρω, πέρα από το πρώτο τομίδιο).

Για την εκδοτική ομάδα διαθέτουμε λιγιστές πληροφορίες από την πενιχρότατη σχετική βιβλιογραφία: πλάι στο όνομα του Βουσβούνη, αναφέρονται τα ονόματα του Αλέκου Πατσιφά (1912-1981), του Μάριου Τσαρούχη (αδελφού του Γιάννη), κι ένας Βλασσόπουλος, που δεν έχω κατορθώσει να τον ταυτίσω⁶. Σημειώνω πως αρκετοί από τους συνεργάτες του Γλάρου συμμετείχαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και στο περιοδικό “Τετράδιο” που κυκλοφόρησε το 1944 και ξανά στα 1947, του οποίου επίσης ψυχή ήταν ο Βουσβούνης μαζί με τον Αλέκο Ξύδη⁷. Πολλοί επίσης, με κυριότερο τον Αλέκο Πατσιφά, ανήκαν και στην ιδρυτική ομάδα του Ίκαρου – αν και εδώ ο Βουσβούνης δεν φαίνεται να έλαβε καθόλου μέρος⁸. Όλες αυτές οι προσπάθειες προέκυψαν από μια ευρύτερη παρέα λογίων και καλλιτεχνών, περίπου συνομήλικων, δηλαδή γύρω στα εικοσιπέντε με τριάντα, γόνων αστικών οικογενειών, κεντρώας ιδίως προέλευσης, και που οι περισσότεροι δεν είχαν ανακατευτεί με το Ε.Α.Μ. ή με

⁶ Βλ. το σχετικό λήμμα στο Πατάκης: 1988-2007, που στηρίζεται κυρίως στον Χατζιώτη. Ο Χατζιώτης δεν σημειώνει το μικρό όνομα του Βλασσόπουλου· το Λεξικό μας δίνει ‘Ανδρέας’, αλλά μάλλον πρόκειται για τον Μάκη Βλασσόπουλο, στον οποίο ο Βουσβούνης αφιερώνει ένα ποίημα από το *Ο Άγιος Αντώνιος*, βλ. σελ. 111 και 8· στο ίδιο πρόσωπο αφιερώνει και ο Θράσος Καστανάκης το διήγημα *Ο θρίαμβος του Ισίδωρου Λούκαρη* από τις *Εφτά ιστορίες*, 1944, και ο Αλέκος Αργυρίου (2004, 203) τον περιλαμβάνει στη στενή-του παρέα κατά το 1947, μαζί με τον Λειβαδίτη, τον Κατσαρό και τον Κ. Κοτζία.

⁷ Βλ. Καραμανωλάκης: 2002.

⁸ Ο κύριος υπεύθυνος του Ίκαρου, ο Νίκος Καρύδης, είχε δημοσιεύσει στα “Ελευθέρα Γράμματα”, τχ. 14, 10.8.1945, 9, 11, ένα πολύ αρνητικό σχόλιο, *Οι κακοί έμποροι*, για κάποιο κείμενο του Οδυσσέα Ελύτη· τα σκάγια έπιαναν όλους όσοι έμειναν αδρανείς στα χρόνια της Αντίστασης, μαζί και την παρέα που εξέδιδε το “Τετράδιο” (όπου το άρθρο του Ελύτη), βλ. Καραμανωλάκης: 2002, 57.

άλλες αντιστασιακές οργανώσεις. Κάπως έτσι, πιστεύω, πρέπει να δούμε τον χώρο του Γλάρου: νέοι που ωρίμασαν στα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής, καλλιεργημένοι και με παιδεία, φιλοευρωπαϊοί, μακριά από την αντιστασιακή δράση, τέκνα της γενιάς του '30, που ύστερα από το Ελ Αλαμείν και το Στάλινγκραντ άρχισαν να προετοιμάζονται κι αυτοί για τον 'μεταπόλεμο'.

*

Προκειμένου να εκτιμήσω την πολιτική του Γλάρου στις μεταφράσεις, μου χρειάστηκε να στηριχτώ και σε συνολικές ποσοτικές μετρήσεις της μεταφραστικής παραγωγής: κάτι τέτοιο δεν βλέπω να έχει νόημα στη νεοελληνική λογοτεχνία: η εκδοτική έκρηξη των δύο ύστερων ετών της Κατοχής είναι πασίγνωστη⁹. Έτσι κρίνω προτιμότερο να εξετάσω σταδιακά την πορεία του εκδοτικού-μας οίκου, συνυπολογίζοντας ωστόσο και τις 'εκδοτικές σειρές' στις οποίες είναι ενταγμένοι οι τίτλοι.

Ο Γλάρος, είδαμε, ξεκίνησε την άνοιξη του 1943, με τη μετάφραση ενός γαλλικού αστυνομικού βιβλίου *Ο τελευταίος των έξη*. Ακολούθησε τον Απρίλη η συλλογή διηγημάτων του Μ. Καραγάτση με τον τίτλο *Νυχτερινή ιστορία*, και μια δεύτερη τον Μάη, *Το καλοκαίρι πέρασε* της Τατιάνας Σταύρου. Εντωμεταξύ συγκροτήθηκε η «Σειρά τυποποιημένης έκδοσης» στο σχήμα και τη μορφή που αναφέραμε, ένα είδος εκδόσεων τσέπης, όπου η γαλλική μετάφραση πήρε τον αρ. 1, ο Καραγάτσης τον 2 και η Σταύρου τον 3. Τον Ιούνιο κυκλοφόρησε αυτόνομη και εκτός σειράς η *Λειτουργία σε λα ύφεις*, ένα από τα διηγήματα της *Νυχτερινής ιστορίας*, έκδοση πολυτελείας, με 6 ξυλογραφίες της Λουκίας Μαγγιώρου, και η μετάφραση του Henry de Montherlant, *Τα γεροντοπαλλήκαρα* με τον αρ. 4, και τον Ιούλιο ακολούθησε το *Προμήνυμα* του Αντώνη Βουσβούνη με τον αρ. 5, δύο ακόμη μεταφράσεις, Emily Brondé, *Ανεμοδαρμένα ύψη*, δίτομο (αρ. 6-7), και *Ο κίτρινος διάβολος*, αστυνομικό επίσης, διεθνές μπεστ-σέλλερ του Jean Farjeon (αρ. 8), και τον Αύγουστο οι *Τρεις γυναίκες* του Κοσμά Πολίτη (αρ. 9), καθώς και μια διάλεξη του Κάρολου Κουν, *Η κοινωνική θέση και η γραμμή του Θεάτρου*

⁹ Μια αρκετά καλή εικόνα αποκτά κανείς από την *Έκθεση Βιβλίου. Λογοτεχνικές εκδόσεις 1941-1944* από τη βιβλιοθήκη Γεωργίου Δολιανίτη. 19-30 Οκτωβρίου 2009, Αθήνα 2009. Συνολικές προσεγγίσεις προσφέρουν ο Αλέξανδρος Αργυρίου (2003) και η Αγγέλα Καστρινάκη (2005).

Τέχνης, ένα σύντομο φυλλάδιο 26 σελίδων, ενταγμένο στη σειρά «Δοκίμιο».

Μ' άλλα λόγια, προτού συμπληρωθεί ένα εξάμηνο, ο Γλάρος είχε ρίξει στην αγορά δέκα βιβλία, ή 1.500 περίπου μυθιστορηματικές σελίδες. Νά-την η παπαρούνα που έλεγε ο Ελύτης, η «πηγή αισιοδοξίας» του Μυριβήλη. Και το κεντρικό στίγμα του οίκου, φανερό: πεζογραφία, καλής ποιότητας, ελκυστική, περισσότερο μεταφρασμένη (κάλυπτε τα $\frac{2}{3}$ των σελίδων) και οι συγγραφείς ήταν πρωτόγνωροι –ή σχεδόν άγνωστοι, όπως η αμετάφραστη έως τότε Emily Brondé. Οι ελληνικές επιλογές στηρίζονται σε γνωστούς εκπροσώπους της Γενιάς του '30 και σε συλλογές διηγημάτων που τα περισσότερά-τους είχαν ήδη δημοσιευτεί σε προπολεμικά περιοδικά: ενιαίο αφήγημα και ολότελα ανέκδοτο είναι μονάχα του ίδιου του Βουσβούνη, που ταυτόχρονα είναι ο νεότερος κι ο μόνος μη καθιερωμένος –έως τότε είχε εκδώσει ένα πεζό, τις *Γαλάζιες ώρες* (Ηράκλειο, 1939), τρία διηγήματα και μία ποιητική συλλογή¹⁰. Περνάω στην αντιμετώπιση των έργων από την κριτική. Για τις *Νυχτερινές ιστορίες* του Καραγάτση έχω εντοπίσει μόνο μία, και αρκετά αρνητική, του Απόστολου Σαχίνη στα «Νέα Γράμματα» (Ιανουάριος 1944), ενώ και όσα σχόλια για *Το καλοκαίρι πέρασε* της Τατιάνας Σταύρου γνωρίζω δεν είναι ενθουσιαστικά. Το *Προμήνεμα* αντίθετα εισέπραξε αρκετές κριτικές και θετικά σχόλια, και για τις *Τρεις γυναίκες*, που περιλάμβανε δύο αναδημοσιευμένες νουβέλες (Ελεονόρα 1935, Μαρίνα 1939¹¹) και μία αδημοσίευτη (την *Τζούλια*), οι δύο κριτικές που έχω εντοπίσει είναι διθυραμβικές –και δικαίως. Με το βιβλίο ετούτο οι εκδόσεις Γλάρος σηματοδοτούν την πορεία της νεοελληνικής λογοτεχνίας γενικότερα¹².

Το μυθιστόρημα του Αδαμάντιου Παπαδήμα, *Οι απόκληροι του έρωτα* που τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο δεν το περιλαμβάνω στην

¹⁰ Τα διηγήματα *Μια ιστορία είναι μια ιστορία*, «Νεοελληνικά Γράμματα», (δεν έχω εντοπίσει την ακριβή παραπομπή), *Ο αποτυχημένος*, «Νεοελληνική Λογοτεχνία», 1, τχ. 11-12, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1938, 525-528, *Μιχάλης Κοντάκης-Μάικελ Κόντακ από το Σίντνεϋ*, «Νεοελληνική Λογοτεχνία», 2, τχ. 3, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1939, 78-83: η ποιητική συλλογή *Φωτεινό βιβλίο*, Αθήνα, 1942.

¹¹ Για τις σημαντικές διαφορές από την *Μαρίνα* του 1939 σ' εκείνη του 1943 βλ. Καστρινάκη: 2005a.

¹² Μολονότι η προσέγγιση που επιχειρώ αποσκοπεί στην εκδοτική ιστορία και όχι στην ιστορία της λογοτεχνίας, εδώ χρειάζεται ν' αναφερθεί η εξαιρετική εισαγωγή της Νόρας Αναγνωστάκη (1993, 252-300) στην παρουσίαση του Κοσμά Πολίτη για την *Τζούλια* πβ. επίσης Καστρινάκη: 1995, 408-419.

εξέτασή-μας, καθώς δεν εντάχθηκε στη «Σειρά τυποποιημένης έκδοσης» που τη συγκροτούσαν οι επιλογές του εκδότη: υποθέτω πως το κύρος που γρήγορα απέκτησε ο Γλάρος χάρη στην ποιότητα και την κομψότητα των βιβλίων-του θα έλκυε ιδιώτες που έψαχναν για τυπογραφείο. Τον ίδιο μήνα τυπώνεται και το *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα. Τραγωδία λίαν εντράπελος* του Αλέξη Σολομού, συνομήλικου και συμφοιτητή του Βουσβούνη. Στον σύντομο πρόλογό-του ο συγγραφέας δηλώνει: «Ο δραματουργός δε χρειάζεται να 'ναι μυθοπλάστης», «θα πάρει να δουλέψει το μύθο εκείνο που νιώθει να του μιλάει αληθινά, και προπαντός θα πάρει το μύθο που μπορεί να μιλήσει και σ' ολόκληρο τ' ανθρώπινο σύνολο. [...] Θα τον δουλέψει έτσι που να 'ναι ολοφάνερη [...] η σημασία που ο μύθος έχει»¹³. Ο Σολομός κινείται παράλληλα με τον Κουν, τον Θεοτοκά ή τον Ρώτα¹⁴: επιδιώκει να εμφυσήσει καινούρια μηνύματα στη νεοελληνική παράδοση: εδώ στηρίχτηκε στην ιστορία ενός μεσαιωνικού μυθιστορήματος, με κεντρικό μοτίβο την αναζήτηση του έρωτα, εμπλουτίζοντας και τροποποιώντας το θέμα: ο δικός-του Βέλθανδρος, διάδοχος του θρόνου, νιώθει ανίκανος να αναλάβει την ευθύνη της βασιλείας, γιατί δεν έχει αισθανθεί κανένα ισχυρό πάθος, που του το εμπνέει βέβαια η Χρυσάντζα. Έτσι ο χαρακτήρας-του αλλάζει, γίνεται δυνατός κι αποφασιστικός, κι επιστρέφει στον τόπο-του, όπου αναλαμβάνει την εξουσία. Στον γυρισμό η αγαπημένη-του χάνεται στη θάλασσα: το πράγμα όμως δεν έχει πια σημασία: έχοντας νιώσει τον πραγματικό έρωτα, θα ζει με τη θύμησή-της –του αρκεί. Το έργο, πολυπρόσωπο, περίπλοκο, πλησιάζει πιο πολύ το παραμυθόδραμα παρά το θέατρο για τη σκηνή, και η απότομη μετάλλαξη του κεντρικού ήρωα –«Γεννήθηκα για να φορέσω την κορώνα και για να κρατήσω το σκήπτρο στα χέρια-μου... Για την κορώνα και το σκήπτρο θα ζήσω»– τον φέρνει προς τα προπολεμικά πρότυπα του ισχυρού ηγέτη. Ο Σολομός δεν κατάφερε να τιθασεύσει την έμπνευσή-του· συναντάμε αρκετές πετυχημένες περιγραφές καταστάσεων, αλλά το σύνολο γίνεται χαοτικό και αποτυχαίνει –και μάλλον αποκρηύχθηκε σιωπηρά.

¹³ Αλέξης Σολομός, *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα*, Αθήνα 1943.

¹⁴ Για τις ποικίλες πλευρές και πηγές της αναζήτησης της παράδοσης και την αναζωογόνηση της τάσης στα χρόνια της Κατοχής, βλ. Χατζηπανταζής: 2018, 377 κ.ε., 418 κ.ε.

Τον επόμενο Οκτώβρη τυπώνεται η πρώτη ποιητική συλλογή, μια μικρή πλακέτα 28 σελίδων, το *Νοτιές ποιήματα* του Θανάση Φωτιάδη. Αυτοέκδοση ή επιλογή του Βουσβούνη; –θα έκλινα προς το δεύτερο· ο πρωτοφανέρωτος φοιτητής της Νομικής έγραφε με νεοτερικούς τρόπους που ταίριαζαν στο κλίμα του Γλάρου¹⁵.

Το ίδιο προφανώς ισχύει και για το *Ηλιος ο πρώτος* του Οδυσσέα Ελύτη· εξίσου μικρή πλακέτα τυπωμένη τον Νοέμβρη. Ο Γλάρος ένωσε πώς πατάει γερά στα πόδια-του και αποτόλμησε το βήμα προς την ποίηση, που απευθυνόταν σε πιο περιορισμένο κοινό. Ίσως πάντως εδώ να υπάρχει και η συμβολή του συγγραφέα· το υποθέτω, επειδή τυπώθηκε σε 540 κανονικά αντίτυπα και σε 35 σε ακριβό χαρτί –αυτά σίγουρα θα τα πλήρωσε ο Ελύτης. Η κριτική πάντως ενδιαφέρθηκε πολύ λιγότερο για την ποίηση· τον Φωτιάδη τον παρουσίασε μονάχα ένας ομήλικος στο νεανικό περιοδικό “Ξεκίνημα”, ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ενώ για τον Ελύτη έχουμε κάποιες κριτικές και τότε, όπως βέβαια και υστερότερα. Ο *Ηλιος ο πρώτος* είναι το δεύτερο βιβλίο ‘πολυτελείας’ που συναντάμε (το πρώτο ήταν η αυτόνομη έκδοση του η *Λειτουργία σε λα ύφεις* του Καραγάτση), και παρακάτω θα συναντήσουμε και άλλα, όπως άλλωστε και βιβλία με τυπογραφικά στολίδια ή και χαρακτηριστικά· μας χρειάζεται λοιπόν κάποιος σχολιασμός.

Σήμερα μας φαίνεται κάπως περίεργο να κυκλοφορούν μέσα στην Κατοχή αντίτυπα πολυτελείας· ποιος πλήρωνε το κόστος, ποιοι είχαν τα λεφτά να τ’ αγοράσουν; Ωστόσο ο Γλάρος δεν είναι ο μόνος οίκος που διαθέτει και ‘ακριβά’ βιβλία, ούτε ετούτα είναι τα μόνα· θα συναντήσουμε και άλλα που κυκλοφόρησαν σε δύο τραβήγματα, σε καλό χαρτί και σε φτηνότερο. Ξέρουμε επίσης ότι το βιβλιεμπόριο, όπως και το παλαιοπωλικό, άνθιζε – κανείς δεν κράταγε τα χρήματα στην τσέπη-του, καθώς ο πληθωρισμός από μέρα σε μέρα τους αφαιρούσε την αξία– ο πληθωρισμός έτρεχε με 37% τον μήνα κατά το 1942, 30% το 1943 και 1.125% το 1944 (Λυμπεράτος: 2018, 143)¹⁶. Οι αγοραστές λοιπόν δεν ήταν οι μαυραγορίτες (που επιδίδονταν σε πιο τολμηρές επενδύσεις) παρά οι φιλαναγνώστες. Μεταφέρω τη μαρτυρία του Αλέξανδρου Αργυρίου· είχε βρεθεί εξόριστος στη Λιβαδειά ύστερα από μια φοιτητική εκδήλωση, οι

¹⁵ Φοιτητής της Νομικής στη Θεσσαλονίκη, φίλος του Μανόλη Αναγνωστάκη, βλ. Αναγνωστάκης: 2011, 48.

¹⁶ Υποσημ. 83, που παραπέμπει στο Κούκουνας: 2012, 35.

συμφοιτητές-του του έστειλαν κάποια χρήματα που δεν τα ξόδεψε. Έτσι, σαν γύρισε στην Αθήνα, φθινόπωρο του 1942,

πήγα στο βιβλιοπωλείο και αγόρασα τόμους της “Νέας Εστίας” και διάφορα βιβλία. Ήταν τότε υπεύθυνος στην Εστία ο Μιχάλης, ο οποίος άρχισε να μου κάνει έκπτωση και [...] μου πρότεινε και αγόρασα σχεδόν πλήρεις σειρές από τον “Κύκλο”, “Τα Νέα Γράμματα”, και το “Σήμερα” (Αργυρίου: 2013, 53).

Τον Νοέμβριο ανατυπώθηκε το *Ανεμοδαρμένα ύψη* της Μπροντέ, μονότομο τώρα, και δύο καινούρια βιβλία, η *Μαλαισία* του Henri Fauconnier και το *Λούμπεν* της Έλλης Αλεξίου. Ήταν το δεύτερό-της μυθιστόρημα και το τέταρτο βιβλίο για μεγάλους (ένα παιδικό παραμύθι είχε πάρει και βραβείο): η ίδια ήταν μέλος του Κ.Κ.Ε. και ενταγμένη στην Αντίσταση. Αλλά ας μην μας γελάσει το αριστερό πρόσημο του τίτλου: το *Λούμπεν*, ολοκληρωμένο από τον Νοέμβριο του 1940, σύμφωνα με ό,τι γράφεται στο αφτί της κουβερούρας του βιβλίου, έχει αποκλειστικό θέμα τις ανθρώπινες, τις προσωπικές σχέσεις. Ένας ισχυρός χαρακτήρας που πέρασε δύσκολα παιδικά χρόνια βασανίζει τη γυναίκα-του, που αντίθετα μεγάλωσε κανακεμένη απ’ την καλόκαρδη οικογένειά-της. «Η ηρωίδα τούτου του βιβλίου με την υπερβολική ανεκτικότητα-της», μας λέει η ίδια η Αλεξίου, «που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ψυχική ανεπάρκεια κι έλλειψη δυναμικότητας, κουρελιάζεται κι η ίδια και συντελεί και στον ηθικό ξεπεσμό του ανθρώπου που ζει κοντά-της», του άντρα-της δηλαδή. «Δηλαδή η παρατραβηγμένη αγαθότητα τις περισσότερες φορές ζημιώνει κι αυτόν που την έχει και το περιβάλλον-του». Και αφού αναφερθεί και στον Σοπενχάουερ που θεωρεί την αυταπάρανηση έγκλημα που πρέπει να τιμωρείται, η Αλεξίου καταλήγει: «“Λούμπεν” θα πει *κουρέλια*. Ο όρος έχει μεταφερθεί από τα οικονομικά στον ηθικό κόσμο» (Αλεξίου: 1944)¹⁷.

Εδώ μας χρειάζεται ένα ακόμα γενικό σχόλιο. Πρέπει να δεχτούμε ότι η Αλεξίου ολοκλήρωσε το βιβλίο-της λίγες μέρες μετά την κήρυξη του πολέμου; Οι χρονολογίες που δίνει ο Βουσβούνης για το πότε γράφτηκε το *Προμήνυμα* είναι «Μάης-27 Οκτ. 1940»: δεν περιμένει φυσικά να πιστέψουμε ότι από σύμπτωση το ολοκλήρωσε μια μέρα προτού κηρυχθεί ο πόλεμος, απλώς θέλει να μας πει ότι τέτοια ελαφρά θέματα ταίριαζαν μονάχα σε ειρηνικούς και-

¹⁷ Αντιγράφων από την κουβερούρα του βιβλίου.

ρούς. Εμείς βέβαια ξέρουμε πως το σύνολο σχεδόν της λογοτεχνικής παραγωγής στα χρόνια της Κατοχής, έξω από τους τελευταίους μήνες, καλλιεργούσε τη λογοτεχνία της φυγής· οι άνθρωποι κατέφευγαν στην ανάγνωση για να ξεχαστούν (Καστριανάκη: 2005). Όλη η ελληνική πεζογραφία του Γλάρου είναι απλή παράταση της μεσοπολεμικής θεματικής.

Για τις γιορτές των Χριστουγέννων και της Πρωτοχρονιάς, ο Γλάρος τύπωσε τον Δεκέμβρη τρία βιβλία. Το *Η κυρία των τιμών* του Θανάση Πετσάλη ήταν το μόνο για τη «Σειρά τυποποιημένης έκδοσης», που όμως φαίνεται πως τελικά κυκλοφόρησε –κι αυτό σε δύο τραβήγματα, ένα σε καλό χαρτί κι ένα σε φτηνό– μόλις στις 15 Απριλίου του 1944¹⁸. Περιλάμβανε διηγήματα δημοσιευμένα, όλα εκτός από ένα ανέκδοτο, πριν από τον πόλεμο, άψυχα και συμβατικά, σύμφωνα και με την κρίση της εποχής. Το δεύτερο βιβλίο, *Το Μπουρίνι*, ένα καινούριο διήγημα του Μ. Καραγάτση, έκδοση πολυτελείας με ξυλογραφίες της Λουίζας Μοντεσάντου, τυπωμένο σε μεγαλύτερο σχήμα και σε 1.410 αντίτυπα –θα το προόριζαν βέβαια και για πρωτοχρονιάτικο δώρο. Το θέμα-του είναι οι συνηθισμένοι Θεσσαλοί караγκούνηδες του Καραγάτση, ο ακόμα πιο συνηθισμένος ερωτισμός και αισθητισμός-του, τώρα όμως και το ταξικό μίσος των φτωχών (αλλά και του συγγραφέα κατά του υπερόπτη αγγλοθρεμμένου τσιφλικά), σε αρκετά μεγάλη δόση, μάλιστα: είναι η σύντομη περίοδος που ο Καραγάτσης ερωτοτροπεί με τις απόψεις της Αριστεράς.

Εξίσου προορισμένη για δώρο θα ήταν και η επανέκδοση του *Ο κουρσάρος Πέδρο Καζάς* του Φώτη Κόντογλου, εκτός της τυποποιημένης σειράς, σε μεγάλο σχήμα, εικονογραφημένη τώρα με πολλά σχέδια, βινιέτες και πλουμίδια¹⁹. Ο Κόντογλου ζορίστηκε πολύ στα χρόνια της Κατοχής, κι εκμεταλλεύτηκε το ζωγραφικό-του ταλέντο και το ενδιαφέρον για καλλιτεχνικές εκδόσεις ξανατυπώνοντας τα βιβλία-του. Το ιδιότυπο ύφος και η αφηγηματική-του χάρη είχαν γοητεύσει το κοινό· όπως άλλωστε συμβαίνει έως τις μέρες-μας.

¹⁸ Η πληροφορία από το αρχείο του συγγραφέα, βλ. Δήμητρα Πικραμένου-Βάρφη: 1986, 221· αλλά στο εξώφυλλο και στο φύλλο τίτλου η χρονολογία 1944.

¹⁹ Ονομάζεται, σωστά, ως τρίτη, αλλά η πρώτη, του 1920 (Παρίσι = Κυδωνίες) με επιμέλεια Στρατή Δούκα, είχε κυκλοφορήσει «σε 250 αντίτυπα για τους φίλους του συγγραφέα» (βλ. Κόντογλου: 1923², 101), κυρίως στον εξωελλαδικό χώρο [πβ. και τις παρουσιάσεις: Δημ. Οικονομίδης, “Λόγος”, 3, τχ. 1, Κωνσταντινούπολη, Νοέμβριος 1920, 44-46, και Φοίβος Ανατολέας, “Λόγος”, 3, τχ. 5, Κωνσταντινούπολη, Μάρτιος 1921, 289-299, Γ. Θεοδορίδης, Εστιάδα, 1, τχ. 7, Χίος, 1922, βλ. Αργυρίου: 2001, 47].

Σήμερα ωστόσο η υπεροψία με την οποία αντικρίζει την κοινωνία στον επίλογο που προσθέτει, μας αφήνει δυσάρεστες εντυπώσεις:

Πολλοί, μ' όλο που λένε πως ωφεληθήκανε από μένα, με τα έργα-τους δείχνουνε ότι τα πήρανε όλα στα αλαφριά, αφού δε νιώσανε μέσα στο γραψιμό-μου κάποιο πράγμα, πού 'ναι το τιμιότατον. Αυτό φαίνεται φανερά από την ξεπεσούρα στην οποία βρίσκεται η τέχνη-μας σήμερα, που πάει κατρακυλώντας. Ο Νάρκισσος ζαλίστηκε πια να κοιτάζει την ψεύτικη ομορφιά-του στο νερό, κι έπεσε μέσα και τό 'κανε βούρκο, και κολυμπά λασπωμένος και φχαριστημένος. Τη τέχνη την πήραμε στα χωρατά· ο κάθε ένας γράφει και ζωγραφίζει. Δεν υπάρχει ανοησία, Ξυπνάδα, κρυάδα, κουβέντα νερουλιασμένη που να μη γίνεται βιβλίο (Κόντογλου: 1944, 57-58).

Αμέσως μετά τις γιορτές παρατηρούμε ένα κενό στις εκτυπώσεις, ίσως να προτιμήθηκε να ρίχνονται σταδιακά στην αγορά τα ήδη τυπωμένα ή κάποια άλλη αιτία που δεν την ξέρουμε. Ετοιμάζονται επίσης και δύο καινούριες σειρές, «Το Ξένο αφήγημα» και «Το ελληνικό αφήγημα»· η πρώτη δεν θα προχωρήσει πέρα από το πρώτο τεύχος, *Το πράσινο φίδι* του Goethe, που κυκλοφόρησε μάλλον τον Φεβρουάριο ή αρχές Μαρτίου²⁰. Τον Μάρτη κυκλοφορεί το δοκίμιο του Κώστα Ουράνη *Αχιλλεύς Παράσχος*, η πληρέστερη βιογραφία-του που διαθέτουμε ως σήμερα, και τότε ή λίγο νωρίτερα, επίσης εκτός σειράς, *Το συναξάρι των αμαρτωλών* του Καραγάτση, σε δεύτερη έκδοση, όπου επανεκδίδεται και *Το μπουρίνι*²¹. Και από τον Απρίλιο αρχίζουν οι εκτυπώσεις στη σειρά «Το ελληνικό αφήγημα», στην αρχή με εντυπωσιακή πυκνότητα.

Διατηρείται το ίδιο σχήμα, αλλά η έκταση είναι αρκετά συντομότερη, γύρω στις 50 σελίδες συνήθως· το μικρότερο με 36, το εκτενέστερο με 88 σελίδες. Έχουν όλα την ίδια κουβερτούρα (σε διαφορετικά χρώματα), με το ίδιο τυπογραφικό κόσμημα (αρχαίο ιστοφόρο με κουπιά, και πάνω αριστερά ένας μικρός γλάρος) όπου αναγράφεται και ο αύξων αριθμός. Τέσσερα τεύχη τυπώθηκαν τον Απρίλη: το *Ακήφ* του Ηλία Βενέζη (αρ. 1), η ιστορία και τα πάθη ενός Τούρκου της Μυτιλήνης, συμβατικά γραμμένη και χωρίς παλμό, το *Έλληνες Θαλασσινοί στις θάλασσες της Νοτίας* του Φώτη Κό-

²⁰ Δεν έχω κατορθώσει να δω αντίτυπο· το μηνολογώ στηριγμένος στο ότι παρουσιάζεται στη «Νέα Εστία», 35, 402-403, 1-15 Μαρτίου, 319.

²¹ Δεν σημειώνεται μήνας στον κολοφώνα· διαφημίζεται όμως στο τεύχος 2 στα «Νέα Γράμματα», 7, 2, Μάρτιος 1944, σελ. 151.

ντογλου (αρ. 2), με τις γοητευτικές εξερευνήσεις του Νέαρχου στον Ινδικό ωκεανό στα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου, δυο ξενέρωτα, λαογραφίζοντα διηγήματα του Γιάννη Μαγκλή (*Οι βάρβαροι*, αρ. 4) και το ταξιδιωτικό *Σινά. Το θεοβάδιστον όρος του Ουράνη* (αρ. 7), από άνθρωπο που ήξερε να γράφει και να περιγράφει.

Τον ίδιο μήνα τυπώθηκε επίσης το *Για λίγη ζωή. Διηγήματα* του Μελή Νικολαΐδη, που δεν το εξετάζω, καθώς είναι εκτός σειράς, και τα διηγήματα του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου *Το δάσος με τους πιθήκους*, με το εξαιρετικής ποιότητας μοντερνιστικό-του ύφος, που συμπλέκει συχνά ολότελα προσωπικές μνήμες με τη φαντασία –και με σιωπές που ανοίγουν κρυφά πόρτες στη φαντασία του αναγνώστη. Στο διήγημα *Η κυρία με το ριπίδι*, αφού εισχωρήσουμε σε μια σχεδόν ονειρική ατμόσφαιρα προπολεμικής Ευρώπης, περιγράφεται η φριχτή πείνα της Κατοχής –που διέφυγε από την προσοχή της νυσταλέας λογοκρισίας²²– και η αφήγηση κλείνει μ' ένα ευρηματικό φαντασιακό τέλος.

Τον Μάιο έχουμε τέσσερα ακόμη τεύχη της σειράς «Το ελληνικό αφήγημα»: Θράσος Καστανάκης, *Η φάρσα της νιότης* (αρ. 3), Μ. Καραγάτσης, *Ο τρελός με τα κουδούνια* (αρ. 5), Άγγελος Τερζάκης, *Η στοργή* (αρ. 6) και Θανάσης Πετσάλης, *Πέρα στη θάλασσα* (αρ. 8)²³. *Η φάρσα της νιότης* είναι ένα περίεργο κείμενο, και ως προς τη δομή-του²⁴ και ως προς τον χρόνο της ιστορίας: περιγράφεται μια τρελή παρέα νεαρών ερασιτεχνών ηθοποιών κάπου στα παράλια της Αττικής μέσα στον Απρίλη του 1941 –με διαρκείς αναφορές στην ειρήνη του 1917 και τον μεσοπόλεμο και μια στιγμιαία αναφορά στα συσσίτια. Μπορεί να μην είναι ηθελημένη η παράταση της ανέφελης ζωής στο σήμερα;

Ο τρελός με τα κουδούνια του Καραγάτση και το *Πέρα στη θάλασσα* του Πετσάλη είναι χαρακτηριστικά της στροφής προς τις ένδοξες στιγμές της Τουρκοκρατίας και του '21 που καλλιέργησαν και οι δύο ετούτοι συγγραφείς στα ύστερα χρόνια της Κατοχής, ενώ η *Στοργή* ξαναδουλεύει τις προσωπικές δυσκολίες στις ανισόβαρες

²² Δυο φορές μάλιστα: πρώτα στη “Νέα Εστία”, 34, 386, 1-15 Ιουλίου 1943, σσ. 868-876, κι έπειτα στο βιβλίο, βλ. Αγλαΐα Κεχαγιά-Λυπουρλή: 1990.

²³ Να προσέξουμε πως η αρίθμηση της σειράς ενίοτε προτρέχει: οι αρ. 4 και 7 (*Βάρβαροι*, *Σινά*) τυπώθηκαν τον Απρίλη, ενώ οι αρ. 3, 5, 6, 8 τον Μάιο· δεν γνωρίζω αν ο αρ. 9 κυκλοφόρησε. Η ακαταστασία της αρίθμησης πάντως φανερώνει πως και τα οκτώ είχαν προγραμματιστεί ταυτόχρονα.

²⁴ Βλ. Καστρινάκη: 1995, 396-402.

κοινωνικά σχέσεις. Όσο ξέρω, μονάχα το *Πέρα στη θάλασσα* του Πετσάλη κρίθηκε τότε θετικά, ως μόνη εξήγηση για την άστοχη κατά τη γνώμη-μου ετούτη απόφαση θεωρώ το γενικότερο ενδιαφέρον της εποχής για τα ιστορικά θέματα.

Ίσως η σειρά «Το ελληνικό αφήγημα» να μην πέτυχε εμπορικά, ίσως η δυναμική του Γλάρου να είχε ανακοπεί. Σίγουρα ο Ίκαρος, μαζί και οι άλλοι ανάλογης στόχευσης εκδοτικοί οίκοι να κέρδιζαν ολοένα και μεγαλύτερο μερίδιο της αγοράς: οπωσδήποτε πάντως από το καλοκαίρι του 1944 οι ρυθμοί παραγωγής φθίνουν ενώ οι μεταφράσεις έχουν εξαφανιστεί από την αρχή της χρονιάς. Τον Ιούνιο ο Αντώνης Βουσβούνης εκδίδει ένα δικό-του κείμενο, *Ο Άγιος Αντώνιος. Θέμα για μυθιστόρημα*, όχι χωρίς κάποιες αφηγηματικές αρετές, αλλά σίγουρα πολύ χαλαρής δομής, που όμως έλαβε αρνητικές κριτικές (και ούτε ο ίδιος δεν το επανεξέδωσε), και τον Ιούλιο έχουμε τις *Εφτά ιστορίες του Θράσου Καστανάκη*, που κι αυτές, όσο ξέρω, δεν έχουν επανεκδοθεί. Σπονδυλωτά επεισόδια της περιοχής του Ελληνικού και των γύρω χωριών, όπου έζησε ο Καστανάκης από το 1940²⁵, ορισμένα γοητευτικά, άλλα λιγότερο: ο Καστανάκης ξέρει να παρατηρεί, να αποφεύγει τις λογοτεχνικές συμβατικότητες και μας δίνει μια καλή εικόνα της καθημερινότητας της Κατοχής: πλάι στον πόλεμο, την πείνα, τους βομβαρδισμούς είναι τα γλέντια, οι παρέες, το κέφι, τα τραγούδια, μα και τα δράματα –αρκεί να βάλουμε στην άκρη τον ώρες-ώρες απύθμενο ανδρικό σεξισμό.

Τα επόμενα μηνολογημένα βιβλία που γνωρίζω είναι *Ο μαύρος άνθρωπος*, τρία σύντομα διηγήματα της Σόφης Καζάζη τον Σεπτέμβρη, μάλλον ιδιωτική έκδοση, και τον Νοέμβρη *Η Αφρική κ' η θάλασσα της Νοτίας* του Φώτη Κόντογλου, ιστορίες αντλημένες από τους αρχαίους συγγραφείς. Μέσα στο 1944 δημοσιεύτηκε και το πεζογράφημα του Δημήτρη Σιατόπουλου, *Άνθρωποι εσωτερικής καύσεως*, που δεν το έχω δει, εκτός σειράς υποθέτω, και η διασκευή για παιδιά της Γεωργίας Δεληγιάννη-Αναστασιάδη, *Ο Ρομπέν των Δασών*, που επίσης δεν το έχω δει. Πέρα από την πεζογραφία εκδόθηκαν δύο βιβλία του Δημήτρη Ψαθά, ένα θεατρικό κι ένα δημοσιογραφικό, το *Αμβρόσιος Βολλάρ [Vollard]*, *Ο ζωγράφος Ρενουάρ*, και *Αλέξ. Δελμούζος, Το πρόβλημα της Φιλοσοφικής Σχολής*, η πλατωνική *Απολογία του Σωκράτους* σε μετάφραση Γρηγόρη Στεφάνου,

²⁵ Βλ. Σταύρου: 1982, 68-72.

Το *ενοικιοστάσιο*, συνταγμένο από μία Ομάδα δημοτικιστών νομικών, καθώς και τέσσερις παμφλέτες με ποιήματα: δύο του Νίκου Προεστόπουλου, ένα του Νύση Μεταξά-Μεσσηνέζη και το *Επτά ποιήματα* του Εγγονόπουλου. Πόσα από αυτά ήταν ιδιωτικές εκδόσεις δεν μπορώ να το ελέγξω: ο Γλάρος ήταν άλλωστε και βιβλιοπωλείο, που έχοντας εμπειρία και σχέσεις με πολλά τυπογραφεία, θα λειτουργούσε και ως διάμεσος για πρόσωπα που αναζητούσαν φορέα να αναλάβει την εκτύπωση και τη διάδοση.

Εδώ μπορούμε να κλείσουμε τον κύκλο, αφήνοντας στην άκρη κάποια ακόμα βιβλία που κυκλοφόρησαν το 1944 και τα ελάχιστα του 1945: η συμβολή του Γλάρου στην ελληνική πεζογραφία έχει ολοκληρωθεί. Επιμείναμε στην ελληνική, αλλά οι μεταφράσεις αποτελούσαν το δυνατότερο χαρτί κατά το 1943, και ως κύρια αιτία για την εξαφάνισή-τους το 1944 πιθανολογώ τον ανταγωνισμό. Πάντως ο Γλάρος με το φτηνό-του βιβλίο, και τους 27 ελληνικούς τίτλους ελληνικής πεζογραφίας και τους 8 μεταφρασμένης, συμμετέχει και συμβάλλει στην προσπάθεια των καλλιεργημένων στρωμάτων να προετοιμάσουν την αναγέννηση της χώρας προωθώντας τις αξίες του αστικού, του ευρωπαϊκού κόσμου: φτηνά βιβλία, ώστε να απευθύνονται στο σύνολο των εγγραμμάτων, όχι μονάχα στους εύπορους, αλλά και μια ιεραρχία διανοητική όμως, που να στηρίζεται όχι στο χρήμα μα σε όσους την επιδιώκουν. Παρόμοιες τάσεις παρατηρούμε και στους άλλους εκδοτικούς οίκους –ακόμα και στον αριστερό Γκοβόστη. Αλλά το πολιτικό κλίμα δεν το καθόρισαν οι επιλογές των εκδοτών και των βιβλιοφίλων.

*

Απομένει ένα τελευταίο κρίσιμο θέμα. Έφτασαν άραγε ετούτα τα βιβλία στο κοινό-τους; Απαντήσεις σε τέτοιου είδους ερωτήματα δεν είναι εύκολες: υποθέτω πάντως πως το ότι πολλά βιβλία του Γλάρου εντοπίζονται και σήμερα παλαιοβιβλιοπωλικά, και το ότι τα συναντάμε σε πολλές δημόσιες βιβλιοθήκες, είναι δύσκολο να οφείλεται σε συμπτώσεις. Θεωρώ πιθανότερο το ότι άρχισαν τον βίο-τους σε χέρια λογίων· οι βιβλιοθήκες των τυχαίων αναγνωστών πετάγονται μετά θάνατον, δεν καταλήγουν ούτε σε θεσμούς ούτε στα παλαιοπωλεία. Επίσης, όσα αντίτυπα έχω πιάσει στα χέρια-μου είναι καλοδιατηρημένα και δίχως μολυβιές, σημειώσεις,

μουτζούρες, κλπ. –μαρτυρούν δηλαδή λόγιους χρήστες που τα προσέχουν (σε αντίθεση με βιβλία άλλων εκδόσεων)²⁶.

Βιβλιογραφία

- Αλεξίου Έλλη (1944), *Λούμπεν*, Γλάρος, Αθήνα.
- Αναγνωστάκης Μανόλης (2011), *Είμαι αριστερόχειρ ουσιαστικά*, Πατάκης, Αθήνα.
- Αναγνωστάκη Νόρα (1993), *Κοσμάς Πολίτης*, στο *Η Μεσοπολεμική λογοτεχνία*, Γ', Σοκόλης, Αθήνα, σσ. 252-300.
- Αργυρίου Αλέξανδρος (2001), *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, Β', Πατάκης, Αθήνα.
- Αργυρίου Αλέξανδρος (2003), *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύστηνους καιρούς*, Γ', Πατάκης, Αθήνα.
- Αργυρίου Αλέξανδρος (2004), *Μανόλης Αναγνωστάκης. Νοούμενα και υπονοούμενα της ποίησής του*, Γαβριηλίδης, Αθήνα.
- Αργυρίου Αλέξανδρος (2013), *Μνήμης και λήθης σημαντικά και ασήμαντα*, επιμ. Αγγέλα Καστρινάκη, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.
- Βουσβούνης Αντώνης (1980), *Οι σημειώσεις της Κίρκης*, Ερμείας, Αθήνα.
- Γ. Δημ. (1980), *Αντώνης Βουσβούνης*, "Νέα Εστία", 107, τχ. 1270, Ιούνιος, σελ. 823.
- Ελύτης Οδυσσέας (1993), *Πρόλογος*, στο *Ίκαρος. Τα πρώτα πενήντα χρόνια*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Ζήρας Αλέξης (1992), *Αντώνης Βουσβούνης*, στο *Η Μεσοπολεμική πεζογραφία*, Γ', Σοκόλης, Αθήνα, σσ. 8-53.
- Καραμανωλάκης Βαγγέλης (2002), *Ο σύντομος βίος του περιοδικού "Τετράδιο" (1945, 1947) ανάμεσα στον «πρόσφατο πόλεμο» και στην «τραγωδία που έμελλε ν' ακολουθήσει»*, "Αρχαιοτάξιο", 4, Μάιος, σσ. 44-60.
- Καστρινάκη Αγγέλα (1995), *Οι περιπέτειες της νεότητας*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Καστρινάκη Αγγέλα (2005), *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-50*, Πόλις, Αθήνα.
- Καστρινάκη Αγγέλα (2005α), *Ο Κοσμάς Πολίτης και η Μαρίνα: από την ειρωνεία στο δράμα, στο Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά, επιμ. Μαίρη Μικέ κ.ά.*, Σοκόλης, Αθήνα, σσ. 97-103.

²⁶ Οι μόνες αφιερώσεις που έχω συναντήσει βρίσκονται σε ιδιωτικό αντίτυπο του *Ο τελευταίος των έξη (Δια την Anna après la tempête 6.8.1945*· δυσανάγνωστη υπογραφή, μάλλον ανδρική) στο *Συναξάρι των αμαρτωλών* (με χρονολογία: 13.6.1944, αντίτυπο Ε.Λ.Ι.Α.), του Φώτη Κόντογλου ως αντίδωρο σε πρόσωπο που τον διευκόλυνε ιδιωτικά, και στα αντίτυπα των Αλέξη Σολομού και Θράσου Καστανάκη προς τον Πρεβελάκη.

- Κεχαγιά-Λυπουρλή Αγλαΐα (1990), *Το ημερολόγιο του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, "Η Λέξη"*, 94, Μάιος, σσ. 299-313.
- Κόντογλου Φώτης (1923), *Πέδρο Καζάς*, Χ. Γανιάρη, Αθήνα.
- Κόντογλου Φώτης (1944), *Επίλογος*, στο *Ο κουρσάρος Πέδρο Καζάς*, Γλάρος, Αθήνα, σσ. 57-58.
- Κούκουνας Δημοσθένης (2012), *Η ελληνική οικονομία κατά την Κατοχή*, Ερωδιός, Θεσσαλονίκη.
- Λυμπεράτος Μιχάλης Π. (2018), *Χρήμα πληθωρισμός, πλουτισμός και καταπίεση. Το παράδειγμα της Κατοχής στην Ελλάδα*, στο *Καϊάφα Ουρανία (επιμ.), Το χρήμα στην καθημερινότητα*, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, σσ. 113-144.
- Πατάκης Στέφανος, επιμ. (1988-2007), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Πατάκης, Αθήνα.
- Πικραμένου-Βάρφη Δήμητρα (1986), *Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης*, ΕΛΙΑ, Αθήνα.
- Σολωμός Αλέξης (1943), *Βέλθανδρος και Χρυσάντζα*, Γλάρος, Αθήνα.
- Σταύρου Τατιάνα (1982), *Τετράδια μνήμης*, ΕΛΙΑ, Αθήνα.
- Συλλογικό (2007), *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα.
- Φουσάρας Γεώργιος Ι. (1961), *Βιβλιογραφία των ελληνικών βιβλιογραφιών 1791-1947*, Εστία, Αθήνα.
- Χατζιώτης Κώστας (2001), *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, Β', Αθήνα.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος (2018), *«Ρωμαίικος Συβολισμός»*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

33. «Τα χάρτινα στήθη των στίχων» στηρίζουν *Το κιβώτιο*

Λίζυ Τσιριμώκου

Ούτε νόμοι ούτε ρίμες.

Κάτω τα χαράτσια.

Και να σου πω

η επανάληψη και οι ρίμες

θυμίζουν αγκιτάτσια.

Άρης Αλεξάνδρου, *Αλεξανδροστροί*
(Μούδρος-Μακρόνησος 1949), *Αγνος γραμμή*

Η μόνη ξιφολόγχη μου

ήταν το κρυφοκοίταγμα του φεγγαριού απ' τα σύννεφα.

Ίσως γι' αυτό δεν έγραφα ποτέ

στίχους τελεσιδικούς σαν άντερα χυμένα

ίσως γι' αυτό εγκαταλείπουν ένας ένας τα χαρτιά μου

και τους ακούω στις κουβέντες όσων δε με έχουνε διαβάσει.

Άρης Αλεξάνδρου, *Ποιητική*
(Αη-Στράτης 1951), *Αγνος γραμμή*

Έμαθα τον Άρη Αλεξάνδρου, όπως οι περισσότεροι, θαρρώ, της γενιάς μου από *Το κιβώτιο* που μας κεραυνοβόλησε με την πολιτική και συνάμα έντεχνη τόλμη του αμέσως μετά τη μεταπολίτευση (1975), όταν περίσσευε η συναισθηματική ένταση της αριστεροσύνης –όχι αναίτια. Το αναγνωστικό κοινό του *Κιβωτίου* μεγάλωνε από στόμα σε στόμα, η υποψιασμένη κριτική το καλοδέχτηκε ως «το πιο σημαντικό ίσως μυθιστόρημα της τελευταίας δεκαετίας» (Μαρωνίτης: 1976) και αναρρώθηκε μήπως η εμφάνισή του σηματοδοτούσε «Το τέλος της μικρής μας λογοτεχνίας» (Κοροβέσης: 1978) και της ρεαλιστικής, αναπαραστατικής γραφής¹. Το στεγνό, λιτό, απρόσωπο ύφος του κατόρθωσε το οξύμωρο, να δημιουργήσει

¹ Η πρώτη κρίση («το σημαντικότερο μυθιστόρημα της δεκαετίας») ανήκει στον Δ. Ν. Μαρωνίτη («Το Βήμα», 6/3/1976), στη σειρά των επιφυλλίδων του για τον Αλεξάνδρου, τον Αναγνωστάκη και τον Πατρικίου, που τις συγκέντρωσε στον τόμο *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη μεταπολεμική γενιά*, (1976). Η δεύτερη, ερωτηματική (*Το τέλος της μικρής μας λογοτεχνίας*;) είναι του Περικλή Κοροβέση, γραμμένη για το πρώτο, παρθενικό τεύχος του περιοδικού «Το

«ένα λογοτεχνικό ολοκαύτωμα με τα υλικά μιας παγερής, υπερτροφικής λογικής. Η αφήγηση εξαντλούσε βασανιστικά μία και μοναδική ιδέα, βασικό μοχλό του κειμένου: την τραγική ενοχοποίηση του επιζώντος» (Τσιριμώκου: 2000, 167).

Οι παλαιότεροι βέβαια γνώριζαν τον Αλεξάνδρου ως ακάματο μεταφραστή (ιδίως των μεγάλων Ρώσων συγγραφέων) και ως ποιητή. Δεν ήμουν από τους τυχερούς που πρόλαβαν και είδαν (αγόρασαν) τη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του (1941-1971), καμωμένη από τον Φίλιππο Βλάχο των Κειμένων το καλοκαίρι του 1972· το βιβλίο απαγορεύτηκε πάραυτα από τη χουντική λογοκρισία, κυκλοφόρησε μόλις λίγες μέρες και αποσύρθηκε. Αυτό ο Αλεξάνδρου το θεώρησε μοναδικό παράσημο, όπως λέει αργότερα σε συνέντευξή του². Αρκετά χρόνια μετά την ανάγνωση του *Κιβωτίου*, στράφηκα προς τα ποιήματα, τις μεταφράσεις, τα κριτικά δοκίμια, τα θεατρικά και, πρόσφατα, την αλληλογραφία του Αλεξάνδρου. Η περιδιάβαση στο κειμενικό σύμπαν του μού επιβεβαίωσε πόσο συνεκτική, ενιαία και αδιαίρετη είναι η γραφή του, αναγνωρίσιμη, σε όποιο γραμματειακό είδος και αν εντάσσεται (ποίηση, πρόζα, θέατρο, επιστολογραφία): εντοπίζονται οι υφολογικές εμμονές, τα 'τικ' του συγγραφέα, τα επανερχόμενα μοτίβα, οι θεματικές προτιμήσεις, ο συνεχής συνδυασμός του πολιτικού με το λογοτεχνικό.

Εδώ, σήμερα, θα προσπαθήσω να δείξω αυτή τη διαπίδυση του ποιητικού στο μυθιστόρημα. Όπως αναφέραμε ήδη, η ποίηση προϋπάρχει του *Κιβωτίου*. Η ποιητική παραγωγή του Αλεξάνδρου έως τη στιγμή που ξεκινά τη γραφή του μυθιστορήματος (Αθήνα, 1966) συμποσούται σε τρεις όλες κι όλες συλλογές, γραμμένες πάντα στη διάρκεια μιας εξορίας και τυπωμένες κατά την επιστροφή στον ελεύθερο και 'ομαλό' βίο: *Ακόμα τούτη η άνοιξη* (Γκοβόστης, 1946, μόλις 11 ποιήματα)· *Άγονος γραμμή* (ιδίως αναλώμασι, 1952, 12 ποιήματα, στα οποία περιλαμβάνονται όμως μεγάλες υπο-ενότητες, όπως τα 18 *Ανεπίδοτα γράμματα*, ένας μικρός 'στρατοπεδικός' ποιητικός κύκλος, γραμμένος στον Μούδρο το 1948, η πενταμερής *Στενογραφία της νεκρής ζώνης* ή η επταμερής *Άννα*)· *Ευθύτης οδών*

δέντρο" (1978). Πληρέστερη κριτικογραφία για το *Κιβώτιο* στο πολύτιμο βιβλίο του Δημήτρη Ραυτόπουλου, *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος* (1996).

² Αλεξάνδρου: 1972. Αναλυτικό ιστορικό των εκδόσεων *Κείμενα* στο βιβλίο της Παπαγεωργίου: 2002. Συνοπτικότερο διάγραμμα των εκδόσεων *Κείμενα* από την ίδια: 2012. Η συνέντευξη-διάλογος με τον Δ. Ραυτόπουλο στο πρώτο τεύχος του περιοδικού "Ηριδανός", 1975, 68-72.

(στον φανταστικό εκδοτικό οίκο Homo humanus, 1959, 41 ποιήματα). Από την *Άγωνα γραμμή* πουλήθηκαν 6 αντίτυπα και από την *Ευθύτητα οδών* 9! Η συγκαιρινή κριτική ελάχιστα ασχολήθηκε μαζί τους. Επιστρέφοντας από την τελευταία του εξορία (Αίγινα-Γυάρος: 1953-1958), ο Αλεξάνδρου τυπώνει την *Ευθύτητα οδών*: το συνηθίζει, είπαμε, κάθε φορά που αποφυλακίζεται να δημοσιεύει τα ποιήματα που έγραψε ως εξόριστος, εκτοπισμένος, και αποφασίζει ότι οι δοσοληψίες του με την ποίηση τερματίστηκαν.

Το 1966 αρχίζει η περιπέτεια του μυθιστορήματος: το ξεκινά με όρεξη, το συζητά με στενούς φίλους (μεταξύ των οποίων ο Γιάννης Ρίτσος που τον ενθαρρύνει να παρατήρει ό,τι άλλο γράφει και να συνεχίσει *Το κιβώτιο*). Γνωρίζουμε τη συνέχεια: η απριλιανή δικτατορία θα ανακόψει αυτή την ορμή, το ζεύγος Άρης Αλεξάνδρου-Καίτη Δρόσου, προκειμένου να αποφύγει ενδεχόμενες νέες διώξεις, φεύγει άρον-άρον για το Παρίσι, με λιγοστά ρούχα, αφήνοντας μάλιστα πίσω, στη βιάση του, τα χειρόγραφα του μυθιστορήματος. Ο νέος ξενιτεμός, η νέα γλωσσική προσαρμογή, οι σκληρές βιοποριστικές συνθήκες, διακόπτουν τα συγγραφικά σχέδια. Με κόπο θα μαζέψει (θα του τα στείλουν από την Αθήνα) τα χειρόγραφα του και θα προσπαθήσει να ξαναπιάσει το νήμα της αφήγησης. *Το κιβώτιο* θα ολοκληρωθεί λοιπόν στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1972 και αποδεικνύεται μια κιβωτός που έχει κλείσει εντός του, μεταλλάσσοντάς τα, πολλά μοτίβα, εικόνες και σκηνές από τα ποιήματα. Ο ίδιος ο Αλεξάνδρου, με τη σεμνότητα που τον διακρίνει, ομολογεί πως τα ποιήματα αυτά είναι απλά «οδόσημα» μιας τριαντάχρονης πορείας και πως «η μόνη τους δικαίωση είναι που προετοιμάσανε *Το κιβώτιο*»³. Μια απλή και πρόχειρη συνανάγνωση του πεζογραφήματος με το ποιητικό σύνολο φανερώνει τα κρυφά και φανερά περάσματα που οδηγούν από το ένα στο άλλο. «Το κείμενό μου είναι πεζό, αλλά γράφτηκε όπως γράφτηκε επειδή είχα ασκηθεί σε

³ Βλ. Γιάννης Ρίτσος: 2008 [επιστολή 2/11/72]. Πρβλ. παρόμοια επιστολή (13/11/1971) προς την Αύρα Δρόσου (αδελφή της Καίτης) (Τσιριμώκου: 2018, 31). Πρβλ. επίσης τη σημείωση του ίδιου του ποιητή στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του: «Διόρθωσα αρκετούς στίχους, παρέλειψα ολόκληρες στροφές και ολόκληρα ποιήματα. Διορθώνουμε και σκίζουμε τα χειρόγραφα μας και τι άλλο είναι ένα βιβλίο, αν όχι καθαρογραμμένο χειρόγραφο; Όπως και να 'χει, ακόμα κι αυτά που ξαναδημοσιεύω, τα βλέπω, τώρα πια, απλά και μόνο σαν οδόσημα μιας πορείας. Μια πορεία, είναι πάντα ένα δίδαγμα. Βοηθάει τους νεότερους να μην ξαναδιανύσουν τον ίδιο δρόμο» (Αλεξάνδρου: 1972, 158). «Τούτο το κείμενο είναι ταυτόχρονα σχόλιο πολιτικής και ποιητικής ηθικής», παρατηρεί ο Μαρωνίτης: 1976, 54.

ποιητικά κείμενα απ' τον υπερρεαλισμό κι ύστερα, που ένα από τα χαρακτηριστικά τους είναι και η απλοποιημένη στίξη», παρατηρεί ο συγγραφέας.

Στην πρώτη συλλογή, παρά το πνεύμα συντροφικής αισιοδοξίας που αποπνέουν κάποια από τα έντεκα ποιήματα⁴, διακρίνεται ένας τόνος νοσταλγίας για τα χιονισμένα τοπία των ρωσικών παιδικών χρόνων, όπως ανακαλούνται αργότερα στο *Κιβώτιο* από τον Αλέκο, επιστήθιο φίλο του έγκλειστου αφηγητή –και αναγνωρίσιμη περσόνα του συγγραφέα :

Ύστερα θα 'ρθούνε τα παιδικά τους πρόσωπα
ο χιονοπόλεμος
ένας λοφάκος που κατηφορίζει τα μικρά του έλικθρα
κι ένα ξανθό αγόρι, με πέτσινα γάντια.
– Νατάλια Αντώνοβνα, θα πει ο υπηρέτης,
το τσάι είναι έτοιμο και ίσως να κρυσώσει
γιατί το τσάι πάντα έτσι κάνει.
Κι όμως τότε δεν κρύνανε το τσάι
ίσως γιατί φόραγε τα γάντια του τ' αγόρι.
Τότε.
Μέσα στο χιόνι (Αλεξάνδρου: 1972, 10)⁵.

Στην εκτενή 15^η κατάθεσή του, όπως και στη 17^η, ο αφηγητής του *Κιβωτίου* αναφέρεται στους στενούς δεσμούς του με την οικογένεια του Αλέκου, την κορσεδού μητέρα του, Νατάσα Ιβάνοβνα, τον καλοσυνάτο πατέρα του και τις αναμνήσεις τους από τη Ρωσία, περιγράφοντας εκτενώς το εσωτερικό του σπιτιού τους. Πρόκειται για αυτοβιογραφικές πινελιές: ο Αλεξάνδρου περιγράφει το πατρικό διαμέρισμα στο Δουργούτι και τους γονείς του, την επίσης κορσε-

⁴ Πρβλ. «Κόκκινος ήλιος / κουβέντα χαράς / αίμα παντιέρα / όλα δικά μας // Κόκκινος ήλιος / όλα δικά μας» (από το ποίημα *Ένας κόκκινος φαντάρος τραγουδάει*) ή το δημοτικοφανές: «Κοιμήσου και παράγγειλα στην ΕΣΣΔ ένα τραγούδι / να σου το λένε οι όμορφες να σου το λέει ο Μάης / να το χορεύει η ξεγνοιασιά ν' ακούει ο κόσμος όλος» (από το *Νανούρισμα*) (Αλεξάνδρου: 1972, 18 και 19).

⁵ Από το *Σχέδιο για διήγημα* της πρώτης συλλογής, *Ακόμα τούτη η άνοιξη* (Αλεξάνδρου: 1972, 10). Με τον ίδιον ακριβώς τίτλο (*Σχέδιο για διήγημα*) εντοπίζουμε άλλο ποίημα στην τρίτη συλλογή, *Ευθύτης οδών*, με την ίδια τρυφερή νοσταλγία: «Να γράψεις κάποτε για κείνο το παιδί με τα γαλάζια μάτια [...που] / διάβασε και σπούδασε / αποτελέσματα και αιτίες. / Όλα αυτά χωρίς ψυχολογίες με γεγονότα μόνο και διαλόγους / χωρίς καμιά παράλειψη» κ.λπ. (Αλεξάνδρου: 1972, 130).

δού Εσθονικής καταγωγής, ρωσόφωνη Πωλίνα και τον Βασίλη Βασιλειάδη –Βασίλη Πετρόβιτς, στο μυθιστόρημα.

Ήδη, στην πρώτη αυτή ποιητική συλλογή (*Ακόμα τούτη η άνοιξη*), εντοπίζεται και η αρχόμενη κομματική αμφισβήτηση –αρκετά χρόνια πριν από την επίσημη καταδίκη, την αποκαθήλωση της προσωπολατρίας: «είναι που πήδηξε προχτές το είδωλο στο χώμα» (Αλεξάνδρου: 1972, 10).

Τα *Ανεπίδοτα γράμματα της Αγонης γραμμής*, δεκαοκτώ σκηνές από τη στρατοπεδική καθημερινότητα (γραμμένα στον Μούδρο το 1948), θα μπορούσαν να είναι και τίτλος –έστω υπότιτλος– του *Κιβωτίου*. Δεκαοκτώ είναι οι ανεπίδοτες, κατά κάποιον τρόπο, γραπτές καταθέσεις του έγκλειστου ανακρινόμενου, που γίνονται στην πορεία της αφήγησης γράμματα, επιστολές προς άγνωστο παραλήπτη ή αναγνώστη και αποκτούν εξίσου ημερολογιακό ή εξομολογητικό χαρακτήρα: το τυπικό διοικητικό έγγραφο (μια ουδέτερη γραπτή κατάθεση) γίνεται προσωπική, βιωματική μαρτυρία, εκθέτει προσωπικά δεδομένα. Τα *Ανεπίδοτα γράμματα* μοιάζει να κατασκευάζουν την αρματωσιά, το γενικό πλαίσιο εντός του οποίου θα κινηθεί ο τεράστιος μονόλογος του *Κιβωτίου*: τα «χάρτινα στήθη των στίχων» προηγούνται του μυθιστορήματος σαν να του δίνουν φύλλο πορείας⁶.

Το *Αλεξανδροστρόι* (Μούδρος-Μακρόνησος, 1949), ένα εκτενές αυτοβιογραφικό ποίημα και ταυτόχρονα εκ βαθέων κραυγή ή αναφορά προς τον σύντροφο και ομότεχνο Μαγιακόβσκι, δίνει καλά την πικρή αυτογνωσία και το αδιέξοδο του ανακρινόμενου, που αναγκάζεται με συνεχείς αναδιπλώσεις, επανορθώσεις και διευκρινίσεις να ομολογήσει την αστάθεια των λεγομένων του:

Από διαλεχτική
το μάθαμε καλά.
Όλα είναι περιβάλλον.
Γ' αυτό κι εγώ
τριγυρισμένος θάλασσα
είμαι ρευστός
σαν ριζιμιό λιθάρι (Αλεξάνδρου: 1972, 47).

⁶ Πρβλ. τους τελευταίους στίχους του 12^{ου} ποιήματος: «Κι εγώ / που τάχα θα προτάξω / τα χάρτινα στήθη των στίχων / να σώσω τον Κωστή / απ' την ανωνυμία» (Αλεξάνδρου: 1972, 39).

Και ακόμη εμφατικότερα, η συνεχιζόμενη πορεία του στα τυφλά, δίχως καμία ένδειξη ότι τα όσα καταθέτει διαβάζονται ή οδηγούν κάπου, σε φιλική είτε αντίπαλη εξουσία –αδιάφορο– συνεχίζεται στο επταμερές ποίημα της *Άγονης γραμμής*, Άννα· καμία τυξίδα, κανένας προσανατολισμός: τα πάντα μπορεί να οδηγήσουν σε σωτηρία ή σε χαμό:

Είχα πάντα έτοιμο
ένα μικρό μπουκάλι που θα 'ριχνα στη θάλασσα.
Βόρειο πλάτος –αλλάζει κάθε μέρα
μεσημβρινός –αλλάζει κάθε νύχτα
στίγμα –οι χειροπέδες μου.

Το «κατασχεμένο όνομα» που αναφέρεται σε άλλο ποίημα της *Άγονης γραμμής* (*Παράνομο σημείωμα*) αποδίδει τη γυμνότητα του αφηγητή, αλλά και των λοιπών συντρόφων του στη διάρκεια της 'Επιχείρησης-κιβώτιο': τους έχουν αφαιρεθεί τα πάντα, ακόμη και το προσωπικότερο κεκτημένο, το όνομα: οι Έκτορες, Πausανίες, Χαρίδημοι, Τηλέμαχοι, Πάτροκλοι κ.λπ. που καλούνται να μεταφέρουν το περίφημο κιβώτιο από μια πόλη σε άλλη είναι, ως γνωστόν, αγωνιστικά ψευδώνυμα –η πραγματική τους ταυτότητα αγνοείται. Ο δεκαπέντε, τίτλος άλλου ποιήματος της συλλογής, επιτείνει περαιτέρω αυτή την αίσθηση της 'ονοματοκτονίας': δεν υπάρχει καν ψευδώνυμο, αλλά ένας σκέτος αριθμός δηλωτικός της παρουσίας κάποιου στο στρατόπεδο (Αη-Στράτης, 1950-51). Στο συγκεκριμένο ποίημα εισάγεται και το μοτίβο του τσιγάρου, που τόσο τελετουργικά μεταφέρεται στο *Κιβώτιο*:

Τα μαντάτα του περνούσαν
από στόμα σε στόμα
όπως περνάει στο γύρο
το τελευταίο μας τσιγάρο.
[...]
Χρήστο η σειρά σου.
Τραβάει την τελευταία ρουφηξιά
και νιώθουμε στο στόμα μας την πίκρα.
Τέλειωσε;
Τέλειωσε (Αλεξάνδρου: 1972, 56-57)⁷.

⁷ Για το τελετουργικό τσιγάρο και τις σημασιολογικές προεκτάσεις του στο *Κιβώτιο*, βλ. Τσιριμώκου: 2000, 149-156.

Σε άλλο ποίημα (*Η στενογραφία της νεκρής ζώνης*, 1951) της ίδιας πάντα συλλογής, που παραπέμπει στον ζόφο της Μακρονήσου:

Πέτα το πια εκείνο το αποτοσίγαρο
σου καίει τα νύχια –δε νιώθεις που μυρίζει πτωμαϊνή;
(Αλεξάνδρου: 1972, 56-57).

Επίσης, η *Επιστροφή* (1952) της *Άγωνα γραμμής*, παρουσιάζει διττό διακειμενικό ενδιαφέρον: μεταφέρει το ίδιο πάνω κάτω κλίμα με το εγγονοπούλειο *Ποίηση 1948* –τοπίο ρημαγμένης πολιτείας, πένθιμης ατμόσφαιρας. Ο αφηγητής του *Κιβωτίου*, από την άλλη, αγωνίζεται με κάθε τρόπο στην ατέρμονη κατάθεσή του να αποσπάσει το ενδιαφέρον της αόρατης ανακριτικής αρχής, ώστε κάποιος επιτέλους (ο αστυφύλακας, στο ποίημα – ο ανακριτής, στο μυθιστόρημα) να του ζητήσει, αντί ταυτότητας, το επισκεπτήριο που κρύβει επιμελώς καθ' όλη της διάρκειας της πορείας:

τούτη η εποχή	Έτσι που γυρίσαμε
του εμφυλίου σπαραγμού	γυαλίζουνε οι ράγες στο σκοτάδι
δεν είναι εποχή	απ' την πολλή σιωπή
για ποίηση	έτσι που γυρίσαμε
κι άλλα παρόμοια:	βρήκαμε τους εισπράκτορες σφαγμένους
σαν πάει κάτι	και το πεντακοσάρικο για το εισιτήριο
να	θα μας περισσεύει
γραφέι	και τα τέσσερα χρόνια
είναι ωσάν	γί' αυτό που λέγαμε ζωή μας
να γράφονταν	θα μας λείπουν
από την άλλη μεριά	έτσι που γυρίσαμε κι οι δρόμοι προχωράνε
αγγελτηρίων	τετραγωνίζοντας την άδεια πολιτεία
θανάτου.	κι αυτός ο αστυφύλακας περνάει και χασμου-
(Εγγονόπουλος: 1977, 157).	ριέται
	Θεέ μου! ας μίλαγε τουλάχιστον αυτός
	κι ας μου ζητούσε
	την ταυτότητά μου.
	(Αλεξάνδρου: 1972, 78).

Στην τρίτη συλλογή (*Ευθύτης οδών*), η εναρκτήρια *Εισήγηση* προβάλλει τον αποσπασματικό, κερματισμένο λόγο του άτακτου μονολόγου στο *Κιβώτιο*. Αίσθηση που έχει κανείς όταν ακούει ραδιόφωνο και κάποιος ρυθμίζει τον ήχο, ανεβάζοντας και κατεβάζοντας την έντασή του, έτσι ώστε να παρακολουθεί μια ομιλία εν εξελίξει,

στη μέση της, και να τη διακόπτει πάλι απότομα, σχηματίζοντας ατελή εικόνα για το συνολικό περιεχόμενο –ή όταν, μισοναρκωμένος από ανία σε επίσημο, συμβατικό, δημόσιο λόγο, κάποιος ακούει ρετάρια της ομιλίας που τον αφυπνίζουν παροδικά εωσότου ξαναβυθιστεί στο ληθαργικό μουρμούρισμα άλλων σκέψεων:

και κατά συνέπεια η ποίηση
είναι μια υπόθεση αντικοινωνική.

[.....]

Η ποίηση λοιπόν είναι μια υπόθεση αντικοινωνική.
Το κόμμα οι οργανώσεις κυρίως η αγκιπρόπ
Έχουν καθήκον να (Αλεξάνδρου: 1972, 85-86).

Είναι ο τρόπος που, από ένα σημείο και πέρα, ανοίγει και κλείνει απότομα τις 'καταθέσεις' του ο αφηγητής του *Κιβωτίου*, δίχως προσφώνηση και αποφώνηση, αντιλαμβανόμενος ότι μάλλον κανείς δεν διαβάζει τα όσα γράφει, οπότε αρχίζει και τελειώνει αυθαίρετα τις αφηγήσεις του, ακολουθώντας την ακανόνιστη λογική των ελεύθερων συνειρμών. Αξιοπρόσεκτο το ότι το θέμα του τελευταίου τσιγάρου εμφανίζεται κι εδώ:

Κουβαλάμε συνεχώς όλο αναβάλλοντας
σαν τους μελλοθάνατους που ανάβουνε το τελευταίο τους τσιγάρο
και τραβώντας την κάθε ρουφηξιά
αναβάλλουν για την άλλη
ν' απολαύσουν
την πικράδα
του καπνού (Αλεξάνδρου: 1972, 111).

Πρόκειται για ένα μεγάλο ποίημα (*Συνομιλώ άρα υπάρχω*) που διαλέγεται, κατά κάποιον τρόπο, με το *Αλεξανδροστρόι* της προηγούμενης συλλογής, συνεχίζοντας τις ενημερωτικές ανταποκρίσεις προς τον Μαγιακόβσκι:

Μετά την ολομέλεια
σκοντάφτω συνεχώς σε πεσμένες μαριονέτες.
Σπάσανε βλέπεις οι κλωστές που κρατούσε κείνος ο «φαντάρος της
ελευθερίας» (Αλεξάνδρου: 1972, 103)⁸.

⁸ Αιχημηρή, ειρωνική παραπομπή στο αγιολογικό ποίημα του Γιάννη Ρίτσου *Ο*

Στο ίδιο ποίημα:

Θα ξεπηδήσουν κάποτε
οι λησμονημένες εγχαράξεις
όπως φανερώνονται στον σκουριασμένο μπρούντζο
μόλις τον καθαρίσεις με νιτρικό οξύ (Αλεξάνδρου: 1972, 104).

Παρεμφερές και το ποίημα *Η αναμμένη λάμπα*:

Εσείς που υπακούτε σε κυβερνήσεις και Π Γ
σαν τους νεοσύλλεκτους στο σιωπητήριο
θ' αναγνωρίσετε μια μέρα πως η ποσότητα της πίκρας
έτσι που νότιζε για χρόνια τους τοίχους του κελιού
είταν αναπόφευκτο να φτάσει στην ποιοτική μεταβολή της
και ν' ακουστεί
σαν ουρλιαχτό
σαν εκφυρσοκρότηση.

Εσείς που άλλα λέγατε στους φίλους σας κι άλλα στην καθοδήγηση
θ' αναγνωρίσετε μια μέρα πως εγώ
είμωνα μονάχα παραλήπτης
των όσων μού 'στελναν γραμμένα με λεμόνι
οι φυλακισμένοι
και των δύο ημισφαιρίων.

Αν μου πρέπει τιμή
είναι που είχα πάντοτε τη λάμπα αναμμένη μέσα στην κάμαρά μου
κι έκανα την εμφάνιση των μυστικών τους μηνυμάτων
κρατώντας τις λογοκριμένες τους γραφές πάνω από τη φλόγα
(Αλεξάνδρου: 1972, 131)⁹.

*

Θα μπορούσε αυτή η κειμενική μετάθεση, από τα ποιήματα στο μυθιστόρημα, να τραβήξει σε μάκρος. Είναι εντυπωσιακές οι λεπτο-

σύντροφός μας. Νίκος Ζαχαριάδης (Αθήνα, Μάης 1945, εκδόσεις Γκοβόστη): «Ήρθες απ' του Νταχάου τα συρματοπλέγματα / ήρθες απ' τη δεκάχρονη σκλαβιά / όπως έρχεται ο ήλιος απ' την πόρτα της νύχτας. // Ήρθες μ' ένα χοντρό στρατιωτικό χιτώνιο / απλός φαντάρος της παγκόσμιας λευτεριάς». Το (γνωστό, αλλά λίαν δυσεύρετο σε έντυπη έκδοση) ποίημα του Ρίτσου δεν έχει αναδημοσιευτεί στους τόμους των *Απάντων* του (Κέδρος). Φωτογραφημένη, η πρώτη εκείνη έκδοση του Γκοβόστη εντοπίζεται στο διαδίκτυο: faidonalkinoos.blogspot.com/2011/03/1945.html.

⁹ Παρεμφερής σκηνή στη 18η (και τελευταία) κατάθεση του έγκλειστου αφηγητή: το αόρατο, κρυπτογραφημένο μήνυμα που κρύβει μέσα στον επίδεσμο του δήθεν πληγωμένου χεριού του, το εμφανίζει, νοτίζοντάς το με διάφορα ειδικά χημικά υγρά, η γυναίκα του, η Ρένα. (Αλεξάνδρου: 1975, 268).

μέρειες που, από τη λιτή επιγραμματικότητα των στίχων, απλώνονται, ριζώνουν, σοφιλιάζονται στις πτυχές του ανερμάτιστου μονολόγου και καταλαμβάνουν σελίδες ολόκληρες στο *Κιβώτιο*. Μια συστηματική συνανάγνωση του πεζού με το ποιητικό σώμα θα δήλωνε τεκμηριωμένα πόσο «τα χάρτινα στήθη των στίχων» στήριξαν και έθρεψαν το μυθιστόρημα, έγιναν το δοκιμαστήριο όπου ο Αλεξάνδρου πρόβαρε τις βασικές ιδέες του μυθιστορηματός του, επιμένοντας, λειαινώντας, ακονίζοντας τις λέξεις.

Όπως αργεί τ' ατσάλι να γίνει κοφτερό και χρήσιμο μαχαίρι
Έτσι αργούν κι οι λέξεις ν' ακονιστούν σε λόγο.
Στο μεταξύ
όσο δουλεύεις στον τροχό
πρόσεχε μην παρασυρθείς
μην ξιπαστείς
απ' τη λαμπρή αλληλουχία των σπινθήρων.
Σκοπός σου εσένα το μαχαίρι (Αλεξάνδρου: 1972, 113).

Η, σε παραλλαγή:

Εδώ μες στα χαλάσματα που τα σπείραν άλας
θέλεις δε θέλεις θα βαδίζεις
υπολογίζοντας την κλίση που θα χουν τα επίπεδα
θα επιμένεις προιονίζοντας τις πέτρες μοναχός σου
θέλεις δε θέλεις πρέπει ν' αποχτήσεις έναν δικό σου χώρο
(Αλεξάνδρου: 1972, 143).

Βιβλιογραφία

- Αλεξάνδρου Άρης (1972), *Ποιήματα (1941-1971)*, Κείμενα, Αθήνα.
 Αλεξάνδρου Άρης (1975), *Το κιβώτιο*, Κέδρος, Αθήνα.
 Εγγονόπουλος Νίκος (1977), *Ποιήματα*, τόμ. Β', Ίκαρος, Αθήνα.
 Κοροβέσης Περικλής (1978), *Το τέλος της μικρής μας λογοτεχνίας; „Το δέντρο“*, 1, Μάρτιος, σσ. 26-31.
 Μαρωνίτης Δ. Ν. (1976), *Ποιητική και πολιτική ηθική*, Κέδρος, Αθήνα.
 Παπαγεωργίου Γεωργία-Μιτσοτάκη Κλαίρη (2002), *Κείμενα. 1969-1989. Μια στιγμή στην τυπογραφία*, Τυπογραφείο “Κείμενα”, Αθήνα.
 Παπαγεωργίου Γεωργία (2012), *Όταν η λογοσύνη και η καλή τυπογραφία αντιστέκονταν στη δικτατορία, “Αρχαιοτάξιο”*, 14, Οκτώβριος, σσ. 126-135.
 Ραυτόπουλος Δημήτρης (1975), *Παράλληλος λόγος για το Κιβώτιο*, “Ηριδανός”, 1, Αύγουστος-Σεπτέμβριος, σσ. 68-72.

Ραυτόπουλος Δημήτρης (1996), *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*, Σοκόλης, Αθήνα.

Ρίτσος Γιάννης (1945), faidonalkinoos.blogspot.com/2011/03/1945.html (ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης: 26/3/2020)

Ρίτσος Γιάννης (2008), *Τροχιές σε διασταύρωση. Επιστολικά δελτάρια της εξορίας και γράμματα στην Καίτη Δρόσου και τον Άρη Αλεξάνδρου*, Άγρα, Αθήνα.

Τσιριμώκου Λίζυ (2000), *Εσωτερική ταχύτητα*, Άγρα, Αθήνα.

Τσιριμώκου Λίζυ (2018), (επιμ.) *Γεια σου, Αυράκι. Εννέα γράμματα του Άρη Αλεξάνδρου στην Αύρα Δρόσου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα.

34. Ο διάλογος του Αργύρη Χιόνη με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία: μια παραδειγματική προσέγγιση

Κατερίνα Κωστίου

Στη Χρύσα Κοντοθεοδώρου

Η ευρωπαϊκή σκευή του Αργύρη Χιόνη τεκμαίρεται, πριν διαβάσει κανείς το έργο του, από μια απλή επίσκεψη στο αντίστοιχο λήμμα της ιστοσελίδας του ΕΚΕΒΙ:

Ποιητής, πεζογράφος και μεταφραστής, γεννήθηκε το 1943 στην Αθήνα. Πέρασε μεγάλο μέρος της ζωής του σε χώρες της Βορειοδυτικής Ευρώπης και σπούδασε Ιταλική φιλολογία στο Άμστερνταμ. Από το 1982 μέχρι το 1992 εργάστηκε ως μεταφραστής στο Συμβούλιο των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων στις Βρυξέλλες (ΕΚΕΒΙ: 2018).

Από αυτό το ελάχιστο απόσπασμα βιογραφικού σημειώματος αναδεικνύονται σημαντικά στοιχεία της συγγραφικής ταυτότητας του Χιόνη: η γλωσσομάθειά του, η διαβίωσή του στην Ευρώπη και η στενή επαφή του με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία¹. Απόρροια της *flannerie* του Χιόνη είναι τα οκτώ βιβλία ποίησης και πεζογραφίας που μετέφρασε και εξέδωσε όσο ζούσε², καθώς και οι ανέκδοτες μεταφράσεις ποιημάτων του Charles Bukowski και του Stephen Crane, που απόκεινται στο αρχείο του το οποίο έχει παραχωρηθεί στο Εργαστήριο Αρχειακών Τεκμηρίων και Τύπου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών³. Θυμίζω επίσης πως έχει

¹ Περισσότερα στοιχεία δίνει στο «Συνοπτικό (και απαραίτητο) εργοβιογραφικό σχεδιάσμα» ο Γιάννης Πατίλης στην πρόσφατη ανθολογία του (Πατίλης: 2016, [9]-[13]).

² Από το 1981 έως το 2008 ο Χιόνης μετέφρασε ποίηση: Octavio Paz, Russel Edson, Roberto Juarroz, Henri Michaux, Nicanor Parra· και πεζογραφία: Howard Fast, Jeffrey Archer, Jane Austen.

³ Ευχαριστώ τη σύντροφο του Αργύρη Χιόνη, Χρύσα Κοντοθεοδώρου, που παραχώρησε το αρχείο του στο Εργαστήριο Αρχειακών Τεκμηρίων και Τύπου του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών <http://eatt.philology.upatras.gr/index.php/chionis/> (ημερομηνία προσπέλασης: 20/7/2020).

μεταφράσει ολόκληρη την αρχική σειρά του κόμικ *Αστερίξ* και ένα μεγάλο μέρος της σειράς του κόμικ *Ιζνογκούντ*, ενώ μεταφράσεις του ποιημάτων από τα γαλλικά, τα αγγλικά, τα ισπανικά, τα ιταλικά και τα ολλανδικά βρίσκονται αθησαύριστες, δημοσιευμένες σε λογοτεχνικά περιοδικά. Ασφαλώς η μετάφραση της λογοτεχνίας, όταν δεν γίνεται για βιοπορισμό, οπότε υπακούει στη ζήτηση της αγοράς, αποδεικνύει σχέσεις, υποδεικνύει εκλεκτικές συγγένειες και λειτουργεί σαν οδοδείκτης της πνευματικής διαδρομής του δημιουργού. Ο Αργύρης Χιόνης έχει μεταφράσει ποίηση και πεζογραφία, επιλέγοντας ως επί το πλείστον ο ίδιος τα προς μετάφραση έργα⁴.

Εκτός από τη μετάφραση, άλλα τεκμήρια της σχέσης ενός συγγραφέα με τη λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες είναι η διακειμενική σύσταση της γραφής, η οποία μπορεί να πραγματώνεται με διαφορετικούς τρόπους. Στην περίπτωση του Αργύρη Χιόνη μπορεί κανείς να διακρίνει τους παρακάτω τρόπους διαλόγου με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία:

α) Αναφορές σε συγγραφείς ή σε έργα στο περικείμενο των κειμένων του και ιδίως σε επιγραφές με καταστατική ισχύ είτε στις συλλογές του είτε σε ενότητες των συλλογών του. Για παράδειγμα, το ποίημα *Η ποίηση* της συλλογής *Τα σχήματα της απουσίας* (1973) φέρει επιγραφή έναν στίχο από το ποίημα *Τρίμματα* (*Brides*) του Charles Baudelaire: «Ζύμωσα τη λάσπη και έφτιαξα χρυσό» («J'ai pétri de la boue et s'en ai fait de l'or») (Χιόνης: 2006, 105). Πρόκειται για ποίημα ποιητικής του οποίου η επιγραφή προσοικονομεί και οριοθετεί την ποιητική λειτουργία που θεματοποιείται στη συλλογή. Εξίσου δραστική είναι η επιγραφή της συγκεντρωτικής έκδοσης των ποιημάτων του η οποία συνοψίζει το θέμα της σιωπής που είναι ένας δομικός άξονας της μυθολογίας του και της κοσμοθεωρίας του. Η επιγραφή προέρχεται από το βιβλίο του Samuel Beckett *Nouvelles et Textes pour rien* (1955): «...μια φωνή και μια σιωπή, / μια φωνή σιωπής, / η φωνή της σιωπής μου» (Χιόνης: 2006, 7). Παρόμοια, στη συλλογή *Εσωτικά τοπία* (1991) η επιγραφή, που αποτελείται από σπάρραγμα ποιήματος του Roberto Juarroz, προηγείται μιας ενότητας με εννέα πεζά ποιήματα κάτω από τον προγραμματικό

⁴ Στο αρχείο του περιλαμβάνονται χειρόγραφα των μεταφράσεών του τα οποία επεξεργασόμαστε για μελλοντική έκδοση. Ο κατάλογος του αρχείου είναι προσβάσιμος ηλεκτρονικά <http://library.upatras.gr/archives/chionis> (ημερομηνία προσπέλασης: 20/7/2020).

τίτλο *Περί ποιήσεως* και επαναφέρει το θέμα της σιωπής: «Υπάρχουν λέξεις / που μοιάζουν πιο πολύ με τη σιωπή παρά με λέξεις» (Χιόνης: 2006, 445) (θυμίζω ότι ο Χιόνης έχει μεταφράσει μια συλλογή του Αργεντινού ποιητή).

Το εύρος της πνευματικής παρακαταθήκης του Χιόνη αντικατοπτρίζεται στον διάλογό του με την τέχνη, που εκτός από τη λογοτεχνία περιλαμβάνει τη ζωγραφική και τη μουσική: π.χ., η συγκεκριμένη έκδοση επιστέφεται με ομολογημένο δάνειο τίτλο από τον πίνακα του 'στοχαστή ζωγράφου' René Magritte, *Η φωνή της σιωπής* (Χιόνης: 2006, 605-606)· η δεύτερη ενότητα με τίτλο *Τραγούδια της γης* της συλλογής *Στο υπόγειο* (2004) δανείζεται τον τίτλο της από τη συμφωνία του Gustav Mahler, *Το τραγούδι της γης* (*Das Lied von der Erde*, 1908), καθώς, όπως ο ίδιος επισημαίνει, η συμφωνία του Γερμανού συνθέτη «χαρακτηρίζεται από μια ποιητική διάθεση που, ξεκινώντας από τη σαρδόνια ειρωνεία για το εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης, περνά στη γεμάτη παράπονο λαχτάρα για το ανέφικτο της αιωνιότητας» (Χιόνης: 2004, 74).

β) Ένας άλλος τρόπος διαλόγου πραγματώνεται με την ενσωμάτωση σπαραγμάτων ξένων έργων στα δικά του κείμενα με στόχο την ειρωνική αναπλασιώση της αρχικής ιδέας ή του κειμένου προτύπου. Ένα καλό παράδειγμα τέτοιου διαλόγου αποτελεί το αφήγημα Μπονσάι (Χιόνης: 2008, 27-31). Πρόκειται για την τριτοπρόσωπη αφήγηση μιας κοινής εμπειρίας: ο λόγιος πρωταγωνιστής πηγαίνει να βγάλει καινούρια ταυτότητα στο αστυνομικό τμήμα, όπου έκπληκτος διαπιστώνει ότι το ύψος του από 1,75 στα είκοσί του χρόνια είναι πια, στα εξήντα πέντε του, 1,72, και φαντάζεται τον εαυτό του μπονσάι και τον χρόνο διεστραμμένο Γιαπωνέζο κηπουρό να τον μικραίνει. Εκκεντρικότερη και δραστικότερη απεικόνιση του χρόνου μέσα στο πλαίσιο της νεοτερικότητας είναι δύσκολο να βρει κανείς στη νεοελληνική λογοτεχνία –με εξαίρεση το διήγημα του Γιάννη Σκαρίμπα *Η τελευταία των 6½* (Σκαρίμπας: 1998). Και εδώ, αν είχε περιοριστεί το αφήγημα, θα ήταν οπωσδήποτε δραστικό. Όμως, την παιγνιώδη του διάθεση και το δραματικό του βάθος το οφείλει στην αμφισημία που δημιουργεί ο διττός άξονας αναφοράς που το διατρέχει σε διάφορα επίπεδα: κυριολεξία και μεταφορά, ρεαλισμός και φαντασία, κείμενο και διακείμενο. Ευρηματικότερη έκφασή της αποτελεί η διακειμενική σύσταση του αφηγήματος, η οποία αποτυπώνεται ήδη στην επιγραφή που αποτελείται από δύο στίχους του πρώτου ποιήματος του T. S. Eliot,

Το ερωτικό τραγούδι του Τζέι Άλφρεντ Προύφροκ (*The love song of J. Alfred Prufrock*, 1915) («I grow old... I grow old... / I shall wear the bottoms of my trousers rolled») και στεγάζεται στο κείμενο δημιουργώντας ένα κωμικό πλέγμα γύρω από τους επίμαχους στίχους: «“Α, πώς γερνάω... πώς γερνάω... / Το παντελόνι με μπατζάκια γυρισμένα θα φοράω”, μουρμούρισε συνειδητοποιώντας, για πρώτη φορά, την τραγικότητα αυτών των στίχων που, άλλοτε, του φαινονταν απλώς αστείο» (Χιόνης: 2008, 30). Το κείμενο απογειώνεται στην έξοδό του με το ακαριαίο ειρωνικό επιμύθιο: «Αν δεν προλάβεις να πεθάνεις νέος, πεθαίνεις νάνος» (Χιόνης: 2008, 31).

γ) Ένας πιο σύνθετος τρόπος διακειμενικότητας συνίσταται στη δημιουργία ενός δικτύου σχέσεων, που υπομνηματίζει ή σχολιάζει ειρωνικά το βασικό θέμα του κειμένου. Ένα εξαιρετικό δείγμα της εξοικείωσης του Χιόνη με την ξένη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα απαντά στο αφήγημα *Το απομεσήμερο ενός φαύνου*, το οποίο δημοσιεύτηκε στο ιστολόγιο του “Πλανόδιου” *Ιστορίες Μπονζάι* στις 9 Νοεμβρίου 2011 και περιλήφθηκε στη συλλογή μικροαφηγήσεων *Έχων σώας τας φρένας και άλλες τρελές ιστορίες*⁵, που εκδόθηκε μετά τον θάνατό του (Χιόνης: 2016, 35-39). Ένας σημαντικός θεματικός άξονας που υποστασιώνει πολλά ποιήματα του Χιόνη είναι ο θάνατος και το συνακόλουθο θέμα της φθοράς. Τις περισσότερες φορές η ποιητική του θανάτου πραγματώνεται μέσα από μια παιγνιώδη ρητορική που εκτονώνει το σκοτεινό βάθος του έργου. Σ’ αυτήν την κατηγορία μπορεί κανείς να εντάξει το παραπάνω αφήγημα του οποίου ο τίτλος είναι δάνειος από το ομώνυμο ποίημα του Stéphane Mallarmé⁶, το οποίο έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για πολλά έργα εκ των οποίων το πιο γνωστό είναι το *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου* (*Prélude à l’après-midi d’un faune*) του Claude Debussy (1862-1918). Το ποίημα του Mallarmé, γραμμένο στα 1865 και δημοσιευμένο το 1876 με εικονογράφηση του Manet, αφορά τον μυθικό φαύνο ο οποίος εξιστορεί τις αισθησιακές ονειρικές συναντήσεις του με νύμφες του δάσους. Στο αφή-

⁵ Ενδεχομένως είναι το τελευταίο κείμενο που ο ποιητής πρόλαβε να δει δημοσιευμένο: Αργύρης Χιόνης, *Το απομεσήμερο ενός φαύνου*, <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/11/09/argyris-chionis-to-apomesimero-enos-faynou/> (ημερομηνία προσπέλασης: 20/10/2018).

⁶ Stéphane Mallarmé, *Το απομεσήμερο ενός φαύνου*. http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=968 (ημερομηνία προσπέλασης: 20/10/2018).

γημα του Χιόνη, ο ερωτικός/ηρωικός χαρακτήρας του μαλαρμεϊκού ποιήματος ανατρέπεται, καθώς ο αισθησιασμός εκπίπτει σε αυτοσαρκασμό και ο λυρισμός υπονομεύεται από την ειρωνεία⁷. Το αφήγημα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται ένα στερεοτυπικό θέμα, το τέλος της ερωτικής ζωής, μέσω μιας σύνθετης δομής, όπου προέχουν η διακεκομικότητα και η *mise en abîme*.

Η ιστορία αφορά το τέλος της ερωτικής σχέσης ενός υπερώριμου ποιητή και κριτικού με μια κατά τριάντα επτά χρόνια νεότερη του ποιήτρια. Η πλοκή είναι γραμμική, η αφήγηση τριτοπρόσωπη –αλλά ισοδυναμεί με πρωτοπρόσωπη, καθώς ο αφηγητής έχει εγκατασταθεί στη συνείδηση του πρωταγωνιστή– και ο χρόνος που καλύπτει τα δρώμενα εκτείνεται στο διάστημα ενός απογεύματος. Μετά τη μινιμαλιστική παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών της ταυτότητας των δύο εραστών (ηλικία, ιδιότητα), στήνεται το ερωτικό σκηνικό:

Ήταν ένα ζεστό απομεσήμερο του Ιουλίου, και ήταν ξαπλωμένοι, ολόγυμνοι, επάνω στο κρεβάτι του. Πριν από λίγο είχαν κάνει έρωτα· αυτή με βαθιούς στεναγμούς και πνιχτές κραυγές “ηδονής”· αυτός με ιδρώτα και άγχος για τη λειψή στύση του (Χιόνης: 2016, 35).

Τα εισαγωγικά στη λέξη «ηδονή» σημαίνουν την ειρωνική χρήση της λέξης φωτίζοντας το σχόλιο της αρχικής σύστασης: «Αυτή είχε μόλις εκδώσει την πρώτη ποιητική συλλογή της, αλλά ανυπομονούσε ήδη για αναγνώριση, για καταξίωση» (Χιόνης: 2016, 35). Ακολουθεί η αισθησιακή περιγραφή της αποκοιμισμένης καλλονής από τον αφηγητή/πρωταγωνιστή, καθώς γέρνει πάνω της και την παρατηρεί. Η σύγκριση του έκπαγλου κάλλους της νεότητας με το γερασμένο σώμα του, «του οικείου χειμώνας με το παρακείμενο θαλερό θέρος», συνιστά έναν κοινό τόπο στον χώρο της τέχνης, όπως δείχνει η Γιώτα Κριτσέλη, παραθέτοντας δύο παραδείγματα από το χώρο των εικαστικών τεχνών –τον πίνακα του Νικολά Πουσέν *Κοιμωμένη Αφροδίτη αιφνιδιάζεται από Σάτυρο* (1626) και τον αντίστοιχο του Αντουάν Βαττώ *Δίας και Αντιόπη* (περ. 1719), όπου ο Δίας με τη μορφή Σατύρου έχει πλησιάσει την Αντιόπη με ζωώδεις διαθέσεις (Χιόνης: 2016, 202, σημ. 13). Αηδιασμένος με το

⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι ο πρώτος τίτλος του ποιήματος του Mallarmé ήταν *Le faune, intermède héroïque*.

«παρηκμασμένο του κορμί» και αδυνατώντας να κοιμηθεί, ο πρωταγωνιστής απλώνει το χέρι και ανασύρει από τη βιβλιοθήκη του ένα βιβλίο «στην τύχη (τι φρικτή, Θεέ μου, τύχη!) στην εβδομηκοστή ενάτη το άνοιξε σελίδα κι άρχισε να διαβάζει» (Χιόνης: 2016, 37). Ακολουθεί το μεσαιωνικό ποίημα *Συζυγική ζωή*, σε μετάφραση του Κώστα Τρικογλίδη, «ελαφρώς πειραγμένη για να δένει με το ρυθμό του δικού του κειμένου» (Χιόνης: 2016, 147)⁸ από τη συλλογή *Το περιβόλι της αγάπης*, αγνώστου άραβα ποιητή, που, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο συγγραφέας σε σημειώσή του, έζησε στη Γρανάδα τον 10ο ή 11ο αιώνα (Χιόνης: 2016, 147, σημ. 16). Η εγκιβωτισμένη ιστορία αφορά την παρηκμασμένη ερωτική σχέση ενός ηλικιακά παράταιρου συζυγικού ζεύγους, της νεαρής Νάαμα με τον γηραίο Φαρίντ, η οποία πλαγιασμένη δίπλα του, ολόγυμνη, αφουγκράζεται «το αργό μα σταθερό έργο του θανάτου στου γέροντα το σώμα» (Χιόνης: 2016, 37). Το απόσπασμα τελειώνει με μια εικόνα που αναπαράγει τη σκηνοθεσία του αφηγήματος: «Όμως, το γλυκοχάραμα, όταν την παίρνει ο ύπνος, εκείνος γέρνει απάνω απ' το κεφάλι της ομορφονιάς και, σαν θεριό που το μυαλό της λείας του ρουφά, τα χαρωπά της όνειρα ταράζει» (Χιόνης: 2016, 38). Το εγκιβωτισμένο κείμενο λειτουργεί σαν καθρέφτης, όπου ο ταραγμένος πρωταγωνιστής βλέπει τον εαυτό του, συνειδητοποιώντας ότι ήρθε η στιγμή να βιώσει κι εκείνος την αναπόφευκτη συνθήκη του τέλους της ερωτικής του ζωής. Η σκοτεινή ένταση της ψυχής του εκτονώνεται κάτω από την ιλαρή κρούστα μιας φαινομενικά παράλογης αντίδρασης:

Του ήρθε σκοτοδίνη, του ήρθε να σκοτώσει άνθρωπο. Σκότωσε μόνο ένα κουνούπι που 'χε την ατυχία πάνω στην επίμαχη σελίδα να προσγειωθεί, την ίδια ακριβώς στιγμή που έκλεινε με πάταγο και

⁸ Μια σύγκριση ανάμεσα στη μετάφραση του Τρικογλίδη και στο 'πειραγμένο' κείμενο του Χιόνη αποδεικνύει ότι πράγματι οι αλλαγές αφορούν τον ρυθμό. Παραθέτω για παράδειγμα την τελευταία φράση: «Όμως, το γλυκοχάραμα, όταν την παίρνει ο ύπνος, εκείνος γέρνει απάνω απ' το κεφάλι της ομορφονιάς και, σαν θεριό που το μυαλό της λείας του ρουφά, τα χαρωπά της όνειρα ταράζει». Στη μετάφραση του Τρικογλίδη το απόσπασμα έχει ως εξής: «Μα, τα γλυκά χαράματα, όταν την παίρνει ο ύπνος, εκείνος, γέρνει απάνω απ' το κεφάλι της ομορφονιάς και σαν θεριό που ρουφάει το μυαλό της λείας του, ταράζει τα χαρωπά της όνειρα». (Άγνωστου άραβα ποιητή: χχ., 80.) Επιπλέον, στο παράδειγμα φαίνεται η αντιστροφή των συντακτικών όρων της πρότασης ως στοιχείο ρυθμού της πεζογραφίας του Χιόνη, για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω. Ο ρυθμός της πρόζας του Χιόνη είναι στοιχείο της ποιητικότητας της πρόζας του και υπόθεση εργασίας που περιμένει τον μελετητή της.

καταγής πετούσε το βιβλίο. Το λαχταριστό στο πλάι του κορμί λαχτάρησε, σήκωσε το κεφάλι απ' το μαξιλάρι και, τρομαγμένο, ρώτησε: «Τι έγινε, αγάπη μου, τι έπαθες;». Τότε, αυτός την άρπαξε από τα μαλλιά, τα υπέροχα μεταξωτά μαλλιά της, και δυο απανωτά της έριξε σκαμπίλια, φωνάζοντας: «Μα πώς τολμάς, μα πώς τολμάς να είσαι τόσο νέα, τόσο ωραία;!» (Χιόνης: 2016, 38).

Η τραγικότητα της συνειδητοποίησης αντισταθμίζεται από την παιγνιώδη διαχείριση του θέματος, που απολήγει στη μείξη του υψηλού με το χαμηλό, του τραγικού με το κωμικό. Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργούν ο άξονας της αντίθεσης, που διατρέχει όλο το αφήγημα, σε επίπεδο ύφους και θέματος (τραγικό/κωμικό, φανταστικό/ρεαλιστικό, νεότης/γήρας, κάλλος/ασχήμια κ.ο.κ), η αποπροσωποποίηση σε συνδυασμό με τη συνεκδοχική αποτύπωση του σκοτεινού αντικειμένου του πόθου («το λαχταριστό κορμί»), και η παιγνιώδης χρήση ομορριζών ή ομόηχων λέξεων («το λαχταριστό κορμί λαχτάρησε»). Το αφήγημα κλείνει με τον πρωταγωνιστή να παίρνει τους δρόμους και να επιστρέφει έπειτα από μια ώρα στο άδειο πια σπίτι:

Ο Παίκτης Δίσκων Συμπαγών έπαιζε ακόμη το «Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου». Πάντα στην επανάληψη το έβαζε εκείνο το κομμάτι, κάθε φορά που έκανε έρωτα. Ενίσχυε την ελλιπή του στύση, την έκανε πιο συμπαγή. Έτσι νόμιζε. Τώρα, ωστόσο, πλησίωσε τη συσκευή και, μουρμουρίζοντας, με κάποια θλίψη, είν' αλήθεια, αλλά με πιο πολλή ανακούφιση, «Ποτέ-ποτέ πια», την έκλεισε (Χιόνης: 2016, 39).

Το σύντομο αυτό αφήγημα —όχι πάνω από τέσσερις σελίδες— ένα μεταμοντέρνο ρέκβιεμ για τη χαμένη νεότητα και την εγκατάλειψη της ερωτικής ζωής είναι ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της ικανότητας του Χιόνη να συνταιριάζει ποικίλα υλικά. Πρώτα η επιγραφή «Never-nevermore» από το *Κοράκι* του Ροε συνδέει τα θέματα του έρωτα, της ομορφιάς και του θανάτου, αλλά και επιστέφει ειρωνικά το αφήγημα, εφόσον επανέρχεται στην έξοδό του, ανασηματοδοτημένο σε νέα γλωσσικά συμφραζόμενα και επικεντρωμένο στην ερωτική πράξη. Όσον αφορά τη σημείωση του Χιόνη για «τη λατρεία» που έτρεφαν ο Mallarmé και ο Debussy για τον Ροε και την πρόθεση του δεύτερου να συνθέσει μια όπερα με θέμα την *Πτώση του Οίκου των Ασερ*, η Κριτσέλη επισημαίνει πως λειτουργεί

παραπλανητικά, και τη συνδέει με την ανήλικη αγαπημένη του Poe Λεωνόρα και το συνακόλουθο διακειμενικό παιχνίδι (Χιόνης: 2016, 189). Ενδεχομένως, η σημείωση να λειτουργεί ως μεταμυθοπλαστικό σχόλιο του Χιόνη για τη δική του συγγραφική πρακτική, καθώς, όπως το ποίημα του Mallarmé αποτελεί το αρχικείμενο του αφηγήματος, αλλά και πρότυπο της μουσικής σύνθεσης του Debussy, έτσι και το συγκεκριμένο αφήγημα του Poe, από το 1839 που γράφτηκε έως σήμερα, έχει αποτελέσει πρότυπο σημαντικών λογοτεχνικών ή μουσικών έργων με τον ίδιο ή παραπλήσιο τίτλο⁹. Η πληροφορία του Χιόνη ότι ο Debussy «μια ζωή σχεδίαζε (τον πρόλαβε όμως ο θάνατος) να συνθέσει μια όπερα με θέμα την *Πτώση του Οίκου των Ασερ*» (Χιόνης: 2016, 147) είναι αληθινή. Ο Debussy ανάμεσα στα 1908 και 1917 έγραψε το λιμπρέτο μιας όπερας, με πρότυπο το συγκεκριμένο έργο του Poe, αλλά δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το έργο, το οποίο, ωστόσο, συνέχισαν νεότεροι μουσικοί (Holmes: 1991, 32). Επιπλέον, η αναφορά στον Poe αγκυρώνει το αφήγημα στον βασικό θεματικό άξονα του βιβλίου, τη σχέση της τρέλας, που συνιστά πυρηνικό θέμα της μυθολογίας του Poe (Bloom και ά.: 2002, 43-63), με τον «ανελέητο κόσμο της λογικής» (Χιόνης: 2016).

Ο τίτλος του αφηγήματος, όπως ήδη αναφέρθηκε, επιστέφει ειρωνικά το αφήγημα ανατρέποντας το βασικό θέμα του ομώνυμου ποιήματος του γάλλου συμβολιστή. Ο τίτλος επανέρχεται αντιστικτικά στο τέλος, όπου ακούγεται το συμφωνικό ποίημα *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φάνου*. Η λειτουργία του συμφωνικού ποιήματος στο αφήγημα είναι κομβικής σημασίας και δραστική σε διάφορα επίπεδα: α) η παρουσία του πρελούδιου, ενός, δηλαδή, εισαγωγικού έργου για να σηματοδοτήσει ένα πολλαπλό τέλος — το τέλος μιας σχέσης, το τέλος της νεότητας και της ερωτικής ζωής και το τέλος της αφήγησης — είναι ασφαλώς ειρωνική· β) ο Χιόνης ήταν λάτρης της κλασικής μουσικής και προφανώς θα γνώριζε ότι το πρελούδιο αρχικά χρησιμοποιούνταν ως άσκηση των μουσικών για το κούρδισμα και τη σταθεροποίηση των οργάνων (Ledbetter και Ferguson: 2016). Ο αφηγητής χρησιμοποιεί συνειδητά και συστηματικά το *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φάνου*, όπως ο ίδιος εξομολογείται, «για να ενισχύσει και να κάνει πιο συμπαγή

⁹ Pattillo: 2006. Πρβλ. και την ελληνική μετάφραση Poe: 2001. Για τα κινηματογραφικά σενάρια βλ. Cline και Weiner: 2010, 46. Για τις μουσικές συνθέσεις που βασίστηκαν στο συγκεκριμένο έργο βλ. Griffel: 1999, 164.

την ελλιπή του στύση». Πέρα από τη διόλου αθώα χρήση της λέξης «επανάληψη», με πλάγια στοιχεία, και μέσα σε ερωτικά συμφραζόμενα, είναι προφανές το ειρωνικό παίγνιο, το οποίο ενδυναμώνεται και από τη χρήση του επιθέτου «συμπαγής» αμέσως μετά την παραπάνω εξομολόγηση, αλλά και την αναφορά στον *Παίκτη Δίσκων Συμπαγών*, αντί του καθιερωμένου ονόματος CD player· γ) ο Χιόνης έχει θεματοποιήσει τη σιωπή επανειλημμένως στο έργο του, ενώ έχει εξισώσει την ποίηση με τη «φωνή της σιωπής», φράση που, όπως αναφέρθηκε, αποτέλεσε τίτλο της συγκεντρωτικής έκδοσης των ποιημάτων του το 2006¹⁰. Αλλά και ο Debussy είναι ο γλύπτης της σιωπής, όπως τον περιγράφει ο Σεφέρης στο Ημερολόγιό του από το Λονδίνο (Σεφέρης: 1975, 73), ο οποίος, θυμίζω πως έχει γράψει μια πολιτική ποιητική σάτιρα με τίτλο *Το απομεισίμερο ενός φαύλου* (Σεφέρης: 1976), μια παρωδία του ίδιου μαλαρμεϊκού ποιήματος που ενέπνευσε και τον Χιόνη· δ) Το αφήγημα σχετίζεται με το μουσικό έργο και σε επίπεδο δομής. *Το Πρελούδιο στο απομεισίμερο ενός φαύλου* «αποτελείται από πολλές μουσικές εικόνες, που η κάθε μια ανταποκρίνεται σε μια φευγαλέα στιγμή της ψυχής», όπως παρατηρεί για το έργο του γάλλου συνθέτη η φίλη του Σεφέρη, Λουκία Φωτοπούλου (1939, 31)· παρόμοια, και το αφήγημα του Χιόνη συντίθεται από μια σκηνογραφία που αποτυπώνει τις ψυχικές μεταπτώσεις του πρωταγωνιστή από την ερωτική χαρά στην αγωνία και από εκεί στην ψυχική ανάταση που προσφέρει η θέα του κάλλους, αλλά και στην απόγνωση, την οργή για το αναπόφευκτο γήρας έως τη λυτρωτική θλίψη της αποχώρησης.

Ο πρωταγωνιστής καθρεφτίζεται ειρωνικά στο μουσικό έργο, το οποίο βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα, αλλά και στο μεσαιωνικό αφηγηματικό ποίημα, που εγκιβωτίζεται στο αφήγημα. Δημιουργεί μ' αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας ένα παλιμψηστο της καταστατικής ανθρώπινης συνθήκης, της φθοράς και του θανάτου σε σχέση με την ερωτική επιθυμία, το οποίο αφορά όλα τα μήκη και πλάτη της γης και όλες τις εποχές, όπως συναντώνται στην κοίτη του αφηγήματος, μέσω της διακειμενικότητας και της τεχνικής της *mise en abîme*. Παράλληλα, η τέχνη στις ποικίλες της εκφάνσεις, όπως αυτές αποτυπώνονται στο αφήγημα, προβάλλεται ως η μόνη παραμυθία για την οδυνηρή διαχρονική ανθρώπινη μοίρα. Παρα-

¹⁰ Βλ. και Χιόνης: 2000. Πρβλ. το σχόλιό του (Χιόνης: 2006, 605) «Η σιωπή καταλαμβάνει εξέχουσα θέση στην ποίησή μου, καθώς και στη ζωή μου».

μυθικά, εξάλλου, λειτουργεί και το αφήγημα του Χιόνη χάρη στη λογοτεχνική του αρτιότητα και την ιδιότυπη ποιητική του, της οποίας κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η παιγνιώδης διαχείριση ενός κοινού λογοτεχνικού τόπου.

Το σκοτεινό παίγνιο, η διακειμενική σύνθεση της μυθοπλασίας, η χρήση της *mise en abîme*, η αναγωγή στη λογική παράλογων συλλήψεων, η διαστολή του νοήματος μέσα από ευρηματικές σημειώσεις και η ποιητικότητα της γλώσσας συνιστούν χαρακτηριστικά όλων των αφηγημάτων της συλλογής του Χιόνη, αυτού του λεπτοργού της τέχνης, που είχε κατακτήσει από πολύ νωρίς τη σοφία της απλότητας, αξεχώριστα στον βίο και την τέχνη.

Περατώνοντας αυτή την αναγκαστικά σύντομη προσέγγιση θέλω να διατυπώσω μια υπόθεση εργασίας που περιμένει τον μελετητή της: πέρα από τους ρητούς και άμεσους τρόπους διακειμενικότητας που παρουσίασα παραπάνω, υπάρχει και μια μορφή άρρητου διαλόγου του Χιόνη με ευρωπαίους λογοτέχνες, καθώς, πίσω από την ποίησή του αντηχεί ο τρόπος και η αντίληψη για τον κόσμο σημαντικών ποιητών, όπως, για παράδειγμα, του Wordsworth και του Novalis, με τους οποίους ο Χιόνης μοιράζεται έναν παρόμοιο κώδικα φυσικής ευλάβειας. Η συγκριτική μελέτη του έργου του Χιόνη με το έργο ξένων συγγραφέων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της ποιητικής του, και των οποίων τα ίχνη ρητά ή άρρητα διατρέχουν το έργο του, θα δείξει τυχόν επιρροές, εκλεκτικές συγγένειες και κυρίως θα φωτίσει τους αρμούς της πνευματικής του συγκρότησης.

Βιβλιογραφία

- Αγνώστου άραβα ποιητή (χ.χ.), *Συζυγική ζωή*, στο *Το Περιβόλι της Αγάπης*, μτφρ. Κ. Τρικογλίδη, Ηριδανός, Αθήνα, σσ. 79-80.
- ΕΚΕΒΙ (2018): *Χιόνης Αργύρης (1943-2011)*, στο *Σύγχρονοι Έλληνες Συγγραφείς*, <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=462&t=360> (ημερομηνία προσπέλασης: 6/10/2018). Πατίλης Γιάννης (2016) (επιμ.), *Το περιέχον περιεχόμενον. Ο ποιητής Αργύρης Χιόνης (1943-2011)*, Εισαγωγή-ανθολόγηση Γιάννης Πατίλης, Γαβριηλίδης, Αθήνα.
- Σεφέρης Γιώργος (1975), *Μέρες Β', 24 Αυγούστου 1931-12 Φεβρουαρίου 1934*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Σεφέρης Γιώργος (1976), *Το απομεινόμερο ενός φαύλου*, στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β'*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ίκαρος, Αθήνα, σσ. 84-85.

- Σκαρίμπας Γιάννης (1998), *Η τελευταία των 6½*, στο *Τρεις άδειες καρτέκλες*, Νεφέλη, Αθήνα, σσ. 35-59 [1976].
- Φωτοπούλου Λουκία (1939), *Μουσικές σελίδες*, Ιππαλεκτρύων, Αθήνα.
<http://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/790/754> (ημερομηνία προσπέλασης: 12/11/2018).
- Χιόνης Αργύρης (2000), *Τότε που η σιωπή τραγούδησε και άλλα ασήμαντα περιστατικά*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Χιόνης Αργύρης (2004), *Στο υπόγειο*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Χιόνης Αργύρης (2006), *Η φωνή της σιωπής. Ποιήματα 1966-2000*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Χιόνης Αργύρης (2008), *Το μπονσαί*, στο *Το οριζόντιο ύψος και άλλες αφύσικες ιστορίες*, Κίχλη, Αθήνα.
- Χιόνης Αργύρης (2016), *Το απομεινέρο ενός φάνου*, στο *Έχων σώας τας φρένας και άλλες τρελές ιστορίες*, επιμ. Γιώτα Κριτσέλη, Με σχέδια της Εύης Τσακνιά, Κίχλη, Αθήνα, σσ. 35-39. <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/11/09/argyris-chionis-to-apomesimero-enos-faynou/> (ημερομηνία προσπέλασης: 18/7/2020).
- Bloom Harold, Grieneisen Jeff και Courtney J. Ruffner (2002), *Intelligence: Genius or Insanity? Tracing Motifs in Poe's Madness Tales*, στο Harold Bloom (ed.), *Bloom's BioCritiques: Edgar Allan Poe*, Chelsea House Publishers, Philadelphia, σσ. 43-63.
- Cline John και Weiner Robert G. (2010), *From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century*, Scarecrow Press, Lanham MD, σσ. 64.
- Griffel Margaret Ross (1999), *Operas in English. A Dictionary*, Greenwood, UK.
- Holmes Paul (1991), *Debussy*, Omnibus, UK.
- Ledbetter David και Ferguson Howard (2016), *Prelude* στο *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, Oxford.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302> (ημερομηνία προσπέλασης: 20/10/2018).
- Mallarmé Stéphane, *Το απομεινέρο ενός φάνου*, στο http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=968 (ημερομηνία προσπέλασης: 20/10/2018).
- Patillo Laura Grace (2006), *The Fall of the House of Usher and Other Plays Inspired by Edgar Allan Poe by Lance Tait*, "The Edgar Allan Poe Review", 7, 1, Pennsylvania, Spring, σσ. 80-82.
- Poe Edgar Allan (2001), *Η πτώση του Οίκου των Ασερ... και παραλλαγές*, πρόλογος Γιώργος Γούλας, μτφρ. Δέσποινα Κερεβάντη, Γιάννης Βαλούδης, Απόπειρα, Αθήνα.

35. Η παρουσία και η πρόσληψη του καζαντζακικού έργου στη Βουλγαρία

Ζντράβκα Μιχάιλοβα

Θα ήθελα να συγχαρώ θερμά τους διοργανωτές του σημαντικού αυτού συνεδρίου και να τους ευχαριστήσω που δούλεψαν για την πραγμάτωσή του, για τη δυνατότητα να συμμετάσχω σε αυτό, μαζί με διακεκριμένους πανεπιστημιακούς δασκάλους και ερευνητές.

Στη Βουλγαρία υπάρχει σοβαρή και μακρόχρονη παράδοση μετάφρασης ελληνικής πεζογραφίας. Το κλίμα εξομάλυνσης των βουλγαροελληνικών πολιτικών σχέσεων μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, κυρίως από τη δεκαετία του '60 και ύστερα, επηρέασε τον πολιτιστικό τομέα και τη στρατηγική των κρατικών αποφάσεων για την παρουσίαση ξένων και, ειδικότερα, ελληνικών τίτλων. Πέντε-έξι μεγάλοι εκδοτικοί οίκοι, με πρώτο τον μεγαλύτερο τότε κρατικό εκδοτικό οίκο Narodna kultura, προγραμματίζαν και συμπεριλάμβαναν (όχι πολλούς, αλλά με συνεπές μεταφραστικό πρόγραμμα) ελληνικούς τίτλους στα εκδοτικά τους σχέδια.

Στα πλαίσια του γενικότερου θέματός μας για την παρουσία του καζαντζακικού έργου στη Βουλγαρία, θα επικεντρωθούμε στη μεγάλη πνευματική προσφορά του κατ' εξοχήν μεταφραστή του κρητικού συγγραφέα, του Γκεόργκι Κούφοβ (1923-2004), χάρη στον οποίο –χωρίς υπερβολή– μπορεί να ειπωθεί ότι παράλληλα με την τετράδα των ελλήνων ποιητών, τους οποίους γνωρίζει ο κάθε μορφωμένος Βούλγαρος αναγνώστης, που αποτελείται από τους Κ.Π. Καβάφη, Γ. Σεφέρη, Οδ. Ελύτη και Γ. Ρίτσο, ο Ν. Καζαντζάκης είναι ο πιο γνωστός, μεταφρασμένος, πολυδιαβασμένος και ευπώλητος στη χώρα έλληνας συγγραφέας, με φήμη ανάλογη εκείνη του Καβάφη και του Σεφέρη, όμως στον πεζό λόγο. Σκαπανείς της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς μεταφραστών ελληνικής λογοτεχνίας ήταν ο Στέφαν Γκέτσεβ (1911-2000), κυρίως στον ποιητικό λόγο,

και ο Γκεόργκι Κούφοβ (1923-2003) στην πεζογραφία, η οποία μεταφράζεται κατά κόρον ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1960-1990 και σε νέες συνθήκες αγοράς του βιβλίου μετά τις πολιτειακές μεταβολές του 1989.

Τα έργα του Ν. Καζαντζάκη *Όφεις και κρίνος*, *Αλέξης Ζορμπάς*, *Καπετάν Μιχάλης*, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, *Ο τελευταίος πειρασμός*, *Αναφορά στο Γκρέκο*, *Ο φτωχούλης του Θεού*, *Στα παλάτια της Κνωσού*, έχουν εκδοθεί επανειλημμένα σε τираζ πάνω από ένα εκατομμύριο αντίτυπα, τα οποία εδώ και αρκετά χρόνια είχαν εξαντληθεί και περίμεναν την επανέκδοσή τους, ώσπου πριν από 5-6 χρόνια ο εκδοτικός οίκος Entousiast άρχισε σταδιακά την επανέκδοσή τους. Στις πιο πρόσφατες εκδόσεις και νέες μεταφράσεις (καθώς δεν είχαν κυκλοφορήσει παλιότερα σε μετάφραση του Κούφοβ) συνέβαλαν και οι εκδόσεις Ciela με εκείνη της *Ασκητικής* (Ciela, 2017, μτφρ. Dragomira Valcheva) και των *Αδελφοφάδων* (Ciela, 2018, μτφρ. Dragomira Valcheva).

Αξίζει να σημειωθεί ότι όλες ανεξαιρέτως οι μεταφράσεις του Καζαντζάκη στα βουλγάρικα, όχι όπως μερικές μεταφράσεις του στα αγγλικά και σε άλλες γλώσσες, έχουν γίνει από το ελληνικό πρωτότυπο.

Στη μυθοποίηση της περσόνας του *Zorba the Greek* και στη Βουλγαρία συνεισέφερε σε μεγάλο βαθμό και η κινηματογραφική μεταφορά (1964) του βιβλίου από τον Μιχάλη Κακογιάννη με το περίφημο συρτάκι των πρωταγωνιστών στην τελική σκηνή. Η ελληνική λεβεντιά και το κιμπαριλίκι, ενσαρκωμένα από τον Άντονι Κουίν, γίνονται τόσο δημοφιλή όσο το σουβλάκι, οι Εύζωνες, ο Παρθενώνας και τα μπιχλιμπίδια στα τουριστικά καταστήματα της Πλάκας, τροφοδοτώντας μια τουριστικοποιημένη και διαστρεβλωμένη εικόνα για τη νεοελληνική ταυτότητα, χωρίς, βέβαια, να φέρουν γι' αυτό ευθύνη οι διεθνούς εκτοπίσματος δημιουργοί, Καζαντζάκης, Κακογιάννης και Θεοδωράκης.

Με το μυθιστόρημά του *Αλέξης Ζορμπάς* (1946) ο κρητικός συγγραφέας θέτει την αρχή μιας σειράς επτά παγκοσμίως γνωστών λογοτεχνικών έργων, τα οποία του έφεραν μεγάλη φήμη. Τα πιο σημαντικά από αυτά, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, *Αδερφοφάδες*, *Καπετάν Μιχάλης*, *Ο τελευταίος πειρασμός*, *Αναφορά στον Γκρέκο*, *Ο φτωχούλης του Θεού*, έχουν εκδοθεί στο διάστημα 1946-1957, κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του. Η δημοσίευσή τους ακολουθείται από έντονη μεταφραστική δραστηριότητα, με απο-

τέλεσμα τα περισσότερα μυθιστορήματα (καθώς και άλλα έργα του) να έχουν μεταφραστεί στις πιο διαδεδομένες ευρωπαϊκές γλώσσες ήδη μέσα στα πρώτα δέκα χρόνια μετά τον θάνατό του. Σύμφωνα με την εκτίμηση του αμερικανού ελληνιστή, καθηγητή συγκριτικής λογοτεχνίας στο Κολλέγιο του Dartmouth, ερευνητή και μεταφραστή του Καζαντζάκη στα αγγλικά, Peter Bien «σε ηλικία 70 χρονών ο Καζαντζάκης είναι ήδη γνωστός σε ολόκληρη την Ευρώπη: τα μυθιστορήματά του είναι μεταφρασμένα σε 30 γλώσσες και ήταν υποψήφιος για το Βραβείο Νόμπελ το 1952»¹. Χάρη στη μεταφραστική απόδοση, το έργο του διαβάζεται ευρέως και ο συγγραφέας κερδίζει τους επαίνους επιφανών ομότεχνών του, όπως των Άλμπερτ Σβάιτσερ, Τόμας Μαν και Αλμπέρ Καμύ, οι οποίοι τον αναγνωρίζουν ως έναν από τους μεγαλύτερους ευρωπαίους δημιουργούς.

Παράδοξο ακούγεται το ότι σε τελευταία ανάλυση ο Καζαντζάκης αναγνωρίζεται εκ νέου και γίνεται δεκτός στην Ελλάδα χάρη στις μεταφράσεις των βιβλίων του, οι οποίες του χάρισαν αναμφισβήτητο κύρος διεθνώς. Υπάρχουν διάφορες εξηγήσεις για την επιφυλακτικότητα με την οποία οι συμπατριώτες του αντιμετώπιζον την αναγνώριση που του αξίζει. Μία από αυτές για πολλοστή φορά εξαίρει τη σημασία της μετάφρασης και έχει να κάνει με το ιδιότυπο γλωσσικό ιδίωμα του Καζαντζάκη. Η ακραία δημοτική, το απροσπέλαστο νόημα ορισμένων λέξεων, η ασυνήθιστη ορθογραφία. Παραδείγματος χάρη, σύμφωνα με γνώστες, κανένας από τους μεταφραστές του στα αγγλικά δεν δοκίμασε να αποδώσει ή έστω να υπονοήσει τις αποχρώσεις και τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας. Στις μεταφράσεις τους οι ίδιοι αμβλύνουν τους ιδιοματισμούς και την κρητική τοπική λαλιά, τις οποίες χρησιμοποιεί ο Καζαντζάκης, και κατά τον τρόπο αυτό προκύπτουν κείμενα γραμμένα σε «τυπικά και επίσημα» αγγλικά. Το αποτέλεσμα αυτής της μεταφραστικής προσέγγισης ανακεφαλαιώνει ο συγγραφέας Βασίλης Βασιλικός (ο ίδιος πολυμεταφρασμένος σύγχρονος έλληνας δημιουργός, ο οποίος έγινε διεθνώς γνωστός από την ομώνυμη κινηματογραφική μεταφορά από τον Κώστα Γαβρά του βιβλίου του, *Το Ζ*). Σχολιάζοντάς την εξαιρετική

¹ Ομιλία του Peter Bien στο διεθνές συνέδριο *Ο Νίκος Καζαντζάκης στην ευρωπαϊκή του διάσταση*, Wurzburg, Γερμανία, 29-31 Ιουλίου 2007.

απόδοση της *Οδύσσειας* του Καζαντζάκη από τον Κίμωνα Φράιερ, ο Βασιλικός αναφέρει:

Αυτός ο μεταφραστικός άθλος δικαιώνει τα βάσανα του ποιητή-μεταφραστή, μετατρέποντας την αλλόκοτη ιδιότυπη γλώσσα του Καζαντζάκη –ως έναν βαθμό αιτία για τη διαρκή έλλειψη απήχησης του έργου στην ίδια την πατρίδα του– σε λογοτεχνικό φαινόμενο στα αγγλικά.

Η αλήθεια είναι πως ο Καζαντζάκης διαβάζεται με μεγαλύτερη ευκολία και ο λόγος του είναι λιγότερο δύσβατος στα αγγλικά (καθώς και σε άλλες γλώσσες) απ' ό,τι στα ελληνικά, και το γεγονός αυτό αναμφισβήτητα έχει βοηθήσει την πρόσληψη του έργου του στο εξωτερικό.

Η παρουσία του καζαντζακικού έργου στη βουλγαρική γλώσσα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το όνομα του αφοσιωμένου μεταφραστή και γνώστη του έργου του, Γκεόργκι Κούφοβ, ο οποίος έχει μεταφέρει τα μυθιστορήματά του σε γλώσσα, η οποία εκφράζει απόλυτα το πνεύμα του κρητικού συγγραφέα. Το μεταφραστικό του έργο περιλαμβάνει επίσης την απόδοση έργων του Κώστα Βάρναλη (*Το ημερολόγιο της Πηνελόπης, Η αληθινή απολογία του Σωκράτη, Οι διχτάτορες*), την *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη, *Τα ματωμένα χρώματα* και *Οι νεκροί περιμένουν* της Διδώς Σωτηρίου, *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Στρατή Δούκα, *Λωξάντρα* της Μαρίας Ιορδανίδου, *Η φυλακή του κάτω κόσμου* του Μενέλαου Λουντέμη, *Γεννήθηκα Ελληνίδα* της Μελίνας Μερκούρη, καθώς και πολλά άλλα. Σήμερα οι ειδικοί κρίνουν τις μεταφράσεις των έργων του κρητικού συγγραφέα ως λογοτεχνική αναδημιουργία και τις χαρακτηρίζουν ως κορυφαία δεύτερη γραφή, η οποία έχει εμπλουτίσει τη βουλγαρική γλώσσα. Ο Γ. Κούφοβ θεωρείται ο μεταφραστής με τη μεγαλύτερη προσφορά στην παρουσίαση της ελληνικής πεζογραφίας μεταπολεμικά.

Εκτός από τα αριστουργήματα της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, χάρη στο μεταφραστικό του έργο έγιναν προσβάσιμα στον βούλγαρο αναγνώστη και κλασικά γαλλικά έργα των Μωπασάν, Μπαλζάκ, Βερν, Μολιέρου, η επιστολογραφία του Σοπέν προς τη Γεωργία Σάνδη κ.ά. Έχει μεταφράσει περισσότερα από πενήντα βιβλία από τα ελληνικά και τα γαλλικά. Όπως εξομολογείται ο ίδιος ο Κούφοβ σε μια συνέντευξή του:

πραγματικά απίστησα σε βάρος της γαλλικής λογοτεχνίας με μια γειτόνισσα... Στην αρχή ήταν η επιθυμία μου να γνωρίσω καλύτερα την ελληνική λογοτεχνία, να την παρουσιάσω στον βούλγαρο αναγνώστη επειδή ο βουλγάρικος και ο ελληνικός λαός μοιράζονται πολλά κοινά στην ιστορία, τον πολιτισμό και τη νοοτροπία (Κούφοβ: 1985).

Ο Γκεόργκι Κούφοβ γεννήθηκε το 1923 στην παλιά πόλη του Πλόβντιβ (Φιλιππούπολη) με τα στενά σοκάκια της, με τα καλντερίμια, το αρχαίο ρωμαϊκό θέατρο, με τα όμορφα αρχοντικά, πολλά από τα οποία σήμερα έχουν ανακηρυχθεί διατηρητέα, έχουν μετατραπεί σε μουσεία και θεωρούνται μνημεία πολιτισμού. Ένα απ' αυτά τα σπίτια ήταν και το πατρικό του Κούφοβ απ' το οποίο, ακόμη παιδί, το 1934, μετακόμισε μαζί με τους γονείς του για να εγκατασταθούν στη Σόφια, όπου ο ίδιος τελείωσε το Γαλλικό Κολλέγιο και αργότερα σπούδασε γαλλική φιλολογία και νομικά. Ο Κούφοβ κατάγεται από παλιά οικογένεια ελλήνων εμπόρων από την Ήπειρο, το όνομά της ήταν Κωφός. Οι Κωφοί εγκαταστάθηκαν στα βουλγάρικα μέρη στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Στα οικογενειακά χρονικά σώζονται μνήμες από μια τουλάχιστον τριακονταετή ιστορία εμπορικής δραστηριότητάς τους που εκτεινόταν ως την Περσία, την Αίγυπτο, τη Ρωσία και την Αυστρία. Ο παππούς του από την πλευρά της μητέρας του καταγόταν από το γένος Τζίμα, και ο μικρός Γκεόργκι άκουγε συχνά να μιλάνε με ευλάβεια και θαυμασμό για τον καπετάν Τζίμα. Αυτός ο παππούς του είχε τελειώσει τη Μεγάλη του Γένους Σχολή στην Πόλη, η δε γιαγιά του τα ελληνικά εκπαιδευτήρια θηλέων στη Φιλιππούπολη, όταν υπήρχαν τέτοια. Οι γονείς του μιλούσαν ελληνικά, ενώ ο πατέρας του ήξερε επίσης τούρκικα, γαλλικά και γερμανικά εξίσου καλά όπως και τα βουλγάρικα. Το 1943 πέρασε στη Σχολή Εφέδρων Αξιωματικών, πήρε μέρος στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, ως αξιωματικός του πυροβολικού, και παρασημοφορήθηκε τέσσερις φορές.

Βάση για την ενασχόλησή του με τη μετάφραση στάθηκε η ελληνική γλώσσα που μιλούσαν στην οικογένειά του. Ο Κούφοβ αρχίζει την πραγματική του σταδιοδρομία ως μεταφραστής το 1961 όταν κέρδισε τον διαγωνισμό του εκδοτικού οίκου Narodna kultura για τη μετάφραση του *Καπετάν Μιχάλη*. Μετά από την επιτυχία αυτή, διάφοροι εκδοτικοί οίκοι από τη Σόφια, τη Βάρνα και το Πλόβντιβ του αναθέτουν τη μετάφραση πολλών ελληνικών βιβλίων, με πρώτο

εκείνο της *Πάπισσας Ιωάννας* του Ροΐδη. Και έπειτα, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, έρχεται το φοβερότερο, το βαρύτερο: η πένα του Νίκου Καζαντζάκη. Η μετάφραση των έργων του μεγαλοφυούς Κρητικού είναι αληθινή πάλη, πραγματική αναμέτρηση με τον λόγο.

Για μένα ήταν τόσο μαρτύριο όσο και ευχαρίστηση να ασχοληθώ μ' αυτήν. Στην πολυετή ενασχόλησή μου με τη λογοτεχνική μετάφραση από την ελληνική γλώσσα, επένδυσα πολλή αγάπη για να βάλω το λιθαράκι μου στην αλληλογνωριμία και την προσέγγιση των δύο λαών διότι το έργο τούτο δεν είναι ζήτημα μόνο επαγγέλματος και κλίσεως αλλά και καθήκοντος. Καθήκον προς δύο γειτονικούς λαούς που έχουν ζήσει δίπλα-δίπλα πάνω από 1300 χρόνια. Η γνωριμία δύο λαών γίνεται μέσω πολιτιστικών ανταλλαγών, ιδίως μέσω της λογοτεχνίας τους. Με την πάροδο του χρόνου ανακάλυπτα πάνω στη δουλειά πόσα κοινά συνδέουν τους Βούλγαρους και τους Έλληνες, παρά τις μεταπτώσεις της τύχης και της ιστορίας. Ονόματα, παραδόσεις, ήθη και έθιμα, τρόποι ζωής, θρύλοι και μύθοι, έσμιγαν και δημιούργησαν αυτό που θα ονόμαζα 'βαλκανική κοινότητα' (Κούφοβ: 1985).

Στους προλόγους των μεταφράσεών του, οι οποίοι αποτελούν εμπειριστατωμένες μελέτες του λόγου, καθώς και των λογοτεχνικών, φιλοσοφικών και ιδεολογικών καταβολών του Καζαντζάκη (Νίτσε, Μπεργκσόν, Μαρξ, Σοπενχάουερ, Κλοντέλ, Φραγκίσκος της Ασιζής, Γουϊτμαν, Ντοστογιέβσκι, Χριστός, Βούδας κ.ά.), ο Κούφοβ εξοπλίζει με μια πυξίδα κατανόησης και κάνει πιο προσπελάσιμο το έργο του συγγραφέα για το βουλγάρικο αναγνωστικό κοινό. Πλήθος άρθρων με την υπογραφή του Κούφοβ σε λογοτεχνικές εκδόσεις εισάγουν τους αναγνώστες στον βίο και το έργο του Έλληνα πεζογράφου, υποψήφιου για το βραβείο Νόμπελ. Εξετάζοντας τις επιρροές φιλοσοφικών και θρησκευτικών συστημάτων που έχει δεχθεί ο Καζαντζάκης, από τη μια ο Κούφοβ συνεπαίρνεται από την πληρότητα και τον διανοητικό δυναμισμό του συγγραφέα, από την άλλη εξακολουθεί να πιστεύει ότι παραμένει ένας δαιδαλώδης λαβύρινθος, ένας άλυτος γόρδιος δεσμός αντιθέσεων, ένας παράδοξος στοχαστής, αλλά αναμφισβήτητα και μία δημιουργική προσωπικότητα η οποία με τις ιδέες της για την ανηφόρα του αγωνιζόμενου και σκεπτόμενου ανθρώπου ως την κορυφή της γνώσης και της αυτογνωσίας, για τον ανταγωνισμό πνεύματος-ύλης, φωτός-σκότους κ.ά. έχει αφήσει ανεξίτηλη τη σφραγίδα του στα ελληνικά

γράμματα του 20^{ου} αιώνα. Ο Κούφοβ εκτιμά ότι ο μεγάλος Κρητικός συγγραφέας ταλαντεύεται στην πορεία της εξέλιξής του, κάτι το οποίο οφείλεται στο ιδίομορφο, διστακτικό, αχόρταγο, εξεταστικό και απίστευτα επίμονο στην αναζήτηση της αλήθειας πνεύμα του. Όλα στη ζωή του ανάγονται στον αγώνα μεταξύ καλού και κακού και εκφράζονται στην προσπάθεια να υπερνικηθούν η σάρκα και η ύλη, και ο άνθρωπος σταδιακά να περάσει σε μια πνευματική διάσταση.

Η ταλάντευσή του μεταξύ των δύο αυτών άκρων, σημειώνει ο Κούφοβ, στάθηκε η αιτία να γραφτούν τα δύο μυθιστορήματά του, *Αλέξης Ζορμπάς* και *Καπετάν Μιχάλης*. Αυτή η, εκ πρώτης όψεως, παράδοξη αντιπαράθεση έχει τις ρίζες της στις περιπέτειες της παιδικής ηλικίας του συγγραφέα. Όπως φαίνεται από την *Αναφορά* και ακόμη περισσότερο από τον *Καπετάν Μιχάλη*, ο Καζαντζάκης διαπλάστηκε από τις παραδόσεις του τόπου του, από την ταραγμένη γενέτειρά του, την Κρήτη που άφησε πάνω τη σφραγίδα της ιδιόρρυθμης ατμόσφαιράς της. Η αγάπη και ο θαυμασμός του Καζαντζάκη για την Κρήτη και τον κρητικό τρόπο σκέψης και έκφρασης είναι διάχυτα σε όλα τα έργα του. Ο ίδιος φτάνει πολλές φορές στην υπερβολή, μιλώντας για την 'κρητική ματιά' και δηλώνοντας πως δεν αγαπά τίποτε στον κόσμο περισσότερο από την Κρήτη, πως η Κρήτη είναι εκείνη που προσδιορίζει αποφασιστικά τη σκέψη και την πνευματική του πορεία. Η Κρήτη για τον Καζαντζάκη είναι το αρχέτυπο, είναι η αφετηρία και το τέρμα όλης της πορείας του.

Αναφερόμενος στα βιογραφικά στοιχεία του Καζαντζάκη, ο Κούφοβ τοποθετεί τον συγγραφέα στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής. Στη διάρκεια των νομικών του σπουδών στην Αθήνα (1902-1906) και στο Παρίσι (1907-1908) ο νεαρός Κρητικός συνεισπύρεται από τα μοντέρνα ρεύματα του αιώνα, τον γοητεύουν ο Νίτσε και ο Μπεργκσόν, ο ρομαντισμός και ο συμβολισμός. Όμως ο Καζαντζάκης κουβαλάει βαθιά μέσα του την κληρονομιά της γης του, η οποία αποτελεί το υπόβαθρο όλων των έργων του.

Στον πρόλογό του στον *Τελευταίο πειρασμό*, ο βούλγαρος ελληνιστής Μαρίν Ζέτσεφ γράφει ότι ο Καζαντζάκης ανήκει σ' εκείνη την κατηγορία συγγραφέων που το έργο τους βγαίνει συνεχώς κερδισμένο με την πάροδο του χρόνου. Ο Ζέτσεφ γράφει: «Τα βιβλία αυτού του ανήσυχου πνεύματος αφορίσθηκαν, όμως η άρνηση του Καζαντζάκη να υποχωρήσει μπροστά στο Δόγμα και τον Σκοταδισμό τον έκαναν να κερδίσει θαυμαστές σε πολλές χώρες, ανανεώ-

θηκε η υποψηφιότητά του για το βραβείο Νόμπελ» (Ζέτσεφ: 1989). Ο Ζέτσεφ παρομοιάζει τα παιδικά χρόνια του κρητικού συγγραφέα με εκείνα του βούλγαρου πεζογράφου Ντιμίταρ Τάλεβ (1898-1966), (γνωστού για την τριλογία του *Ο σιδερένιος λύχνος, Οι καμπάνες των Πρεσπών και Τις φωνές σας ακούω*), ο οποίος μεγάλωσε σε οικογενειακό περιβάλλον διαποτισμένο με αγωνιστικό πνεύμα, με τις ιδέες του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα. Η Κρήτη για τον Καζαντζάκη (όπως η γενέτειρα Μακεδονία για τον Τάλεβ) είναι το παν στην ανθρώπινη μοίρα του. Η πρώιμη τριλογία του Τάλεβ *Χαλεποί καιροί* αποτελεί το γενναίο εγχείρημα του νεαρού συγγραφέα να δημιουργήσει μια επική μυθιστορηματική αφήγηση για το προοίμιο, το αποκορύφωμα και την ήττα της εξέγερσης του Ίλιντεν (1903), που φώτισε με τις φλόγες των πυρκαγιών της τα παιδικά του χρόνια και έθρεψε στα νιάτα του την πεποίθηση ότι «πρέπει να γράψει κάτι το μεγαλειώδες για τη Μακεδονία» (Ζέτσεφ: 1989). Ομοίως, ο Καζαντζάκης έζησε τις τελευταίες επαναστάσεις και ανέπνευσε τον αέρα του ηρωικού πνεύματος, στο λυκαυγές της κρητικής ελευθερίας. Η Επανάσταση του 1889 τού ενέπνευσε τον *Καπετάν Μιχάλη*. Στον *Αλέξη Ζορμπά* ενθυμείται την περίοδο της αυτονομίας και της Διεθνούς Προστασίας της Κρήτης με τους Ναυάρχους των Μεγάλων Δυνάμεων της Ευρώπης. Εδώ το κλίμα διαφοροποιείται και μας δίδει μια ωραία λογοτεχνική εικόνα αυτής της μεταβατικής περιόδου της κρητικής ιστορίας, με τις ιδέες και τα οράματα της εποχής. Η ιστορία υποχωρεί μπροστά στη λογοτεχνία. Μια γενική εικόνα της 'κρητικής' περιόδου της ζωής του περιέχεται στην *Αναφορά στο Γκρέκο*. Είναι το έργο που ερμηνεύει όχι μόνο τη ζωή και τη σκέψη του Καζαντζάκη, αλλά και τον τρόπο της λογοτεχνικής του δημιουργίας.

Ο Ζέτσεφ παρουσιάζει επίσης τον κρητικό συγγραφέα στους αναγνώστες ως ακούραστο ταξιδευτή στις φλέβες του οποίου βράζει το αίμα του Οδυσσέα. Ο Καζαντζάκης ταξιδεύει ασταμάτητα: Σοβιετική Ένωση, Γαλλία, Κίνα, Ιαπωνία, Ισπανία, Αγγλία, γράφοντας τα ενδιαφέροντα οδοιπορικά του. Έχοντας πει από πολλές πηγές, εν τέλει επιστρέφει πιο σοφός στην Ιθάκη του, την Ελλάδα. Ακόμη και τα πιο αφηρημένα έργα του παραπέμπουν στην κρητική γη, στον αγώνα των Κρητικών για τη λευτεριά. Από την πατρική γη και την κρητική λεβεντιά αντλεί σαν τον Ανταίο τις δυνάμεις του.

Όσον αφορά τις μετενσαρκώσεις του καζαντζακικού λόγου στις άλλες τέχνες θα σταθούμε μόνο σ' ένα παράδειγμα που αποδεικνύει πόσο δημοφιλή είναι τα βιβλία του Καζαντζάκη στη Βουλγαρία.

Το 2002 *Αλέξης Ζορμπάς* ήταν ο πρώτος τίτλος της θεατρικής αφίσας στη Βάρνα. «Μια παράσταση για τον Βαλκάνιο άνθρωπο, για τα προβλήματά του, για τα βάσανα, τους έρωτες και την τύχη του» (Πετκόβ: 2002), έτσι την είδε ο σκηνοθέτης Νικόλα Πετκόβ. Ο ίδιος πιστεύει πως ο Ζορμπάς διαθέτει όλα τα κακά και τα καλά του βαλκάνιου ανθρώπου, τα μίσση, τα λάθη, τα πάθη, τις εκστάσεις, τις αγριότητες του και ταυτόχρονα την ομορφιά, τον αισθησιασμό, τη φιλία, την αγάπη του, την τρέλα του για τη γυναίκα. Στον Ζορμπά έχουν βρει έκφραση και ορισμένα από τα προβλήματα των βαλκανικών λαών –κυρίως οι αιώνιες έχθρες μεταξύ τους. Ο Καζαντζάκης αναθεωρεί αυτή την έχθρα και την αντιπαραθέτει στη συμφιλίωση μεταξύ των βαλκανικών λαών, πάντα κατά την άποψη του σκηνοθέτη. Ο Καζαντζάκης είναι συγγραφέας το έργο του οποίου προσελκύει τον βούλγαρο θεατρικό δημιουργό, όπως και εκείνο του Ίβο Αντριτς. Εκτιμά τα βιβλία του, επειδή είναι περιπλοκά, με βαθύ νόημα, παθιασμένα. Με όποιο θέμα κι αν καταπιαστεί, είτε κοινωνικό, είτε θρησκευτικό, είτε ηθικό, μπήγει το μαχαίρι βαθιά στο κόκκαλο, δεν υπάρχει τίποτα το επιπόλαιο, το αγοραίο, το κάθε τι είναι ανεπανάληπτο, μοναδικό. «Μεγάλος συγγραφέας και στοχαστής, πραγματικός διανοούμενος, δεμένος με το λαό και με τον τόπο του» (Πετκόβ: 2002), λέει ο Ν. Πετκόβ για τον Καζαντζάκη.

Το κείμενο αυτό είχε σκοπό να αποτίσει έναν ελάχιστο φόρο τιμής στη μνήμη του βούλγαρου διανοούμενου και ελληνιστή Γκεόργκι Κούφοβ, ο οποίος απέδωσε τον λόγο του Καζαντζάκη με όλο τον πλούτο και την ζωντάνια του, ενσαρκώνοντας στα βουλγαρικά όχι μόνο το λεκτικό νόημα αλλά και το ύφος και το πνεύμα του κρητικού συγγραφέα. Ο Κούφοβ είχε γνωρίσει την Κρήτη μέσα από τον καθρέφτη της λογοτεχνίας· ποτέ δεν ευτύχησε να την επισκεφθεί, αλλά την είχε γνωρίσει όσο ελάχιστοι άλλοι, σπιθαμή-σπιθαμή, μέσω του σπινθηροβόλου, μεστού νοήματος λόγου.

Βιβλιογραφία

- Κούφοβ Γκεόργκι (1985), Συνέντευξη σε εκπομπή της Κρατικής Ραδιοφωνίας της Βουλγαρίας. Ηχητικό Αρχείο της Κρατικής Ραδιοφωνίας.
- Ζέτσεφ Μαρίν (1989), *Πρόλογος*, στο Νίκος Καζαντζάκης, *Τελευταίος πειρασμός*, μτφρ. Γ. Κούφοβ, Narodna kultura, Σόφια.
- Πετκόβ Νικόλα (2002), *Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Ν. Πετκόβ για το θεατρικό έργο Αλέξης Ζορμπάς*, "Cherno more", 15 Νοεμβρίου 2002.
- Τηλεοπτική συζήτηση με τη μεταφράστρια της *Ασκητικής* του Ν. Καζαντζάκη, Dr. Valcheva, την Temz Arabaddzhieva, και τον Georgi Koritarov, Svobodna zona (Free zone), TV Evropa, 31 Οκτωβρίου 2018: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=PXaAOIldZAA> (ημερομηνία προσπέλασης: 18/7/2020).

36. Μια τριάδα ελλήνων λογοτεχνών στη
Ρουμανία του 20ού αιώνα:
Αντώνης Μυστακίδης Μεσεβρινός (1908-
1989), Μενέλαος Λουντέμης (1912-1977),
Θοδόσης Πιερίδης (1908-1968)

Elena Lazăr

Το κεφάλαιο των ελληνικών γραμμάτων που γράφτηκε στη γη της σημερινής Ρουμανίας είναι ένα από τα πιο πλούσια. Αν και στις ιστορίες της ελληνικής λογοτεχνίας υπάρχουν σχετικές αναφορές, αυτές είναι διάσπαρτες και αποσπασματικές και δεν καθρεφτίζουν την πραγματικότητα σε όλες τις πτυχές της. Για να έχουμε μια πλήρη εικόνα του θέματος θα έπρεπε μια μέρα να μαζέψουμε όλα τα στοιχεία και να τα κατατάξουμε σε ένα ενιαίο σύνολο με εύγλωττα συμπεράσματα. Ο διαφωτισμός, οι καθηγητές των Ηγεμονικών Ακαδημιών, οι έλληνες λόγιοι που πέρασαν ή έμειναν οριστικά εκεί, ο θησαυρός των ελληνικών χειρογράφων, οι μεταφράσεις, ο ελληνικός Τύπος, οι ελληνικές εκδόσεις, είναι μερικά υποκεφάλαια μιας υποθετικής ιστορίας των ελληνικών γραμμάτων στη Ρουμανία, που θα ανασυνθέσει την πορεία τους διαχρονικά, κατά εποχή. Πολλές είναι οι αλληλοεπιδράσεις και οι εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στις δύο λογοτεχνίες και στους δύο πολιτισμούς.

Ο ελληνισμός της Ρουμανίας συνεχίζει και τον 20^ο αιώνα την παραδοσιακή πορεία του. Λαμπρή πορεία γνωρίζουν και τα ελληνικά γράμματα, χάρη τόσο στον εντυπωσιακό αριθμό μεταφράσεων όσο και στους συγγραφείς που έζησαν για κάποιο χρονικό διάστημα στη φιλόξενη γη της Ρουμανίας και δημιούργησαν εκεί ορισμένα από τα πιο σημαντικά τους έργα. Έλληνες συγγραφείς που γεννήθηκαν στη Ρουμανία (όπως ο Ηλίας Βουτιερίδης, που γεννήθηκε το 1874 στο Σουλινά, ή ο Απόστολος Μελαχρινός και ο Ανδρέας Εμπειρίκος, που γεννήθηκαν το 1883 και το 1901 αντίστοιχα, κι οι δυο τους έχοντας ως τόπο γεννήσεως την Βράιλα, το λιμάνι στο Δούναβη) φεύγουν και διακρίνονται στα ελληνικά γράμματα στην πατρίδα τους. Άλλοι συγγραφείς έρχονται, διωγμένοι από

τις αντιξοότητες των ιστορικών συμφραζόμενων, βρίσκοντας φιλόξενο καταφύγιο στη Ρουμανία. Αυτή είναι η περίπτωση των τριών προσωπικοτήτων που διακρίθηκαν με τη δραστηριότητά τους στον ρουμανικό χώρο τον 20^ο αιώνα. Πρόκειται για τον Αντώνη Μυστακίδη Μεσεβρινό (1908-1989), λόγιο, ποιητή, δημοσιογράφο και εκδότη, τον Μενέλαο Λουντέμη (1912-1977), πεζογράφο και ποιητή, που έζησε 17 χρόνια στο Βουκουρέστι, όπου έγραψε το μεγαλύτερο μέρος του έργου του, και τον Θεόδωση Πιερίδη (1908-1968), Κύπριο ποιητή που έζησε πάνω από μια δεκαετία στο Βουκουρέστι.

Η ανακοίνωση είναι αφιερωμένη στον Αντώνη Μυστακίδη, από τη γέννηση του οποίου το 2018 συμπληρώνονται 110 χρόνια, και 30 χρόνια από τον θάνατό του τον Ιανουάριο του 2019, καθώς και στον Θεόδωση Πιερίδη, με τη διπλή επέτειό του το 2018 –110 χρόνια από τη γέννηση, 50 χρόνια από τον θάνατό του (στο Βουκουρέστι).

Ο Αντώνης Μυστακίδης, γνωστός και ως Μεσεβρινός, από τον τόπο καταγωγής του, τη Μεσεμβρία της Μαύρης Θάλασσας (σημερινή Nesebar), γεννήθηκε το 1908 στον Αλμυρό της Θεσσαλίας, όπου οι γονείς του ήταν πρόσφυγες. Είναι χαρακτηριστικό το βιογραφικό σημείωμά του σε μια συνέντευξη στην εφημερίδα “Αναγέννηση” (φ. 188/18.4.1976): «Κατάγομαι από τη Μεσεμβρία. Σπούδασα στο Βουκουρέστι κλασική φιλολογία. Στη Ρουμανία πρωτοδιορίστηκα δάσκαλος ως το 1940, ώσπου έφυγα εθελοντής το 1940 στον Αλβανικό πόλεμο». Η εικοσιπενταετία που πέρασε στη Ρουμανία ήταν καρποφόρα και αποφασιστική για τη μελλοντική σταδιοδρομία του. Λαμπρές σπουδές, πρώτα στο λύκειο και μετά στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου, όπου η έδρα κλασικών σπουδών ήταν τότε στην αποκορύφωση της άνθισής της. Σύμφωνα με άλλες πηγές, φαίνεται ότι σπούδασε και στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Μαθητής ακόμα, το 1926 κάνει το λογοτεχνικό ντεμπούτο του με ένα πεζογράφημα και μερικά ποιήματα. Έναν χρόνο αργότερα παρουσιάζεται και ως μεταφραστής ελληνικής λογοτεχνίας. Η πρώτη του μετάφραση από την ελληνική γλώσσα στη ρουμανική είναι το διήγημα του Δημητρίου Βικέλα *Ο λυσσασμένος*. Το 1928 εκδίδει ακόμα και περιοδικό, την “Οθόνη”. Η δημοσιογραφική δραστηριότητά του, την οποία εγκαινιάζει αυτά τα χρόνια, είναι πράγματι εντυπωσιακή. Κατά τα φοιτητικά του χρόνια, υπογράφει στα πολιτιστικά περιοδικά της ρουμανικής πρωτεύουσας μεταφράσεις ελλήνων πεζογράφων. «Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο Γιάννης Βλαχογιάννης και ο Ιωάννης Κονδυλάκης θα αποτελέσουν, ήδη

από την εποχή αυτή, λογοτέχνες των προτιμήσεών του, που δεν θα αλλάξουν και στις ελληνόφωνες εκδόσεις του αργότερα, τόσο στην Αμπέτειο Σχολή στο Κάιρο όσο και στην πανεπιστημιακή διδασκαλία του στη Σουηδία και τη Δανία», σημειώνει ο καθηγητής Θ. Πυλαρινός (2019) στην μονογραφία που αφιερώνει στον Μεσεβρινό. Το βιβλίο αυτό κυκλοφόρησε, σε δίγλωσση έκδοση, το 2020 στο Βουκουρέστι.

Ο Μεσεβρινός παραμένει μέχρι σήμερα ο πιο σπουδαίος μεταφραστής της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα ρουμανικά (Κώστας Ουράνης, Στέφανος Δάφνης, Στράτης Μυριβήλης, Κωστής Παλαμάς, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, Ναπολέον Λαπαθιώτης, Κ. Π. Καβάφης, Ηλίας Βενέζης, Νίκος Καρβούνης, Θάνος Δογάνης, Σωτήρης Σκίπης, Γεώργιος Δροσίνης, Γιάννης Βλαχογιάννης, Αλέκος Φωτιάδης, Διονύσιος Κόκκινος, Νίκος Καζαντζάκης, Σπύρος Μελάς, Τάσος Αθανασιάδης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, είναι οι συγγραφείς τα ονόματα των οποίων γίνονται γνωστά στο ρουμανικό κοινό χάρη στην πρωτοβουλία του νεαρού Μυστακίδη).

Από το 1931, εγκαινιάζει τη μεταφραστική δραστηριότητά του στα ελληνικά έντυπα της εποχής που κυκλοφορούσαν στο Βουκουρέστι (σε παρένθεση, να υπενθυμίσουμε ότι στη Ρουμανία κυκλοφόρησαν συνολικά 31 ελληνικές εφημερίδες), με δείγματα ρουμανικής λογοτεχνίας, η οποία θα παραμένει σταθερή συντεταγμένη όλης της ζωής του. Πεζογραφήματα και ποιήματα Ρουμάνων συγγραφέων θα βρει κανείς όχι μόνον στις σελίδες των ελλαδικών περιοδικών αλλά και στα ελληνικά έντυπα της Αιγύπτου. Ρουμανική λογοτεχνία μεταφράζει ακόμα και στα σουηδικά.

Ιδιαίτερη προτίμηση, μας λέει ο Πυλαρινός, έδειξε ο Μυστακίδης για το έργο του Mihail Eminescu, με την περίπτωση του οποίου ασχολήθηκε τόσο κατά τη ρουμανική περίοδο της ζωής του όσο και στη συνέχεια. Κορωνίδα, μάλιστα, της ενασχόλησής του αυτής αποτέλεσε το βιβλίο του *Μιχαήλ Εμινέσκου, μεγαλοφυής ρουμάνος ποιητής*, που κυκλοφόρησε στη Θεσσαλονίκη το 1942, όταν κατά την Κατοχή διέμενε εκεί ο Μυστακίδης. Στη Θεσσαλονίκη, τον καιρό της Κατοχής, εξέδωσε, το 1943 και το 1944, άλλα δύο βιβλία – την ανθολογία ποιητών του μεσοπολέμου με τίτλο *Σύντομοι σταθμοί στη σύγχρονη ρουμανική ποίηση* και το βιβλίο *Τρεις Ρουμάνοι χαρακτες*.

Έντονο ενδιαφέρον εκδηλώνει ο νεαρός διανοούμενος και για τον ελληνισμό της Ρουμανίας, τομέας που προσφέρει, ακόμα και σήμερα, πλούσιο υλικό.

Στη Ρουμανία εγκαινιάζεται και η διδακτική σταδιοδρομία του μελλοντικού καθηγητή Πανεπιστημίου, όταν το 1937 διορίζεται διευθυντής του Δημοτικού σχολείου της Ελληνικής κοινότητας του Σουλινά, στις εκβολές του Δούναβη.

Τα 25 χρόνια που έζησε στη Ρουμανία, ο Μυστακίδης δε θα τα ξεχάσει ποτέ. Μέλη της οικογένειάς του μένουν στο Βουκουρέστι και αυτός είναι, θα λέγαμε, ο κύριος λόγος των επισκέψεών του. Οι σχέσεις του με τους Ρουμάνους συγγραφείς και διανοούμενους είναι αδιάκοπες. Αν ο Μυστακίδης δεν ξέχασε την πατρίδα που τον υιοθέτησε, ούτε η Ρουμανία δεν τον ξέχασε. Τα άρθρα που δημοσιεύονται, άρθρα που υπογράφει ο ίδιος στα πολιτιστικά περιοδικά, αποδεικνύουν τη συνέχιση της αμφίδρομης σχέσης. Συγκινητικό πορτρέτο του Μεσεβρινού θα βρούμε στα απομνημονεύματα του στενού του φίλου Περικλή Μαρτινέσκου, σπουδαίου μεταφραστή του Καζαντζάκη στα ρουμανικά. Να σημειώσουμε εδώ ότι και οι δύο, ο Μεσεβρινός και ο Μαρτινέσκου, ήταν φίλοι του Κρητικού, τον οποίο επισκέφθηκαν στην Αίγινα το 1937. Εξάλλου, ο Μυστακίδης οφείλει τον διορισμό του στη Λουντ στον Καζαντζάκη.

Το δεύτερο μέρος του τρίπτυχού μας είναι αφιερωμένο στον Μενέλαο Λουντέμη. Η θέση του στα ελληνικά γράμματα είναι ήδη καθιερωμένη και δε χρειάζεται κανένα άλλο πρόσθετο σχόλιο. Θα έπρεπε όμως να επιστημόνουμε τη συμβολή που είχε στη σταδιοδρομία του λογοτέχνη η διαμονή του στη Ρουμανία. Οι ταλαιπωρίες της ταραχώδους του ζωής, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν θέμα μυθιστορήματος, καθρεφτίζονται σε πολλά από τα έργα του. Μετά την αφαίρεση της ιθαγένειας, το 1958, αποφασίζει να εγκατασταθεί στη Ρουμανία επειδή, όπως ομολογεί, «εκεί είναι πιο κοντά στην Ελλάδα και υπάρχει πνευματική συγγένεια ανάμεσα στους δύο λαούς». Από το Βουκουρέστι επιχειρεί πολλά ταξίδια στις σοσιαλιστικές χώρες. Στη ρουμανική πρωτεύουσα γίνεται, θα λέγαμε, το 'χαϊδεμένο παιδί' όχι μόνο της κοινότητας των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων (το 1948 στη Ρουμανία έφθασαν 10.000 Έλληνες πρόσφυγες, από τους οποίους 5.664 ήταν παιδιά) αλλά και των Ρουμάνων συγγραφέων και διανοούμενων.

Το πνευματικό κλίμα που βρίσκει εδώ αποδεικνύεται ευνοϊκό για τον ήδη καθιερωμένο συγγραφέα. Στη νέα του πατρίδα θα γράψει 30 από τα 45 βιβλία του, δηλαδή τα δύο τρίτα από το συνολικό του έργο. 23 βιβλία του μεταφράζονται και κυκλοφορούν σχεδόν ταυτόχρονα με την ελληνική έκδοση. Τον κατάλογο των μεταφρα-

σμένων στα ρουμανικά έργων του ανοίγει, το 1959, το *Ένα παιδί μετράει τ' άστρα*. Μυθιστορήματα, ποιήματα, παιδικά βιβλία, όλα τα είδη που καλλιεργεί ο συγγραφέας εμπλουτίζουν τη ρουμανική βιβλιογραφία μεταφράσεων ελληνικής λογοτεχνίας. 11 από τα βιβλία του μεταφράζονται από τη Δορίνα Αντόν Ταλάζ. Μερικές φορές, τον ίδιο χρόνο κυκλοφορούν ταυτόχρονα και τρία βιβλία του συγγραφέα-αγωνιστή. Αληθινό ζηλευτό προνόμιο, το οποίο ούτε οι ρουμάνοι συγγραφείς, ακόμα και οι πιο σημαντικοί, δεν το είχαν. Οι τελευταίες μεταφράσεις, *Ίκαρος*, αφήγηση για παιδιά, και η συλλογή ποιημάτων *Πυρπολημένη Μνήμη*, κυκλοφόρησαν το 1977, τη χρονιά του θανάτου του. Πολλές από τις ρουμανικές εκδόσεις έχουν εικονογραφήσεις του σπουδαίου έλληνα ζωγράφου της Ρουμανίας, Θανάση Φάμπα, που φιλοτέχνησε και εξώφυλλα έργων του. «Κομμουνιστή πολυτελείας» (Δαμασκηνός: 2017, 427) τον αποκαλούν και τον κατηγορούν οι πρώην σύντροφοί του (έκφραση που δανείζομαι από το πρόσφατο βιβλίο –με τίτλο *Τα πλοία άραξαν στην όχθη της καρδιάς μας*– που του αφιερώνει ο ιστορικός λογοτεχνίας Δημήτρης Δαμασκηνός), πράγμα που βρίσκεται όμως, κατά τη γνώμη μας, μακριά από την αλήθεια. Δεν ήταν μόνο η ιδιότητα του πολιτικού πρόσφυγα (πράγματι και άλλοι συνάδελφοί του συγγραφείς βρίσκουν στη Ρουμανία πρόσφορο έδαφος για την ανάδειξή τους), δεν είναι μόνον η αξία των έργων του, από τα οποία πολλά ταυτίζονται με τα ιδεώδη της εποχής, είναι και η ζωντάνια του πνεύματός του, η γοητεία της προσωπικότητάς του που τον κάνουν τόσο αγαπητό σε όλους, Έλληνες και Ρουμάνους. Πρόλογοι στις ρουμανικές εκδόσεις του από πολλούς ρουμάνους ανθρώπους των γραμμάτων, βιβλιοκρισίες έργων του από έμπειρους κριτικούς στα λογοτεχνικά περιοδικά αποτελούν μαρτυρίες για την ευρεία απήχηση του έργου του Λουντέμη στη χώρα που έγινε η πατρίδα του την κρίσιμη στιγμή, όταν έμεινε χωρίς ιθαγένεια.

Όπως ο Μυστακίδης, και ο Λουντέμης θα γίνει μεταφραστής ρουμανικής λογοτεχνίας, ως δείγμα ευγνωμοσύνης προς τη δεύτερη πατρίδα του. Έμαθε τα ρουμανικά και παρουσιάζει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό έργα σπουδαίων ρουμάνων πεζογράφων και ποιητών. Όλα αυτά με τη βοήθεια του εκδότη Αριστείδη Κλάδου, στον εκδοτικό οίκο του οποίου κυκλοφόρησαν τα περισσότερα έργα και οι μεταφράσεις του Λουντέμη, και με τη συνεργασία του ρουμάνου Πρόεσβη στην Αθήνα, Ίον Μπραντ, που ήταν ο ίδιος συγγραφέας.

Όταν ο Λουντέμης φθάνει το 1958 στο Βουκουρέστι, στην ίδια πόλη βρισκόταν ήδη από το 1952 ο κύπριος ποιητής, Θεόδωρος Πιερίδης. Όπως ο Λουντέμης, θα φθάσει εδώ σε μια δύσκολη στιγμή της ζωής του, ύστερα από πολλές ταλαιπωρίες που έζησε κατά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο και αμέσως μετά, κατά τον Εμφύλιο πόλεμο. Από τον Ιούνιο του 1952 θα εγκατασταθεί στο Βουκουρέστι για μια ολόκληρη δεκαετία. Η επιλογή τού ανήκει και σίγουρα δεν το μετάνιωσε ποτέ, αν και στη Ρουμανία τίποτε δεν ήταν ρόδινο εκείνη την εποχή. Κατά την παραμονή του στη ρουμανική πρωτεύουσα, επιχειρεί, όπως και ο Λουντέμης, πολλές περιοδείες στις σοσιαλιστικές χώρες. Επί τέσσερα χρόνια, από το 1958 μέχρι το 1962, έχει δεκαπενθήμερη πολιτιστική εκπομπή στον ραδιοφωνικό σταθμό «Φωνή της Αλήθειας», ραδιοσταθμό των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων που λειτουργήσε στο Βουκουρέστι από το 1946 μέχρι το 1968. Μετά το πραξικόπημα των Συνταγματαρχών τον Απρίλη του 1967, ο Πιερίδης, που βρισκόταν στην Αθήνα, ξαναπαίρνει τον δρόμο της εξορίας. Ξανά στο Βουκουρέστι, όπου ο ποιητής θα πεθάνει έπειτα από εξάμηνη νοσηλεία.

Πλούσια είναι και η δική του συγγραφική, δημοσιογραφική και πολιτική δραστηριότητα στο Βουκουρέστι. Μεταφράζει, όχι τυχαία, την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, που εκδίδεται το 1954 στο Βουκουρέστι. Καρπός της δεκαετίας που πέρασε στη ρουμανική πρωτεύουσα είναι οι δύο ποιητικές συλλογές το *Εμβατήριο της Ειρήνης* (1955) και η *Κυπριακή Συμφωνία* (1956). Η δεύτερη μεταφράζεται από σπουδαίο ρουμάνο ποιητή και κυκλοφορεί το 1959 σε 1340 αντίτυπα. Αυτό το κλασικό πλέον κείμενο της κυπριακής λυρικής ποίησης με τον εμβληματικό τίτλο αποτελεί και την πρώτη ρουμανική μετάφραση κυπριακού λογοτεχνικού έργου. Σε ένδειξη ευγνωμοσύνης προς την πόλη που του έχει προσφέρει φιλόξενο καταφύγιο, ο ποιητής συνθέτει τη συλλογή με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ένας ξένος ποιητής σεργιανά στο Βουκουρέστι* (1959), έργο που μεταφράζεται αμέσως. Έτσι, το 1961 έχουμε και τη δεύτερη μετάφραση κυπριακού έργου, που τυπώνεται σε 1205 αντίτυπα. Και η πρώτη ρουμανική μετάφραση από την κυπριακή πεζογραφία οφείλεται, αναμφίβολα, στις προσπάθειες του Πιερίδη. Πρόκειται για την επιλογή διηγημάτων *Σκληροί καιροί* του Γιώργου Φιλίππου Πιερίδη, αδελφού του ποιητή. Το βιβλίο κυκλοφόρησε το 1966 στο Βουκουρέστι.

Ο Θεόδωρος Πιερίδης, ο «Pablo Neruda της Κύπρου», όπως τον αποκαλεί ένας από τους ρουμάνους μεταφραστές του, χαίρει της

ίδιας φήμης και απήχησης με τον Λουντέμη, όχι μόνον στην κοινότητα των Ελλήνων προσφύγων αλλά και στον ρουμανικό πνευματικό κόσμο. Στον Τύπο της εποχής μπορεί να βρει κανείς βιβλιοκρισίες για τα έργα του, στίχους και δικά του άρθρα. Επιλογές από τα ποιήματά του βρίσκονται σε τρεις ανθολογίες ελληνικής ποίησης που κυκλοφόρησαν πολλά χρόνια μετά τον θάνατό του (το 1980, το 1995, το 2003). Το 2013, η πρώτη δίγλωσση *Ανθολογία κυπριακής ποίησης* δανείζεται τον τίτλο της από τη *Κυπριακή συμφωνία* του Περίδη. Μέχρι τη δεκαετία του '90, όταν το τοπίο θα εμπλουτιστεί με νέα ονόματα, ο Περίδης και ο Νίκος Κρανδιώτης θα παραμείνουν οι μοναδικοί κύπριοι ποιητές γνωστοί στους Ρουμάνους.

Αυτά είναι, σε γενικές γραμμές, τα βασικά βιο-εργογραφικά στοιχεία που αφορούν τη σχέση των τριών ελλήνων συγγραφέων με τη Ρουμανία. Οι τρεις συγγραφείς είναι εκπρόσωποι της Αριστεράς, της μαχητικής λογοτεχνίας. Αν η διαμονή του Μυστακίδη συμπίπτει με τη χρυσή εποχή του μεσοπολέμου –την ίδια εποχή διακρίνεται στη Ρουμανία η 'Γενιά του '30' που αντιστοιχεί στην ίδια γενιά που γνωρίζουν τα ελληνικά γράμματα– οι άλλοι δύο συγγραφείς, ο Λουντέμης και ο Περίδης, έρχονται στη Ρουμανία σε μια πολύ ταραχώδη εποχή μετάβασης από το ένα καθεστώς στο άλλο. Παρακολουθούν και οι δύο την έμπρακτη εφαρμογή των ιδεώδων τους, προσπαθούν και οι δύο να βοηθήσουν με τη δύναμη της φτεροπένας τους τη διαδικασία μετάβασης, που απαιτεί αμέτρητες θυσίες και πληγές. Ήταν η εποχή του ενθουσιασμού, ακόμα μακριά από τις θλιβερές απογοητεύσεις που θα έρθουν στα τέλη της δεκαετίας του '80. Αν ο Μυστακίδης και ο Λουντέμης έγιναν μεταφραστές ρουμανικής λογοτεχνίας, ο Περίδης ύμνησε σε στίχους την πόλη της προσφυγιάς του. Αν ο Μυστακίδης ενώνει τη Ρουμανία με τη Βουλγαρία, την Ελλάδα, την Αίγυπτο, τη Σουηδία και την Κύπρο, οι άλλοι δύο την ενώνουν με την Ελλάδα και την Κύπρο.

Το βασικό κοινό συμπέρασμα είναι ότι και οι τρεις τους βρήκαν στη Ρουμανία ευνοϊκό κλίμα για την άσκηση του επαγγέλματός τους, και οι τρεις τους είχαν τη δυνατότητα να δημοσιεύσουν τα έργα τους και να μπουν σε διάλογο με τη ρουμανική κοινωνία μέσω των μεταφράσεων των έργων τους, και οι τρεις τους βρήκαν την εκτίμηση που τους άξιζε εκ μέρους των ρουμάνων συναδέλφων τους, και οι τρεις τους ήταν πρωταγωνιστές της ρουμανικής πολιτιστικής σκηνής την εποχή που διέμεναν στο Βουκουρέστι. Η δεκτικότητα του ρουμανικού κοινού προς το έργο και τη συμβολή

τους οφείλεται τόσο στη συγγραφική τους αξία και στην πατροπαράδοτη φιλοξενία του ρουμανικού λαού όσο και στον φιλελληνισμό των Ρουμάνων, φαινόμενο που αποτελεί γενική συντεταγμένη του ρουμανικού πολιτισμού. Οι τρεις τους έγραψαν λαμπρές σελίδες στην ιστορία των ελληνικών γραμμάτων της Ρουμανίας.

Βιβλιογραφία

- Δαμάσκηρος Δημήτρης (2017), *Τα πλοία άραξαν στην όχθη της καρδιάς μας. Ένα δοκίμιο-μελέτη για τη ζωή και το έργο του Μενελάου Λουντέμη, Ραδάμανθους, Χανιά.*
- Ιωαννίδης Κλείτος (1986), *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Λευκωσία.*
- Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι (2007), Πατάκης, Αθήνα.
- Πιερός Μιχάλης (1991), *Από το μερτικόν της Κύπρου (1979-1990). Κριτικά κείμενα για τους Μαχαιρά, Μιχαηλίδη, Καβάφη, Καρυωτάκη, Σεφέρη, Διαμαντή, Μόντη, Πιερίδη, Χαραλαμπίδη, Καστανιώτη, Αθήνα.*
- Πυλαρινός Θοδόσης (2020), *Αντώνης Μυστακίδης-Μεσεβρινός. Μονογραφία, Omonia, Βουκουρέστι.*
- Φιλοκύπρου Έλλη (2016), *Θοδόσης Πιερίδης, ο ποιητής του εσωτερικού διχασμού, "Νέα Εστία", 179, 1871, Δεκέμβρης, σσ. 556-567.*
- Lazăr Elena (1999), *Panorama literaturii cipriote, Omonia, București.*
- Lazăr Elena (2001), *Panorama literaturii neoeleene, Omonia, București.*
- Lazăr Elena (2005), *Literatura neolenă în România (1837-2005). O bibliografie, Omonia, București.*
- Vitti Mario (2003), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Οδυσσέας, Αθήνα.*

37. La letteratura neogreca tra gli ellenofoni del Salento: le traduzioni da opere di Gheòrghios Drossinis

Francesco G. Giannachi

1. I greco-salentini e la Grecia: appunti per un'introduzione

Almeno sino a cento anni fa il Canale d'Otranto rappresentava ancora una distanza ragguardevole, tale da tenere lontani e divisi gli eredi dei coloni greco-bizantini che si erano stanziati, o meglio erano stati inviati (Borsari: 1951, 137-138; Parlangèli: 1951; Parlangèli: 1953; Von Falkenhausen: 1967, 25-26; Jacob: 1977), nel basso Salento durante il Medioevo, dai loro prossimi parenti in terra ellenica.

Quando, dunque, gli ellenofoni del Salento, dopo secoli di separazione, ebbero nuovamente la consapevolezza di essere uniti sul piano linguistico e culturale con altre genti che abitavano al di là del mare d'Otranto, a poche miglia marine di distanza, e parlavano una lingua molto simile?

E quando, ancora, scoprirono la letteratura neoellenica di matrice popolare o di ispirazione dotta?

Comincerò a rispondere attingendo ai ricordi personali, ripensando a quando, addirittura alla fine degli anni ottanta del xx secolo, nel centro di Sternatia, *i Chora* come è chiamato il paese dai suoi abitanti ellenofoni, un gruppo di turisti greci visitava il piccolo borgo. Era sicuramente una delle prime comitive che venivano nella cosiddetta Grecia salentina, e un'anziana donna seduta al sole lungo un muro scialbato di calcina bianca, vestita di nero con abiti lunghi e un fazzoletto che le copriva la testa e si annodava sotto il mento, ascoltò dai turisti greci parole familiari e poi esclamò: «Échi àddho jèno so kòsmo ka mìli grìka!». Io avevo meno di dieci anni ma memorizzai quella frase che diceva: «Nel mondo, quindi, c'è altra gente che parla griko!» e che può costituire ora un dato emblematico. Si può dedurre, infatti, che poco più

di trent'anni fa i greci del Salento, almeno quelli che erano realmente ancora di madrelingua grika e avevano conservato un orizzonte culturale e geografico abbastanza limitato, non avevano una piena consapevolezza di essere gli ultimi eredi di un'isola greca che aveva radici oltremare, parte di un ramo linguistico occidentale nel panorama dei dialetti neogreci. Si tratta, diciamo pure, di un caso limite che può essere giustificato in prospettiva antropologica, come si è accennato già, con lo scarso livello di istruzione, la mancanza di contatti frequenti e di spostamenti specialmente di una parte della popolazione femminile grika. Questo fenomeno, infatti, è stato nettamente più evidente tra le donne greco-salentine dal momento che, dopo secoli, fu proprio la guerra a mettere in contatto i greci del Salento, gli uomini adatti alle armi appunto, con quelli di Grecia, prima nel 1916-17 con la campagna di Macedonia durante il primo conflitto mondiale e poi nel 1940 con la campagna di Grecia durante il secondo. Colpevolmente non si è approfondito in maniera adeguata questo momento di incontro/scontro tra le parlate greche del Salento (ma anche della Calabria) e la madrepatria greca. Gli studiosi, primi tra tutti i linguisti, nel secondo dopoguerra si dedicarono più a rintracciare le origini della presenza linguistica greca nel Sud Italia che a studiare aspetti antropologici e culturali legati alle due isole ellenofone (Fanciullo: 1993; Parlàngeli: 2007, 11). Rimane, per quanto io so, un bel filmato della televisione greca ERT (Elinikì Radiofonìa Tileòrassi) curato da Antzèl Merianù e intitolato *Oi Ellhnes tes Kátw Italías ston Pòlemo tou '40*¹ [I greci dell'Italia meridionale nella Guerra del '40] nel quale sono state raccolte interessanti testimonianze di ex combattenti greco-salentini e greco-calabri in Grecia. Guardandolo appare evidente la scoperta di un'utilità pratica della propria lingua d'origine che finalmente per i poveri contadini del Salento o del Reggino non era più, o non era soltanto, sintomo di povertà, arretratezza, differenza linguistica, ma anche opportunità, utile mezzo per intrattenere contatti e farsi capire. Alcuni di loro furono scelti come interpreti in un momento storico in cui l'Italia pretendeva di occupare militarmente la Grecia, ma faceva molta difficoltà a penetrare nel tessuto sociale del popolo neoellenico. Ciò era in parte dovuto anche al fatto che all'epoca lo studio del neogreco in Italia era confinato a pochissime realtà accademiche (Carpinato: 2014; Carpinato: 2018) e

¹ Esso è disponibile on line all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=ei_oyq7Q0v8 (ultima consultazione: 25/10/2019).

soprattutto non disponeva di sussidi didattici a stampa facilmente reperibili². Altri soldati griki furono, invece, allontanati dal fronte greco e inviati in altri scenari bellici per paura che potessero passare dalla parte del nemico a causa della loro origine etnica greco-italiana. Il filmato non getta luce su un ulteriore aspetto: la lingua greca del Sud Italia fu utilizzata dai soldati per poter avviare piccole relazioni commerciali, legate molto spesso al mercato nero³, e soprattutto per intessere relazioni amorose⁴ che quasi sempre naufragarono come lo scellerato so-

² Eloquenti in tal senso sono i programmi che il bizantinista Salvatore Impellizzeri, titolare presso l'Università di Bari anche dell'insegnamento di Lingua e letteratura neogreca, era costretto a pubblicare negli anni accademici 1953-1954 e 1954-1955. In essi non viene indicato alcun testo d'esame (a eccezione, per il 1954-1955, della grammatica in francese Pernot: 1897 allora quasi introvabile in Italia) e ci si limita alla scarsa indicazione: «Lettura di Poeti neogreci». (cfr. il *Bollettino Ufficiale della Università degli Studi di Bari*, a. II, n. 9 bis, p. 50; a. III, n. 10, p. 55).

³ Una ricerca completa sulle dinamiche linguistiche e sociali che intercorsero tra i soldati ellenofoni e il popolo greco è, purtroppo, quasi impossibile da realizzare adesso. Quanti servirono nei ruoli dell'esercito sul fronte greco sono per la maggior parte morti e ci si sarebbe dovuti ricordare qualche decennio fa di recuperare le loro testimonianze. Non disperiamo, però, di ritrovare ancora in vita qualche ex combattente. Antonio Giannachi (1911-1987), mio prozio, era stato soldato sul fronte greco e quando raccontava alcune situazioni accadute durante quel periodo bellico, diceva spesso di essere riuscito a farsi capire col suo griko, di aver svolto in alcuni casi la funzione di interprete per i propri superiori e di aver organizzato un commercio non autorizzato di uova fresche tra la popolazione greca e i suoi compagni di truppa. Laddove il suo cognome di chiara matrice ellenica non bastava, egli ripeteva spesso ai greci la frase: «O pàppo-mu ìone apu 'ttu» [Mio nonno era originario di qua] per intraprendere il dialogo e superare l'iniziale diffidenza del popolo ellenico verso i soldati italiani. L'aver trovato un popolo che parlava una lingua molto simile alla sua aveva permesso anche la 'riscoperta' delle proprie origini.

⁴ Attingo anche in questo caso ai miei ricordi e riferisco quanto mi rimase impresso di un discorso tra alcuni contadini, udito sul finire degli anni ottanta del secolo passato. Uno di loro, di cui, per dirla con U. Eco, «è bene e pio non ricordare il nome», raccontava la propria esperienza sul fronte greco e ricordava una relazione amorosa avuta in Grecia. L'avventura si era interrotta bruscamente con il richiamo in patria del milite e la fine della guerra era giunta, altrettanto bruscamente, quando la gravidanza della ragazza era ormai in stato avanzato. L'uomo riferiva con aria spavalda le parole del padre della sua amata e naturalmente in parte storpiava il neogreco per adattarlo alla sua lingua grika materna. Diceva: «O ciùri-ti èkanne fonè ce èlle: "Mu tin àfike enkastromèni ètze minù!". Imì lèome 'mpetekàta ce ici leone enkastromèni. È plèon òrrio na pì enkastromèni pos lèone 'ci ka 'mpetekàta 'kundu 'ttu». [Suo padre gridava e diceva: «Me l'hai lasciata incinta di sei mesi!»]. Noi diciamo 'mpetekàta, li dicono enkastromèni. È più bello dire enkastromèni, come dicono là, rispetto a 'mpetekàta, come si dice qua]. Più che per il ricordo di un amore abbandonato, quanto riferito dal contadino è importante perché ci offre un esempio, seppur microscopico, di confronto tra neogreco e greco-salentino. L'espressione 'donna incinta' in griko suona *ghinèka 'mpetekàta* mentre in neogreco può essere tradotta con 'γκαστρομένη γυναίκα'. Il contadino ex soldato, dunque, aveva sentito gridare dal padre della ragazza una frase molto simile a: «Μου την

gno di un dominio coloniale italiano sulla Grecia⁵. Insomma, per citare Vittorini, essi cercavano di recuperare «quel minimo di realtà naturale che sempre un soldato [...] cerca di procurarsi per riuscire ad essere ancora un uomo, e ad amare e soffrire umanamente» (Vittorini: 1953; Cavalli: 2009).

Dopo la guerra la consapevolezza di un'unione atavica tra i greco-salentini e i fratelli greci si consolidò a tal punto che credo essa sia stata anche uno stimolo alla valorizzazione del proprio passato culturale e del patrimonio linguistico. Le relazioni con la Grecia hanno innegabilmente rinfocolato la morente grecità del Sud Italia, forse prolungandone solo l'agonia, ma almeno permettendo che la diffusione della stampa e le nuove tecnologie di videoregistrazione conservassero per il futuro la lingua, la letteratura, gli usi e i costumi che almeno sono giunti sino alla metà del xx secolo⁶.

έχεις αφήσει γκαστρομένη έξι μηνών!» e l'aveva riportata in griko nella forma: «Mu tin àfike enkastromèni ètze minù!», lasciando quasi inalterate due forme neoelleniche: «γκαστρομένη» (*enkastromèni*) e «μηνών» (*minù*). In greco salentino, infatti, la frase «Me l'hai lasciata incinta di sei mesi» suona: «Mu tin àfike 'mpetekàta tze ètze minù!» se si vuole utilizzare, come più spesso si sente, l'aoristo (*àfike*) e non il perfetto. Altrimenti una traduzione del tutto letterale sarebbe: «Mu tin echi afimmena 'mpetekàta tze ètze minù!» con il perfetto perifrastico (formato da presente indicativo del verbo *ivò ècho* (io ho) unito a una forma di participio perfetto medio con desinenza cristallizzata *-mena*. Sull'argomento si veda Giannachi: 2014).

⁵ Interessante a questo proposito la storia vera che fa da sfondo al romanzo *Arsinòi* (Aprile: 2010). L'autore ha rielaborato sotto forma di romanzo la storia d'amore tra un ufficiale italiano originario della Grecia salentina e la ragazza greca Arsinòi durante la Seconda guerra mondiale.

⁶ È innegabile che si debba parlare anche di un effetto negativo, ovvero la diffusione massiccia, anche favorita dal Governo ellenico, della lingua neogreca, che ha in parte oscurato lo studio del greco-salentino e del greco-calabro nelle due isole linguistiche italiane. Si sono diffusi nei vari paesi, sin dagli anni ottanta e novanta del secolo scorso, corsi gratuiti, tenuti da docenti madrelingua inviati dal Ministero della cultura greco e questo ha ispirato in qualcuno l'idea che griko e neogreco potessero fondersi in un amalgama linguistico. Ciò, a mio avviso, può avere il solo scopo di falsare agli occhi dello studioso l'evoltersi centenario del greco nelle due isole ellenofone italiane o, ancor peggio sul piano pratico, di creare una lingua parzialmente incomprensibile ai pochi veri griki rimasti e che può piacere solo ai neogreci più radicalmente nazionalisti, qualora riescano a comprendere un miscuglio linguistico abbastanza complicato. Su questa linea si sono mossi anche alcuni poeti e l'esperienza letteraria più sorprendente è, a mio avviso, quella di Cesare De Santis (1920-1986) di Sternatia. Egli, emigrante nella Mitteleuropa e dopo un continuo contatto con altri emigranti greci, imparò a parlare neogreco e cominciò a comporre versi in griko nei quali inseriva in maniera massiccia vocaboli neoellenici, soprattutto nei casi in cui la sua lingua natia aveva accolto dopo un lungo processo linguistico alcuni prestiti romanzi. Il risultato, però, è una lingua artificiale che per essere compresa dagli stessi ellenofoni del Salento necessita una traduzione italiana a fronte o una conoscenza abbastanza ampia del greco moderno. Solo per fare un esempio tratto dalla prima

2. I greco-salentini e la letteratura neogreca

Anche prima dei due conflitti mondiali, però, non mancarono isolati ma significativi casi di letterati greco-salentini che approfondirono temi e opere della letteratura neogreca.

Vito Domenico Palumbo, nato a Calimera nel 1854 e ivi morto nel 1918 fu il primo illuminato alfiere della riscoperta letteraria della Grecia moderna. Egli fu poeta e traduttore ma soprattutto benemerito raccoglitore di racconti e canti in griko di tradizione orale. L'accurato saggio di P. Stomeo (Stomeo: 1956; si veda anche Parlàngeli: 1953) mette bene in luce i suoi rapporti con la Grecia sin dagli ultimi decenni del XIX secolo e la sua amicizia con eminenti studiosi e letterati ellenici tra i quali ricordiamo almeno Charàlabos (Babis) Aninos, Kostis Palamàs, Nikòlaos Politis. Nell'ambito della letteratura neogreca Palumbo tradusse molto e ora ci rimane solo quel poco che riuscì a stampare quasi sempre a sue spese. È andata perduta, purtroppo, tutta la restante parte di traduzioni rimaste inedite, che l'autore sperava di poter stampare con l'ausilio di qualche finanziatore o l'appoggio di un editore illuminato. Comunque il suo volume di *Traduzioni dal Greco-moderno* stampate a Lipsia nel 1881 presso l'editore Wolfgang Gerhard (Palumbo: 1881) contiene le versioni italiane del dramma *Vita-Sogno* di Dimìtrios Paparigòpulos (in effetti un estratto dal dramma *Agorà*), di tre liriche di Dimìtrios Vikelas (*Apologia*, *Maria*, *La moglie del marinaio*) e due ancora di Paparigòpulos (*Sogno*, *Vanità delle vanità*) per passare poi a circa dieci canti popolari, tra cui spiccano, perché profondamente conaturati con lo spirito neoellenico, *Aretùla* e il *Canto dell'armatolòs*. Nello stesso

raccolta pubblicata da De Santis (De Santis:1983), riporto alcuni versi tratti dalla lirica *O efiàltis*. Trascriviamo in tondo i vocaboli griki e in corsivo i prestiti dal neogreco: vv. 6-7 «*I ilichie ti 'zoi, pu is'ssira / i terizi môtte plèo 'ttis arèssi*» [Le età della vita che a turno recide a volere suo alterno]. Si nota subito che abbiamo a che fare con una lingua letteraria del tutto artificiale e che il suo autore difficilmente avrebbe potuto leggere una poesia a un compaesano senza necessariamente doversi interrompere di continuo per spiegare il significato di molti vocaboli. Questo discorso non toglie nulla all'ispirazione poetica di De Santis, che anzi è apprezzabile e in alcuni casi tocca considerevoli vette emozionali, ma vuole essere una considerazione su una delle conseguenze tra i greco-salentini dopo la riscoperta della madrepatria ellenica. Altrettanto criticabile per gli stessi motivi esposti sopra è il tentativo del zollinese Domenicano Tondi di riportare il griko a una forma quanto più vicina possibile al greco antico. Questo ha fatto lo studioso nella sua grammatica (cfr. Tondi: 2001) o traducendo in greco-salentino molte preghiere e il catechismo cattolico (Tondi: 2008) e la *Ifigenia in Aulide* di Euripide (Tondi: 2014). Il risultato di questo genere di operazioni linguistiche sul griko rischia di essere estremamente deviante per quanti in futuro vorranno approfondire il dialetto neogreco del Salento.

volume Palumbo offriva la versione di alcuni passi, circa cento versi, dall'*Achilleide* bizantina (romanzo in versi del tardo xiv secolo) che allora il Nostro poteva leggere nell'edizione di Konstandinos Sathas del 1880. L'interesse per la letteratura in lingua demotica e per la lirica tardo-medievale è evidente grazie anche alle sue traduzioni dell'*Alfabeto d'amore* (silloge di versi d'amore nota anche come *Canti rodii* e forse appartenente a un romanzo d'amore in versi poi dissoltosi nei *disiecta membra* che si leggono oggi nel manoscritto Add. 8241 del British Museum; Palumbo: 1882; Palumbo: 1913; Panaghiotopulu-Dulavera: 2017) e di canti e leggende popolari come quella del *Ponte di Arta*. Il Palumbo alternò sempre, in verità, l'interesse per la letteratura neogreca delle origini con quello per la prosa e la poesia a lui contemporanee. Tradusse, infatti, soprattutto opere di scrittori suoi contemporanei e con molti di loro abbiamo certezza che fu in contatto epistolare diretto. Nel 1889, infatti, continuò il suo approfondimento della letteratura neoellenica con l'*Oculista* di Vikelas; nel 1896 pubblicò la traduzione italiana dei *Poemetti* di Aristotelis Valaoritis, poi nel 1900 si cimentò con la versione di un passo dei *Caratteri* di Andreas Laskaratos (*Lo zotico*), ancora nel 1905 tradusse *Il canto del Sole* di Kostis Palamàs (Labropulu: 1998).

Quanto ho appena elencato è solo quel poco che Palumbo riuscì a pubblicare dal momento che, come ho detto già prima, permaneva in lui la speranza di riuscire a stampare la versione italiana di *Η Παπίσσα Ιωάννα* [La Papessa Giovanna] di Emanuìl Roidis, del fortunato saggio di Dimìtrios Vikelas *Περί Βυζαντινών* [I Bizantini nel medioevo] (titolo originale stampato a Londra nel 1874) e del dramma di Dimìtrios Vernadakis intitolato *Φαύστα* [Fausta]. Fu, dunque, il primo greco-salentino a occuparsi di letteratura neoellenica e a divulgarla su giornali e riviste che nascevano in provincia di Lecce a cavallo tra i secoli xix e xx così come in edizioni economiche che molto spesso egli pubblicava in proprio. Questo facilitava il contatto del grande pubblico delle persone di media cultura con i nomi degli autori e con i titoli e i testi delle opere. Anche Drossinis fu tra gli autori che Palumbo volle tradurre in italiano, sebbene si sia limitato a una versione italiana e a una in greco salentino della sola lirica *Diamandaki* (Labropulu: 1998).

Pasquale Lefons, anch'egli nato nel paese ellenofono di Calimera nel 1873 e morto a Lecce nel 1926, è figura quasi del tutto sconosciuta nel panorama degli studi neogreci, anche perché i suoi sforzi si concentrarono maggiormente intorno alla raccolta lessicografica e all'analisi etimologica del dialetto greco del suo paese natio (Gabrieli: 1931).

Inoltre egli si dedicò più ampiamente alle traduzioni dalla letteratura inglese e soprattutto finlandese. Si era laureato a Firenze in Lettere nel 1902 e lì aveva frequentato i corsi dei tanti noti studiosi che insegnavano presso l'Istituto superiore (Aprile: 1972), legandosi in particolare al grecista e papirologo Girolamo Vitelli e all'orientalista Paolo Emilio Pavolini⁷ (Mastrangelo: 2014). Con quest'ultimo aveva, infatti, discusso la tesi di laurea incentrata sull'illustrazione grammaticale del greco parlato in terra d'Otranto e ancora grazie a Pavolini nel 1912 aveva partecipato ad Atene al Congresso degli Orientalisti. Pur non avendo profuso ampie energie nella traduzione e, quindi, nella diffusione della letteratura neellenica in Italia, evidentemente egli era ben informato dello sviluppo di quest'ultima nel primo Novecento. Lo dimostra l'introduzione alla sua traduzione del romanzo di Drossinis intitolato *To βοτάνι της αγάπης* [L'erba d'amore]. In essa si ripercorreva tutta l'opera in prosa e poesia di Drossinis, dalle prime esperienze poetiche delle *Tele di ragno* (*Ιστοί αράχνης* del 1880) sino a tutta la produzione novellistica datata al primo decennio del xx secolo. La *Prefazione* di Lefons, infatti, scritta nel maggio del 1912 (data fortunatamente indicata dall'autore e che sopperisce alla mancanza dell'anno di stampa non indicato dall'editore nel frontespizio del volume) offriva anche notizie precise su Drossinis stesso, il suo impegno come collaboratore e direttore di riviste letterarie ("Estia" ed "Ethnikì Agoghì"), la sua operosa attività presso la Società per la diffusione dei libri utili, con saggi su animali e attività antropiche. Lefons chiudeva il suo discorso scrivendo: «Da quattro anni il Drossinis occupa un posto cospicuo nel Ministero della pubblica istruzione; ultimamente gli è stata affidata la direzione dell'istruzione superiore e, mentre disimpegna con l'intelletto d'amore il suo ufficio, non tralascia di occuparsi di letteratura» (Lefons: 1912, 7-8). Parole che tradiscono evidentemente una conoscenza diretta tra Lefons e Drossinis, unica spiegazione a tanta dovizia di particolari biografici in mancanza di biografie o compendi di storia letteraria.

Il romanzo *To βοτάνι της αγάπης* era apparso in prima edizione nel 1888, pubblicato a pezzi sulla rivista "Estia", della quale Drossinis stesso sarebbe stato poi direttore dal 1894 al 1898. Fu poi ripubblicato con fisionomia autonoma nel 1901. L'esperimento di traduzione fatto da Lefons aveva l'evidente scopo di far giungere al grande pubblico

⁷ Pavolini stesso era stato traduttore di poesia neogreca (Pavolini: 1889; Pavolini: 1897).

italiano un romanzo che riscuoteva discreto successo in Grecia. La scelta dell'editore, Carabba di Lanciano in provincia di Chieti, e della collana, *Antichi e moderni in versioni scelte*, è già programmatica. Una delle più note case editrici che a cavallo tra XIX e XX secolo si era spesa per la divulgazione del patrimonio letterario italiano, aveva non da molto tempo inaugurato una collana espressamente dedicata a traduzioni dirette di opere poco note, scritte all'interno di contesti letterari non molto frequentati dal grande pubblico di lettori italiani. *L'erba d'amore* tradotta da Lefons era appena il sesto titolo della collana che annoverava nel 1912 già alcune traduzioni di opere letterarie dal tedesco (il romantico Novalis e il drammaturgo Friedrich Hebbel), dall'ungherese (un dramma della scrittrice Renée Erdős, tradotto proprio dal maestro di Lefons, Pavolini), dal russo (un dramma dell'espressionista Leonid Nikolaevič Andreev) e di un saggio filosofico di Fichte. La traduzione di Lefons, gradevole e scorrevole, non rinuncia a una stretta aderenza al testo. Egli traduce con la cura di chi ha studiato le lingue classiche e si è abituato a non distaccarsi troppo dall'originale per non tradirne la primigenia essenza. Il dettato di Drossinis, dopo tutto, è semplice e facilmente si presta alla versione in altre lingue. Prima di Lefons, infatti c'era stata la traduzione tedesca di K. Mitsotaki (1887), quella inglese di E. Mayhew Edmonds (1892) e ancora quella francese di J. Guillebert (1906). Lefons produsse una versione scorrevole che riusciva a far appassionare alle vicende narrate. Mirabili sono le traduzioni di quei bozzetti arcadici ricostruiti da Drossinis, popolati da pastori che suonano lo zufolo, armenti, grandi alberi frondosi sotto cui trovare riparo dalla calura. Le accurate scelte lessicali rendono gradevole il dettato ma non allontanano il lettore dal filo logico delle vicende, né incide su questo la scelta di non tradurre in italiano tutti i nomi dei personaggi, anche quelli che pure sarebbero stati traducibili (si pensi a *Ghifto kavuras*, lo zingaro chiamato granchio, *Diavolòspitha*, Zeffira la zingara soprannominata, appunto, Scintilla del diavolo) o alcune voci la cui mera traslitterazione in italiano conferiva al testo quella vera aria ellenica (compare una volta il termine *papadià* che pure Lefons avrebbe comodamente potuto tradurre con *perpetua* ma preferì lasciare inalterato, ecc.).

Sempre a Drossinis il greco-salentino Pasquale Lefons consacrò un altro lavoro di traduzione: la fiaba intitolata *Il violinista di legno* fu da lui volta in italiano e stampata in un volumetto edito dalla tipografia Galileiana di Firenze. Anche in questo caso non è indicato nel fron-

tespizio l'anno di stampa ma si riesce a risalire sempre al 1912, stesso anno dell'*Erba d'amore*, grazie alla dedica. La traduzione era stata realizzata, infatti, come dono nuziale in occasione del matrimonio di Teresa Vitelli (1885-1944), figlia dell'illustre papirologo Girolamo Vitelli che insegnava appunto a Firenze, con il medico pediatra Dante Pacchioni (1872-1953), avvenuto il primo luglio del 1912 (Debernardi: 2013). Questa seconda traduzione è diversa dalla prima per quanto attiene allo scopo editoriale. Sicuramente, infatti, essa circolò in una ristretta cerchia di amici e parenti degli sposi e dovette essere stampata in un numero ridotto di copie. Ciò che deve interessarci, comunque, è il desiderio del Lefons di omaggiare e al contempo meravigliare i due illustri sposi con un testo letterario certamente insolito, frutto della delicata e genuina ispirazione di un certamente ancora poco noto in Italia Gheorghios Drossinis.

Intelligente neoellenista e benemerito traduttore, figlio dell'isola ellenofona del Salento, fu anche Paolo Stomeo, nato nel 1909 a Martano, paese griko tra i più abitati, e dopo una lunga carriera come docente di latino e greco nei licei e preside di scuola secondaria superiore, giunto, in qualità di libero docente, all'insegnamento di lingua e letteratura neogreca presso l'Ateneo di Lecce. La sua produzione scientifica appare, a uno sguardo complessivo, chiaramente bipartita. Dal 1945 al 1960 egli si occupò quasi esclusivamente di letteratura tardo-bizantina e neoellenica, dando alle stampe undici articoli, su periodici locali o riviste specializzate, e quattro volumi di traduzioni. Dal 1960 sino al 1992 le pubblicazioni di Stomeo si occuparono quasi esclusivamente della Grecia salentina. In questa sede passerò parzialmente in rassegna il primo periodo delle ricerche di Paolo Stomeo e cercherò di mettere in evidenza i campi d'indagine privilegiati e l'incidenza che gli studi del neoellenista martanese hanno avuto nel panorama scientifico coevo e successivo. Voglio, però, subito riconoscere a Stomeo il suo merito più importante e cioè quello di essere stato tra i primi nell'Italia del secondo dopoguerra a dedicarsi alla letteratura della Grecia moderna e a produrre traduzioni di testi in prosa e poesia. I primi due lavori furono dedicati proprio a Gheorghios Drossinis. Tradusse una selezione delle *Fiabe* nel 1945 (Stomeo: 1945; Stomeo: 1949a; Stomeo: 1950a) e poi il breve romanzo *Amarillide* nel 1947 (Stomeo: 1947). In quest'ultima traduzione la resa italiana è agile e permette di godere a pieno della narrazione di Drossinis, anche quando essa nell'*Amarillide* si fa più complessa e vuole descrivere le reazioni psicologiche del giovane

Stefano per il distacco dalla città, l'isolamento nella tenuta di campagna o la nascita dell'amore per la giovane Amarillide. Tra il 1948 e il 1955 seguirono diversi articoli su riviste in cui Stomeo approfondiva singoli autori; dalla prosa la sua attenzione si era spostata ormai verso la poesia e così videro la luce i saggi sul simbolista Labros Pòrfiras (Stomeo: 1948), sul poeta della resistenza Nikos Papàs (Stomeo: 1949), su Odisseas Elitis (Stomeo: 1950), sul poeta Ànghelos Sikelianòs (Stomeo: 1954a), sulla poetessa Rita Bumi, compagna di Papàs (Stomeo: 1954).

Nel 1955 il martanese diede alle stampe il primo e purtroppo unico volume della collana *Antologia della lirica greca moderna. Traduzione in lingua italiana* da lui fondata; egli aveva in mente di tenerla viva con l'edizione di altri tomi tutti contenenti versioni italiane di lirica neogreca. Si tratta di un'antologia dedicata a Dionissios Solomòs e Konstantinos Kavafis (Stomeo: 1955). Nell'introduzione Stomeo dichiarava il suo progetto primigenio e cioè quello di pubblicare solo le traduzioni italiane, poi mutato in una traduzione con testo originale a fronte, in virtù dell'utilizzo che egli sperava potesse esserne fatto. Si augurava, infatti, che la presenza dell'originale greco potesse dare l'opportunità «allo studioso di fare un rapido confronto» (Stomeo: 1955, 7), così come sperava che gli studenti ne traessero beneficio e potessero utilizzare il libro come «un valido aiuto per lo studio della lingua greca moderna» (Stomeo: 1955, 7). Aveva in mente altre uscite dell'antologia dedicate a Kostìs Palamàs, Ànghelos Sikelianòs «e ad altri poeti morti e viventi più rappresentativi della lirica contemporanea» (Stomeo: 1955, 7). Non avrebbe dimenticato, però, la sua lingua madre, il griko, e una parte dell'antologia sarebbe stata dedicata «ai canti popolari della Grecia e ai canti anonimi del popolo e alle poesie di autori ellenofoni delle colonie greche della provincia di Lecce» (Stomeo: 1955, 7). Un vero peccato che il primo volume abbia iniziato e concluso la collana perché le traduzioni di Stomeo sono precise e fedeli e cercano di restituire in italiano il senso ritmico del verso greco. La loro caratteristica è rappresentata proprio dal tentativo di lasciare inalterata in italiano la struttura del verso; non mi riferisco agli aspetti metrici bensì alla composizione sintattica delle frasi che il poeta neoellenico ha scelto nell'originale. Mi sembra, cioè, che Stomeo traducesse alla lettera e tentasse di rispettare anche la composizione delle singole parole desiderata dall'autore, almeno laddove la resa italiana poteva permetterlo senza far violenza alla propria sintassi o senza alterare l'effetto ritmico-fonetico del neogreco. La sua versione italiana, dunque, interveniva molto poco sul testo originale e

non può dirsi una traduzione poetica. Essa è, piuttosto, una traduzione 'di lavoro', utile, come nelle intenzioni di Stomeo, allo studioso che voglia più comodamente riflettere sul testo neogreco o, soprattutto, allo studente che necessiti di una versione abbastanza fedele e letterale per approfondire la lingua e lo stile della poesia neoellenica.

Questa rapida panoramica basti ora a dare l'idea di come nacque e si sviluppò tra i Greci del Salento l'interesse, diciamo anche l'amore, per la letteratura neogreca (fenomeno diverso dalla diffusione della lingua neogreca che ha avuto sorte relativamente migliore). Esso rimase e rimane tuttora circoscritto in contesti culturali elevati, pur con lo sforzo evidente di divulgare attraverso edizioni economiche (nei casi di Palumbo e Lefons) o dedicate espressamente a un pubblico di studenti liceali e universitari (Stomeo) la Musa letteraria dei ritrovati fratelli d'oltremare.

Bibliografia

- Aprile Giannino (1972), *Calimera e i suoi traùdia*, Editrice Salentina, Galatina.
- Aprile Rocco (2010), *Arsinòi, Ghetonia, Calimera*.
- Borsari Silvano (1951), *Le migrazioni dall'Oriente in Italia nel VII secolo*, "La parola del passato", 16, pp. 133-138.
- Carpinato Caterina (2014), *Studiare la lingua greca (antica e moderna) in Italia. Retrospettiva e prospettive future*, in Caterina Carpinato & Olga Tribulato (a cura di), *Storia e storie della lingua greca*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 165-220.
- Carpinato Caterina (2018), *Lingua e letteratura (neo)greca a Ca' Foscari: 1868-2018. Appunti per una storia del greco e dei greci a Venezia negli ultimi 150 anni*, in Anna Cardinaletti & al., *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 85-116.
- Cavalli Silvia (2009), *L'amore ai tempi della guerra di Grecia: Sagapò di Renzo Biasion*, in Roberto Cicala & Velania La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, EduCatt, Milano, pp. 247-257.
- Debernardi Davide (2013), *Le Carte Pacchioni-Vitelli. Inventario*, "Atti della Società ligure di storia patria", n.s. LIII, II, pp. 247-267.
- De Santis Cesare (1983), *Col tempo e con la paglia. Storie rimate e no di un poeta e di un paese*, Pensionante de' Saraceni, Lecce.
- Fanciullo Franco (1993), *Latino e greco nel Salento*, in Benedetto Vetere (a cura di), *Storia di Lecce. Dai Bizantini agli Aragonesi*, Laterza Editore, Roma-Bari, pp. 421-429.
- Gabrieli Giuseppe (1931), *Materiali lessicali e folkloristici greco-otrantini raccolti da Pasquale Lefons e da altri*, Garroni, Roma.

- Giannachi Francesco G. (2014), *Classificazione delle forme perifrastiche del perfetto e del piuccheperfecto usate dagli ellenofoni di Terra d'Otranto*, "Il delfino e la mezzaluna", 3, pp. 49-54.
- Jacob André (1977), *Une mention d'Ugento dans la chronique de Skylitzes*, "Revue des études byzantines", 35, pp. 229-235.
- Labropulu Vula (1998), *Ο λόγιος Ιταλός Vito Domenico Palumbo στον Παρνασσό. 1896-1996, εκατό χρόνια [Il dotto italiano Vito Domenico Palumbo al Parnassòs. 1896-1996 cento anni]*, "Parnassòs. Filologhikò Periodikò", 40, pp. 26-55.
- Lefons Pasquale (1912), *Giorgio Drosinis. L'erba d'amore. Romanzo tradotto dal greco moderno da Pasquale Lefons*, Carabba Editore, Lanciano.
- Mastrangelo Carmela (2014), *Pavolini Paolo Emilio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, v. 81 (URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emilio-pavolini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emilio-pavolini_(Dizionario-Biografico)/), ultima consultazione: 14/7/2019).
- Palumbo Vito Domenico (1881), *Traduzioni dal Greco-moderno*, Wolfgang Gerhard, Lipsia.
- Palumbo Vito Domenico (1882), *Αλφάβητος της αγάπης. L'alfabeto dell'amore. Canti Rodi medievali. Traduzione dal greco medievale con prefazione del professore A. De Gubernatis*, Wolfgang Gerhard, Lipsia.
- Palumbo Vito Domenico (1913), *Canti di Rodi. Traduzione di Vito D. Palumbo*, Editrice Salentina, Lecce.
- Panaghiotopulu-Dulavera Viki (2017), *Καταλόγια. Στίχοι περί έρωτος αγάπης [Kataloghia. Versi d'amore]*, Instituto Neoelinikòn Spudòn, Thessaloniki.
- Parlangèli Oronzo (1951), *Quando sono giunti nel Salento i Grichi?*, "Archivio storico pugliese", 4, pp. 193-205.
- Parlangèli Oronzo (1953), *Vito Domenico Palumbo und Sein Werk*, "Byzantinische Zeitschrift", 46, 1, pp. 53-56.
- Parlangèli Oronzo (1958), *Sull'estensione del Tema di Langobardia negli scrittori bizantini*, in *Atti del II congresso di studi pugliesi (1952) e del convegno internazionale di studi salentini*, Cressati, Bari, pp. 114-123.
- Parlangèli Paola (2007), *Note per la storia del griko*, "Studi linguistici salentini", 31, pp. 5-89.
- Pavolini Paolo Emilio (1889), *Poesie tradotte dal magiario, greco moderno e piccolo russo*, Tipografia Dell'Ancora, Venezia.
- Pavolini Paolo Emilio (1897), *Canti popolari in dialetto cretese per le nozze dell'ingegner Beniamino Barbi con la signorina Ernesta Ciompi*, Tipografia Carnesecchi, Firenze.
- Pernot Hubert (1897), *Grammaire du Grec modern*, Librairie Garnier, Paris.
- Stomeo Paolo (1945), *Drosinis. Fiabe. Traduzione dal neogreco di P. Stomeo*, Nuova Ellade, Lecce.
- Stomeo Paolo (1947), *G. Drosinis, Amarillide, romanzo. Traduzione dal neo greco di P. Stomeo*, Tipografia editrice, Manduria.
- Stomeo Paolo (1948), *Un poeta neoellenico (Lambros Porfiras)*, "Il Corriere del Giorno", 10 ottobre 1948.

- Stomeo Paolo (1949), *Un poeta neoellenico (Nikos Papas)*, "L'Ordine", 2 aprile 1949.
- Stomeo Paolo (1949a), *Giorgio Drosinis. Il cuore della gioia (fiaba di Capodanno, traduzione)*, "L'Ordine", 8 gennaio 1949.
- Stomeo Paolo (1950), *O. Elitis. Prime poesie*, "Pagine nuove", 4, pp. 223-227.
- Stomeo Paolo (1950a), *Omaggio a Drosinis*, "Rivista critica", novembre-dicembre 1950.
- Stomeo Paolo (1954), *Le poesie di Rita Bumi Papà (traduzione)*, "Iniziative", marzo-aprile 1954.
- Stomeo Paolo (1954a), *Poesie di Angelo Sikelianòs*, "Iniziative", novembre-dicembre, pp. 23-26.
- Stomeo Paolo (1955), *Dionisio Solomos. Kostantino Kavafis. Poesie scelte e tradotte col testo a fronte e con introduzioni e note dichiarative a cura del prof. Paolo Stomeo*, Nuova Ellade, Matino.
- Stomeo Paolo (1956), *Vito Domenico Palumbo neoellenista greco salentino*, "Studi salentini", 1, pp. 136-175.
- Tondi Domenicano (2001), *Glossa. La lingua greca del Salento*, Manni Editore, San Cesario di Lecce.
- Tondi Domenicano (2008), *Ta pràmata Christù. Libro sacro*, a cura di L. Tondi, Manni Editore, San Cesario di Lecce.
- Tondi Domenicano (2014), *I cardìa ce o chrònos. Il cuore e il tempo*, a cura di L. Tondi, Manni Editore, S. Cesario di Lecce.
- Vittorini Elio (1953), *Presentazione*, in Renzo Biasion, *Sagapò. Cronache della guerra di Grecia*, Mondadori, Milano.
- Von Falkenhausen Vera (1967), *Untersuchungen über die byzantinische Herrschaft in Südditalien vom 9. bis 11. Jahrhundert*, O. Harrassowitz, Wiesbaden.

38. Μεταφράζοντας τη μεταγλωσσικότητα στη λογοτεχνία της μετανάστευσης: Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου

Karen Van Dyck

Η μετανάστευση πολλαπλασιάζει τις μορφές της ‘μεταγλωσσικότητας’ (‘translingualism’), την κίνηση ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες γλώσσες και την αντιπαραβολή ή τη σύνθεσή τους (Canagarajah: 2013, Lui: 1995)¹. Καθώς οι μετανάστες χειρίζονται καθημερινά διαφορετικές γλώσσες, καταφεύγουν συχνά σε μεταγλωσσικές πρακτικές, όπως στη χρήση δάνειων λέξεων (loan words) και στην εναλλαγή διαφόρων γλωσσών μέσα στην ίδια φράση (codeswitching), στη μεταγραφή αλφαβήτου (transliteration) –η οποία συναντάται και ως *μεταγραμματισμός*–, στην ομοηχία (homophony), αλλά και σε άλλες μεικτές μορφές που αμφισβητούν την καθιερωμένη γλωσσική χρήση και τη ροπή της προς την ομογενοποίηση.

Πέρα από το ότι οι μετανάστες εμπλέκονται σε καθημερινή βάση από ανάγκη στη μετάφραση από τη μια γλώσσα στην άλλη, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούν τη γλώσσα αναπτύσσει μια μεταγλωσσική ποιητική που δανείζεται στοιχεία από την πράξη της μετάφρασης. Η μετακίνηση από το ένα αλφάβητο ή σύστημα γραφής στο άλλο, η προσαρμογή των ήχων μιας γλώσσας σε αυτούς μιας άλλης, τα μεταφραστικά δάνεια, οι παραφράσεις, ο υπομνηματισμός –θεμέλια της λογοτεχνίας που έχει θέμα τη μετανάστευση– αποτελούν συνάμα δοκιμασμένες και πραγματικές μεταφραστικές τακτικές.

Ολοένα και πιο συχνά, λοιπόν, στον χώρο της λογοτεχνίας ανακύπτει το ερώτημα του πώς μπορούν να μεταφραστούν οι ξενικές προφορές και τα υβριδικά πολυγλωσσικά ιδιώματα των μετανα-

¹ Χρησιμοποιώ τον όρο ‘μεταγλωσσικότητα’, και όχι ‘διαγλωσσικότητα’, για να επισημάνω τη σημασία του προθέματος *trans*, αλλά και τη συγγένεια του όρου με τις λέξεις *μετανάστευση*, *μετάφραση* και *μεταγραφή*. Επίσης, χρησιμοποιώ τους όρους ‘διαγλωσσικότητα’ και ‘ενδογλωσσικότητα’ για την απόδοση των όρων ‘interlingualism’ και ‘intralingualism’ αντιστοίχως (Jakobson: 2012).

στών. Δύο διασπορικές διαδρομές και οι αναπαραστάσεις τους στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία παρέχουν ένα πρόσφορο συγκριτικό πεδίο για τη συζήτηση περί μεταγλωσσικότητας και λογοτεχνικής μετάφρασης. Από τη μία, η νουβέλα του Θανάση Βαλτινού *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη* (1972) ακολουθεί έναν Έλληνα που επιχειρεί να μεταναστεύσει από το χωριό του στην Πελοπόννησο στις Ηνωμένες Πολιτείες την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα. Από την άλλη, το μυθιστόρημα του Σωτήρη Δημητρίου *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1993) εγείρει το ζήτημα μιας πιο πρόσφατης μετανάστευσης –αυτής ενός αγοριού μεικτής κληρονομιάς, το οποίο γεννήθηκε στην Αλβανία από έλληνες γονείς και αποφασίζει να δοκιμάσει την τύχη του στην Ελλάδα μετά την πτώση του αλβανικού κομμουνιστικού καθεστώτος το 1991. Αν και αυτά τα έργα αναφέρονται σε διαφορετικές μεταναστευτικές περιόδους, τα μοντέλα γλωσσικού υβριδισμού που προτείνουν έχουν εντυπωσιακές ομοιότητες. Και στα δύο κείμενα, κρεολές γλώσσες, όπως τα ελληνοποιημένα αγγλικά (Gringlish) και τα αλβανοποιημένα ελληνικά (Gralbanian), δημιουργούν κοινούς χώρους ανάμεσα σε γλώσσες που έχουν απήχηση σε δύο ή περισσότερες κοινότητες.

Η μεταγλωσσική λογοτεχνία ως μεταφραστική

Η νουβέλα του Βαλτινού και το μυθιστόρημα του Δημητρίου διατυπώνουν διαφορετικές, πλην αλληλένδετες απαντήσεις, στην ερώτηση περί του πώς οι αφηγήσεις για τη μετανάστευση προδιαγράφουν μεταγλωσσικές πρακτικές που είναι εξ ορισμού μεταφραστικές. Στην πρώτη περίπτωση, η αναπαράσταση των Gringlish συνίσταται κυρίως στην τεχνική της *μεταγραφής* (transliteration), η οποία τονίζει τα ζητήματα του αναλφαβητισμού και της μη μεταφρασιμότητας. Στη δεύτερη περίπτωση, η αναπαράσταση των Gralbanian έγκειται περισσότερο στην ομοηχία (homophony), που δίνει έμφαση στην επικοινωνία, έστω κι ασύνειδα. Αν στη νουβέλα του Βαλτινού αποδεικνύεται πως η μεταγραφή παρακωλύει την εννοιολόγηση της μετάφρασης ως αφομοίωσης, στο μυθιστόρημα του Δημητρίου η ομοηχία ενθαρρύνει την κατανόηση της μετάφρασης ως διαπολιτισμικής συμβίωσης.

Η μεταγραφή φέρνει στο επίκεντρο της προσοχής την πρακτική της γραφής και τον αλφαβητισμό. Στη γλωσσολογία, ο μεταγραμματισμός περιλαμβάνει την αντικατάσταση ενός γράμματος

ή συμβόλου ενός αλφαβήτου με ένα αντίστοιχο ενός άλλου αλφαβήτου, όπως, για παράδειγμα, το ελληνικό σίγμα αντί του λατινικού s (Wellisch: 1975). Συνδέει δύο γλώσσες μέσα από παρόμοια ηχητικά και οπτικά σύμβολα, έτσι ώστε μια λέξη ή μια φράση να μπορέσει να ειπωθεί, να επαναληφθεί ή να καταγραφεί –αλλά όχι απαραίτητα να γίνει κατανοητή. Όπως και η μετάφραση, έτσι και η μεταγραφή είναι μια μεταγλωσσική διαδικασία. Μόνο που, ενώ η μετάφραση αναφέρεται ως επί το πλείστον στην εύρεση μιας εναλλακτικής λέξης στη γλώσσα υποδοχής –μιας λέξης η οποία θα ανταποκρίνεται σε μορφή και περιεχόμενο στη γλώσσα-πηγή–, η μεταγραφή περιορίζεται στην αναπαραγωγή του ήχου της λέξης στο νέο αλφάβητο, αναπαριστώντας την αντιπαράθεση προφορικού και γραπτού λόγου. Όταν μια λέξη που έχει μεταγραμματιστεί πρωτοεμφανίζεται σ' ένα κείμενο, συνήθως δεν σημαίνει τίποτα για όσους αναγνώστες δεν γνωρίζουν και τις δύο γλώσσες. Με τον καιρό, ωστόσο, οι μεταγεγραμμένες λέξεις μπορούν να αποκτήσουν νόημα για συγκεκριμένες εθνοτικές ομάδες και, ακόμα γενικότερα, για μονόγλωσσους ομιλητές της γλώσσας στην οποία γίνεται η μεταγραφή και ιδιαίτερα για ονόματα φαγητών –όπως το 'χάμπουργκερ', το 'σούσι' ή τα 'νουντλς'. Καθώς οι μετανάστες γίνονται δεκτοί και αφομοιώνονται, οι μεταγεγραμμένες λέξεις αντικαθίστανται από ένα πιο συστηματοποιημένο ιδίωμα, μαγειρική ζαργκόν ή κρεολέζικα. Αλλά σε κάθε περίπτωση, αυτό που διαχωρίζει την ορθογραφική μεταγραφή είναι η αρχική απουσία σημαινόμενου στη γλώσσα υποδοχής.

Στο *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη*, η μεταγραφή είναι μια κεντρική πρακτική μέσα από την οποία ο Έλληνας μετανάστης, που αφηγείται την ιστορία του, προσπαθεί να κατανοήσει την Αμερική. Μέσα από την αλφαβητική προσομοίωση των ήχων, αμερικανικά ονόματα πόλεων στις οποίες κάνει στάση το τρένο ελληνοποιούνται –για παράδειγμα, η Salt Lake City γίνεται «Σανλαϊκή Σίτι», ενώ τα four blocks γίνονται «φορμπλόκς». Η μεταγραφή δημιουργεί ένα μεταγλωσσικό λεξιλόγιο που αντανάκλα το γενικότερο πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο Κορδοπάτης, δηλαδή το ότι παρεξηγεί και παρεξηγείται από τους ανθρώπους που συναντά.

Γύρω στο 1907, ο Κορδοπάτης φτάνει επιτέλους στη Νέα Ορλεάνη. Εκεί, όμως, του λένε πως τελικά δεν μπορεί να μείνει γιατί πάσχει από τράχωμα, δηλαδή από μια λοίμωξη των ματιών. Η ίδια ασθένεια τον είχε εμποδίσει νωρίτερα να μεταναστεύσει, όταν είχε

αποπειραθεί να περάσει μέσω Νάπολης. Τώρα που τον εξετάζει ο Αμερικανός γιατρός, τα Gringlish εισάγονται στα ελληνικά και, με λίγα δάνεια από τα ιταλικά, ανακεφαλαιώνουν τις αναποδιές του ταξιδιού του. Μέσα από τον μόχθο της μεταγραφής, η μεταγλωσσικότητα αποτυπώνει το δύσκολο πέρασμα:

Ήρθε ο γιατρός κι άρχισε να εξετάζει έναν έναν.

Όποιος ήταν καλός του 'δινε μια κάρτα με μπλε μολύβι κι έγραφε απάνω οράιτ, αμερικάνικα. Όποιος δεν ήταν καλός του 'δινε σκαρτ με κόκκινο (Βαλτινός: 1990, 54)².

Η μεταγραφή δεν αποδίδει απλώς την αδυναμία του Κορδοπάτη να περάσει από τον έλεγχο, αλλά επιπλέον και την αδυναμία του προφορικού λόγου να περάσει απρόσκοπτα στον γραπτό. Οι Gringlish λέξεις «οράιτ» και «σκαρτ» (skart) σχετίζονται με τη διαδικασία εισόδου στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Στα αγγλικά του 19ου αιώνα, η λέξη 'scart' σήμαινε γρατζουνιά ή ίχνος από μελάνι, αλλά για τους μετανάστες είχε μια ιδιαίτερη σημασία: ήταν και η κόκκινη μονοκονδυλιά πάνω στην άδεια εισόδου, την οποία φοβούνταν όλοι οι μετανάστες, καθώς αυτή σήμαινε την επιστροφή τους. Ενώ η επιτυχημένη ενσωμάτωση συσχετιζόταν με τη λέξη «οράιτ» με μπλε γράμματα στο αγγλικό αλφάβητο, η αποτυχία εκφραζόταν απλώς με μια κόκκινη γραμμή. Για τον αναγνώστη που έχει ήδη διαβάσει για τη στάση του Κορδοπάτη στην Ιταλία, η λέξη «σκαρτ» έχει συγκεντρώσει πολυγλωσσικές αναφορές, οι οποίες ενισχύουν την αναγκαιότητα της απέλασης των άρρωστων και αναλφάβητων. Η ελληνική λέξη 'σκάρτος' (skartos) είναι δάνεια λέξη από την ιταλική 'scarto', η οποία σημαίνει 'απόρριψη'. Το γεγονός πως στα αγγλικά η λέξη 'scart', το σύμβολο δηλαδή του αποκλεισμού, κάνει ρίμα με το 'κάρτ' της 'κάρτας' (carta), άλλης μιας δάνειας λέξης από τα ιταλικά, προμηνύει την άκαρπη έκβαση της αφήγησης: το στερεοτικό μόριο s-, το οποίο δηλώνει άρνηση ή στέρηση στα ιταλικά ('scarta', κι όχι 'carta'), επαναλαμβάνει από την αρχή την ιστορία της επιστροφής του μετανάστη. Οι μεταγεγραμμένες λέξεις επιτελούν τη δύσκολη και ατελή μετάφραση από τα αμερικανικά και τα ιταλικά στα ελληνικά, θέτοντας το ζήτημα της (μη) μεταφρασσιμότητας: τα μεν καθαρά μάτια χωρίς τράχωμα, η αναγνωσιμότητα

² Είναι υπογραμμισμένες οι λέξεις που συνιστούν παραδείγματα μεταγλωσσικότητας.

και ο αλφαβητισμός είναι «οράιτ». Τα μολυσμένα μάτια, η δυσαναγνωσιμότητα και ο αναλφαβητισμός, όμως, όχι.

Η μεταγραφή επιμένει να αμφισβητεί την αμερικανική πίεση για αφομοίωση³:

Ιταλιάνο; μου λέει.

Νο, Γκρέκο, του λέω.

Μπόνο Γκρέκο.

Ιταλιάνο; τον ρωτάω.

Γιε, μου λέει.

Μπόνο Ιταλιάνο, του λέω κι εγώ.

Τον ρωτάω ύστερα, γκρικ σάλα, δωμάτιο ύπνου. Εκλαιγαν τα μάτια μου. Δεν μπορήγαμε να συνεννοηθούμε (Βαλτινός: 1990, 59).

Η ερώτηση του μανάβη «Ιταλιάνο;» είναι μεταγραφή του ιταλικού *Italiano?*, ενώ η απάντηση του έλληνα μετανάστη, «Νο, Γκρέκο» αποτελεί μεταγραφή της αλλαγής κώδικα ανάμεσα στο αγγλικό *No* και στο ιταλικό *Greco*. Όπως μια μεταγεγραμμένη λέξη δεν έχει σαφές σημαινόμνο, έτσι και τα ιταλικά και τα αγγλικά παραμένουν αποσυνδεδεμένα, και η μετάφραση παραμένει αδύνατη. Δεν είναι τυχαίο ότι στο απόσπασμα αυτό η μόνη λέξη που διαβάζεται με τον ίδιο τρόπο και στα δύο αλφάβητα είναι το *No*.

Αν και η μεταγραφή δίνει έμφαση στη διάσταση αυτών των δύο κόσμων (του ελληνικού και του αμερικανικού), ταυτόχρονα ανοίγει την προοπτική ενός εναλλακτικού μέλλοντος. Με τον καιρό, η μεταγραφή –τα «οράιτ», «σκαρτ», «φορμπλόκς» κ.λπ.– δημιουργεί ένα ‘ενδιάμεσο’ λεξιλόγιο που κάνει τα κρεολέζικα και το παλίνδρομο ταξίδι έναν βιώσιμο τρόπο ζωής.

Η μεταγλωσσικότητα στο μυθιστόρημα του Σωτήρη Δημητρίου *Ν’ ακούω καλά τ’ όνομά σου* ενεργοποιεί ένα διαφορετικό, αν και συναφές, είδος μετάφρασης. Αν στο κείμενο του Βαλτινού η μεταγραφή υπαινίσσεται την πιθανότητα να δημιουργηθεί μια κρεολή γλώσσα που δεν έχει ακόμα εμφανιστεί, σ’ αυτό του Δημητρίου η ομοηχία εντοπίζεται σε μεταγλωσσικά ιδιώματα που βρίσκονται σε εξέλιξη εδώ και αιώνες. Η πράξη της μετάφρασης θεωρεί τον υβριδισμό περισσότερο προαπαιτούμενο της επικοινωνίας, παρά επικοινωνιακή αποτυχία της μονογλωσσίας. Η μεταγραφή περιλαμβάνει την ομοηχία, καθώς μεταφέρει ήχους από το ένα αλ-

³ Είναι υπογραμμισμένα τα Gritalian και πλαγιογραφημένα τα Gringlish.

φάβητο στο άλλο, αλλά η ομοηχία είναι μια ευρύτερη, πιο περιληπτική κατηγορία: ενυπάρχει μεταξύ των γλωσσών, ανάμεσα σε γλώσσες με κοινά και διαφορετικά αλφάβητα, όπως και ανάμεσα σε διαλέκτους και ιδιώματα που είναι κατεξοχήν προφορικά, αλλά ενυπάρχει και ενδογλωσσικά, μέσα στα όρια μιας γλώσσας. Όπως η ομοιοκαταληξία και η παρήχηση, έτσι και η ομοηχία δίνει έδαφος στην προφορικότητα έναντι του γραπτού λόγου, επενδύοντας τον ήχο με νόημα. Μια βασική διαφορά ανάμεσα στη μεταγραφή και σ' αυτό το ομοηχητικό συνεχές ανάμεσα στις γλώσσες δεν είναι μόνο η γνωσιακή του διάσταση, η οποία εξετάζει αν ευνοείται ο προφορικός ή ο γραπτός λόγος, αλλά επίσης και η χρονική του διάσταση, που εισάγει την παράμετρο του πότε αποκτά νόημα η χρήση κάθε γλώσσας. Ενώ στη μεταγραφή οι ήχοι μιας γλώσσας δεν αντιστοιχούν απαραίτητως σ' ένα σημαινόμενο σε μια άλλη γλώσσα (κάτι που μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα την αναβολή ή την ακύρωση της μετάφρασης), με την ομοηχία οι ίδιοι ήχοι σημαίνουν ταυτόχρονα κάτι σε διαφορετικές γλώσσες και διαλέκτους – έτσι η μετάφραση έχει ήδη επιτευχθεί, ακόμα κι όταν αυτό δεν γίνεται αντιληπτό.

Οι χαρακτήρες στο 'μεθοριακό' αυτό μυθιστόρημα ζουν σ' έναν κόσμο με πορώδη σύνορα, τον οποίο άφησε η Οθωμανική αυτοκρατορία, ώσπου έρχονται αντιμέτωποι με μια νέα συνοριακή γραμμή ανάμεσα στην Ελλάδα και στην Αλβανία (Μαρωνίτης: 1997). Η αφήγηση εστιάζει στον αποχωρισμό δύο αδελφών, της Αλέξης και της Σοφιάς, ο οποίος συμβαίνει εξαιτίας αυτού του εθνικού διχασμού. Ο εγγονός της Σοφιάς θα περιμένει την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος του Ενβέρ Χότζα, για να αναζητήσει τα ίχνη της γιαγιάς του στην Ελλάδα. Ωστόσο, η γλώσσα του Δημητρίου αφηγείται κάτι ολότελα διαφορετικό, καθώς μιλά για την αδιάκοπη επαφή και τη γλωσσική ανάμειξη. Ένα κοινό λεξιλόγιο έχει αναπτυχθεί από κοινού σε πολλές βαλκανικές χώρες για τη γεωργία, αλλά και για άλλες δραστηριότητες που βρίσκονται στον πυρήνα της καθημερινής ζωής (Cowan: 1997, Εμπειρικός κ.ά.: 2001, Elsie: χ.χ.). Τόσο στα ελληνικά όσο και στ' αλβανικά, το «κονάκ» σημαίνει σπίτι, η «κουνάτα» είναι η κουνιάδα, το «μαράκ» είναι η στενοχώρια, το «κουβέτ» και το «μουχαμπέτ» είναι η κουβέντα και το κουτσομπολιό. Τουρκικές λέξεις για τις αρχές και τη διανομή της γης, οι οποίες είναι γνώριμες σε Έλληνες, Αλβανούς, Βούλγαρους, εμφανίζονται διάσπαρτες μέσα στο κείμενο: ο «μουχτάρης» για τον δήμαρχο, ο «μαχαλάς» για τη γειτονιά. Η επιτελεστική γλώσσα,

όπως το «άιντε» ή ο αναστεναγμός «αμάν» είναι ένα ακόμα σημείο ομοηχίας. Ο πόνος της εξορίας και του αποχωρισμού καταπραΰνεται από ήχους που ξεπερνούν τους εθνικούς διαχωρισμούς. Δουλεύοντας στα χωράφια, η Σοφιά και η θεία της ακούνε την καμπάνα μιας εκκλησίας που βρίσκεται στην άλλη πλευρά, στην Ελλάδα, και θυμούνται πως παλιά μπορούσαν και ταξίδευαν ελεύθερα, σαν τον ήχο (Δημητρίου: 1993, 57). Αργότερα, όταν αναγκάζονται να ζήσουν σ' ένα αλβανικό σπίτι, η Σοφιά εξηγεί πως στην αρχή η ίδια και ο σύζυγός της ένιωθαν σαν «φαμίλια μέσα σε ξένη φαμίλια» (Δημητρίου: 1993, 66). Σύντομα, όμως, διαπιστώνει πως συνεννοούνται εύκολα χάρη σ' ένα μείγμα ιδιωμάτων που είναι οικείο και στις δύο πλευρές: «και κουβεντιάσαμεν, όπως κουβεντιάσαμεν, και γελάσαμεν αντάμα» (Δημητρίου: 1993, 66-67). Οι φράσεις «φαμίλια/φαμίλια» και «κουβεντιάσαμεν/κουβεντιάσαμεν» αποτελούν παραδείγματα δύο διαφορετικών ειδών ομοηχίας, μιας ενδογλωσσικής, που συνεπάγεται την επανάληψη, και μιας διαγλωσσικής, που θυμάται άλλες χώρες και γλώσσες. Τα Gralbanian υπενθυμίζουν τι μοιράζονται οι δύο λαοί, ακόμα και σε στιγμές μεγάλων εντάσεων.

Τα κύρια ονόματα, ένα ιδιαίτερα σημαντικό πεδίο πάλης για τους μετανάστες, λειτουργούν επίσης ομοηχητικά, τόσο σε ενδογλωσσικό όσο και σε διαγλωσσικό επίπεδο. Η σημασία της ομοηχίας ως μεταφραστικής στρατηγικής στο μυθιστόρημα του Δημητρίου εδραιώνεται όταν, για παράδειγμα, μαθαίνουμε τελικά το όνομα του εγγονού της Σοφιάς, του αφηγητή του τρίτου και τελευταίου μέρους του βιβλίου, ο οποίος επιστρέφει στην Ελλάδα για να ψάξει για δουλειά. Βλέποντας πως η ζωή στην Αθήνα είναι σκληρή, αναλογίζεται μήπως πρέπει να γυρίσει στην Αλβανία. Κάνει οσοστόπ για να πάει στον σταθμό των λεωφορείων, και ένα παιδί, που λέγεται Δημήτρης, τον παίρνει μαζί του. Τον ευχαριστεί με την ευχή του τίτλου: «Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου, Δημήτρη» (Δημητρίου: 1993, 116). Η προσθήκη του ονόματος του παιδιού είναι σημαντική, γιατί συνδέεται με το όνομα του συγγραφέα, του Δημητρίου. Αφού μάλιστα προσοικονομήθηκε μ' αυτόν τον τρόπο, η πολυαναμενόμενη αποκάλυψη του ονόματος του πρωταγωνιστή σε όλο το μέγεθος της μεταγλωσσικής ομοηχίας γίνεται όλο και πιο προφανής. Ενόσω στέκεται και ονειροβατεί για την επιστροφή του στην Αλβανία, ακούει την αδελφή του να φωνάζει στη μητέρα τους: «Ω, μάνα, έρθε, έρθε ο Σπετίμ» (Δημητρίου: 1993, 117). Το όνομα Σπετίμ είναι η ελληνοποιημένη εκδοχή του αλβανικού ονό-

ματος *Shrëtim*, καθώς το παχύ σίγμα της αλβανικής γλώσσας δεν μπορεί να αποδοθεί στη γραφή ή στην ομιλία των ελληνικών. Αν και οι βασικοί χαρακτήρες αυτοπροσδιορίζονται ως Έλληνες, αυτό το κατ' ουσίαν *Gralbanian* όνομα είναι αυτό που τελικά καθορίζει το μεταναστευτικό υποκείμενο στο μυθιστόρημα. Η επίκληση που βρίσκεται στον τίτλο αναφέρεται τόσο στο να ακούς κυριολεκτικά καλά, δηλαδή ομόηχα, το όνομα, όσο και στην ευλογία και την ευχή τού να πάνε καλά τα πράγματα για κάποιον άλλο. Το καθρέφτισμα χαρακτήρων και συγγραφέα αλλά και η ανάμειξη των γλωσσών αποκτούν ακόμα μεγαλύτερη σημασία, αν αναλογιστεί κανείς το πλήρες όνομα του συγγραφέα, του Σωτήρη Δημητρίου, και διαπιστώσει πως, τόσο στα αλβανικά όσο και στα ελληνικά, τα ονόματα *Σπετίμ* και *Σωτήρης* έχουν αμφότερα για ρίζα μια λέξη που σημαίνει 'σωτήρας'.

Ο συσχετισμός της ενδογλωσσικής και διαγλωσσικής ομοηχίας σε λέξεις και φράσεις υπογραμμίζει τη μεταφραστική πυκνότητα της μεταγλωσσικότητας και αναγνωρίζει τη μετάφραση ως μια αποσπασματική διαδικασία, κατά την οποία το πέρασμα από τη μία γλώσσα στην άλλη και τα κατάλοιπα που αφήνει αυτό το πέρασμα έχουν μεγαλύτερη σημασία από τον τελικό προορισμό. Όπως και το μυθιστόρημα του Βαλτινού, έτσι κι αυτό του Δημητρίου τελειώνει με τον μετανάστη να προσπαθεί να αποφασίσει τι να κάνει στη συνέχεια: αλλά ενώ στην αμερικανική περίπτωση ο Κορδοπάτης είναι αποφασισμένος να μείνει είτε εδώ είτε εκεί, στη βαλκανική ο μετανάστης δεν χρειάζεται να διαλέξει.

Δεν ήξερα τι να κάνω. Ήμουν στα δύο. Να πήγαινα σήμερα στον μάστορα, μην χάσω το μερόκαμα. Για παραπέρα δεν ήξερα (Δημητρίου: 1993, 117).

Αν σκεφτούμε την ομοηχία, μας γίνεται σαφές πως η αβεβαιότητα δεν είναι απαραίτητα κακή. Η ελληνική λέξη «παραπέρα» ακούγεται σαν το αλβανικό *perpara*, δηλαδή 'παρακάτω', αλλά και σαν το τουρκικό *perparim*, που σημαίνει 'επιτυχία'. Η πράξη της συσώρευσης γλωσσών ως ακουστικό και σημασιολογικό παλίμψηστο ενισχύει την αβεβαιότητα για το πού θα καταλήξει ο ήρωας, αλλά παράλληλα επιτρέπει στην ιστορία να αναδείξει τη μετάφραση ως πράξη συνεργασίας.

Μεταγλωσσική μετάφραση

Πέρα από την ανάδειξη της λογοτεχνίας της μετανάστευσης ως μεταφραστικής, είναι σημαντικό να τονίσουμε και τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει την πρακτική της μετάφρασης. Προφανώς, η μεταγλωσσικότητα μπορεί να κάνει πολύ δύσκολο το έργο ενός μεταφραστή. Η μεταγλωσσικότητα αμφισβητεί την αυστηρή διάκριση ανάμεσα στη γλώσσα-πηγή και τη γλώσσα-στόχο και απαιτεί έναν άλλο τρόπο σκέψης για τη μετανάστευση και για τις πολιτισμικές και κοινωνικές αξίες που εμπλέκονται σ' αυτήν. Μια ανάλυση των μεταφράσεων των έργων του Βαλτινού και του Δημητρίου, οι οποίες ήδη κυκλοφορούν στα αγγλικά (από τους Jane Assimakopoulos [2009] και Leo Marshall [2000] αντίστοιχα) και αμφισβητούν τον γλωσσικό υβριδισμό, μπορεί να αναδείξει τα προβλήματα του όλου εγχειρήματος (Van Dyck: υπό έκδοση). Ωστόσο, αν αντιμετωπίσουμε αυτό το φαινόμενο ως πρόκληση, και όχι ως ανυπέρβλητο εμπόδιο, μπορούμε να εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι μεταγραφικές και ομοηχητικές τακτικές που εντοπίζονται στα δύο λογοτεχνικά κείμενα.

Στις παραγράφους που ακολουθούν, παραθέτω μερικές δικές μου πειραματικές μεταγλωσσικές μεταφράσεις στα αγγλικά των αποσπασμάτων που παρουσίασα νωρίτερα. Στόχος μου είναι να δείξω πώς η μεταγλωσσικότητά τους μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία (οπτικά και ακουστικά) συναρπαστικών μεταφράσεων, οι οποίες αναγνωρίζουν το πολιτικό στοίχημα της αναπαράστασης της μετανάστευσης. Το ζητούμενο δεν είναι η πιστή αναπαραγωγή τους –η απόδοση των Gringlish με Gringlish ή των Gralbanian με Gralbanian: κάτι τέτοιο δεν θα προωθούσε παρά μια ψευδαίσθηση εύρεσης ισοδύναμων (Venuti: 2013). Αλλά ο επιλεκτικός δανεισμός μεταγλωσσικών τεχνικών για συγκεκριμένους λόγους σε συγκεκριμένα σημεία –παραδείγματος χάρη η μεταγραφική ή η ομοηχητική μετάφραση– μπορεί να φέρει αποτελέσματα που βρίσκουν ερείσματα στη νέα γλώσσα και στο νέο πολιτισμικό πλαίσιο.

Επομένως, αξιοποιώντας τη μεταγραφή, μια μετάφραση της ιστορίας του Βαλτινού, η οποία αξιοποιεί τη μεταγραφή, θα μπορούσε να εστιάζει στην ορθογραφία, στη στίξη και σε μια οπτική διάλεκτο (eye-dialect), καθώς αυτές είναι που αποκαλύπτουν την ένταση ανάμεσα στο τι είναι όμοιο και τι διαφορετικό μεταξύ δύο διαφορετικών γλωσσών ή επιπέδων ύφους. Αντί της φωνητικής ορ-

θογράφησης των ξένων λέξεων και της προσθήκης των ορισμών τους, θα μπορούσαμε να προσδώσουμε στο μετάφρασμα την αίσθηση της ανακάλυψης που συχνά συνοδεύει τη μεταγλωσσικότητα, ακολουθώντας μια ανορθόδοξη ορθογραφία που τοποθετεί τις αγγλικές λέξεις *fruit* και *grocery* σε ένα νέο πλαίσιο: 'fruitaria' και 'groceria'. Μια τέτοια μεταγραφική μετάφραση θα επέτρεπε στους αναγνώστες να εξακριβώσουν τι ακριβώς σημαίνει αυτή η άγνωστη κρεολή. Θα μπορούσαμε να επικεντρωθούμε στην πολιτισμική διαφορά σε σημεία όπου η παρεξήγηση είναι πιο έντονη, ακολουθώντας μια πιο ελληνική ορθογραφία, χρησιμοποιώντας, για παράδειγμα, τη λέξη *skart* αντί του *scart*, ή το *orait* αντί του *alright*.

Ήρθε ο γιατρός κι άρχισε να εξετάζει έναν έναν. Όποιος ήταν καλός του 'δινε μια κάρτα με μπλε μολύβι κι έγραφε απάνω οράιτ, αμερικάνικα. Όποιος δεν ήταν καλός του 'δινε σκαορτ με κόκκινο (Βαλτινός: 1990, 54).

The doctor came and started examining us one by one. Whoever passed got the blue pencil and *orait* written out in American on his card. Whoever didn't got a red mark – a *skart*.

Επίσης, μια μεταγραφική μετάφραση μπορεί να εγγράφει τις ξενικές προφορές – επιλέγοντας το «bono» αντί του «buono» και το «Yesss» αντί του «Yes». Η αίσθηση του ξενικού μπορεί έτσι να επιταθεί από την ομοιχητική επανάληψη του ελληνικού όμικρον και του ελληνικού σίγμα.

Ιταλιάνο; μου λέει.

Νο, Γκρέκο, του λέω.

Μπόνο Γκρέκο.

Ιταλιάνο; τον ρωτάω.

Γιες, μου λέει.

Μπόνο Ιταλιάνο, του λέω κι εγώ.

Τον ρωτάω ύστερα, γκρικ σάλα, δωμάτιο ύπνου. Έκλαιγαν τα μάτια μου. Δεν μπορήγαμε να συνεννοηθούμε (Βαλτινός: 1990, 59).

"Italiano?" He says.

"No, Greco," I say. "Bono Greco." "Italiano?" I ask.

"Yesss," he says.

"Bono Italiano," I say.

"Grik sala, some place to sleep?" I add. My eyes well up. We don't understand each other.

Η πρόκληση για τον μεταφραστή είναι η εισαγωγή των ξενικών προφορών με τρόπο πειστικό στη γλώσσα της μετάφρασης, έτσι ώστε να εδραιωθεί μια διαφορετική όψη κι ένα άλλο άκουσμα που θα αποσταθεροποιούν την τρέχουσα, καθιερωμένη γλώσσα. Οι πρακτικές της μεταγλωσσικότητας στη μετάφραση λειτουργούν ως ένα είδος μηχανισμού που ενεργοποιεί στον αναγνώστη την εμπειρία τού να ζει κανείς ανάμεσα σε δύο κόσμους στα κείμενα, ακόμα κι αν αυτά είναι γραμμένα στην αγγλική γλώσσα.

Αν μια μεταγραφική μετάφραση εστιάζει στην οπτική ποιητική, δηλαδή στην εμφάνιση της γραφής στη σελίδα, μια ομοηχητική μετάφραση δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην προφορική παράδοση και στον τρόπο με τον οποίο ακούμε διαγλωσσικά και ενδογλωσσικά. Η ομοηχητική μετάφραση μπορεί να αξιοποιήσει το πώς τα κύρια ονόματα φανερώνουν τις μεικτές τους αναφορές. Μια διαγλωσσική αντήρηση ανάμεσα στο ελληνικό «Δημήτρης» και στο Galbanian «Σπετίμ» μπορεί να εμφανιστεί από νωρίς στη μετάφραση στα αγγλικά, αποκαλύπτοντας πώς οι λέξεις φέρουν νοήματα πέρα από κάθε σημασιολογική αντιστοιχία. Φράσεις όπως η «Deem me worthy, treat me fair» επαναλαμβάνουν τους ήχους του Δημήτρη/Deemee, tree, ενώ το απρόσμενο άκουσμα του ονόματος Spetim μπορεί να προσοικονομηθεί από μια πρόταση όπως η «Spit him, kick him», έτσι ώστε η τελευταία σελίδα του ίδιου του κειμένου να έχει προετοιμαστεί ως ένας τόπος στον οποίο οι εμπειρίες του Δημήτρη και του Σπετίμ θα συνυπάρχουν σε ένα ηχοτοπίο που γίνεται καταληπτό στα αγγλικά. Αναφορές σε τραγούδια (όπως *Swing Low, Sweet Chariot*) και ομοιοκαταληξίες (όπως «swing low» και «Τσίλω,» «to do,» «in two,» και «no clue») ενισχύουν το συμπέρασμα.

Μπήκα στο λεωφορείο, σαν καλύτερα ήμουν. Εκείνο το παιδί μου 'ριξε βάλσαμο. Πώς μου 'ρθε στο μελό η Τσίλω. Την σκέφτηκα να με βλέπει και να μην έρχεται σε μένα, αλλά ν' αφεντεύει τη μάνα. «Ω μάνα, μάνα, έρθε ο Σπετίμ». Δεν ήξερα τι να κάνω. Ήμωνα στα δύο. Να πήγαινα σήμερα στον μαστορά, μην χάσω το μερόκαμα. Για παραπέρα δεν ήξερα (Δημητρίου: 1993, 116-117).

I got on the bus feeling good as new. That boy made me swing low. Brought Tsilo to mind. I saw her looking at me. Not coming toward me, but running back to Mama. "Oh Mama, he came home. Spetim came home." I didn't know what to do. I was split in two. Should I go to work today to not lose my pay? And then what? No clue.

Η μεταγλωσσική λογοτεχνία μάς προσκαλεί να σκεφτούμε σε επίπεδο μικροκλίμακας για τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να κινηθούμε διαμέσου και ανάμεσα σε γλώσσες και πολιτισμούς. Αν οι πρωτότυπες συνθέσεις μπορούν να διασχίσουν σύνορα και να μοιραστούν λέξεις, συντακτικές δομές και αναφερόμενα, τότε μπορούν και οι μεταφράσεις τους. Οι μεταφράσεις είναι ερμηνείες που διατηρούν μια ομοιότητα με το πρωτότυπο κείμενο, αλλά ταυτόχρονα το μεταμορφώνουν – ή, καλύτερα, δεν μπορούν παρά να το μεταμορφώνουν. Μια μεταγλωσσική μεταφραστική πρακτική δίνει έμφαση στην εξερεύνηση της ετερότητας, αλλά και σε αυτό που ήδη μοιραζόμαστε, στην απρόσμενη συνεργασία ανάμεσα σε γλώσσες και πολιτισμούς, την οποία μας επιτρέπει η μεταγραφή και η ομοηχία.

Μετάφραση από τα αγγλικά: Γκέλυ Μαδεμλή

Βιβλιογραφία

- Βαλτινός Θανάσης (1990), *Συναξάρι Ανδρέα Κορδοπάτη: Βιβλίο πρώτο: Αμερική, Άγρα, Αθήνα* [1972] [μτφρ. J. Assimakopoulos (2009), *The Book of Andreas Kordopatis, Part I: America, "Words Without Borders"*, New York, Μάρτιος, www.wordswithoutborders.org/article/from-the-book-of-andreas-kordopatis-part-i-america/ (ημερομηνία προσπέλασης: 28/5/2019)].
- Δημητρίου Σωτήρης (1993), *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, Κέδρος, Αθήνα [μτφρ. L. Marshall (2000), *May Your Name Be Blessed*, Birmingham: Centre for Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, University of Birmingham].
- Εμπειρικός Λεωνίδα, Ιωαννίδου Αλεξάνδρα Δ., Καραντζόλα Ελένη, κ.ά. (2001) (επιμ.), *Γλωσσική ετερότητα στην Ελλάδα, Αρβανίτικα - Βλάχικα - Γλώσσες της μειονότητας της Δ. Θράκης - Σλαβικές διάλεκτοι της Μακεδονίας, Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων, Αλεξάνδρεια, Αθήνα*.
- Μαρωνίτης Δημήτρης Ν. (1997), *Παραμεθόριος πεζογραφία: το παράδειγμα του Σωτήρη Δημητρίου*, στο *Κειμενοφιλικά*, Κέδρος, Αθήνα, σσ. 74-78.
- Canagarajah Suresh (2013), *Translingual Practice: Global Englishes and Cosmopolitan Relations*, Routledge, Abingdon.
- Cowan Jane K. (1997) *Idioms of Belonging: Polyglot Articulations of Local Identity in a Greek Macedonian Town*, στο P. Mackridge and E. Yannakakis, (eds.), *Ourselves and Others: The Development of a Greek Macedonian Cultural Identity Since 1912*, Berg, Oxford, σσ. 153-171.

- Elsie Robert (χ.χ.), *Albanian Dialects*, <http://dialects.albanianlanguage.net>
(ημερομηνία προσπέλασης: 25/9/2020)
- Jakobson Roman (2012), *On Linguistic Aspects of Translation*, στο Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Abingdon [1959], σσ. 126-131.
- Liu Lydia H. (1995), *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*, Stanford University Press. Stanford, CA.
- Van Dyck Karen (υπό έκδοση), *Migration, Translingualism, Translation*, στο Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 4th Edition, Routledge, Abingdon.
- Venuti Lawrence (2013), *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, Routledge, Abingdon.
- Wellisch Hans (1975), *Transcription and Transliteration: An Annotated Bibliography on Conversion of Scripts*, Institute of Modern Languages, Silver Spring, Maryland.

39. Ghiorgos Seferis traduttore di testi filosofici antichi. Aspetti estetico-linguistici ed echi letterari nell'opera del poeta

Faber Fabbris

Cambridge, 9 giugno 1960. Giorgio Seferis è proclamato dottore in lettere *honoris causa* della storica Università inglese. Lancelot Patrick Wilkinson¹, lettore di lettere classiche, pronuncia un discorso in onore del poeta: «εις τήνδε τήν ἀκαδημείαν ποιητῶν τοῖ κουροτρόφον προσδεχόμεθα τήμερον τιμῆς ἔνεκα ποιητὴν τὸν ἐν τοῖς Ἑλλησι πρωτεύοντα, Γεώργιον Σεφέρην»² (Seferis: 1990, 340). L'intero discorso è in greco antico; quasi certamente con pronuncia erasmiana. L'episodio raccoglie in maniera emblematica tutta la molteplicità, la ricchezza, le complesse relazioni tra la lingua greca, la sua letteratura, la sua ricezione nel mondo moderno. Da una parte l'immagine della Grecia antica, il suo prestigio universale, il ruolo continuo della sua lingua nel mondo accademico, fino alla creazione neoclassica; dall'altra l'interprete profondo di una sensibilità moderna, spoglia di ogni retorica, espressa nella lingua erede storica della koinè, ininterrottamente viva e deliberatamente sfrondata da qualsiasi artificio. Nelle parole del poeta stesso: «La lingua greca non ha mai cessato di essere parlata. È cambiata come cambia ogni cosa vivente. Ma non si è mai spezzata»³ (Seferis: 1963, 12).

Il percorso di questa tradizione linguistica, i dibattiti e i conflitti che l'accompagnarono segnano tutta la letteratura della Grecia; ma assumono nel caso di Seferis caratteri particolari, che ne investono la biografia intellettuale e l'opera sin dall'infanzia.

¹ Ringrazio David Holton, professore emerito di greco moderno all'Università di Cambridge, per l'aiuto nelle ricerche su Lancelot Patrick Wilkinson.

² «In questa Accademia nutrice di poeti, accogliamo oggi, *honoris causa*, il maggiore poeta di Grecia, Giorgio Seferis». Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono dell'autore.

³ «La langue grecque n'a jamais cessé d'être parlée. Elle a subi les altérations que subit toute chose vivante. Mais elle n'est marquée d'aucune faille».

Sono noti gli interessi letterari del padre di Seferis, Stilianòs Seferiadis, esponente della cosmopolita intelligencija smirniota, che traduce in greco moderno Byron, e più significativamente, nel 1907, Sofocle. «Ricordo, all'età di dieci anni, la prima volta che mi portarono a teatro, a Smirne. I fischi, i puristi che se le davano con gli altri spettatori: la Kiveli e Papagheorghiu mettevano in scena *Edipo Re*, traduzione di Stelios Seferiadis, in quindicisillabi rimati»⁴. Più che la qualità della messa in scena, le contestazioni riguardavano la possibilità stessa della traduzione in greco demotico: un testo per certi versi 'sacro' – e quindi intoccabile – non poteva essere manomesso impunemente. Al lettore è d'altra parte noto l'episodio che sconvolse Atene in quegli anni: una decina di morti in scontri di piazza per la traduzione in greco moderno dei vangeli, pubblicata sul quotidiano "Akròpolis" da Palis (gli *evangelikà*).

Si può quindi dire che la questione linguistica, e in particolare il rapporto fra antico e moderno, irrompa quasi immediatamente nel percorso intellettuale dello scrittore. Uno dei suoi aspetti è l'attività di Seferis traduttore di testi filosofici greci antichi, che verrà qui di seguito esaminata, nelle sue premesse teoriche, nei risvolti stilistici delle traduzioni, e nell'influenza sull'opera del poeta.

A parte le due traduzioni del *Cantico dei Cantici* (Seferis: 1965b), dell'*Apocalisse* (Seferis: 1966), e testi sparsi nei *Saggi* (1936-1971), le versioni di Seferis da testi greci antichi sono postume, contenute in manoscritti (pubblicati da Ghiatromanolakis con il titolo *Μεταγραφές*, nel 1981) e nei *Diari* (1925-1963). Quelle più specificamente filosofiche riguardano Eraclito, Platone e Marco Aurelio.

Per illuminare il punto di vista seferiano sul problema della traduzione, si veda il rendiconto onirico del poeta, alle prese con il *Sailing to Byzantium* di Yeats: egli constata «alcune difficoltà nell'espressione greca della poesia». Stanco per lo sforzo fatto, si addormenta e sogna. È seduto in una stanza buia, parla con un interlocutore dall'«espressione altera». Il poeta si duole dell'incapacità della lingua greca «di esprimere tutte le sfumature dei termini inglesi». L'interlocutore gli risponde: «se la lingua greca fosse sempre capace di rendere ogni accezione di

⁴ «Θυμούμαι, δέκα χρονῶ, πρώτη φορά πού μέ πήγαν στο Θέατρο, στή Σμύρνη, τὰ σφυρίγματα καί τοὺς γλωσσαμύνητορες νά χτυπιούνται μέ τοὺς ἄλλους θεατές· ἡ Κυβέλη καί ὁ Παπαγεωργίου παιζαν *Οιδίποδα Τύραννο*, μετάφραση τοῦ Στέλιου Σεφεριάδη, σὲ ριμασμένους δεκαπεντασύλλαβους» (Seferis: 1974b, 365).

quella inglese, non sarebbe più il greco, ma l'inglese»⁵. Se è necessario rendere con la massima esattezza il senso dell'espressione in lingua straniera, più difficile è ricreare l'atmosfera estetica dell'originale; Seferis parla della creazione di un 'nuovo originale', di un'*andigrafì* (e *Αντιγραφές* è il titolo che darà alla sua raccolta di versioni di poesia dal francese e dall'inglese). È quindi inevitabile accettare che uno spostamento si produca, perché diverso è il contesto culturale, nel tempo o nello spazio; ma si tratta di un'opera necessaria, per la vitalità stessa della lingua e della cultura di destinazione; essa prende, nel caso della letteratura greca, una dimensione particolare. Nella prefazione alle *Αντιγραφές* l'autore precisa: «[ho cercato] di saggiare quanto fosse capace di sopportare, negli anni in cui ho vissuto, la nostra lingua»⁶. Seferis considera la traduzione come vero alimento letterario, tanto più necessario per una lingua culturalmente isolata nella sua fase storica presente. Scrive il poeta a tale proposito:

La nostra poesia, benché mantenga viva una lingua gloriosa e un tempo ecumenica; benché, nell'ambito dei suoi estremi storici sia interessante e degna in sé, non può comunicare con la letteratura europea, circondata com'è da una grande trincea linguistica. La cosa più rara al mondo è un letterato – dico un letterato – che conosca il greco.

Seferis precisa in nota:

Utilizzo il termine 'greco' sia quando mi riferisco al greco parlato oggi dai greci, sia alla lingua greca nel suo insieme, dalle sue origini fino ai nostri giorni. Per riferirmi al greco di altre epoche, userò specifici aggettivi. Rifuggo dal termine 'neogreco': è inesatto, e a ben vedere brutto; gli inglesi non dicono 'neinglese', né i francesi 'neofrancese'⁷.

⁵ «όρισμένες δυσκολίες για την ελληνική έκφραση του ποιήματος»; «αύστηρη έκφραση»; «έκφράσει όλες τις αποχρώσεις των αγγλικών λέξεων»; «άν ή ελληνική γλώσσα ήταν πάντα σέ θέση να αποδώσει την κάθε απόχρωση της αγγλικής, δε θα ήταν πια ελληνική γλώσσα αλλά αγγλική» (Seferis 1974c, 239).

⁶ «[...] να δοκιμάσω τι μπορεί να σηκώσει, στα χρόνια που έζησα, ή γλώσσα μας» (Seferis: 1965a, 6).

⁷ «Η ποίησή μας, μολοντί κρατάει ζωντανή μιὰ γλώσσα ένδοξη και άλλοτε οίκουμενική· μολοντί, σάν την κοιτάξουμε από τις κορυφές, είναι αξιόλογη και πιστή στον έαυτό της, δέν μπορεί να έπικοινωνήσει με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία· είναι περιορισμένη από μία μεγάλη τάφρο, τη γλωσσική. Το σπανιότερο πράγμα στον κόσμο είναι ένας ξένος λογοτέχνης, έννοω λογοτέχνης, που να ξέρει ελληνικά»; «Μεταχειρίζομαι τη λέξη ελληνικά, όταν έννοω είτε τα ελληνικά που μιλούν σήμερα οι Έλληνες, είτε την ελληνική γλώσσα συνολικά από την αρχή της μέχρι σήμερα. Όταν έννοω τα ελληνικά άλλων εποχών, τα

Questa riflessione ci porta direttamente al punto di vista seferiano sulle 'traduzioni' dal greco antico al greco moderno, due momenti storici della stessa tradizione linguistica, che per il poeta si configura come una ininterrotta unità, complessa ma accessibile.

Nella prefazione al *Cantico dei Cantici*, reso in moderno a partire dalla lezione dei LXX (1965) egli espone le sue esitazioni: «In verità con i testi antichi (intendo dire con i testi greci) sono vittima di una fisima. Tutte le volte – e non sono poche – che cerco di tradurre, a un certo punto mi fermo, e penso: “Ma questo passaggio è così bello, perché modificarlo?”»⁸.

È interessante notare che per Seferis la traduzione intralinguistica si configura come una modifica, più che come un trasporto, coerentemente con l'idea della lingua greca come unità, più volte ribadita. In questo senso, il poeta designerà tali operazioni come «μεταγραφές», proprio per distinguerle, per il diverso tipo di lavoro intellettuale, dalle «Ἀντιγραφές», dalle lingue straniere.

«Tuttavia» prosegue «il mondo greco di oggi ha bisogno di uscire da uno stato di minorità culturale, deve vivere come familiari e amare i testi che ne costituiscono il patrimonio e la tradizione; [...] come è possibile che ciò avvenga senza traduzioni? Quest'opera è nata fra tali contrastanti sentimenti»⁹.

Possiamo riassumere, con Ghiatromanolakis, l'intento di Seferis: un ruolo didattico, 'sociale' della traduzione, per avvicinare senza timori reverenziali il lettore alla parola degli antichi.

Da questa concezione discendono naturalmente i caratteri della traduzione seferiana: conservazione delle forme lessicali antiche, fino a che sia possibile; rispetto del ritmo e della struttura del testo antico; stile spoglio, semplice, per esprimere in maniera diretta e piana i significati testuali.

προσδιορίζω με ειδικά επίθετα. Τη λέξη νεοελληνικά την αποφεύγω· είναι χωρίς ακρίβεια, όταν την καλοκοιτάξεις, και άσκημη· ούτε ο Άγγλος λέει νεοαγγλικά, ούτε ο Γάλλος νεογαλλικά» (Seferis: 1947, 33-43).

⁸ «Ἀλήθεια, με τὰ ἀρχαία κείμενα, ἐννοῶ τὰ Ἑλληνικά, μοῦ συμβαίνει τοῦτο τὸ ἰδιότροπο· ὄσες φορὲς –καὶ δὲν εἶναι λίγες– δοκιμάζω νὰ τὰ μεταφράσω, σταματῶ πάντα σὲ κάποιον σημεῖο μὲ τὴ σκέψη: “Μὰ τοῦτο εἶναι τόσο ὠραῖο, γιατί νὰ τὸ ἀλλάξει κανεῖς;”» (Seferis: 1965b, 7).

⁹ «Ὅμως τοῦτος ὁ σημερινὸς ἑλληνικὸς κόσμος, ἂν πρόκειται κάποτε νὰ πάψει νὰ εἶναι πνευματικὰ ὑπανάπτυκτος, καθὼς λένε, πρέπει νὰ ζήσει μὲ οικειότητα καὶ ν' ἀγαπήσει αὐτὰ τὰ κείμενα ποὺ εἶναι ἡ κληρονομιά του κι ἡ παράδοσή του· καὶ τοῦτο πῶς νὰ γίνει χωρὶς μεταφράσεις; [...] Ἐτσι ξεκινώντας ἀπὸ ἀντιφατικὰ αἰσθήματα ἐγινε αὐτὴ ἡ ἐργασία» (Seferis: 1965b, 7).

Vediamo di analizzare, tramite brevi spunti, gli esiti di questo metodo, e gli echi che ne scaturiscono nell'opera seferiana.

Eraclito

Il più antico filosofo tradotto da Seferis è Eraclito. È indubbio che la vicenda biografica del poeta abbia un rilievo particolare nel caso del fisico ionico, nato a Efeso, non lontano dalla sola vera patria (Seferis: 1972, 7), Skala, luogo d'infanzia del letterato.

Lo stile enigmatico e la densità dell'espressione eraclitei sono particolarmente adatti a rivelare i caratteri prima esposti. Si consideri per esempio il frammento 5 Diels-Kranz che così comincia: «Καθαίρονται δ' ἄλλως αἷματι μαινόμενοι οἷον εἴ τις εἰς πηλὸν ἐμβὰς πηλῶ ἀπονίζοιτο».

Il poeta rende: «Καθαρίζονται μὲ ἄλλα αἷματα καὶ μαινούνται, ὅπως ἂν ἔμπαινε κάποιος μέσα στὴ λάσπη γιὰ νὰ καθαριστεῖ ἀπὸ τὴ λάσπη»¹⁰ (Seferis: 1980, 53).

Il testo segue da vicino l'andamento della prima frase; il secondo costruito, piuttosto ellittico, è invece sciolto in maniera esplicita, semplice e piana, quasi colloquiale, familiare («come se qualcuno entrasse nel fango per pulirsi dal fango»). La presenza dei due testi uno a fianco dell'altro rinvia quasi automaticamente il lettore a quello antico, ormai illuminato senza equivoco possibile sul senso, permettendogli di coglierlo nell'originale.

Si veda ancora, per esempio, il frammento 12: «Ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ: καὶ ψυχὰι δὲ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμιῶνται».

Nella versione di Seferis: «Μπαίνουν στὰ ἴδια ποτάμια: ὅμως ὁλοένα διαφορετικὰ νερὰ τρέχουν ἀπάνω τους· κι οἱ ψυχές ἀπὸ τὰ ὑγρά ἐξατμίζονται»¹¹ (Seferis: 1980, 55).

La resa è estremamente piana; la ripetizione poetica «ἕτερα καὶ ἕτερα» è evitata, lasciando invece quasi intatta la seconda frase, nella quale «ἀναθυμιῶνται», non immediatamente univoco per il lettore greco moderno, è precisato in «ἐξατμίζονται» [evaporano].

¹⁰ «Si lavano con altro sangue e si insozzano, come se qualcuno entrasse nel fango per pulirsi dal fango».

¹¹ «Discendono negli stessi fiumi: ma sempre gli scorrono sopra acque diverse; e le anime dal liquido evaporano».

Il tema tipicamente eracliteo del fiume che scorre, nel quale non ci si può immergere due volte, ispira direttamente ed esplicitamente il poeta, che nel quinto componimento di *Πάνω σὲ μὴα χειμωνιάτικη ἀχτίνα* [Sopra un raggio d'inverno] (dalle *Tre poesie segrete*) evoca l'immagine:

Ποιὸς βουρκωμένος ποταμὸς μᾶς πῆρε;
Μείναμε στὸ βαθύ.
Τρέχει τὸ ρέμα πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι μας
λυγίζει τ' ἀναρθρα καλάμια¹² (Seferis: 1982, 281).

Nella stessa raccolta echeggia ancora il frammento 64: «Τὰ δὲ πάντα οἰακίζει κεραυνός»¹³, che, associato all'immagine del fuoco 'rigeneratore', tipico locus eracliteo, alimenta il VII componimento:

Τὴ φλόγα τὴ γιατρεύει ἡ φλόγα [...]
δὲν εἶναι πέρασμα τούτη ἡ ἀνάσα
οἰακισμὸς κεραυνού¹⁴ (Seferis: 1982, 283).

Il poeta conserva il termine arcaizzante «οἰακισμός» [direzione], che gli permette di mantenere l'aggregato «οἰακίζει κεραυνός» [dirige il fulmine] del testo antico, «οἰακισμὸς κεραυνού» [direzione di fulmine]. Il filosofo di Efeso diventa addirittura un personaggio con il quale interloquisce il poeta, che si aggira tra le rovine della città antica. In *Μνήμη Β'* [Memoria II], *Ἐφεσος* [Efeso], Seferis dialoga infatti con un personaggio che afferma: «μὰ ἐσὺ θυμήσου / Ἄδης καὶ Διόνυσος εἶναι τὸ ἴδιο» (Seferis: 1982, 261). E l'identità fra gli dèi permette di risalire senz'altro alla fonte. Il frammento 15 così recita:

εἰ μὴ γὰρ Διονύσω πομπὴν ἐποιεῦντο καὶ ὕμνεον ἄσμα αἰδοίοισιν,
ἀναιδέστατα εἴργασται· ωὗτος δὲ Αἴδης καὶ Διόνυσος, ὅτεφ μαίνον-
ται καὶ ληναῖζουσιν¹⁵.

¹² «Che fiume intorbidato ci ha travolti? / Siamo rimasti a picco. / Va la corrente sopra il nostro capo / e flette giunchi disarticolati» (trad. F.M. Pontani).

¹³ «Tutto dirige il fulmine».

¹⁴ «La fiamma si cura con la fiamma [...] / Non è un varco questo respiro / direzione di fulmine».

¹⁵ «Se non fosse per Dioniso che fanno la processione, ed intonano il Canto del fallo, essi compirebbero le cose più indecenti; ma identici sono Ade e Dioniso, per il quale delirano e celebrano le Lenee» (trad. G. Giannantoni).

Il poeta aveva tradotto:

Ἄν δὲν ἦταν ἡ πομπή γιὰ τὸ Διόνυσο καὶ ὁ ὕμνος τοὺς στὰ αἰδοῖα,
θὰ ἦταν μεγάλη ἡ ξεδιαντροπία τους· ἀλλὰ ὁ Ἄδης εἶναι ὁ ἴδιος μὲ
τὸ Διόνυσο πὸν στ' ὄνομά του μαίνονται καὶ κάνουν τὶς βακχικὲς
τελετές (Seferis: 1980, 57).

Ma è il frammento 94 a costituire il riferimento focale dell'evocazione seferiana. Esso è riportato tal quale nel discorso del premio Nobel: «ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν»¹⁶. Seferis traduce: «Ὁ Ἥλιος δὲ θὰ ὑπερβεῖ τὰ μέτρα εἰδεμὴ οἱ Ἐρινύες, οἱ ἐπίκουροι τῆς Δικαιοσύνης, θὰ τὸν βροῦνε» (Seferis: 1980, 57).

Ritorna la volontà di restare aderenti al testo antico per quanto possibile: «ὑπερβαῖνω» [oltrepassare], conservato nonostante il carattere dotto; il nesso «εἰ δὲ μή», ripreso nella forma avverbiale moderna εἰδεμὴ [altrimenti], la permanenza del termine «ἐπίκουροι», la cui prima accezione è 'aiutanti', in luogo del più consueto «φύλακες» [guardiani].

Si può forse azzardare che il passaggio da «Ἥλιος» a «Ὁ Ἥλιος», come quello da «Δίκη» a «ἡ Δικαιοσύνη» – oltre alla necessità semantica per il secondo dei termini – corrisponda all'evoluzione da una allusione mitologica, certo metaforica (i 'personaggi' Elios e Dike) al significato più generalmente morale: la legge naturale scaturisce da una esigenza di giustizia. È questo un aspetto centrale della concezione del mondo di Seferis, che riassumerà in questi termini: «Quello che personalmente più mi emoziona è constatare che il sentimento della giustizia aveva talmente penetrato l'anima greca da diventare una regola del mondo fisico»¹⁷.

L'idea di legge si assimila dunque non a una costrizione, ma al bisogno socialmente stabilito di un equilibrio, di una 'giustizia' fra gli uomini, alla quale non sfuggono evidentemente, neanche gli dèi.

¹⁶ «Il sole non oltrepasserà i limiti; altrimenti le Erinni, guardiane della Giustizia, lo scopriranno».

¹⁷ «Pour moi ce qui m'émeut, c'est de constater que le sentiment de la Justice avait tellement pénétré l'âme grecque qu'il était devenu une règle du monde physique» (Seferis: 1963, 12).

Platone

Il programma più cospicuo di traduzioni filosofiche seferiane è quello dei 'miti' platonici, dei quali è verosimile che il poeta avesse programmato una pubblicazione. Secondo Ghiatromanolakis, lo scopo è lo stesso dichiarato per il *Cantico dei Cantici*, cioè che la versione in lingua moderna permetta l'avvicinamento e l'amore per i testi del mondo greco (Seferis: 1980, 300).

Oltre che per la valenza drammatico-didattica dei miti platonici (Stewart: 1905), Seferis si interessa a essi per il tema della giustizia, centrale della sua poetica. Per esemplificare le scelte stilistiche di queste traduzioni, ricorderemo unicamente un passaggio del *Gorgia* (523b): «Τὸν δὲ ἀδίκως καὶ ἀθέως τὸ τῆς τίσεως τε καὶ δίκης δεσμωτήριον, ὃ δὴ Τάρταρον καλοῦσιν, ἰέναι»¹⁸, così reso dal poeta: «Καὶ ὁ ἄδικος κι ὁ ἄθεος σπὸ δεσμωτήριο τῆς πληρωμῆς καὶ τῆς καταδίκης, ποῦ τὸ λένε Τάρταρο νὰ πηγαίνει» (Seferis: 1980, 67).

Non è casuale che il poeta collochi il verbo alla fine, mantenendo il costruito antico; e che eviti di sviluppare i due avverbi iniziali, spostandosi sugli aggettivi, che pur diversamente accentuati, permettono di rispettare l'andamento del testo originale. Ovviamente però «τίση» [espiazione] diventa «πληρωμῆς» (letteralmente «pagamento»), e «δίκη» (in greco antico «giustizia», e nel passo platonico «condanna»; in greco moderno prevale l'accezione «processo») diventa «καταδίκης» [punizione], per evitare l'equivoco semantico.

Per ricreare l'ambito estetico dell'opera originale (uno dei cardini del metodo seferiano), il poeta opera precise scelte stilistiche. A questo titolo, è interessante notare la serie delle correzioni, tutte fatte in direzione della forma più dotta, respingendo la versione 'iperdemotica'.

Una breve lista, a titolo d'illustrazione rapsodica, nella traduzione del *Gorgia*:

Redazione iniziale (soppressa)	Redazione finale
πλερωμή	πληρωμή
μαρτυρήσουνε	μαρτυρήσουν
ζήσανε	ἔζησαν
χάνουνε	χάνουν
νά 'ναι	νὰ εἶναι
τοῦ καθένας	τοῦ καθενός

¹⁸ «L'uomo che ha vissuto ingiustamente ed empianamente vada nel carcere dell'espiazione e della condanna, che chiamano Tartaro».

αὐτό
κορμιοῦ

τοῦτο
σώματος

In margine a questi testi, Seferis annota d'altra parte:

Il mio unico augurio è che il semplice lettore si accosti al testo senza timore di non capirlo abbastanza [...] Vorrei un contatto diretto, senza ostacoli culturali. Se riuscirò in quest'intento, sono certo che si troverà un buon professore, una guida per il resto¹⁹.

I riflessi del pensiero platonico nell'opera seferiana sono molteplici, anche se non sempre espliciti. Mi limiterò qui a ricordarne due. Il primo è in *Tò ναυάγιο τῆς «Κίχλης»* [Il Naufragio del «Tordo»] nel quale irrompe «la voce del vecchio», che riprende le ultime parole di Socrate nell'*Apologia*:

«Κι ἄ μὲ δικάσετε νὰ πιῶ φαρμάκι, εὐχαριστῶ·
τὸ δίκιο σας θὰ ἴναι τὸ δίκιο μου· ποὺ νὰ πηγαῖνω
γυρίζοντας σὲ ξενους τόπους, ἕνα στρογγυλὸ λιθάρι.
Τὸ θάνατο τὸν προτιμῶ·
ποιὸς πάει γιὰ τὸ καλύτερο ὁ θεὸς τὸ ξέρει»²⁰ (Seferis: 1982, 226).

Il secondo si trova significativamente nell'ultima poesia composta da Seferis, che rievoca il mito di Er, tratto dalla *Repubblica*, in chiave esplicitamente politica. Dopo un quadro apparentemente idillico (il capo Sunion nel risveglio primaverile), una presenza allusiva sollecita la memoria del poeta. Si tratta della ginestra spinosa (l'aspalato). Ed è nel testo platonico che il poeta risolve l'evocazione. Alla fine del libro x della *Repubblica*, Socrate riporta il supplizio che spetta al tiranno Ardieo, punito nel Tartaro per le sue infamie:

[...] τὸν δὲ Ἀρδιαῖον καὶ ἄλλους συμποδίσαντες χεῖράς τε καὶ πόδας
καὶ κεφαλὴν, καταβαλόντες καὶ ἐκδείραντες, εἰλκον παρὰ τὴν ὁδὸν
ἐκτός ἐπ' ἀσπαλάθων κνάμπτοντες, καὶ τοῖς ἀεὶ παριοῦσι σημαίνο-

¹⁹ «Ἡ εὐχή μου εἶναι ὁ ἀπλὸς ἀναγνώστης νὰ πάει πρὸς τὸ κείμενο χωρὶς φόβο ὅτι δὲν θα καταλάβει ἀρκετά [...]. Θὰ εὐχόμεον μίαν ἀπευθείας ἐπαφή χωρὶς ψυχικὰ ἐμπόδια. Ὄταν γίνει αὐτὸ θὰ βρεθεῖ, εἶμαι βέβαιος, ἕνας καλὸς καθηγητὴς καὶ ὁδηγητὴς γιὰ τὰ παραπέρα» (Seferis: 1980, 306).

²⁰ «Se mi condannerete a bere la cicuta, vi ringrazio: / sarà, il vostro diritto, il mio diritto; e dove andare / girando per paesi stranieri, come pietra rotonda? / Preferisco la morte: / chi va verso migliore sorte lo sa Dio» (trad. F.M. Pontani).

ντες ὦν ἔνεκά τε καὶ ὅτι εἰς τὸν Τάρταρον ἐμπεσοῦμενοι ἄγοιντο²¹
(*Resp.* 615e-616a).

Traduce Seferis:

«τὸν ἔδεσαν χειροπόδαρα» μᾶς λείει
«τὸν ἔριξαν χάμω καὶ τὸν ἔγδαραν
τὸν ἔσυραν παραμέρα τὸν καταξέσκισαν
ἀπάνω στοὺς ἀγκαθεροὺς ἀσπάλαθους
καὶ πήγαν καὶ τὸν πέταξαν στὸν Τάρταρο κουρέλι».

Aggiungendo immediatamente dopo: «Ἔτσι στὸν κάτω κόσμο πλέρωνε τὰ κρίματά του / Ὁ Παμφύλιος ὁ Ἀρδιαῖος ὁ πανάθλιος Τύραννος»²² (Seferis: 1971, 1). La traduzione è in questo caso deliberatamente rude, i termini quasi violenti; ma rende con fedeltà l'immagine 'infera' del resoconto di Er, percorsa da immagini efferate ed evocata con persistente spavento.

Nel nome dell'aspalato, che resta immutato dall'antichità, Seferis riponeva la speranza che la giustizia compisse ancora, come nel passato, il suo compito: punire il tiranno. Come al poeta, morto prima della caduta dei tiranni del suo tempo, non fu dato di vedere.

Marco Aurelio

L'imperatore filosofo è il più tardo fra gli autori tradotti da Seferis, ma quello – probabilmente – che il poeta sente più vicino dal punto di vista etico. Si può dire che la figura dello stoico romano fosse particolarmente congeniale a Seferis, a partire dalla sua veste di intellettuale che accoglie responsabilità politiche. Aspirando a risolvere filosoficamente il rapporto dell'uomo con il ruolo che esercita nel mondo.

Le traduzioni a noi pervenute sono contenute in un fascicolo di manoscritti (Φ1, del 1934) o sono sparse nell'opera del poeta, compresi i diari *Μέρες* [Giorni]. Citazioni, frammenti ed evocazioni più o meno

²¹ «[...] ad Ardieo e ad altri legarono le mani, i piedi e la testa, e dopo averli buttati a terra e scorticati, li trascinarono per la strada, raschiandoli sugli aspalati; e a chi passava indicavano la ragione di quel supplizio, spiegando che venivano trascinati per precipitare nel Tartaro».

²² Così pagò nel mondo di sotterra i suoi delitti / Ardieo di Pamfilia, il miserabile tiranno» (trad. F.M. Pontani).

esplicitate fanno loro eco in vari loci dell'opera seferiana. Esaminiamone alcune.

Fra i testi che più hanno richiamato l'attenzione del poeta è da rilevare senz'altro uno dei pensieri dai *Tà εις éavtòn* (vii, 3) [A se stesso]:

Πομπῆς κενοσπουδία, ἐπὶ σκηνῆς δράματα, ποιμνία, ἀγέλαι, διαδορατισμοί, κυνιδίους ὀστάριον ἐρριμμένον, ψωμίον εἰς τὰς τῶν ἰχθύων δεξαμενάς, μυρμηκῶν ταλαιπωρίαί καὶ ἀχθοφορίαί, μυιδίων ἐπτοημένων διαδρομαί, σιγιλάρια νευροσπαστούμενα. Χρηὶ οὖν ἐν τούτοις εὐμένως μὲν καὶ μὴ καταφρουαττόμενον ἐσάναι, παρακολουθεῖν μέντοι ὅτι τοσοῦτου ἄξιος ἕκαστός ἐστιν, ὅσου ἄξιά ἐστι ταῦτα, περὶ ἃ ἐσπούδακεν²³.

Seferis rende:

Κενοσπουδία γιὰ πομπές, δράματα πάνω στὴ σκηνή, κοπάδια καὶ συναγελάσματα, λογχίσματα σὲ κορμιά, κοκαλάκια σὲ σκυλάκια, μπουκιές σὲ δεξαμενές ψαριῶν, ταλαιπωρίες φορτωμένων μυρμηγκιῶν, ποντικάκια ποὺ τρέχουν φοβισμένα, νευρόσπαστα ποὺ χεῖρονομοῦν. Πρέπει λοιπὸν νὰ στέκεσαι [ἀπέναντι σὲ] αὐτὰ μὲ εὐμένεια καὶ χωρὶς ἀλαζονεία, νὰ προσέχεις ὅμως πῶς ὁ καθένας ἀξίζει τόσο, ὅσο τὰ πράγματα ποὺ τὸν ἀπασχολοῦν (Seferis: 1980, 193).

Ritornano i caratteri tipici della traduzione seferiana: conservazione delle forme lessicali antiche quando sia possibile; evocazione dell'atmosfera culturale dell'originale; stile spoglio e quasi colloquiale (scelta del resto particolarmente adeguata al tenore disincantato della prosa marcaureliana). Si noti per esempio la scelta di tradurre «διαδορατισμοί» [combattimenti con le lance] con «λογχίσματα σὲ κορμιά» [lance nei corpi], quasi ad accentuare il senso drammatico dell'immagine; i «σιγιλάρια νευροσπαστούμενα» [burattini tirati dai fili] diventano «νευρόσπαστα ποὺ χειρονομοῦν» [burattini che gesticolano], di nuovo con accentuazione drammatica, quasi una sottolineatura della vanità dell'agire umano, particolarmente consona alla lista impietosa del filosofo.

²³ «Vano desiderio di lustro e di pompa, drammi sulla scena; greggi, armenti, scaramucce; un po' di ossi buttati al cagnolino, un bocconcino nei viali dei pesci; affanni e fatiche di formiche, scorribande di piccoli topi terrorizzati, fantocci di cui si muovono i fili: conviene assistere a questo tranquillamente senz'aggrottare eccessivamente le sopracciglia. In ogni modo ti sia chiaro il pensiero che il valore di ciascuno è in rapporto molto stretto col valore delle cose alle quali ha dato importanza» (Trad. E. Turolla).

Si consideri ancora, per esempio il pensiero VII, 6: «Ὅσοι μὲν πολυύμνητοι γενόμενοι ἤδη λήθη παραδέδονται, ὅσοι δὲ τούτους ὑμνήσαντες πάλαι ἐκποδών»²⁴, tradotto con: «Πόσοι κάποτε πολυύμνητοι, εἶναι τώρα παραδοσμένοι στη λήθη καὶ πόσοι πού τοὺς ὑμνοῦσαν, ἔχουν ἀπὸ καιρὸ χαθεῖ» (Seferis: 1980, 195), ove il πολυύμνητοι [molto inneggiati] del testo antico è mantenuto tal quale nonostante il carattere dotto del termine; o ancora il pensiero VII, 10, nel quale si misura la fedeltà semantico-morfologica di Seferis al testo antico: «Πᾶν τὸ ἔνυλον ἐναφανίζεται τάχιστα τῇ τῶν ὄλων οὐσία [...]»²⁵, che diventa: «Τὸ κάθε ἔνυλο ἐξαφανίζεται στη στιγμή μέσα στὴν οὐσία τῶν ὄλων [...]» (Seferis: 1980, 197). Qui significativamente ἔνυλο (esplicitamente arcaizzante) è mantenuto dal poeta, sostituendo una prima traduzione con «ύλικό». Sembra si possa scorgere la tendenza a conservare questi termini risolvendo la loro difficoltà (o ambiguità) semantica in termini di indeterminazione poetica. Senza voler moltiplicare le citazioni *in extenso*, si potranno a questo titolo ricordare la scelta di mantenere «φαντασία» del testo antico (cf. VII, 17), sospendendone il senso tra il più filologico «rappresentazione» (Hadot: 2016, 84) e quello comune, metaromantico, di «fantasia, immaginazione». O ancora la persistenza del termine chiave «ἡγεμονικόν» («principio direttivo», ossia la mente-cuore degli stoici) la cui valenza non è immediata in greco moderno.

Gli echi dell'opera antica sono numerosi negli scritti di Seferis, anche con citazioni dirette. La prima di queste compare in *Ἐξι νύχτες στὴν Ἀκρόπολη* [Sei notti sull'Acropoli], dove nel diario di Stratis (Prima notte), è citato direttamente il pensiero dei «συγυλλάρια νευροσπαστούμενα» (VII, 3), al quale l'autore fa seguire la raccomandazione: «Sforzati, quanto più spesso, di descrivere qualsiasi cosa, per esercitarti – con sguardo indulgente, non adirato»²⁶ (Seferis: 1974a, 10). Il riferimento a Marco Aurelio ritorna nell'epigrafe ai *Δεκαέξι χαϊκού* [Sedici haiku]: «τοῦτο τὸ ἀκαριαῖον...» («quest'istante», che ciascuno vive, III, 10), (Seferis: 1982, 90).

²⁴ «Quanti uomini celebrati e innalzati al cielo sono ormai consegnati a dimenticanza? Quanti, dopo aver inneggiato ai primi, sono lontani, ed è gran tempo, dalla vita?» (Trad. E. Turolla).

²⁵ «Ogni materia svanisce velocissimamente nella sostanza universale».

²⁶ «Προσπάθησε νὰ περιγράφεις ὀτιδήποτε, ὅσο μπορεῖς πιὸ συχνά, γιὰ τὴν ἀσκηση –εὐμενῶς, μὴ καταφραττόμενος».

Non pare infine casuale che nella concezione seferiana il tema dello stile nella traduzione si leghi a quello più generale della scelta filosofica stoica, alla quale il poeta aderisce, notando: «Le qualità di un'artista sono alimentate più dalla sobrietà che dall'arricchimento. L'arte più grande è quella che può rinunciare a ciò che possiede nel modo migliore e al momento più opportuno»²⁷.

Conclusione

Evidentemente questa semplice rassegna non pretende di essere esaustiva, né originale. Essa ha una sola ambizione: ripercorrere una delle radici della concezione poetica di Seferis, che è anche e in modo pregnante, filosofica. In essa i sostrati eraclitei, platonici, ma soprattutto stoici, convergono verso un umanesimo non retorico, ma neanche compassionevole; sentimento della vicenda umana nel mondo e nella storia, segnata dalla sofferenza, l'esilio, spesso dai limiti deludenti del reale. Ma dove l'universalità di questa condizione è anche, forse non troppo diversamente dal Leopardi della *Ginestra*, occasione per superare i limiti dell'individuo.

Ritornando alle parole del poeta:

In questo mondo che si restringe sempre più, ognuno di noi ha bisogno di tutti gli altri. Dobbiamo cercare l'uomo, ovunque si trovi. Quando, sulla via di Tebe, Edipo incontrò la Sfinge che gli sottoponeva l'enigma, la sua risposta fu: l'uomo. Questa semplice parola distrusse il mostro. Abbiamo molti mostri da distruggere. Pensiamo alla risposta di Edipo²⁸.

²⁷ «Les qualités d'un artiste sont davantage nourries par le dépouillement que par l'enrichissement. Le plus grand est celui qui peut renoncer à ce qu'il possède de la meilleure façon et au moment le plus opportun» (Kohler: 1989, 46).

²⁸ «Quand, sur le chemin de Thèbes, Œdipe rencontra le Sphinx qui lui posa son énigme sa réponse fut: l'homme. Ce simple mot détruisit le monstre. Nous avons beaucoup de monstres à détruire. Pensons à la réponse d'Œdipe» (Seferis: 1963, 14).

Bibliografia

- Alexandros Argyriou (1985), *Suggestions about «The thrush». A first approach, "The Charioteer"*, xxvii, pp. 55-99.
- Diels Hermann & Kranz Walther (1934-1938), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Berlin.
- Hadot Pierre (2016), *Introduction aux Pensées de Marc Aurèle*, Fayard, Paris.
- Jouanny Robert (1978), *Séféris et la Grèce antique, "Revue des Études Grecques"*, xci, 432-433, pp. 123-148.
- Kohler Denis (1989), *Georges Séféris. Qui êtes vous?* La Manufacture, Lyon.
- Papageorgiou Costas (1985), *Notes on the «Three secret poems», "The Charioteer"*, xxvii, pp. 101-156.
- Maronitis Dimitris N. (1977), *Μεταγραφικές δοκιμές του Σεφέρη* [Saggi di traduzione di Seferis], "Andi", 2, lxxv, pp. 26-27.
- Seferis Ghiorgos (1947), *Κ.Π. Καβάφης, Θ.Σ. Έλιοτ· παράλληλοι* [K.P. Kavafis, T.S. Eliot. Paralleli], "Angloeliniki Epitheorisi", iii, 2, ora in Seferis: 1974b.
- Seferis George (1963), *Discours de Stockholm*, Institut Français d'Athènes, Athènes; trad. it M. Caracausi (2016), in *Un poeta greco a Stoccolma*, Aiora, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1965a), *Αντιγραφές* [Traduzioni], Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1965b), *Άσμα Ασμάτων* [Il Cantico dei Cantici], Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1966), *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη* [L'Apocalisse di Giovanni], Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1971), *Έπι άσπαλάθων...* [Sugli aspalati], "To Vima", 23 settembre 1971; trad. it. F.M. Pontani (1976), in *Memoria di Seferis. Studi critici*, Olschki, Firenze.
- Seferis Ghiorgos (1972), *Χειρόγραφο Σεπ. '41*. [Manoscritto Sett. '41], a cura di A. Xidis, Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1974a), *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, Ermis, Athina ; trad. it M. Caracausi (2012), *Sei notti sull'Acropoli*, La Zisa, Palermo.
- Seferis Ghiorgos (1974b), *Δοκιμές, Α'* [Saggi I], Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1974c), *Δοκιμές Β'* [Saggi II], Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1980), *Μεταγραφές* [Trascrizioni], a cura di G. Ghiatromanolakis, Ìkaros, Athina.
- Seferis Ghiorgos (1982¹⁴), *Ποήματα*, Ìkaros, Athina; trad. it. (scelta) F.M. Pontani, *Poesie*, Mondadori, Milano 1963.
- Seferis Ghiorgos (1990), *Μέρες Ζ'* [Giorni, VII], a cura di T.N. Michailidu, Ìkaros, Athina.
- Stewart John Alexander (1905), *The myths of Plato*, Macmillan and co., London.
- Zacharudi Angheliki (2018), *Ο Ηράκλειτος και ο Πλάτωνας στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη* [Eraclito e Platone nella poesia di Ghiorgos Seferis], Tesi di laurea, Università Aristotele di Salonico, Salonico.

40. Lingua e letteratura neogreca nel xx secolo: un caso italiano nel contesto europeo

Caterina Carpinato

Premessa

Mentre mi accingevo a scrivere queste pagine ragionavo sul pubblico cui erano dirette. Per prendere l'avvio ho deciso di considerare miei referenti non i colleghi e gli studiosi che mi avrebbero ascoltato in occasione del convegno in onore di Paola Maria Minucci, ma un gruppo ideale di ragazzi, nati nel 2000, ormai quasi tutti maggiorenni (gli ultimi – entro la fine dell'anno in cui si svolgeva il convegno – lo sarebbero diventati): in altre parole, gli interlocutori ideali del mio testo sono le matricole nelle aule universitarie dell'a.a. 2019-2020. Scrivo queste pagine per i ragazzi del millennio, per la cosiddetta Generazione Z, ma anche per Paola, che sui più giovani ha sempre investito con convinzione. Quando Christos Bintoudis mi ha invitato al convegno, ho cominciato a coltivare l'idea di un bilancio, a più di trent'anni dalla mia laurea in Lettere classiche (1987), per ricostruire uno schema utile a orientarmi nella dimensione italiana della letteratura neogreca nel contesto europeo del xx secolo. La rassegna sarà parziale, personale, incompleta, ripeto: parziale, personale e incompleta. Il mio contributo è *work in progress*, un laboratorio con un titolo ampio e generale, un percorso individuale per tappe che inizia dagli anni in cui ho cominciato a occuparmi di lingua e letteratura greca. Il testo è un canovaccio a uso didattico, per riflettere sul Novecento greco nel contesto italiano ed europeo con persone nate alle soglie del terzo millennio.

Studio greco dall'anno del rapimento di Aldo Moro (1978), lo statista ucciso dalle Brigate rosse al quale è dedicato il piazzale dove sorge l'Università presso la quale Paola Maria Minucci ha infaticabilmente formato giovani appassionati di poesia e di lingua neogreca. Alla fine degli anni settanta del Novecento non esistevano computer portatili,

né si comunicava per mail né tramite *whatsapp*. Appartengo all'ultima generazione che ha scritto a macchina la tesi di laurea. Da allora però, da più di 40 anni, cerco di capire non solo i sistemi linguistici e letterari del greco ma anche le strutture sintattiche e logiche. E da quasi 40 anni ho cominciato a chiedermi cosa fosse diventata la lingua nella Grecia moderna, chi parlava e scriveva ancora in greco, cosa fosse successo in Grecia *dopo*. Sin da allora ho cominciato a nutrire la curiosità nei confronti della storia del greco in Italia. Nel 1981 la Grecia è diventata membro di quella che allora si chiamava Comunità Economica Europea (CEE), i cui trattati erano entrati in vigore nel 1958: il 1981 era l'anno precedente ai miei esami di maturità (quando, per intenderci, tra i film di maggior incasso, c'era *Il tempo delle mele* di Claude Pinoteu, uscito l'anno prima in Francia con il titolo *La Boum*). Era passato ancora poco tempo dalla fine della dittatura in Grecia, quando la legge 309, promulgata il 30 aprile del 1976, «Περί οργάνωσης και διοικήσεως της Γενικής Εκπαιδεύσεως», [Sull'organizzazione e amministrazione dell'Istruzione Generale] pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale della Repubblica di Grecia («Εφημερίδα της Κυβερνήσεως»), aveva stabilito nell'art. 2, che la lingua nella scuola greca sarebbe stata la «νεοελληνική» [neogreca] a partire dall'anno scolastico 1976-77. L'art. 2, 2 definisce, in *katharènvussa*, cosa si intende con «νεοελληνική γλώσσα»:

2. Ὡς Νεοελληνική γλῶσσα νοεῖται ἡ διαμορφωθείσα εἰς πανελλήνιον ἐκφραστικὸν ὄργανον ὑπὸ τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ καὶ τῶν δοκίμων συγγραφέων τοῦ Ἐθνικοῦ Δημοτικῆ, συντεταγμένη, ἄνευ ἰδιωματισμῶν καὶ ἀκροτήτων.

2. Con lingua neogreca si intende la lingua creata dal Popolo Greco come strumento espressivo panellenico e (lingua) *dimotiki* degli scrittori classici della Nazione, resa senza idiomatismi ed eccessi.

Con questo virtuosismo espressivo il Legislatore sanciva cosa si dovesse intendere con «lingua neogreca», anzi neoellenica, sperando di porre fine a una questione annosa e complessa, che aveva tormentato la Grecia e i greci sin dalla fondazione del nuovo Stato greco, creatosi in seguito alla rivoluzione del 1821.

A metà degli anni settanta, e in particolare dopo la caduta del regime dei Colonnelli¹, il turismo di massa si stava appena sviluppando, e non era ancora diventato una delle principali risorse economiche della Grecia. Parliamo proprio di cose del secolo scorso, ma per farle sentire più vicine ai miei studenti, nel 2016, abbiamo festeggiato i 40 anni della legge 309 durante un incontro sulla poesia greca moderna e sulla traduzione letteraria². Quando questa legge è stata promulgata il prof. Bintoudis non era ancora nato. Nel 1982 si sancì anche la riforma ortografica monotonica, e – nel corso di quell’anno – si cominciavano a vedere anche i primi segni dell’*allaghi*, cambiamento, del ΠΑΣΟΚ, il partito socialista greco, guidato da Andreas Papandreu (1919-1996), che per la prima volta – il 18 ottobre del 1981– aveva portato la sinistra al potere in Grecia, con il 48% dei voti. Erano anche gli anni in cui si cominciava a parlare di *home computers*, che poi diventeranno *personal computers* (pc); gli anni in cui bruciava la crisi di Cipro, culminata nel 1983 con l’autoproclamazione di indipendenza (dopo quasi 10 anni di occupazione militare) da parte di Cipro del nord; gli anni in cui la sinistra italiana aveva perso improvvisamente il suo leader Enrico Berlinguer (1922-1984).

A quel tempo chi voleva imparare il greco moderno disponeva solo del volume *Τα νέα ελληνικά για ξένους* [Il neogreco per stranieri],

¹ A Trieste, nell’aprile del 2019, durante un incontro piacevole e fruttuoso, Lucia Marcheselli Loukas mi ha segnalato un libro di Alessandro Baricco, *Game*, che non conoscevo. Qui Baricco affronta alcuni dei punti connessi con la rivoluzione mentale prodotta dall’arrivo di internet nelle case di tutti e con la trasformazione epocale dei motori di ricerca. La lettura di questo libro conferma che molte delle mie osservazioni sono condivise da altri della mia generazione, l’ultima generazione di fine millennio cresciuta ancora quasi esclusivamente sulla carta. A Lucia, che ha seguito senza soluzione di continuità il Convegno, registrando con scrupolo ogni intervento per redigere le considerazioni conclusive finali, che ha monitorato tutto con grande senso del dovere istituzionale, va – anche in questa sede – il mio più profondo rispetto per l’impegno militante e costante nei confronti degli studi linguistici e letterari (non esclusivamente neogreci), e un sentito ringraziamento per tutto quello che ha fatto e continua a fare per la letteratura neogreca del xx secolo in Italia.

Sul regime dei colonnelli in Grecia si veda il recente volume di Deliolanes (2019). Questo lavoro era già alle seconde bozze quando ho iniziato a leggere con grande interesse Liakos (2019). Le mie osservazioni (non da storica, ma da studiosa italiana di lingua e cultura greca) non sono state, quindi, permeate da quelle pubblicate in quest’ottima sintesi del xx secolo greco. I miei studenti ideali e reali nei prossimi anni accademici trarranno profitto dalla percezione del Novecento proposta nel volume *Ο ελληνικός 20ός αιώνας* [Il ventesimo secolo greco].

² 25 novembre 2016, giornata di studio su: ...ΠΟΙΗΣΙΣ/ΠΟΙΗΣΗ=AZIONE ...-AZIONE = ΠΟΙΗΣΗ ≠ POESIA TRADUZIONE ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ TRANSLATION Parole tra le lingue, promossa in collaborazione con Columbia University e Sapienza Università di Roma, con Karen Van Dyck, Paola M. Minucci e Christos Bintoudis.

stampato per la prima volta in forma dattiloscritta a Salonico nel 1973, e nel 1982 in seconda edizione riveduta e corretta (ancora però con il sistema politonico). Oggi, grazie alle LIM, alle moderne lavagne multimediali di cui siamo dotati in ogni classe, posso far compiere ai miei studenti viaggi virtuali in quella stagione della *protodimotikì* di Stato, posso analizzare con i ragazzi nati nel 2000 il linguaggio della propaganda della destra e della sinistra greca di quegli anni, e usando la tecnica dell'apprendimento linguistico tramite l'analisi del *linguistic landscape*³, posso riportare sotto gli occhi dei miei *millennials* non solo i cartelloni delle campagne elettorali, ma anche le prime pagine dei giornali dell'epoca, le immagini dei turisti anni settanta sull'Acropoli e nelle isole greche, i graffiti e le scritte sui muri dell'epoca del Politecnico e di qualsiasi altro recente periodo storico⁴. Altri tempi, quelli e questi.

Nell'anno delle celebrazioni del bicentenario della Rivoluzione greca, nel 2021, si festeggeranno anche i 40 anni dall'ingresso della Grecia in Europa avvenuto nel 1981. Quante saranno le nazioni europee nel prossimo '21, se non avremo altre EXIT o altri disastri per nulla auspiciabili? Sarà interessante seguire con quale retorica, orientamento socio-politico e culturale, e con quali interessi si stanno organizzando i comitati per i vari convegni e incontri per il prossimo 2021. Con la conferenza stampa del 7 novembre 2019 è stato avviato ufficialmente l'avvio delle celebrazioni: nel luglio dello stesso anno, il comitato organizzativo è stato affidato, dall'attuale Presidente del Consiglio di Grecia, Kiriakos Mitsotakis, alle cure di Ghiana Angelopulu Daskalaki, in collaborazione con la Fondazione del Parlamento greco.

Chi ha la mia età, dunque, ha vissuto la sua vita adulta tutta all'interno del progetto politico e ideologico dell'Europa unita, e ha imparato

³ Così viene definito un modo per apprendere le lingue che ci circondano: le lingue compaiono in pubblicità, nei nomi di edifici, strade e negozi, istruzioni e segnali di avvertimento, graffiti e spazio pubblico. Il campo dinamico del *Linguistic Landscape* (LL) tenta di comprendere i motivi, gli usi, le ideologie, le varietà linguistiche e le contestazioni di molteplici forme di 'lingue' così come vengono visualizzate negli spazi collettivi. La ricerca in rapida crescita in LL gli conferisce un'importanza crescente nel campo degli studi linguistici. La ricerca LL si basa su una varietà di teorie, dalla politica e dalla sociologia alla linguistica, dall'educazione, alla geografia, all'economia e al diritto: dopo la monografia Shohamy-Gorter: 2009, dal 2015 esiste anche una rivista scientifica specializzata dedicata: "Linguistic Landscape, An international journal", <https://benjamins.com/catalog/ll/main> (ultima consultazione: 20/7/2020).

⁴ Vera Cerenzia aveva presentato, in occasione dell'ultimo convegno dell'Associazione Nazionale di Studi Neogreci, svoltosi a Palermo nel 2010, un interessante intervento-documento sulla trasformazione della società greca attraverso le anonime scritte sui muri, finalmente pubblicato in Cerenzia: 2019, 92-107.

a conoscere la Grecia – sulle tracce della cultura classica (forse meglio dire neoclassica) occidentale – nel corso degli anni in cui la Grecia è diventata membro del consesso europeo. Per noi, nati negli anni sessanta del secolo scorso, l'idea di Europa è una realtà: siamo cresciuti credendo che l'unione politica e culturale potesse esistere davvero, indipendentemente dall'uso di una moneta unica. Questa premessa non è determinata da narcisismo autoreferenziale, ma mi serve per delimitare l'ambito europeo all'interno del quale mi muoverò. Il contesto di riferimento non sarà quello dei confini geografici o culturali dell'Europa, bensì quello che, dagli inizi degli anni ottanta del Novecento a oggi (cioè dagli anni della mia maggiore età), coincidono con l'ingresso della Grecia in Europa, analizzato in un quadro cronologico più ampio.

La storia degli studi di greco in Italia in prospettiva diacronica mi interessa particolarmente (e ho scritto a riguardo in più riprese: Carpinato: 2014; 2016; 2018a; 2018b). In questa sede vorrei ricostruire un profilo, dal punto di vista italiano, della fortuna della lingua e della letteratura neogreca nel contesto europeo del Novecento, focalizzando essenzialmente decenni a noi più vicini e condividendo alcune suggestioni critiche dal 1989, dalla caduta del muro di Berlino a oggi. Nel 1989 nasce l'Associazione Nazionale di Studi Neogreci, ed è anche l'anno in cui sir Tim Berners-Lee ha proposto – per la prima volta – un progetto globale sull'ipertesto, mettendo in connessione fra loro testi diversi grazie all'uso di parole chiave, noto come World Wide Web, cioè *www*. In questi 30 anni Paola Maria Minucci, alla quale il mio intervento è dedicato, ha speso gran parte della sua attività professionale e delle sue energie impegnandosi nella didattica attiva; sottoponendosi alla fatica della trasposizione da una lingua a un'altra e formando nuove generazioni di giovani studiosi di greco moderno. A Paola si deve anche la valorizzazione, come attività prettamente scientifica (e non come semplice ancella della letteratura), del complesso lavoro del traduttore letterario.

Per inquadrare gli ultimi tre decenni all'interno della letteratura neogreca del xx secolo ho suddiviso il Novecento in cinque segmenti cronologici, considerandoli come periodi convenzionali di riferimento. Dovendo scegliere un sistema di datazione per scandire il tempo, così come facevano gli antichi greci, ho deciso di utilizzare una dimensione olimpica: i cinque cerchi del logo delle Olimpiadi, presentati per la prima volta ad Atene nel 1896 segneranno le fasi del cosiddetto «Secolo breve» (Hobsbawm: 1995).

Il Novecento Olimpico. Un cerchio per ogni periodo



Luis è ancora dei nostri? Forse. E forse no. E forse corre, sempre primo, con la fustanella e la torcia in mano, per quei Campi Elisi pallidamente dipinti da Puvis de Chavannes nell'Aula Magna della Sorbona, sotto i quali Pietro de Coubertin, ritto sui tacchi, aveva gridato al mondo: «Riprendiamoci i giochi olimpici, e i popoli saranno fratelli!».

Alberto Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*

1. 1896-1936, dalle prime Olimpiadi dell'età moderna alle Olimpiadi di Berlino;
2. 1936-1972, dalle Olimpiadi di Berlino (orribile celebrazione del III Reich) alle Olimpiadi di Monaco (tristemente famose per il massacro degli atleti israeliani);
3. 1972-2004, dalle Olimpiadi di Monaco alle nuove Olimpiadi ad Atene;
4. 2004-2016, dalle Olimpiadi di Atene alle Olimpiadi di Rio 2016;
5. 2016.

1. 1896-1936, dalle prime Olimpiadi dell'età moderna alle Olimpiadi di Berlino

Il xx secolo inizia, in modo convenzionale, nel 1896, con l'*Ὀλυμπιακός Ὕμνος*, [Inno Olimpico] scritto da Kostis Palamàs (1859-1943) e musicato da Spiros Samaràs (1861-1917). I primi anni del Novecento vedono l'Italia impegnata ad allargare le conquiste territoriali nel Mediterraneo sud-orientale. La guerra italo-turca (1911-1913) e l'occupazione italiana delle isole egee del Dodecaneso (1912-1947) (Peri & al.: 2009; Coppola: 2013; Espinoza: 2014) contribuiscono in Italia, in modo significativo, a creare una nuova prospettiva di analisi della grecità e della lingua greca non solo in chiave geo-politica ma anche culturale. Le contingenze storiche favoriscono un diverso approccio alla Grecia moderna e alla sua lingua e letteratura: lo studioso Francesco De Simone Brouwer, che insegnava all'Oriente di Napoli, sosteneva l'importanza dell'apprendimento del greco moderno per l'intrinseco valore della produzione

letteraria greca moderna non concordando con i grecisti suoi contemporanei e criticando la posizione nei confronti della lingua greca moderna assunta da Nicola Festa (1866-1940) (Treves: 1997), filologo allievo di Giovanni Pascoli (1855-1912) nonché pioniere della bizantinistica e degli studi sul greco medievale in Italia, e da Paolo Emilio Pavolini (1864-1942) (Mastrangelo: 2014), esponente di una famiglia fiorentina alto-borghese, fascista della prima ora, intelligente e spregiudicato studioso con solide basi culturali, padre di Alessandro (1903-1943), il potente segretario del Partito fascista. A Pavolini si deve l'opera pubblicata con Guido Mazzoni (1856-1943), edita a Firenze nel 1920, *Letterature straniere; manuale comparativo, corredato di esempi, con speciale riguardo alle genti ariane*, dal titolo eloquente per la prospettiva politica e ideologica. Su questo periodo si è scritto tanto, però non mi pare sia noto che, nel Supplemento ordinario alla *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 131, del 7 giugno 1927, appare il Decreto Regio 746, dove, per la prima volta, è previsto il programma di esame per i futuri docenti di lingua neogreca nelle scuole del Regno (rimasto poi lettera morta). L'esigenza di formare giovani italiani in grado di conoscere la lingua e la letteratura neogreca non era dettata da ragioni prettamente culturali o filologiche, ma si inseriva nel progetto di colonizzazione delle aree di lingua greca che erano sotto la giurisdizione italiana. Chi sia l'artefice del programma non mi è noto: era senz'altro qualcuno che, come si vedrà dal riquadro, ben conosceva l'argomento. Sospetto che possa essere stato Francesco De Simone Brouwer, ma non ne ho le prove.

GRECO MODERNO

Tradizione classica e bizantina nella lingua e nella letteratura neogreca – movimento culturale nel secolo xviii: i Fanarioti e le scuole nazionali.

La diglossia e le sue cause – Teorie sull'origine della καθαρεύουσα – L'attività del Korais e la formazione della lingua nazionale – ragioni storiche e politiche a favore del classicismo della lingua.

Classicismo e purismo nel secolo xix – L'Università di Atene e la sua importanza per la costituzione e la difesa della lingua nazionale – L'opera di A. Rangavìs – L'attività scientifica di G. Hatzidakis – Le difficoltà del purismo – Influssi stranieri.

Teorie sull'origine della δημοτική – Le varietà dialettali – Il fondo comune, nella poesia popolare e nei proverbi – I sostenitori della lingua popolare come lingua letteraria e sola legittima lingua nazionale – Principali vicende della lotta per l'unità della lingua.

Precedenti, antichi e medievali, della poesia popolare – Cenni sui principali tipi di poesia popolare – Canti cleftici – Canti erotici – Canti funebri. Poemi e tragedie dei secoli XVI e XVII: V. Kornaros e G. Chortakis – Letterati del secolo XVIII: K. Dapontes – Eruditi e poligrafi: E. Bulgaris, K. Oikonomos.

Poeti intorno all'800: Rigas, Christopulos, Vilaras, Nerulos – Condizioni del teatro di fronte al problema della lingua: Vernadakis, Nerulos, Vyzantios, Kambisis.

Poeti lirici del secolo XIX – D. Solomos.

A. Valaoritis – Lirici minori: Typados, Tertsetis, Marcoras, Martzokis – Lirica classicheggiante: Kalvos; i fratelli Sutsos, Zalakostas, Paraschos. Letteratura della lotta linguistica – Roidis – Drosinis – Palamas – L'Ἑστία e i μαλλιάροι – Psichari – Pallis – Le traduzioni in lingua popolare – Le novelle – I romanzi – Le opere scientifiche.

GRECO MODERNO.

Tradizione classica e bizantina nella lingua e nella letteratura neogreca – Movimento culturale nel secolo XVIII: i Fanarioti e le scuole nazionali.

La diglossia e le sue cause – Teorie sull'origine della *καθαρεύουσα* – L'attività del Korais e la formazione della lingua nazionale – Ragioni storiche e politiche a favore del classicismo nella lingua.

Classicismo e purismo nel secolo XIX – L'Università di Atene e la sua importanza per la costituzione e la difesa della lingua nazionale – L'opera di A. Rangavis – L'attività scientifica di G. Hatzidakis – Le difficoltà del purismo – Indussi stranieri.

Teorie sull'origine della *δημοτική* – Le varietà dialettali – Il fondo comune, nella poesia popolare e nei proverbi – I sostenitori della lingua popolare come lingua letteraria e sola legittima lingua nazionale – Principali vicende della lotta per l'unità della lingua.

Precedenti, antichi e medievali, della poesia popolare – Cenni sui principali tipi di poesia popolare – Canti cleftici – Canti erotici – Canti funebri.

Poemi e tragedie dei secoli XVI e XVII: V. Kornaros e G. Chortakis – Letterati del secolo XVIII: K. Dapontes – Eruditi e poligrafi: E. Bulgaris, K. Oikonomos.

Poeti intorno all'800: Rigas, Christopulos, Vilaras, Nerulos – Condizioni del teatro di fronte al problema della lingua: Vernadakis, Nerulos, Vyzantios, Kambisis.

Poeti lirici del secolo XIX – D. Solomos.

A. Valaoritis – Lirici minori: Typados, Tertsetis, Marcoras, Martzokis – Lirica classicheggiante: Kalvos; i fratelli Sutsos, Zalakostas, Paraschos.

Letteratura della lotta linguistica – Roidis – Drosinis – Palamas – L'Ἑστία e i μαλλιάροι – Psichari – Pallis – Le traduzioni in lingua popolare – Le novelle – I romanzi – Le opere scientifiche.

In quest'arco di tempo avvengono fatti determinanti per la storia greca e per quella italiana: Guerre balcaniche; Prima guerra mondiale; esodo di greci dal Ponto in seguito alla Rivoluzione russa del 1917; Catastrofe dell'Asia Minore; Marcia su Roma e avvento del fascismo...

Sarà necessario focalizzare l'attenzione su un personaggio di primo piano sulla scena politica greca: Eleftherios Venizelos (1864-1936). Ci potrà essere d'aiuto Alberto Savinio (1891-1952), che nel suo *Narrate uomini la vostra storia* (pubblicato per la prima volta nel 1942), fa un ritratto molto preciso dell'«astuto cretese» al quale è dedicato il nuovo

aeroporto di Atene. Savinio è testimone oculare dell'Atene dei primi del Novecento: *L'infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941) e *Tragedia dell'infanzia* (scritto nei primi anni venti ma pubblicato nel 1937) rendono perfettamente il clima della capitale greca a quasi cento anni dalla sua fondazione. Quando l'8 aprile del 1939 si diffuse la notizia della scomparsa di Spiridon Luis, primo vincitore nella maratona delle Olimpiadi del 1896, Savinio scrisse lo straordinario ricordo dell'«eroe della Nuova Grecia» (Savinio: 1995, 665-677), che aveva percorso i quaranta chilometri a piedi nudi.

All'interno di questo primo 'cerchio' nascono e operano autori che hanno prodotto le opere più significative del Novecento, e anche gli studiosi che hanno contribuito con la loro personalità e competenza specifica a segnalare la via degli studi di neogrecistica in Italia. Nel 1909 venne istituita la Scuola Archeologica Italiana di Atene (www.scuoladiatene.it, ultima consultazione: 20/7/2020) e un numero sempre più consistente di studiosi italiani ha cominciato a frequentare la Grecia e a imparare il greco moderno per motivi di studio e di ricerca.

Un recente contributo delinea l'immagine della Grecia in Italia nel periodo fra le due guerre mondiali del Novecento (Noto: 2018), mentre nel *reportage* sotto forma epistolare sulla Grecia degli anni trenta la giornalista trapanese Ester Lombardo (pseudonimo di Giovanna Mogavero, 1895-1982), una delle amanti del Duce, scrive:

Esistono tre lingue, la classica, la scritta e la parlata. Si può parlare il greco moderno correntemente e non comprendere un romanzo o una conferenza fatta da una persona colta. I poeti tentano di imporre la lingua popolare, i prosatori si ribellano e, gravi e solenni, difendono la purezza della lingua scritta più vicina alla classica. Sinora non si sono messi d'accordo ed ognuno va per la propria strada: anche perché abbondano più i poeti popolari che non i Demostene moderni, e la gente che compra i libri francesi ed inglesi di cui sono piene le librerie mentre la maggior parte non legge che i giornali, comprensibili a tutti e parla come ha sempre parlato. Più che parlare, discute. Il bisogno di discussione che la Grecia porta in tutte le cose è infinito... L'argomento favorito è la politica (Lombardo: 1931, 26).

2. 1936-1972 dalle Olimpiadi di Berlino (l'orribile celebrazione del III Reich) alle Olimpiadi di Monaco (tristemente famose per il massacro degli atleti israeliani)

Sono gli anni di Ioanis Metaxàs (1871-1941), dell'*Ochi*, della Seconda guerra mondiale e dell'Occupazione straniera; e – in seguito – della Guerra civile (1946-49) e delle sue conseguenze fino alla Dittatura dei colonnelli. Siamo nel periodo in cui i neoellenisti italiani del secolo scorso innestano – con le loro capacità, competenze, passioni –, la fortuna (accademica) della lingua e della letteratura neogreca in Italia, paese che – per la Grecia – appare nell'arco di questo periodo prima invasore e poi nazione con la quale ristabilire rapporti di reciproca intesa. La Seconda guerra mondiale ha portato la Grecia moderna nelle case degli italiani, di tutti gli strati sociali. E molti lutti e ricordi di Grecia nella vita quotidiana. Cito solo due pubblicazioni dell'epoca che, nel secondo dopoguerra, hanno contribuito in maniera significativa alla storia degli studi di lingua e letteratura neogreca in Italia: la prima edizione della *Storia della letteratura neoellenica* di Bruno Lavagnini (1955) e il volume di Mario Vitti, *Poesia greca del Novecento* (1957).

Vorrei far notare (sempre alle matricole dell'a.a. 2019-2020) che, nel secondo dopoguerra, non si è registrato in Italia il fenomeno dell'emigrazione economica greca che invece caratterizzava la presenza antropica greca nei paesi dell'Europa occidentale. Ciò comporta una significativa differenza fra la percezione della Grecia moderna (e della sua cultura) in Italia e la percezione della Grecia in altri paesi europei come Germania, Olanda, Francia, Belgio, Regno Unito, dove i greci andavano a lavorare come emigrati nelle fabbriche, accanto ai portoghesi, agli spagnoli e agli italiani. In Italia, dove le condizioni economiche del dopoguerra non hanno permesso una presenza attiva nel nostro territorio di famiglie di emigranti provenienti dalla Grecia, la dimensione e la percezione dell'Ellade e dei greci (antichi e moderni) è stata ben diversa da quella che si è via via diffusa nel resto dell'Europa. Nel nostro paese si assiste, invece, a una diversa emigrazione greca, costituita non da forza lavoro in cerca di un futuro migliore, ma da giovani appartenenti a famiglie che potevano permettersi (chi più chi meno) di mantenere i figli all'estero per studiare: si tratta del fenomeno migratorio di studenti greci, che a partire dai primi anni cinquanta fino ai primi anni

novanta hanno frequentato le nostre università⁵. Alcuni di loro, rimasti in Italia, hanno avviato attività professionali e formato famiglie miste: questi greci – che oggi hanno fra i sessanta e gli ottanta anni – si sono integrati nella vita pubblica del nostro Paese, dando vita a nuove comunità e associazioni greche, – dal 1991 – confluite in una Federazione delle comunità e delle confraternite greche in Italia (<http://www.fccei.it/>, ultima consultazione: 20/7/2020). Altri sono ritornati in Grecia, contribuendo al consolidamento dei rapporti fra l'Italia e la Grecia; altri non hanno completato gli studi e sono rimasti in bilico fra due realtà: questi ultimi spesso sono responsabili della scarsa considerazione che talvolta i greci (moderni e il greco moderno) hanno avuto in Italia negli anni ottanta e novanta del secolo scorso. La monografia di Rigas Raftopoulos e Andrea Pelliccia (2016) presenta molte interessanti notizie al riguardo.

La percezione della Grecia e del greco in Italia, diversamente da quanto non avvenga nel resto dell'Europa, è filtrata attraverso la lente deformante del Liceo classico, che è una peculiarità, o un'eccellenza della scuola italiana, che non trova riscontri (nella quantità e nella qualità dell'offerta formativa) in nessun'altra area dell'UE⁶. Non si può studiare la Grecia moderna e la sua lingua in Italia senza passare dalle Forche Caudine del confronto continuo con quello che ha significato e significa anche oggi nel nostro patrimonio culturale il passato osservato tramite il microscopio del Classico. Questo ciclo di studi, nonostante abbia perso considerevolmente il numero degli iscritti e il suo prestigio, viene ancora scelto da quasi il 6% della popolazione scolastica ed è presente come indirizzo in tutte le regioni italiane con un numero molto elevato di istituti scolastici, ben 735 (fonte: <https://www.tuttitalia.it/scuole/liceo-classico/>, ultima consultazione: 22/12/2019). Senza il liceo classico non si sarebbe spiegata in Italia (e all'estero) la fortuna planetaria della *Lingua geniale: 9 ragioni per amare il greco*⁷, un libro ritenuto di scarso valore per gli specialisti, ma che ha venduto più di 100.000 copie. Accattivante e *smart*, non solo per le giovani generazioni

⁵ Sui rapporti fra Italia e Grecia durante la dittatura dei Colonnelli si veda Raftopoulos: 2010.

⁶ Come ben si delinea anche nel volume miscelaneo Canfora & Cardinale: 2013. Particolarmente interessanti a questo proposito le osservazioni personali di Rotolo: 2012, 27-33.

⁷ Marcolongo: 2017²⁰. Uscito nel 2016, ha raggiunto ben 20 ristampe, ed è stato tradotto in diciassette lingue straniere.

ma anche per chi ha ancora nostalgia del liceo, Marcolongo ha avuto la fortuna di colpire nel segno. E quanti non hanno avuto la fortuna di studiare il greco hanno lo stesso comprato il libro, nella speranza di avvertire quel profumo esotico, qualcosa di quella lingua che continua a inebriare tante teste. Spesso senza successo.

3. 1972-2004 dalle Olimpiadi di Monaco alle nuove Olimpiadi ad Atene

In questa terza stagione si assiste in Italia a un progressivo sviluppo degli studi nell'ambito della lingua e della letteratura neogreca, e a una sempre maggiore autonomia dal greco antico (grazie anche agli specifici corsi di laurea in Lingue e all'incremento delle facoltà di Lingue e letterature straniere in tutto il territorio nazionale). Prolificano le traduzioni letterarie che Laura Oliveti (1974) e Amalia Kolonia (1994a e 1994b) hanno attentamente censito: i più giovani facciano mente locale sul fatto che i loro lavori bibliografici sono stati ideati e realizzati in età pre-internet, quando i dati si cercavano a uno a uno senza il supporto di Google (che inizia a rivoluzionare i metodi della ricerca dal 1996). Dopo la fine della Dittatura dei colonnelli, e fino agli inizi del 2000, gli editori italiani manifestano una certa sensibilità e un modesto interesse nei confronti della produzione letteraria greca (soprattutto poetica) e alcuni dei nostri più noti esponenti del mondo accademico contribuiscono a trasmettere a un pubblico più ampio quanto veniva pubblicato in greco moderno. Il numero 27 della rivista "Il Veltro" (1983 in due volumi) rivela il desiderio di stabilire un dialogo con la Grecia moderna, così come le grandi mostre dei primi anni ottanta a Roma su Kavafis (*Kavafis*: 1984) e sul filellenismo italiano (Spetsieri Beschi & Lucarelli: 1986), con i loro preziosi cataloghi, sembrano sancire il pieno riassetto delle relazioni interculturali dei due paesi all'interno del nuovo contesto europeo nel quale si è appena inserita la Grecia. Nel 1989 il convegno svoltosi a Palermo e Catania *Italia e Grecia due culture a confronto* segna una svolta decisiva nella storia della letteratura e della lingua neogreca in Italia. In quell'occasione avevo presentato uno studio sulla traduzione neogreca dei *Promessi sposi*, pubblicata ad Atene nel 1846, sulla quale non era stato scritto fino ad allora alcun saggio critico (e neppure in seguito ne sono stati pubblicati) (Carpinato: 1991). La nascita dell'Associazione Nazionale di Studi Neogreci e la creazione delle altre associazioni europee, confluite poi nella European Society of Modern Greek

Studies (www.eens.org), hanno sancito un diverso modo di osservare lo stato dei nostri studi a livello universitario e non solo.

Dalla fine degli anni ottanta, dall'anno della caduta del Muro di Berlino, l'Europa orientale e l'Europa occidentale hanno iniziato un nuovo dialogo: la lingua e la letteratura greca moderna hanno cominciato ad avere un numero sempre più alto di studiosi provenienti dall'area orientale dell'Europa, che fino a quel periodo era rimasta lontana dal contesto dell'Europa occidentale. Storicamente, geograficamente e anche culturalmente la Grecia e la sua lingua e letteratura moderna hanno fatto parte del contesto slavo e balcanico, molto di più di quanto non sia accaduto con altre culture e lingue dell'Europa Occidentale: non è dunque un caso che oggi la neogrecistica europea sia più 'forte' nell'area extra UE dell'Europa.

Negli anni immediatamente prima della crisi dell'Eurozona, abbiamo assistito a un progressivo sforzo della Grecia di mostrarsi all'altezza dei moderni stati europei, una Grecia sempre più dinamica, nella quale cominciavano a sentirsi squillare i telefonini (ricordiamo un tempo in cui era difficile comunicare, sottomessi all'OTE e alla SIP). I giovani autori greci, che hanno cominciato a pubblicare negli anni ottanta («della visione individuale», Carpinato: 1990), hanno una formazione culturale anglosassone o americana, e non francese come i loro predecessori.

La Grecia dell'ultimo Novecento diventava sempre più nota a livello internazionale grazie al turismo di massa e ad alcuni film di successo (come *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores del 1991). Sono gli anni in cui emergono editori (come Nicola Crocetti, la cui omonima casa editrice – nata nel 1981 – è ancora attiva), ma anche altri come Aletheia, L'epos, Donzelli, Novecento stampano nuove traduzioni grazie anche a programmi di finanziamento sostenuti dal Ministero della cultura di Grecia e di Cipro. In quel periodo proliferano diversi insegnamenti di lingua neogreca in molte università italiane (Trieste, Padova, Verona, Roma, Viterbo, Napoli, Bari, Lecce, Palermo, Catania, ma anche Co-senza e Milano dove, pur non essendoci insegnamenti di ruolo, sono attivi docenti come Ghianis Korinthios e Amalia Kolonia). Per un breve periodo la lingua neogreca fu insegnata anche all'Università di Pisa da Katerina Spetsieri Beschi, brillante esperta del filellenismo e di storia dell'arte (nata nel 1926 e scomparsa nel settembre del 2018, alla quale rivolgo un pensiero affettuoso).

Solo per avere un quadro più completo dell'epoca si ricordi l'11 settembre 2001 come inizio di una nuova epoca storica, e la nascita nello stesso anno di *Wikipedia*, l'enciclopedia digitale che sancisce l'insurrezione della conoscenza. La nuova stagione della fortuna della lingua e letteratura neogreca in Italia e in Europa si conclude con la grande parata iniziale alle xxviii Olimpiadi dell'era moderna nel 2004⁸.

4. 2004-2016 dalle Olimpiadi di Atene alle Olimpiadi di Rio 2016

Prima dello scoppio della crisi greca abbiamo ancora uno strascico dell'onda lunga del boom economico ellenico di fine millennio: in quel contesto alcune importanti case editrici italiane decidono di pubblicare letteratura neogreca. Poi iniziano ad apparire sugli schermi televisivi e dei nostri *pc* immagini di piazza Sintagma con le sue manifestazioni e nelle case degli italiani si ricomincia a parlare di Grecia, e della Grecia moderna in modo diverso (talvolta sprezzante). Un ruolo non insignificante nella promozione dell'immaginario della Grecia moderna nel nostro Paese svolge in questo ultimo periodo Petros Mårkaris, proposto per la prima volta in italiano da una laureata dell'Università di Catania, Grazia Loria, per Bompiani (*Ultime della notte*, 1995) e poi passato a un traduttore, Andrea Di Gregorio. Solo un cenno al romanzo, *L'Università del crimine* (uscito in Italia nel 2018), d'ambientazione accademica, nel quale appare anche il fantasma di Ghiorgos Zoras (1909-1982), docente di lingua e letteratura neogreca alla Sapienza (1934-1940; 1956-1979) e all'Università di Atene (1942-1974) (Magrelli: 2018). Il genere letterario scelto da Mårkaris non può essere classificato come paraletteratura: il giallo ha ormai una sua dignità e rispettabilità, non solo per la sua valenza commerciale ma anche per la dimensione di documento storico-sociale di un fenomeno letterario in essere. Lo stesso Valerio Magrelli, poeta tra i più significativi della nostra epoca e docente universitario, ha pubblicato una raccolta di poesie dal titolo *Il commissario Magrelli* (Magrelli: 2018).

⁸ Alcuni momenti della parata celebrativa per l'avvio dei Giochi di Atene del 2004 sono disponibili su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=cPyYkwispvo>, <https://www.youtube.com/watch?v=sBSMqyyXvpo> (ultima consultazione: 26/1/2020). Il video completo non è disponibile in quanto coperto da copyright.

5. dal 2016 in poi...

Per concludere osservo che in quest'ultimo spazio di anni assistiamo:

alla decimazione degli insegnamenti universitari di neogreco a fronte di un sempre crescente interesse nei confronti della nostra lingua e letteratura, come è facile rilevare anche attraverso una semplice ricerca in internet;

alla diffusione di nuovi centri di didattica del neogreco in contesti extraccademici ed extrascolastici;

alla creazione di giornate mondiali dedicate alla lingua greca;

alla proliferazione di blog e altro materiale on line sulla Grecia moderna;

alla stampa di nuovi manuali di lingua e grammatica neogreca (realizzati da persone attive fuori dal contesto accademico) (Candotti & Kolonia: 2010; Cernigliaro Tsoroula: 2017a, 2017b; Tessore: 2018; De Rosa: 2019); a nuove edizioni di testi letterari e poetici in traduzione; al sorgere di nuove case editrici specializzate nella produzione di testi letterari neogreci; alla sperimentazione didattica attraverso approcci finora non esplorati (studio comparativo della lingua e realizzazione di corsi on line, mooc, come quello prodotto e disponibile gratuitamente sulla piattaforma www.eduopen.org (ultima consultazione: 22/7/2020), grazie al progetto *ArchaeoSchool for the future*, Label Europeo delle Lingue 2018);

alla nuova ristampa aggiornata della *Storia della letteratura neogreca* di Mario Vitti (2016);

alla presenza sempre più consistente di studenti di madrelingua italiana che studiano neogreco e cinese, e che si laureano con tesi triennali in lingua cinese con argomenti connessi con la cultura e con la letteratura neogreca;

alla creazione della classe di concorso A024 per i docenti di lingua e cultura neogreca da inserire nella scuola italiana (il concorso si è chiuso nell'estate 2018 ma potrebbe rimanere lettera morta come nel 1927).

Ma alla domanda quale letteratura neogreca nel nostro paese e in Europa nel nuovo millennio, o meglio quale letteratura neogreca insegneremo ai ragazzi del *Millennium* confesso di non saper rispondere. Segnalo però che la *Call for papers for a special section of the Journal of Modern Greek Studies: Ruins in Contemporary Greek Art, Cinema, Literature, and Public Space* è sintomo di una nuova rotta culturale. Le due editrici, Maria Boletsi (Leiden University & University of Amsterdam)

e la turca Ipek A. Celik Rappas (Koç University) hanno raccolto contributi nel corso del 2018-2019 per realizzare un numero monografico sulla cultura greca moderna dove la letteratura è al terzo posto, dopo l'arte e il cinema. Maria Boletsi ha preso il posto di Arnold van Gemert all'Università di Amsterdam, studioso della letteratura greca in volgare a Creta nell'epoca della dominazione veneziana (1211-1669). Anche nei Paesi Bassi si è avviata una nuova stagione di studi neogreci che guarda al presente e al futuro.

Le tracce della storia, nell'età della crisi, sono quelle del passato più prossimo mentre la letteratura (e soprattutto la sua dimensione storica) sta perdendo il ruolo di protagonista. Narrativa e poesia – solo se accompagnate da altre discipline e altre manifestazioni artistiche – riescono a interpretare il presente e a garantirsi uno spazio nel futuro.

La pesante eredità del greco antico, esasperata da strumentalizzazioni politiche e ideologiche, ha ancora gravato nel corso dell'ultimo squarcio del Novecento sullo sviluppo e sull'autonomia degli studi di neogreco in Italia, ma ha favorito nel contempo lo sviluppo di insegnamenti universitari di Lingua e letteratura neogreca negli anni settanta del Novecento. Con gli inizi del terzo millennio, in seguito soprattutto alla crisi economica e alle trasformazioni sociali, politiche e culturali dell'UE, la presenza del nostro settore scientifico disciplinare (L-Lin-20) nell'ambito delle università italiane si è notevolmente ridotta, anche se – nello stesso periodo – si è assistito a un proliferare di iniziative filelleniche di varia natura. La situazione italiana differisce in modo significativo da quella degli altri paesi europei, per varie ragioni di natura storico-culturale connesse anche con le migrazioni dei greci nel continente europeo.

La ripresa del dialogo bilaterale fra l'Italia e la Grecia in ambito culturale è oggi più che mai necessaria. Dall'accordo del 1951, firmato nel dopoguerra, con le ferite ancora aperte causate dalle conseguenze della Campagna di Grecia e dalla Seconda guerra mondiale, sono passati quasi 70 anni. Atene e Roma (che devono una gran parte della loro visibilità internazionale anche al ruolo avuto nel passato, e i cui monumenti sono simbolo di una storia condivisa) dovrebbero riscrivere un protocollo d'intesa bilaterale.

Le due grandi capitali del passato e del presente possono contribuire a mantenere la percezione della dimensione europea anche per le nuove generazioni. Gestire il peso dell'eredità non è semplice, talvolta anche addirittura insostenibile, ma è inevitabile.

Non esiste una prospettiva di futuro senza consapevolezza storica. Non esiste presente senza passato. Non è più tempo di giocare: ragazzi del Millennio, adesso tocca a voi.

Bibliografia

- Baricco Alessandro (2018), *Game*, Einaudi, Torino.
- Candotti Clara & Amalia Kolonia (2010), *Parliamo greco + CD ROM. Dialoghi, Esercizi e vocabolario del greco moderno*, Hoepli, Milano.
- Canfora Luciano & Ugo Cardinale (2013), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Il Mulino, Bologna.
- Carpinato Caterina (1990), *Sulla letteratura greca dell'ultimo ventennio*, "Italoeliniakà", III, 1990, pp. 219-236.
- Carpinato Caterina (1991), *La traduzione neogreca dei "Promessi sposi"*, in *Italia e Grecia: due culture a confronto*, Atti del III Convegno Nazionale di Studi Neogreci (Palermo, 1989), "Quaderni dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Palermo", 21, pp. 29-40.
- Carpinato Caterina (2014), *Studiare la lingua greca (antica e moderna) in Italia. Retrospectiva e prospettive future*, in Caterina Carpinato & Olga Tribulato (a cura di), *Storia e storie della lingua greca*, "Antichistica. Filologia e letteratura", V, 1, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 165-220.
- Carpinato Caterina (2016), *Νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία στην Ιταλία του 19ου αιώνα (1855-1857): Μερικές παρατηρήσεις στον Tommaso Semmola και τον Niccolò Tommaseo* [Lingua e letteratura neogreca nell'Italia del XIX secolo (1855-1857): alcune osservazioni su Tommaso Semmola e Niccolò Tommaseo], in Anna Tabaki & Urania Polikandrioti (a cura di) *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα* [Grecità e alterità: Mediazioni culturali e 'carattere nazionale' nel XIX secolo], ΕΙΕ, Athina, vol. 1, pp. 311-322.
- Carpinato Caterina (2018a), *Ιστορία και ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Ιταλία. Μια σύντομη επισκόπηση* [Storia e storie della letteratura neogreca in Italia. Una breve panoramica], in Dimitris Arvanitakis (a cura di), *Μικρό αφιέρωμα στον Mario Vitti* [Piccolo omaggio a Mario Vitti], Vivliothiki tu Mussiu Benaki, Athina, pp. 135-176.
- Carpinato Caterina (2018b), *Lingua e letteratura neogreca a Ca' Foscari 1868-2018. Appunti per una storia del greco e dei greci a Venezia negli ultimi 150 anni*, in Anna Cardinaletti & al., *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia a Ca' Foscari*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 85-116.
- Cerenzia Vera (2019), *Specchi di cemento: cambiamenti e inquietudini della società greca riflessi nelle scritte murali, dalla caduta della giunta all'esplosione della crisi*, "Periptero", 5, agosto, pp. 92-107.

- Cernigliaro Tsoroula Maria Angela (2017a), *Ευχαριστώ Ελλάδα! Corso di lingua neogreca*, vol. 1, A1-A2, Hoepli, Milano.
- Cernigliaro Tsoroula Maria Angela (2017b), *Ευχαριστώ Ελλάδα! Corso di lingua neogreca*, vol. 2, B1-B2, Hoepli, Milano.
- Coppola Alessandra (2013), *Una faccia una razza? Grecia antica e moderna nell'immaginario italiano di età fascista*, Carocci, Roma.
- Deliolanes Dimitri (2019), *Colonnelli. Il regime militare greco e la strategia del terrore in Italia*, Fandango, Roma.
- De Rosa Maurizio (2019), *La lingua greca. Una storia lunga quattromila anni*, ETPbooks, Atene 2019.
- Espinoza Filippo Marco (2014), *Fare gli Italiani dell'Egeo: il Dodecaneso dall'Impero ottomano all'Impero del Fascismo*, Tesi di dottorato, Università di Trento.
- Hobsbawm Eric (1995), *Il Secolo Breve. 1914-1991: l'Era dei grandi cataclismi*, trad. it. B. Lotti, Rizzoli, Milano.
- Kavafis (1984), Palazzo Venezia, 30 marzo-15 aprile 1984, mostra promossa dal Ministero greco della cultura e delle scienze, dal Comune di Roma e dall'Ambasciata di Grecia in Italia, Edizioni dell'Elefante, Roma.
- Kolonia Amalia (1994a), *Traduzioni greche di libri italiani, 1800-1900*, in Mario Vitti (a cura di), *Testi letterari italiani tradotti in greco: dal '500 ad oggi*, Atti del iv Convegno di studi neogreci (Viterbo, 20-22 maggio 1993), Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Kolonia Amalia (1994b), *Le traduzioni in italiano dei libri di autori greci: 1945-1994*, Paraskevì, s.l.
- Lavagnini Bruno (1955), *Storia della letteratura neoellenica*, Nuova Accademia editrice, Milano.
- Liakos Andonis (2019), *Ο ελληνικός 20ός αιώνας, [Il ventesimo secolo greco]*, Polis, Athina.
- Lombardo Ester (1931²), *L'Ellade nella Grecia moderna*, Edizioni Cosmopoli, Roma.
- Magrelli Valerio (2018), *Il Commissario Magrelli*, Einaudi, Torino.
- Marcolongo Andrea (2017²⁰), *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco*, Laterza, Bari-Roma.
- Markaris Petros (2018), *L'università del crimine*, trad. it. A. Di Gregorio, Bompiani, Milano.
- Mastrangelo Carmela (2014), *Paolo Emilio Pavolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emilio-pavolini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emilio-pavolini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 2/5/2019).
- Noto Andrea Giovanni (2018), *The End of the "Long Romance": The Image of Greece in Italy Between the Two World Wars*, in Giuseppe Motta (a cura di), *Dynamics and Policies of Prejudice From the Eighteenth to the Twenty-first Century*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, pp. 171-184.
- Oliveti Laura (1974), *Bibliografia della letteratura neoellenica in Italia 1900-1972*, Istituto italiano di cultura in Atene, Atene.

- Peri Massimo & al., a cura di (2009), *La politica culturale del fascismo nel Dodecaneso*, Esedra, Padova.
- Raftopoulos Rigas (2010), *La dittatura dei colonnelli in Grecia (1967-1974). Tra Grecia e Italia: resistenza, dittatura e la Guerra fredda che si scongela*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Teramo.
- Raftopoulos Rigas & Andrea Pelliccia (2016), *Terra ancestrale: la diaspora ellenica contemporanea in Italia tra prima e seconda generazione*, CNR - Istituto di ricerche sulla popolazione e le politiche sociali, Roma.
- Rotolo Vincenzo (2012), *Dalla Grecia antica alla Grecia moderna: la storia di un percorso*, in Renata Lavagnini (a cura di), *Poeti greci del Novecento. Atti delle Giornate di Studio in onore di Vincenzo Rotolo*, Lussografica, Caltanissetta, pp. 27-33.
- Savinio Alberto (1995), *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano.
- Shohamy Elana & Durk Gorter, eds. (2009), *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, Routledge, New York-London.
- Spetsieri Beschi Caterina & Enrica Lucarelli (1986), *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, Edizioni del Sole, Roma.
- Tessore Dag (2018), *Grammatica di greco moderno. Lingua parlata, letteraria e arcaicizzante: teoria ed esercizi*, Hoepli, Milano.
- Treves Piero (1997), *Nicola Festa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-festa_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione: 2/5/2019).
- Vitti Mario (1957), *Poesia greca del Novecento*, Guanda, Parma.
- Vitti Mario (2016), *Storia della letteratura neogreca*, Cafoscarina, Venezia.

41. Il neogreco di fronte all'invasione dell'onomaturgia europea su base archeogreca

Salvatore Nicosia

È un dato evidente e incontestabile che la sterminata terminologia connessa allo sviluppo scientifico e culturale dell'Europa, a partire almeno dall'Umanesimo e fino a oggi, abbia affondato le sue radici, in massima parte, nell'archeogreco¹: in una lingua, cioè, che si imponeva non con lo strumento delle armi o in forza di un primato economico, ma per il prestigio delle opere che in essa si erano espresse molti secoli prima, per la forza espansiva conferitale dal latino, e per la duttilità della sua struttura che la metteva nelle condizioni non solo di fornire vocaboli pronti, ma anche strumenti flessibili di creazione linguistica. Il greco ha in effetti una straordinaria capacità di far ruotare l'universo linguistico attorno ai fondamentali assi esistenziali ed espressivi: si pensi all'alfa privativo, e alla nitida perspicuità di preposizioni come *hyper-*, *meta-*, *hypo-*, *para-*, o di confissi come *mega-/mikro-*, *philo-/miso-*, etc.; e quanto questa duttilità si possa esercitare in forma articolata, come avviene – tanto per fare un solo esempio – attorno al lat. *textus*, che dà luogo a ipotesto, ipertesto, metatesto, paratesto, epitesto, peritesto.

Decine di migliaia di parole sono state così create su base archeogreca ma al di fuori della Grecia, presso le varie nazioni europee², ciascuna nella propria stagione di prestigio e di potere (vedremo che succederà

¹ Ho trovato comodo, nel continuo confronto con il neogreco (neogr.), designare talvolta il greco antico come archeogreco (archeogr.) a preferenza di greco antico (gr.a.). Parole precedute da un asterisco (per es. *νεϊσμός) sono teoricamente presupposte, ma non documentate. Questo segno > di seguito al nome di un autore, antico o moderno, significa che a lui si attribuisce, per quanto possiamo saperne, la più antica attestazione della parola di cui si discute.

² Che tale fenomeno si fondi esclusivamente su ragioni culturali è dimostrato dal fatto che 'l'opzione greca' non riguarda mai il greco contemporaneo, ma quello di qualche millennio precedente.

con la Cina), e nella propria 'specialità': una imponente onomaturgia che ha dato un contributo decisivo all'unità culturale dell'Europa (e delle sue propaggini extraeuropee) assai prima che si concepisse qualsiasi idea di una qualche unità politica. Da Francia, Italia, Germania, Inghilterra/Usa, talvolta anche Spagna³, un esercito di neologismi si diffondeva ad altre nazioni⁴, piccole e grandi, contigue e distanti, che adottavano il nuovo ritrovato adeguandolo alle strutture grammaticali peculiari a ciascuna lingua, senza andare troppo per il sottile. Ma fra queste, ce n'era una alla quale quelle creazioni linguistiche non giungevano come elementi stranieri: la Grecia moderna era (ed è), per ovvie ragioni storiche, nelle condizioni di valutare quei prodotti lessicali, misurandone la bontà, la correttezza, la validità alla luce della sensibilità che le deriva dalla propria storia linguistica, e della continuità millenaria delle proprie strutture espressive: potendo così accoglierle, modificarle, o respingerle come corpo estraneo e dissonante.

La presente ricerca è dedicata appunto ai problemi del recepimento, nel corpo della lingua neogreca, di questi neologismi creati all'esterno ma riconducibili all'archeogr. Non un'indagine – assolutamente impossibile – sullo sconfinato (e sempre incrementabile) corpus, ma su un numero limitato di parole, idonee comunque a esemplificare le varie tipologie di reazione (accoglienza, modifica, respingimento, etc.), all'interno delle quali poter collocare, allargando lo sguardo, molti altri termini. Non dunque tutta la sterminata terminologia, e forse neppure tutte le tipologie paradigmatiche, ma solo – almeno si spera – le principali⁵.

Il turbinio di parole che nell'area del mediterraneo emigrano, viaggiano, si ambientano, si modificano profondamente, passano da un popolo all'altro e spesso ritornano, irriconoscibili, da dove sono partite, è il segno di un ininterrotto turbinare degli uomini nella storia di questo mondo chiuso ma apertissimo. Ho perciò pensato di applicare a questo studio l'articolazione propria delle dinamiche migratorie, so-

³ A queste cinque lingue (fr., it., ted., ingl., sp.) circonscribo la mia indagine, tralasciandone per ovvi motivi numerose altre: del resto, sono proprio esse a sorreggere quasi per intero il peso di questa secolare onomaturgia.

⁴ Leopardi (*Zibaldone*, 26 giugno 1821, p. 1216) proponeva di chiamarli «europeismi».

⁵ Malgrado non si collochino, a rigore, entro i limiti indicati, ho preso in considerazione tre soli testimoni (cibernetica, omeopatia e fenomeno) in rappresentanza della vasta categoria delle parole archeogr. che, rimanendo pressoché uguali a se stesse, hanno subito all'estero una straordinaria evoluzione semantica che è stata, in tutto o in parte, recepita in Grecia.

prattutto di quelle attuali, ma anche – non diversa da queste – della grande migrazione che, dalla fine della guerra e fino agli anni settanta, svuotò il Sud Italia a favore del Nord, e poi di Belgio, Svizzera, Francia e soprattutto Germania.

A. Libera circolazione di uomini e parole. Totale integrazione

La più ampia categoria è costituita dagli innumerevoli termini che, saldamente ancorati alle leggi della *Wortbildung* archeogr., oltre che circolare con grande libertà in Europa – e fuori di essa – subendo le lievi e canoniche modificazioni imposte dalla fono-morfologia propria a ciascuna lingua, hanno trovato immediata e convinta accoglienza in Grecia. Solo alcuni esempi:

ted. *Ethnographie* (J.F. Schöpferlin storico, 1767) > εθνο-γραφία.

ted. *Agoraphobie* (C. Westphal psichiatra, 1871) > αγορα-φοβία.

ingl. *Pandaemonium* (J. Milton poeta, 1667) > παν-δαμόνιο.

fr. *idéologie* (A. Destutt de Tracy filosofo, 1796) > ιδεο-λογία.

ted. *Oekologie* (E. Haeckel biologo, 1866) > οικο-λογία.

lat. scient. *agapantus* (C.L. L'Héritier de Brutelle botanico, 1788) > αγάπ-ανθος.

ted. *Poliomyelitis* (A. Kussmaul medico, 1874) > πολιο-μυελίτις /-ίτιδα

1. εθνο-γραφία è formato su composti assai comuni del tipo γεω-γραφία (Strabone) «geografia», o ζω-γραφία (Platone) «pittura».

2. Quanto ad αγορα-φοβία, l'unico 'modello' antico è costituito da θεο-φοβία «timore della divinità», attestato soltanto (e *pour cause!*) presso autori cristiani, giustamente preoccupati di fondare la paura su motivazioni assai più serie e consistenti di quelle inventate dalla modernità (per es. claustrofobia, xenofobia).

3. *Pandemonium*, parola d'autore, è creazione di John Milton (nella forma *Pandaemonium*, *Paradise lost* v. 756), che con essa designò il luogo dove tengono concilio Satana con i suoi. Non avrei alcun dubbio che il poeta l'abbia creata in concorrenza oppositiva con il gr.a. πάν-θειον, un neutro singolare collettivo attestato a partire da Filone epico (I a.C.) col significato «insieme di tutti gli dèi» e «tempio di tutti gli dèi,

Pantheon», secondo uno schema consolidato⁶. Dall'Occidente sono venuti al greco, con il termine (παν-δαίμωνιο), anche i significati figurati («confusione, frastuono, scompiglio, putiferio»), oggi prevalenti: cf. it. *pandemonio*, fr. *pandémonium*, sp. *pandemónium*, ingl. *pandemonium*, ted. *Pandämonium* (non fig.).

4. Sul modello degli infiniti composti in -λογία (αἰτιο-λογία, θεολογία, etc.) si forma in Francia, sul finire del sec. xviii, il sost. *idéo-logie* come «scienza che ha per oggetto lo studio delle idee», differenziato da metafisica e psicologia. Diffuso ad ampio raggio (ingl. *ideology*, ted. *Ideologie*, it. *ideologia*, sp. *ideología*: in neogr. ἰδεο-λογία), con tutti i suoi derivati (ideologismo, ideologo), si è prestato nel tempo a notevoli scarti di significato: «complesso di idee e di principi», ma anche, nell'accezione marxista, «dottrina mistificatoria piegata a nascondere gli interessi particolari di una classe o di un gruppo».

5. Al medesimo confisso -λογία fa ricorso il ted. *Oeko-logie*, che unito a gr.ant. οἶκος «casa, dimora» ha dato vita a οἰκο-λογία (fr. *écologie*, ingl. *ecology*, it. *ecologia*, sp. *ecología*), uno dei termini più significativi fra quanti sono stati elaborati per esprimere realtà nuove, dimensioni inaudite della condizione umana. Nel neologismo οἰκο-λογία l'antico οἶκος non ha fatto altro che dilatare il proprio significato, da «casa, dimora» del singolo o della famiglia, a dimora comune della famiglia umana, *habitat*: con un profondo, implicito richiamo all'equilibrio biologico di tutti gli esseri viventi, e alla necessità che ognuno riservi alla casa comune lo stesso rispetto che il singolo riserva alla casa privata. Οἰκο-/eco-/Oeko- è diventato un primo elemento di parole composte che hanno allargato il campo semantico originario, per es. *eco-sistema*, *éco-système*, οἰκο-σύστημα, etc.

6. Il botanico francese L'Héritier de Brutelle ha dato, a una delle piante da lui classificate, l'affascinante nome di *agap-anthus* «fiore d'amore» (sul modello di termini come διόσ-ανθος «garofano», lett. «fiore di Zeus», Teofrasto >): una denominazione che, alla pari del fiore in floricultura, ha goduto di molta fortuna in molte lingue, fra cui neogr. ἀγάπ-ανθος: e così l'esule governativo Stratis Thalassinòs ha avuto modo di viaggiare «ανάμεσα στους ἀγάπανθους», («in mezzo agli agapanti»), nel paesaggio alieno del Sudafrica⁷.

⁶ Cf. τὸ Ἑλληνικόν «l'insieme di tutti i Greci» (Erodoto >), τὸ παν-δαίσιον (Eudem. Rhet. ii d.C. >) «banchetto con tutti i cibi».

⁷ Mi riferisco alla nota poesia di Ghiorgos Seferis, *Ο Στράτης Θαλασσινός*

7. In rappresentanza degli innumerevoli termini medici ben composti su base greca⁸, e in libera diffusa circolazione, si può citare il ted. *Poliomyelitis*, perfettamente articolato da gr.ant. πολιός «biancastro, grigio» + μυελός «midollo» con suffisso aggettivante -ίτις (sott. νόσος) a caratterizzare «affezione», e divenuto nel neogr. πολιομυελίτις /-ίτιδα.

B. Accoglienza con obbligo di corso di lingua

Si dà il caso (anzi se ne danno molti) di parole che, formatesi all'estero in maniera lievemente erronea, non presentano tuttavia malformazioni tali da renderle irriconoscibili e inaccettabili. In tali casi, basterà apportare le lievi correzioni necessarie, e cioè far prevalere le regole consolidate della lingua di origine: accoglienza sì, ma con obbligo di seguire corsi di lingua.

1. Il concetto di 'classificazione' scientifica applicata agli organismi viventi viene espresso per la prima volta in Francia (nel 1813, dal botanico svizzero A. Pyrame de Candolle) attraverso l'associazione dei due elementi greci τάξις «ordine, disposizione, classe» e -νομία (da νόμος «norma, regola, legge»); e perciò *taxo-nomie*. Da qui l'ingl. *taxonomy*, it. *tassonomia*, sp. *taxonomía*, ted. *Taxonomie*. Tutti, tranne il neogr., che fedele alle proprie leggi, risponde (1861) con ταξι-νομία o ταξι-νόμηση (1873). Composti del genere, infatti, nel gr.ant. riducono τάξις a ταξι-: ταξι-αρχος (Erodoto) «comandante di uno squadrone, centurione», ταξι-φυλλος (Teofrasto) «con le foglie ordinate» (agg., detto di piante), etc. Non sono mancati tentativi di recuperare all'ortodossia greca la 'tassonomia europea': in Italia, vari dizionari specialistici antichi consigliavano *tassinomia* (cf. Cortelazzo & Zolli: 1999, s.v. tassonomia), mentre l'Académie des Sciences sconsigliava «l'anglicismo tassonomia» (TLFi s.v. taxinomie/taxonomie). Battaglia persa di fronte a un uso ormai consolidato, ancorché 'erroneo'.

2. Un intervento correttivo viene anche esercitato sul fr. *méno-pause* (Boiste: 1823), formato su μήν «mese» + παύσις «cessazione», e all'origine di ingl. *menopause*, ted. *Menopause*, it. *menopausa*, sp. *menopáusia*. Il

ανάμεσα στους αγάπανθους [Stratis Marinaio tra gli agapanti], da *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β'* [Giornale di bordo II], composta nel Transvaal, quando il mondo era in guerra (1944).

⁸ A fronte dei tanti altri malfatti, per es. fr. *logo-pédie* (> it. e sp. *logopedia*, ted. *Logopädie*, ingl. *logopaedia/logopaedics*), che il neogr., per l'incongruità del secondo confisso (παιδεία), si trova costretto a respingere e sostituire con λογο-θεραπεία.

concetto fondamentale di «mese», comune a tutta la famiglia di parole (cf. lat. al pl. *menses* e *menstrua* «mestruazioni»), l'archeogr. lo aveva inglobato nel composto ἔμ-μηνον (più spesso al pl. ἔμ-μηνα, raramente anche ἔμμήνια e μηνιαῖα, τὰ). A questa terminologia, abituale negli antichi medici, si adegua il neogr. ἐμ-μηνόπασσις /-σία, che la applica anche alle altre consimili formazioni: ἐμ-μηνόρροια «menorrea», ἐμ-μηνόρραγία «menorragia», tutte di origine occidentale⁹.

3. Con il termine *sémaphore*, coniato in Francia nel 1812 (Boiste: 1823) componendo σῆμα «segnale» e -φορος «portatore», si designò ogni apparecchio per segnalazioni luminose, prima sulla costa, e più tardi in ferrovia. Adottato da ingl. (*semaphore*), ted. (*Semaphor*), it. (*semaforo*), e sp. (*semáforo*), soltanto in queste due ultime lingue fu trasferito a designare anche il comune sistema di luci che regola la circolazione dei veicoli (le altre hanno sostituito il termine dotto con denominazioni popolari: *lights*, *Ampel*, *feu rouge*). Giunto in Grecia, ha dovuto subire le opportune correzioni: perché in composizione, σῆμα entra come σηματο- (cf. archeogr. σηματουργός, γραμματο-φόρος, ἀρωματο-φόρος), e -φόρος è apparso piuttosto incongruo, e perciò sostituito con -δότης, secondo i consolidati modelli archeogr. del tipo μισθο-δότης «addetto a pagare gli stipendi», ἐργο-δότης «datore di lavoro» e soprattutto φωτο-δότης «che dà la luce, che illumina». Dunque, σηματο-δότης «datore di segnali» (in termini popolari, φανάρι).

C. Il ritorno dell'emigrato arricchito

1. L'ingl. *cybernetics* (N. Wiener matematico, 1948), altro non è che l'antico κυβερνητική (Platone >) «arte del timoniere» (il vb. κυβερνάω «reggere il timone» è già omerico), un'attività che per la funzione di guida, per il prestigio della competenza richiesta, e per la diffusione (da Archiloco in poi) della metafora della nave dello Stato, si presta a entrare nella sfera del 'governo': lo stesso Platone parla di κυβερνητική come «l'arte di guidare gli uomini» («ἡ τῶν ἀνθρώπων κυβερνητική», *Clitofonte* 408b); e se in lat. *gubernum* è ancora «il timone», *civitatis gubernatio* (Cicerone, *Repubblica* 1.2) è già «governo della cosa pubblica».

⁹ Al fr. *logorrhée* (Boiste: 1823), passato all'it. e sp. *logorrea*, ingl. *logorhea*, ted. *Logorrhö*, il neogr. risponde con λογο-διάρροια, come più acconcio a esprimere l'incontenibile fluire delle parole, riservando al raro λογό-ρροια la valenza medico-psicologica del termine.

Sulla scorta dell'ingl. e delle altre lingue europee (ted. *Kybernetik*, it. *cibernetica*, sp. *cibernética*, fr. *cybernétique*¹⁰), il neogr. ha resuscitato e attualizzato l'antica κυβερνητική (peraltro da secoli in disuso nel significato originario), con tutto il sovraccarico di valenze e di potere che essa ha assunto nell'era informatica: un salto enorme, un inimmaginabile percorso dal governo dell'imbarcazione al governo del mondo¹¹.

2. Una analoga assunzione di un termine archeogr. di ambito ristretto, ma piegato a designare una realtà assai più ampia e dilatata, è nella formazione del ted. *Homöopathie* (S. Hahnemann medico, 1807), ripreso dall'antico ὁμοιοπάθεια (< ὅμοιος «simile, uguale» + πάθος «passione, patimento, sentimento»), attestato da Aristotele in poi con il senso – alla lettera – di «consonanza di sentimenti, di passioni, di affezioni». Come designazione di uno specifico indirizzo terapeutico, il termine si è diffuso dovunque (sp. *homeopatía*, ingl. *homeopathy*, fr. *homéopathie*, it. *omeopatia*), specializzandosi in ambito medico, ma al tempo stesso assumendo un peso rilevante: quello di designare il metodo di una medicina alternativa, e cioè una diversa (e controversa) 'filosofia' del corpo umano e del suo funzionamento. La pur limitata persistenza di ὁμοιοπάθεια nel ristretto significato antico ha comportato nel neogr. un lieve adattamento: per indicare l'omeopatia si è fatto ricorso a ομοιοπαθητική, un agg. femm. che sottintende un sost. del tipo ιατρική «medicina omeopatica»¹².

3. Il gr.ant. φαίνόμενον è un altro di questi termini che sono rientrati in Grecia arricchiti dal lungo, secolare soggiorno all'estero (it. *fenomeno*, fr. *phénomène*, sp. *fenómeno*, ingl. *phenomenon*, ted. *Phänomen*). Originariamente è participio presente neutro usato anche come sost., τὸ φαίνόμενον, prevalentemente al pl. (τὰ φαίνόμενα), sempre con riferimento a ciò che «si vede, appare, compare» (φαίνεται), quindi ai fenomeni celesti (i *Φαινόμενα* di Arato tradotti da Cicerone, *Phaenomena*). Come sostantivo è di uso tardo e raro (una sola attestazione in Ari-

¹⁰ Il fr. nel XIX secolo registra già qualche attestazione nel sign. «arte del governo».

¹¹ Come si vede anche da questo esempio, di fronte al diluvio terminologico dell'era informatica, il neogr. ha cercato in tutti i modi, e finché possibile, di cavarsela con i suoi mezzi: a partire da «computer» (υπολογιστής), «internet» (διαδίκτυο) e persino «cyberbullying» rimediato con διαδικτυακός εκφοβισμός.

¹² Accanto a simili casi di accettazione di notevoli sviluppi semantici esteri ce ne sono molti altri di rifiuto: per es. il neogr. αυτοψία rifugge dal sign. «necroscopia», διατριβή da «alterco, invettiva», σκεπτικός da «incredulo, diffidente»: tutti significati evolutisi – in alcune o tutte le 5 lingue – da quelli archeogr., cui il neogr. si mantiene più fedele (rispett. «visione autoptica», «dissertazione», «pensieroso»).

stotele, poi in Clemente Alessandrino II-III sec. d.C.), e se si prescinde da Cicerone le attestazioni in latino sono rarissime. A riportarlo in vita è Galileo (prima del 1642), il quale dà inizio al continuo ampliamento semantico, realizzato con il concorso di varie lingue e da personaggi importanti (soprattutto filosofi, per es. Cartesio, Kant), e consistente nei seguenti significati: 1. fatto o evento suscettibile di analisi, osservazione e studio; 2. tutto ciò che si manifesta all'esperienza sensibile, contrapponendosi alla realtà oggettiva; 3. fatto o manifestazione degni di particolare considerazione; 4. (nel linguaggio comune) cosa o persona fuori del comune, di qualità eccezionale.

Ridotto ormai a solo sostantivo, e perciò in grado di articolarsi in derivati (fenomenico, fenomenologia, etc.), l'antico φαινόμενον rientra in Grecia (φαινόμενο, το) con tutto il seguito dei nuovi significati e delle sue derivazioni: φαινομενικός, φαινομενολογία, φαινομενισμός. Per «fenomenale» nel senso di «eccezionale, prodigioso» si ricorre a «fenomeno»: είσαι φαινόμενο «sei fenomenale!».

D. Matrimoni misti, ovvero sia ircocervi

Capita spesso che termini greci, usciti dal loro territorio, raggiungano uno stato estero e lì si uniscano in matrimonio ad altri termini stranieri, perlopiù di origine latina, per battezzare nuovi ritrovati della tecnica o della scienza; e rientrati in coppia nella terra di origine, subiscano un controllo di legittimità. Spesso sono costretti al divorzio e a un nuovo matrimonio con elemento della stessa stirpe; in altri casi invece l'anomalia viene tollerata.

D.a. risposàti

1. L'ingl. *tele-vision* (1907) subisce in Grecia un processo di legittimazione attraverso la sostituzione di *vision* (dal lat. *visio*, *-onis*) con il corrispondente greco ὄραση (gr.ant. ὄρασις), quindi τηλε-όραση. La difesa della lingua si manifesta anche nella resa dell'agg. «televisivo» con τηλε-οπτικός, cioè con il ricorso a un aggettivo antico (e moderno) connesso a ὁράω «vedere». Le altre lingue: it. *televisione*, sp. *televisión*, fr. *télévision*, ted. *Television/Fernsehen*.

2. 'Normalizzato' risulta anche il recente ircocervo ingl. *lipo-suction* (1983) «liposuzione», passato al fr. *liposuccion*, it. *liposuzione*, sp. *lipo-succión*. Il neogr. mantiene λίπος «grasso» ma sostituisce il secondo

termine, di origine latina (*suctio, -onis*), con l'esatto corrispondente greco αναρρόφηση: ne vien fuori λιπο-αναρρόφηση, che esprime alla perfezione il significato del neologismo medico riconducendolo però interamente alla lingua greca.

D.b. tollerati

3. Ha avuto grande fortuna il fr. *néo-réalisme* (1891), imponendosi nelle varie lingue (it. *neorealismo*, ingl. *neorealism*, ted. *Neorealismus*, sp. *neorrealismo*), fino al neogr. νεο-ρεαλισμός, ampliamento del già accolto ρεαλισμός (< ted. *Realismus*, di origine latina).

4. L'ingl. *photo-montage* (1931) aggrega al comprensibile *photo-* l'antico termine (1762) francese *montage*, di ascendenza latina (< lat. parlato **montare* «salire sul monte», quindi «mettere un pezzo sull'altro», «montare»), qualche anno prima (1929) preso in prestito dal fr. Il neogr. lo accoglie irrocervo com'è, nella forma fr. φωτο-μοντάζ (questo secondo componente era già recepito da tempo), come fanno del resto il ted. *Photomontage*, fr. *photomontage*, sp. *fotomontaje*, it. *fotomontaggio*. Da questi due esempi, e da tanti altri che se ne potrebbero aggiungere (per es. φωτο-ρεπόρτερ, μικρο-φίλμ, φωτο-μοντέλο, etc.), si può inferire che, in linea di massima, il neogr. tollera più facilmente gli irrocervi quando il termine estraneo è stato già accolto da singolo: come è il caso di ρεαλισμός e di μοντάζ, entrambi acclimatati assai prima della nascita dei relativi composti. In termini migratori, si potrebbe dire che l'unione viene legittimata dal fatto che il coniuge straniero ha già goduto di un lungo permesso di soggiorno¹³.

¹³ Si può anche dare il caso che, accanto alla parola recepita così com'è nella lingua straniera, il neogreco ne crei un'altra ricorrendo ai suoi propri mezzi. L'ingl. *photocopy* (1934), chiaramente un ibrido (il 2° termine è il lat. *copia* «abbondanza», con riferimento alla possibilità di riproduzione senza limiti), dà luogo al fr. *photocopie*, ted. *Photokopie*, sp. *fotocópia*, it. *fotocopia*, nonché al neogr. φωτο-κόπια. Ma accanto a questa, che è la designazione comune, il neogr. ha creato in questo caso anche φωτο-αντίγραφο, che è l'esatto calco di fotocopia (αντίγραφο «copia»), nonché φωτο-τυπία (che è «fotocopiatura» ma anche «fotocopia»), secondo i canoni della più rigorosa autarchia, e a un livello un po' più elevato. A dimostrazione del fatto che quando una lingua assume una parola straniera mantenendo la propria, la prima è di solito usata in una accezione (o a un livello) particolare, non coperta dalla seconda. Si veda in it. la differenza fra «austerità» e «austerità», «locazione» e «location», «conforto» e «comfort».

E. Emigrati di ritorno, non integrabili

E.a. vengono accolti come stranieri

1. L'antico κίνημα, -ατος (Aristotele >) «movimento», emigrato in Francia alla fine del XVIII secolo, entra da protagonista nella rivoluzione delle 'immagini in movimento'. Dapprima nel composto *cinématographe* (1893, fratelli Lumière) per indicare l'apparecchio che 'traccia il movimento', e poi (1900), in forma abbreviata, in *cinéma* in generale: segnando così il passaggio «da una invenzione tecnica a un'arte» (Edgar Morin in Cassou: 1960, 390). Il neogr. accoglie ben presto κινηματογράφος (più raro, e popolare, κινηματό-γράφος), perfettamente formato, e tutti i suoi derivati (κινηματογραφία, κινηματογραφικός, etc.), ma per la forma abbreviata avverte una difficoltà insormontabile: *cinéma* era nient'altro che il millenario κίνημα, con la sua storia e i suoi significati, vivi e vitali: non solo «movimento» in senso letterale – con questa valenza appare indebolito a favore di κίνηση –, ma anche «sommossa, rivolgimento», «movimento politico», «corrente culturale». Troppo connotato, troppo comune, troppo ambiguo per essere piegato a esprimere la realtà, molto diversa, della settima arte. Si è fatto perciò ricorso alla traslitterazione del fr. *cinéma* in σινεμά, come se fosse una parola straniera, per indicare sia il cinema in generale (a livello ufficiale κινηματογράφος conserva la sua vitalità, per es. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης «Festival del Cinema di Salonico»), sia la sala cinematografica.

Degni di menzione sono tre composti di ambito cinematografico. L'ingl. *cinerama* (1951) è la somma di *cine-* + ingl. *panorama*, da tempo accolto in neogr. παν-όραμα¹⁴; l'ingl. *cinemascope* (1953) la somma di *cinema* + σκοπέω «guardare, osservare»; il fr. *cinéphile* (1912) la somma di *cine-* + φίλος. In tutti e tre i casi si sono messe assieme due parole greche per crearne una che un greco percepisce immediatamente come straniera: σινέραμα, σινεμασκόπ, σινεφίλ (l'indigeno κινηματογράφος-φίλος è scarsamente frequentato).

¹⁴ Anche *panorama* rientra tra queste formazioni extragreche: l'ha creata il pittore scozzese R. Barker nel 1789 mettendo semplicemente assieme, per designare una pittura su un cilindro rotante, il gr.a. πᾶν + ὄραμα. Il sign. «veduta, paesaggio» è successivo (degli inizi dell'Ottocento).

2. Per denominare una custodia per la conservazione dei dischi fonografici, che intanto si diffondevano a grande velocità, il fr. ricorse all'archeogr. creando – sul modello di βιβλιοθήκη «biblioteca», όπλοθήκη «deposito di armi», σκευοθήκη «ripostiglio degli attrezzi» – *disco-thèque* (1928), < δίσκος «disco» (allora di pietra o ferro o legno) + θήκη «deposito, scrigno, cassa, ripostiglio», entrambi da secoli diffusi attraverso il lat. *discus* e *theca*. L'abuso di estendere la denominazione al luogo dove si balla con musica da disco fu perpetrato, sempre in Francia, in anni più vicini a noi (1958), da cui l'it. e sp. *disoteca*, ingl. *discotheque*, ted. *Diskotheek*. Il neogr. riserva il tradizionale δισκοθήκη alla raccolta dei dischi, mentre la percezione dell'incongruità semantica di questo termine (con il comunissimo θήκη in evidenza) rispetto al nuovo significato consiglia di accettare per esso, come parola straniera e indeclinabile, ντισκοτέκ. In altri termini, il neogr. ha difficoltà a esercitare la stessa disinvoltura dell'it. paninoteca e whiskyteca.

E.b. si fanno passare per stranieri

3. È comunemente accolta, da parte greca e da parte inglese, la seguente trafila etimologica: gr.a. γραμματική > lat. *grammatica* > ingl. *grammar* «grammatica» > ingl. *glamour* «fascino» > neogr. γκλάμουρ¹⁵. Nulla da eccepire sui primi due passaggi. Per il salto da «grammatica» a «fascino, incanto, malia», entra in gioco il significato tardo e medievale di *grammatica* come «cultura, istruzione, eloquenza» (*grammaticus* «letterato, dotto, persona colta»), e l'ammirazione che un uso linguistico secondo *grammatica* può suscitare sui «non grammatici»¹⁶. Quanto all'arrivo in greco, bisogna ricordare che l'ingl. *glamour* è parola da esportazione: in it. è entrato nel 1953, i lessici spagnoli lo registrano nella forma *glamur/glamor* con il derivato *glamuroso*, e il neogr., anche senza riconoscerlo, lo adotta nella forma γκλάμουρ, adattandolo in qualche modo alla morfologia greca con il popolare sinonimo γκλαμουριά. Il termine è partito come «grammatica» (di solito per nulla affascinante) ed è tornato come «fascino».

¹⁵ Tra *grammar* e *glamour* l'ingl. registra una serie di varianti progressive, soprattutto scozzesi, qualcuna già nel XVIII sec. col sign. «magic, enchantment» (Simpson & Weiner: 1989, s.v. *glamour*).

¹⁶ Per la considerazione di cui gode la *grammatica* in età medievale si veda, per es., Cassiodoro, *Varie* 9.21.4 «grammatica ... magistra verborum, ornatix humani generis».

4. A dare la percezione dell'origine straniera del sost. neogr. κάλμα, ἦ, con i significati: 1. (del mare) «calma, bonaccia»; 2. (fig.) «calma, serenità d'animo, tranquillità, quiete», non è tanto la forma (potrebbe sembrare un comune neutro del tipo *πρᾶγμα*) quanto piuttosto il verbo derivato *καλμάω*, «calmare, rasserenare» (transitivo e riflessivo), che con la terminazione *-άω* orienta verso una lingua neolatina, e in particolare verso l'italiano (cf. i verbi del tipo *κρῆνικάω*, *φουμάω*, etc.): come in effetti è (< it. *calma*).

Si stenta a riconoscere dietro questa calma il gr.a. *καῦμα*, τό «calura, calore, afa» (connesso a *καίω* «bruciare»), non per la distanza fonetica (minima), ma per quella semantica. Decisivo ai fini di questa evoluzione è la presenza di *cauma*, *-atis* nel lat. tardo e medievale col significato «calore intenso», cui consegue, per ovvia associazione 'meteorologica', quello di «stasi del mare e dei venti», «bonaccia estiva» (1435 *carma* a Genova)¹⁷; il significato figurativo «serenità, tranquillità» è attestato in italiano prima del 1686, e da qui è passato in greco, verosimilmente assieme alla voce. Il viaggio di *καῦμα* verso l'estero, e il ritorno in patria come κάλμα (del mare e dell'animo), si è svolto certamente via mare, su una qualche nave.

F. Accoglienza di malformati

1. Il fr. *fantasmagorie* (1797) è all'origine del neogr. *φαντασμαγορία*. Soltanto il grande prestigio della lingua francese tra il xviii e il xix sec. ha potuto imporre dovunque, e persino in Grecia (1876), lo strano termine, nell'intenzione del fantasmatico onomaturgo (un certo Robert, fisico di Liegi, ma operante a Parigi)¹⁸, «spettacolo in sala buia con evocazione di fantasmi». Erano in sostanza la lanterna magica, i giochi d'ombra e altri effetti sbalorditivi. Formato su *φάντασμα* + *ἀλληγορία* (o + *ἀγορά* o *αγορεύω*: ma nessuno può dire cosa avesse in mente il fantasioso giocoliere), incongruo sia nella struttura che nel significato, difficile da definire (qualcosa come «sequenza di suoni immagini colori che colpiscono i sensi e la fantasia»: ma può essere tutto, purché sia sbalorditivo), il termine si è da tempo saldamente

¹⁷ Ma non è escluso che questo mutamento di significato si sia verificato in spagnolo prima che in italiano (Corominas & Pascual: 1980-1991, s.v. *carma*).

¹⁸ Di lui si sa molto, tranne il nome completo. Era uno specialista di lanterna magica e di altri prodigiosi spettacoli magico-scientifici. Si faceva chiamare Robertson.

insediato nelle varie lingue (ingl. *phantasmagoria*, it. *fantasmagoria*, sp. *fantasmagoría*, ted. *Phantasmagorie*) per una certa affascinante sonorità vagamente evocativa.

2. Il fr. *télématique* (1978) è formato dalla fusione di *télé* (*communication*) + (*infor*)*matique*. Tipico testa-coda all'americana (Migliorini proponeva «parola macedonia», in fr. *mot-valise*)¹⁹, ha avuto la meglio, fortunatamente, sull'inglese-americano *compunication* (< *compu*[*ter* + *commu*] *nication*), affermandosi un po' dovunque: it. *telematica*, sp. *telemática*, ted. *Telematik*, ingl. *telematics*. C'erano tutti i presupposti perché la parola risultasse ostica al neogr., che per entrambi i termini componenti aveva fatto ricorso ai suoi mezzi, rispett. *τηλ-επικοινωνία* «telecomunicazione» e *πληρο-φορική* «informatica». Ma la semplice traslitterazione in *τηλε-ματική* conferiva al termine una facies greca, aggregando a *τηλε-* una terminazione comunissima (cf. *πρωγ-ματική*, *πνευ-ματική*, etc.), ma che in questo caso, priva del supporto, nulla può suggerire riguardo al significato. Il suono è prevalso sulla semantica, e *τηλε-ματική* è stata accolta.

3. Difficile reperire una malformazione più invalidante di quella che affligge l'inglese *psychedelic*. L'invenzione si deve a un corrispondente (il medico H. Osmond, 1956) dello scrittore Aldous Huxley che molto la divulgò, intendendo con quell'aggettivo caratterizzare i farmaci (in particolare LSD) capaci di produrre alterazioni visive e della coscienza, e cioè «*mind manifesting*» (*ψυχή* + *δηλώω*): farmaci, dunque, che mettono a nudo la psiche. Senonché, in composizione, *ψυχή* in greco – antico e moderno – diventa *ψυχο-* (*ψυχο-βλάβης*, *ψυχο-θεραπεία*, etc.), mentre il *manifesting* sarebbe *δηλωτικός*. Quindi, a rigore, **ψυχο-δηλωτικός*. Malgrado il termine appaia manifestamente creato sotto l'effetto di allucinogeni²⁰, il neogr., imperturbato da tanta scorrettezza, non solo l'ha accolto ma l'ha pure – invece di registrarlo come parola straniera – 'grecizzato' in *ψυχεδελικός*, aggiungendovi anche, sempre dall'estero, *ψυχεδέλεια* (< ingl. *psychedelia*) e *ψυχεδελισμός* (< fr. *psychédélimisme*): tutte, chiaramente, *voces nihili*, perché né **δελικός* né **εδελικός* possono mai suggerire a nessun greco alcunché di minimamente sensato. Può accadere dunque che non solo la creazione delle

¹⁹ Altro esempio: *telethon* (1949) da *tele*(*vision*) + (*marathon*), «maratona televisiva».

²⁰ Non ne sono immuni né l'it. *psychedelico* né il fr. *psychédélique* né il ted. *psychedelisch*; un minimo di lucidità mostra lo sp. *psicodélico*.

parole, ma anche l'assunzione in un'altra lingua, avvenga sotto l'effetto di qualche sostanza psicotropa (ψυχο-τρόπος). Con la *o*, naturalmente.

G. Respingimenti: porti chiusi per la nave "Diciotti"

1. Ci sono casi in cui l'accoglienza trova un limite. L'it. *misonismo*, forse creato, ma certamente divulgato da Cesare Lombroso (1886) per esprimere l'avversione verso ogni forma di innovazione, ha trovato ospitalità in fr. *misonéisme*, ingl. *misonism*, ted. *Misonismus* (piuttosto raro), sp. *misonéismo*. Ma non nel neogr.: il confisso μισο- indicante «odio, ostilità» (< gr.a. μῖσος) – estremamente produttivo nel gr.a. (μισογύνης «misogino», etc.) – il neogr. tende a usarlo con parsimonia per la concorrenza di ambiguità con il più comune μισο- «mezzo, per metà» (μισο-πεθαμένος, μισό-τρελος «mezzo morto», «mezzo pazzo»), ma soprattutto perché non sa cosa farsene della (arbitraria) sostantivizzazione di νέος «nuovo, neo-» nell'inusitato *νεισμός. Preferisce perciò ricavare dal fr. *néo-phobie* («paura del nuovo»), a sua volta coniato su archeogr. νεο- + φόβος, l'impeccabile νεο-φοβία (1890), presente anche in ingl. *neophobia* e it. *neofobia*.

2. Un deciso e inesorabile respingimento non poteva non essere esercitato nei confronti del termine *pneumatique*, escogitato nel 1890 in Francia (e in Inghilterra *pneumatic*) per designare la rivoluzionaria invenzione della ruota gommata. Si tratta dell'uso sostantivato dell'agg. *pneumatique* (< gr.a. πνευματικός «d'aria», tramite il lat. *pneumaticus*: cf. *pneumatica organa* «pompe ad aria» in Plinio), da secoli circolante in relazione a fenomeni o dispositivi che hanno a che fare con l'aria (gr.a. πνεῦμα), o di ambito filosofico e medico, e ora ridotto a sost. semplificando (*bandage*) *pneumatique*. Dal fr. (dove subisce l'abbreviazione 'di rito' in *pneu*), il termine si diffonde in it. (*pneumatico*) e in sp. (*neumático*). A impedirne la ricezione in questa funzione concreta è il dato che in neogr., rispetto all'archeogr., πνεύμα, πνευματικός e affini evidenziano un'assoluta prevalenza dello «spirito» sul «soffio», dell'anima sul vento: πνευματική εργασία è «il lavoro intellettuale», – ηγεσία «la guida spirituale», – ιδιοκτησία «la proprietà artistica e letteraria», e il sost. πνευματικός è il padre spirituale, il confessore; senza dire che πνεύμα, non più «soffio, aria, respiro», ma solo «spirito» (il «respiro» è πνοή), con la qualifica di άγιο, e la doverosa maiuscola, è lo Spirito Santo. Di fronte a tanta rarefazione, per la materialità delle gomme della vettura l'impiego di una così nobile denominazione veni-

va a collocarsi male. E i greci hanno dovuto rimediare ricorrendo a un termine meno impegnativo e ambiguo: λάστιχο (< it. elastico), oltre a essere inequivoco, aveva il vantaggio di un'ascendenza greca: elastico < lat. scient. *elasticus* < gr.t. ἔλαστος = ἐλατός (Aristotele >) «duttile», connesso a ἐλαύνω, fra l'altro «forgiare, lavorare». Quindi «forgiabile, adattabile»: come è appunto la camera d'aria.

H. Grandi risorse di creatività estera

Dalla creatività linguistica estera (su base archeogr.) sono venuti anche concetti fondamentali della condizione umana, che proprio in quanto tali sono diventati patrimonio di innumerevoli popoli.

1. È il caso di *utopia*, nel lat. rinascimentale dell'operetta di Thomas More nome dell'*Insula Utopia*, sede di una convivenza ispirata a principi ideali lontanissimi da quelli delle società reali. Il prestigio dell'autore (filosofo, politico e scrittore, di recente – 1935 – anche santo), e il successo del libretto, imposero dovunque quella parola che portava finalmente all'esistenza linguistica i tanti «non-luoghi», le tante società ideali immaginarie o immaginate presso ciascuna cultura: ingl. e it. *utopia*, fr. *utopie*, sp. *utopía*, ted. *Utopie*. La imposero anche (ουτοπία, 1871, con i derivati ουτοπικός, ουτοπισμός, ουτοπιστής) alla Grecia, che per secoli aveva vagheggiato società perfette, come esistenti o come progettuali (Platone, Evemero, Giambulo, etc.), senza mai trovare la parola che globalmente le designasse. Si giustifica perciò che il neogr. si sia acconciato ad accogliere una parola composta che nega il senso di un sostantivo (in questo caso, τόπος «luogo») premettendo a esso la negazione οὐ: fenomeno che nella trimillenaria storia del greco rimane, a tutt'oggi, unico e solo²¹.

2. Creazione estera, gravidanza concettuale, diffusione 'mondiale', caratterizzano anche il lat. mod. *nostalgia*, coniato dal diciannovenne svizzero laureando in medicina J. Hofer (1688)²² per indicare una vera e propria malattia consistente nel desiderio patologico di tornare in pa-

²¹ *Utopia* ha portato direttamente alla formazione di *ucronia* «storia alternativa, allistoria, utopia della storia, *what-if*», da tempo circolante (fr. *uchronie* 1876) e accolta in Grecia, forse in relazione alle segnalate difficoltà, soltanto in anni recentissimi. Variazioni semantiche di *utopia* sono i recenti (e corretti) eutopia e distopia, di formazione occidentale, ma accolti in Grecia (δυστοπία, ευτοπία).

²² È lui l'"inventore" della *nostalgia* (Hofer: 1688), non – come si sostiene comunemente – J.-J. Harder, che fu il suo relatore: si veda Prete: 2018, 28-30, che contiene anche la traduzione italiana della dissertazione latina di Hofer.

tria (cf. ted. *Heimweh* «mal di casa, mal di patria»): da qui la corretta fusione di νόστος «ritorno» + -αλγία (< ἄλγος «dolore»), la «sofferenza» propria di tutte le malattie dell'antica medicina greca (κεφαλ-αλγία «mal di testa», ὠτ-αλγία «mal d'orecchi», etc.). Liberato dall'ipoteca medica a favore della dimensione esistenziale e psichica, il termine si è diffuso a ogni latitudine a indicare un sentimento antico almeno quanto l'*Odissea*: il rimpianto di tempi, luoghi e persone del passato, e il desiderio di riviverli. Il neogr. νοσταλγία veniva così a colmare una lacuna linguistica: la brama di Odisseo desideroso di «vedere il fumo levarsi dai comignoli della sua patria» (*Odissea* 1.58-59) trovava finalmente la giusta definizione²³.

Sentimento non sempre individuale e neutro: in italiano l'agg. *nostalgico* si è caricato nel tempo di una connotazione politica allusiva di trascorsi regimi. Di tale antistorica 'nostalgia' si registra oggi una assai ridicola ma non per questo meno preoccupante recrudescenza. Di fronte al fenomeno non può esservi né indifferenza né lassismo: a evitare che ci ritroviamo noi stessi, un giorno, nostalgici della democrazia e della libertà.

Bibliografia

- Cassou Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, Paris 1960.
 Hofer Johannes (1688), *Dissertatio medica de ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ oder Heimwehe*, quam [...] proponit Johannes Hoferus, Bertsch, Basileae.
 Prete Antonio (a cura di) (2018), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Nuova edizione ampliata, Cortina Editore, Milano.

Qui di seguito riporto i principali vocabolari di riferimento utilizzati per la ricerca. Fornisco il sito soltanto quando si tratta di lessici pubblicati esclusivamente on line (per es. TLG), o cartacei ma a me accessibili soltanto nella redazione informatica (per es. TLFi). Si tenga presente che, per tutte le lingue, quelli informatici 'aperti' e continuamente aggiornati offrono un indispensabile ausilio per la documentazione dei più recenti neologismi o sviluppi semantici.

²³ Indizio della perfetta integrazione di questa parola in Grecia è la creazione del verbo νοσταλγώ «provare nostalgia», addirittura transitivo: νοσταλγώ την Ελλάδα «ho nostalgia della Grecia».

Archeogreco

- Chantraine Pierre (1968-1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, voll. I-II, Klincksieck, Paris.
- Frisk Hjalmar (1954-1972), *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, voll. I-III, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- Liddell Henry George, Scott Robert & Jones Henry Stuart (compiled by) (1996⁹), *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford.
- Montanari Franco (2013³), *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Torino.
- Thesaurus Linguae Graecae*, University of California, <http://stephanus.tlg.uci.edu/> (ultima consultazione: 20/7/2020)

Greco medievale

- Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Graecitatis* (1688) [...] auctore Carolo du Fresne, domino du Cange, voll. I-II, Apud Anissonios, Lugduni.
- Kriaràs Emmanuìl (1968-), *Λεξικό τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημώδους γραμματείας 1100-1669*, a cura di I.N. Kazazis, Kendro Ellinikis Glossas, Thessaloniki.
- Trapp Erich & al. (1994-2017), *Lexikon zur Byzantinischen Gräzität besonders des 9.-12. Jahrhunderts*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

Neogreco

- Andriotis Nikòlaos P. (1983³), *Ετυμολογικό λεξικό της κοινῆς νεοελληνικῆς* [Dizionario etimologico del greco moderno], Aristotelio Panepistimio Thessalonikis, Instituto Neoellinikòn Spudòn, Thessaloniki [1951¹, 1967²].
- Babiniotis Gheòrghios D. (2008³), *Λεξικό της Νέας Ελληνικῆς Γλώσσας* [Dizionario della lingua greca moderna], Kendro lexikologhias, Athina.
- Babiniotis Gheòrghios D. (2011²), *Ετυμολογικό λεξικό της νέας ελληνικῆς γλώσσας. Ιστορία των λέξεων* [Dizionario etimologico della lingua greca moderna. Storia delle parole], Kendro lexikologhias, Athina [2009¹].
- Triandafilidis Manolis (1998), *Λεξικό της κοινῆς νεοελληνικῆς* [Dizionario di greco moderno], Aristotelio Panepistimio Thessalonikis, Instituto Neoellinikòn Spudòn, Ìdrima Manoli Triandafillidi, Thessaloniki.

Latino

- Conte Gian Biagio, Pianezzola Emilio & Ranucci Giuliano, *Dizionario della lingua latina*, Le Monnier, Milano 2004².
- Ernout Alfred & Meillet Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1985⁴.
- Oxford Latin Dictionary*, voll. I-VIII, Oxford University Press 1968-1982.
- Thesaurus Linguae Latinae*, voll. I-, Teubner, Lipsiae 1900-.

Latino medievale

Glossarium mediae et infimae Latinitatis ... conditum a Carolo du Fresne, domino Du Cange ... L. Favre, voll. I-X, Lucien Favre imprimeur-éditeur, Niort 1883-1887.

Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert, voll. I-, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1967-.

Niermeyer J.F. & Van de Kieft C., *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, überarbeitet von J.W.J. Burgers, voll. I-II, Brill, Leiden-Boston 2002.

Novum Glossarium Mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad annum MCC, voll. I-, Ejnar Munksgaard, Hafniae 1957-.

Francese

Bloch Oscar & von Wartburg Walther (1960³), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, Paris.

Boiste Pierre-Claude-Victor (1823⁶), *Dictionnaire Universel de la Langue Française, avec le Latin et les Etymologies*, Verdière, Paris [1800¹]. Importante lessico, registra nelle varie edizioni termini già creati, spesso senza indicare la fonte, per cui non sempre è possibile risalire al di là di esso.

Grand Larousse de la langue française (1986), voll. I-VII, Larousse, Paris.

TLFi: *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi> (ultima consultazione: 20/7/2020), Versione informatica del *Trésor de la Langue Française*, voll. I-XVI + 1 Suppl., cnrs & Université de Lorraine 1971-1984, che in tale forma consente ricerche di ogni genere. Si debbono quasi sempre a questo *Trésor* le correzioni – da noi recepite – degli ‘atti di nascita’ di vari termini, che pure continuano a circolare nella forma errata.

Italiano

Battaglia Salvatore (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, voll. I-XXI, Utet, Torino.

Battisti Carlo & Alessio Giovanni (1950-1957), *Dizionario Etimologico Italiano*, voll. I-V, Barbera, Firenze.

Cortelazzo Manlio & Zolli Paolo (1999²), *Il nuovo etimologico. DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M.A. Cortelazzo, Zanichelli, Bologna.

De Mauro Tullio, ideato e diretto da (1999-2008), *Grande dizionario italiano dell'uso*, voll. I-VI + Suppl. VII-VIII, UTET, Torino.

Vocabolario della lingua italiana (1986-1995), Istituto dell'Enciclopedia italiana G. Treccani, voll. I-IV, Roma.

Inglese

Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/> (ultima consultazione: 20/7/2020). Include, e consente di consultare: Cambridge

Advanced Learner's Dictionary, 2013; Cambridge Academic Content Dictionary, 2009; Cambridge Business English Dictionary, 2011.

Simpson John. A. & Weiner Edmund S. C. (1989), *The Oxford English Dictionary*, voll. I-XX, Clarendon Press, Oxford. Versione online: www.oed.com (ultima consultazione: 20/7/2020).

Online Etymology Dictionary (<https://www.etymonline.com>). Sintesi dei precedenti lessici etimologici di Weekey E. 1921, Klein E. 1971, Liberman A. 2008, etc.

Spagnolo

Corominas Juan & Pascual José A. (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, voll. I-VI, Gredos, Madrid.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española 2014²³. Versione online: <http://www.rae.es> (ultima consultazione: 20/7/2020).

Tedesco

Duden. Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache, voll. I-X, Bibliographisches Institut, Berlin 1999³.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts (<https://www.dwds.de/>).

Kluge Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, de Gruyter, Berlin 2011²⁵.

Pfeifer Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Akademie Verlag, Berlin 1993².

Contributors and Abstracts

Christos Bintoudis

Christos Bintoudis (Giannitsà, 1978) teaches Modern Greek Language and Literature at Sapienza Università di Roma. His main interests include Modern Greek poetry, literary relations between Greece and Italy, and translation. He has published books and essays in Italy, Greece and Spain.

Abstract

The paper outlines the work of the poet, prose writer and performer Vassilis Amanatidis (1970-), focuses on his first two poetry books *Υπνωτήριο*, 1999 and *Σπίτι από πάγο όλο*, 2001) and attempts to highlight some of their common characteristics. The analysis of some of the two collections' texts reveals a very strong poetic voice that, at the turn of the century, creates a poetic oeuvre in which the concept of 'trauma' seems to have played a leading role in both the private and the collective experience.

Massimo Blanco

Massimo Blanco is Associate Professor of French literature at the Faculty of Humanities, Sapienza Università di Roma. His research activity focuses on French 19th century poetry, on 19th century novel, and on the 20th century. He has published numerous essays. Among his publications: *Cerchi d'acqua. Materiali per Paul Valéry* (2003), *Vedere il pensiero. Breton, Artaud, Tzara* (2010), *Corpi nell'intervallo. Da Mallarmé a du Bou-*

chet (2012), *Leggere Baudelaire* (2013), *Edipo non deve nascere. Lettura delle Poésies di Mallarmé* (2016).

Abstract

In contrast to the rise of naturalist currents in the late 19th century, also in anti-symbolist function, Maurras and Barrès devote attention to the cultural traditions of Europe, rediscovering, in their travel reports, the value and meaning of the Classic. The two writers set themselves to deduce this concept from the comparison between the archaeological remains, the ancient texts and the cultural and political needs of their present. Through their reflections, they strive to determine both the ontological roots of ancient art and the possibility of applying them to a political vision of the future, without yet calling into question those aberrant or rigidly ideological perspectives that would later compromise the reception of their best works.

Tommaso Braccini

Tommaso Braccini is Associate Professor of Classical Philology at the University of Siena. He is particularly interested in tracking down the popular beliefs and folktales of antiquity and Greek Middle Ages, following their path to the present day. Among his books, *Prima di Dracula: archeologia del vampiro* (Bologna 2011); *La fata dai piedi di mula: licantropi, streghe e vampiri nell'Oriente greco* (Milan 2012); *Lupus in fabula: fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma* (Rome 2018).

Abstract

The tale of *Myrmidonia and Pharaonia*, collected at Kos in the early 20th century by Iakovos Zarraftis and published by Richard M. Dawkins in 1950, presents a plot very close to the myth of Erisychthon as told by Callimachus and Ovid. For some scholars it is a survival from antiquity, for others (currently more numerous) it is a re-entry into the oral tradition of 'modern' mythical narratives, perhaps from school textbooks. Even if the latter scenario is true, Zarraftis must be given credit for giving a literary form to this example of 'reception' of the ancient myth, that demonstrates its vitality even in an apparently peripheral context, like that of the Dodecanese.

Debora Cacciafeda

Bachelor Degree and Master Degree in Modern Foreign Languages and Cultures at the University of Palermo. Master dissertation about Greek fiction of the second half of the 20th century, *A. Franghias and his Limos*. Simultaneous interpreter Greek>Italian>Greek. Staff member of Modern Greek Studies Research Centre ucY. Translator member of “Romiosini/Grecità” at University Press of Palermo. Ph.D candidate in Modern Greek Literature at ucY.

Abstract

After World War II, Greece faced a Civil War. Military courts were set up all over the country. Thousands of Republicans were executed, imprisoned and deported in prison camps to remote islands and Makronisos was one of them. The plan was to rehabilitate these ‘bad’ Greeks into role model citizens. Key features of this ‘rehabilitation plan’ were torture, living in extreme conditions, solitary confinement, threats and brainwashing. All of these elements will then become literary *topoi* shared by all the authors imprisoned in Makronisos. Through a meticulous comparative analysis, both in poetical and narrative works, we can investigate the use of the same *topoi* in poems and in novels.

Maria Caracausi

Maria Caracausi is an Associate Professor of Modern Greek Language and Literature at the University of Palermo, where she also teaches Medieval and Modern Greek Philology and Modern Greek Language and Translation. Her research ranges from the 15th century to the present day, with particular regard for the poetry of the 20th century. Among her several publications (both studies and translations): *Studi sulla lingua di Andrea Kalvos* (1993), *“Rimada koris kie neu”: Contrasto di una fanciulla e di un giovane* (critical edition, 2003), *Un poeta greco a Stoccolma* (2016), A. Papadiamandis, *“Sogno sull’onda”* (2017), G. Ritsos, *Il loggione* (2018), G. Ritsos, *Bianche macule sopra il bianco* (2019). She is the director of the book series *Agapanti* (Modern Greek texts translated into Italian), Le Torri del Vento, Palermo. Finally, she founded the series *NIATA* (Palermo University Press), which collects, under her direction, Italian translations from Modern Greek by young scholars.

Abstract

As Yannis Ritsos (1909-1990) considered the poetry indispensable to his own existence, the output of his poetic collections has intensified during the last fifteen years of his life. When he died, he left a large amount of unpublished poems, from which only a few sylloges have been published until nowadays (*Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα*, 1991 and *Υπερώον*, 2013). Although Ritsos' last poems express the usual characteristics of his poetics, they look like as a farewell from life. Common elements are several references to himself and his own history of politically active commitment, trust in his poetic work that leaves behind him, but also a bitter sense of exclusion, of absence, of the loss of life's time.

Caterina Carpinato

Caterina Carpinato (1963) deals, since 1977, with Greek in a diachronic sense. She won the European Language Label for innovative language teaching (2011, 2018). Her research areas are: translation and ideological function of the ancient in the Modern Greek language and culture; history of lexicography and publishing in vulgar Greek; Greek literature at the origins of the vernacular; relations between Italian and Modern Greek culture; scientific research applied to the theory and practice of Greek language teaching.

Abstract

Young people, born in the new millennium, are chosen as public of the paper.

A specific dating system is used to conventionally mark the 20th Century: the five circles of the Olympic logo. 1. 1896-1936, from the first Olympic Games of the modern age to the Berlin Olympics; 2. 1936-1972 from Berlin Olympic Games to Munich Olympic Games; 3. 1972-2004 from Munich to the Olympic Games in Athens; 4. 2004-2016 from Athens to Rio 2016, 5. 2016.

Massimo Cazzulo

Massimo Cazzulo (Milano 1965) teaches Ancient Greek Language and Literature. He has translated several Neo-Greek poets and prose writers, among whom: Odisseas Elitis, *Il giardino che entrava nel mare* (an anthology), Lecce 2004, *In greco amore si dice eros* (an anthology of Neo-Greek love poetry from Cavafy to Livaditis), Lecce 2016. He has collaborated to the volume *Nostalgia del presente* (an anthology based on the poetry of A. Fostieris 2000). He has published newspaper and magazine articles on Elytis. He collaborates with the review of poetic culture "Poesia" where he has published translations and essays on the work of various authors including Andreas Embirikos, Yannis Dallas, Iulita Iliopulu, Yannis Ritsos, Yorgos Seferis. He is a member of the editorial staff of the review "Periptero" (published in Athens by ETBooks). He has translated, among others, novels by Maro Duka (*Un berretto di porpora*) and Margherita Liberaki (*Le tre estati*: original title *I Cappelli di paglia*).

Abstract

Death and Resurrection of Constantine Paleologus reworks and summarises, from a poetic and philosophical point of view, three remarkable works by Elytis: *Song Heroic*, *The Axion Esti* and the *Light-tree*.

Setting out from Byzantine sources, Elytis rewrites, thanks to the laws of Poetry, the death of the last Byzantine Emperor which occurred during the heroic defence of Constantinople in 1453 and predicts his passage to immortality. The figure of the Emperor thus becomes the archetype of the sacrifice in defending the highest values of mankind. Indeed, the long poem (divided into three parts) is rich in christological images and references to the death of Christ.

The work was composed in 1969, during the military Dictatorship of the colonels and is to be interpreted, like other works dating 1969-1974, in the light of this traumatic experience.

Elytis, through poetry («the art leading to transcendency» as he himself stated) reinterprets the biography of Constantine, turning the historical character into the symbol of the struggle against barbarism.

Enrico Cerroni

Enrico Cerroni teaches Greek and Latin Cultural Studies at Classical high schools in Italy and is guest lecturer of Greek Philology at the Pontifical Biblical Institute (Rome). He has a Ph.D. in Classical Philology, for which he wrote a dissertation on the lexicon of the *Second book of Maccabees*. His research focuses on the reception of archaic Greek lyric poetry, on the history of the Greek language from antiquity to the present, with particular emphasis on the lexicon and its semantic shifts.

Abstract

The poetics of innocence stems from a meditation on the past and on the poetic voice's memory of that past. Those who are innocent can, in fact, maintain their condition of estrangement and non-involvement in the history and events of which they were the protagonists or spectators. In this regard, Odysseus Elytis's poetry takes on an original point of view, marked by the experience of Surrealism: the perspective afforded by remembrance is in fact sublimated into a dimension that erases any temporal boundary and turns memory into the present time. The notion of innocence is thus transvaluated and deprived of any legalistic implications, if compared, for instance, to Ungaretti's poetry, whose idea of innocence was influenced by Christian references instead, such as the concept of guilt.

Gennaro D'Ippolito

Gennaro D'Ippolito is a former Professor of ancient Greek literature at the University of Palermo. He dealt with Greek epic from Homer to Nonnus, Christian poetry, the ancient novel, Plutarch. He has been among the early advocates of use of semiotics and theory of intertextuality in the classical studies. As a supporter, like his teacher Bruno Lavagnini, of an integral conception of Hellenism, he has also dealt with Modern Greek poetry (Cavafy, Kazantzakis, Dalmati, Elytis, Sef-eris, Vrettakos).

Abstract

The *Philoctetes* by Ritsos starts from Sophocles' homonymous tragedy, like the western reception of the myth, but it moves away from it already at the base: the isolation of the hero is no longer an abandonment, therefore pain and brutalization, but a choice of freedom. A political reading, linked to the poet's life, reveals the repudiation of the war and the vanity of the victory itself. But a philosophical reading must also be considered: the antitheses of life can coexist, as the figure of the oxymoron reveals, assuming positive value.

Maurizio De Rosa

Maurizio De Rosa was born in Milan in 1971. He translated into Italian some of the most important works of contemporary Greek literature. He is a member of the Italian Association of Modern Greek Studies and of the Hellenic Authors' Society. In 2016 he won the Hellenic National Award for Translation. He wrote *Bella come i greci*, a history of Greek literature from 1880 until 2015 (UniversItalia Publishing House, Rome 2015) and *La lingua greca. Una storia lunga quattromila anni*, ETPbooks, Athens 2019.

Abstract

In 1929, in Greece, the law on 'horizontal property' established the conditions for the construction of multi-storey buildings: the *polykatoikia* was officially born. The success of the new building artifact is such that between 1950 and 1980 only in Athens 34.000 *polykatoikies* are built. Having become a cult object, the *polykatoikia* also offers a literary stage, and constitutes an objective correlative of situations and moods that novelists and poets did not hesitate to exploit. In this report we will attempt to illustrate the narrative and symbolic functions of the *polykatoikia*, and the importance of its presence in the prose of post-war Greek art, complementary to its social, cultural and economic importance.

Christina Dounia

Christina Dounia is a Professor of Modern Greek Studies at the National and Kapodistrian University of Athens since 2009. Her main inter-

ests are: Modern Greek Studies, Comparative Literature, Décadence, Literature and Ideology, The poetics of the ancient ruins, Modern Greek criticism, Gender and feminist studies. Her latest publication: *Under E. A. Poe's charm* (Gavrielides, Athens 2019, pp. 216).

Abstract

This study aims to highlight the presence of Dionysios Solomos' poetry in the works of Odysseas Elytis. The main purpose of this essay is to prove that Elytis gradually developed a special relationship and loving attitude towards the works of Solomos, while at the same time he felt the pressure of his important poetic ancestor, something quite similar to the *anxiety of influence*. Starting from an essay about Kalvos, Elytis realized that both the latter and Solomos were the main pioneering figures of Modern Greek poetry, so he decided to accept the responsibility and transform his 'awe' to words about them in both his poems and his essays. Apart from that, this study makes references to the essays of Elytis about the poetic and artistic dialogue between Solomos and Rilke, Novalis and Hölderlin.

Paschalis Efthymiou

Paschalis Efthymiou studied Greek Philology and holds a MA's degree in Modern Greek Philology from the University of Crete. Currently he is completing his doctoral thesis about prose writing during the '60s in Greece. He has been teaching as an assistant instructor at the Adam Mickiewicz University in Poznan, Poland (from 2010 to 2016) and at Sapienza Università di Roma (since 2016).

Abstract

Existentialism was one of the most important philosophical movements of the 20th century. After World War II its ideas about liberty, commitment, responsibility, revolt, etc. as expressed by philosophers and writers such as Jean Paul Sartre and Albert Camus met with a wide audience and they had a major impact in particular on the emerging youth cultures of the '50s and the '60s. In Greece, existentialism was introduced shortly after the end of the German Occupation and many artists of the post war period were profoundly influenced by it. In this

paper I examine the reception of existentialism by two women writers of the '60s, Kostoula Mitropoulou and Maria Lampadaridou, and the role that its ideas had in their work both on an ideological and on an aesthetical level.

Fatima Eloeva

Fatima Eloeva is a Professor of the classical department of the University of Vilnius (Lithuania) and Leading researcher of the Institute of the Linguistic Studies of Petersburg.(Russian Academy of Sciences).

Abstract

The article aims to consider the specifics of the poetics of the Greek writer George Ioannou. Prose of Ioannou is being analyzed within the framework of the concept of 'prose of poets'. In parallel the essential similarity of Ioannou to Italo Calvino and the notion of 'leggerezza', which had been coined by Calvino, are being discussed.

Faber Fabbris

Faber Fabbris was born in Maratea (Italy) in 1976. At present, he lives and works in Paris, as an engineer. His interest both in Greek philosophy and translation led him to provide an italian version of *La prudence chez Aristote*, by Pierre Aubenque (published as *La prudenza in Aristotele*, Studium, 2016).

Abstract

Seferis' translation activity from ancient philosophers is briefly analyzed. Stylistic choices are bound to aesthetic as well linguistic issues, coherently with the poet's overall conception of Greek language and aims of literature. Some of the reflections from these ancient texts on Seferis' poetical production are sketched.

Biancamaria Frabotta

Biancamaria Frabotta was born in Rome in 1946 and lives there. She taught Contemporary Italian Literature at Sapienza Università di

Roma. She published many poetry books, amongst which *Il rumore bianco*, Feltrinelli 1982, *La viandanza*, Mondadori 1995 (Montale Prize 1995), *La pianta del pane*, Mondadori 2003 (Lerici-Pea Prize 2003), *Da mani mortali*, Mondadori 2013. In 2018 she published *Tutte le poesie 1971-2017*, Mondadori 2018. She translated Ana Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, with B. Mazzoni, Donzelli 2004.

She has written essays, literary critique, theatre and radio plays. She collaborated with "Il Manifesto", "l'Espresso" and many journals.

Abstract

Drawing upon the anthology *Poesie d'amore e della memoria* edited and translated by Paola Maria Minucci in 2006 and the *Note di poetica e di morale*, published in 2017, the essay interprets the fundamental moments of the production of a poet who loved to define himself as «an artisan poet» and who renamed his poetics «epiphany of beauty». It is known that the first posthumous edition of his poetic works published in Alexandria in 1935 counted only 154 poems. An almost totally unpublished and secret poet, Cavafy did not write for his contemporaries. His main themes, a sort of homoerotic religion, combined with the cult of Hellenic superiority, celebrated from its ancient splendours until its hybridization with a long Hellenistic, Byzantine, and basically destined to defeat civilization, would only be understood in future times. His 'unlucky luck' is compared to the experience and the judgement of poets such as Campana, Montale, Sereni, Caproni. But also with the human and poetic story of Osip Mandel'shtam, whose last poetical production was saved from Stalinian censorship by the pertinacity of his wife Nadežda, who reconstructed his verses from memory in special 'albums' as mythical as Cavafy's famous leaflets.

Evipidis Garantoudis

Evipidis Garantoudis (Kavala, 1964) is Professor of Modern Greek literature at the Department of Philology of the University of Athens. He has written or edited 31 books in his field, and has published over 350 papers in journals and collective volumes. He has participated in 75 local and international conferences and in thirteen research projects in Greece as a scientific officer or researcher. He translated in Modern

Greek a selection of poems by Salvatore Quasimodo, and the poems of Sandro Penna.

Abstract

The study examines Elytis' relationship with Dante's top work, the famous *Commedia*. After commenting on three secondary mentions of *Commedia* in poetry and essay works by Elytis, the paper focuses on the analytical commentation of a part of the synthetic poem *Calendar of an Invisible April* (1984). It is noted that the part *Sunday, 3rd M[ay]*, which incorporates three quotations from *Commedia*, develops a deep intertextual dialogue with Dante's work.

Álvaro García Marín

Álvaro García Marín (Madrid, 1978) teaches Modern Greek Language and Culture at the Universidad de Sevilla (Spain). He has been a Visiting Professor in the Program of Hellenic Studies at Columbia University (USA), and in the universities of Rome and Athens. His research has focused, among others, on the work of Odysseas Elytis, on Greek beliefs on *vrykolakes* or vampires, and on the connection between the historical emergence of the uncanny and the cultural construction of Greekness in early modernity.

Abstract

This article examines the connection between some of Heidegger's ideas about Greekness, especially those expressed in his *Parmenides* (1942-1943), and a particular conception of Greece in Odysseas Elytis's work. Trying to go beyond reductive notions of influence, the paper focuses on Elytis' marginal text *Comment on the Axion Esti* (first published in 1995), where he proposes a new leading role for Greekness in modernity that might help transcend the current impasse of Western history, conceived in terms of *globalatinization* (Jacques Derrida), that is, of a globalization based uniquely on Western post-Enlightenment values. For this purpose, Elytis appropriates Hölderlin's and Heidegger's theories of Greekness, divesting them from their philosophical and universal dimensions and identifying them with a current popular Greek culture still alive.

Athina Georganta

Associate Professor of Modern Greek Language and Literature at the University of Padua since October 2015. She has studied Modern Greek, Byzantine and Comparative Literature at the Universities of Thessaloniki (Greece), East Anglia (UK) and Sorbonne (Paris 1); post-doc research in reception of Antiquity (University of Thessaloniki). Associate Professor of Modern Greek Literature at the Department of Greek Philology, University of Patras, Greece (1999-2015). She has been Visiting Fellow of the European Humanities Research Centre (Oxford) and the École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris); has given lectures and seminars in numerous European Universities.

Abstract

The present study addresses the topic of the lasting power of Zola, also of the first Greek translation of *Nana*, on Modern Greek prose well until the 1920s. Particular attention is given to Konstantinos Theotokis' *The Life and Death of Karavelas* as an original work of Greek naturalism (1920). Subjects discussed: human relations and passions, obsession with money, the Zolian vocabulary of violence and cruelty, the similes and comparisons to animals, the power of the naked women body and of the sexual instinct. Also discussed: Balzac's impact on Theotokis' novel; the 'repulsive portrait', originating from the putrefied face of dead Nana, as a distinctive feature of Greek naturalism.

Francesco G. Giannachi

Francesco G. Giannachi is Associate Professor of Byzantine civilization at the University of Salento (Lecce, Italy). He deals with the manuscript tradition of Greek and Byzantine texts (Sophocles, Pindar, the Byzantine and post Byzantine commentaries to ancient authors), with Greek and Byzantine metre, with the history of education and the history of agriculture and popular medicine. He speaks *griko* as mother tongue and carries on his researches about the literature of the Greek-speaking people of Southern Apulia (Grecia Salentina) and the relations between Griko people and the Greeks.

Abstract

The paper deals with the cultural and human relations between the Greek-speaking people of Southern Apulia (Italy) and the Greeks. It focuses on the translations of works by Greek writers into Italian made by Italians born in the Grecìa Salentina (the Greek-speaking municipalities of Apulia) and in particular on the translations from Georgios Drosinis's works.

Ioulita Iliopoulou

Ioulita Iliopoulou has studied Byzantine and Modern Greek Letters at the School of Philosophy, University of Athens and Theatre Studies at the Drama School of the Athens Conservatory. She has published eight poetry collections. Her recent publications are: *11 places for 1 Summer*, *The Home*, *Night's Mosaic*. She also writes books for children, among them: *What is Zinon asking for?* (National award 2005), *The Little green Cap*, *But when will this Magos arrive?*. She has written the libretto for the opera of George Couroupos *The Fir-Ship* and the poetry for the Lyric Tragedy *Jocasta* of the same composer. She also writes lyrics for songs and essays on poetry.

Abstract

A crucial point in the poetic universe of Odysseus Elytis is the light. A symbol of aesthetic, moral and metaphysical significance. *The Trustful Light*, that through its instantaneous and even eternal existence becomes the channel of transforming ideal into tangible and also the ultimate reduction of perishable matter to eternal. The light, a solid axis for the decoding of the mystery of existence, functions as a building material of the world and as a transcendent mutation of its substance.

Angela Kastrinaki

Professor of Modern Greek Literature at the Department of Philology at the University of Crete. She was born in Athens, 1961, and has studied literature at the University of Thessaloniki, where she also prepared her doctoral thesis (1995). Special interests: Greek Literature of 19th and 20th Century, Comparative Literature. She has received the

Abdi İpekçi Peace and Friendship Prize, 1999, for her study on the portrait of Turks in Greek novels, and the National Essay Award 2005 for the book *Literature in the Tumultuous Decade 1940-1950*.

Abstract

The early D'Annunzio of *Pescara Tales* influences Greek writers from the early 20th century until the post-war period. The *Wax doll* by Christomanos (1908), Galatia Kazantzakis' *Artistes* (1927), Karagatsis' *Chimera* (1936), *The Drunken City* by Sotiris Patatzis (1948) are characteristic examples. Two are the major themes that are transmitted from early D'Annunzian prose to Greek prose: 1. illicit love, in the variation of the Dionysian union in nature and in the variation of the sexual passion that causes the death of a third person, and 2. the vagrant theatrical groups with the attractive female protagonist. Religious themes are not transmitted, although the relevant works of D'Annunzio are translated. In terms of ideology, Greek writers generally tend towards choices that show a greater compassion for the human being.

Anna-Marina Katsigianni

Anna Katsigianni is an Assistant Professor of Comparative Literature at the University of Patras. She studied Modern Greek Literature at the University of Crete and Comparative Literature at the Sorbonne (D.E.A, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III). She received her doctorate from the Aristotle University of Thessaloniki, the title of her thesis being *The prose poem in Modern Greek literature: Genealogy, formation and evolution of the genre until 1930*. Since 2007, she has taught Comparative and Modern Greek literature at the University of Patras.

Abstract

Ο Πρόλογος στη Ζωή (Συνειδήσεις) by the poet Angelos Sikelianos is a landmark of early 20th Century Greek poetry, both for its multivalent themes and its metrics. Its five-part structure, its reflection of an organic unity, its freeing up of the poetic meter (with traditional meter pushed to its limits, considering the time of its writing) are some of the aspects discussed in the present paper that attempts a comparison with Paul Claudel's poetic synthesis *Cinq Grandes Odes*, written at the

beginning of the 20th Century, as well as his essays *Art poétique* and *Réflexions sur la poésie*, in which he discusses notions of the mystical, the timeless, the cyclical nature of history, the consciousness of the passage of time and rhythm – notions that underlie the work of both these major writers.

Katerina Kostiou

Katerina Kostiou is a Professor of Modern Greek Studies (Department of Philology, University of Patras). She has published Skarimbas oeuvre, 7 books and several essays on irony, satire and parody in major Greek authors, on translation, on Cavafy's poetics, on Valtinos' archival literature and other topics of Modern Greek Literature. In 2016 she founded the Modern Greek Literary Studies Lab: Archives-the Press. She has given lectures and has taught in several Universities in Europe, Canada and USA and participated in many international conferences.

Abstract

The dialogue of Argyris Chionis with the work of foreign writers is a basic feature of his own writing. In addition to translation, the dialogue expands in a variety of intertextual techniques, from the quote of lyrics and phrases to the parody. The influence Chionis has received from the poets he translated and his dialogue with foreign literature is a desideratum of literary research. In his archive there are several traces of this relationship (<http://eatt.philology.upatras.gr/index.php/chionis/>, last visit: 20/7/2020). A first example of this relationship is examined in my paper, which focuses on the more structured versions of intertextuality in narrative texts of the last creative decades.

Stamatia Laoumtzi

Dr. Laoumtzi holds a PhD from the University of Cyprus (*C. P. Cavafy and the Folk Song Tradition*). Her research focusses on Cavafy, the Greek demotic tradition and the publishing of Modern Greek texts. She has worked in the Cavafy Archive for more than ten years and is currently cooperating with Prof. Lavagnini on a generic edition of variations of the Cavafy Canon. She has published research papers on demotic

songs, C.P. Cavafy, Chr. Galatopoulos, V. Kornaros, V. Michaelides, D.K. Misintzis, E. Roidis, G. Seferis, Str. Tsirkas.

Abstract

Cavafy, as is widely known, was a systematic bibliophile with a long and impressive reading history of both books and journals, as evidenced by the remnants of his library and by his writings, either poetic or not (articles, studies, notes). The paper highlights the insatiable reading 'appetite' of the young intellectual Cavafy and the promptness with which he reacted to the publications he had read, keeping at pace with the literary and critical discourse that took place on the pages of the European journals he used to read in the years of his intellectual formation.

Elena Lazăr

Elena Lazăr (1949), translator and editor. She graduated (1972) from the School of Classical Languages (University of Bucharest). Owner and director of the publishing house OMONIA (set up in 1991 in Bucharest), which has consistently pursued to promote the literature and civilization of modern Greece in Romania. Ambassador of Hellenism (2005), Commander of the Order of Beneficence (2011). She translated 60 works (nine in collaboration) of Modern Greek literature: essays, novels and poetry (*Complete works of C. P. Cavafy*, 2 vols.). Author of nine books: *Panorama of Modern Greek Literature* (2001), *The Greek Letters in Romania* (2005) a.o.

Abstract

The article is about three Greek writers (the first two from Greece and the third from Cyprus) who lived for several years in Romania and won praise for their activity in the Romanian cultural area: Antonis Mystakidis Mesevrinos, a scholar, poet, and the most important translator of Greek literature into Romanian; Menelaos Loudemis, a prose writer and poet who lived for 17 years in Bucharest, where he wrote most of his oeuvre; and the Cypriot poet Thodosia Pieridis, who lived more than 10 years in Romania.

Cristiano Luciani

Cristiano Luciani teaches Modern Greek Literature at the University of Roma "Tor Vergata"; his main scientific interests concern Greek literature from the late Middle Ages, the Renaissance, up to the 19th and early 20th centuries with translations and critical editions, essays and articles chiefly on Cretan and Cypriot literature, on Greek Mannerism and Romanticism. Among the most studied authors: Sachlikis, Bergadis, Sofianòs, V. Kornaros, E. Mutzan-Martinengu, P. Sutsos, D. Vikelas, G. Psycharis, Cavafy, Kazantzakis, Elytis.

Abstract

Cavafy's poetic language, as it is known, beyond the impressions that made it more or less founded by intellectuals his contemporaries, has become the object of systematic study and released from aesthetic prejudices only since the 80s of the 20th century. Living in a multi-ethnic centre like Alexandria in Egypt, Cavafy found himself breathing the atmosphere of the resident Greek ethnicity, but with a polyglot and cosmopolitan formation that influenced his poetic work in a particular way. In some respects this experience is comparable to that of Solomos and Kalvos, who were all accused (including Cavafy) of not knowing Greek (in a 'demoticistic' sense) according to a severe judgment of the demoticist Seferis.

Andrea Mecacci

Andrea Mecacci is Associate Professor of Aesthetics at the Università degli Studi di Firenze. His current researches focus on the aestheticization of contemporary world. His studies concentrate on some operative and conceptual categories specific to this process: pop, postmodernism, kitsch. Among his books: *Introduzione a Andy Warhol* (2008), *L'estetica del pop*, (2011), *Estetica e design* (2012), *Il kitsch* (2014) and *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa* (2017).

Abstract

Verb the Dark is the composition that emblematically closes Elytis' poetic parable: final poetry, metapoetic manifesto, existential synthesis,

literary testament. Yet, once again, it is not the answers to sustain this legacy, but rather the questions. The essay aims to retrace the queries of the work, inserting Elytis' poetics into the broader scenario of the crisis of modern poetry. *Verb the Dark* is the definitive declination that Elytis elaborates about the question of Hölderlin, «Wozu Dichter in dürftiger Zeit?», but also the last milestone reached by the poet: the poetry of the gaze becomes the poetry of memory, an autobiographical recapping and at the same time a reflection on the meaning of poetry as a human-specific dimension.

Zdravka Mihaylova

Zdravka Mihaylova was born in Sofia, Bulgaria, and has graduated from the Faculty of Journalism and Mass Media at Sofia University, and concurrently specialized in Greek literature at Athens University. She has worked as a journalist at the Bulgarian National Radio, joined the Greece and Cyprus' desk of the Ministry for Foreign Affairs of Bulgaria (1994), and has had four postings at the Bulgarian embassy in Athens. She has translated approx. 50 books from Greek into Bulgarian and several from Bulgarian into Greek (poetry, novels, essays, short stories, drama). She is contributing on issues of culture, literature and language to the Bulgarian and Greek mass media. Awards: Greek State award for best translation from Greek into a foreign language (2010) for the anthology by Yannis Ritsos *The Scriptures of the All-Seeing One*. Dedalos Award (2019) of the Hellenic Authors' Society for her overall contribution in the field of literature.

Abstract

This paper discusses the presence and reception of Kazantzakis' oeuvre in Bulgaria, and in particular the significant contribution of his renowned translator Georgi Kufov (1923–2003), whose translations of the great Cretan author's texts made rendered his name equal to poets such as Cavafy, Seferis, Elytis and Ritsos, but in prose writing, and constituted his work as a point of reference for every educated Bulgarian reader. Thanks to Kufov, Kazantzakis is the most famous, best-selling and popular Greek writer in Bulgaria.

After WWII, G. Kufov was a pioneer in translating Modern Greek authors (E. Roidis, K. Varnalis, D. Sotiriou, Str. Doukas, M. Iordanidou,

M. Loudemis, D. Hatzis, M. Merkouri) and he introduced them to a wide Bulgarian reader audience initially during 1960–1990, and in under the new book market conditions after the political changes of 1989.

Mairi Mike

Mairi Mike (Kavala, 1958) is Professor of Modern Greek Literature in the Department of Medieval and Modern Greek Philology at Aristotle University of Thessaloniki. Her books and published essays in scientific journals, collective volumes and conferences' proceedings combine the history of literature with theory and criticism and focus mostly on Greek prose and poetry of the 19th and 20th century.

Abstract

As the documents analyzed in this paper testify, the covered writers make part of a network of ideas connecting mainly French and English literature with the Greek intelligentsia, and they consider themselves as part of a wider European cultural space.

G. Theotokas' *Αργώ* [Argo] (1936), Th. Petsales' *Ο προορισμός της Μαρίας Πάρνη* [Maria Parni's Destination] (1933), *Το σταυροδρόμι* (1934) [The Crossroad], *Ο απόγονος* [The Descendant] (1935), united under the title *Γερές και αδύναμες γενεές* [Strong and weak generations]; and Tasos Athanasiades' *Η χαρισάμενη εποχή* (1948) [The Joyful Era], *Μάρμω Πανθέου* (1953) [Marmo Pantheou], *Η κερκόπορτα* (1961) [The Breach], united under the title *Οι Πανθέοι* [The Pantheoi], follow several generations of a family and feature a certain conception of time, that reaches for the roots in the past, while at the same time prepares the future. The paper focuses on the ways in which the rise and fall of the families, the antagonisms among their members and the changes in the generations are presented in the abovementioned novels.

Paola Maria Minucci

Paola Maria Minucci has been an Associate Professor of Modern Greek Language and Literature at Sapienza Università di Roma until 2016. She published essays and articles on literature and translation, and edited the work of 20th century poets and writers.

She was awarded The National Translation Award (Greece, 2006); The National Translation Award (Italy, 2007); The Achille Marazza award (2012); The Decoration of the Order of the Phoenix from the Greek Government (2013).

Abstract

After her thanks to the conference organizers, and a brief excursus on her literary, translation and existential education, these pages offer some reflections on translation and its poetics that are based on her direct personal experience of translation enriched with textual references to major scholars in the field.

Jacopo Mosesso

Jacopo Mosesso obtained his M.A. (with distinction) in Modern European and American Languages and Literatures from Sapienza Università di Roma and is currently a PhD student at the Department of Modern Greek Philology in the University of Cyprus. From May 2018 to January 2019 he taught as a fixed term Assistant Professor at the Department of Languages in VIT University (Tamil Nadu, India). As a cellist he is a founding member of the adventurous string trio called *Trio Improviso*.

Abstract

The present work aims at pointing out the existence of strong reciprocity among Modern Greek literature (especially from the second half of the 20th century), cinematography and music. Literary documentaries, the music of singer-songwriters (the so-called *entechno tragoudi*), as well as the widespread interest in music shown by many Greek literary authors, have an influence on Greek literary production and on its circulation. From the standpoint of a multidisciplinary approach, the objective of the present work is to point out the importance of the Modern Greek literature scholar taking into consideration not only the traditional forms of translation that relate directly to the printed word, but also of some less customary forms of translation, such as subtitling and musical translation.

Salvatore Nicosia

Salvatore Nicosia is Professor Emeritus at Palermo University, where he taught Ancient Greek Language and Literature for over 40 years, and held the office of Head of Department. As a young researcher he studied Ancient, Byzantine and Modern Greek literature at the University of Athens. His main research fields: ancient epic and lyric poetry, Greek theatre, inscriptions, late prose. He has founded and directed the series *Studi e ricerche di Aglaia* (Carocci).

He is author of a book about wheat cultivation in the Sicilian *latifundia* (*Pane amaro*, Navarra 2015) and of a novel (*Peppe Radar*, Sellerio 1999).

Abstract

It is an established fact that the Ancient Greek language has contributed greatly to the unity of European culture, having provided most of the intellectual and scientific lexicon, both in the form of fully ready words and flexible tools for the production of neologisms. The present paper deals with this second category, from the point of view of Modern Greek, which, for obvious reasons, is in the position to have a 'legitimacy check' on these neologisms created abroad but based on Ancient Greek, and can therefore accept, modify or reject them. Each of these outcomes is here exemplified through a limited number of terms, but anyone, expanding their view, can profitably increase it.

Michalis Pieris

Academic, poet, dramatist, and theatre director Michalis Pieris was born in Cyprus in 1952. He has studied philology and theatre in Thessalonica and in Sydney, and has worked at universities and research centres in Greece, Europe, the United States and Australia. He has published dozens of research papers on Medieval, Renaissance and Contemporary Literature and he is the author of twelve poetic collections. Since 1992 he has been teaching poetry and theatre at the University of Cyprus. He is the founder of the Greek Theatrical Workshop at the University of Sydney (1979) and of the Theatrical Workshop of the University of Cyprus (1997).

He has received the International Poetry Award "Lazio between Europe and the Mediterranean" (2009) of Region Lazio, Italy, the State

Award for Excellence in Letters of the Republic of Cyprus (2010), and the designation Commendatory of the Order of the Star of Italian Solidarity by the President of the Italian Republic (2011) for his contribution to promoting Italian culture in Cyprus and furthering the cultural relations between the two countries.

Abstract

The subject of this paper is the poetic work *Παγκόσμιον Άσμα* by the Cypriot poet Christodoulos Galatopoulos (1902–1953). Written in the Central Prisons of Nicosia in 1932 with a genuine poetic energy and strength, this ambitious work is an attempt to reconsider the myth of Prometheus. The composition follows the model of Dante and Milton, especially engages in a deep and fruitful dialogue with Dante's *Inferno*. The theatrical adaptation and the stage presentation of this literary work constitutes a ground-breaking attempt based on a comprehensive philological study of the text, which highlights the European dimension, multiculturalism, literary value and historical significance of the work for strengthening the awareness of the people of Cyprus of their national identity.

Alexis Politis

Alexis Politis was born in Athens in 1945. He studied Modern Greek Philology at the Aristotle University of Thessaloniki and at the Université Paris IV (Sorbonne). From 1976 to 1989 he worked at the Centre for Neohellenic Research of the National Hellenic Research Foundation, and from 1989 to 2012 at the School of Philosophy, Department of Philology, University of Crete. He is now a Professor Emeritus at the same School.

Abstract

Glaros publications were active during the years 1943-1944, in a period when the imposed curfew had created a proliferation of sales, bookshops and publishing houses. Glaros focused almost exclusively on publishing Modern Greek fiction and translated literature; its Editor in chief was the 25 years old in that time Antonis Vouvounis. The paper will attempt to comment on the publishing house's intervention in the literary scene.

Francesco Scalora

Francesco Scalora was born in Palermo, Italy, in 1985. He holds a Ph.D in Philology and Greek-Latin Culture at the University of Palermo, and in Modern Greek Philology at the University of Crete (2015). Postdoctoral Researcher in Modern Greek History at the University of Athens (2015-2018), Research Collaborator at the Institute of Historical Research (Neohellenic Research Section) of the National Hellenic Research Foundation (2018-2019), since 2019 he is a Research Fellow in Modern Greek Studies at the University of Padua. Specialising in Italian Philhellenism, Francesco Scalora is author of *Sicily and Greece. The presence of modern Greece in the Sicilian culture of the nineteenth century*, ISSBI, Palermo 2018.

Abstract

The here examined prose of Sotiris Dimitriou has Epirus as its place of action and the tumultuous historical events that have affected the geographical region as its temporal space. In these works, the national element is intertwined with the local one, individual experience with general history in the dimension of a particular homeland. Read under the light of the theories of *geographical mobility*, the here examined works of Dimitriou constitute a significant Greek example of border narrative in European literature, perhaps unique in the Greek literature of the second half of the 20th century.

Nadia Stylianou

Nadia Stylianou is currently Director of the Cyprus Cultural Centre in Athens. She studied Modern Greek and French Philology and Comparative Literature at the Universities of Geneva, Lyon and Montpellier. She was awarded a doctorate degree with Honours from the Paul Valéry University of Montpellier. In 2015 her monograph *La grécité dans l'œuvre d'Odysseas Elytis* was published by the Mediterranean University Press in France and was praised by leading reviewers in the field of Modern Greek Philology from Canada, Switzerland, Greece and Cyprus. She has taught Comparative Literature.

Abstract

The paper endeavors to trace the cultural codes in the poetry of Odysseas Elytis through two seemingly opposite pathways, ancient Greek philosophy (Pre-Socratics, Plato, Plotinus) and the Surrealist movement. It analyses how the poet's mythological universe arrives at a cohesive harmony through contrast: nature-civilization, rationalism-mysticism, divine-human. The paper explores how Elytis, influenced by Plato's clarity and invisible geometry, bequeaths the analogy of the natural and imaginary worlds, broadening and reinforcing this poetic perspective. It studies how the philosophy of the Ionians discourses with modernist movements, and how the Hellenic spirit is crystallized through transcendence and synthesis. Finally, it focuses on how Elytis, through his poetic mythology and imagery, renews the visibility of the world.

Lizzie Tsirimokou

Lizzie Tsirimokou is a Professor Emerita in Comparative Literature at the Aristotle University of Thessaloniki (Department of Medieval and Modern Greek Literature, Thessaloniki, Greece). She has taught Theory of Literature and Comparative Literature, and she is interested in Greek and European Literature (18th–21st centuries).

Abstract

Aris Alexandrou, a poet, novelist and translator (1922-1978), has related his name with *Το κιβώτιο* (1975), a long memorable text shaking the borders of a typical novel: between Allegory and Testimony, partly a Historical or a Crime Fiction, and definitely an Autofiction, this text remains one of the best written narratives in Modern Greek literature. Alexandrou's poems –that express his initial political commitment and then his disillusionment– appeared long before his 'novel' and functioned as a precursor to his whole literary attitude.

Karen Van Dyck

Karen Van Dyck is the Kimon A. Doukas Professor of Modern Greek Literature in the Classics Department at Columbia University. She is the founder and former director of Hellenic Studies. Her books and translations include *Kassandra and the Censors*, *The Scattered Papers of Penelope*, and *Austerity Measures: The New Greek Poetry*, winner of the London Hellenic Prize (2016). This article is from her forthcoming book *A Different Alphabet* that explores lessons for translation in the literature by and about the Greek Diaspora since the 1880s.

Abstract

Increasingly literature asks how to translate the foreign accents and multilingual idioms of the migrant. Two Greek fictional works – one about Greeks in the United States, the other about Greek Albanians in Greece – address this question by developing translanguaging practices that are themselves translational. Using creoles that blend languages through transliteration and homophony, these works imagine translation solutions that challenge the hegemony of standardized national languages. How might attention to translational poetics in the source text enable translators to be more experimental? How might comparative studies of translanguaging in literature and literary translation offer new categories for understanding migration?

Pantelis Voutouris

Pantelis Voutouris is a Professor of Modern Greek Literature in the Department of Byzantine and Modern Greek Studies at the University of Cyprus. He studied Medieval and Modern Greek Philology at the Faculty of Philosophy of the Aristotelian University of Thessaloniki, where he defended his doctoral dissertation. Before joining the Department of Byzantine and Modern Greek Studies at the University of Cyprus (in 1993), he had taught Modern Greek Literature in the Department of Philology at the University of Crete (1991-1993). His research interests center on literary and critical texts, as well as the history of ideas, from the 19th to the 20th centuries.

Abstract

In this article, I examine I.M. Panagiotopoulos' relationship with K. Palamas. In 1921, Panagiotopoulos published a laudatory short book on Palamas and began a correspondence with him. His unpublished letters to Palamas, which cover a span of fifteen years (1921-1936), give the impression of a dedicated admirer who praises Palamas' work. This impression is refuted by Panagiotopoulos himself a few years later in his books on Palamas (1944) and Cavafy (1946). There, Panagiotopoulos renounces the characterization of being a supporter of Palamas, he continuously compares Palamas with Cavafy and, contrary to what the unpublished letters suggest, he argues that he had permanently parted ways with Palamas' work by 1924, and that the poet's best work was completed by 1920.

Gaia Zaccagni

Gaia Zaccagni (1972) deals with Byzantine, Modern Greek and Italian literature. She has taught Modern Greek Language and Literature at the Universities of Italy and at the University of Cyprus in Nicosia. She has worked on the critical edition of Southern Italy hagiographical texts and of the Omiletic work of Philagatus Kerameus. She deals with literary and theatrical translation as well as the theoretical and practical study of traditional music, with main interest in the world of Rebetiko.

Abstract

The interest for the urban underclass layers is particularly widespread, at European level, in the end of the 19th century, above all in members of the Naturalism. In Greece, the phenomenon becomes more relevant in the years between the two wars, when the tavern, the *rebetiko*, the refugee neighborhoods, the prison, the brothel, the den, become the background of the stories of writers such as Petros Pikros, Kostas Varnalis, Yannis Skarimbas and others, who often experienced the situations they describe first hand.

Francesca Zaccone

Francesca Zaccone (PhD) is currently a Postdoctoral Research Fellow of Modern Greek Studies at Sapienza Università di Roma, and a founding member of the Permanent laboratory of Intercultural Studies *textra* in the same university. She is a translator of contemporary Greek literature into Italian. Her research interests include gendered approaches to contemporary Greek literature and culture, Education Studies, Translation Studies.

Abstract

Taking into account Eve Kosofsky Sedgwick's theory of homosocial desire and R.W. Connell's theory of Masculinity, the paper attempts a gendered reading of the short story *O Sioulas o Tambakos* by Demetres Chatzes.

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

60. CNDSS 2019
Atti della IV Conferenza Nazionale delle Dottorande e dei Dottorandi
in Scienze Sociali
*a cura di Giovanni Brancato, Gabriella D'Ambrosio, Erika De Marchis,
Raffaella Gallo, Melissa Stolfi, Marta Tedesco*
61. INDUSTRIA, ITALIA
Ce la faremo se saremo intraprendenti
a cura di Riccardo Gallo
62. Sistema bibliotecario Sapienza 2012-2020
a cura di Giovanni Solimine ed Ezio Tarantino
63. «Scrivere le cose d'Italia»
Storici e storie d'Italia tra umanesimo e controriforma
Elena Valeri
64. Lezioni di radiologia pediatrica
Mario Roggini
65. Il fascino dei minerali
Un mondo di forme e colori
Claudio Gambelli
66. Scritti di Alfonso Archi sulla religione degli Ittiti
a cura di Rita Francia, Valerio Pisaniello, Giulia Torri
67. La letteratura neogreca del XX secolo
Un caso europeo
Atti del convegno internazionale di Studi neogreci
in onore di Paola Maria Minucci – Roma, 21-23 novembre 2018
a cura di Francesca Zaccone, Paschalis Eftymiou, Christos Bintoudis

L'opera raccoglie gli Atti del Convegno *La letteratura neogreca del XX secolo. Un caso europeo*, tenutosi a Roma nel 2018 e dedicato a Paola Maria Minucci che, in occasione del suo pensionamento, alunni, colleghi, amici e letterati hanno voluto omaggiare. L'incontro scientifico ha rappresentato un ringraziamento per il contributo della studiosa, insegnante e traduttrice agli studi neogreci e alla diffusione della letteratura greca del XX secolo in Italia.

Gli interventi coprono un ampio ventaglio scientifico, sia per argomenti sia per approccio metodologico: testi di studiosi di lettere greche antiche e moderne, di letteratura italiana e francese, approcci afferenti al campo della filologia, della critica letteraria e della traduzione, sia di poesia sia di prosa. Metodologie che si focalizzano sull'analisi stilistica, sullo studio comparatistico, oppure sull'inserimento dei testi letterari all'interno del loro contesto, sulla ricezione delle letteratura neogreca al di là dei confini greci, sugli studi di genere e molto altro.

Francesca Zaccone è assegnista di ricerca in Lingua e letteratura neogreca presso la Sapienza Università di Roma. I suoi interessi scientifici comprendono la letteratura e la cultura greche contemporanee, gli studi di genere e quelli postcoloniali.

Paschalis Efthymiou (Stoccarda, 1983) ha studiato Filologia greca moderna all'Università di Creta. Ha insegnato neogreco all'università, in Polonia e in Italia, dal 2010 al 2019. Dal 2020 è CEL di neogreco presso la Sapienza Università di Roma.

Christos Bintoudis (Giannitsà, 1978) insegna Lingua e letteratura neogreca presso la Sapienza Università di Roma. I suoi interessi principali includono la letteratura greca moderna, i rapporti culturali e letterari tra Grecia e Italia e la traduzione.

ISBN 978-88-9377-170-2



9 788893 771702

