

XV

*La presenza femminile
nella letteratura neogreca*

a cura di A. PROIOU - A. ARMATI

Atti del VI Convegno Nazionale di Studi Neogreci
Roma 19-21 novembre 2001
Università di Roma «La Sapienza»

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA GRECA E LATINA
SEZIONE BIZANTINO-NEOELLENICA
UNIVERSITÀ DI ROMA «LA SAPIENZA»
ROMA 2003

Opera pubblicata con il contributo del Ministero Ellenico della Cultura

PREMESSA

La Cattedra di Lingua e Letteratura Neogreca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma «La Sapienza» ha avuto l'onore e la gioia di ospitare il VI Convegno Nazionale di Studi Neogreci, dal tema *La presenza femminile nella letteratura neogreca*, scelto all'unanimità nel corso della riunione conclusiva del precedente Convegno tenutosi a Napoli nel 1997.

Un tema in sintonia con i tempi, che vedono una presenza e una partecipazione sempre più massiccia della donna nei vari ambiti della vita culturale del mondo moderno, compresa l'attività letteraria. Tema ampio, perché non sono stati imposti limiti cronologici vincolanti, interessante, per la possibilità di esplorare un terreno poco battuto nel panorama dei nostri studi, ma anche bivalente, in quanto permette di cogliere il duplice ruolo della donna come autrice e come personaggio letterario.

Ne è risultata una serie nutrita e variegata di interventi originali e stimolanti, relativi a un arco cronologico che, partendo dalla poesia delle origini e da quella popolare, arriva, attraverso le opere di alcuni classici delle lettere neogreche, a poetesse e scrittrici dei nostri giorni; negli ultimi decenni del resto la scrittura femminile in Grecia ha conosciuto una straordinaria fioritura per numero e qualità.

Mi auguro che la pubblicazione degli Atti di questo VI Convegno riesca utile e gradita al pubblico degli studiosi e degli interessati.

Alkistis PROIOU

Il logo del convegno è di Dimitris MYTARAS

CRONACA DEL CONVEGNO

Il VI Convegno Nazionale di Studi Neogreci si è tenuto presso l'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», nell'Aula di Geografia della Facoltà di Lettere e Filosofia, dal 19 al 21 novembre 2001.

È stato organizzato dalla Cattedra di Lingua e Letteratura Neogreca della Sezione Bizantino-Neoellenica – Dipartimento di Filologia Greca e Latina – e dall'Associazione Nazionale di Studi Neogreci grazie ai contributi del Ministero Ellenico della Cultura, della Facoltà di Lettere e Filosofia, del Dipartimento di Filologia Greca e Latina e del Comune di Roma (Assessorato alle Politiche Culturali – Dipartimento Cultura Sport e Toponomastica – Ufficio Convegni Mostre Conferenze – Casa delle Letterature) e di Kostas Fostiròpoulos. I convegnisti sono stati ospitati all'Hotel Tulip Inn, già Globus Hotel, in viale Ippocrate 119, vicino alla sede del Convegno.

Hanno collaborato all'organizzazione, sotto la direzione scientifica di Alkistis Proiou e Angela Armati, il dott. Gian Vittorio Bernardini e gli studenti Marco Cerasoli, Ghiorgos Grammatikakis, Aliki Goutou.

Il Convegno, ricco di contributi, con relazioni anche in greco moderno, si è svolto in un clima di cordialità; per i professori è stata un'occasione di incontro, per i giovani studiosi è stato luogo di conoscenze. Testimonianza dei lavori è il presente volume. Gli studi dei relatori stranieri sono stati tradotti in lingua italiana per consentire a un più vasto pubblico il contatto con la letteratura neogreca, quel contatto che per molti è diventata passione.

Le traduzioni sono state elaborate da Marco Cerasoli, Gabriella Macrì, Paola Maria Minucci, Maria Antonietta Sorci, con il coordinamento di Alkistis Proiou.

La presenza di due scrittrici di fama internazionale, quali Rea Galanaki e Ioanna Karistiani, nonché le poesie di Kiki Dimulà lette dalla poetessa Daniela Attanasio, hanno dato lustro alla manifestazione.

Hanno presenziato, oltre a gran parte dei soci dell'Associazione Nazionale di Studi Neogreci, numerosi professori e studenti dei tre Atenei romani, editori, giornalisti, diversi diplomatici e presidenti di Associa-

zioni degli Amici della Grecia con sede in varie città italiane; ha rappresentato l'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia la direttrice, Chryssa Maltezou.

Lunedì 19 novembre

Alkistis Proiou dà inizio ai lavori di apertura del Convegno; porgono il loro saluto e augurio S. E. l'Ambasciatore di Grecia, sig. Constantin Jerocostopoulos; Guido Pescosolido, preside della Facoltà di Lettere e Filosofia; Piergiorgio Parroni, direttore del Dipartimento di Filologia Greca e Latina; Paola Ricciulli, presidente del Corso di Laurea in Lingue e Culture del Mondo Moderno; Alkistis Soulogianni, direttrice del Dipartimento Relazioni Culturali del Ministero Ellenico della Cultura. Hanno onorato il Convegno, con il loro saluto, l'assessore alle politiche culturali del Comune di Roma, dott. Gianni Borgna; l'insigne glottologo prof. Tullio De Mauro, Ministro della Pubblica Istruzione del precedente governo; il prof. Mario Vitti, presidente dell'Associazione Nazionale di Studi Neogreci; il prof. Cosimo Palagiano.

Mario Vitti introduce e presiede i lavori della prima parte della mattinata. Prendono la parola Giuseppe Spadaro, Massimo Peri, Gabriella Macrì e la scrittrice Rea Galanaki.

Panaghiotis Mastrodimitris presiede i lavori della seconda parte della mattinata; prendono la parola Renata Lavagnini, Amalia Kolonia e Lucia Marcheselli.

Asterios Arghiriou presiede la prima seduta pomeridiana. Prendono la parola Sonia Ilinskaja, Costantino Nikas, Alkistis Soulogianni.

Massimo Peri presiede la seconda seduta pomeridiana e dà la parola a Maria Perlorentzou, Caterina Carpinato e Maria Caracausi. Ci sono quindi piccole varianti rispetto al programma stampato.

Martedì 20 novembre

Presiede Vincenzo Rotolo, che dà la parola a Cristina Stevanoni e a Paola Maria Minucci. Segue la lettura di versi di Kiki Dimulà (legge Daniela Attanasio).

Renata Lavagnini presiede i lavori della seconda parte della mattinata; sono invitati a prendere la parola Panaghiotis Mastrodimitris, Vincenzo Rotolo e Alkistis Proiou. Segue l'intervento di Ioanna Karistiani.

Costantino Nikas presiede i lavori del primo pomeriggio. Parlano Leonardo Paganelli e Antonia Sofikitou. È assente Anna Zimbone, che comunque invia la sua comunicazione per gli *Atti*.

Lucia Marcheselli presiede i lavori della seconda seduta pomeridiana. Prendono la parola Asterios Arghiriou, Rossella La China, Cristiano Luciani.

Mercoledì 21 novembre

Presiede Giuseppe Spadaro che dà la parola a Ghiorgos Alisandros, Michalis Pieris e Angela Armati.

Dopo un breve intervallo riprendono i lavori con la presidenza di Cristina Stevanoni, che dà la parola a Katerina Papatheu, Antonella Sorci e a Vasilis Vasiliadis. Ines Di Salvo illustra in breve l'argomento della sua comunicazione.

Mario Vitti riepiloga e conclude i lavori del Convegno.

Nel pomeriggio i soci dell'Associazione Nazionale di Studi Neogreci partono per la Badia Greca di Grottaferrata e dopo aver ammirato codici e incunaboli presenti nella biblioteca dell'abbazia, magistralmente illustrati da Marco Petta, Lidia Perria e Santo Lucà, si riuniscono in assemblea. Vengono rinnovate le cariche e indicata in Trieste la sede del VII Convegno Nazionale, con data e argomento da stabilire.

SALUTI

Eccellenza, chiarissimi professori, cari colleghi e studenti, signore e signori,

mi sento felice e onorata di aver avuto la possibilità di organizzare questo Convegno e di ospitarlo nella nostra nuova Facoltà di Lettere e Filosofia.

In questo momento di gioia è per me spontaneo ma anche doveroso ricordare, non senza commozione e profonda gratitudine, colui che, esattamente settant'anni fa, nell'ormai lontano 1931, inaugurò l'insegnamento di Lingua e Letteratura Neogreca in questa prestigiosa Università. Mi riferisco naturalmente al professor Gheorghios Zoras, affettuoso maestro e caro amico di molti di noi presenti oggi in questa sede.

Desidero ringraziare le autorità e tutti voi, carissimi colleghi e giovani studiosi, per aver prontamente accolto il nostro invito. Ringrazio vivamente anche le istituzioni, greche e italiane, che, con il loro contributo finanziario, hanno permesso la realizzazione del nostro Convegno.

Un caloroso grazie ai miei collaboratori e in modo particolare alla dottoressa Angela Armati, che con la sua competenza e operosità mi ha affiancato in tutti i preparativi.

In un Convegno di Studi Neogreci, che ha per tema *La presenza femminile nella letteratura neogreca*, come autrice e come personaggio, non potevano mancare importanti esponenti del mondo letterario greco. Mi riferisco alle nostre ospiti: l'affermata scrittrice Rea Galanaki e la sempre più amata Ioanna Karistiani, che faranno il loro intervento. Ci dispiace enormemente che la terza nostra invitata, la nota poetessa Kiki Dimulà, non abbia potuto essere oggi con noi, come era suo desiderio, per sopravvenuti problemi familiari. Per averla comunque qui, attraverso la voce della sua poesia, la poetessa Daniela Attanasio, leggerà per noi i suoi versi nella traduzione di Paola Maria Minucci.

Ci onorano con la loro presenza l'illustre professor Tullio de Mauro, Ministro della Pubblica Istruzione nel precedente governo, e il dottor Gianni Borgna, assessore per la cultura del Comune di Roma.

Concludendo ringrazio voi tutti che siete intervenuti numerosi e auguro buon lavoro ai relatori. Grazie.

Alkistis PROIOU

Chiarissimi professori, cari colleghi e amici, cari studenti, signore e signori,

ho il particolare onore e la gioia di trasmettervi i saluti e i migliori auguri del Ministro della Cultura, prof. Evànghelos Venizelos, che ha offerto un generoso contributo per l'organizzazione di questo Convegno.

Come sapete, il Ministro Venizelos sostiene le cattedre di neogreco in Italia nell'ambito di un programma di sovvenzionamento per questi studi presso le università straniere, continuando e ampliando la politica perseguita negli ultimi venticinque anni dai Ministri della Cultura per la promozione della cultura greca in ambito internazionale.

Siamo onorati di avere come presidente della prima sessione dei lavori il prof. Mario Vitti, noto neogrecista.

Torno a sottolineare, come ha già fatto la prof. Alkistis Proiou, la presenza in questo Convegno di autrici greche particolarmente importanti e insignite di numerosi premi.

Quanto a me, sono felice di aver appoggiato l'idea di Alkistis Proiou, mia carissima amica, di organizzare questo Convegno. La Proiou sa bene che il Ministero Ellenico della Cultura e io siamo sempre pronti a offrire il nostro aiuto.

Eccellenze, chiarissimi professori, signore e signori, il Ministro della Cultura, prof. Venizelos, e io personalmente, auguriamo una felice riuscita ai lavori del Convegno. Grazie.

Alkistis SOULOGIANNI

RELAZIONI

GIUSEPPE SPADARO

LA DONNA NEI TESTI GRECI MEDIEVALI IN DEMOTICO

Facendo seguito ai miei due precedenti lavori sulla *Matrona di Efeso*¹ mi accingo adesso a esaminare altre figure di donna presenti in testi neogreci delle origini, escludendo quelle dei romanzi cavallereschi di età medievale.

Una delle più famose donne dell'antichità era *Medea* (Μήδεια). La ritroviamo in un testo in lingua demotica del XIV secolo, il *Πόλεμος της Τρωάδος*².

Figlia del re della Colchide, Ἰούθας, viene presentata dall'autore dell'opera come una fanciulla saggia, colta, esperta in sommo grado di astronomia e di magia, ed inoltre conoscitrice di arti divinatorie:

Ἦτον ἡ κόρη φρόνιμη, πολλὰ γραμματισμένη
ἤξευρε τέχνας φοβερὰς τῆς λεκανομαντείας,
ἀστρονομία ὑψηλῆς, πάσης μαγείας εἰς ἄκρον [...]
Μηδεΐα ὠνομάζετον τὸ ὄνομα τῆς κόρης (vv. 273-278).

All'invito del padre di presentarsi perché tutti potessero ammirarla subito si adorna e si fa bella:

Χρυσὸν ἔσωθεν ἔβαλεν, ἐπάνω δὲ μαντίτιον
καταξαμίτου βελουὲ διὰ λιθομαργάρων (vv. 283-284).

E il poeta insiste nel descrivere la sua bellezza:

Ἦτον ἡ κόρη πάντερπνος, ἔλαμπεν ὥς ἀστέρας,

¹ G. SPADARO, *La novella della matrona di Efeso in un testo greco medievale*, in *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, II, Catania 1972, pp. 449-463; G. SPADARO, *Una matrona in viaggio*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, III, in *Atti del Colloquio Internazionale di Venezia 10-13 ottobre 1996*, Catanzaro 1999.

² M. PAPATHOMÓPOULOS - E. M. JEFFREYS, *Ὁ πόλεμος τῆς Τρωάδος (The war of Troy)* (Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη 7), Atene 1996.

Nota

Per quanto riguarda l'accentazione dei testi greci, la redazione ha deciso di limitare l'uso del *monotonikò* alle opere pubblicate dopo l'introduzione di tale sistema (1982), adottando le convenzioni del *politoni-kò* per quelle anteriori alla riforma ortografica – salvo eccezioni dovute alla volontà degli autori. Per quanto attiene invece alla traslitterazione di vocali e dittonghi (per esempio υ e ου) si è preferito lasciare libertà di scelta ai singoli autori.

πρόσωπον τρυφερώτερον ρόδου καὶ τριανταφύλλου [...] Τὴν ὄψιν εἶχε χαμηλά, ἐντροπιαστὴν ὀλίγον· εἰς ὅλον τὸ περίγειον τῆς γῆς ὅλης ἐκείνης καλλιώτερη οὐχ εὐρίσκετον, εἰς εὐμορφίαν, εἰς κάλλος (vv. 285-291).

Il suo amore per Giàsone è immenso, come evidenzia il poeta quando descrive il percorso dell'eroe alla conquista del vello d'oro:

Ἡ δὲ Μηδεΐα ἀνέβηκεν εὐθὺς εἰς ἓναν πύργον· εἶδε τον εἰς τὴν θάλασσαν, ἢ χροὰ τῆς ἀλλάχθη, τὰ δάκρυα τῆς οὐδὲν κρατοῦν, τρέχουν ὥσπερ ποτάμι· γαληνὰ εἰς τὰ χεῖλη τῆς, ἤσυχα, ταῦτα λέγει· «Ὡ Ἰασοῦ, ὁμμάτια μου, φόβον πολὺν τὸν ἔχω μὴ ἀλησιμονήσης τίποτε ἐξ ὧν ἐπαγγέλλης. Ἡ πικρία ἐκ τὴν καρδίαν μου καὶ ὁ φόβος ἐκ τὸν νοῦν μου οὐ μὴ νὰ ἐβγῇ ἀπ' ἐμέν, ἕως ὅτου νὰ σὲ ἴδω, τοὺς πάγκαλους βραχίονας σου σιμά μου νὰ μ' ἐγγίζουν καὶ οἱ ἐδικοί μου ἀμφότεροι μετὰ τοὺς ἐδικούς σου». Καὶ προσευχὴν ἐχείρησε πρὸς τοὺς θεοὺς νὰ λέγῃ νὰ μήπως καὶ χολιάσωσιν, ἐπιστραφοῦν πρὸς αὐτον. Καὶ πάλιν ἐπεχείρησε, κλαίει, θρηνεῖ δι' αὐτον· τὰ ὁμμάτια τῆς οὐκ ἐβγαίνεν θωρῶντα τῆς θαλάσσης, πότε νὰ ἰδῇ μονόξυλον νὰ στρέφεται ἐκ τὴν νῆσον (vv. 624-638).

Tra le donne che fanno innamorare e che portano l'uomo alla rovina e alla morte v'è *Polissena* (Πολυξένη).

Ἄκουσε τί ἐσκόπησεν ἡ Δαλιδὰ ἐκείνη (v. 9849 e ss.).

cioè Ecuba. Manda a chiamare il figlio Paride, che si dichiara pronto a eseguire qualsiasi suo ordine, e lo esorta a tendere un'imboscata al nemico, per eccellenza, di tutti i Troiani, Achille:

Αὐτὸς μοῦ ἦτον μὴνύσοντα νὰ ἐπάρῃ διὰ γυναῖκαν τὴν ἀδελφὴν σου τὴν καλὴν, ταύτην τὴν Πολυξένην, καὶ ἐτάσσετόν μου τὸν λαὸν νὰ κάμῃ νὰ στραφοῦσι. Ἦγάπα τὴν Πολυξέναν καὶ πλεον οὐδὲν ἡμπόρει· πολλὰ πυρακαλέσματα μὲ ἐμήνυσε δι' αὐτήν. Καὶ ἀλήθεια πολλὰ ἐβιάσθηκεν, ὥς ἔμαθα, ἀπ' ἐκείνους, ἀλλὰ οὐδὲν ἡμπόρεσε τίποτε διὰ νὰ κάμῃ. Καὶ ὥς τὸ εἶδετε, καιρὸν πολὺν ἄρματα οὐδὲν ἐβάστα, ὁποῦ τὸ ἐξαγοράσασι πικρὰ οἱ ἐδικοί του. Καὶ ἐδὰ ἐξέβη εἰς τὸν πόλεμον καὶ ἐζημίωσέ μας,

καὶ ἂν ζήσῃ πλεον, ἤξευρε, ὅλοι εἴμεθεν χαῖμένοι. Τὴν Πολυξένην δὲ πολλὰ, ἤξεύρω, ἀγαπᾷ τὴν. Νὰ τοῦ μὴνύσω βούλωμαι νὰ ἔλθῃ νὰ τοῦ συντύχω κρυφὰ εἰς τὸν Ἀπόλλωνα, νὰ ἰδῇ τὴν Πολυξένην, καὶ εὐθέως ἐκεῖ ἔρχεται, οὐκ ἔναι πλεον λόγος. Καὶ ἐσὺ ἂς εἶσαι ἔτοιμος μὲ ὅσον λαὸν θελήσῃς, χωσιασμένος εἰς τὸν ναόν, ἂν ἔλθῃ, νὰ τὸν σφάξῃς. Πρόσεχε νὰ ἔχῃς δύναμιν τόσον πολλὰ μεγάλην, φόβον νὰ μὴ ἔχῃς ἀπ' αὐτὸν διὰ νὰ σὲ θέλῃ ἐγλύσει· ἐμένα παρηγόρημα νὰ δώσῃς καὶ πατρός σου, τοὺς ἀδελφοὺς σου ἐκδίκῃσιν καὶ πάντων σου τῶν φίλων» (vv. 9875-9895).

Paride accetta, anche se non giustifica l'inganno. Achille, nel frattempo, viene invitato ad andare al tempio di Apollo, dove troverà *Πολυξένην*,

ὁποῦ περνᾷ εἰς τὰ κάλλη τῆς τοῦ κόσμου τὰς γυναῖκας (v. 9930) di cui è perduto innamorado, per prenderla come moglie, e promette in cambio alla regina Ecuba ricompensa e fedeltà assoluta (φίλος τῶν φίλων τους ἐγὼ καὶ ἐχθρὸς τῶν ἐχθρῶν τους, v. 9940) e alla sua futura sposa di essere sempre per tutta la sua vita ai suoi ordini:

εἰπέ τῆς ὅτι τοῦ ὀρίσμου εἶμαι ὅλος ἐδικός τῆς καὶ θέλω εἶσθαι πάντοτε ἡμέρας τῆς ζωῆς μου (vv. 9949-9950).

Paride intanto si era armato e con cavaliere scelti gli tende un'imboscata (vv. 9968-9970). Achille dopo un lungo combattimento trova la morte, insieme al suo amico Antilogo, a causa del suo grande amore per *Polissena*:

Ἡ ἀγάπη τὸν ἐσκότισε [...] (v. 9982)

Κακὰ εἶδε τὴν Πολυξέναν, αὐτὴ ἔναι ὁ θάνατός του (v. 9987³).

³ Nella *Σύνοψις Ἱστορικὴ (Χρονικὴ)*, di KONSTANTINOS MANASSIS, testo della prima metà del XII sec. (pubblicato nel *Corpus scriptorum historiae byzantinae*, Bonn 1837, pp. 1-308), si ritrova il racconto dell'improvviso sorgere dell'amore di Achille alla vista di *Polissena* (ἦν δὲ ναὸς πρὸ τῶν τειχῶν τῆς καλλιπύργου Τροίας, / ἔνθα θαμίζων Ἀχιλλεὺς εἶδε τὴν Πολυξένην / καὶ τὸν πυρσὸν τοῦ πρὸς αὐτὴν ἔρωτος ἐπαυήσεν, vv. 1382-1384) e dell'imboscata tesagli da Deifobo e Paride nel tempio di Apollo (ὥς οὖν εἰσῆλθον εἰς ναὸν Ἀπόλλωνος Ἀλκαίου [...] / ἐγὼ δὲ στὰς Ἀλέξανδρος ἐπήνεγκε καιρίαν, / καὶ πλήξας ὑπεξέφυγε μετὰ τοῦ Δηϊφόβου. / Ὁ δ' Ἀχιλλεὺς κατεναχθεὶς πνοαῖς ἦν ἐν ἐσχάταις, vv. 1391-1397). Pure nell' *Ἰλιάς* di KONSTANTINOS ERMONIAKOS dell'inizio del XIV sec. (pubblicata da E. LEGRAND, *Ἰλιάδος Παρωδαίαι*, ΚΔ; *La guerre de Troie*..., Paris 1890) viene sotto-

Della figlia di Priamo *Polissena* che fa innamorare Achille, che muore ingannato mentre sperava di sposarla, v'è menzione in altre due opere. La prima è la cosiddetta *Iliade bizantina*⁴, dove Paride uccide Achille, che sognava le nozze, con l'aiuto di Δηϊφοβος:

τάχα ἐλπίζει καὶ θαρρεῖ τὸν γάμον Πολυξένης (v. 975).

ὁ Πάρις καὶ Δηϊφοβος τὸν Ἀχιλλέα ἐσφάζαν (v. 985).

La seconda è costituita dagli *Ἑρωτήματα καὶ ἀποκρίσεις Ξένου καὶ Ἀληθείας* di Leonardos Dellaportas⁵:

ἦλθεν αὐτὸς νῦν τὴν ἰδὴ καὶ μὲ τὴν προδοσίαν
δοξεύει μὲ σαγγίτταν του φαρμακερὴν τὴν εἶχεν
τὸν Ἀχιλλεὺν τὸν δυνατὸν καὶ ἐπῆρεν τὴν ψυχὴν του.

Τίς νῦν δηγᾶται τὰ κακὰ καὶ τίς δημηγερούς;

τὲς ἐνεργῆσαν οἱ κακὲς καὶ πονηρὲς γυναῖκες;

Οὐκ ἔναι, μάθε, φοβερὸν κακὸν ἐδῶ εἰς τὸν κόσμον,

ὥσπερ ὑπάρχει ὁ ἔρωτας καὶ ἡ πονηρὴ γυναῖκα (vv. 1455-1461).

Tra le donne famose nell'antichità bisogna annoverare *Elena*, moglie di Menelao, che per amore abbandona il marito e fugge con Paride, causando la guerra di Troia⁶. Paride, durante il viaggio che lo riporta

lineato l'amore a prima vista di Achille per *Polissena* (Ἀχιλλεὺς ἰδὼν γὰρ ταύτην, / δαιμονίως τὴν ἡράσθην / κάλλος γυναικὸς γὰρ βέλος / καὶ τιτρώσκει τὰς καρδίας / τῶν ἐρωτολήπτων πάντων, vv. 251-255). E anche in quest'opera egli viene ucciso a tradimento dentro il tempio da Deifobo e Paride (Ὁ Δηϊφοβος καὶ Πάρις / δολιῶς βουλευσαμένοι / ἀποκτείνουν Ἀχιλλεὺν / μέσον τοῦ ναοῦ γὰρ ἄμα / ἀναρμάττων εὐρόντες / κατετόξευσαν ἐκείνον, vv. 268-273). Per i rapporti tra Ermoniakòs e Manassís vedi E. M. JEFFREYS, *Constantine Hermoniakos and Byzantine Education*, in *Δωδώνη* 4 (1975), p. 102 e ss.

⁴ *A byzantine Iliad. The text of Par. Suppl. Gr. 926*, edited with critical apparatus, introduction and indexes by LARS NORGAARD and O. L. SMITH, Copenhagen 1975.

⁵ L. DELLAPORTAS, *Ποιήματα* (1403-1411), έκδοση κριτική, σχόλια καὶ εὑρετήρια a cura di M. MANUSAKAS, Atene 1995.

⁶ Per il testo del *Pòlemos* e quello dell'*Iliade bizantina* vedi rispettivamente le note 2 e 4. Ci piace ricordare qui – anche se l'argomento non viene trattato in testi greci demotici di epoca medievale – che *Elena* non è stata soltanto la causa della guerra di Troia, dove perirono tanti guerrieri, ma anche della morte dell'eroe troiano Deifobo, figlio di Priamo e di Ecuba. Secondo il racconto virgiliano (VI, vv. 500 e ss.), infatti, Deifobo aveva sposato *Elena* dopo la morte di Paride. Ed è costei che, dopo l'introduzione a Troia del famoso cavallo, dà il segnale dell'attacco ai Greci e fa dilaniare il marito a tradimento da Menelao e Ulisse. Ciò avviene mentre Deifobo dormiva verosimilmente perché καρηβαρῶν (ubriaco, cf. siciliano *ca testa pisanti*), come vuole Quinto Smirneo nelle sue *Postomeriche*

nella terra del padre Priamo, le confessa di avere scoperto finalmente l'amore:

«Κυρά μου, τοῦτο ἐγνώριζε, εἰς τοὺς θεοὺς σὲ ὁμνῶ
ποτέ μου οὐδὲν ἡγάπησα, οὐκ οἶδα τί ἐνὶ ἡ ἀγάπῃ
καὶ τώρα ἡ καρδιά μου ἡγάπησεν ἐσένα,
καὶ φλέγει με ὁ πόθος σου, τήκει με ὑπὲρ φύσιν.
Εἰς θάρρος ἔχω δυνατόν, σκοπίζω μὴ ἀστοχήσω,
πιστὴν γυναῖκα σύνευον πάντοτε ἐκ τὴν καρδίαν μου
νὰ σ' ἔχω καὶ νὰ σ' ἀγαπῶ ἡμέρας τῆς ζωῆς μου.
Ἐὰν ἀφῆκες βασιλεία, καλύτερα νὰ εὕρης
τὸ εἶ τι καὶ ἂν ὀρέγεται εἰς ὀρισμὸν σου νὰ εἶναι.
Ἐκεῖνη ἀπεκρίθηκε: «Κύρης μου, εὐχαριστῶ σε
ἐγὼ καὶ ἂν θέλω ἀντιλογεῖ, καὶ πῶς νὰ ἡμπορέσω
ἐὰν στάνεον μὴ θέλοντος, κἂν θέλω, κἂν μὴ θέλω,
τὸ θέλημά σου νὰ γενῇ, ὅσον ἐσὺ θελήσης
καὶ τὸ στάνεον μου νὰ γενῇ κάλλιον μὲ θέλημά μου.
Εἰς χεῖρας σου ἀνατίθεμαι οἶδας τί νὰ ποιήσης».
Καὶ παρευθὺς τὰ δάκρυα τῆς τρέχουν ὥσπερ ποτάμι
ἐκεῖνος τὴν παρηγορεῖ ὅσον ἡμπόρει πλέον (vv. 1926-1942).

Giunto a Troia Paride con i suoi, il re viene informato di tutto. Si celebrano le nozze ed è festa grande:

Τοὺς γάμους ἐξωρθώσασι τοῦ Πάρι καὶ Ἑλένης
ὀκτὼ ἡμέρας ἐκράτησεν ὁ γάμος καὶ ἡ χαρὰ τους.
Ἐὰν ὅλοι ἐχαίροντῃσαν, ἡ μάντισσα ἡ Κασσιάνδρα
ποτέ χαρὰν οὐκ ἔκαμνεν ἀλλὰ πόνους καὶ θλίψεις
συχνῶς ἀναθεμάτιζεν Ἑλένην τὴν ὀραίαν (vv. 1960-1964).

Non è da trascurare inoltre la presenza di *Elena* nella cosiddetta *Iliade bizantina*. La sua bellezza non ha pari, è unica al mondo:

ἡ Ἑλένη ἡ ἐξαίρετος, ἡ θαυμαστὴ ἐκεῖνη,
ἡ θαυμαστὴ καὶ ἡ φρικτὴ τὸ γύναιον ἐκεῖνο,
τὸ οὐκ ἐπλάσθη ἐξ ἀρχῆς εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον,

(13, 354-356). L'atroce morte di Deifobo viene descritta anche da (Lucio Settimio) Ditti Cretese (ed. W. EISENHUT, *Dictys Cretensis: Bellum Troianum*, Leipzig 1973, pp. 5, 12, 24 e ss.) che ci dà il quadro della sua orrenda mutilazione «secondo il rito del μασχαλισμός, che comportava il taglio di orecchie, naso, braccia e gambe». Cf. M. R. PETRINGA, *Verg. «Aen» 6, 520 e Cypr. Gall. «Gen» 349*, in *Orpheus*, n. s. anno XVIII, 1996, fasc. 1, pp. 124-125.

τὸ οὐκ ἐφάνη πούπετε, ἄλλη οὐκ ἐγεννήθην,
 μάννα οὐκ ἔτεκεν παιδὶν ἀπάνω εἰς γῆς τὴν ὄψιν,
 μάννα οὐκ ἐσυνέλαβε ἄλλη εἰς τὸν παρόντα,
 κόρης γὰρ οὐκ ἠκούστηκεν νὰ σπείρῃ τέτοιον ξένον,
 ἐξάκουστον, παράδοξον, ἐξωθεν ἐκ τῆς φύσης.
 Λέγουν τινὲς ἐκ τοῦς σοφοῦς, ὁμοιάζει καὶ τὸ πρᾶγμα.
 Ἐκ τοῦ ἡλίου ἀπόκομμα ἦτον ἡ κόρη ἐκείνη,
 τῆς Ἀφροδίτης ἔνωσις καὶ τῆς Σελήνης πλάσις.
 Ὡσπερ τὸ φέγγος ἐφεγγε τὸ πρόσωπον τῆς κόρης,
 τὰ ἔσω εἰσερχόμενα ἐφαίνονταν ἀπέξω,
 ἀντὶ τοῦ λύχνου καὶ φωτὸς καὶ τῆς Σελήνης φέγγος,
 ἀντὶ λαμπάδες φωταυγὲς ἐφεγγε τὰ τῆς νύκτας,
 καὶ τῆς νυκτὸς ἀπέδιδε φέγγος εἰς τὸν κοιτῶνα (vv. 463-478).

Elena non viene rapita, ma si innamora di Paride e Paride di lei:

ἡ κόρη ἡ πανεξαίρετος ἡ Ἑλένη Μενελάου
 εἰσέμπην εἰς τῶσιν ἔρωτος, ἀγάπην εἰς τὸν Πάριν,
 κρυφά, σιγά, ἀνόητα, κανεῖς μὴν τὸ νοήση,
 εἶχεν καὶ ὁ Πάρις εἰς αὐτὴν πόνους ἀπὸ καρδίας [...] πόνους
 καὶ δάκρυα, στεναγμούς ὁ Πάρις κ' ἡ Ἑλένη.
 Ἐν μία γοῦν τῶν ἡμερῶν ὁ Πάρις καὶ ἡ κόρη
 ἐρωτοποθοφθαλμοῦ ἐγεύσασιν ἀλλήλως,
 ἐξήνθησεν ὁ πόθος τῶν ἐπταπλασμὸν ἀνέβη,
 καὶ ἀφότου ἐπεγεύθηκεν, ὀρίζει ἡ Ἑλένη
 νὰ φέρουν χαλκόκορδον τὸ συνήθως νὰ παίξῃ (vv. 661-672).

Il loro amore diventa sempre più grande e trova piena concretezza dopo la partenza di Menelao alla volta di uno dei suoi castelli a cui è molto affezionato:

ἐθέλησεν ὁ θαυμαστὸς αὐθέντης τῆς Ἑλένης
 νὰ ἐξέλθῃ ἀπὸ τὴν χώραν του, νὰ πάγῃ εἰς ἄλλον τόπον
 καστέλλι περιπόθητον τὸ εἶχε, τὸ ἡγάπα [...] ἡῦρεν
 καιρὸν καλοῦτιζικον ὁ Πάρις τὸν ἐζήτα,
 τὸ ἐζήτα εἰς τὸν οὐρανὸν τὸ ἐστρίγγιζε στὰ νέφη,
 καὶ τὸ ἐστέναζεν πικρά στὸ φέγγος στὸ φεγγάρι.
 Ἐποικεν, ἐκατέστησεν μετὰ Ἑλένης πόθον,
 ἔποικεν, ἐπεπλήρωσε τὰ τοῦ φρικτοῦ τοῦ Ἑρου.
 Ὁ Πάρις δὲ καθ' ἑαυτοῦ τὴν κόρην οὕτως λέγει:
 ἐσέμπηκα εἰς παράδεισον, ἐστέκομουν ἀπέσω,
 ὥσπερ νὰ ἦμουν σκοτεινὸς νὰ μὴν ἐβλέπω κόσμον,

νὰ περπατῶ δίχως τὸ φῶς καὶ τωρινὰ νὰ βλέπω,
 τὸν κόσμον οὐκ ἐγίνωσκα καὶ τώρα τὸν ἐβλέπω,
 φαίνει με περιπέτομαι καὶ εἰς ἀέρα τρέχω,
 φαίνει με ἐμονάρχησα εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον.
 Τετραμηναῖον ἐχαίρετο μαζίτζα μὲ τὴν κόρην,
 τὸν γλυκασμὸν τῆς ἡδονῆς, τὸ κάλλος καὶ τὸ φέγγος.
 Ἐγκυος γὰρ ἐγένετον ἡ κόρη μὲ τὸν Πάριν,
 ὁ Πάρις τὴν ἐγγάστρωσε τὴν Ἑλένην Μενελάου.
 Πληροφοροῦν τὸ γκάστριν τῆς ὁ Πάρις τῆς Ἑλένης
 καὶ κατὰ πρῶτον ἐχαίρουντα τὰ ἐνήδωνά τους κάλλη,
 ὑστερολογισμομαχοῦν τὸ γκάστρι πῶς νὰ λάθῃ.
 Ἐξομολογεῖται ἀληθινὰ ὁ Πάρις τὴν Ἑλένην
 τὸ ἀπὸ πότε γέγονεν, καὶ πῶς ἐξενιτεύθῃ,
 καὶ διὰ τί ὑπόθεσιν ἔναι ἐξωρισμένος.
 Καὶ συμπονεῖ καὶ θλίβεται Ἑλένη Μενελάου,
 δίδουν βουλὴν νὰ φύγουν οἱ δύο ἀπὸ τὸν τόπον,
 μὴν τὸ νοήσῃ ὁ ἄνδρας τῆς καὶ χάσῃ καὶ τὰ δύο (vv. 698-733).

Non mancano donne malefiche come *Circe*, *Calipso* e *Iari* (F *Ero*).
 Di quest'ultima è innamorato Leandro (Λεάνδρος X - Λεανδῶρ V):

Ἄλλ' οὕτως ὥσπερ Λεανδῶρ (Λεάνδρος) ἐπνίγῃ ἐν τῇ θαλάσῃ
 δι' ἀγάπην μίας γυναικός, ὀνόματι Ἰάρης (Ἡρὰ τὸ ὄνομα τῆς X)
 τόσα γὰρ τὴν ἠγάπησεν ἐκείνην ὑπὲρ μέτρου,
 ὅτι μίαν νύκτα σκοτεινὴν ἐσέβη τῆς θαλάσσης
 καὶ ποτὲ οὐδὲν ἐσκόπισε θάνατον νὰ ἀποθάνῃ
 ἡ θάλασσα τὸν ἐπνίξεν - οὕτω καὶ ὁ Ἀχιλλέας -,
 ἡ ἀγάπη τὸν ἐξέσταινε, θάνατον οὐδὲν τάσσει (vv. 9976-9982).

Ascoltiamo ora la storia di *Circe* e *Calipso* raccontata da Ulisse,
 quando approdò alle isole eolie, e successivamente il racconto, fatto
 sempre da Ulisse, delle *Sirene* e di *Scilla*:

Ὁ τόπος εἶχε δέσποινες βασίλισσες γὰρ δύο,
 τινὰς πλέον εὐμορφότερες οὐκ ἤξευρε εἰς τὸν κόσμον
 εἰς εὐμορφάδα, εἰς πλούτωσιν, εἰς τὴν εὐημερίαν.
 Τὴν μίαν *Κίρκην* ἔλεγον, *Καλίξην* δὲ τὴν ἄλλην.
 Αὐθέντας οὐδὲν εἶχασιν [...] ὑφαίνασι,
 οὐδὲν εἶχασιν ἄλλην πρᾶξιν νὰ κάμουν.
 Ὅσοι καὶ ἂν ἐκατήντησαν ἐκ θαλάσσης ἐκεῖσε,
 ἡ βασιλεὺς ἢ ἐπαρχος ἢ ἄλλος τις δὲ ξένος,
 κάλλιόν του νὰ ἀπόθνησκε παρὰ νὰ τὸν ἐπιάναν.

Τέχνας ἤξευραν φοβερὰς καὶ μαγείας μεγάλας [...] Εἰς τὰς χεῖρας ὁ Ὀδυσσεὺς κατήντησε τῆς Κίρκης ἀλλ' οὐδὲν ἰσχυσεν αὐτὸς ποσῶς νὰ τῆς ἐγλύσῃ [...] Ὅπταν ἐθεάσατο τὸν βασιλέα Δυσσέα τόσα πολλὰ πανεύμορφον, ἐσκόπισεν αὐτίκα νὰ τὸν κρατήσῃ μετ' αὐτῆς, ποτὲ μὴ τῆς ἐγλύσῃ. Τὰς μαγείας ἐξώρθωσε, τὰ ἐξόρκια τῆς ἐποίκε, τόσον ἐποίκεν εἰς αὐτόν, φέρνει τὸν εἰς τὸν νοῦν τῆς. Μετ' αὐτῆς τὸν ἐκοίμησεν, ἀρέσει τῆς καθόλου νὰ τὴν φιλῇ, νὰ τὴν ποθῇ, νὰ γήθῃ μετ' ἐκείνης. Ἐμπρὸς δὲ παρὰ πλήρωσιν ἐνὸς μηνὸς πολλάκις συνέλαβεν ἐν τῇ γαστρὶ ἡ Κίρκη ἐκ τὸν Δυσσέα· οὐδὲ ἔμπρὸς οὐδὲ ὕστερον ἐξ ἄλλον ἐγγαστρώθη [...] Ἐδὰ πάλιν ν' ἀκούσετε πῶς ἐγλυσεν ἀπ' αὐτὴν. Ἐὰν ἐκείνη ἐξόρκια ἤξευρε καὶ μαγείας, ὁ Δυσσεὺς πάλιν πλεώτερον ἤξευρε παρ' ἐκείνην. Δι' αὐτὸ πάντοτε ἀπάνω τῆς εὐρίσκετον εἰς πάντα· ἐξ ὅσα ἐπιτηδεύετον, ἐχάλαττε τα ἐκεῖνος. Ἐξ ὅσων καὶ ἂν ἐκόπιαζεν, ἐπάνω τῆς ἐστρέφει τὴν θλίψιν τῆς ἀγάπης τῆς καὶ τὸν πόνο ὄνπερ εἶχε. Τότε ἡ Κίρκη ἔμαθεν, ἐγνώρισε διόλου ὅτι πλεώτερον ἤξευρε παρ' αὐτὴν ὁ Δυσσέας. Ἀπὸ τὸ χρῆμα τὸ πολὺ, τὸ εἶχε ἡ Κίρκη τόσον, ἐπῆρεν ὅσον ἤθελε μετ' αὐτὸν ὁ Δυσσέας καὶ ζωντανὸν τῆς ἄφηκε παιδὶν εἰς τὴν γαστέραν. Ὅταν ἡ Κίρκη ἐώρακεν ὑπάγει ὁ Δυσσέας, τοιοῦτην θλίψιν ἐποίκεν ὅσῃν τινὰς οὐκ εἶδεν. Ὅταν αὐτὸς ἐγλύτῳσεν ἐκ τῆς κόρης τὰς χεῖρας, πολλὴν χαρὰν ἐχάρηκεν, ὥς καὶ τὸ δίκαιον ἔχει (vv. 13682-13739). Πάλιν δὲ εἰς τῆς Καλιξῆς τῆς ἄλλης βασιλίσσης, τὰς χεῖρας ἐκατήντησεν, ἄργησε ἐκεῖ πολλάκις. Ἐκείνης οὐκ ἐγλύτῳσεν, ὥς ἤθελεν ἐκεῖνος. Μετ' αὐτὴν τὸν ἐκράτησεν ὅσον ἐκείνη ἐφάνη· ἐκαμέ τὸν ἐπίστευσεν εἰς τέτοιον πρᾶγμα, φίλοι, ὅπου κάλλιόν τοῦ ἤθελε νὰ ἦτον ἀποθαμένος. Ἡ κόρη ἦτον εὐμορφή, παράξενη τῆς πλάσης, γλυκεῖα, καὶ τὰ παιγνίδια τῆς ὅλα χαριτωμένα [...] Μετὰ μεγάλης συμφορᾶς ἐγλύτῳσε Δυσσέας (vv. 13740-13752). Ἀφ' οὗ δὲ ἀπέκει ἐγλύτῳσεν, εἰς χειρότερον πίπτει, ἐπὶ ἓνα δυσκολώτατον πέραμα τῆς θαλάσσης,

ὅπου οἱ Σειρήνες ἦσαν, τὰ στοιχεῖα τῆς θαλάσσης [...] Οὐκ ἔστιν ἄνθρωπος τινὰς ὅπου νὰ τὰς ἀκούσῃ, ὁπότεν τὰ τραγούδια τοὺς λέγουσι, τραγῳδοῦσι, νὰ μὴδὲν χάσῃ παρρυθὺς τὸν νοῦν τοῦ καὶ οὐκ ἐγλυτῳνέι· ὁ νοῦς τοῦ στέκει πρὸς αὐτάς, σκοτίζεται καθόλου. Ἐκεῖ ὅπου ἐτοῦτες τραγῳδοῦν, κίνδυνοι ἐνὶ οἱ πάντες· τοῦτες εὐθὺς βυθίζουσιν τα, τὰ κάτεργα ταβρίζουν. Καλὰ εἰς αὐτάς κατήντησεν ὁ Δυσσεὺς γὰρ ἐτότε, ἤκουσε τὰ τραγούδια τοὺς πλεόν τῶν πεντακοσίων. Τότε μετὰ τῆς γνώσης τοῦ ἐποίκε τέτοια μάγια ὅτι κανένας ἀπ' αὐτοὺς οὐκ ἠμπόρει νὰ ἀκούσῃ, κἂν τραγῳδοῦν ἢ κρᾶζουσιν, κἂν ἄλλον τι λαλοῦσιν, οὐδὲ ἀπ' αὐτάς ἐτρόμαξε, νὰ σκοτισθῇ, νὰ πέσῃ. Δισχίλιες ἐσκότωσαν καὶ πλεώτερες ἀπ' αὐτές. Συχνὰ τοὺς ἐταβρίζασι, συχνὰ τοὺς ἐπιπέτταν, καταποντίζειν ἐσπευδαν, ἔδε φρικτὸν τὸ μέλλον! Πολὺν καιρὸν ἐκράτησεν ἡ μάχη τῶν στοιχείων ὥσόντου νὰ ἐγλυτῳσούσιν ἀπ' αὐτάς, νὰ τὰ φύγουν. Ἀπὸ μεγάλης φρόνεσιν ἐγλύτῳσαν ἀπ' αὐτάς· ποτὲ τινὰς οὐκ ἐγλυσεν κινδύνου τηλικούτου (vv. 13764-13789).

Donne particolari e soprattutto malefiche sono le *Amazzoni*:

ὁ Πρίαμος οὐκ ἄφηκε τινὰν νὰ πολεμήσῃ, ἐπεὶ ἐπάντεχε νὰ ἐλθοῦν γυναῖκες Ἀμαζόνες· διὰ νὰ τὸν βοηθήσουσιν [...] (vv. 10524-10526). Εἰς αὐτὴν τὴν Ἀνατολήν, ὥς λέγει ἱστορία, ἐνὶ γῆς τίμια, φρικτὴ, μεγάλη ὑπὲρ μέτρου. Μαζόνειαν τὴν λέγουσιν, ἐν αὐτῇ κατοικοῦσι ὅλον γυναῖκες μοναχές, ἄνδρες ἐκεῖ οὐκ ἐνὶ. Εἰς ὅλον τὸ περίγυρον τῶν γυναικῶν ἐκείνων ἄνδρας οὐδὲν εὐρίσκεται, ἀλλὰ γυναῖκες μόνον [...] Εἰς τὸν καιρὸν τοῦ ἔαρος, ἐνῶ ἀνθοῦν τὰ πάντα, τότε αὐτὲς ὁρμώνονται, ὅλες αἱ εὐγενίδες, ὅπου εἶναι εἰς τὰ ἄρματα καλές, λαμπρὲς εἰς τὴν ἀνδρείαν· βασιλικά φοραίνουσιν, ὑπάγουν εἰς τὴν νῆσον. Οὐδὲν γὰρ σμίγονται ποτὲ μὲ τίποτε ἀτυχίαν· ἂν ἦτον χίλια εὐγενικὸς καὶ οὐκ ἔχῃ ἀνδρείαν, ποσῶς οὐδὲν τὸν θέλουσιν, ἀλλὰ καλοὺς ἐκλέγουν καὶ μετ' αὐτοὺς ἐσμίγουσι καὶ κάμνουσι τρεῖς μῆνας, ἀπὸ τὴν πρώτην Ἀπριλίου καὶ Ἰουνίου ὅλου,

καὶ τότε πάλιν στρέφονται εἰς τὴν αὐτῶν τὴν χώραν.
 Ἐκεῖσε ἐγγαστρώνονται, καὶ ὅσες ἐγγαστρωθοῦσι,
 ἐκεῖ εἰς τὴν χώραν τοὺς γεννοῦν, καὶ ὅσα ἄρρενα γεννήσουν,
 ὅταν γενοῦν χρονιάρικα, ταῦτα ἐκεῖ τὰ στέλλουν,
 ἐκεῖ τὰ ἀποστέλλουσιν εἰς τοὺς αὐτῶν πατέρας
 καὶ ἐκεῖνοι τὰ ἐπαίρνουσι καὶ ἀναθρέφουσιν τα,
 τὰ δὲ θήλη πάλιν αὐτές· οὕτως ἔχουν τὸ ἔθος.
 Ἄνδρας ποτέ του οὐδὲν τολμᾷ τὴν γῆν τοὺς νὰ πατήσῃ
 μελῖα νὰ τὸν κόψουσι, ὅθεν καὶ ἂν τὸν εὕρουν.
 Εἶναι μεράδι, λέγω σας, ἀπ' αὐτὰς τὰς γυναῖκας,
 ὅπου ποτὲ οὐκ εἶδασιν ἄνδρα τὴν φύσιν ἐνι
 ἄρματα πάντοτε βαστοῦν, τὴν γῆν τοὺς διαφεντεύουν.
 Πολλὰς φορὰς ἐξήλθασιν ἀπ' αὐτὰς εἰς τὸν κόσμον
 διὰ τιμὴν εἰς τὰ ἄρματα καὶ φήμην νὰ κερδίσουν,
 καὶ ἄκουσον τί ἐγένετον ἀπ' αὐτὰς εἰς τὴν Τροίαν (vv. 10607-10641).

Nel *Πόλεμος τῆς Τρωάδος* *spicca* *Πενταχιλία* (= *Πενθεσιλεία* X):

Εἰς ἐδεκεῖνον τὸν καιρόν, ὅταν ἦτον ἡ μάχη
 τῆς Τροίας καὶ ὁ πόλεμος ὁ μέγας ὅπου ἐκράτει,
 ἦτον καὶ εἰς τὴν χώραν τοὺς τῶν γυναικῶν ἐκείνων
 γυνὴ τις βριαρόχειρα, βασίλισσα τῶν ὅλων
Πενταχιλία (*Πενθεσιλεία* X), λέγω σας, ἐλέγετον ἐκείνη,
 καὶ φήμην εἶχασιν πολλὴν ἐξ αὐτῆς εἰς τὸν κόσμον.
 Ὡς εἶχε δὲ τὴν ἀκοὴν ἐκείνη τοῦ Ἐκτόρου,
 ἐπεθύμα καὶ πάμπολλα τάχατε νὰ τὸν εἶδεν [...]
 Ὅταν ἡ κόρη ἔμαθε τὸν θάνατον Ἐκτόρου,
 τέτοιαν θλίψιν ἐποίησεν, ὅσην τινὰς οὐκ εἶδε [...] (vv. 10642-10664).

Essa si appresta subito a vendicare la morte di Ettore:

Πενταχιλία (*Πενθεσιλεία* X) ἡ εὐγενής, ἡ φρικτὴ Ἀμαζόνα,
 ἕναν λουρίκι ἐφόρεσε, καλλιώτερον οὐκ εἶδες.
 Κοντάριν εἰς τὴν χεῖραν τῆς ἕναν χοντρὸν ἐπῆρε.
 Φαρίν ἐκαβαλλίκευσε σπανιώτικον ὥραϊον·
 ἐφαίνετόν σου εἰς τὸ φαρίν ἕναι ὅλη φυτευμένη.
 Κουδούνια ἐκ τὸν γῦρον τῆς ἑκατὸν ἐκρεμάσαν.
 Σκουτάριν ἄσπρο ἐβάσταζεν, ἔλαμπεν ὥσει χιόνι.
 Τὰ χίλια κοράσια ὅλα καβαλλικεύουν·
 ποτὲ σου εὐμορφότερην συντροφίαν οὐκ εἶδες (vv. 10687-10695).

Il valore guerriero di *Pentesilea* è descritto nei versi successivi:

Καὶ τότε ἡ πανεύγενη ἦλθε *Πενταχιλία* (*Πενθεσιλεία* X).

Τριγύρου τὰ κοράσια ὅλες φωνὲς ἐβάλαν.
 Τοῦτο δὲ λέγει Δάριος ὅπου ἤκουε τὰς φωνὰς τοὺς,
 ὅτι ἀποκάτω τοῦ οὐρανοῦ ὄργανον οὐδὲν ἔναι
 τόσα ἐνήδονον φωνὴν νὰ ἔχη καὶ γλυκεῖαν,
 νὰ μὴ ὁμοιάζῃ, ἤξευρε, κλαυθμὸς ὡς πρὸς ἐκείνας.
 Τῶν Ἑλλήνων ἐπάνωθεν ἐδῶκαν κονταρέας·
 τόσους ἔρριψαν ἀπ' αὐτοὺς πολλὰ εἰς ὀλίγην ὥραν,
 ὅτι τὴν γῆν, ὡς φαίνεται, ὅλην ἐκατεστρώσαν.
 Τὰ κοντάρια ἔτριψαν, βάνονται εἰς τὰ σπαθία.
 Θαῦμα μέγαλον ἔκαμνε τότε ἡ *Πενταχιλία* (*Πενθεσιλεία* X)
 κανέναν οὐδὲν ἔφθανε νὰ μὴδὲν τὸν διχάσῃ.
 Καὶ τὸν λαὸν τῆς Ἑλλήνων κακὰ τῆς τὸν ὁρμώνουν.
 Ἡ εὐμορφὴ τὸν Τελαμῶν ἐδῶκε κονταρέαν·
 ἐπάνω ἐκ τὴν σέλλαν τοῦ τὸν ἔρριψεν αὐτίκα
 καὶ τὸ φαρίν τοῦ τὸ καλὸν ἐπῆρεν ἡ εὐγενίδα.
 Τότε πολλὰ ἐκέρδισε τὴν ἡμέραν ἐκείνην.
 Καὶ πάλιν Διομήδιος ἐδῶκε μετ' ἐκείνην·
 τὰ κόνταρια ἔτριψαν ἐπάνω εἰς τὰ λουρίκια.
 Διὰ ὀλίγον Διομήδιος ἐπιπτε μὲ τὸν ἵππον.
 Ἡ κόρη τὸ σκουτάριν τοῦ ἐπῆρεν ἐκ τὰς χεῖρας.
 Καλὰ ἐγνώρισε τὴν φρικτὴν ἀνδρείαν ὅπου βασταίνει.
 Εἰς τὰς μεγάλας συμπλοκάς ἐσέβηκεν ἡ κόρη,
 ὅπου τὰς ἐδιαχώριζε πολλὰ εἰς ὀλίγην ὥραν [...]
Πενταχιλὶς (*Πενθεσιλεία* X) ἡ φοβερά τὰ κοράσια φωνάζει,
 συνάγει τας, ἐκίνησαν πάλιν ἐν τῷ πολέμῳ
 καὶ πόλεμον ἐπώθησαν μέγαν ὅλην ἡμέραν.
 Τοῦτο δὲ λέγει Δάριος ὅτι οἱ Ἀμαζόνες
 πολλὰ τοὺς ἐζαλίσασιν τοὺς Ἑλλήνας ἐτότε [...] (vv. 10738-10779).

Sempre nel *Πόλεμος τῆς Τρωάδος* come donna causa di mali è raffigurata *Ermione*:

Ὁ βασιλεὺς Μενέλαος εἶχε μίαν θυγατέρα
 ἐκ τὴν Ἑλένην, πρότερον ἐτῶν δύο ὑπῆρχεν,
 ὅποταν Πάρις ἤρπαξεν Ἑλένην ἀπὸ Σπάρτης,
 κόρην πολλὰ πανεύμορφη, ἐρωτικὴν εἰς πλάσιν.
 Ἑρμιόνη ἐλέγετον, καλλιωτέραν οὐκ εἶδες.
 Τούτην τὴν κόρην ἔλαβεν Ὀρέστιος γυναῖκαν,
 τὴν πρώτην ἐξαδέλφην τοῦ εἰς γάμου κοινωνίαν.
 Εἰς τὴν Μύκοναν γέγοναν μετὰ πάντων Ἑλλήνων
 αἱ χαρὲς καὶ ὁ γάμος τῶν θαυμαστικὴς, μεγάλες.

Ἐμπρὸς δὲ παρὰ πλήρωσιν ταύτης τῆς ἱστορίας,
 νὰ μάθετε πόσα κακὰ καὶ τί ζημία ἐγίνη
 ἀπὸ τὴν κόρην, ἥξευρε, ταύτην τὴν Ἑρμιόνην (vv. 13572-13583).

La figura femminile più vera, pronta a innamorarsi e nello stesso tempo a tradire, è *Briseide*. Essa ha un ruolo importante; ecco come viene descritta nel *Πόλεμος*:

Ἡ θυγατέρα τοῦ Καλκᾶ ἤκουε *Βρισηίδα*
 οὐδὲ μεγάλη οὐδὲ μικρὴ ἦτον ἡ κόρη ἐκείνη,
 ἀλλ' εὐμορφὴ εἰς τὸ πρόσωπον, ὁμοιάζει τριανταφύλλου·
 εἶχεν ὀμμάτια νόστιμα· τὰ φρύδια τῆς ἐσμίγαν
 ὅπου ἀσκημίζουν ὀλίγον διότι τῆς ἐσμίγαν.
 Ὅλη ἀγαθοπροαίρετη, πολλὰ τὴν ἀγαποῦσαν
 καὶ ἡγάπα πάλιν καὶ αὐτή, ἀλλ' ἄλλασσε συντόμως·
 ἐντροπαλὴ ἦτον ὀλίγον τάχα πρὸς τοὺς ἀνθρώπους (vv. 2156-2163).

Molti versi dopo il poeta ritorna a parlare di lei:

Καλκᾶς ὁ φρονιμώτατος εἶχε μίαν θυγατέρα,
 πολλὰ εὐμορφὴν, ἐξαιρετὴν, εὐγενικὴν, ὡραίαν,
 ὅπου φήμην ἐκάμασι μεγάλῃν ἀπ' ἐκείνης
 τὴν φρόνησιν, τὰ κάλλη τῆς ἤκουε *Βρισηίδα*.
 Εἰς τὴν Τροίαν τὴν ἀφικεν ὁπότεν τὸν ἐστεῖλαν
 νὰ ὑπάγῃ εἰς τὸν Ἀπόλλωνα, εἰς τὴν Δελφὴν τὴν νῆσον [...]
 Ὁ Πρίαμος καὶ οἱ ἕτεροι τὸν Καλκᾶν μέμφονται τὸν [...]
 Καὶ τὸ κοράσιον, ἥξευρε, διὰ τὴν κακίαν ἐκείνου
 ἠθέλα μετὰ ὕβρεως νὰ τήνε θανατώσουν,
 ἀλλὰ τόσα ἐνὶ φρόνιμῃ, κουρτέσα κορασίδα,
 διὰ τοῦτο ἀναπέμεινε νὰ μὴ τὴν θανατώσω.
 Καὶ πλέον οὐ θέλω ἄργηταν νὰ κάμῃ ἔσω Τροίας·
 ἐγὼ ὥσάν διὰ χάρισμα τὴν δίδω, ἔπαρετέ την·
 ὅς ὑπαγαίῃ ἐγρήγορα, οὐ θέλω νὰ ἐνεμείνῃ (vv. 5552-5579).

Nel frattempo il più giovane dei figli di Priamo e di Ecuba, Troilo, s'innamora di *Briseide*:

Ὅστις ἂν εἶχε τὴν χαράν, ὅστις ἂν εἶχε θλίψιν,
 ὁ Τρώϊλος ἐθλίβετον, ὁ Τρώϊλος ἐπόνει·
 ὁ Τρώϊλος οὐκ ἤμπορεῖ ὑπομένει
 διὰ τὴν ἀγάπην τὴν καλὴν κόρης τῆς *Βρισηίδος*,
 ὅπου ἦτον ὁλος εἰς αὐτήν, τόσα ὅπου τὴν ἡγάπα
 ὅσον ἤμπορεῖ ἄνθρωπος γυναῖκα νὰ ἀγαπήσῃ.

δι' αὐτὴν ἔκαμνε θαύματα εἰς ὅλους τοὺς πολέμους (vv. 5670-5676).

E *Briseide* ricambia questo amore; così, difatti, dice rivolta a Troilo:

«Τρώϊλε, φῶς, ὀμμάτια μου, ποῦ νὰ εὗρης ἄλλην τέτοιαν
 εἰς ἀγάπην ἀληθινὴν ὥς εἶχα ἐγὼ εἰς ἐσένα.
 Καλὰ τυχαίνει νὰ μανῆς Πρίαμον τὸν πατὴρ σου,
 ὅταν ἀπὸ τὴν χώραν μας οὕτως με ἀπολογιάζει.
 Ἀναμονὴν τὴν ἔκαμα, φίλε μου, διατ' ἐσένα·
 καὶ μὴ τὸ δῶσῃ ὁ θεὸς νὰ ζήσω ἕως ἐσπέρας·
 τὸν θάνατον ἐπεθυμῶ, θέλω γοργὸν νὰ μοῦ ἔλθῃ,
 διὰ τὴν ἀγάπην τοῦ καλοῦ Τρώϊλου νὰ ἀποθάνω».
 Τὴν νύκταν ἐδιέβηκεν ὁ Τρώϊλος εἰς αὐτήν·
 πολλὰ θλιμμένος, σοβαρός, τὸν πόνον οὐ βασταίνει.
 Τίποτε παρηγόρημα οὐκ εἶχασιν οἱ δύο·
 σφικτὰ περιλαμβάνονται, κλαίουσιν, οὐχ ὑπομένουν.
 Τὰ δάκρυα τοὺς ἐτρέχασιν, τὰ χεῖλη τοὺς ἐβρέχαν·
 ὅσον καὶ ἂν ἐδάκρυζαν, θρηνῶντα ἐφιλοῦνταν,
 ἥξευραν ὅτι αὐρίον χωρίζονται ἀπ' ἀλλήλων·
 ὅλην τὴν νύκταν δάκρυα ἐτρέχαν ἐκ τοὺς δύο (vv. 5687-5702).

Spuntato il giorno la fanciulla si veste e si adorna con abiti splendidi; molti sono addolorati per la sua partenza, compresa la bella Elena. *Briseide* prega Troilo di non dimenticarla mai mentre si ripromettono amore reciproco. Troilo le dice:

«διὰ κόρην ἄλλην, ἥξευρε, οὐ μὴ νὰ σὲ ἀλλάξω».
 Οὕτως ἐσυμφωνήσασιν οἱ δύο ὅπου ἀγαποῦσαν,
 ἀλλὰ γοργὸν ἐψεύτηκεν ὁ εἷς ἀπὸ τοὺς δύο (vv. 5798-5800).

Ma un altro uomo si innamora di *Briseide*: è Diomede. Lei rimane avvinta, tentenna, «θέλει ὀρεξίν ἀλλάξει». E così commenta il poeta:

Ἐδὰ τήρησε, σκόπησε τῶν γυναικῶν ἀγάπες [...] (v. 5962).
 ὁ Διομήδης ὁ καλὸς θλίβεται ἐκ τὴν ἀγάπην·
 οὐδὲν κοιμᾶται οὐδὲ ποσὼς ἀνάπαυσιν ἡγεῖται,
 πάντοτε ἀναθυμούμενος τὴν λαμπρὰν *Βρισηίδα*.
 Ἀναστενάζει ἀπὸ καρδίας, θλίβεται, οὐκ ὑπομένει·
 τὰ δάκρυα τοῦ πολλὰς φορὰς τρέχουν ὥς τὸ ποτάμιν.
 Ἄλλοτε κρύον τὸν εὕρισκεν, ἄλλοτε καύσων πάλιν·
 ἀνευθεν ζέστας καύσωνας τὸν εὕρισκεν ἡ Ἀγάπη.
 Ἡ Ἀγάπη τὸν ἐστένεψεν, ἔκαψε, ἐφλόγισέ τον·
 τὰ κάλλη τοῦ προσώπου τοῦ ἀλλόχροια τὰ ἐποίηκε.

Συχνά σκοπίζει, χάνεται, οὐκ ἔχει τί νὰ κάμῃ·
 ἔξω τοῦ νοῦ πολλές φορές τὸν ἔβγανεν ἡ Ἀγάπη.
 Φόβον ἔχει ἀπόρρητον μὴ ἄλλον ἀγαπήσῃ
 καὶ ἐκεῖνον ἀπαφήκῃ τον, οὐδὲν τὸν ἠθελήσῃ.
 Ἐλεγε ὅτ' εἰς κεφάλαιον ἂν οὐκ ἔλθῃ ἐξ ἐκείνης,
 εὐθὺς γοργὸν τὸν θάνατον θέλει διὰ νὰ τοῦ ἔλθῃ·
 κάλλιον ἔχει τὸν θάνατον, ἂν οὐ τὴν κερδίσῃ.
 Πολλὰς φορές ὑπήγαιεν, ὠμίλει μετ' αὐτήν.
 Ὡς εἶδεν ὅτι ἡ ἀγάπη τῆς εἶχε τὸν στενεμένον,
 τοσοῦτον πλέον ἐφαίνετο ἀγρία πρὸς ἐκεῖνον.
 Τοῦτο ἔναι τὸ συνήθειον τῶν γυναικῶν τοῦ κόσμου·
 ἅμα ἀποσκεπάσωσι τινὰν ὅτι ἀγαπᾷ τες,
 τότε νὰ ἰδῇς κενοδοξίαν καὶ ἀλαζονείαν τὴν δείχνουν·
 τὰ ὁμμάτια τους γυρίζουσιν ἄλλοῦ, δὲν τὸν τηροῦσιν (vv. 6445-6468).

Questi ultimi sei versi fanno meditare sulla concezione pessimistica dell'autore. Egli non crede all'amore sincero e spassionato di una donna, e forse non ha tutti i torti. In realtà è sempre difficile definire che cosa sia l'amore, come nasce, si sviluppa e muore. Alla fine *Briseide* dimentica Troilo e si innamora di Diomede:

Ὅταν ὁ Διομήδιος οὕτως κακὰ ἐπληγῶθη,
 καὶ ἡ θυγάτηρ τὸ ἔμαθε τοῦ Καλκά, *Βρισηίδα*,
 παρηγορεῖται, ἂν ἴμπορῇ, ὅσῃν δύναμιν εἶχεν,
 ἀλλὰ οὐδὲν ἠμπόρεσε τὴν καρδίαν τῆς νὰ κρύψῃ.
 Τὰ δάκρυα ἀπὸ τὰ ὁμμάτια τῆς τρέχουν, ἀναστενάζει.
 Πρόσωπιν δείχνει δυνατὴν, ἐξ ὅλης τῆς καρδίας
 πάμπολλα τὸν ἠγάπησε παρὰ πρᾶγμα τοῦ κόσμου[...] (vv. 9055-9061).
 Τὰ δάκρυα τῆς πανέμνοστος ὥς βρύση κατεβαίνουν (v. 9071).

Ora entra in scena *Ecuba*, la madre di Ettore, che dopo la morte del figlio ripone la sua unica speranza in Troilo:

Ἐκ τὴν ἀγάπην τὴν πολλὴν τὴν εἶχε *Βρισηίδος*,
 ὅπου τὸν ἀπαίστηκεν, ἠγάπησε γὰρ ἄλλον,
 παραπονεῖται, ἄρχεται τὰ κοράσια ὀνειδίζει,
 ὅτι ὅλες εἰσὶ ψεματικές, τινὰς μὴ τὰς πιστεῦν·
 ἐντροπὴν ὁλῶν ἔκαμεν, ὅλες καὶ τὲς κακεῦει (vv. 9310-9314).

Figure di donne che meritano di essere ricordate sono *Andromathà*, moglie di Ettore, e la madre di quest'ultimo, *Ecuba*:

Ἀνδρομαθὰ ἡ βασίλισσα, ἡ γυνὴ τοῦ Ἐκτόρου,

εὐγενικὴ ἀρχόντισσα ἐξ ὑψηλῆς γενέαν,
 κουρτέσα ἀνυπέρθετον καὶ πιστοσύνην εἶχε
 καλὴν εἰς τὸν αὐθέντην τῆς, ὡς ἔπρεπ' εὐγενίδος (vv. 6561-6565).

Andromathà vede in sogno la morte del marito:

Ἄκουσον τί ἑώρακεν ἡ γυνὴ τοῦ Ἐκτόρου
 τὴν ἐσπέραν ὅπου ἔκλεισε τὸ τέρμενον τῆς τρέβας·
 τὴν νύκτα ταύτην ὄνειρα εἶδε φρικτά, εἶχε φόβον.
 Τὴν ζημίαν ὅπου ἐμελλεν ἐκείνη νὰ ὑπομένῃ
 οἱ θεοὶ τῆς ἐδήλωσαν, τὸν θάνατον Ἐκτόρου·
 εἶπαν τῆς: «Εἰς τὸν πόλεμον ἂν ἔβγῃ τὴν ἡμέραν
 τὴν αὐρίον, οὐδὲν στρέφεται ζωντανὸς ἀπεκεῖθεν» (vv. 6572-6578).

E al mattino seguente rivela il sogno a Ettore e lo prega di non andare a combattere, perché non tornerà vivo. L'eroe, sdegnato per le parole della moglie, la rimprovera aspramente:

«Πολλὴν τρελίαν ἑώρακες εἰς ὕπνον σου τὴν νύκταν·
 ἦλθες εὐθὺς, ἐτόλμησες καὶ μένα μὲ τὸ λέγεις,
 νὰ μὴ βαστάζω ἄρματα ἐπάνω τῶν ἐχθρῶν μας [...]»
 Ἀλλὰ μὴ γένοιτο ποτὲ νὰ κάμω τὸν σκοπὸν σου,
 ὥσπου ζῶ καὶ ἄρματα δύναιμι νὰ βαστάζω·
 καὶ σίγησε καὶ φύλαξε, τίποτε μὴ μοῦ εἴπῃς» (vv. 6597-6610).

E, allora, *Andromathà*, afflitta, piange disperatamente per l'uomo che amava tanto:

Ἀνδρομαθὰ ἐθρήνησε, βαρέως ἀναστενάζει·
 τοιαύτην θλίψιν ἔκαμεν, οἶαν ἄνθρωπος οὐκ εἶδε·
 διὰ ὀλίγον ἐξέβαινεν ὅλη ἀπὸ τὸν νοῦν τῆς (vv. 6611-6613).

Soprattutto alla sua morte piange in continuazione, resta senza voce e sviene per il suo grande dolore:

Ἀνδρομαθὰ τόσα ἔκλαυσεν, ἡ γυνὴ τοῦ Ἐκτόρου,
 ὅτι ἔχασε τὴν φωνήν, οὐκ ἠμπορεῖ συντύχει,
 οὐδὲ πνοὴ ἐξήρχετο ἐξ αὐτῆς τὸ παράπαν.
 Ὡς νεκρὴν τὴν ἐσήκωσαν, ἐπήραν τὴν ἐκεῖθεν,
 εἰς κλινάριν ὀλόχρυσον ἦραν, ἐκοίμησάν τὴν (vv. 7218-7222).

Anche *Elena* e *Polissena* si dolgono per la morte di Ettore e i loro lamenti restano impressi:

Ἐλένη ὁμοίως ἔκαμε ξενοχάραγον θρήνον,
 ὅπου ὅλοι τὴν ἠγάπησαν πλεώτερον ἐξοπίσω.

Τῆς Πολυξένης τῆς λαμπρᾶς τὸν θρῆνον τίς νὰ γράψη;
 Εὐκαιρα νὰ ἐκοπίαζεν ἀπὸ τὰ δέκα ἓνα,
 οὐ μὴ ἐδυνήθη νὰ ἔγραψε τὸν θρῆνον τὸν ἐποῖκεν.
 Βασιλεὺς τόσα εὐγενικὸς οὐκ ἦτον οὐδὲ δούκας
 νὰ μὴ ἔκαμε τὰ ὀμμάτια του τὰ δάκρυα νὰ ὑπάγουν (vv. 7223-7229).

Ma le parole più belle sono quelle della madre, *Ecuba* (Κουβιά):

«Υιέ μου», λέγει, «κάλλιστε, υιέ μου, φουμισμένε,
 ἐσὺ ἦσουν τὸ παρηγόρημα καὶ ἡ χαρά μου ὅλη.
 Καὶ ἐδάριτε ἀποπληρώσασιν οἱ χαρὲς ὅπου εἶχα,
 ἐβλέποντα τὸ αἷμα σου πῶς τὴν γῆν φοινικίζει,
 καὶ ἀρχίσασιν αἱ θλίψεις μου, ποτὲ οὐ μὴ νὰ λείψουν,
 ὥσπου νὰ ἔλθω ἐκεῖ εἰς σέ, νὰ σὲ ἰδῶ εἰς τὸν Ἄδην.
 Καὶ τώρα ἄς ἔλθῃ ὁ θάνατος, οὐ χρῆζω πλέον νὰ ζήσω.
 Τὸν χωρισμὸν σου οὐκ ἔμπορῶ, υιέ μου, νὰ ὑπομείνω.
 Ἄνοιξε, υιέ, τὰ ὀμμάτια σου, σύντυχε τῆς μητρός σου,
 μὴ μὲ σιγῶν, γλυκύτατε, παρέλθῃς εἰς τὸν Ἄδην» (vv. 7205-7215).

E passiamo adesso al *Dighenis Akritis* (redazioni di Atene, Grottaferrata ed Escorial)⁷.

Sono presenti tre donne: *Irini*, *Eudocia* e l'Amazzone *Maximò*. La figura più singolare è *Irini*, figlia di Anna, moglie del re di Siria Andronico, detto *Aarōn* in lingua siriana.

Così racconta il nostro autore la nascita della fanciulla:

Ὅταν δὲ τέλος ἔλαβεν ὁ κύκλος τῶν ἐννέα
 μηνῶν ἐκ τῆς συλλήψεως, ἡ κόρη ἐγεννήθη
 πανεύμορφος καὶ εὐθαλής, ὡραία, χιονάτη [...]
 Καὶ βαπτισθεῖσα ὕδατι ἀγίας κολυμβήθρας
 ἡ κόρη προσωνόμασται *Εἰρήνη* ἐκ γονέων,
 κ' ἐτρέφετο ὡς ἔπρεπε εἰς ὅλας τὰς ἡμέρας
 ἀπὸ βαῖων τῶν αὐτῆς καὶ τῶν ἀρχοντοπούλων,
 καὶ ἔλαμπεν ὡς ἥλιος εἰς ὅλες τὰς λαμπρομμάτες (vv. 60-71).

⁷ P. KALONAROS, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας. Τὰ ἔμμετρα κείμενα Ἀθηνῶν [...]* *Κρυπτοφέρρης καὶ Ἑσφοριᾶς*. Νέα πλήρης ἐκδοσις μετ' εἰσαγωγῆς, ὑποσημειώσεων καὶ κριτικοῦ ὑπομνήματος, I-II, Atene 1941; J. MAVROGORDATO, *Digenes Akrites*, Oxford 1956; E. TRAPP, *Digenes Akrites. Synoptische Ausgabe des ältesten versionen*, Vienna 1971; S. ALEXIU, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης (κατὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἑσφοριᾶς)*. Κριτικὴ ἐκδοσις, εἰσαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο, Atene 1985.

Già in giovanissima età la sua bellezza era straordinaria:

Ἐφθασε τὸν δωδέκατον χρόνον ἡ κόρη ἐκείνη [...]
 καὶ τὴν σελήνην ἐκ παντὸς ἐνίκα εἰς τὸ κάλλος
 ὡς κυπαρίσσι θαυμαστὸν τὴν ἡλικίαν εἶχεν,
 τὸ κίνημα εἶχεν ἔρωτα, τὸ ἦθος τῆς ἀγάπης [...]
 Λαμπρὸν χιονοκρυστάλλινον ἦτο τὸ πρόσωπόν της,
 ὀλίγον ἐκοκκίνιζε, ὅσον νὰ πορφυρίζῃ·
 τὰ μάτια της ὑπόμαυρα, ὡσὰν ὑπογελοῦσαν,
 ἐστάζασιν τὸν ἔρωτα μὲ τὸ ἀναπέτασμά της,
 ἐγέμασιν γλυκύτητα ἐρωτικῶν χαρίτων,
 καὶ πάντοτε εἰς ἔρωτα ἦσαν παραδομένα [...]
 Τὰ βλέφαρά της θαῦμα, ὡσὰν ζωγραφισμένα [...]
 Εἶχεν καὶ χεῖλη παχουλὰ, κοκκινοβεβαμμένα
 καὶ πρὸς ἐρωτοφίλημα ἦσαν παραδομένα
 καὶ βρῦσις χαριτόβρυτος ἔσταζεν ἀπ' ἐκεῖνα.
 Στρογγυλοευμορφοπώγωνον ἦτον τὸ πρόσωπόν της
 καὶ μαργαριταρόδοντος, καὶ γέννημα χαρίτων·
 ὁ τραχηλὸς της μέτριος, ὡς τ' ἄλλα της τὰ μέλη.
 Αὐτὰ δὲ τὰ χαρίσματα, εἶχεν ἡ κόρη κείνη,
 καὶ τ' ἄλλα πού 'χεν σὰν αὐτὰ τίς νὰ τὰ ἀριθμήσῃ; [...]
 Τὰ μάτια της ἦσαν ἥλιος, τὰ φρύδια της φεγγάρι,
 κ' ἦσαν τὰ κάλλη της εὐμορφα, λευκὰ ὑπὲρ χιόνα.
 Τίς εἶδε τέτοιαν λιγυρὴν, νὰ 'ναι ὡσὰν ἄνθος τρυφερή;
 Ἐλαμπεν πάντα τὸ βράδυ, ὡσὰν πολυφεγγον πετράδι,
 Ποῖος ἔχει αὐτὴν τὴν χάριν νὰ 'ναι λευκὸ μαργαριτάριν;
 Καὶ νὰ στέκη νὰ θωρῇ σὰν περιστέρα καθαρὴ,
 τὰ καλὰ τὰ παλληκάρια νὰ διαλέγῃ ὡσὰν πετράδια;
 Διατὶ ἦταν νέα τρυφερή, δώδεκα χρόνων λιγερή,
 ἀνδρειωμένη καὶ καλή, ὡσὰν ἀέρας καθαρὴ [...]
 Αὐτὴ ἦτο ἡ κόρη ἡ καλή, ὁμορφὴ καὶ τρυφερή,
 ὅπου ἀναθάρφη, στὸ κλωβί, σὰν πέρδικα ἡ δροσερή (vv. 124-271).

Un giorno un grande Emiro, «ὅπου ἐλέγετο Μουσούρ», che faceva scorrerie, vede *Irini* e la rapisce. Il grande guerriero si innamora perdutamente di lei; ecco le sue parole:

«καὶ δὲν μ' ἐφόβησαν ποτὲ φουσσᾶτα καὶ θηρία
 μία ἀδελφὴ (= γυνὴ) μ' ἐνίκησεν [...]
 Ταύτης τὰ κάλλη φλέγουν με, τὰ δάκρυα δαπανοῦν με» (vv. 526-530).

La chiede in moglie ai fratelli che acconsentono:

Καὶ ἀκουστὸν ἐγένετο εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον
ὅτι ἡ κόρη ἡ εὐμορφὴ μὲ τὰ τερπνά τῆς κάλλη
φουσοῦτα ἐκατέλυσεν περίφημα Συρίας (vv. 567-569).

L'Emiro si converte, per amore verso la sua donna, al cristianesimo e alla fine si sposano. Dall'unione tra l'Emiro e *Irinì* nasce Dighenis Akritis:

Μετὰ δὲ τὴν συνάφειαν, συνέλαβεν ἡ κόρη,
κ' ἐγέννησεν τὸν εὐγενῆ Βασίλειον τὸν Ἀκρίτην,
καὶ πλέον, τότε ἐπηύξησεν τοῦ Ἀμυρᾶ ὁ πόθος,
ἔρως γὰρ ἐφλεγεν αὐτὸν ὑπερνικῶν τὰ πάντα (vv. 619-622).

Divenuto adulto, un giorno mentre cacciava incontra *Eudocia* (*Εὐδοκία*), la figlia del generale Dukas. Sentendolo cantare ella se ne innamora e desidera vederlo:

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ πάμπλουτος, ὠραιότατῃ κόρῃ,
ὡς εἶδε τὸν νεώτερον ὅπου τραγῶδει ταῦτα,
ἔρως ἀνήψεν εἰς αὐτὴν μέγας τῆς ἀγάπης·
ἡ ὁμορφιά καὶ μελωδιὰ λαβώνει τὴν καρδίαν,
καὶ δι' αὐτῶν τῶν ὀφθαλμῶν ριζώνει ἡ ἀγάπη.
Καὶ ἤθελε τὰ μάτια τῆς τὸν νέον νὰ θεωροῦσιν,
διατὶ δὲν ἤθελεν αὐτὴ νὰ χωρισθῇ τὸ κάλλος (vv. 1688-1694).

Anche Dighenis è attratto dalla sua bellezza e si innamora di lei:

Τὰ κάλλη τοῦ προσώπου τῆς ὡς ἡλὶος ἐλάμπαν [...]
Ἦτον ἡ κόρη ἀληθῶς ὡσάν ζωγραφισμένη,
μάτι γοργὸν καὶ γρήγορον, χαρούμενον, μέγαν,
μαλλιά ξανθὰ καὶ λαμπερὰ εἶχεν ἡ κόρη ἐκεῖνη,
ὀφρύδια κατάμαυρα, κυρτὰ ὡσάν φεγγάρι,
τὸ πρόσωπον ὡς ρόδον τε ἐκλινεν εἰς ὅλους.
Ταύτην ἰδὼν ὁ Διγενὴς ὁ θαυμαστὸς Ἀκρίτης
εὐθὺς ἐτρώθη τῇ ψυχῇ, ἐπλήγη τῇ καρδίᾳ (vv. 1763-1774).

Eudocia appena lo vede gli invia con la sua bāta il suo anello:

τὸ δακτυλίδι τῆς ἔστειλε λέγων τοιαῦτα λόγια:
«Πήγαινε χαίρων, ὦ καλέ, ἐμὲ μὴ ἐπελάθου» (vv. 1779-1780).

E nel manoscritto di Grottaferrata (IV, vv. 364-365) leggiamo:

τὸ δακτυλίδιν ἔδωκεν εἰποῦσα πρὸς ἐκεῖνον·
«Ἄπιθι χαίρων, ἄγουρε, κάμου μὴ ἐπιλάθης».

Quest'ultimo verso ci richiama alla mente il passo di una famosa ode di Saffo⁸: χαίροις ἔρχεο κάμεθεν | μέμναις (= χαίρουσα ἔρχου καὶ ἐμοῦ μέμνησο⁹).

Il padre di *Eudocia*, visto il grande valore di Dighenis e il suo vero amore verso la figlia, gliela concede in sposa:

«ἔπαρε τῶρα μετὰ σοῦ, καὶ ἔστω σοὶ γυνὴ σου» (v. 2109).

Dopo varie vicende Dighenis celebra il matrimonio:

Ὁ δὲ καλὸς Βασίλειος, Ἀκρίτης ὁ γενναῖος,
τὴν κόρην εὐλογήθηκεν, καθὼς προστάζει ὁ νόμος
χριστιανῶν τῶν εὐσεβῶν, γυναῖκα τὴν ἐπῆρε,
καὶ τριμηναῖον δὲ καιρὸν τὸν γάμον τελειῶνουν (vv. 2282-2285).

L'eroe continua ad affrontare nuove imprese. E un giorno parte con la moglie verso i confini asiatici. Giungono in un luogo stupendo pieno di fiori e di uccelli di ogni sorta. E in tutto il contesto spicca la bellezza di *Eudocia*:

Καὶ τὸ κάλλος τῆς εὐγενοῦς κόρης ὑπεραστράπτων
κρεῖττον ταῦτος ἔλαμπε καὶ τῶν φυτῶν ἀπάντων·
ναρκίσσου γὰρ τὸ πρόσωπον τὴν χροιάν ἐμμεῖτο,
αἱ παρειαὶ ὡς εὐθαλλον ἐξανέτελλον ρόδον·
ἄνθος ρόδον ἀρτιφύες ὑπέφηνε τὰ χεῖλη [...]
βόστρυχοι ἐποχοῦμενοι τῶν ὀφρυδίων λίαν
χρυσότερπεῖς ἀνέπεμπον ἀκτινοβόλου μάλα,
καὶ διὰ πάντων ἄρρητος ὑπῆρχεν εὐφροσύνη [...] (Grott. VI, vv. 29-37).

Eudocia, innamorata sempre più del suo uomo canta, felice e contenta:

[...] ἡ κόρη δ' ἐτραγῶδει
εὐχαριστοῦσα ἔρωτι γλυκὺν διδόντι κύρκαν [...]:
«Ρόδον μου εὐθαλόφυτον, μήλον μου μυρισμένον,
φῶς τῶν ἐμῶν διανοιῶν, φῶς τῶν ἐμῶν ὀμμάτων,
παρηγορία τῆς ψυχῆς καὶ σώματος τερπνότης,

⁸ E. LOBEL - D. PAGE, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1959, p. 94; C. GALLAVOTTI, *Saffo e Alceo*, I, Napoli 1962³, p. 121.

⁹ Sorprendente è anche la somiglianza con un verso di Aristofane, *Pax* 719, χαίρων ἄπιθι καὶ μέμνησό μου. E prima ancora una eco di questo verso risuona nelle parole di Nausicaa rivolte a Odisseo: «χαῖρε, ξεῖν', ἵνα καὶ ποτ' ἐὼν [...] μνήσῃ ἐμεῖ' [...]», VIII, 461-462.

εὐχαριστῶ τὸν Πλάστην μου, Θεὸν τῶν πάντων κτίστην
καὶ προσκυνῶ τὴν χάριν του, ὡς ἀναξία οὐσα,
ὅστις μοὶ ἐδωρήσατο τοιοῦτον ἐν τῷ κόσμῳ
ἄνδρα σε ἀνδρικώτατον, ὅπου νικᾷς τοὺς πάντας
(At. VII, vv. 2950-2961).

Un altro personaggio femminile che merita di essere ricordato è l'*A-mazzone Maximà*. Vinta da Dighenis così gli si rivolge, secondo il testo di Grottaferrata:

συγκεκομμένη τῇ φωνῇ, «Ἐλέησον», ἐβόα·
«Ἐλέησόν με, κύριε, τὴν κακῶς πλανηθεῖσαν [...]
ἐτι παρθένος γὰρ εἰμι ὑπ' οὐδενὸς φθαρεῖσα,
σὺ μόνος με ἐνίκησας, σὺ με ἀποκερδίσσεις·
ἔξεις δέ με καὶ συνεργὸν εἰς τοὺς ὑπεναντίους».
«Οὐκ ἀποθνήσκεις, *Μαξιμού*», πρὸς αὐτὴν ἄρτι ἔφην,
«τὸ δὲ ἔχειν σε γαμετὴν οὐ δυνατόν μοι ἔσται,
νόμιμον ἔχω γαμετὴν εὐγενῇ καὶ ὡραίαν,
ἧς ἀγάπην οὐδέποτε τολμήσω ἀθετῆσαι [...]» (VI, vv. 765-774).

Dighenis racconta quello che avvenne in seguito:

«Ἐλθόντες δὲ πρὸς ποταμοῦ τὰ γειτνιῶντα δένδρα
ἢ *Μαξιμού*, τὴν ἐαυτῆς ἀποπλύνουσα χεῖρα,
καὶ δόκιμον ἐν τῇ πληγῇ ἄλειμμα ἐπιθεῖσα,
ὅπερ φέρειν εἰώθαμεν αἰεὶ ἐν τοῖς πολέμοις,
ρίπτει τὸ ἐπιλώρικον, πολὺς γὰρ ἦν ὁ καύσων.
Καὶ ὁ χιτὼν τῆς *Μαξιμού*ς ὑπῆρχεν ἀραχνώδης,
πάντα καθάπερ ἔσοπτρον ἐμφαίνοντο τὰ μέλη,
καὶ τοὺς μαστοὺς προκύπτοντας μικρὸν ἄρτι τῶν στέρνων.
Καὶ ἐτρώθη μου ἡ ψυχὴ, ὡραία γὰρ ὑπῆρχε» (VI, vv. 777-785).

Nel manoscritto di Grottaferrata segue una lacuna; sono stati strapati dei fogli. La descrizione dell'adulterio ci è stata tramandata dal manoscritto di Atene-Andros, oltretutto da quello di Trebisonda. È sempre Dighenis che parla:

«τὰ μέλη ταύτης ἡστραπτον τὰ πάντα ὡς ἀκτῖνες,
καὶ τὰ βυζία ἔσκυπτον ὡς εὐθαλῇ τε μῆλα,
ἐτρώθη δέ μου ἡ ψυχὴ, ὡραία γὰρ ὑπῆρχε,
καὶ πάντα γὰρ τὰ μέλη τῆς ἑλαμπον ὡς καθρέπτης.
Κατέβη ἐκ τὸ ἄλογον καὶ ἔλεγε βοῶσα·
Ἰαίροις, δεσπότης ὁ ἐμός, ἐπάνω μου δραμοῦσα,

δούλη σου ὄντως γέγονα τῇ τοῦ πολέμου τύχῃ·
Καὶ χεῖρά μου τὴν δεξιὰν ἡδέως κατεφίλει.
Ὡς δὲ ἀνήφθη ἡ φωτιά, ἡ τῆς ἐπιθυμίας,
οὐκ εἶχον ὅστις γένωμαι, καθόλου ἐφλεγόμην,
πάντα λοιπὸν ἐσπούδαζον φυγεῖν τὴν ἁμαρτίαν,
καὶ ἑμαυτὸν κατηγορῶν, ταῦτα ἐλογιζόμην,
ἔλεγον γὰρ κατ' ἑμαυτὸν· «ὦ δαῖμον, κακὴ τύχη,
ὦ δαῖμον, διατὶ ἀγαπᾷς πάντων τῶν ἄλλοτρίων;
ἔχω βρῦσιν ἀθόλωτον ὅλην μεμυρισμένην·
Ταῦτα διαλεγόμενος καθ' ἑαυτὸν, ὦ φίλοι,
ἢ *Μαξιμῶ* τὸν ἔρωτα ἐξῆπτε πλέως μεγάλων,
τοξεύουσα ταῖς ἀκοαῖς λόγους παγγλυκυτάτους·
ἦτον γὰρ νέα καὶ καλὴ, ὡραία καὶ παρθένος,
καὶ ἐνίκηθην παντελῶς ὑπὸ τῆς ἁμαρτίας,
αἰσχύνης γὰρ καὶ μίξεως ἀπάσης πληρωθείσης.
Εἶτα αὐτὴν καταλιπὼν, προπέμψας τε ἐκέϊθεν,
λόγους ἐξεῖπον πρὸς αὐτὴν νὰ τὴν παρηγορήσω·
“Ὑπαγε, κόρη μου, καλῶς, μὴ μοῦ ἀλησμονήσης”.
Καὶ ἐν τῷ ἵππῳ ἐπιβάς τὸν ποταμὸν διήλθον·
ἐκείνη τότε ἔπλυνεν αὐτῆς τὴν παρθενίαν» (VII, vv. 3798-3823).

Vorrei sottolineare la grande abilità del poeta nel descrivere lo stato d'animo di Dighenis, in questa sua avventura d'amore, e nel presentare, con finezza psicologica, la figura di Eudocia.

L'eroe ritorna dalla moglie e non si sazia di baciarla. Lei, gelosa, dice rivolta al marito:

«δάκνει με δὲ τῆς *Μαξιμού*ς ἡ πάντολμος βραδύτης,
τί ἐργάζου μετ' αὐτῆς ἐγὼ γὰρ οὐ γινώσκω,
ἔστι καὶ τοίνυν ὁ Θεὸς ὁ τὰ κρυπτά γινώσκων,
ὅς συγχωρήσει σε, καλέ, ταύτην τὴν ἁμαρτίαν» (vv. 3831-3834).

La donna resta sempre al centro dell'interesse maschile. Essa, a differenza dell'uomo, è capace di perdonare un adulterio. L'uomo, molto più egoista e prepotente, difficilmente vi riesce.

Ed ora veniamo all'*Achilleide*, alla *Διήγησις τοῦ Ἀχιλλέως*¹⁰. In quest'opera la presenza femminile è limitata a un personaggio che si pre-

¹⁰ D. C. HESSELING, *L'Achilleide byzantine*, Amsterdam 1919; B. HAAG, *Die Londoner Version der byzantinischen Achilleis*, München 1919; O. L. SMITH, *The Oxford Version of the Achilleid*, Copenhagen 1990. L'*Achilleide* fu pubblicata per la prima volta da K. SATHAS, *Le roman d'Achille, texte inédit en grec vulgaire*, in An-

senta anonimo, soltanto in una rubrica viene chiamato Polissena¹¹. Essa fa innamorare perduto Achille. Il racconto di questo amore si svolge attraverso un rapporto epistolare e dei canti. Ma è un racconto che sa di artefatto, di non genuino, fatta eccezione per alcuni versi con i quali il poeta commenta concretamente la bellezza della sua donna e il suo amore per lei; nonché quello della donna per il suo uomo:

φεγγαρομεγαλόφθαλμος ἦτον ἡ κόρη ἐκείνη [...]
 τὰ φρύδια της καμαρωτά, ἔμμορφα ἐγεμμένα
 καὶ κοκκινοπλουμόχειλη, σελήνης λαμπρότερα,
 μαρμαροχιονόδοντος, γλυκοστοματοβρύσις,
 ἀσπροκοκκινομάγουλη, γέννημα τῶν χαρίτων,
 κρυσταλοχιονοτράχηλος, ὑπερανασταμένη,
 στογγυλοεμμορφοπούγουνη, καὶ κάλλος εἶχεν ξένον [...]
 τὸ στῆθός της παράδεισος ἐρωτικὸς ὑπάρχει [...]
 τὸ σείσμαν καὶ τὸ λύγισμαν ἀνθρώπους κατασφάζει [...] (vv. 813-825).
 Τοῦτο πληροφορήθηκε· διὰ σένα νὰ ἀποθάνω,
 ἐσέναν ἔχω ἀπὸ τοῦ νῦν πατέρα καὶ μητέρα,
 ἐσύ 'σαι ἡ καρδίτσα μου, ἐσύ 'σαι καὶ ἡ ψυχὴ μου,
 δούλη σου ἐκλήθηκα εἰς τὸ ἐκ παντός [...] (vv. 1187-1190).

Alla fine vince l'amore e Achille la stringe a sé e la bacia:

Καὶ ὁλόγουνην τὴν ἐκδυσεν μετὰ λινοῦ καὶ μόνου [...]
 καὶ μετὰ πόθου τοῦ πολλοῦ ἐπλήρωσαν τὸν ἔρῳ (vv. 1244-1246).

E questa donna bellissima e stupenda non si sazia:

Ἐκείνη ἐκ τῆς ἀγκάλης του οὐκ ἠθέλεν νὰ ἐγέρθη
 ἀλλ' ὡς φυτὸν ἐκλίνεντο, εἶχεν τοῦ πόθου πόνους,
 ὥσπερ κισσὸς εἰς τὸ δένδρον, οὕτως τὸν ἐπεριεπλάκην
 καὶ ἦτον δυσαιόπλεκη ἡ κόρη ἀπὸ τὸν νέον (vv. 1253-1256).

Concludiamo con il canto della giovane donna:

«Ἄν σχίσουν τὴν καρδίτσα μου, ἔσωθεν νὰ σὲ εὔρουν,
 νὰ σὲ εὔρουν ρίζοφύτευτον, στρατιῶτα μου ἀνδρειωμένε,
 φυτὸν εἰς τὴν καρδίτσα μου, αὐθέντη εὐγενικέ μου·
 ἐξήπλωσαν οἱ κλάδοι σου εἰς ὅλα μου τὰ μέλη

nuaire de l'Association pour l'encouragement des Études Grecques en France, 13^e Année, Paris 1879, pp. 126-175. Il testo è alle pp. 141-165.

¹¹ Cf. C. CUPANE, *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino 1995, p. 411 nota 117.

καὶ αἱ ρίζαι σου ἐκράτησαν πᾶσαν μου ἀρμονία
 καὶ ἡ ψυχὴ καὶ τὸ κορμὶν ἐναι τοῦ ὀρισμοῦ σου,
 αὐθέντη μου, στρατιῶτα μου, τιμὴ τῶν ἀνδρειωμένων» (vv. 1540-1546).

Un accenno merita la *Ἱστορία τῆς Σωσάννης* di Markos Defaranas – originario di Zante – che vede la luce a Venezia nel 1569; essa ci richiama alla mente componimenti poetici rimati contemporanei (cf. *La storia di Susanna* del 1550). Vengono esaltate le salde virtù, le qualità morali di una sposa onesta che non si piega alle proposte disoneste di due vecchi. L'opera è caratterizzata, come giustamente osserva Panaghiotis Mastrodimitris, da un «ἐντονο χριστιανικὸ χρῶμα»¹². Essa successivamente fu pubblicata da E. Legrand¹³ e in tempi più vicini a noi una ristampa è stata fatta da G. Kechaghioglu¹⁴. Ecco qualche verso:

Ἡ σῶφρων αὕτη καὶ σεμνὴ καὶ θαυμαστὴ Σωσάννα
 νομίμως ἔσχε σύννεον Ἰωακείμ τὴν κλῆσιν [...]
 Ἐγγὺς τοῦ παραδείσου δὲ τῆς σῶφρονος Σωσάννης
 πρεσβύτεροι κατόκησαν δύο τῶν Ἰουδαίων [...]
 Ἰδόντες δ' οὖν τὴν σῶφρονα Σωσάννην ἐν τῷ κήπῳ
 ἔχουσιν κάλλος θαυμαστὸν ὑπὲρ αὐγὰς σελήνης,
 ἠττήθησαν δεξάμενοι βέλη κατὰ καρδίας
 καὶ μοιχικῶς ἠθέλησαν συμμιανθῆναι ταύτῃ (vv. 1-14).

I due vecchi accusano *Susanna* di fare l'amore con il suo amante. L'uno dichiarava di averla vista sotto l'albero di un πρίνος¹⁵, l'altro, invece, ammetteva di averla scorta sotto l'albero di un σχῖνος¹⁶. Questa divergenza nelle testimonianze dei due vecchi accusatori attesta l'innocenza della fanciulla, che per la gravità dell'accusa rischiava la lapidazione, ma fortunatamente:

Ἐρρύσθη γοῦν ἡ θαυμαστὴ Σωσάννα τοῦ θανάτου
 ὄνομα σχοῦσα θαυμαστὸν εἰς ἅπαντα τὸν χρόνον
 καὶ μνήμην ἀνεξάλειπτον εἰς γενεὰς ἀπάσας (vv. 78-80).

Accenneremo, adesso, a figure femminili religiose o sacre, pre-

¹² P. MASTRODIMITRIS, *Εἰσαγωγή στὴ νεοελληνικὴ φιλολογία*, Ἀθήνα 1996, p. 88.

¹³ E. LEGRAND, *Bibliothèque grecque vulgaire*, I, Paris 1880, pp. 269-280.

¹⁴ Precede un'introduzione, una scelta bibliografica e un glossario. Il testo è stato pubblicato nella serie Λαϊκὰ λογοτεχνικὰ ἔντυπα, n. 1, Atene 1982, p. 151 e ss.

¹⁵ Leccio, quercia spinosa.

¹⁶ Lentisco, pianta arbustiva bassa e ramosa.

senti in due opere delle origini della letteratura neogreca. Iniziamo dagli *Ἑρωτήματα καὶ ἀποκρίσεις Ξένου καὶ Ἀληθείας* di Leonardos Dellaportas¹⁷:

Δέσποινα, μήτηρ τοῦ Θεοῦ, *Μαρία* χαριτωμένη [...] δοχεῖον τῆς θεότητος, *Μαρία* δεδοξασμένη, θρόνε *Μαρία*, πυρίμορφε ὑπερενδοξότερα [...] πανάσπλε, ἀμόλυντε, Θεοτόκε *Μαρία* πάντιμ, πανευλόγητε, τῶν πάντων σωτηρία τῶν ἀπελπίστων ἢ ἐλπίς καὶ τυφλῶν βακτηρία (vv. 42-50).

Altre donne presenti in quest'opera sono: *Giuditta* che uccide Oloferne (v. 1775 e ss.), innamorato di lei; *Semvura*, *Fua*, *Mariām*, *Devora* e *Iail*.

I) *Giuditta*:

Ἐσκόρπισε τὰ πλούτη τῆς καὶ τῶν πτωχῶν τὰ δίδει [...] Εἶδες ἀνδρείαν καὶ φρόνεσιν, εἶδες πιδεξιωσύνην, τὴν ἐποικεν ἡ *Ἰουδήθ* με τοῦ Θεοῦ τὴν χάριν; Εἶδες πάλι ταπεινώσιν, εἶδες ἐλεημοσύνην, ἐγκράτειαν, νήστεϊαν, λέγω σε, καὶ ταπεινοφροσύνην, τὴν εἶχεν ταύτη ἡ *Ἰουδήθ* με τοῦ Θεοῦ τὴν χάριν; (vv. 1899-1905).

II) *Semvura-Semfora* e *Fua*:

ᾤρισε τότε ὁ Φαραὼ τὰ βρέφη τῶν Ἑβραίων τὰ ἀρσενικά εἰς τὸν ποταμὸν νὰ ρίκτουν, νὰ τὰ πνίγουν. Τότε ἐγεννήθη Μωϋσῆς καὶ σύντομα ἡ *Σεμφώρα* καὶ ἡ *Φοῦα* μετὰ πίστεως ἐφύλαξαν ἐκείνον (vv. 1909-1912).

III) *Mariām* e *Devora*:

Θαύμασε καὶ τὴν *Μαριάμ*, θαύμασε τὴν *Δεβόρα*. Αὐτὲς ἦσαν προφήτιδες μετέλημαν Κυρίου. Τὸν Ἰσραὴλ τὸν ἀμετρον ἔκρινεν ἡ *Δεβόρα* με κρίσιν δίκαιαν καὶ ἀγαθὴν καὶ μετὰ εὐχαριστίας. Πάλι ἡ προφήτις *Μαριάμ*, τὸ τύμπανον κρατήσας, μετὰ καὶ ἐτέρων γυναικῶν ἀλλήλως νὰ χορεύουν, νὰ ψάλλουσιν καὶ νὰ ὑμνοῦν τὸν Κύριον τῆς δόξης. Ἐπαλλε ἐτότε ἡ *Μαριάμ*: «Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ ἐνδόξως γὰρ δεδοξασθαί Θεὸς εἰς τοὺς αἰῶνας,

¹⁷ Vedi nota 5.

ὅπου τὸ γένος τῶν Ἑβραίων ἐπέραςεν ἀβρόχως τὴν Θάλασσαν τὴν Ἐρυθράν, ἦλθεν ἐν τῇ ἐρήμῳ» (vv. 1916-1926).

IV) *Iail*:

Θαύμασε καὶ τὴν *Ἰαήλ* τὴν πανευσεβεστάτην ὅπου εἶχεν ἄνδραν τὸν Χαβὲρ ἐκείνον τὸν Κιναῖον ὅποτε ἐπολέμησεν Βαράκ μετὰ Σισάραν κοντὰ εἰς τὸ ὄρος τὸ Θαβὼρ καὶ ἐνίκησεν ἐτότες, μάθε το, ἐκεῖνος ὁ Βαράκ καὶ ἀπὸ τοὺς Φιλισταίους χιλιάδες δέκα ἀπέκτεινεν ἐν στόματι μαχαίρας. Τότε ὁ Σισάρας ἔδραμεν, στῆς *Ἰαήλ* τὸν οἶκον ἐχώστη, ὡς διὰ σωστῇ ἀπὸ τοὺς ἀντιδίκους. Νερὸν τοῦτος ἐζήτησεν καὶ γάλα ἔδωκέν του καὶ μετὰ ἐπιτηδεύματος ἓνα σιδερορράβδιν κρατεῖ εἰς τὰς χεῖρας ἡ *Ἰαήλ*, σιμώνει τὸν Σισάραν εἰς τὸ κεφάλιν τοῦ ἔδωκεν, νεκρὸς ἀπεκατέστην. Ἰδὼν Βαράκ τὸν θάνατον ἐκείνου τοῦ Σισάρα, τὴν *Ἰαήλ* εὐχαριστοῦν μετὰ τιμῆς καὶ δόξης, διότι μετὰ χάριν τοῦ Θεοῦ ἐνίκησεν ἐκείνον (vv. 1927-1941).

La seconda opera della letteratura greca delle origini in cui compare una figura femminile sacra è il *Sacrificio di Abramo* (*Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*)¹⁸. Il personaggio in questione è *Sara*, che ricopre un ruolo assai importante nell'opera. Aiuta Abramo a trovare la forza nella terrificante prospettiva di sacrificare il figlio, contribuendo al fausto epilogo della vicenda. Così, dopo aver vissuto tremendamente i tre giorni più oscuri della sua vita, è proprio la volontà di *Sara* che salva la vita alla giovane vittima predestinata. Rimangono straordinarie le parole che la donna rivolge alla propria creatura:

Ἐννιά μῆνες σ' ἐβάσταξα, τέκνο μου, κανακάρη, ἔς τοῦτο τὸ κακορίζικο καὶ σκοτεινὸ κουφάρι. Τρεῖς χρόνους, γιέ μου, σοῦ ἔδιδα τὸ γάλα τῷ βυζῷ μου, κι ἐσύ ἔσυνε τὰ μάτια μου κι ἐσύ ἔσυνε τὸ φῶς μου.

¹⁸ W. F. BAKKER – A. F. VAN GEMERT, Πανεπιστημιακὲς ἐκδόσεις Κρήτης, Ἰράκλιο 1996. Precedenti edizioni sono quelle di E. LEGRAND, in *Bibliothèque grecque vulgaire*, I, Paris 1880, pp. XXIV-XXVII e 226-268; G. MEGAS, *Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*. Κριτικὴ ἐκδόσις, ἀναθεωρηθεῖσα, Ἀτὴναι 1954; E. TSANTSANOGLU, *Βιτσέντζος Κορνάρος. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, introduzione di A. TERZAKIS, Ἀτὴναι 1971. La prima edizione giunta a noi è quella di Bortoli (Venezia 1713). Si ha notizia di una edizione più antica, sempre veneziana, del 1696, non giunta sino a noi.

Ἐθώρου κι ἐμεγάλωνες ὥσὰ δεντροῦ κλωνάρι
 κι ἐπλήθαινες στὲς ἀρετὲς, στὴ γνώση καὶ στὴ χάρη [...]
 Κι ἐγὼ πὼς εἶναι μπορετὸ δίχως σου πλιά νὰ ζήσω; [...]
 Καημένο σπῖτι τοῦ Ἀβραάμ, τόσες χαρὲς ἐξώθης,
 παιδάκι μου, ὄντα σ' ἔκαμα στὴ γῆ κι ἐφανερώθης!
 Πὼς ἐγύρισαν οἱ χαρὲς σὲ θλίψη 'ς μιὰν ἡμέρα,
 πὼς ἐσκορπίσα σὰν καπνός, σὰν νέφη στὸν ἀέρα! (vv. 375-390).

Una figura femminile di madre ci mancava!

E infine parliamo delle figure femminili dell'*Erotòkritos*, dove domina *Areti*, detta anche *Aretusa*, principessa di Atene:

Ἀγκουσεμένη εὐρίσκουντο πολλὰ τὴν ὥρα κείνη,
 παρηγοριὰν ἐνίμενε νὰ βρῇ ἀπὸ τὴ Φροσύνη·
 σκύπτει, περιλαμπάνει τὴ κ' ἐστάθηκεν ὁμπρὸς τὴ
 καὶ μὲ τὰ δάκρυα τὰ συχνὰ βρέχει τὸ πρόσωπό τὴ
 κ' ἐκεῖ ὅπου κατεβαίνασιν ἦτον τοῦ ἡλιοῦ ἡ ἀκτίνα:
 μαργαριτάρια ἐφαίνονταν ὅλα τὰ δάκρυα ἐκεῖνα (III, vv. 1053-1058).

Questo è il testo restituito da Stylianos Alexiou¹⁹ che si fonda su A²⁰. St. Xanthudidis²¹ si era fondato su X (manoscritto eptanesiaco) dove le lacrime di *Aretusa* vengono paragonate contemporaneamente a un raggio di sole e a perle:

κ' ἐκεῖ ποὺ κατεβαίνασι ἦσαν τοῦ ἡλιοῦ ἀκτίνα,
 μαργαριτάρια φαίνονταν ὅλα τὰ δάκρυα κείνα (III, vv. 1057-1058).

Secondo Alexiou²² «Τὰ δάκρυα ἐμοιάζαν μὲ μαργαριτάρια, γιατί καθὼς ἔτρεχαν ἐπεφτε πάνω τους μιὰ ἀκτίνα τοῦ ἡλιοῦ. Πόσο πιὸ ἀληθινὴ καὶ ἀντάξια ἐνὸς ποιητῆ εἶναι ἡ εἰκόνα αὐτῆ, ποὺ χάθηκε [...]», s'intende nell'edizione di Xanthudidis.

È da segnalare il passo in cui viene descritto lo stato d'animo e la gioia del re e della regina di Atene in seguito alla nascita della loro figlia:

¹⁹ V. KORNAROS, *Ἐρωτόκριτος*, κριτικὴ ἔκδοσις, εἰσαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο, a cura di S. ALEXIOU, Atene 1980.

²⁰ Prima edizione veneziana del 1713. Il manoscritto eptanesiaco X porta la data del 1710.

²¹ V. KORNAROS, ἔκδοσις κριτικὴ γενομένη ἐπὶ τῇ βάσει τῶν πρώτων πηγῶν μετ' εἰσαγωγῆς, σημειώσεων καὶ γλωσσario, a cura di St. XANTHUIDIS, Iraklio 1915.

²² KORNAROS, *Ἐρωτόκριτος*, a cura di S. ALEXIOU cit., p. μ'.

Μιὰ θυγατέραν ἤκαμε ποὺ 'φεξε τὸ παλάτι
 κείνη τὴν ὥρα ποὺ ἡ μαμμη στὰ χέρια τὴν ἐκράτει.
 Θεράπιο κι ἀναγάλλιαση, χαρὰ πολλὰ μεγάλη
 ὁ ρήγας μὲ τὴ ρήγισσαν ἐπήρασι κ' οἱ ἄλλοι.
 Τῇ χώρας σπῖτια καὶ στενὰ σοῦ φαίνεται ἐγελοῦσα
 κ' οἱ γειτονιὲς ἐχαίρουνταν κ' οἱ τόποι ἀναγαλλιοῦσα.
 Ἦρχισε κ' ἐμεγάλωνε τὸ δροσερὸ κλωνάρι
 κ' ἐπλήθαινε στὴν ὁμορφιά, στὴ γνώση καὶ στὴ χάρη·
 ἐγίνηκε τῆς ἡλικίας παντόθης ἐγροικῆθη
 πὼς γιὰ νὰ τὸ 'χου θάμασμα στὸν κόσμον ἐγεννήθη·
 καὶ τ' ὀνομά τση τὸ γλυκὺ τὸ λέγαν Ἀρετοῦσα·
 οἱ ὁμοφιές τση ἦσαν πολλές, τὰ κάλλη τση ἦσαν πλοῦσα.
 Χαριτωμένο θηλυκὸ τὼς τὸ 'καμεν ἡ φύση
 κ' ἴσα τση δὲν εὐρίσκετο σ' Ἀνατολὴ καὶ Δύση.
 Ὅλες τσι χάρες κι ἀρετὲς ἦτονε στολισμένη,
 εὐγενικὴ καὶ τακτικὴ, πολλὰ χαριτωμένη (I, vv. 51-66).

Nell'incontro finale di *Rotòkritos* con *Aretusa* si evidenziano le qualità poetiche del Kornaros e la straordinaria sensibilità rispecchiata nelle sue stupende similitudini:

Γνωρίζει τον ἡ Ἀρετῆ, καλὰ τόνε θυμάται,
 μὰ δὲν κατέχει ξυπνητὴ ἂν εἶναι ἢ ἂν κοιμᾶται.
 Ξαναλιγώνεται ἡ φτωχὴ ἀπ' τὴ χαρὰ τὴν τόση
 κ' ἐκλινε μιὰ καὶ δυὸ φορὲς χάμαι στὴ γῆ νὰ δώση [...]
 Ἦστέκεν ὁ Ρωτόκριτος, δὲ θέλει νὰ σιμῶση,
 μ' ἀνίμενε τὴν Ἀρετῆ θέλημα νὰ τοῦ δώση.
 Ἐξελιγώθη, στρέφεται, μὲ σπλάχνος τὴν ἐθώρει
 καὶ νὰ μιλῆση ἀπ' τὴ χαρὰν ἀκόμη δὲν ἐμπόρει.
 Σὰν ἐπαρασυνήφερε: «Ἐσὺ 'σαι πούρι, λέγει,
 ἀπαρθινά 'ν' πὼς σὲ θωρῶ, γῆ ὄνειρο μὲ παιδεύγει [...];»
 Τὰ μάτια τση ἀπὸ τὴ χαρὰ ποτάμια ἐκατεβάζα
 καὶ μὲ τὰ δάκρυα, ποὺ βγανε τὴν πρώτη, δὲν ἐμοιάζα.
 Τὰ πρῶτα ἐβράζα ὥσὰ θερμὸ, πρικιά, φαρμακεμένα,
 καὶ τοῦτα ἔτρεχα δροσερά, γλυκιὰ καὶ ζαχαρένια.
 Σὰν τὸ λουλούδι ποὺ ὁμορφο παρ' ἄλλο ἡ φύση κάνει
 κ' ἔρθη ἄνεμος μὲ τὴ χιονιὰ νὰ τὸ ψυγομαρῆν
 κ' ἡ ὁμορφιά του χάνεται, τὴ μυρωδιὰ δὲν ἔχει,
 ὅση ὥραν εἶναι ἀνεμικὴ κι ὅση ὥρα χιόνι βρέχει·
 μὰ ὡς ἔβγη ὁ ἡλιος νὰ τὸ δῇ κ' ἡ ζέστη νὰ τοῦ δώση,
 καὶ νὰ ὁμορφίσῃ τὸ ζιμιό, τὰ φύλλα νὰ ξαπλώση,

τὸ χιόνι ἀπὸ τριγύρου του χάμαι νερὸ τὸ ρίχνει,
 τῇ μυρωδιᾷ, τὴν ὁμορφιὰν ὡσάν καὶ πρῶτας δείχνει,
 ὅλες τσι χάρες σὰν ἐβγῇ ὁ ἥλιος τοῦ τσι δίδει,
 ποὺ τὸ 'χεν ἄσκημο ἢ χιονιὰ στῆς νύκτας τὸ σκοτίδι·
 ἐτσί 'χαν καὶ τὴν Ἀρετὴ τὰ πάθη μαραμένῃ
 κι ἀσούσουμη κι ἀνέγνωρη, κακὰ καταστεμένῃ.
 Κ' ἡ σκοτεινάγρα τσῇ φλακῆς, τοῦ λογισμοῦ ἡ κρυότη
 πολλ' ἄσκημην ἐκάμασι τὴν ὁμορφὴ τῆς νιότη.
 Μὰ σὰν εἶδε τὸν ἥλιό τῆς μὲς τῇ φλακῇ κ' ἐμπῆκε,
 ἐξαναγίνῃ τὸ ζιμιό, τὴν ἀσκημιὰν ἐφῆκε·
 ἐγιάγειρεν ἡ ὁμορφιά ποὺ τσῇ 'το μακρεμένῃ,
 ἤβρασε πάλι, ἐνέζησε, ὁπού 'το χιονισμένῃ (V, vv. 1089-1124).

Anche le considerazioni che precedono il finale dell'opera, incentrate sulla coppia felice, mostrano ancora una volta la grandezza del poeta:

Ἀγαπημένο ἀντρίγγονο σὰν τοῦτο δὲν ἐφάνῃ
 μουδ' ἔτοιο καλορίζικο, χαιράμενο στεφάνι.
 Πιλιὰ ζῆσαν κ' ἐγεράσασι παρὰ ποὺ δίδει ἡ φύση.
 καλὴ καρδιά τοὺς ἐθρεφε σὰν τὸ δέντρον ἡ βρύση.
 Ἐκάμασι παιδόγγονα κι ὅλα ἐγενήκαν πλοῦσα
 καὶ μάνα καὶ κερά λαλὰ ἐγίνῃ ἡ Ἀρετούσα.
 Πολλὰ χαιράμενη ζωὴ στὸν κόσμον ἐπεράσα,
 τσι κόπους δὲν ἐρίχνασι, τσ' ὀλπίδες δὲν ἐχάσα.
 Γιὰ τοῦτο ὁπού 'ναι φρόνιμος, μηδὲ χαθῇ στὰ πάθη·
 τὸ ρόδο κι ὁμορφος ἀθὼς γεννᾶται μὲς στ' ἀγκάθι (V, vv. 1511-1520).

MASSIMO PERI

DONNA/DONNOLA

Nelle culture europee la donnola impersona diversi ruoli, in larga misura interdipendenti:

1. "donna", "ragazza", come mostra, oltre all'italiano, il portoghese *doninha* o il tedesco comune *Fräulein* o il bavarese *Jungferchen* e numerose altre lingue, in qualche modo anche il polacco e il russo¹;

2. "sposina". Il significato è diffuso in tutta l'area balcanica: oltre che in neogreco lo troviamo in turco (*gelincik* < *gelin* = sposa), in bulgaro, macedone, moldavo, romeno, serbo-croato, ucraino. La donnola è la ragazza che si prepara alle nozze, le quali poi, per un motivo o per l'altro, vanno a monte. L'attestazione più antica di questo mito, noto in numerose varianti, è data da un famoso racconto esopico (*Aes.* 50): la donnola viene trasformata in donna da Afrodite e sposa un bel giovane. Dopo le nozze, mentre i due sposi stavano sul talamo, Afrodite volle sapere se la donnola aveva cambiato oltre alla forma esteriore anche la sua natura intima, e mise un topo in mezzo alla stanza. La ragazza saltò giù dal letto e si mise a inseguire il topo per mangiarselo. La dea irata la trasformò nuovamente in donnola²;

3. relazioni di parentela: "zia", "cugina", "nuora", "cognata", quest'ultima intesa sia come "sorella del marito" (p. es. lituano: *mosza*) che come "moglie del fratello" (albanese: *nusja e lalës*). Sono documentati anche "comare", "madrina"³;

¹ In polacco donnola si dice *lasica*, in russo *laska*. Come mi fa osservare Umberto Rinaldi, i termini sono da collegare rispettivamente ai verbi *lasić sie* e *laskat'*, che significano adulare, vezzeggiare, fare le fusa e simili, e dunque implicano un'immagine di seduzione femminile.

² Per tutta la questione cf. Bettini, p. 323 sgg. e *passim*.

³ Per l'uso di "donnola" come termine di parentela si veda la documentazione offerta da Alinei, *Belette*, pp. 200-201; cf. anche Alinei, *Studio*, pp. 11-14; Bettini, p. 330 sgg.

4. figura legata alla sfera del parto: la donnola ha fin dall'antichità una funzione di protezione contro le doglie. La testimonianza principale è consegnata alle *Metamorfosi* ovidiane (9, 281-323): Giunone invia Lucina per ritardare la nascita di Eracle, ma Alcmena partorisce grazie all'intervento della fanciulla Galanthis che poi viene trasformata in donnola⁴;

5. simbolo e figurante della bellezza femminile. La donnola viene designata in diverse lingue con denominazioni che significano "bella", "graziosa": p. es. francese *belette*; danese *kjønne* = bella; bretone *kaerell*, da *kaer* = bello; antico inglese *fairy*; stesso comportamento in diversi dialetti italiani: p. es. *bèllula*, *bèlura*, anche il *Bilòra* di Ruzzante⁵.

In neogreco questi ruoli sono documentati quasi tutti:

- *sposina* (νυφοῦλα, più spesso νυφίτσα, diminutivo di νύφη = sposa), è il termine d'uso (quello classico di γαλή è passato a designare il gatto, ma sarebbe meglio dire: la gatta);
- la sfera del parto è documentata dal cretese καλογεννοῦσα (colei che partorisce senza doglie)⁶;
- bellezza: anche qui il significato è presente, se ho visto bene, soltanto a Creta: καλογυναικάρι, καλογυναικοῦσα⁷, καληγιανοῦ⁸. Tuttavia il termine νύφη, νυφίτσα potrebbe essere messo in relazione non solo con "sposa", ma anche con "ninfa", nel qual caso la connotazione della bellezza sarebbe ancor più esplicita. Si veda al riguardo una tradizione del fol-

⁴ Soprattutto su questa funzione di levatrice o comunque assistente al parto indaga la monografia di Bettini.

⁵ Oltre ad Alinei per i dialetti italiani cf. Beccaria, pp. 102-106; Pellegrini, pp. 224-227.

⁶ Cf. Politis, II, p. 927.

⁷ Il primo termine è menzionato da Politis, II, p. 927, ma si veda ora Pitikakis, s. vv., che interpreta questi appellativi della donnola come un eufemismo apotropaico. Per l'interpretazione eufemistica del nome della donnola cf. Bettini, pp. 253-254: questa motivazione è stata additata da diversi studiosi, il primo probabilmente è Korais (Ἀτακτα, IV, p. 44).

⁸ Cf. Politis, II, p. 927. Si potrebbe tradurre: "la bella [moglie] di Gianni", ma Gianni in neogreco designa genericamente un uomo, sicché si potrebbe anche tradurre "la bella moglie". Stilianòs Alexiu mi suggerisce che l'etimo e il significato potrebbero essere diversi. Καληγιανοῦ potrebbe derivare per paretimologia da καληγυνοῦ (καλή-γυνή: *belladonna*), termine coniato per analogia su una nota categoria di nomi propri femminili risalenti all'età tardo ellenistica o romana (p. es. Σωτηροῦ, Καλοποῦ, Μαξιμοῦ). I due termini (καληγιανοῦ, καληγυνοῦ) hanno in neogreco pronuncia quasi uguale, quanto alla desinenza in -οῦ del nominativo, essa è stata ricavata dal genitivo (Σωτηροῦς, Καλοποῦς, Μαξιμοῦς), fenomeno ampiamente attestato nel greco moderno.

lore arcade raccolta da Politis, secondo cui la donnola è una ninfa o ne-reide che si trasforma a suo piacimento nell'omonimo animale⁹;

- manca l'accezione (diciamo italiana) "donna", ma essa è ovviamente implicita in tutte le altre;
- mancano nel mondo greco riferimenti di parentela (a parte "sposina", che non è un termine di parentela vero e proprio, perché la donnola è sempre in attesa delle nozze ma non si sposa mai). Alinei e Bettini pensano che il termine classico per donnola, γαλή, può esser messo in relazione con l'omerico γαλόως ("sorella del marito", eventualmente "moglie del fratello")¹⁰. Trattasi di congettura interessante ma tutt'altro che ovvia: bisognerebbe spiegare come mai il comunissimo γαλή è in relazione con un raro termine omerico quale γαλόως; come mai, nonostante l'analogia tra i due nomi (γαλή, γαλόως), nel greco antico, medievale e moderno donnola non significa mai "sorella del marito" o comunque "cognata".

Riferirò molto velocemente su un solo punto: la donnola come simbolo di bellezza, meglio, di bellezza femminile. Perché la donnola figura, in molte lingue e culture espressamente in altre implicitamente, la donna bella? Per capirlo è necessario lasciare in qualche misura il greco moderno e guardare a quello classico, cioè a γαλή.

Il termine γαλή viene collegato nei dizionari etimologici (Chantraine, Frisk) con altri due termini: γαλεώτης e γαλεός¹¹. Il primo designa, oltre alla donnola¹², anche la "lucertola" o il "geco", tipo di lucertola diffuso in Grecia e in Italia meridionale (cf. p. es. Aristofane, *Nub.* 173-174), il "pescespada" (Polibio 34, 2, 12; Strabone 1, 2, 15), forse il "pescecan" (Luciano, *var. hist.* 1, 35); inoltre in Menandro (fr. 143 PCG) è un epiteto riferito a un vecchio (γαλεώτης γέρων). Quanto a γαλεός, esso indica il "pescecan" o altre specie di squali (Platone Comico fr. 146 PCG; Eliano, *nat. anim.* 1, 55; Aristotele, fr. 27 Rose; *hist. anim.* 489b6, 565b2¹³; Oppiano, *hal.* 1, 378-382; 4, 242-243), probabilmente lo "storione" (lo storione

⁹ Il testo in Politis, I, n. 335.

¹⁰ Tale ipotesi è formulata da Alinei, *Belette*, p. 159 e sviluppata da Bettini, pp. 338 e sgg.

¹¹ Cf. Frisk; Chantraine, s.v.

¹² Si vedano gli scoli ad Aristofane, *Nub.*, 169 Dübner, dove il termine è glossato con μῦς, κάτα, νυφίτσα, μυγαλή.

¹³ Questo squalo aristotelico è stato identificato col *Mustelus laevis*: cf. Thompson, s.v. (p. 39).

di Rodi: Ateneo, *Deipn.* 294f)¹⁴ e una volta anche la donnola di terra (Areteo di Cappadocia *CD* 1, 4, 7: p. 154, 2)¹⁵. C'è poi da aggiungere, stando a Eliano, *nat. anim.* 15, 11, un pesce di difficile identificazione, la donnola di mare (anch'essa chiamata γαλή)¹⁶. Secondo Chantraine γαλεός deriva da γαλή (donnola di terra)¹⁷, opinione confermata dal fatto che nel mondo greco si credeva che il pescecane partorisce dalla bocca, sicché si tratterebbe in pratica del corrispettivo marino della donnola che giustappunto pratica, secondo credenze antiche, questo tipo di parto¹⁸. Restano però da spiegare gli altri significati di questi termini. Dato che gli specialisti non riescono a trovare una qualche soluzione plausibile, azzardo un'ipotesi. Che cos'hanno in comune la donnola, la lucertola, il gecko, il pescespada, il pescecane, lo storione, il gatto marino, la donnola di mare? Hanno in comune il ventre bianco! Hanno il ventre color latte: γάλα, che è giustappunto il termine cui si richiama la radice dei loro nomi. Il nome deriva insomma dal colore, come avviene per il pettirosso o il verdone. Si dirà: ma perché i pescecane sono stati denominati dal colore del ventre e non piuttosto da quello, ben più visibile, del dorso scuro? Risposta: così fa anche Eliano, *nat. anim.* 1, 55, che li definisce senz'altro bianchi: τὴν χροάν ἐς τὸ λευκὸν ἀποκρίνονται. Domanda: ma perché Eliano dice che sono bianchi se il dorso è nero? Risposta: perché quando venivano catturati venivano posti a pancia in aria per essere sventrati, vale a dire per la stessa ragione per cui i primi balenieri (australiani, credo) chiamarono *white sharks* i leggendari squali bianchi, che hanno in realtà il dorso nero. Il nome fu coniato verosimilmente da gente di mare che cacciava questi grandi pesci, non è nato in collina o in qualche biblioteca. Quanto al vecchio di Menandro bisogna ricordare che "bianco" o "canuto" è un appellativo usuale della vecchiezza?

Si capirebbe allora perché Galeno usi col significato di γαλεός il termine γαλαξίας (variante: γαλεξίας), che significa propriamente "via lat-

¹⁴ Per quest'ultimo significato cf. Thompson, s.v. (p. 42) e Chantraine, s.v. "esturgeon".

¹⁵ Areteo parla di ἐνοικῶντες γαλεοί, cioè di galei "casalinghi", "domestici", che "vivono" o "s'insinuano in casa": non potrà che trattarsi di donnole.

¹⁶ Per il problema dell'identificazione cf. Thompson, s.v. Si potrebbe forse pensare (ma è un'ipotesi senza supporti) al nostro "gatto marino", visto che γαλή significa donnola ma anche gatto.

¹⁷ Chantraine, s.v.: «Parallèlement à γαλή a été créé le masc. γαλεός [...]. Le poisson a certainement été dénommé d'après la belette, à cause de son aspect et parce que c'est une bête de proie [...] quel que soit le procédé de dérivation».

¹⁸ Sulla questione cf. Bettini, p. 163 e nota 118.

tea"¹⁹. Questa «confusion avec le nom de la voie lactée»²⁰ diventa perfettamente comprensibile se consideriamo che i termini γαλή, γαλεώτης, γαλεός, γαλαξίας e i loro derivati possono essere agevolmente ricondotti nel comune sentire degli ellenofoni a γάλα (latte)²¹, noto figurante del bianco²². In italiano γαλή potrebbe essere reso dunque con "bianchetta", "bianchina" e simili o ancor meglio con "lattizio", animale simile all'ermellino ma meno pregiato, così detto appunto per il colore della sua pelliccia²³.

Stabilito che γαλή rimanda a γάλα, cioè a bianco, le cose sono praticamente risolte, perché in tutte le letterature europee antiche, medievali e moderne, colte e popolari, il topos delle bellezze prevede che il colore principe della donna bella sia il bianco (spesso espresso metaforicamente coi figuranti latte, neve, giglio, ligustro, marmo, avorio appena tagliato, perla, cigno, persino farina, uovo). Nel 1907 Papadiamandis (1851-1911) scriveva in un racconto: «La neve e il latte sono i più triti luoghi comuni per designare il biancore di una giovane donna»²⁴. Nel caso della donnola poi c'è un ulteriore elemento che richiama il topos delle bellezze. Nella *descriptio puellae* il bianco può abbinarsi solo a due colori: il rosso (p. es. «gote di gigli mescolati a rose»); il giallo («capelli d'oro che scendono sul collo di neve»). Ora la donnola ha giustappunto il ventre candido ma il dorso è biondo o biondo-fulvo. Ovidio lo sapeva bene, perché la ragazza che viene trasformata in donnola si chiama *Galanthis*, *flava comas*, potremmo tradurre: «Lattea, dalle chiome bionde».

Se penso al topos delle bellezze riesco anche a spiegarmi una credenza popolare riferita dall'Anguillara nella sua riduzione in ottave delle *Metamorfosi* (1561):

¹⁹ Cf. Galeno, *De alimentorum facultatibus* (VI, p. 727 Kühn).

²⁰ Chantraine, s.v. Anche Frisk, s.v. non riesce a spiegarsi la cosa: «γαλαξίας = γαλεός (Gal.) mit unerklärtem Anschluß an γαλαξίας 'Milchstraße'».

²¹ Degli ellenofoni, perché nel medioevo latino il termine "galassia" era di etimo incomprensibile, se è vero che essa viene chiamata "Via di San Giacomo" per via dell'assonanza con Galizia (cf. Dante, *Convivio* 2, 14, 1: «la Galassia, cioè quello bianco cerchio che lo vulgo chiama la Via di Sà Iacopo»).

²² Basti rimandare alla documentazione offerta da Reiter, pp. 69-70. Si noti che hanno avuto una certa fortuna anche i derivati del latte (formaggio, cagliata, ricotta) specie nella poesia pastorale (ma non solo).

²³ Vale la pena riportare un passo del Pulci, *Morgante* (14, 80), interessante perché gli animali sembrano accostati sulla base del colore della pelliccia: «la donnoletta e l'pulito ermellino / che pareva tutto bianco e puro e netto; / la martorra si sta col zibellino; / eravi il vaio, e stavasi soletto, / e molto bello e candido il lattizio, / ed altre fiere poi, piene di vizio».

²⁴ Triandafillòpulos, IV, p. 196.

Odo ch'altrove donnola si chiama,
mustella qui da gli uomini fu detta:
le nostre case ancor frequenta ed ama,
e molto della caccia si diletta:
e sì l'onor nelle sue imprese brama,
ch'infino i crudi serpi impugna e aspetta:
e per quel ch'alcun rustico mi dice,
sopra ogni augello ha in odio la cornice²⁵.

Come mai la bianca e bionda donnola ha in odio la nera cornacchia, se non perché quest'ultima è un notissimo figurante della donna brutta vivo ancor oggi nel nostro linguaggio²⁶? Insomma donnola e cornacchia sono "nemiche" perché figurano l'alternativa letteraria tipo chiaro vs tipo bruno. In definitiva: la bellezza squisitamente femminile (ricordiamo che l'incarnato del maschio a partire da Omero e dalla ceramica greca arcaica è prevalentemente scuro) della donnola è inscritta nel suo stesso nome.

Possiamo allora intendere meglio anche l'enigmatico ritratto leonardesco noto come *La dama con l'ermellino*, un animale che è stretto parente della donnola con la quale a volte viene identificato²⁷, ritratto che rappresenta, a quanto pare sicuramente, Cecilia Gallerani e che è stato dato agli anni 1489-90²⁸. Non è, come dice Bettini, la generica «grazia dell'ermellino» che «rivaleggia con quella di colei che lo tiene in braccio»²⁹ e nemmeno «il carattere elegante, e talora prezioso, del pelo della donnola e dell'ermellino» che «avrà svolto un ruolo importante nella scelta di questo animale come ornamento della bellezza femminile»³⁰ – ma il

²⁵ Anguillara 9, 127.

²⁶ Sulla cornacchia come emblema della bruttezza e della vanità la documentazione è ricchissima specie nella favolistica a partire da Esopo e da Fedro. Basti qui rimandare a un testo incluso fra le opere dubbie di Dante (*Rime* 80) e alla relativa nota di Contini.

²⁷ Su questa affinità cf. Alinei, *Belette*, pp. 145-146; Bettini, p. 145. Si noti che ancora il Rosenberg e il Müntz, alla fine dell'Ottocento, erano propensi a vedere nel dipinto di Leonardo una donnola anziché un ermellino (cf. Pedretti, p. 164).

²⁸ Un quadro degli studi sull'identificazione della fanciulla, il problema della paternità leonardesca e l'interpretazione allegorica del dipinto in Pedretti e in Walek. Per la datazione del dipinto è fondamentale l'articolo di Shell/Sironi, che si basano su una serie di documenti notarili (opportunitamente riprodotti in appendice).

²⁹ Bettini, p. 324.

³⁰ *Ibidem*, p. 342, nota 11.

colore! Il candido ermellino³¹ che la donna tiene in braccio allude al candore della donna letteraria, esso non è un «ornamento», ma il traslato pittorico di un elemento cromatico (fondamentale) del topos³², la citazione dipinta di una metafora ben attestata nella tradizione poetica, soprattutto francese. Ecco qualche esempio:

Bertran de Born (Gouiran) 7, 21-22 Fresca color natural / pren, Bels-Cembe-lins, de vos; Chrétien de Troyes (Poirion), *Philomena* 159-160 menton et col, gorge et poitrine / ot plus blanc que n'est nulle hermine; *Floire et Blancheflor* (Leclanche) 2876 plus blanc le front que n'est hermine; Cercamon (Tortoreto) 2, 37 Bell'e blancha plus c'us hermis; Hue de Rotelande (Kölbing) 415-416 Le col out long, blanche petrine, / assez plus, ke ne fu hermine.

In Leonardo abbiamo dunque una metaforica letteraria, metaforica che è motivata per giunta dalla fama di Cecilia come poetessa³³. Se poi è vero che la donnola-ermellino (γαλῆ) è inscritta nel cognome GALLERANI³⁴, il simbolismo diventa ancora più esplicito. Tutto ciò non esclude che l'ermellino in braccio a Cecilia (anzi: l'ermellino sul cuore di Cecilia, come sottolinea Arasse)³⁵ sia anche un simbolo di «moderanza» e/o di purezza (si ricordi che il tradizionale motto dell'ermellino è "Malo mori quam foedari"), ovvero di maternità, ovvero della castità e dell'amore materno; non esclude che l'animale alluda al soprannome "Ermellino" dell'amante di Cecilia che era, con divertente ossimoro, Ludovico il Moro («Italo Morel, bianco Ermellino», lo dice il Bellincioni)³⁶, e non esclude nemmeno l'ipotesi mitologica di Moczulska secondo cui la scelta della donnola-ermellino discende direttamente dal passo ovidiano delle *Metamorfosi* e allude alla nascita di Cesare, figlio di Cecilia e di Lu-

³¹ Si tenga presente che col tempo il colore s'è un po' ingiallito: cf. Rzepinska, p. 134.

³² Quanto esso sia fondamentale non è nemmeno il caso di dire. Secondo Hoffmeister, p. 438 «white as a summum pulchritudinis has suffered little from the patina of time – perhaps with the notable exception of Shakespeare's 'Dark Lady' and the modern slogan 'black is beautiful' which moves outside the domain of literature».

³³ Cf. p. es. Bandello 167, 1-2 (Picco): «Costei, ch'Italia sovra l'altre onora, / e delle Tosche rime dalle il vanto, / è la gentil Cecilia, il cui bel canto / non ebbe par giammai, né trova ancora».

³⁴ L'osservazione risale a Charles J. Holmes: cf. Pedretti, p. 169.

³⁵ Cf. Arasse, p. 400.

³⁶ Bellincioni 128, 4 (Fanfani). Il Moro probabilmente scelse questo animale come suo emblema dopo che gli fu conferito l'Ordine dell'Ermellino da parte di Ferdinando I d'Aragona (1488). Per questa interpretazione, effettivamente molto persuasiva, cf. Pedretti, in particolare pp. 171-172.

dovico Sforza³⁷. Se poi il ritratto non riguarda Cecilia Gallerani ma la nipote del Moro, Bianca (Bianca!) Maria Sforza³⁸, la motivazione cromatica sarebbe ancor più palese.

C'è chi trova poco verosimile che una fanciulla possa tenere in braccio un animale selvatico come l'ermellino, un predatore che mal sopporta la cattività. Risposta: in passato questi mustelidi dovevano avere una domestichezza con i cristiani che poi è scomparsa per via del mutato (peggiolato) rapporto fra uomo e ambiente e anche, io credo, per via del decesso del topos delle bellezze cui è legato il loro simbolismo antropomorfo. Per l'antichità questa consuetudine della donnola con gli uomini è documentata da Ovidio (v. 323 «nostras domos frequentat») e da Plinio, *nat.* 29, 60: «in domibus nostris oberrat». E la cosa dovette continuare in età medievale e rinascimentale, visto che Tebaldeo, per esempio, è geloso che l'ermellino dimori accanto alla donna e addirittura dorma seco lei:

A che, bianco hermelin, meco contendi
quando la dolce amata toccar voglio?
[...]

Forsi esser sol voresti apresso lei;
ma honesto non mi par, ché tempo corto
tu l'hai servita et io già uno anno e sei!

Se 'l stare e il dormir seco io ti comporto,
cosa che a Giove io non concederei,
lassa che prenda anch'io qualche conforto!³⁹

Ma la testimonianza forse più interessante viene dalla Grecia moderna. Zois (s.v. *νυφίτσα*) ricorda che a Zacinto la donnola frequentava liberamente le case e saliva addirittura sopra la mensa per mangiare i resti del pasto. E qui faccio punto a questo mio modesto omaggio alle donnole, alle donne, alla Grecia.

³⁷ Su questa interessante interpretazione si vedano i rilievi di Marani, p. 48, nota 36. A me pare che una qualche difficoltà faccia anche il fatto che in Ovidio la donnola-ermellino è bianco-bionda mentre in Leonardo abbiamo solo il bianco.

³⁸ Cf. al riguardo Pedretti, p. 172 e sgg.: egli segnala tra l'altro che la carrozza nuziale di Bianca Maria, la quale nel 1493 sposò ventenne l'imperatore Massimiliano, fu foderata di pelli di ermellino.

³⁹ Tebaldeo 150 (Basile/Marchand).

Abbreviazioni

Alinei, Belette

MARIO ALINEI, *Belette*, in *Atlas Linguarum Europae, Commentaires* I, 2, Assen, Van Gorcum 1986, pp. 145-224.

Alinei, Studio

ID., *Lo studio culturologico delle motivazioni. L'«Atlas Linguarum Europae» fra teoria e prassi*, in AA.VV., *L'Europa linguistica: contatti, contrasti, affinità di lingue*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Studi, Catania, 10-12 settembre 1987, Roma 1992.

Anguillara

Le Metamorfosi d'Ovidio, ridotte da GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA in ottava rima, II, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani 1805.

Arasse

DANIEL ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris 1997.

Basile/Marchand

Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. BASILE e J.-J. MARCHAND, I-III, Modena 1989-1992.

Beccaria

GIAN LUIGI BECCARIA, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Torino 2000².

Bettini

MAURIZIO BETTINI, *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino 1998.

Chantraine

P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, I-II, Paris 1968.

Contini

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino 1965.

Dübner

FR. DÜBNER, *Scholia graeca in Aristophanem* (1877): rist. Hildesheim, Olms 1969.

Fanfani

Le rime di Bernardo Bellincioni, riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da P. FANFANI (1876): rist. Bologna 1968.

Frisk

HJALMAR FRISK, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-II, Heidelberg 1954.

Hoffmeister

GERHART HOFFMEISTER, *The Snow-white Mistress: a Petrarchist Topos in German Baroque Lyrics*, in AA.VV., *Francis Petrarch, Six Centuries Later. A Symposium*, edited by A. SCAGLIONE, Chapel Hill, Department of Romance Languages - University of North Carolina 1975, pp. 438-447.

Marani

PIETRO C. MARANI, *La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in AA.VV., *Leonardo, La dama con l'ermellino*, a cura di B. FABIAN, P. C. MARANI, s.l., Silvana 1998, pp. 30-50.

Moczulska

KRYSZYNA MOCZULSKA, *The Most Graceful Gallerani and the Most Exquisite Gale in the Portrait of Leonardo da Vinci*, in *Folia Historiae Artium*, n.s. 1 (1995), pp. 55-86.

Pedretti

CARLO PEDRETTI, *La Dama dell'ermellino come allegoria politica*, in AA.VV., *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di S. ROTA GHIBAUDI e F. BARCIA, I, Milano 1990, pp. 161-181.

Pellegrini

GIOVANNI BATTISTA PELLEGRINI, *Conservazione e innovazione nei nomi degli animali*, in AA.VV., *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, I, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 1985, pp. 175-236.

Picco

MATTEO BANDELLO, *Il canzoniere*, introduzione e note di F. PICCO, Torino 1928.

Pitikakis

MANOLIS PITIKAKIS, *Tò γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς ἀνατολικῆς Κρήτης*, I-II, Neapoli (Creta), Πολιτιστικὴ-Λαογραφικὴ Ἑταιρεία Ἀπάνω Μεραμπέλου 1983.

Politis

NIKOLAOS POLITIS, *Παραδόσεις*, I-II (1904): rist. Atene, Erganis 1965.

Reiter

GERHARD REITER, *Die griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau und Braun. Eine Bedeutungsuntersuchung*, Innsbruck 1962.

Rzepinska

MARIA RZEPINSKA, *La dama dell'ermellino*, in AA.VV., *Leonardo, La pittura*, Firenze 1997, pp. 133-140.

Shell/Sironi

J. SHELL and G. SIRONI, *Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine*, in *Artibus et Historiae*, 25 (1992), pp. 47-66.

Thompson

D'ARCY WENTWORTH THOMPSON, *A Glossary of Greek Fishes*, London, Oxford University Press/Cumberlege 1947.

Triandafillópulos

ALEXANDROS PAPADIAMANDIS, *Ἀπαντα*, ed. critica a cura di N. TRIANDAFILLÓPULOS, I-V, Atene 1981-1988.

Zois

LEONIDAS ZOIS, *Λεξικὸν ἱστορικὸν καὶ λαογραφικὸν Ζακύνθου*, I-II, Atene 1963.

Walek

Z. ZYGULSKI JR. - J. WALEK, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino*, in *Fabjan/Marani*, pp. 13-29 [ZYGULSKI, pp. 13-20; WALEK, pp. 20-29].

RENATA LAVAGNINI

LE DONNE CATTIVE

La società greca è stata a lungo, per le condizioni stesse della dipendenza dall'impero ottomano, una società chiusa e conservativa, tenacemente attaccata ai propri valori anche per necessità di autodifesa. La letteratura popolare, considerata un corpus unitario per l'ampiezza e la durata della sua diffusione, e contemporaneamente un insieme fluido e mutevole per l'estrema variabilità e adattabilità dei testi e delle redazioni, rappresenta e trasmette questo sistema di valori, che trova il suo principale custode nella famiglia. Questo ruolo 'sociale' non è l'unico svolto dalla letteratura popolare neogreca, la quale tra l'altro costituisce, con la sua ricchezza e varietà di manifestazioni, specialmente per quanto riguarda la poesia, l'entroterra immaginario e linguistico della letteratura colta, in particolare di quella nata dal movimento demoticista di fine Ottocento.

Custode e depositaria dei valori tradizionali è la famiglia. Scrive il Lukatos: «Nei testi letterari del folklore greco (canti, proverbi, indovinelli, favole, leggende etc.) la famiglia greca è presentata con tutta l'evidenza dei suoi vincoli, delle sue relazioni, delle sue ramificazioni, con una critica sincera dei suoi pregi e dei suoi difetti, ma anche con immutata omogeneità nella sua tradizione secolare, in particolare nella sua vita naturale, agricola o preindustriale»¹.

Se si guarda alla rappresentazione della famiglia nella poesia popolare, la donna è per lo più madre affettuosa e protettiva, figlia devota, moglie obbediente e fedele. Prendendo in considerazione solo le ballate, le cosiddette *παραλογές*, testi narrativi di qualche estensione - la cui diffusione orale è venuta meno già con la fine del secolo XIX - sono innu-

¹ D. LUKATOS, *Εἰσαγωγή στὴ νεοελληνικὴ λαογραφία*, Atene 1978, p. 186. Le traduzioni di brani in greco, ove non sia indicato diversamente, sono mie.

merevoli le figure materne positive che potrebbero essere prese ad esempio; passando alle figlie, pensiamo per esempio alla fanciulla che, nella *Ballata del fratello morto* (*Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ*)², dapprima mandata a sposarsi lontano dalla famiglia d'origine, è poi pronta a traversare miglia a cavallo a fianco di un morto per rispondere al richiamo della madre che la vuole di nuovo con sé; o alla moglie del capomastro del ponte di Arta³, che obbedisce alla chiamata del marito e finisce murata sotto un ponte, vittima sacrificale per la tenuta dell'edificio. Le virtù domestiche possono fare della donna greca una nuova Penelope (pensiamo al *Ritorno dell'esule*, o, come scrive il Tommaseo, *Il marito ritornante* (*Γυρισμός ξενιτεμένου*, il canto che si è prestato alla bella ripresa di Seferis)⁴, o addirittura una nuova Alceste, come nella ballata del Ponto che vede una ragazza donare anni della propria vita al fidanzato malato (*Νέα χαρίζει ἔτη τῆς ζωῆς της εἰς τὸν μνηστήρα της*)⁵.

Accanto però a queste figure femminili esemplari ne compaiono altre sicuramente più inquietanti. Ci sono donne pericolose e portatrici di rovina, come le *Νεράιδες* (pensiamo a quella che induce il pastore a suonare il flauto interrompendo il silenzio pomeridiano, e intreccia con lui una sfida che lo porterà alla morte (*Ὁ βοσκὸς καὶ ἡ Νεράιδα*)⁶, o come la donna per la quale il nuotatore si butta in acqua, con la speranza di recuperare l'anello perduto e così averla in moglie, perdendo invece la vita (*Τοῦ κολυμβητῆ*; l'anello diventa una coppa nella analoga fiaba siciliana di Colapesce che fu utilizzata da Schiller)⁷. Infine il ruolo demoniaco della donna è evidente in racconti, come quello che va sotto il titolo *Ἀσκητῆς καὶ διάβολος*⁸ in cui la donna che tenta l'asceta non è altro che un diavolo travestito, come nelle storie dei padri del deserto.

Ma anche uscendo da quest'ambito che confina col fantastico, sicuramente la raffigurazione della donna, anche nella dimensione più ra-

zionalmente circoscritta della vita domestica, presenta una sua faccia oscura che vale la pena di esaminare meglio.

La rassegna comincia con una figura ben nota, quella della suocera cattiva, *Ἡ κακὴ πενθερά*⁹ (*La suocera perfida*) del Tommaseo¹⁰. Nella ballata, della quale esistono diverse varianti, la nuora viene affidata dallo sposo, nel momento in cui sta per partire, alla propria madre. Questa le dà da mangiare serpenti velenosi, e per giunta rifiuta l'acqua alla ragazza assetata per il veleno. Secondo un'altra variante la suocera manda la nuora a fare la vita dura del pastore. L'epilogo vede il ritorno del marito, che non sempre riesce a salvare la sposa, ma sempre punisce la madre, che secondo qualche variante è squartata, secondo altre decapitata, ma subisce comunque un castigo crudele. Daniel Baud-Bovy, riferendo l'opinione del Dieterich per il quale l'uccisione della madre non poteva corrispondere al sentimento popolare, ipotizzava che la canzone della cattiva suocera potesse non essere autoctona, ma piuttosto derivata da un originale straniero¹¹, riferendo in nota possibili paralleli francesi. Si deve senz'altro tener conto di questo punto di vista, coerente con il raffinato metodo d'indagine dell'insigne studioso, che mira a distinguere nelle ballate redazioni più antiche, interpretazioni locali, sovrapposizioni recenti. Sicuramente però il più forte nucleo tematico della vicenda, il contrasto suocera-nuora, oltre ad essere un motivo di diffusione mondiale (come ben mostrò Nikòlaos Politis nello scritto *Ἡ πενθερά παρὰ τοῖς διαφόροις λαοῖς*)¹², ben si adatta alla struttura della famiglia e della società greca, così come viene analizzata e descritta dagli antropologi. In una società androcentrica come quella greca, scrive Michael Hertzfeld¹³, una società che ha ereditato lo stereotipo generale, risalente al ruolo biblico di Eva nel paradiso terrestre, che fa della donna la fonte di ogni imperfezione, l'ingresso della donna nella famiglia attraverso il matrimonio, se è necessario a causa della dipendenza dell'uomo dalla don-

² *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια* (Ἐκλογή), a cura di G. SPIRIDAKIS - G. MEGAS, I, Atene 1962, (Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Δημοσιεύματα τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου 7), pp. 309-310.

³ *Ibidem*, pp. 319-325.

⁴ *Ibidem*, pp. 360-362, cf. N. POLITIS, *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ*, Atene 1932, n. 84, e N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, III, Venezia 1842, pp. 141-142. La poesia di Seferis è in *Diario di bordo*, II.

⁵ *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια* cit. p. 357.

⁶ *Ibidem*, pp. 329-331.

⁷ *Ibidem*, pp. 331-334.

⁸ *Ibidem*, pp. 343-344.

⁹ *Ibidem*, pp. 347-355.

¹⁰ TOMMASEO, *Canti popolari* cit., p. 133. A questa il Tommaseo contrappone *La suocera forte* (p. 136) che va in battaglia contro il Turco con le nuore e con le nipoti.

¹¹ D. BAUD-BOVY, *La chanson populaire grecque du Dodecanèse*, I, Les Textes, Paris, Les Belles Lettres, 1936 (Collection de l'Institut Néohellénique de l'Université de Paris, III), pp. 236-239.

¹² N. POLITIS, *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, I, Atene 1920, p. 105; cf. anche D. LUKATOS, *Νεοελληνικά δημοτικά κείμενα*, Atene 1957, pp. 132-136.

¹³ M. HERTZFELD, *Anthropology through the looking-glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge 1987, pp. 171-173.

na per la procreazione, può d'altra parte essere vissuto simbolicamente come una contaminazione dell'integrità originaria della famiglia, che la rende vulnerabile all'esterno. In questo schema interpretativo, aggiungiamo noi, trova un'altra spiegazione l'odio della suocera che reagisce all'intrusione della 'ξένη'.

Ma la figura femminile, osserva Hertzfeld, è essenzialmente disemica: l'immagine duale della donna come diavolo e, contemporaneamente, Vergine Maria non è necessariamente contraddittoria. «Dato che una donna appartiene alla nostra comunità, ha sposato uno di noi, la 'malignità' che essa rappresenta è familiare, persino desiderabile. E in quanto una specifica donna è ξένη al marito, essa ha il potenziale di essere davvero diabolica; ma in quanto è 'sua', la sua diavoleria (che può includere il camuffamento astuto – una specialità femminile – dei suoi criminali) è fonte di piacere e di conforto»¹⁴.

Un altro tipo femminile che può essere visto sotto questa luce è quello della 'moglie infedele', come appare in una ballata di cui si conoscono diverse varianti. Essa è dipinta a varie tinte, ma sempre fosche. Ora è la donna che in assenza del marito accetta per denaro l'amore dei passanti, fino a quando il marito messo sulla guardia da amici si presenta a lei come amante. La moglie non lo riconosce, ma riconosce il suo cavallo che scalpita nel cortile:

«Μωρή, τὸ μαῦρ' ἐγνώρισες κ' ἐμένα δὲν γινώριζεις;
Βγάλλει τὸ μαχαιράκι ἀπὸ τ' ἀργυρὸ φεκάρι
Καὶ παίρει τὸ κεφάλι τῆς σὰν τρυφερὸ ἀγγούρι.
Μέσα στὸ μῦλο τὸ ῥιξε καὶ ἄλθει καὶ ξελέθει»¹⁵.

La sorte della moglie infedele è quasi sempre quella di finire macinata al mulino, in modo che da lei si ricavi polvere nera e polvere rossa, rossa per farne rossetto, nera per farne inchiostro; oppure rossa e bianca:

Γιὰ νὰ περνοῦν μελαχροινές, νὰ βάνουνε ἀσπράδ',
Γιὰ νὰ περνοῦν οἱ γ-ἐμορφες, νὰ βάνουν κουκκινάδ'¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, p. 175.

¹⁵ *Ἡ ἀπιστὴ σύζυγος*, in *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια* cit., pp. 364-365 (da Nisiro): «Stolta, il moro conosci e me non mi conosci?/ Dalla teca d'argento tira fuori il coltello/ le spicca via la testa come un cetriolo tenero/ nella mola la getta e macina e rimacina».

¹⁶ *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια* cit., p. 367 (Tracia): «Perché le brune passino, per mettersi il bianchetto/ perché le belle passino, per mettersi il rossetto».

Nella versione cretese della canzone che Baud-Bovy intitola *Magda l'infidèle* (dal nome della protagonista) c'è un epilogo sorprendente: la moglie sorpresa in fallo, anziché mostrarsi confusa, si vanta del guadagno realizzato: il marito, se non è contento, vada intanto a cullare il bambino¹⁷. Ma tutta l'atmosfera, secondo lo stesso Baud-Bovy, accusa il rilassamento dei costumi intervenuto nell'isola di Creta sotto l'influenza veneziana.

La canzone intitolata *I fratelli affezionati e la moglie infedele* inizia così:

Ἄλλο κανὲν δὲν μ' ἄρесе μὲς στὸν ἀπάνω κόσμο
σὰν τ' ἄλογο τὸ γλήγορό καὶ τ' ἄξιο παλληκάρι
σὰν τὴ γυναῖκα τὴν καλή, ὅπου τιμᾷ τὸν ἄνδρα¹⁸.

La storia è drammatica: un uomo ama la moglie del fratello; è ricambiato, e lei gli consiglia di uccidere il marito. Attirato in un tranello, il marito nella sua bontà preferisce donare tutti i propri beni al fratello piuttosto che litigare con lui. Il fratello si pente, e segue la punizione: la donna cade a sua volta in un tranello, è uccisa, fatta a pezzi e macinata:

Ἄλεσε, μύλε μ', ἄλεσε τῆς κούρβας τὸ κεφάλι
κάνε τ' ἄλεύρι κόκκινο καὶ τὴ πασπάλη μαύρη
νὰ ἔχουν φκειασίδ' οἱ ἔμορφες, φκειασίδι τιμημένο
νὰ ἔχουν καὶ οἱ γραμματικοὶ μελάνι γιὰ νὰ γράφουν¹⁹.

Lo stile della narrazione è ellittico e teatrale, nella tradizione della miglior poesia popolare; la donna vi svolge un ruolo diabolico, mentre trionfa il legame fraterno, che chiaramente prevale su quello tra coniugi, a riprova di quanto sopra si diceva. È vero che accanto a queste donne cattive ci sono anche le mogli e sorelle ingiustamente sospettate e punite, le eroine positive, la sorella di Mavrianòs²⁰, la moglie di Manetas²¹, la Susanna protagonista di *Τὸ τραγούδι τῆς Σούσας*²² sacrificate innocen-

¹⁷ BAUD-BOVY, *La chanson populaire* cit., pp. 249-250.

¹⁸ *Τὰ ἀγαπημένα ἀδελφία καὶ ἡ ἀπιστὴ γυναῖκα*, in *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια* cit., pp. 370-371: «Nulla mai m'è piaciuto nel mondo di lassù/ quanto il cavallo svelto, il giovanotto bravo/ quanto la buona moglie, che dà onore al marito».

¹⁹ «Macina, mola, macina, la testa dell'indegna/ fai rossa la farina, e fai nera la crusca/ rossetto per le belle, che sia un belletto onesto/ ed abbiano i grammatici per scrivere l'inchiostro».

²⁰ *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια* cit., p. 378.

²¹ *Ibidem*, p. 375.

²² *Ibidem*, p. 382.

ti per quel sentimento dell'onore con il quale, come scrive Baud Bovy, non si poteva scherzare nella vecchia Grecia tradizionale e popolare²³.

Un'altra figura particolarmente odiosa è quella della μάνα φόνισσα²⁴; che non è la Medea vendicatrice del mito, né la madre che trascina con sé i figli in un impeto autodistruttivo, o la lucida e folle assassina di Papadiamandis. Il suo movente è ben più meschino, perché uccide il figliolletto che minaccia di rivelare al padre il suo adulterio, e per giunta gli serve a tavola il fegato del piccolo. Anche questo tipo di madre finirà sotto la macina del mulino. Sembra che la poesia popolare voglia negare alla donna, anche nel male, qualsiasi grandezza; un'altra madre causa senza volerlo la morte del figlio perché spergiura, avventatamente, sul suo capo (*Μάνα καταράται νὰ φάγη τὸ παιδί της λύκος ἢ ἀρκούδα*)²⁵. Infatti giura che non c'è acqua nel suo vino, e se c'è che possano divorarle il figlio il lupo o l'orso, cosa che puntualmente avviene. Nel vasto ambito della natura, anche gli animali possono dare delle lezioni alla donna: una giovane che è andata a mietere e accanto ai covoni dà alla luce un figlio, e si appresta a gettarlo in un crepaccio, è rimproverata da una pernice di passaggio, che le dice:

«Μωρή σκύλλα, μωρ' ἄνομη, μωρή κακὴ γυναῖκα,
ἐγὼ ἔχω δώδεκα πουλιά κι οὐλα θὰ τ' ἀναθρέψω
καὶ σὺ ἄμας χροισὸν νιὸ καὶ πᾶ' νὰ τὸν κρεμίσῃς;»²⁶

Tre tipi di madre cattiva, dunque: l'adultera, la bugiarda, l'infanticida per povertà (o per timore della sanzione sociale). Come in tutte le altre già viste in precedenza, c'è in queste donne come una tragica fatalità: non rispettano il ruolo che è loro assegnato nell'ambito della comunità, e la conseguenza della loro trasgressione è catastrofica e porta alla rovina della famiglia stessa. Ma c'è un'altra κακὴ μάνα, quella del canto riportato con questo titolo dal Fauriel (per il Tommaseo *La madre crudele*). È il canto che comincia:

«Ὅλες οἱ μάνες τὰ παιδιά, τὰ φχονται νὰ προκόψουν
καὶ μία μάνα, κακὴ μάνα, τὸν νιὸν της καταριέται

²³ BAUD-BOVY, *La chanson populaire* cit., p. 220.

²⁴ Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια cit., pp. 368-371.

²⁵ *Ibidem*, pp. 390-392.

²⁶ Παιδοκτόνος καὶ πέρδικα, *Ibidem*, pp. 448-449: «Suvvia cagna, suvvia empia, suvvia donna cattiva/ ho dodici uccellini, tutti voglio allevarli/ e tu che hai un figlio d'oro lo getti nel burrone?»

«Διῶξε με, μάνα, διῶξε με, μὲ πέτρες καὶ λιθάρια
γιὰ νὰ μὲ πάρει τὸ κακό, νὰ σηκωθῶ νὰ φύγω»²⁷.

Traduce il Tommaseo:

«Tutte le mamme pe' figliuoli pregano, che vadano in bene;
E una mamma, una cattiva mamma, il figliuol suo maledice.
'Scacciarmi, madre, scacciarmi con legni e con pietre
Perché mi prenda il malanno, ch'io mi levi, che scappi'»²⁸.

Nel seguito del canto il figlio si augura di morire, e di venire divorato dagli uccelli, e che gli lascino solo una mano: «Mangiate, uccelli, mangiatelo, e lasciate una mano/ perché la vegga la madre mia, e sparga lagrime». Il canto ammonisce sulle terribili conseguenze della maledizione materna (temutissima nella tradizione greca), ma mostra anche con quale angoscia essa venga vissuta da chi la riceve: con un desiderio di morte che è l'unica risposta alla mancanza di un affetto essenziale alla vita come quello materno. La poesia popolare, che dà espressione a stati d'animo profondi, mostra di essere ben più che il semplice portavoce di modelli di comportamento tipici della società rurale greca.

²⁷ Cito da C. FAURIEL, Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια, I. Ἡ ἔκδοσι τοῦ 1824-1825, a cura di A. POLITIS, Atene, 1999, p. 280.

²⁸ TOMMASEO, *Canti popolari* cit., pp. 208-209.

MICHALIS PIERIS

CRONACA E POESIA POPOLARE:
ARODAFNUSA E ZUANA L'ALEMAN.
INTERROGATIVI E PROBLEMI *

La prima pubblicazione di due delle numerose redazioni del canto popolare cipriota di *Arodafnusa*, che parla di una delle più enigmatiche figure femminili nei canti popolari greci, si deve ad Athanasios Sakellarios (1968)¹. La prima delle due redazioni riportate in questa edizione si intitola *Ἄσμα τῆς ρήγαινας καὶ τῆς Ἀροδαφνούσας* (*Canto della regina e di Arodafnusa*), la seconda invece *Ἐτερον ἄσμα τῆς Ἀροδαφνούσας* (*Secondo canto di Arodafnusa*)². Nel 1923 Kodros Filaktù pubblica in *Κυπριακὰ Χρονικά* una terza redazione, col titolo *Τὸ τραγούδι τῆς Ἀροδαφνούς* (*La canzone di Arodafnūs*)³; il 1926 vede la pubblicazione di due ulteriori redazioni ad opera di Xenofontas Farmakidis⁴, la prima intitolata *Ἡ Ἀροαφνοῦ* (*Aroafnū*), in seguito ripubblicata da Dimitrios Petròpulos nel volume n. 46 di *Βασικὴ Βιβλιοθήκη*⁵, la seconda intitolata an-

* La traduzione di questo intervento è stata curata da Marco Cerasoli.

¹ Nella prima stesura della sua importante opera sulla letteratura cipriota, pubblicata in due volumi nel 1855 e nel 1868: Ath. SAKELLARIOS, *Τὰ Κυπριακά*, III, Atene 1868, pp. 39-46; nella seconda edizione dell'opera, riveduta e corretta, le due redazioni di Arodafnusa si trovano inserite nel vol. II (1891), pp. 46-52.

² Le due varianti di Sakellarios vengono tradotte in francese da Charles Gidel e vengono pubblicate nel 1878. Si veda Ch. GIDEL, *La chanson d'Arodaphnoussa*, *Nouvelles études sur la littérature grecque moderne*, Paris 1878, pp. 445-475. Il testo greco e le traduzioni di Gidel vengono ripubblicate da Sathas e Miller nell'edizione francese della *Cronaca* di Macheràs (Parigi 1882). La prima redazione di Sakellarios viene ripubblicata anche nel sesto volume di *Βασικὴ Βιβλιοθήκη*, Atene 1957, pp. 25-28, a cura di Melis Nikolaidis.

³ *Κυπριακὰ Χρονικά* 1 (1923), pp. 327-329.

⁴ X. FARMAKIDIS, *Κύπρια Ἐπη, μετὰ σημειώσεων καὶ σχολίων*, Nicosia 1926, ristampato in edizioni Epifaniu, Nicosia 2000, pp. 88-96, numeri 25 e 26.

⁵ *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια*, antologia di testi, commenti, introduzione, a cura di D. PETRÒPULOS in *Βασικὴ Βιβλιοθήκη* 46, Atene 1958, pp. 98-102.

ch'essa *Ἡ Ἀροαφνοῦ - ἑτέρα παραλλαγή* (Aroafnū - seconda redazione). Petròpulos, nel volume *Ἑλληνικά Δημοτικά Τραγούδια* (Canzoni popolari greche) dell'Accademia di Atene⁶, ha pubblicato anche una sesta redazione inedita, registrata da Farmakidis nel 1913⁷. Da allora sono state pubblicate – o piuttosto ripubblicate – da vari studiosi numerose redazioni di questo famoso canto, mentre parecchie altre sono ancora inedite⁸.

Konstantinos Sathas fu il primo ad ipotizzare, nel 1872⁹, l'esistenza di un legame tra *Arodafnusa* e materiale storico relativo al regno medievale di Cipro, in particolare il triangolo amoroso costituito da Piero I, Eleonora D'Aragona e Zuana L'Aleman, situazione narrata con particolare eleganza da Leontios Macheràs nella sua *Ἐξήγησις τῆς γλυκείας χώρας Κύπρου* (Illustrazione della dolce terra di Cipro)¹⁰. In base a questa

⁶ *Ἑλληνικά Δημοτικά Τραγούδια* (ἐκλογή), a cura di G. SPIRIDAKIS – G. MEGAS – D. PETRÒPULOS, I, Atene 1962, pp. 440-444. Su questo volume si basa anche l'edizione francese in cui viene tradotta in francese la redazione di *Arodafnusa*. Cf. *Anthologie des chansons populaires Grecques*, Introductions de G. SPYRIDAKIS et D. PETRÒPOYLOS, traduction et notes de Jean-Luc LECLANCHE, Paris 1967, pp. 164-167.

⁷ In realtà la registrò per Farmakidis il maestro S. Zavoghiannis a Kerinia nel 1913 da un'anziana donna di settant'anni, come da lui stesso segnalato. La copia dattiloscritta si trova in Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 368, n. 33, pp. 132-135.

⁸ Cf. K. CHATZIOANNU, *Κυπριακά διαλεκτικά κείμενα*, Famagosta 1961, pp. 66-69; A. TARSULI, *Κύπρος*, II, Atene 1963, pp. 333-338; M. CHRISTODULU, *Κυπριακά δημώδη ἄσματα*, I, Nicosia 1987, pp. 413-422; K. PRUSTIS, *Δέκα δημοτικά τραγούδια*, in *Λαογραφική Κύπρος*, Nicosia 1991, pp. 8-9 e altri. All'Archivio Etnologico dell'Accademia di Atene, come pure al Κέντρον Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν di Cipro, si conservano anche altre varianti, non pubblicate, registrate a Cipro tra il 1937 e il 1953. Kostas Prustis segnala, nel 1940, in una sua pubblicazione relativa all'argomento, di possedere due varianti inedite: cf. K. PRUSTIS, *Ἡ Ἀροαφνοῦσα*, in *Κυπριακά Γράμματα*, anno IV, numero 10, febbraio 1940, p. 488, nota 1. Interessante è anche la versione fornita dal poeta Kostas Montis, che della canzone ha pubblicato una versione ridotta, dal titolo *Ἡ Ἀροαφνοῦσα*, inclusa in una piccola antologia di Canti Popolari Ciprioti, «criticamente rielaborati», secondo una sua annotazione, che più tardi ha comunque incluso nell'edizione dei suoi *Ἀπαντα*. Cf. K. MONTIS, *Κυπριακά Δημοτικά Τραγούδια, ἐπεξεργασμένα κριτικά*, Nicosia 1971, pp. 11-12, ora in *Ἀπαντα, Συμπλήρωμα*, Ἴδρυμα Αναστασίου Γ. Λεβέντη, Nicosia 1988, pp. 271-272.

⁹ K. SATHAS, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, II, Venezia 1872 (ristampa Grigoriadis 1972), p. ρζα'.

¹⁰ Cf. in particolare i parr. 130, 216, 233-249, 251-260 e 279-281 nell'edizione di R. M. Dawkins, Oxford 1932.

ipotesi, la figura di Arodafnusa nel canto popolare cipriota, priva di ogni determinazione storica e dai tratti psicologici alquanto vaghi, sarebbe un personaggio storico ben preciso, Zuana L'Aleman, una delle note amanti di Piero I, torturata con particolare crudeltà da Eleonora D'Aragona, consorte di Piero I¹¹.

Il primo studio di una certa importanza che, accogliendo senza alcuna riserva il punto di vista di Sathas, mette in relazione precisi passi di Macheràs con le due redazioni di *Arodafnusa* pubblicate da Sakellàrios, è quello di Charles Gidel (1872)¹², che per la prima volta traduce in francese tanto le due redazioni, quanto i brani di Macheràs che ritiene costituiscano la fonte del canto popolare. Si tratta delle pagine della *Cronaca* che vanno dalla 164 alla 176, nell'edizione di Sathas (1873), con l'eccezione di quelle sezioni che non riguardano l'adulterio e l'infedeltà, come le pagine 170 (ultimo paragrafo) e 171, il cui argomento è costituito dallo scontro tra genovesi e veneziani. Si noti inoltre che l'importanza dello studio di Gidel è tale che Sathas e Miller, nella prima edizione francese della *Cronaca* di Macheràs (Parigi 1882), di quei particolari passi non offrono una nuova traduzione, ma inseriscono nella loro versione quella di Gidel¹³.

Alla teoria che vuole il canto popolare interamente dipendente dal resoconto di precisi eventi storici ad opera di Macheràs, Sathas si preoccupa di dare un fondamento anche dal punto di vista editoriale, perché in questa stessa edizione stampa in appendice le due redazioni pubblicate per la prima volta da Athanasios Sakellàrios nel 1868¹⁴.

Parallelamente Sathas formula anche l'ipotesi che sia forse possibile stabilire un collegamento tra *Arodafnusa* e l'opera *Τὰ κατὰ Ποδάνθη και Δοσικλέα* (La storia di Rodanthi e di Dosikleia)¹⁵. Questa seconda con-

¹¹ Per una recente rassegna bibliografica sulla vita di Piero e di Eleonora, cf. M. PIERIS, *Για την καταλανική τύχη της Ελεωνόρας της Αραγωνίας, βασίλισσας της Κύπρου (1333-1416)*, in *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικῶν Ἑρευνῶν Κύπρου* 27, Nicosia 2001, pp. 11-32.

¹² GIDEL, *La chanson d'Arodaphnoussa* cit., nota 2.

¹³ Cf. E. MILLER – C. SATHAS, *Λεοντίου Μαχαιρά, Χρονικὸν Κύπρου. Chronique de Chypre*, II, Parigi 1882, p. 129, nota 1.

¹⁴ E. MILLER – K. SATHAS, *Λεοντίου Μαχαιρά* cit., I e II, Parigi 1882. Miller-Sathas pubblicano in greco, in appendice al primo volume, le due redazioni pubblicate da Sakellàrios (vol. I, pp. 395-403) e nel secondo volume, sempre in appendice, ripubblicano la traduzione francese in prosa di Charles Gidel (vol. II, pp. 400-408).

¹⁵ SATHAS, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη* cit., p. ρζα', nota 2.

gettura di Sathas non ebbe alcuna fortuna in quanto, pur interessante come ipotesi di lavoro, era priva di ogni supporto documentario e, come dimostra la collazione del testo di Pròdromos con quello delle redazioni pubblicate di Arodafnusa, del tutto infondata¹⁶.

Comunque la prima teoria di Sathas (sulla dipendenza del canto dalla materia della cronaca di Macheràs), sebbene neanche fosse accompagnata da alcun tipo di prova interna o esterna al testo¹⁷, è stata accolta dalla successiva letteratura critica e da allora costituisce un suo luogo comune¹⁸. Scrive D. Petròpulos: «Il canto sull'uccisione di Arodafnusa da parte della regina, desiderosa di vendicarsi per la relazione amorosa tra suo marito e la stessa Arodafnusa, è cipriota e non è diffuso

¹⁶ Ovviamente per dare fondamento a una tale parentela non basta che un'eroina sia cipriota e che l'altra si chiami Rodanthi, come sostiene Sathas: «Se i cronisti ciprioti avessero taciuto questo episodio scandaloso, sarebbe stato possibile congetturare una parentela di questi canti ciprioti con il noto romanzo di Theodoros Prodromos (*Tà katà Podávnthē kai Dooukléa*), poiché anche in quest'ultimo la cipriota Mirilla, invidiosa dell'ancella Rodanthi (Rodafnù nel canto cipriota) fa quasi le stesse cose per ucciderla» (VIII, vv. 410-530). Cf. SATHAS, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη* cit., p. ρζα', nota 2.

¹⁷ Come sottolineato da Sakellários già nel 1890: «Non so su che cosa basi queste sue affermazioni». Cf. Ath. SAKELLARIOS, *Tà Κυπριακά*, I, 1890, p. 483.

¹⁸ Cf. GIDEL, *'La chanson d'Arodaphnoussa'* cit., nota 4; Ath. SAKELLARIOS, *Tà Κυπριακά*, II, Atene 1891², p. XVIII e pp. 46-52; R. M. DAWKINS, nota a Leontios Makhairas, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled "Chronicle"*, II, Oxford 1932, p. 127; K. PRUSIS, *'H 'Arodafnoussa'* cit., pp. 485-489; B. LAVAGNINI, *Alle fonti della Pisanella, ovvero D'Annunzio e la Grecia moderna*, Palermo 1942, pp. 87-158; B. LAVAGNINI, *Arodafnusa, 32 poeti Neogreci (1880-1940), presentazione e traduzione poetica col testo a fronte* (Istituto Italiano di Atene), Atene 1957, p. VII; G. ZORAS, *Tò áσμα τῆς 'Arodafnoussas*, in *Néa 'Eστία* 58 (1955), pp. 1073-1078; D. PETRÓPULOS, *'Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια* cit., p. 98; *'Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (έκλογή)* cit., pp. 440-441; A. TARSULI, *Κύπρος*, II, Atene 1963, pp. 330-333; *Anthologie des chansons populaires Grecques* cit., p. 164; B. LAVAGNINI, *La letteratura neoellenica*, Milano 1969, pp. 68-72; H. G. BECK, *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, Monaco 1971, pp. 162-163; *Ιστορία της Βυζαντινής Δημόδου Λογοτεχνίας*, trad. Niki Eideneier, Atene 1988, pp. 258-259; B. LAVAGNINI, *La genesi della Pisanella*, in *Atti del Convegno D'Annunzio in Francia*, Roma, 9-10 maggio 1974, Roma 1975, pp. 61-78; R. BEATON, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge 1980, p. 168; G. KECHAGHIOGLU, *Χρονικό και λογοτεχνήματα: τύχες του Λεοντίου Μαχαιρά στη νεοελληνική λογοτεχνία*, in *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, II, Retimno 1986, pp. 411-412, 422-423; K. GHIANKULLIS, *Κύπρου Χρυσάνθη, Αροδαφνούσα (η λυρική άποψη)* in *Φιλολογική Κύπρος*, 1985-86, Nicosia 1987, p. 127; G. GRIVAUD, *Ο πνευματικός βίος και η γραμματολογία κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας*, in Th. PAPADÓPULOS, *Ιστορία της Κύπρου*, V, *Μεσαιωνικών βασιλείων - Ενετοκρατία*, parte II, Nicosia 1996, pp. 1100-1102.

al di fuori dei confini dell'isola. Il suo argomento è un fatto storico, come ha osservato per primo K. Sathas, accaduto durante il regno di Piero I Lusignan (1358-1369) e riportato dal cronista dell'epoca Leontios Macheràs. [...] Questo episodio, ormai semplificato fino ad assumere tratti leggendari, fu sicuramente scelto dal cantore cipriota di quei tempi (probabilmente verso la fine del XIV secolo o l'inizio del XV) per la composizione di questa poesia, che il popolo ha conservato fino ad oggi come [canto] popolare, col nome dell'eroina Arodafnusa o Arodafnù, Roddafnù e altri, invece del vero nome, Zuana L'Aleman»¹⁹.

È peculiare anche il fatto che questa teoria, che collega direttamente la greco-cipriota Arodafnusa con la nobildonna francese Zuana, abbia continuato ad alimentare, anche in tempi recentissimi, studi che investigano accuratamente il Medioevo da un punto di vista metodologico più moderno²⁰.

Il primo ad aver sollevato, come abbiamo visto, una obiezione all'ipotesi di Sathas, è stato Sakellários, che però alla fine ha accolto la proposta di Sathas (come evidenziato da Simos Menardos nel 1903)²¹. «Durante l'occupazione francese dell'isola furono composti anche due canti popolari, il decimo e l'undicesimo, detti canti di Arodafnusa, ispirati agli amori del re francese di Cipro, probabilmente Piero I»²².

Credo che Sakellários abbia voluto allinearsi anch'egli con il parere dei più insigni studiosi del suo tempo, secondo i quali l'Arodafnusa rientra nell'orizzonte delle attese letterarie del popolo come canto storico

¹⁹ *'Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (έκλογή)*, I cit., pp. 440-441.

²⁰ Jeannine Horowitz, in un recente studio sulla Morea latina, affronta il problema dei reciproci influssi della tradizione letteraria greca sul ciclo delle opere francesi della Tavola Rotonda, e individua, in corrispondenza, influssi francesi sui romanzi cavallereschi greci del Medioevo (cita come esempi *Βέλλανδρος και Χρυσάνθα* e *Αϊβιστρος και Ποδάμνη*). Alla fine del suo studio, la Horowitz ringrazia la professoressa Krijnie Cigaar dell'Università di Lovanio per averle suggerito «l'ellenizzazione del personaggio della moglie di re Artù nella letteratura cipriota medievale dell'epoca dei Lusignan a Cipro» riferendosi all'ellenizzazione di Zuana L'Aleman mediante la sua trasformazione in Arodafnusa nel canto popolare medievale di Cipro. Cf. J. HOROWITZ, *Quand les champenois parlaient le Grec: la Morée Franque au XIII^e siècle, un bouillon de culture*, in M. GOODICH - S. MENACHE - S. SCHEIN (a cura di), *Cross Cultural Convergences in the Crusader Period*, New York 1995, p. 150.

²¹ S. MENARDOS, *'Η ρήγαινα*, in *Δελτίον της 'Ιστορικής και 'Εθνολογικής 'Εταιρείας της 'Ελλάδος* 6/22 (Agosto 1903), p. 133.

²² Ath. SAKELLARIOS, *Tà Κυπριακά*, II, Atene 1891, p. 17 (Menardos rinvia per sbaglio alla pagina vi').

nazionale medievale. La vedevano cioè come «autentica testimonianza della grecità dell'isola e della sua ininterrotta tradizione linguistica e culturale». Così uno studioso di importanza fondamentale per la letteratura di quel periodo riassume il clima dell'epoca²³ e mostra che ci troviamo di fronte a un'opinione che concepisce la letteratura come qualcosa di strettamente collegato al concetto di autodeterminazione dei popoli.

In breve (giacché si tratta di cose note)²⁴ richiamo l'attenzione sul fatto che la data della prima pubblicazione del canto popolare di Arodafnusa (1868) ci riporta ad un periodo in cui si stava compiendo un nobile tentativo, in ambito scientifico, di nazionalizzare non più il passato remoto, ma soprattutto quello medievale, che in modo più agevole e più convincente poteva (o addirittura doveva) essere collegato col presente della Grecia moderna. Si tratta della linea ideologica sostenuta, con la loro azione letteraria e politica, da una cerchia di dotti negli ultimi decenni del XIX secolo, dal 1860, diciamo, fino al 1890. Si tratta del nascerne di uno spirito scientifico concreto nel campo della storia, della storiografia, dell'etnografia, della letteratura, della cui creazione furono sicuramente protagonisti Konstantinos Sathas, Spiridon Lambros, come pure, da un diverso punto di vista, Nikòlaos Politis, nonché anche studiosi stranieri quali Karl Krumbacher, lo storico Karl Hopf e altri. È in questa temperie scientifica che Sathas allestisce l'edizione di Macheràs, Sakellàrios pubblica Arodafnusa e immediatamente Sathas-Miller e Gidel collegano i due testi, il canto popolare e la cronaca, considerando cioè Arodafnusa come filiazione di Macheràs.

Caratteristica, d'altro canto, è la reazione poetica di Palamàs di fronte alla pubblicazione e alla immediata risonanza nel mondo dei critici di questo particolare canto popolare cipriota. Adottando senza riserve la versione che parla di opera nazionale, accosta, mettendoli su un piano di parità, Arodafnusa e Dighenis Akritas e li considera entrambi simboli dell'eterna opposizione di Cipro ai vari conquistatori. Scrive: «Cipro è la terra di Dighenis e di Arodafnusa. Si sposino e ci diano il frutto ideologico del loro matrimonio»²⁵, mentre nella sua poesia questi leggendari eroi del Medioevo vengono ad essere l'anello che unirà l'epo-

²³ Cf. ZORAS, *Tò ἄσμα τῆς Ἀροδαφνούσας* cit., p. 1078.

²⁴ Per un esame di queste questioni, con le problematiche specifiche che ne conseguono, si vedano: *Modern Greece: Nationalism and nationality* a cura di M. BLINKHORN - Th. VEREMIS, Atene 1990; V. APOSTOLIDU, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Atene 1992.

²⁵ K. PALAMÁS, *Ἀπαντα*, XVI, p. 255.

ca antica (riferimento all'altare diroccato di Afrodite a Pafo) a quella moderna, di cui sono importanti opere di civiltà soprattutto i canti del popolo greco (la nota opinione di Nikòlaos Politis e in generale del XIX secolo):

Ρωμαίους καὶ Σαρακηνοὺς, Τούρκους καὶ Φράγκους γνῶρισε.

Ὡ Ροδαφνούσα ἐσύ,

ἀπὸ τῆ Δύση ὁ βασιλιάς κι ὁ Ρήγας σ' ἐρωτεύτηκαν
ἀπ' τὴν Ἀνατολή. [...]

Κι ἀφοῦ πετάζανε οἱ θεοί, καὶ τῆς Παφίας ἀπόμεινε
συντρίμματα ὁ βωμός,
ἡ Ροδαφνούσα σου ἔφτασε, καὶ γίνηκε τραγοῦδι σου,
καὶ σ' ἄναψε καμὸς. [...]

Ἀπὸ τὰ κέδρα τοῦ Ὀλύμπου σκαλίστε γοργοκάραβα,
ὦ Ἀκρίτα! ὦ Ροδαφνοῦ!

Ἡ κάμετε καράβια σας τὰ ὀλάνθιστα κι ὀλόδροσα
φετερούγια τοῦ Ἀπριλιοῦ [...]²⁶.

Questa poesia, intitolata *Κύπρος* (Cipro), reca la dedica, indicativa per quanto riguarda le considerazioni da noi sopra svolte: «Al nostro sapiente amico N. G. Politis». Si tratta della poesia con cui, nella cerimonia speciale tenutasi al circolo letterario Parnassòs, in occasione dell'«Esposizione Cipriota di Atene, 1901» allo Zàppio nell'aprile del 1901²⁷, Palamàs accolse, il 7 aprile del 1901, una rappresentanza di ciprioti ad Atene²⁸. Tra i ciprioti invitati e premiati c'erano anche molti importanti uomini di cultura, che avevano iniziato a lavorare in direzione delle fonti neogreche dell'isola. Vennero premiati, ad esempio, il dotto editore del giornale *Ἀλήθεια*, A. K. Paleològos, l'etnografo G. Lukàs,

²⁶ PALAMÁS, *Ἀπαντα*, V, pp. 335-336. «Hai conosciuto Romani e Saraceni, Turchi e occidentali. / Di te, o Rodafnusa, / si sono innamorati il re dell'Occidente e il sovrano / dell'Oriente [...]. / E dopo che furono volati via gli dei, e dell'altare della Pafia / non furono rimaste che macerie, / è giunta la tua Rodafnusa, si è trasformata in un tuo canto, / ed è divampata la tua sofferenza [...]. / Dai cedri dell'Olimpo ricavate navi veloci, / o Akrita, o Rodafnù! / Oppure prendete come navi le ali di Aprile, / tutte fiorite e bagnate di rugiada [...].».

²⁷ All'esposizione, organizzata da Gheorghios Frankudis, fu presentata l'evoluzione agricola, industriale, commerciale, spirituale e culturale di Cipro. La poesia di Palamàs fu pubblicata per la prima volta su *Λεύκωμα Κυπριακῆς Ἐκθέσεως*, Atene 1901, pp. 63-64.

²⁸ Cf. PRUSTIS, *Ἡ Ἀροδαφνούσα* cit., p. 485, nota 1; cf. anche P. STAVRU, *Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ Κύπρος*, Atene 1968, p. 12.

ma anche il più importante poeta di Cipro, Vasilis Michailidis, alle cui grandi opere in dialetto cipriota – *Ἡ ἐνάτη Ἰουλίου 1821 ἐν Κύπρῳ* (Il 9 Luglio 1821 a Cipro) e *Χιώτισσα* (La donna di Chio) – venne assegnato il premio, insieme ad altre, con la motivazione che si stava muovendo nella giusta direzione quanto al tema della valorizzazione della tradizione linguistica, storica ed etnografica di Cipro, per la creazione di una nuova letteratura nazionale²⁹.

Palamàs segue più da vicino certi motivi della canzone popolare cipriota (comportamento e abbigliamento dell'eroina nella narrazione, sua tragica fine nella fornace accesa), nella strofe 86 di *Πέμπτη Νύχτα* (Quinta notte) di *Ἀσάλευτη Ζωή* (Vita immobile), dove si attribuiscono di nuovo al sacrificio di Arodafnusa tutti gli elementi simbolici della rinascita nazionale di Cipro:

Χρυσὸ τὸ μῆλο ποὺ κρατᾷς, καὶ μαργαριταρένια σου,
Ἀροδαφνούσα, ἡ φορεσιά, πνοὴ τῆς Ἀφροδίτης,
σ' ἔρριξε σκόλλα Ρήγισσα, στὸν πυρῶμένο κλίβανο,
καὶ σ' ἔτρωγε κι ὁ κλίβανος κ' ἔφεγγε σὰν πλανήτης.

Τοῦ κάκου! ἀπὸ τῆ φλόγα ἐστὶ ξανανιωμένη, ἀπάγωγη,
τὸ Χάρο μὲ τὸν Ἑρῶτα σκορπᾷς, Ἀροδαφνούσα,
ὁρμὴ ἐκδικήτρα ἀξήγητη μέσα στὰ μάτια σου ἀστραψε-
βυθοῦς ποὺ κρύβει ἡ θάλασσα ἡ πικροκυματοῦσα!³⁰

La prima reazione alla teoria consolidatasi fundamentalmente nel XIX secolo e nei primi decenni del XX è costituita da un insieme di problemi sollevati a quasi un secolo di distanza dalla congettura di Sathas, da Bertrand Bouvier in una sua comunicazione, purtroppo ancora ine-

²⁹ Cf. M. PIERIS, *Χρονολόγιο Βασίλη Μιχαηλίδη*, in *Βασίλη Μιχαηλίδη, Ἡ Ρωμιοσύνη ἐν φυλῇ συνόξισσιν τοῦ κόσμου*, a cura di M. PIERIS, Nicosia 2001, pp. 31-32.

³⁰ PALAMÀS, *Ἀπαντα*, III, p. 171. «D'oro è la mela che tieni, e di perle, / Arodafnusa, il tuo vestito, respiro di Afrodite, / la malvagia regina ti ha gettata nella fornace infuocata / e la fornace ti divorava e splendeva come una stella. / Invano! Ringiovanita dalla fiamma, illesa, / spargi, Arodafnusa, Morte e Amore, / nei tuoi occhi ha brillato un inspiegabile impulso di vendetta; / abissi che cela il mare dai flutti amari!» La successiva fortuna letteraria di Arodafnusa è grande. Riporto i casi più interessanti: G. ALITHERSIS, *Ἡ Ἀροδαφνούσα*, in *Κυπριακὰ Γράμματα*, I (1935), pp. 451-463 (ristampa 1939); G. D'ANNUNZIO, *La Pisanelle ou Le jeu de la rose et de la mort*, in *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio*, 2, *Tragedie, sogni e misteri*, II, Verona 1947; K. CHRISANTHIS, *Ἀροδαφνούσα (ἡ λυρική ἀποψη)*, Nicosia 1980.

dita, al Secondo Convègno di Studi su Cipro (1982)³¹. In questo intervento Bouvier ha contestato l'ipotesi di K. Sathas sulla storicità di questo particolare canto popolare, sostenendo che il canto di Arodafnusa è con ogni probabilità un canto popolare molto più antico, il cui nucleo sarebbe stato adattato durante il Medioevo alle vicende cui Zuana L'Aleman è stata condotta dal suo amore con Piero I e dall'inevitabile attrito con la legittima consorte di lui, la regina di Cipro Eleonora I d'Aragona³². Nella stessa direzione di Bouvier si è mossa Anghel Nikolau-Konnari, in una documentata tesi di specializzazione non pubblicata, presentata nel 1982 all'Università di Montpellier³³; anch'essa però giunge all'ambigua conclusione che il nucleo tematico fondamentale del canto può essere ricondotto «sia a un motivo poetico comune, antico, sia all'episodio storico di cui sono protagonisti Piero I e Zuana L'Aleman nella *Cronaca* di Macheràs»³⁴.

Di conseguenza, sulla base dei dati fin qui elencati, l'interrogativo che si pone è duplice: o è vero quanto sostenuto da Bouvier, che cioè certi elementi tematici di un canto popolare più antico vengono riadattati durante il Medioevo in funzione di nuove esigenze dai fruitori che altri non sono se non il popolo semplice che se ne serve in modo non filologico, ma poetico – lo modifica cioè in modo creativo, al fine di incorporare in esso nuove emozioni, nuovi sentimenti, eventualmente anche nuovi, per quanto sfuggenti, movimenti ideologici della memoria collettiva; o forse è vero il contrario. Il canto potrebbe essere stato effettiva-

³¹ B. BOUVIER, *Παρατηρήσεις στὸ τραγούδι τῆς Ἀροδαφνούσας*, comunicazione inedita presentata al *B' Διεθνὲς Κυπριολογικὸ Συνέδριο*, Nicosia 1982.

³² Si noti che l'ipotesi di Sathas non viene accettata neppure da S. Menardos, che la confuta assumendo un punto di vista diverso: distingue la regina medievale del canto popolare da Eleonora d'Aragona, identificandola con quella delle leggende e delle credenze popolari, una regina atemporale che alla fine identifica con l'antica dea Afrodite Cipria. Si veda S. MENARDOS, *Ἡ ρήγαινα* cit., pp. 133 e ss.; IDEM, *Τοπωνυμικὲς καὶ Λαογραφικὲς Μελέτες* a cura di K. PILAVACHI – M. CHRISTODULU in *Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἑρευνῶν*, IV, Nicosia 1970, pp. 226-251.

³³ A. NICOLAOU, *La chanson d'Arodaphnoussa, des origines franques à la tradition populaire actuelle*, Maîtrise de Lettres Modernes, Université Paul Valéry, Montpellier III, Montpellier 1982 (tesi non pubblicata): alcuni degli assunti fondamentali della sua tesi di dottorato sono riassunti dalla Konnari negli articoli divulgativi *Ἀροδαφνούσα*, in *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, II, Nicosia 1985, pp. 322-324 e *Ἀροδαφνούσα*, in *Εντὸς τῶν τειχῶν* 35, Nicosia, settembre 1988, pp. 30-34.

³⁴ A. NICOLAOU-KONNARI, *Ἀροδαφνούσα* in *Εντὸς τῶν τειχῶν* 35 cit., p. 30.

mente composto durante il Medioevo, sulla base dell'impatto e del conseguente prestigio che ha avuto, nella coscienza popolare collettiva, l'assassinio del più importante, del migliore (soprattutto per i ciprioti del luogo) re di Cipro, ed essere stato unito ad argomenti relativi alla sua travolgente vita amorosa, come pure alla ὄβρις di una regina catalana, a Cipro da appena dieci anni, sentita come veramente straniera, in contrapposizione a Piero che, nato a Cipro, come del resto suo padre, potrebbe essere di conseguenza considerato cipriota.

In questa seconda versione (di derivazione medievale) dovremo accettare ancora una volta il fatto che parecchi motivi tematici, ma anche formule che strutturano la narrazione, si devono a una tradizione più antica, provengono, per esempio, dal ciclo della poesia popolare acritica, come pure dalle ballate di contenuto amoroso, o anche da canzoni puramente narrative di argomento amoroso, in particolare da quante parlano di adulterio, invidia o vendetta³⁵.

Gli scarti dalla storia di Zuana L'Aleman sul piano della trama, nel modo in cui essa è consegnata alla *Cronaca* di Macheràs, sono molti e sostanziali: Zuana non muore, né la regina Linora viene uccisa dal re; Zuana è incinta di otto mesi; la regina è bella e ha un amante; Zuana viene imprigionata e in seguito rinchiusa in un monastero; il re incontra Zuana in monastero e la conduce a palazzo, etc. Tutti questi elementi dovranno piuttosto indurci a distinguere la figura di Arodafnusa dal concreto personaggio storico. Ciò d'altronde avvalorava anche l'interpretazione simbolica che abbiamo visto attribuire al canto dai dotti del XIX secolo.

La figura femminile del canto, non più strettamente dipendente da un particolare personaggio storico, può essere più facilmente collegata, grazie all'alone di indeterminatezza che la circonda, con qualche dimensione simbolica riguardante la coscienza collettiva, in quanto è rappresentata dall'atteggiamento complessivo e dal comportamento di una figura popolare locale di fronte a una crudele regina, all'interno cioè di un chiarissimo sentimento di rivalità, che si fonda su un'arma irresistibile, come lei crede: la sua straordinaria bellezza e l'amore del re. Mentre alla «ζῆτιλ ἀρχόντισσα», ossia all'occidentale Zuana L'Aleman, di estrazione aristocratica (Aleman significa tedesca), vedova del feudatario Zuàn de Montdif della regione di Chulu, difficilmente qualcuno potrebbe attribui-

³⁵ Anghel Nikolau-Konnari ne ha segnalato la parentela con la poesia acritica, gli *Ἐκατόλογα*, le ballate *Τὸ Γιοφύριν τῆς Τρίχας καὶ τῆς Ἀρτας* e *Τὸ Τραγούδι τοῦ Κωνσταντίνου*, in *Εντὸς τῶν τευχῶν* 35 cit., p. 31.

re le dimensioni simboliche che ha assunto nella coscienza collettiva la figura di Arodafnusa³⁶, la quale è giunta, come abbiamo visto, al punto di essere considerata un canto nazionale, analogo a quello di Erotòkritos³⁷.

In altre parole, Arodafnusa è una figura troppo complicata e complessa perché la si possa circoscrivere al personaggio e al carattere di Zuana L'Aleman. La timida amante di Piero I, che alla fine tradisce il suo amore e inganna il re, corrotta dall'amante di Eleonora, Zuàn de Mòrfu, non può sovrapporsi completamente, come personaggio storico, allo strano comportamento narrativo e al carattere indefinito dell'enigmatica figura di Arodafnusa. Sembra che quest'ultima, sulla base del suo stampo remoto (dimostrato dai molti elementi che contiene di canti più antichi del popolo greco, soprattutto canti acritici e ballate), abbia facilmente alimentato la coscienza collettiva del popolo, fungendo soprattutto da figura simbolica, che esprimeva alcuni moti collettivi. Moti indefiniti forse e profondamente radicati nella memoria collettiva "della popolazione locale dei Romei di Cipro", come accadrebbe per ogni altro popolo che avanzando tiene un filo culturale, carico di memorie musicali, passi di danza, sapori e odori, sogni e superstizioni, orgoglio e umiliazione, ostinazione e pazienza, e soprattutto uno strano senso di superiorità riguardo alla sensazione di appartenere a una grande tradizione culturale.

D'altra parte, ritengo che sia necessario inquadrare il tema dei rapporti della *Cronaca* col canto popolare in modo diverso. L'opinione che il canto o una parte di esso derivi dal modo in cui Macheràs ha dato forma narrativa ai fatti che riguardano la relazione triangolare Piero-Zuana-Eleonora, penso sia da escludere. Mi sembra assolutamente arbitraria, soprattutto se teniamo conto delle modalità di circolazione dei manoscritti nel Medioevo. Ritengo impossibile che la tradizione manoscritta del testo abbia fatto in tempo a creare un pubblico di lettori o di ascoltatori talmente numeroso da stimolare tanto la Musa popolare. Mi sembra più probabile il processo opposto. Che cioè l'intelligenza di

³⁶ Petròpulos al contrario dà per scontato che Arodafnusa (con tutto il suo contenuto simbolico) sia derivata da Zuana: «La nobile Zuana è diventata Arodafnusa, figura simbolica per gli schiavi che soffrivano a causa dei signori» cit., p. 99, nota 12.

³⁷ Scrive Petròpulos: «Hanno denominato la canzone di Arodafnusa 'poema epico nazionale dei ciprioti' e lo conoscono grandi e piccoli in tutta l'isola», *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* cit., p. 98, nota 12. E Bruno Lavagnini: «Il nome di Arodafnusa (alloro, ροδοδάφνη) – simbolo nobile e insieme tragico della grecità cipriota»: B. LAVAGNINI, *Τὸ προοίμιο τῆς Ἀροδαφνούσας*, in *Νέα Ἑστία* 62 (1957), p. 991.

Macheràs, dotato di talento letterario, sia stata influenzata nel modo in cui ha narrato i fatti particolari, dalla loro narrazione popolare orale, o anche, eventualmente, dalla tradizione di redazioni originarie di qualche canto popolare più antico, relativo ad adulterio, invidia e vendetta, che è stato adattato a fatti contemporanei molto rapidamente, mentre "il ferro è ancora caldo" (subito dopo le torture subite da Zuana e l'assassinio del re) col metodo della composizione formulare fondata su canti affini più antichi.

Charles Gidel, che per primo, come abbiamo visto, ha tentato di localizzare quei particolari passi di Macheràs sui quali si suppone si sia fondato l'anonimo poeta del canto popolare, evidenzia giustamente la possibilità di una rapida diffusione tra la gente semplice dei fatti sconvolgenti che hanno segnato la tempestosa vita sentimentale di Piero I e lo hanno condotto alla sua fine prematura: adulterio, amore, gravidanza di una sua amata, violenta vendetta di Eleonora, tortura e incarcerazione di Zuana L'Aleman, eliminazione del frutto proibito dell'amore di Piero e Zuana, assassinio di Piero³⁸.

Questa storia contiene tutti gli elementi atti a suscitare la simpatia del popolo, sottolinea Gidel, il quale, tentando comunque di spiegare in seguito perché argomenti narrati da Macheràs siano stati passati sotto silenzio o perché il canto popolare si discosti dal testo di Macheràs (deviazioni dovute molto semplicemente al fatto che non derivano da Macheràs, ma da una fonte più antica di storie analoghe, caratterizzate da violenta passione, crudeltà e sanguinoso scioglimento della trama), ipotizza che forse l'anonimo poeta avesse scarsa conoscenza degli eventi reali, o che forse esistevano anche altre redazioni che non si sono conservate, nelle quali trovavano espressione tutti gli elementi del mito come viene raccontato da Macheràs³⁹. E continua, facendo sempre dipendere il canto popolare dalla narrazione cronografica, a chiarire che il canto non è tanto drammatico quanto il testo storico, poiché il popolo greco ha perso a un certo punto la capacità di creare dal mito poesia drammatica, ossia teatro come in altri periodi⁴⁰, ma crea poesia epica

³⁸ Per un fraintendimento, Gidel attribuisce la relazione amorosa con Zuana, come pure tutti i fatti relativi, a Piero II, figlio di Piero I, che comunque non ha avuto alcuna relazione con questi particolari eventi.

³⁹ GIDEL, 'La chanson d'Arodaphnoussa' cit., pp. 447-449.

⁴⁰ Si noti che Gidel è il primo studioso che, avendo in mente il tema della continuità della letteratura e della cultura greca, rintraccia un rapporto tra certi versi del canto popolare di Arodafnusa e l'Alceste di Euripide. Si tratta della scena in cui Arodafnusa, prima della sua seconda partenza per il palazzo, intona un la-

popolare. Formula così anche l'osservazione negativa che nelle due redazioni di Arodafnusa tutto è preso dalla storia, la fantasia dell'anonimo poeta non ha inventato nulla: «On remarquera que dans ces deux chants populaires qui ne rapportent qu'un seul et même fait, l'imagination n'a rien inventé»⁴¹.

Tutte queste argomentazioni si fondano su un approccio errato. Sul fatto cioè che la dipendenza del canto popolare dal materiale storico della *Cronaca* di Macheràs è considerata ovvia e che si tenta di spiegare tutti gli aspetti di convergenza e divergenza del canto rispetto alla *Cronaca* sulla base di questa relazione. Ho sostenuto comunque che ritengo più probabile che sia Macheràs a essersi basato, nella sua esposizione dei fatti, su racconti popolari oppure sulle primissime forme di canti popolari ispirati da questi eventi.

Fondo questa opinione su almeno due elementi. Primo, è evidente che certe sezioni dell'opera di Macheràs si differenziano stilisticamente dal resto del testo, sono più letterarie, più drammatiche. Non è un caso che queste sezioni sono quelle che hanno a che fare con narrazioni popolari o con riprese popolari di alcuni fatti. E questo mi porta al secondo elemento. Ossia al fatto che la narrazione di quei brani che secondo gli studiosi si collegano più direttamente col canto popolare di Arodafnusa, sono scritte non dallo stesso Macheràs, come accade, per esempio, quando riporta dagli archivi del regno elementi che riguardano una qualche impresa bellica o diplomatica, ma sono elencazioni per mezzo di un tramite che si trova ad essere veicolo della tradizione popolare.

Quest'ultimo aspetto è provato dal seguente elemento intratestuale. Nei passi relativi al tema della relazione sentimentale di Zuana e Piero e dell'invidia di Eleonora, Macheràs salda esattamente il suo debito con le fonti popolari orali della sua narrazione.

In un paragrafo molto importante per l'argomento di cui parliamo, poiché si trova tra una sezione relativa alle torture inflitte a Zuana da Eleonora, con particolare riferimento alla vita sentimentale di Piero – «Ἡξεύπετε, ὅτι ὁ αὐτὸς πρὸς Πιερὲ εἶχεν ἄλλη μίαν καύχαν [...]» («Sapete che questo re Piero aveva un'altra amante [...]») – e la sezione in cui sarà descritto l'adulterio di Zuana con Zuàn de Môrfu, cosa che, secondo Macheràs, porterà infine all'assassinio di Piero, Macheràs scrive:

mento funebre, prendendo congedo dalla sua casa. Cf. GIDEL, 'La chanson d'Arodaphnoussa' cit., p. 150.

⁴¹ *Ibidem*, p. 418.

«Καὶ εἶπεν μοῦ το ἡ πεθθερὰ τοῦ Γεωργίου, ἡ Μαρία, τοῦ Νοῦζη τοῦ Καλογήρου, τοῦ γερακάρη τοῦ σὶρ Γχαρρὴν τὲ Ζιπλὲτ εἰς τὸ χωρίον τὴν Γαλάταν, ὅτι ἀγρόνιζέτον καὶ ὁδοῦλεύεν του, καὶ ἐξευρέ το» (§ 238)⁴².

E poco oltre, dopo aver completato la narrazione relativa all'incontro di Piero e Zuana nel monastero in cui l'ha obbligata a rinchiudersi la regina e fino al punto cruciale in cui il re sarà ingannato quanto al tema dell'adulterio di Eleonora, Macheràs sentirà ancora una volta il bisogno di identificare con precisione la sua fonte popolare orale:

«[...] ὥς γοιὸν ἐγὼ ἔμαθα ἀπὸ τῆ κυρὰ Λόζε τὴν βυζαστρίαν τῶν κόρων τοῦ σὶρ Σιμοὺν τ' Ἀντιότζε, ἡ ποία ἦτον παροίκισσα τοῦ κούντε τὲ Ρουχὰς, καὶ κείνη ἐξευρέν το καθολικά, ἡ μάνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Μαγεῖρου» (§ 250)⁴³.

Mi sia concesso in conclusione segnalare che proprio questa sensazione che mi derivava dalle molte letture della *Cronaca*, che cioè queste fonti orali di Macheràs giocano un ruolo decisivo nel modo in cui vengono narrati questi sconvolgenti fatti (sulla base cioè del modo in cui gli erano stati raccontati), mi ha condotto a creare, nell'adattamento drammatico della *Cronaca* di Cipro di Macheràs, le due donne del popolo (la sora Maria e la sora Loze) come personaggi vivi del dramma e ad attribuire ad esse la narrazione dei fatti particolari. Anzi, in certi punti di questa sezione, la lingua di Macheràs aveva una letterarietà tanto elevata che ricordava un canto popolare (con ritmo accentuato e decapentasilabi nascosti). Così ho preso l'iniziativa di trasporre una parte di questa narrazione in versi, secondo il modello della canzone di Arodafnusa, versi che sono stati cantati in scena dalle allieve dell'Università di Cipro come un canto popolare⁴⁴.

⁴² «E me lo disse la suocera di Giorgio, Maria, di Nusi Calogero, falconiere del ser Gharin de Zimplèt nel paese di Galata, che lo conosceva ed era al suo servizio, e sappilo».

⁴³ «Come ho saputo dalla sora Lose, la nutrice delle figlie del ser Simòn d'Antiochia, la quale era vicina del conte de Rouchàs, e lei lo sapeva con esattezza, la madre di Giovanni il Cuoco».

⁴⁴ Cf. il testo dell'adattamento in L. MACHERÀS, *Χρονικό της Κύπρου*, a cura di M. PIERIS, Cipro 1998, pp. 125-166. Vedi anche l'incisione delle canzoni e di una parte del dialogo sul compact disc L. MACHERÀS, *Χρονικό της Κύπρου*, adattamento teatrale del testo - testo di M. PIERIS, musica di PSARANTONIS, compositore delle canzoni E. KARAGHIOGHIS, Music Box International, S. A., Atene 2000.

CATERINA CARPINATO

APPUNTI SU ANGELICA PALLI (1798-1875) *

«Tanto le vennero a grado le greche e le italiane lettere, che poté leggere l'originale greco di Omero in quell'età in cui, troppo più che non vorremmo, fanciulle italiane appena appena sanno compitare un libro nel paterno idioma. Di forti sensi dotata, giovinetta fu udita improvvisare tragedie, di cui talune vanno attorno stampate, onde per giudizio universale Lei reputarono piuttosto meravigliosa che rara. Posato alquanto quel ribollimento dello spirito, Ella ebbe in pregio più riposati studi ed in quelli perseverò con tale costanza che io stesso ve la vidi versare quotidianamente per parecchie ore, sia in città, sia in campagna né mai le uscì dal labbro detto, o dalla penna scritto, che non promovesse il culto di quanto veneriamo quaggiù per decoro, per gentile, per buono e per bello».

* In memoria di Lidia Martini e di Maria Grazia Cutuli, uccisa in Afghanistan nel giorno in cui presentavo il mio intervento a Roma.

Il presente lavoro costituisce una ricostruzione storico-letteraria della figura di Angelica Palli, effettuata attraverso una ricerca dei (pochi) contributi scientifici già pubblicati e un'indagine sul Fondo *Angelica Palli* della Biblioteca Labronica di Livorno, dove sono conservate 5 buste contenenti documenti dal 1816 al 1875, 2 buste con corrispondenza ed altro materiale ancora da ordinare; altre due buste di documenti (essenzialmente lettere, tra le quali alcune ai familiari scritte da Angelica durante un suo soggiorno a Corfù nel 1831) acquistate di recente (5.5.1999) dalla famiglia Martolini. Angelica Palli costituisce un *trait d'union* di grande interesse per la storia culturale e politica sia greca che italiana dell'Ottocento, utile anche per comprendere meglio i legami tra le due realtà. Meriterebbe dunque un lavoro minuzioso e d'*équipe* per poter analizzare in modo critico la sua attività, dal momento che sono necessarie competenze storiche e letterarie sia in campo italiano che in campo greco. La sua vastissima, e non ancora del tutto esplorata, produzione letteraria e giornalistica (soltanto i drammi sono almeno 40, alcuni dei quali probabilmente inediti, come quello sulla *Caduta di Costantinopoli del 1204*, Fondo Palli, busta 2, ins. n. 13, altra versione nelle Buste «Varia da riordinare»); la copiosa quantità di lettere e appunti del Fondo Palli, ancora oggi priva di un catalogo ordinato, l'ampio raggio dei suoi interessi e delle sue relazioni di amicizia non consentono ancora una trattazione completa di questa autrice. In questo lavoro si tenta semplicemente di suggerire un nuovo progetto di ricerca.

Così Francesco Domenico Guerrazzi, nell'introduzione alla *Battaglia di Benevento*¹, romanzo storico apparso per la prima volta tra il 1827 e il 1828 e più volte ristampato nel corso del XIX sec., descrive l'amica Angelica Palli, alla quale dedica il suo lavoro. Il livornese Guerrazzi (1804-1873)² stabilì un sodalizio durato una vita intera con Angelica Palli, figura non insignificante del Risorgimento italiano, appassionata sostenitrice dell'indipendenza nazionale.

Nell'area toscana rimane ancor oggi memoria di lei non solo a Livorno, città dove sono a lei dedicati un istituto scolastico (ex magistrale)³ e una via, ma anche in una località minore, Fauglia, dove una lapide, collocata nel 1892 in corso della Repubblica 47, ricorda i soggiorni della letterata durante i mesi estivi nella cittadina⁴. La figura della Palli è altresì nota agli studiosi del Risorgimento e agli specialisti di letteratura italiana ottocentesca (soprattutto di area toscana)⁵: manca tuttora

¹ F. D. GUERRAZZI, *Al benevolo lettore*, in *La battaglia di Benevento*, Firenze 1852, pp. XI-XII. Dell'amicizia tra A. Palli e F. D. Guerrazzi scrivono anche C. CECCATI, *Risorgimento greco e filoellenismo nel mondo dell'«Antologia»*, in *Indipendenza e unità nazionale in Italia ed in Grecia*, Atti Convegno di Studi Atene 2-7 ottobre 1985, Biblioteca Storica Toscana 19, Firenze 1987, pp. 87-88 e T. IERMANO, *Intellettuali e stampatori a Livorno tra '700 e '800*, Livorno 1982, p. 67, *passim*, e pp. 105-114.

² G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Torino 1996¹⁰, pp. 698-699 descrive Guerrazzi come un «personaggio di vigorosa volontà polemica, di scomposta e disordinata eloquenza, [...] modello di radicalismo repubblicano oscillante tra atteggiamenti anarchici e conservatori».

³ Sulla storia di questa importante istituzione scolastica livornese si può consultare la tesi di laurea al Magistero di Firenze di P. MANUELLI, *La Scuola Normale femminile di Livorno "Angelica Palli Bartolomei" tra Ottocento e Novecento*, a.a. 1985-1986, relatore D. Marchi. La scuola, fondata nel 1886, oggi accorpata con il Liceo Ginnasio Niccolini-Guerrazzi, ha sede in via Ernesto Rossi, in un edificio costruito nel 1829 dall'architetto Riccardo Calocchieri.

⁴ www.tiscali.it/ivobacci01/palli.htm. Sempre in rete l'Associazione *L'Araba Felice* ha inserito un breve profilo bio-biografico della Palli, www.arabafelice.it/dominae/scheda, a cura di E. SILVESTRINI.

⁵ Manca a tutt'oggi una biografia completa della scrittrice: la maggior parte delle notizie relative alla sua vita si devono a F. D. FALCUCI, *Commemorazione di Angelica Palli ne' Bartolomei e iscrizione per la medesima*, Livorno 1878. I lavori successivi non apportano contributi più significativi: L. NISSIM, *Una scrittrice livornese del secolo scorso (Angelica Palli Bartolomei)*, in *La Rivista di Livorno*, 1 (1927), pp. 57-61; G. TARGIONI TOZZETTI, *Angelica Palli Bartolomei*, in *Liburni Civitas*, VI, 1933, p. 263; G. ROSSI, *Ambienti e personaggi del periodo risorgimentale livornese. I salotti di Angelica Palli Bartolomei*, in *Comune Notizie* 15 (1995), pp. 25-30; O. C. VALLECCHI, *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Angelica Palli*

però una monografia scientifica e una ricostruzione storico-letteraria della sua attività intellettuale, la quale non solo consentirebbe di inquadrare meglio la sua produzione nel contesto letterario italiano, ma permetterebbe altresì di conoscere le sue strette connessioni con la Grecia dei suoi tempi⁶.

F. Domenico Guerrazzi, Alessandro Manzoni (che la conobbe personalmente durante il suo soggiorno a Livorno nel 1827 e che compose per lei versi d'occasione appellandola *novella Saffo*)⁷, G. P. Vieusseux⁸, Ugo Foscolo, Carlo Bini, Giovan Battista Niccolini⁹, Giuseppe Mazzini, Vincenzo Monti, Alphonse de Lamartine (che compose versi in francese

Bartolomei, in A. PALLI, *Racconti*, Firenze 1876, pp. I-IX, altra bibliografia sulla P. *infra*. Cenni all'attività della Palli in A. M. MUTTERLE, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in *Storia letteraria d'Italia*, Nuova edizione a cura di A. BALDUINO, *L'Ottocento*, Padova 1990, p. 1081. Tra i contributi più recenti sulla Palli si veda Gabriella ROMANI, *Politica e sentimento nell'opera epistolare di Angelica Palli*, in *Livorno - Comune Notizie* (aprile-settembre 2000), pp. 69-83. La studiosa, dell'Università di Pennsylvania, ha presentato un contributo su A. P. lettrice dell'Ortis al Convegno dell'AAIS 1998, dal titolo: *Revising the Canon: Angelica Bartolomei Palli's Reading of the Ortis* (l'informazione in rete).

⁶ La monografia di V. THEODOROPULU LIVADA, *Ἀγγελικὴ Πάλλη Βαρθολομαῖν καὶ τὸ ἔργο της*, Atene 1939, (pp. 201) dedicata a Kalliroi Parrèn, è stata severamente criticata da N. TOMADAKIS, *Ἀγγελικὴ Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ*, in *Ὁ Σολωμός καὶ οἱ Ἀρχαῖοι. Μελέται*, Atene 1943, pp. 107-128 e in particolare pp. 107-109: «Τὸ βιβλίον εὐρίσκει ἀνιστόρητον, ἢ συγγραφεὺς δὲν ἐποθέτησε τὸ ὄνομα τῆς μέσα εἰς τὸ χρονικόν, τοπικόν καὶ πνευματικόν περιβάλλον [...]».

⁷ L'episodio viene ricordato anche da F. FERRERO, *Livorno e i grandi letterati italiani da Petrarca a D'Annunzio*, Livorno 1948, p. 57; si veda anche R. SEVERINO, *Ad Angelica Palli: Manzoni e Lamartine improvvisatori di versi encomiastici*, in *A carte scoperte. Manzoni e altri contributi critici e filologici sulla cultura italiana in America*, in *Critica e Filologia Italiana* 1, Roma 1990, pp. 23-37 (dove bibliografia precedente). Un'altra lettera di A. Manzoni indirizzata ad A. PALLI il 4.11.1840 è stata pubblicata per la prima volta da L. FASSÒ, *Tre lettere inedite di Alessandro Manzoni*, Città di Castello 1913, p. 173. Un cenno all'attività letteraria di A. Palli si trova nell'intervento di A. TARTARO, *Letteratura filoellenica in Italia*, in *Risorgimento greco e filellenismo italiano. Lotte, cultura, arte*, Catalogo della Mostra promossa dall'Ambasciata di Grecia e dall'Associazione per lo Sviluppo delle Relazioni fra Italia e Grecia, Roma Palazzo Venezia 25/3-25/4.1986, a cura di C. SPETSIERI BESCHI - E. LUCARELLI, Roma 1986, p. 118.

⁸ Alcune lettere tra la Palli e Vieusseux sono state recentemente ripubblicate da G. BERTONCINI, *'Alessio' romanzo storico di Angelica Palli*, Pisa 2001, pp. 122-128. Desidero ringraziare anche in questa sede F. Pontani per avermi procurato il libro che non riuscivo altrimenti a trovare. Frammento di una lettera di A. Palli a G. P. Vieusseux in BERTONCINI, *'Alessio'* cit. p. 25.

⁹ BERTONCINI, *'Alessio'* cit., pp. 26-27.

per la Palli) furono alcuni tra i suoi conoscenti e sostenitori. E ancora tra i suoi interlocutori vi furono Iakovakis Rizos Nerulòs (il quale l'apostrofa *Σαπφὼ δευτέρα, ἡ νέα Πάλλη, εἰς Πιερίαν ἀντὶ τῆς ψάλλης ὑμνοῦσα κάλλη τέκνων Ἑλλήνων τῶν Ἀππεννίνων*¹⁰), il conte Ioannis Kapodistrias¹¹, Adamandios Korais¹², Dionisios Solomòs (del quale tradusse frammenti dell'opera poetica, e in particolare dal *Lambros*)¹³, Gheorghios Tertsetis, Gheorghios Zalokostas¹⁴, Alèxandros Rizos Rangavis (che le dedicò una poesia pubblicata su *Pandora* nel 1850)¹⁵, Nikòlaos Dragumis, Andreas Mustoxydis¹⁶, l'egittologo Jean-François Champollion¹⁷, Luigi Mercantini, Francesco De Sanctis¹⁸, e altri. Tutti costoro, solo per fare alcuni nomi, furono tra i corrispondenti e gli amici più cari di questa donna, che suscitò forti passioni e che visse una vita molto attiva su molti fronti. Tra le sue amiche vorrei ricordare almeno Kornilia

¹⁰ In occasione della morte del figlio di Iakovakis, Alèxandros, Angelica compose versi commemorativi *In morte di Sua Eccellenza il Barone Francesco Spanocchi Piccolomini, governatore di Livorno. In morte di Alessandro Riso, figlio primogenito dell'illustre signore Jacovacchi Riso, celebre poeta greco*, Livorno, dai torchi di Glauco Masi, 1822.

¹¹ *Correspondance du Comte J. Capodistrias*, Genève 1839, pp. 162 e 258.

¹² A Korais la giovane Palli inviava i suoi lavori letterari, TOMADAKIS, *Ἀγγελική Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., p. 112 e nota 3; p. 124.

¹³ TOMADAKIS, *Ἀγγελική Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., in particolare pp. 120 e sgg. Sulla scia dell'indicazione fornita da Tomadakis nel suo studio sono andata presso la Biblioteca F. D. Guerrazzi di Livorno, e nella sede di Villa Maria (elegante dimora neoclassica appartenuta anche alla famiglia Rodokanakis), ho esaminato l'archivio delle carte Palli. Tra le migliaia di documenti contenuti in sette buste, vi è anche la traduzione dei frammenti del *Lambros*, *infra*.

¹⁴ TOMADAKIS, *Ἀγγελική Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., p. 112 e nota 1. Alcuni giudizi di A. Palli su Zalokostas, *infra* appendice.

¹⁵ *Πρὸς τὴν Κυρίαν Ἀγγελικὴν Βαρθολομαίου τὸ γένος Πάλλη*, in *Πανδώρα* 70 (1850-1851), p. 168. Alla Palli Rangavis dedica un cenno nella sua storia letteraria in francese del 1877. Tra i manoscritti della Palli si veda anche Fondo Palli, busta 3, ins. 23, n. 18, *Al signor Riso Rancavi, celebre poeta elleno*.

¹⁶ Nel Fondo Palli, busta 5, 175, si conservano due lettere inviate da Mustoxydis una da Venezia 6.8.1826 e una da Pisa, 13.2.1826, nella quale tra l'altro leggiamo: «eccole l'ode ch'ella desidera, della quale io la prego a valersi con cautela, perché se il poeta è greco, egli è pure consigliere di S.M.S. e i miei scarsi allora potrebbero essere inariditi dal gelo del settentrional vedovo sito [...]».

¹⁷ Le lettere indirizzate dall'egittologo alla giovane Palli, che testimoniano un'amicizia intensa e passionale, sono state pubblicate da E. BRESCIANI: *Jean-François Champollion, Lettres à Zelmire, préface de J. Leclant*, Paris 1978.

¹⁸ IERMANO, *Un'amica livornese del De Sanctis: Angelica Palli Bartolommei*, in *Intelletuali e stampatori* cit., pp. 105-114.

Rodokanaki Roidi (1814-1907), madre dell'autore della *Papessa Giovanna*, la quale, ancora in tarda età, sapeva a memoria interi brani dell'opera letteraria e teatrale di Angelica¹⁹; Enrichetta Rodokanaki, che, in una delle lettere inedite (del 1865) conservate nel *Fondo Palli*, le ricorda di averle mandato la traduzione italiana del *Ὁ Ὀδοιπόρος* di Panaghiotis Sutsos²⁰; Catina e Fanny Rodokanaki, Catina Spanolaki ed Elisa Vlastò (con le quali ebbe scambi epistolari)²¹. Meriterebbe un lavoro a sé l'analisi dei rapporti intensi e vivaci tra la Palli e Dora D'Istria²².

Nel recente *Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικὸ* non è registrata una scheda sulla Palli²³, mentre nella *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια* il lemma a lei dedicato si deve allo scrittore Alèxandros Pallis, che apparteneva alla famiglia della scrittrice. Alcuni cenni biografici mi sembrano pertanto utili per ripercorrere, almeno nelle linee generali, il profilo della Palli: Angelica nacque a Livorno il 22 novembre del 1798 (nello stesso anno di Solomòs e di Giacomo Leopardi), da padre e madre greci, Panaghiotis (nato a Giannina il 4.10.1771 e morto nel 1843) e Dorothea Chri-

¹⁹ Così scrive A. ANDREADIS, *Κορηλία Α. Ροῖδου, τὸ γένος Ροδοκανάκη*, Atene 1911, p. 14, in particolare p. 10. La Roidi aveva vissuto a Livorno da dove partì nel 1834 in seguito alle sue nozze.

²⁰ Fondo A. Palli, Busta 5, 225 (5 lettere di E. Rodokanaki a A. P.). Nella lettera in questione, datata 21.7.1865, si parla anche di Dora Distria (sic) e delle traduzioni delle sue opere in italiano. Tali traduzioni venivano in quegli anni pubblicate sulla rivista *Il Romito* diretta da Angelica.

²¹ Fondo A. Palli, Busta 4.

²² Eleni Ghika-Massalski (1829-1888), vissuta anche a Firenze, scrisse su riviste greche e si appassionò alla questione femminile. Fu naturalizzata greca nel 1866, *Ἑλληνὶς πολίτις*. Traduzioni di articoli in italiano di Dora D'Istria pubblicate su giornali greci si trovano su *Il Romito*, diretto dalla Palli: II, 30.VI.1860, n. 25, pp. 97-98: *Lettere a un filosofo ateniese sulla situazione religiosa dell'Occidente. Parte I, L'Italia e il Cattolicesimo Orientale*, Lettera I, *I riformatori e la Chiesa Romana*, di D. D'Istria (dal *Secolo di Atene*); II, n. 30, 28.VII.1860, *Lettera a un filosofo ateniese* di Dora D'Istria, pp. 113-114; II, n. 31, 4.VIII.1860, *Lettera a un filosofo ateniese*, di Dora D'Istria, pp. 117-118; II, n. 34, 1.IX.1860, *All'illustre letterata Dora D'Istria*, di A. P. B.; II, n. 39, 6.X.1860, risposta di Dora D'Istria; II, n. 41, 20.X.1860 *Riga il liberatore* di Dora D'Istria (con cenni su Korais, Ikonomos e Λόγιος Ἐρμῆς), pp. 161-162; II, n. 47, 1.XII.1860 *Clefti e Armatoli*, di Dora D'Istria, pp. 185-186.

²³ Non mi risultano studi recenti sulla Palli in Grecia, anche se negli ultimi tempi sembra che vi sia un rinnovato interesse nei confronti delle attività intellettuali delle donne nel corso del XIX sec., si veda, ad esempio, E. VARIKA, *Ἡ ἐξέγερση τῶν κυριῶν. Ἡ γένεση μίας φεμινιστικῆς συνείδησης στὴν Ελλάδα 1833-1907*, Atene 1987, 1996². Solo un cenno alla Palli nel libro di K. ΧΥΡΙΔΑΚΙ, *Τὸ φεμινιστικὸ κίνημα στὴν Ελλάδα (1830-1936)*, *Πρωτοπόρες Ἑλληνίδες*, Atene 1988, p. 78.

savgh), figlia di Nikòlaos Ghiorghis di Monemvasià, trasferitisi in Italia e ricchi commercianti di grano²⁴. La loro casa, al Palazzo delle Colonne, sugli Scali del pesce, nel quartiere chiamato Venezia, fu un vivace centro di discussioni rivoluzionarie²⁵. Il padre, in stretti contatti con il ginevrino Gian Pietro Vieusseux, fu direttore della scuola greca di Livorno per un ventennio (tra il 1820 ed il 1840). Sono conservate due lettere del 1827 scritte dal fondatore dell'*Antologia*, una a Panaghiotis e una alla stessa Angelica, dalle quali emerge chiaramente che il ginevrino mise la sua fitta rete di corrispondenti commerciali al servizio della raccolta di somme da destinare alla causa dell'indipendenza greca²⁶. Angelica, che ebbe un'ottima educazione (allieva tra l'altro anche di Grigorios Paliuritis)²⁷, fu l'unica donna ammessa al gabinetto scientifico-letterario di G. P. Vieusseux, con il nome di Zelmira, che aveva adottato quando aderì all'Accademia Labronica²⁸. Sposò Giampaolo Bartolomei (morto il 6 maggio 1854)²⁹, appartenente a una ricca famiglia di origine corsa, e da lui ebbe un figlio, Luciano (nato a Corfù durante il soggiorno del-

²⁴ Sull'importante comunità dei commercianti greci residenti a Livorno nell'Ottocento è utile la monografia di D. VLAMI, *Το φιόρβινι, το σιτάρι και η οδός του κήπου. Έλληνες έμποροι στο Λιβόρνο 1750-1868*, Atene 2000, dove numerosi rimandi a Ioannis, Michele e Panaghiotis Pallis.

²⁵ La casa di A. Palli Bartolomei fu un centro aperto alla vita politica e culturale dell'epoca, si veda il contributo di G. Rossi, *Ambienti e personaggi del periodo risorgimentale livornese* cit., pp. 25-30.

²⁶ A. NESTI - A. VOLPI, *Vieusseux e le opere pericolose. Un sistema alla prova*, in *Bollettino della Domus Mazziniana*, 1998, (l'informazione in rete).

²⁷ TOMADAKIS, *Άγγελική Πάλλη μεταφράστρια του Σολωμού* cit., p. 109. Un cenno all'attività di G. Paliuritis anche in M. MANUSSAKAS, *Le grandi Comunità elleniche in Italia (1453-1821)*, in *Risorgimento greco e filellenismo italiano* cit., p. 47, dove anche un riferimento ad Angelica.

²⁸ G. RONDONI, *G. P. Vieusseux. Cenni biografici*, Firenze 1913, p. 187 (l'informazione nella tesi di laurea n. 73 di C. CAPUANO, *L'attività culturale e politica di Angelica Palli Bartolomei a Livorno negli anni 1830-1870*, relatore prof. Carpi, Pisa 1980, in consultazione presso la Biblioteca Labronica, lavoro abbastanza ricco suddiviso in due unità fondamentali: la prima relativa alla formazione politica e culturale di A. P. B. e l'ambiente livornese contemporaneo, pp. 1-64; la seconda dedicata al *Romito*, foglio settimanale artistico, letterario e scientifico, diretto dalla P., pp. 78-143. Il lavoro non mette in rilievo quelle informazioni per noi preziose relative ai rapporti con i greci e con la cultura greca dell'epoca. Non mi è stato possibile per ragioni di tempo consultare la tesi n. 103 di A. LERANI, *Il movimento filoellenico in Toscana (1821-1830)*, a.a. 1981-82, discussa all'Università di Pisa, relatore prof. Mirri.

²⁹ TOMADAKIS, *Άγγελική Πάλλη μεταφράστρια του Σολωμού* cit., p. 109 e nota 5.

l'autrice nell'isola nel 1831 e morto a Pisa il 3.5.1899), che nel 1848 combatté insieme al padre contro gli Austriaci. Sempre attenta alle vicende politiche e culturali greche, Angelica nel 1841-2 venne nominata membro corrispondente della Φιλεκαπαιδευτική Έταιρεία e, pochi anni dopo, nel 1845, la Προεδρία της έν Αθήναις Έταιρείας των Ώραιών Τεχνών la designò suo membro ufficiale³⁰. Collaborò attivamente con vari giornali dell'epoca: con il foglio fiorentino *La Patria*, con il livornese *Il cittadino italiano*, con *Euterpe* diretto da F. Baroni (1854-1856), con il giornale politico internazionale *L'Alleanza* di Milano (con il quale collaborava anche N. Tommaseo). L'11.5.1862 pubblicò un componimento in versi nel quale si fa interprete partecipe della Μεγάλη Ίδέα:

«Alla Grecia (imitazione dall'inglese). O terra Ellena! / il trapassar dell'oro / Vita o peggior di morte / Fato ti arreca; ai campi del valor / ecco, il vessillo, a cui s'atterga il forte, / dispiega Libertà, col piglio altero / dei giorni in cui s'udivano / le sue lodi suonar / nel mondo intero. / La voce della Dea simile al tuono / parla dall'erta e incita / i prodi all'armi col terribil suono. / O terra Ellena! a risvegliar la vita / che tardi or più ne' figli tuoi? Cammina / il tempo rapidissimo / e nuove lotte a nuove età destina / Elleni! il Genio della Patria escito / dalle ruine, a voi / dell'antica maestà torna vestito: / o magnanimi, udite i cenni suoi. / A Bisanzio ei vi guida a por la Croce / nel tempio che contamina / con empî riti il Musulman' feroce. / Ogni Campion i ben che giusti sdegni / e le discordie oblii: / pensi a quei, che onor perpetuo degni / di ciò soltanto supplicar gli Dii / d'esser la Grecia a liberar chiamati, / e le sacre Termopoli / per lei morendo si tenean beati!»³¹

Nello stesso anno, il 3.8.1862, pubblicò su *L'Alleanza* i suoi versi sugli esuli di Nauplia: «D'una torbida luna / tremola il raggio sopra il mar fremente: spinti da ria fortuna / da ogni cosa diletta caramente / a distaccarsi, addio / dicon gli esuli elleni ai suoi natii [...]». Pochi mesi dopo salutò con entusiasmo l'allontanamento dell'odiatissimo Ottone, scrivendo (il 25.11.1862):

«Gli Elleni a cui la lontananza non concesse di partecipare al grande atto di giustizia nazionale che ha tolto la corona del regno ellenico dal capo che ne fece omaggio all'Austria, vollero almeno essere a parte del gaudio della patria. A Smirne, a Bisanzio, a Londra, a Parigi, in tutte le città dove si trovavano raccolte molte o poche famiglie appartenenti alla Grecia, l'inno della riconoscenza fu intonato al piede degli altari, e lieti banchetti festeggiarono il memorabile evento. I Greci stanziati a Livorno e gli stu-

³⁰ I diplomi sono conservati nel Fondo Palli.

³¹ *L'Alleanza*, 11.5.1862, p. 3, a conclusione di un articolo appassionato di Falcucci sui martiri caduti a Kithnos.

denti greci della pisana Università non vollero essere ultimi a dare pubblico segno di esultanza, e il dì 11 del corrente mese, dopo essersi recati al mattino a ringraziare l'Altissimo, convennero la sera a lieto convito, e coi brindisi, colle festevoli grida..., espressero l'entusiasmo degli animi loro. Primo a prendere la parola il signor Lambrinos che, incaricato da un signore lontano, lesse un discorso in cui le glorie antiche e recenti della Grecia erano passate in rassegna e servivano a provare che la patria nostra, se persiste l'amore della concordia, è invincibile. Altri tre discorsi tennero dietro al primo. L'uno era consacrato alla lode dell'Università di Atene e della gioventù che ne fa ornamento. L'altro esprimeva il desiderio che sta fitto nel cuore di tutti i figli della Grecia, quello cioè di vedere ricostruita la nostra nazionalità riunite alla madre patria tutte le provincie che per diritto di natura le appartengono! L'ultimo discorso era un ritorno all'idea dominante nel primo, era un incitamento a perseverare nella concordia, ad essere, a chiamarci Greci e non Ateniesi, Peloponnesiaci, Tessali, Idriotti, Spesiotti ecc.».

Segue quindi il brindisi della Palli per il banchetto dei Greci di Livorno e di Pisa:

«Alla memoria dei tre grandi poeti della Grecia moderna, Riga di Fere in Tessaglia, Solomòs di Giacinto, Zalocosta d'Epiro: A me la cetra: palpita / sì forte il sen commosso / che delle corde il sonito / io ridestar non posso. / Ho agli occhi un vel di lagrime / sento mancarmi il cor! / È ver dunque? Il despota / del musulman più rio / che ci avvili colpevoli / ci fa d'un empio oblio / fugge la reggia ellenica / pallido di terror? / Su via, cantate, o giovani / dell'uomo di Fere i carmi / liberi giorni tornano / torna il clangor dell'arme / torna la vita ed agita / i colli, i monti, il pian. / L'inno che trasse in estasi / il bel giacinto echeggi / libiamo a Riga, a Solomòs / a noi d'intorno esultino / ché non cantaro invan. / Libiamo d'Epiro al nobile / figlio guerriero e vate, / a Zalocosta; splendida / alla futura etate / dei pallicari ellenici / per lui la fama andrà. / Se di verrà che all'aure / su tutta la Grecia il santo / vessillo ondeggi, memore / del patrio amor, del canto, / per essi un ceppo funebre / fra i lauri suoi porrà».

Qualche tempo prima, il 6 agosto dello stesso anno, la Palli aveva pubblicato, sulla stessa rivista, un lungo articolo sulla questione dell'Eptaneso e la traduzione dell'intervento di Valauritis al Parlamento Ionio:

«Il sig. Valauriti è già celebre anche al di là dei confini della terra Ellenica e il mondo letterario sa che morto Salomòs egli è rimasto il solo vero poeta vivente della Grecia moderna; ma io non impendo oggi a lodare i suoi versi; un affetto più potente e più sacro di quello delle arti belle mi pone in mano la penna. Ho letto il discorso proferito dal sig. Valauriti nella seduta del Parlamento Jonio del 12 aprile, ed ho sentito l'animo commoversi profondamente e i miei occhi empirsi di lagrime! [...] Una ansietà febbrile, incessante agitava i cuori dei Greci delle sette isole e quell'ansietà, quel tumulto di affetti si ritrovano nel discorso del sig. Valauriti, del quale

per amor di brevità traduco solo la parte in cui egli disvelando intero l'animo suo, fa salire la questione dallo interesse locale a quello generale, e parlò le alte e commoventi parole che eccitarono l'entusiasmo dei popoli Jonici e arrivarono poi eco soave e consolatore all'orecchio di quelli che sia nella Grecia schiava, sia negli Stati di S. M. il re Ottone I questo soltanto desiderano, di questo soltanto pregano il Signore insieme ai protetti della generosa Inghilterra - di vedere restaurata la propria nazionalità e riunirsi tutti sotto il vessillo della Croce e della indipendenza [...]»³².

Un'altra sua collaborazione sullo stesso giornale³³ è il racconto poetico dedicato alla *gentil donzella Fortunée Coriat*, intitolato *Spiro*, un drammatico episodio di amore e morte ambientato a Corfù:

«Torna, o pensiero, a errar lungo le piagge della verde Corcira; agli ardui gioghi, torna alle montagne, a cui lo sguardo io, dallo scoglio di Gli-fà, volgea ripensando ai miei padri, a Suli, a Parga, al sangue sparso a rin-verdir la pianta di libertà [...]».

Dopo una lunga esistenza dedicata alla letteratura, all'impegno politico e sociale, agli amici e alla causa dell'indipendenza, Angelica morì a Livorno il 6 marzo 1875, dettando dal letto di morte un sonetto intitolato *Epiro e Tessaglia*, pubblicato nello stesso anno nella rivista livornese *Viola del pensiero*³⁴. Nel sonetto, nel quale in verità non si distinguono particolari doti poetiche³⁵, si apprezzano però lo spirito indomito e lo sguardo costantemente rivolto alla libertà. Angelica Palli, livornese di nascita, rimase fino agli ultimi suoi istanti romanticamente greca nell'animo, e la lotta politica per l'indipendenza e per la liberazione della terra dalla quale proveniva la sua famiglia sembra suggellare la sua intera esistenza:

«Tessale valli ove echeggiar s'udìo l'inno di Riga, / Epiro, oh tu, che il santo làbaro ergesti fra le rupi, / ov'io sull'ali del pensiero cotanto errai, / quando, lassa, darò l'ultimo addio ai miei cari, / alla mia terra, al sole, al canto, / libere ancor voi non sarete: / il rio giogo vi preme, e il tempo scorre intanto. / Sperai vicina la fulgente aurora di libertà, / ma, oh Dio, su l'orizzonte, folta, profonda è la tenebra ancora. / Ride l'Europa ai vostri danni, / all'onte, e mentre sull'altar la Croce adora, / l'armi in aite al Musulmano ha pronte».

Alla sua morte fu pubblicamente onorata: nell'Archivio Storico del

³² *L'Alleanza*, 6.7.1862, pp. 164-165.

³³ *L'Alleanza*, 9.8.1862, p. 313.

³⁴ *La Viola del Pensiero*, 1875, p. 121.

³⁵ Pesa sulla Palli lo sferzante giudizio di "cattiva poetessa" espresso da S. TIMPANARO, *Antileopardiani e moderati nella sinistra italiana*, Pisa 1982, p. 267.

Comune di Livorno, fascicolo Affari dal n. 257 al 276, sono conservati i discorsi per le onoranze funebri di Donna Angelica Bartolomei Palli³⁶. Ai suoi funerali parteciparono uomini e donne di ogni ceto sociale e di ogni età, e ancora nel 1913 molti a Livorno si ricordavano di lei, anzian-

³⁶ FALCUCCI, *Commemorazione di Angelica Palli* cit. A Francesco D. Falcucci la Palli aveva dedicato la lirica drammatica *I quattro esuli*, pubblicata a puntate sul giornale internazionale di Milano *L'Alleanza*, con il quale la Palli collaborava attivamente, 24.5.1863, p. 226: «In una delle sere dello scorso aprile io meditavo sulle sventure dei quattro popoli che ai di nostri attraggono a sé le più fervide simpatie degli animi generosi: io aveva già in quella sera medesima parlato a lungo con voi per ciò che eglino erano stati per lo passato e della sorte che forse loro riserba il tenebroso avvenire: rimasta sola, il mio pensiero si era maggiormente profondato nel tema che aveva preso a svolgere, e non avrebbe di sicuro trovato una soluzione qualunque se la fantasia non fosse venuta in aiuto della riflessione e dipingendo un quadro dei mali che soffre ognuno di quei popoli... Prima io vidi sorgere dinanzi a me l'Ungheria, offesa nei suoi diritti, privata delle sue libertà costituzionali, non più regina [...]. Nella seconda dipintura io vidi la Venezia, schiava tormentata e tremante per la libertà personale e per la vita della sua prole: vidi le sue carceri piene d'uomini rei della magnanima colpa di detestare il giogo degli stranieri [...]. Un novello quadro attrasse a sé tutta l'anima mia! Io scorsi il Peloponneso e un lembo del continente ellenico insieme con alcune isole, irraggianti della luce della libertà e sul dinanzi della tela riconobbi la Tessaglia, l'Epiro, la Macedonia, Cipro, Scio e Creta immerse nello squallore di un servaggio che riunisce in sé medesimo gli strazi materiali e quelli della mente e del cuore, che toglie agli schiavi i più sacri diritti della natura. Il Tedesco, io pensai, non ardirebbe entrare nelle case dei Veneti per dire loro: Datemi la vostra figlia, la vostra sorella, la vostra sposa, mentre i Turchi lo ardiscono, quando loro talenta di avere nel loro harem qualche vergine o sposa cristiana di cui abbiano inteso vantare le attrattive. Dunque la sventura degli Elleni è incomparabilmente maggiore di quella dei Veneti [...]. Ponendo mente alle difficoltà che si oppongono al risorgimento della Polonia, io non ebbi il coraggio di dare alla Grecia la preminenza dello infortunio! La Grecia ha un unico oppressore, il Turco, e varrebbe a vincerlo ove le fosse concesso combattere sola contro di lui solo. In tutto il resto la Polonia ha minore copia di mali ma più palpitante di vita è la speranza dei Greci, meno terribili sono gli ostacoli che vietano loro di tornare liberi [...]. So che voi siete uno dei più caldi partigiani dei suoi diritti alla libertà (cioè della Grecia) so che quasi solo alzaste a ragionare sulla sollevazione del 1862, e solo spargeste sulla fossa dei martiri caduti a Citno. [...] io vi prego di accettare la intitolazione dei *Quattro esuli* come memoria di un'amica all'amico, e come pegno di gratitudine di una greca all'autore della commemorazione di N. Leotsakos, 9 maggio 1863». La Palli, qui significativamente, si autodefinisce "greca". IERMANO, *Intellettuali e stampatori a Livorno tra '700 e '800* cit., p. 67, la ritiene "greca": «[...] la greca A. Palli fu un personaggio importante della cultura a Livorno nella prima metà dell'800, in quanto, attraverso il suo fiorente salotto letterario, riuscì ad avere stretti rapporti con il meglio dell'intellettualità internazionale [...]».

na e fiera, che – avendo consumato il suo ingente patrimonio e quello del marito per l'indipendenza italiana – era costretta vecchia e curva a salire e scendere le altrui scale per guadagnarsi il pane quotidiano³⁷. Le spoglie della poetessa riposano nel cimitero greco di via Mastacchi a Livorno.

Angelica, sin dalla più giovane età, diede prova delle sue doti intellettuali: nel 1820 pubblicò a Livorno per i tipi di Glauco Masi e con i caratteri di Firmin Didot (un altro dei suoi conoscenti), la tragedia *Tieste*³⁸, dedicandola al fratello del padre, Lambros che viveva a Mosca³⁹; nel 1822 compose versi in occasione della morte del barone Francesco Spannacchi Piccolomini, governatore di Livorno; diede poi alle stampe il dramma *Saffo*⁴⁰ (1824) e la prima raccolta di poesie, la scena lirica *Gli esuli di Javes*, il dramma *L'esule di Venezia*⁴¹, e l'*Ελεγεία στο θάνατο του Λόρδου Βύρων*⁴². Sempre nello stesso anno appaiono il romanzo storico *Alessio, o gli ultimi giorni di Psarà*⁴³, un'elegia in greco per la morte di

³⁷ C. VILLANI, *Stelle femminili, indice storico bio-bibliografico*, Napoli 1913, p. 139.

³⁸ E. Mayer è autore di un *Ragionamento sopra il Tieste, tragedia di Angelica Palli*, pubblicato anonimo a Livorno per i tipi di G. Masi nel 1820, come scrive A. LINAKER, *La vita e i tempi di E. Mayer con documenti inediti*, Firenze 1898, pp. 12-13 e 16: (l'informazione in A. SIDERI, *Έλληνες φοιτητές στο Πανεπιστήμιο της Πίζας (1806-1861)*, I (Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας 21), Atene 1989, p. 56).

³⁹ «Al mio veneratissimo zio signor Lambro Palli, in Mosca: Consacrando i miei studi all'arte di Sofocle non ho consultato le mie forze ma gli impulsi di un invincibile entusiasmo, quindi il Tieste non è che il primo e debole tentativo. Qual che egli sia lo consacro a Voi, mio diletto zio, accettatelo come pegno della filiale tenerezza e della profonda venerazione che per Voi nutre sì giustamente il mio cuore, Vostra umilissima e affezionatissima nipote A. Palli».

⁴⁰ *Saffo. Dramma lirico in un atto*, Livorno, dai torchi di Glauco Masi, 1823.

⁴¹ *Dramma lirico in due atti*, in *Poesie*, Livorno dai torchi di Glauco Masi, 1824.

⁴² TOMADAKIS, *Άγγελική Πάλλη μεταφράστρια του Σολωμού* cit., pp. 123-124.

⁴³ Un recente contributo sul romanzo si deve a G. BERTONCINI, *'Alessio'* cit., il quale ha individuato alcune differenze e ha studiato le varianti fra l'edizione del 1824 e la riedizione postuma nel volume A. PALLI, *Racconti* cit., nel quale sono contenuti, oltre l'*Alessio*, anche i seguenti testi: *Memorie di Paolina*, *Il villaggio incendiato* (*Memorie di Lambro*) (ambientato nell'inverno del 1822 in un villaggio della Tessaglia), *Ricordi di Federigo*, *Giulietta, ossia la donna tradita*, *Un episodio dell'insurrezione greca del 1854* (nel quale si trova la descrizione di Manduchio, «l'asilo degli esuli di Parga, il luogo consapevole dei nobili dolori di un popolo generoso [...]. Manduchio non echeggia più dei canti di Riga, i suoi palicari passarono a nuoto il Canale [...]), *Eleonora*, *Il maggiore D'Angicourt* (che si apre all'alba

Alessandro, figlio di Iakovakis Rizos Nerulòs (il quale rispose commosso con un componimento di cinquantadue versi, pubblicato sull' *Εθνικὸ Ἡμερολόγιο*)⁴⁴, e un'ode di diciannove tetrastici pubblicata anonima nel giornale di Missolungi, *Ἑλληνικὰ Χρονικά*, n. 102⁴⁵.

Nello stesso anno, a Palazzo Buondelmonte (residenza di Vieusseux), a Firenze il 3 maggio vi fu una serata in suo onore, nel corso della quale, secondo la testimonianza di uno dei presenti, Mario Pieri, la giovane Palli diede prova della sua abilità artistica. La serata era stata organizzata anche in sostegno della causa greca. Nella *Vita di Mario Pieri* (p. 29) leggiamo:

«Questa sera c'è stata una bella adunanza in casa Vieusseux per festeggiare la donzella Palli di Livorno, figlia di padre greco epirota, ricco negoziante. Questa fanciulla ha un ingegno singolare, inclinato soprattutto alla poesia: ha spirito, amabilità, non è bella ma ha una sua fisionomia vivacissima, assai scolpita, tutta greca. Occhi e capelli nerissimi, bel personale. Essa improvvisò due volte: una scena fra Ippolito e Fedra in versi sciolti italiani e – una cosa che ha del mirabile – una scena fra Didone ed Enea in versi alessandrini rimati. Fra gli ospiti della serata c'era anche il celebre stampatore e libraio francese Firmin Didot»⁴⁶.

La serata rimase famosa dal momento che dagli incontri a casa di Vieusseux «erano escluse le donne, giacché il signor Pietro, che volle rimanere sempre scapolo, sembra fosse piuttosto misogeno. Una volta si fece eccezione per la poetessa improvvisatrice Palli»⁴⁷.

In francese, nell'anno successivo (1825), per i tipi del libraio Firmin Didot venne pubblicata a Parigi l'ode della Palli sugli avvenimenti di Psarà⁴⁸. Nel 1826 conobbe il celebre egittologo francese J. P. Champol-

del primo giugno 1854 sulle «placide acque del lago di Giannina»), *Calliroe* («Nacqui alle falde del Taigeto e amai Calliroe [...]»). I racconti erano già stati pubblicati a puntate su varie riviste dell'epoca.

⁴⁴ TOMADAKIS, *Ἀγγελικὴ Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., pp. 116-118. Si veda anche nel Fondo Palli, busta 3, ins. 22, a stampa senza frontespizio l'ode per la morte di Alessandro Riso in greco e in italiano e la risposta di Iakovakis Rizos Nerulòs ad A. Palli Bartolomei. Nella stessa busta anche *canti indirizzati alla signora Angelica Bartolommei nata Palli da A. Rizo Rangabé*.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 119-120.

⁴⁶ Non mi è stato possibile effettuare un nuovo controllo sulle *carte Pieri* della Biblioteca Riccardiana di Firenze dal momento che l'istituzione è attualmente (ottobre '02) chiusa al pubblico per restauri. Il ricordo si trova nelle *Memorie*, 4 (1822-1827), pp. 190-191, n. 3558.

⁴⁷ G. RONDONI, *Gian Pietro Vieusseux*, in *Archivio Storico Italiano*, 1913, p. 27 (l'indicazione in BERTONCINI, *'Alessio'* cit., p. 23 e n. 31).

⁴⁸ Il manoscritto in italiano dell'ode si trova nel Fondo Palli, busta 3.

lion, il quale rimase così colpito da questa ragazza da scrivere all'amico Azzera a Torino: «è la più dolce ricompensa che abbia ricevuto per essermi nutrito di polvere egiziana per quindici anni»⁴⁹. In quell'anno Champollion, che divenne socio dell'Accademia Labronica di Livorno (della quale dal 1828 sarà socio corrispondente anche Manzoni), fu celebrato con una serata in suo onore che si tenne il 2 aprile del 1826, durante la quale Angelica recitò per lui un poema che iniziava così: «Tu squarciasti il velo mistico che nascose il Nilo in riva del saper la luce viva [...]». A Livorno, in quegli anni, arrivavano le importanti collezioni di antichità egizie, oggi conservate nei musei di Torino e del Louvre. La visita ai magazzini portuali, dove erano conservati i resti degli scavi archeologici, fece un'impressione notevole alla Palli, come afferma l'egittologa Edda Bresciani, nel libro *La Piramide e la Torre*. Tra Champollion e la Palli iniziò una corrispondenza epistolare molto appassionata, come testimoniano una trentina di lettere dal 1826 al 1829, conservate alla Biblioteca Labronica di Livorno e pubblicate dalla Bresciani nel volume, *Lettres à Zelmira*, nome con il quale Champollion si rivolgeva ad Angelica.

Nel 1827, in occasione della morte di Foscolo, la Palli compose un sonetto e nell'anno successivo diede alle stampe, per i tipi Pozzolini, un dramma lirico su *Buondelmonte Buondelmonti*. La sua conoscenza con Manzoni e Lamartine risale allo stesso anno. I due intellettuali rimasero impressionati dalla forte personalità e dalla straordinaria abilità nell'improvvisazione poetica della Palli e vollero comporre per lei dei versi improvvisati. Uno dei suoi biografi, il Vallecchi, il quale la conobbe personalmente ricorda, nell'introduzione ai racconti pubblicati postumi, che «studiò il greco antico e moderno, – aveva una – ferrea memoria, conosceva quasi tutta la Gerusalemme del Tasso, gran parte delle tragedie dell'Alfieri, sdegnava il manierato»⁵⁰. Ripercorrere la lunga e operosa esistenza di Angelica Palli e dare notizia delle sue numerosissime pubblicazioni è quasi impossibile nei limiti di questo intervento, anche perché la stessa Palli, che collaborava con vari giornali, non conservava copia dei suoi lavori, come lamenta lo stesso Vallecchi: «la sua innata mo-

⁴⁹ Dal libro a cura di E. BRESCIANI, *La piramide e la Torre: due secoli di archeologia egiziana*, Cassa di Risparmio di Pisa, informazione rinvenuta in Internet: *Quando l'Egitto veniva a Livorno*, www.space.tin.it/arte/whpar/LII-II7%5Be-gitto%5D.html

⁵⁰ VALLECCHI, *Cenni intorno alla vita e agli scritti* cit., nell'introduzione a A. Palli.

destia non le faceva tener conto delle cose sue, esse furono stampate in mille e diversi giornali e in tempi differenti, senza pur conservarne copia, sicché accurate ricerche e diligenze infinite occorreranno a radunare le frondi sparte [...]»⁵¹.

Ricorderò qui soltanto alcune delle sue opere più importanti, in modo da presentare – almeno per grandi linee – il contributo da lei apportato alla vita culturale e politica dell'età del Risorgimento. Tra le iniziative degne di essere menzionate vi sono la lussuosa edizione delle opere di Carlo Bini da lei curata e finanziata nel 1843, la direzione della nuova serie della strenna livornese, *La Viola del Pensiero*, l'attiva partecipazione alla vita politica e rivoluzionaria – che la portò in esilio con il marito nel 1848 –, la pubblicazione del dramma in francese *Eufrosyne* nel 1847 (composto in italiano intorno al 1830 e rielaborato nel 1835, ambientato a Giannina); il *Dante a Verona* nel 1850 (testo che verrà tradotto in greco da Dimitrios Sambakis, traduttore anche di Pitigrilli); la corrispondenza con il giornale del barone Bettino Ricasoli, *Patria* (Carteggio, Roma 1945, vol. IV, pp. 92-96); i *Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese* del 1851, nei quali sono state individuate idee protofemministe; la direzione del giornale filopiemontese e filocavouriano, sulla linea politica di Ricasoli, *Il Romito* (foglio settimanale artistico, letterario e scientifico, 1859-1861), sul quale pubblicò anche Francesco De Sanctis, che la Palli aveva conosciuto a Torino durante il suo esilio con il marito; il racconto *Il Maggiore d'Angincourt, aneddoto della Sollevazione Ellenica del 1854*; *Cenni sopra Livorno e i suoi contorni* (1856)⁵²; i *Pensieri sulla convenienza di dare alle donne una educazione letteraria e scientifica*⁵³; *Eleonora* (1873); *Il gobbo di Santa Fiona. Fiaba* (1874); *Racconti* (1876). Un catalogo completo ed ordinato delle opere scritte dalla Palli era già un *desideratum* di Tomadakis, il quale si augurava che tale lavoro venisse intrapreso da qualche giovane studioso italiano⁵⁴.

Tra De Sanctis e la Palli vi fu anche un ininterrotto rapporto epistolare, studiato dalla figlia di Benedetto Croce, Alda⁵⁵. L'amicizia tra i due

⁵¹ VALLECCHI, *Cenni intorno alla vita e agli scritti* cit.

⁵² Riprodotto in facsimile a Livorno, Bastogi 1972.

⁵³ In *L'Alleanza*, 26 marzo 1865.

⁵⁴ TOMADAKIS, *Ἀγγελική Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., p. 113, nota 4 nella quale afferma che Luigi Morandi aveva intenzione di affidare a qualche suo allievo una tesi di laurea su Angelica Palli, per studiare il suo contributo alla rivoluzione greca ed al risorgimento italiano.

⁵⁵ A. CROCE, *Desanctiana. La poesia "A Corinna" e le lettere inedite di Angelica Palli*, in *Archivio Storico del Banco di Napoli*, 1954, pp. 7-22.

fu durevole e sincera, anche perché De Sanctis venne introdotto negli ambienti intellettuali torinesi proprio dalla Palli, che tra l'altro lo aiutò concretamente per la pubblicazione delle sue traduzioni da Goethe sulla rivista *La Polimazia*. Dalla lettera di Francesco De Sanctis all'amico Camillo De Meis, del 15 maggio 1856, siamo informati che la Palli era molto attiva nella diffusione delle opere dell'intellettuale napoletano, mentre in un'altra lettera dello stesso anno, a Teresa De Amicis, De Sanctis traccia un tale ritratto della Palli:

«Fredda a prima vista e anche un po' beffarda, se la consideri attentamente trovi un'anima assai buona. Conosce assai bene l'italiano e scrive anche in poesia [...]. Posseditrice di sei milioni di franchi con tante vetture e centinaia di servi, in mezzo al lusso più sfolgorante, si è serbata modesta e caritativa: quanti infortunati sollevati, quanti emigrati soccorsi.... Ora è caduta senza sua colpa in bassa fortuna, si trova sola e abbandonata da tutti, oh non la lasciare, Teresa [...]».

Nel 1856 Angelica ritornò a Livorno, dove cercò di organizzare un nuovo giornale, che vedrà la luce nel 1859 (*Il Romito*) e sarà stampato fino alla proclamazione del Regno d'Italia (1861). In questo stesso anno partecipò a un convegno organizzato a Pisa dai giovani greci e italiani atto a consolidare la fratellanza fra i due popoli, e assunse la direzione della nuova serie de *La Viola del Pensiero*.

Continuerà ininterrottamente la sua produzione letteraria per tutta la sua lunga esistenza e si dedicherà con zelo alla traduzione in italiano di opere letterarie dalle tre lingue che dominava perfettamente come l'italiano: inglese, francese e greco. Di Shakespeare tradusse *Sogno di una notte di mezz'estate* e *Macbeth*, di Lamartine *Graziella*, di Victor Hugo le *Contemplazioni*, di Gray tradusse, negli ultimi mesi della sua vita *I cimiteri*, sforzandosi di conservare nel verso italiano il ritmo e il metro del testo inglese. Tradusse in italiano anche *L'ode al Patriarca* e *Grigorios V di Aristotelis Valaorit*⁵⁶, e *L'ode per la morte di Byron*, composta da Solomòs, per i tipi di Francesco Vigo a Livorno nel 1866⁵⁷. Per la morte di Byron, la stessa Palli aveva scritto un componimento in greco, pubblicato sull'*Ἐφημερίς τῶν Ἀθηνῶν* e ristampato successivamente sull'*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*, il giornale diretto da Kalliroi Parrèn (1856-1940)⁵⁸.

⁵⁶ N. B. TOMADAKIS, *Ἡ Angelica Palli Bartolommei μεταφράστρια ᾠδῆς τοῦ Ἀριστοτέλους Βαλαωρίτου*, in *Ρᾶδιο-Ἐπιθεώρησις Πάμης* 2 (1939), pp. 305-307.

⁵⁷ TOMADAKIS, *Ἀγγελική Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., p. 125. Opera pubblicata a pro dell'Emigrazione di Creta.

⁵⁸ Su questo personaggio femminile, che finalmente in Grecia sta ricevendo

Riporto solo alcuni versi iniziali del componimento per Byron:

Τοὺς λαμπροὺς ὕμνους τῆς νίκης ἀφῆνων
Κλαυθμὸν ἤχει ἡρώων ὁ στρατός.
Πικρὰ λυποῦντ' αἱ ψυχαὶ τῶν Ἑλλήνων
Τ' ἀκούει μακρόθεν καὶ χαίρ' ὁ ἐχθρός⁵⁹.

Quest'ode, messa in musica e cantata, è stata di recente inserita dall'Εργαστήρι Παλιάς Μουσικῆς nel primo dei due CD, *Τε παῖδες Ἑλλήνων*, pubblicati dalla casa discografica Pella, con canti della Rivoluzione Greca⁶⁰. Quanto abbia scritto la Palli in greco non è dato sapere, dal momento che nel Fondo Palli sono pochissimi i documenti scritti in questa lingua: tra questi però vorrei solamente ricordare alcuni versi su Dante riportati su una cartolina postale da Bergamo alta spedita a F. D. Falcucci:

Πρὸς τὸν Δάντα. / Ὁ ἄρτος τῆς πενίας / καὶ τὰ δάκρυα πικρὰ τῆς ἐξορίας
/ ἐφθειραν τὴν ζωὴν σου, ὦ Ποιητή, / εἰς τὴν ἱερὰν σου κλίνην / χαίρων νῦν
τοῦ θανάτου τὴν εἰρήνην / ὁ κρότος τῶν παιάνων σὲ ἐνοχλεῖ⁶¹.

Che Angelica conoscesse perfettamente il greco moderno è comunque attestato dalle sue numerose traduzioni da questa lingua e da sue

l'attenzione degli studiosi: *Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικό*, 8, Atene 1983-88, s.v., p. 180. La Parrèn è una delle figure più attive della vita culturale ateniese tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, si vedano anche A. DIAMANTOPOULOS, *Callirhoe Parren, Vanguard of the Feminist Movement in Greece*, in *Hellenia, The Voices of Greek Women* 6-7 (1949), pp. 5-6. Tra i contributi più recenti sulla Parrèn si vedano, S. MOSCHU-SAKORRAFU, *Η ιστορία του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος*, Atene 1990, pp. 93-119; M. ANASTASOPOULOU, *Feminist discourse and literary representation in turn-of-the century Greece: Kallirhoe Siganou-Parren's "The Books of Dawn"*, in *Journal of Modern Greek Studies* 15/1 (1997), pp. 1-28. La Parrèn è autrice di un' *Ιστορία τῆς γυναικός. Σύγχρονοι Ἑλληνίδες 1530-1896*, Atene 1896 (?).

⁵⁹ «L'esercito degli eroi avendo abbandonato gli splendidi canti di vittoria fa risuonare il lamento. Le anime dei Greci si dolgono amaramente e il nemico li ascolta da lontano e gioisce».

⁶⁰ L'ode, cantata dal soprano Feni Nusia accompagnata al piano da Kalliopi Ghermanù, non riporta il nome del musicista. Il libretto, che accompagna i due CD, presenta sommariamente Angelica Palli: Ποιήτρια καὶ συγγραφεὺς Ἑλληνικῆς καταγωγῆς που γεννήθηκε καὶ ἐξῆσε στο Λιβόρνο τῆς Ἰταλίας (1798-1875). Ἐγραψε πολλὰ ἔργα, κυρίως ποιήματα καὶ τραγῳδίες, στα Ἰταλικά, καθὼς καὶ ποιήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση ὅπως *Αἱ τελευταῖαι ἡμέραι τῶν Ψαρών*, p. 11.

⁶¹ Fondo Palli, busta 3. «A Dante. Il pane della povertà e le amare lacrime dell'esilio hanno consumato la tua esistenza, o Poeta, nel tuo giaciglio sacro godendo adesso della pace della morte il frastuono dei peani ti infastidisce».

affermazioni in lettere private. Il 10 agosto 1862 nell'*Alleanza* la Palli aveva pubblicato uno stralcio di traduzione del componimento *I martiri della Patria* di Sofocle Caridi:

«Il padre di Pericle Moraitini. Padre misero / ho perduto / il sostegno de' miei dì. / Sono un albero caduto / che già tutto inaridì. / Eri bello ed eri prode / caro figlio del vero amor / io godea d'ogni tua lode / nel segreto del mio cor. / [...]»⁶².

La sua attività di traduttrice produsse tra l'altro una importante e forse inedita rielaborazione italiana dei frammenti del *Lambros* di Solomòs⁶³, alcune pagine dell'opera letteraria di Andreas Rigòpulos (1821-1889): *Lamento dell'Osmanli*, *L'ufficio della donzella greca*, *Visione del futuro*⁶⁴ e l'orazione funebre per Nicola Macrioghianni detta da Andrea Rigòpulo nel cimitero di Atene⁶⁵; varie notizie dai giornali ateniesi⁶⁶; *Riga il liberatore* di Dora D'Istria⁶⁷, [...]. Sembra invece che le quattro *Poesie erotiche tradotte dal greco moderno*, pubblicate nel 1841 su *La Viola del Pensiero* (pp. 259-269) da A. Palli, siano un falso: l'autrice si sarebbe nascosta dietro l'espedito della traduzione per pubblicare versi di argomento amoroso, composti da lei stessa⁶⁸.

⁶² *L'Alleanza*, 10.8.1862, p. 20; TOMADAKIS, *Ἀγγελικὴ Πάλλη μεταφράστρια τοῦ Σολωμοῦ* cit., p. 121 ritiene che la traduzione sia rimasta inedita.

⁶³ Ricopiata in bella scrittura, ma con un inchiostro molto lieve e di scarsa qualità: è urgente un'opera di recupero del manoscritto, busta 3, ins. 26, parte VI B versioni, ff. 23-43 (ff. 23-24 argomento; f. 25 *Il martire*; f. 26 *La rivelazione*; ff. 27-29 *La visione di Lambro*; ff. 30-31 *La morte di Lambro e Maria*; ff. 32-35 *I due fratelli, Canzone di Maria*; f. 36 *Il lamento di Maria*; f. 37 *Il sogno di Maria*; f. 38 *Il giorno di Pasqua*; f. 39 *La preghiera di Maria*; ff. 40-43 *La madre pazza* (i fogli sono numerati solo sul recto).

⁶⁴ *La Viola del Pensiero*, nuova serie, 1863, pp. 138-141 (firma solo con Z.). Con Rigòpulos la Palli ebbe anche uno scambio epistolare inedito, Fondo Angelica Palli, busta 4.

⁶⁵ *Il Romito*, n. 44, 11 novembre 1860, pp. 173-175.

⁶⁶ Si vedano le *Notizie dalla Ftiodide*, da *Epoca Novella*, in *Il Romito*, n. 31, 11 agosto 1860, pp. 1321-1322, *Il Romito*, n. 33, 25 ottobre 1860: «dai giornali di Atene, Smirne, Scio, sunti delle notizie de' territori ancora non liberi», ed altri numerosi interventi su diversi giornali.

⁶⁷ *Il Romito*, n. 41, 20 ottobre 1860, pp. 161-162.

⁶⁸ (Incipit: *I O fazzoletto, l'ore / teco finor passai...*, *II Dolce luna! della notte / dell'onor non vegli sola...*, *III Cerchi ricchezza, onor / chi n'ha desio...*, *IV Selva antica! l'afflito mio core / in te viene conforto a cercar...*). Si vedano le osservazioni a margine del manoscritto delle odi conservato nel Fondo Palli, busta 3, V, 23: «L'autrice mi disse un giorno che queste poesie anacreontiche si finsero tradotte da greco moderno, ma erano originali».

La sua attenzione costante a tutto quello che si scrive e si pubblica intorno alla questione ellenica la induce anche ad essere clemente nei confronti di Pierviviano Zecchini⁶⁹:

«Il signor dottor P. Z. da Udine ha pubblicato non ha guari nel Mondo Illustrato due pregevolissimi articoli in lode del clero greco, e veramente nella guerra d'indipendenza quel clero si mostrò degno del divino mandato [...]. Noi ricordiamo di aver espresso un giudizio troppo severo circa una sua tragedia di argomento elleno-epirotico *Lambro Zavella*. L'animo nostro, profondamente commosso dai nomi di Epiro, Suli e de' suoi eroi, non trovò forse nel lavoro del sig. Zecchini la bollente piena del proprio entusiasmo e lo considerò non per il lato dell'arte ma su quello degli affetti suscitati a tumulto irrefrenabile. Ci è grato oggi al sig. Zecchini offrire omaggio di gratitudine [...]»⁷⁰.

La sua assoluta padronanza della lingua greca è inoltre testimoniata anche da alcune lettere inedite a lei indirizzate e scritte in greco spedite da Atene (dallo stesso/a mittente, che firma con una sigla, a me non intellegibile, datate 31 dicembre/1 gennaio 1841-2; 11/29 febbraio 1842 e 8/20 marzo 1843, ed un'altra senza data, di altra mano sempre con una semplice sigla, su bella carta da lettera con veduta dell'Acropoli dal tempio di Zeus Olimpio)⁷¹; tra i suoi appunti troviamo inoltre osservazioni come la seguente:

«Ci fa di lieto augurio per la patria ellenica la notizia che un giornale scritto in greco moderno aveva cominciato la sua pubblicazione a Londra sotto il nome di *Astro Britannico*, ma fu breve la letizia di quell'annuncio. L'*Astro Britannico* è un giornale privo di scopo, esso si cimenta a tradurre notizie politiche e letterarie non si sa per chi [...]. Un buon giornale greco scritto e stampato lungi dall'atmosfera ellenica impregnata dal fuoco delle passioni sarebbe utilissimo alla Grecia [...]»⁷².

Vorrei qui ricordare anche un'altra (fra le tante testimonianze) delle strette relazioni esistenti fra la Palli e la letteratura greca della sua epoca: in una lettera datata 3 marzo 1827, indirizzata ad Antonio Benci, collaboratore di G. P. Vieusseux, e solo di recente pubblicata⁷³, leggiamo un giudizio sull'attività letteraria di Evanthia Kairi:

⁶⁹ Autore tra l'altro dei *Quadri della Grecia moderna, con un'appendice di Niccolò Tommaseo*, Venezia, Cecchini 1866, II ediz. 1894, e di *Miauli e Garibaldi: racconto critico, storico, politico*, Pordenone 1870; Venezia, Cecchini, 1872. L'opera della quale parla A. Palli è: *Lambro Zavella, capitano di Sulli: tragedia storica*, 1846; ripubblicata nel 1858 a Milano.

⁷⁰ *Il Romito*, n. 26, 6 luglio 1861, p. 104.

⁷¹ Fondo Angelica Palli, busta 5.

⁷² Fondo Angelica Palli, busta 5, 4. 1-6.

⁷³ BERTONCINI, *'Alessio'* cit., pp. 132-133.

«Ho avuto un dramma greco sulla caduta di Mysolungi, opera di Evantia greca donzella d'una dell'isole dell'Arcipelago – mi si dice di tradurlo, ma io son troppo presa per farlo, e d'altronde non gioverà alla gloria dell'Autrice [...]; il meglio parmi sia darne pochi squarci accompagnati da un'idea del tutto – ove io abbia pazienza, ove mi riesca porre insieme poche pagine senza sragionare, non si potrà ottenere d'inserirla nell'Antologia? Stagna in quel giornale un'aria di gravità che mal si accorda col mio modo di scrivere [...], perciò mi ha fatto sempre quasi paura – se però riesca a venire a patti – io col tempo vedrò di mettere insieme una memoria sopra il Nichirato [...]».

La Palli fu particolarmente attenta a temi relativi l'istruzione femminile e la condizione della donna nella società. Senza assumere posizioni particolarmente progressiste e rivoluzionarie, si batté sempre con vivo entusiasmo a sostegno della promozione culturale delle donne: si vedano, ad esempio, i *Pensieri sulla convenienza di dare alle donne una educazione letteraria e scientifica* apparsi nel *L'Alleanza* il 26.3.1865:

«[...] Anche nel petto delle donne fremono calde e generose passioni, anche nel loro intelletto splende la scintilla del genio, ma la sapienza di chi dirige la loro educazione consiste nel saperle frenare a tempo e nello indurle a perseverare là dove le convenienze sociali e il bene della famiglia stabilirono il loro posto. [...] Le donne progrediscono nella via del sapere con velocità straordinaria: mettete insieme un bambino ed una bambina della medesima età, che studino la medesima lezione, e vedrete il bambino rimare indietro e la bambina fare progressi rapidi, instantanei [...]. Lo studio delle lettere e delle scienze non potrebbe nuocere alla felicità domestica delle donne [...]. Nel consorzio sociale noi donne siamo considerate dagli uomini per da meno; che lo siamo o no veramente è ormai radicata negli animi degli uomini e bisogna rassegnarci a subirne le conseguenze se vogliamo vivere in buona armonia con i nostri padroni».

Un cenno su Angelica autrice di romanzi storici

Per comprendere meglio la personalità artistica di Angelica Palli vorrei ricordare *'Alessio, o gli ultimi giorni di Psarà*, pubblicato per la prima volta, come già accennato, nel 1824⁷⁴. L'opera, che piacque molto, è stata anche tradotta e pubblicata in greco nel 1860 a Zante ad opera di

⁷⁴ Una recensione del dramma, apparsa nell'*Antologia* fiorentina, vol. XXVII, p. 75, è ripubblicata nel volume postumo dei *Racconti*, pp. 351-359. Il racconto *Alessio, ossia gli ultimi giorni di Psarà*, si trova nelle pp. 3-47. Il frontespizio della ristampa del 1827 è riprodotto nel catalogo della mostra *Risorgimento greco e filellenismo italiano* cit., p. 267.

Spyridon Mondinòs⁷⁵ e nel 1898 nella rivista *Οικογένεια Ἀθηνῶν* a cura di Sotiria Aliberti. I protagonisti di questa infelice storia d'amore e morte, interessante non tanto per la sua qualità quanto per essere una delle prime testimonianze della fortuna del romanzo storico in Italia, sono il giovane Alessio, la turca Amina e la promessa sposa di Alessio, Evantia. Un ruolo di secondo piano giocano l'anziana Sebastì e lo straniero ellenizzato Eutimio. Ci troviamo davanti a una storia di forti sentimenti e contraddizioni, di impegno politico e di contrasti religiosi, la cui trama si svolge come segue: Alessio durante un suo viaggio ha rapito la giovane turca Amina, moglie di Selim, e di questa donna subisce il profondo fascino. Portatala con sé a Psarà si rende conto di esserne innamorato e confessa i suoi sentimenti all'amico Eutimio, che gli ricorda l'impegno assunto nei confronti della dolce Evantia, che nel frattempo si è accorta del fascino esercitato dalla straniera sul suo innamorato. Amina, dal canto suo, corrisponde i sentimenti di Alessio e si dichiara pronta a farsi cristiana pur di poter stare accanto all'uomo che ama. Dopo vari tentennamenti, Alessio decide di rimanere fedele ad Evantia e fissa un ultimo incontro con la giovane turca, durante il quale si svolge un colloquio appassionato. Alessio cerca di convincere la fanciulla (e sé stesso) dell'opportunità di non dar seguito ai loro sentimenti. Tra di loro si svolge il seguente dialogo:

- «- Sei di Selim, io d'Evantia.
- Tu sei d'Evantia, io son tua.
- No, seducente creatura! Tu non devi essere di chi ad altri appartiene.
- Ebbene sarò del mare.
- Ma non ti è caro il tuo sposo?
- Sì, e non voglio ingannarlo; se torno a lui gli dirò: Amo Alessio e mi darà la morte, poi sarà disgraziato [...].»

Mentre i due si scambiano queste frasi melodrammatiche, arriva improvvisamente Eutimio per informarli che la flotta turca è nei pressi di Psarà. Non è dunque più il tempo di perdersi in chiacchiere, Alessio deve armarsi, ed anche Amina, urla piena d'amore nei confronti del giovane «Dammi un'arma, se quelli che costui (intende Eutimio) chiama miei fratelli vorran dar morte a te, anch'io per difenderti darò a' miei

fratelli la morte [...]». Seguono scene concitate e violente, perché quaranta turchi assaltano il gruppo di quattordici greci tra i quali vi è anche Alessio.

Come in ogni romanzo ottocentesco è quasi ovvio aspettarsi un colpo di scena drammatico: avviene infatti che tra questi quaranta turchi ci sia proprio Selim. Alessio è già stato ferito e sta per ricevere il colpo di grazia da parte dello sposo di Amina. A questo punto interviene la giovane turca, che grida al marito: «Risparmia costui che è stato compassionevole colla tua sposa». Selim però si accorge che la moglie è troppo sconvolta e le dice:

- «- Tu tremi per lui, donna infame, tu l'ami.
- Salvalo
- No
- Salvalo in nome del Profeta.
- Amina non pregare».

Ma mentre si accinge a colpire a morte Alessio, Amina lo precede con la rapidità del lampo, impugna la pistola che aveva nascosto, la scarica e ferisce Selim nel petto. «Ella ti ama, ma io t'ho salvato», ma il turco, prima di spirare, ha ancora il tempo di afferrare la scimitarra e colpire a morte la moglie. Alla raccapricciante scena assiste anche Evantia, che si accorge del profondo dolore provato da Alessio. Rivolgendosi a lei Amina, pronuncia pateticamente tali parole prima di spirare: «Non invidiarmi pochi momenti, poi sarà tuo per sempre». Appena la donna muore, Alessio si precipita su di lei per imprimere «sulle gelide labbra di Amina il primo ed ultimo bacio».

Il romanzo si conclude con le nozze tra Alessio e Evantia e con la partenza della coppia per un'altra isola, dove la giovane greca sarà al sicuro. Alessio tornerà invece a Psarà per combattere. Alessio, che sarà in grado di guardare con il ciglio asciutto verso il luogo dove giace sepolta Amina, sa comunque in cuor suo che lui e la sua sposa non vivranno mai felici e contenti.

Angelica Palli non merita forse una rivalutazione letteraria: le sue doti, indiscutibili, nel comporre versi improvvisati e nell'allestire drammi a forti tinte secondo il gusto della sua età, apprezzate dai suoi illustri contemporanei, oggi per noi sono soltanto una testimonianza del clima culturale dell'epoca. Eppure, come sempre avviene, attraverso lo studio degli autori cosiddetti minori, l'atmosfera generale e il contesto complessivo sono più facilmente percepibili nelle opere le quali non si distinguono per la loro forte carica innovativa. I suoi versi, i suoi drammi

⁷⁵ Inserita nel catalogo delle traduzioni di romanzi e racconti 1830-1880 di S. DENISI, *Μεταφράσεις μυθιστορημάτων και διηγημάτων 1830-1880. Εισαγωγική μελέτη και καταγραφή*, Atene 1995, p. 81, n. 236 (fonte Ghinis-Mexas).

storici, le sue traduzioni letterarie sono il garbato e convincente esempio di come una donna, di buona cultura e di vivace intelligenza, poteva imporsi nella vita intellettuale del XIX sec. Il suo caso non è isolato. Tuttavia mi sembra che nonostante tutto ciò Angelica Palli meriti di essere presa in considerazione come figura storica, come testimonianza di un momento chiave della vita culturale e politica dell'Ottocento. La ricerca sul personaggio pone al biografo alcuni quesiti di partenza:

- Cosa significa essere italiani o essere greci nell'età in cui visse Angelica?
- Ammesso che questo interrogativo possa avere una risposta non semplicemente geografica o linguistica, se ne pone subito un altro:
- Angelica è italiana o greca?
- Si potrebbe inserire qualche cenno in più alla sua attività letteraria in una storia della letteratura italiana? ed in una della letteratura neogreca?

Un suo spazio la Palli lo merita, e non soltanto nell'ambito ristretto di una "storia al femminile": Angelica è un modello straordinario per un'analisi di "microstoria". I suoi dati biografici, i suoi *links* verrebbe da dire in un'epoca *internettizzata*, aprono una serie molto ampia di altre connessioni. Per cominciare: il padre era di Giannina, e Angelica muore con la preoccupazione di non aver ancora visto la liberazione dell'Epiro. Appare subito necessario aprire una finestra virtuale su Ali Pascià e sulla storia dell'indipendenza greca; lo zio abitava a Mosca: connessioni commerciali tra Grecia, Livorno e Russia. La condizione economica e sociale della sua famiglia le permisero di stabilire rapporti con personaggi che svolsero un ruolo di primo piano nella storia culturale e politica della sua età... Insomma un eventuale *web site* su Angelica Palli necessita la collaborazione di storici e studiosi di letteratura che conoscano come andavano le cose italiane e greche nell'epoca in cui la scrittrice visse e operò.

Studiare Angelica Palli significa mettere insieme diversi elementi storici, ideologici, persino storico-artistici ed archeologici oltre che letterari e linguistici, significa aprire un capitolo della narrazione della storia ottocentesca italiana e greca. Significa avvertire come sempre più necessario il lavoro coordinato di studiosi di varia formazione (storici del risorgimento italiano e storici di quello greco, studiosi di letteratura italiana e studiosi di letteratura neogreca); avviare una ricerca sulla co-

munità greca di Livorno⁷⁶ basata (non tanto o non solo) sulle dotte, insostituibili ed indispensabili competenze degli storici locali, ma focalizzata su una particolare esperienza storica dai confini cronologici ormai abbastanza ben definiti ma dalle connotazioni ancora non ben precise.

La città di Livorno, nella quale viveva la famiglia Palli, era la città dove Kalvos aveva trascorso i suoi anni giovanili e nella quale Dimitrios Drossos⁷⁷, greco di origine come Angelica, ma italiano di lingua, decide ad un certo punto della sua vita di scrivere poesie solo in greco moderno, lingua imparata con grande slancio. E scrive "alla maniera" di Andreas Kalvos.

Per non andare ancora più lontano giungo alle mie conclusioni: Angelica Palli è una greca della diaspora interprete attiva della fase storica durante la quale l'Italia e la Grecia sono diventate concrete realtà politiche. La loro indipendenza, come sapeva bene la Palli, costò carissima da tutti i punti di vista.

La storia di Angelica è un tassello minimo ma non insignificante della storia del Risorgimento europeo.

APPENDICE

Giudizi manoscritti di Angelica Palli Bartolomei su autori greci, dal Fondo Palli, busta 2, ins. 20.

[...] Egli conosceva il cuore umano e lasciò in pace gli dei d'Omero e la lingua di Pindaro! Intese infatti non esser tempo per rammentare il passato a popoli che null'altro tranne il presente conoscevano [...]. Nell'inno al quale servì forse in parte di modello la celebre Marsigliese, invece di dire: andiamo figli della Patria, Riga ha detto: andiamo figli dei Greci, parola che sulle labbra di un greco dice molto di più [...]. Riga ha nulla dimenticato; canta la religione, l'indipendenza temperata dal potere delle leggi, la concordia, l'ubbidienza ai capi dello Stato [...], le sue parole semplici e solenni si imprimono profondamente nel core.

⁷⁶ Si veda il sintetico cenno alla comunità greca di Livorno nel sito www.comune.livorno.it, nel quale vi è anche un cenno ad Angelica.

⁷⁷ Πρόδρομος τῶν Ποιητικῶν Πονημάτων Δημητρίου Δρόσσου, ἐν Λαβρονίῳ, ἐκ τῶν πειστηρίων τῆς τυπογραφίας καὶ λιθογραφίας τοῦ Σάρδι, 1833. La raccolta delle liriche di Drossos, *Ρυθμοὶ Λυρικοί*, comprende poesie con titoli quali: *Εἰς τοὺς ὑπὲρ πατρίδος ἀποθανόντας Ἕλληνας*, *Ἡ ἐπιστροφή ἄσμα εἰς τὴν Ἑλλάδα*, *Ὡδὴ εἰς τοὺς Ἕλληνας*, *Εἰς τὸ Μισσολόγγιον*, *Πρὸς Μάρκον Βότσαριν*, *Μίμησις τῆς ὠδῆς τοῦ Πήγα ἄσμα εἰς τοὺς Ἕλληνας*.

Chi mai ascoltando i canti di quel martire d'una santissima causa potrebbe esaminarli col compasso della critica? Non li dettava l'arte. Un'intera nazione li ha sulle labbra e nel core. Siamo arrivati a gente de' nostri tempi: nominerò Villarà e Cristopulo. Il primo fu nativo di Giannina e visse sotto il feroce dominio di Ali. Scrisse versi satirici ridondanti d'Attico sale. Ho letto un poema dove mette in ridicolo un tale che volle provarsi a fare volare un globo aereostatico in presenza della popolazione della capitale dell'Epiro. Nel suo genere è un capo d'opera. Cristopulo è, credo, costantinopolitano. Se egli fosse un poeta originale per giudicarlo bene converrebbe cominciare dall'esaminare se egregio versificatore vuol dire egregio poeta, fortunatamente queste indagini pericolose sarebbero inutili nel caso nostro: Cristopulo traducendo e imitando Anacreonte non ebbe bisogno di far versi degni del suo originale e li fece: armonia, grazia, eleganza, lingua pura senza affettazione e intellegibile a' dotti e indotti, metri brevi, cantabili, insomma Anacreonte in un linguaggio che egli stesso medesimo intenderebbe benissimo anche senza aver studiato quello dei loro antenati. Cristopulo usando la cetra col pugnale di Melpomene scrisse una tragedia, l'*Achille*. Ognuno in Grecia lesse o canta le sue liriche, pochissimi sanno che egli abbia scritto l'*Achille*. Vi parlerò adesso di Rizo Nerulò, cioè di Sua Eccellenza l'attuale Ministro degli Affari Esteri di Sua Maestà il Re Ottone Primo (parlando dei vivi è bene non dimenticare neppure i titoli)⁷⁸. Anch'egli volle atteggiare la lingua greca moderna a vestire il coturno di Sofocle. Ho letto due tragedie: la *Polissena* e l'*Aspasia*, che egli modellò su quelle dei classici e le ho trovate poco interessanti, non per l'abito classico ma per il vuoto degli affetti, l'ampollosità dello stile e per il dialogo senza vita. Né l'una né l'altra mancano però di bellissimi squarci ed il primo atto dell'*Aspasia* è pieno di descrizioni evidenti e poetiche. Rizo ha scritto anche molte odi dove la solita ampollosità snerva i pensieri e li affoga nelle vuote parole, ma trovi qua e là strofe energiche, voli pindarici. Un poemetto burlesco, la *Curca*, gli ha acquistato molta fama [...]. La lingua di Rizo è un mezzo termine: non si innalza all'antica e non scende ai triviali idiotismi della moderna qual era prima della rivoluzione. Adottò il noiosissimo alessandrino, metro che non saprei dire il perché sia tanto in voga tra i greci (la *Palli qui corregge e scrive*: tra noi greci) quasi direi che gli orecchi dei discendenti d'Omero hanno subito una fatale trasformazione. Ma Riga, Cristopulo, Solomòs non scrissero in alessandrini, e piacciono... questa riflessione mi consola!

I due fratelli Alessandro e Panaioti Suto sono anch'essi costantinopolitani. Panaioti, autore del *Messia*. Questo nome non vi faccia credere che il poeta greco abbia voluto lottare con Klopstock, il suo è un lavoro affatto diverso e per darvene un'idea chiara io lo paragonerò ai Misteri che gli italiani del '600 rappresentavano nelle chiese. Si può dire che il cielo e la terra prendano parte al poema sacro: comincia con l'impresa di Gesù a Gerusalemme e termina con l'ascensione quaranta giorni dopo che l'Uomo Dio ha compiuto il suo sacrificio. È diviso in scene [...]. Qui osserverei che se il poeta avesse dato ai molti squarci lirici introdotti nella sua *Messia* metri rapidi, solenni, energici o melanconici, secondo i vari argomenti, avrebbe prodotto ben altro effetto; si è contentato di mescolare ogni tanto un verso breve all'insoffribile Alessandrino. [...] Io non analizzerò il

restante del poema, è quasi tutto lirico ma verseggiato con i soliti alessandrini! Come volare con mille libbre addosso! Ardua era la lotta e il poeta non ne uscì vincitore. Dotti e indotti sanno a mente la Scrittura, il Vangelo, bisognava metterli in versi divini, o tacere [...]. Consideriamo che ha scritto sdegnando ogni servile imitazione, creando per così dire uno stile suo proprio, e lo troveremo meritevole di moltissima (*cancella e corregge*: di non poca lode). Ho inteso che egli ha pubblicato di recente una tragedia, *Caraiskaki*, e che è stata accolta in Grecia (*cancella*) con altissimi plausi. Spero di potervene parlare in un'altra lettera. Intanto passiamo ad esaminare (*cancella*) alle opere di Alessandro Suto. Egli ha scritto molto, romanzi storici, poemi satirici, canti guerrieri, commedie. Si è provato con tutti i generi ed è il solo poeta della Grecia moderna che abbia consacrato alla politica le sue ispirazioni. Fu detto che spirito di parte dirige talvolta la penna di questo scrittore, ma chi mai scrisse de' suoi contemporanei senza obbedire – anche senza saperlo – al potente impulso del cor? Certo è che le intenzioni di A. S. sono oneste e che egli vorrebbe migliorate le patrie istituzioni: non è mio assunto esaminare se i mezzi che egli propone per raggiungere questo scopo sono o no eseguibili, se l'acerrimo censore G. Capodistria avrebbe potuto senza ledere il vero, mostrarsi più mite verso quell'uomo sfortunato che forse ebbe la mente e l'animo incapaci di innalzarsi alla grandezza della propria missione... e non mancò né di buon volere né d'affetto verso la patria.

Io non ho letto il *Vagabondo*, poema di Suto molto apprezzato tra i greci (*cancella e corregge*: tra i miei). Ho bensì letto l'*Esule*, romanzo storico e il *Panorama della Grecia*, poema satirico, ambedue scritti per sfogo politico. Il romanzo interessa per scene svariate e per quadri ben delineati e per un amore dipinto con tinte patetiche e soavi, il poema è intessuto di sarcasmi, fu scritto nel '32. Suto ha stampato due commedie al solito in Alessandrini e sarebbero tanto migliori in semplice prosa! Quante cose dette in più o in meno per obbedire al verso, alla rima! Politico è anche il pensiero impresso a queste commedie, io le prenderò a considerare dal lato artistico, il solo conveniente allo scopo della mia lettera! (La prima presenta un ipocrita che sotto la maschera del patriottismo seduce i buoni [...]) (*quattordici pagine descrizione dettagliata della commedia*). La seconda è a parer mio molto inferiore alla prima, ma ve lo ripeto per ben giudicare le opere satiriche di Alessandro Suto bisognerebbe aver vissuto in Grecia nel '21 in poi perché vi è un genere di ridicolo che appartiene esclusivamente a quel paese, a' suoi costumi, alle sue interne istituzioni, che chi ha provato ad esaminare da lontano, non può farsi buon giudice mai.

Eccoci a Rancavi, poeta nato anch'egli sulle rive del Bosforo e dotato di ingegno più metastasiano che alfierano si direbbe tra noi (*cancella e scrive*: in Italia), in Francia si direbbe di un animo che simpatizza più per Racine che per Corneille. Fra le sue liriche amorose ve ne sono molte leggiadre e tenere, un lungo poema, l'*Ingannapopolo*, è un misto di diletto e di noia! (Una prolusione troppo filosofica sulle basi della versificazione antica posta a confronto con quella moderna) (*cancella la frase*). Energiche sono le odi consacrate al più generoso fra tutti gli amori, l'amor di patria... Anch'egli si è calzato il coturno e le sue due tragedie, l'*Efrosina* e la *Vigilia* gli danno forse il primo posto fra i poeti tragici della Grecia moderna! Nell'*Efrosina* egli è reo di aver tradito troppo la storia [...] (*due pagine di commento all'opera*) (*tra l'altro scrive, ma poi cancella*): giacché si parla di un fatto seguito in Epiro, mi torna in mente di aver letto che il signor Tomma-

⁷⁸ Questa parte è poi stata cancellata.

seo ha detto in una sua annotazione ai canti popolari che tutti i turchi dell'Epiro hanno mogli greche. Direi: è una menzogna, ma non lo dico... perché se l'illustre letterato italiano non è ben informato delle cose greche non è sua colpa, bisogna prendersela con chi gli dà delle false informazioni. Quel tale o quei tali dove trovarli? e soli meriterebbero una smentita.

La *Vigilia* è scritta in uno stile sempre grave, sempre uguale ed è sparsa di quel bello che sublima il *Guglielmo Tell* dello Schiller. L'argomento è un tentativo fatto dai greci di liberarsi dal giogo, credo nel 1806. Riga era l'anima dell'impresa (*prosegue per tre pagine con il riassunto dell'opera*) [...].

Dopo la *Vigilia* vorrei parlarvi di Calvo: ho sentito encomiar molto la sua *Lira*, ma non ho ancora potuto averla, è un poema lirico, e si dice pieno di bellezze poetiche (*cancella e riscrive*: secondo quello che ho inteso dire è bello), benché scritto in uno stile bastardo, ve ne parlerò un'altra volta. Un giovinetto credo nativo delle isole ioniche ha scritto ultimamente un'ode ai Cretensi: lo stile è elevato, regolare la condotta, forti i pensieri, ma non tutti originali, alta la lingua, se non che si distacca troppo forse dai modi attuali, degno insomma d'encomi il componimento [...].

Non mi rammento il nome dell'Autore di una commedia pubblicata anch'essa recentemente e scritta per mettere a contrasto i vari dialetti della Grecia moderna. È mezza in prosa e mezza in Alessandrini (che Dio li confonda!). I primi atti sono tutti spirito, tutti brio! [...]. La scena tra un oste sciotto, un albanese, un cretese, un peloponnesiaco letterato, un commissario di polizia corciresi [...].

Io non conosco che di nome i poemi del Perdicari, il *Demostene* tragedia di Piccolo, le tragedie di Zampelio, le poesie di Tantalidi e il Riga, poema di Teodoro Orfanidi, perciò per questa volta son costretta a tacerne.

Siamo a Solomòs (si vuol che non abbia scritto in greco e per risparmiare gli anatemi io lo metto per ultimo, *scrive e cancella*). Solomòs è compatriota di Foscolo! Ambedue vivendo epoche procellose hanno altamente sentito le passioni dei tempi loro: i *Sepolcri* del primo e l'*Inno alla libertà* del secondo sono l'espressione di un medesimo sentimento atteggiato a profonda mestizia nell'uno a bollente entusiasmo nell'altro. Foscolo non vedeva intorno a sé che le turpitudini di un'età miseranda, Solomòs seguiva con gli occhi il volo della Fenice risorta dalle sue ceneri. Pari era forse in ambedue la potenza poetica! L'Italia pose sulla fronte di Foscolo un alloro immortale, ghirlanda che, sia detto tra parentesi, non lo salvò dalla persecuzione, dalla calunnia, dall'esilio, dalla miseria!

Solomòs finora ha fama contrastata ed il suo nome non serve da frontespizio alla prima ora poetica della Grecia. Se l'invidia fosse la sua sola nemica essa tacerebbe un giorno perché morte può dare fama e riposo. Se però alla sua voce si mesce quella solenne del vero è voce che non ammutisce dal limite della fossa! Io non ardisco farmi giudice fra il poeta di Giacinto e i suoi detrattori, mi limiterò ad annoverare parte almeno delle accuse pronunciate contro di lui. Solomòs si dice è nato in un'isola dove il lungo contatto con i possessori stranieri ha vestito il greco moderno di forme ridicole, dove l'anarchia grammaticale è completa e nessuna specie di regola è accettata da un popolo indipendente in fatto di lingua. Solomòs conoscitore del greco antico ha rianimato molti modi, molte parole dei classici, ma quel che ha preso, lo ha affibbiato ad un linguaggio molto diverso che con poca differenza fra loro parlano Tessali, Epiroti, Peloponnesiaci, isolani

dell'Egeo e poiché lingua senza grammatica non può esistere, la sua non è nemmeno lingua ma è un dialetto. Sia quello di Zante arricchito di antiche gemme, sia composto di quello di tutte le isole ioniche o appartenga a qualunque contrada, è un dialetto! L'uomo che poteva simile a Dante fissare la favella della Grecia rigenerata sulle basi inalterabili del genio, si contenterà dunque della forma del siciliano Meli o del Porta? Ma né il Meli, né il Porta potrebbero dare un'idea dello stile di Solomòs, perché essi adottarono è vero le parole e le frasi dei loro dialetti ma innalzandoli a dignitosa regolarità, non copiando gli spropositi della plebe, facendosi una legge d'adottare qualunque sia sguaiato e basso idiotismo [...].

Frammento di Pensieri sulla Grecia, di Angelica Palli Bartolomei, dal Fondo Palli, busta 5, ins. 4.

[...] benché non sia questo il tempo di spargere fiori sulle tombe degli alunni delle Muse, avvegna che l'amore delle lettere e per i loro autori ceda ora il luogo nella mente e nel cuore ad affetti più potenti [...]. Il tributo di un pensiero alla memoria di un poeta soldato, morto pochi mesi fa sul suolo della Grecia indipendente e nato in quel d'Epiro, ove la mezzaluna inalbera tuttora il suo standard. Quel poeta ebbe nome Zalacosta [...] cantò la difesa del Ponte di Gsarà, fatta da un pugno di greci capeggiati da Odisseo, contro 10.000 turchi che fuggirono dopo aver perduto 500 uomini nella mischia [...]. Lo stile di Zalacosta è sempre conciso e severo, la sua lingua è pura, ma la versificazione mancante spesso di armonie, le sue immagini sono attinte alla natura sublime e selvaggia in mezzo a cui nacque e visse i primi anni giovanili [...]. Al figlio delle vette del Pindo e delle foreste dodoniche la musa ispiratrice del canto non poté apparire dinanzi inghirlandata di rose e col sorriso della voluttà sulle labbra. Zalacosta cantò la caduta di Missolongi e quel carne ebbe il premio al concorso del 25 marzo, giorno in cui la Grecia, memore delle antiche abitudini, celebra l'anniversario della liberazione nazionale con una festa poetica. Ma il poeta epirotto fu nascendo segnato in fronte dalla sventura! [...] (*analisi critica del poema*). La Grecia intera si destò dal lungo sonno al canto di Riga, nei boschi della Tessaglia quei magici canti echeggiarono all'orecchio dei pastori ed essi impugnarono le armi, sulle vette dei monti li udirono e così, detti, clefti, scesero al piano per combattere i turchi. [...] Ma il poeta aveva nel petto il cuore di un eroe: non si contentò di cantare e fu l'anima di una congiura che molto prima del 1821 doveva salvare l'Epiro e la Tessaglia, per poi estendersi alle isole e al Peloponneso. La fortuna tradì il magnanimo intendimento e per evitare di cadere nelle mani dei Turchi, Riga fu costretto a passare la frontiera dei Principati Danubiani e riparare nel territorio dell'Impero Austriaco. Fu arrestato ed ebbe l'avviso che si trattava di consegnarlo ai turchi [...] ed egli si affrettò a liberarsi del sovrastante pericolo col morire di propria mano. Sia teco la pace del Signore, o Tessalo eroe! Tu lasciasti in retaggio i tuoi canti e la Grecia nei giorni dell'entusiasmo e in quelli dei rischi li ebbe e li avrà sempre sulle labbra. Anche Solomòs, il cantore di Giacinto, consacrò alla libertà della Grecia un inno degno dell'altezza dell'argomento. Anch'egli giace da due anni in grembo alle terrose zolle dell'isoletta

natia [...]. Ma che importa se le ossa del divino Riga giacciono in fossa straniera, se quelle zolle dentro cui giacciono quelle di Solomòs non appartengono alla Grecia? Se la patria del Zalacosta è padroneggiata dai Turchi? Figli illustri del genio ellenico! Voi appartenete alla Grecia ed essa, se non può chiamare suo il luogo ove nascesti e quello ove riposano le vostre ossa, può senza contrasto chiamare suoi l'animo e l'ingegno vostro, giacché le leggi dettate dalle combinazioni della politica e della forza non valgono a infrangere quelle segnate dal Creatore nel codice della natura e alle quali, o presto o tardi, l'umanità deve apporre il sigillo del proprio consentimento [...].

MARIA PERLORENTZOU

**'IMPRONTE' STRUTTURALI
NELL'AUTOBIOGRAFIA
DI ELISSAVET MUTZÀN MARTINENGU**

«[...] Ἐν μέρος τῆς ῥηθείσης αὐτοβιογραφίας, τὸ ἀφορῶν εἰς τὴν ἐκπαίδευσιν τῆς μητρός μου, τὰ ψυχικὰ αὐτῆς αἰσθήματα, τὰ διανοητικὰ ἔργα, τὰ ὅποια αὐτὴ συνέθεσε, τὸν ἐντελῆ καὶ σπάνιον χαρακτήρα τῆς καὶ ἄλλα διάφορα πράγματα ἀφορῶντα εἰς τὸν ἰδιωτικὸν αὐτῆς βίον, θέλω ἐκθέσει εἰς τὸ δημόσιον, ἀντιγράφων αὐτὰ ἐκ τῆς αὐτογράφου βιογραφίας τῆς, ἧς τὸ χειρόγραφον κατέχω ὡς ἱερὸν θησαυρὸν [...]» *.

Così, tra l'altro, scrive Ἐλισαβέτιος Μαρτινέγκος, figlio di Ἐλισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, nel prologo, datato Zante 11 novembre 1880, dell'opera che a sua cura fu pubblicata nel 1881 col titolo: *Η ΜΗΤΗΡ ΜΟΥ / ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ / ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΟΥΤΖΑΝ ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ / ΕΚΔΙΔΟΜΕΝΗ / ΥΠΟ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΗΣ / ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΟΥ ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ / ΜΕΤΑ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΑΥΤΟΥ ΠΟΙΗΣΕΩΝ*¹.

All'età di 49 anni, e a distanza di altrettanti anni dalla morte di sua madre², avvenuta nel 1832 pochi giorni dopo averlo partorito, egli materializzava «τὸ μέγιστον καθήκον»³, come lui stesso ribadisce, con il qua-

* «[...] Una parte della detta autobiografia, quella concernente l'educazione di mia madre, i suoi sentimenti intimi, le opere dell'intelletto che lei compose, il suo carattere integro e raro, e varie altre cose concernenti la sua vita privata, esporrò al pubblico copiandole dalla sua biografia autografa, di cui possiedo il manoscritto come sacro tesoro [...]». Nei brani successivamente riportati viene mantenuta l'ortografia originale.

¹ Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῆς Κορίνθης, 1881, pp. 271. D'ora in poi indicato come *Autobiografia*.

² Ἐλισάβετ Μουτζάν, nata il 2 ottobre 1801, sposò Νικόλαος Μαρτινέγκος nel 1831.

³ *Autobiografia*, p. 6. D'ora in poi, ove il riferimento riguardi una singola pagina, l'indicazione relativa verrà data nel corpo del testo fra parentesi. L'indicazione delle pagine in corsivo, sia nel testo che nelle note, riguarderà l'edizione

le portava per la prima volta alla luce la più importante opera della letteratura zantiota.

Questa prima edizione è articolata nel modo qui di seguito descritto.

Alla p. 3: ΑΦΙΕΡΟΥΤΑΙ / ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΑΚΑΡΙΑΝ ΨΥΧΗΝ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΜΟΥ / ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΟΥΤΖΑΝ ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ.

Le tre pagine successive (5, 6 e 7) comprendono il *Prologo* del curatore Elissavetios, ove egli espone le tre motivazioni che lo hanno spinto a tale impresa. La prima, «πρώτιστος καὶ ἱερὸς λόγος», è far conoscere τὴν ἀπαράμιλλον μητέρα του «εἰς τὸ κοινὸν τῆς πατρίδος»; la seconda, portare in salvo, per la *memoria dei figli*, i propri componimenti che caratterizza «ἀτελῆ ποιητικὰ ἔργα»; la terza, che suggella la decisione precedente, è la convinzione che qualsiasi componimento proveniente da lui stesso costituisce ἀπαύγασμα τῆς «φωτοβόλου διανοίας» τῆς «ἀειμνήστου» μητέρας του.

Alla pagina 9, in un testo di poche righe dal titolo Η ΜΗΤΗΡ ΜΟΥ, con la firma abbreviata (E.M.), Elissavetios si accinge a dare i dati genealogici indispensabili di sua madre, non compresi nel testo principale, il quale, come egli stesso ribadisce e ripete successivamente nell'*Epilogo*, è composto di «ἀποσπάσματα τινα, τὰ κυριώτερα ἐκ τῆς αὐτοβιογραφίας»; e nell'ultimo rigo avverte che «Ἐτηρήθη ἡ ἰδία καὶ ἀπαράλλακτος ὀρθογραφία τοῦ κειμένου».

Le date qui proposte quanto alla morte di Elissavet, 9 nov. 1832, e alla nascita di Elissavetios, 24 ott. 1832, non corrispondono a quelle riportate dallo storico Leónidas Zois, che sono: 15 nov. 1832⁴ per la morte della prima e 20 ott. 1832⁵ per la nascita del secondo⁶.

Le centocinque pagine successive (10-115) vengono occupate dal testo dell'*Autobiografia*, seguite dalle due (117 e 118) dell'*Epilogo*. In quest'ultimo Elissavetios inizialmente giustifica la sua decisione di eliminare alcune parti del testo originario «καθὸ ἐνδιαφέροντα μόνον ἐμὲ τὸν υἱὸν καὶ τοὺς στενότερους συγγενεῖς τῆς ἀξιοτίμου οἰκογενείας Μουτσαῶν», e in seguito esprime la sua opinione sulla lingua e lo stile usati dalla scrittrice. Successivamente vi riporta fedelmente un brano significativo,

Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, *Αὐτοβιογραφία*, introduzione e cura di V. ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Atene 1997, pp. 197, edizione più facilmente reperibile che non quella del 1881, la cui paginazione viene comunque sempre riportata in tondo.

⁴ L. Zois, *Λεξικὸν Ἱστορικὸν καὶ Λαογραφικὸν Ζακύνθου*, I, 2^a parte, Atene 1963, p. 442.

⁵ *Ibidem*, p. 404.

⁶ Conseguentemente, secondo i dati di Zois, sono intercorsi venti giorni fra i due eventi, mentre secondo ciò che scrive Elissavetios, sedici.

dalla pagina 97 (161) dell'*Autobiografia*, in cui la madre trovandosi in un momento di grande prova psichica e intellettuale esprime la sua inquietudine sulla sorte delle proprie opere, che lei stessa nomina «γεννήματα τῆς ἀγχινοίας». Elissavetios conclude dichiarando che con quella pubblicazione «ἐπιτελεῖται» il desiderio di sua madre, e formula la seguente promessa: «Ὅσα ἐκ τῶν πολλῶν ἔργων σου ἐνέκρινες ἡ ἰδία, ὡς ἐκ τῆς αὐτοβιογραφίας σου προκύπτει, αὐτὰ θέλουσιν ἴδῃ τὸ φῶς μετ' οὐ πολὺ, [...]». La volontà di un tale progetto è palese, tuttavia la sua morte, che sopraggiunge il 3 dic. 1885⁷, quattro anni dopo la realizzazione dell'edizione, non gli consentì di metterlo in atto.

Segue, in due pagine (119 e 120): ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ / ΤΩΝ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΟΥΤΖΑΝ ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ / Σωζομένων παρὰ τῷ υἱῷ αὐτῆς / ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΩ ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΩ / Ἑλληνιστὶ δράματα καὶ ἄλλα (con i titoli di tredici opere). *Ἰταλιστί, τραγωδίαὶ καὶ ἄλλα* (con i titoli di altre sedici).

Alla pagina 121: ΠΟΙΗΣΕΙΣ / ΥΠΟ / ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΟΥ ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ che occupano lo spazio cospicuo di centosedici pagine (dalla p. 123 alla p. 239), mentre nelle successive ventisei (241-267), sotto il titolo ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ, sono comprese delle traduzioni, da parte di Elissavetios, di poesie di A. Μαντζόνι, G. Giusti, Filicaja, Monti, Petrarca, Regaldi, Λαμαρτίνου, Βύρωνος, Goethe, Nicolay⁸. Infine, nelle due ultime pagine l'indice chiude il volume.

Sono questi, in linee schematiche, i dati esteriori di un volume che ha custodito nel tempo, almeno fino agli anni '50 del secolo scorso, l'unica opera pubblicata di Elissavet Mutzàn Martinengu, per quanto lacunosa secondo l'ammissione dello stesso figlio e curatore.

L'*Autobiografia* della Mutzàn è un testo ricco di informazioni sulla realtà eptanesiaca del primo '800, e offre un quadro indicativo di costumi, di idee e delle condizioni di vita femminili; coinvolge insomma non soltanto la memoria di una vicenda personale, ma ne consente la ricostruzione in una società che confinava la donna in ruoli ridotti e totalmente marginali.

I primi cospicui approcci all'opera da parte degli studiosi risalgono alla metà del secolo scorso; per ovvie ragioni non si faranno riferimenti a tutto ciò che è già stato esaminato, valutato e scritto sull'opera e sul

⁷ Zois, *Λεξικὸν Ἱστορικὸν* cit., p. 404.

⁸ Riproduzione fedele del modo con cui vengono riportati nell'*Autobiografia* i nomi di questi poeti.

generale contributo letterario dell'autrice. Questo è stato abbondantemente presentato e commentato nei volumi di K. Πορφύρης⁹, Φ. Μπουμπουλίδης¹⁰, Βαγγ. Ἀθανασόπουλος¹¹, nelle informazioni e negli interventi critici molto più remoti di Α. Ζώης¹², Σπ. Δεβιάζης¹³, Γρ. Ξενόπουλος¹⁴ e in quelli successivi di Γ. Βαλέτας¹⁵, Ντ. Κονόμος¹⁶, Μ. Γιαννοπούλου¹⁷, Κ. Θ. Δημαράς¹⁸, Α. Σουλογιάννη¹⁹, che hanno collaborato a disegnarne il profilo fino ai giorni nostri²⁰.

⁹ Ἐλισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου (1801-1832), *Αὐτοβιογραφία*, introduzione-note storiche di Κ. ΠΟΡΦΥΡΙΣ, Ατene 1956, pp. 110; ristampa, Ατene 1983. D'ora in poi: PORF. 56.

¹⁰ F. BUBULIDIS, Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ατene 1965, pp. 167. D'ora in poi: BUB.

¹¹ V. nota 3. D'ora in poi: ATHAN.

¹² L. ZOIS, *Λεξικὸν Φιλολογικὸν καὶ Ἱστορικὸν Ζακύνθου*, Zante 1898, pp. 651-2.

¹³ SP. DE VIAZIS, *Διαπρεπεῖς Ἑλληνίδες κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα*: Ἐλισάβετ Μουτζάν, in *Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις*, II (1908-9), pp. 426-7, 457-8, 490-2, 521-2, 554-5, 589-90, 720-1, 745-6; III (1909-10), pp. 809-10.

¹⁴ GR. XENOPULOS, Ἐλισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου (1801-1832), in *Νέα Ζωή*, XII, 5 (1924), pp. 34-47.

¹⁵ GH. VALETAS, *Ἀνθολογία τῆς Δημοτικῆς Πεζογραφίας*, II, Ατene 1947, pp. 96-103.

¹⁶ Nel novembre 1947 Dinos Konomos, in occasione dell'anniversario dei centoquindici anni dalla morte della Mutzàn, dedica nel n. 10 del suo periodico *Ἑπτανησιακὰ Φύλλα* alcune pagine alla memoria della letterata zantiota, ove sono compresi testi inediti, con i seguenti titoli: Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832), pp. 141-52; Ἐνα χειρόγραφο ποὺ γλύτωσε στὸν καιρὸ..., p. 153; Γράμματα τῆς Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, pp. 154-5; Ἐνα ἀπόσπασμα (da una sua traduzione di *Prometeo incatenato* di Eschilo), pp. 155-6.

¹⁷ M. GHIANNOPULU, Ἐλισάβετ Μαρτινέγκου, in *Ἀλκυονίδες* 7 (1951), pp. 1-5.

¹⁸ K. DIMARAS, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ατene 1956², pp. 217-8.

¹⁹ A. SOULOGIANNI, Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: Ἡ γραφή ὡς αὐτοκρατία βίου καὶ ἡ σύγχρονη κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῆς Αὐτοβιογραφίας, in *Exit*, 32 (2001), pp. 16-7, 59-60.

²⁰ Si vedano anche: GL. PROTOPAPA, Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, in *Ἑλληνικὴ Δημιουργία* 11 (1953), pp. 637-8; D. ROMAS, Ἐλισάβετ Μουτζάν, in *Ραδιοπρόγραμμα* 322 (1956), p. 3; K. PARASCHOS, Ἡ αὐτοβιογραφία τῆς Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Ζακυνθινῆς λογίας τοῦ περασμένου αἰῶνος καὶ πρώτης Ἑλληνίδος φεμινιστρίδας*, in *Ραδιοπρόγραμμα*, 345 (1957), p. 5 e 346 (1957), p. 25. Dello stesso: *Ἐξομολογητικὴ Λογοτεχνία* (Δώδεκα Διάλεξεις), serie A-B, Bibl. Teatro Nazionale di Ατene, 1961, p. 81; Ἡ λογοτεχνία ἀπὸ τὸν Ἀγῶνα ὡς τὴ γενιά τοῦ 1880. Ὁ Ἀγῶνας ὡς ἐμπειρία καὶ ἀνάμνηση, in *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, XIII, Ατene 1977, pp. 492 e sgg., ove si legge che l'*Autobiografia* viene caratterizzata come «μοναδικὸ δέγμα ἑπτανησιακῆς πρόξας στὰ χρόνια τοῦ Ἀγῶνα»; M. PE-

Lo scopo di questo lavoro è produrre una analisi di impostazione diversa, onde evitare inutili sovrapposizioni: esaminare cioè il testo della Mutzàn secondo alcuni criteri narratologici strutturali, vale a dire verificare la sua collocazione, la struttura, la dimensione comunicativa, cioè le 'impronte' nell'ambito dei codici letterari del genere a cui appartiene.

Gli approcci teorici che gli studiosi²¹ praticano per il genere autobiografico, sulla base di caratteristiche epistemologiche fondamentali, si differenziano in: ontologici, fenomenologici, pragmatici, meta-strutturali²². Le teorie di Elisabeth Bruss²³ e di Philippe Lejeune²⁴, in particolare, offrono un notevole interesse e si prestano a una prima applicazione testuale di facile approccio e verifica; esse infatti si focalizzano sulle condizioni che caratterizzano la problematica dell'accettazione dell'autobiografia da parte del lettore. Secondo Lejeune, «Perché ci sia autobiografia (e più generalmente letteratura intima), bisogna che ci sia identità fra l'autore, il narratore, e il personaggio»²⁵, cioè quella situazione particolare che nel «sistema dei contratti di lettura» egli definisce come «patto autobiografico». Nell'*Autobiografia* della Mutzàn, tali elementi essenziali possono essere evidenziati subito e senza alcuna esitazione; vale a dire che è verificabile la funzione enunciativa del discorso *automimetico*, sia implicitamente, tramite il titolo e la sezione iniziale del testo, sia in modo manifesto, a livello del nome che la narratrice si dà²⁶ nella produzione del testo, e che è lo stesso dell'autrice in copertina.

RANTHIS, Ἐλισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, in *Ἑλληνικὴ Πεζογραφία*, IV, Ατene [s.d.], pp. 476-8; E. AVDELA - G. PAPACHEORGHU, Πίσω ἀπὸ τὴς τέχνης: Ἡ Αὐτοβιογραφία τῆς Ἐλισάβετ Μαρτινέγκου, in *Σκούπα*, ΓΙΑ Τὸ γυναικεῖο ζήτημα, 2, 1979, pp. 21-32; E. PAMBUKI, Διανοούμενες γυναῖκες τῆς προεπαναστατικῆς περιόδου, in *Διαβάξω* 36, 1980, pp. 38-42; M. IOANNIDU, Ἑλληνίδες πεζογράφοι στὴς ἀρχὲς τοῦ περασμένου αἰῶνα, in *Νέα Ἑστία* 117 (1985), pp. 239-46; E. VARIKA, Ἡ ἐξέγερση τῶν Κυριῶν. Ἡ γένεση μιᾶς φεμινιστικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα (1833-1907), Ατene 1987, pp. 143-5, 152.

²¹ Si può considerare testo di base per l'analisi di un'opera autobiografica il volume complessivo di GR. PASCHALIDIS, *Ἡ ποιητικὴ τῆς αὐτοβιογραφίας*, Ατene 1993, pp. 317. D'ora in poi: PASCH.

²² *Ibidem*, pp. 19 e sgg.

²³ E. W. BRUSS, *L'Autobiographie considérée comme acte littéraire*, in *Poétique* 17 (1974), pp. 14-26.

²⁴ PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna 1986, pp. 11-50.

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

²⁶ Nell'ambito del suo testo la Mutzàn dà le seguenti varianti del proprio nome: ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΟΥΤΖΑ (firma in una lettera al fratello) (pp. 52; 120); Elisabetta

Dalla fine del XVIII sec., quando cioè ebbe inizio il secondo periodo della formazione storica del genere autobiografico, quello che gli studiosi²⁷ collocano fra il 1781, anno di pubblicazione delle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, e la metà degli anni 1930, periodo di scrittura di *L'Âge d'homme* di Michel Leiris, il problema di differenziazione fra le varie tipologie delle opere autobiografiche consiste nella loro distinzione, non sempre nitida, fra quelle semplicemente 'stereotipate' e quelle di 'espressione personale o intima'²⁸.

Nel primo tipo, detto anche convenzionale, il testo della Mutzàn troverebbe la sua naturale collocazione, essendo scritto nel primo terzo del XIX sec. Tuttavia gli elementi caratterizzanti questa tipologia e particolarmente il fatto che il narratore focalizzi la sua narrazione su eventi che riguardano la propria identità pubblica e la sua attività, evitando ogni riferimento alla vita personale, inducono ad escludere da una tale collocazione l'opera della Mutzàn.

Gli autobiografi appartenenti al secondo tipo, detto anche letterario, focalizzano al contrario la narrazione sulla loro vita e attività, con enfasi sulla dimensione personale. Sovente, per non dire sempre, molti di essi si occupano di letteratura, anche se esistono opere autobiografiche di non letterati che vengono collocate in questo tipo. La Mutzàn naturalmente non è una letterata, al momento in cui giovanissima ed autodidatta intraprende la redazione della sua autobiografia, non ha una tecnica precisa, né tanto meno una esperienza già collaudata, ma la sua opera offre sufficienti elementi per essere collocata nel secondo tipo, come si cercherà di dimostrare, pur non mostrando pregi di alto livello letterario.

Nella stragrande maggioranza le opere autobiografiche portano titoli o sottotitoli che denotano esplicitamente il loro genere. L'intitolazione del testo presenta alcuni elementi che richiedono qualche considerazione in più, pur essendo facilmente collocabile nella prima delle cinque tipologie²⁹ evidenziate dalla critica, quella cioè in cui i titoli sono in gran parte esplicitamente coerenti col genere di appartenenza.

Prendendo in considerazione che la copertina, con data di pubblica-

Muzzan (firma in una lettera al padre e allo zio) (pp. 62, 129); Μπέτα, così chiamata dal padre (pp. 66; 133); Έλίζα (pp. 97; 161).

²⁷ PASCH., pp. 58 e sgg.

²⁸ *Ibidem*, pp. 69-73.

²⁹ *Ibidem*, pp. 274 e sgg.

zione 1881, è consona alle regole editoriali praticate in quel tempo, e funge appunto da indice al volume, si nota che la sua impostazione tipografica può creare qualche perplessità a prima vista, su "chi ha scritto cosa". Il lettore cioè, al primo approccio, potrebbe pensare che l'unico autore del volume sia Elissavetios, che avrebbe scritto un testo riguardante sua madre (cosa che non ha fatto) e che l'avrebbe pubblicato assieme a delle poesie proprie e in traduzione (cosa che ha realmente fatto).

Infatti al primo rigo le parole H MHTHP MOY, sia per dimensione dei caratteri che come posizionamento, assumerebbero il ruolo di un titolo principale a cui il lettore si aspetterebbe in seguito la parola *biografia*, smentita invece da ciò che segue: ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ Ε. Μ. Μ., in ovvio contrasto con il precedente pronome possessivo MOY.

Ad ogni modo, subito dopo, sia nel *Prologo* che nel brevissimo testo *Ἡ μήτηρ μου*, viene restituito alla parte della Mutzàn il ruolo di titolo principale che ha effettivamente nel volume.

L'*eterogeneità*, nello spazio narrativo autobiografico, costituisce una caratteristica primaria del genere³⁰. Vale a dire che, oltre alla *bio-narrazione*, vi si trovano descrizioni di luoghi e di persone, dialoghi, parti di epistolario, notizie su eventi storici e sociali, come pure descrizioni di costumi e di usanze, meditazioni su temi specifici o generali, idee, opinioni.

L'opera della Mutzàn offre un cospicuo ventaglio di tale eterogeneità. Notizie sui genitori, sui due fratelli, oltre che su sorella, nonna, zio paterno, e alcuni parenti più lontani, abbondano³¹. Da segnalare l'importanza delle notizie sulla figura paterna, soprattutto di tipo caratteriale e relative al suo comportamento nei confronti della famiglia³², che sottolineano pienamente la figura politica e storica di Φραγκίσκος Μουτζίς³³. Inoltre, si trovano descrizioni topografiche su località³⁴ attorno

³⁰ *Ibidem*, pp. 79 e sgg.

³¹ *Autobiografia*, pp. 10-12, 58, 69, 81, 86-7, 107, 110, 111; 82-4, 126, 135-6, 146-7, 151-2, 170, 172-4.

³² *Ibidem*, pp. 10, 12, 14, 16, 66-7, 75, 88-9, 91-2, 96; 82, 84-8, 133-4, 141-2, 153-6, 159.

³³ *Ibidem*, pp. 10, 17, 20, 57, 80-1; 82, 88, 91, 125, 145, 146.

³⁴ Le località menzionate sono: Πηγαδάκια (pp. 13; 85), il monastero di Ἁγ. Ἰωάννης στὸ Κάστρο (pp. 25; 96), la vecchia città di Zante, il monte Σκοπός (pp. 51; 120).

alla città di Zante, descrizioni di paesaggi³⁵; informazioni sulle condizioni familiari e sociali dell'autrice, quali cause determinanti della formazione della sua personalità³⁶ e del ruolo storico-letterario attribuitole oggi, su usanze e costumi³⁷, meditazioni e concetti vari³⁸ di matura perspicacia, con particolare attenzione alle condizioni di vita femminile³⁹, sigillata nella denuncia «ἐκεῖνο τὸ παλαιόν, βάρβαρον καὶ ἀφύσικον καὶ ἀπάνθρωπον ἦθος, ὅπου θέλει ταῖς γυναῖκας ξεχωρισμέναις ἀπὸ τὴν ἀνθρωπίνην ἐταιρίαν» (pp. 10; 82).

Sommariamente si può constatare che nel testo autobiografico della Mutzàn, eccetto la naturale predominanza dell'*auto-narrazione* o *auto-diegesi*, costellata dall'informazione continua sul suo costante bisogno di istruzione e di impegno intellettuale, si trovano anche altri tipi di narrazione, come quello *omo-diegetico*, in cui il narratore presenta eventi non direttamente collegati alla storia della sua vita, ma ai quali era presente in qualche modo, come testimone – in questo caso si deve aggiungere non testimone oculare, sempre o in parte, pensando al mondo 'chiuso' in cui viveva, «Ἐγὼ ἀγκαλὰ καὶ πάντοτε εἰς τὸ ὅπῃ κλεισμένη, [...]» (pp. 24; 95). Si deve comunque considerare la Mutzàn come persona capace di captare e giudicare qualsiasi informazione che le giungeva in un modo o nell'altro; in questo senso si hanno notizie su fenomeni naturali, come i due terremoti, *μεγαλῶτατοι*, del 17 (pp. 50; 118-9) e 25

³⁵ *Autobiografia*, pp. 13, 78 (cfr. anche PORF. 56, nota 21), 92-3; 85, 143-4, 157.

³⁶ *Ibidem*, pp. 10, 13-5, 18, 22-5, 29, 56, 78, 85, 87, 89, 96, 98-104, 106, 108, 109, 111, 115; 82, 84-7, 89, 93-6, 99, 124, 144, 150, 152, 153-4, 161-9, 170-2, 174, 177-8.

³⁷ *Ibidem*, pp. 108, 112-3, 115; 170-1, 174-6, 177-8; v. anche D. KONOMOS, *Ἡ κοινωνικὴ ζωὴ τῆς Ζακύνθου ἐπὶ Ἀγγλοκρατίας*, in *Ἑπτανησιακὰ Φύλλα*, VI, Atene 1968, pp. 85-103.

³⁸ *Autobiografia*, pp. 66, 68, 88, 90, 97, 110; 133, 135, 153, 155, 161, 172. Di particolare interesse sono le considerazioni della Mutzàn sulla vita monastica e il suo grande desiderio di poter trovare rifugio in un monastero, a Zante o in Italia, ove avrebbe incontrato la possibilità di dedicarsi pienamente agli studi, ma i suoi tentativi sono stati ostacolati dai familiari; v. alle pp. 25, 28-9, 30, 57, 62-70, 74-6, 81, 95, 105, 107-8; 95-6, 99, 100, 125-6, 130-6, 140-2, 146, 159, 168, 170-1.

³⁹ *Ibidem*, pp. 10, 12, 24-5, 56, 90, 95-6, 105, 109; 82, 84, 95-6, 124-5, 154-5, 159-60, 168, 171-2. Particolare attenzione va data all'argomentazione accesa e accusatoria della Mutzàn nel suo testo pubblicato da D. Konomos nel 1945, col titolo: *Ἐνα χειρόγραφο ποὺ γλύτωσε στὸν καιρὸ...* (v. nota 16). Sulle condizioni della vita femminile a Zante durante il dominio inglese (1815-1864), v. D. KONOMOS, *Ἡ γυναῖκα στὴ Ζάκυνθο ἐπὶ Ἀγγλοκρατίας*, in *Ἑπτανησιακὰ Φύλλα*, VI cit., pp. 120-4, e dello stesso: *Τὸ παλιὸ ζακυνθινὸ καρναβάλι*, in *Τῇ Ζάκυνθος*, Atene 1983, pp. 53, 56-7.

(pp. 51; 120) dicembre 1820: il primo, e più catastrofico⁴⁰, avvenuto in concomitanza con la tradizione zantiota «νὰ εὐγάνωμεν μὲ δημοσίαν καὶ μεγαλοπρεπῆ πρόοδον τὸν ἅγιον Διονύσιον τὴν ἡμέρα τῆς μνήμης του, [...]»⁴¹; e poi notizie sull'attività politica del padre, quando «εἶχεν ὑπάγη Νομοθέτης μαζί μὲ ἄλλους Ζακυνθίους διὰ νὰ συστήσῃ τὸ νέον πολιτικὸν Σύνταγμα τοῦ Ἰονικοῦ Κράτους, [...]»⁴², e più tardi *ἐπαρχος*⁴³ di Zante.

Quanto alla narrazione *etero-diegetica* del discorso autobiografico – in cui il narratore non ha esperienza immediata o conoscenza degli eventi che narra, ove prevale cioè la narrazione storica – nella Mutzàn si trovano come esempi, oltre all'appena menzionata Costituzione di Th. Maitland, proclamata l'11 marzo 1817 e approvata a Corfù dai rappresentanti delle Sette Isole, due riferimenti ad avvenimenti storici importanti. Del primo, giuntale notizia il giorno stesso del 25 marzo 1821, da parte del suo insegnante Θεοδόσιος Δημάδης⁴⁴, rimase entusiasta e lo commentò in due lunghe pagine⁴⁵. Del secondo, i gravi eventi di Ὑψό-

⁴⁰ La sua descrizione viene data alle pp. 52-4; 120-2; v. anche D. KONOMOS, *Ἀνέκδοτα χρονικά Ζακύνθου*, in *Ἑπτανησιακὰ Φύλλα*, VI cit., p. 125.

⁴¹ *Autobiografia*, pp. 52; 121. Risulta molto interessante il seguito: «ἀλλ' ἐπειδὴ ἐπειτα ἡ ἐνιαύσιος ἡμέρα τῆς κηρύξεως τοῦ νέου πολιτικοῦ συντάγματος [...]» accadeva alcuni giorni dopo, il governo decise di celebrare tutti e due gli eventi insieme. «Τότε δὲ ὅπου ἔκαμεν ὁ σεισμός τὴν ἡμέραν τῆς μνήμης του, ὁ δεισιδαίμων λαὸς [...]» pensò che fosse stato il santo a provocare il terremoto, arrabbiato «διατὶ τὸν εὐγαναν μίαν ἄλλην ἡμέραν, καὶ ὄχι τὴν ἡμέραν τῆς ἐορτῆς του, [...]». Cf. anche K. PAPATHANASSI – MUSSIOPULU, *Γρ. Ξενοπούλου, Ἱστορικές καὶ λαογραφικές μαρτυρίες γιὰ τὴ Ζάκυνθο*, Atene 1989, pp. 57-8.

⁴² *Autobiografia*, pp. 17; 88. La proclamazione della Costituzione è avvenuta l'11 marzo 1817. V. anche *Ποίσεις καὶ πεζογραφία τῆς Ἑπτανήσου*, a cura di G. ZORAS, in *Βασικὴ Βιβλιοθήκη* 14, Atene 1958, pp. 14-5.

⁴³ *Autobiografia*, pp. 20, 27, 53; 91, 97, 121. Sul comportamento politico di Φραγκίσκος Μοντζὰς è indicativa la notizia proveniente dagli archivi consolari francesi, v. *Inventaire de la correspondance des consuls français à Zante (1670-1859)*, a *Cérigo (1724-1775) et du vice-consul à Céphalonie (1803-1806)* par DIMITRIS ANOYATIS – PELE, Corfou 1997, p. 87, ove in un documento del 1° aprile 1818 si legge: «[...] toutes les classes de la société sont contre l'administration anglaise, sauf quelques familles comme celles de Bulzo, Mouza, et Stravopoli; [...]».

⁴⁴ *Autobiografia*, pp. 17, 20, 57; 89, 91, 124-5.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 55-7; 124-5. È interessante constatare dalle parole della Mutzàn che il governo inglese si affrettò a diffondere a Zante la voce che la rivolta dei greci era una falsa notizia, per reprimere quanto prima possibile anche quella degli abitanti dell'isola. Sul ruolo storico che ha avuto Zante prima e durante l'insurrezione del 1821 si veda anche D. KONOMOS, *Ἡ Ζάκυνθος καὶ τὸ '21*, in *Τῇ Ζάκυνθος* cit., pp. 37-41; E. KUKU, *Ἱστορία τῶν Ἑπτανήσων ἀπὸ τὸ 1797 μέχρι τὴν Ἀγγλοκρατία*, Atene 1983, pp. 211; ATHAN., p. 17.

λιθος, avvenuti nell'ottobre 1821, parla molto vagamente, data la censura che sarà stata molto presumibilmente imposta nella casa di Φραγκίσκος Μουτζάς, soltanto con le parole: «[...] ταῖς ἀπερασμέναις ἡμέραις εἶχε συναίβουν κάποιαις πολιτικαῖς σύγχυσις, [...]»⁴⁶.

Coerentemente con quanto segnalato, esaminando la dimensione diacronica⁴⁷ del suo discorso, si può ribadire che vi si trovano sia il tempo *bio-soggettivo* (personale), sia il tempo *socio-oggettivo* (storico), come pure l'esistenza della *a-cronia*, nei casi di espressione di giudizi morali e di massime.

L'inserimento nell'autobiografia di lettere, firmate dall'autore o da altri, costituisce un fenomeno⁴⁸, diffusissimo in seguito, inaugurato da J.-J. Rousseau, con un ingente numero di lettere comprese nei libri IX e X delle *Confessioni*. La lettera, in questo caso, si trasforma in una testimonianza polivalente: a) come discorso dell'eroe sottolinea una sua scelta e presa di posizione; b) come citazione/parentesi, del o nel discorso del narratore, sostiene e asseconda la sua volontà di veridicità. In più, nell'ambito della sua funzione avviene un doppio cambiamento, sia quello del destinatario, che ora coincide con il lettore, sia quello del passaggio da un documento interpersonale ad una testimonianza pubblica.

Anche la Mutzàn immette nella sua narrazione quattro lettere⁴⁹, indirizzate a figure del suo ambiente ristretto, con un forte valore dimostrativo sulle cose narrate, e ne menziona, soltanto, altre cinque⁵⁰ sempre a sostegno della sua tesi. Va ricordato che complessivamente le sue lettere venute poi alla luce sono venti; oltre alle quattro sopra ricordate, altre due sono state pubblicate da Ντ. Κονόμος nel 1947⁵¹, e altre quat-

⁴⁶ *Autobiografia*, pp. 75-6; 142. V. anche PORF. 56, p. 103, n. 28.

⁴⁷ PASCH., pp. 86-7.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 105 e segg.

⁴⁹ Esse sono le seguenti: 1°) lettera in greco, indirizzata al fratello, del 27-12-1820 (*Autobiografia*, pp. 50-2; 119-20); 2°) lettera in italiano, indirizzata al padre e allo zio, del maggio 1821 (*Autobiografia*, pp. 58-62; 126-9); 3°) lettera in italiano, indirizzata al padre e allo zio, del 22-10-1821 (*Autobiografia*, pp. 70-2; 137-9); 4°) lettera in francese, indirizzata al padre, del 24-2-1823 (*Autobiografia*, pp. 80; 146).

⁵⁰ Esse sono le seguenti: 1°) lettera in italiano, indirizzata al padre nella primavera del 1817 (*Autobiografia*, pp. 17; 18). Va segnalato che questa non è stata trovata nemmeno nell'archivio di M. Siguros, quello pubblicato da F. Bubulidis nel 1965; 2°) lettera indirizzata al padre (*Autobiografia*, pp. 81; 146); 3°) lettera al padre (*Autobiografia*, pp. 90-1; 155), anch'essa non trovata nell'archivio; 4°) lettera al padre (*Autobiografia*, pp. 91; 155-6), non trovata nell'archivio; 5°) lettera al fratello (*Autobiografia*, pp. 92; 156), non trovata nell'archivio.

⁵¹ V. nota 16.

tordici da Φ. Μπουμπουλίδης⁵² nel 1965, provenienti dall'archivio del poeta Μαρῖνος Σιγούρος.

Affrontando ora un altro argomento come quello della *intertestualità* e più specificamente la problematica dell'*intertestualità ristretta*, proposta da Jean Ricardou nel 1974⁵³, come approccio critico che esamina i rapporti fra testi dello stesso autore, l'*auto-intertestualità*, a sua volta definita come la somma dei rapporti intertestuali esistenti fra opere omogenee – questa volta dello stesso autore – è una dimensione particolarmente caratteristica del genere autobiografico.

Non disponendo di altre opere simili della Mutzàn, non vi si riscontra tale problematica, mentre si può constatare che vi è presente una *omo-intertestualità*, cioè quella che esamina i rapporti intertestuali fra tutte le opere eterogenee dello stesso autore, ma con una clausola restrittiva: questo tipo di approccio non è verificabile. Vale a dire che questa *omo-intertestualità* è gestita soltanto dalla Mutzàn stessa, quando immette nella sua *Autobiografia* vari titoli, notizie, commenti, riferimenti parziali o interi, di e su altri suoi componimenti che di fatto sono oggi o del tutto dispersi o salvati in numero veramente esiguo, e per la maggior parte frammentariamente.

In concreto, nell'*Autobiografia* sono compresi integralmente soltanto tre testi, come οι μύθοι Μυῶς και βατράχου, Μυῶν και γαλῆς⁵⁴ e un dialogo in italiano *Emilia ed Etelvigie* ovvero *Dell'invidia*⁵⁵; la trama soltanto, sempre in italiano, di una tragedia *Teano o la Giustizia Legale*⁵⁶, due strofe da una ode dal titolo *La pastorella*⁵⁷, i soli titoli di più di venti altre opere, come pure solo informazioni su altre di tematica varia⁵⁸. Da se-

⁵² V. BUB., pp. 19-25. Per informazioni su tutti gli inediti della Mutzàn ritrovati nell'archivio di M. Siguros e pubblicati da F. Bubulidis nel 1965, v. BUB., pp. 13-25.

⁵³ PASCH., pp. 117 e segg.

⁵⁴ *Autobiografia*, pp. 21-2; 92-3.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 32-40 e la trad. pp. 40-8; 102-9 e la trad. pp. 109-17.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 54-55; 123-4.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 82-3; 142.

⁵⁸ Secondo il testo dell'*Autobiografia*, i componimenti menzionati solo con il loro titolo sono i seguenti: *Enrico o L'Innocenza* (tragedia); i drammi: *Εὐρύμαχος*, *Εὐρύκλεια και Θεανώ*, *Ροδόπη*, *Numitore*, *Licurgo*; *Ὀνειρο* ("συγγραμμάτιδιον" alla morte del fratellino); *Οὐράνιος Δικαιοσύνη* (dramma); le tragedie: *Bruto Primo*, *Il tiranno punito*, *Πολυκρίτης*; *Σμέρδης ἡ ἡ Τιμωρημένη Ἀπάτη*; *Numa*; *I pastori amici* (commedia); *Gli effetti della discordia* (tragedia); *Camillo* (dramma); *Ἑσθήρ* (testo sacro); *Φιλάργυρος* (commedia); le novelle morali: *Il padrone generoso*, *Pentuzio*, *I due amici*, *Ipomene*; *Σέστρωτις* (dramma); le commedie: *Καλὸς*

gnalare che fra i ventinove titoli riportati nell'elenco già menzionato nel volume di Elissavetios, dodici nemmeno vengono riportati nel testo dell'*Autobiografia*, mentre fra quelli ritrovati nell'archivio di M. Σιγούρος, la commedia integrale *Φιλάργυρος* (pp. 83; 148), nominata dalla Mutzàn, non è compresa nell'elenco di Elissavetios. In un tale contesto l'*Autobiografia*, nei confronti delle altre opere dell'autrice, assumerebbe per i codici narratologici, il ruolo di *επι-κείμενο* come propone in casi simili Gr. Paschalidis⁵⁹, secondo l'*épitexte* di Gérard Genette⁶⁰.

Non avendo un'esplicita auto-dichiarazione da parte della Mutzàn sul problema relativo alla *intertestualità omogenea*, vale a dire non avendo riferimenti suoi precisi su rapporti fra la sua opera e testi di altri autobiografi, si può concludere che tale problema non esiste. Al contrario, l'attingere notizie e nozioni dall'ambiente in cui vive, e in particolare da materiali di provenienza letteraria, vale a dire quella dimensione che viene codificata come *intertestualità eterogenea*, è una prerogativa fondamentale che arricchisce il suo testo di riflessi e valori culturali. Precisamente, i riferimenti dettagliati ad opere che studiava e da dove traeva nozioni sono i seguenti: *Ὀκτώηχος*⁶¹, *Fior di Virtù*⁶², *Ἀποθήκη τῶν παίδων* (pp. 17; 88), l'opera storica (pp. 18; 89) di Charles Rollin in greco, *Le Novelle morali* (pp. 19; 90) di Francesco Soave, *Λόγοι* (pp. 20; 91) τοῦ Δίωνος Χρυσοστόμου, *Νεκρικοὶ Διάλογοι* (pp. 20; 91) τοῦ Λουκιανού, *Decamerone* (pp. 85; 150) di Boccaccio, *Γραμματική* (pp. 85; 150) τοῦ Ἀββᾶ Salvatore Corticelli, *Della tragedia* (pp. 76; 142) di G. V. Gravina; dichiara inoltre, senza dare titoli, che studiava: una storia della Francia (pp. 16; 88) in italiano, un libro storico (pp. 19; 89) italiano, Omero (pp. 23; 94), Tasso (pp. 29; 99), un libro (pp. 27; 97-8) di Δαμασκηνός Μωραϊτίδης, *Etica*⁶³, Saffo (pp. 82; 147) in versi italiani, scrittori greci

Πατήρ, Μητρούα. I suoi componimenti di varia tematica, su cui si hanno soltanto informazioni, sono i seguenti: assiomi in italiano, traduzioni dai dialoghi funebri di Luciano, traduzioni in greco moderno di scrittori ecclesiastici, un trattato di filosofia morale, versi anacreontici, trattato di economia, il cui prologo intitolato *Διάλογος μεταξύ Ἐλισάβετ Μοντζᾶ και μιᾶς ἄλλης κόρης* fu trovato nell'archivio di M. Siguros.

⁵⁹ PASCH., p. 122.

⁶⁰ G. GENETTE, *Seuils*, Paris 1987, p. 11. Da segnalare la distinzione che Genette stabilisce per l'*épitexte* fra *public* e *privé*.

⁶¹ *Autobiografia*, pp. 11-2; 83.

⁶² *Ibidem*, pp. 14, 27; 86, 98.

⁶³ *Ibidem*, pp. 49, 76; 118, 142.

classici (pp. 94; 158), Logica (pp. 76; 142), Geometria (pp. 94; 158-9), Latino (pp. 94; 159).

La *volontà di verità o veridicità*⁶⁴ è un'altra delle caratteristiche principali del testo autobiografico, ed esiste sempre in rapporto alla volontà di sincera auto-rappresentazione del narratore. L'indagine critica specifica segnala una varietà di contratti, di *patti* di veridicità secondo il tipo dell'auto-rappresentazione. Prendendo in considerazione le dichiarazioni di Elissavetios a proposito delle parti del manoscritto di sua madre da lui volutamente omesse – infatti sono tredici i punti nel testo ove si notano graficamente tali lacune⁶⁵, oltre all'evidente mancanza della parte iniziale –, si può constatare che alla Mutzàn viene sottratta la possibilità di mantenere la sua promessa di veridicità, di cui danno conferma le parole a p. 90; (154): «[...] διατὶ ἀπεφάσισα νὰ μὴ κρύψω τίποτε ἀπὸ τὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς μου, [...]».

Per analogia con la definizione della funzione *meta-linguistica* come stabilita da Roman Jakobson, quando in un testo di finzione il narratore cerca di spiegare il codice narrativo da lui stesso utilizzato, esercita una funzione *meta-narrativa*. Nell'ambito di un testo autobiografico⁶⁶ l'organizzazione di questa dimensione, costituita dalla somma dei suoi momenti *meta-narrativi*, si distingue in due livelli: il primo concerne la definizione del carattere e dell'intenzione del testo stesso; il secondo è relativo al commento e alla giustificazione della sua organizzazione e morfologia. Il prologo, la parte iniziale o altri vari momenti della narrazione in un testo autobiografico costituiscono i cardini di tali funzioni.

A questo punto bisogna ricordare di nuovo che il prologo presente nel testo non è stato scritto dalla Mutzàn ma da suo figlio, e che in esso si notano l'intenzione e la giustificazione della pubblicazione, le ragioni di tale impresa, il valore morale e la sua utilità. Esso cioè costituisce un luogo *pre-narrativo*, che non solo appartiene al tempo-spazio di Elissavetios, tanto lontano da quello del vero narratore che è la madre, ma comunque viene utilizzato come una *pre-informazione*, un meta-discorso dunque, e ad ogni modo indispensabile aggiunta al testo principale. Esaminando la parte iniziale di quest'ultimo, che d'altronde non costi-

⁶⁴ PASCH., pp. 149 e sgg.

⁶⁵ *Autobiografia*, pp. 10, 12, 17, 79, 87, 89, 98, 99, 110, 113; 82, 84, 89, 144, 152, 153, 162, 163, 172, 176.

⁶⁶ PASCH., pp. 166 e sgg.

tuisce il vero *incipit* dell'autrice, si può verificare che non vi si nota come elemento strutturale neppure quello che a volte si osserva, cioè l'esistenza di un prologo 'nascosto' o più giustamente definito come 'incorporato'⁶⁷.

Anche l'epilogo si presta alla stessa funzione. Vi si ritrova soprattutto il brano proveniente dalla p. 97 (161) del volume, in cui la Mutzàn si dispera per la sorte futura dei suoi scritti, e che serve da ovvio sostegno all'iniziativa editoriale di Elissavetios.

Quanto alle annotazioni, che spesso vengono utilizzate nei testi autobiografici con un ruolo esplicativo, aggiuntivo, o di testimonianza, utili alla verosimiglianza, a volte addirittura con un carattere correttivo, per cui assumono un ruolo di vere diramazioni del testo stesso, la Mutzàn ne fa uso; inserisce in tutto sei note⁶⁸, tutte esplicative e parte integrante delle sue tematiche.

Lungo la narrazione per quasi venti volte⁶⁹ prende cura di fare precisi riferimenti spazio-temporali, con date spesso complete, caratteristica fondamentale del genere, che le attribuiscono il riconoscimento consapevole del reciproco collegamento fra il tempo storico e il tempo vissuto. La parte iniziale della narrazione mancante non offre un'eventuale precisa indicazione sull'inizio della scrittura⁷⁰, mentre all'ultima pagina si ha l'esplicita frase di chiusura: «Σήμερον ἐν ταῖς 26 τοῦ Ἰουνίου 1831, τελειῶν τὸ ἕνα μέρος τῆς ἱστορίας μου, τὸ δὲ ἄλλο μέρος θέλω τὸ γράψαι εἰς τὸ γῆρας (ἀνίσως καὶ γηράσω), [...]» (pp. 115; 177).

La dimensione *meta-narrativa* dunque e la narrazione cosciente costituiscono le due componenti che in un testo autobiografico creano ciò

⁶⁷ *Ibidem*, p. 171.

⁶⁸ *Autobiografia*, pp. 18, 75, 78, 79-80, 82, 105; 90, 141, 144, 145, 147.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 10, 15, 17, 24, 32, 50, 52, 55, 58, 70, 76, 93, 103, 110, 112, 113, 115; 82, 87, 89, 95, 102, 118, 119, 120, 124, 126, 137, 142, 158, 166, 173, 174, 175, 177.

⁷⁰ Il testo dell'*Autobiografia* inizia così: «Ἐως τοῦτον τὸν καιρὸν, δηλαδὴ ἕως τὸν ὀγδοὺν χρόνον τῆς ζωῆς μου, [...]» collocando l'inizio della narrazione nel 1809. Alle pp. 50 (118), è indicata la data del terremoto, 17 dic. 1820, e alle pp. 52 (120-1), descrivendo quel terribile evento, dice: «[...] ἀγκαλὰ καὶ ἐπὶ χρόνοι ἀπερασμένοι, μὲ τὰ μάτια τοῦ νοῦς μου τώρα τὴν βλέπω, καθὼς τότε μὲ τὰ μάτια τοῦ σώματος τὴν ἔβλεπα»; è una dichiarazione precisa da cui si stabilisce il 1827 come presente della scrittura. La Mutzàn ha iniziato allora a scrivere la sua autobiografia, all'età cioè di ventisei anni, o invece più tardi, secondo l'indicazione «[...] εἴμαι εἴκοσι ὀκτὼ καὶ δέκα μηνὼν [...]», che corrisponde all'agosto 1830, alle pp. 113-14 (176)? Forse anche K. Porfiris basandosi su questo dato riferisce sul tempo della scrittura: «[...] τὴν ἔγραψε στὰ 29 τοῦ χρόνια [...]»; v. PORF. 56, p. 102, nota 19.

che si chiama *auto-coscienza testuale*⁷¹. L'autobiografo, soggetto di quest'ultima, viene considerato primo lettore-interprete della sua stessa narrazione. Nella Mutzàn, mentre ci sono gli elementi sufficienti per attribuirle tale ruolo, la sua ultima frase, forse dettata da un eccesso autocritico, è sorprendentemente disorientante: «Δὲν ἐπρόφθασα νὰ διαβάσω τοῦτο τὸ σύγγραμμά μου διὰ νὰ τὸ διορθώσω καὶ φοβοῦμαι μὴν εὐρεθοῦν πολλὰ σφάλματα» (pp. 115; 178), mentre appare per altro chiaro da vari esempi che è molto attenta alla sua auto-lettura.

Il testo autobiografico rivela una enfasi nella programmazione della lettura da parte degli altri. Vale a dire che l'autobiografo esercita una tale funzione tramite lo stile familiare e immediato con cui intraprende le sue allocuzioni verso il lettore. Quest'ultimo, essendo lettore di un testo di letteratura *intima*, costituisce il destinatario di un documento personale al quale il mittente chiede il pieno coinvolgimento e la piena fiducia⁷². La Mutzàn dimostra abbondantemente l'attitudine a voler stabilire un dialogo costruttivo con i suoi lettori, prefigurandosi chiaramente che ciò che scriveva potesse venir letto (pp. 77; 143). Ben cinque volte si rivolge al suo lettore ideale con «Ἀναγνώστα!» (pp. 66; 133), «ἀναγνώστη μου» (pp. 89; 153), «ὦ ἀναγνώστὰ μου»⁷³.

Ancora giovanissima aveva trovato come lettori dei suoi esercizi di apprendimento genitori e insegnanti⁷⁴. Più tardi, i componimenti più importanti, risultati della sua istruzione di quasi autodidatta, trovavano per lettori, oltre agli insegnanti, qualche parente⁷⁵ o conoscente istruito⁷⁶, da lei stimati. Per le sue prime composizioni poetiche, dice che desiderava un poeta già affermato (pp. 83; 148), mentre la sua vera speranza era di poter avere come lettori «[...] ὅλους τοὺς ἄλλους» (pp. 82; 147), a cui teneva tanto, e che erano: i suoi compatrioti, quelli senza istruzione, e soprattutto le donne!, le donne per le quali ha combattuto intellettualmente, con argomentazione acuta e avanguardista per la sua epoca, e secondo le condizioni in cui viveva. La sua preoccupazione non solo di istruire se stessa⁷⁷, ma soprattutto di poter trasmettere le proprie nozio-

⁷¹ PASCH., p. 180.

⁷² *Ibidem*, pp. 186-7.

⁷³ *Autobiografia*, pp. 103, 104, 111; 167, 174.

⁷⁴ I suoi insegnanti erano: i sacerdoti zantioti Γεώργιος Τσουκαλὰς e Βασίλειος Ρωμαντζὰς, il monaco e prete Θεοδόσιος Δημάδης.

⁷⁵ *Autobiografia*, pp. 81, 84; 146-7, 149.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 77; 143, un amico, sacerdote degli inglesi.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 93, 109, 111; 157, 172, 174. La Mutzàn qualifica la sua esistenza con gli aggettivi γραμματικὴ ζωὴ (pp. 81; 146) e γραμματισμένη ζωὴ (pp. 84; 149).

ni ad altri bisognosi di istruzione⁷⁸, è vivissima e molto diffusa lungo tutto il testo. A questo punto si può considerare che tutte queste figure appena menzionate, lettori sia effettivi che ideali, possono essere per l'appunto codificati come *narratori*⁷⁹ o suoi destinatari sostanziali e prescelti.

Nelle varie teorie narratologiche, e soprattutto in quelle di F. K. Stanzel⁸⁰ e G. Genette⁸¹, un punto fondamentale di studio costituisce il modo con cui avviene l'informazione narrativa, sintetizzato nelle domande ben note, formulate da G. Genette: «chi parla» e «chi vede».

Secondo la prima domanda, essendo la Mutzàn sia *narratrice* che *eroina* della sua opera, si può affermare che ci si trovi dinanzi ad una narrazione *auto-diegetica*, espressa sistematicamente in prima persona, con sporadici esempi dell'uso della 2ª persona grammaticale, quando la *narratrice* si rivolge all'*eroina-se stessa*: «Δυστυχισμένη Έλίζα! [...]»⁸², o quando trasforma le sue parole in una domanda diretta, fra virgolette⁸³, che le verrebbe rivolta da un presunto interlocutore. A volte la *narratrice* crea un presunto «dialogo» con l'*eroina-se stessa* tramite una domanda retorica diretta, fuori virgolette, ma in dipendenza esplicita da «εἶπα μὲ τὸν ἑαυτὸν μου» (pp. 84; 149) o «ἔλεγα μὲ τὸν ἑαυτὸν μου» (pp. 97; 161).

Per esprimere le sue opinioni di massima, usa ancora il discorso diretto fra virgolette ma questa volta in terza persona⁸⁴. La sua voce d'altronde assume un'altra intensità e veridicità quando riporta come testimonianza del suo narrare lettere già scritte ai genitori, parenti o altri. Inoltre ama sovente utilizzare la 2ª persona, per rivolgersi al lettore o ai vari personaggi, proprio per enfasi retorica o per intensificare la drammaticità della sua informazione. D'altra parte le parole altrui vengono riportate in due modi: a) secondo il discorso indiretto incompleto⁸⁵, cioè

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 26, 30, 97, 107; 97, 100, 161, 170.

⁷⁹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976, pp. 262, 307-10; *idem*, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983 (Poétique), pp. 90-3.

⁸⁰ P. PUGLIATTI, «La situazione narrativa» F. K. Stanzel, in *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna 1989, pp. 103-8.

⁸¹ *Ibidem*, *Le categorie di «modo» e «voce» in Genette*, pp. 117-21.

⁸² *Autobiografia*, pp. 97; 161.

⁸³ *Ibidem*, pp. 68-9; 135.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 25, 97; 96, 161.

⁸⁵ A. TZARTZANOS, *Νεοελληνική σύνταξις (τῆς κοινῆς δημοτικῆς)*, II, Salonico 1989, p. 122.

in forma di discorso indipendente, fra virgolette⁸⁶ o dopo i due punti⁸⁷, o liberamente con la sola dipendenza dal verbo, per es. «μοῦ ἔλεγε» (pp. 20, 191); b) secondo il discorso indiretto completo⁸⁸, cioè in regolare forma di discorso dipendente⁸⁹. Merita attenzione il caso di una risposta del padre alla madre, sotto forma di domanda retorica, fuori virgolette, dipendente da un parentetico «(τῆς λέγει)» (pp. 23; 193), che viene espressa esattamente in forma di discorso diretto! Essendo in 3ª persona grammaticale è possibile che ci si trovi dinanzi ad un discorso indiretto libero⁹⁰ (?).

Quanto alla seconda domanda narratologica «chi vede», riguardante il problema della *focalizzazione* o delle analisi delle varie prospettive ottiche e conoscitive, la critica⁹¹ stabilisce che l'autobiografia viene dominata dal punto di vista del narratore, e in particolare la si colloca nell'ambito della focalizzazione *interna* (il narratore ne sa quanto i suoi personaggi) stabile o variabile che sia; infatti malgrado la sostanziale presenza continua del narratore, il punto di vista di quest'ultimo si muove spesso fra il punto di vista del «se stesso-narrante» e quello del «se stesso-vissuto». G. Genette in più precisa che la situazione in cui si trova un autobiografo, obbligato dal suo «patto di veridicità» a non poter narrare le cose che non conosce, i pensieri altrui, o gli eventi dei quali non può dare testimonianza diretta, costituisce una visione di *pre-focalizzazione*⁹². Nel testo si verifica la predominanza della focalizzazione interna stabile guidata dal punto di vista del «se stesso-narrante» e si dovrebbe supporre la prevalenza di pre-focalizzazione, considerando il modo e le condizioni in cui viveva l'autrice, più di una volta ribaditi quasi sempre con le stesse parole: «[...] ἐξοῦσα πάντοτε κλεισμένη εἰς τὸ σπῆτι [...]» (pp. 78; 144), e che le lasciavano pochissimi spiragli di collegamento con la realtà esterna.

⁸⁶ *Autobiografia*, pp. 16, 67-9, 101, 109-10; 87, 134-5, 165, 172.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 65-6, 69; 133, 136.

⁸⁸ TZARTZANOS, *Νεοελληνική σύνταξις* cit., p. 123.

⁸⁹ *Autobiografia*, pp. 23-4, 27, 49, 67, 69, 75, 77, 81, 84, 87, 91, 102, 107-8, 112; 94-5, 97-8, 118, 134, 136, 142, 143, 146-7, 149-50, 150, 155, 165, 170-1, 174.

⁹⁰ M. PERI, *Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή*, in *Ελληνικά*, 39, Salonico 1988, p. 123.

⁹¹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* cit., pp. 237-42; *idem*, *Nouveau discours du récit* cit., pp. 48-52.

⁹² GENETTE, *Nouveau discours du récit* cit., p. 52.

La Mutzàn ha saputo gestire quella realtà con una forza di mente sorprendente in un'opera d'espressione personale che oltrepassa i limiti della propria codificazione, oltre a percorrere lucidamente una più moderna percezione del contributo femminile alla scrittura e all'evoluzione dei costumi.

Ha saputo utilizzare la scrittura come antidoto prezioso alla realtà del primo '800 greco. La sua *Autobiografia* «[...] ἀποτελεῖ σπάνιας ποιότητος λογοτεχνικὸ κείμενο, ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγνὰ στολίσματα τῆς νέας μας λογοτεχνίας.»⁹³, come ribadisce K. Dimaràs, e costituisce un valido esempio del suo *genere*, sorprendentemente autogestito e scientificamente coerente.

Ricordare quest'anno, in occasione del bicentenario della sua nascita, il contributo di Elissavet Mutzàn Martinengu alle lettere neoelleniche, era doveroso.

ASTERIOS ARGHIRIOU

DONNA FROSINI DI ARISTOTELIS VALAORITIS, UNA NEOMARTIRE *

«Fondamento della poesia neogreca deve essere la narrazione fedele delle sofferenze e dei supplizi del popolo, la lotta ininterrotta dei greci contro lo straniero» (p. θ'). «Alla poesia resta il compito di celebrare la vittoria del popolo greco e dell'ortodossia sull'elemento sterminatore della conquista» (p. κδ'). «È in quest'ambito che dobbiamo cercare anche la vera fonte della nostra poesia, la quale, prima di trasformarsi in poesia lirica o drammatica, deve assumere forma eroica, cioè epica. Quando dico epica, intendo quella poesia che, senza essere vincolata da canoni particolari, si fonda essenzialmente sulla storia, proponendosi come obiettivo la celebrazione di qualche evento importante, risalente a epoche eroiche [...]» (pp. θ'-ι'). Con le considerazioni di cui sopra, formulate nella introduzione¹ a *Donna Frosini*, Aristotelis Valaoritis delinea il contesto nel quale spazia in generale la sua ispirazione poetica e la sua attività creativa.

* La traduzione italiana di questo articolo è stata curata da Marco Cerasoli.

¹ Per il nostro lavoro abbiamo utilizzato l'edizione delle poesie di Aristotelis Valaoritis curata da Pavlos Lambros, I-II, Atene 1868, alla quale rinviamo; ne manterremo l'ortografia che sembra sia quella del poeta. Ci siamo serviti anche della *Βασική Βιβλιοθήκη* 16 (1959), a cura di Kleon Paraschos, dedicata interamente a Valaoritis. L'edizione fondamentale delle opere del poeta rimane quella allestita dal figlio I. VALAORITIS, *Ἀριστοτέλους Βαλαωρίτου Βίος καὶ ἔργα*, 3 voll., Atene 1907. L'edizione più recente, in 2 voll., di una scelta delle opere di Valaoritis è utile soprattutto per le note e il glossario: G. SAVVIDIS - N. LIKOURGOU, *Βίος, Ἐπιστολὲς καὶ Πολιτικὰ Κείμενα*, I, Atene 1980; G. SAVVIDIS - E. TSANTSANOGLOU, *Ποιήματα καὶ Πεζά*, II, Atene 1981. Molto interessante per la poetica di Valaoritis è l'introduzione di G. Savvidis alla sua edizione di *Φωτεινός*, Atene 1976. Studi su A. Valaoritis e sulla sua opera, corredati di una ricca bibliografia, si trovano nel numero 1259 (Natale 1979), vol. 26, della rivista *Νέα Ἑστία*, insieme alla ristampa di due studi fondamentali su K. Palamàs.

⁹³ DIMARAS, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας* cit., p. 218.

Per quanto riguarda *Donna Frosini* in particolare, in una lettera ad Andreas Laskaratos (3 ottobre 1859) rivela: «Ho pensato di offrire al mio popolo un poema che abbia carattere greco, che non sia uno di quelli cosiddetti romantici, che non sia epico, che non sia tragico, ma qualcosa di nuovo, che abbia a che vedere con le mie idee e la mia immaginazione. Ho voluto che fosse soprattutto storico, perché potesse essere utile almeno in quanto tale»². Questa definizione, un po' generica, viene analizzata da Valaoritis con maggiore dovizia di dettagli nella stessa introduzione, dove si fornisce contemporaneamente anche il riassunto della trama. L'autore scrive tra l'altro: «Di fronte a questo Ali sta Eufrosini, simbolo autentico e fedele della società greca del tempo. Incontaminata e pura in virtù delle sue origini, non è riuscita a conservare inviolata la sua purezza verginale, ma accecata per breve tempo dalla grandezza ingannevole e dal fulgore satanico che risplendeva allora a Giannina, ha consegnato la sua anima e il suo corpo nelle mani dei demoni immondi. Questa mostruosa e simbolica unione, dalla quale potevano derivare mali insanabili, tendeva a una più rapida realizzazione delle mire subdole del tiranno. Una tale Eufrosini non sarebbe stata certo degna della poesia greca. Ma il pentimento, che libera l'anima dalla morte, non ha tardato a sopraggiungere, rigenerando la donna greca. Non appena l'amante si allontana e lei rimane sola, riacquista immediatamente il suo vero carattere. Respinge Ali, rifiuta i suoi doni, senza versare lacrime accetta la morte come unico mezzo di riscatto, rendendosi degna in tal modo della corona del martirio, che è stata posta sulla sua fronte dallo sventurato Epiro vestito a lutto. Sotto tale aspetto ho considerato Eufrosini [...]» (p. κα').

Dal momento che Valaoritis ha considerato Eufrosini sotto tale aspetto, ho pensato che sarebbe interessante anche per noi esaminare il suo poema *Donna Frosini* in questa stessa ottica. Il poeta vuole Frosini martire – diremmo meglio neomartire – e come tale tenta di presentarla. È nostra intenzione, nel corso di questa comunicazione, tentare di stabilire se, fino a qual punto e in che modo Valaoritis raggiunga o meno il suo scopo. In altre parole, studieremo il poema come un Martirio, alla luce del confronto con i documenti relativi a martiri e neomartiri. Ci occuperemo del suo valore letterario e della sua struttura solo nella misura in cui questi elementi sono in rapporto diretto col suo contenuto agiografico, cioè nel caso in cui dovessero risultare funzionali o potessero costituire un inconveniente per questo tipo di contenuto.

² *Néa Éortia* 26 (1979) cit., p. 169.

La letteratura ecclesiastica presenta grande abbondanza di materiale su martiri e neomartiri. Il testo, a prescindere dalla sua ampiezza, lingua e valore letterario, è costruito quasi sempre secondo un modello consacrato, classico, esattamente come le icone nell'arte sacra. Le diverse parti in cui si articola mirano alla «narrazione del martirio»: raccontano i vari stadi o fasi in ordine cronologico e senza grandi variazioni.

In una prima sezione l'autore parla delle origini, dell'età, della professione e della vita virtuosa del martire, come pure dello zelo ispirato da Dio con cui testimonia la fede in Cristo o delle circostanze che lo hanno condotto al martirio.

In una seconda sezione assistiamo al suo arresto, alla comparsa di fronte al giudice o ai giudici e al suo processo. Il processo comprende generalmente tre fasi. Nella prima, con lusinghe e proposte allettanti, i giudici tentano di indurre l'imputato all'apostasia; nella seconda lo minacciano o lo sottopongono a torture; infine lo condannano a morte, dopo aver formulato a suo carico accuse infondate e generalmente non pertinenti.

In una terza sezione si descrivono gli ultimi procedimenti e la morte in seguito al martirio del credente.

In molte di queste opere, alla morte del martire fanno seguito il recupero e la sepoltura delle sacre reliquie, le manifestazioni di culto dei fedeli, nonché i miracoli compiuti nel suo nome o operati dalle sue reliquie.

Si noti inoltre che alcuni documenti – antichi e moderni – riguardano martiri che, in un certo momento della loro vita e in condizioni particolari, hanno rinnegato la loro fede in Cristo; ma in seguito si sono pentiti e hanno cercato il martirio come il solo strumento di espiatione. *Donna Frosini*, nella sua qualità di scritto agiografico, appartiene a questa seconda categoria di testi.

L'idea di scrivere questo poema fu concepita e ad ogni modo elaborata da Valaoritis nel 1857 a Venezia e in quella città, in casa del suocero, Emilio Tipaldo, l'anno seguente comporrà il testo. Lo pubblicherà per la prima volta a Corfù, nel 1859³. Il poema è costituito da 2157⁴ versi, in prevalenza decapentasilabi sciolti, ed è suddiviso in quattro canti:

³ *Βασική Βιβλιοθήκη* 16 (1959) cit., p. 14. Per le varie edizioni delle opere di Valaoritis, cf. SAVVIDIS – TSANTANOGLOU, *Ποιήματα και Πεζά* cit., pp. 401-402.

⁴ La numerazione dei versi e la divisione del poema in sequenze è stata eseguita da noi, per le esigenze del nostro lavoro.

Canto I : Il sacramento	vv. 579
Canto II : Il pentimento	vv. 796
Canto III : Il giorno del giudizio	vv. 379
Canto IV : La processione	vv. 387

In ogni canto possiamo facilmente distinguere varie unità. Ai fini del nostro lavoro ne abbiamo individuate in totale diciotto: quattro nel primo canto, sette nel secondo, quattro nel terzo, tre nel quarto.

I, 1	vv. 1-24	: La situazione a Giannina. Ritratto di Ali
I, 2	vv. 25-438	: Dialogo con Tachir
	- vv. 25-296	: L' universo interiore di Ali
	- vv. 297-375	: Il suo amore per Frosini
	- vv. 376-438	: Il disegno di farla sua
I, 3	vv. 439-502	: Monologo di Ali (la sua sfida a Dio)
I, 4	vv. 503-579	: Missione di Muchtar nei Balcani
II, 1	vv. 1-36	: Descrizione del lago e del Pindo
II, 2	vv. 37-83	: Monologo di Frosini (lotta tra affetto materno e amore)
II, 3	vv. 84-150	: Partenza di Muchtar per il fronte
	- vv. 94-125	: Il canto d'amore con cui si congeda
II, 4	vv. 151-170	: Frosini è chiamata a testimoniare
II, 5	vv. 171-248	: Il pentimento di Frosini
II, 6	vv. 249-582	: La lotta di Ali e Frosini
II, 7	vv. 583-795	: Condanna a morte di Frosini, arresto e carcerazione
III, 1	vv. 1-77	: Il palazzo di Ali
III, 2	vv. 78-142	: Capitan Drakos al cospetto di Ali
III, 3	vv. 143-216	: Dialogo di Ali e Tachir su Frosini
III, 4	vv. 217-387	: Scontro tra Ali e il Metropolita Ignazio
IV, 1	vv. 1-134	: Il Metropolita Ignazio nella prigione
IV, 2	vv. 135-303	: Il corteo (processione) delle donne incatenate verso il lago
IV, 3	vv. 304-386	: L' annegamento delle donne nel lago

Molte di esse sono brevi, hanno carattere introduttivo e descrittivo (descrizione della natura e dei personaggi che agiscono); altre, invece, nonostante la struttura drammatica (dialoghi o monologhi), presentano pochissimi elementi teatrali; altre infine (p. es. il dialogo di Ali Pascià e Frosini, Ignazio nella prigione) contengono tutti gli elementi di una sce-

na o di un'azione teatrale. In nessun caso, però, il poema potrebbe, nel suo complesso, funzionare come opera teatrale⁵.

I titoli dei quattro canti, anche se li intendiamo in valore simbolico, non ci consentono di verificare se il poeta segue lo schema consueto dei testi sui martiri. Ma la lettura del poema ci porta a concludere che solo i canti due e quattro hanno rapporto immediato con la narrazione del martirio di Frosini e, di conseguenza, è di essi, principalmente, che in questa sede ci occuperemo. Più precisamente, dei 2157 versi che compongono il poema, a Frosini se ne riferiscono direttamente 1177 e indirettamente altri 141. Ma anche in essi gli elementi romantici, le descrizioni, le metafore ecc. occupano gran parte del discorso poetico e mettono in ombra l'argomento.

Il primo canto, *Il sacramento*, è interamente dedicato al ritratto di Ali Pascià. Frosini viene presentata solo per bocca del tiranno dell'Epiro, come oggetto della sua passione amorosa. Dal monologo di Ali (III sezione) apprendiamo comunque che Frosini è giovane, straordinariamente bella e di famiglia nobile; che il Metropolita suo zio l'ha fatta sposare per strapparla agli artigli del pascià e che lei ha abbandonato il marito e i figli per concedersi a Muchtar, figlio di Ali. Inoltre, nel colloquio col suo consigliere Tachir (II sequenza), il pascià rivela il suo perfido disegno di inviare il figlio in guerra, nei Balcani, dove sarà più facile ordire il suo assassinio, in modo da poter conquistare Frosini e farla sua per sempre. Così, dunque, il primo canto corrisponde solo in modo indiretto e parziale alla prima sezione dei martiri: ci presenta la personalità della martire dal punto di vista del suo carnefice.

Il secondo canto, *Il pentimento*, il più lungo (976 versi), è anche il più interessante nella prospettiva in cui stiamo esaminando il poema. Oltre alla prima, di carattere breve e introduttivo, il canto comprende altre sei sequenze.

La prima di esse (II, 2, 33-248) è un monologo di Frosini che, di buon mattino, mentre le truppe di Muchtar stanno partendo per i Balcani, siede alla finestra, afflitta, e piange in solitudine. Versa lacrime amare, ricordando come un tempo fosse una mamma dolce e innocente e come avesse rinnegato i suoi figli per concedersi a Muchtar. E mentre

⁵ Nel corso del XIX sec. verranno scritte molte opere teatrali aventi come soggetto Donna Frosini: da A. R. Rangavis, D. Vernardakis, A. Andoniadis, S. Skipis e altri. Soprattutto Skipis sembra aver tratto ispirazione, per il suo omonimo dramma, da *Donna Frosini* di Valaoritis. Cf. G. SIDERIS *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Atene [s. d].

nel suo animo si consuma la lotta tra affetto materno e passione amorosa, si ode dalla strada il canto di addio dell'amante turco (II, 94-125), colmo d'amore, ma nello stesso tempo carico di presagi sulla sorte infausta che attende i due. Immobile e silenziosa nel suo muto, profondo dolore e nella lacerazione del suo cuore, Frosini, in questo stadio della sua evoluzione psicologica, non mostra alcun segno di pentimento o di riflessione, né accenna ad abbandonare la sua vita attuale. Prova solo rimorso per il suo spietato comportamento nei confronti dei figli. Eppure riceve in questo momento, come un raggio di sole, l'illuminazione divina e la grazia:

Προβαίνει ὁ ἥλιος στὰ βουνά, καὶ μιὰ θερμὴ του ἀχτίδα
Φιλεῖ γλυκὰ στὸ μέτωπο τῆ μαύρη τῆ Φροσύνη.
Εἶδε τὸ μάτι τοῦ Θεοῦ τὸ δάκρυ τῆς, τῆ λύπη,
Καὶ μὲ τὸ φῶς τὸ μυστικὸ τῆ βρέχει, τῆ ραντίζει,
Τῆς δίδει νέο βάπτισμα, τῆ λούει, τήνε πλένει
Μὲ τὰ χραντὰ τὰ χέρια του ἀπὸ τὴν ἁμαρτία.
Καὶ τώρα βγαίνει καθαρὴ, βγαίνει μ'οὐράνια κάλλη
Ἀπ'τὴ μεγάλη τοῦ Θεοῦ τῆ θεία κολυμβήθρα (II, 154-161)⁶.

E subito dopo questo primo miracolo, questa prima manifestazione divina⁷, ecco le parole del poeta.

Ἀμαρτωλὴ, λησμόνησε τοῦ κόσμου τὰ στολίδια,
Ἄλλος νυμφίος σ'ἀγαπᾷ. Φροσύνη, μὴ δειλιάσης.
Ἐτοίμασε τὰ χέρια σου νὰ λάβουν ἄρραβῶνα
Τὰ σίδερα καὶ τὰ σχοινιά, ποῦ ἀπόψε θὰ σὲ δέσουν.
Στολίσου, κόρη, ὁ οὐρανὸς σοῦ δίνει, σοῦ χαρίζει
Τὴν πρώτη σου τὴν παρθενιά. Φροσύνη, μὴ δειλιάσης
Τὴν ὥρα, ποῦ τοῦ γάμου σου θ'ἀνάψουνε τὰ φῶτα.
Εἶν' ἱερὸ μυστήριον,
Φροσύνη, τὸ μαρτύριον. (II, 162-170)⁸.

⁶ «Sale il sole sui monti e un caldo suo raggio / bacia dolcemente la fronte della sventurata Frosini. / L'occhio di Dio ha visto la sua lacrima, il suo dolore, / e della sua segreta luce la inonda, la asperge, / le amministra nuovo battesimo, la monda, la purifica / dal peccato con le sue incontaminate mani. / E ora emerge pura, rivestita di celestiale bellezza, / dal grande, divino fonte di Dio» (II, 154-161).

⁷ Il poeta ricorre spesso al motivo della teofania nella forma di un raggio di sole (II, 156-159, 405-408, 548-550) o di un'aureola (II, 510-514, 703-710) che illumina il volto dell'eroina o invade la prigione (IV, 116).

⁸ «Peccatrice, dimentica gli ornamenti del mondo, / un altro sposo ti ama.

Questi versi costituiscono il centro, il nucleo intorno al quale si svolge non solo il dramma di Frosini, ma anche l'intero poema, in quanto funge da resoconto di un martirio. Valaoritis conosce e accetta la tradizione ecclesiastica, secondo la quale chi ha rinnegato la propria fede, per lavare il grave peccato dell'apostasia, deve ricevere un secondo battesimo, nel sangue del martirio. Le parole del poeta sopra riportate saranno confermate anche dal Metropolita Ignazio, quando più tardi, in prigione, rimprovererà Frosini per il suo peccato, grave e realmente spaventoso, che

Μόνον τὸ μαρτύριον δύνатаι νὰ τὸ πλύνῃ (IV, 101)⁹.

Per questo le chiede anche:

Φροσύνη μου, τὸ δέχεσαι; μ'ἀγάπη, χωρὶς πίκρα; (IV, 102)¹⁰.

E alla risposta affermativa di lei, la rassicurazione:

Φροσύνη, τὸ μαρτύριον ἀπόψε θὰ σ'ἀγιάσῃ (IV, 131)¹¹.

Frosini, comunque, è spinta al martirio non da profondo e sincero pentimento, né da un desiderio o da una decisione personale, ma da un'illuminazione divina. La letteratura sui martiri conosce naturalmente anche questa eventualità. Così il poeta può collocare Frosini in quella cerchia di eletti chiamati al martirio da Dio stesso.

Il punto in cui il poema presenta gravi carenze, ossia stridenti contrasti rispetto allo spirito dei testi sui martiri, è il momento del pentimento dell'eroina. Come abbiamo visto, nel momento in cui riceve l'illuminazione divina, Frosini esita tra l'affetto materno e la sensualità dell'amore. Quello stesso giorno, verso sera, la vediamo

[...] Γονατιστὴ ἐμπρὸς σὲ μιὰν εἰκόνα [...]

Πάντα βουβή, τὰ χέρια τῆς στὰ στήθη σταυρωμένα,

Τὸ βλέμμα δὲν ἐσήκωνε ποτέ τῆς νὰ κοιτάξῃ [...]

Νὰ ἰδῇ τὴ μάνα τοῦ Θεοῦ μὲ τὸ παιδί στὰ χέρια

Κι ἐνθυμηθῇ ποῦ ἐβάσταξε κι ἐκείνη μιὰν ἡμέρα

Ἐνα παιδί στὸν κόρφο τῆς καὶ τᾶφηκε κι ἐχάθη (II, 171-180)¹².

Frosini, non aver paura, / prepara le tue mani a ricevere, come anello di fidanzamento, / i ferri e le funi che stasera ti legheranno. / Adornati, figlia, il cielo ti concede, ti dona / la tua verginità di un tempo; Frosini, non aver paura, / quando si accenderanno le fiaccole delle tue nozze. / È un santo mistero, / Frosini, il martirio» (II, 162-170).

⁹ «Solo il martirio può lavare» (IV, 101).

¹⁰ «Frosini, accetti? Con amore, senza amarezza?» (IV, 102).

¹¹ «Frosini, questa sera il martirio ti santificherà» (IV, 131).

¹² «Inginocchiata davanti a un'icona. / Sempre muta, le mani incrociate sul

Quindi, sentendosi stanca, Frosini si distende sul letto e chiede alla nutrice, Chrisi, di coricarsi al suo fianco, perché le faccia compagnia e le sia di sostegno e conforto. Comportamento che non si addice ad una peccatrice pentita, come inappropriata è del resto la sua condotta anche più tardi, quando, al momento di essere condotta in prigione, affida a Chrisi, insieme ai suoi figli, anche il canarino. Comunque è ancora più inappropriata la preghiera che rivolge alla Madonna mentre si trova stessa sul letto. Riconosce, certo, di aver peccato. Attribuisce però la responsabilità del proprio peccato alla sorte, alla maledizione, all'odio della gente. E chiede alla Madonna non amore, ma misericordia, adducendo come giustificazione, non del tutto convincente, il fatto che è anche lei madre, che ha pianto, e con le lacrime ha lavato tutti i suoi errori (II, 209 – 217). Vittima del romanticismo che domina il suo poema, Valaoritidis è incapace di penetrare in profondità il dramma di un'anima pentita che viene condotta al martirio.

Frosini non sembra pentirsi sinceramente, se non quando sente pronunciare la propria condanna a morte:

Ἀπ' τὴν ὥρα πῶχει ἀκούσῃ τὸ σκληρὸ τὸ θάνατό της,
Μιὰ οὐράνια γαλήνη πλημμυρεῖ τὸ πρόσωπό της.
Δὲν ἀνήκει πλεῖα τοῦ κόσμου, λὲς κι' ἐχάθη τὸ κορμὶ
Καὶ δὲ μένει στὴ Φροσύνη παρὰ κάλλος καὶ ψυχὴ [...]
Ἀναδεύονται τὰ χεῖλη [...]

[...] μυστικὰ παρακαλεῖ.

«Ἄν τὰ τόσα κατηφρόνια, ἂν τὰ τόσα δάκρυά μου,
Δὲν ἐπλύναν τὴν ψυχὴ μου καὶ τὸ κρῖμα, Δέσποινά μου,
Δός μου κι' ἄλλα, δός μου κι' ἄλλα, νᾶλθω ἢ μαύρη καθαρή,
Ὅπως ἤμουνα, Κυρά μου, στῆς μητρός μου τὸ βυζι» (II, 703-714)¹³.

E più tardi, in prigione, confessa al Metropolita Ignazio, «con cuore contrito e umiliato»:

petto, / non alzava mai gli occhi per guardare, / per vedere la Madre di Dio col figlio tra le braccia / per ricordare che anche lei un giorno / strinse al petto un figlio, lo abbandonò e scomparve» (II, 171-180).

¹³ «Da quando ha appreso la sua crudele morte, / una calma celestiale si diffonde sul suo volto. / Non appartiene più al mondo, sembra dissolto il corpo / e a Frosini non rimangono che la sua bellezza e la sua anima [...] / Si muovono le labbra [...] / [...] prega segretamente. / Se tutte queste umiliazioni, se tutte queste lacrime / non hanno mondato la mia anima e lavato il mio peccato, o mia Signora, / dammene ancora, dammene altre, che io, sventurata, ne sia purificata, / come ero, mia Signora, nel grembo di mia madre» (II, 703-714).

Ἐσταύρωσε τὰ χέρια της, τὸ μέτωπό της σκύφτει
Καὶ γονατίζει κατὰ γῆς. Πῶς τρέμει! Πῶς σπαράζει!
Δεσπότη μου, πνεματικέ, ραγίζει τ' ἡ καρδιά μου.
Πῶς θὰ σοῦ πῶ τὸ κρῖμα μου καὶ σὺ πῶς θὰ τ' ἀκούσῃς!
Ἐπίστευες ἡ Φρόσω σου ν' ἀφήσῃ τὰ παιδιὰ της,
Νὰ λησμονήσῃ τὸ Θεό, τοῦ γάμου τὸ στεφάνι
Καὶ νὰ δοθῇ στὴν ἀγκαλιά, Δεσπότη, τοῦ Μουχτάρη;
Ἄλλο δὲν ἔχω νὰ σοῦ πῶ... Θεέ μου, σχώρεσέ με. (IV, 45-52)¹⁴

Da questo momento in poi, in ogni circostanza, la sola frase pronunciata da Frosini sarà:

Ἐλέησόν με, Κύριε, Πατέρα μου, εὐσπλαχνία¹⁵.

Un'altra ampia sequenza (II, 249-594) comprende il dialogo, o meglio la lotta, tra Ali Pascià e Frosini. Mentre costei dorme, il tiranno entra nella sua stanza e, dopo aver cacciato Chrisi e Tachir, tenta di conquistare il suo cuore.

Μισόγυμνη τὴν ἐβλεπε, μονάχη στὸ κρεβάτι
Τὴν τρώγει μὲ τὸ μάτι [...]
Σιγὰ, σιγὰ τὸ χέρι του μὲ τρόμο ἀνασηκώνει
Κι' ἀπάνω της τ' ἀπλόνει [...]
Ἐμμεῖν' ἐκεῖ κρεμάμενο τ' Ἀλήπασα τὸ χέρι
Σὰ νάτανε μαχαίρι [...]
Σὰ σπῖθα ἡ Φρόσω ἐπέταξε, κι' ἐμπρός του γονατίζει (II, 255-284)¹⁶.

Lo prega di aver compassione e di non voler abusare di una debole donna. Ma il Visir le confessa di essere innamorato di lei e di essere venuto per starle vicino nel suo dolore e consolarla. All'inizio Frosini gli crede e si abbandona fiduciosa tra le sue braccia. Presto, però, comprende i suoi disegni.

¹⁴ «Incrocchia le mani, abbassa la fronte / e si inginocchia a terra. Come trema! Quali spasmi la scuotono! / Padre mio, mia guida spirituale, mi si spezza il cuore. / Come farò a dirti il mio peccato, come potrai ascoltarlo? / Avresti mai creduto che la tua Froso potesse lasciare i suoi bambini, / potesse dimenticarsi di Dio, della corona delle sue nozze, / per gettarsi, Padre, tra le braccia di Muchtâr? / Non ho altro da dirti... Dio mio, perdonami» (IV, 45-52).

¹⁵ «Pietà di me, Signore; Padre mio, misericordia».

¹⁶ «La vede seminuda, sola sul letto / La divora con gli occhi [...] / Lentamente solleva la mano impaurita, / la allunga su di lei [...] / Rimase lì sospesa, la mano di Ali Pascià / come fosse un coltello [...] / Come una scintilla Froso balza su e si inginocchia di fronte a lui» (II, 255-284).

Ἀγρίεψε τὸ μάτι της, ὁλόρθη τὸν κυττάζει.

Τὴν εἶδ' ὁ Ἀλῆς κι ἐσθύστηκε, δειλιάζει, γονατίζει (II, 353-354)¹⁷.

A sua volta, Ali la scongiura di credergli e di cedere al suo ardente amore. E promette, se accetta, di farle dono di tutte le sue ricchezze, del suo potere, del suo trono e persino della sua fede in Maometto, abbracciando la religione cristiana:

Φροσύνη, ἀγάπησέ με ἐσύ, σὲ λίγο θὰ πεθάνω,
Δικά σου εἶναι τὰ Γιάννινα, ὅλα δικά σου νᾶναι,
Δὲν πέρνω τίποτα μ' ἐμὲ βαθεῖα στὸ μαῦρο μνήμα,
Τίποτα, Φρόσω, τίποτα μὴ στερηθῆς γιὰ μένα,
Παρά δυὸ πῆχες σάβανο κι ἓνα στερνὸ φιλή σου.
Σπλαχνίσου με, σπλαχνίσου με, εἶσαι θεὸς γιὰ μένα.
Ὡς τώρα δὲν ἐπίστεψα καὶ τώρα τὸν πιστεύω.

Πιστεύω τὴν εἰκόνα σου, πιστεύω τὴν Παρθένο,
Τὸ βάπτισμα τὸ μαῦρό σου. Πιστεύω πῶς ὑπάρχει
Μιὰ δύναμις ἀνώτερη πῶπλασ' ἐσέ, Φροσύνη.
Ἄρνοῦμαι τὸν προφήτη μου γιὰ νὰ μπορέσω νᾶλθω
Μαζὺ μ' ἐσέ στὸν οὐρανὸ, καὶ τὴ στερνὴ τὴν ὥρα
Νὰ νοιώσω τὰ χεράκια σου νὰ δένουν τὰ δικά μου (II, 379-391)¹⁸.
Κ' ἐδάκρυζεν ὁ δαίμονας [...] (II, 399)¹⁹.
Τὸν πνίγει τὸ παράπονο [...] (II, 401)²⁰.

Ma:

Μέν' ἡ Φροσύνη ἀκλόνητη, τὰ χέρια σταυρωμένα
Δὲ σκιάζεται κανένα [...]
Σήκου, Βιζήρη, κι εἶν' ἀργά [...]
Τὸν κόσμον τὸν ἀρνήθηκα. Χάρου τὴ δύναμή σου,

¹⁷ «Si accende d'ira il suo sguardo, ritta lo osserva. / La vide Ali Pascià e si raffreddò il suo ardore, ha paura, si inginocchia» (II, 353-354).

¹⁸ «Frosini, amami tu, tra poco morirò. / Tua è Giannina, tutto sarà tuo, / non porto nulla con me nel cupo abisso del sepolcro. / Perché tu non ti privi di nulla per causa mia, / se non un sudario di due braccia e un ultimo tuo bacio. / Pietà di me, pietà di me, per me sei un dio. / Finora non credevo e oggi credo in lui, / credo nella tua icona, credo nella Vergine, / nel tuo oscuro battesimo. Credo che esista / una potenza superiore che ti ha creata, Frosini. / Rinnego il mio Profeta, per poter venire / insieme a te in cielo e nell'ora estrema / sentire le tue piccole mani stringere le mie» (II, 379-391).

¹⁹ «E piangeva il demonio [...]» (II, 399).

²⁰ «Lo soffoca il dolore [...]» (II, 401).

Τὴ δόξα σου, τὰ πλούτη σου [...]

Τραβίξου τώρα, κύτταξε, βιζήρη, τὴν Παρθένο,

Δὲ σὲ φοβίζει τοῦ Θεοῦ τὸ φοβερό τὸ μάτι; (II, 403-415)²¹

Di fronte al rifiuto di Frosini, per lui inatteso, Ali cambia tattica. In preda all'ira, grida:

– Δὲ μὲ φοβίζ' ἡ κόλαση, ποῦ μ' ἀναψες στὰ στήθη,
Καὶ θὰ φοβίσουν τὸν Ἀλῆ τὰ ξύλα κ' ἡ ἀχτίδες [...];
– Ἀλήπασα, μὴ βλασφημᾷς, θυμήσου πῶς ὑπάρχει
Ἕνας Θεὸς καὶ τῶδωκα σήμερα τὴν ψυχὴ μου [...]
– Τὸ φάντασμα ποῦ κάθεται στὸν οὐρανὸ, στὰ νέφη;
Ἀνατριχιάξεις ποῦ μ' ἀκούς; Τὸ βλέπεις, δὲ φοβοῦμαι,
Φροσύνη, τὴν εἰκόνα σου. Ἴσως στὸν ἄλλο κόσμον
Νᾶν' ὁ Θεὸς σου δυνατός, ἐδῶ κανένας ἄλλος
Μπρὸς στὸ Βιζήρη τὸν Ἀλῆ δὲ ζῇ καὶ δὲν ὀρίζει.
Εἶσαι δική μου θὰ τὸ ἰδῇς. Ἐταξα τῆς καρδιᾶς μου
Ἀπόψε στὸ κρεβάτι μου χάρισμα νὰ σὲ δώσω [...] (II, 414-440)²².
Ὅρμᾳ καὶ πέφτει ἀπάνω της, κρεμιέται στὸ λαιμό της.
Παλαίβουνε τὰ δυὸ στοιχεῖα, ἐγκλημα κι ἀθωότης
Καὶ μάχονται καὶ πολεμοῦν ποῖο τᾶλλο νὰ χαλάσῃ (II, 471-473)²³.

Nel corso di questa lotta Ali, accecato dalla passione amorosa, ferisce il volto di Frosini con le unghie, la vista del sangue lo inebria, gli sembra di vedere intorno ai capelli biondi della donna l'aureola della vittoria e con un pugno rompe l'icona della Madonna facendola cadere a terra. Spaventata e disperata, Frosini afferra la spada dalla cintura del tiranno e senza volerlo lo ferisce leggermente al volto. Terrorizzata, la

²¹ «E Frosini irremovibile, le mani incrociate / non è affatto spaventata [...] / Alzati, Visir, è tardi [...] / Il mondo l'ho rinnegato. Goditi la tua potenza, / la tua gloria, le tue ricchezze [...] Ritirati, ora, guarda, o Visir, la Vergine, / non ti spaventa il terribile occhio di Dio?» (II, 403-415).

²² «Non mi spaventa l'inferno che mi hai acceso in petto / e a spaventare Ali saranno i legni e i raggi? / – Ali Pascià, non bestemmia, ricorda che c'è / un Dio e che oggi gli ho consegnato la mia anima [...] / – Il fantasma che siede in cielo, tra le nuvole? / Rabbividisci ascoltandomi? Lo vedi, non ho paura, / Frosini, della tua icona. Forse nell'altromondo / il tuo dio sarà potente, qui nessun altro / davanti al Visir Ali vive o detta legge. / Sei mia, lo vedrai. Ho promesso al mio cuore / di farti un dono nel mio letto stasera» (II, 414-440).

²³ «Si avventa su di lei, le si stringe alla gola. / Lottano i due elementi, delitto e innocenza, / e combattono e si battono per vedere chi dei due distruggerà l'altro» (II, 471-473).

belva cade a terra, si trascina fino alla porta e chiama in soccorso Tachir e i soldati.

Quando Tachir e i suoi uomini entrano nella stanza, Ali muta nuovamente tattica. Accusa Frosini di aver tentato di ucciderlo mentre si recava da lei per consolarla, come avrebbe fatto un padre, secondo la promessa fatta al suo caro Muchtâr. E con la consueta perfidia decide non di impiccarla, ma di farla annegare nel lago insieme ad altre sedici donne sue amiche. E mentre Frosini prega in un angolo, i soldati la afferrano, le legano le mani e la conducono in prigione.

Nel monologo di Frosini incontriamo, in una visuale certamente diversa, gli elementi che hanno rapporto con la persona della martire. Le due ampie sezioni che seguono (lotta di Frosini con Ali, arresto e condanna a morte della giovane) contengono tutti gli elementi fondamentali della scena del processo nei resoconti di martirio, cioè tutte le fasi del processo: promesse, minacce, torture, accuse menzognere e condanna a morte. Ma esaminando il processo di Frosini da un punto di vista teologico e martirologico, riscontriamo anche qui significative differenze. In primo luogo, quando Ali va a far visita a Frosini, costei vive nel palazzo di Muchtâr, circondata dal lusso della corte e ha tutte le possibilità di compiere i suoi doveri di cristiana; nella sua camera c'è l'iconostasi con l'icona della Madonna, la lucerna, l'incenso, l'incensiere e i ramoscelli di palma. In secondo luogo, a Frosini non viene chiesto di rinnegare la propria fede. Al contrario, è il suo giudice, Ali Pascià, che è disposto a cambiare fede, pur di conquistare il cuore di lei. In terzo luogo – lo abbiamo già sottolineato – le preghiere di Frosini alla Madonna, le parole di pentimento che proferisce, come pure la dichiarazione di rinunciare al mondo perché si è consacrata a Dio, non riescono a convincerci della sua sincerità, almeno fino al momento in cui sente pronunciare la sua condanna a morte. In altre parole, Frosini non si rifiuta di cambiare fede, ma di cedere alla passione amorosa di Ali. Ma anche questo suo rifiuto, così come viene presentato nel poema, non implica alcun risvolto religioso o almeno morale, dal momento che Frosini ha già ceduto ad un altro sanguinario infedele. Diremmo dunque che la sua ripulsa deriva da ragioni di carattere puramente estetico. Al posto del vecchio Ali, Frosini ha preferito in precedenza, e preferisce tuttora, il giovane figlio del Visir, Muchtâr. E a questo punto, nello snodo principale del dramma, Valaoritis si rivela vittima della temperie romantica della sua epoca: la componente romantica prevale anche qui su quella religiosa.

Nel terzo canto, *Il giorno del giudizio*, che ha come argomento principale lo scontro tra Ali Pascià e il Metropolita di Arta Ignazio, un solo

passo è direttamente pertinente al nostro argomento. Dalla bocca di Ali, Ignazio apprende che le diciassette giovani sono state condannate a morte perché:

Ἦλθαν ἐδῶ κ' ἐπέσανε στὰ πόδια μου ἡ γυναῖκες
 Τοῦ υἱοῦ μου τοῦ Μουχτάρπασα κ' ἐκδίκηση ἐφωνάξαν.
 Ἐνας δερβίσης ἐσκουξε καὶ μοῦπε μὲ φοβέρα
 Πῶς τὰ παιδιὰ μου ἐχάλασαν τὴν πίστη τοῦ Προφήτη
 Κι' ἀφίνουν τὰ χαρέμια τους καὶ πέρνουν ἐρωμένας
 Χριστιανῆς στὰ Γιάννινα [...] (III, 369-374)²⁴.

Ovviamente abbiamo qui una seconda accusa infondata, che mira a giustificare agli occhi del mondo la condanna delle giovani.

In molti testi su martiri e neomartiri, prima dell'esecuzione un religioso o un laico si reca dal condannato in prigione per incoraggiarlo e portargli l'ultima Comunione. Nella prima ampia sequenza (IV, 1-134) del quarto canto, *La processione*, il Metropolita Ignazio assolve proprio questo compito, in qualità di pastore e padre spirituale delle diciassette donne che stanno per essere giustiziate. Abbiamo già citato tutti i passi che si riferiscono alla confessione di Frosini, al suo pentimento e all'esortazione ad affrontare coraggiosamente il martirio. Dopo aver parlato con tutte le donne, dopo aver letto loro la preghiera di assoluzione e avere loro distribuito la Comunione, il Metropolita le esorta, tutte insieme:

Μὴ λυπηθεῖτε τὴ ζωὴ, μὴ χύσεται ἓνα δάκρυ...
 Ἄν ἀγαπᾶτε τὸ Χριστό... ἂν ἦσατε Ἑλληνίδες [...] (IV, 132-133)²⁵.

Nel momento in cui le donne si accostano all'Eucarestia, il poeta osserva:

καὶ λάμπει, λάμπ' ἡ φυλακὴ κι ἀναγαλλιάζει ὁ κόσμος [...]
 Ἐμοίρασε ὁ Ἰγνάτιος μὲ τὴ χρυσὴ λαβίδα,
 Ποῦ ἀστράφτει μὲς στὰ δάχτυλα, τὸ ἄφθαρτο τὸ σῶμα,
 Τὸ αἷμα τὸ σωτήριο. Μυρίζει τὸ λιβάνι [...]
 Ἀγιάσανε κ' ἡ δεκαεφτά μὲ τὴν Κυρὰ Φροσύνη (IV, 116-122)²⁶.

²⁴ «Vennero qui e si gettarono ai miei piedi le mogli / di mio figlio Muchtâr Pascià e a gran voce chiedevano vendetta. / Un derviscio lanciò un grido e mi disse in tono minaccioso / che i miei figli avevano oltraggiato la fede del Profeta, / abbandonando i loro harem e prendendo amanti / cristiane a Giannina [...]» (III, 369-374).

²⁵ «Non rimpiangete la vita, non versate neanche una lacrima [...] / Se amate Cristo ... se siete greche [...]» (IV, 132-133).

²⁶ «[...] splende, splende la prigione ed esulta il mondo [...] / Ha distribuito Ignazio con la patena aurea, / che lampeggia tra le sue dita, il corpo incorruttibile».

La seconda lunga sequenza (IV, 135-387) descrive il triste cammino delle donne incatenate dalla prigione al luogo del martirio e il loro annegamento nelle acque del lago, al largo. La componente romantica si percepisce qui molto più chiaramente, è assolutamente dominante.

Durante il percorso, secondo gli ordini che gli sono stati impartiti da Ali, Tachir effettua un ultimo tentativo di allettare Frosini, di convincerla a cambiare atteggiamento e a cedere alle profferte del Visir. Le parla dell'ardente amore del pascià, della vita di cui potrebbe godere al fianco di colui che le assicura il suo amore, le sue ricchezze e il suo potere; descrive le bellezze della natura di cui rimarrebbe priva se morisse nel fiore dell'età; attira la sua attenzione sul fatto che, a causa sua, altre sedici donne perderanno la vita, la loro giovinezza, dovranno rinunciare ai loro sogni, alle gioie dell'esistenza, dire addio a figli, mariti, genitori. E come se questa sequela di tentazioni non bastasse, Ali, da parte sua, dà corso al suo diabolico piano: porta vicino al corteo delle donne incatenate i figli di Frosini, che gridano «mamma, mamma» e la supplicano di non lasciarli. Di fronte a quest'ultima tentazione, la più dura e disumana, la giovane vacilla, sviene, si accascia e muore. Allora il tiranno si getta su di lei e col piede colpisce rabbiosamente il suo petto, finché le sue ossa non scricchiolano; scricchiolio da lui interpretato come gemito e segno di vittoria sulla donna ormai morta.

Τὴν ἔβλεπε ὁ Ἀλήπασας καὶ μαῦρος ἀπὸ πείσμα,
Μὲ τὸ ποδάρι τοῦ χτυπᾷ τὰ παγωμένα στήθη.
Καὶ τόσο τόσο τὰ πατεῖ, τόσο βαρεῖα τὰ θλίβει
Π' ἀκούστηκε τὸ βογγητὸ νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ πτώμα.
Κρυφὴ χαρὰ τοῦ ἐπλάτυνε τὰ λαίμαργα τὰ χεῖλη
Καὶ βλασφημᾷ ὁ ἄθεος καὶ λέγει τοῦ Ταχίρη.
– Πάρτηνε τώρα, ρίξε την, νὰ τήνε φάγη ὁ Ἄδης.
Τὴν ἄκουσα ποῦ ἐστέναξεν, ἃς ἦν' καὶ πεθαμένη (IV, 293-300)²⁷.

In realtà, questa è anche l'unica tortura corporale patita da Frosini, ma è ormai morta. Gli altri suoi supplizi, per quanto duri possano sembrare, erano psicologici e morali più che fisici. D'altra parte, Ali, nella

le, / il sangue di salvezza. Si spande l'aroma dell'incenso [...] / Sono state santificate tutte e diciassette, con Donna Frosini» (IV, 116-122).

²⁷ «La guardava Ali Pascià e nero per l'ostinazione, / colpisce col piede il suo petto gelato. / E tanto lo calpesta, con tanta forza lo schiaccia, / che si udì un gemito uscire dal cadavere. / Segreta gioia gli spianò le labbra insaziabili / e bestemmiò il senza dio e dice a Tachir: / – Prendila ora, gettala via, che l'inghiotta l'Ade. / L'ho sentita gemere, per quanto morta» (IV, 293-300).

sua crudeltà, aveva programmato che Frosini venisse gettata nel lago per ultima, dopo aver prima vissuto l'incubo dell'annegamento delle altre donne. Ma la misericordia di Dio – o meglio, il romanticismo del poeta – ha deciso di sottrarla a quest'ultimo supplizio psicologico. Così, l'intera vicenda del martirio perde gran parte della sua intensità.

Nella sua introduzione, Valaoritis annota: «Scoppiata una tempesta, molti corpi, tra cui anche quello di Eufrosini, furono gettati dalle onde sulla riva e allora parenti e amici accorsero per dare sepoltura a quelle martiri. Eufrosini venne seppellita nel monastero dei santi Anargiri. Per molti anni ulivi selvatici e gigli dalla fragranza soavissima ombreggiarono la sua tomba». La tradizione aveva dunque conservato l'ultima parte, l'episodio conclusivo nella struttura dei resoconti di martirio, ossia il recupero, la sepoltura e il culto (ulivi selvatici, gigli dalla fragranza soavissima) delle sacre reliquie della martire. Valaoritis omette questo episodio. Preferisce concludere il poema coi rimorsi che da allora in poi perseguiteranno tormentosamente il tiranno dell'Epiro, finché non lo inghiottirà il lago tempestoso dell'odio dei sudditi cristiani.

Abbiamo preferito procedere a una presentazione analitica e descrittiva di *Donna Frosini*, seguendo i vari episodi della narrazione del martirio dell'eroina come li descrive il poeta. Terminando, vorremo esporre quattro conclusioni di carattere più generale.

Confrontando il testo di *Donna Frosini* con quelli relativi alla morte di martiri e neomartiri, rileviamo in primo luogo che Valaoritis segue in modo quasi sempre fedele l'impianto di queste opere. Ma il poeta conosceva la letteratura su martiri e neomartiri? Sebbene i suoi appunti non facciano menzione di alcuno di tali testi, possiamo comunque supporre che egli ne avesse letto uno o anche più d'uno. Per esempio il *Néon Marturologion* di Nicodemo del Monte Athos, molto conosciuto anche allora, come oggi. D'altronde la *Ἀποκάλυψη*, il terzo canto del poema *Ἀθανάσης Διάκος*, ci ha condotto alla conclusione che Valaoritis conosceva una narrazione martirologica molto nota della metà del XVIII sec., la *Ὀπτασία τοῦ νεοφωτιστοῦ Ὁθωμανοῦ* oppure la *Ὀπτασία τοῦ κύρ Δανιήλ*²⁸. Secondo noi, Diakos ha mutuato la sua «rivelazione» dalla visione del neomartire Daniele.

²⁸ Edizione più antica: A. KONSTANINIDIS, *Ὁ νεοφώτιστος Ὁθωμανὸς καὶ ἡ περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐθνικογερσίας ὀπτασία αὐτοῦ. Διήγησις ψυχοφειλεστάτη καὶ θαυμασία*, Atene 1878. Edizione più recente: P. PASCHOS, *Ἰσλάμ καὶ νεομάρτυρες. Ὁ ἐκ Παραμυθίας νεομάρτυς Ἀναστάσιος καὶ ὁ ἰσμελίτης "Μουσα" – Δανιήλ ὁ ὁμολογητής*, in *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*

In secondo luogo, rileviamo che Valaoritis non riesce a penetrare nel contenuto più profondo degli atti dei martiri da un punto di vista teologico e martirologico. Nella nostra analisi abbiamo avuto l'opportunità di evidenziare i tre punti o elementi fondamentali del martirio di Frosini: il suo pentimento, la sua apostasia, il martirio in sé e per sé. In tutti e tre questi punti il poeta rimane molto lontano dal profondo spirito religioso e dall'intensa spiritualità dei suddetti atti. Valaoritis non è un teologo, né un autore di sinassari. «Poeta romantico nell'anima, poeta storico nella fantasia», Valaoritis subordina la sua arte di poeta alla sua religione, che è il culto della patria. *Donna Frosini*, che mira a esaltare la fede e la forza di una neomartire, è un poema molto più patriottico e nazionale che non religioso. Il poeta crede naturalmente nei valori del Cristianesimo e dell'Ortodossia, ma intende l'Ortodossia come una dimensione, come una componente della Stirpe dei Greci, come quella forza spirituale che, al pari della lingua e della tradizione, ha aiutato il popolo greco a resistere ai conquistatori stranieri, in particolare ai turchi, e a sopravvivere. Questa idea è evidente e permea tutto il poema. Questa è d'altronde l'idea e la fede del poeta in generale. «In Valaoritis» scrive Palamàs «è la morte a santificare e immortalare gli eroi e i martiri della Stirpe»²⁹. Tale è in realtà il caso di Diakos, di Samuele, di Vlachavas, di Drakos, del patriarca Gregorio e di molti altri eroi dei suoi poemi.

Notiamo comunque che Valaoritis fallisce anche nel tentativo di rappresentare una figura femminile eroica nella sua interezza. Frosini non riesce a imporsi come figura poetica di eroina felicemente riuscita né nella sua lotta tra amore e istinto materno, né nella sua sottomissione alla chiamata divina e al pentimento. Si presenta semplicemente come una figura femminile della poesia romantica. Una giovane donna che, senza volerlo, viene condotta ad una tragica morte dalla propria bellezza e sensualità da una parte, dall'avversità delle circostanze dall'altra, una morte accettata naturalmente, con dignità, ma senza particolare eroismo. Infine, ciò che risulta maggiormente impressionante è che da un capo all'altro del poema, dal primo verso fino all'ultimo, il personaggio dominante, quello che primeggia, non è Frosini, ma Ali Pascià. A lui è dedicata la maggior parte dei versi, in particolare il primo e il terzo canto, in cui Valaoritis svolge il suo credo nazionale. L'odio mortale del

30 (1995), pp. 413-474. La narrazione si conserva in molti manoscritti ed era ampiamente conosciuta.

²⁹ *Néa 'Eortá* 26 (1979) cit., p. 144.

poeta nei confronti del tiranno dell'Epiro e l'esaltazione patriottica che lo domina, contribuiscono alla realizzazione di un ritratto molto vivace dell'enigmatica e complessa personalità di Ali³⁰. A tal punto, anzi, che Frosini sembra essere il pretesto, la scusa per il ritratto di Ali. Vicino alla potente personalità di Ali pascià, la figura di Frosini si erge pallida, sbiadita, quasi priva di consistenza.

A Emmanuël Roidis, che ammirava *Donna Frosini* in modo particolare, Valaoritis scriveva il 3 novembre 1877: «Per dimostrarti che i poeti sono cattivi giudici delle proprie opere, dico in tutta franchezza che non condivido affatto l'ammirazione che ti ha ispirato *Donna Frosini*... Penso che se qualcuno dei miei poemi è destinato a sopravvivere, non sarà l'opera che preferisci»³¹. Sembra dunque che Valaoritis si fosse reso conto lui stesso dell'insuccesso del suo tentativo di scrivere un poema che avesse come fine «la celebrazione di qualche evento importante risalente ai tempi eroici».

³⁰ Valaoritis ha costruito la personalità di Ali mutuando il materiale in parte dalla filosofia di Nietzsche sul superuomo, in parte dall'idea cristiana di Anticristo e in parte dall'immagine che dei turchi ne avevano i loro sudditi, impastando questi vari materiali col suo personale odio contro il tiranno dell'Epiro. Questo argomento, però, richiede un altro studio.

³¹ *Βασική Βιβλιοθήκη* 16 (1959) cit., p. 249.

KATERINA PAPATHEU

LA TORTURA DELLA SPERANZA: H MAZΩXTPA E LE ALTRE

A Raffaele

*Omero provò che ogni donna è malvagia e rovinosa,
e la savia e la leggera, entrambe sono funeste.
Infatti da Elena che commise adulterio, provenne strage di eroi,
ma morti vi furono anche per la saviezza di Penelope.
(Pallada, A.P. IX 166)*

Si è qui isolato un segmento della lunga genealogia di tipi femminili, angeli e dèmoni, che dall'Ottocento popolano con maggiore forza l'immaginario letterario e artistico di un secolo in cui la donna, pur sempre additata come individualità inferiore, si erge finalmente a protagonista. E come tale, ripudia il ruolo domestico passivo che la vuole "angelo del focolare"¹ e, insieme, rivendica il recupero della propria libertà affettiva che le è negata dalla cultura rurale e urbana. Non solo. Condannata dalla nascita al silenzio e non potendo ancora raccontare di sé tanto forte da essere sentita, la "nuova donna"² rivela la propria condizione proprio attraverso la scrittura maschile, e nella narrativa europea e in quella d'oltreoceano. Esempolari sono *Anna Karenina* (1813-1877), *L'adultera* (1882), *The Scarlet Letter* (1850), *Nana* (1880), come anche le eroine della produzione siciliana verista. In quegli anni cresce pure il numero delle testate giornalistiche dirette da donne, quali *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν* (1887-1907) in Grecia, *La Fronde* (1897-1903) in Francia, *Gleichheit* (1891-1917) in Ger-

¹ Ricordo qui il memorabile *The Angel of the House* (1863) di Coventry Patmore.

² Mutuo la definizione da un appellativo diffuso fra i movimenti femministi: cito, ad esempio, il titolo di una conferenza tenuta a Milano nel febbraio 1899 e l'opera teatrale *Ἡ νέα γυναίκα* scritta dalla Parrèn nel 1907.

mania, *L'Exploitée* (1907-1908) e *La Vie Intime* in Svizzera (1908-1914), *The Woman Rebel* (1914) negli Stati Uniti.

Che cosa succede? La rivoluzione francese aveva sottratto al diritto di famiglia i concetti di sacralità e indissolubilità; poi, in seguito alla rivoluzione industriale e, quindi, alla vasta partecipazione della donna al mondo del lavoro – mentre il patto sociale e con esso l'istituto familiare si rivelano fallimentari, poiché in realtà non assolvono alla loro originaria funzione protettiva – la condizione di emarginazione femminile, giuridica e culturale, assume maggiore perspicuità. Al cambiamento sociale non corrisponde una riforma legislativa: come la casalinga e la contadina, l'operaia – oltre a essere mal pagata – continua a non essere protetta in nessun modo dalle violenze che subisce all'interno dello spazio e lavorativo e domestico. È questo il periodo in cui si registra un'alta curva demografica legata a rapporti prenziali e adulterini³, e in cui si avverte il timido inizio di una maggiore libertà della donna che, appunto, minaccia di assumere una pericolosa dimensione 'umana' – psicologica e giuridica. Lo stesso Positivismo con allarmata misoginia le nega una vita interiore e ribadisce, come già in Aristotele, la sua *biologica* inferiorità, come scrivono, ad esempio, in Francia Comte (1839) o in Italia Lombroso (1882) e Sergi (1893). Sulla stessa scia, insieme col neurologo Moebius, il filosofo Weininger – il cui influsso sulla cultura europea è stato paragonato a quello di Freud e Nietzsche – darà fondamento scientifico a questa teoria: l'esistenza femminile è solo quella sessuale, come madre o prostituta. Tale predisposizione che ispirerà il tema della *femme fatale* – incarnazione del vizio misto a eccesso di sentimento, supremazia delle forze irrazionali della natura sul razionalismo e l'ordine umano – è espressa ampiamente non solo in letteratura ma anche in arte⁴. Al

³ Si sono soffermati su questo argomento L. FLANDRIN, *Le sex et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris 1981, pp. 280-281, e L. STONE, *Sex and Marriage in England. 1500-1800*, London 1979, pp. 607-612. Vi è, quindi, una più alta incidenza del motivo dell'illegittimità e infanticidio in letteratura.

⁴ Su questa tipologia di donna cf., ad esempio, le originali indagini di M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, prefaz. di P. COLAIACONO, Firenze 1991⁸; P. BADE, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, London - New York 1979; R. VERDIRAME, *Finzione, rassegnazione e rivolta. L'immagine femminile nella letteratura dell'Ottocento*, Enna 1990; CONTESSA LARA AGANOR, J. GUGLIEMINETTI et aliae, *Tra letti e salotti. Norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*, a cura di G. PADOVANI e R. VERDIRAME, Palermo 2001; *Il verme e la farfalla. Autori e testi vari della Scapigliatura da Tarchetti a Calandra*, a cura di G. PADOVANI e R. VERDIRAME, Caltanissetta 2001.

contempo nel 1861 per la prima volta si afferma che il 'femminile' è positiva «qualità dell'anima»: per Bachofen è creatività, odio della violenza, energia vitale; e Mill con *The Subjection of Women* (1869) afferma che «la disparità dei diritti dell'uomo e della donna non ha altra origine che nella legge del più forte», e non in quella biologica. Così se il norvegese Munch ritrae una sensuale *Madonna* (1895) o *Vampire* (1894) dove s'identifica questa immagine mostruosa con la donna, ispirandosi alla Lucy che Bram Stoker descrive in *Dracula* (1897) – un altro norvegese libera nel 1879 Nora da un'asfissiante casa di bambola che le impedisce di crescere. Con la rivolta contro l'ipocrisia borghese, la donna diventa in tal modo quella variante di Lilith e Melusina codificata da Pater in *Imaginary Portraits* (1887): è la donna *Chauve souris* dipinta da Pénot (1890), è la Lulu e la Franziska di Wedekind (1895; 1904; 1911) e ha la sua antenata letteraria in quell'emblema di 'mobilità' sociale ed etica che è la Moll Flanders di Defoe (1722). Di rado, invece, si propongono al lettore figure di donne paghe – silenziose custodi di una domestica liturgia, premiate o soccorse per essere tali. Anzi. Quando tali tipi di donne prendono vita fra queste pagine, esse – agenti inconsapevoli di catastrofi – non vivono felici, come dovrebbero, la loro virtù domestica: questa, al contrario, è dipinta di frequente come 'sofferenza', 'sacrificio', come 'virtù-imposizione', 'virtù-prigionia'. Commovente esempio è suggerito nel 1891 dalla Maria di Iakovos Polylàs che, per avere commesso – da angelo del focolare – l'«errore» di avere aiutato la figlia, è oltraggiata dal marito e spinta dalla madre al suicidio. Le donne virtuose condividono lo stesso infelice destino delle κατὰ γυναῖκες, e per entrambe l'esemplarità della punizione, che è inflitta loro o che da se stesse ricercano, sembra avere in sé un diffuso senso di commiserazione e indulgenza. Ho dinanzi Πίστομα di Theotokis (1899) dove con una frase parentetica il corfiota scagiona la donna dalla sua colpa⁵. Sembrerebbe che il biasimo degli scrittori sia rivolto principalmente al *pater familias* cui è riconosciuta autorità ma non autorevolezza, e nobiliti – forse in maniera involontaria – la figura della *mater* dolorosa e inerme. Non credo, certo, che questi nostri autori di fine Ottocento – pur influenzati dal romanzo borghese europeo o, come Theotokis e Chatzòpoulos, dalle istanze del movimento operaio

⁵ Cf. A. ZIMBONE, *Verismo e narrazione italografica*. 'Eva μικρό λάθος di Iakovos Polylàs, e K. PAPATHEOU, *Un percorso verista*. Πίστομα di Konstantinos Theotokis, entrambi in ΑΛΦΕΙΟΣ: *Rapporti storici e culturali fra Grecia e Sicilia (sec. IX-XIX)*, a cura di G. SPADARO, Caltanissetta 1998, rispettivamente alle pp. 131-147 e 165-212.

e del socialismo – siano spinti da precoci vocazioni femministe. Semplicemente alcuni denunciano una condizione aberrante e, talvolta, giustificano la 'reità' femminile. La giustificazione *di rado* è seguita, tuttavia, da piena assoluzione: il «lieto fine» è assente⁶. In racconti come *T' άντροκόριτσο* (1894) di Eftaliotis, *Ο γάμος της Λεμονιάς* (1896) di Vlachoghiannis, *Τò νησί της Ουρανίτσας* (1902) di Papadiamandis e *Η παντρειά της Σταλαχτής* (1905) di Theotokis, è la donna a punire se stessa: paga con il suicidio o la follia la violazione delle prescrizioni socio-religiose. E se il tipico suicidio per onore è nell'antichità classica l'impiccagione, se nella novella italiana la donna si lancia dalla rupe, la fanciulla della campagna ottocentesca greca si toglie la vita lanciandosi nel pozzo, come la Lemonià di Vlachoghiannis, la Stalachtì di Theotokis, la Vasilikì di Eftaliotis⁷. La 'donna raccontata', angelo o demone, preda o predatrice, diviene così nelle parole maschili proiezione dell'inconscio, paura del mondo nascosto dell'esistenza, ma pure sanzione del patto sociale che identifica il matrimonio con il buon contratto. Esso prescrive che l'*honor* della donna è dato solo quando essa può essere offerta come bene di scambio per cui diviene parte della proprietà del marito, *άναξ* ieri e *άφέντης* oggi. Il valore di questa creatura debole è, infatti, valutabile, come per la prostituta, in termini di τιμή, «prezzo» – termine che rientra in una sfera semantica, certo, morale ma soprattutto commerciale e che segue, come direbbe un personaggio di Papadiamandis, un preciso τιμολόγιο⁸. In cambio dei benefici che ne riceve – serenità materiale e protezione – la donna accetta di divenire proprietà del marito e di non avere identità, se non quella di moglie e madre. Ella, in realtà, non esiste. È merce di baratto, proprietà disputata e oggetto di umiliante contrattazione, come nel crudo racconto del narratore di Skiathos, *Η τύχη άπ' την Αμερική* (1901). È in questa dimensione che nasce il 'romanzo

⁶ Se ambiguo è l'epilogo del racconto di Theotokis *Υπόληψη* (1904), dove fra le due eroine soccombe la virtuosa, un racconto *hapax* può considerarsi *Για την άγάπη* (1896) di Vlachoghiannis.

⁷ Mi riferisco al racconto *Δύο άδερφάδες* inserito nella sua prima raccolta *Νησιώτικες Ιστορίες* (1894). Adulterio e assassinio coesistono accanto al pozzo, ad esempio, in *Τò καταμεσήμερο στο πηγάδι* (1930) di Travlondonis, in *Κοντά στη θάλασσα* (1914) di Voutirás che mi sembra ispirato nelle linee generali ad *Άγάπη παράνομη* (1977) di Theotokis. Nel mito unico caso di suicidio in un pozzo è quello dell'eroe Bute.

⁸ A. PAPADIAMANDIS, *Ο γείτονας με τὸ λαγούτο*, in *Άπαντα*, III, a cura di N. TRIANDAFYLLOPOULOS, Atene 1988, p. 294.

borghese⁹, così come le prescrizioni utilitaristiche richardsoniane alle Pamele e alle Clarisse europee, su cui Fielding tanto ironizzava. Ricordo il drammatico monologo della Medea di Euripide sull'umiliazione che la donna stessa deve paradossalmente comprare a caro prezzo: «Fra gli esseri tutti, dotati di anima e di ragione, noi donne siamo la razza più sventurata; noi che dobbiamo innanzitutto comprarci con una grossa dote uno sposo e insieme un padrone del nostro corpo; e, fra i mali, questo è il male peggiore»¹⁰.

Il tradimento diviene liberazione, la violazione dignità, l'adulterio riscatto, il diverso attesa.

Ritornando ora al segmento cui ho accennato, esso percorre qui, in breve – e in opposizione alla figura maschile – due moduli di donna: la vittima e la colpevole, che pure convivono nella stessa persona. Le figure proposte a campione sono l'Asimo e la Vasilikì dello scrittore di Lesbos, Arghyris Eftaliotis, pseudonimo di Kleanthis Michailidis.

Nel 1899 Eftaliotis pubblica per *Άκρόπολις* di Gavrilidis¹¹ la raccolta *Η Μαζώχτρα κι άλλες ιστορίες* (in vol. 1900) e, come puntualizza Linos Politis, egli era stato il primo a usare esclusivamente la lingua demotica: evita di ricorrere a eccessi idiomatichi e ha il pregio di scrivere nella μικτή, seppure qui nel tipo regionale e popolare:

[...] είναι ο πρώτος που γράφει άπερίφραστα [...] μιὰ δημοτική λογοτεχνική, με βάση όχι τὸ τοπικὸ ἰδίωμα, ἀλλὰ τὴν πανελληνία ὁμιλουμένη. Γιατί [...] ἦταν [...] τὸ Ταξίδι τοῦ Ψυχάρη [...] κείμενο διαλεκτικὸ [...] στὸ ἰδίωμα τὸ πολίτικο [...]. *Η Μαζώχτρα* δὲν εἶναι ἓνα ἀπλὸ ἠθογραφικὸ ἀφήγημα – μέσ' ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ τοῦ κρητικῆς χωριοῦ κατορθώνει νὰ συλλάβει βαθύτατες πτυχές τοῦ νεοελληνικοῦ χαρακτήρα¹².

⁹ I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano 1994.

¹⁰ Eur. Med. 230-234: «πάντων δ' ὅς' ἐστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει/ γυναῖκες ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν/ ἄς πρώτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολή/ πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος/ λαβεῖν κακοῦ γάρ τοῦτ' ἐτ' ἅγιον κακόν» (trad. di R. Cantarella).

¹¹ Cf. *Όγδόντα γράμματα τοῦ Ἀργύρη Ἐφταλιώτη (1889-1907) πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο Πάλλη. Οἱ ἀγώνες τῶν πρώτων δημοτικιστῶν*, a cura di V. KARAGIANNIS, Atene 1993, p. 160, nota 8, dove si legge che Psycharis consiglia Eftaliotis di non pubblicare la novella su *Τέχνη*, che è un periodico, «ἀλλὰ στὸ Ἄστυ γιὰ νὰ τὸ διαβάσει ὁ κόσμος κάθε μέρα».

¹² L. POLITIS, *Ἀργύρης Ἐφταλιώτης*, in *Νέα Ἐστία* fasc. 537 (*Ἀφιέρωμα στὸν Ἀργύρη Ἐφταλιώτη*) 1949, p. 1449 ss. Cf. anche IDEM, *Θέματα τῆς λογοτεχνίας μας*. Δεύτερη σειρά, Salonico 1976, pp. 132-163; A. THRYLOS, *Ἀργύρης Ἐφταλιώτης*, in *Μορφές τῆς ἐλληνικῆς πεζογραφίας*. Πρώτη σειρά, Atene 1962, pp. 66-91; S. PARASKAKI, *Ο Κρητικὸς Ἐφταλιώτης*, in *Αἰολικά Γράμματα* fasc. 15

Al di là della lingua «πλούσια, γνήσια και ζωντανή» e la sua «γονιμία αφηγηματική» (Politis 1949), questa raccolta si distingue per la perizia narrativa e la tecnica psicografica, come per il ritratto di Asimo, la bella contadina cretese, protagonista della novella *Ἡ Μαζώχτρα*. Κρητική ιστορία, che dà il titolo alla raccolta. Si ritrovano gli argomenti prediletti dall'autore: tradizione, natura e amore – motivi che si mescolano alla nostalgia per la semplice vita agreste, specchio delle aspirazioni alla pace proprie di anni in cui la Grecia continentale e insulare è turbata da disordini politici e sociali. L'*ιθωγραφία* di Eftaliotis rivela toni ora idilliaci ora romantici: ricorda talvolta Klopstock e Lamartine. È vero che spesso egli si avvicina al bozzetto, ma sempre presente è la nota malinconica. Ed è nota sincera malgrado il tono a volte fastidiosamente moraleggiante. Queste doti suscitano il plauso di Palamàs, e Psycharis scrive: «ὄνειρο ἢ μαζώχτρα σου. Ὅνειρο μοναχό»¹³. Ma gli studiosi ricordano solo l'impegno di Eftaliotis nella questione linguistica: se ne rammarica per primo un critico imparziale come Politis che nella sua *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας* paragona Asimo a due dei più grandi volti della nostra narrativa, i protagonisti di *Ὁ ζητιάνος* (1896) e *Ἡ φόνισσα* (1903)¹⁴.

La novella – preceduta da una Dedicà al caro amico Pallis e da un ampio Prologo, e divisa in quindici capitoli – è ispirata a una vicenda realmente avvenuta a Creta, che gli era stata raccontata dal giovane epirota¹⁵. In queste pagine la primitiva e rigogliosa terra cretese diviene tea-

(Ἀφιέρωμα στὸν Ἀργύρη Ἑφταλιώτη) 1973, pp. 239-242; Gh. PAGANÒS, *Αργύρης Ἑφταλιώτης*, in *Ἡ παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, VIII (1880-1900), a cura di K. STERGHIOPOULOS, Atene 1997, p. 90; e naturalmente le pagine introduttive di A. EFTALIOIS, *Ἀπαντα*, I, a cura di Gh. VALETAS, Atene 1952, pp. ζ' - κδ': alle pp. 241-242 vi è la Dedicà a Pallis, alle pp. 242-248 il Prologo, e alle pp. 249-287 la novella vera e propria.

¹³ Nel 1911 Psycharis dedica *Στὸν ἴσκιον τοῦ πλατάνου* «στὸν Ἀργύρη Ἑφταλιώτη πὸ εἶναι στὴν ἀφήγησή βασιλιάς».

¹⁴ Cf. K. PALAMÀS, *Ἀργύρη Ἑφταλιώτη: Ἡ Μαζώχτρα κι ἄλλες ιστορίες*. Ὁ Βουρκόλακας, δράμα, in *Ἀπαντα*, XVI, Atene 1962, pp. 187-188; A. KARANDONIS, *Αργύρης Ἑφταλιώτης*, in *Φυσιολογίες*, I, Atene 1977³, pp. 485-503, che rinviene un'influenza rilevante su Myrivilis e Venezis.

¹⁵ Pallis arriva a Manchester nel 1869, lo stesso anno in cui vi si trasferisce il Nostro: è l'inizio di un'amicizia che li legherà per tutta la vita. A riguardo cf. Thr. STAVROU, *Ψυχάρης, Ἑφταλιώτης, Πάλλης, Βλαστός*, Atene 1956 (Βασική Βιβλιοθήκη 26) e IDEM, *Ἑφταλιώτης καὶ Πάλλης. Ἐκλογή ἀπὸ τὸ ἔργο τους*, Salonicco 1966; L. POLITIS, *Ἀλέξανδρος Πάλλης καὶ τὸ τραγούδι τοῦ Πάλλη*, entrambi in *Θέματα τῆς λογοτεχνίας μας*. Πρώτη σειρά, Salonicco [s.d.], pp. 123-134 e 135-142.

tro universale per la rappresentazione di drammi che si ripetono lungo quel percorso della storia la quale vede Greci e Turchi ora ἀδελφωμένοι¹⁶ ora in contesa mortale: perché, comunque sia, in ogni caso, il Turco «ἦταν ἄλλο πράμα. Ὁ Τοῦρκος δὲ χρειάζεται καὶ πολὺ θάρρος ἡθικό» (p. 268). Di quell'isola, che Eftaliotis minuziosamente descrive, si avverte l'asprezza umana del sentire e il vigore della natura – natura di tale fertile energia da ispirare solo desiderio di pace alle due etnie:

[...] ἦτανε καὶ [...] ἡ χάβρα ἐκείνη πὸ δὲν μπορούσε νὰ λείψει ποτέ, μὰ ἂς ἦτανε καὶ γιὰ πῆδημα φύλλου. Καὶ τώρα εἶχαν οἱ Παραμυθιώτες φύλλους καὶ φύλλους! Πρῶτο πρῶτο, ἡ δουλειὰ τοῦ Πανάγου, ἐπειτα καὶ κάτω διαφορὲς πὸ ξεφύτρωσαν πάλε ἀνάμεσα Τοῦρκους καὶ Χριστιανούς. Δὲν ἦταν ἐποχὴ ἐκείνη γιὰ μάχητες. Δὲν τὸ θέλανε μήτε ἀπὸ τὸνα τὸ μέρος, μήτ' ἀπὸ τὰλλο. Βαριεστημένος ὁ κόσμος ἀπὸ τὸ μεγάλο τὸν πόλεμο τοῦ 66, πὸς τονε θυμοῦνταν ἀκόμα, πὸς τάνοιωθαν ἀκόμα τὰ φοβερά του τὰ σημάδια, πὸς μόλις τώρα καὶ μερικὸς χρόνους ἀρχίζουν κι ἔδιναν καρπὸ τ' ἀναβλαστημένα τὰ λιόδεντρα, ὅσα εἶχαν κοπεῖ, ἔτρεμαν ὅλοι τους μὴν τύχει καὶ ξεσπάσει τίποτις ταραχὴ σὲ καιροὺς πὸς ἔπρεπε νὰ δουλέψουν καὶ νὰ οἰκονομήσουν γιὰ πὸς καλορίζικες ὥρες. Σὰ νὰ τῷξεραν οἱ βαριόμοιροι πὸς δὲν ἀργοῦσαν οἱ ὥρες ἐκεῖνες (pp. 270-271).

Ἡ Μαζώχτρα si apre (p. 249) con la descrizione solare di un paesaggio rusticano al volgere del crepuscolo, un *locus amoenus*, uno spazio di felicità sensoriale che probabilmente giunge dal mondo pastorale degli *Idilli* teocritei e delle sue contese amorose: siamo lontani dal tramonto dorato e dalla campagna malinconica effusi nelle *Glaneuses* dei realisti Millet (1857) e Pissarro (1889, 1891). È un rovente sabato ottobrinio, il sole sta tramontando, e le raccoglitrice di ulive muovono verso casa. Fra i campi indugia una sola fanciulla, avvinta dalla stessa atmosfera estatica che si potrebbe respirare nelle *Talisie*. La fanciulla si chiama Asimo. È un'orfana che abita insieme con l'anziana zia Paschalià ai margini del villaggio che forse per ironia porta il nome di Paramythià. Ecco come ce la descrive la voce narrante:

Παράξενο πλάσμα ἡ Ἀσήμω καὶ μαγικό. Σὰ νὰ μὴν ἦτανε γιὰ τέτοια λογὴς μαζώματα γεννημένη [...] θὰ τηνε βλέπαμε τώρα ξυπόλητη κι ἀνεμοπόδαρη, καθὼς κατέβαινε στὰ παράμερα ἐκεῖνα λημέρια [...]. Τὰ θεόμωρά της μαλλιά, ἡ πίσσα ἐκείνη ἡ φιλόχνουδὴ κι ἡ μαλακοφέγγη, κατέβαινε κι ἐπαίξε

¹⁶ Cf. ad esempio: «Καὶ δὸς του γέλια ὁ Χουσεῖνης, πὸς σὰν ἀληθινὸς Κρητικὸς ἔπαιρνε κι αὐτὸς ἀπὸ χωρατὰ» (p. 271), «ἀδέρφιασαν Χριστιανοὶ καὶ Τοῦρκοι ἀνήμερα» (p. 285). Per semplicità di lettura i rimandi alle pagine di *Μαζώχτρα* sono posti fra parentesi accanto ai brani citati, tratti dall'edizione curata da Valetas. Ho tuttavia apportato alcune correzioni su suggerimento del prof. Giuseppe Spadaro che qui ringrazio.

ὅπως τύχαινε ἀπάνω στίς τορνευτὲς ὠμοπλάτες της [...]. Μὰ ἀπ' ὅλα πὶὸ ἐλ-
κυστικὸ καὶ πὶὸ νεραϊδίστικο φαίνονταν τὸ πρόσωπό της, κι ἄς ἦταν καὶ λιο-
καμμένο. Χαμηλωμένα καθὼς γέρναν τὰ μεγάλα της μάτια, ἀδύνατο νὰ τὰ κοι-
τάξεις ἀπάνω στὴ γοργή της περπατησιά· τὰ κρινες ὅμως ἀπὸ τὰ πηχτά, τὰ μαύ-
ρα ματόκλαδα, καθὼς καὶ τὰ φρύδια. Κι ὅσο γιὰ τὴ μιλιὰ τους (ἀφοῦ μιλοῦν καὶ
τὰ μάτια), τὴν ἀπείκαζες ἀπὸ τὸ γελαστό, μὰ καὶ μαργιόλικο στόμα, ἀπὸ τὰ μι-
σανοιγμένα τὰ χεῖλη, ἀπὸ τὰ χνουδερά καὶ παχουλούτσικα μάγουλα [...].

Παράξενη τὴν εἶπα καὶ μαγικὰ τότες ποὺ ἐπαίρνε τὸν κατήφορο βεργο-
λύγερη καὶ γοργοπόδαρη (pp. 249-250).

Giovanissima, bella, sensuale, Asimo invade la scena fin dal suo pri-
mo apparire: sembrerebbe la stessa fanciulla ritratta da Waterhouse nel
dipinto *Sweet summer* (1889; 1912). E come le ammaliatrici verghiane –
mi sovviene, ad esempio, Narcisa di *Una peccatrice* (1866) o Eva del-
l'omonimo romanzo (1873) – Asimo reca indicativamente sul viso qual-
che tratto irregolare:

Ἐνα καὶ μονάχο ψεγάδι στὸ παράμορφο ἐκεῖνο τὸ πρόσωπο, ποὺ κι αὐτὸ γιὰ
καλὸ τῆς ὀμορφιάς καταντοῦσε. Τὸ λαξευτὸ της σαγόνι δὲν εἶχε καὶ τὴ στρογ-
γυλάδα ποὺ βρίσκεις στ' ἀρχαῖα τ' ἀγάλματα. Ὅσο γιὰ τὴ μύτη δὲν πείραζε. Ἡ
τέλεια της ἡ συμμετρία τῆς ἔσωνε (p. 250).

Secondo il *cliché* dei ritratti femminili in voga nella seconda metà del
XIX secolo, alla *belle dame sans merci* l'imperfezione della bellezza confe-
risce fascino maggiore e più inquieto proprio perché il tratto irregolare si
allontana dagli ordinari canoni del Bello. Tuttavia, il fatto che la nostra
Asimo passi il suo tempo a fantasticare e, pertanto, non conosca né la
corruzione né l'impudenza delle eroine – *sorcière e fatale* – di un Verga o
di un Mérimée o di un Lewis, renderà più compassionevole il suo destino,
come quello di un'altra infelice raccoglitrice di ulive, protagonista di
un'altra novella isolana. Naturalmente penso agli «occhioni neri, scintil-
lanti» della «povera Nedda», l'«uccelletto ferito che va a rannicchiarsi nel
suo nido» dell'omonima opera di Verga (1874), sebbene nel paesaggio si-
ciliano «pioveva, e il vento urlava incollerito»¹⁷.

¹⁷ G. VERGA, *Tutte le novelle*, I, a cura di C. RICCARDI, Milano 1984, pp. 7, 28, 6:
cf. la descrizione dai toni manzoniani dell'eroina verghiana con quella della no-
stra: «Era una ragazza bruna, vestita miseramente, dall'attitudine timida e ruvida
che danno la miseria e l'isolamento: forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fati-
che non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della don-
na, ma direi anche la forma umana. I suoi capelli erano neri, folti, arruffati, appena
annodati con lo spago, aveva denti bianchi come avorio, e una certa grossolana av-
venenza di lineamenti che rendeva attraente il suo sorriso. Gli occhi avea neri, grandi,
nuotanti in un fluido azzurrino, quali avrebbe invidiati una regina a quella povera
figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana, se non fossero stati

La descrizione di Eftaliotis sull'avvenenza e il temperamento solare
della fanciulla cretese va avanti per ben due pagine, così come quella del
ventitreenne Panagos, il proprietario degli uliveti presso cui ella lavora:

Ἄλλο ἀγαλμα πάλε αὐτός. Ὡς εἰκοσιτριῶ χρονῶν παλληκάρι [...]. Μο-
νομιάς θὰ τὸ δῆτε, πὼς ὁ ἴδιος ὁ μάστορης ποὺ ἐπλάσε τῆς Ἀσήμως τὴν ὀμορ-
φιά, ἔχυνε καὶ τοῦ Πανάγου τὴ χάρη. Μὰ τοῦ Πανάγου μὲ κάτι πιότερη γνωρι-
σιά. Τὴν ὀμορφιά τὴν περέχυνε κάποια σὰ μελαγχολία, σὰ σοβαρότη, ποὺ
ἔλειπε ὁλότελα ἀπὸ τῆς μαζώχτρας τὴν ὄψη (p. 251).

Il giovane sorprende la fanciulla distesa mollemente in un vigneto a
fantasticare e, nell'atto di offrirle un acino d'uva, la bacia: Eftaliotis in
questo brano ripete spesso i termini μεθύσι e βράση, o loro derivati e sino-
nimi, accrescendo un'atmosfera di pagana esaltazione dei sensi. La fan-
ciulla crede con ingenuità che il signorotto voglia sposarla, e informa feli-
ce la zia, le amiche, le vicine. La notizia inizia a circolare nel paese, e Asi-
mo tremante di gioia corre ad aprire con candore la cassa dove
gelosamente conserva il corredo per rimirarlo: «βγάζοντας κι ἀραδιάζον-
τας ὅσα προικιά τὰ εἶχε ἀπὸ χρόνια θησαυρισμένα, καὶ μετρώντας τα καὶ
ψάχνοντάς τα» (p. 255). Ed ecco uscirne, in un'esplosione festante e vario-
pinta, un lunghissimo elenco di indumenti, nastrini, lenzuola, fazzoletti...

– [...] τί δὲν ἔκρυβε τὸ προικοσεντούκι τῆς φτωχῆς, μὰ νοικοκυρεμένης
Ἀσήμως. Τάνοιγε, τὰπλωνε, τὰβλεπε, τὰ ξανάβλεπε, τὰ ξαναδίπλωνε, τ'
ἀπόθετε πάλε σὰν ἀγία λείψανα μὲς στὸ σεντούκι (p. 255).

Sono scene queste di tale commozione da turbare il lettore che, con
angoscia via via maggiore, segue le mani della fanciulla rovistare alle-
gramente nel προικοσεντούκι, e vede il suo sguardo felice nel piegare e
ripiegare mille volte le sue piccole cose – il suo 'sacro tesoro'; e l'espres-
sione radiosa dinanzi alle amiche e alle vicine che le offrono dei piccoli
doni; e la sente chiedere alle più anziane consigli perfino sulle ricette
più prelibate; e fantasticare su quali tenere parole pronunziare al suo di-
letto. È davvero *folle* di felicità:

Φαινότανε σὰ Μαινάδα, σὰν τρελὴ Ἀφροδίτη, μὲ τέτοια ὀμορφιά καὶ τέτοια
φερσίματα, σὰν ἐβγαλε τὰ στιβάνια της, καὶ στεκάμενη γυμνόποδη καὶ γυμνο-
στράγαλη, ξεμάλλιαγη καὶ δρωμένη ἀκόμ' ἀπὸ τὴ ζεστασιά, λαλοῦσε τῆς
θειάς της αὐτὰ τὰ λόγια, μὲ μάτια ὀρθάνοιχτα καὶ μὲ σὰν παλληκαρίσια κορ-
μοστασιά [...] ἄξιζε νὰ τὴν κοιτάζει ἄνθρωπος μὲ τίς ὥρες, ἄφησε πιά τὴν πε-
ρίλαμπρη ὀμορφιά της, μὰ γιὰ τ' ἀναγάλιασμα ἐκεῖνο ποὺ ἀλαφροπέταγε
ἀπάνω στὸ περήφανο πρόσωπό της, ποὺ ἀλήθευε τὸ χαδεμένο της ὄνειρο
(p. 255).

«offuscata dall'ombrosa timidezza della miseria, o non fossero sembrati stupidi per
una triste e continua rassegnazione» (pp. 8-9). Il corsivo è mio.

Eftaliotis orchestra, quindi, un crescendo di emozioni e dettagli che abilmente ispira a chi legge, rigo dopo rigo, pagina dopo pagina, un'attesa ansiosa, un affanno, che impercettibile stilla un dubbio. Questo stato di inspiegabile apprensione, memore di certi racconti di Allan Poe e, a tratti, di alcune pagine di Ibsen¹⁸, si fa via via più forte per poi all'improvviso rivelarsi fondato.

Vasiliki, moglie di Michalis, cugino amatissimo di Panagos, ha parole furiose quando apprende la notizia. È lei in primo luogo a convincere il giovane parente a respingere Asimo che essa chiama con disprezzo «ψυχοπαίδα της γουρουνούς» (p. 257). Gira, inoltre, voce nel villaggio che sia figlia illegittima di una Greca e di un Turco. Sconcertante pensare che sia una donna a decretare il destino infelice di un'altra donna, e con la stessa violenta alterigia di un uomo – tanto da intimorire il marito e il cugino di lui. Altrettanto sconcertante è osservare la reazione del giovine che pure ci era stato presentato come vero «παλληκάρι» (p. 251): «Στεκότανε – scrive Eftaliotis – σὰν παιδί φταιξιάρικο» (p. 257). Null'altro. Un senso di avvilitamento afferra il lettore, e la speranza di felicità che pure noi covavamo viene bruscamente disillusa. Il signorotto – «τὸ χαδεμένο της ὄνειρο» (p. 255) – si rifiuta di sposarla, le amiche la canzonano, le vicine la oltraggiano, la vecchia zia piange per la vergogna, ma lei spera fino all'ultimo. Scopre poi con sgomento la verità, l'umiliazione.

Μήτε λόγο ἢ πλανταγμένη ἢ Ἀσήμε. Σκυλοπνίγουνταν ἡ ψυχὴ της μέσα σὲ λαβομένης περηφάνειας φριχτὴ ἀγωνία. Μήτε φωνή, μήτ' ἀναστεναγμὸ δὲν μπορούσε νὰ βγάλει [...]. Γύρισε δεξιά κατὰ τὴ γειτονικὴ τὴν ἐξοχή, καὶ [...] χάθηκε μὲς σὲ ρουμάνια καὶ πίσω ἀπὸ δέντρα.

Ἀνέβαινε τ' ἀνηφορικὰ μονοπάτια σὰν τὴ λαλή. Λὲς καὶ στὸ κορφοβοῦνι γύρευε νὰ σκαλώσει, ν' ἀγναντέψει τὸν κόσμον περίγυρα, καὶ νὰ τὸνε φτύσει μὲ στόμα φαρμακωμένο. Τέτοια λύσσα ἔβραζε μέσα της. Κι ὡστόσο ποτὲς ἢ Ἀσήμε δὲ φάνηκε ὁμορφότερη, τὰ μάτια της ποτὲς δὲ σπιθοβόλησαν πρὸ ἀστραφτερὰ ἀπὸ τὴ φοβερὴ ἐκείνη τὴ βραδινή. Διάβαινε χαμόδεντρα, πηδοῦσε λιθάρια, ἀνεβοκατέβαινε λακκωσιές, σκαρφώλωνε βράχους, σὰν ἀγρίμι κυνηγημένο ἀπὸ τὴ φωλιά του, ποῦλεγε τρύπα γύρευε νὰ γλυτώσει. Ζυγώνει

¹⁸ Nello stesso vol. della novella Eftaliotis pubblica *Ὁ Βουρκόλακας* che s'ispira allo scrittore norvegese. L'attitudine alla sperimentazione lo induce a tradurre, oltre a Omero, Byron, Longfellow, Macaulay, Shelley, Wordsworth, Swinburne, Leconte de Lisle e Jean Moréas. Non si può trascurare che i lunghi anni trascorsi nel regno vittoriano lo pongono, da un punto di vista letterario, su un posto di osservazione privilegiato. Cf. N. PAPANDREOU, *Ὁ Ἰψεν στην Ελλάδα ἀπὸ τὴν πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, Atene 1983.

σὲ μέρος ποὺ ξάνοιγαν οἱ βράχοι ἐκεῖ ἀπάνω, κι ἔκαμαν εἶδος δῶμα. Στέκοντας ἐκεῖ εἶχες τὰ τούρκικα τὰ σπίτια καταδεξὰ λίγο παρακάτου [...] καὶ τήρῃς στὰ μακριὰ τὸ κάτω χωριό, τὸ χριστιανικό [...] σπαράζονταν τὰ σηκότια της, θόλωνε ὁ νοῦς της [...] καὶ τῆς ἦρθε ἀπαρηγόρητο κλάμα (pp. 259-260).

Tanto violenta la tensione narrativa, che sembra quasi di sentirla piangere, l'infelice creatura. Asimo decide di togliersi la vita «καὶ μαζί μὲ τὰ κόκκαλά της νὰ σπάσει κάθε της λαχτάρα καὶ καθ' ἐλπίδα μὴ καὶ καλὴ» (p. 260). Distesa fra i campi in un «ἀπαρηγόρητο κλάμα» (p. 260), scorge Panagos, l'uomo che sin da bambina amava e che l'ha illusa e umiliata dinanzi a tutti nel villaggio: fa per lanciargli una pietra. Ma, poi, un pensiero le ferma la mano a mezz'aria.

Trascorre qualche minuto, e lei resta immobile, preda di un «φοβεροῦ βραχνᾶ» (p. 261), in uno stato di incoscienza catatonica: «σὰν παραλογιασμένη, σὰν ὑπνοβάτρα ποὺ ἐνοιωθε καὶ δὲν ἐνοιωθε» (p. 261). Poi, tutto avviene in un attimo. Disperata si trasforma da fanciulla genuina in creatura infera che sconvolge l'ordine degli elementi: diviene strumento di furiosa vendetta. Scrive Euripide a proposito di un altro abbandono: «[...] γυνὴ γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα/ [...] ὅταν δ' ἐς εὐνὴν ἡδικομένη κυρῇ, οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα» («La donna, fra l'altro, è piena di paura [...]. Ma quando le accada di essere offesa nei diritti del suo letto, non esiste altro essere più micidiale», *Med.* 263-266).

Orrida è la sua metamorfosi¹⁹:

Νὰ τὸν παιδέψει μὲ τρόπο χίλιες φορές πρὸ σκληρότερο ἀπὸνα παλιολιθάρου: νὰ τοῦ κρυφοχύσει στὰ σπλάχνα του ἀρρώστια ἀγιάτρευτη, στρίγλα νὰ γίνει καὶ νὰ γεμίσει τὸ σπιντικό του ρήμαξη καὶ θανατικό, κι ὅχι μὲ δυσκολόβρετα βότανα καὶ μαμοῦνια, παρὰ μὲ μόνο τὸ φοβερό φαρμάκι τῆς γλώσσας της [...]. Ὅχι δὲ καὶ πὼς γιατρεύτηκε μὴ καὶ καλὴ ὁ βαθυρίζωτος πόνος της, μὴ σκάλιζε σκάλιζε μὲς στὰ πικραμένα της φυλλοκάρδια, βρῆκε κι ἔβγαλε ἀξετίμητο βάλαμο, τὴν ἐγδίκηση, τὴ γονακίσια τὴν ἐγδίκηση, ποὺ τύφλα νάχει μπροστά της τὸ πρὸ φαρμακωμένο χαντζάρι ἢ τὸ πρὸ ἀλάθευτο βόλι. Φίδι πᾶ τὴν ὠριόπλομο καὶ μυριολύγιστο τὸ κορμί της, τίγρη τὸ μάτι της, μάγισσα τὸ πονηρό της χαμόγελο, νυχτονεράδα τὸ σύνολό της (p. 261).

Ancora sovviene la memoria della terribile Colchica: «E la sventurata Medea, oltraggiata [...] giace senza toccare cibo, in preda ai suoi dolori, consumando in lacrime tutto il tempo, da quando si è accorta d'esse-

¹⁹ Molte ninfe e fanciulle, perseguitate da uomini e dèi, sono costrette, nel mito, a *subire* dolorose metamorfosi che le strappano brutalmente dal mondo umano per consegnarle in maniera irreversibile a quello vegetale o animale (cf. ad esempio Hom. *Od.* XI).

sere offesa dal marito. E non solleva mai lo sguardo, il volto fisso al suolo; e ascolta i consigli degli amici come una pietra o un'onda marina»²⁰.

Per vendicarsi dell'ingiusto abbandono Asimo non intende ricorrere, come la virile Medea, all'assassinio, o come la δολόεσσα Circe al ράβδος e alle sue radici, o come l'ingenua φαρμακεύτρια Simeta di Teocrito, alle erbe e arti magiche, ma ricorre alla sottile astuzia femminile: giustifica con una menzogna il rifiuto di Panagos. Racconta, infatti, alle vicine che egli, in realtà, non può sposarla perché è l'amante di Vasiliki, la moglie di Michalis, il cugino di Panagos. Tutti nel villaggio prestano fede ad Asimo. Primo fra tutti, Dimitris, il fratello di Michalis.

Proprio in questo momento Asimo svanisce dalle pagine dell'opera. Riappare solo nelle ultime per concludere tragicamente una storia di cui essa, tuttavia, rimane protagonista assoluta. La sua assenza è però soltanto apparente.

Καθώς ὅταν ψοφίμι πεταχτεῖ σὲ κατοικημένα λημέρια κι ἀρχίζει ὦρα μὲ τὴν ὦρα καὶ φορτῶνεται ὁ ἀέρας θανάσιμη βόχα, ἔτσι καὶ στὸ χωριό μας τὸ ἥμερο, τὸ γελαστό, τὸ καθάριο, μιὰ καὶ τοῦχυνε στάλα ἢ λυσσασμένη ἢ μαζώχτρα ἀπὸ τὰ σπλάχνα της, λὲς κι ἄνεμος φύσηξε καὶ μετὰδωκε τὸ μόλυσμα ἀπὸ δρόμο σὲ δρόμο, ἀπὸ σπῖτι σὲ σπῖτι, ἀπὸ στόμα σ' αὐτί. Βοῦηξε ἡ Παρμυθιά μὲ τὴν ἀτιμὴ τὴν καταλαλιά, βοῦηξαν καὶ τὰ τριγύρω χωριά (p. 262).

Già la prima frase è presagio concreto che suggerisce in maniera allusiva il dramma che incomberà sull'intero villaggio: il *locus amoenus* si rivela così essere in realtà un *locus horridus*, simile al tetro paesaggio delle *Metamorfosi* apuleiane (VI 13-14)²¹, solcato da altissime rupi e profondi varchi. A questo punto della novella, ad Asimo e alla sua 'ripicca' ingiuriosa si sostituisce Dimitris e la sua stolta vendetta maschile. Di indole chiusa e solitaria, il suo è animo roso da un rancore sordo a ogni ragionevolezza, alla stessa evidente verità che egli si rifiuta di realizzare. Gli è più facile credere alla colpevolezza della virtuosa cognata che alla bugia di una fanciulla respinta. Difficile misurare l'odio che cova per chi cerca di convincerlo dell'errore in cui egli è caduto. Vasiliki e Panagos sono innocenti. Ne sono fermamente convinti il παπᾶς e lo stesso Michalis. Ma no! Lui dice del fratello di averlo sempre considerato piuttosto

²⁰ Eur. *Med.* 20-29: «Μήδεια δ' ἡ δούστηνος ἡτιμασμένη/ [...] / κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὕφεισ' ἀλγυδόσι/ τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον/ ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἡδικημένη/ οὐτ' ὅμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς/ πρόσωπον ὥς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος/ κλύδων ἀκούει νοθευομένη φίλων».

²¹ È la *pathetic fallacy* che Ruskin descrive in *Modern Painters* (1843-1860: spec. vol. III, parte IV, 1856).

una sorella per l'infantile tenerezza di sentimenti che lo contraddistinguono²². E ci ripete ossessionato – sino alle ultime pagine – le parole τιμὴ e ἀτιμία come filastrocca cantata da un folle:

Τὴ ζωὴ του ὅλη ψεύτικη τὴν θάρρει. Ὁ κόσμος ὅλος, ἀπὸ τὸν Παπᾶ καὶ κάτω, μὲ ψεύτικα σκαρώματα πολεμοῦσε νὰ τὸν μεταπείσει, πὼς ἔλαμπε ἀκόμα ὁλόστεκη ἡ τιμὴ του, ποὺ αὐτὸς τὴν ἤξερε βουτηγμένη στὴν κοπριά (p. 274).

La sua brama di vendetta è spaventevole: ha deciso che Panagos dovrà morire. Invano Michalis cerca più volte di dissuaderlo: «τοῦ μάτωνε τὴν καρδιά, καὶ τοῦ σπάραζε τὰ σωθικά ἢ σκληρή, ἢ σφαχτερή, ἢ σιδερένια ἢ φωνὴ τοῦ Δημήτρη» (p. 267). Alla fine Dimitris tende lui stesso un agguato: si apposta fra i campi, uccide Panagos e gli mozza il capo. La colpa sarà addossata ai Turchi. Come egli cinicamente aveva previsto. Con l'assassinio del giovine innocente, Dimitris, come l'eroe di *Πίστομα*, si rivela disgregatore di quel codice sociale e morale che voleva restaurare: è *arbiter vitae* come il demone greco della morte. E invero Michalis è terrorizzato da quella «ματιὰ κρύα, σουβλερὴ, ἀνατριχιάρικη, σὰ Χάρου ματιὰ» (p. 263).

Come già succede nella novella di Theotokis *Ἀκόμα;* (1904) che ha pure per argomento un delitto d'onore, è il cugino del marito, Thodosis, a volere l'assassinio e non il marito. Entrambi, Thodosis e Dimitris, difendono il principio darwiniano del diritto dei forti, e si pongono, come giudici infallibili, al di là del Bene e del Male. Ma, contrariamente a Thodosis, di Dimitris vi sono, quasi a ogni pagina, sinistre notazioni fisionomiche e psichiche²³. I tratti del volto sono ruvidi, lo sguardo è rabbioso, arrogante e fosco: una figura spettrale – «σκυλί» e «βουρκόλακας μονάχος», lo chiama la voce narrante:

[...] σκυφτός, στραβομουριασμένος, ἀγριοβλέματος βουρκόλακας μονάχος [...]. Σὰν ὄρνιο στὰ σπλάχνα του νυχωμένο τὸν κρυφότερω οὐ στοχασμὸς πὼς τοῦ τὴν κλέψανε μιὰ γιὰ πάντα τὴν τιμὴ τῆς περήφανης φαιμελιάς του, τὴν τιμὴ ποὺ μὲ τὸ αἷμα τῆς καρδιάς τους τὴν εἶχανε θεμελιωμένη γονιοὶ καὶ προπάπποι, καὶ νὰ βρεθεῖ τώρα, λέει, ἓνας ἄνομος καὶ νὰ γίνει ἀφορμὴ νὰ πέσει ὁλόσωμη θρούβαλα! [...] Σκυλί γινότανε νὰ τὸ συλλογιστεῖ μοναχά! (p. 273).

Dimitris si ritiene alteramente *investito*, come l'eroe epico, del compito di infliggere un castigo impietoso per il disonore arrecato alla φαιμελιά, e di riportare così ordine nel mondo in cui vive, a costo della pro-

²² «Τὸν ἀγαποῦσε [...] σὰν εἶδος ἀδερφή του [...] τὸν εἶχε [...] σὰ γυναῖκα» (p. 267).

²³ K. THEOTOKIS, *Διηγήματα (Κορψιὰτικὲς ἱστορίες)*, a cura di Gh. DALLAS, Atene 1982, p. 28: «ἄντρας ὡς σαράντα χρονῶ, μέγας μὲ ἀντρίκια ἀλλὰ ἡμερὴν ὄψη».

pria vita e dei propri affetti. La visione di Dimitris, al contrario di quella del Thodosios di Theotokis, è così distorta dal delirio omicida da vedere addirittura rossi, anziché biondi quali in effetti sono, i capelli della cognata:

Όλα τὰ δαιμόνια τῆς ὑποψίας ξυπνήσανε μέσα στὸν ταραγμένο νοῦ καὶ τοῦ σφαζαν ἄντερα, σηκότια, καρδιές. Φρένιασε ὁ Δημήτρης [...]. Λὲς καὶ μ' ἓνα παράλογο, θεότρελο πῆδημα ὁ νοῦς του τὸν ἔφερε σὲ μιὰ καὶ μονάχη κρίση κι ἀπόφαση, τὴν κακὴ καὶ τὴν ἀδική. Καὶ πάλι μ' ἓνα τῆς χτύπο ἡ καρδιά του τοῦ γέννησε μιὰ καὶ μονάχη ὄρεξη, νὰ χυμῆξει ἀτὸς του, κι ἀπὸ τὸ καρῦδι δράχοντάς τὴν τὴ νύφη του τὴ Μιχάλανα, νὰ τὴν πνίξει σὰν ὄρνιθα, νὰ γλυτώσουν ἀπὸ τὴν ἀτιμία κι ὁ ἀδερφός του κι αὐτός. Τὴν ἀχάριστη τὴ σκύλα, τὴ δῖγνωση, τὴ διπρόσωπη, τὴν κοκκινομαλοῦ. Ὡς καὶ τὰ μαλλιά τῆς ἀπὸ ξανθουλὰ τὰ βέλεπε τώρα κόκκινα ὁ Δημήτρης (p. 263).

In rilievo appaiono su questi volti quegli indizi di criminalità o di innocenza, teorizzati da Lombroso nel 1876 in *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza e alle discipline economiche*. Lo sguardo di Dimitris ci rammenta la prosopografia pittorica e letteraria di età medievale e tardoromantica dell'*esle*ge picaresco (ricordo qui, in breve, Tasso, Hoffmann, Gautier, Poe, Flaubert ma pure von Stuck, Füssli, Blake, Delacroix)²⁴ come anche le suggestive immagini delle novelle verghiane: basti pensare agli «occhi da satanasso» della *Lupa* (1880) e a quelli dell'*Amante di Gramigna* (1880). In quello sguardo, in quel «βουρκόλακας μονάχος» (p. 273) e in quella ferocia con cui egli mozza il capo al cugino, vi è tutta l'ossessione vampiresca – che è trasposizione iconografica di amori impossibili e devastanti – e, insieme, l'indulgenza in particolari terrifici, propri della produzione 'gotica': rammento *Giaour* (1813) di Byron, *Smarra ou les démons de la nuit* (1821) di Nodier dove, fra l'altro, ricorre una simile scena di decapitazione, e *Vampire* di Mérimée (1826)²⁵. Dimitris vede rossi i capelli della cognata. Evidente è la ragione: lo stesso repertorio pittorico e letterario li prediligeva per evincere un indizio di temperamento animale e sensua-

²⁴ Sin dall'antichità greca e romana gli occhi malefici sono sempre descritti come luminosi: cf. *Böser Blick* in H. BIEDERMANN, *Handlexikon der magischen Künste*, von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert, Graz 1968, pp. 69-70, s.v., *Augen* in H.S. e I. DAEMMICH, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen 1987, pp. 54-56, s.v. Cf., ad esempio, Virg. *Geor.* III, 425-439, *Lm* II §§ 4, 36, III § 5. Per comodità impiego l'abbreviazione *Lm* nei rimandi a *Liber monstrorum*, a cura di F. PORSIA, Bari 1976.

²⁵ Si vedano anche, oltre a *Dracula* di Stoker, *Melmoth the Wanderer* di Maturin (1820) e *Ligeia* (1828) di Poe.

le: già nei cinquecenteschi *Calendriers des bergers* gli individui coi capelli neri sono visti come infidi, mentre quelli dissennati hanno i capelli rossi. Verga l'aveva evinto per il protagonista del *Rosso* nelle *Storie del castello di Trezza* (1875), per il personaggio di *Rosso Malpelo* (1878) e per quello di Nena la *Rossa* di *Pane Nero* (1883). Di norma sono verdi e talvolta azzurri²⁶ gli occhi di quei personaggi fra tardo romanticismo e decadentismo in cui è possibile riconoscere, per la loro rarità, un indizio di asprezza d'animo, come per l'eroe di *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Wilde. Medesime connotazioni ritrovo in Vlachoghiannis e in Papadiamandis: cito, a esempio, le rispettive opere *Γιὰ τὴν τιμὴ* (1894) e *Τὸ Μπούφ τοῦ π' λὶ* (1904).

Vasiliki, ordinata e virtuosa, bionda, «ἀσπρόδερμη» e «φεγγαροπρόσωπη» (p. 256), è paragonata indicativamente all'«ὀρθόκορμη κι ἀρματωμένη Ἀθηνᾶ» (ivi). Non a caso, infatti, ha gli occhi «θεογάλανα» (ivi): «glaucopide» era appunto uno degli epiteti omerici della divinità greca che aveva come lei «occhi scintillanti»²⁷. «Occhi di zaffiro» aveva

²⁶ Nel mito connotazioni «funeste» associate all'azzurro si ritrovano, ad esempio, negli occhi della sanguinaria Manticora, nelle Eumenidi, sui cui capelli si muovono *caerulei angues* (*Aen.* VI 280-281, *Georg.* IV 482-483, *Lm* I § 45), nei mostri marini al seguito di Scilla (*Aen.* III 432, *Lm* II § 19), nel *caeruleo corpore* di Proteo (*Georg.* 388, *Lm* I § 35). Questi esseri indicativamente condividono tutti natura umana e animale, in specie ferina. Maxwell-Stuart scrive che forse per la loro alterità o rarità gli occhi azzurri suggerivano – a razze dai colori scuri – indole sinistra, disonestà, omosessualità, follia (cf. P.G. MAXWELL-STUART, *Studies in Greek Colour Terminology*, Leiden 1981, 2 voll.). L'azzurro in origine (cf. l'affresco *Tomba del Tuffatore* o pitture parietali egiziane) simboleggiava il confine fra la terra e l'aldilà, richiamando l'idea della morte o, come il colore mariano, la purezza. Contributi interessanti sono editi da A. KOBER, *Some remarks on color in Greek poetry*, in *The Classical Weekly* 30 (1934); R. D'AVINO, *La visione del colore nella terminologia greca*, in *Ricerche linguistiche* 4 (1958); G. REITER, *Die Griechischen Bezeichnungen der Farben Weiss, Grau und Braun*, Innsbruck 1962; E. IRWIN, *Color Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974; E. JOHNSON, *The role of bilingualism in color naming*, in *Psychologia* 29 (1986); L. JAMES, *Colour and the Byzantine rainbow*, in *BMGS* 15 (1991), pp. 66-94; *Art and Text in ancient Greek Culture*, ed. by S. GOLDBILL – O. ROBIN, Cambridge 1994; *Readings on Color*, ed. by A. BYRNE – D. HILBERT, Cambridge 1997.

²⁷ Hom. *Od.* I 40, 80 ss. In realtà l'epiteto suggerirebbe un colore cupo: grigio, verde o azzurro scuro (cf., ad esempio, Eur. *Suppl.* 258: «γλαυκὴν χλόην» dove γλαυκὸς è l'epiteto tradizionale dell'ulivo). Il significato comune dovrebbe essere quello di un bagliore spesso sinistro: cf. Hom. *Il.* I 200, *Hymn.* III 314, 323, V 8, 94, XX 2, XXVIII 2, 10. Sul significato e origine del termine, fra i molti studi, rimando a P. CHANTRAINE, *Grec glaukos, Glaukos et mycénien "Karauko"*, in *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino*, Paris 1966,

l'infelice Erofilo del Chortatsis (*Ἐρωφ.* V 570), e l'altrettanto infelice «κυανώπις» Clitennestra (Hes. fr. 23a Merkelbach-West), ma celesti e lucenti sono anche gli occhi di un'altra Vasilikì di Eftaliotis²⁸. Il bianco incarnato suggerisce, inoltre, il senso di una purezza d'animo e di una vita trascorsa al chiuso²⁹. Poi, quel «φεγγαροπρόσωπη» ricorda i canti demotici e l'angelica «φεγγαροντυμένη» di Κρητικός (1833): la luna, Signora della notte e della vita, delle acque e della morte, è associata nel mito alla *Magna Mater*, cioè al principio femminile dell'universo³⁰. Parrebbe che Eftaliotis ci consegni una figura cartacea, oleografica, incorporea. Non è così. In diverse scene emergono, invece, l'intesa e l'amore, tenero ma pure passionale, che lega Vasilikì al marito Michalis. La savia Vasilikì sa essere sensuale al pari di Asimo, pur essendo il suo esatto contrario. E anch'essa è donna decisa, forte, mediterranea. Soltanto Dimitris, nella sua cieca follia, consegna appellativi traboccanti di disprezzo alla cognata colpevole solo dell'infelicità di Asimo, ma non dell'adulterio di cui è ingiustamente accusata; e una sera vedendola danzare la descrive come «ξετσιώπη, δαιμονισμένη, λυσσασμένη, γοργόνα μονάχη» (p. 275). Indicativo quest'ultimo raffronto con la γοργόνα. Infatti, per alcuni miti antichi essa è la luna nelle sue diverse fasi e la stessa Atena, nella sua originaria natura di divinità guerriera col volto spaventevole – entrambe hanno a simbolo il serpente³¹. Essa assolve un importante compito apotropico: esorcizza i demoni interiori e allontana le forze del male. Forse un riferimento all'influenza malevola di Asimo.

Si osservi, fra gli altri contrasti, la presenza di un'opposizione perf-

pp. 193-203; E. HANDSCHUR, *Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod, in Den homerischen Hymnen und den Fragmenten des epischen Kyklos*, Wien 1970, pp. 67-71.

²⁸ Mi riferisco all'eroina del racconto *Δύο αδερφάδες*.

²⁹ La percezione dei colori in letteratura e in arte riflette, ovvio, più la realtà simbolica che quella cromatica: sin da Omero la distinzione fra nero e bianco caratterizza rispettivamente, da una parte, la virilità e, dall'altra, la bellezza femminile: cf. la λευκόπηγος di Euripide; Era e Selene sono dette negli inni λευκώλενος (*Hymn.* IV 8, XXXII 17); cf. anche Hom. *Il.* V 314, Soph. *Ant.* 1239, Eur. *Ion.* 221, *Med.* 1164, *Suppl.* 76. Tale contrapposizione definirà, poi, una serie di opposti, come la morte e la vita, il cielo e la terra, il giorno e la notte, il coraggio e la viltà.

³⁰ Le deità femminili hanno spesso a emblema la mezzaluna: si vedano ad esempio le grandi dee della fecondità della Creta minoica o l'arte figurativa cristiana che ritrae la Madonna seduta su una mezza luna.

³¹ Si vedano, ad esempio, i reperti del Palazzo di Cnosso dove la figura femminile ctonia della Dea madre, la πότνια θηρών, è ritratta seminuda nell'atto di brandire serpenti.

no cromatica fra le due protagoniste della novella. Asimo – creatura istintiva e schietta, simile a una ninfa quando corre scalza e scarmigliata nei boschi – ha, al contrario della bionda e nivea Vasilikì – che mi appare come una delle splendide donne di Dante Gabriel Rossetti o ancor più come la *Lamia* dipinta da Draper (1909) – i capelli folti e nerissimi e la pelle iscurita per il lavoro sotto il sole nei campi, simile alla bruna raccoglitrice di ulive del *Cantico dei Cantici* (1,5-6). Di questa tipologia di donna, lo studioso Wellek afferma che, al contrario della donna bionda, essa «ha in sé qualcosa di appassionato, di violento [...] di infido, e raccoglie i caratteri tipici dell'orientale, dell'ebrea, della spagnola, dell'italiana», ma pure dei marginali e, in primo luogo, dei gitani dall'*alma atravesada*, come lo era la Carmen di Mérimée (1845) o la creola Cécily dei *Mystères de Paris* (1842-1843) di Sue³². Stessi tratti fisionomici e caratteriali di Asimo ritrovo in un altro personaggio femminile di Eftaliotis, la Katiniò di *Τὸ ἀνδροκοπίτσο* (1894)³³, e in Melpo, la protagonista del racconto *Γιὰ τὴν ἀγάπη* di Vlachoghiannis, dove, peraltro, esattamente come nella *Μαζώχτρα* di Eftaliotis, i personaggi sono spesso paragonati agli animali. È significativo, inoltre, che Asimo sia accostata ad Afrodite, nemica di Atena, e dea della bellezza e dell'amore e, insieme, divinità adultera e infera perché il suo è amore ambiguo, inteso come ἄτη, fisicità, passione, forza primigenia della natura. In più, come la fanciulla cretese, la divinità cipria è ἐλικοβλέφαρος, «dagli occhi neri» (*Hymn.* VI 19)³⁴; e in altre antiche tradizioni Afrodite coinvolge, come la νεράϊδα e ancor più come la νεχτονεράϊδα – alle quali Asimo è associata – un mondo marginale alla religione civica: il mondo magico delle malle, tipico della religiosità popolare.

³² R. WELLEK – A. WARREN, *Teoria della letteratura*, a cura di L. BOTTONI, Bologna 1981², p. 296. L'opposizione fra donna bionda e donna bruna o, secondo altre tradizioni, fra 'donna luna' (= *spiritus*, principio femminile e intuitivo) e 'donna sole' (= *anima*, principio maschile e di conoscenza riflessiva) è motivo classico. Quest'opposizione ritorna in voga nella produzione narrativa europea con la *Corinna* (1807) di Madame de Staël per poi dominare sulla letteratura gotica e, in seguito, vittoriana (cf. G. POULET, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris 1966). I capelli biondi sono nel mito tratto precipuo di bellezza per mortali e divinità: Elena è bionda (si veda ad esempio Hes. *Op.* 713).

³³ Inoltre, ambedue sono orfane e abitano con un'anziana parente. Credo che questo personaggio possa essere stato uno 'studio' per la futura protagonista cretese.

³⁴ Sul significato controverso dell'aggettivo, cf. D. PAGE, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley 1959, pp. 244-245, e R. PFEIFFER, *Callimachus I-II*, Oxford 1949-1953, che pretendono appunto per il senso di individuo dagli occhi neri.

E mentre Vasiliki è quasi sempre ritratta all'interno delle pareti familiari, nello spazio, quindi, della *comunitas domestica*, Asimo è lì raramente osservata: orfana di entrambi i genitori, è privata di un vero ambito familiare; presunta figlia illegittima di un Turco e di una Greca, è respinta con disprezzo da ambedue le etnie, e quindi da un'identità; con la vecchia zia, abita proprio sul confine che separa il villaggio cristiano da quello turco, e per di più ai margini di un bosco, quindi fra mondo abitato e mondo naturale³⁵; la incontriamo per la prima volta distesa all'ombra di un albero su un campo florido di frutta e fiori – spazio che rammenta gli ἄλσεα τε σκιάεντα (*Hymn.* V 20), il sacro εὐώδεια κήπον di Afrodite (*ivi*, 66)³⁶; abbandonata dall'amato e derisa dalle amiche, è isolata metaforicamente in uno spazio vuoto; la scorgiamo, poi, rifugiarsi fra i boschi «σὺν ἀγρίμιν κυνηγημένο ἀπὸ τῆ φωλιά του» (p. 259) o correre correre veloce «ἑυπόλητη κι ἀνεμοπόδαρη» (p. 249), «βεργολύγερη καὶ γοργοπόδαρη» (p. 250) per le colline, o raccogliere ulive per i signorotti turchi e servire le loro donne: «ροβολώντας ἡ Ἀσήμω ἀπὸ χαμόδεντρα κι ἀπὸ βράχους φαίνονταν ζορκάδα πάλε λυγερή, γοργοκίνητη καὶ περίτρομη, ποὺ τὴν κυνηγοῦσε λιμασμένο θεριὸ νὰ τὴ φάει» (p. 279). Essa vive la *gaste forêt* dei romanzi cortesi: fra il mondo della corte di re Marco – legato alla ruota delle leggi sociali e religiose – e il mondo della natura che aspira al parossismo delle emozioni e all'individualismo. In altre parole, vive – come *La charmeuse de serpent* ritratta da Henri Rousseau (1907) – quella marca di frontiera che separa il mondo dello spazio colto e addomesticato da quello incolto e selvaggio, e che divide i fedeli dagli infedeli, i cristiani dai musulmani – ma pure il mondo umano da quello non-umano: come ho già detto, essa è paragonata sovente all'universo animale e demoniaco – il corteo di fiere che segue per la montagna Afrodite, la μήτηρ θηρῶν degli inni omerici (*Hymn.* V 68-71)³⁷. E non

³⁵ Si veda ad esempio «ἤμαστε καὶ στοῦ χωριοῦ τὴν ἄκρη!» (p. 279).

³⁶ Cf. Sapph. fr. 2 LOBEL-PAGE, Pindaro, fr. 122 SNELL, Pind. *Pyth.* V 24, Plinio, *Nat. Hist.* V 130, Theocr. XXVIII 4, Strabone, VIII 343, XIV 683-684.

³⁷ Una trattazione generale sul tema offre B. JOHNSON, *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*, San Francisco 1988. Si veda anche IGINO, *Miti*, a cura di G. GUIDORIZZI, Milano 2000; il *Physiologus* (testo gr.), ed. F. SBORDONE, Mediolani-Genuae-Romae-Neapoli 1936, *Physiologus* (testo lat.) in C. CAHIER, *Bestiaires*, in *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris 1851-1856, II, pp. 85-232, III, pp. 203-288, IV, pp. 57-87, e *Bestiari medievali*, a cura di L. MORINI, Torino 1996.

solo è accostata per la sua ebrietà a una νεράιδα, ma anche alla Menade, la ninfa dionisiaca: ambedue espressione del rapimento estatico e della natura silvestre. La voce narrante ci sussurra almeno due volte che la fanciulla ha in sé qualcosa di «μαγικό» e «παράξενο» (pp. 249, 250): la chiama «νεράιδα» (p. 250), «ψυχοπαίδα τῆς γουρουνούς» (p. 257), «πεινασμένο γατί» (p. 257), «ἀγρίμι» (p. 259), «στρίγλα», «φίδι», «τίγρη», «μάγισσα», «νυχτονεράιδα» (p. 261), «ζορκάδα» (p. 279), «ποντίκι» (p. 285) e segnatamente «σκύλα» (pp. 280, 287)³⁸.

Pullula su queste pagine un intero universo di immagini mitologiche che via via si affollano per trasformare una 'favola d'amore' in un intreccio 'gotico' di fisicità, odio, orrori e morte – perché l'essere umano, quando cade in preda a sentimenti di vendetta non pensa, perde l'anima e si trasforma in essere animale. E come fare a non ricordare in quell'appellativo «ψυχοπαίδα τῆς γουρουνούς» e soprattutto in quel «δυσκολόβρετα βότανα καὶ μαμούνια» (p. 261) la potente immagine della Circe πολυφάρμακος di Omero (*Od.* X 220, 276), l'esperta di droghe e simbolo di voluttà e di metamorfosi miserevoli, più che la rustica incantatrice teocritea?

Asimo, personificando le spaventevoli forze della natura, è accostata, dunque, a simboli legati al male e alla sensualità. Come anche Vasiliki. E questa loro duplice natura, metà donna e metà essere ctonio o animale, le fa muovere – come la γοργόνα³⁹ – in un universo ferale. Il riferimento alla tigre e al serpente accresce poi la pericolosità, conferendo a entrambe la seduzione di ammalianti "divoratrici di uomini", come direbbe il nostro Verga⁴⁰. Se si potesse parlare di una trascrizione narrativa dei dipinti, sembrerebbero la straordinaria *Lamia, The Serpent Woman* di Anna Lea Merritt (data ignota) o la figura femminile protagonista degli allora celebri *Sinn* (1891) e *Die Sünde* (1893) di Franz von

³⁸ È interessante notare che pure Vasiliki è chiamata più volte «σκύλα» da Dimitris, vd. p. 263.

³⁹ La natura della *marina puella* è, come è noto, aviforme (Hom. *Od.* XII 166-91, iconografia funeraria egiziana, *Aen.* III 209 ss. che la associa all'Arpia, *Lm* I § 44) o pisciforme (iconografia assiro-babilonese e poi greco-romana, *Lm* dove appare spiegata eziologicamente per la prima volta); ed è legata nei mitografi e latini e greci all'immagine della prostituta perché, come la sirena, seduce e rovina gli uomini. Su questo mito cf. E. FARAL, *Une source latine de l'histoire d'Alexandre. La lettre sur les merveilles de l'Inde*, in *Romania* 43 (1914), pp. 209-210; G. PATRONI, *Intorno al mito delle sirene*, in *Rivista di filologia* 21 (1891), pp. 3221-3340.

⁴⁰ Nel II libro di *Lm* (§ 4) le tigri non sono semplicemente creature feroci ma anche mostruose proprio perché esotiche: è sempre la paura del diverso.

Stuck⁴¹. Bellissima come Lilith, Lamia, le maghe Melusina e Medea, Asimmo è abbandonata come quelle dall'uomo che ama e per questo si erge a distruttrice della famiglia, e come quelle è confinata oltre i margini dello spazio cristiano o, comunque sia, civile. È significativo che il serpente riveste un ruolo fondamentale nel culto di Dioniso e delle Menadi, la cui radice *μαρ-*, comune al verbo *μαίνομαι*, dà il senso di "donne indemoniate". Queste Baccanti divine simboleggiano, infatti, quella femminilità che comanda le belve, che vive fuori dalle mura della città, che danza invasata per le campagne e che rifiuta il ruolo tradizionale inteso a relegarle in casa al lavoro del telaio. Affine al serpente, la tigre ha una valenza sia positiva sia negativa, ponendosi anch'essa come immagine lunare e, quindi, femminile. Raffigurata al seguito di Dioniso, la sua energia, ferocia e regalità si combineranno in una figura che istintivamente affascina e insieme incute profondo terrore, come in Medea che si fa «nemica e rovina mia, non donna, ma leonessa [...]»⁴².

Riflettendo sui domini lessicali, risulta, dunque, che il grado di subalternità sociale e, soprattutto, morale della donna emerge manifesto non semplicemente nei contenuti – in queste trame narrative che stringono le loro dolenti esistenze – ma finanche nelle aree semantiche che attengono alla sfera femminile. Frequenti le espressioni idiomatiche, i proverbi, gli epiteti che le sono ostili nel narrato *ithografico*. In uno scrittore come Papadiamandis, che pure narra sovente con indulgenza di donne, abbondano le locuzioni di disprezzo – poco importa, alla fine, se pensate dalla voce narrante o dal personaggio. Attraverso i testi di questi autori si potrebbe, pertanto, intraprendere un'analisi dei processi storici di evoluzione semantica e di puntualizzazione delle aree lessicali riguardanti, ad esempio, la *κακή γυναίκα* – espressione esattamente cor-

⁴¹ Il dipinto, che ebbe grande successo alla Mostra Secessionista di Monaco, colpì in modo clamoroso i critici d'arte, fra l'altro, per la tinta azzurra sia degli occhi di Eva sia del dorso del serpente che l'avvinghia con maliosa complicità. La pittura greca di fine Ottocento è molto influenzata dalla Scuola di Monaco dove studiano artisti come Vryzakis, Ghyzis, Lytras e Iakovidis. Il serpente, associato alla sfera notturno-femminile, quindi alla tentazione e alla lussuria, è spesso considerato il "signore delle donne", quale signore della fecondità. Nel XIX secolo molti sono gli artisti che dedicano al tema della "donna serpente" splendidi dipinti: ricordo qui, oltre ai dipinti di Waterhouse (1905, 1909) e Klimt (1904-1907), le *Lilith* di Collier (1887) e Rossetti (1868).

⁴² Eur. *Med.* 1341-1342: «[...] κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριον τ' ἐμοί, / λείαναν, οὐ γυναῖκα [...]». Cf. anche *ivi*, 185. Cécily nelle parole di Eugène Sue è «tigre affamé» e «serpent qui la fascine silencieusement». Nel canto demotico *Οἱ ἐννιά ἀδελφοὶ καὶ τὸ στοιχειὸ τοῦ πηγαδιοῦ* la Lamia è chiamata indicativamente «σκύλα».

rispondente al nostro "malafemmina" che si ritrova già in tarda epoca bizantina e nei canti popolari sulla «Maledizione dell'abbandonata» e sul tema dell'infanticidio⁴³. È altrove la sede per una simile analisi. Ma qui mi piace vedere brevemente il termine «σκύλα».

Non solo nella letteratura greca l'adultera, con l'infedele e il traditore, è posta al di là della condizione umana: equiparata a un animale, essa è scagliata al di là della legge morale, sociale e religiosa⁴⁴. Già in Omero tre adultere sono dette "cagne": Afrodite⁴⁵, Elena⁴⁶ e Clitennestra⁴⁷. Esse tradiscono non solo per lussuria o riacquistare libertà, ma per scegliere, è il caso delle Tindaridi, esse stesse un altro marito. Elena, rispetto a Clitennestra, fa di più: non cambia solo οἶκος, diviene perfino Troiana. Sono "cagne", dunque, perché violare il contratto matrimoniale è considerato sin dal mondo antico ὕβρις ma pure *crimen*, attentato eversivo contro l'istituto della proprietà e *non* contro la dignità dell'individuo: disgregare la famiglia vuole dire disgregare le fondamenta del consorzio civile, poiché di questo essa è sempre stata nucleo naturale ed economico – in ogni frazione di tempo e in ogni frazione di spazio⁴⁸. In

⁴³ In greco *κακός*, come pure i suoi composti, ha un rapporto semi-sinonimico con la famiglia di *ἀδικία*: cf. L. GERNET, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris 1917, pp. 236-242. Sulla presenza della figura femminile nel canto popolare, si veda, ad esempio, M. TERZOPOULOU – E. PSYCHOGHIDIS, *Γυναίκα / κοινωνία στο δημοτικό τραγούδι*, in *Αντιθέσεις* 17 (1984), pp. 50-67.

⁴⁴ Si veda Hom. *Od.* XI 427-434.

⁴⁵ Hom. *Od.* VIII 319 e *Il.* XXI 421, dove Era la chiama *κυνάμια*, "mosca canina". Cf. pure Hes. *Op.* 67.

⁴⁶ Hom. *Od.* IV 145-146 e *Il.* III 180, VI 356. Cf. anche Aesch. *Cho.* 924 ed Eur. *Or.* 260-261. In Hom. *Od.* IV 20 ss. Elena è inclusa in ambito afroditico perché si dimostra pratica di arti magiche. Tale elemento, ricordando agli altri la sua natura di "diversa", fa sì che sia isolata e guardata con sospetto come lo era la straniera e maga Medea.

⁴⁷ Hom. *Od.* XI 424-426. È curioso notare che in riferimento a Clitennestra si auspichi una devota e fedele «cagna della casa» (Aesch. *Ag.* 606-607: «γυναῖκα πιστήν [...] δωμάτων κύνα», trad. di R. Cantarella).

⁴⁸ Questo assunto ha tanto più peso nelle comunità agricole (scenario privilegiato dei nostri testi *ithografici*) dove il figlio maschio lavora con il padre nei campi, mentre la femmina aiuta la madre nei lavori della casa e crea importanti legami fra famiglie mediante il matrimonio e la procreazione. Come scrive Engels, in *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* (1884), nella famiglia, dove avviene la prima suddivisione del lavoro, l'origine della monogamia è la vittoria della proprietà privata sull'originaria e spontanea proprietà comune, aggiungendo che nella famiglia l'uomo è il borghese e la donna rappresenta il proletario. Tra i saggi più significativi sulla situazione femminile moderna in

quel tempo, come in questo, la legge deve, quindi, garantire al marito l'impunità nel caso sia leso il suo stato di diritto. Pertanto l'epiteto ingiurioso σκύλα – emblema di viltà, furia e arroganza⁴⁹ al maschile – denota al femminile l'impudicizia e la 'famelicità' sessuale⁵⁰. Come per la *Lupa* verghiana. In riferimento generico alla sua natura bestiale, questo termine, frequentissimo in Theotokis, presente anche in Vizyinos, instaura un parallelismo col termine demotico ἄνομη giacché rientra nella sfera dell'ἀπιστία⁵¹. Dimitris crede colpevole la cognata e dice di lei «εἶν' ἀπιστή ἡ σκύλα» (p. 263), mentre Asimo è chiamata da un Turco «σκυλόπιστη» (p. 280).

Grecia mi limito a citare – oltre alle prose di K. PARRÉN (*Ἱστορία τῆς γυναικός ἀπὸ κτίσεως μέχρι σήμερον*, Atene 1889, 10 voll.; *Ἱστορία τῆς γυναικός. Σύγχρονοι Ἕλληνίδες 1530-1896*, Atene [1903: data incerta], 5 voll.) – J.K. CAMPBELL, *Honour, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford 1970³; *Ὅψεις τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας τοῦ 19ου αἰῶνα*, a cura di D. TSAOUSIS, Atene 1984; *Οικογένεια καὶ περιουσία στην Ελλάδα καὶ την Κύπρο*, a cura di C. PIAULT e M. MAROPOULOU, Atene 1995; *Οικογένειες του παρελθόντος. Μορφές οικιακής οργάνωσης στην Ευρώπη καὶ τα Βαλκάνια*, a cura di R. KAFANTZOGLU, Atene 1996; M. HERZFELD, *Semantic Slippage and Moral Fall: The Rhetoric of Chastity in Rural Greek Society*, in *JMGS* 1/1 (1983), pp. 161-172. Un'ampia bibliografia si può trovare in E. VARIKA, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα, 1833-1907*, Atene 1987.

⁴⁹ Cf., ad esempio, Hom. *Il.* XIII 623 ed Eur. *Suppl.* 809. Per il mondo musulmano il cane, considerato un essere impuro, è demonico simbolo di codardia e avidità. Unica eccezione il levriero (cf. il "veltro" dantesco) perché si pensava proteggesse dalla malasorte.

⁵⁰ Sull'uso di questo epiteto e la vasta bibliografia inerente cf., ad esempio, A. PAULY, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von G. WISSOWA, München 1893-1895; M. FAUST, *Die künstlerische Verwendung von κύων "Hund" in den homerischen Epen*, in *Glotta* 48 (1970), pp. 8-31; G. MEYER, *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen*, Leipzig 1923, p. 90 ss.; E. KARAGIANNIS, *Σκυλιά! Une contribution à l'Étude du bestiaire néo-hellénique*, in *Revue des Études Néo-helléniques* III/ 1-2 (1995), pp. 125-144. Nella civiltà celtica che riconosce una connotazione solo positiva al cane – emblema della casta dei guerrieri – è venerata in Illiria la dea Morana che ha l'aspetto di una cagna-lupa rappresentata nell'atto di divorare uomini. Per i riferimenti ai simboli e alla sopravvivenza dei miti in arte e letteratura rimando genericamente al recente Y. CHEVREL – C. DUMOULIÉ – P. BRUNEL, *Le Mythe en littérature: essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son 60e anniversaire*, Paris 2000. Nel *Giambo sulle donne* di Semonide (fr. 7 WEST) la donna licenziosa è, invece, la donna-asino.

⁵¹ Cf. B. BOUVIER, *Le Mirologue de la Vierge*, Roma 1976. Il rapporto tra i termini ἄνομη e σκύλα è analizzato da G. SAUNIER, "Αδίκη", *le Mal et l'Injustice dans les chansons populaires grecques*, prefaz. di N. SVORONOS, Paris 1979, p. 77.

È interessante pure notare in *Μαζώχτρα*, che meriterebbe una ben più ampia analisi linguistica, il larghissimo impiego di aggettivi e verbi composti – impiego tipicamente presente sia nella poesia antica sia nei canti demotici: e gli uni e gli altri, d'altronde, si muovono nella medesima sfera della tradizione e dell'oralità così da creare qui una sorta di innervatura soprattutto sonora nel tessuto narrativo. Osservo, inoltre, la presenza di una vera e propria dizione formulare, memore delle traduzioni omeriche di Eftaliotis⁵². Da una parte, gli epiteti sono specificatamente descrittivi: manifestano una connotazione tipica dell'individuo. Si veda, ad esempio, il frequente termine λυγρή che ricorda l'aggettivo βαθύζωνος associato alla ctonia Persefone (*Hymn.* II 95, 161, 201, 304); o l'insistenza sulle belle chiome di Asimo che può rammentare l'ἡύκομον degli inni omerici dedicati a Demetra (*Hymn.* II, XIII); o la ripetizione di τετραπέρατος che quasi ricorda l'epiteto πολύτροπος, conducendo spontanea la memoria a Odisseo e, a mio avviso, etimologicamente a una medesima condizione di astuzia, derivante dall'erranza e, quindi, dal travaglio: d'altra parte, con l'astuzia e non solo con le battaglie Troia era caduta. Un altro esempio in questo senso ci è offerto – oltre che dal bianco incarnato di Vasiliki – dall'alta occorrenza di γοργός, in relazione ad Asimo, di cui sovente denota, da solo o come suffisso, le movenze – così lontane dal lento incedere di Vasiliki. Esso è nota *vox tragica*: indica, in greco antico, il temperamento focoso e vivace, ma innanzi tutto significa "feroce", "spaventevole", perché in diretto riferimento alla gorgone. Non solo. Questo termine insinua il ricordo sia del rapido incombere delle ferine dee della vendetta, le Erinni, sia del passo della tigre, alle quali esso è associato⁵³. E così diviene premonitore di sventura. Vi sono, d'altra parte, epiteti che hanno una natura squisitamente poetica, condensando immagine visiva e potente fantasia inventiva. Nella mia memoria ritorna continuamente quel bellissimo «Φίδι πιά τώρα ὀριόπλουμο καὶ μυριολόγιστο τὸ κορμί της» (p. 261)⁵⁴ di un'icasticità magica è

⁵² Dal 1914 Eftaliotis si cimenta nella traduzione dell'*Odissea* in decapentasilabi giambici, seguendo l'esempio dell'amico Pallis che aveva tradotto nella lingua demotica l'*Iliade* (1892 ss.).

⁵³ Si veda Eur. *Suppl.* 322, *HF* 131, *El.* 1257, Aesch. *sept.* 537: l'agg. γοργώω è considerato variazione euripidea dell'eschileo γοργωπός.

⁵⁴ Interessante è il parallelo con *Lm* II dove i serpenti sono descritti col corpo dai colori candidi, purpurei, neri e brillanti come oro. Cf., ad esempio, § 8 dove si parla di un serpente che si muove con «lubrica sinuosità dei fianchi [...] in ogni squama la bellezza dell'azzurro si univa allo splendore dell'oro» (cf. *Aen.* V 84-89).

rara; o ancora i poetici composti di antica suggestione, «άνεμοπόδαρη» (p. 249) «γοργοπόδαρη» (p. 250), «άσπρόδερμη» e «φεγγαροπρόσωπη» (p. 256). In questo modo Eftaliotis, lontano dalla creazione di una stilizzata *Kunstsprache*, riesce a tingere la sua μικτή dialettale di espressioni colte e ricchezza immaginativa. Il tessuto lessicale si fa diacronico per cui si assiste – grazie anche ai termini “aggregati” e alle numerose isotopie o richiami di senso – a una compresenza di stadi cronologicamente diversi della lingua.

Ritorno alla nostra novella, nel punto in cui ha inizio la lunga faida. Si muovono Greci e Turchi in un susseguirsi cadenzato di assassinii – orrida la scena in cui un Turco, dinanzi ad Asimo, decapita Dimitris e scaglia con abominevole violenza la testa sino alla fonte del villaggio greco («τὸ σφεντονίζει») dove a sera si riuniscono le fanciulle ad attingere l'acqua:

Κόβει τὸ κεφάλι ὁ Τούρκος, τὸ περιτυλίγει μὲ ξεπαλαμμένο σακκί, κι ἀπὸ σκοινὶ δεμένο τριγύρω τὸ σφεντονίζει κάτω καὶ κάτω, κατὰ τῇ Βρύσῃ ποῦβγαίνουν κάθε βράδι νὰ νεροκουβαλήσουν οἱ Χριστιανοπούλες.

Τὸ καναβάτσο ξεμπερδεύτηκε καὶ πέταξε στὸ μισὸ τὸ δρόμο, τὸ κεφάλι ὅμως κατακυλόντας κι ἀντιχυπώντας ἀπὸ βράχο σὲ βράχο ἔφτασε στὸν τόπο ποῦ ἤθελε ὁ Τούρκος. Τόνοιωσε ὁ Χουσεΐνης ἀπὸ τὰ φοβερά τσιριχτὰ ἐκεῖ κάτω, πὼς βρέθηκε τὸ σκιαχτερό του ριζίδι (p. 281).

Le donne tutte piangono, greche e turche⁵⁵ – come anime dannate di un paradiso tramutato in inferno – ma Asimo non ha nessun moto di pietà, neppure per l'omicidio di Panagos. In un agguato sarà ucciso pure l'innocente Michalis. Il suo cuore si è gelato, e unico sentimento è il terrore che la menzogna sia scoperta. Si nasconde allora nel villaggio musulmano: scende segretamente solo la sera per portare pane e ulive all'anziana zia malata, e ogni volta che ritorna dal suo padrone gli rivela, per avere salva la vita, le mosse dei Greci.

Danza e morte, come già nell'immaginario medievale, si intrecciano reciprocamente in maniera inscindibile: la principessa Salomè e la gitana Carmen seducono con una danza funesta. E così Asimo. Come inebriata di paura, alla morte di Dimitris volteggia nel villaggio turco in una danza tanto sensuale da suscitare sguardi volgari (pp. 281-282) – si veda la somiglianza poche pagine prima con la danza di Vasiliki (p. 275): qui l'opposizione ancora si neutralizza per evidenziare, credo, la stessa sensualità delle due donne, pur distanti per posizione sociale,

⁵⁵ «Κατάντησε κόλαση ἡ Παραμυθιά, ποῦ σὰν τὶς ἀμαρτωλὲς ψυχὲς γόγγυζαν κι ἀναστέναζαν ὅλοι τοὺς Χριστιανοὶ καὶ Τούρκοι» (p. 283).

indole e aspetto. La memoria va istintiva anche all'Elektra di von Hoffmannsthal (1905) e, quindi, al coro euripideo, quando, nell'annunciare a Elettra la morte dell'odiato Egisto, esso più volte la incita a danzare lieta per la vendetta compiuta⁵⁶: l'antica e la moderna condividono la parola istigatrice di morte – la stessa pronunciata dalla fanciulla cretese. E ancora. All'inizio della novella la voce narrante aveva descritto Asimo come sensuale «Μαϊνάδα», «τρελὴ Ἀφροδίτη» ma pure «ζορκάδα» (pp. 255, 279): nel mito antico l'inebriante danza delle Menadi è, appunto, paragonata all'agile passo del cerbiatto (proprio la festa e la corsa per le selve montane, la cosiddetta οὔρεσσις, le distingueva). Associato al culto di Artemide e Apollo, il cerbiatto, e così il cervo e la gazzella⁵⁷, è simbolo di quella bellezza e femminilità istintiva proprie di una fanciulla. Si comprende che Asimo, resa in principio folle di gioia amorosa, in realtà era stata colpita dalla ἄτη con cui Afrodite aveva già colpito Elena⁵⁸ – un sortilegio di essenza dionisiaca. L'amore si è tramutato in passione furente e sete di vendetta – nella μαινομένη κραιδί di Medea (Eur. Med. 432) –, la purezza in discinta sensualità che la rende incapace di discernere fra il bene e il male, oltre cui solo illusoriamente crede di porsi, e di comprendere le conseguenze delle sue parole.

Poi, una sera, mentre Asimo scivola «σὺν παντί» (p. 285) nella povera baracca, essa è fermata e scoperta dall'intendente, giunto in paese per fermare quella catena di efferati omicidi. In preda a un palpitante terrore, trascinata fuori per i capelli, attorniata dai rabbiosi abitanti del villaggio, Turchi e Greci insieme, che la vogliono linciare, intravede Vasiliki: come solenne figura ieratica questa donna si erge dolente, pallida, con gli occhi arrossati. È lei che con voce tremante prega – «παρακάλεε, Χριστιανοὺς καὶ Τούρκους» (p. 286) – di lasciar andare la raccoglitrice di ulive. È partecipe compassione e, quindi, solidarietà per un'altra donna infelice? riconoscimento di una parte della colpa? dimostrazione di superiorità morale? o mera stanchezza di quelle violenze che regolano l'universo maschile? Difficile giudicare. Asimo, da poco riapparsa nella

⁵⁶ Si vedano Eur. Bacch. 864 ss. ed El. 860 ss.

⁵⁷ Sono queste figure ricche, come pochi altri animali, di valori simbolici (cf. ciclo arturiano, *Physiologus*, il cosiddetto *Bestiario di Cambridge*, *Cantico dei Cantici*).

⁵⁸ Cf. Hom. Od. IV 261 e Il. VI 356. Rammento che l'ἄτη corrisponde alla complessa concezione greca fondata sull'assioma che il primo errore ne provoca altri, in una serie infinita che conduce alla rovina dell'individuo che l'ha commesso e della sua stirpe, escludendo la possibilità del perdono – che è invece presente nella tradizione cristiana.

novella, seppure scivolata dentro queste scene drammatiche come «ποντίκι», è ritratta con commossa indulgenza, nonostante tutto. Bellissimo il raffronto con l'uccellino tremante dinanzi alla consapevolezza di essere ucciso dolorosamente da lì a breve fra le fauci di gatto:

Ὀλότρεμη αὐτὴ, καὶ σὰν τὸ πουλὶ μπρὸς στὴ γάτα ἀποσκιασμένη κι ἀσάλευτη, μήτε λόγῳ μήτε γογγητὸ δὲν ξεστόμισε, παρὰ ἔπεσε λιγόθυμη στὸ κατόφλι τῆς θύρας (p. 286).

Ancora penso all'«uccelletto ferito» di Verga.

Mentre Asimo è ancora svenuta, un anonimo colpo di fucile d'improvviso la uccide: «καὶ τῆς τ' ἀφίνει μιὰ γιὰ πάντα κλεισμένα τὰ πανώρια τῆς μάτια» (ivi).

La verità è svelata, Asimo è morta... ma la faida continua: «ἡ ἀναπόφευγη ἢ λογοτριβή, τὸ καράζι, ἡ ζούλια, τὸ μάλωμα» (ivi). Si muovono l'una contro l'altra le due famiglie di Panagos e Dimitris, non paghe di tanto sangue innocente già versato. Si spengono altre giovani esistenze: «Μέρες καὶ μέρες βάσταξε ἀναμεταξύ τους ἡ προσκάδα, ἡ μπαλλοτὲ καὶ τὸ φονικό. Ὡσπου ἄλλος ἄντρας δὲν ἔμεινε, μήτε ἀπὸ τὸνα μέρος μήτε ἀπὸ τ' ἄλλο» (ivi). Resta in vita solo il dolore.

Secondo Linos Politis è la *necessitas* di un destino ineluttabile a guidare questi personaggi – condivido solo in parte quest'opinione⁵⁹. A mio avviso qui è affrontato in maniera drammatica anche il tragico problema della 'colpa' individuale, soprattutto quella associata alla vendetta. Il desiderio di vendicare con ferocia l'onore perduto, la sofferenza per i patimenti dei due popoli che combattono per una contesa altrui, l'ignominia dell'infamia che oscura rabbiosa la mente di Dimitris per un εἶδωλον, ma pure l'umiliazione e l'arroganza, sono gli unici sentimenti che emergono nel rapporto fra i protagonisti. Quel che colpisce in maggior misura è che sono tutti, in un certo senso, incolpevoli: osservano una legge del taglione cui non possono né ribellarsi né sfuggire. Ed Asimo è creatura infelice, tanto più tragica perché combatte incolpevole e sola un destino che la vuole causa di rovina e morte. Personificazione dei conflitti e delle tensioni di un mondo in crisi al volgere del secolo, donne come Asimo si fanno proiezione delle luci e delle ombre dell'esistenza. Il peccato o la colpa sono connaturate a donne come lei quando cedono alla tentazione trasgressiva di rivendicare una libertà di scelta – loro che sono l'ἀδύνατο μέρος, la parte debole della società. E come direbbe un personaggio di Papadiamandis: «Ἡ γυνή, βλέπετε, κόρη ἢ κούκλα, συμ-

βία ἢ πενθερά, εἶναι πάντοτε 'ἀδύνατο μέρος'. Εἰς τὸ μέρος τὸ πλεον ἀδύνατον, ἐκεῖ καὶ πλεον ἀδυνατεῖ κανεῖς. Ἀδυνατεῖ κυρίως, ἀδυνατεῖ καὶ ἠθικῶς»⁶⁰.

Asimo come Clitennestra è intrappolata in un'atmosfera di vendette e delitti familiari: astute assassine dell'uomo che amavano, vengono assassinate. Per entrambe non c'è né assoluzione né comprensione. Il mondo antico parla di «trame di donne», di «γυναικείας διὰ βουλὰς» (Hom. Od. XI 437; trad. R. Calzecchi Onesti) perché «τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφὲς», «l'ingannare era compito di donna, evidentemente» (Aesch. Ag. 1636), ed Eftaliotis, nei confronti della nostra Asimo, scrive della sua malia fascinatrice sugli uomini: «Τόνε δαιμόνιζε ὁ φλογερὸς ὁ ἀνασασμός της, τὰ ὀλοκόκκινα μάγουλα, τὰ σύννεφα μάτια. Δολώματα ὅλα λογαριασμένα μὲ τετραπέρατη τέχνη» (p. 253)⁶¹. Entrambe sono, come direbbe Eschilo per la Tindaride ed Euripide per Elettra «donne dal senno virile»: donne che pensano e sentono come un uomo, capaci di albergare nell'animo passioni gigantesche⁶². Dinanzi a esse figure arroganti come Agamennone, Giasone o Dimitris, deboli come Egipto o Panagos e Michalis scompaiono. Interessante potrebbe essere il parallelo con *Ἡ ζωὴ τοῦ χωριοῦ* (1904) di Theotokis dove Petros Kladis per vendetta ricorre anch'egli, come Asimo, alla calunnia, al δόλος, e causa per sempre l'infelicità e il disonore di una giovine (che solo aveva rifiutato di sposarne il figlio) e del suo amato. Inquietante che la fanciulla si chiami Μαργαρίτα ed egli Κλάδης, nome che ricorda sinistramente il verbo κλαδεύω. E mentre Asimo per la sua vendetta è punita con la morte, Kladis, alla fine del racconto festeggia impunito con la famiglia la rovina altrui: «χαμογέλασε δαιμονικά», scrive di lui Theotokis⁶³. La vendetta ovviamente è soltanto di genere maschile, e l'adulterio non è semplice tradimento ma coinvolge il problema della 'scelta' individuale⁶⁴. E della donna in una società d'impronta feudale non si esalta, certo,

⁵⁹ A. PAPADIAMANDIS, *Ἡ Θεοδικία τῆς Δασκάλας*, in *Ἀπαντα* cit., IV, p. 111.

⁶⁰ Anche in seguito la chiamerà di nuovo «τετραπέρατη» (p. 281).

⁶¹ Cf. Aesch. Ag. 351, Eur. Or. 1204.

⁶² THEOTOKIS, *Διηγήματα* cit., p. 63. Anche in Papadiamandis il tema della calunnia o maldicenza, spesso infondata, che causa rovina, è ampiamente trattato in diversi racconti. Vi è, d'altronde, una ricca tradizione mitologica a riguardo: alcune figure di donne innamorate respinte che ricorrono a questo tipo di vendetta sono Fedra, Astidamia, Pelope, l'Antea omerica (o Stenebea) e Filonomone.

⁶⁴ La bibliografia sull'argomento è vastissima: mi limito a rinviare ad *Adultery*, in *Encyclopædia of Religion and Ethics*, ed. by J. HASTINGS, Edinburgh 1925 ss., I [1925²], pp. 122-137, s.v.; *Ἡ συζυγικὴ ἀπιστία*, in F. ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ, *Βυζαντινὰ*

⁵⁹ POLITIS, *Ἀργύρης Ἑφταλιώτης*, in *Νέα Ἑστία* cit., p. 1451.

la capacità di discernere fra il bene e il male, ma virtù e valore economico, la notoria τιμή. Ella, in realtà, non esiste. Quindi né assoluzione né comprensione. Eppure Clitennestra, per volontà del marito, aveva subito la morte della figlioletta Ifigenia, «la carissima doglia di parto»⁶⁵, Medea la strage della famiglia, e Asimo umiliazione, disonore e perdita del «χαδεμένο της όνειρου».

La lettura di questi testi itigrafici induce, dunque, a concludere che se gli uomini battono a morte le donne è perché non possono percuotere il proprio destino: queste creature apparentemente fragili, invece, lo accettano con silenziosa rivolta. E attraverso questa rivolta emerge una grande dignità – dignità che l'uomo della narrativa ottocentesca non possiede: il suo è un mondo, se non vile, violento, in cui la convenienza, l'egoismo, la violenza sostituiscono amore, comprensione, rispetto. Questa la grandezza di lei; questa la sconfitta di lui. Sepolta viva nel divieto, nel chiuso e nel silenzio, la donna è destinata non solo all'emarginazione o alla morte, ma anche alla più crudele e sofisticata forma di tortura: la «tortura della speranza» – espressione che prendo in prestito dal titolo di uno dei *Contes cruels* (1883) di Villiers de L'Isle-Adam. Lì la storia è diversa ma il destino è uguale. Si condanna a morte una persona, ma non la si fa morire subito. Le si concede il tempo illimitato di sperare nella libertà lì di vivere, qui di amare. È un tormento sottile e lento che prima spegne l'anima e poi l'uccide. Ed è percepibile il ritmo di questa tortura: è come quella cadenzata dai passi di Stalacht mentre corre corre corre per i campi, disperata e piangente, inseguendo l'uomo che le aveva giurato di amarla. E quando ogni speranza è svanita, quando nessuna parola è più possibile, scatta la sentenza che diventa esecutiva, e il condannato, l'αδύνατο μέρος, viene ucciso come bestia da macello, come σκύλα appunto. È un'esecuzione – ed è soprattutto la prova che la società, quando dimentica il valore dell'individuo come persona, diventa bestiale e brutale, come animale selvaggio, e le donne – vittime e colpevoli nel mondo degli uomini che esse temono – divengono, come le «supplici» eschilee, povere bestie insegue.

τινών Βίος καὶ Πολιτισμός, II, Atene 1948, p. 197; μοιχός, in P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, II, Paris 1984², pp. 708-709, s.v.; SAUNIER, «Αδικία» cit., pp. 133-134. Sul tema dell'adulterio nella letteratura europea cf., ad esempio, i recenti volumi R. SPEZIALE – BAGLIACCA, *Adultera e Re. Un'interpretazione psicoanalitica e letteraria di "Madame Bovary" e "Re Lear"*, prefaz. di F. KERMODE, Torino 2000 ed. riv.; E. CANTARELLA, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano 2002.

⁶⁵ Cf. Aesch. Ag. 1417-1418: «[...] φιλάτην έμοι/ ώδιν' [...]».

ANTONIETTA VARVARO

LA FIGURA DELLA MADRE IN G. VIZIINÒS

La produzione narrativa di Gheorghios Viziinòs nasce e si esaurisce nel giro di due anni, dal 1883 al 1885, fatta eccezione per il *Μοσκόβ Σελήμ* (*Moscòv Selim*), pubblicato nel 1895.

Cercherò di analizzare, in questa mia comunicazione, come Viziinòs presenti il personaggio della 'madre' nei suoi due racconti, *Τò άμάρτημα της μητρός μου* (*Il peccato di mia madre*), e *Ποιος ήτον ό φονεύς τοϋ άδελφοϋ μου* (*Chi fu l'assassino di mio fratello*), in cui la figura della madre occupa un ruolo centrale: d'altra parte le due storie sono ricalcate su episodi effettivamente vissuti dalla famiglia dell'autore che di solito attinge il materiale tematico dalle vicende drammatiche che segnarono la sua famiglia, senza per questo avere l'intenzione di fare autobiografia.

Probabilmente, come suggerisce il Mullàs¹, egli fu sollecitato a scrivere racconti e a servirsi per questi delle proprie esperienze dallo scrittore Dimitrios Vikelas, che Viziinòs incontrò a Parigi nell'estate del 1882. Qualcosa sull'uso della scrittura in prima persona e sull'uso del proprio materiale biografico deve essergli stato suggerito dallo stesso Vikelas.

Nel racconto *Τò άμάρτημα της μητρός μου* (primo in ordine di pubblicazione)², la parola «madre» appare già nel titolo. E l'aggettivo possessivo «μου» che la segue ci indica subito che a raccontarci la

¹ Alla p. LXXXII della introduzione alla edizione G. M. VIZIINÒS, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Atene 1994; cf. anche M. VITTI, *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2001, pp. 219-220.

² È stato osservato (cf. Mullàs in VIZIINÒS, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, cit. p. LXXXIV) che, per motivi stilistici, il primo racconto ad essere stato scritto fu probabilmente *Αί συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας*. Il primo pubblicato fu invece *Τò άμάρτημα της μητρός μου*, uscito dapprima in Francia nella versione francese curata dallo stesso Viziinòs, e successivamente pubblicata ad Atene dalla rivista *Έστία*.

storia sarà appunto il personaggio del figlio, e che la narrazione sarà dunque in prima persona. È attraverso le parole del figlio, infatti, che comincia a delinearsi la figura della madre, i cui contorni si completeranno più chiaramente quando lei stessa interverrà nel testo. Infatti il narratore non fornisce un'esauriente presentazione del personaggio, non lo descrive esteriormente prima che questi, cioè la madre, compaia sulla scena narrativa. Ciononostante riesce a lumeggiarlo fin nell'intimo del suo animo grazie al sapiente uso di alcuni 'indizi'.

La prima caratteristica della madre che il narratore ci segnala è il suo attaccamento smisurato nei confronti della piccola Anniò, non lasciando però al lettore il tempo di interrogarsi sui motivi di tanta disparità di sentimento verso i figli, poiché subito si premura di avvertire che gli altri figli erano comunque consapevoli che l'amore della propria madre era imparziale e che quello che poteva sembrare una preferenza arbitraria per Anniò altro non era che una manifestazione esteriore delle preoccupazioni che le arrecavano le cattive condizioni di salute della piccola.

Siamo solo alla prima pagina del testo: non sappiamo quanti anni abbia la madre, né se sia alta o bassa, grassa o magra, e non lo sapremo mai. Ma già si è perfettamente delineato il tema principale del racconto e la situazione psicologica della madre che verrà comunque progressivamente scandagliata.

La seconda informazione che ci viene fornita è la situazione di vedovanza della madre e il fatto che solo l'aggravarsi della bambina la porta a precipitarsi ovunque potesse ottenere aiuti o consigli, lei che, a motivo del lutto, era rimasta sempre in casa, pur essendo ancora giovane e pur potendo, proprio per questo motivo, usufruire di una certa libertà, che persino nella vicina Turchia veniva concessa alle giovani madri rimaste vedove.

Lo stesso atteggiamento ritroveremo nel *Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου* dove la madre si reca ovunque abbia la speranza di ottenere notizie del figlio e interroga ogni viandante forestiero incontri.

Per accentuare la foga e la disperazione di questo momento il narratore fa uso di una costruzione sintattica spezzata, che ricalca nel ritmo l'affanno del personaggio.

Riporto innanzitutto il brano³:

Κάποιος εἶχεν ἄλλοτε παρομοίαν ἀσθένειαν, – ἔτρεχε νὰ τὸν ἐρωτήσῃ, πῶς ἐθεραπεύθῃ. – Κάπου μία γραῖα κρύπτει βότανα θαυμασίας ἱατρικῆς δυνάμεως, – ἐσπευδε νὰ τὰ ἐξεγοράσῃ. – Κάποθεν ἦλθε ξένος τις, παράδοξος τὸ ἐξωτερικόν, ἢ φημιζόμενος διὰ τὰς γνώσεις του, δὲν ἐδίσταζε νὰ ἐπικαλεσθῇ τὴν ἀντίληψίν του: Οἱ "διαβασμένοι", κατὰ τοὺς λαούς, εἶναι παντογνώσται. Καὶ ὑπὸ τὸ πρόσχημα πτωχοῦ ὁδοιπόρου κρύπτονται ἐνίοτε μυστηριώδη ὄντα, πλήρη ὑπερφυσικῶν δυνάμεων.

Il narratore mantiene qui l'immediatezza del parlato popolare che però adatta al proprio stile. È infatti sempre il narratore che continua a parlare, tant'è che mantiene la *katharèvousa*, anche se nel suo testo incorpora il modo di esprimersi e di pensare del popolo. L'unica espressione propria del popolo che nel brano citato riporta nella sua forma genuina, la mette fra virgolette, proprio perché appartiene alla lingua orale, (si tratta della parola "διαβασμένοι").

La stessa cosa accade più avanti. La madre, definita devota, non può dar retta alle credenze popolari secondo le quali la malattia di Anniò sarebbe demoniaca. Questo tipo di eziologia del male irrompe nel testo quasi fosse la stessa voce del popolo. Non si tratta però ancora di discorso indiretto libero: la lingua adoperata è pur sempre la *katharèvousa* del narratore, così come nel brano precedente, e anche qui le uniche espressioni propriamente popolari vengono riportate fra virgolette, in questo caso «ὁ ἔξω ἀπὸ δῶ».

Conviene trascrivere qui di seguito il brano⁴:

Ὁ ἀσθενὴς ἐκάθησεν εἰς ἀσχημὸν τόπον. Ἐπέρασε νύκτα τὸν ποταμόν, καθ' ἣν στιγμὴν αἱ Νηρηίδες ἐτέλουν ἀόρατοι τὰ ὄργια των. Ἐδιασκέλισε μαῦρον γάτον, ὁ ὁποῖος ἦτο κυρίως ὁ «ἔξω ἀπὸ δῶ» μεταμορφωμένος.

La madre, più devota che superstiziosa, non può credere a queste voci del popolo. Ma quando la malattia diventa terribile «l'amore materno vinse la paura del peccato e la religione dovette scendere a compromessi con la superstizione».

Di fronte al peggioramento della piccola la madre quasi si dimentica di avere altri figli, di cui inizia a non curarsi più e addirittura, nella sua esasperazione, giunge al punto di chiedere a Dio, che si prenda pure la vita di uno dei due dei suoi figli maschi, pur di salvare la vita della femminuccia.

³ VIZIINÒS, *Νεοελληνικά Λιηγήματα* cit., p. 4.

⁴ *Ibidem*, p. 5.

Gli anni trascorsi dopo la prima adozione e i fatti relativi alla seconda adozione vengono per lo più riassunti dal narratore, che, assente da casa per studio e lavoro, non li ha vissuti in prima persona. Segue così un riassunto veloce di quanto a posteriori il narratore apprende dai suoi fratelli. Ovviamente, trovandoci in questo momento davanti a un discorso che è stato riassunto, il ritmo della narrazione subisce una variazione, facendosi più veloce. In poche battute viene descritta l'ansia con la quale la madre attese il ritorno dall'estero del figlio Gheorghios, che, contrariamente alle sue aspettative, mostrerà incomprensione per l'adozione della seconda bambina.

Siamo arrivati al punto in cui c'è bisogno di una spiegazione, e con abilità lo scrittore fa in modo che tale esigenza narrativa, avvertita anche dal lettore, venga sollecitata indirettamente da una affermazione di Gheorghios («hai qualcosa nel cuore tu mamma»). Siamo cioè all'epilogo della storia e allo scioglimento del mistero che si nasconde dietro il comportamento della madre. Tutto è sempre stato riferito dal punto di vista di Ghiorghis, come veniva chiamato in famiglia, le vicende sono state osservate attraverso i suoi occhi, anche l'amarezza e la delusione che la madre prova al rientro di Gheorghios, quando egli si rifiuta di aiutarla economicamente nel sostentamento della seconda bambina, noi le vediamo attraverso gli occhi del figlio, cioè dall'esterno, rispetto alla madre. Vediamo insieme a lui scorrere sul viso pallido della madre lacrime grosse e silenziose e occhi mortificati, senza sapere cosa provasse esattamente e perché.

Si tratta infatti di quella che con la terminologia di G. Genette⁵ viene definita 'focalizzazione interna', propria della narrazione in prima persona: la narrazione è stata fin qui stabilmente focalizzata sul personaggio del figlio Gheorghios, al tempo in cui i fatti avvenivano e il narratore non può fornire informazioni maggiori rispetto a quelle che al tempo aveva il giovane Gheorghios.

L'enigma presente già nel titolo – ci chiedevamo infatti quale fosse il peccato della madre – si è andato sviluppando in una tensione crescente di suspense, e raggiunge il suo apice nel momento in cui matura il disvelamento del mistero. Sarà la madre stessa ora a intervenire nel testo e a raccontare quasi in un lungo monologo la sua storia, a svelare i suoi misteri al figlio, trasformandosi così da personaggio in narratore, cioè in un altro narratore omodiegetico. Usando quindi una narrazione

alla prima persona, la madre confessa al figlio la sua convivenza col sentimento del peccato, il peccato d'aver involontariamente ucciso nel sonno la sua figlia primogenita di cui Gheorghios ignorava l'esistenza, e di avere consacrato la vita all'autopunizione con quella sua sorta di espiatione attraverso le ripetute adozioni.

Un atteggiamento questo che, è stato notato⁶, ricorda da vicino quello di molti personaggi della letteratura russa, ridotti in ginocchio dal peso di una qualche colpa struggente.

Il ritratto che vien fuori da questo primo racconto di Viziinòs è quello di una donna forte e determinata, dalla psicologia complessa. Un personaggio 'a tutto tondo', dotato di una singolarità tutta sua, certamente non un 'tipo', non un bozzetto.

Il suo peccato non troverà soluzione o espiatione neanche nelle ultime righe del racconto. Così come non avremo una risposta certa e definitiva all'enigma posto dal racconto *Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου*, a conferma della irrisolvibilità di molte questioni umane.

Passando appunto al modo di rappresentare la figura della madre in questo secondo racconto, noteremo come, al contrario di quanto avviene in *Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου*, in questo il personaggio della madre entra in scena subito e domina tutta la prima parte. Anzi, sono proprio le sue parole che, in forma di discorso diretto, ne segnano l'incipit.

Si tratta di una narrazione che ci porta subito *in medias res*, quando si sono già svolti i fatti cui si riferisce l'enigma presente nel titolo.

Il narratore è all'inizio Gheorghios, partecipe della storia che racconta alla prima persona, esponendola secondo il suo punto di vista (focalizzazione interna). Ma le informazioni in suo possesso, a motivo della sua lunga assenza da casa, sono molto limitate e perciò l'esposizione degli antefatti viene affidata a narratori di supporto, che si suole definire appunto narratori di secondo livello, i quali, in quanto presenti agli eventi, sono più attendibili di Gheorghios, che rappresenta il narratore di primo livello. Ci sono così all'interno di questo racconto ben quattro narrazioni di altrettanti narratori omodiegetici che, alla prima persona, narrano una storia a focalizzazione interna.

La prima a raccontare è proprio la madre che dal profondo del suo cuore, peraltro già provato dal dolore, ricostruisce le scene che precedettero l'assassinio del figlio. In un fitto susseguirsi di frasi interrogative ed esclamative, la povera donna riproduce i suoi pensieri di allora.

⁵ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* (trad. ital.), Torino 1976, pp. 237-258.

⁶ Cf. Th. PAPATHANASOPOULOS, *Γ. Βιζηνός: Προθυμότης και Ευσέβεια*, in *Τετράδια Εὐθύνης* 29, Atene 1988, p. 63.

Anche in questo caso il personaggio della madre entra in scena senza essere preceduto da alcuna descrizione da parte del narratore. Ci vengono forniti alcuni indizi 'diretti' riguardanti il suo comportamento e le sue azioni.

La madre è a tavola e sta per mangiare insieme ai suoi figli finalmente riuniti: finalmente può «mangiare un boccone di pane che vada dritto al cuore»: è questa una sua espressione tipica, che Viziinòs usa anche nel racconto *Tò áμάρτημα τῆς μητρός μου*, quando vuole sottolineare i momenti di infelicità del suo personaggio. In questo incipit del *Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου* la madre ci viene delineata subito come una donna provinciale, campagnola, semplice e concreta, insofferente nei confronti dei salamelecchi del servitore francese in frac.

Assorta nei suoi pensieri, agisce quasi meccanicamente, tranne a fermarsi con lo sguardo fisso sul Bosforo. Prima del suo lungo monologo, abbiamo nel testo una piccola pausa narrativa, una descrizione, piuttosto rara in Viziinòs (se si eccettua il *Μοσκάβ Σελήμ*): quasi una digressione distensiva prima dell'intervento della madre, del suo turbinio di parole e di pensieri che presto inizieranno a spiegare i fatti.

Riporto qui di seguito il brano⁷:

Ὁ Βόσπορος ἐκυλίετο χαριέντως ὑπὸ τὰ βλέματά μας· πολυάρθμα ἰσχυροτενῇ ἀκάτια διέσχιζον τὰ κυανὰ του νερά κατ' ἀντιθέτου διευθύνσεις, ὡς χελιδόνες πετώσαι μετ' ἀπαραιμίλλου ταχύτητος. Ἡ μήτηρ μου τὰ παρετήρει δι' ἀπλανῶν ὁμμάτων· καὶ μετὰ μακρὰν σιωπὴν ἀναστενάξασα βαθέως,

— Διὲς ἐσὺ εἶπε, πῶς περνοῦν τὰ χρόνια καὶ γυρνοῦν τὰ πράγματα! Δὲν θὰ γυρίσῃ τὸ παιδί μου, ἔλεγα, δὲν θὰ προφθάσῃ νὰ ἔλθῃ πίσω, καὶ θ' ἀποθάνω, καὶ θὰ μείνουν τὰ μάτια μου ἀνοιχτά, ἀπὸ τὴν λαχτάρα ποὺ ἔχουν νὰ τὸ διοῦνε! [...]

Sono due momenti narrativi, il primo, descrittivo, dedicato alla tranquillità che regna sul Bosforo e il secondo, contenente il discorso della madre, giustapposti l'uno all'altro e assolutamente in antitesi per portata semantica, oserei dire inversamente proporzionali. Tanto pacifica e aggraziata la visione del Bosforo dalla finestra, con le quiete acque azzurre solcate solo da piccole scialuppe, quanto ansiosi e irrequieti sono i pensieri che regnano nel cuore della madre. Pensieri che si concretizzeranno, appena la madre inizia a parlare, in un linguaggio dinamico, vivacizzato dall'uso della *dimotiki*, da espressioni gergali e idiomatiche,

che, inframmezzato da esclamazioni, interrogazioni, proverbi. In tal modo si accelera il ritmo della narrazione che farà scorrere rapidamente, come in una serie di fotogrammi, le vicende trascorse negli ultimi anni. La madre riporta gli antefatti narrandoli dal suo punto di vista; anche in questo caso si tratta di un altro narratore interno.

Disponiamo adesso di un importante 'indizio' per ricostruire la figura della madre, e cioè il suo stesso linguaggio: ne risulta dunque una donna di poche lettere e legata alla cultura popolare. Lei stessa ci riferisce alcune tradizioni popolari: la *sourvromantia*, cioè l'arte di divinare il futuro a seconda di come scoppiettino nel fuoco i germogli delle sorbe, oppure l'usanza natalizia che i bambini vadano di casa in casa pronunciando filastrocche augurali e raccogliendo in cambio frutta secca.

Ma si tratta anche di una donna determinata, capace di affrontare il postino, di rispondergli per le rime, di metterlo in difficoltà, spinta e guidata dal suo istinto di madre che già l'ha fatta insospettire. Una donna che lotta senza tregua contro l'ingenuità del figlio, e che si dimostri, sino alla fine del racconto, forte nei sentimenti e nell'animo. Una donna provata, ma non sopraffatta dal dolore, coraggiosa e intraprendente, capace sempre di reagire, di tirare avanti. Anche nel racconto *Tò áμάρτημα τῆς μητρός μου* ella aveva trovato, nell'adottare altre bambine, una forma di espiiazione che le permetteva di continuare a vivere. Permeata di cultura popolare, è però disposta a ribellarsi, in un certo senso, agli usi della società a cui appartiene in nome del bene e della salute dei figli. Per essi infatti "dà di piglio al bidente" e lavora nei campi in entrambi i racconti; viola la buona creanza della segregazione in casa, propria alle vedove, per andare a cercare aiuti per la figlia morente; sta fuori per le strade a chiedere ad ogni viandante notizie di quel suo figlio espatriato in Europa; supera i preconcetti razziali e religiosi elargendo ospitalità e cure a quel giovane turco che potrebbe venirle figlio, nella speranza che in caso di simile bisogno il suo vero figlio possa trovare un'analoga assistenza; e accetta la gratitudine e l'amicizia della madre del turco, con la quale anzi condivide il sodalizio di madre e ne accetta anche la convivenza in casa — in una casa ottomana — nell'attesa di ottenere quella giustizia che invoca sin dall'inizio del racconto.

È pronta anche a mescolare religione e superstizione, quando affianca alle medicine e ai sacramenti gli amuleti e gli incantesimi delle maghe.

È incapace di affrancarsi del tutto dalla cultura popolare cui appartiene e per questo fa ricorso anche alla maga e all'uso antichissimo della *koskinomantia* per indovinare l'identità dell'assassino del figlio.

⁷ VIZIINÒS, *Νεοελληνικά Λιγνάματα* cit., p. 61.

È una madre che, prima di morire, vuole vedere impiccato l'assassino del figlio, ma è anche, come avverte il narratore in un momento in cui indulge alla descrizione, una donna molto buona, che non sarebbe capace di uccidere neanche una gallina e che grida vendetta perché non distingue il termine "vendetta" dal concetto di giustizia, della giustizia umana.

Attraverso l'adozione del punto di vista di un personaggio interno al testo, Viziinòs riesce a penetrare nell'animo del personaggio. In Viziinòs tutto il mondo interiore di un personaggio viene svelato col suo stesso linguaggio e bagaglio lessicale. La madre ci espone i fatti secondo il suo modo di vedere le cose e con le limitazioni della sua cultura. Viziinòs riesce così ad analizzare ed esaminare i pensieri profondi dei suoi personaggi, a lumeggiare le motivazioni originarie dei loro comportamenti, a mettere a nudo e a spiegare le loro credenze e i loro pregiudizi.

La conoscenza dell'animo umano, allo studio del quale Viziinòs aveva dedicato i suoi anni giovanili in Germania, e l'uso del mezzo tecnico della narrazione in prima persona, dell'adozione del punto di vista di un personaggio interno al testo, hanno consentito la creazione di questi racconti che si fissano nella nostra memoria, non per una qualche precisa descrizione d'ambiente, ma per la capacità di delineare un personaggio e il suo stato d'animo.

ANNA ZIMBONE

UNA VECCHIA, UNA BAMBINA E UNA FOCA «ΕΙΣ ΤΟ ΚΥΜΑ ΤΟ ΑΛΜΥΡΟΝ» DI SKIATHOS

(A PROPOSITO DI UN RACCONTO DI ALEXANDROS PAPADIAMANDIS)

Sul *Μυρολόγι της φώκιας*¹, uno degli ultimi² e più riusciti³ racconti di Alexandros Papadiamandis, hanno scritto in molti⁴, soffermandosi

¹ Per i rimandi mi servo dell'edizione: A. PAPADIAMANDIS, *Άπαντα* a cura di N. TRIANTAFYLLOPOULOS, I-IV, Atene 1981-1988.

² Appare per la prima volta sul giornale *Πατρίς* del 13 marzo 1908.

³ *Αριστούργημα* è definito, fra gli altri, da Jean Moréas (cf. *Νέα Έστία*, *Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη*, Χριστούγεννα 1941, p. 24) e da O. ELYTIS, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Atene 1976, p. 47.

⁴ Ch. MILIONIS, *Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, Το μοιρολόγι της φώκιας*, in L. KOUSOULAS - Ch. MILIONIS - Gh. PAGANOS - N. TRIANTAFYLLOPOULOS, *Νεοελληνικά. Διδακτικά δοκίμια για το λύκειο*, Atene 1980, pp. 311-320, ora in Ch. MILIONIS, *Υποθέσεις. Δοκίμια*, Atene 1983, pp. 75-83; Gh. PAGANOS, *Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, Το μοιρολόγι της φώκιας*, in KOUSOULAS et alii, *Νεοελληνικά cit.*, pp. 321-326; N. TRIANTAFYLLOPOULOS, *Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, Το μοιρολόγι της φώκιας*, in KOUSOULAS et alii, *Νεοελληνικά cit.*, pp. 327-335; Th. BECHLIVANIS, *"Το Μοιρολόγι της φώκιας" του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και ο Πόρφυρας του Δ. Σολωμού. Παράλληλη ανάγνωση*, in *Φιλολόγος* 61 (1990), pp. 172-189; GHEORGHIA FARINOU-MALAMATARI, *Η ειδυλλιακή διάσταση της διηγηματογραφίας του Παπαδιαμάντη*, in *Η αδιάπτωτη μαγεία. Παπαδιαμάντης*, 1991 - Ένα Αφιέρωμα, (Ίδρυμα Γουλανδρή Χόρν), Atene 1992, pp. 69-71; K. STERGHIOPOULOS, *Η τελευταία φάση του Παπαδιαμάντη και Το μοιρολόγι της φώκιας*, in *Θαλλώ* 4 (1992), pp. 39-50; Gh. PAGANOS, *Το μοιρολόγι της φώκιας*, in *Η νεοελληνική πεζογραφία*, II, Atene 1993, pp. 123-131; Ch. MILIONIS, *Σημαδιακός και αταίριαστος*, Atene 1994, pp. 23-41; A. KALOGHEROPOULOS, *Η μουσική στον Παπαδιαμάντη. Το μοιρολόγι της φώκιας ως μάθημα άργό*, in *Φιλολογική* 75, 2001 (Αφιέρωμα Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη), pp. 15-16; N. PARISIS, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα. Το μοιρολόγι της φώκιας - Όνειρο στο κύμα - Πατέρα στο σπίτι! Αναζήτηση της αφηγηματικής λογικής*, Atene 2001, pp. 33-81.

ora sulla compattezza della struttura, ora sullo sviluppo ritmico della prosa, ora sulla personale visione del mondo dell'autore che però, lo vedremo, rimane ben celata, e come sottintesa, nelle sue schive pagine.

Si tratta di un breve componimento di singolare lirismo, notevole per lucidità di pensiero e stile sobrio. La narrazione scorre compatta e scevra d'intoppi dall'inizio alla conclusione. Pensieri e sentimenti trovano nella parola lo specchio che non deforma, le immagini si muovono ubbidendo ciascuna all'istinto suo proprio. Nulla di superfluo, o non motivato.

Protagoniste tre figure femminili: una vecchia, la γριά-Λούκαινα, una bambina, Ἀκριβούλα, una foca. Ciascuna con il proprio ruolo, ben definito, e la propria fisionomia, pateticamente atteggiata.

La γριά-Λούκαινα scende verso il Γλυφονέρι, superando il cimitero, «τὸν κῆπον ἐκεῖνον τῆς φθορᾶς», dove invece di fiori si notano resti raccapriccianti di ossa umane e «ἄλλα τοῦ θανάτου λάφυρα»⁵, e mormora con un filo di voce «ἐν πένθιμον βαθὺ μυρολόγι», pensando a quante morti, negli anni trascorsi, hanno funestato la sua famiglia. Dall'altra parte, in un piccolo, nascosto incavo della roccia, Souravlis, un pastorello, intona un «φαῖδρον ποιμενικὸν ᾄσμα» che supera la nenia della vecchia. Il gioioso canto pastorale affascina tutti coloro che lo odono, anche la piccola Ἀκριβούλα e una foca che si fa cullare dalle onde perché viene diletta dal suono. Ma la musica del pastore si muta in trappola di morte perché Ἀκριβούλα, ammaliata e distratta dalla melodia, cade in acqua e affoga, senza che nessuno, neppure la nonna, se ne accorga. Solo la foca, trovato il corpo della piccola, inizia «νὰ τὸ περιτριγυρίζη καὶ νὰ τὸ μυρολογῇ», prima di iniziare il suo pasto serale. Il racconto si conclude con il lamento funebre della foca (otto piccoli versi) – punto fermo e culmine della narrazione – nel quale, con ogni evidenza, si racchiude la filosofia di vita di Papadiamandis.

I personaggi della piccola prosa sono familiari al lettore, dal momento che sono le stesse, infelici eroine che popolano tante pagine dello scrittore greco, in particolare le figure della nonna e della nipotina, così come le conosciamo anche dalla lettura della *Φόνισσα*:

a) La vecchia è spesso vedova, desolata per la perdita di molti suoi figli, morti o emigrati⁶ (penso, fra le altre, alle eroine della *Φόνισσα*, della *Γλυκοφιλούσα*, della *Σταχομαζώχτρα*).

⁵ Una descrizione simile si incontra anche in *Ἡ γλυκοφιλούσα*, III, p. 77.

⁶ «Στὸ νεοελληνικὸ φαντασιακὸ [...] ξενιτιά καὶ θάνατος ἰσοδυναμοῦν» è stato

b) La bambina è esemplificativa di tutte le bambine di Papadiamandis che appassiscono prima di fiorire: Ἀκριβούλα annega, proprio come la piccola in *Ἡ τελευταία βαπτιστική* o come le bimbe nella *Φόνισσα*⁷.

Si può riscontrare una affinità con la *Φόνισσα* relativa al luogo in cui si svolge l'azione drammatica, cioè il Κοχύλι, una roccia protesa a picco sul mare a proposito della quale Aslanidis⁸ sottolinea l'accezione simbolica, nel testo del 1903, delle 'cavità', e Guy Saunier nota come è messa in risalto da Papadiamandis, in questo sito, «ἡ ἀπειλητικὴ παρουσία τοῦ νεροῦ καὶ τὸ στραγγάλισμα»⁹. Io credo, inoltre, che nella frase con cui, nel cap. XIII della *Φόνισσα*, lo scrittore descrive il promontorio: «θέσις καλὴ μόνον διὰ τὴν πέση τὴν εἰς τὴν θάλασσαν νὰ πνιγῇ»¹⁰, troviamo la premonizione del dramma che egli rappresenterà alcuni anni dopo nel *Μυρολόγι*. Da questa stessa rupe, infatti, Ἀκριβούλα cadrà in mare e affogherà. E ancora più avanti, sempre nella *Φόνισσα*, cap. XVI, incontriamo una descrizione orrida di questo angolo di Skiathos, dove sgorga il Γλυφονέρι, ed anche in tal caso è facile vedervi un'anticipazione del nostro racconto nel quale, come sappiamo, il Κοχύλι e il Γλυφονέρι sono il teatro della tragedia.

Ma un'altra somiglianza alquanto significativa riscontriamo fra i testi del 1903 e del 1908: la presenza in entrambi di una foca. Nella *Φόνισσα* (cap. XVI) Papadiamandis colloca, proprio al Γλυφονέρι, la scena del massacro di uno di questi animali¹¹, mentre poco prima (cap. VIII), parlando di una località detta «Nido d'aquila» (*Ἀετοφωλιά*), elenca alcuni mostri marini antropofagi vittime di un'aquila poi scomparsa senza lasciare aquilotti. Cito:

«Εἰς τὴν ἐρημωθεῖσαν φωλεάν του εὐρέθη ὁλόκληρον μουσεῖον ἀπὸ τεράστια κόκκαλα θαλασσίων ὄψεων, φωκῶν, καρχαριῶν καὶ ἄλλων ἐναλίων θηρίων, τὰ ὅποια εἶχε ξεφαντώσει κατὰ καιροὺς ὁ μέγας καὶ κραταῖος

acutamente notato da Guy Saunier: G.M. SAUNIER, *Ἐωσφόρος καὶ ἄβυσσος. Ὁ προσωπικὸς μῦθος τοῦ Παπαδιαμάντη*, Atene 2001, p. 243.

⁷ L'interiezione μπλούμ sottolinea la caduta in acqua delle piccole vittime sia nella *Φόνισσα* sia nel *Μυρολόγι* (*Ἡ φόνισσα*: ἀκούω μπλούμ!, pp. 465, 467, ἀκούω ἕνα μπλούμ!, p. 467 – *Τὸ μυρολόγι*: κ' ἔπεσε, μπλούμ! εἰς τὸ κύμα, p. 298).

⁸ E. ASLANIDIS, *Τὸ μητρικὸ στοιχεῖο στὴ Φόνισσα τοῦ Παπαδιαμάντη*, Atene 1988, p. 24.

⁹ SAUNIER, *Ἐωσφόρος καὶ ἄβυσσος* cit., p. 237.

¹⁰ *Ἡ φόνισσα*, p. 493, 4-5; «Era un posto adatto soltanto per chi avesse deciso di morire annegato, buttandosi in mare».

¹¹ *Ibidem*, p. 493, 23.

ὄρνις τῶν θαλασσῶν, μετὰ τὸ γρυπὸν ῥάμφος τοῦ τὸ κυανωπὸν, καὶ μετὰ τὸ τεφρὸν μεγαλοπρεπὲς πτέρωμα»¹².

Come si vede, qui questo mammifero marino è da Papadiamandis accostato (accomunato?) a «mostri marini, pescecani e altri esseri feroci che popolano gli abissi»¹³.

La foca, come accennavo, è il terzo personaggio femminile del nostro testo e ricopre un ruolo chiave, una volta che alle sue parole lo scrittore ha voluto affidare la chiusa del racconto.

La critica si è mostrata unanime nell'interpretare in senso positivo questa strana, fantastica figura.

Così, per Bechlivanis la foca è un essere della natura che sa ciò che

l'uomo è incapace di comprendere: è la sola che con il suo canto «φαίνεται νὰ γνωρίζει τὸ βαθὺ ρυθμὸ τοῦ κόσμου»¹⁴.

Anche Gheorghia Farinou Malamatarì osserva che solo la foca si accorge dell'accaduto e, rappresentante del mondo naturale di fronte alla povera Ἀκριβούλα, piange prima di dare inizio al suo pasto. «Ἡ ἐνδεχόμενη παραμυθία», aggiunge la studiosa, «δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴν πίστη στὴν ἀνάσταση τῆς Ἀκριβούλας, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ τὴ διαιώνισή τῆς Ἀκριβούλας μέσω τῆς «μετάφρασης» τοῦ μοιρολογιοῦ τῆς φώκιας»¹⁵. A sua volta Paganòs individua nel racconto tre personaggi sofferenti: due umani, la γριὰ-Λούκαινα e Ἀκριβούλα, e il terzo, «τὸ ἐξωλογικὸ φάντασμα», la foca, «μετὰ τὴν ἀνθρώπινη αἰσθαντικότητα». Il realismo del racconto è superato dall'irrazionalità (τὸ παράλογο) del lamento della foca, l'unica a comprendere e compiangere. «Εἶναι ἡ προσωποποίηση τοῦ ἀρχαίου χοροῦ. Τὸ μοιρολόι τῆς ἔχει πνοὴ σαιχηρική καὶ κατάληξη φιλοσοφική»¹⁶.

Per il Kalogheròpoulos, poi, la foca «[...] ἔρχεται τώρα νὰ κηδέψει τὴ μικρὴ Ἀκριβούλα μετὰ τὸ δικό της ἄφωνο μυρολόι»¹⁷, e, infine, Nikitas Parisìs sottolinea il ruolo di questo animale il quale col suo lamento «μοιάζει νὰ ἐκφράζει μίαν ἄλλη ὑπερλογικὴ καὶ γι' αὐτὸ ποιητικὴ στάση ἢ καὶ ἀντίδραση»¹⁸.

Epperò, a tal proposito, a una conclusione affatto diversa perviene, nella sua disamina, un altro critico greco, anch'egli scrittore, Christòforos Milionis. Egli si sofferma su alcune domande di un ipotetico lettore¹⁹:

a) perché Papadiamandis scrive che la foca, venuta fuori dal basso fondale e trovato il piccolo corpo della povera Ακριβούλα, annegata, inizia a girargli intorno e a piangerlo, «πρὶν ἀρχίσῃ τὸ ἐσπερινὸν δεῖπνόν της»? Che bisogno ha di far riferimento a tale δεῖπνον?

b) Perché egli dispone le frasi in modo tale da generare dubbi sul tipo di pasto consumato dalla foca, e non scrive, invece, per es. «la foca, dato che, in cerca del cibo serale, era risalita verso i bassi fondali etc.»?

¹² *Ibidem*, p. 459, 3-4; «Nel suo nido abbandonato fu trovato un intero museo di ossa gigantesche appartenenti a mostri marini, foche, pescecani ed altri esseri feroci che popolano gli abissi e che avevano costituito per lungo tempo l'allegro banchetto di quel possente uccello marino, dall'arcuato becco bluastro e dal maestoso piumaggio cenerino». Cito dalla trad. it. di F. MASPERO, *L'assassina*, Milano 1989, p. 58.

¹³ Annoto qui che un altro fra gli ultimi testi dello scrittore greco, stanco, provato e ormai vicino al passo d'addio, contiene molti accenni agli stessi luoghi del *Μυρολόγι*, e cioè *Νεκρὸς ταξιδιώτης* (*Παναθήναια*, 28.2.1910). Riporto qualche frase a confronto (il corsivo è mio): *Νεκρὸς ταξιδιώτης*: «Ὅταν εὐρέθῃ ὁ πνιγμένος, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸν βράχον τοῦ Κοιμητηρίου (341) / ἐκεῖ ἐπάνω εἰς τὸν θαλάσσιον βράχον, ὅπου τὰ κύματα φαίνονται νὰ τραγουδοῦν μυστηριώδεις ναυούρισμα εἰς τοὺς νεκροὺς [...] (341) / εἰς τὴν βάσιν τοῦ θαλάσσιου λόφου, ὅπου λευκάζουν τὰ Μνημοῦρια τῆς μικρᾶς πατρίδος του, ἐκεῖ ὅπου προσκυνεῖ τοὺς βράχους τὸ μόλις δαμασθὲν μετὰ γογγυσμῶν καὶ ὑλακτοῦν κύμα [...] (343) / κάτω ἀπὸ τὸν περίβολον τοῦ Κοιμητηρίου τῆς πολίχνης [...] (345) / Ἐπῆγε κατ' εὐθείαν πρὸς τὸν θαλάσσιον λόφον τοῦ Κοιμητηρίου [...] (347) / ἀφοῦ μετεφέρθη ὁ νεκρὸς ἐντὸς τοῦ περιβάλλοντος τῶν Μνημάτων (348) / Ἐτάφη εἰς τὴν ἐσχάτην γωνίαν τοῦ περιβάλλοντος [...] (348). E nel *Μυρολόγι*: ὁ βράχος τοῦ Κοιμητηρίου / ὁ μικρὸς περίβολος καὶ τὰ Μνήματα τῶν νεκρῶν, τὰ πάλλευκα / ὁ θαλάσσιος λόφος τοῦ Κοιμητηρίου / ὁ προεξέχων θαλασσοφαγόμενος βράχος. È come se in entrambi i testi si nasconda, insieme con una pena senza speranza, un desiderio di riposo, di porre fine agli affanni della vita, di approdare finalmente al θαλάσσιον λόφον τοῦ Κοιμητηρίου. Diversamente P. MASTRODIMITRIS, nel suo denso lavoro *Ἡ ἐκκλησία ὡς τέλος καὶ ὡς ἀποκάλυψη στὸν Παπαδιαμάντη καὶ στὸν Πεντζίκη*, «*Νεκρὸς ταξιδιώτης*» (1910) – «*Ὁ πεθαμένος καὶ ἡ ἀνάσταση*» (1944), Atene 1998, vede negli ultimi testi di Papadiamandis «ἓνα ὄραμα ἐπιστροφῆς στὴν ἀρχικὴ ἐνότητα λόγου καὶ πράξης τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, ὡς στέρηση βάσης ἡθους καὶ συμπεριφορᾶς» (p. 10) e, a proposito di *Νεκρὸς ταξιδιώτης*, sostiene che Papadiamandis descrive il cammino del protagonista come un misterioso rito di ritorno dell'uomo all'unità simboleggiata dalla Chiesa (p. 14).

¹⁴ BECHLIVANIS, *Τὸ Μοιρολόγι τῆς φώκιας* cit., p. 186.

¹⁵ FARINOU MALAMATARI, *Ἡ εἰδυλλικὴ διάσταση* cit., p. 71.

¹⁶ PAGANOS, *Τὸ μοιρολόγι τῆς φώκιας* cit., p. 131.

¹⁷ KALOGHEROPOULOS, *Ἡ μουσικὴ στὸν Παπαδιαμάντη* cit., p. 16.

¹⁸ PARISIS, *Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Τρία Διηγήματα* cit., p. 46.

¹⁹ L'indagine, come ci dice lo stesso critico, prese l'avvio da un'osservazione rivoltagli da un alunno circa l'allusione, da parte di Papadiamandis, al tipo di pasto che la foca pone in atto, interpretazione, questa, che «θα τίναζε στὸν ἀέρα τὸ διήγημα» (MILIONIS, *Σημδιακὸς καὶ ἀταίριαστος* cit., p. 36).

c) Se ora noi, nell'interpretare il racconto, ignoriamo o spostiamo idealmente questa disposizione frastica [cosa che è sempre avvenuta], non trasgrediamo il volere dell'autore, non ci comportiamo arbitrariamente di fronte al testo?

Una successiva indagine confermerà Milionis nei suoi sospetti. Egli individua, infatti, ben tre testi che ci presentano questo animale sotto tutt'altra veste: non la bestia innocua, mansueta che siamo abituati a conoscere, ma un essere antropofago, un mostro creato dalla superstizione popolare²⁰. Riporto le citazioni:

1) Makrighiannis scrive a un certo punto dei suoi *Ἀπομνημονεύματα*: «Κλαίτε τὴν πατρίδα καὶ τοὺς ἀγωνιστάς, καθὼς κλαίγει ἡ φώκια τὸν πνιγμένον – εἶναι τὰ δάκρυά της καυτερά, σαπίζει τὸν πνιγμένον καὶ κάθεται καὶ τὸν τρώγει»²¹.

2)a. Nikòlaos Politis registra nelle sue *Παραδόσεις*: *Ἡ φώκια* (Κατιρλί Βιθυνίας): «Ἡ φώκια ἦταν, τὸν παλιὸ καιρὸ, βασιλοπούλα, καὶ ἀπὸ τὴν πολλή της πολυφαγία ἐγινε φώκια. Αὐτὴ ἐτρώγε ὅλους ὅσους ἐπερνοῦσαν ἀπὸ ἐκεῖ, ἀφοῦ ἐκαμωνόταν πρῶτα πὼς τοὺς λυπᾶται, καὶ τοὺς ἐκλαιγε· καὶ γι' αὐτὸ ἐμεινε νὰ λέν της φώκιας τὰ κλάματα, γιὰ τὰ ψεύτικα κλάματα. Ἐνας μονάχα ἐγλίτωσε, ποὺ τὸν ἐρώτησε ἂν ζῇ ὁ πατέρας της κι ἀποκρίθηκε: ζῇ καὶ βασιλεύει/ καὶ τὴν κόρη του γυρεύει»²².

2)b. Sempre Politis, nel secondo volume della stessa raccolta, aggiunge: «Τῆς φώκης τὰ δάκρυα εἶναι παροιμιώδη. Ὁ Μάνθος Ἰωάννου (*Συμφορὰ καὶ αἰχμαλωσία τοῦ Μωρέως*, Βενετία 1820², σελ. 77, στίχ. 7) παρομοιάζει τῆς γυναικὸς τὰ δάκρυα πρὸς τὰ της φώκης, ἥτις κλαίγει τὸν ἄνθρωπον, διότι δὲν ἔμπορεῖ νὰ τὸν φάγῃ, καὶ μὲ τὰ δάκρυά της τὸν λειώνει»²³.

²⁰ Anche SAUNIER, *Ἐωσφόρος καὶ ἄβυσσος* cit. p. 245, a proposito del massacro di una foca nella *Φόνισσα*, ne parla come di una «σκηνὴ φόνου θηλυκοῦ καὶ ἀνθρωποφάγου ζώου».

²¹ MAKRIGHIANIS, *Ἀπομνημονεύματα*, Atene [s.d.], p. 544.

²² N. POLITIS, *Μελέται περὶ τοῦ βίου καὶ τῆς γλώσσης τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ. Παραδόσεις*, I, Atene 1899 (ristampa, 1965), *Ἡ φώκια* (Κατιρλί Βιθυνίας) 347, p. 191.

²³ POLITIS, *ibidem*, II (Σημειώσεις), p. 942, Σχόλια στὸ κείμενο 347. Un altro riferimento alla foca troviamo in *Παραδόσεις*, II, p. 1206, dove si ipotizza che «ἐκ τῆς ὁμοιότητος τοῦ ὀνόματος πρὸς τὸ της φώκης, διὰ τὴν ἀποδιομένην ἰσως εἰς ταύτην προφυλακτικὴν δύναμιν, ἐτιμᾶτο ἐν παλαιότεροις χρόνοις ὁ ἅγιος Φωκᾶς ὡς προστάτης τῶν ναυτιλλομένων, ἀντὶ τοῦ ἁγίου Νικολάου». Successivamente

3) I. Venizelos, nella silloge *Παροιμίες* da lui curata, riporta il detto: «Κλαίει σὰν τὴ φώκια. Πρὸς τοὺς δεικνύοντας θλίψιν ἐπὶ ἐξαπατήσῃ καὶ πλαγίῳ σκοπῷ»²⁴.

La deduzione che Milionis trae da tale documentazione è conseguente e del tutto persuasiva: fino a questo momento, chi leggeva il testo pensava che, anche se tutt'intorno la natura aveva mostrato la sua indifferenza senza rendersi conto del dramma di *Ἀκριβούλα*, era rimasta almeno la foca a compiangere e la piccola annegata e le sventure degli uomini. Ora, alla luce di queste testimonianze, non c'è nulla di tutto ciò nel finale del racconto, al contrario: le lacrime versate dalla foca sono solo lacrime di ipocrisia, e gli affanni non hanno purtroppo mai fine, neanche dopo la morte. La conclusione che se ne ricava è una sola: «Τὸ Μυρολόγι τῆς φώκιας φαίνεται νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπελπισμένα κείμενα τοῦ Παπαδιαμάντη»²⁵.

Fin qui la lettura di Milionis, a conforto e sostegno della quale desidero qui aggiungere qualche ulteriore considerazione. Innanzi tutto, c'è un altro grande scrittore greco che presenta la foca, anzi la φώκια, come essere mostruoso e malvagio, all'interno delle favole che il nonno narra al piccolo Ghiorghis²⁶. Mi riferisco a Gheorghios Vizyinos²⁷ e al suo racconto *Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξείδιον* (1884). Dice il nonno a proposito della Φώκια, che chiama *μάνα τ' Ἀλεξάνδρου*:

«Dall'ombelico in su è la donna più bella, dall'ombelico in giù è il pesce più spaventoso. Se ne sta in fondo al mare. Ma lì, non appena appare l'ombra di qualche nave che passa di sopra, fa un hop! ed esce in superficie; fa un hap! e afferra la nave con la mano e la ferma. Poi, chiama il capitano e gli domanda: 'Il re Alesandro vive e regna?' Tre volte glielo domanda, anima mia, e se per tre volte il capitano le dice che vive e regna, lo lascia andare

F. ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ, *Βυζαντινὸν βίος καὶ πολιτισμὸς* (Ναυτικὸς βίος), Atene 1952, p. 354, riportando questa opinione del Politis, suggerisce che, a ogni modo, «ἐκ τοῦ βίου του ὅμως σαφὲς φαίνεται ὅτι ὁ ἅγιος ἦτο ναυτικός».

²⁴ I. VENIZELOU, *Παροιμίες τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ συλλεγεῖσαι καὶ ἐρμηνευθεῖσαι*, Atene 1965², p. 142, n. 381.

²⁵ MILIONIS, *Σημαδιακὸς καὶ ἀταίριαστος* cit., p. 41.

²⁶ Cf. Gh. VIZYINOS, *Νεοελληνικὰ Διηγήματα*, a cura di P. MOULLAS, Atene 1980, pp. 189-190. La traduzione è mia, cf. Gh. VIZYINOS, *L'unico viaggio della sua vita e altre storie*, Atene 2001, p. 117.

²⁷ È interessante l'uso, nel titolo, da parte di Papadiamandis, della forma φώκια che ritroviamo anche in Vizyinos. Per l'alternanza φώκια/φώκη cf. M. FILINTAS, *Γλωσσολογία καὶ Γλωσσολογία*, III, Atene 1924 (1984²), pp. 216-217.

per la sua strada. Se però le dice che non vive, lo manda a fondo e lo fa annegare!»²⁸

Questa variante del mito che si incontra in Vizyinos, anche se è alquanto rara, poiché le credenze popolari greche vogliono piuttosto la Gorgona nel ruolo di mostro marino che atterrisce i naviganti con la sua triplice interrogazione, è per noi di grande interesse. È evidente, infatti, che i due scrittori attingono a rami della stessa tradizione folclorica nella quale la foca è rappresentata come creatura malvagia, sia essa una divinità del mare (madre/sorella/figlia del re Alessandro), sventura dei naviganti, sia una ex-principessa antropofaga che piange i marinai prima di mangiarli (da dove l'espressione 'lacrime di foca', così come si usa dire 'lacrime di coccodrillo').

Le varie redazioni sono fuse fra loro e confluiscono in altri bracci della tradizione popolare che ha radici molto lontane, se è vero che nella mitologia greca già la foca aveva capacità di metamorfosi, come leggiamo nel *Dictionnaire des Symboles* di Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

«Alcune ninfe inseguite dagli dei, secondo le leggende greche, si trasformavano in foche; Poseidone, dio del mare, possedeva greggi di foche, a guardia delle quali aveva posto Proteo. E si racconta che le foche femmine, capaci, come il loro padrone, di tutte le metamorfosi, spogliandosi della loro pelle sulla riva, si tramutino in donne meravigliose»²⁹.

A sua volta Nikòlaos Politis parla della confusione fra il mito delle Gorgoni e quello delle Nereidi, e sostiene che queste tradizioni sembra abbiano conservato «πλείστους χαρακτήρας τῶν ἀρχαίων περὶ Σειρήνων. Ὡς αὐταὶ καὶ αἱ Γοργόνες εἰσὶν ὀλέθριαι τοῖς ναυτιλλομένοις καὶ μελωδικὰ ἄσματα ψάλλουσιν»³⁰.

²⁸ Anche N. POLITIS, *Στοιχεῖα καὶ στοιχειωμένοι τόποι τῆς θάλασσης*, in *Μελέται περὶ τοῦ βίου* cit., II, *Ἡ φώκια* (Βύζη), 554, pp. 310-311, riporta l'identico brano del racconto che ha con ogni evidenza tratto dal narratore trace.

²⁹ J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, I, Milano 1995², s.v. foca (1^a ed. Paris 1969).

³⁰ N. POLITIS, *Λαογραφικά Σύμμικτα*, IV, Atene 1921 (ristampa 1980), p. 339: «Αἱ γοργόνες κατὰ τὰς παραδόσεις ταύτας εἰσὶ διφυεῖς εἰς ἰχθὺν ἀπολήγουσαι θαλάσσιαι γυναῖκες, καὶ κατὰ τινες μὲν παραδόσεις εἰσὶ πολλοὶ τὸν ἀριθμὸν, ὡς αἱ Νεράιδες». Un accenno alle Gorgoni si incontra in ESIODO (*Θεογονία*, 270 ss.), per il quale Medusa è l'amante di Poseidone (*ibidem*, 178 ss.). Il riferimento a Poseidone si spiega per la relazione di entrambi con il mare, poiché le Gorgoni

Le foche sono assimilate quindi alle altre divinità del mare, Gorgoni, Nereidi³¹, Sirene³², tutte creature sovranaturali e, nell'immaginario collettivo greco, più o meno equivalenti. Esse sono pericolose per i naviganti sia a causa del loro canto ammaliatore, sia per la domanda insidiosa sul re Alessandro («Ζεῖ ὁ βασιλεὺς Ἀλέξανδρος;») cui sottopongono i malcapitati che le incontrano, i quali devono rispondere: «Ζεῖ καὶ βασιλεύει καὶ τὸν κόσμον εἰρηνεύει», se non vogliono finire annegati.

Una veloce indagine sul repertorio di Stith Thompson ha evidenziato una varietà di miti diffusi in tutta Europa, in particolare al Nord, in innumerevoli redazioni, che parlano di trasformazioni di uomini in foche, o di foche in esseri umani³³, di regola fanciulle, e ho potuto riscontrare una chiara somiglianza fra il mito della sirena e quello della foca, crea-

erano ritenute figlie di antiche divinità marine. Sulle Gorgoni cf. anche, fra gli altri, il *Liber monstrorum*, a cura di F. PORSIA, Bari 1976, pp. 192, § XXXVIII: *De Gorgonibus* e il *Physiologus* (testo greco), ed. F. SBORDONE, Mediolani-Genuae-Romae-Neapoli 1936, pp. 242-247 e p. 304.

³¹ Nel *Romanzo di Alessandro* (II, 41) dello Ps. CALLISTENE si narra del re macedone il quale, invidioso della figlia che ha bevuto τὸ ἀθάνατο νερό, divenendo immortale, le dice, cacciandola via, che sarà chiamata 'Nereide' (Νεράϊδα), perché ha avuto la vita eterna (τὸ αἰδίων) dall'acqua (ἐκ τοῦ νεροῦ). Da ciò deriva l'accostamento paretimologico di 'Nereide' (Νεράϊδα < gr. a. Νηρηΐς) con νερό. Così dunque nella tradizione popolare greca Alessandro è detto ora padre ora fratello di una Nereide, la cui identificazione, nella fantasia popolare, con la Gorgona, altra divinità del mare, fu facile. Su queste divinità del mare cf. anche K. KERENYI, *Die Mythologie der Griechen*, München 1966, I: *Die Götter- und Menschheitsgeschichten* - II: *Die Heroengeschichten*; H. HUNGER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1953 e P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1963³, s.v.

³² Le sirene, rappresentate come creature del mare, metà donne e metà uccello, compaiono già in Omero (*Ὀδύσσεια*, XII, 39-54, 158-200). Ne parlano anche APOLLONIO (Apollodorus, *The Library*, trad. ingl. di sir J. G. FRAZER, I-II, London-Cambridge, Massachusetts 1954 [*Ἀπολλόδορος, Βιβλιοθήκη*] I, 21, 102 ss., II, 288 ss. e 290, n. 1, 291, n. 2), APOLLONIO RODIO (*Argonautiche*, IV, 891 e ss.), OVIDIO (*Metamorfosi*, V, 551-563). A poco a poco, nella tradizione popolare, l'aspetto ornitomorfo cede il passo a quello pisciforme al punto che l'immagine della donna-uccello è ricordata ormai solo dagli specialisti di mitologia. Resta l'interrogativo di come si sia potuta verificare una trasformazione così radicale, caso unico in tutto il simbolismo della zoologia apocrifa. Si veda sull'argomento M. IZZI, *I mostri e l'immaginario*, Roma 1982, pp. 90-103. Cf. anche Ch. PICARD, *Néerides et Sirènes*, AEHEG, 1938, pp. 125-153, e il *Physiologus* cit., pp. 51-54.

³³ ST. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. I-VI, Copenhagen 1955-1958 (D 127.1, D 327.2, cf. anche B 80, B 80.1).

ture dotate delle stesse caratteristiche: entrambe divinità del mare, metà donne e metà pesci³⁴.

Notevole la differenza che emerge fra la tradizione ellenica e quelle del Nord Europa (norvegese, islandese etc.), nelle quali la sirena o la foca, in ogni caso la donna/pesce, è anche benevola e spesso vittima dell'uomo, mentre nei testi letterari greci, fin dall'età arcaica, essa è sempre malvagia³⁵.

Ritornando, a questo punto, al *Μυρολόγι*, non mi sento di condividere, dopo quanto detto, l'opinione di coloro che interpretano in modo patetico e idilliaco la presenza di questa bestia marina nel racconto, e vogliono a tutti i costi vedere in esso una, sia pur minima, disposizione alla speranza o, comunque sia, una visione non totalmente pessimistica dell'esistenza da parte del suo autore.

Un autorevole critico greco, per es., mentre da una parte riconosce: «Τὸ σκοτάδι εἶναι βαθύ όταν τὸ διήγημα τελειώνει»³⁶, dall'altra sostiene subito dopo «καὶ ὁμως ὁ Παπαδιαμάντης δὲν ἔγραψε τὸ διήγημα "ὡς μὴ ἔχων ἐλπίδα"»³⁷. E più avanti lo stesso asserisce: «Τώρα ποῦ [lo scrittore] βρίσκεται κοντὰ στὴν ἐξοδο οἱ βεβαιότητες κρυσταλλώνονται καὶ συγκεφαλαιώνονται»³⁸. Il riferimento è in particolare alle innumerevoli figure di vecchie che si incontrano in molti racconti. Continua infatti lo studioso:

³⁴ Una fiaba italiana dal titolo «Il pescatore e la foca» (<http://free.imd.it/colapesce/Sommari/SommarioRicordi.htm> e <http://free.imd.it/colapesce/ColaRicordi/Sirenelopez.htm>) ricorda, pur nella sua stringatezza, la *Sirenetta* di Andersen. Parla del Re del mare che viveva felice nel suo liquido regno con i suoi cinquanta figli e le sue cinquanta figlie (le più belle e più buone sirene dell'Oceano), finché una maga cattiva li trasformò in foche. Una di queste, emersa un giorno e trasformata in splendida fanciulla, fece innamorare, ricambiata, un giovane pescatore. I due rimasero insieme tutto il giorno, ma verso il tramonto il mormorio del mare si fece triste e minaccioso, le acque cominciarono a incresparsi, e la fanciulla divenne triste e pensierosa e, in lacrime, scomparve. Per tutta la notte il pescatore la cercò, ma all'alba trovò soltanto una foca accovacciata fra le rocce. Disperato, egli partì sulla sua barca e infine s'inabissò per non più comparire.

³⁵ Accezione positiva ha la Nereide delle fiabe greche moderne (simile alla fata benefica della tradizione popolare), si veda, per esempio, la «χρυσόμαλλη Νεράιδα» di VIZYINOS, *Νεοελληνικά διηγήματα* cit., p. 169. Esse però, sempre nella tradizione popolare greca, possono assumere anche caratteristiche malefiche, cf. sempre VIZYINOS, *Ibidem*, p. 5.

³⁶ TRIANTAFYLLOPOULOS, *Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, Τὸ μυρολόγι τῆς φώκας* cit., p. 328.

³⁷ *Ibidem*, p. 329.

³⁸ *Ibidem*, p. 331.

«Αὐτὲς οἱ γυναῖκες [cioè la γριά-Λούκαινα, così come la θειά-Ἀχτίτσα ἢ Σταχομαζώχτρα, la γριά-Χαρμολίνα de *Ἡ Θητεία τῆς πενθερᾶς*, la suocera di Liringos nella *Φόνισσα*, Χριστίνα in *Χωρὶς στεφάνι*, Κουμπίνα in *Ὁ γάμος τοῦ Καραχμέτη*, Τσολοβίκαινα nella *Συντέκνισσα*] εἶναι ποῦ [...] κρατᾶνε στὰ πόδια του τὸν κόσμο. Αὐτὲς μὲ τὴν καρτερία τους ἐξαγοράζουν τὰ βαριά κρίματα τῆς φαρμακεύτριας τοῦ Χριστοῦ πομου καὶ τῆς μισάνθρωπης γριάς Χαδοῦλας»³⁹.

Concordo, invece, con Milionis nel considerare nota distintiva del *Μυρολόγι τῆς φώκας* un senso di disperazione e di rassegnazione assoluta e avanzo l'ipotesi, anche per le affinità, notate sopra, fra la vecchia Χαδοῦλα e la γριά-Λούκαινα, che Papadiamandis si sia probabilmente ispirato alla medesima figura di donna, anzi di nonna, responsabile anche nel racconto, pur se indirettamente, della morte della nipotina.

Una decisiva conferma dell'intento di chiudere nel pessimismo più cupo il suo testo, con la rappresentazione della bestia antropofaga che ipocritamente piange e poi mangia la piccina morta, si ritrova nell'ultimo racconto dello scrittore, *Ὁ ἀντίκτυπος τοῦ νοῦ* (1910)⁴⁰, nel quale troviamo un palmare riscontro del motto: «Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν». In esso infatti a un certo punto lo scrittore dice:

«[...] Ἐντοσοῦτω τὰ δάκρυα τοῦ Σάλβου ἦσαν δάκρυα. Δὲν ἠδύνατο νὰ εἶπῃ τις ἂν ἦσαν φώκης ἢ κροκοδείλου, πλὴν ὅπωςδὴποτε ἦσαν δάκρυα»⁴¹.

Tale frase chiarisce definitivamente il pensiero che Papadiamandis ha voluto comunicarci a chiusura del suo racconto: non c'è alcuno spiraglio di conforto o di speranza per il patire umano, c'è solo l'amarissimo destino e l'inevitabile disfatta finale, spesso derisoria, come dimostra una foca con l'orrenda beffa del suo ἐσπερινὸν δεῖπνον.

È l'individuale e irripetibile maniera di vedere e sentire il mondo dell'ultimo Papadiamandis: quando si giunge alle righe conclusive della piccola prosa, τὸ σκοτάδι εἶναι βαθύ, per davvero, e in quello sperduto angolo di Skiathos e nell'anima del grande prosatore greco.

³⁹ *Ibidem*, pp. 331-332.

⁴⁰ Una prima parte appare in *Χαραγγή*, Mitilene, il 15.12.1910, una seconda, successivamente, in *Ἡμερολόγιον Μπουκέτου* del 1929.

⁴¹ *Ὁ ἀντίκτυπος τοῦ νοῦ*, TRIANTAFYLLOPOULOS, A. *Papadiamandis, Ἄπαντα* cit., IV, p. 379, 27-28 (il corsivo è mio); «Intanto, le lacrime di Salvo erano lacrime. Non era possibile dire se fossero di foca o di coccodrillo, erano però, senza dubbio, lacrime».

IL CANTO FUNEBRE DELLA FOCA

(1908)

Giù dal dirupo, bagnato dalle onde – là dove degrada il sentiero che inizia dal mulino a vento di Mamoghiannis, di fronte al Camposanto, a ovest, accanto alla bassa sporgenza della spiaggia chiamata 'Conchiglia' (a causa, sembra, della sua forma) dai ragazzacci del paese che non smettono da mane a sera, per tutta l'estate, di nuotare lì intorno – scendeva all'imbrunire la grià-Lùkena, una povera vecchia piegata dai lutti. Teneva sotto l'ascella un fagotto con le lenzuola di lana che andava a lavare nelle onde salate, e poi a risciacquare alla fontanella, detta 'Acqua Amara', che zampilla dalla roccia di scisto per perdersi poi dolcemente tra i flutti. Scendeva adagio per il sentiero ripido, e con voce sommessa cantava un triste lamento funebre, tenendosi a un tempo la mano sulla fronte, per proteggere gli occhi dal bagliore del sole che tramontava dietro la montagna di rimpetto, mentre gli ultimi raggi accarezzavano davanti a lei, facendoli risplendere, il piccolo recinto e le tombe dei defunti imbiancate a calce.

Ricordava i cinque figli che aveva seppellito in quell'aia della morte, in quel giardino del disfacimento, uno dietro l'altro, molti anni prima, quando era ancora giovane. Due femmine e tre maschi, tutti in tenera età li aveva mietuti l'insaziabile Charos.

Per ultimo le aveva preso anche il marito, e le erano rimasti solo due figli, ora emigrati; l'uno se n'era andato, le avevano detto, in Australia, e da tre anni non mandava lettere, e lei non sapeva che ne fosse stato. L'altro, più piccolo, imbarcato come marinaio, navigava nel Mediterraneo e talvolta si ricordava ancora di lei. Le era rimasta anche una figlia, ora sposata, con una mezza dozzina di bambini.

A lei ora la grià-Lùkena si dedicava, nella vecchiaia, e per lei andava, lungo il sentiero in discesa, a lavare le coperte di lana e altri panni nelle onde salate, e a risciacquarli all'Acqua Amara.

La vecchia si piegò verso l'estremità di uno scoglio poco elevato ed eroso dal mare, e cominciò a lavare il bucato. Alla sua destra il dirupo del colle sul quale si trovava il Cimitero discendeva più dolce e più regolare, e sui suoi pendii rotolavano di continuo, verso il mare che tutto ingoia, pezzi di legno marcio – da esumazioni, cioè da traslazioni di scheletri umani – resti di scarpette dorate o di camicie ricamate in oro, appartenute a giovani donne e seppellite un giorno insieme con esse, riccioli di bionde chiome, e altre spoglie della morte. Al di sopra della sua testa, un po' a destra, in un piccolo, nascosto incavo della roccia, al-

lato al Cimitero, si era seduto un pastorello, al ritorno dai campi con il suo esiguo gregge e, senza curarsi dell'aspetto lugubre del luogo, aveva tratto dal suo sacco il flauto, e aveva cominciato a suonare una gioiosa melodia pastorale. Il canto funebre della vecchia fu superato dal frastuono del flauto, e coloro che allora tornavano dai campi – il sole intanto era tramontato – udivano solo il piffero e scrutavano per scoprire dove fosse l'invisibile auleta, nascosto fra i cespugli, nella profonda cavità del precipizio.

* * *

Una goletta, con le vele spiegate, bordeggiava all'interno del porto. Ma le vele non riuscivano a prendere il vento, ed essa non guadagnava mai il promontorio a occidente. Una foca, che era venuta a cercare cibo là vicino, nelle acque profonde, udì forse il sommesso canto della vecchia, ma rimase affascinata dal rumoroso zufolo del pastorello, e risalì verso i bassi fondali, deliziandosi al suono, e facendosi cullare dalle onde. Una bimba, Akrivula, di nove anni, la nipotina maggiore della vecchia, forse mandata dalla mamma o, più probabilmente, sfuggita alla sua vigile sorveglianza, avendo appreso che la nonna si trovava alla 'Conchiglia', a lavare sulla riva, era venuta a trovarla, per giocare un po' presso le onde. Non sapeva, però, dove iniziasse il sentiero, dal mulino di Mamoghiannis, di fronte al Camposanto e, appena udito il piffero, era andata da quella parte e aveva scoperto l'auleta nascosto; una volta, poi, che si fu saziata di ascoltare lo strumento e di osservare compiaciuta il pastorello, vide lì, alla debole luce del crepuscolo, un viottolo molto ripido, molto erto, e pensò fosse quello per il quale era venuta giù la nonna; e prese l'erto, ripido sentiero per andarle incontro sulla spiaggia. Era già caduta la notte.

La piccola discese di pochi passi, quindi vide che la viuzza diveniva ancora più scoscesa. Lanciò un grido, e cercò di risalire, di tornare indietro. Si trovava sul ciglio di una roccia protesa a picco sul mare, a un'altezza uguale alla corporatura di due uomini. Il cielo si era oscurato, nuvole nascondevano le stelle, la luna era in fase calante. Cercò, invano, di ritrovare la strada da cui era venuta. Si volse di nuovo verso giù e provò a scendere. Scivolò e cadde, blum! nell'acqua. Era tanto profonda quanto alto era lo scoglio. Due braccia, circa. Il rumore del flauto fece sì che non si udisse l'urlo. Il pastore udì uno sciabordio, ma da dov'era non vedeva né la base dello scoglio né l'estremità della riva. D'altronde, non aveva notato la bambina, e quasi non ne aveva avvertito la presenza.

* * *

Poiché era già calata la notte, la grià-Lùkena fece il suo fagotto e cominciò a risalire il sentiero per tornare a casa. A metà della viuzza udì lo sciabordio, si volse a guardare nel buio, dalla parte dove era l'auleta.

«Sarà quel Souravlis», disse, poiché lo conosceva. «Non gli basta svegliare i morti col suo piffero, getta anche sassi sulla riva per divertirsi ... Che essere strano e selvaggio!»

E continuò per la sua strada.

* * *

E la goletta continuò ancora a bordare nel porto. E il pastorello continuò a soffiare dentro il suo flauto, nel silenzio della notte.

E la foca, una volta venuta fuori sul basso fondale, trovò il piccolo corpo della povera Akrivula, annegata, e cominciò a girargli intorno e a piangerlo, prima di iniziare il suo pasto serale.

Il lamento funebre della foca è stato tradotto in idioma umano da un vecchio pescatore, conoscitore del linguaggio muto delle foche. Esso diceva press'a poco così:

Questa era Akrivula
nipotina della grià-Lùkena.
D'alghe la sua corona di sposa,
su conchiglie la sua dote posa.
E la vecchia ancora piange i figli avuti
e da molto tempo ormai perduti.
Come se hanno mai fine
le pene e gli affanni del mondo.

GHIORGOS ALISANDRATOS

ALCUNE FIGURE FEMMINILI NELLE OPERE DI PALAMÀS *

Numerose sono le figure femminili che si incontrano nelle opere di Palamàs, in quelle poetiche soprattutto, ma anche negli scritti in prosa: Trisèvgheni, Pothula, Maximò, Melènia, Teofanò, zingare, «gitana dal petto di pernice» («maga delle stelle»), l'amata 'Αγέλαστη (colei che non sorride) e molte altre...

Dalle fanciulle innocenti, come Pothula – oggetto del nostro primo amore:

Δεκάξι χρόνων ἤμουνα,
κι ἀγάπησα τὴν ὀμορφὴ Ποθοῦλα, τὴν παιδοῦλα¹,

all'altera amazzone Maximò, per il cui bacio si massacrano corsari e briganti, ma anche il povero «letterato», che la brama ardentemente:

– Γραμματικέ, μὲ τὸ χαρτί καὶ μὲ τὸ καλαμάρι,
ἐδῶ ἀπελάτες χάνονται καὶ σφάζονται κουρσάροι
γὰρ τὸ φιλὶ τῆς Μαξιμῶς καὶ γὰρ τ' ἀνάβλεμμά της²

che vuoi tu, «il poverello di Dio», da questo mostro?

– Ἦρθα κι ἐγὼ νὰ σκοτωθῶ καὶ νὰ χαθῶ μπροστά της³,

* La traduzione di questo articolo è stata curata da Alkistis Proiou e da Marco Cerasoli.

¹ «Avevo sedici anni / e mi innamorai della bella Pothula, ancora bambina»; K. PALAMÀS, 'Ασάλευτη Ζωή – Ἐκατὸ φανές, n. 25, in Ἄπαντα, III, Atene 1963, p. 151.

² «Letterato, con carta e calamaio, / qui muoiono corsari, e i briganti si uccidono l'un l'altro / per il bacio di Maximò e per il suo sguardo»; K. PALAMÀS, 'Ασάλευτη Ζωή – Ἐκατὸ φανές, n. 52 cit., p. 160. Gli ἀπελάτες erano valorosi guerrieri, παλληκάρια, ai confini dell'impero bizantino.

³ «Sono venuto a farmi uccidere anch'io, a morire davanti a lei». *Ibidem*.

alla figlia Ἀγέλαστη del *Dodecalogo*, che desidera unirsi all'Ἀδάκρυτος (colui che non piange), per spargere la semente della stirpe dei forti, destinata a cambiare il mondo:

Τ'άντρειωμένο τὸ ζευγάρι
σὲ κρεββάτι ἐρωτικὸ
κάτι ἀχόρταγο τὸ σμίγει
σάν τ'ἀγρίμια στὸ δρυμό.
[...]

– Τὴν ἀγέλαστη πλάση, καλέ μου,
στάσου ἐδῶ νὰ τὴ σπείρουμε οἱ δύο μας,
ποὺ μ'έμένα θὰ μοιάση.

– Τῶν ἀδάκρυτων πᾶμε, καλή μου,
κάτου ἐκεῖ τὴ φυλὴ νὰ γεννήσουμε,
ποὺ θ'ἀλλάξη τὴν πλάση⁴.

E da Trisèvgheni, superba e refrattaria ad ogni convenzione sociale, a Teofanò, sensuale e mai paga di piaceri, che fu moglie, amante e luciferina padrona di tre imperatori – Romano, Niceforo Foca e Zimisce – nella Bisanzio del X secolo.

Oltre a Trisèvgheni, Pothula e l'Ἀγέλαστη, quasi tutte le altre figure femminili plasmate dall'arte di Palamàs sono sensuali, lussuose, asettate di uomini, passionali e dotate solitamente di una carica distruttiva. E non è un caso, credo, che nel vasto repertorio innografico della chiesa il poeta abbia scelto, per trasformarli, i versi di Kassia: «Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή [...], ὅτι νύξ μοι ὑπάρχει, οἶστρος ἀκολασίας, ζοφώδης τε καὶ ἀσέληνος ἔρως τῆς ἁμαρτίας [...]». («Signore, la donna che ha commesso molti peccati [...], poiché per me è notte, estro lascivo, amore per il peccato, fosco come una notte senza luna [...]).

Ma vediamo le cose da vicino, nella misura in cui ce lo consente la clessidra del Convegno. *Trisèvgheni* è l'unica opera teatrale scritta dal poeta. Pubblicata nel 1903 (la seconda edizione è del 1916), venne portata sulle scene solo nel 1936, al Teatro Nazionale, con la regia di Dimitris Rondiris, e nel 1963 al Teatro di Stato della Grecia Settentrionale, per la regia di Sokratis Karandinòs.

⁴ «Una brama insaziabile unisce / la coppia valorosa / sul giaciglio dell'amore, / come le fiere nella foresta. / [...] / – Fermati qui, mio amato, generiamo insieme / il creato che non conosce sorriso, / che a me somiglierà. / – Andiamo, mia amata, a generare laggiù / la stirpe di chi non ha lacrime, / la stirpe che cambierà l'universo»; K. PALAMÀS, *Ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου*, in *Ἀπαντα*, III, Atene 1963, pp. 433-434.

Trisèvgheni, come *pièce* teatrale, è senz'altro una creazione del genio poetico di Palamàs, ma la donna esistette realmente e si tolse la vita avvelenandosi (φαρμακεύθηκε), come si preoccupa di informarci lo stesso autore (sempre da lui apprendiamo che Mitros, l'eroe del racconto *Morte di un giovane prode*, fu un personaggio realmente vissuto).

Sul palcoscenico Trisèvgheni è una figura superba, indomita, una creatura la cui libertà travalica i limiti imposti dalla società; è un caso problematico, una donna che ha frainteso, interpretandolo in chiave di sfida, il significato della libertà, di cui l'individuo desidera godere all'interno della struttura sociale; questo fraintendimento la sospinge tragicamente in un vicolo cieco. Epilogo: un suicidio ingiustificato.

Palamàs è manifestamente incline a giustificare moralmente la sua eroina, ma il lettore, o lo spettatore a teatro, difficilmente si associerà, ritengo, a tanta clemenza; e questo perché l'energica Trisèvgheni, come ci viene presentata nell'opera, ha rotto l'equilibrio sociale, ha superato il limite della sopportazione e si lascia trascinare senza riflettere alla trasgressione e all'autodistruzione. Nonostante la purezza delle sue intenzioni, è dominata dall'impeto irrefrenabile dell'istinto naturale e della libertà vitale, non è soggetta ad alcuna limitazione di carattere sociale, e non si lascia guidare da ciò che chiamiamo valori etici. Vasilios Laourdas, autore, negli anni della sua giovinezza, di un interessante saggio su Trisèvgheni (fu scritto nel 1935, ma venne pubblicato nel 1963)⁵, sostiene che questa eroina di Palamàs «dispone solo di qualità fisiche ed è totalmente sprovvista di quelle morali»⁶. Per questo definisce l'opera un dramma psicologico, niente affatto morale (quanto al resto: *ithografia* e opera romantica).

Accanto a Trisèvgheni si muovono altri due personaggi femminili, la cui psicologia è opposta a quella della travagliata eroina: Dendrogalina – la seconda moglie di Dendrogalis, padre di Trisèvgheni – ipostasi della perfida matrigna, cui è affidato un ruolo assolutamente marginale, e Pothula (il *pendant* della Pothula degli anni della nostra adolescenza),

⁵ V. LAOURDAS, *Ἡ "Τρισεύγενη" τοῦ Παλαμά*, Salonico 1963. Letto nel gennaio del 1936 nel «Circolo Letterario studentesco» di Ioannis Sikouris; V. LAOURDAS, *Ἡ ἐποχὴ τῆς "Τρισεύγενης"*, Salonico 1964. Si veda l'esauriente e interessante analisi dell'opera svolta da Walter Puchner nell'introduzione a: K. PALAMÀS, *Τρισεύγενη, δράμα σὲ τέσσερα μέρη* (Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη), Atene 1995, pp. 11-158.

⁶ V. LAOURDAS, *Ἡ "Τρισεύγενη" cit.*, p. 63.

figura eterea, creatura angelica, appartenente a un altro universo, che vive immersa nelle sue visioni fantastiche, in un'atmosfera fiabesca, e assiste la sventurata Trisèvgheni nella sua disperata vicenda. Non parlo dei personaggi maschili dell'opera, perché questo ci porterebbe lontano dall'argomento del nostro Convegno. Quanto a Trisèvgheni, questo può bastare.

Passiamo ora a un'altra figura femminile di Palamàs. Dopo Trisèvgheni, ribelle a ogni norma sociale, la lasciva e luciferina Teofanò. Prima però dobbiamo effettuare una breve incursione nella storia di Bisanzio, per la precisione nella seconda metà del X secolo. A Costantino VII Porfirogenito (913-959: dal 920 al 944 regna insieme a Romano Lecapeno, dal 945 rimane unico imperatore) succede il figlio Romano II, più interessato ai piaceri della vita che non alle questioni dello stato. Questi sposò la bella Teofanò, ma morì molto giovane, nel 963, all'età di 24 anni. Gli successe Niceforo II Foca, valoroso generale e uomo austero, che tra l'altro liberò Creta dagli Arabi nel 961 (operava allora in quella regione il monaco Nicone detto «Fate penitenza»). Niceforo Foca, non appena salito al trono, sposò la bella vedova di Romano, Teofanò, ma nel 969 veniva ucciso a tradimento da alcuni congiurati, coi quali sembra avesse collaborato Teofanò (per liberarsi del severo e ormai anziano Foca). Quindi divenne imperatore l'amico, nonché parente di Foca, Giovanni Zimisce (969-976), la cui amante fu ancora una volta Teofanò. Presto però Zimisce esiliò Teofanò e sposò la figlia di Costantino Porfirogenito, Teodora. Dopo Zimisce regnò Basilio II (976-1025), il legittimo erede al trono, figlio di Romano II e di Teofanò, al quale sarebbe stato dato più tardi l'appellativo di Βουλγαροκτόνος (sterminatore dei Bulgari).

È dunque questa Teofanò, energica, sensuale, bella e priva di scrupoli, che Palamàs rappresenta con grande vivacità, in vigorosi decapentasilabi, nel *Flauto del Re* (Secondo canto). Leggiamone alcuni passi:

Νά την ή Αὐγούστα Θεοφανώ! Πούλια καὶ Φούρια. Κοίτα.
Βέργα κρατᾷ, λιγνόβεργα, καὶ στήν κορφή της βέργας
ἀσάλευτος ὁ τρίφυλλος λατός, μαλαματένιος⁷.
Καὶ εἶν' ὁ λατός πού δὲν τὸν τρώς, τὸ στριγλοβότανο εἶναι,
πού μὲ τὸ θῶρι σὲ χαλᾷ, μὲ τ' ἄγγισμα σὲ λιώνει,
κι ὅποιος κι ἂν εἶσαι, ἀσκητευτὴς ἢ χαροκόπος, ὅ, τι,
τὰ ξεχνᾷς ὅλα: τὴ ζωὴ, τὴ δύναμη, τὴ νιότη,
κι ἂν εἶσαι τίμιος, τὴν τιμὴ, τὸ θρόνο, ἂν εἶσαι ρήγας,

⁷ Lo scettro del potere, secondo la tradizione folclorica.

θησαυριστής, καὶ γίνεσαι ζητιάνος κ' ἐρμωσπίτης,
παιδὶ γιὰ τὴν ἀγάπη της, φονιάς γιὰ τὸ φιλὶ της.
Καὶ μὲ τὴ βέργα κυβερνᾷ καὶ δένει πολεμάρχους,
τοὺς λογισμοὺς καὶ τὶς καρδιές, τὶς χῶρες καὶ τοὺς κόσμους,
αὐτοκράτορας Ρωμανούς, Φωκάδες, Τσιμισκῆδες.
[...]

νά την ή Αὐγούστα Θεοφανώ, παντοῦ καὶ πάντα ἀφέντρα,
γιὰ βασιλεύει στήν καρδιά, γιὰ κυβερνᾷ στήν Πόλη.
Σάν τὸ δοξάρι τοῦ οὐρανοῦ τοῦ κόρφου της οἱ ρόγες
λάμπουν, καὶ τὶς βυzaίνουε καὶ τρεμοκοκκαλιάζουν
τὸ χαῦνο βασιλόπουλο τὸ γυναικοδοσμένο⁸
κι ὁ νικητὴς ὁ ἀσύντριφτος τῶν ἀμηράδων⁹, ὁμοια¹⁰

Passiamo ad un'altra figura: nel *Dodecalogo dello Zingaro*, (Canto terzo), *Amore*, la donna affascinante che diventa oggetto di desiderio e di adorazione da parte dell'uomo che la ama, ma che lei delude col suo dinamismo, la donna che ha «la schiavitù della carne» come sensuale copertura, viene rappresentata come «zingara dal petto di pernice»:

[...]

Δὲ γνωρίζω ἀπὸ θρησκεῖες,
μήτε σκόβω σὲ θεοῦς,
γνωριμιά μου ἐσὺ καὶ πίστη!
Πῆρα ἀράδα τοὺς ναοὺς,
γύμνωσα τὸ εἰκονοστάσι
βέβηλα καὶ τὸ βωμό,

⁸ Si sottintende il lussurioso Romano.

⁹ Si sottintende Niceforo Foca, il vincitore degli Arabi a Creta (nel 961).

¹⁰ «Eccola, l'Augusta Teofanò! Fulgida furia. Guarda. / Stringe una verga, verga sottile, e sulla punta della verga, / immobile il loto a tre foglie, d'oro. / È il loto che non si mangia, è l'erba delle streghe, / la cui vista ti distrugge, il cui contatto ti consuma, / e, chiunque tu sia, asceta o festaiolo, / tutto dimentichi: vita, vigore, giovinezza; / onore, se onesto, trono, se re; / se sei ricco, perdi la tua casa e ti riduci sul lastrico; / diventi un ragazzo per amor suo, un assassino per un suo bacio. / E con la verga regna e tiene in suo potere comandanti, / ragione e sentimenti, paesi e mondi, / imperatori come Romano, Foca, Zimisce. / [...] ecco l'Augusta Teofanò, ovunque e sempre signora, / regina dei cuori, padrona della Città. / I capezzoli del suo seno splendono come arcobaleno / e li succhiano tremanti / il principe donnaiolo, fiaccato dai piaceri, / come l'indomito vincitore degli emiri»; K. PALAMÀS, *Ἡ φλογέρα τοῦ Βασιλιᾶ*, in *Ἀπαντα*, V, Atene 1964, p. 41.

λείψαν' ἄγια, τίμια ξύλα,
κάθε πρόσφορο ιερό,

δισκοπότηρα, λαμπάδες,
ὅλα τ' ἄγια τῆς καρδιάς,
ὅλα στᾶρριζα σὰν ἄνθια,
γιὰ νὰ τὰ πατᾶς!

...Εἶπα, κι ἄκουσες καὶ γέρνεις...
Τρισαλιά μου, ὦ τρισαλιά,
στὸ σκολεῖο τῆς ἀγκαλιᾶς σου
μ' ὅλα τὰ φιλιὰ!

Περδικόστηθη Τσιγγάνα,
ὦ μαγεύτρα, ποὺ μιλεῖς
τὰ μεσάνυχτα πρὸς τ' ἄστρα
γλῶσσα προσταγῆς!

Στὰ μεστά, στὰ νικηφόρα
στήθια σου ἤῤα μοναχὰ
τῆς γυναίκας τὴν ἀπάτη
καὶ τῆς σάρκας τὴ σκλαβιά".

Avrei altro da aggiungere, se ve ne fosse il tempo, ma preferisco chiudere il mio intervento con un lieto quadro di bellezza popolare, in cui abbiamo non una figura femminile in particolare, ma una folla caratteristica di donne. Si tratta della straordinaria immagine poetica – un quadro veramente popolare, come il *Mercato popolare* del pittore Panaghiotis Tetsis – che Palamàs ci dà in *Sagra di Kakavas*, nel *Dodecalogo dello Zingaro* (Canto settimo): sulle mura di Costantinopoli, «vicino alla porta di Romano», si radunano in gran numero gli zingari provenienti dai luoghi circostanti per festeggiare il Primo Maggio, e il poeta vede con occhio allegro questa adunanza popolare, ornamento multicolore

" «Non so nulla di religioni, / né mi prostro di fronte agli dei / te conosco, in te ho fede! / Ho fatto il giro delle chiese, / ho spogliato, sacrilego, / l'iconostasi e l'altare, / sacre reliquie, legni santi, / tutti i sacri pani dell'offerta, / calici, ceri, / tutto ciò che il cuore ritiene sacro, / tutto ti ho lanciato, come fossero fiori, / perché tu li calpestasti! / ... Ho detto, e udisti, e ti piegasti... / Ahimé, tre volte misero / alla scuola dei tuoi abbracci / con tutti i baci! / O Zingara dal petto di pernice, / o incantatrice che a mezzanotte / parli alle stelle / la lingua del comando! / Nel tuo petto florido, vittorioso / ho trovato solo / l'inganno della donna / e la schiavitù della carne»; K. PALAMÀS, 'Ο Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου, in *Ἄπαντα*, III cit., p. 333.

della quale sono le zingare, con i loro appariscenti vestiti, e le affascinanti zingarelle, con i loro corpi agili per la danza e per l'amore:

Γύφτισσες ἦρθαν ντυμένες
φανταχτερὰ γιορτῆς φουστάνια,
γύφτισσες ἦρθαν καὶ κρεμᾶνε
χοντρά γυαλιστερὰ γιορντάνια,
μὲ κόκκινα φορέματα ἦρθαν,
μὲ κίτρινα μακριὰ μαντήλια·
ὦ λάγνα μάτια, ὦ κόρφοι, ὦ χεῖλια!
Κι ἦρθαν ἀνθοστεφανωμένες
μ' ὅλα τὰ λούλουδα τοῦ Μάη
κι ἄνθια κρατώντας, καὶ στὰ χέρια
ντέλφια χτυπᾶνε καὶ κουδούνια,
καὶ κύκλους πλέκουν καὶ χορεύουν
καὶ τραγουδοῦν τὸ Μάη τὸ Μάη,
κι ἀνάμεσό τους ἀρχινάει,
ξεχωρισμένη ἀπὸ τίς ἄλλες,
τρικυμισμένο ἓνα χορό,
λυγιάται, σέρνεται, πετάει,
κορίτσι δεκοχτὼ χρονῶ,
στὸ μανιωμένο τὸ χορό,
καὶ τοῦ χοροῦ βασίλισσα εἶναι,
κι ἄφρισμα, λάγγεμα, τρεμούλα,
ἡ γυφτοπούλα, ἡ μαγιοπούλα!¹²

Direttamente collegato con la poesia erotica di Palamàs, da noi precedentemente riferita, è il poema incompiuto *Il Satiro o la Canzone Nuda*, nella raccolta *La Città e la Solitudine*, dal quale riporto alcuni passi:

"Ὅλα γυμνὰ τριγύρω μας,
ὅλα γυμνὰ ἐδῶ πέρα,

¹² «Sono giunte le zingare, abbigliate / con gli abiti appariscenti della festa, / sono giunte le zingare e portano / grosse collane rilucenti, / con abiti rossi sono venute, / con ampi fazzoletti gialli; / oh occhi sensuali, oh petto, oh labbra! / E sono giunte incoronate di fiori, / di tutti i fiori del maggio, / tengono fiori e in mano / agitano tamburelli e campanelli, / intrecciano cerchi e danzano, / cantano maggio, maggio, / e tra loro inizia, / separata dalle altre, / una danza tempestosa, / si piega, striscia, vola / una ragazza di diciott'anni, / nella follia della danza, / e della danza è regina / schiuma, sensualità, tremore / la zingarella figlia di maga!»; K. PALAMÀS, 'Ο Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου, in *Ἄπαντα*, III cit., pp. 375-376.

κάμποι, βουνά, ἀκροούρανα,
ἀκράταγ' εἶναι ἡ μέρα.
Διάφαν' ἡ πλάση, ὀλάνοιχτα
τὰ ὀλόβαθα παλάτια·
τὸ φῶς χορτάστε, μάτια,
κιθάρες, τὸ ρυθμό.

[...]

Ἐδῶ τὰ πάντα ξέστηθα
κι ἀδιάντροπα λυσσᾶνε·
ἀστέρι εἶν' ὁ ξερόβραχος,
καὶ τὸ κορμὶ φωτιά 'ναι.
Ρουμπίνια ἐδῶ, μαλάματα,
μαργαριτάρια, ἀσήμια,
μοιράζει ἡ θεία σου γύμνια,
τρισεύγενη Ἀττική!

[...]

– Παράτησε τὸ φόρεμα,
καὶ μὲ τὴ γύμνια ντύσου,
Ψυχὴ, τῆς γύμνιας ἱέρισσα,
ναὸς εἶναι τὸ κορμὶ σου.
Μαγνήτεψε τὰ χέρια μου,
τῆς σάρκας κεχριμπάρι,
τ' ὀλύμπιο τὸ νεχτάρι
τῆς γύμνιας δὸς νὰ πιῶ.

Σκίσε τὸν πέπλο, πέταξε
τὸν ἁμοιαστο χιτῶνα,
καὶ μὲ τὴ φύση ταίριασε
τὴν πλαστική σου εἰκόνα.
[...]

Μέτωπο, μάτια, κύματα
μαλλιά, γλουτοί, λαγόνες,
κρυφὰ λαγκάδια, τοῦ Ἑρώτα
ρόδα, μυρτιές, κρυψῶνες,
πόδια ποὺ ἀλυσσοδένετε,
βρύσες τοῦ χαΐδιου, ὦ χέρια,
τοῦ πόθου περιστέρια,
γεράκια τοῦ χαμοῦ!

Καὶ ὀλόκαρδα, κι ἀμπόδιστα
λογάκια, ὦ στόμα, ὦ στόμα,
σὰν τὸ κερὶ τῆς μέλισσας,
σὰν τοῦ ροδιοῦ τὸ χρῶμα.
Τὰ κρίνα τ' ἀλαβάστρινα,
τοῦ Ἀπρίλη θυμιατήρια,
ζηλεύουν τὰ ποτήρια
τοῦ κόρφου σου. – ὦ! νὰ πιῶ¹³.

¹³ «Tutto spoglio intorno a noi, / tutto spoglio qui, / campi, monti, cieli sconfinati, / è inafferrabile il giorno. / Luminoso il creato, spalancati / i profondi palazzi; / saziatemi di luce, occhi, / saziatemi di ritmi, chitarre. / [...] / Qui ogni cosa infuria / col petto scoperto e senza vergogna; / la roccia spoglia è una stella / e il corpo un fuoco. / Qui, o nobilissima Attica, / la tua nudità divina / distribuisce rubini, oro, / perle, argento. / [...] / – Lascia la veste, / ricoprirti della tua nudità, / o Anima, sacerdotessa della nudità, / è un tempio il tuo corpo. / Attira le mie mani, / o ambra della carne, / dammi da bere / il nettare olimpico della nudità. / Strappa il velo, getta via / la tunica che non ti si addice / e adatta alla natura / la tua immagine plastica. / [...] / Fronte, occhi, onde / di capelli, glutei, fianchi, / valli segrete, rose / di Eros, mirti, nascondigli, / gambe che fate schiavi, / fonti di carezze, oh braccia, / colombe del desiderio / avvoltoi di morte! / E parole dette con tutto il cuore e liberamente, / oh bocca, oh bocca, / come la cera dell'ape; come il colore del melograno. / I gigli di alabastro, / incensieri di aprile, / invidiano le coppe / del tuo seno. – Oh, potessi berle!»; K. PALAMÀS, *Ὁ Σάτυρος ἢ τὸ Γυμνὸ τραγούδι*, in *Ἀπαντα*, V cit., pp. 418-420. Sulla poesia erotica di Palamàs è improntato lo studio di X. KOKOLIS, *Σαρκολατρία: μία αποσιωπημένη διάσταση της ποίησης του Κωστή Παλαμά, εισαγωγή, ανθολογία*, [Salonicco 1999].

MARIA ANTONIETTA SORCI

FIGURE DI DONNA NEI RACCONTI DI ALEXANDRA PAPADOPULU

«[...] La vidi soltanto per pochi minuti, una volta che venne ad Atene, dieci anni or sono, a casa della nostra comune amica Parrèn. Eppure di nessun altro [...] ho conosciuto meglio l'anima e l'opera. La nostra conoscenza, avvenuta in modo strano e un po' romantico, aveva suscitato sin dal principio tutto il mio giovanile interesse, e mi aveva attratto, mi aveva avvinto il grande ingegno della ragazza e la sua infinita bontà. Non smisi di seguire i suoi racconti e le vicende della sua vita, e ho sempre provato l'imbarazzo di non sapere che cosa ammirare di più: se quel suo stile agile e brillante, la grande forza di penetrazione dei caratteri, lo spirito, la tenerezza e l'ironia delle sue opere; o se invece la delicatezza dei suoi sentimenti, il suo grande senso di abnegazione, la fermezza del suo carattere e la diamantina, angelica purezza della sua anima»¹.

Con queste parole Grigorios Xenòpulos ritraeva Alexandra Papadopulu, qualche mese dopo la scomparsa della scrittrice, avvenuta l'8 marzo del 1906, all'età di trentanove anni; nelle stesse pagine egli ricordava la loro amicizia epistolare, cominciata quando da Costantinopoli la ragazza inviò allo scrittore, anch'egli agli esordi, due libretti di racconti «stampati male», dove la Papadopulu si firmava con uno pseudonimo, e una lettera in cui lo pregava di esprimerle un parere². Era il 1889. L'anno precedente Alexandra aveva pubblicato a Costantinopoli, assieme a Chariklia Korakidu, l'*Ἡμερολόγιον τῶν Κυριῶν*, rivista che rappresentava un'audace iniziativa di partecipazione femminile al dibattito culturale cittadino, in cui comparivano anche alcuni

¹ G. XENÒPULOS, *Ἀλεξάνδρα Παπαδοπούλου*, in *Παναθήναια* 12, maggio 1906, p. 65.

² *Ibidem*.

suoi racconti, in *katharèvusa*³; essi segnavano l'inizio di una ricca produzione comprendente anche novelle e poesie, che la scrittrice andava pubblicando in quegli anni su riviste cittadine e, più tardi, anche ateniesi. Qualche anno dopo (1893) la Papadopulu fondava il Προοδευτικὸς Σύλλογος τῶν Κυριῶν, un'associazione che doveva suscitare non pochi attacchi e polemiche nel restio ambiente costantinopolitano⁴.

La città del Fanâr, dove Alexandra era nata il 9 gennaio del 1867, da una famiglia della media borghesia greca, non era certo Atene, dove le forze della tradizione si ravvivavano ai nuovi fermenti che sin dagli ultimi decenni del secolo animavano il dibattito culturale sociale e politico; la questione della lingua aveva segnato il trionfo, almeno sul piano teorico, della *dimotiki*, dal 1888, data di pubblicazione dell'opera di Psicharis *Tò ταξίδι μου*; la poesia si affrancava dai legami col Romanticismo grazie alle prime significative esperienze di Palamàs, Drosinis e altri poeti della nuova generazione; i giovani scrittori, con tentativi isolati o nell'orbita di riviste letterarie, additavano i compiti della narrativa; la partecipazione femminile si concretava in proposte di utilità sociale, come ad es. le campagne a favore dell'istruzione femminile; le pressioni al governo Trikupis, nel 1890, per l'ammissione della prima studentessa all'Università di Atene; o inviava proprie rappresentanti ai Congressi femministi di Parigi nel 1889 e 1890, e di Chicago nel 1893.

Da Costantinopoli Alexandra collaborava con l'*Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*, fondata nel 1887 ad Atene dalla giovane e brillante portabandiera del fronte femminista Kalliroi Parrèn, che la Papadopulu conobbe personalmente nel corso di un suo viaggio nella capitale e alla quale dedicò la novella *Ἡμερολόγιον τῆς δεσποινίδος Λεσβίου* (*Diario della signorina Lesviu*) scritta nel 1894. La scrittrice andava maturando sin da allora una posizione criticamente consapevole riguardo ai temi più sensibilmente legati al ruolo femminile nella società e nella famiglia, quali il lavoro, l'educazione delle giovani generazioni, la formazione culturale;

³ Per i titoli e una breve descrizione di questi primi racconti, cf. G. PAPAΚOCTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου*, Atene 1980, p. 140, nn. 12, 13, 14.

⁴ «Non voler sempre e dovunque levare il capo, fondando Associazioni progressiste. Metti da parte le Associazioni progressiste, le rivendicazioni e gli assurdi principi e idee sull'emancipazione della donna. Occupati della vita domestica e concentra lì la tua attenzione, perché la donna è nata per la casa, l'uomo invece per la scienza e per la società». Con queste parole, ad es., si rivolgeva ironicamente alla Papadopulu il quotidiano *Νεολόγος*, 1/13 aprile 1893, p. 1, cf. PAPAΚOCTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου* cit., p. 117.

questi temi, costituenti il sottofondo dei racconti che già pubblicava dal 1888, traevano vita dall'esperienza e da quel senso della realtà che ad Alexandra conferivano la sua professione di insegnante; la sua condizione di donna non protetta dallo *status* sociale del matrimonio; la profonda conoscenza dell'ambiente costantinopolitano, in cui visse la maggior parte della sua vita e da cui trasse i personaggi, i luoghi, le trame dei suoi racconti, e di cui si fece ironica commentatrice, indicando nell'ignoranza, nella pedanteria, nella frivola ambizione, i veri nemici di ogni forma di emancipazione. Affine a queste posizioni fu la sua critica all'atteggiamento borghese, sostanzialmente chiuso rispetto alle nuove realtà sociali, e all'accademismo dei circoli culturali cittadini.

La scrittrice divenne ben presto «ἡ πολῦτιμος καὶ πολυζήτητος συνεργάτις κάθε φιλολογικοῦ δημοσιεύματος»⁵, sia di Costantinopoli che di Atene; tra le riviste letterarie di maggior prestigio che accolsero i racconti di Alexandra, era la nota *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* diretta ad Atene da Drosinis. Nel 1896 la Papadopulu assunse con Griparis la redazione di *Ἡ Φιλολογικὴ Ἠχώ*, la rivista che, grazie all'influsso dei due giovani redattori, aprì le pagine ai più nuovi orientamenti della letteratura nazionale e al demoticismo. Tre anni dopo, nel 1899, Alexandra, criticata come esponente del *malliarismòs*⁶, coinvolta nelle polemiche accese dopo la pubblicazione del suo racconto in *dimotiki* *Ἀρετὴ καὶ κακία* (*Virtù e malvagità*) sul quotidiano cittadino *Ταχυδρόμος*, fu esclusa dall'insegnamento presso le scuole della città, e preferì l'espatrio. Si trasferì a Bucarest, uno dei centri danubiani abitato da una fiorente comunità greca, dove rimase fino al 1902 e dove si mantenne insegnando presso una famiglia di connazionali; furono anni di solitudine, riempiti dalle lettere, dallo studio, dalla collaborazione con riviste letterarie; ma soprattutto dall'intensa attività votata alla causa dell'ellenismo di Macedonia, regione in cui l'elemento greco rischiava di perdere l'integrità della propria lingua e della propria cultura sotto la spinta della penetrazione slava: «Perché mai questa terra imbevuta di tanto sangue greco [...] deve esserci nemica?» scriveva in una lettera del settembre 1899⁷, ricordando che da lì era partito il primo tentativo insurrezionale. «Io faccio

⁵ XENÓPULOS, *Ἀλεξάνδρα Παπαδοπούλου*, in *Παναθήναια* cit., p. 66.

⁶ La circostanza è riferita da F. ΦΟΤΙΑΔΙΣ, *Τὸ γλωσσικὸ ζήτημα καὶ ἡ ἐκπαιδευτικὴ μας ἀναγέννησις*, Atene 1902, p. 9. Cf. PAPAΚOCTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου* cit., p. 93.

⁷ La lettera è pubblicata nell'Appendice al volume di PAPAΚOCTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου* cit., p. 252.

grandi sogni [...] sogno la Grecia grande»⁸. Animata da generosi ideali, Alexandra prestò su molti fronti la sua opera: lavorava gratuitamente presso una scuola della comunità, con la convinzione che bisognasse anzitutto educare i giovani perché l'identità della nazione non fosse dimenticata; collaborava col giornale locale *Πατρίς*, con articoli e con i *Μακεδονικά Διηγήματα* (*Racconti macedoni*) di carattere patriottico e sociale, che trovarono vasta eco presso i connazionali, ma, per il loro contenuto apertamente nazionalista, anche presso le autorità rumene; fu invitata a maggior cautela. «Io non sarò cauta. Io sono indipendente» scriveva orgogliosamente in una lettera dell'ottobre 1899⁹.

Quegli anni tuttavia segnarono profondamente il suo sensibile animo: l'isolamento, l'ostilità dell'ambiente, le difficoltà economiche, i problemi di salute, la preoccupazione per la madre lontana le recavano momenti di grande sconforto, illuminati solo da un grande ideale: «Nelle mie lettere [...] avrai notato una profonda tristezza, che ora mi sforzavo di reprimere, ora traboccava irrefrenabile. Non è una lotta immaginaria. Non è facile [...] vivere in terra straniera. [...] L'idea che così tormentata io servo la mia adorata patria, [...] che il mio lavoro produce frutto, mi ha dato forza e vita». Così scriveva all'amica Anastasia Stamuli in una lettera del 26 Gennaio 1900¹⁰.

Alexandra lasciò definitivamente Bucarest nel 1902 e si trasferì, qualche anno dopo (1905) a Salonicco, dove pare aderisse alla causa irredentista, che nella città annoverava uno dei principali centri; diresse il *Πρακτικό Παρθενγωγείο Νούκας*, un istituto di recente fondazione, in cui attuò dei programmi didattici innovativi per l'educazione femminile dell'epoca. Per le cattive condizioni di salute, Alexandra tornò a Costantinopoli, dove morì l'8 marzo del 1906.

Come appare dai pochi cenni biografici, la vita e l'opera della Papadopulu mostrano coerentemente un punto di vista femminile della storia, della società, della cultura, che non mancò, già allora, di trovare riconoscimenti. Nel 1895 le scriveva da Parigi lo Psicharis, che fu tra quanti riconobbero l'importanza della collaborazione delle donne al compito della ricostruzione spirituale della nazione greca: «Se una grande anima femminile conquisterà i tesori che il popolo custodisce

⁸ *Ibidem*, p. 253.

⁹ *Ibidem*, p. 255. La definizione di *Μακεδονικά Διηγήματα* è della stessa Papadopulu, *ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 258.

[...], se un cuore nobile, una nobile mente amerà l'idea che ci sprona, ci basterà. La vittoria è nostra»¹¹.

La sua personalità, la sua cultura, il suo entusiasmo, la passione e la fede che animarono costantemente la sua attività, l'audacia delle sue idee lasciarono un'eco in tutti i commenti e le critiche pubblicate sulle riviste dell'epoca¹². Originalità, grazia, forza descrittiva, ironia, capacità di penetrazione psicologica, furono le caratteristiche del suo stile messe in luce da tutti i commentatori. Già nel 1896 la Papadopulu fu compresa, unica scrittrice, nella raccolta *Ἑλληνικά Διηγήματα* edita ad Atene da Kasdonis, che presentava le nuove speranze letterarie: assieme ai Vikelas, Viziinòs, Papadiamandis, Xenòpulos, e agli altri narratori che si muovevano intorno a *Ἑστία*, da Costantinopoli anche la giovane Alexandra contribuiva, con la sensibilità di una voce femminile¹³, all'affermazione del *διήγημα*, il racconto breve che alla luce del rin vigorito interesse sociale fioriva alla fine dell'Ottocento in Grecia. I suoi racconti dipingono la borghese Costantinopoli di fine secolo, con i suoi quartieri, strade, caffè, e con quel suo piccolo universo umano, di cui protagoniste principali sono le donne, obbedienti o ribelli alle abitudini e alle convenzioni: se la scrittrice indugia con pena e con affetto su figure femminili vittime dei condizionamenti sociali o dell'egoismo maschile, come nel racconto *Συγγνώμη* (*Perdono*) del 1896, assai più spesso si ferma impietosa e satirica sulla donna della piccola e media borghesia, arrivista e superficiale, mossa da meschine ambizioni come la dote o la realizzazione di uno *status* sociale attraverso il matrimonio: in *Κόρη εὐπειθής* (*Una ragazza docile*) del 1893, la protagonista è una ragazza «docile» alle direttive materné, che viene data in matrimonio a un anziano benestante; la sua ingenuità la farà cadere tra le braccia di un ozioso giovanotto, che la Papadopulu non esita a investire con la sua ironia divertente e pietosa: «E sapete su chi [...] erano caduti gli sguardi della ragazza? Su Policarpo Pausania, il quale era giun-

¹¹ Queste parole sono tratte da un più ampio contesto, il cui tema di fondo è il ruolo della lingua nel rinnovamento della nazione. La lettera fu pubblicata sul quotidiano *Τὸ Ἄστυ* il 26 gennaio 1895, cf. PAPAΚOSTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου* cit., pp. 223-224.

¹² Un ampio excursus sulla critica del tempo riguardante la scrittrice, dedica PAPAΚOSTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου* cit., in uno dei capitoli introduttivi, *Ἡ Ἀλεξάνδρα Παπαδοπούλου καὶ ἡ κριτικὴ*, pp. 51-74.

¹³ Grazia, delicatezza, vivacità sono tra le qualità dello stile della Papadopulu che ricorrono in tutti i commenti del tempo. Tra questi: «[...] τὴν συνήθη τρυφερότητα, ζωὴν καὶ χάριν, ἢ ὅποια διακρίνει ὅλα τὰ ἔργα τῆς Δ.ο.ς Παπαδοπούλου», in *Εἰκονογραφημένη Ἑστία*, fasc. 18 (3 luglio 1894), p. 287.

to all'età di trentacinque anni non riuscendo a trovare un'occupazione, o, secondo un'altra interpretazione, riuscendo a non trovare occupazione alcuna fino a questa rispettabile età»; la vicenda si conclude drammaticamente, poiché Amalia, costretta a derubare l'anziano marito per finanziare il proprio amante, concluderà la sua breve e superficiale vita di società in un ospedale psichiatrico. Il racconto *Ὁ κύριος "Χρυσωρυχείον"* (*Il signor "miniera d'oro"*) del 1894, si sviluppa sotto forma di un'epistola in cui una scaltrita ragazza elargisce a un'amica i suoi consigli su come conquistare un uomo; tra i suggerimenti, anche temi di conversazione colta e brani di poeti della letteratura straniera e soprattutto neogreca, che la scrittrice enumera con divertita ironia: «Hai a che fare con un uomo dal temperamento poetico? E allora su, Lamartine e Paraschos in azione! Potresti recitare anche qualche brano delle immortali poesie di Paparrigópulos e, con un po' di abilità, commuoverli; se poi ci saprai fare, riuscirai anche a piangere». In *Ἀσθενὲς πλάσμα* (*Creatura debole*) del 1896, una madre superficiale e arrivista sacrifica la felicità dell'unica figlia pur di realizzare per lei un matrimonio con un buon partito, che invece si rivelerà un uomo rozzo e violento.

La vera preoccupazione della scrittrice è costituita dall'educazione impartita nella famiglia borghese, dove i genitori – e soprattutto le madri, figure delle quali la Papadopulu offre svariate tipizzazioni – sono incapaci di esercitare un vero ruolo educativo nei confronti dei figli: in *Πατρική στοργή, μητρική στοργή* (*Affetto di padre, affetto di madre*) del 1899, le protagoniste sono due donne, madre e figlia, dipinte nei loro ridicoli tentativi di organizzare una finta malattia che possa portare in casa il giovane medico del luogo, possibile «buon partito»; il medico arriverà, ma sarà un anziano e grasso dottore, che il genitore, in un eccesso di «amore paterno», ha scelto tra i migliori della capitale.

In *Χειραφεσία* (*Emancipazione*) (1902-1903), la Papadopulu siimenta con lo stesso tema dell'emancipazione femminile, che viene trattato in una serata a un club culturale frequentato dagli intellettuali della città: la descrizione dell'ambiente, dei personaggi e degli argomenti di conversazione, e soprattutto del protagonista, un conferenziere che ha sposato la causa della donna solo fuori dalla famiglia, diventa occasione per offrire al lettore un umoristico panorama di tipi umani.

Fu riconosciuto che i racconti costantinopolitani furono tra le più perfette *ithographe*¹⁴, e che la *κυράτσα*, la donna loquace e frivola dei sob-

borghi cittadini, trovò nella Papadopulu una pittrice inimitabile¹⁵. Non è facile scegliere tra i circa 140 racconti della scrittrice, sparsi tra riviste e quotidiani dell'epoca; tra i racconti costantinopolitani tuttavia possiamo ricordarne ancora alcuni dove i temi più cari alla Papadopulu – la famiglia, l'educazione, la cultura – trattati ora in chiave satirica, ora in tono più pensoso, sono tuttavia motivo di una severa riflessione, che lascia emergere l'interesse profondo della scrittrice per l'essere umano, di cui indaga e descrive comportamenti, con lo stile distaccato e amaro di chi non spiega né commenta le contraddizioni della vita, ma le racconta: «– Mi perdoni, Pulcheria? Lei lo perdonò, come poco prima aveva perdonato il gatto Mavrikos, che le aveva srotolato il gomito [...]. Lo guardava e si diceva che il perdono che concediamo è una cosa assai ridicola. – Che cosa vuol dire 'l'ho perdonato'? Ho forse riacquistato la giovinezza che ho sprecato inutilmente? [...]. Lei, che non rideva quasi mai, rideva ora, guardando Markos sul battello [...] così contento per il perdono ricevuto. La risata della madre e quella della figlia si unirono in un'insolita convulsa sinfonia dentro la buia e silenziosa grande casa del Fanâr [...]». In queste poche battute, tratte dal racconto *Συγγνώμη* sopra citato, è racchiusa l'esistenza di due donne, abbandonate da oltre un decennio da un uomo che ha rinunciato ai propri doveri di padre e di marito e che torna per pochi minuti nella casa familiare a chiedere un perdono che soddisferà il suo amor proprio.

Nel racconto *Ἀναμνήσεις* (*Ricordi*) del 1892, Alexandra rievoca – attraverso i suoi ricordi di bambina – la vita grigia e disillusa di sette donne in una grande casa di Mega Revma, un quartiere di Costantinopoli; tra loro spicca Eleni, un'adolescente innamorata della vita, che le inappellabili e rigorose convenzioni familiari e sociali tengono prigioniera; il matrimonio con un uomo attempato la relegherà al ruolo di infermiera per il marito e per la vecchia suocera. «Povera Eleni! A inventarsi chissà che futuro di vita e di libertà, quando per gioco la incoronavo con i fiori d'arancio! Ed ora [...] le risatine della vecchia, i lamenti del marito infermo, sono la libertà che aveva sognato».

Altre volte la scrittrice porta sulle sue pagine la vita semplice e nascosta di donne che la condizione sociale predestina ad aperte forme di discriminazione: nel racconto *Ἡ μαύρη* (*La negra*) del 1897, ambientato in un palazzo nobiliare del quartiere ottomano di Nisân Tas, la protago-

in *Τὸ περιοδικὸν μας*, 1 (1900) p. 169. Cf. PAPAΚOCTAS, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τῆς Ἀλεξάνδρας Παπαδοπούλου* cit., p. 58.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 168-169.

¹⁴ G. XENÓPULOS, *Γυναικεῖα πορτραῖτα. Ἡ Δ.νὶς Ἀλεξάνδρα Παπαδοπούλου*,

nista è Tàranta, una schiava dell'*harem* devota alla sua padrona fino all'inverosimile, ossia al delitto e quindi al suicidio. La scrittrice getta uno sguardo rapido sulle motivazioni psicologiche e sui contraddittori sentimenti che possono albergare in un cuore umano: «[...] non domanda più, la piccola negra, se i vaporette che solcano la Propontide e il Bosforo portino qualche lettera dal suo villaggio natio, che lei non sa nemmeno in che parte del mondo si trovi. Non piange più, al ricordo dei genitori lontani, e da sotto lo *zarzaf* di seta non scruta più i passeggeri con l'ansia di un tempo, alla ricerca di un viso caro. L'amore della famiglia, della sua terra, tutto ha sottomesso alla sua adorata nuova padrona, anche lei senza patria, anche lei straniera [...]. Ora Jemilé piangeva! [...]. Che tormento per il suo povero cuore fedele! Persino uccidere poteva, per lei».

Nel breve racconto *Tà χαιρετίσματα* (*I saluti*) del 1900, la giovane Amersuda è una serva, analfabeta, proveniente da un villaggio di Mitilene, costretta all'espatrio «per pagare i debiti e per potersi costruire una casa. Qui da noi le ragazze devono avere in dote una casa con tutto il necessario [...] senza questo, non si sposano» spiega un abitante del luogo. Il suo immutato affetto per i familiari lontani si traduce in un lunghissimo elenco di saluti – unico legame – che con l'ingenua fiducia di chi non conosce le lettere la ragazza affida alla penna distratta della giovane padrona.

Sembra pervadere l'opera della Papadopulu un pessimismo di fondo: i buoni vengono sconfitti, sopraffatti dall'egoismo, dall'ambizione, dalla violenza o dall'indifferenza che regnano nella società. Il mondo è *ἀκατανόητος*¹⁶. La scrittrice tuttavia condanna anche coloro che non riescono ad opporre all'assurdità del male la calma consapevolezza della propria dignità. Nella difesa di Clitennestra, che costituisce il racconto omonimo (*Κλυταιμῆστρα*), del 1893, la sinistra figura femminile consegnataci dal mito è dalla scrittrice modernamente indagata nelle motivazioni psicologiche e umane: «Doveva, la figlia di Tindaro, accettare mite e paziente il colpo tremendo, ma la sua natura ardente non era di quelle che declinano tranquille nell'ombra [...]. Il perdono le era ignoto [...]. Il suo legame con Egisto non era un legame d'amore. Era un legame d'odio. I due odiavano lo stesso uomo»; ma è anche, per la scrittrice, il paradigma di una femminilità sopraffatta dalla crudeltà degli eventi e dell'arroganza maschile, capace solo di vendetta, sulla quale cade, tuttavia,

¹⁶ Cf. T. STAVRU, *Ἡ Φιλολογικὴ Ἠχώ*, in *Νέα Ἑστία* 44 (1948), p. 1357.

la sua condanna: «Clitennestra. Con queste poche righe non ho la pretesa di presentarti innocente. Erano le ferite del tuo cuore che volevo mostrare [...] perché il male resta sempre male. [...] Una vita retta [...] non può vacillare, non può confondersi, non può cambiare se altri vogliono cambiarla».

Tra i racconti di carattere storico spiccano quelli ispirati alla storia bizantina, apprezzati dal Krumbacher; in essi Alexandra, «die begabte griechische Schriftstellerin»¹⁷, approfondisce una visione della storia che altra alternativa alle brutali leggi del potere non ha mai offerto alla ribellione individuale: l'ambiziosa Teodora, protagonista dell'omonimo racconto (*Θεοδώρα*), del 1905, pur aspirando a una vita limpida e pura, si adegua anch'essa all'intrigo della corte bizantina. La scrittrice indaga perplessa sull'indole della futura imperatrice di Bisanzio, soffermandosi sui sentimenti contraddittori che la animano, nell'imminenza delle sue nozze con Giustiniano, a cui ella giunge grazie alla sua abilità e alle trame di Antonina. La bella Kassiani, protagonista del racconto *Τὸ μῆλο τῆς ἀγάπης* (*La mela dell'amore*) del 1893, espia in monastero l'audacia delle parole che, con la sua libertà di spirito, avrebbe rivolto all'imperatore Teofilo, nel momento in cui questi la designava sua sposa. In questo racconto, *εὐμορφὸν σχεδίασμα*¹⁸ Alexandra rielaborò il famoso episodio avvenuto nell'830, in seguito al quale «Kassiani la dolce, la saggia, che esigeva rispetto anche da un re», «con lo sguardo ormai libero dalle preoccupazioni del mondo, [...] in quell'eremo dove disperata era venuta a nascondere il suo rancore, cominciò a trovare la vera felicità». Il racconto *Στὸ μοναστήρι* (*In monastero*) scritto più tardi (1902-1903), si ispira alle vicende che condussero al trono Basilio il Macedone nell'867, dopo l'uccisione di Michele III, e in monastero le donne che ne furono protagoniste: Teodora con le sue figlie, Zoe, Eudocia Ingerina. Nel racconto, il monastero di cui è *igumena* Kassiani si trasfigura tuttavia, da antico simbolo di espiazione, nel sogno di un nuovo possibile mondo, dove può trovare posto una rinnovata solidarietà fondata sull'amore e sul perdono, ma anche sul compito di educare le nuove generazioni, come medita l'ormai matura Kassiani, nelle pagine finali: «Sarebbe egoismo

¹⁷ K. KRUMBACHER, *Byzantinische Zeitschrift* 12 (1903), p. 362.

¹⁸ Il giudizio è del KRUMBACHER, il quale, nella *Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας*, Atene 1900, traccia un esauriente quadro (pp. 631-634) della personalità e delle opere della poetessa di Bisanzio, e della datazione dell'avvenimento raccontato dalla Papadopulu.

vivere felici in questa pace, mentre là fuori infuria la tempesta. Voglio proporvi un compito, per rendere migliore questo mondo. Educiamo noi [...] la nuova generazione. Lasciamo venire qui le fanciulle a studiare. Quale grande gloria, quale sincero culto a Dio [...]!». Nel racconto *Καλογρηά* (*La monaca*) del 1903-1904, protagonista è Eufrosina, figlia di Costantino VI, che, cresciuta in monastero, viene da lì strappata per andare sposa a Michele II; nel monastero ritornerà per chiudere i suoi giorni, per opera del figliastro Teofilo, che il padre nell'821 aveva nominato co-imperatore. La leggenda vuole che Eufrosina, dopo l'esperienza del regno, incapace ormai di elevare il suo cuore a Dio come un tempo, fosse tramutata in uno scoglio: «Quante volte la preghiera moriva sulle sue labbra ed Eufrosina, immobile come pietra, seguiva il filo dei suoi folli pensieri [...]». La scrittrice tuttavia, nel rielaborare con delicati tratti la leggenda, sottrae la figura di Eufrosina alla condanna dei posteri: «Ad un tratto, castigo o grazia, [...] diventò scura come pietra [...]. Da secoli il mare la bagna, ma l'onda ha cancellato con la sua carezza questa scritta incisa sulla roccia – pecca, colui che prega senza innalzare il cuore a Dio – [...] poiché Eufrosina aveva molto sofferto, col cuore oppresso da un ricordo tutto d'oro...». In queste figure femminili tratte dalla storia di Bisanzio, implicate dapprima nelle insidiose trame delle vicende della capitale dell'impero e infine emarginate, la Papadopulu addita dei modelli positivi, che sembrano stemperare la visione pessimistica della storia da lei espressa altrove: capaci di vivere sentimenti di perdono, di docilità, di altruismo, fondano su di essi la speranza di un mondo migliore e di un nuovo ordine.

I temi della Papadopulu furono definiti *ἀσεβή*¹⁹ e certamente non sono convenzionali. Domina su tutti quella sobria adesione al reale, esente da effusioni sentimentali, su cui si fonda lo spiccato carattere sociale della sua opera, evidenziato da molti critici²⁰, e la sua rigorosa visione etica. Quest'aspetto segna anche l'originalità e la modernità del racconto «borghese» della scrittrice, rispetto alle tendenze di gran parte della prosa di fine secolo, che indulgeva piuttosto nella rappresentazione bozzettistica di ambienti agresti e idilliaci, priva sostanzialmente di un'ideologia del mondo e della realtà.

¹⁹ «Τὰ θέματά του φαντάζομαι νᾶταν τρομερὰ τολμηρά, ἴσως καὶ ἀσεβῆ γιὰ τὸν καιρὸ του». È l'opinione di STAVRU, *Ἡ Φιλολογικὴ Ἠχώ*, in *Νέα Ἑστία* cit., p. 1357.

²⁰ Tra questi, STAVRU, *Ibidem*.

La modernità e l'interesse dell'opera della Papadopulu consistono, tuttavia, anche in aspetti dello stile: nell'immediatezza e semplicità della scrittura, nell'incisiva brevità della resa psicologica, nella rapidità dei dialoghi, nella garbata riproduzione di paesaggi naturali ed ambienti; nella vivida rappresentazione di tipi umani; ma soprattutto in quell'aggraziato, ironico sorriso, che aleggia in ogni sua pagina e che costituisce sicuramente una delle sue più affascinanti doti.

ANTONIA SOFIKITOU

IL CARTEGGIO DI PENELOPE DELTA CON ALCUNI LETTERATI DEL SUO TEMPO *

In un periodo di declino e di asservimento della *Romiosini*, in un'epoca difficile per la nazione ellenica, caratterizzata – tra gli altri problemi – dalla questione della lingua e dalla lotta dei demoticisti contro la *katharèvusa*, poco prima delle guerre balcaniche, fa il suo ingresso nella letteratura neoellenica una delicata figura femminile, quella di Penelope Delta. Figlia di Emanuele Benakis, grande benefattore della nazione, e di Virginia Choremi, nacque nel 1874 ad Alessandria d'Egitto. Dalle sue nozze con Stefano Delta nacquero tre figlie. Fino al 1916 la famiglia Delta visse ad Alessandria – ad eccezione degli anni che vanno dal 1906 al 1912, trascorsi a Francoforte – per trasferirsi poi definitivamente a Kifisià, noto sobborgo di Atene.

All'avanguardia nel panorama letterario greco, la Delta scrive per l'infanzia. La sua opera, di netta ispirazione pedagogica, ha come obiettivo quello di educare le giovani generazioni attraverso la storia del popolo greco, la storia della *Romiosini*. «Voglio rivolgermi ai ragazzi del nostro tempo» scrive nel 1909 a Palamàs «e voglio esortarli a riflettere sulla loro sventurata patria, che oggi ha bisogno della dedizione di molti, poiché ciascuno è 'uno', cioè nulla davanti alla grandezza della 'Nazione', della 'Patria', parole che ogni giovane greco sente profondamente nel suo intimo [...]»¹.

Attraverso temi tratti dalla mitologia, dalla storia, dalle tradizioni e

* Il presente lavoro costituisce, per la limitata disponibilità di fonti e di repertori bibliografici, uno studio parziale del tema, che mi propongo di sviluppare ulteriormente, non appena avrò a mia disposizione il materiale bibliografico completo, presso le biblioteche di Atene. La traduzione di questo articolo è stata curata da Maria Antonietta Sorci e da Marco Cerasoli.

¹ P. DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940*, a cura di S. LEFKOPARIDIS, Atene 1956, epist. n. 4, pp. 25-26.

dai canti popolari greci, la Delta offre il proprio contributo all'educazione dei giovani greci. La tormentosa lotta che ingaggia con le parole, con la lingua, necessario mezzo di comunicazione di ogni scrittore affinché i suoi piccoli lettori possano accostarsi ai suoi testi e possano comprenderli nel modo migliore, coglierne e attingerne i significati, permette alla scrittrice di offrire un valido apporto educativo alla gioventù greca. La sua agile penna dà compiuta espressione alle memorie del passato, in una lingua che le appare – senza che riesca a dominarla – trascinata dall'«Idea», una lingua che sgorga dalla pienezza dei suoi sentimenti, che si radica nella profonda consapevolezza della continuità storica della lingua greca e che non si sottomette alle norme dell'epoca. Ricchezza di lessico, di immagini, di metafore, allegorie e simbolismi caratterizzano l'opera di Penelope Delta e testimoniano una ricchezza culturale e una vasta conoscenza dell'antico, in cui non si riscontra l'influenza di alcuna tendenza linguistica.

Lo sforzo della Delta di parlare all'anima e al sentimento dei giovani greci, di ridestare in loro il senso di responsabilità nei confronti della prestigiosa eredità ricevuta dai predecessori, con la sua storia, le sue leggende, le tradizioni, le lotte eroiche e il sacrificio del popolo greco per la libertà, la lingua e la religione, trova eco tra i dotti e le personalità più in vista dell'epoca, come si evince dal suo carteggio. Nelle 440 epistole comprese nel volume della corrispondenza di Penelope Delta, con introduzione di Senofonte Lefkoparidis², troviamo i nomi di ventotto suoi corrispondenti che lottano per l'affermazione della lingua demotica³. Con parecchi di loro la Delta non ha una conoscenza personale. Precedono i letterati e gli scrittori che sono cronologicamente tra loro vicini: Vlastòs, Palamàs, Pallis, Fotiadis, Vlachoghiannis, Eftaliotis, Delmuzzos, Triandafillidis, Psicharis, Tangópulos, Petrokòkinos, Adamantiu, Glinòs, Mirivilis; seguono il Vescovo Germano di Amasia, Costantino Melàs, Alessandro Diomidis, Manuele Raktivàn, l'Arcivescovo di Atene Chrsanthos, Ioannis Athanasakis, Ioannis Demèstichas, Teodoro Manetas, Anghelica Fikiori, Costantino Karatheodoris, Elefterios Venizelos, Costantino Demertzis, Paolo Paleològos. Il volume si può pertanto suddividere in due parti. Nella prima predominano i temi di carattere linguistico e letterario, oltre che sociale, ai quali soprattutto farò riferimento.

Nelle lettere di Penelope Delta – come in ogni epistolario – le sue

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, pp. 6-7.

idee e opinioni, i suoi dubbi, i suoi dilemmi, i suoi interrogativi vengono espressi più liberamente. Inoltre i riferimenti ad argomenti di carattere familiare e quotidiano delineano un'immagine della sua vita, con i suoi problemi, le inquietudini e le sue esigenze. L'edizione di questo volume costituisce un genere letterario nuovo per l'epoca, rispetto alle edizioni di epistolari di altri scrittori greci che circoleranno in seguito (Kazantzakis, Palamàs, Seferis, ecc.). Una valida edizione capace di dare al lettore una nitida immagine dell'atmosfera politica, sociale e culturale del tempo e dell'ambiente in cui viveva la Delta, nonché delle sue relazioni con gli esponenti dell'intelligenza greca. Delle lettere dei ventotto corrispondenti, che si collocano in un arco di 40 anni, dal 1906 fino ai primi del 1940, quando in Grecia scoppiò la seconda guerra mondiale, il Lefkoparidis ha inserito nel suo volume soltanto quelle che giudicava utili, tralasciando quelle lettere che si riferiscono espressamente ad argomenti familiari e privati, oltre a quelle che non rivestono particolare interesse, come anche tutte quelle in lingua straniera, ad eccezione di una sola missiva di Psicharis in francese⁴. Si può osservare che il numero delle epistole di Penelope Delta non è uguale a quello delle epistole dei suoi corrispondenti. Su un numero complessivo di 360 lettere, appena 80 sono della Delta. Soltanto in alcuni casi si registra un'effettiva corrispondenza numerica. Nessuno dei suoi epistolografi copre da solo l'arco di tempo che va dal 1906 al 1940. Una congrua parte delle sue lettere fu scritta prima delle guerre balcaniche, quando la famiglia Delta si trovava a Francoforte e Penelope cominciava la sua attività di scrittrice, servendosi di una lingua di cui non aveva piena padronanza, nel momento in cui la nazione era travagliata dal problema della diglossia e i demotisti si battevano per l'affermazione della lingua popolare e l'abolizione della *katharèvusa*.

Fautrice anch'essa dell'autentica lingua del popolo, la Delta appoggia e sostiene economicamente l'Εκπαιδευτικός Όμιλος, l'Αδελφάτο της Πόλης e il suo giornale *Λαός*; invia inoltre i propri scritti ai «grandi» sostenitori della lingua demotica, chiedendo pareri, osservazioni, giudizi, per offrire ai fanciulli libri di piacevole lettura in una lingua corretta. È consapevole di avere dei difetti. Tutte le personalità a cui si rivolge rispondono volentieri e in tono rispettoso, ma non le risparmiano severe critiche per la lingua mista da lei usata. Fermamente decisa a miglio-

⁴ *Ibidem*, p. 5 e Ghiannis Psicharis, epist. n. 5, pp. 357-359.

re, chiede loro di indicarle una buona grammatica, norme, vocabolari. Scrive ad Alessandro Delmuzzos, in riferimento alla sua critica sulla lingua del racconto *Γιά την πατρίδα*⁵: «Qualunque cosa diciate, avete ragione. Non ho ordine né regole, ma dovete sapere che è stato scritto prima della fondazione dell' *Ἀδελφάτο* [...]»⁶. «Sono pronta ad accettare tutte le regole che vorrete, basta che me le indichiate. Finora, tutti quelli che mi hanno inviato giudizi sul mio libro e sulla lingua da me adoperata, hanno scritto le cose più diverse, non ne trovereste due uguali! Ho mostrato la vostra ultima lettera a Eftaliotis; egli è, fra tutti, il più comprensivo, come pure Palamàs [...]. Concedono cioè che in libri destinati all'infanzia si possano tollerare delle deroghe, ma non ammettono che in questa lingua mista si possa scrivere qualcosa di duraturo [...]»⁷. «È nostro dovere aiutarvi come possiamo [...]», la incoraggia Eftaliotis⁸, il quale le suggerisce: «La grammatica è UNA, la grammatica del popolo [...]. Non confondete la grammatica, cioè le regole che usa il popolo, con il suo modo di esprimersi. Il modo di esprimersi del popolo è limitato, come le sue idee. Date al popolo idee e vi troverà le parole [...]. Prendete la traduzione di Markettis e Pallis della *Critica della Ragion pura* di Kant, libro teorico, astratto e filosofico, eppure scritto nella grammatica e nella sintassi del popolo»⁹. «Nella lingua non possono essere tollerati né mezze misure né compromessi [...]. Questo sistema si ridurrà a una sorta di legge che permetterà ad ognuno di avere una sua propria grammatica»¹⁰. «Non disprezzate i canti popolari. Vi alleneranno la mente a pensare in greco»¹¹.

«Non si possono affrontare problemi linguistici per corrispondenza, Signor Michailidis», insiste la Delta. «Ogni demoticista scrive in modo diverso e siamo così influenzati dalla *katharèvusa*, che ciò che voi definite UNA grammatica è tanto estraneo, tanto faticoso, quanto la *katharèvusa*. La maggior parte dei greci istruiti pensa e parla in una lingua mista di *katharèvusa* e di *dimotikì*»¹².

«Non lasciatevi prendere dalla *dimotikì*», le consiglia Petros Vlastòs, «anch'essa ha le sue trappole [...]. Fermiamoci al compromesso

[...]. Tutte le lingue [...] del mondo non sono se non un continuo compromesso dell'antico col nuovo. Da questo nascono gli infiniti errori e gli innumerevoli barbarismi di cui traboccano tutte le lingue [...]. La nostra odierna *dimotikì* somiglia a un setaccio che separa la buona dalla cattiva lingua»¹³. E continua: «Esiste la grammatica della *dimotikì*, la troviamo nella letteratura cretese, nei canti popolari e nella odierna parlata dei nostri villaggi»¹⁴. «Perché», protesta la Delta, «Psicharis che non accetta le regole antiche deve imporne di nuove? Io, sapete, parlo la *dimotikì* e la amo, ma voglio essere libera. La lingua non la farà Psicharis. Non posso dire, per far piacere a Psicharis *Ἰντίες* e *Ἀἴγυρτος*, *τῶν πατρίδων* e altre simili cose, che sarebbero artificiose, come se usassi il dativo»¹⁵.

La Delta si sente in difetto poiché adopera parole straniere, o riporta nei suoi testi parole francesi o inglesi invece delle corrispondenti parole greche, che non ricorda. «Vi hanno rovinato le governanti francesi, inglesi e tedesche e spesso non parlate come i Greci», ironizza Pallis. «Per questo Boileau diceva 'andate a parlare con i barcaioli', intendendo che da loro avreste sentito come si esprime l'anima della nazione [...]»¹⁶. «Se volete darmi retta, per i modi espressivi leggete ogni giorno Passow, Eftaliotis, Palamàs, Valaoritis e... l'*Iliade* di Pallis»¹⁷. «Non ho regole né ordine», risponde la Delta. «Scrivo come penso nella lingua mista che parlate tutti. Che il mio libro presentasse francesismi lo temevo, dal momento che ho studiato il francese [...]»¹⁸.

Si duole con Palamàs: «Riguardo alla lingua, so bene che presenta incertezze, ma che fare, se questa conosco e soltanto con questa posso dire chiaro e forte ciò che voglio!»¹⁹. E lo grida forte, con insistenza, a tutti: i suoi libri non sono opere letterarie, sono libri per fanciulli, e la lingua di cui fa uso non è per lei scopo, bensì mezzo: «La lingua per me non è scopo, è strumento [...]. Questa conosco e con questa posso dire più chiaramente [ai fanciulli] ciò che voglio insegnare loro. Perdonatemi, vi prego, se insisto, ma prima d'ogni cosa vorrei essere sincera in ciò che scrivo, e solo nella lingua che parlo posso rimanere 'me stessa'»²⁰.

⁵ *Ibidem*, Alessandro Delmuzzos, epist. n. 1, pp. 202-203.

⁶ *Ibidem*, epist. n. 2, p. 204.

⁷ *Ibidem*, epist. n. 4, p. 209.

⁸ *Ibidem*, Arghiris Eftaliotis, epist. n. 26, p. 145.

⁹ *Ibidem*, epist. n. 7, pp. 128, 129.

¹⁰ *Ibidem*, epist. n. 26, p. 145.

¹¹ *Ibidem*, epist. n. 30, p. 148.

¹² *Ibidem*, epist. n. 8, p. 130.

¹³ *Ibidem*, Petros Vlastòs, epist. n. 1, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*, epist. n. 2, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, Alessandro Pallis, epist. n. 2, p. 62.

¹⁶ *Ibidem*, epist. n. 23, p. 76.

¹⁷ *Ibidem*, epist. n. 30, p. 83.

¹⁸ *Ibidem*, epist. n. 24, p. 77.

¹⁹ *Ibidem*, Kostis Palamàs, epist. n. 2, p. 22.

²⁰ *Ibidem*, Fotis Fotiadis, epist. n. 8, p. 92.

«Sono contenta del vostro giudizio», scrive a Delmuzzos, «che m'interessa di più [...] perché voi non valutate il mio libro²¹ come opera di letteratura, ma come lettura per ragazzi [...]. Coi ragazzi non posso parlare la lingua di Psicharis, se voglio che mi capiscano»²². Eftaliotis assume la difesa di Psicharis, quando scrive alla Delta: «Conosciamo i punti deboli di Psicharis. Talvolta sono fastidiosi e stancanti [...] eppure, è lo stesso che ha scritto *Τὸ ταξίδι* [...]. Questo vedranno i posteri, dimenticando tutto il resto. Lo stesso accadrà anche per il traduttore dell'*Iliade*»²³. Questo è il mondo delle lettere, sarà il tempo a giudicare, sia pure silenziosamente. Getta via ogni cosa e conserva la Verità e la Bellezza, l'Arte e la Scienza [...]. Non addoloratevi troppo per questi difetti. Sono umani. Presto svaniscono e rimane l'essenza»²⁴. Riguardo allo Xenòpulos, tuttavia, Eftaliotis nutre una diversa opinione e s'indigna quando la Delta paragona la lingua di Xenòpulos alla lingua in cui egli scrive le *Φυλλάδες τοῦ Γεροδήμου*: «Incomprensibile e in qualche modo ironico il fatto che voi poniate sullo stesso piano la lingua di Xenòpulos con la lingua delle *Φυλλάδες τοῦ Γεροδήμου*. Lo Xenòpulos ha servito l'«Idea» come la buonanima di mia nonna [...]»²⁵. «Xenòpulos non ha fatto nulla per servire l'«Idea». Al contrario l'ha danneggiata con la sua politica [...]. È un uomo mondano e guarda al proprio interesse. Noi vogliamo uomini non mondani, ma spirituali, come Palamàs»²⁶.

Palamàs ritiene che per la questione della lingua la sola speranza siano i giovani: «Dai trent'anni in su, la lingua di Mistriotis [...]. Pensate – scrive alla Delta – ci sono maestri che chiamano χαρτόπτηνα gli aquiloni che i bambini fanno volare. Ἀητός è parola triviale, avanti dunque con i χαρτόπτηνα²⁷. Quando uno dichiara di essere demoticista, *malliaròs*, come dicono, corre il pericolo di essere bruciato vivo. A questo ha ridotto la mente della Nazione, il maestro. Peggio che un turco. Ma andiamo sempre avanti nonostante gli ostacoli [...]. Riguardo alla lingua nella quale scrivete, che fa incollare con voi Eftaliotis, non è necessario che partiate per le isole, per parlare con gli abitanti dei villaggi [...].

²¹ La scrittrice si riferisce al suo libro *Γιὰ τὴν Πατρίδα*.

²² P. DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., Alessandro Delmuzzos, epist. n. 2, pp. 203-204.

²³ Lo scrittore si riferisce al noto traduttore dell'*Iliade*, A. Pallis.

²⁴ P. DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., Arghiris Eftaliotis, epist. n. 61, p. 176.

²⁵ *Ibidem*, epist. n. 75, p. 188.

²⁶ *Ibidem*, epist. n. 76, p. 189.

²⁷ *Ibidem*, Kostis Palamàs, epist. n. 8, p. 30.

basta studiare attentamente testi di demoticisti, dello stesso Eftaliotis, di Psicharis, di Pallis [...]»²⁸.

Penelope Delta condanna la momentanea sospensione di Palamàs dalla carica di Segretario Generale dell'Università di Atene²⁹, «[...] per le calunnie di alcuni patrioti da quattro soldi che con il loro oscurantismo ci riportano nel Medioevo»³⁰. Il poeta è commosso dal telegramma di solidarietà dei coniugi Delta ed esprime amarezza e delusione: «Mi sembra [il telegramma] fresca pioggia caduta dal cielo in mezzo alle frecce, [...], alle molestie, ai colpi e al fango gettatomi da ogni parte, da insetti, vermi e serpi di ogni specie. Non avrei mai pensato che il nome di un uomo tranquillo e riservato come me, per il solo fatto che scrive come gli impone il suo onore di letterato e non come gli comandano i seguaci di Mistriotis, si sarebbe trovato ad essere uno dei punti all'ordine del giorno – sono mesi ormai – del Governo, dei giornali, dell'ambiente universitario, e avrebbe dovuto sopportare ingiurie e idiozie di ogni genere [...]. Ma dobbiamo aspettarci di tutto, specialmente riguardo alla questione della lingua, che è diventata questione politica, religiosa e che rende fanatiche le folle. Che ci spinga avanti o ci trascini indietro, è destino che ci metta nei guai, come tutte le grandi questioni [...]; il ministro mi ha invitato a difendermi [...] e ora mi trovo licenziato [...]»³¹.

Palamàs si trova in difficoltà e la Delta organizza un'azione collettiva di sostegno morale e materiale; propone inoltre un manifesto di protesta contro il licenziamento del poeta. La sua attività tuttavia dovette interrompersi in seguito a un telegramma del padre.

Anche in passato, Penelope Delta aveva più volte sostenuto economicamente Palamàs, comprando i suoi libri a un prezzo più alto e aiutando la sua famiglia, come si evince da una lettera del poeta: «Alla lettera, che avete avuto la bontà di scrivermi riguardo a mia figlia Nausi-

²⁸ *Ibidem*, epist. n. 13, pp. 36-37.

²⁹ Palamàs, nell'aprile del 1911 venne sospeso, per un mese, dall'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Ap. Alexandris, dal suo ruolo di Segretario Generale dell'Università di Atene, a causa delle sue convinzioni linguistiche. La decisione, resa pubblica il Sabato Santo, suscitò grande scalpore ed ebbe risonanza anche all'estero. Il motivo dell'allontanamento di Palamàs dall'Università fu il suo articolo *Γιὰ τὰ διαβάσουν καὶ τὰ παιδιὰ*, pubblicato su *Νουμάς* il 20-2-1911, in cui scriveva: «Εἶμαι στοργυλὰ καὶ χτυπητὰ μαλλιαρός». Erano i giorni in cui il Governo discuteva con pathos la questione della lingua e Mistriotis organizzava comizi.

³⁰ P. DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., Kostis Palamàs, epist. n. 16, p. 40.

³¹ *Ibidem*, epist. n. 17, pp. 41-42.

caa, consentitemi di non rispondere nulla. Spero che mia moglie sopperirà, come si conviene, al mio silenzio [...]. Consentite a un poeta di dirvi anche questo: in seguito al vostro generoso gesto, ho avvertito in me qualcosa, come una sorta di malinconia. Ho temuto di perdere innanzi a voi – come dire – la mia naturalezza e il mio coraggio, quella libertà e obiettività che caratterizza un'amicizia letteraria, una corrispondenza spirituale com'è la nostra. Mi è di conforto l'idea che mia figlia sarà, come spero, degna del vostro nobile aiuto»³².

Sull'iniziativa di sostegno morale e materiale che la Delta promuove per Palamàs, le scrive Pallis: «Preferisco non sottoscrivere il documento che proponete. I motivi sono in parte personali, ma non relativi a voi e al signor Delta. Non vedo a che cosa potrà servire [...]. Vi accorgete che la cerchia dei firmatari sarà assai ristretta, inadeguata alla grande importanza nazionale di Palamàs. Forse in qualche altro momento si farà qualcosa di più nobile per Palamàs. Per il momento mi sembra che sarebbe più opportuno comprare i suoi libri [...]; si diffonderà la voce che i libri di Palamàs vengono acquistati e diffusi, e questo susciterà scalpore. Sono lieto che siate d'accordo. Cercherò di raccogliere qualche spicciolo anche da altri»³³.

Eftaliotis è favorevole all'idea di offrire un sostegno economico al grande poeta: «Vi invio una lira da parte del signor Politakis da Manchester, ottimo demoticista, ne aggiungo anch'io una e fanno due [...]»³⁴. «[...] Pallis mi ha riferito che non vuole far nulla insieme ad altri, ma vuole agire da solo, come gli parrà più opportuno! Psicharis invece è entusiasta di voi. È pronto a sottoscrivere qualunque protesta vogliate. È convinto tuttavia che sia meglio inviare il denaro a parte e privatamente [...]. Vogliate occuparvene voi, stendete un documento, dopo aver visto anche quello di Triandafillidis, e diffondetelo dove potete per la raccolta di firme. Da parte mia, non aspettatevi grandi cose, poiché mi trovo lontano. Pallis, come vedete, non vuol collaborare e non possiamo cambiarlo. Tuttavia, tenterò ancora di fare quel che potrò [...]»³⁵.

Pallis informa la Delta che, insieme ai redattori del *Δελτίο*, ha stilato uno scritto contro i demoticisti da strapazzo d'ogni specie, perché non rivaleggino tra di loro, ma siano uniti contro la pedanteria che già

³² *Ibidem*, epist. n. 20, p. 46.

³³ *Ibidem*, Alessandro Pallis, epist. n. 25, pp. 77-78.

³⁴ *Ibidem*, Arghiris Eftaliotis, epist. n. 72, p. 186.

³⁵ *Ibidem*, epist. n. 73, pp. 186-187.

vacilla, e poi si divorino pure l'un l'altro³⁶: «Palamàs, ritengo, che non debba firmare il documento, ma voi sì»³⁷. «Non chiedetemi di firmarlo – risponde la Delta – mi sembra comico [...]. Chi mi conosce perché la mia firma abbia un qualche valore? E che bisogno c'è che sia io a parlare?»³⁸. La Delta non collaborò mai con il *Νοῦμάς*, nonostante molti tra i correttori di bozze e curatori dei suoi testi pubblicassero suoi racconti, storie per ragazzi e qualche sua opera più nota a puntate. Scrive a Pallis: «Se mai cambierò e diventerò seguace della *katharèvusa*, sarà un errore del *Νοῦμάς*. I suoi articoli mi sconcertano e mi disgustano [...]. Forse non trova altri argomenti e deve ricorrere agli insulti? Se non avessi letto gli *Εἰδῶλα*, *Τὸ γλωσσικὸ ζήτημα* di Fotiadis e *Τὸ ταξίδι* di Psicharis, capaci di convincere ogni sostenitore della *katharèvusa* che li leggesse senza pregiudizi, di certo il *Νοῦμάς* mi avrebbe fatto cambiare e diventare seguace della *katharèvusa* [...], che colpa ha la mia sventurata *dimotikì*, se i sentimenti dei signori che la adoperano non sono nobili?»³⁹. «La colpa è innanzitutto di coloro che finanziano il *Νοῦμάς*» concorda con lei Vlastòs⁴⁰. Anche Vlachoghiannis approva: «Ho visto ciò che scrivete. Cose giuste, giustissime e vere per il *Νοῦμάς*, un giornalaccio che era destinato che difendesse la nostra Idea, una pessima rivista e un pessimo redattore. Non ho più alcun rapporto con lui»⁴¹.

Eftaliotis continua a pubblicare sulla rivista i suoi *Ἱστορικά σημειώματα* (*Τουρκοκρατία*) insieme ad altre opere, nonostante sia amareggiato dalla confusione creata a causa della sua omonimia con Kimon Michailidis, mentre il suo nome anagrafico è Kleanthis Michailidis⁴².

Il *Νοῦμάς* fu costretto a smentire con «necessaria dichiarazione», il 13-3-1911, l'infondata e malfida notizia secondo cui i milioni del Ministro dell'Agricoltura (Emanuele Benakis, padre della Delta e ministro di Venizelos) si riversavano nelle sue casse⁴³.

Per quanto i letterati del tempo fossero severi giudici della lingua mista usata da Penelope Delta, la sua opera è apprezzata ed è riconosciuto il suo contributo pedagogico nell'ambito dell'educazione nazionale dell'infanzia.

³⁶ *Ibidem*, Alessandro Pallis, epist. n. 26, p. 79.

³⁷ *Ibidem*, epist. n. 27, p. 80.

³⁸ *Ibidem*, epist. n. 28, p. 80.

³⁹ *Ibidem*, epist. n. 2, p. 62.

⁴⁰ *Ibidem*, Petros Vlastòs, epist. n. 3, p. 4.

⁴¹ *Ibidem*, Ghiannis Vlachoghiannis, epist. n. 18, p. 121.

⁴² *Ibidem*, Arghiris Eftaliotis, epist. n. 27, pp. 145-146.

⁴³ *Ibidem*, epist. n. 41, nota 2, p. 157.

Prima di scrivere i suoi libri, la Delta raccoglie abbondante materiale, soprattutto storico, etnografico, linguistico, sulla letteratura greca e straniera per l'infanzia. Cerca di offrire ai fanciulli greci favole adatte a loro, buone letture, aneddoti sugli eroi del '21, libri di carattere didattico, racconti storici. È davvero incredibile la mole del materiale da lei raccolto e studiato (oltre alle grammatiche e ai libri di sintassi), per non cadere in errore dando ai bambini opere non adatte o addirittura dannose per la loro formazione. Confronta gli scarni libri di letture di cui dispongono i bambini greci con il genere dei *Royal Readers*, ma trova che esse siano inadeguate alla diversa natura e alla diversa educazione ricevuta dai bambini della sua patria. Il solo Vlachoghiannis le invia 13 pacchi di libri. Una notevole bibliografia sul '21 e i suoi eroi. Bibliografia sul '21 le invia anche Fotiadis. «[...] Inviatemi i libri che vi chiedo – commissiona a Pallis – e inviatemi il conto. Innanzitutto il *Δωδεκάλογος* di Palamàs. Posseggo tutti i suoi libri. Mandatemene una copia e fatemi sapere il prezzo. Se il povero Palamàs si trovasse in difficoltà, come sempre, vi invierò altro denaro, senza che facciate il mio nome, ve ne prego»⁴⁴. È informata su tutti i libri in circolazione e legge, legge senza posa. Elogia il nuovo libro di Eftaliotis *Παλιοί Σκοποί*. E riguardo alle *Φυλλάδες του Γεροδήμου* gli scrive: «Vorrei che tutti i ragazzi della nazione greca si impegnassero di queste idee che sono le più tipicamente greche che siano mai state espresse»⁴⁵. Anche a Pallis scrive riguardo allo stesso libro: «Oh, se Eftaliotis volesse scrivere per l'infanzia! Se avessi dei figli maschi, li nutrirai con le *Φυλλάδες του Γεροδήμου*. Le terrebbero care come il Vangelo e le studierebbero. Ecco un libro per ragazzi»⁴⁶! Con Delmuzos è in frequente corrispondenza. È indignata per l'ostilità di cui è oggetto. Legge i componimenti delle alunne che egli le invia; esempi del lavoro che si svolge presso l'Istituto femminile. Entusiasta, dona alla scuola i suoi libri da destinarsi a coloro che non hanno la possibilità di acquistarli. La chiusura della scuola, la malvagità della comunità di Volos nei confronti di Delmuzos, le calunnie delle monache e del Vescovo sul maestro e sulla sua opera e il suo allontanamento da questo vivaio di buona formazione la feriscono e la indignano oltre modo. Rivede le sue idee sul popolo greco, ma continua a scrivere con la sempre viva speranza di formare buoni caratteri nella docile anima dei bambini.

Invia le sue bozze a Delmuzos per le correzioni ortografiche e gram-

maticali, richiedendo il suo parere sui dubbi riguardanti la lingua. Delmuzos le suggerisce di rivolgersi, per questi, soprattutto a Triandafilidis, che egli ritiene più adatto. Tutti sono ben disposti ad aiutarla e, dal momento che lei stessa sollecita la loro opinione, giungono anche a esprimere giudizi veramente lusinghieri sulla sua opera: «Vorrei il vostro giudizio, ve ne prego, e vorrei sentire tutta la verità, per quanto amara possa essere, senza quei complimenti che di norma si fanno alle signore»⁴⁷, scrive a Palamàs.

«Siete di quelle donne nate per ridestare le coscienze» la elogia Vlastòs⁴⁸. «Mi è molto piaciuto il *Τρελλαντώνης* [...]. Avrà un posto d'onore nella mia biblioteca [...]. Di tali libri abbiamo bisogno per i fanciulli [...]. Chiunque abbia figli dovrebbe esservi grato e benedirvi»⁴⁹. E riguardo ai *Μυστικά του Βάλτου*: «Il vostro libro mi è piaciuto moltissimo. È vivace, scorrevole, autentico. Direi che supera i suoi fratelli maggiori [...]»⁵⁰. «Anche da noi la donna greca deve esprimersi – la esorta Palamàs – perché ha molto da dire. Da questo deve cominciare la sua emancipazione. Altrove la donna occupa posti preminenti nella letteratura creativa e ci sono ammirevoli artiste della parola [...]»⁵¹. Sui *Racconti* della Delta scrive: «Il brano di gran lunga migliore della vostra raccolta è *Ἡ καρδιά τῆς βασιλοπούλας*, un capolavoro di arte edificante. Ho provato una particolare commozione nel leggerlo, ma non so se a commuoversi è la mia sensibilità poetica o il fanciullo che dorme dentro di me e che qualche volta si desta»⁵². Quanto al romanzo *Τὸν καιρὸν τοῦ Βουλγαροκτόνου*, l'altro suo libro, il poeta elogia la scrittrice per il rispetto verso il nemico, il Bulgaro, un rispetto che lo impressiona: «Virtù omerica – lo definisce. L'arte, anche la più patriottica, non deve dimenticare la giustizia e la nobiltà d'animo»⁵³.

La Delta aveva chiesto a Palamàs il permesso di porre all'inizio del libro, dedicato a Eftaliotis, sei versi tratti da *Ἡ Φλογέρα τοῦ βασιλιᾶ*. Ma alla fine, dei sei versi, furono scelti soltanto i primi due⁵⁴. Il *Τρελλαντώνης* fa vivere il poeta nell'atmosfera del libro: «Ho tanto amato questo libro – scrive Palamàs – io che sono un vecchio, tardo eremita, e

⁴⁷ *Ibidem*, Kostis Palamàs, epist. n. 2, p. 21.

⁴⁸ *Ibidem*, Petros Vlastòs, epist. n. 3, p. 4.

⁴⁹ *Ibidem*, epist. n. 16, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*, epist. n. 20, p. 18.

⁵¹ *Ibidem*, Kostis Palamàs, epist. n. 3, p. 24.

⁵² *Ibidem*, epist. n. 8, p. 29.

⁵³ *Ibidem*, epist. n. 20, p. 46.

⁵⁴ *Ibidem*, epist. n. 15 e nota 4, p. 40.

⁴⁴ *Ibidem*, Alessandro Pallis, epist. n. 2, p. 62.

⁴⁵ *Ibidem*, Arghiris Eftaliotis, epist. n. 1 e nota 1, p. 124.

⁴⁶ *Ibidem*, Alessandro Pallis, epist. n. 8, p. 66.

ho finito spesso col sentirmi umanamente più vicino agli eroi del libro [...] che agli uomini della vita reale»⁵⁵. Sui *Μυστικά τοῦ Βάλτου* scrive ancora Palamàs: «Lo spirito vive nella gioia»⁵⁶.

«Ho molto apprezzato i vostri *Στοχασμοί*⁵⁷ riguardo all'educazione dei nostri fanciulli», scrive Fotiadis alla Delta. «Il problema è farlo leggere a molte [madri]»⁵⁸. Vlachoghiannis osserva che «l'esposizione della Storia raccontata in forma aneddotica è il modo migliore di presentare questa materia ai ragazzi»⁵⁹. Eftaliois esprime la propria commozione per il racconto di Penelope Delta *Πόνος παιδιοῦ*: «Questo vostro nobile entusiasmo per la rinascita della nazione è per me il segno più confortante che illumina il nostro oscuro orizzonte»⁶⁰. E per il *Βουλγαροκτόνος* ha parole di ammirazione: «Siete la prima nella nostra letteratura a trarre dalla grande storia bizantina materiale ormai morto e a farlo rivivere»⁶¹. «Non sia mai che qualcuno vi faccia mutare idea e che cambiate il vostro genere di scrittura. Il racconto storico è il vostro forte e un giorno potremo avere dalla vostra penna tutti i begli episodi della storia bizantina»⁶².

Riguardo al *Παραμύθι χωρίς ὄνομα* (che contiene allegorie e simbolismi), Eftaliois fuga i timori della Delta, in ansia al pensiero che l'opera possa essere vista come antimonarchica e venire sequestrata: «Libro stupendo per bambini! Sarebbe forse meglio che non vi ricorressero tanto spesso riferimenti gastronomici, ma questo attrae i bambini [...]. Quanto ai re [...], che mi importa come lo recepirà la gente, se io non avevo intenzione di offendere la casa reale? [...]. In questo modo, non potremmo mai scrivere nulla! Il libro deve uscire così com'è. Questo libro è la Delta. Se lo modificiamo – secondo i gusti degli altri – non sarà più il libro della signora Delta»⁶³. Delmuzzos definisce il libro della Delta *Γιὰ τὴν πατρίδα* «Il primo libro nazionale per i nostri fanciulli»⁶⁴. Scrive

⁵⁵ *Ibidem*, epist. n. 32, p. 56.

⁵⁶ *Ibidem*, epist. n. 33, p. 58.

⁵⁷ L'opera *Στοχασμοί περὶ τῆς ἀνατροφῆς τῶν παιδιῶν μας* di P. DELTA fu pubblicata per la prima volta sul *Δελτίο τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου* (fasc. 1, 1911, pp. 80-90) e circolò separatamente in ristampa.

⁵⁸ DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., Fotis Fotiadis, epist. n. 19, p. 101.

⁵⁹ *Ibidem*, Ghiannis Vlachoghiannis, epist. n. 4, p. 108.

⁶⁰ *Ibidem*, Arghiris Eftaliois, epist. n. 23, p. 143.

⁶¹ *Ibidem*, epist. n. 28, p. 146.

⁶² *Ibidem*, epist. n. 30, p. 148.

⁶³ *Ibidem*, epist. n. 38, p. 155 e epist. n. 39, p. 156.

⁶⁴ *Ibidem*, Alessandro Delmuzzos, epist. n. 1, pp. 202-203.

ancora: «Il vostro articolo⁶⁵ sull'ultimo *Δελτίο* [intende τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου] è sembrato incisivo e ben scritto. I maestri delle scuole elementari di Volos (i nostri) ne richiedono copie soprattutto per diffonderle»⁶⁶. E Mirivilis: «Nel *Τρελλαντώνης* ho apprezzato la viva resa di tipi di fanciulli. Ritengo che per la prima volta nella letteratura ellenica abbiate reso vive tipizzazioni di fanciulli»⁶⁷. Mirivilis in un'altra lettera scrive: «Ho anche letto *Τὰ μυστικά τοῦ Βάλτου* [...]. Penso che sia un libro che vi rispecchia molto. Il modo in cui è concepito è qualcosa di meraviglioso»⁶⁸.

Tra i temi dell'epistolario di Penelope Delta, particolare interesse riveste quello politico, che emerge dai commenti e dalle idee espresse dai suoi corrispondenti e dalla stessa scrittrice, soprattutto in merito alle classi sociali. Lo stesso termine *socialismo* è ritenuto incompatibile con la vita della nazione, ed è fermamente respinto. «Spero – scrive alla Delta Petros Vlastòs – che mai sia di ostacolo Psicharis con le sue teorie socialiste. Vi sarà sicuramente piaciuto l'articolo di Ida [pseudonimo di Ion Dragumis] *Τὸ ἔθνος, οἱ τάξεις καὶ ὁ ἑνας*. L'articolo trattava *Τὸ κοινωνικό μας πρόβλημα* di G. Skliròs (*Ὁ Νουμάς*, 25-11-1907). Fu ripubblicato sui *Δέκα ἄρθρα* [di Ion Dragumis] da D. Tangòpulos (1920)⁶⁹.

«La politica e la vita civile della Nazione – afferma Pallis – è compito dei laici che vengono eletti dalla Nazione. Cattivi e ciechi anch'essi, ma non come i preti». «Il *Λαός* ha chiuso per mancanza di denaro [...]. Il risultato è che il suo redattore, un certo Ghianniòs, ragazzo di ventitré o ventiquattro anni, scriveva sciocchezze infinite, su un certo socialismo etc. [...]. Questo naturalmente ha fatto chiudere il *Λαός*»⁷⁰. Fotiadis riferisce che «in Spagna è stata attuata una radicale riforma culturale. Nuove scuole, nuove teorie [...]. Nel complesso quest'esperimento è di tendenza socialista, tuttavia – scrive – indifferente per noi, in queste circostanze»⁷¹. Continua in una successiva lettera: «Il *Λαός* non mi piace affatto. Questo povero Ghianniòs è un socialista dal cervello di gallina, ignorante e ribelle. Fa il contrario di quello che vogliamo. Dovremo cacciarlo o chiudere il *Λαός*»⁷².

⁶⁵ DELTA, *Στοχασμοί περὶ τῆς ἀνατροφῆς τῶν παιδιῶν μας* cit.

⁶⁶ DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., Delmuzzos, epist. n. 18, p. 238.

⁶⁷ *Ibidem*, Mirivilis, epist. n. 5, p. 385.

⁶⁸ *Ibidem*, epist. n. 6, p. 388.

⁶⁹ *Ibidem*, Petros Vlastòs, epist. n. 8 e nota 1, p. 10.

⁷⁰ *Ibidem*, Alessandro Pallis, epist. nn. 15, 16, p. 70.

⁷¹ *Ibidem*, Fotis Fotiadis, epist. n. 3, p. 88.

⁷² *Ibidem*, epist. n. 7, p. 91.

«È desolante vedere – risponde la Delta – in mezzo agli altri nostri guai, che vengano pubblicati ogni tanto giornali con articoli di corrente socialista, miranti a suscitare tendenze che non hanno ragione di esistere qui da noi, dove non esiste *proletariat*, per spegnere gli ultimi sprazzi di patriottismo [...]»⁷³.

Triandafillidis, riferendosi all'articolo di Skliròs sul *Noumās*, *Tò κοινωνικό μας πρόβλημα*, propone «nuovi principi, che il 'nuovo partito' dovrà portare, quando comincerà la 'rivoluzione sociale'. Ma allora tutti avranno paura [...]. Si capisce che questi non hanno nulla a che vedere col socialismo»⁷⁴.

«Abbiamo bisogno di un giornale come si deve – scrive la Delta a Petrokòkinos – lontano dalle spacciate del *Noumās* e soprattutto dalle pericolose idee socialiste, che altro non sono se non il rancore dell'affamato di fronte al sazio, che non desidera apportare nessun miglioramento, bensì impadronirsi di quello che non ha, strappandolo a un altro. Sono cioè la difesa di una volgare tendenza di fronte a un'altra volgare tendenza [...]»⁷⁵.

Mirivilis, al contrario, crede nel socialismo. Scrive: «[...] Sono convinto che l'umanità si incammini verso il socialismo, che giungerà naturalmente a realizzare il suo obiettivo storico. Credo che la Democrazia sia un sistema di governo capace di conquistare progressivamente le masse e condurle verso modelli istituzionali più umani, che prima devono essere consapevolmente assimilati da gran parte del popolo, affinché non sia necessario passare attraverso le brutali esperienze delle dittature»⁷⁶.

Interessanti le lettere scambiate fra Delmuzos e la Delta tra gli anni 1921 e 1922, sulla classe borghese dell'epoca e sul popolo.

Penelope Delta esprime la propria amarezza e il proprio sdegno riguardo alla «guerra di fazioni» condotta per «motivi interni» in Asia Minore da «οἱ κοριοὶ τῆς Πλάκας» al potere. Mentre questa guerra dovrebbe essere una grande lotta nazionale per la vita o per la morte⁷⁷.

«La verità è – risponde Delmuzos – che il nostro popolo ci è sconosciuto. Talvolta avrei voglia, voltando le spalle alla classe dominante che lo governa, di svelarmi davanti a lui, confessando la mia incapacità di

⁷³ *Ibidem*, epist. n. 10, p. 95.

⁷⁴ *Ibidem*, Manolis Triandafillidis, epist. n. 26, p. 328.

⁷⁵ *Ibidem*, Dimitris Petrokòkinos, epist. n. 3, pp. 366-369.

⁷⁶ *Ibidem*, Mirivilis, epist. n. 4, p. 383.

⁷⁷ *Ibidem*, Alessandro Delmuzos, epist. n. 29, p. 260.

giungere fin nel profondo del suo essere. La maggior parte dei giudizi che finora si sono dati su di lui, o sono fondati sulla classe borghese o sono generalizzazioni affrettate e superficiali»⁷⁸.

Sulla classe borghese e sul popolo la Delta ha un'opinione differente e definisce Delmuzos «ideologo». «La classe borghese, voi dite! Ma nella nostra società non ci sono classi! Classe borghese da noi è il 'popolo' che sa leggere e scrivere, è il fratello di Menidiatis, carrettiere, che ha studiato per diventare 'professore di teologia'; è il medico della Marina militare rivestito di galloni, la cui madre porta lo *tsemperi*; è l'avvocato, il cui padre ha ancora l'ovile; è lo stesso commerciante di vino, milionario, che fino a quand'era ragazzo pascolava il gregge [...]. Questi sono i nostri borghesi! Tutti questi di cui ho parlato hanno, ognuno, un nome conosciuto; guardatevi intorno, che cos'è la nostra borghesia? Quali sono le famiglie in grado di enumerare le loro passate generazioni? I Fanarioti? Si contano sulla punta delle dita. La maggior parte della borghesia è costituita dall'uomo del popolo, il lavoratore o suo figlio, il paesano e suo fratello, che ha imparato l'abbicci. Che cos'è allora questo popolo eletto, che appena ricevuto un po' d'istruzione diventa un briccone e un furfante? Il figlio del salumiere e del lampionaio diventa primo ministro; se il padre è per giunta un salumiere andato in fallimento, il figlio avrà i voti di tutto il popolo [...]. Che cosa creiamo? Arte? Letteratura? Musica? Scriviamo storia e studiamo? Abbiamo carattere? Abbiamo principi? Che cosa abbiamo tirato fuori nel nostro paese in un secolo di libertà politica? Ah, amico mio, amico idealista e caro»⁷⁹.

«[...] Del popolo greco adesso non parlo – risponde Delmuzos – [...], nella vostra lettera sfiorate molti punti inesplicabili e contraddittori [...]. Ma la verità è che ciascuno deve uscir fuori dalla realtà greca di oggi, dove sempre più si addensano esalazioni velenose. Ho letto la proposta del procuratore sul sig. Benakis riguardo all'assassinio di Dragumis⁸⁰ e immagino il vostro sdegno. Ma non dimenticate che la giustizia è quella di prima e i suoi magistrati sono borghesi, ossia frutto dei nostri ginnasi e delle nostre università»⁸¹.

⁷⁸ *Ibidem*, epist. n. 30, p. 262.

⁷⁹ *Ibidem*, epist. n. 31, p. 264.

⁸⁰ Il padre della Delta, Emanuele Benakis, era stato accusato come mandante dell'assassinio di Ion Dragumis, ma fu proscioltto in Corte d'Assise di Atene con sentenza n. 73 del 1922. DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., p. 266, nota 6.

⁸¹ DELTA, *Ἀλληλογραφία 1906-1940* cit., Alessandro Delmuzos, epist. n. 32, pp. 266-267.

«Vi ha infastidito la mia opinione sul professore, fratello del carrettiere – reagisce la Delta – me lo ha detto Glindòs durante l'intervallo di una sua lezione [...]; l'avete giudicata 'estremamente conservatrice'. Infondata, però, no, mio caro amico, e continuo a pensarla così; la misera condizione del nostro paese mi rafforza sempre più in questa convinzione, che un tempo nutrivo con qualche esitazione, ma che ora è divenuta certezza. Sarebbero necessarie molte parole per spiegare come l'istruzione senza la cultura (l'educazione, i principi, l'onore della tradizione familiare, la moralità) sia pericolosa e che in una società sventurata, incolta e medievale come la nostra, sia, a mio parere, del tutto distruttiva. Vogliamo fare i cavalieri [...] e invece abbiamo appena imparato a declinare nomi e verbi, senza mai riflettere sui loro significati. Quei pochi tra noi che hanno 'studiato', si sono fermati lì, non si sono 'formati' e i loro studi servono a cavillare e ad approfittare di coloro che non hanno studiato, con sofismi a cui essi, per ignoranza, credono ciecamente. Per questo andiamo a catafascio. Sarebbe stato più utile che il fratello del carrettiere avesse studiato abbastanza in modo da riflettere, mentre coltivava il campo di suo padre, su come possiamo progredire con onore, e non con malizia. Suo figlio, poi, diventasse pure professore! Ma il professore, fratello del carrettiere, imparerà soltanto a disprezzare l'ambiente in cui è nato, ed egli stesso sarà *declassé*. L'istruzione, cioè, lo avrà involgarito nell'anima, senza averlo reso colto nel pensiero. Tutto questo, però, non si può dire in due parole. Si tratta di una serie di considerazioni di cui avremo modo di riparlare»⁸².

Tutti guardano al messia che risolverà i grandi e difficili problemi del Paese, oltre a quello linguistico. A colui che ripulirà la Grecia dallo sterco di Augia⁸³. Nella figura di Venizelos vedono il salvatore della Nazione.

Scrivono Eftaliotis alla Delta: «[...] Io sostengo che per quanto Venizelos sia un moderato, sarà suo fermo intento, da uomo retto qual è, rifuggire dagli sporchi sistemi dei suoi predecessori... Sembra una persona limpida e onorata, dotato di una certa energia. Tuttavia lo magnificano troppo, *alla greca*. Sarà molto meglio tessere le sue lodi dopo. Sono sicuro che egli stesso le ha già a noia»⁸⁴.

Palamàs scrive una poesia per Venizelos con dedica a Penelope Delta, pubblicata più tardi nei *Πεντασύλλαβοι και τὰ παθητικά κρυφομυλή-*

⁸² *Ibidem*, epist. n. 35, pp. 275-276.

⁸³ *Ibidem*, Introduzione, p. 9.

⁸⁴ *Ibidem*, Arghiris Eftaliotis, epist. nn. 52, 53, pp. 168-169.

*ματα*⁸⁵. «Il fatto che mi ricordiate ogni tanto con Venizelos – le scrive – mi basta. Possiamo tradurre liberamente l'antico *Εἰς ἐμοὶ χίλιοι*. Valet per mille»⁸⁶.

Venizelos delude i demoticisti, quando, nella seduta parlamentare che ha all'ordine del giorno la questione linguistica, dà il proprio consenso alla tutela costituzionale della *katharèvusa*. «[...] Venizelos non è stato certo un grande politico riguardo al problema della lingua – protesta Eftaliotis – sarebbe dovuto intervenire sin dal primo momento, e avrebbe dovuto affermare coraggiosamente che il problema della lingua non è politico e non rientra nella Costituzione. Ma ha avuto paura, mentre in altri frangenti non ha esitato a dichiarare che in caso di necessità si sarebbe dimesso. E che male c'è? Mi direte [...]. Il male lo vedremo quando ritorneranno i *Μαυρομιχαλῆς* e compagnia bella, e tradurranno a loro piacimento gli articoli di Venizelos. I provvedimenti che più tardi ha adottato contro Mistriotis, sarebbe stato vergognoso non adottarli. Avrei voluto che in Parlamento si mostrasse un vero politico [...]. Ha mostrato di non avere carattere [...]. È indietreggiato di fronte ad un problema di vitale importanza [...]. È andato più lontano. Per paura, come tanti altri greci, ha definito Psicharis in Parlamento 'dannoso'. 'Dannosa', allora, anche l'Idea, dal momento che egli l'ha creata. Fatti inqualificabili!»⁸⁷. Riferendosi poi alla sospensione di Palamàs, Eftaliotis accusa alla Delta, in un'altra lettera, il Governo: «Avete ragione nel sentirvi amareggiata. Tale è stato l'atteggiamento del governo, ossia di Venizelos, di fronte a questo grande problema. Inqualificabile, inconsistente [...]»⁸⁸.

* * *

I drammatici avvenimenti politici che si susseguono: la prima guerra mondiale, le discordie, il fronte macedone, il fronte d'Asia Minore, l'esilio, la rivoluzione, la democrazia, le dittature, le uccisioni, le censure, la perdita di persone care, la corte marziale, l'esilio volontario dei genitori, quando il padre fu accusato di essere il mandante dell'omicidio di Ion Dragumis e si rifugiò con la moglie a Parigi (1920-1924); tutto questo, assieme alla salute malferma, mutano del tutto la condizione di spi-

⁸⁵ *Ibidem*, Kostis Palamàs, epist. n. 25, p. 50.

⁸⁶ *Ibidem*, epist. n. 30, p. 55.

⁸⁷ *Ibidem*, Arghiris Eftaliotis, epist. nn. 69, 70, p. 184.

⁸⁸ *Ibidem*, epist. n. 71, p. 185.

rito di Penelope Delta, non soltanto nella prosecuzione della sua opera, ma anche nei confronti degli uomini. Quasi paralizzata e tormentata da violenti dolori, non più in grado neppure di muovere la mano per scrivere, non regge all'ultimo colpo. Il 2 maggio del 1941, data in cui i tedeschi entrano in Atene, si avvelena. L'Arcivescovo di Atene, Chrsanthos, celebra le esequie della cara vecchia amica, nel cortile della sua casa, come era suo desiderio. E sulla pietra tombale, come lei aveva voluto, è incisa una sola parola: Silenzio.

PANAGHIOTIS MASTRODIMITRIS

LA PRESENZA FEMMINILE NELLA 'TRILOGIA DI GUERRA' DI STRATIS MIRIVILIS *

A Mario Vitti

La critica neogreca concorda, in genere, nell'affermare che i tre romanzi che compongono la cosiddetta «Τριλογία τοῦ Πολέμου» (*Trilogia di guerra*): *Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ* (*La vita nella tomba*); *Ἡ δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια* (*La maestra dagli occhi d'oro*); *Ἡ Παναγιά ἡ Γοργόνα* (*La Madonna del mare*) di Stratis Mirivilis (1890-1969) devono essere annoverati tra le opere di narrativa più significative della generazione degli scrittori degli anni Trenta. Questi romanzi vennero scritti e pubblicati nell'arco di un trentennio (da prima del 1924 fino al 1949): un periodo che – dal punto di vista storico e sociale – fu segnato da profondi mutamenti nella struttura e nel modo di pensare della società greca e, al contempo, da sostanziali cambiamenti nella concezione della vita culturale da parte degli intellettuali e degli artisti.

Tra gli uomini di lettere la figura di Mirivilis domina non soltanto per la sua produzione letteraria, ma anche per la sua partecipazione a orientamenti di più ampie vedute e alle analoghe, concrete richieste della società neogreca. Il destino del primo romanzo della «Τριλογία» (*Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ*, 1930; prima stesura: Lesbo 1924), con le successive revisioni, riorganizzazioni, correzioni e ristampe¹, testimonia in Mirivilis un graduale cambiamento di direzione verso idee più conservatrici, fenomeno osservabile anche in altri autori della generazione che appare dopo la fine della prima guerra mondiale. È ovvio che considerazioni di

* La traduzione italiana di questo articolo è stata curata da Gabriella Macrì e da Marco Cerasoli.

¹ Si veda J. BOUDOURIS, *Stratis Mirivilis. L'écrivain et l'homme. À travers les remaniements et les variantes des sept premières éditions de son roman Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ*, Athènes 1983 (Collection de l'Institut Français d'Athènes).

questo genere, riferite sia a Mirivilis sia, in generale, anche ad altri scrittori, devono essere fatte con estrema prudenza, solo nella misura in cui possano essere comprovate dalle loro opere, con uno studio attento e continuo delle fluttuazioni che si verificano nell'evolversi del pensiero di ogni autore e delle differenze tra i vari autori. La catastrofe del 1922 in Asia Minore e gli altri eventi politici decisivi per la Grecia e per il mondo nel periodo tra le due guerre influirono sulle coscienze degli scrittori greci, con un'ampia gamma di conseguenze: ora si osserva una pressione sfibrante e una ricezione più passiva, ora un fervore produttivo e una corrispondenza-risposta più dinamica. Il pessimismo e l'ottimismo si alternano o si fondono secondo modalità che non giustificano apprezzamenti a senso unico; a seconda dei casi e dei caratteri particolari l'interesse politico-sociale assume un ruolo di maggiore o minore importanza. Riportiamo due dati generici ma sicuri, forniti dallo studio approfondito delle componenti di tali fenomeni: 1) come sempre avviene, non è la storia a determinare in modo assoluto le forze e le manifestazioni del soggetto, né le tendenze soggettive e le scelte restano indifferenti al divenire storico; 2) la narrativa tra le due guerre, e in particolare quella della generazione degli anni Trenta, è frutto di una volontà sostanzialmente dinamica, apporta cambiamenti opportuni nella tradizione, aprendo un nuovo capitolo nella storia della letteratura neogreca e creando un terreno di rifornimento e nuovi punti di partenza per la narrativa postbellica, inconcepibili senza questo felice sviluppo che li aveva preceduti. (Quest'ultimo punto è evocato anche per l'ulteriore motivo che, come spesso succede quando si valuta a posteriori «ciò che è conquistato», la nostra prolungata assuefazione ai successi degli scrittori degli anni Trenta da un certo momento in poi li trasforma in successi attesi come cosa ovvia, provocando in seguito qualche tendenza a sottovalutarli).

Per comprendere la «Τριλογία» di Mirivilis, come del resto le altre sue opere, occorre calarla nel clima più ampio dell'epoca, accostandosi a essa come a un *work in progress* che ha incorporato progressivamente diversi atteggiamenti ed esigenze dello scrittore e della società nei vari momenti del loro successivo sviluppo. Sono esigenze molteplici e talvolta appaiono in contraddizione; ma, in linea generale, la scrittura di Mirivilis ha unificato le multiformi problematiche della sua epoca, dando origine a un mito completo, come è chiaramente visibile nei suoi ultimi due romanzi.

Inoltre, per quanto riguarda la particolarità della composizione, la scrittura stessa della «Τριλογία» fin dal primo romanzo, *Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ*

(che dal punto di vista dell'intreccio e della struttura è costituito, fino a un certo punto, da una serie di narrazioni realistiche non strettamente collegate tra loro), si evolve in forme più dense nello sviluppo di una narrativa attenta all'aspetto psicologico con *Ἡ δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια* (1933), per passare alla narrazione quasi fiabesca di *Ἡ Παναγιά ἡ Γοργόνα* (1949), dove la semplicità esteriore e la scrittura di tipo psicologico efficace e spontanea convivono armonicamente nel tessuto connettivo di una narrazione lirica e drammatica. Si potrebbe anzi sostenere che nella «Τριλογία» sono rappresentate le diverse dimensioni del pensiero artistico di Mirivilis: la prima riguarda il suo rapporto con la storia, la seconda il rapporto con la questione sociale e la terza il rapporto con la tradizione.

I tre romanzi, insomma, presentano in generale i diversi aspetti dell'evoluzione personale di Mirivilis stesso, che prende le mosse dalla partecipazione all'azione storica (*Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ*), procede a un'analisi psicologica dell'esperienza traumatica della catastrofe dell'Asia Minore (*Ἡ δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια*), per completarsi, dopo la seconda guerra mondiale, come creatore di miti (*Ἡ Παναγιά ἡ Γοργόνα*), attraverso una mitizzazione della tradizione e in coincidenza con eventi storici decisivi per il futuro orientamento della nazione. Questo significa che la «Τριλογία», nel suo insieme, tenta di rappresentare letterariamente l'avventura personale e il mito collettivo in quanto meccanismi di difesa dinanzi ai mutamenti profondi e dolorosi della storia. Mirivilis si accosta al suo materiale narrativo all'inizio come partecipante e in particolare – fino a un certo punto – in forma autobiografica, presentando la sua avventura personale attraverso il vortice catastrofico della prima guerra mondiale, che sembra influenzare gradualmente il suo pensiero ideologico ed estetico.

Nei decenni successivi Mirivilis sembrò costantemente preoccupato dell'evolversi della società neogreca, ma anche del modo in cui le diverse tendenze della società avrebbero potuto costituire fonte d'ispirazione letteraria. Questo è evidente nel secondo romanzo, dominato da un terribile segreto. Mirivilis, nella figura del bambino deforme della maestra Saffo e di Stratis Vranàs, simbolizza naturalmente una società che ha perso la sua destinazione storica e l'unità del gruppo, dopo una distruzione che ha vanificato le speranze e le ambizioni di secoli. Col terzo romanzo, che continua a rielaborare anche durante l'occupazione tedesca², Mirivilis prova a esaminare in tempi difficili la possibilità di so-

² Si veda P. MASTRODIMITRIS, *Ἡ λογοτεχνικὴ πρόσληψη τῶν λαϊκῶν-παραδοσιακῶν ἀξιών στὸ μυθιστόρημα τοῦ Στράτη Μυριβήλη 'Ἡ Παναγιά ἡ Γοργόνα'*, in

pravvivenza della tradizione ricevuta in eredità, in una congiuntura caratterizzata dalla coincidenza di sconvolgimenti e riordinamenti politici internazionali.

Nell'ultimo romanzo la tradizione si trasforma in un muro di cinta contro l'influenza corrosiva dell'elemento straniero. È caratteristico del resto anche lo stile popolare del romanzo, in armonia con una tendenza al «ritorno alle radici». Mirivilis ambisce qui ad attualizzare l'elemento mitico, utilizzandone tutte le caratteristiche primordiali, ma anche trasferendo i riferimenti impliciti in un nuovo spazio, dove l'uomo greco del dopoguerra avrebbe nuovamente riconosciuto la sua origine senza ignorare la sua dimensione contemporanea.

Non c'è rappresentazione più caratteristica nell'opera di Mirivilis in grado di dimostrare tutti questi fondamentali cambiamenti della rappresentazione della donna. Il suo rapporto con la donna in quanto figura all'interno del romanzo è di una complessità e di un interesse straordinari. Al contempo la pluralità di caratteri femminili che Mirivilis presenta nei tre testi indica una concezione pluridimensionale del ruolo della donna nella storia e descrive l'anima complessa e «segreta» della donna come una concreta presenza individuale.

Come abbiamo già detto, Mirivilis crea con i tre romanzi un mondo in evoluzione, che muove dallo sconvolgimento e dal caos della prima guerra mondiale, passa attraverso la sopravvivenza ai traumi della catastrofe dell'Asia Minore in un periodo di pace, per arrivare alla trasformazione interna di una società che comincia a riflettere su se stessa. Durante queste tre fasi evolutive della società, la donna sembra presentare una personalità a più livelli, che la raffigura come madre-terra (*Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ*), come sacerdotessa di un segreto (*Ἡ δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια*) e infine come spirito dell'indipendenza personale e della ribellione (*Ἡ Παναγία ἡ Γοργόνα*). Attraverso questa configurazione a tre livelli, Mirivilis cerca di riformulare la concezione archetipica della donna come Ecate triforme, come nutrice, matrigna e, da ultimo, come forza liberatrice.

Nel primo romanzo la donna è di solito «anonima», senza allusioni a caratteristiche inattese della sua individualità, e personifica la protesta silenziosa e la pazienza della «terra», che accetta rispettivamente il bene

¹Επιστημονική Ἐπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν 32 (1998-2000), Atene 2000, p. 210, e la bibliografia (= Στράτης Μυριβήλης, 30 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του. Οἱ Εἰσηγήσεις Τιμητικοῦ Συνεδρίου, in *Atti del Convegno, Mitilene-Sikamià, 10-12 settembre 1999*, Mitilene 2000, p. 114)

e il male, con riconoscenza o con una resistenza passiva e una calma rassegnata. La presenza della donna si effonde con discrezione nel romanzo, condizionando il mondo interiore dei protagonisti maschili come un punto di riferimento lontano e intensamente sensuale o come un comportamento umano, tenero e confortevole. Inoltre nello scenario terribile della guerra, dove gli impulsi maschili si manifestano violenti nei confronti di ogni cosa, la presenza femminile non può che essere un'evocazione nostalgica, un ricordo lontano della felicità perduta. Il romanzo è costituito infatti da una serie di epistole inviate a un'amante ideale, una donna-Penelope che aspetta lì, nella tranquilla società del paese, e offre alla coscienza turbata del combattente un nucleo stabile di sicurezze, mentre tutto è distrutto e capovolto dalla guerra.

Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ è un libro sulla guerra; un romanzo in cui non possono essere presenti la tenerezza e il calore di un mondo di sentimenti e di atti femminili creativi. Perché il suo scenario è uno scenario di morte; è la morte stessa, visto che solo la morte conoscono i soldati che combattono in trincea contro altri soldati mai incontrati prima. Attraverso questa «tragica» ironia, i volti delle donne che appaiono nei loro sogni o nelle allucinazioni sono semplicemente simboli che ricordano un paradiso perduto, una patria lontana dove forse non ritorneranno più. Per Mirivilis, la donna diviene simbolo di pace e di civiltà, di focolare stabile, intorno al quale ruota ogni cosa.

Per di più, nel primo romanzo della «Τριλογία» la rappresentazione della figura femminile simbolizza una continua presenza materna – generando, in un mondo governato dalla follia dei figli e dei padri, il senso di un riscatto imminente, di una liberazione dai vincoli della guerra e della storia. Mirivilis non vede la donna – e in particolare il suo corpo – come il luogo nel quale si risolve un dramma simbolico di purificazione nel modo in cui è vissuto nella cultura patriarcale. L'uomo vive in una civiltà violenta e feroce creata da lui stesso, ma la sua vera esistenza è nella relazione immaginaria con una donna assente, con una presenza femminile che oltrepassa il tempo della società governata da uomini. Lo scrittore cercherà di far luce su questo dramma simbolico dell'animo maschile nel romanzo successivo, scritto dopo l'esperienza della catastrofe dell'Asia Minore e in un periodo critico della sua vita.

Nel secondo romanzo, la donna appare come personaggio-guida di un mondo mistico e, al contempo, come una figura sacra, che con il suo silenzio intende proteggere i suoi «seguaci» da una rivoluzione macabra. La formazione di questa presenza femminile si compie all'ombra del traumatico evento storico che guida verso una nuova autodefinizio-

ne e rideterminazione del ruolo dell'uomo nella società. I personaggi maschili del romanzo sono presentati mentre soffrono per l'esaurirsi delle loro forze creative e perché sono tormentati da ricordi che minano la coesione della loro personalità. I ricordi, invece di liberare e riscattare, in realtà adesso insidiano l'esistenza e la personalità individuali e gettano l'uomo in uno spaventoso vuoto metafisico.

In questo tenebroso universo, solo le donne conservano un equilibrio e una serenità ammirevoli, un autocontrollo quasi totale. Per Mirivilis la donna è simbolo anche in questo caso della madre terra, che sopporta ogni momento nell'attesa di superare il dolore e la disgrazia tramite una nuova nascita. In questa attesa ogni personaggio femminile in *Ἡ δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια* è un messaggero che annuncia all'uomo psicologicamente annullato la necessità di evadere dal mondo ristretto delle fantasie tormentose.

Ogni donna vede chiaramente la realtà – l'evento compiuto – come se appartenesse al passato, e la possibilità di vivere ogni istante come l'unico modo di esistere per l'essere umano. Tra di loro si distingue la figura archetipica di Saffo che non è soltanto la moglie di un amico morto, ma anche l'iniziatrice che condurrà l'eroe, attraverso sentimenti diversi, a una nuova iniziazione alla vita. I ricordi da incubo hanno paralizzato Leonis, che non riesce più a distinguere quando i fantasmi cominciano o smettono di perseguitarlo. La guerra è soprattutto nel suo corpo e si combatte nell'animo: tutto è stato distrutto. Attraverso un simile incubo vivente, Saffo svolge il ruolo di un'enigmatica Sfinge, di un iniziatore ideale che riesce a tirar fuori l'uomo dalla «prigione» dei suoi desideri inferociti.

Sebbene il romanzo si concluda in modo paradossale e violento, l'eroe centrale, Leonis Drivas, sembra tenere sempre a mente ciò che gli ha rivelato Stratis Vranàs, l'amico ucciso: «Ἡ γυναίκα εἶναι κάτι καλύτερο... Μόνο ἐμεῖς δὲν εἴμαστε ἄξιοι νὰ τὴ δεχτοῦμε πάντα ὅπως εἶναι» («La donna è un essere migliore... Solo che noi non siamo sempre degni di accettarla così com'è»)³. La natura superiore della donna risveglia nell'uomo sentimenti contraddittori di insicurezza. L'amore, per un uomo che ha conosciuto la morte e la distruzione, può essere solo un ideale irraggiungibile: «Καθένας», dichiara Drivas, «βρίσκει τὸν δικό του τρόπο στὴν ἐρωτικὴ ἀπολύτρωση» («Ciascuno trova il suo modo nell'amore liberatorio»)⁴. Così, ancora una volta, il protagonista maschile del roman-

³ S. MIRIVILIS, *Ἡ δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια*, Atene 1954⁸, p. 44.

⁴ *Ibidem*, p. 207.

zo si allontana spaventato dalla tenerezza della donna e torna al mondo violento delle sue esperienze. Il ritorno alla violenza e alla psicologia della guerra e della distruzione, che prepara nuove guerre e sofferenze, è simboleggiato anche dal bambino deforme, tenuto nascosto.

Del resto, nel periodo in cui veniva scritto il romanzo, l'Europa si stava preparando a un decennio di sconvolgimenti che ne avrebbero mutato l'assetto politico e culturale. Mirivilis seguiva da vicino questo sconvolgimento cercando di codificarne i messaggi, sia con questo romanzo che con l'ultimo. Saffo rappresenta tutta quell'epoca senza violenze, che aveva perso i suoi riferimenti; lei stessa è confusa nella grande illusione delle ideologie di massa. Con queste parole confessa: «– Ὅλη μου ἡ ζωὴ εἶτανε μιὰ ἀράδα μοιραῖα περιστατικά. Ὅλα ἔγιναν ἔξω ἀπὸ τὴ θέλησή μου κ' ἔξω ἀπὸ τὴς ἐπιθυμίας μου... Εἶμαι ἐτοιμὴ νὰ δεχτῶ τὸ κάθε τι χωρὶς ἀπορία... Καὶ χωρὶς ἀντίρρηση» («Tutta la mia vita è stata una serie di avvenimenti fatali. Tutto è successo al di fuori della mia volontà e senza che io l'abbia voluto... Sono pronta ad accettare qualsiasi cosa senza alcuna incertezza... E senza sollevare obiezioni»)⁵.

Prendendo spunto dalla catastrofe dell'Asia Minore e scegliendo come cornice tematica le condizioni di vita in una piccola comunità di profughi e di gente del luogo di un villaggio litoraneo a Lesbo, Mirivilis compone il romanzo *Ἡ Παναγιά ἢ Γοργόνα* (1949), l'ultimo della «Τριλογία» – la prima stesura, dal titolo *Ἡ Παναγιά ἢ Ψαροπούλα* (*La Madonna dei pescatori*), era stata pubblicata nel 1939, a puntate, sul quotidiano ateniese *Ἀσπρματός*⁶. Questa comunità forma un mondo basato su un sistema di vita e su valori morali tradizionali, su una coscienza storica miticamente trasfigurata (come dimostra con la massima chiarezza il simbolo complesso costituito dall'immagine della Madonna, in cui si fondono la tradizione greca antica, quella cristiana e quella neogreca) e su un'intima familiarità con la natura. In una scala di valori socio-culturali, le due problematiche fondamentali poste nel romanzo sono la conciliazione di una ragionevole nostalgia per la «patria perduta» con la necessità di integrarsi in modo normale e organico nell'ambiente greco, e la capacità di sopravvivenza dei fecondi valori tradizionali al loro «incontro» con la modernità, che in questo romanzo non è sempre recepita dall'uomo semplice nei suoi aspetti migliori. Senza abbellimen-

⁵ *Ibidem*, p. 180.

⁶ K. DIMADIS, *Δικτατορία, Πόλεμος καὶ Πεζογραφία, 1936-1944*, Atene 1991, pp. 209-212.

ti di tipo populistico lo scrittore da un lato si riferisce alla forza d'animo dei lavoratori agricoli e all'atteggiamento distante e spesso arrogante di chi rappresenta il mondo borghese, alla tecnocratica spersonalizzazione nei metodi di lavoro contemporanei adottati nelle società occidentali e alle stupide forme di divertimento «evoluto» che di quando in quando si offre «dall'esterno» alla provincia che ne è priva; dall'altro si riferisce alla grettezza popolare dominata dall'interesse, che ostacola le iniziative positive dello stato, a carenze spirituali, a preconetti superstiziosi e all'invidia che prospera nelle società chiuse.

Ma il personaggio centrale del romanzo, Smaragdì, che viene «dal nulla» e irrompe nella piccola comunità cogliendola di sorpresa e sconvolgendone le abitudini, non s'identifica con nessuno dei due mondi dalle differenti tendenze collettive (ne contiene in sé solo alcune delle migliori caratteristiche). La sua particolarità principale e stabile è uno spirito di ribellione che la porta a scontrarsi con la convenzionalità e le limitazioni ingiustificate di ogni genere. Su un piano sociale più evidente, il suo carattere particolare si rivela sin dalla più tenera età in un rifiuto totale dei ruoli femminili prestabiliti, che sussistono come ovvii in una società maschilista. La sua esistenza «esotica» (secondo i compaesani più ingenui è stata concepita in virtù di un incantesimo) è comprovata dal coraggioso bagno in mare, al largo, fatto da bambina, a differenza di tutte le altre donne. L'amore e l'attitudine non comuni allo studio, nel quale eccelle in modo assoluto rispetto agli altri bambini, denota un dinamismo intellettuale proporzionato a quello fisico. L'abilità con cui svolge un lavoro prettamente maschile (quello del pescatore, «*ψαροδούλα*») causa necessariamente un'incrinatura nelle norme sociali. E il lucido rifiuto degli approcci amorosi degli uomini, da quelli più gentili e impacciati dei suoi coetanei fino a quelli «combinati», conferma l'esistenza di una consapevolezza femminile che non accetta la sottomissione «finale» all'uomo, che tutti si aspettano come qualcosa di naturale. (Non è chiaro se l'esperienza disgustosa delle violenze sessuali subite a opera del padre adottivo ubriaco e del giovane borghese ridicolo e complessato sia una delle ragioni principali – e non semplicemente un rinforzo di constatazioni e tendenze più estese). Il vero motivo è il più profondo senso di indipendenza e della dignità che la distingue. Così giunge a un rifiuto definitivo e cosciente del matrimonio (già prima che si verifichi l'ultimo tragico avvenimento). La bellezza esteriore di Smaragdì coesiste con quella interiore. È una persona tutt'altro che priva di sentimenti. La sua superiorità intellettuale e il volitivo dinamismo si uniscono a una grande sensibilità d'animo e a una autentica umanità

basata su una solidissima educazione morale, che si manifesta con un comportamento spontaneo e affettuoso e con una palese noncuranza del proprio utile.

A un secondo livello, che coincide con la conclusione e il «culmine» del romanzo, il comportamento ribelle di Smaragdì cessa di manifestarsi a livello sociale, mentre si fa più eroico e complesso a livello esistenziale. Dopo la rivelazione, per lei sconvolgente, che il giovane Labis si era innamorato di lei e che la causa del suo suicidio è stato il trattamento ingiusto subito da parte dei crudeli Gatzalis, che lo hanno umiliato ai suoi occhi, si avvia nel suo animo un procedimento dal contenuto complessivo ancora vago: «*Ἐδῶ ἦταν ἓνα τέλος. Προχωροῦσε πρὸς αὐτὸ χωρὶς ἀκόμα νὰ ξέρει τί θάβει. Ἦταν σὰ νὰ περπατοῦσε ξυπόλυτη σὲ μιὰ πλακόστρωτη στοά. Μιὰν ἀτέλειωτη πετρένια στοὰ γεμάτη ὀμίχλη καὶ ψυχρά. [...] Δὲν ἤξερε τί θὰ εἶναι ἐκεῖ, πῶς θὰ εἶναι. Ἦξερε ὅμως καλὰ ἓνα πράμα. Πῶς ἐκεῖ ἦταν τὸ τέλος*» («Qui finiva. Avanzava senza sapere ancora di che cosa si trattasse. Era come se stesse passeggiando scalza sotto un portico lastricato. Un portico infinito in pietra pieno di nebbia e di freddo. [...] Non sapeva *che cosa* ci sarebbe stato lì, *come* sarebbe stato. Ma sapeva bene una cosa. Che lì ci sarebbe stata la fine»)⁷. Decide di abbandonare quel mestiere da uomo e di stabilirsi nella casa del padrino, Fortis, padre di Labis: «*θέλω νὰ μείνω μέσα στὸ σπίτι νοικοκυρά, σὰν ὅλες τὲς γυναῖκες*» («voglio stare a casa, fare la casalinga, come tutte le donne»)⁸. Quest'ultima azione costituisce già una manifestazione esteriore, giacché il suo vero proposito, in combinazione con un'attrazione verso la *fine* ancora oscura, è quello di recare conforto al padre del defunto (che prova alcuni sensi di colpa per la morte del figlio – senza fondamento oggettivo). La lettura di un diario di Labis in cui sono descritti, con una semplicità drammatica e con la nobile sincerità di un giovane, i sentimenti che nutriva per lei, provoca l'esplosione della sua corrispondenza amorosa, l'esperienza di una vita erotica e ascetica che ora nasce, si dissolve e risplende, e che sarà una corrispondenza-devozione celata per tutta la vita in memoria del giovane deceduto: «*Δὲν ἦταν λύπησιν τοῦτο, δὲν ἦταν ἡ ἀναστατωμένη συνείδησις γιὰ τὴν ἀθέλητη ἐνοχή, δὲν ἦταν τρυφεράδα καὶ μετανιωμός. Ἦταν ἓνας ἔρωτας, ἓνας μεγάλος ἀληθινὸς ἔρωτας ποὺ ξέσπασε θριαμβευτικὸς καὶ βίαιος, σὰν ὁ μοναδικὸς καὶ ἀκαταμάχητος σκοπὸς ὁλόκληρης πιά τῆς ζωῆς τῆς. Ἐνας ἔρωτας κραταῖος, ποὺ κάθε στιγμή ἐρίχνει καὶ πιὸ βαθιὲς ρίζες μέσα τῆς. Γιγάντων*

⁷ S. MIRIVILIS, *Ἡ Παναγιά ἡ Γοργόνα*, Atene 1955², p. 480.

⁸ *Ibidem*, p. 481.

καὶ κλάδιζε μέσα στὴ σιωπὴ καὶ στὸ σκοτάδι. Κανένας ἄλλος δὲ θὰ τὸν ἤξερε, κανένας δὲ θὰ τὸν μάθαινε ποτέ, κι αὐτὸ τὴν ἔκανε σκληρὴ καὶ περήφανη, ποὺ δὲ θὰ μοιραζότανε τὴν καταλυτικὴ φλόγα τῆς μὲ κανέναν. Τώρα ἦταν μονάχα αὐτὴ καὶ ὁ νεκρὸς ἐραστής. Αὐτὸς ποτέ δὲ θὰ τὴν ἀπογοήτευε, γιατί ποτέ δὲ θὰ τὴν ἄγγιζε. Ὅμως τὸν ἐνιωθε, τὸν ἀνάπνεε παντοῦ γύρω τῆς» («Questa non era compassione, non era la coscienza turbata dalla colpa involontaria, non era tenerezza né pentimento. Era amore, un grande, vero amore che era scoppiato trionfante e violento, come l'unico e irresistibile scopo ormai di tutta la sua vita. Un amore tenace, che a ogni istante si radicava sempre più profondamente dentro di lei. Si ingrandiva e ramificava nel silenzio e nell'oscurità. Nessun altro lo avrebbe saputo, nessuno ne sarebbe mai venuto a conoscenza, e ciò la rendeva crudele e orgogliosa, poiché non avrebbe diviso con nessuno il suo fuoco devastatore. Ora c'erano soltanto lei e il suo amante scomparso. Lui non l'avrebbe mai delusa, perché non l'avrebbe mai toccata. Ma lo sentiva, lo respirava dovunque intorno a sé»)⁹. Gli abiti a lutto le consentono di invocare una pretestuosa consacrazione alla Madonna («- Εἶναι ποὺ τάχτηκα στὴν Παναγιά, νονέ», «- Il fatto è che mi sono consacrata alla Madonna, padrino,»)¹⁰ e in particolare alla «Παναγία Γοργόνα» («Madonna del mare»), «μιὰ θεότητα πολεμική, θηλυκὴ καὶ παρθένια» («una divinità combattiva, femminile e vergine»)¹¹ di cui Smaragdì costituisce il «corrispondente» terreno. Senza che, a posteriori, venga meno una percentuale di verità da questa consacrazione (che crea un'atmosfera esterna adatta alla situazione psicologica finale della ragazza), l'avvenimento fondamentale, basilare, è l'eroica e amorevole dedizione a Labis ormai morto, cioè un ultimo atto di ribellione.

In ciascuno dei romanzi della «Τριλογία τοῦ Πολέμου» Mirivilis sceglie un aspetto diverso della vita delle donne e una forma estetica corrispondente. La donna – rassegnato ricettore del male che assorbe e neutralizza; iniziatore che svela strati più profondi ed essenziali della realtà umana; personalità che con le sue elevate doti intellettuali e morali smentisce i miti su ritardi e mete particolari – è rappresentata nella «Τριλογία» con una gradualità particolarmente indicativa e densa di significati. Questa completezza rappresentativa e il percorso in salita durante la raffigurazione dell'elemento femminile ci rammentano, del resto, quanto in realtà sia difficile attribuire anche allo scrittore Mirivi-

⁹ *Ibidem*, pp. 484-486.

¹⁰ *Ibidem*, p. 486.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

lis (secondo una totale corrispondenza) un conservatorismo graduale facilmente riconoscibile «al di là dell'arte», nel suo modo di comportarsi nella vita pubblica. C'è una corrispondenza significativa – fenomeno noto per la moltitudine di situazioni analoghe nella storia della letteratura. Senza dubbio il percorso ideologico «estereiore» non ha mancato di influenzare la sua opera. Ma mentre tale produzione, come avviene per ogni scrittore, costituisce la sua denuncia sociale dal valore più stabile, le lettere neogreche devono procedere con lucidità e da angolazioni diverse a un nuovo studio della «semantica» dei suoi romanzi, riesaminando alcuni stereotipi ermeneutici (che hanno eccessivamente sottolineato l'allontanamento di Mirivilis dai problemi scottanti della società e la sua svolta verso il mito idilliaco) ed evidenziando con maggiore completezza e obiettività l'ampiezza della sua opera letteraria.

SONIA ILINSKAJA-ALEXANDROPOULOU

ELLI ALEXIOU: DA DURE LOTTE PER
UNA MISERA VITA A PALAZZI FATISCENTI *

La narrazione era tanto avvincente che suo marito, Vasos Daskalakis, traduttore e autore di opere in prosa, reagì lanciandole un ultimatum: pretese che lei si mettesse immediatamente a scrivere la storia che gli aveva raccontato. Così, nel 1923, nacque *Φραντζέσκος* (*Francesco*), il primo racconto di Elli Alexiou, frutto delle esperienze di una giovane maestra venuta a trovarsi faccia a faccia con la dura realtà delle ingiustizie sociali. Con *Francesco* si aprirà il suo primo libro, *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή* (*Dure lotte per una misera vita*) (1931), una raccolta di 14 racconti; il titolo mostra l'adesione della scrittrice a due spiccate tendenze che si delineano nel periodo post-bellico, negli anni '20: fornire testimonianze di prima mano, particolarmente impressionanti nell'ambito della corrente letteraria antimilitarista, e fare critica sociale sulla base di una considerazione realistica dei fatti, tentando cioè di penetrare più a fondo nel nucleo dei fenomeni e nella dimensione interiore dell'esistenza umana.

Il titolo indica anche la sconvolgente particolarità della testimonianza da lei resa – le «dure lotte» si combattono «per una misera vita» e ne sono protagoniste le allieve della scuola elementare, figlie di povera gente. La maggior parte dei racconti porta come titolo il loro nome: *Ἡ Βαγγελίτσα* (*Vanghelitsa*), *Οἱ τελευταῖες περιπέτειες τῆς Μίκας* (*Le ultime avventure di Mika*), *Ἡ ἱστορία τοῦ Δημητράκη* (*La storia di Dimitrakis*), *Ἡ Φρόσω* (*Froso*), *Ἡ Μερόπη* (*Meropi*), *Ἡ Θεοδώρα* (*Theodora*), *Τὰ μάτια τῆς Γιαννούλας* (*Gli occhi di Ghiannula*), *Ἡ νίκη τῆς Μαριγῶς* (*La vittoria di Marigò*). Ma non si tratta di una mera trasposizione di casi scelti dal diario di una maestra – anche se Elli Alexiou ammette di aver tenuto

* La traduzione italiana di questo articolo è stata curata da Alkistis Proiou e Marco Cerasoli.

un diario e anche se il tono della sua narrazione sembra tanto essenziale, spontaneo e privo di orpelli. Le storie dei bambini, la vita della scuola si presentano come ritratti in miniatura della società, una sua cellula caratteristica – con gli stessi drammi e le stesse imprese. «Non mostra la durezza della vita attraverso l'aspro combattimento dell'uomo al fronte» – scriveva Fotos Politis –, «ma attraverso l'esistenza pura e naturale di piccoli bambini, nelle prime classi della scuola [...]. Sui loro pallidi volti si riflette l'infelicità di un'intera famiglia. L'ingenuità dei loro discorsi e del loro comportamento apre innumerevoli scorci su una triste esistenza, e l'essenzialità delle loro parole rende più intensa la commozione¹».

Nella sua impressionante presentazione Politis colloca il libro nella stessa corrente del romanzo antimilitarista, evidenziando come tratto comune «il peso della realtà», elemento determinante sia nelle scene ambientate al fronte sia nell'«insignificante vita di tutti i giorni», nelle «superfici ampie come quelle di un affresco», come pure «nel disegno minuto della miniatura». Lo sottolinea con insistenza: «il gelo della vita reale», «il caldo alito della verità». Come anche la sua profondissima umanità. È veramente la sua cifra – il carattere distintivo della sua scrittura e della sua natura umana – destinata a conservarsi inalterata per l'intera durata del suo lungo iter creativo. Forse, in una certa misura, metteranno in ombra, agli occhi del lettore, i segni di quella maturità di pensiero raggiunta più tardi dalla scrittrice.

Talvolta l'opera che consacra uno scrittore condiziona pesantemente la sua immagine. Temo che, per molti, Elli Alexiou sia rappresentata quasi esclusivamente dai suoi primi famosi libri, *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή* (*Dure lotte per una misera vita*) (1931) e *Γ' Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον* (*Terzo collegio femminile cristiano*) (1934). Ma diamo un'occhiata anche al suo ultimo libro, *Κατεργασμένα αρχοντικά* (*Palazzi fatiscanti*) (1977). Accostiamoci a quest'opera senza alcuno dei cliché derivanti da eventuali precedenti approcci. Il nostro discorso è circoscritto ai racconti, il genere che la Alexiou ha coltivato con particolare successo. Passiamo ora direttamente dalla prima all'ultima fase della sua produzione.

Palazzi fatiscanti. L'idea dell'ineluttabile distruzione, presente nel titolo, permea tutti i sei racconti della raccolta. Legge inderogabile: tutto invecchia e muore. L'obiettivo del narratore cattura le perdite, non solo quelle visibili, biologiche, ma anche quelle di diverso genere, invisibili,

¹ F. POLITIS, *Κριτική παρουσίαση* in E. ALEXIOU, *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή*, Atene 1963, pp. 9-10.

le molteplici versioni dell'eterna incongruenza tra aspettative e risultato finale. Per esempio, il sogno, accarezzato dalle ragazze, di un matrimonio felice, ma anche le speranze sociali.

Quest'ambito esistenziale viene inquadrato dal punto di vista di una donna attempata, assorta nei ricordi delle persone che ormai se ne sono andate e prossima alla partenza per l'ultimo viaggio che l'attende. Ri-compone le biografie che ha seguito «lungo il loro percorso». È preoccupata per «i puntini di sospensione» nei «momenti cruciali», ma «riconosce l'insormontabile difficoltà di colmare queste lacune». Tale preoccupazione, e la relativa incarnazione letteraria, gli interrogativi che emergono e il consapevole rifiuto del ruolo di narratore onnisciente presentano immediate corrispondenze con le sperimentazioni in atto nella narrativa europea del XX secolo.

Impressionante la presenza, nelle poche pagine della raccolta, di tanti nomi di narratori russi – Andreev, Gorkij, Čechov, Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev. Anche altri scritti di Elli Alexiou ci rivelano il suo debole per Čechov, uno tra i più importanti iniziatori in Europa dello straniamento narrativo. Le tecniche da lui messe a punto non trovano qui un'applicazione puntuale (diverso d'altronde è anche il genere: non c'è intreccio, non vi è traccia di azione), ma fungono da punti di riferimento per l'esposizione e la chiarificazione. La narratrice non si pronuncia. Osserva e registra – gli altri e se stessa. E noi seguiamo il flusso delle sue riflessioni, cogliendo anche i meccanismi attraverso i quali il processo dell'analisi interiore, da lei registrato, si riveste di forme linguistiche.

Si tratta di un bilancio consuntivo, di una sorta di testamento che impartisce disposizioni in merito alle conclusioni raggiunte al termine di un lungo percorso, al centro del quale si trova il problema-cardine di Čechov: scelta di una condotta di vita tale da assicurare l'umanità degli uomini. Gli eroi si trovano inizialmente su questa lunghezza d'onda, ma la realtà li spinge nella direzione opposta, esercitando su di loro una pressione che non di rado li stritola (parzialmente o totalmente). Leggiamo e ricordiamo: «[...] και τί ζωή χωρίς αυτά θα κάμεις;» («[...] e che vita farai senza queste cose?») Questa domanda ci accompagnerà larvamente nella lettura del libro. Come fa Kavafis in *La satrapia*, ricorrendo al metodo della versione negativa, la Alexiou, nel racconto con cui si apre la sua raccolta, suggerisce – indirettamente e tacitamente – l'assoluto bisogno di un'insistenza coerente e irrinunciabile sui quei principi che sono caratterizzati non tanto da una colorazione ideologica, quanto piuttosto da un'intrinseca umanità. Notiamo anche la frase d'apertura,

costituita da due parole soltanto: «Ψυχικά θησαυροφυλάκια» («Scrigni dell'anima»). Sono queste le dimore signorili che interessano alla scrittrice; le cerca e le trova, segue il loro destino, l'inesorabile logoramento che subiscono ad opera del tempo, ma anche l'inevitabile saccheggio cui sono sottoposte dalla pressione delle circostanze: «Καὶ τί φρικτὴ ἡ μέρα ποὺ ἐνδίδεις» («Terribile il giorno in cui cedi»). Indubbiamente ci troviamo nella temperie di uno stoicismo eroico di tipo particolare, che ha impresso il proprio sigillo su una corrente letteraria molto forte del nostro tempo.

Mentre il primo racconto, che ha dato il titolo a tutta la raccolta, si riferisce a due casi di autori carismatici che sopravvivono «nelle pagine dei libri», nei racconti successivi si realizza il passaggio, di tipo ancora una volta kavafiano, dallo straordinario al quotidiano, lì dove l'umanità è messa alla prova senza interruzione e senza pietà, mentre gli anni «κυλάνε μέσα στις ἔγνοιες καὶ τις ἀποκαρδιώσεις. Καὶ σὰ νὰ μὴ φτάνουν κι αὐτά, κυριάρχησαν μέσα σου καὶ κοσμοθεωρίες ποὺ λατρεύεις, καὶ κοινωνικὰ ἰδανικὰ ποὺ ἔντονα ἐπιθυμεῖς, μὰ ποὺ κι αὐτὰ 'ικανοποιοῦνται μὲ χρεωστικὰ γραμμάτια» («trascorrono tra le preoccupazioni e lo scoraggiamento. E come se ciò non bastasse, hanno trionfato dentro di te concezioni del mondo che adori e ideali sociali che desideri intensamente, ma che 'si accontentano anch'essi di cambiali'). Questi sono i fatti spietati della quotidianità, e le contraddizioni della personalità umana non si contrappongono frontalmente, ma emergono attraverso gesti quasi invisibili, che costituiscono un atteggiamento di costante dignità.

Si tratta del rifiuto di qualsiasi compromesso sociale che sminuisca l'umanità. La prova continua fino alle soglie del congedo, dell'«impoverimento» ('Απογύμνωση, così si intitola un racconto), quando i beni materiali perdono ogni valore e l'anziana narratrice se ne separa senza alcuna esitazione, liberandosi di «tutto ciò che è oggetto di desiderio», «dei tesori non apprezzati». Neppure alla sua vecchia casa è legata: potrebbe acconsentire a una permuta, come tentano di convincerla a fare.

È legata esclusivamente a quelle cose che il suo giardiniere chiamava «cose vive». Tutte quelle cose che sono state i suoi interlocutori e le hanno offerto sostegno nei momenti difficili. Nel racconto 'Αντιπαροχές (Permute) sono gli alberi del vecchio giardino, i pini che sostenevano l'altalena («l'amaca», in Σταθμός Πρώτων Βοηθειῶν - Pronto Soccorso), il gelsomino dalla fragranza intensa, il limone folle, che era pieno di fiori, ma non dava frutti, e che all'improvviso ne offrì di un genere raro, scelto: «Τὸ καημένο τὸ ἀγαθὸ πλάσμα, ἔβαλε τὰ δυνατά του νὰ μὲ καλοπιᾶσει,

γιὰ νὰ μὴν τὸ θυσιάσω» («La povera creatura fece del suo meglio per blandirmi, perché non la sacrificassi»).

La linea di demarcazione tra ciò che si deve e ciò che non si deve conservare, di conseguenza, si sposta sul piano della comunicazione. La pietra di paragone – la comprensione e la solidarietà. Oltre agli alberi del giardino, ad offrire un sostegno 'umanizzato' sono i libri: «διοχεύουν μέσα σου κείνο τὸ μαγικὸ ρευστὸ τῆς ἐνδυνάμωσης» («canalizzavano dentro di te quel fluido magico, dagli effetti corroboranti»). *Infanzia* di Gorkij «στις ὥρες τῆς χαμένης φιλίας καὶ τῆς ἀδίκης κακομεταχείρισης» («nelle ore dell'amicizia perduta e del maltrattamento ingiusto»), *Corsia 6* di Čechov «ἀπὸ τὴ σύγκριση τῆς ἀπύθμενης ἐκεῖ μέσα ἀπόγνωσης ἀντλοῦσε δύναμη δική της» («dal paragone con la disperazione senza fondo, lì dentro, attingeva una forza tutta sua»), gli amori di Poliduri, di Lefteris Alexiou, la *Sonata al Chiaro di luna* di Ritsos... Rifugio «τὶς ὥρες τῆς μεγάλης ἀποκαρδιώσεώς σου ἢ καὶ τῆς μεγάλης χαρᾶς σου» («nelle ore di grande scoraggiamento o anche di grande gioia»). E quando verso la fine se ne separa, per guadagnare un po' di spazio vitale nella sua piccola casa, si pente amaramente, perché sono parte integrante della sua vita.

Gli alberi del giardino, i libri, mentre costituiscono una presenza autonoma, fungono in sostanza da porta di accesso all'universo interiore della narratrice.

La raccolta contiene un racconto profetico, *Προοπτικές* (Prospettive), che si conclude con l'ammissione di un sentimento di simpatia per «ένα ἐγκαταλειμμένο μονοπάτι, ποὺ ἀντικαταστάθηκε δίπλα του μὲ αὐτοκινητόδρομο... Καὶ πολὺς ἀγαθὸς κόσμος, ἀπρόβλεπτα πολὺς κι ἀπρόβλεπτα ἀγαθὸς, τιμᾷ, προτιμᾷ τὸ μονοπάτι μου, κι ἂς ἔχει ἀρχίσει ἐδῶ κι ἐκεῖ νὰ χάνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀδέσποτη κι ἀνεμπόδιστη φυσικὴ βλάστηση» («un sentiero abbandonato, sostituito dall'autostrada lì accanto... E molte brave persone, imprevedibilmente numerose e imprevedibilmente buone, onorano, preferiscono il mio sentiero, anche se qua e là ha iniziato a sparire, occultato dal rigoglio spontaneo e incontenibile della natura»). Non penso che la scrittrice ci ponga di fronte ad una drastica alternativa. Non c'è bisogno di rinnegare «l'incontenibile rigoglio della natura», del tempo che continua a scorrere, per onorare il sentiero che d'altronde era tutt'altro che isolato, teneva il passo coi tempi e ancor oggi ci mostra aspetti niente affatto superati.

Con assoluta naturalezza e saggia misura le parole calde, piene della Alexiou plasmano l'immagine di una tradizione narrativa rinnovata, mostrando, assimilati in profondità, elementi di una visione e di una

scrittura modernizzate. Con arte imprime, entro l'apparentemente ovvia semplicità e immediatezza della testimonianza, i fatti essenzialmente interiori, le sfumature di stati emotivi, i moti dell'animo, il processo di autoanalisi. Esprime molto più di quanto venga detto riguardo all'ambito della coscienza, le cose taciute e le cose non dette, il complesso della personalità umana. Abbiamo a che fare col sedimento di un'esperienza di vita durata molti anni e con una ricca esperienza multiculturale.

Con *Palazzi fatiscanti* termina il lungo percorso di scrittrice della Alexiou; tuttavia, quest'opera possiede come scrittura un inatteso gusto di freschezza, produce una forte impressione di culmine creativo. Una conclusione veramente molto felice.

ANGELA ARMATI

ALKIS THRYLOS (1896-1971): IL SUO CONTRIBUTO ALLE LETTERE NEOGRECHE *

Alkis Thrylos, pseudonimo di Eleni Negroponti¹, più conosciuta come Eleni Urani, dal nome del secondo marito, il noto poeta Kostas Uranis², è stata presente nel panorama delle lettere greche, come critico letterario e teatrale, per quasi mezzo secolo. Nata ad Atene nel giugno del 1896 da una famiglia ricca e aristocratica, debutta nel mondo letterario nel 1913, a soli diciassette anni, quale autrice di un atto unico, *Ο χορός*

* Desidero ringraziare Katerina Tiktoupoulou e Vasilis Vasiliadis del Centro di Lingua Greca di Salonicco, Kostis Stavaris e Leonidas Vèikos della Biblioteca del Museo Teatrale di Atene per la loro sempre pronta collaborazione nell'inviar-mi quel materiale bibliografico, quelle informazioni e consigli di cui ho avuto bisogno nel corso della stesura di questo articolo. Desidero ringraziare devotamente Ghiorgos Alisandratos e Gherasimos Zoras.

¹ Eleni Negroponti (scritto spesso Negreponti) nasce ad Atene nel 1896 da Miltiadis e Maria Negroponti, muore ad Atene nel 1971. Per riferimenti bibliografici e critici si vedano: M. MERAKLIS, *Άλκης Θρύλος. Μερικές σκέψεις για τον κριτικό και τον άνθρωπο*, in *Καινούρια Έποχή* 7, Atene 1962, pp. 263-270; la rivista *Νέα Έστία*, che le dedica un intero fascicolo, *Αφιέρωμα στην Έλένη Ουράνη* [Άλκη Θρύλο]. *Ο κριτικός, ο δοκιμογράφος, ο ταξιδιώτης*, in *Νέα Έστία* 92, Atene, 1 dicembre 1972; K. DIMARAS, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Atene 1975, pp. 28, 29, 456; L. POLITIS, *Συνοπτική Ιστορία της Νέας Έλληνικής Λογοτεχνίας*, Salonicco 1979, pp. 69, 119; L. POLITIS, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Atene 1980, pp. 235, 268; si veda anche la voce *Thrylos, Alkis* a cura di K. GHEORGIOPOULOS in *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 4, Atene 1991, p. 94.

² Al secolo Kostas Niarchos (Costantinopoli 1890 - Atene 1953). Si vedano: *Νέα Έστία* 54 (1953); L. POLITIS, *Συνοπτική Ιστορία της Νέας Έλληνικής Λογοτεχνίας* cit., pp. 63, 71, 115; B. LAVAGNINI, *Storia della letteratura neoellenica*, Milano 1959, p. 172; B. LAVAGNINI, *La letteratura neoellenica*, Milano 1969, pp. 195-196; M. VITTI, *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2001, pp. 273, 276; si veda anche la voce *Uranis, Kostas* a cura di A. ARGHYRIU in *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 8, Atene 1991, pp. 73-74;

τοῦ Βοριά (La danza del vento del nord), premiato dall'Εταιρία Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων e messo in scena il 3 settembre 1913, al teatro Κυβέλης³. Nel 1914 una delle sue poesie, 'Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς⁴, inviata alla rivista Νέα Ἡμέρα Τεργέστης, diretta da I. Chalkokondylis, ottiene il secondo premio; sempre nel 1914 scrive l'atto unico Ἡ ὁμορφιά ποὺ σκοτώνει⁵ (La bellezza che uccide). Nel 1915 viene rappresentato il suo lavoro teatrale Φλοίσβος; inoltre, sempre negli anni della giovinezza, pubblica alcuni racconti con il titolo Ἡ δέκατη τρίτη ὥρα⁶ (La tredicesima ora).

Gli atti unici, le poesie, i racconti rappresentano comunque per la Negroponti una passione giovanile. Ben presto, infatti, a partire dal 1919, quando vengono pubblicate le sue prime recensioni teatrali, opera una scelta che seguirà senza ripensamenti, orientando la sua futura attività soprattutto verso la critica teatrale e la critica letteraria, lavoro che svolgerà con «pienezza e scrupolo»⁷.

Per questo lavoro però ha bisogno di un altro nome, di uno pseudonimo: forse perché si sente vincolata da quel cognome troppo importante o forse perché, convinta che la donna non abbia ancora, anche nel campo letterario, le stesse possibilità di affermazione dell'uomo, fa proprio il consiglio che il critico francese Émile Faguet, nel suo saggio sul *Femminismo*⁸, tradotto anche in greco, rivolge alle scrittrici, invitandole

³ Messo in scena al Θέατρον Κυβέλης nel 1913 e pubblicato nel 1915. Si legga quanto ricorda F. GHIOFYLLIS in *Ἑβδομάς*, 2 marzo 1934.

⁴ 'Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς, in Νέα Ἡμέρα Τεργέστης, foglio 725, sabato 12 luglio 1914, p. 5; ora in Νέα Ἑστία 92 cit., pp. 1759-1760.

⁵ E. NEGROPONTI, *Ὁ χορὸς τοῦ Βοριά - Ἡ ὁμορφιά ποὺ σκοτώνει*, Atene 1915.

⁶ E. NEGROPONTI, *Ἡ δέκατη τρίτη ὥρα*, Atene 1927. Per i primi lavori letterari della Negroponti si vedano: G. ATHANASIADIS-NOVAS, I. VENEZIS, P. CHARIS, 'Ο Ἀλκῆς Θρύλος, πρόεδρος μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, in Νέα Ἑστία 92 cit., p. 1724; G. SARANDI, Ἑλένη Οὐράνη, in Νέα Ἑστία 92 cit., p. 1751; D. GHIAKOS, Οἱ πρῶτοι στίχοι τῆς Ἑλένης Μ. Νεγροπόντη [Βραβεῖο τοῦ 1914], in Νέα Ἑστία 92 cit., pp. 1758-1760.

⁷ POLITIS, *Συνοπτικὴ Ἱστορία τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας* cit., p. 69.

⁸ É. FAGUET, *Le féminisme*, Paris 1910. Émile Faguet, critico e storico della letteratura (La Roche-sur-Yon 1847 - Parigi 1916), è stato citato da Benedetto Croce, per il giudizio su Victor Hugo, in *Poesia antica e moderna*, Bari 1941, p. 385, ma il saggio Victor Hugo. «Booz endormi» era già stato pubblicato su *La Critica* del 1939; per la composizione del saggio e la sequenza delle edizioni, si rinvia alla *Nota al testo* nell'Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, volume in preparazione a cura di G. Macciocca.

a prendere pseudonimi maschili. Egli sostiene, infatti, che le donne nascano filologi, scrittori, che nella corrispondenza scrivano meglio degli uomini; che esprimano un pensiero più profondo, ma per avere il successo che meritano debbano ancora trincerarsi sotto un nome maschile a causa dei tanti pregiudizi sulle donne scrittrici. Eleni Negroponti si presenta così al mondo intellettuale con lo pseudonimo maschile di Alkis Thrylos⁹.

Sono venuta a contatto con l'opera di Alkis Thrylos quando, insieme con Alkistis Proiou, mi sono occupata della fortuna del teatro di Luigi Pirandello in Grecia¹⁰, e della sua attività ho conosciuto da principio l'aspetto più rilevante, quello che riguarda la critica teatrale. In quello «scavo profondo di materiale d'archivio», come ha definito il nostro lavoro Scevola Mariotti, quando incontravamo, tra le recensioni sulle rappresentazioni pirandelliane, il nome di Alkis Thrylos io mi sentivo piacevolmente sollevata. Non solo perché i suoi scritti sono per me più facili da tradurre rispetto ad altri, ma anche perché sono disseminati di osservazioni che esulano dalla messinscena vera e propria e sono ricchi di episodi che contribuiscono a rendere vivo il quadro della vita, non solo teatrale, dell'epoca. Non manca qua e là qualche pettegolezzo che oggi, a distanza di anni, fa sorridere. Ho detto «scritti più facili», ma la lingua dei saggi di Thrylos è, come scrive Petros Charis, «ἀπόλυτη καὶ δίνεται με μὴ ποιότητα λόγου, ποὺ τὴν κάνει ἀκόμα πὺ ἀισθητή. Δὲν ὑπάρχει καλλιλογία στὶς σελίδες τῆς. Καὶ [...] δὲν ἔγραψε ποτὲ σωστὰ τὴ δημοτικὴ, μολονότι τόσο πίστευε σ'αὐτὴν καὶ τόσοις ἀγῶνες ἔκανε γι' αὐτὴν, καὶ ποτὲ δὲν ἐμόχθησε γιὰ νὰ δώσει τὴν ὑποδειγματικὴ φράση ἢ τὸ ἐκφραστικὸ πυροτέχνημα. Εἶχε ὅμως ὁ λόγος τῆς ἓνα ἄλλο γνώρισμα, πολὺ σημαντικὸ: τὴ στερεότητα ποὺ τὴν διαμορφώνει ἡ ὥριμη σκέψη. Καὶ ἡ τίμια σκέψη, προσθέτω. Εἶχε ἐνωρὶς ὀριμάσει ἡ σκέψη αὐτὴ, ἀφοῦ πέρασε ἀπὸ ἀρκετὲς ἀμφιταλαντεύσεις κι ἀπὸ ἀκραῖες καταστάσεις. Συμπάθησε πολὺ τὸ φεμινιστικὸ κίνημα, με τόλμη προχώρησε καὶ σὲ ἄλλες νέες ιδέες ποὺ ἔφεραν ἀναταραχὴ στὴν κοινωνία καὶ στὴν πνευματικὴ μας ζωὴ [...]»¹¹ («assoluta e espressa in uno stile che la rende ancora più incisiva. Non esistono belle parole nelle sue pagine. E [...] non ha mai scritto correttamente in

⁹ A. THRYLOS, *Συζητήσεις με τὸν ἑαυτό μου*, Atene 1961, p. 278, l'autrice scherza su 'ὁ θρύλος' del suo pseudonimo.

¹⁰ A. PROIOU - A. ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Roma 1998.

¹¹ P. CHARIS, *Ένας πνευματικός άνθρωπος*, in Νέα Ἑστία 92 cit., pp. 1764, 1765.

lingua demotica, malgrado credesse in essa e avesse fatto tante lotte in suo favore; e non si è mai arrovellata per creare una frase esemplare o un artificio espressivo. Il suo discorso aveva però un'altra caratteristica molto importante: la solidità che nasce dal pensiero maturo. E il pensiero onesto, aggiungo io. Il suo pensiero è maturato presto, superando varie fasi di incertezza e di situazioni estreme. Ha simpatizzato molto con il movimento femminista, ha affrontato con coraggio tante idee nuove che hanno prodotto uno sconvolgimento nella nostra società e nella nostra vita spirituale [...]).

La figura della Negroponti, questa volta sotto il nome di Eleni Urani, si è ripresentata sulla mia strada, anni fa, quando mi è stata concessa una borsa di studio dalla «Fondazione Kostas ed Eleni Uranis»¹²; ho voluto allora approfondire la conoscenza di questa donna che mi appariva sotto un'altra veste; la conoscenza di una donna che ha voluto mantenere viva la sua passione per la cultura oltre la morte, lasciando il suo consistente patrimonio a una Fondazione alla cui denominazione legava il suo nome di battesimo insieme allo pseudonimo del marito: «Ἰδρυμα Κώστα & Ἑλένης Οὐράνης» e si proponeva l'intento di sostenere le lettere neogreche.

Ho potuto così constatare che Eleni Urani si è dedicata con passione alla letteratura e al teatro e, sostenuta spesso più da un amore sviscerato per la cultura che da una rigorosa preparazione accademica, ha portato avanti una grossa mole di lavoro, che, soprattutto nel campo della critica teatrale, è diventato oggi fonte preziosa per i ricercatori.

I suoi primi saggi di critica letteraria sono stati pubblicati da prestigiose riviste e periodici dell'epoca: *Νομῶς*, *Πολιτεία*, il periodico dalla carta colorata, al quale collaborava anche Fotos Politis¹³ – i due diventeranno in seguito acerrimi nemici¹⁴ – *Ἀρμονία*, *Πυρσός*, *Λύρα*, *Σήμερα* e su *Ἀκρόπολις*¹⁵ e più tardi su *Ἀγγλοελληνική Ἐπιθεώρηση*. Qui la sua collaborazione apportò dei rinnovamenti, favorendo l'acco-

¹² Una borsa estiva che mi ha permesso di dedicarmi alla traduzione di due atti unici, oggi pubblicati dalla casa editrice Bulzoni: D. KECHALDIS, *La vera – Il gioco del tavli*, Roma 2001.

¹³ M. DIMAKIS, *Μνήμη ἀγάπης*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1742.

¹⁴ L'opinione positiva della Thrylos su F. Politis cambierà con il tempo; si vedano: A. THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933), Atene 1977, p. 32; P. CHARIS, *Ένας πνευματικὸς ἄνθρωπος*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., pp. 1766-1767.

¹⁵ Diretto da Vlasiv Gavrilidis.

glimento della poesia surrealista che cominciava allora ad apparire in Grecia¹⁶.

Con lo pseudonimo maschile di Alkis Thrylos pubblica, tra il 1924 e il 1925, tre volumi di *Saggi critici* (*Κριτικὲς Μελέτες*), che raccolgono le conferenze da lei tenute nel 1923 e nel 1924, presso l'«Associazione delle donne greche per i diritti femminili». Il primo volume comprende studi dedicati a Dionysios Solomòs¹⁷, il secondo comprende studi dedicati a Kostis Palamàs¹⁸; il terzo volume include studi su I. Gryparis – K. Chatzòpoulos – M. Malakasis – K. Kavafis – L. Porfyras¹⁹. Questi saggi sono ricchi di notizie biografiche, bibliografiche e critiche, anche se, a distanza di anni, fanno sorridere benevolmente, quando si leggono frasi del tipo: «Ὅπως σὰς τὸ εἶπα κι' ὅλας, τίποτε ἄλλο»²⁰ («È come ve l'ho detto e nient'altro»). Oggi ci si sofferma piuttosto su altri aspetti, come per esempio sul suo studio su Kavafis che è tra i primi saggi dedicati in Grecia al poeta alessandrino. Risale al 1924, e quindi segue di poco quello del 1921 di Tellos Agras²¹; la Thrylos è uno dei pochi critici di poesia greca degli anni Venti²².

Nel 1928 pubblica un lavoro dal titolo *Στοχασμοὶ γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ ἄλλοι στοχασμοί* (*Riflessioni sulla canzone popolare e altre riflessioni*)²³ che meriterebbe più di una semplice segnalazione.

Alkis Thrylos ha fatto parte, unica donna, dell'Ομάδα τῶν 12²⁴, un gruppo di dodici intellettuali, tra i più insigni letterati dell'epoca ben noti agli addetti ai lavori. Avevano tra i loro fini anche quello di assegnare premi agli autori che giudicavano migliori. Il gruppo, ma soprattutto la Thrylos, si autotassava, per istituire quei premi. Le riunioni, all'inizio

¹⁶ M. DIMAKIS, *Μνήμη ἀγάπης*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1742; G. SARANDI, *Ἑλένη Οὐράνη*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1751.

¹⁷ A. THRYLOS, *Δ. Σολωμός*, in *Κριτικὲς Μελέτες*, I, Atene 1924.

¹⁸ A. THRYLOS, *Κ. Παλαμάς*, in *Κριτικὲς Μελέτες*, II, Atene 1924.

¹⁹ A. THRYLOS, *Ι. Γρυπάρης – Κ. Χατζόπουλος – Μ. Μαλακάσης – Κ. Καβάφης – Λ. Πορφύρας*, in *Κριτικὲς Μελέτες*, III, Atene 1924.

²⁰ La frase si legge nello studio dedicato a K. Chatzòpoulos: THRYLOS, *Κριτικὲς Μελέτες*, III cit., p. 55.

²¹ POLITIS, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας* cit., pp. 235, 268.

²² POLITIS, *Συνοπτικὴ ἱστορία τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας* cit., pp. 69, 119; DIMAKIS, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας* cit., p. 456.

²³ A. THRYLOS, *Στοχασμοὶ γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι (καὶ ἄλλοι στοχασμοί)*, Atene 1928; ATHANASIADIS-NOVAS, VENEZIS, CHARIS, *Ὁ Ἄλκης Θρύλος, πρόεδρος μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1725.

²⁴ I. M. PANAGHIOTÒPOULOS, *Ένας ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1729; G. CHATZINIS, *Τὸ λογοτεχνικὸ πάθος*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., pp. 1746-1747.

molto frequenti, si tenevano nel bellissimo caffè dell'albergo King George, e a volte anche in casa sua, vicino a piazza Sintagma, in via Othonos²⁵.

Nel 1961 dà alle stampe alcuni scritti di argomento vario: *Συζητήσεις με τὸν ἑαυτό μου* (*Discussioni con me stessa*), che racchiudono riflessioni²⁶, ricordi personali²⁷, studi sulla critica letteraria e, a volte, delle vere e proprie confessioni²⁸. È un lavoro che più degli altri mostra l'animo della Thrylos, la sua sincerità, perché parla del suo amore per la poesia, del suo rapporto con la musica, di se stessa come scrittrice. In una pagina di commento al libro di Zalokostas, *Τὸ περιβόλι τῶν Θεῶν*²⁹ (*Il giardino degli dei*) si lascia trasportare dalla fantasia: «[...] μέσα στὰ μεθυστικά συνδυασμένα ἀρώματα τῶν πεύκων καὶ τῆς θάλασσας, μέσα στὴ σχεδὸν σαρκική καὶ μαζὶ αὐτὴν ἡδονὴ ποὺ διοχετεύει ἡ θεὰ τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου» e aggiunge: «Ἐχὼ ἀρκετὰ ταξιδέψει· ἄλλες χώρες μοῦ χάρισαν καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς καὶ ἔργα πολιτισμοῦ ποὺ οὔτε σὲ ὑποτυπώδη μορφή δὲν βρίσκονται στὴν Ἑλλάδα [...], ἀλλὰ πούθενά ἄλλοῦ δὲν ἀντίκρυσσε τὴν τελειότητα τῶν πινάκων ποὺ προβάλλει ἀδιάκοπα ἡ ἑλληνικὴ φύση. Ὅ,τι χαρακτηρίζει τὸ ἑλληνικὸ τοπίο εἶναι, μαζὶ μὲ τὴν ἀπόλυτη ἀρμονία κι εὐγένεια τῶν γραμμῶν του, ἡ ἔλλειψη κάθε τι τοῦ περιττοῦ»³⁰ («[...] tra gli inebrianti e armoniosi profumi dei pini e del mare, nel piacere quasi carnale e allo stesso tempo incorporeo che trasmette la vista del paesaggio greco» – e aggiunge: «Ho viaggiato abbastanza; ci sono paesi che offrono tesori artistici e opere di civiltà che in Grecia non si trovano nemmeno in forma rudimentale [...], ma da nessun'altra parte

²⁵ Al momento della costituzione il gruppo era composto da: Kostas Uranis, fondatore, I. M. Panaghiotopoulos, Ghiorgos Theotokas, M. Karagatsis, M. Stasiopoulos, Ghiannis Chatzinis, Petros Charis, Ilias Venezis, Anghelos Terzakis, Stelios Xefludas, Tasos Athanasiadis. Quest'ultimo, il più giovane della compagnia, oggi noto scrittore, fungeva allora da segretario: si veda la fotografia del gruppo in *Néa* 'Εστία 92 cit., p. 1766.

²⁶ A volte si sofferma in maniera originale anche su problematiche individuali: *Χαιρετισμός σ' ἓνα σβησμένο τσιγάρο*, in THRYLOS, *Συζητήσεις με τὸν ἑαυτό μου* cit., pp. 257-262.

²⁷ Come quello su Dimitris Mitropoulos, grande direttore d'orchestra, amico di famiglia: *Ibidem*, pp. 263-268.

²⁸ *Ibidem*, p. 190; si vedano anche: MERAKLIS, *Ἀλκης Θρύλος. Μερικὲς σκέψεις γὰ τὸν κριτικὸ καὶ τὸν ἀνθρώπο* cit., pp. 263-270; ATHANASIADIS-NOVAS, VENEZIS, CHARIS, *Ὁ Ἀλκης Θρύλος, πρόεδρος μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, in *Néa* 'Εστία 92 cit., p. 1725.

²⁹ THRYLOS, *Συζητήσεις με τὸν ἑαυτό μου* cit., p. 284.

³⁰ *Ibidem*, p. 285.

ho visto la perfezione dei quadri che presenta ininterrottamente la natura greca. Ciò che caratterizza il paesaggio greco è, insieme all'assoluta armonia e nobiltà delle forme, l'assenza di tutto ciò che è superfluo»).

Nel 1962 e nel 1963 pubblica, in tre volumi, studi critici su alcuni letterati greci, *Μορφές τῆς ἑλληνικῆς πεζογραφίας*³¹ (*Personaggi della narrativa greca*).

Negli anni 1962-68 la Urani pubblica, in tre volumi, *Ἐκδρομὲς καὶ ταξίδια*³², le sue impressioni di viaggiatrice. Non si sofferma sulle coordinate geografiche o sugli aspetti più conosciuti dei luoghi che visita: «Στὰ ταξίδια μου – scrive – στὶς ἐκδρομὲς μου, πολὺ λίγο ἐνδιαφέρομαι γιὰ ὅ,τι σχετίζεται μὲ τὶς γνώσεις καὶ τὶς πληροφορίες. Περιστατικά, γεγονότα, χρονολογίες, ὅλα τούτα εἶναι καταδικασμένα μὲ τὴ συγκεκριμένη τους ὑπόσταση πολὺ γρήγορα νὰ τὰ ξεχάσω· γιατί λοιπὸν νὰ κοπιᾶσω νὰ τ' ἀποτυπώσω ἀφοῦ ὅπωςδήποτε θὰ σβήσουν; Ὅ,τι συγκρατῶ εἶναι ἓνα ἄρωμα, τὸ ἀπόσταγμά τους [...] Γυρεύω ὅσα θὰ μὲ κεντρίσουν, θὰ κρούσουν κάποιες χορδές μου, θὰ ἐρεθίσουν καὶ θὰ μοῦ προσφέρουν θέματα γιὰ προεκτάσεις»³³ («Nei miei viaggi – scrive – nelle mie escursioni, mi interessa poco di ciò che è in relazione con le nozioni e le informazioni, gli avvenimenti, i fatti, le date. Con la loro concretezza sono condannati a essere da me dimenticati, quindi perché affaticarmi a descriverli, dal momento che senz'altro saranno cancellati dalla memoria? Ciò che mi resta impresso è un profumo, l'essenza [...]. Cerco quanto può stuzzicarmi, toccare certe mie corde, sollecitarmi e offrirmi spunti per ulteriori argomenti»).

Nel primo volume, pubblicato nel 1962, si leggono le sue impressioni dall'America, dall'Iran, dalle Indie, dal Giappone, da Parigi, da Venezia, da città italiane. A Pavia va alla ricerca dei luoghi dove è stato Solomòs, a Padova si sofferma all'Università patavina. E ancora impressioni dal Portogallo, dove partecipa a un convegno, da Cipro, dalla Palestina, da Costantinopoli, da Belgrado. Nel secondo volume, pubblicato nel 1963, ci porta nell'Oceano Atlantico e nelle Azzorre, nelle isole caraibiche, a Haiti a Miami, in Messico, in Norvegia, nel Mediterraneo. Nel terzo volume, pubblicato nel 1968, descrive un grand tour della Grecia: da Olympia passa a Citera a Missolongi, a Pylio, a Corfù, a Zacinto, a Tha-

³¹ A. THRYLOS, *Μορφές τῆς ἑλληνικῆς πεζογραφίας*, I-III, Atene 1962-1963.

³² A. THRYLOS, *Ἐκδρομὲς καὶ ταξίδια*, Atene I (1962), II (1963), III (1968); ATHANASIADIS-NOVAS, VENEZIS, CHARIS, *Ὁ Ἀλκης Θρύλος, πρόεδρος μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, in *Néa* 'Εστία 92 cit., pp. 1724-1725.

³³ P. CHARIS, *Ένας πνευματικός άνθρωπος*, in *Néa* 'Εστία 92 cit., p. 1768.

sos, a Samotraccia, a Milo, a Spetses, a Delfi per concludere con Salonico. Il suo, come scrive Petros Charis, è un metodo di lavoro, del genere che chiamiamo «ταξιδιωτική λογοτεχνία» (letteratura di viaggio). Non è una lezione di geografia; in questi volumi vi è la «proiezione dello spirito dell'autore, la meraviglia, l'emozione, la riflessione dello scrittore viaggiatore»³⁴.

La Biblioteca del Museo Teatrale di Atene possiede un manoscritto di Alkis Thrylos contenente la traduzione di un dramma di argomento fiabesco del drammaturgo, poeta e saggista belga, Maurice Maeterlinck³⁵, di lingua francese: *La principessa Maleine*.

Ha ricoperto numerose cariche ed è stata insignita di molti titoli onorifici. In data 24 marzo 1970 l'Accademia di Atene l'ha designata πρόεδρος μέλος³⁶: la Urani è la prima donna alla quale viene riconosciuto tale titolo onorifico³⁷.

In ogni caso la vera, la grande passione della Thrylos è stato il teatro. Aveva un'ampia conoscenza dei testi teatrali, amava seguire gli spettacoli teatrali di compagnie famose, ma anche i lavori messi in scena da compagnie di provincia, da sconosciuti. La sua reazione, spesso impulsiva ma sincera, non teneva conto se andasse in scena l'amica famosa o il regista di fama internazionale³⁸, la sua critica teneva conto di tanti aspetti che non sottaceva, convinta di svolgere un ruolo attivo, di dare impulso e di incitare al meglio, guidata dall'amore della verità, o di quella che per lei era la verità: «Μπροστά στο άσπρο χαρτί και με την πένα στο χέρι λειτουργούμε. Δεν έχει δικαίωμα μὰ και υποχρέωση νὰ μιλήσει παρὰ μόνον ἡ ψυχὴ μας καὶ νὰ πεί τὴν ἀλήθεια, ὅ,τι πιστεύει ἀλήθεια, τὴν ἀλήθεια τῆς [...]» («Davanti a un foglio bianco e con la penna in mano svolgiamo il nostro lavoro – scrive Thrylos –. Solo la nostra anima ha il diritto e il dovere di parlare e dire la verità, ciò che crede sia la verità, la sua verità [...]»)³⁹.

Ha scritto ininterrottamente recensioni di spettacoli teatrali per la

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Maurice Maeterlinck (Gand 1862 – Grasse, Alpi Marittime, 1949), premio Nobel per la letteratura nel 1911.

³⁶ ATHANASIADIS-NOVAS, VENEZIS, CHARIS, 'Ο Ἀλκῆς Θρύλος, πρόεδρος μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν da me letto in *Néa 'Eortia* 92 cit., pp. 1724-1728.

³⁷ *Ibidem*, p. 1724.

³⁸ Si può leggere ad esempio quanto dice per Karolos Kun in data 14 dicembre 1942 e in data 26 gennaio 1943 in PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)* cit., pp. 51, 91.

³⁹ THRYLOS, *Συζητήσεις με τὸν ἑαυτὸ μου* cit., p. 161. Si veda anche SARANDI, *Ἑλένη Οὐράνη*, in *Néa 'Eortia* 92 cit., p. 1752.

rivista *Néa 'Eortia* dal 1927 fino alla morte, avvenuta nel 1971. Nel 1972 la redazione della rivista le dedica un fascicolo⁴⁰ e il direttore Petros Charis la ricorda tra i primi collaboratori, come «il più fedele, l'affezionato, il volenteroso»⁴¹. Le colonne teatrali da lei firmate, e che per tanti anni non aveva mai abbandonato, erano seguite da numerosi lettori e il suo è stato un dialogo aperto con un pubblico fedele.

Spettatrice insaziabile, era difficile che perdesse qualche rappresentazione ateniese, ma seguiva spesso spettacoli anche nelle altre città della Grecia. Nel 1927, solo per *Néa 'Eortia* ha recensito più di quarantacinque spettacoli; seguiva con passione rappresentazioni teatrali anche all'estero e riportava poi le sue impressioni al pubblico greco.

Amava il teatro greco antico e chiedeva alle istituzioni culturali più attenzione per il teatro neogreco.

La critica che ho scelto di segnalare è quella da lei pubblicata in data 15 maggio 1927 sul dramma antico a Siracusa⁴². In quella occasione Alkis Thrylos aveva presenziato alle rappresentazioni siracusane di *Medea* di Euripide, delle *Nuvole* di Aristofane, del *Ciclope* di Euripide e dei *Satiri alla caccia* di Sofocle⁴³. Non c'è in questa sede, purtroppo, il tempo per fare dei confronti con le recensioni italiane. Ma certo quella di Thrylos, pur toccando con troppa disinvoltura argomenti per i quali non ha una profonda preparazione, ci offre un quadro vivace degli spettacoli; parla della direzione artistica, della sceneggiatura, degli attori, della loro dizione, del coro, esaltando o denigrando, dal suo punto di vista personale. In questo modo il lettore greco partecipa con immediatezza alla rappresentazione. Thrylos si sofferma sulle difficoltà nel mettere in scena opere in cui la musica, la pronuncia del testo, la prosodia, in una parola tutta la suggestività del suono ci sono sconosciuti, così come ci sono sconosciuti i movimenti del coro ed è andata perduta la maggior parte dei versi: «Ὁ ποιητὴς ποὺ δημιουργῶντας τὸ δράμα τοῦ ἐκτελοῦσε μιὰ θρησκευτικὴ σχεδὸν ἀποστολή, ἔγραφε τὰ λόγια καὶ συνέθετε τὴ μουσικὴ

⁴⁰ Si tratta del fascicolo più volte citato in queste note: *Néa 'Eortia* 92, Atene, 1 dicembre 1972.

⁴¹ CHARIS, 'Ο Ἀλκῆς Θρύλος [Ἑλένη Οὐράνη], in *Néa 'Eortia* 92 cit., p. 1719.

⁴² A. THRYLOS, *Τὰ ἀρχαῖα δράματα στὸ θέατρο τῶν Συρακουσῶν*, in *Néa 'Eortia*, 1 (1927), pp. 145-149; ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933) cit., pp. 30-37.

⁴³ Primavera siracusana. Teatro Greco di Siracusa. Direzione artistica di Etторе Romagnoli, musica di Giuseppe Mulé, scene e costumi di Duilio Cambellotti, prima attrice Maria Letizia Celli, compagnia drammatica formata da Gualtiero Tumiatì, danze della scuola di Hellerau.

μὲ μιά ἐμπνευση ἐνιαία [...]. Τὸ ἀρχαῖο θέατρο, ποὺ ἀναπήδησε ἀπὸ θρησκευτικὲς ἱεροτελεστίας, διατηροῦσε γιὰ τὸν ἀρχαῖο θεατὴ τὸ θρησκευτικὸ του νόημα [...]. Ὁ ἀρχαῖος θεατὴς πίστευε καὶ ζοῦσε αὐτοὺς τοὺς θρόλους»⁴⁴ («Il poeta, creatore del dramma, scrive Thrylos, compiva una missione quasi religiosa, scriveva le parole e componeva la musica con ispirazione unitaria [...]. Il teatro antico, che derivava dai riti religiosi, manteneva per lo spettatore antico il suo significato religioso [...]. Lo spettatore antico credeva e viveva le leggende»). Sempre in questa recensione, la Thrylos ricorda che il dramma antico rivive con Reinhardt e che in conformità di quegli insegnamenti, nel 1919, Fotos Politis mette in scena *l'Edipo re*⁴⁵; da quella data, a suo parere, partono le rappresentazioni del dramma antico in Grecia, mentre di quelle allestite prima non vale la pena parlarne. Tranne Politis, nessun altro regista è degno di essere nominato prima di quella data. Tuttavia, secondo Alkis Thrylos, le rappresentazioni di Siracusa comunicavano un'emozione meno intensa rispetto a quella dell'*Edipo re* di Politis; erano deludenti, ispirate dalla pretesa di riunire ed entusiasmare un folto pubblico internazionale. Il direttore artistico italiano, Ettore Romagnoli, si era dovuto confrontare con una delle più grandi difficoltà: un teatro immenso, ma le difficoltà che dovevano superare le rappresentazioni di Siracusa «non giustificano le imperfezioni». La Thrylos descrive gli imponenti scenari del *Ciclope* e dei *Satiri alla caccia*; le scene di *Medea* e delle *Nuvole* che, secondo lei, non rispettavano l'atmosfera del dramma, ma ciò che più critica è il ruolo svolto dal coro che danza e non canta, lasciando troppo vuota la scena. Inoltre non è soddisfatta dell'interpretazione degli attori e ne segnala, quelli che per lei, sono stati gli errori. Per quanto riguarda la funzione della maschera ne dà un'interpretazione categorica, troppo personale, che non tiene conto di tutta la problematica legata al suo uso⁴⁶. Chiude l'articolo scrivendo: «[...] Τώρα ποὺ τὸ πρόβλημα τῆς παράστασης τῶν ἀρχαίων δραμάτων εἶναι τόσο ἐπικαίρο στὴν Ἑλλάδα, μᾶς

⁴⁴ THRYLOS, *Τὰ ἀρχαῖα δράματα στὸ θέατρο τῶν Συρακουσῶν*, in *Νέα Ἑστία* 1 (1927), cit., pp. 145-146; ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933) cit., pp. 30-31.

⁴⁵ *Ibidem*, ristampa, p. 32. Per le rappresentazioni del dramma antico sulla scena neogreca si veda P. ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, *Τὸ Ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ Δρᾶμα στὴ νεοελληνικὴ σκηνή: ἀπὸ τοὺς Πέρσες τοῦ 1571 στὴς προσεγγίσεις τοῦ 20οῦ αἰῶνα*, in *Production of Ancient Greek Drama in Europe during modern times*, Atene 1999, pp. 77-87, in particolare p. 83.

⁴⁶ Si veda oggi anche: R. PARIS, *Persona. La maschera nel mondo antico*, Roma 1990.

ἐδειξαν πόσο μπορούμε καὶ πρέπει νὰ εἴμαστε ἐπιεικεῖς γιὰ τὶς Δελφικὲς ἐορτές»⁴⁷ («Ora che il problema della rappresentazione del dramma antico è così attuale in Grecia, le rappresentazioni di Siracusa ci hanno mostrato quanto dobbiamo essere indulgenti con le rappresentazioni a Delfi»).

Questo plurale è maiestatico. Sì, è vero, intorno alle rappresentazioni del dramma antico a Delfi c'è stata in Grecia una grande polemica, ma qui l'invito è rivolto soprattutto a se stessa, perché proprio lei, nel 1926, aveva aspramente criticato il programma delle rappresentazioni a Delfi⁴⁸, entrando in polemica con Anghelos Sikelianòs e con la moglie Eva Palmer, che ne erano gli ideatori. Sosteneva infatti che il luogo non era adatto: «la vita – scrive – oggi non si svolge più a Delfi. Delfi tace, e non ha altro da offrirci se non la bellezza del luogo e un ricordo storico eccezionale»⁴⁹. Ma dopo aver visto lo spettacolo, *Prometeo incatenato*⁵⁰, messo in scena proprio a Delfi, nell'estate del 1927, dai coniugi Sikelianòs, ne rimarrà piacevolmente colpita, e non risparmierà le lodi né al luogo, né a Sikelianòs e neppure alla costumista, la signora Sikelianù. A Delfi, secondo Thrylos, «è avvenuto il miracolo: è stata vinta ogni relatività e lo spettatore è stato trasportato nel mondo del bello assoluto [...]». Per la signora Sikelianù la nuova creazione del *Prometeo* è stata fede e scopo. È vissuta anni interi nel dramma per il dramma [...]. Ha assimilato ogni verso [...]. *Prometeo* è stato ricreato come mai finora e forse come mai più». Nell'articolo compaiono riferimenti, spesso non benevoli, agli spettacoli ai quali aveva assistito poco prima a Siracusa. Così come era stata sincera nelle sue motivate osservazioni prima dello spettacolo, fu sincera nel redigere poi la sua critica entusiasta sul *Prometeo incatenato*. Comunque, sulle difficoltà di allestire gli spettacoli a Delfi, bisogna ammettere che Thrylos aveva visto giusto; in seguito plaude all'iniziativa di preferire come luogo del primo festival Epidauro: «Ἀριστὴ ἦταν ἡ σκέψη νὰ προτιμηθεῖ γιὰ τόπος τοῦ πρώτου φεστιβάλ ἡ Ἐπίδαυρος. Οἱ Δελφοὶ εἶναι ἀναντίρρητα μεγαλοπρεπέστεροι καὶ ὑποβλη-

⁴⁷ THRYLOS, *Τὰ ἀρχαῖα δράματα στὸ θέατρο τῶν Συρακουσῶν*, in *Νέα Ἑστία* 1 (1927) cit.; ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933) cit., p. 37.

⁴⁸ A. THRYLOS, *Γύρω ἀπ' τὶς ἐορτὲς τῶν Δελφῶν. Ὁ Κ. Σικελιανὸς μίλησε*, in *Ἑλληνικὸς Λόγος*, 30 ottobre 1926.

⁴⁹ Sikelianòs le risponderà in data 12 ottobre 1926, dalle colonne di *Πρωῖα*: *Γύρω ἀπὸ τὰς ἐορτὰς τῶν Δελφῶν «Ὁ Κ. Σικελιανός, ὠμίλησε». Ἀπάντησις στὸν Κον. Ἀλκην Θρύλον*.

⁵⁰ A. THRYLOS, *Ὁ «Προμηθεὺς Δεσμώτης» στοὺς Δελφούς*, in *Νέα Ἑστία* 1 (1927); ristampa in THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933) cit., pp. 43-52.

τικότεροι ἀλλὰ καθὼς ἀπέχουν ἀπὸ κάθε πολυκατοικημένη πολιτεία δὲν προσφέρονται τουλάχιστον γιὰ τὴν ὥρα, ἕως οὗ γίνουσι οἱ κατάλληλες ἐγκαταστάσεις, νὰ φιλοξενήσουν ξαφνικά χιλιάδες ἐπισκέπτες. Ὅσοι παρευρέθησαν στὶς Δελφικὲς γιορτὲς τοῦ Σικελιανοῦ [...] θυμοῦνται μὲ φρίκη τὴ σωματικὴ τους ταλαιπωρία [...]»⁵¹ («L'idea di preferire come luogo del primo festival Epidauro era eccellente. Delfi è senza dubbio magnifica e suggestiva ma, dal momento che è lontana da tutte le città con un certo numero di abitanti, non è adatta, almeno per ora, fino a quando non si costruiscano centri atti ad ospitare, all'improvviso, migliaia di spettatori. Quanti hanno seguito le Feste Delfiche di Sikelianòs [...] si ricordano con orrore la loro avventura»).

Thylos conosceva bene il teatro straniero, amava Pirandello, il suo autore preferito, che considera «il corifeo degli autori drammatici del periodo fra le due guerre»⁵² e voleva che le sue opere fossero rappresentate al più presto al Teatro Nazionale di Atene⁵³. Nel 1923, quando di Pirandello non conosceva neppure il nome, aveva seguito *Il piacere dell'onestà* ed era rimasta affascinata dai dialoghi dei personaggi pirandelliani: «Intuii da quel primo spettacolo che si trattava di un genio»; segue con entusiasmo costante le opere pirandelliane; risale a quel lontano periodo la sua convinzione che Pirandello vada ascritto «tra gli autori classici»⁵⁴, e riferimenti allo scrittore siciliano si leggono di continuo nella sua opera: «Φοροῦμε τόσες μάσκες ὅσοι εἶναι οἱ ἄνθρωποι ποὺ μᾶς γνωρίζουν, ποὺ φαντάζονται ὅτι μᾶς γνωρίζουν καὶ ποὺ ὁ καθένας ἔχει γιὰ μᾶς μιὰ ἀντίληψη λίγο ἢ πολὺ διαφορετικὴ, χωρὶς καμιά νὰ εἶναι θετική. Τὸ μόνο θετικὸ εἶναι ὁ πρωτεῖσμός μας, ἡ πειρατελλικὴ μας πολλαπλότητα»⁵⁵ («Indossiamo tante maschere quante sono le persone che ci conoscono, che credono di conoscerci e ognuno ha di noi una concezione più o meno diversa, senza che nessuna sia quella giusta. L'unica cosa sicura è la nostra natura proteiforme, la pirandelliana molteplicità»).

Nel 1948, al Θέατρο Ἀλίκης, è affascinata dalla commedia di

⁵¹ A. THYLOS, *Τὸ Φεστιβάλ τῆς Ἐπιδαύρου*, in *Νέα Ἑστία* 56 (1954), p. 1180; ristampa in THYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ θέατρο*, VI (1952-1955), Atene 1979, p. 274.

⁵² A. THYLOS, in *Νέα Ἑστία* 34 (1943), pp. 1155-1156; ristampa in THYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, III (1941-1944), Atene 1978, pp. 286-287; si veda anche PROIOU-ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)* cit., p. 53.

⁵³ A. THYLOS, in *Νέα Ἑστία* 13 (1933), pp. 224-226; ristampa in THYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1933), Atene 1977, pp. 435-437.

⁵⁴ A. THYLOS, in *Νέα Ἑστία* 60 (1956), pp. 1730-1731; ristampa in THYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, VII (1956-1958), Atene 1979, pp. 163-166.

⁵⁵ THYLOS, *Συζητήσεις μετὰ τὸν ἑαυτό μου* cit., p. 194.

Eduardo De Filippo *Questi fantasmi!* che, per quanto riguarda il genere comico, considera tra le migliori che abbia visto⁵⁶. «De Filippo è un commediografo autentico, trascina con la sua tematica, diverte con le sue trovate [...]. È insieme autore e attore [...] è uomo di teatro [...]. E scrive magnifico teatro [...]»⁵⁷.

I saggi da lei dedicati agli artisti teatrali, ai registi, agli attori, sono molti, così come sono molti, e lo abbiamo visto, quelli dedicati a poeti e scrittori, ma sono sparsi tra riviste, periodici, quotidiani. Negli anni Sessanta le viene proposto di riunirne una parte in volume. Thylos tentenna: non vorrebbe cedere alla presunzione di vedere riunito il suo lavoro, proprio lei che aveva scritto:

«Ἐμεῖς λοιπὸν ποὺ δὲν εἴμαστε τὸ ἐξαιρετικὸ φαινόμενο, εἴμαστε ὁπωσδήποτε καταδικασμένοι, ὕστερα ἀπὸ ἓνα ἐφήμερο φωσφόρισμα, ἀπὸ ἓνα γρήγορο στραφάρισμα, νὰ σβήσουμε [...] καὶ ν' ἄρκεσθουμε σ' ὅ,τι μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει ἡ συγγραφικὴ μας ἐργασία, καὶ ποὺ εἶναι ἄλλωστε τὸ πολυτιμότερο ποὺ μποροῦμε ν' ἀντλήσουμε ἀπ' αὐτήν: Ἡ μέθη, ἡ διέγερση ποὺ αἰσθανόμαστε ὅταν γράφουμε [...]»⁵⁸. («Noi dunque, che non siamo un fenomeno eccezionale, siamo senza dubbio condannati a spegnerci, dopo un'effimera fosforescenza, dopo un breve scintillio [...] E sarebbe bene che ci accontentassimo di quanto può darci il nostro lavoro di scrittore, che è d'altronde quanto di più prezioso possiamo attingere: l'ebbrezza, l'eccitamento che proviamo scrivendo [...]»).

Lei che sosteneva: «Σὲ τελευταία ἀνάλυση ἴσως ἡ ἀπάντηση [...] νὰ βρῖσκεται σὲ δυὸ φράσεις ποὺ ὑπῆρξαν τὰ ρητά μου, οἱ κανόνες μου. Ἡ μιὰ: 'Νὰ διαμορφώνεις ὀρισμένους σκοποὺς, καὶ ν' ἀγωνίζεσαι γι' αὐτοὺς, γιὰ νὰ δημιουργεῖς τὴν ψευδαἰσθηση ὅτι ὅλα δὲν εἶναι περιτὰ καὶ μάταια, καὶ νὰ ὑπερνικᾷς ἔτσι τὴ διεισδυτικὴ κατάθλιψη'. Ἡ ἄλλη ἀνήκει στὴν Αὐτοκρατορίσσα τῆς μοναξιάς: τὴ διάβασα πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια στὸ βιβλίο τοῦ Χρηστομάνου καὶ σφραγίσθηκε ἀνεξίτηλα μέσα μου, τόσο τὴν ἔνιωσα δική μου: 'Νὰ γράφεις τὸ ὄνομά σου στὸ κῦμα, στὸ κῦμα'... Γιατί νὰ ματαιοπονεῖς ἐπιχειρώντας νὰ τὸ γράφεις στὸ γρανίτη; Τὸ κῦμα εἶναι τόσο ὀραϊότερο, γιατί εἶναι ἀληθινό!»⁵⁹. Il suo canone, quindi, era per lei contenuto

⁵⁶ *Νέα Ἑστία* 44 (1948), pp. 1510-1511; ristampa in THYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, IV (1945-1948), pp. 532-535; si veda anche A. PROIOU - A. ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* n. s. 38 (2001), pp. 231-277, in particolare pp. 242-243.

⁵⁷ A. PROIOU - A. ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., p. 242.

⁵⁸ THYLOS, *Συζητήσεις μετὰ τὸν ἑαυτό μου* cit., pp. 272-273.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 273-274.

in due frasi: «La prima: 'Avere degli obiettivi ben definiti e lottare per questi[...]'. L'altra frase fa parte dell'*Imperatrice della solitudine*; l'ho letta – scrive Thrylos – tanti anni fa nel libro di Christomanos e si è impressa indelebilmente in me, tanto l'ho sentita mia: 'Scrivi il tuo nome sull'onda, sull'onda... perché sprecare la tua fatica per scriverlo sul granito? L'onda è tanto più bella perché è vera!'».

E quando le viene chiesto di riunire i suoi articoli in volumi, in un primo momento Alkis Thrylos vorrebbe rifiutare, perché la proposta le sembra in contrasto con il suo canone; ma quando l'accusano di aver paura di esporsi al giudizio della critica, nel vedere riunite le testimonianze del lavoro svolto per tanti anni, sente che le viene lanciata una sfida. E al «Φοβάσαι;»⁶⁰ («Hai paura?») «Τὸ ἀρσενικὸ στοιχείο τῆς ψυχολογίας τῆς ζύπνησε μέσα τῆς καὶ τὴν ἐσπρωξε ἀμέσως νὰ δεχτεῖ τὴν πρόκληση – ὅπως μικρή, ποὺ δὲν ἔπαιξε μὲ τις κοῦκλες, ἀλλὰ τὴν 'τραβοῦσαν [...] ἀπὸ τὰ παιγνίδια, ἐκεῖνα ποὺ ὑπῆρχε ἀμίλλα καὶ ἀνταγωνισμός [...]»⁶¹ («L'elemento maschile della sua psicologia si destò in lei e la spinse immediatamente a raccogliere la sfida – come le accadeva da piccola, quando [...] l'attiravano [...] quei giochi nei quali c'erano competizione e rivalità»).

Decide così di riunire parte delle sue critiche teatrali, pubblicate sino agli anni Sessanta, in due volumi, *Μορφές καὶ θέματα τοῦ θεάτρου*⁶², e di raccogliere in volumi alcuni suoi studi di critica letteraria, sui quali mi sono già soffermata: *Μορφές τῆς ἐλληνικῆς πεζογραφίας*⁶³.

Alcuni anni dopo la sua morte, l'Ἰδρυμα Οὐράνη dell'Accademia di Atene riunisce in dodici volumi le critiche teatrali apparse su *Νέα Ἑστία*⁶⁴ e in due volumi, dal titolo *Ἀφορμές*, parte dei suoi numerosi saggi⁶⁵. Un percorso critico, divenuto fonte preziosa, che va dal 1923 al 1970. Possiamo immaginare quindi di quanti autori, registi, attori si sia interessata, quanto abbia letto, quante rappresentazioni teatrali abbia

⁶⁰ *Ibidem*, p. 277.

⁶¹ P. KARAVIAS, *Ὁ Θρύλος καὶ ἡ ψυχὴ*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1739. Thrylos ricorda spesso la frase di Christomanos: «Γράψε τὸ ὄνομά σου στὸ κύμα», si veda THRYLOS, *Συζητήσεις μὲ τὸν ἑαυτό μου* cit., p. 174, ma soprattutto le pp. 269-274.

⁶² A. THRYLOS, *Μορφές καὶ θέματα τοῦ θεάτρου*, Atene I (1961), II (1962).

⁶³ A. THRYLOS, *Μορφές τῆς ἐλληνικῆς πεζογραφίας*, Atene I (1962), II (1963); si veda anche: ATHANASIADIS-NOVAS, VENEZIS, CHARIS, *Ὁ Ἄλκης Θρύλος, πρόσεδρο μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* cit., p. 1725.

⁶⁴ A. THRYLOS, *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο*, I (1927-1993) – XII (19700-1971), Atene 1977-1981.

⁶⁵ A. THRYLOS, *Ἀφορμές*, I, II, Atene [s. d.].

visto: «– Ἀπὸ τὰ πρῶτα μου κιόλας χρόνια – scrive la Urani – δὲν ἔπαιξα ποτὲ μὲ κοῦκλες· μὲ τραβοῦσαν μόνο τὰ βιβλία [...]»⁶⁶.

Spirito libero, tenace, autodidatta, Alkis Thrylos non segue alcuna corrente critica, ama il suo lavoro e, incurante delle critiche⁶⁷, scrive senza eleganza, ma con passione. Anche per questo le sue critiche empiriche e personali, acute, hanno incontrato una quantità di reazioni di segno opposto. Lei stessa afferma che i suoi articoli non sono stati mai tanto taglienti quanto quelli diretti contro di lei⁶⁸. L'amore per la verità l'ha portata a confessare anche alcuni limiti delle proprie capacità, che non starò a elencare.

Ha scritto: «Μοῦ ἄρεσε πάντα τὸ ἐλεύθερο, τὸ ἀνεξάρτητο, τὸ ἀδούλευτο ἄτομο, ποὺ δὲν δέχεται καμιά ἄλλη ἐπιταγὴ ἔξω ἀπὸ τὴ δική του. Καὶ σήμερα πάντα τὸ ἴδιο μοῦ ἀρέσει»⁶⁹ («Mi è sempre piaciuta la persona libera, indipendente, senza giogo, che non accetta nessun altro ordine se non il suo. E oggi penso la stessa cosa»).

In questa sede desidero ricordare che la sua opera è a tutt'oggi una miniera di informazioni, alla cui consultazione non possono sottrarsi studiosi, ricercatori e studenti.

Alkis Thrylos, un critico, una studiosa instancabile, una donna che può figurare tra gli autori letterari greci del Novecento perché con i suoi scritti fornisce un quadro vivo e immediato della vita teatrale e, più in generale, della società del suo tempo. Il suo nome dunque non è stato scritto «στὸ κύμα», «sull'onda», non è stato cancellato, ma figura nella letteratura neogreca a pieno titolo.

⁶⁶ THRYLOS, *Συζητήσεις μὲ τὸν ἑαυτό μου* cit., p. 190; KARAVIAS, *Ὁ Θρύλος καὶ ἡ ψυχὴ*, in *Νέα Ἑστία* 92 cit., p. 1737.

⁶⁷ Critico severo nei suoi confronti è Ghiorgos Seferis: G. SEFERIS, *Μέρες II* (24 αὐγούστου 1931 – 12 Φεβρουαρίου 1934), Atene 1975, pp. 14-15, 112.

⁶⁸ THRYLOS, *Συζητήσεις μὲ τὸν ἑαυτό μου* cit., p. 162.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 139.

CRISTINA STEVANONI

DONNE DI KIXΛH

Κάθε άνθρωπος περπατᾷ χωρίς νὰ ξέρει
ἂν ἄρχισε ἢ ἂν τέλειωσε
ἂν πηγαίνει στὴ μητέρα του στὴν κόρη του ἢ στὴν ἐρωμένη του

Ogni uomo cammina senza sapere
se ha cominciato o se ha finito
se va da sua madre o da sua figlia o dall'amata

G. SEFERIS, *Σημειώσεις για μιὰ «ἐβδομάδα»*, Τρίτη
trad. F. M. Pontani

Ἀγαπητέ μου Γιῶργο,
ἡ δυσκολία τοῦ Ἀντρέα νὰ ἰδεῖ τὴ γραμμὴ ποὺ κυβερνᾷ τὸ β' μέρος τῆς
Κίχλης, ἴσως καὶ ἄλλα σημεῖα, μ' ἔκαναν νὰ κοιτάξω τώρα προσεχτικὰ τὸ κ
καὶ τὸ λ τῆς Ὀδύσσειας· τὴν περικοπὴ ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὸ στίχο κ 133 καὶ τε-
λειώνει μὲ τὴν ὁμιλία τῆς μάνας τοῦ Ὀδυσσεύα (λ 224): τὸ ἐπεισόδιο τῆς
Κίρκης καὶ τῆ «Νεκρομαντεία» ἢ τὴν πρώτη «Νέκυια».

Στὸν Πόρο, τὸ φθινόπωρο τοῦ '46, δὲν εἶχα μαζί μου τὴν Ὀδύσσεια. Ξα-
ναδιάβαζα τότε, τὰ πρωινά, προτοῦ πιάσω δουλειά, ἔτσι σὰν ἄσκηση, λίγους
στίχους ἀπὸ τὸ τέλος τῆς Ἰλιάδας.

Caro Giorgio,
la difficoltà di Andrea a trovare la linea maestra della seconda parte
del *Tordo*, e forse anche altri punti, m'hanno spinto a guardare ora con at-
tenzione i libri X e XI dell'*Odissea*: il passo che comincia al v. 133 del libro
X e finisce col discorso della madre di Odisseo (XI 224): dunque l'episodio
di Circe e la prima *Nekyia*.

A Poros, l'autunno '46, non avevo con me l'*Odissea*. Allora leggevo al
mattino, prima d'attaccare il lavoro, così, per esercizio, qualche verso della
fine dell'*Iliade*.

Queste, non è difficile riconoscerle, sono le battute d'avvio della lun-
ga lettera che Ghiorgos Seferis scrisse da Ankara, negli ultimi giorni del-
l'anno 1949, come risposta a Ghiorgos Katsimbali, che gli aveva chie-
sto, per sé e per il comune amico Andreas Karandonis, qualche spiega-

zione, che facilitasse la lettura del poemetto intitolato *Κίχλη*¹. Mi soffermo su quello che può sembrare, a prima vista, un dettaglio di poco rilievo:

Ξαναδιάβασα τότε, τὰ πρωινά, προτοῦ πιάσω δουλειά, ἔτσι σὰν ἄσκηση, λίγους στίχους ἀπὸ τὸ τέλος τῆς *Ἰλιάδας*.

Se, come dirà più avanti lo stesso Seferis, «ogni spiegazione d'una poesia è [...] folle» («κάθε ἐξήγηση ποιήματος εἶναι [...] ἐξωφρενική»), bisogna pure ammettere che questa follia, fin dal suo primo apparire, è ben provvista di metodo. La menzione dei due poemi omerici dà luogo, infatti, a un sistema oppositivo binario, che è già di per se stesso eloquente: non l'*Iliade* serve per orientarsi nell'intricata materia di *Κίχλη*, ma bensì, invece, quello che è, storicamente, il suo *pendant* più naturale, l'*Odissea*; non il testo che potrebbe apparire più ovvio e più prossimo ha agito per il poeta, ma l'altro, più lontano e nascosto. Altrettanto metodico, di conseguenza, è il tentativo di smorzare la portata del testo che affiora, come per contrasto, alla coscienza: i versi dell'*Iliade* sono pochi («λίγους στίχους»), la parte prescelta è quella finale («ἀπὸ τὸ τέλος»), il tempo ad essi riservato non è più che un ritaglio («προτοῦ πιάσω δουλειά»), in una delle parti estreme del giorno («τὰ πρωινά»); mentre anche la qualità della lettura, anzi, a meglio vedere, della rilettura, è come inerte e priva di *pathos*, qualcosa di simile a una ginnastica mentale

¹ Il testo della lettera fu pubblicato, con il titolo *Ἐνα γράμμα γιὰ τὴν «Κίχλη»*, in *Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση*, 4/12, luglio-agosto 1950, pp. 501-506 (una nota redazionale avvertiva i lettori che il pretesto era stato fornito da un articolo di A. Karandonis, pubblicato in precedenza dalla stessa rivista: cf. 4/8, genn.-febb. 1950, pp. 272-282). Nella seconda ed. di *Δοκιμές* (dicembre 1962), fu pubblicata solo la parte finale, sotto il titolo *Μιὰ σκηνοθεσία γιὰ τὴν «Κίχλη»*. Le mie citazioni (da qui in poi, *Lettera*) sono tratte da G. SEFERIS, *Δοκιμές*, II, Atene 1974³, pp. 30-56. La traduzione italiana, salvo diversa avvertenza, è quella curata da F. M. Pontani, per il vol. della collana "Scrittori del mondo: i Nobel", *Giorgio Seferis*, UTET, Torino s.a. [ma 1971], pp. 149-177 (da qui in poi, *G. Seferis*). La traduzione di Pontani fu sicuramente esemplata sul testo apparso in rivista, nel 1950, come si rileva da un errore, poi sanato nelle edizioni successive (un piccolo avverbio, «δέ», intruso da chissà chi, che, come la virgola di Erasmo, può cambiare i destini del mondo): «il piacere che si vede passare dinanzi *non* pensa che sia l'altro volto della rovina» (p. 157, cf. p. 502: «ἡ ἡδονὴ ποὺ βλέπει νὰ περνᾷ μπροστά του δὲ στοχάζεται πὼς εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τῆς φθορᾶς»). Un altro errore, un salto di parole, poi anch'esso rimediato, è stato invece corretto tempestivamente da Pontani («non sono eroi, sono Elpètori», p. 159).

(«ἔτσι σὰν ἄσκηση»), prima dell'impegno vero e proprio, quello lavorativo. Di contro, invece, la promozione dell'*Odissea* si conclude con un'affermazione di metodo esplicita, Seferis giudicando nient'affatto improbabile che il testo, riemerso adesso, a posteriori, alla coscienza, abbia potuto esercitare allora il proprio influsso, in modo oscuro e penetrante, al livello dell'inconscio:

Ἀλλά, ποὺς ξέρει, μπορεῖ νὰ ὑπῆρχε καὶ νὰ ἐνεργοῦσε ἀόρατος μέσα μου ὁ εἰρμός αὐτός, ὅταν καταπιάστηκα νὰ συναρμολογήσω ἐμπειρίες ποὺ εἶχα δοκιμάσει, καὶ κάποτε σημειώσσει, ἀπὸ τὸν Ὁχτώβρη του '44, ποὺ γύρισα στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὴ Μέση Ἀνατολὴ καὶ τὴν Ἰταλία.

Ma poi chi può dirlo? Può anche darsi che ci sia stata e abbia agito invisibile questa concatenazione dentro di me, quando mi misi a connettere esperienze che avevo fatte, e talvolta annotate, dall'ottobre '44, quando tornai in Grecia dal Medio Oriente e dall'Italia².

Tutta questa sapiente orchestrazione, a noi lettori postumi e, si spera, non del tutto inidonei, dice che ci troviamo in presenza di una negazione sospetta, di un affiorare del rimosso quasi da manuale, in tanto in quanto si riveste delle forme del compromesso: da un lato il desiderio di citare l'*Iliade*, dall'altro il bisogno di negarla, anche invocando la maggiore forza dell'assenza-presenza dell'*Odissea*. Ora, io non voglio dire che ci sia necessariamente, nei versi di *Κίχλη*, un'eco, o un influsso del più antico dei poemi omerici; affermo invece, ed è cosa ben più interessante, che la negazione dell'*Iliade* si accompagna, nella riflessione postuma di Seferis, all'occultamento del "regno dei padri", se così posso definire la complicata gerarchia di figure regali e di figure paterne, che domina nei cinquantacinque versi finali del poemetto – quelli posti sotto il titolo intermedio *Τὸ φῶς* (*La luce*) –, accompagnandosi con figure, quasi complementari, di figli. Nella luce nera fissa i suoi occhi, peraltro ormai accecati, Edipo, nel mentre si appresta a sparire, oltre le invisibili lastre di marmo, e vede in essa luce specchiato il proprio sangue maledetto, che genera i fratelli rivali, Eteocle e Polinice; con altri occhi accecati, colui o colei che pare a me un figlio o una figlia, o tutt'e due assieme, tenta vanamente di liberarsi dal negativo dei re e dei padri, che mandano i figli a morire. Ed è lì, in quella casa enorme, inondata di luce dalle finestre spalancate, dove un «tu» corre all'impazzata, mentre intorno si fa vuoto il mare, vetro spezzato, che si ripropone il disordine,

² *Lettera*, p. 31; *G. Seferis*, p. 151.

della guerra, e dei rapporti familiari – che attraversa un po' tutto il percorso di *Kίχλη* –, risolvendosi in una *fuga del mondo*, che è in realtà una *fuga dal mondo*: forse è un altro naufragio, dopo quello della nave, che dà il titolo alla poesia, catastrofico oltre ogni apparenza, perché fa sparire anche i figli, coinvolti, come i padri, nel *sovrappiù* di colpa³.

Per questo, parlo di rimozione dell'*Iliade*; e tanto più se considero, com'è d'obbligo, che la parte che Seferis testimonia d'avere riletto a Poros era l'ultima, e cioè a dire il libro XXIV, nel quale, come tutti sanno, il vecchio re Priamo, recatosi da Achille per reclamare il cadavere di Ettore, piange come un padre – nonostante si trovi, o, forse, proprio perché si trova al cospetto del nemico per eccellenza terribile – i numerosi figli che gli sono morti in guerra, e più di tutti quello che giace lì, nella tenda, ancora insepolto e schernito; l'ultima parte dell'*Iliade* è quella nella quale Achille, come di rimando, piange sul suo proprio padre, su Peleo, che ha avuto un unico figlio, destinato entro poco a morire, nella medesima guerra. Chi conosca appena un poco le dinamiche della rimozione, la quale non corrisponde a un oblio, ma, se mai, a uno spostamento, per lo più momentaneo, potrebbe azzardare di dire che, nel caso specifico, Seferis volle liberarsi dal peso di un eccesso, da una dismisura anche emotiva e sentimentale, qual è quella che riuscì invece ad accettare nelle pagine del diario, scrivendo parole di stupefatta ammirazione, giust'appunto dopo avere letto i versi che preludono alla fine del più antico dei poemi omerici:

Συγκίνηση χτὲς διαβάζοντας τὴν ὁμιλία τοῦ Ἀχιλλέως στὸν Πρίαμο. Κατάπληξη· αὐτὴ ἡ γραμμὴ τόσο σταθερή, καὶ συνάμα μὴ τόσο εὐαίσθητη, παλλόμενη χορδή. Συγκίνηση ἀκόμη ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ τέχνη ποὺ γονιμοποίησε ὁ Ὅμηρος σὲ ἄλλους καὶ ποὺ ἦταν ἐκεῖ καθὼς διάβαζα, ἕνας ἐναρμόνιος ἦχος. Καὶ τοῦτο· στὸν Ὅμηρο ὅλα κρατιοῦνται, ὅλος ὁ κόσμος εἶναι ἕνα ὕψος ἀπὸ ὀργανικοὺς «λῶρους»· ὁ ἐπίγειος, ὁ ἐπουράνιος κόσμος, ζῶα, φυτὰ, στοιχεῖα, καρδιὲς τῶν ἀνθρώπων, καλὸ, κακό, θάνατος, ζωὴ, ποὺ ὀριμάζουν, χάνονται, ξαναθοῦν. Ὁ μηχανισμὸς τῶν θεῶν δὲν κάνει τίποτε τὸ ὑπερφυσικό, τὸ ἀπὸ

³ Sono più o meno queste le conclusioni a cui sono pervenuta, analizzando la parte finale del poemetto alla luce dei vv. 1559-1680 della Parte quarta dell'*Erotokritos*: cf. *Ulisse (o nessuno)* di Seferis, in *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, a cura di A. M. BABBÌ e F. ZARDINI, Verona 2000, pp. 411-438. S'intende che l'Edipo della tragedia sofoclea, rievocato da Seferis, il quale non muore, ma si prepara a compiere il viaggio misterioso, oltre le invisibili lastre di marmo, è, nell'ottica da me adottata per questo tipo di analisi, il prototipo del padre che non si può uccidere, in quanto che si è macchiato di una colpa incommensurabile.

μηχανῆς· κρατᾷ τὴ συνοχή, τίποτε ἄλλο. Κάτι ἀνάλογο εἶχα παρατηρήσει, στὰ '31 στὴ Σκιάθο, ὅταν ξαναδιάβασα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὴν Ὀδύσσεια⁴.

Commozione, ieri, leggendo il discorso di Achille a Priamo. Sbigottimento: questa linea così ferma, e insieme così sensibile, vibrante, una corda. Ancora commozione per la sublime arte che Omero ha reso fertile in altri e che *era lì*, mentre leggevo, un suono melodioso. E ancora: in Omero tutto si regge, tutto il mondo è una trama di *cordoni* organici. Il mondo terrestre e celeste, e animali, piante, elementi, cuori umani, buono, cattivo, morte, vita maturano, svaniscono, rifioriscono. La *meccanica* degli dei non fa nulla di sovrumano, di *ex-machina*. Assicura la coerenza, nient'altro. Qualche cosa del genere avevo osservato nel '31 a Sciato, quando rilessi tutta l'*Odissea*⁵.

La nota risale al 17 ottobre dell'anno 1946, un giovedì; esattamente due settimane dopo, la sera del giovedì 31, il poeta avrebbe annotato, in una postilla, d'avere posto fine (e titolo: *Kίχλη*) alla poesia: verosimilmente la stessa a cui si era dedicato, con faticoso esercizio, nei giorni di poco precedenti, a partire dal martedì 22 di quel fruttuoso mese di ottobre⁶. D'importante, in questa nota, scritta proprio nella fase di gestazione del poemetto, c'è innanzi tutto il ruolo eminentemente paterno riconosciuto a Omero, il quale ha fecondato, con la sua arte sublime, altra arte, ora presente e viva, sotto la specie di un suono melodioso. E tuttavia, non si coglie appieno il senso di questo contegnoso gioco di rimandi, se non si ammette che, nel novero degli «altri» – i quali non sono Omero, e però dovrebbero somigliargli, per via di filiazione –, sia compreso per primo l'io di colui che scrive, parlando di se stesso; io diviso, e però perfettamente compensato, se è vero che, nel mentre legge l'*Iliade*, vede la sublime arte omerica prendere la forma come di un corpo vivo, innervato da corde e da trame, e contestualmente ode il suon di lei, dell'arte sublime, che diviene d'altrui e altra. Per dirla in sintesi, è la doppia percezione – anch'essa, si capisce, a sua volta sublime – che rivela all'io la mutante attività di quell'arte, e gli assicura che la parte udita è, o potrebbe diventare sua propria, come esito d'un atto fecondo, che lo ha coinvolto. Ma non è di poca rilevanza, ai fini dell'analisi fin qui intrapresa, anche il fatto che la dinamica emotiva di chi scrive si muova in parallelo, investendo sia l'uno sia l'altro dei poemi omerici, così come s'è visto che accade, quantunque per via di negazione, nella *Lettera*. E d'altra parte, volendo concludere questa breve incursione fra le righe del

⁴ G. SEFERIS, *Méρες Ε'*. 1 Γενάρη 1945 - 19 Ἀπρίλη 1951, Atene 1972, p. 64.

⁵ G. Seferis, p. 192.

⁶ Cf. SEFERIS, *Méρες Ε'* cit., pp. 69, 76-77.

diario, anche i due versi che Seferis annota subito di seguito, ricavandoli, rispettivamente, da un epigramma di Callimaco («Γιατί ξυπνῶς τὸ κοιμισμένο δάκρυ;»: è la traduzione del frammento 273 Schn.), e dall'*Iliade* («Καὶ γυμνὸ στή σφαγὴ τὸν ποδοσέρνει...»: è il v. 537 del libro XVIII, nell'interpretazione di Solomòs), testimoniano che la commozione e lo sbigottimento, denunciati all'inizio, hanno toccato corde profonde, hanno messo l'anima a nudo.

Se affronto il tema delle donne di *Kίχλη* in questo modo sghebo, e cioè a partire dagli ultimi versi, e per di più facendo riferimento alla figura maschile per eccellenza, quella paterna, è perché mi pare altrettanto metodica, e quindi non meno sospetta, l'attenzione con cui Seferis, nella *Lettera* a Katsimbalis, evita di fare troppo espliciti riferimenti al fantasma del padre; mentre invece si fa premura di evocare il fantasma della madre, quasi sempre prendendo spunto dal testo odissiaco. L'ultima di tali menzioni è di sicuro la più clamorosa, se non altro perché cade nel turbinio d'una fine, che, essendo per svariate ragioni molteplice, rimanda ad altrettanto molteplici futuri: è il momento in cui Seferis, volendo prendere commiato dal destinatario fisico del suo scritto, ormai prossimo a porgergli gli auguri per l'anno che verrà, decide, nella propria veste di autoesegeta, di abbandonare a se stesso il lettore 'ideale', perché quella che dovrebbe da lì in poi prendere in considerazione, la parte estrema del componimento, denominata *Tò φῶς*, ha una tale evidenza, che libera chiunque dalla *necessitas* dell'interpretazione («Καὶ τὸ φῶς δὲν τὸ ἐξηγεῖ κανεῖς, τὸ βλέπει», «E la luce, non si spiega: si vede»)⁷. Il lettore, dunque, nelle strette degli attimi finali, viene 'scaricato' con modi perentori, mentre, al contempo, gli viene assegnato un compito futuro, che vorrebbe essere, come la luce, chiaro ed evidente: e che invece risulta del tutto arduo, perché la compensativa attività di regista, che egli è chiamato a svolgere, per ingiunzione dell'autore⁸, contraddice la funzione come di spettatore, che egli dovrebbe assumere al cospetto della luce manifesta. Sia possibile o meno questo tale compito, il lettore lo

⁷ *Lettera*, p. 56; G. Seferis, pp. 175-176.

⁸ L'invito al lettore di provvedere alla parte restante della messinscena è una variante del *leit motiv*, presente nella *Lettera* fin dalla stesura originaria: già allora, infatti, la proposta di organizzare le spiegazioni richieste dall'amico come in uno «σενάριο», e la conseguente ipotesi che *Kίχλη* potesse essere rappresentata al cinema, furono lo schermo del quale Seferis si servì, per rivendicare, alla propria attività di esegeta, un carattere oggettivo, e però inevitabilmente parziale, avendo egli indossato, per questo scopo, i panni del comune lettore.

deve svolgere «badando di ricordare» – e qui la somma dei commiati è davvero inquietante – «le estreme parole di Anticlea al figlio»:

Ἡ ψυχὴ σὰν τ' ὄνειρο φτερουγίζει καὶ φεύγει·
ἀλλὰ στρέψε γλήγορα τὸν πόθο σου στὸ φῶς,
κι ὅλα τοῦτα μὴν τὰ ξεχνᾷς.

L'anima come il sogno vola e va:
ma tu rapido volgi il desiderio verso la luce,
e non dimenticarti di tutto questo⁹

(*Odissea*, XI 222-224).

Se non che, ed è questo il dettaglio più interessante, Seferis, subito dopo, ripiega come su se stesso, e avverte:

Κάτι τέτοιο μοῦ εἶπε κι ἐμένα τὸ βουλιαγμένο καραβάκι ποὺ ἔκανε στοὺς καλοὺς καιροὺς τὰ θελήματα τοῦ Προγυμναστηρίου τοῦ Πόρου.

Qualche cosa del genere disse anche a me il vascelletto sommerso, che, ai bei tempi, fu docile agli ordini della Scuola navale di Poros.

In tal modo individuando, nelle ultime parole di Anticlea, nientemeno che un principio, il motivo ispiratore della poesia (la loro attribuzione alla navicella, da cui prende il titolo l'intero componimento, non lascia dubbi circa la funzione di *primum movens* che possono avere esercitato sul poeta).

Dunque, per dirla in termini del tutto diversi, il lettore, al quale Seferis raccomanda di ricordare ciò che la madre raccomanda a Odisseo di fare e di ricordare, è il destinatario di una semiosi, che definirei quasi incantatoria, perché promuove, in modo coerente con la premessa (la luce si vede, e tanto basta), l'abbandono a un'esperienza di carattere emotivo; ben diversa, dunque, dalla *ratio* dell'interpretazione, e tuttavia dotata di vigore dinamico, perché è mimetica sia dell'assioma 'folgorante', stabilito dall'autore attraverso il riferimento alla luce, e sia del movimento, docile e spensieratamente lieve, seguito dalla navicella. Insomma, sedotto da queste movenze, e si tratta di movenze vere e proprie, è

⁹ È curioso l'atteggiamento di Pontani di fronte all'inequivocabile, e corretta traduzione dei versi omerici, approntata da Seferis: dovendo tradurre a sua volta, e soggiacendo, credo, alla turbolenza delle fini, o forse non solo a quella, egli crea una sorta di fine anticipata, con l'anima, già sparita nel verbo al passato, che ad altri non si può attribuire, che ad Anticlea: «L'anima allora disparve volando via come un sogno. / Ora tu verso la luce rapido volgi il desio, / e tutto ciò non scordare...» (p. 176).

bene sottolinearlo, a cui si aggiungono quelle disegnate dalla semiosi, il lettore dovrebbe ricevere, come già l'Odisseo di *Kίχλη*, la spinta ad andare avanti. Eppure...

Eppure, se il lettore, un attimo prima di cedere all'ultimo abbandono, si volge indietro, per riconsiderare quanto ha visto fissato sulle pagine della *Lettera*, c'è il rischio che resti travolto da un eccesso di informazioni, molte delle quali riguardanti, se così posso chiamarlo, il gran finale. Nell'ordine, e sommariamente:

protagonista della *nekyomantia*, riproposta, sulla scia di quella omerica, nella parte seconda del poemetto, è il personaggio che dice "io", lo stesso Odisseo che, nella parte prima, è giunto, dopo molto soffrire, alla casa di Circe; casa del cui piacere gode solo in certo qual modo, avendo in mente la sua casa, la *luce*. È in questi paraggi, che Odisseo, a un punto, «reagisce», pensando che «il piacere che si vede passare dinanzi [...] sia l'altro volto della rovina»¹⁰;

la *nekyomantia* comincia là dove l'imbarcazione colata a picco, che ha nome *Kίχλη* – assimilata alla «nera nave» («Ἄς ποῦμε πῶς τὸ μαῦρο καράβι εἶναι ἢ 'Κίχλη'»), che Circe giudicava idonea a compiere il viaggio nell'Ade, perché a sospingerla sarebbe stato il soffio del vento (*Odissea*, X 500-507) –, mostra le proprie alberature rotte, fluttuanti nel fondo del mare, come le frecce dei cartelli, che indicano la strada, la strada per il paese dei sogni, il «δῆμο τῶν οὐκ ἐνδύων»¹¹ (e qui la citazione rimanda al v. 12 del libro XXIV dell'*Odissea*, quello che s'inizia con la cosiddetta seconda *Nekyia*, Hermes che guida con la sua verga i Proci nell'Ade, stridenti come i pipistrelli, fino a incontrare le anime di grandi uomini defunti¹²);

dopo la visione della nave, che la provoca, la *nekyomantia* è scandita da questi suoni: «Prima si ode la voce di Elpenore [...] Poi anche altre

¹⁰ G. Seferis, pp. 153-157; *Lettera*, pp. 32-37 («ὁ Ὀδυσσεύς ἀντιδρᾷ ἡ ἡδονὴ πού βλέπει νὰ περνᾷ μπροστά του, στοχάζεται πῶς εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τῆς φθορᾶς»).

¹¹ *Lettera*, pp. 50-51; G. Seferis, pp. 170-171.

¹² Nelle pagine del diario, sotto la data «Venerdì, 4 luglio [1941]», Seferis aveva trascritto alcuni versi d'apertura (6-9, 12-13) di questo medesimo libro dell'*Odissea*, osservando come la similitudine dei pipistrelli non l'avesse letta dai tempi di Skiathos, e non l'avesse avuta presente, quanto meno alla coscienza («τουλάχιστο συνειδητά»), quando scriveva quella che sarebbe poi divenuta la sua poesia più famosa, *Ὁ βασιλιάς τῆς Ἀσίνης* (cf. G. SEFERIS, *Μέρες Δ'. 1 Γενάρη 1941-31 Δεκέμβρη 1944*, Atene 1977, pp. 113-114). Noto per inciso che Hermes spinge lo stuolo delle anime con la verga, così come fa con Priamo, nell'ultimo libro dell'*Iliade*, guidandolo incolume, in direzione del campo nemico (cf. il commento di A. HEUBECK, in OMERO, *Odissea*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1998², VI, p. 332).

voci, della madre, degli amici: voci note. Odisseo le scaccia; deve prima udire il vecchio Tiresia». Ma a Tiresia, che in Omero parla delle vacche del Sole, della luce e del rispetto che le si deve, si sostituisce, per ragioni che saranno chiarite più oltre, Socrate: «l'interprete del ritorno non è Tiresia, è una figura che sento più umana: il giusto [...]. Così Socrate non ha altro da dire se non le parole con cui si difese di fronte ai giudici. Mostra il ritorno ricordando la sua stessa morte, la morte dell'uomo che preferisce subire l'ingiustizia che farla»¹³.

Come s'è visto, c'è molta ressa, nei paraggi di questo ritorno, ma altrettanta se ne trova nei paraggi dell'andata; mentre il mito viene sottoposto ad alcune importanti revisioni, a partire dal mezzo, la «nera nave», che prima conduce nell'Ade, secondo che dice Circe, e che poi diventa il veicolo del ritorno alla luce, parlando con voce di madre. Ma anche il fine, e cioè l'incontro con Tiresia, ancora una volta indicato da Circe, l'Odisseo di *Kίχλη* quasi lo ribalta di segno, visto che egli ascolta non le parole di un indovino, che gli dica, sul suo conto, cose altrimenti imperscrutabili e future, ma bensì l'uomo «vecchio», più di altri, familiari o amici, identificabile, soltanto già a partire dalla voce («Κι ἄλλες φωνὲς [...] ἦτανε γνῶριμες μὰ δὲν μπορούσα νὰ τίς ξεχωρίσω. / Κι ἦρθε ἡ φωνὴ τοῦ γέρον, αὐτὴ τὴν ἐνῶσα» (III 12-17). E di fatto, allorché l'evento scivolerà sui piani paralleli della riflessione postuma, Seferis dirà che quella voce, appartenente all'uomo «giusto» – e al testo, l'*Apologia*, che influenzò, più di ogni altro, la sua educazione morale –, l'ha preferita perché era più consona con la sua propria («Προτίμησα ἐναν ἄλλο τόνο πού μοῦ φάνηκε πὺ πιστὸς στὴ δική μου φωνή»): prevalente su altri essendo quello che, in italiano, si direbbe il suo proprio «sentire», e cioè, in buona sostanza, il dovere etico, non disgiunto dalla necessità di immettere il giusto tono nella composizione¹⁴. Tuttavia, da questo stesso

¹³ G. Seferis, pp. 171-173, cf. *Lettera*, pp. 51-53.

¹⁴ C'è un supplemento di riflessione, sulla figura di Socrate (*Lettera*, pp. 53-56; G. Seferis, pp. 173-176), a proposito del quale si deve sottolineare che prende avvio dalle parole, già da me ricordate in apertura, che diffidano chiunque dall'intraprendere la folle impresa di dare spiegazioni di una poesia. Ebbene, è qui che Seferis, sforzandosi, secondo le sue stesse parole, di capire perché sia avvenuta la sostituzione di Socrate a Tiresia – il quale ultimo, peraltro, neppure gli venne in mente –, ancora si giustifica, affermando, prima, di avere cercato «i toni necessari all'insieme», e poi facendo menzione dell'*Apologia*. La terza spiegazione è la più lunga, e anche la più avventurosa, perché si sforza di trasmettere a chi legge la *Lettera* gli sprazzi di un'antropologia fisica, incline «a identificare l'umanità con la natura greca», umanità che peraltro è considerata come depositaria

uomo, l'Odisseo di *Kíχλη* riceve, come già il protagonista del poema omerico a opera dell'indovino, un impulso al ritorno, benché l'ottica risulti, lo si è visto nelle parole appena menzionate di Seferis, paradossalmente retroattiva, avendo il suo punto di forza non nella rivelazione di accadimenti della vita futura, ma bensì nella esibizione di un evento passato, di una morte ingiustamente subita.

Si può pertanto affermare, radunando in una le diverse suggestioni della *Lettera*, che il luogo verso il quale la donna Circe induce ad andare, è il luogo in cui Odisseo incontra sia un padre (intenzionalmente non nominato come tale, a dispetto delle reiterate investigazioni), e sia una madre, i quali, benché morti, non solo hanno un ruolo propulsivo, ma continuano a rivestire, come già in vita, si suppone, ruoli opposti e complementari, l'uno essendo depositario del principio del dovere, e l'altra essendo veicolo del principio del piacere (è sintomatico che Seferis scelga di rendere il «*λιλαίσο*» di Anticlea, come s'è visto, con la perifrasi «*στρέψε τὸν πόθο σου*», ponendo in risalto la radice del verbo – la stessa che si ritrova, insegnano i dizionari, nel latino «*lascivus*» e derivati –, che altri traduttori, invece, preferiscono ignorare¹⁵). C'è da presumere che, così fortemente strutturate, le loro figure – le figure, intendo, del padre e della madre – non potranno non lasciare residui in quell'altrove, che l'Odisseo chiama «sua casa». E difatti, in quell'estremo luogo luminoso, di cui il lettore può solo vedere il tracciato, affidandosi alla poesia stessa, i padri diranno ancora la loro, come ho già accennato, sia pure inchiodati a un insopprimibile senso di colpa. Resta da vedere adesso

non di un assetto culturale, ma della voce del sangue («*γὰρ σκέψου· ἂν τὸ φῶς τῆς μέρας καὶ τὸ αἷμα τοῦ ἀνθρώπου ἦταν τὸ ἴδιο πράγμα*»; «Pensa: se la luce del giorno e il sangue dell'uomo fossero la stessa cosa?»). Si capisce, pertanto, come i toni forniti dalla figura di Socrate e dalla sua lezione morale siano gli stessi che inducono, paternalmente, al riconoscimento di un'identità di carattere universale.

¹⁵ Indicativa d'una tendenza, la traduzione, peraltro ammirevole, di Ippolito Pindemonte, che i ragazzi italiani, fino a qualche anno fa, potevano leggere sui banchi di scuola: «*e vagola per l'aere il nudo spirto. / Ma tu d'uscire alla superna luce / da questo buio affretta; e ciò che udisti, / e porterai nell'anima scolpito, / Penelope da te risappia un giorno*». Più vicina a Seferis, la traduzione di V. Bérard, per le altrettanto a tutti note edizioni di Belles Lettres: «*Mais déjà, vers le jour que ton désir se hâte*». Vedo generalmente sottovalutate, nei commenti *ad locum*, e nella bibliografia omerica, le questioni sottese a questo passo dell'*Odissea*, e, in particolare, al rapporto istituito da Anticlea con Penelope, che sembra adombrare l'esistenza di cognizioni femminili, riguardanti il destino del corpo e dell'anima, dopo la morte (ma per questo, si veda quanto osservo qui, alle pp. 267-268).

quale sia la sorte della madre, nel poemetto, così come in altre parti della *Lettera*.

E dunque torniamo al punto in cui il lettore della *Lettera* – incaricato di ricordare che il «*καρβάκι*» orienta il desiderio di Odisseo verso la luce, dicendo parole simili a quelle della madre nell'Ade – si vede proporre un paragone, che dovrebbe reggersi su un tratto comune di rilevante entità: entrambi, sia la madre e sia il «*καρβάκι*», sono morti, l'una nell'Ade, l'altro affondato in fondo al mare («*βουλιαγμένο*»). Mentre invece, tutto concorre a occultarlo, tale tratto comune, e negativo, perché le parole della madre, già di per se stesse propulsive e positive, rilette, secondo che chiede esplicitamente Seferis, nella loro funzione di comparante, risultano addirittura lievi – alate, come l'anima che fugge dal corpo, dopo la morte –, perché tali le rende il comparato, e cioè la descrizione del «*καρβάκι*»: la quale si distende nella lunga perifrasi, chiaramente sostitutiva del nome *Kíχλη*, che, nel mentre concede placida vitalità all'imbarcazione, facendola muovere come sulla scia d'un vento propizio, nel contempo, si badi, ne costruisce le connotazioni lungo l'asse della fragilità, o, quanto meno, della piccolezza («*καρβάκι*»), della mancanza di autonomia e della docilità al volere maschile («*ἔκανε [...] τὰ θελήματα τοῦ Προγυμναστηρίου τοῦ Πόρου*»). Dal che si sarebbe indotti a credere che Seferis si preoccupi di rafforzare alcuni tratti femminili – forse analogici con la figura della madre –, in più introducendo una venatura di nostalgia, con la menzione di un tempo passato, più bello del presente («*στοὺς καλοὺς καιροὺς*»).

Se però si leggono, cercando un immediato riscontro, i primi versi della terza parte della poesia, posta sotto il titolo complessivo *Τὸ ναυάγιο τῆς «Κίχλης»* (*Il naufragio del "Tordo"*), si può osservare come la vista e la descrizione di una nave da tempo affondata, che aveva nome *Kíχλη* («*ἓνα καρὰβι ποὺ τὸ βούλιαξαν ἐδῶ καὶ χρόνια / τό 'λεγαν «Κίχλη»*») si collochino proprio nel mezzo, fra la voce del morto Elpenore e la voce del giusto Socrate, con una cadenza analoga a quella che si osserva nella *Nekyia* del libro XI dell'*Odissea*, dove, come ognuno ricorda, per primo parla Elpenore (vv. 51-83), poi compare la madre, muta, perché Odisseo la tiene lontana dal sangue del montone tutto nero, che aveva sacrificato (vv. 84-89), e per terzo si fa avanti Tiresia (vv. 90-137), che formulerà la profezia, per ascoltare la quale Odisseo ha compiuto il viaggio nell'oltretomba.

Dunque, questo almeno si può accertare con sicurezza, che la nave occupa, nella poesia di Seferis, il medesimo posto che, nella *Nekyia* odisseaica, era della madre: al punto, che si sarebbe tentati di formulare l'ov-

via ipotesi che, proprio da tale analogia, di ordine cronologico e tassonomico, discenda l'altra, quella di ordine simbolico, proposta fra le ultime battute della *Lettera*. Ovvio, tale ipotesi, ma tuttavia non facilmente dimostrabile, tanto più se, chiedendo puntuale aiuto alla *Lettera*, ci troviamo di fronte a un paragone, che sembra suscitare altri problemi, anzi che risolvere quelli già individuati:

Βλέπω τὰ κατάρτια σὰν τὰ βέλη, ποὺ ζωγραφίζουν σὲ πινακίδες γιὰ νὰ δείξουν
τὸ δρόμο· τὸ δρόμο γιὰ τὸ «ἔθνος τῶν ὀνείρων»¹⁶.

Se infatti la si osserva di fretta, questa precisazione sembra che ripeta il senso dei versi 7-9 della terza parte del poemetto:

[...] ἓνα μικρὸ ναυάγιο· τὰ κατάρτια,
σπασμένα, κυματίζουνε λοξὰ στὸ βάθος, σὰν πλοκάμια
ἢ μνήμη ὀνείρων, δείχνοντας τὸ σκαρί του
un naufragio da poco: le alberature rotte
fluttuavano sbieche nel fondo, come tentacoli
o memorie di sogno, indicando lo scafo¹⁷

Ma se invece la si considera con più attenzione, si capisce che non proprio di un calco si tratta. Le «alberature rotte» («τὰ κατάρτια / σπασμένα») del vascello sommerso, nella poesia, ondeggiano sott'acqua, e diventano comparante di una similitudine che evoca, come comparato, «tentacoli / o memorie di sogno» («πλοκάμια / ἢ μνήμη ὀνείρων»). Pertanto, se le alberature rotte sono «memorie di sogno», più che andare verso il paese dei sogni, dovrebbero esserne venute; in ultima analisi, secondo che dice anche Pontani¹⁸, la loro funzione è quella di attivare l'«illuminazione d'un'anamnesi». E dunque, l'Odisseo che nella *Kίχλη* dice «io», posto che debba andare nell'Ade, ci andrà non come verso un luogo ignoto, ma bensì come verso un luogo già conosciuto; e se trova cartelli indicatori, li troverà per una strada che non va molto discosta dalla barca stessa. Che cosa mostrano le alberature, infatti? Mostrano (il verbo «δείχνω», variamente coniugato, appare sia nel poemetto, sia nella *Lette-*

¹⁶ *Lettera*, p. 51. La traduzione italiana, in parte già prima citata, in G. Seferis, p. 171: «Vedo le alberature come le frecce che si tracciano sui cartelli a indicare la strada: la strada per 'il paese dei sogni'».

¹⁷ Da qui in poi, salvo avvertenza contraria, riproduco la traduzione italiana di F. M. Pontani, corredata di testo a fronte, in G. SEFERIS, *Poesie*, Milano 1963, pp. 244-267.

¹⁸ Cf. F. M. PONTANI, *Rilievi sul Tordo*, in *Memoria di Seferis. Studi critici a cura della Cattedra di neogreco*, Firenze 1976 (Università di Padova, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, LVII), pp. 201-265, 232.

ra a Katsimbali) la vista, spampanata e sgradevole, dello scafo della nave medesima (vv. 10-11):

στόμα θαμπὸ κάποιου μεγάλου κήτους νεκροῦ
σβησμένο στὸ νερό. Μεγάλη ἀπλώνουνταν γαλήνη.
bocca opaca d'un gran cetaceo morto
spenta nell'acqua. Attorno
si dispiegava una bonaccia immensa.

Questa dilatazione improvvisa dei suoni e del senso, questa descrizione, che spalanca suoni aperti come la bocca del mammifero morto, è davvero impressionante; mentre anche la bonaccia, che si dispiega grande, e amplificata dalle assonanze, è tranquilla come una minaccia, meglio, come una quiete dopo la tempesta. Ma quasi maggiore è l'impressione che si prova leggendo le parole di commento di Pontani¹⁹, il quale, già a suo tempo, traducendo con «immensa» il più ovvio, ma consonante con «γαλήνη», «μεγάλη», aveva mostrato di avere capito la pregnanza del senso e dei suoni del naufragio:

Lo scafo scheletrito è come un relitto animale squallido e disgustoso, perché disanimato nella collosa inerzia della morte, un'ingombrante massa cadaverica stinta.

Noto, in quest'ultima chiosa, un accanimento, che è pari, *mutatis mutandis*, a quello con il quale l'«io» del poemetto provvede a descrivere il 'mostro', dicendolo non solo morto, ma anche spento, nella sua bocca, dall'elemento acquoreo, quasi fosse stato, prima, non solo vivo, ma anche fiammeggiante. Insomma, per dirla in altri termini, se, come dichiara il verso 7, il naufragio era «piccolo» («μικρό») ²⁰, se cioè la nave era di piccola mole e/o di poco sprofondata nell'acqua, l'«io» di *Kίχλη* provvede ben presto a convertirne il segno: il naufragio diventa, grazie ai suoni, grande e terribile, guadagnando uno spessore che sul principio sembrava non possedere affatto. In tal modo, il vascello, reso immobile

¹⁹ PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., p. 232.

²⁰ PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., p. 232, osserva che il naufragio «non è poi così trascurabile, trasportato com'è nel fuoco d'una poesia descrittiva tanto lucida e visionaria». La forza e la polisemia dell'evento risultano invece forzatamente occultate in un'altra testimonianza di Seferis, che offre una chiave di lettura per così dire qualunquistica: «Le paysage de La Grive est n'importe quel rivage de l'Attique, ou de l'Egée, vers la fin de l'été; la maison, n'importe quelle vieille maison et le naufrage de La Grive, n'importe quel naufrage. — Il y en eut tant, comme vous le savez» (cf. *Permanence de la Grèce*. [...] Textes Grecs présentés et traduits par Robert Levesque, Les Cahiers du Sud, [s.l.] 1948, p. 337).

dalla sua stessa mole, oltre che dalla morte, sembra solo capace di fornire indicazioni di natura autoreferenziale, e non ha alcun tratto in comune né con il vascelletto che si muoveva docile, ai bei tempi, sotto la guida degli allievi della scuola di Poros, né con la nera nave di Odisseo, che riuscì effettivamente a fare vela verso l'Ade. In buona sostanza, se il suo ruolo, come dice di nuovo Pontani, fosse quello di essere «tramite per il contatto con l'oltremondo», non si capisce con quali mezzi, metaforici s'intende, questa immobilizzata nave di nome Κίχλη potrebbe assolverlo.

A questo punto, la risposta s'impone da sé: l'unico vero movimento, l'unica spinta non l'ha impressa il naufragio vero e proprio (e che forse, proprio per questa ragione, è di poco conto), ma la imprime invece, e molto, l'«io» narrante, con una visione allucinatoria, che svela il suo desiderio di andare più in fondo, e di incollare all'abisso un animale, che, come afferma Pontani, ha dalla sua il fatto di essere «ingombrante». Potrà sembrare, questa appena adesso formulata, una deduzione ardimentosa: ma a renderla più che lecita è un altro passo della *Lettera*, uno di quelli che, nel mentre istituiscono paragoni che soddisfino la *necessitas* dell'esegesi, rompono – come sovente accade nella scrittura – la *necessitas* che inibisce le dinamiche profonde della psiche. Mi riferisco al punto in cui Seferis, volendo dimostrare come ci siano, nelle «illuminazioni chiuse» della seconda parte del poemetto, «antitesi e rispondenze che rimandano alla terza parte»²¹, cita, a mo' di paragone, questi due gruppi di versi:

καὶ ν'ἀναστήσουν
εἶδωλα στὸν καθρέφτη, σώματα ποὺ ἦταν μιὰ φορά
(II 38-39)

e suscitare
fantasmi nello specchio, corpi
che furono

καθὼς ἐκοίταζα στὴ θάλασσα νὰ ξεχωρίσω
ένα καράβι ποὺ τὸ βούλιαξαν ἐδῶ καὶ χρόνια
(III 5-6)

mentre guardavo il mare, per discernere
un vascello affondato da anni.

A proposito dei quali, bisogna dire che, esaminati al confronto, risultano ben più complessi, di quanto non lasci intendere la sommatoria

²¹ «Ὡστόσο, οἱ κλειστοὶ αὐτοὶ φωτισμοὶ ἔχουν ἀντιθέσεις καὶ ἀντιστοιχίες ποὺ παραπέμπουν στὸ γ' μέρος»: G. Seferis, pp. 168-169; *Lettera*, p. 49.

presentazione di Seferis. Una sequenza come quella che risulta dall'interpretazione più immediata – nel primo gruppo di versi, un moto ascendente, nell'altro, un moto discendente; da una parte, uno specchio che riflette, dall'altra, un mare che, a tutta prima, impedisce la vista – offre già un risultato persuasivo, ma tuttavia incompleto. Infatti, ben altre prospettive si aprono, quando si capisca che qui aleggiano certuni «fantasmi» del passato («ποὺ ἦταν μιὰ φορά»; «ἐδῶ καὶ χρόνια»), emergenti, nell'un caso, attraverso un fin troppo facile sortilegio («τόσο εὐκόλα, τόσο εὐκόλα» è la *geminatio* che accompagna, al verso 38, il prodigio dei letti ora passati, «κρεβάτια περασμένα τώρα», che fanno sollevare le immagini riflesse), nell'altro caso, invece, quasi estratti a forza da uno sguardo indagatore: e però tutti collocati sul medesimo versante, vale a dire nel luogo in cui uno schermo trasparente li separa dalla vista, divenendo, all'occorrenza, anche il veicolo che li trasmette, se così posso dire, con la necessaria diffrazione, lo specchio essendo il *medium* che amplifica l'evanescenza dei corpi, il mare, al contrario, quello che ottunde la concretezza di un corpo di fatto presente. Insomma, per dirla finalmente in termini più espliciti, può essere che Seferis sovrapponga – e difatto sovrappone, se si bada anche solo all'«ingenuità» dell'accostamento dei versi – il corpo affondato della madre a quegli altri corpi, che, nella seconda parte di Κίχλη, sempre teme di vedere il sensuale Elpenore, quando la memoria si risveglia nell'amplesso, che lo congiunge, alla fine della giovinezza, ma nella pienezza dell'ora meridiana, a una donna rimasta bella (vv. 30-40).

È però assai significativo il fatto che Seferis ometta di citare, nella *Lettera*, il complemento che, sulla bocca del medesimo Elpenore, conchiude la cadenza ternaria, «τὴν ἡδονὴν τοὺς» («il piacere loro», di quei corpi affioranti nello specchio: «corpi / che furono, / la loro voluttà», nella struggente scansione di Pontani), nella quale cadenza, poco prima, aveva dato come per scontato che Katsimbalis potesse riconoscere una citazione, intenzionale, di Kavafis, «il poeta che ha guardato il piacere dal punto di vista della rovina e della tomba»²². Sintomatico, tale silenzio, perché potrebbe avvertirci di come l'accostamento dei gruppi di versi paralleli, per funzionare nel modo che Seferis intendeva – e che spero di avere interpretato correttamente, con la mia analisi –, necessitasse di una ulteriore riduzione della fisicità, quella stessa che, per l'appunto, ri-

²² G. Seferis, p. 164; *Lettera*, p. 44 («σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο γίνεται μιὰ μνεία, σκόπημη πρέπει νὰ προσθέσω, τοῦ Καβάφη, ποὺ εἶναι γιὰ μένα ὁ ποιητὴς ποὺ κοίταξε τὴν ἡδονὴ ἀπὸ τὸ παράθυρο τῆς φθορᾶς καὶ τοῦ τάφου»).

sulta già fortemente pregiudicata da un piacere, che in sé comprende ed esibisce lo sfacelo dei corpi.

Pertanto, è possibile che anche lo sfacelo della nave, enfiato fino al punto da farla apparire una balena, descriva la rovina a cui giunge il piacere, anzi, di più, la rovina a cui giunge il più grande dei piaceri.

C'è comunque qualcosa di fluttuante, in questi paraggi della *Lettera*, che rivela come i processi di aggiustamento, o di ridefinizione, operati attraverso la scrittura postuma, siano maturati in tempi progressivi. Basti pensare al *lapsus*, che certo non si può ascrivere a carico degli stampatori, e che proprio per questo, credo, era stato puntigliosamente commentato da Pontani, in margine alla sua traduzione della *Lettera* a Katsimbalis: là dove avrebbe dovuto citare i versi di *Κίχλη* relativi al naufragio, in quello stesso posto, Seferis scrisse, nella prima redazione pubblicata sulla rivista *Ἀγγλοελληνική Ἐπιθεώρηση*:

καθὼς ἐκοίταξα στὴ θάλασσα νὰ ξεχωρίσω
ἓνα ναύαγιο
mentre guardavo il mare per discernere
un naufragio²³

Ora, se è vero, come c'insegnano, che l'errore è sintomatico dell'invisibile operare del desiderio inconscio, che perturba la corretta rappresentazione della realtà, si potrebbe azzardare di dire che Seferis, all'altezza della prima stesura della *Lettera*, desiderava non vedere, o, meglio, *non far vedere* la nave – che, per tutte le ragioni che abbiamo considerate fin qui, può essere veramente definita come il sostituto simbolico della madre –, ma desiderava invece vedere il naufragio, che ha provocato la sua rovina, ovvero, kavafianamente, la tomba marina dove giace il piacere. Per questo lei, la madre, può parlare, alla fine – intendo: alla fine dei percorsi seguiti nella *Lettera* – con la voce, metaforica s'intende, del vascelletto di nome *Κίχλη*, perché è come lui affondata, nel mare del tempo, e come lui sfatta, nel mare del piacere. Quella che, nel poemetto, sembra un'uccisione in piena regola, e cioè la soppressione di un corpo materno invadente (ché sia materno, lo si sarebbe capito, credo, a stento, e caso mai evocando il simbolismo, generico, che assimila la nave al corpo femminile), risulta di fatto, alla luce delle parole della *Lettera*, un'espansione del desiderio, un potenziamento, anzi, dell'attivi-

²³ Si veda G. Seferis, p. 177, nota 20. All'errore, che compariva alla p. 504 della rivista, fu posto rimedio nelle edizioni successive («νὰ ξεχωρίσω / ἓνα καράβι ποὺ τὸ βούλιαξαν»).

tà che presiede al piacere, il quale consiste proprio, stando ai conti fatti da Seferis con se stesso, nell'affondamento e nella discesa. Il resto, il governo del piacere che porta alla riemersione, alla luce, alla casa, appartiene all'ordine dei doveri, così come lo scrupolo postumo di dare alla navicella una *chance* ancora di mobile vita. Ed è tale genere di dovere che, non per caso, subito intercetta l'ordine dei padri, sotto la specie del giusto Socrate.

A questo punto, dopo avere intravisto la possibilità che, attraverso la comune rovina, o, forse, meglio, giustificati a posteriori da questa, si possano congiungere i fantasmi della madre e di corpi altro da lei, occorre andare più a fondo nell'analisi, per vedere se emergano, così come è auspicabile, nuovi indizi, e più rassicuranti conferme.

Le quattro menzioni della madre, che Seferis allinea nella *Lettera*, illustrando il percorso di Odisseo, quando si trovi nell'Ade, sono accompagnate da puntuali riferimenti al dettato omerico, tanto che anche la *gradatio*, per cui la donna è, dapprima, per due volte, «μᾶνα», e poi «μητέρα», e quindi «Ἀντίκλεια», fa pensare a un progressivo acquisto di autorevolezza, non solo di lei, che finalmente parla, dando l'addio al figlio, ma anche del testo antico, che attraverso di lei parla²⁴. In realtà, nel momento in cui la madre è individuata con il nome suo proprio – ed è un momento, come s'è visto, per più ragioni significativo –, proprio allora, va perduto un dettaglio minuscolo, ma assai rilevante, del testo originario. L'Odisseo di Omero, infatti, dopo avere vanamente tentato di abbracciare quello che crede il corpo della madre, si sente dire non solo che non deve dimenticare quanto lei gli ha detto, circa la consunzione dei corpi, dopo la morte (come traduce Seferis, con «καὶ ὅλα τοῦτα μὴν τὰ ξεχνᾷς»), ma anche che dovrà riferirne, in seguito, a sua moglie:

ἀλλὰ φάωσδε τάχιστα λιλαίεο· ταῦτα δὲ πάντα
ἴσθ', ἵνα καὶ μετόπισθε τεῇ εἴπησθα γυναίκεϊ.
XI 223-224

Perché Seferis elimini, dalle parole di Anticlea, un dettaglio così importante (dico importante, considerando l'ottica propulsiva che Seferis stesso s'è scelto; benché sia evidente che il dettaglio è significativo anche per altre ragioni, in quanto ci avverte del fatto che la *Nekyia* omerica è siglata da una consegna, che coniuga al femminile il segreto dei desti-

²⁴ Le occorrenze sono alle pp. 30, 35, 51, 56; per la traduzione italiana cf. G. Seferis, pp. 151, 156, 171, 176.

ni del corpo e dell'anima, dopo la morte²⁵), ebbene, questo è un problema che potrebbe diventare oggetto d'un'analisi specifica, tanto più perché concerne quello che, con facile giuntura, potremmo chiamare il diritto-torto, che ha ciascuno di usare e di manipolare le proprie fonti. Una risposta a tale interrogativo, la prima e più ovvia, appartiene fatalmente all'ordine delle tautologie, perché si basa sulla constatazione che, mancando nel luogo parallelo di *Kíχλη*, e cioè nella parte terza, una qualsivoglia figura femminile, assimilabile alla Penelope di Odisseo, Seferis ha dovuto, *a fortiori*, omettere l'allusione alla moglie, che si ritrova nel testo di Omero. Tautologica fin che si vuole, la risposta ha tuttavia il vantaggio di farci riflettere sul fatto che la figura della compagna di vita, magari il tipo della donna fedele, che aspetta il ritorno del marito, tessendo inganni per ripararsi dai cattivi, in buona sostanza l'antitesi di Circe, come è stato bene spiegato da alcuni commentatori del testo omerico, una tale donna potrebbe non avere accesso alla *Kíχλη*, nemmeno a quella sua parte più intimamente domestica, che Seferis vorrà poi equiparare, nei preliminari della *Lettera*, alla casa di Odisseo.

Meno dotata di apparente buon senso, e tuttavia più stimolante, l'altra risposta possibile è quella che, badando ai soli aspetti sintomatici, consideri la 'cancellazione' della donna come rivelatrice d'una volontà di occultamento, i cui prodromi si potrebbero ritrovare, con debite variazioni, già nel poemetto, e magari proprio nei versi, due in tutto, folgoranti per la loro bellezza, che alludono a una figura femminile adulta:

ἡ γλυφὴ γένηται τῆς γυναίκας ποῦ φαρμακάνει τὸ φυλακισμένο
βγαίνει ἀπ' τὸ κύμα δροσερὸ κλωνάρι στολισμένο στάλες.
III 64-65

il gusto salmastro della donna
che uccide di veleno il prigioniero
esce dall'onda, fresco ramo adorno di stille.

²⁵ Il fatto che Odisseo, tornato finalmente a giacere nel suo letto (*Odissea*, XXIII 310-343), riferisca alla moglie, tra le altre cose, di avere visto la madre nell'Ade, senza fare alcun cenno del 'segreto' che lei gli aveva affidato, ci pone al cospetto di un silenzio per avventura non meno curioso di quello del poeta contemporaneo. La verità è, come mi ricorda Elisa Avezzi, che ancora ringrazio, che Odisseo rappresenta, nel poema che da lui prende il nome, un tipo di narratore del tutto particolare, perché non parla mai di sé in mezzo alla sua gente, ma, se mai, assume la funzione dell'aedo, e ne mette a frutto le tecniche retoriche. Nel corso della lunga notte trascorsa con Penelope, egli passa in rassegna, quasi per titoli, le avventure che aveva già raccontate nella reggia di Alcino, solo aggiungendo la notizia degli onori tributatigli dai Feaci, e della nave, con la quale essi l'avevano scortato fino in patria.

I trapassi portentosi di questo che è, a stretto rigore, un processo di metamorfosi, Pontani li aveva scanditi con nettezza:

il gusto amaro e venefico della donna si cangia in una fanciulla anadiomene, in un corpo affiorante dal mare con le goccioline che ne adornano di brillio la fresca grazia. Ciò che il carcerato sognava, nella privazione e nella repressione, s'oggettiva in una miracolistica epifania, nella concretezza, sia pure favolosa per il prodigio che gli dà realtà, d'un giovine corpo femminile²⁶.

Per mio conto, penso che proprio l'evidente capacità di produrre mutamenti, aggiunta alle risorse avvelenatrici, collochino questa donna sul medesimo versante, che, già in precedenza, era stato occupato da Circe, anzi, più precisamente, sul versante che a Circe venne negato, nella fase di gestazione del poemetto, da parte dello stesso Seferis. Il quale ultimo, infatti, scrive nella *Lettera* che gli epiteti usati da Omero, nel libro decimo dell'*Odissea*, «καλλιπλόκαμος» («benchiomata»), «πολυφάρμακος» («esperta di droghe»), non gli passarono allora per la mente, perché la donna, che soltanto adesso, nella riflessione postuma, nomina come Circe, non è, per lui, né una dea, né una maga, ma invece «un comune simbolo del piacere, l'istinto e il tormento della sensualità» («ένα κοινό σύμβολο τῆς ἡδονῆς, τὸ ἐνστικτο καὶ ὁ καημὸς τοῦ αἰσθησιασμοῦ»). Da qui, l'adattamento degli epiteti «ἐλικοβλέφαρος» («dai mobili occhi») e «βαθύζωνος» («dal cinto profondo»), provenienti da una lingua «corrispondente all'omerica, quella di Esiodo», accompagnato dall'auspicio, invero di sapore illuministico, che essi siano accolti nell'eloquio quotidiano²⁷.

Pontani aveva osservato, ricordando, credo, l'«ἐλικοβλέφαρος» dell'inno omerico *Ad Afrodite*, oltre che l'«ἐλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην» della *Teogonia*, che la donna, al suo primo apparire, nei versi di chiusura della parte iniziale del poemetto *Kíχλη*, è «come un'Afrodite indifferente ai cari, immemore dei morti»²⁸. Adesso, nei due versi di cui sto discutendo, accade che una donna, che lascia tracce di veleno ed è implicata

²⁶ Cf. *Rilievi sul Tordo* cit., pp. 241-242.

²⁷ G. Seferis, p. 156; *Lettera*, pp. 35-36. È apparsa solo a partire dalla quinta ed. di *Ποιήματα*, Atene 1964, una nota, relativa ai vv. 12-14 della seconda parte di *Kíχλη*, che segnala la presenza di Circe, dea lunare, dietro il paragone, istituito da Elpenore, delle statue che si piegano come canne, sotto la luce della luna.

²⁸ Cf. PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., p. 209: degli epiteti scelti da Seferis, Pontani discute anche più avanti (p. 214), tuttavia ripetendo un errore che già compare in G. Seferis, p. 177, nota 4: l'epiteto «βαθύζωνος», di cui ricorda la presenza non solo in Omero, è nel v. 594 del libro nono dell'*Iliade*, e non nel primo.

nella metamorfosi, esca dall'acqua del mare, come anadiòmene. Una dea, si può azzardare di dire, bella pur nell'amaro del ricordo, dea e maga, come la Circe che Seferis avrebbe voluto rimuovere, o convertire, grazie agli epiteti, invero altisonanti; e tuttavia, come rinverginata dal «fresco ramo», che è metafora del corpo in crescita di Aretusa, la fanciulla che farà innamorare di sé Erotòkritos, nel poema omonimo di Vitsentzos Kornaros (I 57); e forse rinverginata anche da Antigone, la fanciulla «incapace di ridere senza piangere» di Sofocle, alla quale un verbo imperativo, pronunciato per fatidiche tre volte, rivolge l'invito a cantare, sfidando l'assurdo:

Τραγοῦδῃσε μικρὴ Ἀντιγόνη, τραγοῦδῃσε, τραγοῦδῃσε...
δὲ σοῦ μιλῶ γιὰ περασμένα, μιλῶ γιὰ τὴν ἀγάπη·
στόλισε τὰ μαλλιά σου μὲ τ' ἀγκάθια τοῦ ἡλίου,
σκοτεινὴ κοπέλα·

III 66-69

Canta, piccola Antigone, canta...
io non ti parlo del passato, parlo
d'amore: adorna i tuoi capelli
con le spine del sole,
fanciulla cupa:

D'altra parte, per i fini che qui mi propongo – dimostrare se vi sia, da parte del poeta di Κίχλη, un atteggiamento, nei confronti della donna matura, simile a quello che tenne Seferis nella *Lettera* – più m'interessa osservare che questa, che definirei risolutamente Circe, non ha diritto neppure alla propria fisicità, ma è termine di riferimento, sotto la specie del gusto, per il corpo maschile; un corpo a sua volta assente, perché reso lontano, e perché menomato dalla prigionia. E comunque, da questa somma di corpi assenti e divisi proviene l'esplosione, si direbbe, di vite giovani, le quali tuttavia faticano anch'esse a trovare consistenza e individualità fisica: Aretusa è nominata con un sostituto metaforico, il ramo – «antico quanto Omero», e mai scomparso dall'uso, come osserva Pontani²⁹ –, a cui fa eco, secondo che a me sembra, la voce di Antigone, alla quale è concesso sì un corpo, ma solo perché, a rischio di ferirlo con le sue stesse mani, lo renda ispido, respingente; e se è visibile, anche grazie alla puntuta aureola di sole, ben presto, il fulgore della sua giovane età è avvolto nel buio.

²⁹ Ancora una volta nei già citati *Rilievi sul Tordo*, p. 241. Ma anche più oltre, fino almeno a p. 246, le analisi di Pontani sono stringenti e illuminanti: ne ho tratto più d'uno spunto per riflettere ancora un poco sul ruolo dell'Antigone seferiana.

Tutte queste osservazioni per dire che qui, nel pieno della *Luce* che esplode consustanziale alle tenebre, la presenza della donna è solo un indicatore, una forza propulsiva ambigua, al cui affioramento concorre, più che la repressa sessualità maschile, la spinta dell'acqua, che non per caso lascia residui di sé anche sul ramo, rafforzandone le connotazioni. Eppure, non si può non ricordare che proprio l'acqua marina ci mette sulle tracce d'un analogo *habitat*, quello nel quale giace il fantasma della madre, sotto la specie del vascello affondato, il cui nome, Κίχλη, a questo punto lo si può finalmente dire, è straordinariamente consonante con Κίρκη. Possibile che proprio lei, la donna Circe, che da ultimo diviene generatrice magica di Aretusa e forse di Antigone, si possa assimilare alla madre? In realtà, è proprio a tanto che porta una ben netta *tranche* del filo d'Arianna sdipanato da Seferis nella *Lettera*, la quale *tranche* reca, sull'un capo, la madre che sale le scale, e, sull'altro, la Circe impegnata nell'identica mossa. Più nel dettaglio: l'Odisseo delle catastrofi passate, e di quelle incombenti, che, arrivato nella dimora di Circe, pensa a «questa strana cosa che si chiama casa», finisce con il guardarla come «un uomo vivo o come il fantasma d'un uomo», facendo esperienza d'una sensazione provata altra volta, quando gli capitava di entrare in «palazzi stranieri»³¹:

τὸ σπίτι
γεμάτο γρίλιες καὶ δυσπιστία σὰν τὸ καλοκοιτάξεις στὴς
σκοτεινὲς γωνιές
«γιὰ χρόνια πλάγιαζα νορὶς» ψιθυρίζει
[...]
Τὸ σπίτι...
ξυπνᾷ μὲ τὰ πατήματα τῆς μητέρας στὰ σκαλοπάτια
τὸ χέρι ποὺ φτιάκει τὰ σκεπάσματα ἢ διορθώνει τὴν κουνοπιέρα
τὰ χεῖλια ποὺ σβήνουν τὴ φλόγα τοῦ κεριοῦ

la casa
piena d'imposte e diffidenza se la scruti negli angoli bui
«per anni sono andato a letto presto», mormora
[...]
La casa
si desta ai passi della madre sui gradini

³¹ G. Seferis, p. 155; *Lettera*, p. 35: «Ἐστὶ ὁ Ὀδυσσεύς, ὕστερ' ἀπὸ τόσες καταστροφές, καὶ ἄλλες ποὺ νιώθει ἐπικείμενες, συλλογίζεται αὐτὸ τὸ ἀλλόκοτο πρᾶγμα ποὺ ὁ κόσμος ὀνομάζει σπίτι. Καταλήγει νὰ τὸ βλέπει σὰ ζωντανὸ ἄνθρωπο, ἢ σὰ φᾶσμα ἀνθρώπου: τὸ εἶχε καὶ ἄλλοτε αὐτὸ τὸ συναίσθημα σὰν τύχαινε νὰ μπεῖ σὲ ξένα ἀρχοντικά».

la mano che rinalza le coperte o regola la zanzariera
e le labbra che smorzano soffiando la candela³².

– «παιδικές ἀναμνήσεις», «ricordi d'infanzia», dice testualmente Seferis, a commento di questa autocitazione, tratta da una poesia della raccolta *Ἡμερολόγιο καταστρώματος*, A', intitolata *Piazza San Nicolò* (vv. 1-3, 8-11). E ammettiamo pure che tali siano. Ma è un'infanzia pericolosamente vicina all'attualità, se, di lì a un poco, sull'altro capo del filo che ritaglio nella *Lettera*, la donna Circe ricalca quei passi, salendo lungo i gradini della scala:

ἀνεβαίνει τὰ σκαλιά χωρίς νά βλέπει
ἐκείνους ποῦ κοιμήθηκαν κάτω ἀπ' τή σκάλα
– σὺν τοῖς μεθυσμένοις· χωρίς νά βλέπει τοὺς νεκροὺς του³³.
sale per gli scalini senza vedere
quelli che si sono addormentati sotto la scala
– come gli ubriachi: senza vedere i morti di Odisseo.

attesa al varco, come si vede, da Seferis, che connota di sacrilega indecenza un gesto, che, a vederlo solo alla luce del poemetto, potrebbe sembrare frutto di distrazione, o di malaccreanza (benché l'indecenza pesi anche sui morti di lui, di Odisseo, che sono finiti in quell'inusitata posizione, sotto la scala, proprio perché gravati dal vino, come già l'Elpenore d'Omero, che cadde a capofitto, senza vedere la scala³⁴).

³² La traduzione di F. M. Pontani, in *Giorgio Seferis premio Nobel per la Letteratura 1963*, Fabbri editori, Milano 1969, pp. 121-122, che qui riproduco, presenta qualche variante rispetto a quella di G. Seferis, p. 155. In entrambe, tuttavia, l'"io" parlante è reso femminile («sono andata»), benché ripeta, in greco, l'attacco della *Recherche*, citato nel primo verso.

³³ *Lettera*, p. 37.

³⁴ Nella prima ottica autoriflessiva di Seferis, la rispondenza fra i trapassati e la donna sembra essere del tutto ovvia: «Ainsi, dans la partie I, le thème de la vieille maison me sert, comment dirais-je, d'invitation au souvenir: souvenirs d'enfance, pas nécessairement autobiographiques, souvenirs de ceux qui sont passés («qui se sont endormis sous l'escalier»), qui cèdent peu à peu la place à des souvenirs de volupté représentés par la femme qui rentre et qui monte les marches» (cf. LEVESQUE, *Permanence de la Grèce* cit., p. 338). A sua volta PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., p. 254, offre, per i versi che parlano della salita di Circe lungo la scala, il riscontro di un abbozzo del diario, nel quale compare il verbo «ἔπεσαν» («κι ὅσοι ἔπεσαν κάτω ἀπ' τή σκάλα»), che potrebbe contenere parte della grevità, che mi pare Seferis abbia poi scongiurata solo nel poemetto. Ma si legga l'intero commento di Pontani: «L'ἔπεσαν dell'abbozzo è stato sostituito dal più gentile κοιμήθηκαν: si tratta comunque di morti: il loro sonno è l'ultimo». Un manifesto, per così dire, dell'importanza che rivestono, per Seferis, gli incon-

E comunque Circe, con il peso del suo corpo e dei suoi inutili occhioni, non solo risulta priva della vista, ma anche dell'equilibrio, e cioè di quelle che sono le connotazioni forti della madre di *Piazza San Nicolò*, la quale sale lungo i gradini, giust'appunto per vedere e per sorvegliare, per rimettere in corretta posizione, con la mano, la zanzariera e le coperte. E tuttavia, si badi, intrattenendo un rapporto fisico solo con gli oggetti che circondano il letto, e non con il suo figlio bambino, che dentro quel letto sta per prendere sonno; a tal punto, che il commiato non prevede il rituale bacio della buona notte, le labbra di lei atteggiandosi invece nel soffio che spegne la candela.

E dunque, nell'apparente rovesciamento delle situazioni, un dato si conserva immutabile: la madre, che tutto vede, non ha occhi per suo figlio, che sta per addormentarsi, in quella stanza sopra alla scala; Circe, che ha occhi come di periscopio, mobili e rotanti, non vede chi si è addormentato sotto la scala. Per meglio comprendere la portata di questo dato simbolico comune – non altro che così, che come simbolica, si può intendere la 'colpa' dell'assenza, denunciata attraverso la parziale cecità di entrambe le donne –, si può anche rilevare che la *gravitas* e l'indifferenza della madre, quando sale le scale, per propiziare il sonno a un bambino, nei versi di *San Nicolò*, sono propizie al risveglio della casa; mentre invece l'altrettanto, sia pure per opposte ragioni, greve e distratta ascesa di Circe prelude al denudamento delle case e alla loro irritata resistenza (I 40):

Ξέρεις τὰ σπίτια πεισματώνουν εύκολα, σὺν τὰ γυμνώσεις.

Le conosci, le case: s'inquietano
facilmente se tu le denudi.

Se però si confronta quest'ultimo verso con il commento relativo, «Τελειώνει μὲ μιὰ μνήμη τῶν ἀπογυμνωμένων, τῶν πικραμένων, τῶν πεισματωμένων σπιτιῶν» («Termina con un ricordo delle case denudate, amareggiate, incollerite»³⁵), che peraltro contiene un'accentuazione dei toni gravi, congruente con quella che Seferis introduce un po' in tutta la sua rivisitazione della prima parte del poemetto, soprattutto a partire

tri sulle scale è la poesia *Ὁ Μαθιὸς Πασχάλης ἀνάμεσα στὰ τριαντάφυλλα* (*Mattia Pascal fra le rose*). Lungo la scala, si scende nel mondo dei morti anche in una celebre poesia di Kariotakis, *Ὅταν κατέβουμε*, così come segnala E. ΦΙΛΟΚΡΙΤΟΥ, «Ανδρείκελα», «Κούφιοι ἄνθρωποι» και «Raven»: *Μία συνάντηση Καρυωτάκη-Έλιωτ-Σεφέρη*, in *Ελληνικά* 52/1 (2002), pp. 117-128, 120, senza tuttavia istituire un confronto con i versi di Κίχλη.

³⁵ *Lettera*, p. 37; G. Seferis, p. 157.

dal verso 25, e fino alla fine, se si fa questo confronto, dicevo, si percepisce il peso d'un'amarezza esacerbata, badando alla quale, è possibile capire un po' meglio il senso del misterioso verso, oltre che l'intera questione riguardante i rapporti fra le donne. Se l'una, e cioè Circe, si carica del peso simbolico della madre, le case, che sono un possibile sostituto di entrambe – una volta ancora simbolico, si capisce – sono messe a nudo, e cioè rivelano gli aspetti più intimi e più inestricabili, reagendo con un moto come di irritazione o, forse, di pudore, chiudendosi a riccio.

Tali, dunque, sono le suggestioni che si ricavano, congiungendo i due capi del filo. Tra loro – ma quasi a ridosso del primo, in realtà – si colloca un passaggio, nel quale l'analogia che connette le figure femminili è forse più sottile, ma non meno significativa:

Τὸ πέρασμα τῆς γυναίκας, τῆς Κίρκης, τὸν παραμερίζει:
ἢ, μὴ γυναῖκα ἐλικοβλέφαρη βαθύζωνη.

Il passaggio della donna, di Circe, lo mette da parte:
o una donna dai mobili occhi dal cinto profondo³⁶.

Seferis si riferisce qui al «qualcuno» («κάποιος»), che è ritratto, nel poemetto, con quella che si direbbe una parvenza di vitalità o di mobilità, considerando che, nonostante l'inerzia e il potere di controllo esercitato dalle venerande signore che lo circondano³⁷, egli si appresta ad andare a salutare la persona che dice «io» (I 28-32). Ebbene, questo stesso «qualcuno», nel mentre viene rivisitato a uso dell'interlocutore epistolare, diventa «il fantasma del giovine», uno che «lo abbigliano come uno sposo o come un morto», «l'ombra del morto Elpenore, un'eco dell'Elpenore della seconda parte e dei primi versi della terza», con un progressivo acquisto di incorporeità, che la donna, al suo passaggio, può facilmente rimuovere, come s'è visto, forte anche del peso dei suoi attributi fisici (e che Seferis ha curiosamente cercato di attenuare,

³⁶ Lettera, p. 35; G. Seferis, p. 156. Debbo registrare qui l'ennesimo lapsus: Pontani, benché avesse di fronte, nel testo che sono presso che sicura abbia usato, la parola «πέρασμα», traduce «personaggio». Troppo perfetto l'errore, assomigliante con «passaggio», perché lo si possa imputare al proto?

³⁷ Solo per inciso, e perché si tratta di donne delle quali non ho modo di parlare di più, ricordo che in una poesia dell'ottobre 1941, *Ἡ μορφή τῆς μοίρας* (La forma della sorte), marcata da un avvio chiaramente autobiografico, compaiono «γερόντισσες μὲ γιαντροσόφια ἀνεβαίνοντας τὶς σκάλες ποὺ τρίζουν» (v. 3; nella trad. di Pontani, in SEFERIS, *Poesie* cit., p. 217: «vecchie con le ricette per la scala che scricchiola»). Senza contare, subito dopo (v. 4), «i rami secchi della vite nudi» («καὶ τὰ ξερὰ κλωνάρια τῆς κληματαριάς ὀλόγυμα»), che si possono mettere al paragone con le metafore, di cui discuterò più oltre, alle pp. 275-278.

traghetlandoli verso l'eloquio quotidiano). La donna – è sintomatico che Seferis avverta il bisogno di aggiungere, con un inciso, che si tratta di Circe – esercita, nei confronti di questo «qualcuno», ormai diventato Elpenore nelle riflessioni posteriori, effetti analoghi a quelli che produce l'anima della madre defunta nell'Ade omerico, la quale, al solo suo presentarsi, suscita tanto stupore e accoramento e pianto da parte di Odisseo, che le parole di Elpenore, benché molte e affannate, finiscono con il perdersi come in un'eco indistinta (*Odissea* XI 81-89).

Ancora Circe interromperà, per più volte, il sensuale Elpenore, che le parla veloce, come in un crescente delirio, nella seconda parte di *Kίχλη* (quella stessa parte per cui Seferis, è bene non dimenticarlo, aveva indicato in apertura un percorso parallelo, che ha in Circe e nel discorso della madre, rispettivamente, l'inizio e la fine). E anche la madre simboleggiata dal vascello affondato, al suo apparire, si può pensare che interrompa, per bocca del personaggio che dice «io», le parole di Elpenore: benché qui, nei versi d'abbrivio della terza parte, la sospensione, presentata sotto la specie d'una dissolvenza, abbia una funzione come di ponte, collegando la percezione uditiva delle parole del giovane, da parte dell'Odisseo, con la stessa sua visione della nave affondata:

«Τὸ ξύλο αὐτὸ ποὺ δρόσιζε τὸ μέτωπό μου
τὶς ὥρες ποὺ τὸ μεσημέρι πύρωνε τὶς φλέβες
σὲ ξένα χέρια θέλει ἀντίσει. Πάρ' το, σοῦ τὸ χαρίζω·
δές, εἶναι ξύλο λεμονιάς...»

Ἀκουσα τὴ φωνή

καθὼς ἐκοίταξα στὴ θάλασσα νὰ ξεχωρίσω

«Questo legno che dava frescura alla mia fronte
quando il meriggio bruciava le vene
darà fiore in aliene mani. Prendi, te lo regalo:
è legno di limone...».

Udii la voce

mentre guardavo il mare, per discernere

Intercettazioni continue, a opera del fantasma della madre o della donna, s'impuntano sul fantasma d'un uomo giovane, la cui identità sembra soprattutto consistere nel tentativo, sempre mancato, di dare vita a un processo di espansione o di emancipazione. A suo emblema mi pare che possa essere eletto proprio costui, che dà il «la» alla terza parte del poemetto, l'Elpenore che di sicuro fa udire la propria «voce ctonia *ex abrupto*»³⁸, ma che altrettanto di sicuro, nonostante i reiterati atti perlo-

³⁸ PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., pp. 232-233, mostra di apprezzare «l'accor-

cutivi, non riesce ad attirare su di sé lo sguardo dell'Odisseo, già avviluppato nei tentacoli della visione sottomarina (vv. 4-5). Vuole consegnare, quest'uomo che ha fatto esperienza della sensualità accesa dell'età giovane³⁹, il testimone della crescita, se è vero, come a me pare, che il legno destinato a fiorire somiglia a quello che Erotòkritos assimila alla sua persona, quando dichiara di essere passato da uno stato di inadeguatezza sociale e di immaturità, anche fisica, alla condizione produttiva dell'adulto, e, così emancipato, chiede al re Iraklis di potere sposare la sua giovane figlia, Aretusa, di cui è da sempre innamorato, e che, amandolo a sua volta, è detenuta in prigione:

Μὰ ἀπείς κ' ἡ Τύχη ἐθέλησε ξύλα ξερὰ ν' ἀνθίσου
 κι ἀγάπησές με, βασιλιέ, κ' ἔχεις με σὰν παιδί σου
 καὶ διαλεγόνα μ' ἔβαλες εἰς ὅ,τι κι ἂν ὀρίζεις
 γιὰ λίγη κι οὐδὲ τίβοι χάρη πού μοῦ γνωρίζεις,
 ἐδιάλεξα ὅ,τι μοῦ ῥεσε, κ' ἡ Μοῖρα ἄς τὸ θελήσῃ
 ὁ λογισμὸς ὅπου ἔβαλε σήμερο νῦν νικήσῃ.

V 275-280

Ma poi che i legni secchi fe' la Sorte rifiorire
 e un figlio, col tuo bene, o re, m'hai fatto divenire
 e il diritto di scegliere in quanto puoi m'hai dato
 per quel servizio, piccolo, che a tuo dire ho prestato,
 scelgo ciò che piace a me, e pur faccia il Destino
 che a tal pensiero subito arrida il cammino.

Si potrebbe obiettare che il legno di Kornaros contiene, tanto più perché è declinato al plurale, una metafora ampia, estensibile, per esempio, a tutta la gamma delle difficoltà e delle privazioni, che il giovane protagonista ha dovuto sopportare per l'innanzi, e non soltanto sostitutiva del corpo di lui, che vede finalmente dischiudersi la sospirata via del matrimonio. E con più ragione ancora, si potrebbe obiettare che il legno di Seferis è tanto fresco, quanto i legni di Kornaros sono secchi, e che, di conseguenza, il processo di fioritura, visto in prospettiva dall'uno poeta,

to dosaggio» strutturale di questi versi, e osserva come la percezione uditiva e la percezione visiva siano contestuali, e parimenti connesse con l'aldilà, l'una perché coglie le parole di «una voce ctonia», l'altra perché è sollecitata da un progressivo librarsi di «immagini liriche e agganci, almeno impliciti, col mondo ctonio». Ma sull'ambiguità, quanto meno, della direzione seguita dalla seconda percezione, mi sono già soffermata a suo luogo.

³⁹ A proposito della quale, si veda il pregevole commento di PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., pp. 233-235.

è più ovvio, e più naturale, di quello immaginato dall'altro. Vero è, però, che entrambi i legni, sia quello che Elpenore vorrebbe trasmettere in mani aliene, con parole e gesti di assicurazione (lo stesso futuro, con «l'indugiante misurazione»⁴⁰ della forma arcaizzante «θέλει ἀνθίσαι», dice che la fioritura avverrà di certo, a quelle date condizioni), sia quelli che Erotòkritos vede infine trasformarsi in promesse fruttuose, con il favore della Sorte e con il benessere del Destino, vero è che tutti sono stati, per l'innanzi, accanto al fuoco, anzi, meglio, all'identico fuoco, quello della sensualità e dell'amore. Inutile insistere sui risvolti sensuali delle vampe di calore meridiano, alle quali il legno di limone poneva riparo con la sua freschezza, ma alle quali, nel contempo, proprio con la forza della sua freschezza, dava vigore⁴¹; mentre invece è necessario spendere qualche parola per ricordare come abbia un altissimo tasso di frequenza, nel poema di Kornaros, l'ambito figurale che allude alla forza bruciante e inesorabile dell'amore, con le immagini del fuoco o della fiamma, attizzati dal legno, che, talvolta con la sua secchezza, più li mantiene in vita⁴².

I legni secchi, mutanti in fiore, di Erotòkritos non sono dunque materiale inerte o di scarto; al contrario, sono quegli stessi che un tempo hanno rinfocolato un certo tipo di rapporto e di passioni, spente le quali, grazie all'instaurarsi del vincolo sociale del matrimonio, sono destinati a espletare in modo affatto diverso la loro funzione, ritornando alla vitalità e alla fecondità congenite e originarie. Il matrimonio, insomma, s'impone, anche per questo aspetto, come un istituto appartenente all'ordine naturale, mentre invece al disordine della cultura il poeta cretese sembra volere ascrivere la ritualità, non per caso rappresentata dal fuoco, dell'innamoramento.

⁴⁰ Ancora PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., p. 234.

⁴¹ PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., pp. 232-234, sottolinea, con puntuali rimandi alle parti precedenti, come questo legno appartenga al mondo di Circe, pervaso dagli «aromi di frutti d'oro ed erbe». Ricordo anche, come contributo alla discussione su questo argomento, che G. PERON, *Per una lettura parallela di T. S. Eliot e G. Seferis*, in *Memoria di Seferis* cit., pp. 127-200, 171, 193, rileva che, per la metafora della fioritura del corpo (evidente anche nel tetrastico, che s'inizia con «Τούτο τὸ σῶμα πού ἔλπιζε σὰν τὸ κλωνὶ ν' ἀνθίσαι»), le fonti dell'ispirazione potrebbero essere *The Waste Land*, oltre che il terzo componimento dei *Dry Salvages* eliotiani.

⁴² Adesso è più che mai agevole seguirne le tracce, sulla scorta dei quattro preziosissimi volumi delle concordanze allestiti, con la collaborazione tecnica di J. L. Dawson, da D. M. L. PHILIPPIDES - D. HOLTON, *Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση*, Atene, 1996-2001.

Tutto questo per dire, in buona sostanza, che l'Elpenore di *Kíχλη* rende solo visibile, con la propria mano protesa nel gesto di rimettere il legno in mani altrui, il rito di passaggio, che invece Erotòkritos, per via di metafore, dichiara di avere ormai presso che portato a termine sulla sua stessa persona. Solo visibile, ripeto, e non attuale, il rito di passaggio, provvedendo a inibirlo lo stesso destinatario, l'Odisseo, che, per quanto esplicitamente sollecitato a fare uso della vista, non ha occhi, se non per guardare alla propria madre, e, così facendo, si rivela inospitale, straniero. Sarebbe interessante condurre un'analisi che ricerchi anche altrove, in *Kíχλη* e nella *Lettera*, le più complesse ragioni dell'"io" diviso, messo in scena, rispettivamente, da Elpenore e da Odisseo; il quale "io", per come abbiamo potuto vederlo in questo scorcio, con una parte di sé, ormai morta, ma ancora palpitante, intende trasferire su altri la prova di iniziazione, che prelude all'età adulta, anzi, per meglio dire, feconda; mentre invece, con l'altra parte, la rifiuta, mettendo in atto un processo come di regressione verso l'infanzia, attraverso la vista della madre. Con la conseguenza, che la pulsione di tipo iniziatico, così mimata dai due soggetti, fallisce per ben due volte, e su due piani diversi e paralleli, quello antropologico, che implica il sociale, e quello individuale, che coinvolge l'attività della psiche.

Il legno, tuttavia, un altro legno indubbiamente derivato dall'*Erotòkritos*, guarda caso, tornerà nei versi da cui ha preso il via questa lunga discussione, e darà luogo a un'altra filiazione genetica, da donna a donne, da madre-Circe a fanciulle, anch'esse, se non altro per la parte preponderante denominata "Antigone", inibite dal crescere; così come sono inchiodati a una perenne e ossificata giovinezza i corpi di maschi inabissati, olle bianche, figure di coloro che sono morti, in una guerra voluta dai padri (III 46-55). La crescita, il pieno possesso dei propri mezzi sensuali e la loro trasformazione in sessualità, questo sembra uno dei problemi che attraversa, non altrimenti dichiarato che dai processi di semiosi, la scrittura di *Kíχλη*, e, più ancora, direi, la sua riscrittura in forma di *Lettera*.

Una riprova, l'ultima, ricavata da un silenzio manifesto. Seferis, dopo avere considerato come sia sufficientemente chiara l'atmosfera indotta dalla donna meridiana, che a un punto ha chiamata Circe, avverte che è il caso di spendere ancora «due parole» per le città che nomina⁴³.

⁴³ *Lettera*, p. 36; G. Seferis, p. 156.

I porti del Mediterraneo, da cui lei proviene, sono infatti elencati in quest'ordine:

Σμόρνη Ρόδο Συρακοῦσες Ἀλεξάνδρεια
I 35

La presenza di Smirne è giustificata in breve, come la città dell'infanzia («γιατί ἐκεῖ ἔζησα παιδί»); subito dopo, il commento volge a Siracusa, come a quella che è raggiungibile con lungo viaggio, nella Magna Grecia dell'edonismo, ma insieme anche vicina ai luoghi della Circe omerica. Infine Rodi: perché è l'identico luogo da cui viene «la ragazza nel bordello di Istanbul», quella che parla nella quarta poesia (*Παλικάρι, Giovine*) di Ὁ κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει ἕναν ἄνθρωπο (*Stratis il marinaio descrive un uomo*), della raccolta *Τετράδιο γυμνασμάτων*:

«Εἶμαι ἀπὸ τῆ Ρόδο, μὲ ἀρρεβόνισαν 13 χρόνῳ γιὰ 100 παράδες»
«Sono di Rodi, m'hanno fidanzata a tredici anni
per cento danari»⁴⁴.

Le parole che Seferis aggiunge di rincalzo, riferendosi ai canti popolari del Dodecanneso, di Cipro, di Creta, e allo stesso *Erotòkritos*, come ai veicoli di un «erotismo», che, in altra parte del territorio greco, non avrebbe l'eguale, confermano ciò che l'autocitazione dice *ad abundantiam*: l'isola dell'estremo Sud Est dell'Egeo, come le altre, per questo aspetto consorelle, è il luogo di un sensualismo diffuso, ma non agito, ancora adolescenziale, a giudicare dai modi in cui si esprime, e dall'età della ragazza, precisamente fissata in tredici anni. Se non che, come ognuno vede, questo, più che il viaggio della seduttiva donna mediterranea, è il percorso della vita di un uomo, peraltro neppure giunto a compimento, perché si arresta, sintomaticamente, con l'adolescenza di Rodi (posta quest'ultima, così senza comparire, al terzo posto, dopo Siracusa, mentre la sequenza del verso di *Kíχλη* prevede giusto viceversa). Dunque, anche qui, in questo insospettabile angolo della *Lettera*, la crescita risulta come bloccata, e Alessandria, che dovrebbe essere il luogo con il quale la sequenza si conclude, il luogo probabilmente prossimo a quella che adesso, con termine brutto ma efficace, si chiama adultità, Seferis,

⁴⁴ La trad. it. di Pontani in *Giorgio Seferis premio Nobel cit.*, pp. 99-100. Tengo a sottolineare, assai brevemente, che in ognuna delle cinque poesie di questo ciclo di Stratis, che comprende le età di un uomo, dall'infantile all'adulta, ci sono le puntuali e problematiche tappe di un percorso edipico (non mai rilevato: cf., da ultimo, D. MENTI, *Στράτης Θαλασσινός και Μαθιός Πασκάλης. Δύο προσώπεια του Γ. Σεφέρη*, in *Ποίηση*, 13, 1999, pp. 188-204).

neppure la nomina. Sì, neanche una parola per quella che egli considera, per antonomasia, la città di Kavafis, e non solo negli scritti in prosa, ma anche nella poesia, tant'è che il primo, e il più dichiaratamente alessandrino dei componimenti della raccolta *Ἡμερολόγιο καταστρώματος, Β'* (*Giornale di bordo, II*), ha un titolo fin troppo allusivo, *Μέρες τοῦ Ἰουνίου '41, Giorni del giugno '41*. E difatti una nota di commento, stilata da un «suffisant lecteur» qual era Ghiorgos Savvidis, si preoccupa di definirlo «Ἐμπνευσμένος, ἀντιθετικά, ἀπὸ μιᾶ γνωστῆ σειρᾶ ἐρωτικῶν ποιημάτων τοῦ Καβάφη» («Ispirato, per antitesi, a una nota serie di poesie erotiche di Kavafis»)⁴⁵.

Se davvero siano state antitetiche le dinamiche seguite dall'ispirazione seferiana, si potrebbe accertare, forse, con un'indagine più minuziosa di quella che posso condurre qui, avendo fatto ricorso a questo testo, soltanto per porre termine, con un suggello 'esterno', all'ormai troppo lunga «περιδιάβαση» fra le donne di *Κίχλη*. E in ogni caso, quale che sia l'approccio, è d'obbligo chiedersi, in via preliminare, se davvero Seferis avesse voluto distinguere l'eroticismo suo proprio da quello di Kavafis, che non solo è dichiaratamente omosessuale, ma che egli considera inquinato dalla morte e dalla rovina⁴⁶. È probabile che, rispondendo affermativamente a tale interrogativo, si colga almeno in parte nel vero, per quanto mi sembri che dalla lettura del testo poetico appena citato si ricavi un'indicazione più netta, e cioè che Seferis vuole alludere a una sua propria, e del tutto particolare esperienza di vita, che comprende, una volta di più, l'eroticismo ottuso, proprio nel mentre raggiunge una fase culminante, o, per così dire, espansiva. Cito i versi della parte intermedia (5-14), la più lunga:

Ποιὸς θέλει τώρα νὰ λουστῇ στὰ νερὰ τοῦ Πρωτέα;
Τὴ μεταμόρφωση τὴ γυρέψαμε στὰ νιάτα μας
μὲ πόθους ποὺ ἐπαίζαν σὰν τὰ μεγάλα ψάρια
σὲ πέλαγα ποὺ φύραναν ξαφνικά·
πιστεύαμε στὴν παντοδυναμία τοῦ κορμιού.

⁴⁵ Nelle edizioni più recenti delle poesie seferiane, a partire dall'ottava (*Ποιήματα*, Atene 1972), è stato ampliato, a cura dello stesso Savvidis, il molto essenziale apparato di note (*Γλωσσάρι*), approntato di malavoglia dal poeta stesso, per la seconda edizione delle proprie opere in versi (*ibidem* 1950).

⁴⁶ Forti ragioni di dubbio potrebbe ricavare chi legga, da ultimo, l'analisi dell'«evidente dialogo con Kavafis», condotta, con dovizia di argomenti e ricchezza di suggestioni, da G. KECHAGHIOGLU, *Ανατολίτικη γραμματεία, ευρωπαϊκός ανατολισμός και δυτικοί φανταζιστές στον Σεφέρη. Η περίπτωση του «Πραματευτή από τη Σιδώνα»*, in *Ελληνικά* 52/1 (2002), pp. 103-115.

Καὶ τώρα βγήκε τὸ νέο φεγγάρι ἀγκαλιασμένο
μὲ τὸ παλιό· μὲ τ' ὄμορφο νησί ματώνοντας
λαβωμένο· τὸ ἤρεμο νησί, τὸ δυνατό νησί, τὸ ἀθώο.
Καὶ τὰ κορμιά σὰν τσακισμένα κλαδιά
καὶ σὰν ξεριζωμένες ρίζες.

Ora chi vuole immergersi nelle acque di Proteo?
La metamorfosi cercammo da ragazzi
quando scherzavano le breme come grandi
pesci, in pelaghi subito calanti.
Credevamo nel corpo onnipossente.
E ora è spuntata la luna
nuova abbracciata con la luna vecchia
e con l'isola bella che s'insanguina
ferita: isola cheta, isola forte, isola innocente.
I corpi, come rami spezzati,
radici sradicate⁴⁷.

Un mare propizio alla metamorfosi – queste incontrate dal poeta, esule al seguito del governo greco, dopo la rotta del fronte albanese e la fuga da Atene, sono le acque del mutevole Proteo, il mitico abitatore dell'isoletta di Faro, poco distante da Alessandria –, nel quale, paradossalmente, non vogliono bagnarsi proprio quegli stessi corpi giovani, che un tempo agivano il desiderio come grandi pesci, affidandosi alla metamorfosi. Ebbene, anche qui, nel mare di Alessandria, qualcosa s'interpone fra quei corpi espansi da un adolescenziale delirio di onnipotenza e la loro possibilità di crescita effettiva. S'interpone – con le due fasi di luna avvinte in un sinistro abbraccio⁴⁸, e a queste avvinta, a sua volta, in un

⁴⁷ La traduzione di Pontani, con il testo greco a fronte, in SEFERIS, *Poesie cit.*, pp. 208-211.

⁴⁸ Nel già ricordato *Γλωσσάρι* (fin dall'ed. 1950, p. 237), Seferis menziona la Porta del Sole, come una delle due grandi porte di Alessandria, l'altra essendo quella della Luna: l'uscita dell'astro in novilunio (ai vv. 10-11, ma anche prima, come vedremo) potrebbe essere un sostituto di quest'ultima. In realtà, il fenomeno descritto da Seferis è quello che in italiano si denomina «luce cinerea», e in inglese «cinereous light» (il disco appare di colore grigiastro, illuminato dal tenue riflesso della luce terrestre, mentre solo una falce ne avanza, calante o crescente, debolmente illuminata dal sole, e sembra che lo abbracci: chi non avesse avuto la fortuna di osservarlo, può godere delle svariate e belle immagini, lanciate in *Internet* dagli astrofili). È stato Savvidis a proporre, nelle note di commento, il confronto con i versi della ballata di *Sir Patrick Spens*: «I saw the new moon late yestreen / Wi' the auld moon in her arm» (ricavati, per quanto vedo, dalla strofe 10 della variante G, riprodotta in *The English and Scottish popular Ballads* Edited by F. J. CHILD, 5 voll., New York 1965 [facsimile dell'ed. originale, 1884-1898], II, pp. 25-26). La ballata, famosa per la sua bellezza (e che gode di uno stuolo di am-

abbraccio grondante di sangue –, s'interpone, dicevo, l'isola bella cheta forte innocente, che il governo greco e i suoi alleati inglesi avevano appena abbandonata, consegnandola, con un gesto proditorio e colpevole, dirà poi Seferis, nelle mani dei tedeschi. Il trauma della perdita, la perdita dell'ultimo lembo di Grecia libera, che aveva subito, nel corso del mese di maggio 1941, ripetuti e devastanti bombardamenti aerei, senz'altro riparo che le piante di zagara in fiore, è preannunciato, nei versi alessandrini, dall'impossibilità della crescita, dalla sensualità e sessualità inibite e rescisse, e a queste si sovrappone, tant'è vero che all'una e all'altra, alla perdita e all'inibizione, si adatta, da ultimo, l'immagine botanica dei rami spezzati e delle radici divelte.

C'è una nota del diario, scritta da Seferis, al Cairo, il lunedì 16 giugno 1941, la quale spiega molto bene perché queste tali dinamiche retroattive si siano manifestate proprio nella città fondata da Alessandro Magno⁴⁹:

Quanto a me, Alessandria mi ha fatto ricordare tante vecchie cose dei miei anni d'infanzia. Infinite immagini di Smirne sono affiorate a poco a poco dai recessi della memoria. In questi momenti, ero come Fleba il fenicio, quando il gorgo lo risucchia.

Potrebbe bastare questo ineluttabile gorgo anamnestic, paragonato, guarda caso, alla «morte per acqua» del Fleba eliotiano, per affermare che la distanza fra Smirne e Alessandria è ridottissima⁵⁰; se non fosse che bisogna tenere conto anche di un sovrappiù, e cioè del fatto che il ricordo nasce per rispondenza con quanto Seferis aveva scritto poco prima, osservando come fosse impossibile, nell'impazzimento di quella città affollata da nomi inauditi, non pensare a Kavafis, il poeta che vi era nato e vissuto, cogliendone la «mescolanza», etnica e culturale, con le

miratori, a giudicare dai siti *Internet* che la riproducono), racconta la storia del viaggio per mare di Spens, che doveva condurre fino in Norvegia, perché vi si sposasse, la figlia del re di Scozia. Il viaggio di ritorno si concluse con un naufragio, essendo cominciato nonostante che fosse visibile, in cielo, il prodigio, giudicato infausto, della luna nuova, abbracciata alla vecchia.

⁴⁹ Cf. SEFERIS, *Mépes A'* cit., p. 101.

⁵⁰ È bene tenere presente che il *Χειρόγραφο Σεπ. '41*, una riflessione di carattere politico, scritta in quel medesimo periodo, anche per elaborare il lutto dell'esilio e della perdita, inaspettatamente esacerbato dalla sorte di Creta, si apre con il ricordo dell'infanzia, divisa fra le piacevolezze della diletta casa di Skala («ἦταν ὁ,τι ἀγαποῦσα»), e la tristezza della «prigione» («φυλακή») di Smirne («Ένας κόσμος ἀκατανόητος, ξένος καὶ μυστικός»); cito dalla prima ed., postuma, Atene 1972, p. 7.

inevitabili dicotomie, e immettendo nei propri versi, fino a renderlo accettabile, il sentimento che solo lì avrebbe potuto coltivare, quello cioè «del disfacimento stagnante, dell'inutilità di ogni sforzo umano, e del nichilismo estetico».

Stroncati nel loro ancora elementare diritto alla crescita, inibiti nel desiderio, i «tre amici» della piccola brigata messa in scena da Seferis, antitetici a Kavafis, perché stranieri nella città che egli fece sua, non possono chiedere nulla, neppure per i propri fondamentali e giusti bisogni, possono solo montare, ubbidienti agli ordini di chissà chi, la guardia a un cenotafio.

Le conclusioni s'impongono da sé. Alessandria non può essere il luogo di un erotismo maturo, perché è segnata dallo *stress* della perdita, lo stesso, forse, in cui fu coinvolta la città di origine, Smirne, da cui il poeta fu allontanato all'età di quattordici anni, nell'agosto del 1914, e da cui fu sradicato definitivamente, dopo la catastrofe d'Asia minore, nel settembre del 1922. Il fatto che, nella *Lettera*, il suo nome sia investito da una mancata citazione – s'intende che avrebbe dovuto esserci, in forza dell'analogia, già compresa nella stessa promessa formulata da Seferis, di dire «due parole» su tutte le città da lui nominate –, ci avverte di come lavori diversamente l'inconscio di chi scrive, rispetto ai medesimi oggetti; diversamente, ma, ancora una volta, con metodo, operando rimozioni in perfetta corrispondenza con il rimosso. Tacere di Alessandria, in buona sostanza, significa *parlare* di un rimosso, che è affiorato altrove, quanto meno nel diario, nella poesia del '41, nel verso di Κίχλη, che parla della vita d'un uomo, attraverso i percorsi della seduzione femminile. Se poi Alessandria fosse, come Seferis arriverà a comprendere, per vie tortuose e però infallibili, la città di Cleopatra, che una famosa poesia di Kavafis strappa, con la forza d'una mirabile semiosi, dalle braccia di Marco Antonio morente, ebbene, avremmo qui congiunta, con Circe, la donna più seducente dell'intera storiografia antica – ma forse non solo di quella. E se infine consideriamo che Alessandria è, per Seferis, una delle città kavafiane, le quali, come navi, «veleggiano», e «via via s'inabissano», ignare d'essere il veicolo d'una ciurma destinata alla morte⁵¹, nessuno scrupolo può trattenerci dal dire che in prossimità

⁵¹ Il diverso trattamento, operato da Seferis nei confronti del proprio vissuto, e dei corrispettivi nuclei tematici, nei passaggi dall'uno all'altro dei «generi» da lui praticati, è un fenomeno noto, benché non ancora studiato a sufficienza. Per quanto riguarda, in modo particolare, Alessandria, il senso di estraneità e di disagio risulteranno come depurati, o forse, meglio, convertiti in un contrario senso

del cenotafio, di quella mitica tomba di Alessandro Magno che ne fu il fondatore, «tre amici» con sete inestinguibile fanno la guardia al corpo d'una madre inabissata:

Βγήκε τὸ νέο φεγγάρι στὴν Ἀλεξάνδρεια
κρατώντας τὸ παλιὸ στὴν ἀγκαλιά του
κι' ἐμεῖς πηγαίνοντας κατὰ τὴν Πόρτα τοῦ Ἥλιου
μὲς στὸ σκοτάδι τῆς καρδιάς – τρεῖς φίλοι.
[...]

Ἡ δίψα μας

ἐνῖπρος φύλακας μαρμαρωμένος
στὴ σκοτεινὴ Πόρτα τοῦ Ἥλιου
δὲν ξέρει νὰ ζητήσει τίποτε· φυλάγεται
ξενιτεμένη ἐδῶ τριγύρω
κοντὰ στὸν τάφο τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου.
(vv. 1-4; 14-19)

Ad Alessandria è spuntata la luna
nuova, e la luna vecchia ha nelle braccia.
Noi, tre compagni, in marcia alla Porta del Sole
entro il buio dell'anima.
[...]

Nostra sete,

pietrificata sentinella equestre
alla buia Porta del Sole!
Non sa che cosa chiedere: sta all'erta
esule qua d'intorno
presso la tomba d'Alessandro Magno.

Il cammino intrapreso sulle orme delle donne di *Κίχλη*⁵², e, neppure

di familiarità, nelle pagine di commento alle poesie di Kavafis, che Seferis prese a scrivere a Pretoria, nell'autunno del 1941. A tali implicazioni, invero assai complesse e contraddittorie, del risentito *ethos* del poeta di Smirne, ho dedicato parte del mio *Eracle con Dioniso (da Plutarco a Kavafis a Seferis)*, in *Rinascite di Ercole*, a cura di A. M. BABBI, Verona 2002, pp. 347-375.

⁵² Chi conosca, appena un poco, la trama, fittamente intessuta di femminile, di *Κίχλη*, sa che questa da me seguita non può essere che una prima, parziale esplorazione. Per essere soddisfacente, il percorso dell'analisi dovrebbe allungarsi, fino almeno a comprendere le canzoni e la voce della radio (vv. 61-93 della seconda parte), che PONTANI, *Rilievi sul Tordo* cit., p. 207, avvertì di avere tralasciate a malincuore (ma chi ha ascoltato i rilievi dalla sua viva voce, nel corso delle lezioni accademiche dell'anno 1973-74, non può non condividere il giudizio che accompagna la sua *excusatio*, che si tratti, cioè, di passi fra i più «validi» del poemetto, e da lui più «sentiti»). La bibliografia prodotta nel frattempo riguardo a questi versi si è occupata soprattutto dello scrutinio dei valori formali, come ricorda E. GARANTUDIS, *Ἡ ποίηση τοῦ Γ. Σεφέρη. Ἀνάμεσα στὸν ἔμμετρο καὶ στὸν ἐλεύθερο στίχο*, in *Νέα Ἑστία* 148 (2000), pp. 678-698, 691.

re troppo in subordine, della *Lettera*, finisce qui, nel punto in cui qualche squarcio di luce ha schiarito l'orizzonte, mostrando come dentro il familismo tentacolare, nelle sue persone, nei suoi luoghi (case, madre, donna, padri, figli, altra casa...), si annidi, in definitiva, il trauma della crescita, che s'interseca con il trauma della guerra.

Ancora ringrazio, per l'aiuto e i consigli che mi hanno dati, Lorenzo Carpanè, Chiara Geron, Marco Girardi, Renata Lavagnini, Giovanni Battista Novello Paglianti, Franco Piva, Carla Sassi, Antonella Zinato.

MARIA LA CHINA

LE SUPPLICI DI ZOÌ KARELLI: UNA TRAGEDIA AL FEMMINILE

Prima di iniziare una lettura consapevole della tragedia *Le Supplici* (*Ἰκέτιδες*) è doveroso fare alcune puntualizzazioni sulla scrittrice.

Zoì Karelli, pseudonimo letterario di Chrisula Arghiriadu, appartenente alla famiglia Pentzikis e sorella maggiore dello scrittore e pittore Nikos Pentzikis, è nata a Salonicco nel 1901.

Come si addiceva in quegli anni a una ragazza di buona famiglia, l'istruzione le fu impartita da professori privati e, nonostante avesse trascorso la sua adolescenza per lo più tra le pareti della sua casa, a causa anche della sua salute cagionevole, acquisì un'ottima cultura: studiò lingue straniere e musica; inoltre, pur essendosi sposata all'età di diciassette anni ed essendo madre di due figli, frequentò i corsi di lettere all'università di Salonicco.

Z. Karelli si è formata nell'ambiente culturale di Salonicco, dove, dopo la fine dell'occupazione turca (1912), si è creato un clima di sperimentalismo e avanguardia, scaturito dalla crisi socio-politica, ma principalmente spirituale, sorta in Occidente nella seconda metà del XIX secolo e protrattasi sino ai nostri giorni, subendo successive e numerose variazioni.

È un'avanguardia sganciata da ogni tipo di interesse per i problemi sociali e sensibile, invece, alla sofferenza dell'esistenza in chiave universale.

Questa generazione di poeti, scrittori, letterati e critici ebbe a Salonicco come esponenti di maggiore spicco T. Vafòpulos, N. G. Pentzikis (fratello della Karelli), St. Xefludas, P. Spandonidis, G. Thèmelis e T. Varvitsiotis. Rispetto a questo gruppo la poetessa appare un caso piuttosto particolare.

L'avvio di Z. Karelli alla creazione poetica, se dobbiamo credere alle sue stesse parole, è avvolto nel mistero delle folgorazioni miracolose,

di cui sono ricche le biografie del mondo mitico. Infatti, come lei stessa confessa nel prologo alle poesie, la gioia del «discorso ritmico» («ὁ πνθ-μικὸς λόγος») le fu data una domenica mattina soleggiata, il 10 Aprile 1938. Era andata quella mattina al cimitero, per una messa di suffragio e, mentre intorno a lei la natura festeggiava con splendore, il timore della morte le parlò profondamente in un modo inconsueto e la guidò verso l'espressione poetica. Dapprima inconsciamente, poi sempre più consapevolmente, avvertì la necessità della creazione poetica.

Il suo nome fece la sua prima apparizione nel mondo delle lettere greche in età relativamente matura, nel 1935 sul periodico *Τρίτο Μάτι* con un testo in prosa *Διαθέσεις*. Nel 1940 pubblicò ad Atene la sua prima raccolta poetica dove troviamo *in nuce* gli elementi-chiave di tutta la produzione di Z. Karelli: il senso della morte, del tempo, dell'umano orgoglio, della solitudine, del peccato e il timore religioso, l'incertezza, la paura, l'ansia, cioè tutti gli elementi dell'angoscia esistenziale, che permeano, con molte variazioni, le sue opere, di cui la stessa poetessa si rende oggetto-soggetto in versi pieni di liricità.

È poesia esistenziale dall'inizio alla fine, che si muove nel mondo interiore dell'uomo e si riferisce a fatti esterni, che, quindi, sono evocati solo indirettamente, trasparendo dalle impressioni e dai sentimenti che ne derivano. Tutto è pensato immerso nell'atmosfera dell'animo inquieto.

In alcune sue confessioni la poetessa cerca di giustificare la sua angoscia e amarezza: ha vissuto la prima guerra mondiale, la catastrofe microasiatica, la desolazione del dopoguerra, ha visto la seconda guerra mondiale con l'occupazione tedesca, tutte quelle cose che hanno demolito le idee e i valori, e hanno provocato paurose rotture nel mondo spirituale ed etico di tanti popoli nel primo cinquantennio del XX secolo. Quindi, ha espresso con asprezza l'ansia e l'angoscia di tutti i popoli, anche della nostra età.

Nelle strade strette e senza uscita del mondo contemporaneo erra il suo animo tormentato. Si nasconde, si immerge in se stesso, per dimenticare la sostanza delle cose, per comprendere il loro misterioso rapporto, per custodire con cura la vita, vivendo intensamente il dramma dell'irrequietezza e del disagio dell'esistenza umana.

La sua poesia non è nient'altro che una forma di diario interiore, una confessione che, dentro di lei, è analizzata e diventa l'uomo, l'uomo della nostra epoca. Infatti, la sua poetica è un'importante, scrupolosa verifica ed espressione delle vicissitudini di un'anima angosciata: passando da una raccolta poetica all'altra, Z. Karelli si mette a nudo, soprattutto per potersi avvicinare alla sua radice umana, invitando lo stes-

so lettore a fugare ogni illusione momentanea, per cercare la vera essenza della vita. Cercando di fuggire consapevolmente il sentimentalismo, la poetessa si è rivolta a luoghi interiori e molto intricati, dove il sentimento è molto più acuto e più torbido; ha parlato della desolazione dei nostri tempi e della sua terribile ripercussione dentro di noi, ma, al contempo, ha vissuto il travaglio della sofferenza che proviene dall'intenso desiderio per la vita, dalla speranza che scaturisce dalla disperazione, dall'ottimismo che deriva dal superamento del dolore.

Dopo diverse apprezzate prove di poesia, compose nel 1962 le *Supplici* (*Ἰκέτιδες*), una tragedia in tre atti, scritta sul modello compositivo delle antiche tragedie greche, ma, a differenza di queste, mai messa in scena. D'altronde ciò non è mai stato nelle intenzioni della poetessa, nonostante il testo contenga anche delle didascalie per un eventuale regista.

La poetessa è rimasta affascinata dall'antica tragedia greca, perché, come lei stessa dichiara, è la stessa struttura e la composizione del discorso nel dramma antico ad affascinare:

«[...] il discorso è un corpo e funziona come un corpo, perché anche il corpo nel suo meraviglioso funzionamento è tragico nella bellezza, nella robustezza e nella sua debolezza [...]»¹.

E Z. Karelli, guardando alla tragedia classica, ha sottratto dal tempo e dallo spazio i personaggi e le loro azioni, sviluppando un intreccio, in cui si intersecano temi, che si rispecchiano nell'animo dell'uomo di ogni epoca. Ma non ha creato una copia delle omonime tragedie di Eschilo e di Euripide; infatti, pur avendo ripreso i temi della guerra e dell'esilio, li ha arricchiti di nuovi spunti, sentimenti e sensazioni, scaturiti dal profondo della sua anima, che in ogni verso sentiamo palpitare. E soprattutto ha inserito tali stati d'animo in una dimensione cristiana.

Le *Supplici* sono un popolo di donne, vittime della guerra ed esuli, che, accompagnate da anziani e bambini, vanno in cerca di ospitalità in un paese di montagna, nel quale una donna, la «Signora» (ἡ Κύρα), parente di una delle *Supplici*, si prodiga, perché siano ben accolte. Ma, in realtà, il filo conduttore lungo cui si snoda questa tragedia è il perpetuo dramma umano, che scinde nei suoi due peculiari elementi l'uomo, ov-

¹ Z. KARELLI, *Μὲ ἀφετηρία τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τραγῳδία*, in *Παρατηρήσεις*, Atene 1982, p. 87.

vero il corpo e l'anima. Parliamo dell'eterna dicotomia Vita-Morte, che sempre si presenta, anche e soprattutto nel quotidiano di ogni individuo, alla quale tutti gli esseri umani siamo inesorabilmente soggetti.

Il primo atto di questa tragedia si apre proprio con queste due realtà personificate, la «Vita» (ἡ Ζωή) e la «Morte» (ὁ Θάνατος), che si affrontano fieramente sulla scena, come palesano la lancia, la tunica scura e la corazza a squame, che indossa la «Morte», come gli arcangeli bizantini, e l'aspetto della «Vita», che ricorda Artemide, dea della caccia. Si contendono il comando e l'influenza sull'animo degli uomini, dando corpo ad una vivace diatriba. Come nel dramma antico, anche qui ci ritroviamo sulla scena il Coro, che è appunto formato dalle Supplici, provate dalla guerra, torturate dal ricordo della felicità e della serenità perdute, oppresse dalla paura di essere deboli e sole; si disperano e si interrogano sul perché la vita riservi loro disgrazie e sciagure.

Nonostante lo spettro della paura si impadronisca sempre più dei loro cuori, confidano da buone cristiane in Dio e nella Madonna, alla quale tre di loro rivolgono un'accorata preghiera, a mo' di litania, all'inizio del secondo atto, appena giunte in un villaggio di montagna, prospero, felice e sereno, come un tempo era il loro, per chiedere asilo. Qui abita la «Signora», una donna gentile, bonaria, rispettata e amata da tutti, che vuole affrontare a testa alta i pericoli, le avversità, i problemi, e che, in virtù dell'amore che tutto può, supera le esitazioni delle donne del suo paese, dando ospitalità alle straniere, poiché «chi accoglie l'ospite, arricchisce il suo cuore»².

Ma la vendetta del nemico non si fa attendere: anche questo villaggio viene preso d'assalto. Ed è la «Signora» che paga l'ospitalità concessa e il suo amore per il prossimo: dopo un violento sfogo per la rabbia, che le donne del villaggio nutrono contro di lei, nonostante si sia prodigata per il bene, si rasserena, conscia che è giunta la sua ora. Non teme la Morte, perché ha vissuto la sua Vita ed ha creduto in essa, ha amato molto e questa è la sua forza. Rivolge un'ultima preghiera alla Madonna, invocando il suo aiuto nell'ultima ora.

Rimangono sulla scena solo la «Vita» e la «Morte», ormai con abiti da contadini, consapevoli che l'unico vincitore su entrambi è l'Amore, il quale ha superato la loro divisione e le ha riconciliate.

La «Morte» si presenta come l'acerrimo nemico della «Vita», come

² Z. KARELLI, *Τρέτιδες*, Salonico 1962, p. 50.

l'unico sovrano su tutto e tutti; misura e dà il ritmo alle ore e agli anni della «Vita»; è sempre presente, è una terribile certezza, che fa dubitare del fenomeno della Vita la poetessa, che così cerca di cantare questo evento incomprensibile, ingiusto, inverosimile e, purtroppo, inevitabile, che è appunto la Morte.

La «Morte» (ricordiamo che il termine θάνατος è maschile) dice di sé:

«[...] perfetto sono solo io [...] l'uomo non perseguito, egli cammina verso di me, sa che lo attendo con indifferenza [...] quando tu [cioè la «Vita»] prometti loro tante cose, me cercano in massa, verso di me vengono, per me emettono grida di gioia, padre mi chiamano [...]. Sono il Signore oscuro e implacabile, inflessibile dio, sono la loro coscienza profonda. Mi danno mille volti, senza che mai trovino la mia verità e come bisogna chiamarmi [...]»³.

Infatti, anche se la Morte è una brutta realtà per l'uomo, uno spettro che vorrebbe cancellare, è pur vero che costituisce l'eterna evasione da un mondo di dolore e di brutture, con cui l'uomo deve quotidianamente misurarsi e a cui deve sottostare.

E nell'ultimo atto della tragedia la «Signora», presa da un momento di sconforto, vede nella Morte l'unica soluzione, poiché

«[...] Che cosa resta nella Vita, ormai, da temere, quando Vita non mi resta? [...]»⁴.

E del resto, la stessa Z. Karelli dice:

«[...] Non temere, non è dolore / nessun pericolo ti minaccia. / Tranquillità infinita è lì, / ti aspetta liberazione, / non temere, la Morte non è / distruzione, solo riposo / infinita immobilità / [...] Non è cattivo, non ascoltare, / diventa nostro fratello l'immortale / Morte, amato [...]»⁵.

Ed inoltre:

«[...] la Morte mi apre / l'abbraccio di Dio [...]»⁶.

Questo per Z. Karelli costituisce il coronamento dei suoi desideri, cioè il riunirsi con Dio attraverso la Morte. Ma, nonostante la costante presenza della Morte nei versi della poetessa, quest'ultima ha un temperamento, che la spinge continuamente verso la Vita e le sue innumere-

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁵ Z. KARELLI, *Ναούρισμα*, in *Ἡ Ἐποχή τοῦ Θανάτου*, Atene 1948.

⁶ Z. KARELLI, *Τῆς ἀμαρτίας*, in *Πορεία*, Atene 1940.

voli bellezze. Così la sua poesia è una continua ricerca di attimi di felicità, che le sono dati dalla sua sete di Vita, l'unica che dà speranza e gioia, pur racchiudendo in essa la consapevolezza della Morte. La «Vita» è cosciente dei dolori e delle avversità che apporta agli esseri viventi, così come della pericolosità della «Morte», alla quale cerca di tenere testa. Del resto, non bisogna tacere il fatto che Artemide, così come si mostra la «Vita», è sia dea della caccia, sia protettrice del parto, simbolo ed essenza della Vita stessa.

Dovunque, nei versi della poetessa, non esiste una frase, una parola che non sia imbevuta di tutta l'angoscia e dell'immenso Amore per il significato e il valore della Vita, di tutta la disperazione per la privazione e del grande affanno per riguadagnare ciò che abbiamo perso.

Di questa contrapposizione ossimorica Vita-Morte è consapevole la poetessa, che soffre di un profondo desiderio, una sfrenata passione per la Vita, tale da culminare con la Morte:

«Tanta è la mia passione per la Vita / che potrei morire. / Tanto vivo da comprendere / quando muoio. / Tanta è la mia Vita / che mi fa morire. / Tanto posso vivere / da potermi non curare se vivo. / Tanto cerco di vivere / che non sopporto vivere [...]»⁷.

Secondo Z. Karelli, la donna, poiché con il generare la Vita genera allo stesso tempo la Morte, sa che l'integrità è solo una desiderata chimera, mentre l'uomo brama l'eternità, la perfezione, e crede che entrambe siano attuabili. Così la «Signora» nell'ultimo atto, prima di morire, di ricevere il crudele angelo, [così il Coro chiama la Morte] con animo sereno e fiero dice:

«[...] L'ora della Morte non cagiona dolore, più che della nascita dell'uomo [...]. Non ti temo, Morte, ho vissuto la mia / Vita e ho creduto in lei. Me ne sono / saziata, perché ho amato molto, / questa è la mia forza [...]»⁸.

Infatti, lo stesso dolore tormenta le viscere prima del parto e nell'ora della Morte.

Le Supplici sono donne dalle forti sensazioni, il loro corpo risente di tutte le sensazioni e i sentimenti scaturiti dall'anima, come esprimo in canto corale:

«[...] La paura mi domina, le mie viscere / ha rinserrato, il mio cor-

⁷ Z. KARELLI, *Υπαρκτικά*, in *Τὸ πλοῖο*, Atene 1955.

⁸ Z. KARELLI, *Ἰκέτιδες* cit., p. 84.

po / tormentato ha congelato [...] / [...]. La paura mi ha ghermito dai capelli / e in nodo li ha legati / alla sua dura mano [...] / [...]. Oscura i nostri volti, intorbida / i nostri occhi, prende la nostra voce, / ci lega le mani, e arresta / i nostri passi [...]»⁹.

Eppure sono donne di grande forza fisica e cercano di rimanere unite sia nella sventura sia nella prosperità, appoggiandosi l'una all'altra:

«[...] Ti farò partecipe della mia forza. / Appoggiati al mio corpo [...]»¹⁰.

Tuttavia, come la «Signora» si abbandona a qualche momento di sconforto e di sensazione di straniamento:

«[...] Forse che mi è morto il corpo / e per uno strano disegno, / mi trovo ora nella terra, seppellita / e sono ancora viva, / per sentire ancora di più la Morte? [...]»¹¹.

così anche le Supplici, pur essendo nutrite di un profondo sentimento religioso, avvertono un senso di stupore e di ribellione, vacillando nella loro fede in Dio:

«[...] Perché ci hai scelto, Cristo, / per la prova? / [...]. Non lo capisce la mia mente, / perché mi tormenta tanto Dio? [...]»¹².

Allo stesso modo delle Supplici, l'autrice ha provato lei stessa nelle tristi esperienze personali e collettive i sentimenti di paura, incertezza e disperazione.

Vivendo drammaticamente e criticamente la sua autentica fede nella lotta con se stessa, malgrado l'opinione contraria di qualche critico, la Karelli permea di un forte sentimento religioso la tragedia.

La Trinità e la Madonna sono sempre presenti nell'anima delle Supplici, sia nei momenti di sconforto sia in quelli di gioia. Ciò che le rinuora durante il cammino nell'affrontare le traversie della Vita è proprio la fede in Dio:

«[...] Con la forza di Dio / e la buona speranza, / bisogna che andiamo avanti [...]»¹³.

⁹ *Ibidem*, pp. 25, 29, 59.

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

¹² *Ibidem*, pp. 31-32.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

«[...] e la buona sorte davanti a loro / e davanti a noi, e se non è buona, / buona diventi, con la volontà di Dio / e con l'Amore dell'uomo [...]»¹⁴.

La preghiera è ciò che salva, ciò che illumina e guida i nostri passi a giusta destinazione, cioè a una migliore Vita terrena e alla salvezza eterna:

«Ah, dove sono, dove andranno / i nostri figli? / Donne, preghiamo, / che questi si salvino [...]»¹⁵.

E una donna anziana tra le Supplici:

«[...] Lì, facendosi il segno della croce, / a bussare a qualsiasi porta / la illumini Dio [...]»¹⁶.

Conforto e sostegno nelle sventure, la Madonna, invocata all'inizio del secondo atto delle *Supplici*, è fatta oggetto di una sorta di litania e di supplica da parte di tre donne, che si sono recate nel paese straniero. In questa singolare preghiera si susseguono gli appellativi di varie rappresentazioni bizantine della Vergine Maria. Una preghiera intrisa di profondo lirismo, in cui il sentimento religioso di Z. Karelli si rivela in tutta la sua pienezza e intensità; così si rivolge alla Madonna:

«[...] Ti trovo dovunque io mi fermi / e Te sempre cerco, accanto a me rimani, / e a Te mi tengo ferma e giammai fuggo [...] / [...] Ah, sempre sei e dovunque, / unica nella mia anima e / sei nel mio corpo debole, / preghiera insieme e ordine [...]»¹⁷.

La Madonna è la madre buona, a cui tutti i cristiani si rivolgono, specialmente nel bisogno, nelle avversità, perché in Lei trovano il coraggio e la pazienza per accettare le cose buone e le cose brutte della Vita; invocano la sua protezione da ogni male, come la donna-guida delle Supplici:

«[...] Gioia anche la benedizione / della Madonna che stia dritta / sulla soglia, come un angelo, / con la spada, a scacciare ogni male [...]»¹⁸.

La Vergine Maria è il rifugio, appunto del debole, dell'anima uma-

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 33.

¹⁶ *Ibidem*, p. 36.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

na, rivestita del corpo e assalita dai tanti problemi spirituali e materiali, che giorno per giorno incontra. E così la «Signora» invoca la Madonna:

«[...] E Tu, Signora Madonna, / con la pesante corona aiutami a stare, / dritta come la colonna, che / quando è crollata anche nelle sue rovine, / qualcosa dell'anima di chi l'ha eretta, / intera durerà e rimarrà [...]»¹⁹.

Ma non è strano cogliere le donne del paese della «Signora» mentre invocano, quasi retaggio di religione pagana, l'aiuto della Natura e cantano una sorta di inno e di preghiera alle acque che scendono dai monti:

«[...] Acque, mie belle acque, azzurre e / verdi, cristalline e trasparenti. / Scendete dall'alto, / vi fermate mie acque accondiscendenti, / cantando, quiete e fresche, / venite impetuose ed allegre, aiutate e distruggete, mie fresche acque, / questo fuoco, che congela / il nostro cuore umano / e inaridisce le nostre viscere. / Parlate e diteci, come sempre, / con il vostro instancabile mormorio / della benedizione che portate, / della gioia e della sofferenza dell'uomo / che con voi diventa più leggera [...]»²⁰.

La Natura è sempre presente nell'anima e nella mente di Z. Karelli e, persino gli epiteti della Madonna, nella preghiera rivolta da alcune Supplici, scelti con sapienza, rivelano questa disposizione della poetessa. Infatti, tra le centinaia di raffigurazioni bizantine della Vergine, sono state scelte alcune, in cui è presente la Natura, con toni che ricordano l'Elitis del *Dignum est*:

«[...] Signora dei Giardini [...] / [...] del Monte, della Rupe, della Pioggia, / della Spiaggia, il Focolare, Alloro, / Ulivo, Abete, Signora del Commercio, / la Signora celebre, / del Sereno, Campestre [...]»²¹.

Ma per la poetessa di Salonico, la condizione più confacente alla sua indole è il ripiegare in se stessa, l'autoesilio, la Solitudine, che per una persona come lei, sempre vittima della sua insicurezza e tormentata dai suoi dubbi, è cagione di ulteriore sofferenza.

Nelle *Supplici* il personaggio della «Signora» sembra incarnare proprio Z. Karelli: è una donna che lotta per gli ideali in cui crede e per questi si ritrova rinchiusa nella sua Solitudine. Cerca disperatamente di

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁰ *Ibidem*, pp. 64-65.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

uscirne, ma, alla fine, rimane sempre sola. È sola contro tutte le donne del suo paese, che, nonostante la stimino, non condividono la sua idea d'Amore e di solidarietà.

E se esse sembrano condividere la magnanimità della «Signora» nell'accogliere le Supplici esuli, ciò sarà solo per poco: successivamente la costringeranno nuovamente dietro il suo scudo, che poi adombra lo scudo dietro il quale si è trincerata la nostra poetessa. La «Signora» si ritiene vittima di quell'Amore a cui si è sempre ispirata e che ora è calpestato, da un'entità sconosciuta e malvagia. Ma sempre più fiera di se stessa, così si dichiara:

«[...] sono la madre che soffre, che ha / amato e generato, per il corpo e l'anima, / il molto e doppio dolore [...] / [...] sottomissione ho dichiarato / alla legge dell'Amore [...]»²².

Mentre le donne del paese, rinnegando l'Amore, si rivolgono al sentimento opposto:

«[...] all'odio, gioia nuova, / daremo il benvenuto [...]»²³.

A queste donne la «Signora» si ostina a lanciare il suo messaggio d'Amore, che ricorda l'Antigone sofoclea («[...] non per condividere odio, ma amore io sono nata [...]»).

Dice, infatti, la «Signora»:

«[...] Un angelo sorridente è l'Amore, / che invece di una spada, nella sua mano / tiene la chiave del Paradiso. / Te la concede, quando ancora ti trovi / sulla terra, perché tu comprenda / cosa sia il piacere e come ti irraggi / la bontà [...]»²⁴.

Il suo messaggio, come quello della poetessa, ha un valore universale e definitivo:

«[...] in fondo alla mia anima / è accaduto il grande male, / mi hanno stroncato lo slancio, / mi hanno distrutto il mio Amore / per gli uomini. Io ho distrutto lo slancio, il mio Amore per gli esseri umani [...] / [...]. Oh come voglio ora amarli / ancora così come sono [...] / [...]. Ora ho l'assoluta Solitudine. / Mi tiene lontana da loro. / Anche quando sono vicina a loro, / non posso amare gli esseri umani [...] / [...]. Né li amo, / né

²² *Ibidem*, pp. 77-78.

²³ *Ibidem*, p. 80.

²⁴ *Ibidem*, p. 70.

li odio. / Ho una Morte dentro di me. / Defunto è l'Amore dentro di me [...]»²⁵.

Come Z. Karelli, la «Signora» non si perde d'animo: pur essendo conscia della sua Solitudine, cerca di invitare tutti all'Amore, alla solidarietà, specialmente nel momento del bisogno, e crede fermamente nella vittoria dell'Amore; e così sarà. Con l'unione e l'Amore la «Signora» riuscirà a sconfiggere e la Vita, con i suoi dolori e le sue avversità, e la Morte, con la putrefazione e l'incognita dell'aldilà:

«[...] Dentro di me si trova l'Amore / frutto e fiore insieme. / Il seme, dentro di me, si è espanso, / la mia anima è stata arata [...]»²⁶.

E così, infine, la Vita e la Morte:

«[...] L'Amore dell'uomo ha vinto la nostra / separazione [...]»²⁷.

²⁵ *Εὐνοῦχος*, in *Τῆς Μοναξιάς καὶ τῆς Ἐπαρσης*, 1951.

²⁶ Z. KARELLI, *Ἰκετιδες* cit., p. 85.

²⁷ *Ibidem*, p. 86.

CRISTIANO LUCIANI

LA PERSONALITÀ ARTISTICA DI MELPO AXIOTI

La cosiddetta "generazione del '30" ha fuor di dubbio rappresentato per la letteratura neogreca un importante momento di verifica così delle possibilità artistiche, come dei propri orizzonti sperimentali, sia nell'ambito della lirica che nella narrativa. Anche la Grecia, dunque, si avvicinava, nel primo trentennio del Novecento, come già qualche anno prima era avvenuto in America e in altre nazioni europee, a quella che sarà indicata come la spinta modernista dell'arte. Cifra dominante sarà la sperimentazione di tipo surrealista, con una serie di esiti che non trascurerà nessuno degli aspetti della dinamica espressiva, di là da ogni confine artistico e sociale¹.

Soprattutto l'espressività linguistica, quella che rinuncia a ogni legame con la logica del discorso, diventa un'esigenza assoluta, da perseguire a tutti i costi. Con la nuova sperimentazione, all'opposto di quanto si potrebbe pensare, non si intendeva raggiungere il sacrificio della comunicazione tradizionale; se mai, si concepiva la creazione di una tipologia diversa del segno letterario, che investiva e accentuava in modo particolare sfere sensoriali ed emotive, prima ancora che logiche. Ogni risvolto del Surrealismo, si sa, fu orientato ad «abolire le distinzioni fra alto e basso, razionale e irrazionale, diurno e notturno, conscio e inconscio, "mentale" e "materiale"»².

A sollecitazioni del genere non rimasero insensibili gli scrittori greci del primo Novecento, i quali erano per lo più inclini ad accogliere le nuove tendenze europee, ma a condizione che si superasse il perenne scoglio storico rappresentato dalla lingua; il che ha indotto a orientare i loro massimi sforzi nella direzione di un rinnovamento essenzialmente

¹ Un primo orientamento al movimento surrealista è nell'antologia *Il movimento surrealista*, a cura di F. FORTINI - L. BINNI, Milano 2001 (con aggiornamento bibliografico).

² *Ibidem*, p. 8.

interessato all'espressione verbale. Deroche a questi sforzi non erano più pensabili, se si voleva uscire dal vortice di una tradizione sentita ormai come sterile e asfittica.

A quanto pare, dunque, gli scrittori della generazione del '30 presero una notevole confidenza, fra l'altro, con la tecnica narratologica del "monologo interiore". Con simile artificio linguistico-espressivo si concedeva libero sfogo all'uso indiscriminato della lingua stessa. Il suo impiego, apparentemente anarchico, non si adeguava ai precetti della sintassi normativa, ma strutturava lo stile piuttosto su un dettato "interiore", sicuramente assai più ricco e duttile, orientato a recuperare il valore dell'espressione pre-grammaticale, quasi inconscia.

Così i narratori di questo periodo diventano artefici di espressioni inusitate, nuovi "fabbricanti del parlar materno", fino all'ineguagliata sperimentazione di Skarimbass, che mescolò nel suo crogiolo linguistico l'immobile e artefatta *katharèvousa* dei dotti con l'espressività quotidiana della spontaneità popolare³. Queste innovazioni furono a un tempo vanto e limite della stessa narrativa.

Nel decennio fra il 1930 e il '40 furono pubblicati *Διασπορά*, 1930 (*Diaspora*) del giovane Ghiannis Beratis (1904-1968), *Μαριάμπας*, 1935 (*Mariabass*) e la trilogia *Τὸ σόλο τοῦ Φίγαρο*, 1938 (*L'assolo di Figaro*) di Ghiannis Skarimbass (1893-1984), il quale si era precocemente fatto notare, come dicevamo, per le sue ardite sperimentazioni di sapore surrealista adottate nella raccolta di racconti *Καημοὶ στὸ Γριπονήσι*, 1930 (*Dolori a Griponisi*)⁴.

Ma ciò che più conta è che, a qualunque indirizzo espressivo fosse destinata la parola scritta (alla prosa o alla poesia), non sembravano più sussistere a livello estetico quelle peculiarità che diversificassero e che isolassero in maniera monolitica i contesti: gli scrittori avevano imparato ormai a valicare i confini tradizionalmente imposti allo stile (e al genere) letterario, producendo una voce ascoltabile di preferenza interiormente, perché ogni parola echeggiava nell'intimo al pari che all'esterno,

³ Cf. M. VITTI, *Η Γενιά του Τριάντα*, Atene 1995, pp. 273 e sgg.

⁴ Vd. M. MERAKLIS, *Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία 1945-1980, Μέρος Πρώτο: Ποίηση*, Atene 1987, pp. 47-48. È doveroso ricordare, con Nasos Vaghenas, che è tuttavia prematuro e inesatto caratterizzare Skarimbass e altri poeti, come Theodoros Dorros e Nikitas Rantos, scrittori propriamente surrealisti (N. VAGHENAS, *Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού*, in *Η ειρωνική γλώσσα*, Atene 1994, pp. 63-89).

ma intimamente si assicurava una presa maggiore e più stratificata nei significati. Una lezione indiscutibilmente rivoluzionaria per le lettere neogreche fu prodotta dalla scrittrice militante Melpo Axioti.

L'Axioti nacque ad Atene nel 1905 e morì in una casa di riposo nel 1973. Da giovane ricevette un'educazione di rigore religioso, studiando presso le suore orsoline di Tinos. Suo padre, Gheorghios Axiotis (1875/6-1924), fu un noto compositore, nato in Russia e stabilitosi dal 1887 ad Atene, dove aveva studiato musica (con un quinquennio di specializzazione a Napoli) e poi aveva ricoperto la carica di direttore presso la scuola dell'Odeon del Pireo. Ma la vocazione letteraria quasi certamente venne a Melpo dal nonno paterno di Mikonos, Panaghiotis (1840-1918), autore di racconti folcloristici di ambientazione isolana e di traduzioni dalla letteratura russa. Il dato biografico relativo a quest'ultima esperienza è – a nostro avviso – di fondamentale significato e chiarificatore di molti tratti della personalità di Melpo.

Amò l'esilio e, per la sua militanza politica nelle file comuniste, vi fu costretta: Parigi, Berlino est e Varsavia furono le mete preferite⁵. Il suo esordio ufficiale nell'ambito della letteratura greca, dopo una timida comparsa con un paio di racconti inseriti nella rivista *Μυκονιάτικα Χρονικά* (dicembre '33 – febbraio '34), è databile al 1938. È l'anno di uscita di un romanzo davvero rivoluzionario: *Δύσκολες νύχτες* (*Notti difficili*), un'opera che spaccò diametralmente la critica. Se un merito le fu subito riconosciuto fu il tentativo, per altro riuscito, di rendere scritta la lingua parlata, in tutta la sua forza espressiva e la sua musicalità. Il conferimento del primo premio da parte del Γυναικείου Σύλλογος Γραμμάτων και Τεχνών, avallato dall'autorevole voce accademica di Xenòpulos, suscitò immediatamente un vespaio di critiche. Dal lato dei detrattori si avvertiva un malcelato segnale di stizza e un atteggiamento sostanzialmente contrariato in merito al fatto che "una donna" avesse invaso un campo di esclusiva, almeno fino a quel momento, elezione maschile, e che avesse persino osato violare l'immobile sacralità del linguaggio let-

⁵ Sulla presenza e i contatti dell'Axioti nella Germania dell'est precisa alcuni dati la comunicazione di A. MALINA, *Η συγγραφέας Μέλπω Αξιώτη στη Γερμανία*, in *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση: 1453-1981*, a cura di A. ARGHYRIU – K. DIMADIS – ANASTASIA DANAI LAZARIDU, II, Atene 1999, pp. 343-353. Più in generale, sulle sofferte conseguenze della sua militanza, si veda A. MATTHEU – P. POLEMI, *Διαδρομές της Μέλπας Αξιώτη, 1947-1955: Μαρτυρίες και κείμενα από τα αρχεία σύγχρονης κοινωνικής ιστορίας*, Atene 1999.

terario tradizionale. Con sommaria condanna l'opera fu relegata nei confini del "Surrealismo".

La critica favorevole fu invece attenta più a valorizzare la novità del tessuto narrativo, con la sua continua infrazione all'orizzonte delle attese, che l'originalità del tessuto stesso, quasi sempre – a detta di alcuni – inesistente⁶. Guy Saunier ha parlato di *Δύσκολες νύχτες* in termini di *Bildungsroman* e, parallelamente, di *commedia umana*, caratterizzandola come «una delle opere più ricche e dense della letteratura neogreca»⁷.

L'anno seguente (1939) uscirà la raccolta poetica dal titolo *Σύμπτωση* e nel '40 il suo secondo romanzo, *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία; (Vuole ballare Maria?)*. Sul quale la critica si esprime icasticamente in questi termini: «va subito detto che Axioti possiede il dono particolare di raccontare. Ma il modo con cui lo fa segue le direzioni della sua mente, che non spiega, non analizza. Anzi, appena sta per darci qualche informazione subito passa ad altro, e lascia il resto alla fantasia: ammicca senza dire; allude e non specifica. E proprio nel momento in cui si potrebbe sospettare che il suo discorso sia un mero chiacchiericcio, allora innalza la cruda realtà umana al valore di mito»⁸. La sua voce letteraria, insomma, è una di quelle che va ascoltata interiormente, perché emula i processi interiori, alogici o prelogici: caratteristico è il suo lessico, plasmato su una matrice genuinamente popolare. La sintassi che anima le sue prose è volutamente violata, incondizionatamente arbitraria, al punto da lasciare largo spazio alle subordinazioni parentetiche e alle espressioni fortemente ellittiche, quali rappresentazioni grafiche dei ripensamenti, dei salti del pensiero, delle sospensioni dei processi logici.

È innegabile, leggendo la prosa dell'Axioti, convincersi di essere di fronte a un dettato e a un'espressività assai articolati. Non per altro l'originalità della sua prosa si appunta, come dicevamo, quasi esclusivamente su istanze stilistiche più che tematiche, anche se queste ultime non devono essere trascurate, solo perché l'espedito stilistico salta maggiormente all'occhio. Lo stile resta comunque vicario al motivo e al personaggio;

⁶ Così, ad esempio, G. XENOPULOS, *Δύσκολες νύχτες*, in *Ἀθηναϊκά Νέα*, 25 marzo 1939. Per un'ulteriore documentata rassegna della critica sull'Axioti, si veda M. MIKE, *Μέλω Αξιώτη: Κριτικές περιπλανήσεις*, Atene 1996, pp. 97-141.

⁷ G. SAUNIER *Οι Δύσκολες νύχτες της Μέλως Αξιώτη: μυθιστόρημα αγωγής και ανθρώπινη κωμωδία*, in *Διαβάζω* 311, 12 maggio 1993, pp. 53-58.

⁸ T. MALANOS, *Μ. Αξιώτη: Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* in *Νεοελληνικά Γράμματα*, 11 maggio 1940, pp. 128 sgg.

anzi, è pressoché ovunque avvertibile che la differenza tra personaggi maschili e femminili dei suoi testi è proprio affidata al registro stilistico. Per i plurimi linguaggi che Axioti introduce, ognuno dei quali possiede un proprio codice espressivo, sembra opportuno ricorrere al termine di "idioletto". Prendendo in considerazione, ad esempio, la prosa di *Δύσκολες νύχτες* e di *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* è stato osservato che i mutamenti di linguaggio sono così repentini che al lettore non solo non è dato un momento per adattarsi a riflettere e per appropriarsi delle idee, ma addirittura egli si trova costretto a subirne l'inesorabile efflusso, esattamente come sono sfuggenti i ricordi e le sensazioni di un momento.

Gli esempi del pluristilismo di Axioti possono facilmente moltiplicarsi; solo per averne un rapido saggio, prendiamo una pagina della novella *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* nella quale risalta subito l'accumulazione di azioni espresse secondo un timbro linguistico antico, con un sapore di immobilità, come accade nell'insistenza di verbi polisillabici rigorosamente dotati di aumento temporale (*ἐκατασκεύασε, ἐζοῦσε, ἐμπουντελιάζανε, ἐμαζεψήκανε, ἐμαζεψήκε, ἐτρέμανε, ἐκαρτερούσανε, ἐμουρμουρίζανε*). Nulla di strano se vigesse il criterio della coerenza. Ma poco sotto si affolla una serie di verbi senza aumento (*βόηθαγε, δυνότανε, κατοικούσανε, ξεκρεμαστήκατε*), per poi tornare immediatamente alla consuetudine precedente, e tutto questo nello spazio di pochi paragrafi⁹.

Dalla variabilità lessicale a quella propriamente strutturale della narrativa di Axioti il tratto è breve; un passaggio esemplare è il seguente, sempre prelevato dalla stessa novella, in cui l'intreccio descrittivo naturalistico è improvvisamente interrotto da sequenze desultorie ed ellittiche che si aprono al discorso diretto libero susseguente: «Τότε, ἀρχίνισαν νὰ τὸ χτυποῦνε ἐδῶ κι ἐκεῖ τὰ ξύλα ποὺ κατέβαζε τὸ νερό, καὶ οἱ πέτρες, καὶ κάτω ψόφια πράματα μπλέκανε μὲς στὰ σκέλια του, κι ἔκανε πῶς θὰ πέσει, νὰ μὴν πέσει ὁ Γιώργης, κι ὁ κόσμος ποὺ τονὲ παρακλουθοῦσε στὰ ψηλὰ παραθύρια εἶχε τώρα ἓνα πρᾶμα παραπανιστὸ νὰ θωρεῖ, ἐξὸν ἀπ' τὰ ξεριζωμένα δέντρα ποὺ κατέβαζε τὸ ποτάμι καὶ τὴ φοβέρα τ' οὐρανοῦ, κι ὅλες οἱ καρδιὲς τῶ γειτόνων ποὺ δὲ γνωρίζανε μέχρι τὴ σήμερον, κι ὡς ἦταν τόσο σιμά, εἴτε ἂν ζεῖ ὁ Γιώργης, καὶ πῶς τὰ κάνει τὰ παιδιὰ του, καὶ πῶς τὰ στήνει στὰ ποδάρια τους, γιατί δὲν ἦταν κανεὶς λόγος βέβαια σπουδαῖος νὰ τὰ ξέρουνε, μήτε κάνα ἐπίσημο πρόσωπο ὁ Γιώργης τώρα... – ὅλες ἐκεῖνες οἱ καρδιὲς λαχταρίσανε δίπλα του: – «κι ἂν θὰ ἀντέξει ὁ

⁹ M. ΑΧΙΟΤΙ, *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* in *Ἀπαντα*, II, Atene 1982, pp. 23-24.

Γιώργης στὸ ρέμα, κι ἂν θὰ προλάβει νὰ μπεῖ τὴν πόρτα του, καὶ τὸ τί καὶ τὸ πῶς θὰ τὰ κάμει...»¹⁰.

È appariscente nell'opera di Axioti l'essenza di una trama che impressiona per la sua studiata frammentarietà, come di un testo alla cui compattezza originaria fossero intervenuti dei rimaneggiamenti successivi dall'esterno, a cui si sia andata sovrapponendo l'immagine sfaccettata di un caleidoscopio. Certa critica ha inteso spiegare il valore innovativo di questo tipo di prosa con un pioneristico adattamento della tecnica del "monologo interiore", che non prevede uno sviluppo lineare dell'intreccio né un raccordo logico fra gli episodi.

Tuttavia, a proposito dei virtuosismi strutturali e linguistici che connotano lo stile dell'Axioti, non condividiamo l'eccessiva enfasi forzatamente posta sul senso di "novità" assoluta del codice linguistico, decontestualizzando e isolando il sapore sperimentale della morfologia, della sintassi, dei costrutti arditi.

In realtà, il ruolo chiave che ha permesso alla scrittrice di "battere il ferro" della lingua è rappresentato primariamente dalla sua formazione isolana, dal suo "parlar materno" insomma, anzi atavico, se erano presenti nella biblioteca di Melpo, fra l'altro, le prose folcloristiche del nonno. Proprio la scrittrice ebbe a confessare il suo debito nei confronti della tradizione isolana (conserviamo l'attacco della frase appositamente in anacolutico, come è nell'originale): «A Mykonos, che è il posto dove si parla una lingua gradevole, palpitante e viva, e i suoi abitanti sono tra i migliori cantastorie che abbiamo. Come sostengono i glottologi, anche se sembra geograficamente lontana, tuttavia di là passa quella "fascia linguistica" che parte da Creta e sale fino a Sciro, da cui si spiegano anche certe somiglianze espressive. Nel dialetto di Mykonos non esiste tuttavia l'accusativo plurale, che è stato ormai abbandonato: non dicono mai "τοὺς ἄντρες, τοὺς κήπους", ma "φωνάξαμε καὶ τὶς ἄντρες καὶ ποτίσαμε τὶς κῆποι". In questo modo si è formata la mia mentalità e così ho scritto e pubblicato i miei primi tre libri»¹¹. Nulla di nuovo che non fosse trattato, ma con una veste diversa, con una voce diversa, quella più palpitante dell'idioletto, così come è stata confezionata dall'Axioti, che per taluni aspetti induce a pensare al tentativo di forgiare un volgare illustre greco sulla matrice "cretese" da parte di un altro narratore coevo: Nikos Kazantzakis¹².

¹⁰ *Ibidem*, pp. 24-25.

¹¹ M. AXIOTI, *Μία καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας και άλλα κείμενα*, in *Ἀπαντα*, VI, Atene 1983, p. 219.

¹² Per la ricerca di Kazantzakis del "volgare illustre" si veda C. LUCIANI, *O*

La produzione narrativa di Axioti copre un buon lasso temporale: dal 1938 al 1972 (con l'uscita di *Ἡ Κάδμω*); lasso molto più significativo se si considerano le pesanti ombre del secondo conflitto mondiale e in particolare i torbidi che hanno fatto seguito nella storia greca. Di quei fatti caratterizzanti tale periodo storico l'opera di Axioti si colloca al di qua e al di là, in un prima e un dopo ideali, senza tuttavia implicarvisi. Come rileva Arghyriu: «la sua posizione non la spinge alla loro [dei fatti] falsificazione, ma alla ricerca della loro risonanza umana»¹³. L'effetto ripiega sul suo stile narrativo, su cui un buon avvio critico è lo studio di Guy Saunier¹⁴, uno stile che gode di un'uniformità apparentemente tale, ma che in realtà dissimula le sue fondamenta su frammenti di varia percezione e di un'umanità alla continua ricerca dell'identità storica e sociale¹⁵.

Mette conto menzionare, per chiudere questo sommario quadro sulla personalità artistica dell'Axioti, la produzione poetica che, suo malgrado, è stata poco frequentata dal pubblico a causa della difficile reperibilità delle raccolte, subito esaurite e non più ristampate dal 1966 fino a oggi. La casa editrice Κέδρος, che cura l'*Opera omnia* della scrittrice, ha fatto riuscire recentemente anche il testo delle liriche¹⁶. Sono tre raccolte di versi: *Σύμπτωση* (Coincidenza) del 1939 (un anno dopo il

Καζαντζάκης και ἡ Ἰταλία, in *Παρνασσός* 39 (1997), pp. 136-154; *IDEM*, *Kazantzakis e l'Italia*, in C. LUCIANI (a cura di), *Modelli e ritorni: Per una storia dei rapporti culturali italogreci*, in *Sincronie* II, 3 (1998), pp. 263-277.

¹³ A. ARGHYRIU, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ἑλλήνων υπερρεαλιστῶν*, Atene 1990, p. 190.

¹⁴ G. SAUNIER, *Remarques sur le style de Melpo Axioti*, in *Ελληνικά* 48 (1998), pp. 131-148.

¹⁵ Il problema dell'identità storica che fa i conti con la frammentarietà individuale è uno dei temi che percorrono il primo romanzo di Axioti e che lo collocano nell'alveo delle principali tendenze del modernismo greco; cf. M. KAKAVOULIA, *History and Modernist Fragment: on M. Axioti's Δύσκολες νύχτες*, in M. N. LAYOUN (a cura di), *Modernism in Greece? Essays on the Critical and Literary Margins of a Movement*, New York 1990, p. 182: «Axioti's *Difficult Nights* [...] touches upon the problem of identity, history, and subjectivity but in terms of the fragmentary nature of one's relation to the personal and/or historical past. The question of Greek identity and Greekness necessarily passes in Axioti's work through a changed epistemology of the subject. To that extent, her approach, reversing the dominant priority of the time which placed the issue of Greekness first and then the question of representation, differs from the main stream of literary production aligning itself with Greek modernism».

¹⁶ M. AXIOTI, *Ποιήματα*, a cura di M. ΜΙΚΕ, Atene 2001. Nel volume sono state inserite anche alcune liriche finora inedite in lingua francese, scritte tra il '47 e il '49 (pp. 91-107).

suo primo romanzo); *Κοντραμπάντο* (*Contrabbando*) del 1959 e *Θαλασσινά* (*Paesaggi marini*) del 1961.

Con la direttrice della narrativa le liriche di Axioti imbastiscono un mutuo rapporto: sono condivisi motivi, personaggi e stile. Non esiste periodo nella vita artistica della scrittrice dedicato esclusivamente a un genere prestabilito; poesia e prosa sembrano avvicinarsi con reciproco sostegno. Fra i temi portanti si impongono quelli di una memoria personale e, contemporaneamente, universale: la casa, le figure femminili, gli oggetti piccoli, futili, dimenticati, sul significato dei quali occorrerebbe condurre uno studio a parte.

Tenendo presente il fatto che le date di pubblicazione non rispecchiano l'effettiva cronologia di composizione, è da rilevare, almeno in apparenza, che la forma poetica sembra creare una sorta di matrice riforgiata successivamente nella prosa, secondo un percorso per nulla convenzionale. Inoltre: alla parola narrata – è la stessa scrittrice a dichiararlo – preesiste il ritmo, il senso della musicalità del significante. A ogni verso è necessario un supporto ritmico e ciò è fuor di dubbio. Ma, se nell'esecuzione del verso quello che appare in primo luogo è la parola e poi il ritmo a seguire come un'ombra, bisogna confessare che il poeta è partito "dall'ombra" per creare successivamente la parola: «Occorre un ritmo, una musicalità – scrive l'Axioti – personale, non necessariamente la stessa che insegna la prosodia. È uno strano fenomeno che l'esigenza del ritmo può esserci *prima* anche delle parole»¹⁷. Il valore artistico della raccolta *Σύμπτωση* era stato apprezzato nel '39 anche da Giorgio Seferis, il quale rilevava fra i pregi di queste liriche un'autenticità tonale, disposta su un'unità narrativa e una verità intrinseca, difficilmente reperibili nella letteratura moderna¹⁸.

¹⁷ M. ΑΧΙΟΤΙ, *Μία καταγραφή στην περιοχή της λογοτεχνίας* cit., p. 244, dove, proseguendo, sottolinea: «Ὅποιος ἔχει λίγο καταγίνει, τὸ ξέρει ἀπὸ μόνος του. Μέσα στὸ νόημα ποὺ θέλει νὰ ἐκφραστεῖ, σὲ βασανίζει ἓνα κομμάτι ρυθμὸς ποὺ ἀκόμα οἱ λέξεις δὲν τοῦ ταίριαζαν, καὶ τελικὰ ἡ ἐνορχήστρωση τῆς ἀρμονίας σοῦ τὴ βρῆκε».

¹⁸ La nota, apparsa anonima in *Νέα Γράμματα*, fascicolo 5 (luglio-dicembre 1939), si legge ora in G. SEFERIS, *Δοκίμεις, III: Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Atene 1993, p. 13.

COSTANTINO NIKAS

MARGARITA LIBERAKI E LE DONNE DEI SUOI ROMANZI *

Margarita Liberaki, nata il 22 aprile 1919 e venuta a mancare alla fine dell'estate (2001), ha trascorso tutta la sua vita tra Atene e Parigi. Piccolissima, era già circondata dai libri della ricca biblioteca del nonno materno, l'editore G. Fexis; fu lui ad alleviarla, dal momento che i genitori erano separati. Il suo primo viaggio a Parigi, in treno, lo compì quando era ancora una bambina; un viaggio, questo, che avrebbe spalancato nuovi orizzonti alla fantasia della piccola, esercitando un'influenza determinante sulla sua vita futura. In seguito imparò il francese e più tardi si occupò anche di pittura.

Dall'Arsakio alla Facoltà di Giurisprudenza di Atene, al matrimonio con Karapanos e alla separazione; dalla società borghese di Atene all'ambiente avanguardistico di Parigi, dove, come dichiara lei stessa, ebbe la fortuna di vivere nel periodo in cui stavano emergendo le nuove tendenze e i nuovi uomini¹; dalla lettura di Marx ed Engels e dalle problematiche sociali di Atene all'emancipazione intellettuale e alle nuove correnti letterarie, filosofiche e sociopolitiche di Parigi, col Surrealismo, l'Esistenzialismo e la frequentazione di Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Elitis, Axelòs, Kastoriadis e altri²; immersa in una tale atmosfera, col suo nuovo bagaglio di idee e l'entusiasmo dell'iniziato che è testimone e partecipe di nuove esperienze, la Liberaki forgia il proprio carattere e amplia i propri orizzonti culturali, in un continuo processo di crescita e di evoluzione.

La nostra scrittrice appartiene a un gruppo di importanti presenze femminili nell'ambito della narrativa della prima generazione post-belli-

* La traduzione di questa comunicazione è stata curata da Marco Cerasoli.

¹ *Ελευθεροτυπία*, 9 giugno 1977 e G. FARINOU-MALAMATARI, *Μαργαρίτα Λυμπεράκη*, in *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, V, Atene 1990, p. 131.

² FARINOU-MALAMATARI, *Μαργαρίτα Λυμπεράκη* cit., pp. 130-177.

ca, unite da caratteristiche comuni, che esordiscono tra il 1944 e il 1947, ossia subito dopo la seconda guerra mondiale, come Mimika Kranaki, Galatia Sarandi, Eva Vlami, Mona Mitropulu, Tatiana Milliex³.

Margarita Liberaki è stata una personalità inquieta, uno spirito libero, con una naturale inclinazione per lo studio della psicologia femminile – in primo luogo della propria – e con la passione per la scoperta di quegli ideali che avrebbero offerto una soluzione ai suoi travagli interiori. Sebbene legata alle regole della società borghese in cui è cresciuta, dopo le sue molteplici e disparate esperienze, giganteggia in lei la donna lottatrice, diventa una rivoluzionaria, nemica dei codici di comportamento imperanti nella società e nella vita.

Protagonista, nelle opere della Liberaki, è la donna, la stessa Margarita Liberaki in quanto donna, con i molteplici volti e in tutte le manifestazioni della femminilità: la madre, la moglie, la sorella, l'assistente sociale, la donna che ama, odia, si vendica, si abbandona all'amore; la donna con le sue fantasticherie, con frequenti crisi di coscienza, con grandi aspirazioni, ma anche con tendenze nichilistiche. Le anime femminili dei suoi libri sono l'unica eppur multiforme anima della donna, che palpita, eterea e delicata, in tutto il groviglio dei sentimenti⁴.

Tutte le protagoniste dei romanzi della Liberaki tendono al riconoscimento della femminilità, all'apoteosi della donna. Gli uomini quasi sempre completano il ruolo della donna. Spesso vengono usati come strumenti per la procreazione o diventano mezzi di cui si serve il sesso femminile, oppure agiscono in un preciso ambito sociale o politico, caratteristico di un momento storico o di un'epoca, interpretando per esempio i ruoli dell'amante, dell'artista, dell'impiegato, di persone in crisi d'identità o che hanno perso i loro ideali, o dell'eroe del Politecnico o ancora dell'innovatore, del modernizzatore.

La donna, al contrario, è colei che genera, è la terra che custodisce il seme e che con il parto gli infonde la vita, è l'artefice della vita, colei che trionfa. Bisogna comunque inquadrare le donne-protagoniste nel contesto dei vari romanzi.

L'esordio della Liberaki nel panorama letterario della Grecia risale al 1945, col romanzo *Tà dévtra* (*Gli alberi*), pubblicato col nome di Margarita Karapanou⁵ – il cognome è quello del marito. Con lo stesso nome

³ D. DASKALOPOULOS, *Γαλάτεια Σαράντη*, in *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, VII, Atene 1988, p. 110.

⁴ K. MERANEOS, *Ο αιώνας μας*, I (1947), p. 319.

⁵ M. KARAPANOU, *Tà dévtra*, Atene 1945.

sua figlia, Margarita Karapanou, anch'essa scrittrice, pubblica *Η Κασσάνδρα και ο λύκος* (*Cassandra e il lupo*) nel 1977 e *Ο ύπνοβάτης* (*Il sonnambulo*) nel 1985.

Un anno dopo, nel 1946, la Liberaki pubblica il romanzo che sancisce la sua consacrazione di scrittrice, *Tà psáthina kapéla* (*I cappelli di paglia*)⁶, tradotto in francese nel 1950⁷ e in italiano nel 1998⁸.

A partire dalla fine degli anni Quaranta Margarita Liberaki vive più a Parigi che ad Atene. Le dolorose vicissitudini dei greci, con la guerra civile e le sue conseguenze, ma anche le due diverse realtà che la scrittrice vive in prima persona, quella ateniese e quella parigina, le causano un senso di incertezza e di dubbio, fino a condurla a una crisi di identità: è l'argomento del successivo romanzo della Liberaki, scritto a Parigi e intitolato *Ο άλλος Αλέξανδρος* (*L'altro Alessandro*), uscito ad Atene nel 1950⁹. Il romanzo viene tradotto e pubblicato in francese¹⁰ e più tardi in inglese¹¹. Da questa stessa opera la Liberaki ricava un adattamento teatrale, apparso in francese nel 1957¹² e, nel 1964, anche in greco¹³.

Dovranno passare venticinque anni prima che sia dato alle stampe, nel 1976, il suo quarto romanzo, ispirato ai fatti del Politecnico, dal titolo *Μυστήριο* (*Mistero*)¹⁴.

Dal 1952 la Liberaki si dedica con successo al teatro, con opere di argomento storico e mitologico, scrivendo ora in greco, ora in francese, e traducendo poi dall'una all'altra lingua. La produzione teatrale della Liberaki merita grande attenzione: è stata considerata avanguardistica dalla critica¹⁵. Ecco i titoli che ne fanno parte: *Η γυναίκα του Κανδαύλη* (*La moglie di Candaule*, 1954, 1955), *Ο άλλος Αλέξανδρος* (*L'altro Alessandro*, Parigi 1957, Atene 1964) già citato, *Δαναΐδες* (*Danaidi*, Parigi 1963, Atene 1980), *Ο άγιος πρίγκηψ* (*Il santo principe*, Parigi 1963, Atene 1964, 1972, 1986), *Ο σπαραγμός* (*La lacerazione*, Parigi 1967, 1973, Atene 1970), *Για τον άπόντα* (*Per l'assente*, Atene 1972) in versi, *Ερωτικά* (*Cose*

⁶ M. LIBERAKI, *Tà psáthina kapéla*, Atene 1946.

⁷ *Trois Étés*, Parigi 1950.

⁸ *Tre estati*, Milano 1998.

⁹ M. LIBERAKI, *Ο άλλος Αλέξανδρος*, Atene 1950.

¹⁰ *L'autre Alexandre*, Parigi 1953.

¹¹ *The Other Alexander*, New York 1959.

¹² *L'autre Alexandre*, Parigi 1957.

¹³ *Ο άλλος Αλέξανδρος*, in *Θέατρο* 13 (gennaio-febbraio 1964), pp. 40-58.

¹⁴ M. LIBERAKI, *Μυστήριο*, Atene 1976.

¹⁵ N. BAKOLAS, *Η πολυδιάστατη διαμάχη στο έργο της Λυμπεράκη*, in *Μακεδονία*, 2 novembre 1983.

d'amore, Parigi 1974, Atene 1983), *Tò γέλιο* (*Il riso*, Atene 1976), *Tò μυστικὸ κρέβати* (*Il letto segreto*, Atene 1980), *Ζωή* (*Vita*, Atene 1985).

La Liberaki è stata anche autrice di sceneggiature per il cinema, che hanno riscosso grande successo, come *Μαγική πόλη* (*Città magica*, regia di Nikos Kounduros, 1954) e *Φαίδρα* (*Fedra*, regia di Jules Dassin, 1962). Un'altra sceneggiatura intitolata *Διασπορά* (*Diaspora*), costituita da nove sezioni, è stata pubblicata dalla scrittrice nel 1999¹⁶.

Nel primo romanzo di Margarita Liberaki, *Tà δέντρα*, abbiamo un'unica eroina, Irene, che è in realtà l'autrice stessa, subito dopo la separazione dal marito; voleva conoscere, come scriverà più tardi, in una nuova lettura del romanzo, «le figure maschili che per una diabolica coincidenza si sono trovate ad avere gli stessi nomi dei personaggi del libro»¹⁷.

Irene, una giovane davanti alla quale si schiude sorridente la vita, va a Parigi per studiare scultura. Lì vive le sue prime esperienze artistiche, sociali, ma soprattutto sentimentali, con i suoi compagni di studi e i suoi coinquilini, in un ambiente sociale in cui l'individuo può scegliere liberamente il suo stile di vita, attuando le sue idee e realizzando le sue fantasticherie più strane e temerarie, definendo di volta in volta l'alibi delle sue inquietudini. In questo contesto Irene vive la sua prima avventura d'amore, cui faranno seguito molte altre ancora. I suoi rapporti con giovani di idee diverse, come pure la sua sete di sapere, le aprono nuovi orizzonti. Il ritorno in patria della protagonista dopo tante esperienze, con un eccezionale bagaglio di conoscenze e un più alto grado di maturità, coincide col desiderio dell'autrice, la Liberaki-donna, di mettere radici nella terra che le è familiare, come fanno quei robusti alberi che sembrano prepararsi, con una sorta di lungimiranza, a offrire i loro frutti.

Il libro presenta molte imperfezioni: si tratta di un'opera giovanile, e si vede. Irene, l'eroina, non è convincente, non è reale, sembra quasi impelagarsi in vari ruoli, non ha personalità. Anche gli altri personaggi mancano di verosimiglianza, sono appena abbozzati, sembrano marionette nella loro incapacità di determinare situazioni realistiche¹⁸. Qui la Liberaki è in fase di ricerca e di orientamento.

¹⁶ M. LIBERAKI, *Διασπορά*, Σενάριο, Atene 1999.

¹⁷ M. LIBERAKI, *Διασπορά* cit., p. 157 (riedizione dalla ristampa del romanzo *Tà δέντρα* nel 1993 dalle edizioni Kastaniotis).

¹⁸ Sul romanzo *Tà δέντρα* si veda P. CHARIS, in *Νέα Έστία* 38 (1945), pp. 604-605 e K. PARASCHOS, *Έλληνικόν Αίμα*, 8 settembre 1945.

Il suo secondo romanzo, *Tà πάθινα καπέλα*, ha riscosso un vasto successo di pubblico e continua a essere letto. È uno di quei romanzi ispirati al periodo adolescenziale. Tratta dell'adolescenza, del processo di maturazione della donna. La donna, e il mistero della natura femminile, ci vengono presentati attraverso tre giovani ragazze, le eroine del romanzo, attraverso tre diverse personalità, quelle di Maria, Infanta e Caterina, innamorate rispettivamente di Mario, Nikitas e David. Le tre sorelle, nel fiore dell'adolescenza, nel corso di tre estati, poco prima della seconda guerra mondiale, tra l'ambiente quasi bucolico della periferia e il centro cittadino di Atene, tentano di definire il loro destino ideale. Tre ragazze nella primavera della vita, nella pienezza dei sensi e dei sentimenti, con l'iniziazione e la passione dell'amore, con profondi sentimenti di affetto, scoprendo i sentieri delle esperienze umane, avanzano verso la conquista della maturità. Nel calore del contesto familiare, in una campagna semplice e idilliaca, tre ragazze, belle e vivaci, con alcune caratteristiche comuni ma con temperamenti diversi, in modo lento ma costante, si avviano a completare il loro processo di maturazione.

Maria, la più grande, rappresenta il lato sensuale della donna, che trova il suo completamento nella maternità. È la donna-mamma, che trova la sua realizzazione all'interno della famiglia, con la cura dei figli e l'armonica convivenza di tutti i suoi membri. Ma quando, in un momento di reazione egoistica, dichiara al suo futuro marito di non essere vergine, scopriamo in sostanza i primi segnali di rivendicazione di alcuni diritti: sono i segni delle nuove idee della stessa Liberaki; i segni dell'emancipazione della donna e della rivendicazione di pari diritti con l'uomo.

Infanta, la seconda, dotata di un temperamento ardente, ma schiva di fronte all'amore, si muove alla ricerca dell'assoluto, in una psicologia autoreferenziale¹⁹, in un magico mondo di autocontrollo, che sembra però rivendicare la parità di diritti con l'uomo sul piano dell'autodeterminazione e della possibilità di evoluzione. La Liberaki non arriva allo scontro con i valori consacrati, desidera che la protagonista conviva in modo armonico col mondo e abbia con esso un rapporto ottimistico, senza prove traumatiche.

Caterina, ultima delle tre sorelle, che è anche la narratrice, è una ragazza inquieta, con molti interrogativi, ma dotata allo stesso tempo di

¹⁹ FARINOU-MALAMATARI, *Μαργαρίτα Λυμπεράκη* cit., p. 135.

una fede incrollabile nelle proprie capacità, che tenta di raggiungere il più alto dei suoi obbiettivi, quello di diventare scrittrice. Cerca di mantenere un atteggiamento neutro di fronte ai pregiudizi sociali dell'epoca riguardo al sesso femminile, ma non può tacere: ecco perché su quest'argomento si esprime con un certo tono di critica. Per lei la crescita e l'evoluzione dell'individuo sono questioni di eccezionale importanza. Caterina è la personificazione dell'indipendenza e della libertà di comportamento: aspira alla sua realizzazione sia come donna che come scrittrice. È la stessa Liberaki che insegue il sogno, che vuole rappresentare la creatività e la creazione²⁰.

Gli altri personaggi femminili, come la madre, la zia Teresa, la domestica Rodià, la nonna polacca, Ruth, Lora Parigori, non avendo il ruolo di protagoniste, sono tratteggiati con una certa semplicità e superficialità, ma risultano «affascinanti, graziosi e spontanei, toccano il cuore e provocano una dolce commozione»²¹.

La Liberaki, in questo romanzo di formazione prettamente al femminile, vuole dimostrare che le sue eroine si sviluppano armoniosamente, che attraverso la spontaneità dell'adolescenza e la visione rivelatrice della vita, giungono alla completezza e alla creazione in modo semplice e naturale. Ma si intravede, nella loro piena maturazione, anche un sentimento di nostalgia per la vita spensierata dell'adolescenza.

Tà psáthina kapéla è la versione femminile del romanzo di adolescenza nella letteratura neogreca²²; è autobiografico nel carattere e nell'intonazione, la narrazione si dipana in modo piano e naturale, ora alla prima persona, singolare o plurale, ora alla terza²³. In quest'opera gli uomini non sono protagonisti, costituiscono un semplice supporto allo sviluppo della personalità delle eroine.

Tà psáthina kapéla si conclude senza suscitare in noi interrogativi e riflessioni tormentose, ma lasciandoci in un'atmosfera di soddisfazione e di buon umore; restiamo con la sensazione che il futuro degli eroi sarà caratterizzato da un ottimistico sviluppo.

Ó áλλος 'Αλέξανδρος è un romanzo avanguardistico, che non ha nulla di tradizionale. È un nuovo tipo di scrittura. Tra le donne, solo

²⁰ Sul romanzo *Tà psáthina kapéla* si veda G. FARINOU-MALAMATARI, *The novel of adolescence written by a woman: Margarita Limberaki*, in R. BEATON, *The greek novel A.D. 1-1985*, Londra 1988, pp. 103-109.

²¹ A. SACHINIS, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Salonico, 1976³, p. 46.

²² *Ibidem*, p. 44.

²³ *Ibidem*.

Melpo Axioti si era precedentemente cimentata in questo genere, con *Θέλετε να χορέψουμε, Μαρία; (Vuole ballare, Maria?)*. Scritto a Parigi, il libro della Liberaki si richiama agli eventi della guerra civile in Grecia, ma anche alle nuove idee in ambito artistico e filosofico. La sua originalità sta nel fatto che la Liberaki presenta, coinvolge e unisce due diversi personaggi che hanno lo stesso nome, o anche nella mescolanza e nell'intreccio di avvenimenti appartenenti al passato con azioni, ma anche con ideologie, del presente.

Ci troviamo di fronte a una storia spaventosa che si svolge nella Grecia della guerra civile, nella famiglia-Grecia; una storia piena di dolore, di sangue e di sensi di colpa. La trama rivela tutti i probabili abbinamenti di amore e d'odio tra fratelli legittimi e fratellastri nati da uno stesso padre. La scrittrice stigmatizza con sottile ironia un momento storico caratterizzato da coscienze traumatizzate dagli sviluppi politici e da disordini sociali, con la conseguente crisi d'identità dell'individuo. L'individuo cerca se stesso senza trovarsi, non sa più chi sia, non è in grado di mettere insieme i pezzi della propria esistenza. Il libro riflette un momento storico, un periodo che, pur riguardando essenzialmente la Grecia, rappresenta tuttavia lo smarrimento che domina nel resto del mondo. La Liberaki stessa, dopo oltre venticinque anni, ci dirà che «*Ὁ ἄλλος 'Αλέξανδρος* è l'espressione della crisi d'identità che avvertivo in quel momento e che da allora ho sperimentato molte volte nella mia vita. D'altronde, all'epoca in cui scrivevo il libro, subito dopo la guerra, lontana dalla Grecia, percepivo questa crisi non solo nelle persone, ma anche nei popoli [...]»²⁴.

In quest'opera le donne protagoniste sono due, entrambe con lo stesso nome: Aglaia. La prima è una donna sola e infelice, che soffre per le passioni e i dolori della sorella. La seconda Aglaia raddoppia e amplifica la prima con l'amore. Un Alessandro si rispecchia nell'altro trovando il suo completamento. Cerca tormentosamente di conoscere l'altro Alessandro, ossia se stesso, la sua stessa identità. I fratelli illegittimi costituiscono un'estensione della personalità dei fratelli legittimi, fino all'annullamento e alla scomparsa della loro personalità²⁵.

L'argomento centrale di questo romanzo è la ricerca dell'identità dell'individuo – oggi si direbbe, forse, la rivendicazione dell'identità dell'individuo. Ogni eroe ha una personalità scissa, è un'entità frammentata, senza un'esistenza stabile, con una coscienza in via di disgregazione,

²⁴ M. LIBERAKI, *Η Καθημερινή*, 22 gennaio 1977.

²⁵ FARINOU-MALAMATARI, *Μαργαρίτα Λυμπεράκη* cit., p. 138.

segnata da colpe mostruose e drammi psicologici. Nel caso dei personaggi maschili, i dubbi, i forti contrasti, l'odio conducono all'assassinio. I contrasti sociali e le lotte di classe provocano delitti. Ne sono un esempio i due Focioni: l'uno è il ricco proprietario di una miniera, l'altro è capo-operaio e sindacalista; ne sono un esempio anche i due Grigoris, uno dei quali è un pensatore di sinistra, mentre l'altro è un collaborazionista. L'uno esiste perfino dentro l'altro. Nello stesso modo, l'altro Alessandro funge da estensione dell'autentico Alessandro: a prescindere da tutte le differenze e le particolarità, l'uno completa l'altro. Infatti «ogni eroe della Liberaki non è uno, non è solo se stesso, ma molti [...]. È i molti noi stessi [...] è le nostre molte esistenze [...]»²⁶.

Ὁ ἄλλος Ἀλέξανδρος presenta un clima strano, che facciamo fatica ad accettare, che ci disturba, che non capiamo. I rapporti fra i personaggi e i loro legami sono lenti e convenzionali. La Liberaki «vuole esprimere il dramma della solitudine interiore e dell'isolamento spirituale»²⁷.

Nel 1957 la Liberaki ricava da quest'opera un adattamento teatrale, che, come abbiamo già detto, presenta con lo stesso titolo a Parigi, con successo.

Nel romanzo *Τὸ Μυστήριο* (1976) i personaggi sono studenti e studentesse, protagonisti dell'occupazione del Politecnico. Il libro inizia proprio con l'occupazione del Politecnico, nel novembre del 1973, e termina col primo anniversario di questo movimento, nel novembre del 1974. Al di là dei fatti noti e reali, la Liberaki usa qui il mito dionisiaco, quello cioè dello smembramento e della resurrezione, del matrimonio sacro²⁸ di una dea e di un mortale, che muore per rinascere, suggerendo l'eterna ciclicità della natura. Così si spiega il titolo del romanzo.

Lo stesso tema la Liberaki aveva trattato parecchi anni prima, nell'opera teatrale di argomento drammatico *Ὁ Σπαργμός* (*Lo smembramento*), basata sul mito di Dioniso (Creta – Cureti – Titani – smembramento – omofagia – il cuore dà un nuovo Dioniso, ecc.).

Nel romanzo la statua di Atena all'interno del Politecnico, che lo studente Petros chiama Anatha (anagramma di *Athina* o di *athanatos*), ossia la stessa Atena, è l'utero che dà nuova vita. Quando Petros viene crivellato dai colpi della mitragliatrice, Anatha si piega, gli strappa violentemente il cuore e lo chiude dentro di sé: crea un altro Petros e pone in lui il cuore del primo Petros; è la nuova nascita dalla loro unione. Ab-

²⁶ A. PANSÈLINOS, *Μάχη*, 19 marzo 1950.

²⁷ A. SACHINIS, *Νέοι πεζογράφοι*, Atene 1965, p. 79.

²⁸ S. ALEXIOU, *Μινωϊκός πολιτισμός*, 2 ed., Iràklío [s. d.], pp. 79-83.

biamo dunque lo smembramento e la resurrezione con l'intervento della donna. Il rito dionisiaco, nel senso dello smembramento e della rinascita, trova la sua piena applicazione nel Politecnico, che assomma e simbolizza la perdita e la resurrezione, la morte e la nuova vita.

L'opera si articola in cinque sezioni, l'occupazione, la lotta, le passioni, il lutto e il rito. Petros è la voce di protesta per il suo sacrificio e il suo smembramento, rivendica il diritto all'esistenza. Anatha è Atena che conserva il cuore di Dioniso perché nasca il nuovo Dioniso, è il simbolo della gestazione e della rinascita.

In tutte le opere di Margarita Liberaki, in misura maggiore, certo, in quelle teatrali²⁹, dominano la disputa e lo scontro dell'elemento maschile e di quello femminile, che dipende per lo più dall'amore, elemento di unione e di separazione insieme e di morte.

Nelle sue opere teatrali, in particolare in *Δαναΐδες*, *Ὁ ἅγιος πρίγκηψ*, *Ἡ γυναίκα τοῦ Κανδαύλη*, *Τὸ μυστικό κρέβατι*, ma in generale anche nelle altre, il confronto tra maschile e femminile è violento, e dipende quasi sempre dalla relazione amorosa, dalla loro unione sessuale, la cui conseguenza è la morte del maschile. La stessa Liberaki ce ne dà la conferma quando scrive: «a essere assassinato è l'uomo, a sopravvivere è la donna, e la stessa donna è la vita che si perpetua trionfante»³⁰.

Dunque, l'apoteosi della donna per la Liberaki è una convinzione, ma forse anche una via di scampo e una liberazione.

²⁹ M. TRICHIA-ZOURA, *Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Ἡ ζωή της καὶ ἡ λογοτεχνική της πορεία ἀπὸ τὸ Μυθιστόρημα στὸ Θέατρο*, in *Παρουσία*, II, Atene 1984, pp. 109-127.

³⁰ M. LIBERAKI, *Μυθικό θέατρο: Ἡ γυναίκα τοῦ Κανδαύλη, Δαναΐδες, Τὸ μυστικό κρέβατι*, Atene 1980.

VINCENZO ROTOLO

LA MEMORIA E IL SOGNO IN TATIANA GRITSI MILLIEX

Scrittura nervosa, spezzata, frammentaria quella di Tatiana Gritsi Milliex. Ama le digressioni, le fughe, i ritorni, i vuoti e i salti. Si disperde in mille rivoli secondari per rifluire quando meno te l'aspetti nell'alveo del discorso centrale. E poi ancora scissioni e disintegrazioni che interrompono il filo logico del pensiero e frantumano il periodare in una serie di brani isolati e autonomi, ma suscettibili di riorganizzarsi in unità compatte. Un processo infinito in cui l'autrice sembra divertirsi a situare e dislocare le parole per tuffarsi arditamente nella magica anomalia di una narrazione discontinua e turbolenta, sdegnosa delle norme di comune coerenza. Il risultato è quello di un dettato affascinante nella sua imprevedibilità, ricco di continui e inattesi scarti. Non si tratta di uno stile più o meno artificiosamente costruito, ma di un vero e proprio *habitus*, espressione di un modo autentico di pensare e di essere. Raccontare per l'autrice vuol dire scomporre le epifanie delle esperienze vissute individualmente, delle spontanee fantasie e riflessioni, nonché della realtà oggettiva di tutti i giorni e ricollegarne, quando possibile, i singoli frammenti.

Si intende come in questo procedimento desultorio e disgregato le immagini oniriche o mnemoniche si inseriscano a perfezione, legittimando ancora di più la fluidità delle vicende umane e dei personaggi che cangiano col divenire delle cose¹.

Nella narrativa di Tatiana Gritsi Milliex il ricordo e il sogno sono due elementi strutturali continuamente ricorrenti e strettamente intersecantisi. La rievocazione nostalgica, che in lei si manifesta fin dal suo

¹ A. ZIRAS, *Τα θραύσματα του χρόνου και η μνημείωσή τους. Η συμβολιστική πεζογραφία της Τατιάνας Γκρίτση - Μιλλιέξ*, in *Ελίτροχος* 6 (estate 1995), p. 75.

primo libro *Piazza Thisio* (1947)², si estrinseca in una serie di immagini che hanno i contorni sfumati e indistinti propri del sogno. Si può dire che i ricordi da lei utilizzati come intercalazioni episodiche, a parte la loro funzione formale e la loro genesi psicologica, sono assimilabili ad una sorta di sogno a occhi aperti. In lei anzi i confini fra sogno e ricordo non sono molto netti in quanto, volutamente, la scrittrice fa rientrare entrambi nella medesima sfera emotiva e strutturale di inserimento improvvisato nella narrazione centrale di scene ricostruite mediante il procedimento filmistico del flash-back, anche se naturalmente la genesi dell'uno e dell'altro obbedisce a diversi meccanismi psicologici. Del resto la stessa autrice fa un esplicito accostamento fra sogno e memoria nel racconto *Se il seme non morrà*³:

«I sogni, i ricordi, le memorie: è sufficiente il solo profumo di quel minuscolo fiore che si chiama gaggia perché tu ti ritrovi nel giardino con tuo padre, sotto l'albero dalle foglioline simili a miniature, nell'atto di spiccare il microscopico fiorellino giallo e infilarselo all'occhiello come un grande distintivo di vita. Il sole dava una sfumatura bionda ai suoi capelli che incominciavano a incanutire ed egli volgeva il capo in direzione del cielo ridendo con tutti i denti verso l'azzurro. Memoria o sogno? L'una dentro l'altro vivono in me e forse è questo che mi salva [...]. Come nei sogni ogni cosa sembra naturale, così nella fantasia si insinuano istanti, immagini, respiri e profumi da certe profondità inesplorate che costituiscono lo scrigno di taluni fortunati che si sottraggono al presente [...]».

Quello che accomuna il sogno alla memoria, sempre secondo l'autrice, è anche l'aspetto consolatorio: «Questa volta non rimane nulla, la storia è finita. Errore. Ho dimenticato i sogni, ho dimenticato la memoria»⁴.

Altrove i rapporti fra stato di veglia e di sonno sono più complessi. Così ad esempio nel romanzo *Dall'altra sponda del Tempo* (1988), che nel suo insieme rappresenta una specie di itinerario per i sentieri tortuosi del subconscio, i confini fra le due condizioni sono confusi e labili, mentre presentano vivo interesse i passaggi operati dal ricordo al sogno e viceversa.

Diversi titoli di volumi d'insieme o di singoli racconti sono "parlanti": nel primo caso rientrano le raccolte di racconti *Rievocazioni* (1983)⁵

² Avverto che i titoli dei libri (pubblicati tutti ad Atene) e dei singoli racconti di Tatiana Gritsi Milliex saranno citati in traduzione italiana (per *Onirica* ho preferito la semplice traslitterazione *Onirica*).

³ *Onirica* (1991), p. 91.

⁴ *Diario* (1952), p. 10.

⁵ Con questo volume la scrittrice ottenne il premio di stato per il racconto.

e *Onirica*; al secondo i racconti *Memoria*⁶ e *Architettura dei sogni*⁷. Da ricordare anche il verso di Apollinaire «Mon beau navire, ho! ma mémoire» posto come esergo di un gruppo di racconti di *Rievocazioni*, e il celebre «Θυμῆσου σῶμα» di Kavafis che fa da epigrafe ad un altro gruppo di racconti della stessa raccolta.

Per quanto concerne il ricordo, dobbiamo distinguerne due tipi. Il primo è quello di un generale rifarsi al passato col risultato di una reciproca commistione, affascinante sul piano narrativo, fra soggettivo e universale, accidentale e sostanziale⁸. Come ho già detto, questo atteggiamento è consueto nell'autrice e segna soprattutto i lunghi racconti autobiografici *Piazza Thisio* e *In prima persona* (1958). Sul piano dei contenuti le scene rievocate, anche quando sembrano in armonia con la realtà presente, in effetti si scontrano con essa. A livello strutturale è da segnalare l'uso dei tempi passati nei verbi che accentua il tono fiabesco del ricordo.

Il secondo tipo rievocativo – anche questo è stato accennato – consiste nella improvvisa irruzione, in una "normale" sequenza logica, di immagini di altri tempi inesplicabilmente affioranti alla memoria: «Non posso ricordare qualcosa senza venire inondata da successive immagini, frasi, riflessioni di anni diversi, che non hanno alcun nesso fra di loro, proprio come la mente salta da un pensiero all'altro perché si rinnovi il sangue nel cervello e funzioni senza arrugginirsi»⁹.

Questi bruschi inserimenti possono essere provocati da analogie di situazioni, accostamenti, richiami di ogni genere, anche dalla occasionale visione di vecchie fotografie, e vengono a turbare l'ordine di successione temporale della narrazione. In questi casi il ricordo non è per lo più di tipo nostalgico, ma al contrario crea sofferenza e tristezza: «Mi tormenta la memoria ... la memoria è per i morti ...»¹⁰. Il meccanismo degli episodi che riaffiorano come fotogrammi isolati viene chiamato

⁶ Fa parte del volume *Affaticati e oppressi* (1951).

⁷ Pubblicato sulla rivista *η λέξη* 119 (gennaio-febbraio 1994), pp. 34 sgg.

⁸ Molto bene nota la R. FRANGU – KIKILIA, *Από «μνήμη» και χωρίς παραπομπές*, in *Ελίτροχος* 6 cit., pp. 79-80 «[...] la scrittrice è riuscita a trasformare i ricordi in memoria, il parziale in universale, il quotidiano ed effimero in eterno ed essenziale».

⁹ *Dall'altra sponda del Tempo*, p. 107. Sulla frammentazione delle immagini rievocate da Tatiana Gritsi Milliex si veda l'ottima recensione di Panos Mollas al libro ... *και ιδού ἵππος χλωρός*: P. MOLLAS, *Ἡ Κατοχή ἀπὸ μία νέα ἀποψη*, in *Ἐποχές* 11 (marzo 1964), p. 65.

¹⁰ *Il terzo occhio* (*Rievocazioni*, p. 49).

dall'autrice stessa «ricorsi della memoria»¹¹. A proposito di vecchie fotografie, nel citato libro *Dall'altra sponda del Tempo* esse svolgono un ruolo importante e servono a ricreare l'atmosfera irreale della fusione fra frammenti del passato e scene o personaggi attuali¹². L'autrice del resto ha scritto un racconto che ha appunto il titolo *Fotografia*¹³, in cui la serie di ricordi e la mescolanza fra il momento immortalato nella fotografia riscoperta e la situazione presente sono descritte con una scrittura quanto mai agile e nervosa che riesce a riprodurre felicemente le diverse fasi richiamate alla memoria su un piano perfettamente sincronico. Secondo l'autrice «Da una fotografia affiora un ricordo concreto, da un nonnulla improvvisamente la memoria riceve l'illuminazione e lo spazio brulica di persone, località, nomi, situazioni che non ti avevano coinvolto apertamente, tutte quelle cose che non guardavi in faccia sembra che tu le seguissi con tensione e curiosità con la coda dell'occhio e per questo ora sono comparse al tuo cospetto rivendicando il loro posto»¹⁴. Così la fotografia di un gruppo di studenti del Ginnasio di Kallithea assieme al loro professore carismatico Exarchòpulos fa rivivere la tragedia degli ostaggi fucilati dai tedeschi al Poligono di tiro di Kesariani¹⁵. Un rapporto più complicato fra fotografia, macchina fotografica, sogno è instaurato nel racconto *I suicidi* della raccolta *Rievocazioni*. Sulla terrazza di un appartamento una coppia simula una scena di suicidio da fotografare. L'uomo fa da regista e fotografo. La macchina fotografica riprende la donna qualche attimo prima che lei faccia la mossa di premere il grilletto della pistola appoggiata alla sua tempia. A questo punto il confine fra gioco e realtà si fa più sfumato e confuso. Prima dello scatto della macchina l'uomo strappa la pistola dalla mano di lei che si fa prendere dal panico all'idea che possa essere realmente carica. La fotografia della scena finta riproduce quindi, indelebilmente, l'effettivo terrore che si riflette sul viso della donna. Tempo dopo l'uomo si toglie la vita gettandosi da quella terrazza dopo avere ossessivamente contemplato innumerevoli volte la foto del falso suicidio da lui architettato. Questa foto d'altro

¹¹ *Riecheggiamenti* (*Rievocazioni*, p. 81).

¹² Anche i ritratti possono avere un analogo ruolo di rimescolamento dei ricordi: si veda ad esempio *Dall'altra sponda del Tempo*, pp. 16-17 (qui si tratta dei ritratti dei nonni).

¹³ *L'aia di Ecate* (1993).

¹⁴ *Dall'altra sponda del Tempo*, pp. 33-34.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 323-325.

canto aveva provocato incubi profetici in lei, al punto che il personaggio femminile che si identifica con l'io parlante del racconto decide di fare a pezzi la foto ritenuta causa del vero suicidio.

E passiamo così al sogno che attira particolarmente l'attenzione e la curiosità della scrittrice che ne fa oggetto di minuta descrizione e di abile utilizzazione intertestuale¹⁶. Per sua stessa ammissione¹⁷, lei è stata attratta fin da bambina dal misterioso fascino di un libro di interpretazioni di sogni, il cui titolo *Ὀνειροκρίτης* era stato mutilato di una sillaba, corrosa dall'uso eccessivo del libro, evidentemente passato per molte mani. A Tatiana Gritsi Millieux il sogno interessa nei suoi enigmatici meccanismi e nelle sue complicate connessioni con la realtà, oltre che nella sua generale valenza di serie di visioni suscettibili di brillanti trasposizioni letterarie. Esperta di teorie psicanalitiche, la scrittrice sembra oscillare fra uno sforzo di lettura dei sogni in chiave razionale e una regressione alla infantile propensione (che ricorda l'immortale immagine della oraziana Leuconoe) verso una interpretazione magico – superstiziosa propria dei libri di credenze popolari. Si spiega così come avvenga che di un sogno si proponga una spiegazione banale, conforme alla pratica di questi dozzinali manuali onirocritici, in alternativa al rigoroso metodo analitico¹⁸. In ogni caso «i sogni riproducono vita, riproducono memoria [...]. I sogni, perfino gli incubi, sono una seconda vita, più intensa»¹⁹.

Nel descrivere i sogni l'autrice ne gradua portata e significato a seconda che essi riflettano stati di paura o di desiderio, oppure costituiscano lo spazio privilegiato di una evasione dalla realtà, il rifugio in una sorta di oasi che offra protezione dalle angosce e dalle sofferenze della vita. In questo senso è molto pertinente la lucida analisi che opera prendendo spunto dalla considerazione dell'importanza che hanno finestre²⁰ e specchi nella elaborazione di ricordi e visioni:

«Da un lato le finestre, dall'altro gli specchi, cominciano uno strano lavoro sull'inconscio. All'inizio fu tradotto in sogno. Lo stesso sogno si replicò in poco tempo e presto divenne compagno di strada. Lì per lì ne rimasi sconvolta. Mi risvegliavo di notte e mi mettevo a leggere. Giravo in

¹⁶ Per queste connessioni fra sogno e scrittura si veda, fra gli altri, Th. TZULIS, *Ta óνειρα οδηγούν το χέρι στη γραφή*, in *η λέξη* 95 (giugno 1990), pp. 384-390 e G. KAKURU – CHRONI, «γράφω άρα υπάρχω» in *Ελίτροχος* 6 cit., p. 82.

¹⁷ *Riflesso o miraggio* (*Onirica*, p. 14).

¹⁸ *Cisterna* (*Affaticati e oppressi*, p. 153).

¹⁹ *Un altro spazio* (*Onirica*, p. 25).

²⁰ Cf. Th. TZULIS, *Ta óνειρα* cit., p. 385 e Chr. ATLAS, *Το μυθιστορηματικό έργο της Τατιάνας Γκρίτση - Μιλλιέξ*, in *Ελίτροχος* 6 cit., p. 146.

lungo e in largo per la casa, mi affacciavo ai balconi e mi davo a contare le automobili che passavano sul lungo mare. La ripetizione di questo tipo di sogni cominciò a Genova²¹, ero inchiodata in quella città, il ritorno in Grecia era impossibile. Evasione i sogni. Quando questa idea mi passò per la mente cominciai ad abitare i miei sogni. Tutto ciò che avveniva durante il giorno era occasionale e non si proiettava altrove, ciò che mi accadeva in sogno era sostanziale, mi creava problemi, ed io ero impaziente che finisse il giorno per potere continuare di notte le mie esperienze di vita. Se mi succedeva di non avere sogni ero svuotata, orfana di me stessa. La mia memoria, da sempre difettosa, cominciò a divenire tirannicamente debole»²².

A un altro passo dello stesso libro appartiene la suggestiva descrizione di una confusa rivisitazione notturna – fra sonno e veglia – di una serie di immagini di altri tempi che erano venute ad accavallarsi nella sua memoria:

«Quella notte credo d'aver avuto un sogno da sveglia. Tutta quella immagine dell'avvallamento si andò restringendo, divenne piccola come un tappetino che tenevano sopra le loro teste tutte quelle persone che avevo viste, e lo portavano, come nei funerali, alla sepoltura. In questo funerale che io immaginavo o sognavo – non so – non si sentiva un alito, quella massa procedeva col tappetino in alto, come se non camminasse, finché non divenne un puntino che a poco a poco svanì. D'un tratto tutto l'avvallamento si svuotò e rimase solo il ramo d'albero, mentre il vassoio sospeso si muoveva senza le tazzine e il bricco di rame. La solitudine del vassoio mi riempì l'anima di tristezza. Il vassoio che si libra in aria, la solitudine e l'abbandono tornano nei miei sogni»²³.

Ed ecco ora la descrizione di un sogno, che l'aveva riempita di angosciosi presentimenti, riportato con precisione fotografica:

«Una comitiva di persone venimmo a trovarci, in una specie di gita, in alto su una montagna. Io non amo i monti, sono figlia del mare, vado sempre alla ricerca di orizzonti che si perdono nell'infinito. Che c'entravo dunque con quel monte di colore giallo che non aveva ombra di verde, non lecci, non cipressi, ma solo terra e rocce dello stesso colore, monotone e orride? Una sola roccia spiccava, era grigia, alta e liscia, come se fosse sospesa entro l'ocra che mutava il paesaggio in una mole compatta e impenetrabile. Come fossi finita issata su quella grigia altissima roccia, solo nell'incu-

²¹ Durante la dittatura dei colonnelli in Grecia, Tatiana Gritsi Milliex soggiornò per alcuni anni a Genova dove il marito, il noto neogrecista Roger Milliex, dirigeva il Centro culturale francese. A motivo delle sue idee progressiste e della sua attività resistenziale, fino alla caduta della giunta militare (1974) non poté rimettere piede in Grecia.

²² *Dall'altra sponda del Tempo*, pp. 16-17.

²³ *Ibidem*, pp. 66-67.

bo può trovare spiegazione; comunque me ne stavo lì come poggiate e dimenticata dalla mia comitiva e dall'uomo che poteva essere mio padre, mio marito o mio figlio: voglio dire del mio proprio sangue, che mi pareva abbandonasse il mio corpo mentre vedeva che egli si allontanava assieme agli altri e il mio sforzo di gridare strozzava del tutto la mia voce che legava in tanti nodi le mie corde vocali e la mia mano che era salita alla gola e prendeva questi nodi e intanto nel mio cervello girava di volta in volta la frase 'taglia il nodo di Gordio, taglia ...', la mano non è un coltello e non può tagliare, tuttavia stringeva al massimo finché gli occhi uscirono dalle orbite per fare in tempo a vedere svanire l'ultima ombra umana e l'ultimo suono, avvolgendo un mondo di ocra in un silenzio che lasciava sentire solo i battiti del cuore come spari aritmici sul mio stesso corpo. Né terrore né panico, una parola che ancora non è stata articolata potrebbe forse spiegare l'inesplicabile sentimento che si impadronì di me. Il cervello funzionava entro un corpo privo di respiro, gelato, con rivoli di sudore che s'incrociavano come se fossero vene esterne di quella cosa che certi tipi avevano lasciato su uno scoglio di un mare di terra rossa. Morrò quassù muta, dilaniata, sola, straniera, tormentata dalla sete, dalla fame, dai dolori, senza nessun testimone del mio tormento, soprattutto questo: senza testimoni. Sarò passata da questo mondo inosservata, inesistente, eppure esisto dal momento che penso e provo dolore»²⁴.

Se i sogni sono le rielaborazioni oniriche di sentimenti, impressioni, ansie, a volte sono inesplicabili «perché mai le scene che vi si presentano sono state viste o immaginate»²⁵ però essi «non sono quasi mai visitatori non invitati; sia pure inconsciamente, con qualche invito sotterraneo, essi tessono la visibilità che tu hai tentato di seppellire dal tuo io, principalmente perché l'eroismo è una parola artefatta per occultare la viltà naturale dell'uomo»²⁶.

Naturalmente i suoi sogni sono popolati anche da opprimenti e angosciosi incubi, frammenti dei quali si presentano in molte pagine dei suoi racconti. Non è possibile, ovviamente, riportare tutti gli incubi²⁷, come del resto tutti i sogni, riecheggiati nei libri di Tatiana Gritsi Milliex. Uno degli incubi più frequenti ha a che fare con la claustrofobia, che dà spunto a una splendida trascrizione letteraria dei riflessi onirici di emozioni e sofferenze effettivamente vissute dall'autrice (e per questo la narrazione è in prima persona). Si tratta del racconto *Claustrofobia*²⁸,

²⁴ *Riflesso o miraggio* cit., pp. 18-19.

²⁵ *Segni della tazzina (Onirica)*, p. 49).

²⁶ *Figure di sospetto (ibidem)*, p. 72).

²⁷ Un incubo che varrebbe la pena di analizzare a parte è quello del racconto *Assassinio (Sondaggi 1978)*, p. 33).

²⁸ *Nella scala del cielo* (1988), pp. 109-116. Di questo racconto ho curato la traduzione italiana nella rivista *Per approssimazione* VIII, 19 (maggio 1990), pp. 17-19.

di esplicito contenuto autobiografico. Bisogna premettere che da diversi anni Tatiana Gritsi Milliex è affetta da una grave malattia che attacca i centri nervosi provocando una progressiva diminuzione delle facoltà cinetiche e di linguaggio. Il racconto si riferisce alle prime manifestazioni del male, quando la necessità di accertamenti diagnostici esige il ricorso alla Risonanza magnetica. Proprio a questo punto scatta la reazione dell'autrice che, per sua stessa ammissione, ha sempre sofferto di claustrofobia sì da precludersi la possibilità di usare l'ascensore, di chiudersi in luoghi appartati, perfino di indossare il casco del parrucchiere. In conseguenza di tali fobie, ci dice ancora l'autrice, nei suoi incubi compaiono spesso labirinti inestricabili, pagode indiane o fortezze veneziane con camminamenti e scale privi di via d'uscita. È facile immaginare le sue reazioni psicologiche di fronte alla prospettiva di infilarsi nell'apposito involucro (sarcofago lo chiama con amara ironia la scrittrice). La lotta che si scatena in lei, come anche la tecnica narrativa a incastro utilizzata, interessano meno ai fini del nostro tema, anche se meriterebbero una menzione meno frettolosa in grado di rilevarne i pregi letterari. Comunque l'angoscia della protagonista²⁹ per l'esito finale (vittoria - sconfitta) di questa lotta con se stessa occupa talmente la sua mente da lasciare in secondo piano il problema, ben più grave, dell'accertamento della natura del male che l'ha colpita. La notte successiva all'esame le sofferenze e le ansie provate sono sottoposte a una rielaborazione onirica che vale la pena riportare per intero:

«Di notte il sogno edifica uno strano conservatorio, si sentono suoni di strumenti che vengono accordati, un tizio molto alto (Vastas?) mi accompagna, saliamo una scala, il campanile di Gaudi con un'idea della cava di pietre di Nella, e quanto più saliamo tanto più si restringono le pareti, si distorcono i gradini; a poco a poco la scala diventa un tubo e ad un certo punto una traversa di pietra sbarra l'uscita. L'uomo alto con le sue gambe lunghe si mette a cavalcioni sulla traversa, mi solleva e mi porta fuori all'aria aperta, in una piazza: il tutto nei modi che riescono solo nei sogni e nei film di fantascienza, con la differenza che nei sogni tutto sembra naturale e tu ti senti agitata o resti senza respiro sulla scala che si restringe sempre più fino a chiudersi del tutto, riprendi fiato ed ecco goderti la piazza di Siena dove sei venuta a trovarti in maniera del tutto naturale e avverti il si-

²⁹ L'uso della prima persona, in questo come in altri racconti (e libri) di Tatiana Gritsi Milliex, rende più evidente l'aspetto autobiografico della narrazione che in altri racconti è adombrato in personaggi diversi dall'io narrante. E non è certo casuale la predilezione della scrittrice per protagoniste femminili (si veda al riguardo F. MARANGU - IGNATIU, *Ta πρόσωπα και τα κείμενα της Τατιάνας*, in *Το μέγ* 12-13 (maggio-giugno 1977), pp. 28-38.

lenzio che segue l'ultima eco del violino del concerto di musica da camera come indicano gli undici strumenti in attesa davanti agli spartiti aperti sui leggi, e tu ti sforzi di leggere il titolo sopra le note, ma le note sono formiche e salgono tutte insieme fino alla cima dello spartito e tu le scuoti via tutte quante per leggere il titolo, però assieme alle formiche hai buttato anche il titolo e sei rimasta con un foglio bianco sul leggio, sul quale scrivi di tuo pugno a caratteri maiuscoli di colore blu: CLAUSTROFOBIA. In calce, con matita debile apponi la tua firma: VITTORIA»³⁰.

Concludendo sarà bene rilevare che analoghi stati d'ansia conseguenti alla sua malattia tornano nel racconto *Trasmissioni*³¹, di cui riporterò alcuni brani che mi sembrano indicativi dello sforzo della scrittrice di registrare e analizzare le sue meditazioni, visioni oniriche, memorie, ma anche le sue precarie condizioni di salute valorizzando adeguatamente questi materiali nella sua tipica scrittura segmentata. Notevole poi il ritorno del tema della claustrofobia con parole ed espressioni quasi identiche a quelle usate nel racconto omonimo:

«Strane le congiunture che regolano la nostra vita, ma anche la nostra scrittura. Solo ciò che tu vivi, sia pure nella tua fantasia, può in un suo qualunque trapianto in opera artistica convincere l'altro della sua verità, umana o artistica. Volevo dunque parlare della claustrofobia - paura forse della tomba? - che ti costringe a non salire su un ascensore, a non chiudere a chiave, a lasciare aperte le persiane della tua stanza da letto. Mai hai pensato per te alla parola prigioniera per quanto nei tuoi sogni vieni continuamente a trovarti su scale che non hanno vie d'uscita, davanti a mura o fiumi che ti sbarrano la strada, perfino fortezze - prigionieri tu sogni, però te ne stai sempre fuori e non puoi entrarci. È qui che volevo arrivare: la prigioniera che non riguardava me è diventata inaspettatamente la mia sorte. Nessuna accusa è stata formulata contro di me, nunzio della mia condanna il corpo, un corpo con tutte le sue linfe, inutili nella prigioniera che mi ha allestito proditoriamente il mio stesso corpo, quello stesso che le produceva. Le membra sono inerti, è inerte anche la logica. In questa inerzia si crea una situazione curiosa, per non dire assurda: io divento fisiologicamente due persone, l'una come il ritratto di una assenza, l'altra la sto a guardare senza identificarmi per nulla con essa. Continuo a dividere le mie ore fra lavori esterni e pagine da scrivere, prendo nota delle mostre che devo vedere e metto da parte i biglietti d'invito a teatro dove mi interessa andare. Accertamento perenne e angosciato la mancanza di tempo, il tempo congelato del ritratto non mi riguarda. D'altronde ci sono i sogni, quelli che a volte sono incubi possono divenire liberazione, affrancamento dal corpo, passeggiate infinite all'interno del tempo».

³⁰ *Sulla scala del cielo* (1988), pp. 115-116.

³¹ *Onirica*, pp. 30-42.

MARIA CARACAUSI

LE FIABE DI MARGARITA DALMATI

Poetessa e musicista di squisita sensibilità, nonché critico letterario e traduttrice¹, Margarita Dalmati è una donna di fascino non comune e di straordinaria vitalità, che continua ancor oggi – dopo aver varcato la fatidica soglia degli ottant'anni (non è un segreto, anzi ne va fiera) – a esercitare una indefessa attività culturale con un'energia e un entusiasmo che in molti, ben più giovani di lei, ci augureremmo di possedere². Difficile carpire il suo segreto. Come ella stessa precisa in un opuscolo autobiografico³ (redatto per ringraziare gli amici Mario Luzi, Nelo Risi, Stefano Verdino, di una *plaque* tributata a sorpresa proprio in occasione dei suoi ottant'anni), non ha avuto una vita facile. Da una condizione di grande agiatezza economica in cui trascorse la fanciullezza, precipitò ben presto in uno stato di precarietà sia economica sia emotiva: in seguito alla seconda guerra mondiale perse infatti sia i familiari sia gli averi. Curiosamente, però, le difficoltà che via via le si sono presentate nel corso della sua esistenza hanno contribuito non già a temprarne il carattere, quanto a farle apprezzare quelle che definisce sue «fortune» con un candore e un ottimismo che sarebbero incredibili, se non fossero assolutamente verificabili. È una persona che riesce ad apprezzare anche la più piccola e apparentemente insignificante traccia di bellezza che si presenti nella vita.

¹ Su M. Dalmati si veda C. STEVANONI, *Fortuna greca di Montale*, Padova 1973. Per altre indicazioni bibliografiche mi permetto di rinviare al mio articolo su una delle traduzioni della Dalmati: M. CARACAUSI, *Γοτθικό τετράδιο: una traduzione da Mario Luzi*, in *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, Atti del IV Convegno di Studi neogreci, Roma 1994, pp. 383-388.

² Ho avuto il privilegio di apprendere dalla viva voce di Margarita Dalmati diversi particolari sulla sua vita, oltre che notizie specifiche sulla sua opera, durante una indimenticabile conversazione svoltasi ad Atene, nel giardinetto dell'Odeion, nell'ottobre del 2001.

³ M. DALMATI, *Famiglia e Dimore*, Atene 2001.

Molto intensi i suoi rapporti con l'Italia: in particolare ha trascorso lunghi periodi a Roma, dove studiò clavicembalo con il maestro Vignanelli⁴; a Cremona, dove frequentò la scuola di paleografia musicale dell'Università; a Palermo, dove fu lettrice di Neogreco nella seconda metà degli anni '50. Gli anni italiani sono stati per la poetessa straordinariamente fecondi, sia per l'arricchimento culturale e intellettuale, sia per l'intrecciarsi di profondi rapporti umani⁵ (basti ricordare l'intensa amicizia con Eugenio Montale, di cui si trovano tracce anche nell'opera del poeta⁶).

Margarita Dalmati è anche autrice di un volume di *Fiabe*⁷ che riunisce diverse raccolte composte in diversi periodi della sua vita⁸, a partire dal 1941, allorché, secondo le sue stesse parole⁹, l'allor giovanissima poetessa si accinse a ricercare le proprie radici. Le raccolte di fiabe non sono ordinate cronologicamente nel volume, ma si succedono senza un criterio preciso. Ciascuna raccolta è nata da una diversa occasione, anche se tutte – come vedremo – contengono, sia pure in misura variabile, l'elemento autobiografico¹⁰. Il volume è corredato di riproduzioni di opere di pittori famosi con didascalie esplicative. Le riproduzioni tuttavia non sono inserite al fine di illustrare le fiabe, perché in tal caso avrebbero un effetto negativo: limitare la forza della fantasia individua-

⁴ Su questa figura di maestro, che tanta parte ebbe nelle scelte culturali ed esistenziali, la poetessa si sofferma più volte con ammirazione e affetto: M. DALMATI, *Famiglia* cit., p. 3 sgg. e *passim*.

⁵ Al riguardo cf. M. DALMATI, *Famiglia* cit., pp. 3-10, in cui vengono rievocati alcuni tra gli amici italiani più cari alla poetessa.

⁶ Si tratta di *Botta e risposta III*: cf. E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Milano 1990, pp. 369-371. Sui rapporti amichevoli tra Montale e la Dalmati, cf. C. STEVANONI, *Fortuna greca di Montale* cit., pp. 6-7.

⁷ M. DALMATI, *Παραμύθια*, Atene 1990 (che citerò d'ora in poi come *Fiabe*). La pubblicazione del volume è stata voluta dall'associazione culturale dei dipendenti del Ministero della Cultura greco (Πολιτιστικός Σύλλογος των υπαλλήλων του Υπουργείου Πολιτισμού). Come ho appreso dalla stessa Autrice, il volume era inizialmente diretto ai bambini delle zone di confine della Grecia settentrionale, che vivevano in condizioni disagiate anche dal punto di vista culturale. Nelle intenzioni dei redattori, sarebbe dovuto essere strumento per una sorta di iniziazione alle arti, al fine di arricchire il loro mondo spirituale.

⁸ L'ultima delle fiabe, *Il figlio del re e i sette talismani del mago* (Τοῦ Πῆγα τὸ παιδί καὶ τὰ ἑπτὰ φυλαχτὰ τοῦ μάγου, in *Fiabe*, pp. 171-183) è del 1981.

⁹ Si Veda *supra*, nota 2.

¹⁰ Il volume è significativamente dedicato dalla Dalmati al fratello, Nikos Zorghiannidis, morto a 16 anni nel 1940.

le dei lettori¹¹. La Dalmati ritiene infatti che nel campo della letteratura non debba esservi alcuna mediazione tra testo e lettore; inoltre nutre riserve a proposito dell'abbinamento delle arti: sostiene che combinandosi si indeboliscono vicendevolmente, piuttosto che potenziarsi. Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, è da notare che le *Fiabe* sono redatte in una *dimotiki* limpida, ricchissima dal punto di vista lessicale, sicuramente adatta ad ampliare il vocabolario dei piccoli fruitori.

Queste fiabe, scaturite da una fervida fantasia e caratterizzate al tempo stesso da un profondo senso della natura, sono dedicate dall'Autrice ai bambini di ogni età, forse, soprattutto, « quanti abbandonarono un giorno da qualche parte i loro giocattoli mezzo rotti e si nascosero dentro di noi¹² ».

Per Margarita Dalmati la fiaba non è affatto un componimento marginale, ma anzi costituisce una forma espressiva privilegiata¹³, in quanto nasce « un passo più avanti della poesia » laddove « la poesia si accosta alla musica e viene meno il confine tra mondo fisico e metafisico¹⁴ ». Da questo punto di vista la fiaba ha molto in comune con la musi-

¹¹ Così anche B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato, Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano 1977, p. 61: « [...] i libri di fiabe illustrati, così preferiti sia da adulti sia da bambini moderni, non servono ai principali bisogni del bambino. Le illustrazioni distraggono invece di essere d'aiuto ». Il libro di Bettelheim è stato pubblicato anni dopo che la Dalmati ha composto le sue fiabe, ma è stato letto e particolarmente apprezzato dalla poetessa (cf. *Fiabe*, p. 10).

¹² *Fiabe*, p. 9. Questo motivo della persona giovane che si nasconde e continua a vivere celata dentro un'altra ritorna anche nella poesia *Ἡ ἄλλη*, in *Ὁδηγὸς Μουσείου*, Atene 1964, pp. 23-24, magistralmente tradotta in italiano da B. Lavagnini, nel volume: M. DALMATI, *Il delfino del museo e altre poesie*, Palermo, 1967, pp. 14-17: « Per quanto strano possa sembrare / v'era un tempo che anche le vecchie / erano – chi l'avrebbe detto? – ragazze. / Elastici il passo e il petto, / fatti d'ala di rondine e raggi di sole i loro / capelli – Sì, c'era un tempo / che erano, anche le vecchie, ragazze – / E, cosa più strana ancora! Quelle / ragazze non se ne sono andate, né / sono morte, né – chi lo crederebbe? – / cambiate. Quando il momento venne / andarono a nascondersi / dentro le vecchie signore, e da quel / momento il silenzio, col dito alla bocca, / è venuto a fermarsi sulla soglia del loro cuore. [...] ». Naturalmente, il motivo del bambino nascosto dentro ciascuno di noi ricorda il *fanciullino* del Pascoli: al riguardo rinvio volentieri al saggio di un altro « dalmatiano »: M. LUZI, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, IX *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1987, pp. 289-373, *passim*.

¹³ La fiaba ha uno straordinario valore artistico anche per BETTELHEIM, *Il mondo incantato* cit., p. 18: « Le fiabe sono uniche, non solo come forma di letteratura ma anche come opere d'arte che sono totalmente comprensibili per il bambino, come non lo è nessun'altra forma d'arte ».

¹⁴ *Fiabe*, p. 9.

ca: non abbisogna di logica, al suo interno può avvenire di tutto – un po' come avviene nella realtà attuale, che a volte va anche oltre le invenzioni fiabesche... nel bene e nel male¹⁵. Poesia, musica, libertà sono gli elementi della fiaba, di tutte le fiabe. È interessante notare come la scrittrice non abbia tenuto conto di alcun testo classico sulla fiaba¹⁶, ma abbia poi ritrovato alcuni elementi delle sue fiabe nel saggio di Bettelheim, *Il mondo incantato*¹⁷.

Tutte le fiabe sono permeate del senso della natura e dell'amore per le creature, che per la Dalmati sono valori assolutamente fondamentali nell'esistenza di ciascuno. Questo tema si combina con l'elemento fantastico (presente proprio perché nelle fiabe tutto è concesso), ed è costantemente soffuso di una sottile, a tratti accorata, malinconia. Infatti, come osserva la stessa Autrice, «la nostalgia per il paradiso perduto altro non è che la nostalgia per gli anni infantili¹⁸».

Malinconia e nostalgia, pur costantemente presenti, non costituiscono un limite per la fantasia, poiché la capacità di immaginare è di per sé un'attività vitale – oltre che consolatoria – e, in quanto tale, sostiene e fortifica grandi e piccini in tutto il corso della vita. Particolarmente vivaci sono le storie che hanno per protagonisti animali: *Il ritratto dell'asino*, *La dote della figlia della pulce*, *La mosca sapiente*, *L'agnello che voleva diventare lupo*¹⁹.

Nelle fiabe della Dalmati gli elementi della natura sono personificati, gli animali parlano, i protagonisti sono capaci di azioni sovrumane, ma rientrano con naturalezza in questo mondo fiabesco anche figure

¹⁵ Cito ancora le parole dell'Autrice (si veda *supra*, nota 2).

¹⁶ Neppure il celeberrimo *Morfologia della fiaba* di V. Propp (1928), sebbene parecchie delle sue "funzioni" siano ravvisabili nelle *Fiabe* della Dalmati.

¹⁷ Si veda *supra*, nota 11.

¹⁸ *Fiabe*, p. 11. A questo proposito è interessante ricordare come la Dalmati consideri il "gioco" una sorta di attività catartica del male di vivere: «Montale, Camillo Sbarbaro e io ci somigliavamo in questo: colpita la famiglia dalla morte nell'epoca della nostra adolescenza, ci aveva bloccati proprio un attimo prima dell'evento; l'anima si rifiutava di varcare la barriera e continuare il cammino nella vita degli adulti; si era fermata con ostinazione sulla terraferma, al sicuro! Ed eravamo tutti e tre fermati all'età dell'adolescenza, perciò, quando ci s'incontrava da soli, si tornava indietro; sentivamo il bisogno di giocare, di scherzare». DALMATI, *Famiglia* cit., p. 9.

¹⁹ Sono alcune delle storie di animali che fanno parte delle diverse raccolte comprese nel volume di *Fiabe*: *Τὸ πορτραῖτο τοῦ γαίδαρου*, pp. 42-56; *Τὰ προικιὰ τῆς κόρης τοῦ ψόλλου*, pp. 67-84; *Ἡ μύγα ἡ σοφή*, pp. 189-190; *Τὸ ἀρνὶ ποῦ θελε νὰ γίνεῖ λύκος*, pp. 194-195.

della religione cristiana, come gli angeli e Dio. Si tratta di un Dio sempre superiore: non interagisce con i personaggi, soprattutto non punisce mai; i malvagi infatti trovano da soli la loro punizione, che è inevitabile conseguenza delle loro cattive azioni²⁰.

*Le stelle cadenti e altre fiabe*²¹, la raccolta con cui si apre il volume, comprende fiabe scritte a Palermo, «così senza scopo, più che altro per nostalgia della propria lingua, come gli uomini liberi scrivono libri²²». L'occasione da cui queste storie scaturirono fu comunque decisamente «fiabesca», come ho appreso dall'Autrice²³. Un giorno le apparve in sogno il famoso pittore El Greco, con indosso un grembiule da pittore ricolmo di stelle, una delle quali cadde addosso alla poetessa, infondendole un dolce calore e destandola. A quel punto si rese conto che si trattava solo di un sogno e che il calore proveniva dal sole, che proprio a mezzogiorno penetrava da una finestrella nella sua gelida soffitta. Si sedette subito alla macchina da scrivere e scrisse di getto la prima delle fiabe, *Le stelle cadenti*²⁴, che dà appunto il titolo alla raccolta. Per un caso sfortunato il dattiloscritto divenne illeggibile e così la Dalmati dovette riscrivere interamente la favola, ricostruendola a memoria, sulla nave che da Brindisi la riportava in Grecia in occasione delle festività natalizie. *Le stelle cadenti* narra di una principessa che decide di contare le stelle del cielo, infilando come fossero perle in un lunghissimo filo di seta, e riesce nel suo intento grazie all'aiuto di un pappagallo.

Proprio questa raccolta – in cui elementi eterogenei si sposano mirabilmente – sarebbe stata adatta, secondo la Dalmati, a costituire una prima iniziazione alle arti per i piccoli lettori. Particolarmente significativa, da questo punto di vista, è la seconda fiaba della raccolta, *Il reuccio col flauto*²⁵. Vi si narra di un principino orfano che, maltrattato dalla matrigna, decide di partire alla ricerca della propria madre e, grazie all'aiuto di un delfino e di un gabbiano, la ritrova in paradiso. Si tratta di un paradiso molto terreno²⁶, in cui tuttavia l'elemento umano non svil-

²⁰ Anche BETTELHEIM, *Il mondo incantato* cit., p. 142 sgg. sottolinea quanto sia fondamentale la punizione dei malvagi, perché «il giusto ordine del mondo venga ristabilito».

²¹ *Τὰ περπατήρια* (Palermo, 1956), in *Fiabe*, pp. 13-84.

²² *Ibidem*, p. 13. Caratteristica di questa raccolta è anche di essere stata composta di getto, di non essere stata mai ritoccata, rispetto alla stesura palermitana.

²³ Si veda *supra*, nota 2.

²⁴ *Fiabe*, pp. 15-29.

²⁵ *Τὸ βασιλόπουλο μὲ τὴ φλογέρα*, *Ibidem*, pp. 30-41.

²⁶ Un esempio analogo di paradiso caratterizzato da elementi terreni (canti,

sce quello spirituale, ma anzi lo carica di intensi valori affettivi, rendendolo più vicino all'esistenza dei viventi. In questo paradiso la madre del reuccio trascorre tutto il tempo a cucinare vivande per gli orfani della terra. Inizialmente madre e figlio, pur felici di rivedersi, non si intendono, perché parlano ormai due lingue diverse, ma poi riescono a comunicare per mezzo del magico flauto del ragazzo, grazie appunto alla voce della musica che è universale. Intanto dai fornelli della regina cadono sulla terra carboni ardenti, che inceneriscono la perfida matrigna. Al suo ritorno sulla terra il reuccio diventa re e proclama l'abolizione di ogni guerra. Si tratta di una fiaba che rientra in un modello tipicamente educativo²⁷, in quanto presenta il processo di maturazione dell'eroe, il superamento delle difficoltà da lui incontrate e infine il conseguimento di una maturità carica di valori positivi. Vi si riscontrano inoltre tutti gli elementi più cari alla Dalmati: gli elementi della natura sono personificati; gli animali parlano e agiscono per aiutare gli umani; sono presenti esseri soprannaturali come Dio e gli angeli; soprattutto, si manifesta il valore consolatorio e salvifico delle arti, in particolare della musica.

*Viaggi nel paese dei cigni*²⁸ è la più chiaramente autobiografica delle raccolte di fiabe. L'autrice parla in prima persona, perché di fatto evoca proprio i suoi ricordi e le sue fantasticherie infantili. La decorazione del soffitto della sua camera da letto di bambina, infatti, raffigurava dei cigni e lei sognava che questi la trasportassero con sé, sotto le spoglie di piccola rondine, in giro per il mondo. La raccolta comprende nove viaggi, il più toccante dei quali è certamente l'ultimo: *Il drappo verde della buona fata*²⁹. I tre uccelli giungono in un luogo in cui si raccoglie tutto ciò che si è amato e perduto sulla terra: oggetti vari, giocattoli, animali: «[...] si raccoglievano là tutti i giocattoli rotti dei bambini di tutta la terra, e i gattini morti prima di diventare gatti, e tutti gli uccellini spirati in gabbia³⁰». Ancora una volta, come è evidente, prevale una struggente nostalgia, ma il culto della memoria si rivela catartico e dà un forte impulso alla vita.

*La sorella del cuculo e altre fiabe*³¹ raccoglie fiabe-ritratto in versi,

danze, ma anche gustosi manicaretti) si trova nel Lied *Das himmlische Leben* (da *Lieder des Knaben Wunderhorn*), musicato da Gustav Mahler e inserito nel finale della sua *Quarta Sinfonia*: cf. U. DUSE, *Gustav Mahler*, Torino 1973, pp. 343-344.

²⁷ Cf. BETTELHEIM, *Il mondo incantato* cit., p. 14 sgg.

²⁸ Ταξίδια στη χώρα των κύκνων (Palermo, 1960), in *Fiabe*, pp. 85-142.

²⁹ Το πράσινο μαντήλι της καλής νεράιδας, *Ibidem*, pp. 132-142.

³⁰ *Ibidem*, pp. 132-133.

³¹ Τοῦ κούκου ἡ ἀδερφή (Cremona 1954), *Ibidem*, pp. 143-183.

ispirate a personaggi realmente esistiti: «Queste fiabe non hanno storia. Certi personaggi che vi si aggirano sono veri, presi dalla vita, e vivono ancora – la donna senza sorriso, la vecchia brontolona, la sorella del cuculo, l'avaro: sono tutti personaggi esistenti. Nella realtà, anzi, sono più pittoreschi: io ho smussato gli angoli. Nessuna fiaba oltrepassa la realtà, se la si guarda con occhio limpido³²». Proprio nella prima fiaba si avverte l'influsso (consapevole) della fiaba di Pushkin, *Il pesciolino d'oro*, tradotta dal russo dall'Autrice e inserita più avanti³³.

La raccolta *Il quinto giorno*³⁴ (giorno della creazione degli uccelli) è forse la più didascalica, particolarmente adatta a rivolgersi ai bambini. Alcune delle fiabe riguardano gli uccelli: in una di esse, *L'usignuolo*³⁵, il piccolo uccello protesta con Dio per il suo aspetto scialbo e finalmente ottiene – invece di una fatua bellezza esteriore – il dono prezioso di cantare con la voce più melodiosa di tutti. Fanno parte di questa raccolta anche brevi componimenti che, piuttosto che fiabe, si potrebbero definire apologhi: *I libri*, *Il vaso di cristallo*, *Le anime*³⁶. Quest'ultima risulta particolarmente struggente: «Quando le anime dei defunti giungono in cielo, gli angeli accendono per loro delle candeline: tante candele quante sono le persone che hanno lasciato sulla terra, una per ciascuna. Le candeline si accendono e brillano e così le anime possono vedere di lassù coloro che hanno lasciato quaggiù: li vedono e si rallegrano. Le candeline durano tanto quanto dura il ricordo dei viventi, poi si spengono: allora l'anima del morto non può vedere più nulla di lassù. A volte, però, la candela può spegnersi anche prima: quando noi vivi facciamo del male a un altro – persona, albero o uccello – non importa chi sia. Allora l'alito di chi ha commesso un atto ingiusto giunge fino al cielo e spegne la candelina del morto. L'anima si rattrista: si aggira in mezzo alle candele accese delle altre anime che sono allegre, e non vede più nulla [...]».

*Il giuramento del silenzio*³⁷ è la raccolta più antica e comprende le prime fiabe composte dalla Dalmati. Si tratta di fiabe scritte ad Atene in uno dei periodi più tetri della storia della Grecia moderna: l'occupazione tedesca³⁸. Sono storie dolenti, e tuttavia non del tutto prive di speran-

³² *Ibidem*, p. 143.

³³ Το παραμύθι τοῦ ψαρά καὶ τοῦ μικροῦ ψαριοῦ, *Ibidem*, pp. 291-298.

³⁴ Ἡ πέμπτη μέρα (Atene 1962), *Ibidem*, pp. 185-206.

³⁵ Το ἀηδόνη, *Ibidem*, pp. 203-204.

³⁶ *Ibidem*, p. 202.

³⁷ Ὁ Ὀρκος τῆς σιωπῆς (Atene 1941-1943), *Ibidem*, pp. 207-249.

³⁸ Cf. le testimonianze in N. SVORONOS, *Storia della Grecia moderna*, Milano 1974, pp. 113-120.

za, particolarmente permeate del senso della natura, anche come reazione al dolore causato da quella terribile situazione politica ed esistenziale. Il titolo deriva alla raccolta dall'omonima fiaba, che narra come Dio abbia inviato agli uomini – che avrebbe quasi voluto annientare a motivo della loro cattiveria – angeli musicanti, che divulgassero la musica, e insieme i fiori, che costituissero un esempio di bellezza. I fiori provano un certo disappunto per aver lasciato il cielo per la terra, ma alla fine si rassegnano a rimanervi e si consolano col pensiero che forse «paradiso è ovunque esista amore³⁹». Di questa raccolta fanno parte anche fiabe che hanno per protagonisti elementi naturali personificati (*La principessa pallida*, storia di un amore infelice tra cielo e mare, e *Nozze nel reame del Cielo*), o anche entità astratte personificate, come *Pena*, storia delle sorelle Pena e Gioia, e *La chiave d'oro*, storia della principessa Speranza⁴⁰.

È significativa l'*Introduzione* a questa raccolta⁴¹ che fa riferimento, sia pure in modo garbato, alla grave realtà dell'Occupazione:

«Una volta – saranno stati più di dieci anni prima della seconda guerra mondiale – andando alla festa di battesimo della bambola di una mia compagna di scuola, passammo davanti a una povera casa e ci fermammo a chiamare anche un'altra amica. La piccola corse fuori subito e ci chiese se volessimo vedere i suoi gattini, che non avevano ancora aperto gli occhi. Le chiedemmo di mostrarci anche i suoi giocattoli, ma lei non aveva altro che una bambola di pezza e il suo 'tesoro'. E il 'tesoro' era un pezzetto di vetro rosato, avvolto in carta dorata e custodito in una scatola di fiammiferi: attraverso questo pezzetto di vetro guardava il sole. D'un tratto la povera casa si trasformò ai nostri occhi in un palazzo, e la nostra compagna nella bambina più fortunata del mondo! Nessuno dei nostri giocattoli avrebbe potuto essere paragonato a quel magico vetro rosato da mettere davanti agli occhi per guardare il cielo... Non so che ne fu di quella bambina. Tuttavia giunse anche per me un tempo in cui, di tutti i miei 'giocattoli', non mi era rimasto che un pezzetto di vetro magico per guardare il sole. Tutto ciò che ho visto attraverso quel vetro è scritto qui: è stato scritto in anni neri e infelici per la mia patria, e particolarmente dolorosi per la mia casa. L'ho scritto prima di cominciare a comporre versi».

³⁹ *Fiabe*, p. 244.

⁴⁰ *Ibidem*, *Ἡ χλωμή Ἀρχόντισσα*, pp. 209-212; *Γάμοι στὸ ρηγάτο τ' Οὐρανοῦ*, pp. 223-228; *Ἡ Λύπη*, pp. 213-217; *Τὸ χρυσὸ κλειδί*, pp. 229-233.

⁴¹ *Ibidem*, p. 207.

*Franciscello*⁴², una delle favole più recentemente composte dalla Dalmati, nacque invece dalla suggestione del violoncello, strumento terribilmente pesante, sicché lei immaginò – trasfigurando la realtà – che potesse diventare un cavallino e trasportare il suo padrone e poi, di nuovo trasformatosi in strumento, suonare.

*La porta del vento d'oro*⁴³ è la storia dell'amicizia tra due creature pure e innocenti – un bambino ed il suo cane – destinata a durare fino al di là della *porta del vento d'oro*, cioè in paradiso. Mi piace concludere questa piccola rassegna fiabesca riportando il *Prologo* dell'Autrice a questa fiaba⁴⁴:

«I bambini sono come i passeri: vengono sul davanzale a prendere una briciola, e scompaiono all'istante. Alcuni li prende la vita; altri si nascondono nel mondo delle ombre. E altri cambiano.

L'uomo ha creato il mito del paradiso perduto per quel tempo in cui lui stesso era bambino – tempo che ora sembra essere esistito, ora no: proprio come accade nelle fiabe e nei sogni. L'unico vantaggio, per i bambini che entrano nel regno delle ombre, è di non cambiare: restano fanciulli per sempre. In questo modo fioriscono nel cuore e nella memoria, elementi più reali delle fiabe e dei sogni».

⁴² *Φραντσειέλλο* (Atene 1977), *Ibidem*, pp. 251-267.

⁴³ *Ἡ πόρτα τοῦ χρυσοῦ ἀνέμου* (Atene 1970), *Ibidem*, pp. 269-290.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 269.

LUCIA MARCHESELLI LOUKAS

SCRITTURE E SCRITTURA IN MANDÒ ARAVANDINÙ

L'opera poetica di Mandò Aravandinù è di estensione limitata: si potrebbe dire che sia costituita da un unico poema, pubblicato a frammenti, nell'arco di circa trent'anni, con un unico titolo: *Γραφή (A, B, Γ, Δ, E, Z) - Scrittura*, appunto. Nemmeno la bibliografia critica è eccessivamente ricca: a parte i recenti contributi fondamentali di Nanos Valaoritis¹, Andreas Pagulatos² ed Elissavet Arseniou³, l'ultimo studio importante, quello di M. G. Carroll⁴ è vecchio di vent'anni. I problemi che pone a chi voglia presentarla criticamente, mostrandone tutte le stratificazioni, senza semplificazioni arbitrarie, sono però molti.

Innanzitutto, bisogna dire che le prime edizioni delle sue *Scritture* sono esaurite da tempo – e che attualmente è disponibile in libreria solo l'edizione postuma complessiva⁵, che ha il merito di aver restituito alle indicazioni delle varie *Scritture* il loro valore di lettere dell'alfabeto (e non di numerali ordinali: manca infatti lo "stigma") ma che, nonostante la sua indubbia utilità, è tutt'altro che impeccabile: un banale errore di impaginazione ha infatti fatto cadere l'*incipit* della parte III di *Scrittura*,

¹ Εισαγωγικό Σημείωμα για το έργο της Μαντώς Αραβαντινού, in M. ARAVANDINÙ, *Γραφές A, B, Γ, Δ, E, Z*. Εισαγωγή, a cura di N. VALAORITIS. Σχέδιο εξωφύλλου: Ch. ROMANU, Εκδόσεις Μαραθιά (Ελληνική και ξένη λογοτεχνία), Ατene 1998 (qui poi sempre citato: ed. Marathiàs), pp. 9-17.

² A. PAGULATOS, *Για την ποίηση της Μαντώς Αραβαντινού*, in *Μανδραγόρας 7*, 22-23 (dic. 1999), pp. 33-34.

³ E. ARSENIΟΥ, *Η αγωνία της κειμενικότητας. Εισαγωγή στο έργο της Μαντώς Αραβαντινού*, in *Μανδραγόρας 7* cit., pp. 35-43.

⁴ M. G. CARROLL, *The geometric poetry of Mando Aravantinou: Script A*, in *Scandinavian Studies in Modern Greek*, 5 (1981), pp. 3-28 (ripubblicato in parte, nella trad. greca di Kostas Stathópoulos, nel numero citato di *Μανδραγόρας*, pp. 44-51).

⁵ M. ARAVANDINÙ, *Γραφές A, B, Γ, Δ, E, Z* (ed. Marathiàs).

Alfa (la pagina 21 della I ed. – che seguiva il verso bianco della pagina 20), sostituendola con le pagine 20-21 di *Scrittura, Beta*⁶. Manca inoltre la nota (che pure resta richiamata dall'asterisco) alle pagine tratte dal *Diario della Scrittura, Gamma*⁷.

Proprio l'interesse dei frammenti di diari pubblicati, le informazioni fornite dall'autrice stessa circa le molte successive stesure di alcune parti della sua opera⁸ e il fatto che tutte le carte di Mandò Aravandinù (diari⁹, appunti, prime stesure, etc.) sono custodite presso l'E.L.I.A. fanno pensare che, per uno studio critico approfondito, sia necessario ben altro che il poco che abbiamo attualmente in mano. Entrare nell'officina del poeta, infatti (come ben sanno tutti i poeti che si sono occupati di tenere in ordine i loro archivi – a cominciare da Seferis per finire con Ritsos), è indispensabile al critico per interpretarne l'opera con il minor numero possibile di illazioni arbitrarie.

1 – DATI BIOGRAFICI

Mandò Aravandinù è pseudonimo di Vasiliki Ghikopulu, nata a Volos nel Gennaio del 1923. La città della sua infanzia è Salonico: lì frequenta le scuole, diplomandosi nel 1941, e lì si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza, senza però laurearsi.

Alla fine della guerra si trasferisce ad Atene, dove nel 1946 segue lezioni di recitazione presso la Scuola di arte drammatica di Kàrolos Kun.

Nel 1947 entra a far parte di una Compagnia teatrale di giro, e nel 1948 è in *tournee* in Egitto e a Cipro.

Fra il 1953 e il 1955 lavora ad Atene presso gli uffici dell'*Associated Press*. Iscrittasi nel 1955 alla Scuola per Guide Turistiche, esercita quella professione fino al 1968.

⁶ L'errore di impaginazione riguarda l'intera p. 33 e le righe 1-20 della p. 34. dell'ed. Marathiàs.

⁷ Cf. I ed. Parigi. [Atene] 1971, p. 9: «Τὸ ἡμερολόγιο τῆς Γραφῆς, Γ' εἶναι ἓνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἀνακοίνωση *Le monde moderne et l'imagination créatrice*, ποὺ διαβάστηκε στὴ συνάντηση τοῦ Poigny-la-Forêt, 8-15 Ὀκτωβρίου 1970, μὲ γενικὸ θέμα 'L'Imagination Créatrice'».

⁸ Cf. la nota a *Scrittura, Delta*, relativa alla parte II del poema (*Πέεθρα Ρόον Πηγνῶσι Ρέοντα*: cf. nota a p. 133, in ed. Marathiàs cit., pp. 146-47: [...] Θὰ ἦταν ἴσως ἡ ἔβδομη ἢ ὄγδοη γραφὴ του).

⁹ Poche pagine dei diari personali di M. A., sulla tragedia cipriota e sulla caduta della dittatura dei colonnelli, nel citato numero di *Μανδραγόρας* (p. 43).

Dopo l'avvento della Dittatura dei Colonnelli, per sfuggire alla censura e all'atmosfera repressiva vigente in Grecia, ottiene una borsa di studio del *Goethe Institut* e si trasferisce a Berlino Ovest, passando per Parigi (Maggio 1968), dove torna di frequente finché non vi si stabilisce, dal 1971 al 1974.

Alla caduta della Dittatura dei Colonnelli rientra ad Atene, per tornare a stabilirsi a Parigi fra il 1975 e il 1977.

A partire dal 1978 vive ad Atene, nell'appartamento di Via Dinokratou 27. L'aggravarsi del morbo di Alzheimer la porta alla morte il 9 Settembre 1998, dopo che già da tempo aveva perso la sua autonomia e sopravviveva assistita dall'amica Fofi Trezu.

2 – LE SCRITTURE: DATE DI COMPOSIZIONE E DI EDIZIONE

Le *Scritture* non sono la sola opera di Mandò Aravandinù¹⁰: sono però la più importante delle sue opere poetiche¹¹.

Per quel che riguarda la composizione delle *Scritture*, dalle annotazioni al margine dei testi si ricavano le seguenti indicazioni:

1962, Novembre: Esce ad Atene in 500 copie, per conto dell'Autrice, *Scrittura, Alfa*.

1964, Maggio: Esce ad Atene in 500 copie, sotto l'egida della rivista *Πάλι, Scrittura, Beta*.

1971: Esce ad Atene (a cura di T. Sinòpulos), ma con falsa indicazione "Parigi" e senza *colophon*, *Scrittura, Gamma*. La sua parte I è datata "Atene 1964-67"; la II è datata "Parigi 1968-1970".

1983, Giugno: Escono ad Atene in 1.500 copie, in un unico volume edito da Θεμέλιο, *Scrittura, Delta* e *Scrittura, Epsilon*. Delle tre parti di *Scrittura, Delta*, la I è datata "Berlino 1969-70, Atene 1974"; la II (*Πέεθρα Ρόον Πηγνῶσι Ρέοντες*¹²) è datata Parigi, maggio 1968-1973; il secondo brano della parte III è datato "Lisbona 1971 – Atene 1980".

1990: Esce sul periodico *Συντέλεια*, 1, il primo frammento di *Scrittura, Zeta*¹³.

¹⁰ Per una bibliografia essenziale dell'A., cf. *infra* l'appendice *Opere di Mandò Aravandinù*.

¹¹ Cf., nell'ed. Marathiàs, alle pp. 175-180, i *Tre e un canto per il ragazzo dell'autunno*, ispirati alla rivolta studentesca del Politecnico (17 Novembre 1973) e pubblicati per la prima volta nel 1974 nel numero speciale della rivista *Χώρα* (Atene), n. 2 (insieme con frammenti inediti di *Scrittura, Delta*).

¹² Già pubblicata nella rivista *Συντέλεια*, fascicolo 5 (luglio 1973), p. 221.

¹³ Vedi alle pp. 165-171 dell'ed. Marathiàs.

1998: Esce per le edizioni Marathiàs di Atene, nella collana *Letteratura Greca e Straniera*, il *corpus* completo delle *Scritture*, comprendente anche un ultimo frammento di Zeta, altre 4 poesie¹⁴ e frammenti di *Diari* e *Quaderni* (Beta, Gamma e Zeta).

3 – AI MARGINI DEL TESTO

Oltre alle date di composizione, alcune delle *Scritture*, o parti di esse, presentano dediche, *exergo* e sottotitoli, così distribuiti:

Scrittura	Sottotitolo	Dedica	Exergo	Data
Alfa		Στὴ Νανάια		—
Beta		Στὸν Ν. Δ. (Νάσο Δεσφρτζή)	Pour vivre il faut se mettre à l'ombre. Saint-John Perse	—
Gamma, I		Στὸν Γιάννη καὶ τὴ Ντόρα, καὶ στὸ πλῆθος τῶν ἀνθρώπων, ποὺ τὰ τελευταῖα χρόνια γνώρισαν στὸν τόπο μου τὸν ἐξευτελισμό, τὴν προσβολὴ καὶ τὴ βία.		Atene, 1964-67
Gamma, II				Parigi, 1968-70
Delta, I		Στὸν Νικόλα Κάλας		Berlino, 1969-70 Atene, 1974
Delta, II	Ρέεθρα Ρέον Ρηγνῶσι Ρέοντες	Στὸν Γιώργο Σαββίδη		Parigi, Maggio 1968-73
Delta, III, (1)	(σελίδα, ἀπὸ βιβλίο θαλασσοπόρων)			—
Delta III, (2)	(Κι αὐτὴ σελίδα ἀπὸ βιβλίο θαλασσοπόρων)			Lisbona, 1971 Atene, 1980
Delta, III, (3)		Στὸν Don José Bergamín		—
Èpsilon	—	—	—	—
Zeta	«Ὅπως Ζητούμενο ἢ Ζωγραφία»			—

¹⁴ Vedi *supra*, nota 11.

4 – ASPETTO DEI TESTI

Le varie *Scritture* non sono tutte della stessa lunghezza, né hanno la stessa articolazione interna.

Scrittura, Alfa è divisa in 6 parti, numerate con numeri romani.

Scrittura, Beta è divisa in 7 parti, non numerate ma chiaramente separate dall'impostazione delle pagine. Nell'ed. Marathiàs, le parti, di diversa ampiezza e scandite irregolarmente da periodi in corsivo, sono così disposte:

- (I) "Πόσοι παράλληλοι; Μόνο παράλληλοι –" (p. 61)
- (II) "Καλῶς ὑπολογισμένοι παράλληλοι, διχοτομήσεις γωνίας ὀρθῆς" (pp. 62-72)
- (III) "Στὴν εἴσοδο τοῦ κτιρίου συνήντησα τὴ σιλουέτα..." (pp. 73-74)
- (IV) "Τὰ κορδόνια τῶν κρεμασμένων λαμπτήρων τοῦ χώρου..." (pp. 75-81)
- (V) "Κατὰ μῆκος τῆς ἀκινδύνου ὁδοῦ μονῆς κατευθύνσεως..." (pp. 82-84)
- (VI) "Στὶς προσόψεις τῶν ὑπογείων διαβάσεων σταματῶ" (pp. 85-91)
- (VII) "Πλανῶμαι στοὺς δρόμους τοῦ Νότου" (pp. 92-98).

Scrittura, Gamma è divisa in 2 parti, numerate con numeri romani (ognuna delle quali reca in calce l'indicazione di data e luogo) ed è corredata di quattro note dell'A.

Scrittura, Delta è divisa in 3 parti, numerate con numeri romani. Le parti I e II sono dedicate separatamente e recano in calce l'indicazione di data e luogo; la parte II ha anche in testa un sottotitolo¹⁵. La parte III, a sua volta suddivisa in tre parti ([a], [b], [c]), reca in calce a [b] l'indicazione di data e luogo, e, in testa ad [a] e [b], uno pseudo-*exergo* per ogni sezione, fra parentesi, a mo' di sottotitolo. È corredata da tredici note dell'A.

Scrittura, Èpsilon non presenta suddivisioni precise, ma è scandita irregolarmente da alcune particolari disposizioni tipografiche del testo. È corredata da un'unica nota dell'A.

Scrittura, Zeta reca un sottotitolo generale ed è divisa in 2 frammenti non numerati, solo il primo dei quali precedentemente edito¹⁶.

Tutte le *Scritture* sono in versi liberi, di varie lunghezze, riuniti in strofe separate fra loro da uno spazio bianco: in *Scrittura, Beta*, inoltre,

¹⁵ Vedi *supra*, nota 12.

¹⁶ Vedi *supra*, paragrafo 2.

si nota l'inserzione di strofe in corsivo, mentre in *Scrittura*, *Èpsilon* si nota la disposizione sfasata a destra di alcune strofe, e la spaziatura interna irregolare di altre.

La punteggiatura tende a diventare irregolare nelle *Scritture*, *Delta* ed *Èpsilon* soprattutto, anche in conseguenza delle altre irregolarità di disposizione del testo e della forma delle strofe.

A partire da *Scrittura*, *Beta*, inoltre, si riscontra l'inserzione di parole in caratteri latini ("Bruta nota", "Pierrot-Pierrot ardante... ardante [...]"; "Flippers"); a partire da *Scrittura*, *Gamma* in poi, l'inserzione di parole e intere strofe in caratteri latini si fa sempre più evidente: in *Scrittura*, *Èpsilon* vengono addirittura trascritte in caratteri latini parole e sillabe del greco miceneo. Di *Scrittura*, *Zeta* abbiamo troppo poco testo, ma il sottotitolo, con l'accenno alla "pittura" e gli appunti dei *Quaderni di Scrittura*, *Zeta*¹⁷, che testimoniano l'interesse per le scritture arcaiche, dagli ideogrammi ai geroglifici alle rune, lascia pensare a una possibile ulteriore evoluzione dell'aspetto del testo.

5 - LA LINGUA

La lingua delle *Scritture* si evolve nel tempo, da quella di *Alfa* e *Beta* - che è stata riconosciuta come una lingua "straniata", "spersonalizzata", molto vicina a certi usi del surrealismo greco e comunque non demoticistica nella morfologia (uso frequente di una flessione *katharevussiana* nella declinazione dei nomi) e in alcune strutture sintattiche (uso abituale di preposizioni che non reggono l'accusativo, uso dei participi declinati e con *vis verbale*) - a quella più tendente al demoticismo delle *Scritture* successive.

Questo provoca ovviamente anche una disparità di scelte ortografiche da una scrittura all'altra.

Non muta però il sistema delle scelte lessicali di fondo: alle parole-chiave che si ritrovano in tutti i testi e che appartengono anche al linguaggio comune e al linguaggio poetico tradizionale (prime e più importanti fra tutte, come vedremo, *μνήμη*, *ὄνειρο* *αἴσθησις*/*αἴσθησις*, *μῦθος*, *μορφή*, *θάνατος* ma anche *ρυθμός*, *ἦχος*, *σιωπή*, *χρόνος*, *χῶρος*, *χρῶμα*) si alternano termini dei lessici speciali scientifici.

- Fra i più insistiti, quelli della geometria:

¹⁷ Vedi ed. Marathiàs, pp. 193-204.

Γραμμή: εὐθεῖα - ἐγγεγραμμένη, δοθεῖσα, ὀρισμένη, καθορισμένη, καθορισθεῖσα, ἐπεξεργασθεῖσα, ἀναφερθεῖσα -, τεθλασμένη, πλάγια, διαγώνια, παράλληλος, κάθετος. Σημεῖον/σημεῖο. Γωνία - τετμημένη. Κύκλος - ὁμόκεντρος, ἐγγεγραμμένος. Τρίγωνο. Ρόμβος¹⁸. Πολύγωνος. Σχήμα - ισόπλευρο. Τετράγωνος. Διαστάσεις - συγκεκριμένες),

- ma talvolta anche della matematica:

Ἐξίσωσις - ἀτελής

- della giurisprudenza:

Μάρτυς/μάρτυρας. Μαρτυρία - ψευδής,

- dell'urbanistica e dell'architettura:

Σχέδιο πόλεως, πολεοδομία. Τοπογραφικά. Παρυφαί. Κέντρον. Ἀσφαλτος, Πλατεία. Δρόμος - διπλῆς κατευθύνσεως. Λεωφόρος. Ὁδός - μονῆς κατευθύνσεως. Πάροδος - διπλῆς κατευθύνσεως. Ὁρόσημο. Διάβαση - ὑπόγεια, ισόπεδη, συγκεκριμένη, ἀφύλακτη. Τέρμα. Κτίριο - πρόσοψη. Προσβάσεις - πλακόστρωτες,

- della biologia, della chimica e della fisica:

Οὐσία - λευκή, ἀσβεστώδης. Κίνηση. Λῶρος - ὁμῶς. Ὑλη. Χόνδρος. Πτέρυγα. Ἀκτίνες - διασπαστικές ... ὁράσεως. Δεσμίδες - φωτός. Ἐπικλινές - τοῦ διαδρόμου,

- della botanica e della zoologia:

Λειχήνα. Μαλάκιο. Ὀστρακο. Σημύδα. Μανώλια. Αὐγά - ἰγκουάνας. Παπαγάλοι. Πιθήκια. Σερπετά. Γαρδένια. Ἴπποειδῆ. Χήνα. Νευρώσεις - φύλλον. Ἀδένες - γλοιώδεις ... φυτῶν. Μόρια - ὕλης. Ὁξιδώσεις - τοῦ ἄνθρακα. Πρωτεΐνες. Ὁξέα. Ἀμινικά. Φώσφορος. Πλαγκτόν. Μούχλα.

Non mancano, con un forte valore simbolico,

- i termini relativi all'abbigliamento - sia nelle forme puristiche sia nelle forme demotiche:

περούκα, μοκασίνια, φούστα, μάσκα, ἐσώρρουχα, ρενάρ, αἰκρέττες,

¹⁸ È interessante notare che la triade κύκλος, τρίγωνο, ρόμβος, si trova anche nell'*Oreste* di G. Ritsos, del 1966 (vedi *Τέταρτη Διάσταση*, Atene 2001²⁰, p. 83).

χάνδρες, δαντέλλες, τούλια, κορδέλλες, υποδήματα, παπούτσια, γούνα, μπλουζα, μπέρτα, παναφόρι, ένδυμα, φόρεμα, εσάρπα, ροῦχα, abbondantemente arricchiti di attributi e specificazioni, e

– i termini relativi alla disposizione e agli arredamenti degli interni:

κόκκινες βελουδένιες κουρτίνες, καφετιά τετραγωνισμένα τραπέζια, βάζα με ροζ πλάστικ λουλούδια, χαρτί της ταπετσαρίας, πανί των επίπλων, κυκλικές βάσεις, λάμπες, χάνδρινα ισοβαρή κρόσσια, τετραγωνισμένη έμαγιέ άσπρη λεκάνη, λευκό τετραγωνισμένο δωμάτιο, διάδρομος, πέτρινο δάπεδο, άπαστράπτουσες πλάκες του γυαλισμένου δαπέδου, όροφή, κάτοπτρον.

Un'attenzione particolare meritano i termini derivati o composti dalla radice di γραφή, che, nelle sue varie accezioni, rappresenta il tema dominante dell'opera intera:

καταγραφή, μεταγραφή, έγγραφή, περιγραφή, αντίγραφο, γράμματα, τοπογραφία,

e i participi e i verbi corrispondenti:

γραμμένη, έγγράφω, καταγράφω, διαγράφω, περιγράφω, άποκρυπτογραφώ, ...

A questi termini, legati fra loro etimologicamente, si aggiungono quelli che appartengono al loro campo semantico e a quelli contigui:

αλφάβητο, αλφαβητάρι, σύμφωνα, φωνήεντα, δίφθογγοι.

6 – CARATTERISTICHE STILISTICHE

È immediatamente evidente fin da una prima lettura che la caratteristica stilistica principale di Mandò Aravandinù è il ricorso all'uso delle figure retoriche tradizionali, a fini ritmici ed espressivi: tale caratteristica resta immutata dall'inizio alla fine dell'opera poetica, anche se si può individuare una linea di demarcazione fra le *Scritture*, *Alfa* e *Beta* e la produzione successiva – linea di demarcazione che io tendo a individuare più nella prassi linguistica (svolta verso un progressivo atteggiamento che chiamerei più “demoticistico” e – al tempo stesso – irruzione imponente di una specie di multilinguismo) che non nelle scelte stilistiche fondamentali.

La lettura dei brani citati nel paragrafo seguente è sufficiente a illustrare queste affermazioni.

Le variazioni nell'uso delle figure retoriche (principalmente figure fonetiche e sintattiche, mentre le figure semantiche, come la metafora, sono più rare) sono infatti solo quantitative, nelle varie *Scritture*, nel senso che in ogni testo si può riscontrare una prevalenza più o meno evidente dell'una o dell'altra figura.

Fra le più caratteristiche del suo stile l'allitterazione, la paronomasia, il poliptoto e la figura etimologica – e poi tutte le figure della ripetizione (anafora, epifora, anadiplosi); l'accumulazione e l'amplificazione; il chiasmo e l'ossimoro.

Questo tipo di tessitura del testo risponde a una necessità di precisione e di organizzazione della materia secondo un procedimento che vuole costruire un discorso nuovo, inserendolo però in uno schema, in una rete di rapporti noti, che ne consenta l'accesso al di là della mozione dei sentimenti.

Siccome il tema di fondo di tutto il poema, nelle sue parti e nel suo complesso, è la scrittura, l'uso delle figure retoriche tradizionali è il metodo più prossimo, più “analogo” alla sostanza del discorso poetico che si possa individuare.

L'effetto di astrazione che Mandò Aravandinù ottiene con questi mezzi incatena l'attenzione del lettore come la dimostrazione elegante di un teorema, sia quando è supportato dallo straniamento provocato dalle forme della *katharèvusa*, o addirittura del greco antico e delle reinvenzioni di parole straniere, sia quando usa le forme della demotica e del parlato, e crea, per contrasto, immagini estremamente materiali e spesso indimenticabili.

7 – DISTRIBUZIONE DELLA MATERIA

Il punto di partenza della ricerca, scandita da immagini strettamente intrecciate della memoria (μνήμη) e del sogno (όνειρο), è lo scacco definitivo, vissuto in un'età già adulta, del tentativo di fondare un'identità femminile sull'identificazione tradizionale della donna nell'altro-da-sé e nella coppia.

Έγώ στην πλήρη τώρα μορφή μου, εκείνη την άλλη, την μορφή και των δύο.

Ο Άπών είναι πλήρης ύλης.

Ο Άπών είναι άκραιφνής παρουσία.

Ο Άπών έστερήθη της μνήμης (A 32).

L'oblio dell'Assente è insopportabile e annulla la "falsa testimonianza" della memoria e dei sensi (αἰσθήσεις), e fa precipitare al livello minimo della vita, quello del lichene:

Δὲν ἄκουσα δὲν εἶδα, δὲν ἦταν.

Ἦταν μόνο ἡ ἐρημία καὶ ὁ ἀτέρμων χρόνος (A 32).

L'unica indicazione temporale che sfugge al tempo circolare e senza confini, ἀτέρμων, come anche lo spazio (χῶρος), è quella del tempo del dolore per la perdita dell'amato, l'Assente (ὁ Ἀπών):

Ἡ μνήμη ἀριθμεῖ χρόνια δύο. Ὁ πόνος καλύπτει τὸν χρόνο. Ὁ τωρινὸς ἄμεσος πόνος. Ἡ αἴσθησις εἶναι χωρὶς μνήμη. Ἡ αἴσθησις εἶναι χωρὶς χρόνο. [...] (A 29).

Nelle prime due unità di *Scrittura, Alfa*, si consuma la presa di coscienza della solitudine, chiara anche nel sogno del cinema (A III), con le figure enigmatiche degli uomini nella sala d'attesa e gli spettatori irrequieti nella galleria. Dapprima si impongono le sensazioni prodotte dall'impatto col luogo estraneo e con la strada (olfattive, auditive, visive e di gusto) e infine la constatazione del vuoto circostante, tanto dentro quanto fuori del cinema:

Ὁ χῶρος εἶναι ὁλότελα ἄδειος. Κατεβαίνω ἐπτά σκαλοπάτια. Ὁ δρόμος εἶναι γκρίζος καὶ ἄδειος. Ὁ δρόμος εἶναι πλατὺς καὶ ὥραϊος. Ὁ δρόμος εἶναι ἄδειος κτιρίων. Ὁ δρόμος δὲν κατοικεῖται. Ὁ δρόμος εἶναι ἄδειος ἀνθρώπων.

Ὁ δρόμος εἶναι μόνον δικός μου (A 38).

La necessità della scrittura come strumento di autoidentificazione compare all'inizio come registrazione di dati della memoria, mentre di tutte le sensazioni restano solo quelle uditive, finché anche i suoni sono ridotti al silenzio (A IV):

Καταγράφω τὴν μνήμη συγκεκριμένων πραγμάτων. Καταγράφω μόνο τὴν μνήμη συγκεκριμένων πραγμάτων. Καταγράφω καὶ ἐπιμένω στὴ σχέση προσώπων καὶ ἀντικειμένων. Καταγράφω τὶς ιδιότητες αὐτῶν τῶν προσώπων. Εἶμαι ἓνα ἐξ αὐτῶν τῶν προσώπων.

Εἶμαι τὸ πρόσωπο τὸ ἴδιο.

Καταγράφω μὲ εὐσυνειδησία ὑπαλλήλου τραπέζης. Συνεχῶς καταγράφω (A 39).

Dalla registrazione del circolo chiuso dell'ambiente familiare scaturisce il ricordo dell'identificazione della bambina con la madre, che è

sempre chiamata la donna, e che viene identificata con la sua passione per le forme circolari e per la biancheria nera trasparente, le conterie e le false piume di struzzo nere, bramate dalla bambina obbligata a vestirsi di bianco, con pizzi e organze:

Ἀναγνωρίζω τὴν μορφή τῆ δικῆ μου, μόνον ἐντὸς τῶν δικῶν τῆς πλαισίων.

Εἶμαι ἡ μορφή αὐτῆς τῆς γυναίκας.

Εἶμαι ἡ γυναίκα ἡ ἴδια.

Εἶμαι τὸ ἀντίγραφο αὐτῆς τῆς γυναίκας.

Εἶμαι τὸ ἀντίγραφο τοῦ νεκροῦ ἀντιγράφου (A 45).

Nell'unità successiva si sviluppa il ricordo dei tentativi di ancorare la propria essenza in uno spazio geometrico lineare (il segmento fra due punti): il moto, che nel sogno del cinema era solo parallelo all'apparente realtà circostante, diventa un moto retrogrado, che risucchia nel passato:

Κινοῦμαι μὲ βηματισμοὺς παρελθόντος.

Κινοῦμαι ἀποκλειστικῶς παραλλήλως (A 47).

[...] Ἀγνοῶ τοὺς βηματισμοὺς τοῦ παρόντος.

Καταγράφω τοὺς βηματισμοὺς τοῦ παρόντος (A 48).

Il circolo chiuso dell'autoidentificazione con lo spazio della madre, che annulla anche i sensi (Δὲν ἔχω αἰσθήσεις: A 42) impone di ritirarsi in uno spazio proprio (la piccola stanza da bagno con la vasca bianca rettangolare), ma anche nella propria interiorità, fino alla regressione al freddo e all'immobilità di un vegetale ghiacciato, o addirittura di un minerale:

Ὦρες πρωῒνου καὶ χειμῶνος.

Ὦρες ἀπογευματινῆς καὶ χειμῶνος.

Ἡ ἀκίνησία τοῦ γυάλινου δένδρου.

Ἡ ἀσφάλεια τοῦ γυάλινου δένδρου.

Ἡ ἄγνοια τοῦ γυάλινου δένδρου.

Ἡ εὐτυχία παγωμένου χειμῶνος ἐκτὸς τοῦ μικροῦ λευκοῦ χώρου.

Πέραν τοῦ χώρου τῆς ἄσπρης λεκάνης.

Πέραν τοῦ στίγματος τοῦ μπλε οἰνοπνεύματος. Μακρὰν τοῦ χώρου τῶν μαύρων λεπτῶν ἐσωροῦχων. Εἶμαι τὸ πέτρινο δάπεδο.

Ἀνήκω στὸ χῶρο τοῦ γυάλινου δένδρου.

Εἶμαι τὸ γυάλινο δένδρο (A 51).

Solo in questa condizione è possibile chiudere ogni canale di comunicazione (διάδρομος) e tagliare il cordone ombelicale (ὀμφάλιος λῶρος).

La regressione arriva all'estremo limite dello stato fetale (A VI), con l'immagine del mollusco piagato e incollato alla roccia, che però conserva una memoria filogenetica e approda così alla conoscenza di una scrittura primigenia:

[...] Οἱ χόνδροι ὑπῆρξαν ἡ πρώτη γραφή στήν ἐπεξεργασία τῆς ὕλης.

Οἱ λευκοὶ χόνδροι τῆς πρώτης μου μνήμης.

Τῆς φιλόδοξης καὶ ὀδυνηρότατης μνήμης.

Ἐπανερχομαι στή μνήμη τῶν χόνδρων ποὺ ἐκάλυπταν τὸ ὕγιες καὶ ἀκέραιο μαλάκιο.

Ὁ ὕδατινος χώρος παρέμεινε μάρτυς.

[...]

Ἡ πλευρά μου ἡ προσκολλημένη στὸν βράχο διατηρεῖ τὰ ὀδυνηρότερα χρώματα καὶ τὴν ἀνθεκτικότερη μνήμη. Ἡ ἴδια πλευρά μου ἀνακτῶντας τὸ ὑπερβατικὸν τῶν εὐθειῶν της, ἀδιαφορεῖ γιὰ τὰ αἰμᾶσσοντα ἔλκη, δημιουργεῖ τὴν ἀρχὴ τῶν περὺγων.

Τελευταία γραφή στήν ἐπεξεργασία τῆς ὕλης (A 55).

L'ossessione della scrittura si accampa dunque anche fra i fenomeni naturali: materia e memoria si inscrivono in un rapporto che supera le funzioni della mente. Per arrivare a possedere la scrittura come strumento di espressione, però, bisogna portare a termine la propria auto-identificazione.

La *Scrittura*, *Beta* esprime il tentativo di orientarsi nel mondo esterno nella città dei paralleli. Il piano della città e il piano della memoria si intersecano – la persona che si sentiva prigioniera del circolo chiuso tenta di sfruttare il cerchio per spostarsi nelle vie della città, nella forma di una velocissima bicicletta, ottenuta al di fuori della cerchia familiare:

Διότι κινούμαι ἐπὶ καινούργους ταχυτάτου δικύκλου, δῶρον ἀνδρὸς πρὸς ἐμέ (B 65 s.).

Nei *Quaderni di Scrittura*, *Beta*¹⁹, la bicicletta è dono del vecchio in-nografo che è il solo custode della lingua in una città che, per eccesso di astrazioni matematiche, ne ha perduto la conoscenza e la capacità d'uso:

Φέρομαι ἐπὶ τοῦ ταχυτάτου δικύκλου, δῶρον τοῦ γέροντος πρὸς ἐμέ. Ἐπιδίδομαι σὲ ἀκροβατικὰ ἄλματα, ἐπιδεικνύουσα, ὅσο γίνεται πὺρ ῥηλά, μπούτια καὶ γάμπες, κινούμαι βολίδα ἐπὶ τοῦ ταχυτάτου δικύκλου, ὅλο καὶ

¹⁹ Cf. ed. Marathiās, pp. 183-190.

πὺρ ταχέως, ὅλο καὶ πὺρ ἀσφαλῶς, διασχίζουσα διαγώνιες, καθέτους καὶ παραλλήλους. Ἐνῶ τὸ μυαλό μου ἀπασχολοῦν οἱ λαμπρὲς ἐξισώσεις [...] ²⁰.

Nel poema, all'inizio apparentemente il distacco dall'ambiente chiuso dell'infanzia sembra consumato:

Κατέχω ἐντελῶς τὸ σχῆμα τῆς πόλεως. Ἀποφεύγω σχολαστικὰ τὶς διαγώνιες καὶ ἀγνοῶ τὶς ὑπόγειες διαβάσεις. Οἱ λεωφόροι, οἱ ὁδοὶ καὶ οἱ πάροδοι δὲν συναντῶνται σὲ κανένα σημεῖο τοῦ ὄνειρου μου.

[...]

Ἐκμηδενίζω τὸ ὄνειρο [...] (B 63-64).

I "passi del passato" sembrano così poter diventare passi del presente e speranze di futuro, anche se il "sogno minore" resta nascosto in uno spazio insospettato, o insospettabile:

Σὲ ρυθμὸ παραλλήλων φέρω τοὺς βεβαιωμένους βηματισμοὺς τοῦ παρόντος (B 64).

Ἐκεῖ ἐμπλέκονται οἱ βηματισμοὶ τοῦ παρόντος μὲ τὶς καθορισμένες ἐλπίδες τοῦ μέλλοντος. Στὸ ἠθελημένα ἀτελὲς σχέδιο τῆς πόλεως, στὸ ἀπαιτητικὸ καὶ ἐπίμονο σχέδιο τῆς μνήμης.

Τὸ ἔλασσον ὄνειρο ἀδιακρίτως φυλάσσεται σὲ ἀνύποπτο χώρο (B 65).

La solitudine e l'esclusione della memoria e del sogno per atto di volontà non garantiscono la liberazione dal passato: la velocità dello spostamento – più una fuga che un percorso – non garantisce che si imbocchi una strada dritta, non intersecata dalle vie traverse del sogno (οἱ πλάγιες τοῦ ὄνειρου) che si dipartono dagli angoli estremi della memoria:

Οἱ διαφανεῖς προσόψεις, οἱ στερημένες ἐνοίκων ἐξυπηρετοῦν τὴν ὀριακὴ γωνία τῆς αἴσθησης. Οὐδόλως ἐμπλέκονται στὶς πλάγιες τοῦ ὄνειρου, στὸν μὴ στεγανὸν χώρο τοῦ σχεδίου τῆς μνήμης (B 65).

[...]

Ὅμως οἱ πλάγιοι σχηματισμοὶ παράλληλοι ἐπεμβαίνουν σὲ χρόνο λανθάνοντα γιὰ τὴν ὀριακὴ γωνία τῆς μνήμης. Σὲ χρόνο λανθάνοντα καὶ ἐπάλληλο γιὰ τὴν προσωπικὴ μου συνείδηση – σὲ χρόνο λανθάνοντα καὶ μετατιθέμενο. Γιὰ μὴ μετατιθέμενο πρόβλημα στήν πορεία τῶν ἀναγκαστικῶν λεωφόρων. Τὸ μὴ μετατιθέμενο πρόβλημα διεκδικεῖ. Τὸ ἔλασσον ὄνειρο διεκδικεῖ.

Διεκδικῶ τὴν φεύγουσα σιλουέττα τοῦ μαύρου κυρίου (B 66).

²⁰ *Ibidem*, p. 184.

Una volta tagliato il cordone ombelicale con la madre, è una sfuggente figura paterna che sorge dal subconscio.

Seguendo la figura del "signore in nero", la ragazza che vola sulla sua bicicletta, col lucido soprabito rosso (e le gonne) al vento, arriva a una specie di casa di tolleranza di lusso, con un pavimento a scacchi bianchi e neri, lucidissimo, e donne bellissime ed eleganti sedute sullo sfondo di ritratti di donne nude:

[...] Τὴν ὑπαρξί τοῦ κυρίου τὴν ἔφερα ἀπὸ τὸ ἀχανὲς παρελθόν μου. Ἡ μισάνοιχτη πόρτα τοῦ οἴκου ἐπιβεβαίωσε τὴν ὑπαρξί τοῦ μαύρου κυρίου (B 67).

È a questa parte che appartiene uno dei brani più famosi di Mandò Aravandinù, quello delle variazioni sul nome di Laura, la cortigiana di lusso più ambita e cantata, con toni quasi religiosi: una rivisitazione postmoderna, credo, della Laura petrarchesca, questa figura uscita da

Ἦχοι ἀποσπασματικοί, τρίτης φιλολογίας ψιμυθίων καὶ εὐγενῶν ἐσωροῦχων, γλώσσας περίπου ἀγνωστές, ἐρμητικῆς καὶ ἀπορητῆτος [...] (B 70).

All'ingresso di questo edificio (B III) si verifica l'incontro col "signore in nero" – in uno sdoppiamento onirico, o forse nel richiamo di un ricordo infantile oggettivato, in cui il corrispettivo oggettivo è il lucente soprabito rosso:

Δὲν χρησιμοποιοῦ τὸ ταχύτατο δίκυκλο, κανονίζω ἀπλῶς τὸν ρυθμὸ στοὺς χωρευτικούς βηματισμούς τοῦ μαύρου κυρίου. Στὸ τέλος τοῦ δρόμου διαγράφονται ἡ γυναικεία μορφή τοῦ ἀχανοῦς παρελθόντος μου, ἡ σιλουέττα τοῦ μαύρου κυρίου καὶ τὸ κόκκινο γυαλιστερό πανωφόρι μου (B 73).

L'incubo dell'onniscienza e del dominio materno vige anche fuori dal cerchio chiuso della casa:

Ὑποπτεύω πὼς ἡ γυναίκα γνωρίζει τὴν χρῆσι τῶν παραλλήλων καὶ τὸ σύστημα τῶν τριπλῶν λεωφόρων. Γνωρίζει τὸ ἀσταθὲς τοῦ σχεδίου τῆς μνήμης, τὶς προεκτάσεις τῶν δεσμευτικῶν παραλλήλων. Καθορίζει τὸν ρυθμὸ τῶν βημάτων μας. Τῶν δικῶν μου βημάτων καὶ τοῦ μαύρου κυρίου. Ἡ γυναίκα τοῦ παρελθόντος μου ἀμφισβητεῖ τὰ σημεῖα τῆς μνήμης, τὰ μὴ ἐμπεριεχόμενα στὸ σχέδιο τῆς πόλεως. Τὰ ἀμετάθετα σημεῖα ὀνείρου καὶ δὲν τὰ ἐγκρίνει. Θριαμβευτικὰ τοποθετημένη στὸ μέσον ἀκριβῶς τῆς τριάδος ἐλέγχει τὸν ρυθμὸ τῶν βημάτων μας. [...] (B 73).

Sul valore simbolico delle triadi di persone che compaiono nelle *Scritture* varrebbe forse la pena di investigare più a fondo²¹: dopo l'intermezzo del poco convinto tentativo di fuga al seguito del soldato, nella sala giochi coi biliardi e i biliardini (B IV), la nuova triade (le due donne ai lati e il nano giocatore di biliardo nel mezzo) finirà con un ritorno all'ordine materno, ma col maschio, ridotto a nanetto, buttato dalle due donne in mezzo a un crocicchio, alla fine di un crudele gioco infantile di vola-vola (B V):

Μὲ διεκδίκησαν οἱ Λεωφόροι ποὺ παρεμβλήθησαν, οἱ μεταθετὲς γωνίες τῶν βορείων παρόδων, οἱ ἀπαιτητικὲς πλάγιες τοῦ ὀνείρου. Ἐγὼ δὲν διεκδίκησα. Ἀκολούθησα τοὺς βηματισμούς τοῦ στρατώτη ποὺ συνήντησα στὸ μεταθετὸ χῶρο τοῦ μέλλοντος (B 74).

Sparite le figure del ricordo o del sogno, gli elementi urbanistici tornano in primo piano (B VI) – stavolta, però, i sottopassaggi accuratamente evitati nella prima, quasi trionfalistica presa di possesso degli spazi della città dei paralleli, si accampano come una sfida inevitabile nella città del Sud – che potrebbe essere l'Atene del dopo Dicembre '44, verso l'inizio della guerra civile:

Στὶς προσόψεις τῶν ὑπογείων διαβάσεων σταματῶ μὲ ὀδυνηρὰ ὀξύμνη τὴν ὄρασι, χωρὶς σχέδιο μνήμης, χωρὶς καθορισμένη πορεία. Χωρὶς ὑπόψια ὀνείρου. Ἀγνοῶ τὴν πολεοδομία τοῦ Νότου, τὸ σχέδιο τῆς πόλεως, τὶς προεκτάσεις ὁδῶν μονῆς κατευθύνσεως, τὶς ἐκπλήξεις τῶν ἀφυλάκτων διαβάσεων. Πλανῶμαι στοὺς δρόμους τοῦ Νότου.

Ἀκολουθῶ παρόδους διπλῆς κατευθύνσεως, στὶς συγκεκριμένες διαστάσεις ξηραμένης ρίζας φυτοῦ: ἐνδεδυμένη τὸ ἐνδύμα τοῦ φόβου. Ἡ ἀσαφὴς γνώσις τῶν σχηματικῶν μου ὁρίων, ἡ ἀγνοία τῆς ἰδίας βουλήσεως ἀποκλείουν τὸ σχῆμα ἀντιτιθεμένων μορφῶν στὸ χῶρο τοῦ ὁποίου ἀγνοῶ τὶς διαστάσεις (B 85).

In un senso di sperdimento totale, i vagabondaggi per le vie ignote della città del Sud, che anticipano le atmosfere di Maria Mitsora²²

²¹ I tre uomini nella sala d'aspetto del cinema; i tre personaggi del passato; i tre soldati ποὺ παρεμβλήθησαν (B 66); la nuova triade formata dalla donna del passato, la ragazza con il soprabito rosso e il nano giocatore di biliardo; gli uomini e i soldati a tre a tre che festeggiano l'incerta vittoria nello stadio.

²² Da *Ἄννα, νὰ ἔνα ἄλλο* (Atene, 1978, 2ª ed. 1981), a *Σκόρπια Δύναμη* (Atene, 1982), a *Ἡ περίληψη τοῦ κόσμου* (Atene, 1985), a *Ὁ ἥλιος δύω* (Atene, 1996).

(un'altra grande scrittrice "urbana" misconosciuta), attraverso l'associazione di idee con un correlativo oggettivo che stavolta sono le scarpe eleganti, inadatte, bagnate e infangate, balza alla memoria un ricordo d'infanzia: l'ingresso in un cinema – questa volta una platea sotterranea – attraverso il ricordo di un cortile e di un'aula grigia e fredda, fa riaffiorare alla memoria il primo tentativo di autoidentificazione al di fuori della famiglia, con una bambina povera e infreddolita, la bambina dalla sciarpa rossa e dai denti guasti:

Βρήκα τις ἀκριβείς διαστάσεις αἰθούσης μαθήσεως ὑψηλοτάτου κτιρίου φαιού. Τὴν θέσιν τῶν ψηλῶν παραθύρων. Τὴν σιδερένια θερμάστρα ποὺ θερμαίνει μακρὰ μου. Τὸ ὄνομα παιδιοῦ ποὺ δὲν τὸ θυμᾶμαι καὶ δύσκολα μπορῶ νὰ ψελλίσω [...] (B 89).

Il ricordo è accompagnato e vivificato dalle sensazioni ad esso legate: il sapore del legno, la sensazione tattile della pelle disidratata della bambina, l'odore di lana bagnata della sciarpa rossa e quello vagamente pollino di un corpicino mal lavato. L'odore degli uccelli, il volo degli uccelli, si lega a quel primo embrione d'ala che sottolinea il tema dominante della scrittura, «l'ultima scrittura nell'elaborazione della materia» (A 55), e incarna anche il motivo della liberazione dal mito e della presa di coscienza, dell'autoidentificazione personale compiuta, che però non si acqueta e vuole allargarsi all'autoidentificazione collettiva delle *Scritture* successive.

Nell'ultima parte (B VII), continuano i vagabondaggi per le strade della città del Sud. La memoria, rimessa in moto, rifiuta però di riportare il ricordo (o il sogno) dell'incontro coi morti acefali, avvenuto «in un certo mattino di maggio»:

Συγκεκριμένη πρῶτα Μαΐου [...] στὰ πλαίσια ἀνεκπληρώτων συμφωνιῶν ἐν ἐκκρεμότητι (B 92),

in un tempo fra l'accordo di Varkiza e l'inizio della guerra civile (?)²³: immagine sepolta, che la memoria si rifiuta di identificare e che è legata ai temuti sottopassaggi e a un giorno sereno di primavera:

Ἡμέρα ἀφίξεως. Ἡμέρα Μαΐου.

Συγκεκριμένη ἀπαιτήσις μνήμης. Ἡ μνήμη ἀρνεῖται ἐπίμονα νὰ συμμετέχει στὴν πορεία (B 92).

[...]

²³ È quello il periodo del trasferimento dell'Autrice ad Atene.

Ἡ μνήμη ἀρνεῖται συμμετοχὴ στὴν πορεία.

Παραβιάζω τὶς πλάγιες τοῦ ὄνειρου. Ἐκβιάζω τὴν μνήμη χρόνου-παρόντος (B 93).

Il recupero della memoria avviene però attraverso le sensazioni legate a quel mattino di maggio, che la volontà tenace si sforza, come sempre, di registrare e di trascrivere:

Ὑπεσχέθην τὴν καταγραφή συμφωνιῶν ἐγγαράκτων στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἀντικειμένων τὴν μεταγραφή τῶν πλαγίων τοῦ ὄνειρου στὸ σχέδιο τῆς μνήμης.

Τὴν καταγραφή τῶν ἀντικειμένων ἐντὸς μου (B 92).

[...]

Στὸ κέντρο ἀκινδύνου μαρμάρινης πλατείας ἀναμένω τὴν γεύσι καὶ γνώσι ἀντικειμένων ἐντὸς μου.

[...]

Σὲ πλήρη σιωπὴ ἀντικειμένων μέσα μου (B 93).

[...]

Σὲ πλήρη σιωπὴ ἀντικειμένων καὶ χώρου.

Στὴν εὐθεία γραφὴ ἀκεφάλων σωμάτων (B 94).

Si tratta però comunque di un approdo alla solitudine e allo stallo:

Καὶ ἀδιάψευστες φωνὲς ἐρημώσεως (B 95).

[...]

Ἐν ἀναμονῇ παραμένω (B 96).

E anche se alla fine l'ignota città del Sud si precisa (è Atene, con le strade oblique che si intersecano nel quartiere sotto il Licabetto e verso la via Asklipiù:

Στὰ σημεῖα συναντήσεως τῶν ὁδῶν Ὁριγένους καὶ Κοσμᾶ Μελωδοῦ: (B 97),

il recupero dell'orientamento, con le certezze e il pieno possesso di un posto individuale nel mondo non si è ancora compiuto. La vita continua a scorrere sotterranea, isolata e sperduta:

Οὐσιαστικῶς ἐπλανήθην στὶς διαβάσεις τοῦ Νότου.

Ὅριστικῶς ἀπεκλίθην στὰ ὑπόγεια ἐπίπεδα πόλεως.

Αἰθρία πρωινῶ καὶ Μαΐου (B 98).

La *Scrittura*, *Gamma*, nella sua prima parte, è indicata nel tempo (1964-67) come una continuazione senza soluzione di continuità della precedente *Scrittura*, *Beta*. Le pagine di diario premesse già alla prima

edizione, però, testimoniano della perdita del «quaderno verde» della prima stesura, già ferocemente rimaneggiato nel primo anno della dattatura e della censura:

«Δυὸ μέρες πρὶν ἀφήσω τὴν πολιτεία, νόμιζα πὼς ἔχασα ὅλα τὰ χαρτιά γραμμένα καὶ ἄγραφα. Μετέθεσα τὸ ταξίδι καὶ ἔψαχνα. Ἐψαχνα τὰ σκουπίδια, τίς ἀποθήκες τῶν φίλων, ἐκεῖ ποὺ εἶχα ἀφήσει χαρτιά καὶ βιβλία. Κανένα ἶχνος τοῦ πράσινου τετράδιου, τῆς ὁποίας γραφῆς του DICE»²⁴.

In una lingua recuperata nell'esilio, molto più aderente alle forme della demotica, in un tempo e in un luogo diversi, riparte la ricerca della memoria, ancora una volta risvegliata da sensazioni uditive e tattili (Γ 107):

Αἰσθησις: Ἀφύπνισις καὶ γνώσις ἀφῆς.

[...]

Ἀπογεύματα θέρους μακρά, ἄλλων γεωγραφικῶν παραλλήλων (Γ 108).

Di nuovo si presentano gli uccelli, simbolo di libertà:

Σὲ ἄγνωστους διαύλους τῆς μνήμης βρῆκα γραμμένη τὴν γραφὴ τῶν πουλιῶν.

Ἦταν ἡ ὕλη ἡ ἴδια ποὺ ἀπαιτοῦσε κι ἐρχόταν.

Ὅχι τὰ σύμβολα στὴ γραφὴ ποιητῶν.

Ἦταν λοιπὸν πουλιὰ σὲ χρῶμα ἀσφάλτου ἢ ἀκόμα μικρότερα.

Nelle nuove condizioni di sradicamento, si affaccia il bisogno di ricercare un'identità più vasta di quella individuale, le origini comuni ad altri della stessa stirpe:

Μοῖρα φυλῆς Πελασγῶν ἄγγιξα τὰ σημεῖα ποὺ ἐγγράφηκαν οἱ οἰωνοὶ τῆς φυλῆς.

[...]

Οἱ μῦθοι πάλι σπαρσάνε.

[...]

Καταγραφὴ καὶ μυστήριον τῆς ἀποδημίας (Γ 110).

La divinazione, del futuro come del passato, di nuovo in un tempo circolare, per mezzo del volo degli uccelli migratori, si intreccia con l'ansia di individuare i diversi modi della scrittura, a partire dalle tracce

²⁴ Ed. Marathiās, p. 104.

lasciate nella natura e nella tradizione dagli esseri vissuti in epoche precedenti. Questa ricerca attraversa tutte le *Scritture* seguenti di Mandò Aravandinù, fino ai frammenti di *Scrittura*, *Zeta*, come un presupposto ineludibile per trovare se stessi.

Gli uccelli che volano nella *Scrittura*, *Gamma* scaturiscono dai suoni e dalla memoria del corpo,

Σὰς γέννησε ἡ μαγεία τῶν φθόγγων καὶ τὸ σφρίγος τῆς μνήμης μου (Γ 110).

Μνήμης τοῦ σώματος.

Ἐπέστρεψαν τὰ πουλιὰ τῆς ἀφύπνισις (Γ 111),

ma si identificano anche con la loro forma schematica graffita dagli uomini preistorici:

Πουλιὰ τῆς ιδεώδους εὐθείας συναντηθήκαμε στὴν ἀναζήτησις κάποιας διεξόδου.

Πουλιὰ χαραγμένα στὴν πέτρα, ἀκινήτησατε ἀπ'τὸ βάρος προγοvikῆς προφητείας (Γ 110).

Anche il λόγος entra però nella ricerca, quasi in contrapposizione con la grafia che vuol farsi materia:

Διχασμένος ὁ λόγος πέρασε ἀτόφιος σὲ μένα. Πετρώματα οἱ ἦχοι.

La sostanza degli oggetti esterni e interiorizzati, tanto inseguita nella *Scrittura*, *Beta*, sembra recuperata col recupero dei suoni:

Ὅμως ἄπνοια τοῦ θέρους καὶ θρηνωδία πουλιῶν.

Τότε τὰ πράγματα μὲ πλησίασαν ἀνάλητα κι αὐτὰ περιγράψω.

Προχωρᾶω σὲ βάθος.

Διαπερνᾶ τὸν χῶρον τοῦ λόγου.

Ἀρθρώνω τοὺς φθόγγους ποὺ βγαίνουν ἀπρόθυμοι ἀπ'τὴν καρδιά τῶν ἀντικειμένων.

Περισφίγγω ἀσφυκτικὰ τὸ ἀντικείμενο. Ἐνσωματώνω καὶ ἐνσωματόνομαι στὶς μορφὲς τοῦ ἀντικειμένου.

Ἡ γλώσσα ἀκόμα ἀνάπηρη.

[...]

Μετράω σιωπὴ (Γ 113).

La seconda parte sviluppa il recupero della lingua «mutilata» dal passaggio attraverso il terremoto del colpo di stato, dall'esperienza della dattatura e della censura. La lingua è anch'essa «terremotata»: mista di

parole inventate per sbeffeggiare la retorica patriottarda dei dittatori, di parole straniere reinventate, e ancor più connotata in senso demoticistico.

I suoni della lingua scaturiscono con forza da una memoria linguistica nuova di zecca:

Ἐν τούτοις οἱ φθόγγοι βγαίνουν ἐλεύθεροι ἀρθρώνονται τέλεια.

Φθόγγοι καὶ ἀρθρωση στήν πῶς τολμηρὴ ἀγωνία.

Φθόγγοι στιλπνοὶ καὶ νεόκοποι οἱ φθόγγοι ποὺ ἐπλάσα.

Αὐτὴ τῶν φθόγγων ἡ δύναμη (Γ 115).

Γνώριμη θέση ἀπρόσβλητη ἀπασχολεῖ τοπογραφικὰ καὶ ἀρρυθμὰ τὴ νεόκοπη μνήμη.

Ὅλα εἶναι στιλπνὰ καὶ νεόκοπα, ἐννοῶ οἱ φθόγγοι ποὺ διάλεξα.

Φθόγγοι καθ' ὅλα ἐλεύθεροι ἀπὸ γνώση καὶ γνώριμη γλώσσα καμμία.

Εἶναι ἡ γλώσσα αὐτὴ ἡ δική μου νεόκοπη καὶ σ' αὐτὴν θὰ μιλήσω.

Θὰ μιλήσω γι' αὐτὰ ποὺ θεληματικὰ τὰ κρατοῦσα ζηλότυπα μέσα μου, πολῦτιμα, νόμιζα, σὲ χώρους ἀφύλακτους (Γ 116).

L'esperienza dell'esilio, dunque, come un terremoto, sembra aver mutato i dati del problema della propria collocazione in un mondo e in una cultura, come se il punto di vista, spostato all'esterno, chiarisse le prospettive e la visuale, fuori del cerchio asfittico delle problematiche familiari e personali: la ragazza che cercava il proprio volto, diverso da quello della madre, e che si perdeva nei sottopassaggi della città, proiettata in un mondo davvero straniero, ormai matura e davvero isolata, sembra aver trovato la chiave per interpretare «i miti», e il modo di trarre dai suoni della lingua un tempo comune la propria voce individuale, una «lingua nuova di zecca»:

Φορτωμένη μὲ μνήμες γνωρίζω τοὺς μύθους,

ὅπως ποτὲ δὲν τοὺς γνώρισε ὁ περιούσιος λαός σου (Γ 116).

Sembra che ora le sia possibile «trascrivere» e «trasformare» i miti (che nella *Scrittura, Alfa* erano appannaggio della Donna-madre, prima, e poi dell'Assente), nel momento in cui è possibile anche trovare il filo del tempo, e mettere in ordine eventi e pensieri, dopo i vani tentativi di farli quadrare in una solipsistica geometrizzazione, astratta ed esasperata:

Ξεκουβαριάζω τὸν χρόνο σ' ἓνα χρόνο δικό μου, ὅμως γι' αὐτὸ καὶ δικό σου.

Διάρκεια δική μου, ὅμως γι' αὐτὸ καὶ δική σου (Γ 17).

Questo dialogo a distanza con la patria lontana riguarda l'individuo ma anche la comunità dei parlanti greco: trovare il bandolo dell'aggroviata matassa del tempo significa trovare la via per entrare nel tempo lineare – il tempo della modernità – sfuggendo al tempo cicolare, chiuso, che dominava nelle *Scritture* precedenti: un tempo che serva non solo a chiarire sé a se stessi, ma anche a dare una prospettiva diversa al tempo della Grecia moderna, e a chiarire i suoi rapporti con la sua tradizione²⁵.

Per le note vicende della questione della lingua, precipitata in quegli anni in un ritorno alla *katharèvusa*, tanto più grottesco in quanto degradato dalla retorica di uomini potenti ma ignoranti, lo strumento linguistico disponibile è inaffidabile:

Τὸ ρῆμα ἀναξιόπιστο καὶ ἡ γλώσσα ἀνάπηρη (Γ 117).

C'è dunque un tentativo di recupero di una tradizione orale, rappresentata dal ritorno alle fonti del canto popolare, dei proverbi, del parlato non letterario (i comunicati della radio), stravolto dall'inserzione di parole «altre» (Γ 118-119), che però sembra destinato allo scacco: di fronte all'emergenza della censura, l'approdo finale sembra il silenzio:

Λαμπερὴ ἡ σιωπὴ κι ὁ χρυσὸς λαμπερότερος.

Σιωπὴ καὶ χρυσός.

Δὲν ἀκούσατε τίποτε. Δὲν προφέραμε λόγια παρόμοια.

Πειθήνιοι καὶ εὐγενεῖς παραμείναμε

«τοῖς κείνων ρήμασι πειθόμενοι» (Γ 119-120).

La parte I di *Scrittura, Delta* è in quasi contemporanea, come tempo di ispirazione e di stesura, alla parte II di *Scrittura, Gamma*. Anche i motivi, le parole-chiave e le tecniche compositive non differiscono radicalmente dalle *Scritture* precedenti: dominano l'accumulazione e l'allitterazione.

L'incipit ricorda Kavafis²⁶, ma qui si tratta, come avverte una nota²⁷, del ricordo della riproduzione di una città minoica: il motivo delle planimetrie cittadine, questa volta indietro tremila anni nel tempo, a cui si intreccia il motivo di una scrittura «altra», non fatta di parole ma di segni, che ritorna sempre più frequentemente nelle *Scritture* successive di Mandò Aravandinù:

²⁵ Cf. in proposito anche N. Valaoritis, ed. Marathiàs, pp. 12-13.

²⁶ Cf. *Μακρυά*: «Θάθελα αὐτὴν τὴν μνήμη νὰ τὴν πῶ [...]».

²⁷ Vedi ed. Marathiàs, p. 146: «Πρόκειται γιὰ τὴν ἀπὸ φαγεντιανὴ ἀναπαράσταση Μινωικῆς πολιτείας, τῆς δεύτερης χιλιετηρίδας, ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Ἑρακλείου».

Ἐν τούτοις διαστάσεις νεκροπόλεως τεράστιας
Ἵπολείμματα ξεχασμένης γραφῆς Πολιτείας.
Καὶ τὰ χέρια πὺρ γυμνὰ ἀπὸ τῆ γέννα μου.
Στὰ χεῖλῃ μου ἡ γεύση τῆς ρίζας μου (Δ 127).

La ricerca delle radici diventa tanto più impellente negli anni dell'esilio: in lunghi viaggi in treno fra Parigi e Berlino, nel treno con le carrozze per Mosca, fa risorgere dalla memoria i protagonisti dei romanzi russi letti in gioventù: Michele Strogoff, più di tutti, in corsa nella neve sulla sua slitta.

La nuova «città sconosciuta» qui è la Berlino del '68, con le sue manifestazioni di solidarietà («Solidaridad» è una specie di ritornello) con i perseguitati di turno.

L'impatto con l'esilio, con la diaspora greca di varie provenienze – dal Gastarbeiter, allo spione, al profugo della guerra civile, ai nuovi profughi della dittatura – e con gli stranieri che da altri profughi greci hanno imparato la lingua

(Μὲ λένε Ποπώφ.
Τὰ ἐλληνικά μου τὰ μάθε ὁ Μιχάλης: Δ 128-129).

rende ancora più complesso il problema dell'identità collettiva: che cosa stanno a fare, come vivono, come sono arrivati in quell'avamposto straniero, Thanassis di Ecbātana, Elena violentata dai poliziotti, il Tracio che camminava sui carboni ardenti, lo spione di Rodi, il reduce dell'Esercito Popolare che aveva avuto due fratelli uccisi a Bulkes, e tanti altri?

Πῶς βρεθήκαμε σ' αὐτὸ τὸν προωθημένο σταθμό:
Εὐρωπαῖοι τοῦ αὐριοῦ
Ξεκίνησα νὰ ἱστορήσω μιὰ κάποια γραφή
καὶ Solidaridad (Δ 130).

[...]
Πατάω τὰ ἴχνη ποὺ ἄφησαν πατήματα
ἄγνωστα καὶ φωνὲς ποιητῶν, σκιὲς τοῦ λόγου καὶ ἴσκιοι ποὺ πάτη-
σαν ποιητῶν ἄλλους ἴσκιους.
Ἀπροστάτευτη ἡ κάθε γραφή
Ἐν τούτοις ἀπρόσβλητη ἀπ' ὅλους τοὺς ἤχους εὐάλωτη μόνο ἐκεῖ
ποὺ ἐγγράφεται ἡ εἰκόνα (Δ 131).

Ἵχνη, χνάρια: qui sono le tracce lasciate dai predecessori, la tradizione letteraria: risalendo sempre più indietro, nelle *Scritture* successive diventeranno le tracce lasciate dagli uomini dell'età della pietra, e prima

ancora – e sempre – dagli animali nel loro passaggio. Ma sono anche una variante di quella sensazione di essere una copia di una copia morta, espressa nella *Scrittura, Alfa* (A 45): anche se il cerchio del tempo non è più chiuso, il tempo lineare non è ancora conquistato, e i motivi ritornano su se stessi con un moto a spirale, rispecchiato anche dalle tecniche compositive (anafore, epifore, epanalessi, allitterazioni), che non cambiano radicalmente, ma si evolvono solamente, con una leggera prevalenza dell'una o dell'altra figura retorica nelle varie parti del poema complessivo.

Così, l'importanza dei dati sensoriali, che possono variare in intensità o in rapporto di prevalenza dell'uno o dell'altro, non viene meno nel corso delle *Scritture* successive, nonostante una più evidente presenza del Logos, man mano che la ricerca procede e diviene meno «narrativa» e più «speculativa»: la memoria continua a funzionare attraverso i sensi, e per contrasto l'ambiente berlinese, coi suoi fitti boschi in mezzo alla città, richiama la luce della patria:

Πρωινὰ καὶ φυλλώματα δάσους
Ἀδιαπέραστα ἀπὸ φῶς καὶ ἤχο κανένα.
Προσπάθεια φωτὸς διακοπὴ στὶς κηλίδες τοῦ σκοτόυς,
ἐπιμονὴ ἐρωτικὴ καὶ ἀδιάλλακτη
αὐτοῦ τοῦ ἀκίνητου κίτρινου ἡλίου.
[...]
Ὑγρασία καὶ πάχος φυλλώματος
Ἐκεῖ ποὺ ἀδυνατεῖ νὰ πλησιάσει ἡ ἀφή (Δ 131).
[...]
Μνήμες ἄλλου φωτὸς ἐκτυφλωτικοῦ καὶ μοιραίου.
Λαιμαργία αἰσθήσεων.
Ἀπληστο, ἀδηφάγο Παρόν.
Ἀπροειδοποίητα εἰσβάλλει ἡ μνήμη τοῦ παρελθόντος ἐκείνου
(Δ 132).

E alla fine, nella babele linguistica e nelle compagnie male assortite dell'esilio, fra puerili canzoncine e giochi di dadi, risuona la voce di Joyce, in una lettura di *Finnegan's Wake*: «Questa non è una memoria», informa la poetessa in una nota²⁸, aggiungendo che non si separava mai

²⁸ Vedi ed. Marathiàs, p. 146.

dal disco su cui era incisa. Fra le orme dei predecessori di cui parlava prima, quelle di Joyce sono certamente le più profonde, come testimoniano anche i lunghi anni di studi e traduzioni della sua opera, e come sottolineano tutti i già citati studiosi dell'opera di Mandò Aravandinù.

La parte II, che è forse anche la più conosciuta della sua opera poetica, per essere stata edita in piena dittatura su una rivista di breve vita ma di grande prestigio, quella *Συνέχεια* che mutuava il titolo dalle raccolte poetiche di Manolis Anagnostakis (e che aveva nel comitato di redazione il fior fiore dell'intellettualità greca), comincia con una citazione da Omero²⁹: certamente la scelta è dovuta soprattutto ai valori fonici delle quattro parole espunte dal testo, che formano anche una figura etimologica complessa (del tipo caro all'Autrice e frequente in tutte le *Scritture*): «Ρέεθρα Ρόον Πηγνῶσι Ρέοντα». Il passo è quello dell'assalto dei Troiani agli Achei, che sottraggono alla mischia il cadavere di Patroclo, mentre i due Aiaci, in retroguardia, ne proteggono la ritirata. Le immagini di un fiume di folla che scorre per le strade, trattenuto e diviso dagli assalti della polizia, nascono dal ricordo di una delle grandi manifestazioni studentesche del maggio '68, a Parigi. Nella confusione della massa che avanza e si ritira gridando, quello che più risalta è di nuovo la babele dei suoni, che si rompono in onomatopee, si ripetono, creano figure etimologiche e allitterazioni, nel dedalo delle vie cittadine:

σταυροδρόμια, γωνιές και τρέξιμο, φρρ, φρρ, τὸ φουργούλιασμα ἀλλαγὴ στὴν κατεύθυνση, οἱ φωνές, οἱ στριγγιές, οἱ λόγοι, τὰ γέλια, οἱ κραυγές-σιωπές και οἱ λέξεις, ποὺ δὲν ἔλεγαν τίποτα, πλήθη οἱ λέξεις, στριμώχνονταν, σπρώχνονταν, ἀλαφιάζαν, ξεσκίζαν,

ἡ μέρα διαδήλωση, τὸ βράδυ γιορτὴ, ποταμίσια ροὴ και σκοτάδια [...] (Δ 134).

La città, personificata, gode della confusione nelle sue strade come di un atto erotico: questi adolescenti non sono "pallidi" e inquadrati allo stadio o lungo il percorso dei camion carichi di corpi decapitati, come quelli che, nella *Scrittura, Beta*, inneggiavano, con iacches e odes a una dubbia vittoria nel maggio sereno della città del Sud. Anche questi urlano, grida inarticolate, e la città ride sotto il loro assalto:

[...] οἱ ἔφηβοι τῆς γῆς ξαπλωθήκαν στὰ πόδια σου και μετρήσαν τῆς κοιλιᾶς σου τὶς χαραγμένες ρυτίδες.

²⁹ Secondo la nota, l'indicazione precisa del passo (*Il.*, XVII, 746-751), all'epoca della pubblicazione su *Συνέχεια* è dovuta a D. Maronitis.

Γελοῦσες.

Και ρυθμίζαν τῆς κοιλιᾶς σου τὴν κίνηση οἱ κραυγές των ἐφήβων (Δ 136).

E in chiusura, dopo gli slogan scritti sui muri di Parigi dagli studenti, Joyce e Omero – l'incompiuta veglia di Finnegian e la fine tragica dell'impresa dell'adolescente Patroclo – si intrecciano in un'allitterazione di liquide fluviali:

Riverrun,

Riverrun, Ρέεθρα Ρόον Πηγνῶσι Ρέοντες (Δ 136).

Anche la parte III di questa *Scrittura, Delta*, nella sua tripartizione, è una ricognizione delle orme dei predecessori letterari: dal Kavafis del primo verso, a Joyce, a Omero, ora si passa agli scrittori mediterranei: i portoghesi Fernando Pessoa (la cui vita ha «molti elementi simili»³⁰ a quella di Kavafis) e Luís de Camões (che «certamente aveva letto Omero»³¹), il greco-parigino Nikolas Kalas, gli spagnoli Garcia Lorca e don Luís Bergamín.

Don Luís Bergamín è anche un amico, un esule della guerra civile spagnola: da tanti anni in esilio, si sente come il fantasma di se stesso. Sono sue le parole pessimiste della citazione, che suonano come una constatazione esistenziale più ancora che politica:

Σ'τὸ λέω:

« Ἡ ἐξορία σου δὲν εἶναι τοῦ χτές,
δὲν εἶναι τοῦ σήμερα
εἶναι τοῦ παντοτινοῦ ».

[...]

Ἐγὼ ἱστορῶ ἓνα ποίημα ἀτέλειωτο.

Ποίημα τῆς νύχτας γεμάτο σιωπές (Δ 145).

La *Scrittura, Epsilon* non sappiamo al momento con esattezza in che periodo sia stata composta: sappiamo solo che è stata pubblicata nel 1983 e che riprende l'avvio dall'inizio della *Scrittura, Delta*, che, prima di chiudere i conti con la letteratura, era partita dal ricordo della «scrittura dimenticata di una città» minoica vista al Museo di Iràklion (Δ 127).

³⁰ Vedi ed. Marathiàs, p. 148.

³¹ *Ibidem*.

Qui la ricerca delle radici della scrittura risale alla preistoria: le orme diventano

ὀπλές ἱπποειδῶν καὶ οἱ πατοῦσες τῆς χήνας.

Μὲς στὴ μεγάλη σιωπὴ (E 151).

Si riparte dunque dal silenzio, e il testo si dispone irregolarmente, con larghi spazi bianchi all'interno dei versi, con strofe di forma e collocazione tipografica diversa, intrecciate fra loro in una specie di dialogo interiore, quasi a indicare anche visivamente la difficoltà di un percorso di ricerca che risale a un tempo in cui non erano ancora stati inventati i termini astratti:

Ὁ χῶρος ἀνιχνεύεται ἐπίμονα
νύχτες ἀραιωμένες καὶ ἄδειες
ἀβυσσαλέες ἀνταύγειες
να τρίγωνα ἢ ρόμβοι φανταστικοὶ
ἀνώνυμα ἀκόμα μὲς στοὺς αἰῶνες

μέλη μιᾶς προγεννησιακῆς ὑποψίας τοῦ σώματος
ζουν βόλους καὶ κόκκους ἐλάχιστους [...] (E 151-152).

In questo paesaggio preistorico, il corpo diviene tutt'uno con la natura di una riva sconosciuta, in un paesaggio umido abitato da animali sconosciuti. Non è più il mollusco fetale di *Scrittura*, *Alfa*, immerso nell'acqua primordiale: è un corpo articolato, con ascelle, bacino, ventre – e con un cordone ombelicale già tagliato e ormai marcio:

Ὅγκοι ἄλλοι τῆς ἴδιας ὕλης περίπου
ἀδρανοῦν δυσκολεύονται πρὸς τὴν ἀνηφορίαν τῆς
λεκάνης
κέντρο στὸ σημεῖο ἀκριβῶς τῆς ἀποκομμένης μας
ἐνωσης
ἀπὸ κεῖ κατρακυλῶντας κυκλωτερὰ
ἀναδιπλώνονται σημαδεύοντας τὸ σημάδι τῆς ἥβης
ποῦ καλύφτηκε γρήγορα ἀπὸ καινούριο ρεῦμα ὕλης
ὕδατος καὶ πηχτῆς

νύχτες προγεννησιακῆς μεταθανάτιες τῆς πρὸ ἀπόλυτης
σιωπῆς (E 152).

L'evoluzione dell'uomo, «strangolatore di uccelli», ha portato alla nascita del significato dei segni, anche di quelli che appartengono alla natura. La voce si ritrova

Ὁλομόναχη στὴ μέση τῆς θάλασσας

[...]

ποῦ ξεπερνοῦσε κι αὐτὲς τὶς ἀκτὲς κι ἀπλώνονταν ὡς τὴν ἄλλη
τὴ θάλασσα κι ἀπὸ κεῖ παραπέρα ὡς τὴ γραμμὴ ποῦ ἐγγράφει
τὸ κύμα ὅταν ποῦ μόλις ἀκούγεται πλησιάζει τὴν ἄμμο καὶ ξαναπιάνει τὴν κίνηση καὶ φτάνει ν'ἀγγίξει μόνον δυὸ κόκκους
ξανθοὺς διαγράφοντας τὴν πρώτη προσπάθεια καὶ σβήνει ὁλό-
τελα τὰ πρῶτα τοῦ ἔχνη ἀφήνοντας τὴν ἄμμο στεγνὴ
ἐγὼ διέκρινα τὰ πρῶτα δικά τους σημάδια τ'ἀδειασμένα τους
ὄστρακα πηχτὰ σάλια τῆς μέδουσας τὸ ξεραμένο τους σπέρμα
τὰ ρευστὰ τους ὑπόλοιπα ποῦ τὰ ἔλειψα τὰ ὕγρανα τὰ λιώ-
σα καὶ τὰ μάζησα ὅλα καὶ τράφηκα ἔτσι αἰῶνες πολλοὺς καὶ
ἀβγάτιστα ρουφώντας κάθε φλέβα τοῦ ὄστρακου κάθε μόριο
πλαγκτοῦ κάθε χνουδι ἢ μούχλα τῆς πέτρας [...] (E 155-156).

La metamorfosi filogenetica continua, fino al pesce, che ancora è muto, ma ha già un udito che può registrare i suoni, una bocca che può gustare i sapori, occhi per vedere il mondo, pelle per sentire il calore: «segni» sensoriali che precedono la nascita della mente e del logos:

[...]

καὶ σ'ὅλο τὸ μάκρος τῆς θά-
λασσας ἡ ὀξεῖα ψαρίσια ἀκοή μου κατέγραφε κιόλας ὅλους τοὺς
ἤχους ἐκεῖ ποῦ εὐδαιμονικὰ ἀνοιγόκλεινα τὸ ψαρίσιο μου στό-
μα τεράστιο καταπίνοντας ὄγκους νεροῦ ἀλμυροῦ
ρουφώντας φύκια χλωρὰ γλείφω εὐδαιμονικὰ τοὺς ἀφροὺς
μισοκλείνω τὰ ψαρίσια μου βλέφαρα
μὲ θερμαίνει ἓνας πλανήτης παλιὸς γεραλέος καὶ ἀνεμοὶ ἐλεύθε-
ροι ἀπὸ ὅποιο ἐμπόδιο βράχο ἢ ὕψωμα [...] (E 156).

Rivivendo tutta l'evoluzione animale, la voce riprende l'inizio del poema, ora con la capacità di organizzare le sensazioni e definire il significato dei segni, fino alla nascita dei segni linguistici, creati per interpretare il mondo:

ἡ ὄχθη ἦταν ἀγνωστὴ καὶ ἡ πανίδα ἐξίσου
ἀκίνησι τοῦ σώματος ἀκίνησι τοπίου (E 158)

[...]

πλὴν ἀπειροελάχιστοι ἤχοι πλὴν

[...]

νύχτες

ἦταν ἀγνωστες ἀφοῦ καμιά νύχτα δὲ σβήνει τοὺς ἤχους
μόνον τοὺς πλάθει καινούριους καὶ λείους

λαμπερούς καὶ στιλπνοὺς ραδινοὺς ἢ ὀλέθριους
ἤχους
ἡμιτονικοὺς διαβρωτικοὺς ἀπειράριθμους

γνώριζα χωρὶς νὰ γνωρίζω φυλὲς καὶ διαλέκτους (E 159).

È qui che si inserisce la trascrizione di suoni e parole della scrittura Lineare B – suoni e parole di una fase arcaica del greco: DRUS, KUNEGE, HEGETA, WERGOS, PHASGANA, DOTIR, DOREA.

Ἦχοι e φθόγγοι – suoni inarticolati e suoni articolati – generano la φωνή, animale e umana:

[...] καὶ ὁ σπόρος ὁ φθόγγος ποὺ ποτὲ τοῦ δὲ χά-
θηκε [...] ἔσμιξε μὲ
τὸ σπόρο μιᾶς δοῦλας ὀβριᾶς ἐνὸς ρώσου μουζίκου ἐνὸς πέρση
ἰνδοῦ ἢ κινέζου σοφοῦ μιᾶς λεσβίας ποιήτριας ἐνὸς ἄραβος πυ-
ροτεχνουργοῦ ἐνὸς ἡπειρώτη παπὰ κι ἐνὸς ἱώνα γεωμέτρῃ μιᾶς
ἐκτουρκισθείσης ἐλληνίδος ἐνὸς ἀλεξανδρινοῦ ποιητοῦ ἐνὸς περι-
γουρδιανοῦ δοκιμογράφου [...]

Ἐμεῖς τοῦ φθόγγου παγκόσμιοι δικαιοῦχοι

φθόγγοι καὶ ἤχοι ὅλων τῶν πολιτισμῶν καὶ πασῶν ὅπου ἐκεῖ
συναντήθηκαν καὶ ξεχάστηκαν ὅλα
ἢ ἀκόμα καὶ χάθηκαν ὅλα
καὶ πάλι ξανὰ ξαναβρέθηκαν ἀποθηκευμένα κι ἀνέπαφα γυαλι-
στερὰ καὶ καινούρια ὅπως ἡ μέρα ἡ πρώτη ποὺ σύρθηκα ὡς
τῇ στεριᾷ καὶ χάραξα τὰ πράγματα ὅλα καὶ χαράχτηκα ἀπ' τὰ
πράγματα ὅλα (E 160).

La *Scrittura, Epsilon* si chiude con una sospensione: il tempo e le cose si sono di nuovo aggrovigliati, nella lunga enumerazione degli eredi della parola, dagli anonimi di tutti i tempi a poeti e scrittori di varie epoche (Saffo, Kavafis, Montaigne): dalle geometriche planimetrie urbane al caos primigenio, Mandò Aravandinù è approdata al "labirinto" dei suoni e della lingua.

La *Scrittura, Zeta*, di cui restano minimi frammenti e fitte note di *Quaderno*, con appunti relativi alle varie forme di scritture perdute nell'antichità, riparte dalle origini personali, dall'Epiro e da Dodona al mare, alla vocazione alla scrittura, in una specie di rendiconto finale del proprio cammino poetico, dei debiti e dei risultati:

Ποιοὶ Ἦχοι μὲ προσδιόρισαν καὶ ποιοὶ μ' ἐγκατέλειψαν ἢ
ἐγκατέλειψα

Ποιῆς Φωνῆς μὲ ἀφύπνισαν ἢ ποιῆς ἀπαρνήθηκα
Ποιὰ Σχήματα ἀναγνώρισα, ἢ ποιὰ ἀδίστακτα διέγραψα

Κανεῖς δὲν εἶχε ἀκόμη ἀνιχνεύσει Ἀστρονομία, Ἀριθμοὺς καὶ
Σημεῖα.

Στιχουργία καὶ μέλος ἀπ' τὴν γυναῖκα διδάχτηκα: [...] (Z 167).
[...]

Ἔμαθα νὰ ξεχωρίζω τὰ χνάρια καὶ πολλὰ διδάχτηκα ἀπ' τὴ

Σιωπῇ

Κι ἀπ' τὴν γυναῖκα ποὺ ἀπὸ πάντα τὴν καλούσαμε Ἦοιες,
γνώρισα τὰ ὀνόματα τῶν λουλουδιῶν (Z 168).

La scrittura, nata sulla terra «dopo secoli di ricerca» (Z 169), nella mitologia egizia è legata alla Morte, da quando Horus rubò la scrittura a Toth e divenne il dio della Morte, nel conflitto fra cultura dell'oralità e cultura della registrazione scritta:

Ὁ Χώρος συλλαμβάνει τὴ σκέψη ποὺ δὲν ἄρθρωσε ἀκόμα ὁ
Θῶθ

Θεὸς ἐνδιάμεσος αὐτός: Τοποτηρητὴς – Ταχυδρόμος, Θεὸς
ψυχοπομπὸς
ἀλλὰ καὶ Θεὸς τῆς Γραφῆς, ἀφοῦ Γραφή σημαίνει τὸ θάνατο
τῆς μνήμης,

θάνατο τῆς ἐνεργητικῆς μνήμης: Μνήμης Βιβλίου.

I messaggi, che anche gli animali si trasmettono col corpo e con suoni inarticolati, si fissano nella parola, che però può incrostarsi e pietrificarsi, e perdere di significato, soprattutto le parole scritte, quando divengano illeggibili gli alfabeti in cui sono fissate. Per questo diviene necessario recuperare anche la capacità di comunicazione non verbale, imparare a catturare il senso delle tracce lasciate dagli altri, imparare anche a cancellare le tracce lasciate dai predecessori nella tradizione, per lasciare le proprie.

Alla fine di un percorso lungo e complesso alla ricerca di tutti i mezzi espressivi, l'approdo del frammento I è insieme la conquista di una espressione propria, ma anche l'approdo al mare della fine del mondo,

Ἐκεῖ ποὺ τόσες Γραφεὶς χαθήκανε στὶς ὄχθες τοῦ Ἰνδοῦ (Z 171).

I *Quaderni di Scrittura, Zeta*, testimoniano una lunga ricerca sugli alfabeti antichi, sulla nascita dell'alfabeto greco e sulla distruzione di molti alfabeti dovuta all'espansione dei caratteri latini.

L'alfabeto greco

Αὐτὸ τὸ λάφυρο τῶν Φοινίκων. Αὐτὸ τὸ μπερδεμένο κουβάρι ἀπὸ σύμφωνα καὶ φωνήεντα Φοινικικά (Z 173),

è sopravvissuto grazie ai testi ecclesiastici: di lì ricomincia l'ultimo frammento, brevissimo, col ricordo di un avo che aveva imparato a leggere nel nartece della chiesa, sui libri liturgici.

La memoria ha però abbandonato Mandò Aravandinù molto prima del suo involucro corporeo, e la sua ricerca dell'identità culturale è rimasta interrotta, così come la sua scrittura.

APPENDICE

OPERE DI MANDÒ ARAVANDINÙ

Γραφή Α', Atene 1962, 52 pp.

Γραφή Β', Atene 1964, 56 pp.

Le monde moderne et l'imagination créatrice, in *Atti del Congresso Internazionale "L'imagination créatrice"*, Zürich, Langage, pp. 253-259.

Γραφή Γ', Parigi 1971, 32 pp.

Τρία καὶ ἓνα τραγούδια γιὰ τὸ παιδί τοῦ φθινοπώρου, in *Χνάρι* 2 (1974).

Μεταγραφή ἢ ἐμπειρία συνόρων, Atene 1975, 144 pp.

Τζαίημς Τζόυς. Ἑρμηνευτικές προτάσεις γιὰ τὸ *Finnegan's Wake*, in *Ἡριδανός* 3 (dic. 1975 - gen. 1976), pp. 13-27.

Εὐφροσύνη καὶ Ἀνάγνωση, in *Διαβάζω* 7 (mar.-apr. 1977), pp. 37-44.

Τὰ ἑλληνικά του *James Joyce* Atene 1977, pp. 244.

Γραφή Δ' καὶ Ε', Atene 1983.

Από τα Τετράδια της Γραφής Β', in *Χνάρι* 1-2 (1985) pp. 17-20.

Γραφή Ζ', in *Συντέλεια* 1 (1990).

Γραφές Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ. Εισαγωγή, a cura di N. VALAORITIS, (Ελληνική και ξένη λογοτεχνία), Atene, Marathiàs 1998.

VASILIS VASILIADIS

LETTURE CRITICHE DELLA SCRITTURA FEMMINILE TRA LE DUE GUERRE. LA METAFORA DELLA MATERNITÀ *

L'argomento che tratterò nei prossimi venti minuti riguarda *Le letture critiche della scrittura femminile fra le due guerre*. L'obiettivo che mi propongo è di analizzare il modo in cui la critica accolse e diede una definizione della scrittura femminile nel periodo 1920-1940, periodo cruciale per molteplici aspetti.

Prima di passare ai risultati della ricerca – che per lo più si basano sull'ingente numero di riviste di quell'epoca – ritengo necessario fare due precisazioni:

1) letture critiche, accettazione, definizione della scrittura femminile. Ma quale valore si può attribuire alla definizione «scrittura femminile»? Eludendo le problematiche sollevate e le discussioni che si svilupparono, propongo, per oggi, di accontentarci di una definizione, forse convenzionale e tuttavia giustificata a priori, della scrittura femminile come produzione letteraria delle donne.

2) l'esame delle opere letterarie femminili tra le due guerre e l'accoglienza che la critica dell'epoca riservò loro rendono necessario un approccio più completo e sfaccettato al tema. Mi auguro di concludere al più presto tale studio nell'ambito del mio dottorato di ricerca. In questa sede, e considerando i limiti di questa comunicazione, propongo di scegliere come punto di riferimento una componente specifica della ricerca: la maternità, la donna-madre.

Devo ammettere innanzitutto che una simile scelta non è casuale; è dettata piuttosto dalla necessità. È soprattutto lo schema simbolico don-

* Il testo conserva il tono discorsivo originario. La traduzione è stata curata da Gabriella Macri.

na-madre-scrittrice che ci permette di seguire il modo in cui la critica trasferisce le caratteristiche biologiche della donna nel campo dei modelli sociali, e da lì sposta quelli che ormai sono stereotipi sociali nel campo della scrittura e della critica letteraria.

Fatte queste precisazioni, passo al tema della mia comunicazione.

Nel periodo tra le due guerre si possono localizzare almeno tre ambiti che indicano la maternità come parametro fondamentale, se non di primaria importanza, del «mondo femminile»: la scrittura letteraria delle donne, il discorso femminista dell'epoca e le concezioni della critica letteraria.

Le donne poetesse e scrittrici mostrano una tendenza o insistenza particolare ad elaborare argomenti che riguardano la maternità. D'altronde, si potrebbe dire che c'era da aspettarsi che la maternità fosse dichiarata uno degli assi tematici fondamentali della produzione letteraria delle donne, poiché essa (cioè la maternità) è considerata un privilegio del «mondo femminile».

Questo diritto esclusivo della donna si manifesta, in ogni occasione, anche nei testi delle femministe nel periodo tra le due guerre. Per prima cosa occorre sottolineare, ed è fondamentale per ciò che seguirà, che il movimento femminista del dopoguerra non mise in dubbio la maternità come missione naturale e sociale della donna. Al contrario, è stato osservato che «le femministe dell'epoca fondavano spesso le loro rivendicazioni sulle caratteristiche 'fisiche' particolari delle donne» («οι φεμινίστριες της περιόδου στήριζαν συχνά τις διεκδικήσεις τους στα ιδιαίτερα 'φυσικά' χαρακτηριστικά των γυναικών»)¹.

Ma anche nella critica letteraria di quel periodo la maternità risulta essere un punto fondamentale del «mondo delle donne», quasi una base stabile di riferimento quando si parla della donna e della sua scrittura.

Ilias Ganulis, per esempio, cercando la particolarità dell'opera poetica di Mirtiotissa, in una critica pubblicata nel 1925², presenta le «caratteristiche dell'individualità poetica» («ιδιότητες της ποιητικής ατομικότητας») dell'autrice: 1. «affetto materno» («μητρική στοργή»); 2. «l'amore; e quello che lo distingue, cioè lo spirito altruista» («ή αγάπη και κείνο που την ξεχωρίζει, ο αλtruϊσμός») e 3. «l'amore» con «le due

fasi diametralmente opposte», «l'amore sublime» e «quell'impeto che ha come suo fine il godimento fino alla morte» («ὁ ἔρωτας με «τις δύο ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες φάσεις του», τὸν «ἀνώτερο ἔρωτα» καὶ «τὴν ὁρμὴ κίνησιν ποὺ ἔχει σκοπὸ τὴν ἀπόλαυσιν μέχρι θανάτου»). Dunque per Ganulis maternità, affetto, amore regolano i «principi inconsci» («ὑποσυνειδητές ἀρχές»), «ai quali è dovuta la sostanza dell'opera, in altre parole il suo carattere» («στὶς ὁποῖες ὀφείλεται ἡ οὐσία τοῦ ἔργου, μ' ἄλλα λόγια ὁ χαρακτήρας του»).

La triade maternità-affetto-amore ritornerà, con una sottile variante, nelle recensioni di Sofia Mavroidi-Papadaki. Occorre sottolineare, sia detto tra parentesi, che i critici letterari, uomini e donne, sembrano trovarsi sulla stessa linea. La Mavroidi-Papadaki, pertanto, confermerà le parole di Ganulis e, in un modo più sentenzioso, definirà senza ulteriori spiegazioni, come se fosse un palese dato di fatto, il «trittico della sensibilità femminile: morte, amore, bambino» («τρίπτυχο τῆς γυναικείας εὐαισθησίας: θάνατος, ἔρωτας, παιδί»). Questo scrive nella recensione alla raccolta di racconti *Σπουδή* (*Studio*) di Alexandra Kotu, pubblicati nel 1940³. Quando, otto anni prima, aveva presentato la raccolta poetica *Φωτεινές ὥρες* (*Ore luminose*) di Lili Iakovidis, con lo stesso stile generico e sentenzioso si riferiva alla doppia natura del mondo delle donne, quello dell'amore e quello della maternità⁴.

Se dunque la donna è segnata a priori dalla particolarità dell'essere madre e reca in sé le caratteristiche inseparabili della maternità, quelle che le «sono addebitate» tramite i parametri sociali e culturali, resta da vedere come questi segni sono riportati e si traducono nella donna creatrice, che cosa comportano o dovrebbero comportare nella scrittura letteraria delle donne, sempre dal punto di vista della critica, così come è riportata nelle recensioni sulle riviste letterarie dell'epoca.

In primo luogo la critica non può resistere alla tentazione di sottolineare la tensione affettiva che implica il rapporto madre-figlio, quando commenta i testi che si rivolgono ai piccoli lettori. Con i termini e il linguaggio di questa tenera relazione affettiva il discorso critico sviluppa un suo giudizio e definisce la sua posizione riguardo all'opera presa in esame. Con queste parole Petros Charis su *Néa 'Eστία* accetta e presenta

¹ E. AVDELA - A. PSARÀ, *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, Ατene 1985, p. 94.

² I. GANULIS, *Πάνω στις 'Κίτρινες Φλόγες' της Μυρτιώτισσας*, in *Αργώ*, fascicolo 3 (1925), pp. 94-97.

³ S. MAVROIDI-PAPADAKI, *Μίχου Κάρη: Επιάλτες. Πέτρου Δήμα: Στη βορινή πλαγιά της Κυραβγέννας. Αλεξάνδρας Κότου: Σπουδή*, in *Νεοελληνική Λογοτεχνία* 5 (maggio 1940), pp. 155-157.

⁴ S. MAVROIDI-PAPADAKI, *Η κριτική των βιβλίων. Φωτεινές Ώρες, Λιλής Ιακωβίδη*, in *Ελληνική Επιθεώρηση*, fascicolo 292 (febbraio 1932), p. 53.

l'opera di Adamantia Mantudi, *Ἡ μητέρα λέει ιστορίες* (*La mamma racconta*)⁵:

«La narrazione semplice, le vicende di poca importanza ma così piacevoli dell'infanzia, l'inconsapevolezza, l'ingenuità e gli imprevisti malintesi dei bambini, e soprattutto l'amore per i piccoli eroi dei racconti di questa brava 'madre', piena di bontà e di clemenza, infine l'atmosfera che si crea in queste pagine così semplici, riescono a conquistarci, a coinvolgerci [...]. In questo piccolo libro avverto la presenza di due persone: della madre che vuole insegnare e della persona colta che vuole manifestare il proprio pensiero. E in molte pagine trovo che queste due persone si comprendono e collaborano molto bene».

La madre e la scrittrice, secondo Petros Charis, l'espressione letteraria e l'istinto materno, in un momento fortunato di coesistenza armonica, presentano una narrazione riuscita proprio perché è semplice, emana amore ed è interessata alle storielle poco importanti ma tanto graziose dell'infanzia. Anzi, tra i pregi dell'opera si deve annoverare anche l'ottica della narrazione, clemente e benevola, della buona madre-narratrice.

All'interno dello stesso ambito ideologico si muove anche Ghiannis Chatzinis nella presentazione del libro della maestra Katina Paizi *Τραγούδια για παιδιά* (*Canzoni per bambini*)⁶:

«La canzone per bambini deve essere semplice, fresca, comprensibile [...]. Bisogna raccontare le cose più semplici, più chiare, più insignificanti [...]. Nelle canzoni della signorina Paizi c'è sentimento e spirito d'osservazione e sono tutte ispirate a un amore intenso per i bambini. Ci auguriamo che la poetessa non si fermi a questo lavoro, ma che si dedichi maggiormente a questo genere, per il quale sia la sua personalità che la formazione professionale le aprono una strada».

Ancora una volta si parla della necessità di scrivere cose semplici, comprensibili e di poca importanza, elementi suggeriti naturalmente sia dall'argomento che dalle finalità della scrittura: il libro si rivolge ai bambini. Anzi, si può osservare come la poetessa venga esortata a continuare in questa direzione riguardo ai temi e al genere, «per dedicarsi maggiormente a questo genere», perché glielo consentono la sua «for-

⁵ P. CHARIS, *Ἀδελφότης Μ. Μαντουδίου: Ἡ μητέρα λέει ιστορίες*, in *Νέα Ἑστία* 24 (1938), pp. 1221-1222.

⁶ G. CHATZINIS, *Κατίνης Παϊζή: Τραγούδια για παιδιά*, in *Πνευματικὴ Ζωή*, fascicolo 25 (1938), p. 158.

mazione professionale» e la «personalità», ma anche perché possiede le qualità necessarie: «sentimento» e «amore intenso per i bambini».

Traspare la convinzione che le donne possono dedicarsi con maggiore successo, forse anche più facilmente, alla letteratura per l'infanzia rispetto ai loro colleghi uomini. Antis Parnaris è ancor più esplicito nella presentazione critica dell'opera *Ἱστορίες για μεγάλα παιδιά* (*Storie per bambini grandi*) di Cleareti Dipla-Malamu⁷:

«Il racconto per l'infanzia è incomparabilmente più difficile, com'è naturale, rispetto a quello abituale. [...] È necessario che lo scrittore per prima cosa penetri nell'animo infantile e lo comprenda, per trasformarsi in seguito egli stesso in bambino, cercare di sentire con la propria immaginazione così come potrebbe sentire un bambino e quindi esprimersi come un adulto in modo tale da essere capito da un bambino. [...] Ho osservato che, generalmente, le donne ci riescono sempre meglio, mentre gli uomini, a parte pochissime eccezioni – come per esempio Mirivilis che ci ha dato quello straordinario *Argonauta* – sono inferiori.»

Le donne possono «penetrare» più facilmente e «capire l'animo del bambino», possono «immaginare» con maggiore facilità come bambini ed «esprimersi in modo tale da essere capite» dai bambini.

La ricetta del successo è stata quasi creata per la donna. Basta che sappia scrivere bene, con espressioni piene di dolcezza, che esprima con spontaneità e sincerità il mondo affettivo della madre (d'altronde la maternità è un suo privilegio assoluto) e che si muova nell'ambito della letteratura per l'infanzia, sviluppando argomenti di poca importanza per gli adulti, ma consueti e di facile accesso per i più piccoli.

Fino a questo punto le osservazioni della critica appaiono quasi ovvie perché siamo entro i limiti della letteratura per l'infanzia. La donna che per sua natura gode del privilegio della maternità, legata al bambino in modo fisiologicamente più immediato (attraverso la gestazione, il parto, l'allattamento, l'istinto materno) e più vicina a lui per il proprio ruolo sociale (con la nutrizione del bambino, lo sviluppo di una relazione più stretta all'interno della famiglia) non può che disporre di un analogo trattamento di privilegio nello spazio letterario tra tutti più vicino: quello della letteratura per l'infanzia. Che cosa succede, però, quando la donna si cimenta in altri generi letterari?

La pubblicazione dei racconti *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή* (*Dure lotte per una misera vita*) di Elli Daskalaki (Alexiu) del 1931 ricevette

⁷ A. PARNARIS, *Κλεαρέτης Δίπλα-Μαλάμου: Ἱστορίες για μεγάλα παιδιά*, in *Πάρος*, fascicolo 8 (agosto 1939), p. 342.

un'accoglienza positiva da parte della critica dell'epoca, espressa però con gli stessi toni di simpatia che abbiamo visto prima e con gli stessi riferimenti all'affetto, all'amore, alla tenerezza. Rica Segopulu ospita i racconti sulle pagine di *Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη*⁸, annotando quanto segue:

«Ecco un libro scritto con bontà d'animo, con una bontà d'animo molto profonda e ampia che si trasmette e commuove durante la lettura. [...] Il mondo del bambino [...] esige anche qualcosa di più interiore per essere stimolato ad aprirsi e a farsi comprendere. E credo che difficilmente questo qualcosa possa essere ammesso come acquisito se in precedenza non esisteva una simpatia innata, una disposizione alla comunicazione dell'animo, un amore. La Daskalaki si avvicina ai bambini con questo amore».

I racconti della Daskalaki non sono certo rivolti ai bambini. Ma l'argomento, la lotta quotidiana per la vita da parte dei bambini, ci conduce agli stessi requisiti che abbiamo visto in precedenza riguardo alla composizione di un'opera di letteratura per l'infanzia: è necessaria la bontà d'animo, è necessario provare le sensazioni di un bambino, soprattutto è necessaria una simpatia innata o l'amore. Forse nessuno ha niente da obiettare. Ma quella «simpatia innata», quel sentimento definito per natura, prestabilito dalla nascita e per questo incontestabile, comincia ad essere quasi sospetto.

Il riferimento alla maternità sembra acquistare il valore di un criterio fisso allorché si giudica un'opera scritta da una donna, anche se non appartiene alla letteratura per l'infanzia, anche se la sua tematica si allontana dal mondo dell'innocenza infantile. È come se la critica si sentisse obbligata a fare un riferimento alla donna-madre per valutare i pregi di una produzione letteraria femminile o per moderare lo stupore di una sua accoglienza negativa. Possiamo trarre un esempio caratteristico dal giudizio critico di Ghiorgos Kotzioulas sulla raccolta poetica di Athinà Tarsuli *Σπίθες καὶ τέφρες* (*Scintille e ceneri*)⁹:

«Le quattro liriche di questa raccolta, se fossero state composte con una tecnica migliore, avrebbero potuto essere straordinarie. Tuttavia anche così rimangono un esempio di sensibilità femminile e di tenerezza materna, nonostante tutti i loro difetti tecnici».

Per restare ad Athinà Tarsuli, persino quando presenterà non più

⁸ R. SEGOPULU, *Σκληροὶ ἀγῶνες γιὰ μικρὴ ζωὴ. Ἑλλῆς Β. Δασκαλάκη, Διηγήματα*, in *Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη*, fascicoli 7-8 (luglio-agosto 1931), pp. 248-249.

⁹ G. KOTZIULAS, *Ἀθηνᾶς Ταρσούλη: Σπίθες καὶ τέφρες, ποιήματα*, in *Ἑλληνικά Γράμματα*, fascicolo 62 (1929), pp. 449-450.

un'opera letteraria ma una ricerca di carattere storico, *Κάστρα καὶ πολιτείες τοῦ Μοριά* (*Castelli e città della Morea*), la critica elogerà «l'affetto materno della scrittrice» («τὴ μητρικὴ στοργὴ τῆς συγγραφέως») ¹⁰:

«[...] tutto rivela l'eccezionale senso artistico della scrittrice e l'affetto del tutto femminile, materno si direbbe, con il quale la Tarsuli ci ha presentato la sua opera».

Ancora una volta Stèlios Xefludas, in un articolo di critica sul romanzo di Lilika Naku *Ἡ Ξεπάρθενη* (*La ragazza deflorata*)¹¹, si accontenta dell'amore e delle espressioni spontanee dell'animo della scrittrice:

«È presente dovunque una disposizione d'animo nel suo amore alla quale appartiene qualsiasi cosa esprima, tanto da sembrare che provenga dal suo stesso sangue; è la canzone profondissima dell'amore, quello umano e commovente, la voce divina della madre che pensa 'a un mondo migliore dove tutti i bambini saranno felici'».

La donna crea dal suo sangue la vita, diviene madre grazie al suo amore. Allo stesso modo anche la scrittrice crea con il suo sangue, si esprime e si consacra con il suo amore. Sembra che lo schema metaforico usato da Xefludas per definire la donna di lettere attraverso la madre creatrice sia condiviso anche da altri. Ghiannis Ikonomidis, in occasione della pubblicazione delle poesie *Ὡρες ἀγάπης* (*Ore d'amore*) di Sofia Mavroidi-Papadaki¹², osserva:

«La donna ha sempre qualcosa di specifico da offrire alla poesia: possiede quella particolare sensibilità che caratterizza il suo sesso; ha da offrire il suo animo tenero e pieno d'amore, un animo che accetta ogni influenza esterna, che vibra come una lira eolica anche al soffio più leggero di Zefiro, ed è capace di esprimere qualsiasi cosa, di elevarsi molto spesso fino alla grandiosità delle emozioni più travolgenti, di arrivare un giorno al vigore dei sentimenti maschili. Ma la maggior parte delle volte quest'anima non avverte l'esigenza di uno scopo definito e non si sforza di trovare il modo per creare. La donna accetta, sente e si esprime, concepisce ma non fa nascere. Il suo spirito non è governato dalla volontà creativa. Coglie il seme dall'esterno e lo fa germogliare con l'entusiasmo e il calore del suo amore. Per questo non crea nuove forme

¹⁰ A. BELLU, *Ἀθηνᾶς Ταρσούλη: Κάστρα καὶ Πολιτείες τοῦ Μοριά*, in *Ἑλληνικά*, fascicoli 8-9 (agosto-settembre 1934), p. 167.

¹¹ S. XEFUDAS, *Σημειώματα. Ἡ Ξεπάρθενη, Λιλίκας Νάκου*, in *Μακεδονικὲς Ἡμέρες*, fascicolo 4 (1932), p. 167.

¹² G. IKONOMIDIS, *Σοφία Μανροειδῆ-Παπαδάκη: Ὡρες ἀγάπης, ποιήματα*, in *Γράμματα-Φιλολογία-Τέχνη-Ἀγωγή*, fascicolo 4 (aprile 1934), pp. 125-127.

di poesia. Le regala la tenerezza, la sensibilità, la luce; ma senza cambiare e aggiungere nulla. Ci fa solo provare l'ebbrezza della musica commovente dei sentimenti».

I termini biologici del concepimento, della gestazione e della nascita trovano qui una piena applicazione quando si tratta di creazione letteraria. Il contributo particolare della donna nei riguardi della poesia viene definito «offerta» di tenerezza e amore, come d'altronde viene definito il rapporto madre-figlio e come consegue dalla «sensibilità che caratterizza il suo sesso». La critica vuole che la donna sia dotata semplicemente di ispirazione e che si esprima con uno stile semplice. Questo le è sufficiente. Credo sia abbastanza chiara, quand'anche non ammessa direttamente, una gradualità della creazione poetica femminile che, in relazione a quella maschile, appare «a un livello inferiore», suppletiva. Così, le attese della critica riguardo alle capacità espressive delle donne non sono particolarmente aumentate.

La stessa critica lo ammette con sincerità disarmante. È probabilmente Kostas Vamvakàs, nella sua nota critica sul libro di Irene Laskaridu *Tò Tzákì (Il camino)*¹³, a sottolineare:

«Il camino non offre certamente nulla di nuovo alle lettere neogreche, ma è un libricino direi raffinato, dignitoso, tenero che tutti dovrebbero leggere».

Bisogna ammettere che è abbastanza gentile e clemente nei confronti della Laskaridu. In modo più diretto Stèlios Xefludàs sottolinea a proposito della *Ξεπάθωνη* di Lilika Nakí¹⁴:

«Cosa vuol dire che l'opera è insufficiente per quanto riguarda la tecnica e la forma? A noi è sufficiente la poesia profonda da cui è pervasa».

Del resto, come ha dichiarato in precedenza Ikonmidis, la donna è incapace di creare nuove forme letterarie. Le concepisce, le feconda, dà loro la vita e sacrifica la propria al servizio degli altri, ma non crea, da sola non plasma nulla di nuovo. L'arte, le esigenze severe dell'espressione artistica non sono necessarie o almeno non sono richieste come condizione necessaria. È sufficiente che la donna avverta il bisogno di esprimersi e di poter soddisfare un tale bisogno. La critica saprà aspettare per farle un'accoglienza favorevole e comprensiva. A proposito dei rac-

¹³ K. V[AMVAKAS] (?), *Είρηνης Λασκαρίδου: Τò Τζάκι*, in *Ελληνική Επιθεώρηση*, fascicolo 320 (giugno 1934), p. 126.

¹⁴ S. XEFLUDAS, *Σημειώματα* cit., p. 167.

conti della Daskalaki *Σκληροί αγώνες για μικρή ζωή*, la Mavroidi-Papadaki sottolinea¹⁵:

«È un libro ricco di contenuto, di fervore, di fuoco, di desiderio, ma scritto in uno stile così semplice che, oserei dire, non sembra essere scritto per diventare un'opera d'arte, semmai è lo spontaneo straripare di una necessità».

La scrittura femminile, insomma, dovrà essere un'espressione spontanea e sincera dell'animo e, più d'ogni altra cosa, deve essere offerta con uno stile semplice. Scrivere come si parla, in modo spontaneo, senza costrutti elaborati, senza particolari esigenze artistiche: questo in sostanza la critica dell'epoca richiede alla donna. Un commento non firmato nella *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια (Grande Enciclopedia Greca)* sull'opera di Dora Vekili *Απομνημονεύματα μητέρας (Memorie di una madre)*¹⁶ è forse l'esempio più caratteristico:

«Non cercate arte, intreccio, idee, presa di posizione. Una madre ferita si è messa a scrivere senza neppure immaginare che stava scrivendo qualcosa che poi sarebbe stato pubblicato, mentre altri hanno questa mania. I sentimenti, le idee semplici, le impressioni: un piccolo dramma straziante della sua vita è arrivato spontaneamente sulla punta della penna e ci ha regalato un simpaticissimo libretto stampato dal signor Zikakis».

La critica non pretende dalla scrittura femminile arte, intreccio, idee. Kleon Paraschos ci spiega con precisione che cosa si richieda alle donne nella sua recensione alla raccolta poetica *Άζητη ζωή (Vita non vissuta)* di Angheliki Varvitsiotu-Konti¹⁷:

«Alle donne che scrivono chiediamo altre qualità, esattamente quelle che hanno avuto in dono dalla natura, e che possono diventare molto avvincenti anche nell'arte. È come nella vita. Proprio per il fatto di essere rimaste donne e solamente donne, le due migliori poetesse greche, la Mirtiotissa e la Poliduri, hanno composto dei versi così belli [...]».

Ecco dunque che la natura, la differenza sessuale, determinata biologicamente, definisce anche l'espressione artistica della donna in modo più deciso rispetto a una qualsiasi altra imposizione dell'arte, a una qualsiasi tendenza o corrente letteraria.

¹⁵ MAVROIDI-PAPADAKI, *Η κριτική των βιβλίων* cit., p. 53.

¹⁶ [Senza firma], *Απομνημονεύματα μητέρας της κ. Δώρας Βεκίλη*, in *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 10.7.1927, p. 3.

¹⁷ K. PARASCHOS, *Βαρβιτσιώτου Κόντη Άγγελική: Άζητη ζωή*, in *Νέα Έστία* 13 (1933), p. 173.

La natura ha stabilito che la donna sia madre. In modo analogo, la donna-scrittrice non ha che da offrire i doni di questa maternità alla letteratura.

Il collegamento privilegiato che è stato prospettato tra la scrittura femminile e la letteratura per l'infanzia da una parte e le tematiche messe in diretta relazione con il mondo infantile dall'altra, ha inscritto l'elemento infantile in quello femminile, lasciando in sospeso la questione su quanto sia distante l'elemento infantile da quello infantilistico. Il tono e il modo della scrittura femminile sono stati definiti immediati e sinceri, spontanei e naturali, ma anche contenuti, miti, quotidiani, teneri, affettivi e semplici. Questa semplicità sembrerebbe piuttosto oscillare semanticamente tra i suoi paronimi tenerezza (απαλότητα) e ingenuità (απλοϊκότητα).

Caratteristiche naturali e stereotipi sociali, che hanno come punto di riferimento la maternità, hanno racchiuso in un recinto la scrittura femminile e, infine, l'hanno chiusa in spazi e modi di scrivere femminili che si presumono indipendenti, personali, particolari.

PAOLA MARIA MINUCCI

LA METAFORA DELL'ASSENZA NELLA POESIA DI KIKÌ DIMULÀ

Kiki Dimulà è la rappresentante più significativa e innovativa per contenuti e linguaggio della generazione del secondo dopoguerra.

Volendo precisare la sua particolarità poetica caratterizzante sarei tentata di definire la sua poesia quale un cammino amaro e ironico verso la realtà interna ma percorrendo i segni delle sue proiezioni e delle sue metafore esterne.

Fin dalle poesie più antiche, basta pensare a *Trasgressioni*, risulta evidente come la Dimulà si muova tra due dimensioni: reale, fisica e metafisica. Il suo spazio, la sua realtà sono, come lei scrive, «illegali», non la realtà rassicurante degli altri ma la «trasgressione» della realtà:

Ἐπεκτείνωμαι καὶ βιώνω
παράνομα
σὲ περιοχὲς ποὺ σὰν ὑπαρκτὲς
δὲν παραδέχονται οἱ ἄλλοι¹.

La parola «trasgressione» è una parola chiave per entrare nel suo mondo poetico, tanto da un punto di vista stilistico quanto semantico.

Questa situazione di bidimensionalità, di bipolarità esistenziale si esprime molto spesso in maniera antitetica, altre volte, anzi, il più delle volte, direi, è invece una compresenza di poli opposti tra cui rimanere sospesi, oscillanti. «Sospesi – come dice la Dimulà – tra un sì e un no», la realtà è un sì e un no insieme, è essere e non essere², è assenza e pre-

¹ K. DIMULÀ, *Ἐρήμην*, Atene 1958; ora in *Ποιήματα*, Atene 1998, p. 52. Tr. it.: «Mi espando e vivo / illegalmente / in aree che gli altri / non riconoscono reali», in K. DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio*, a cura di P. M. MINUCCI, Milano 2000, p. 21.

² Ne parla in questo senso N. DIMU, *Στὴν τετράγωνη νόχα τῆς φωτογραφίας*, Atene 1991, p. 10.

senza e insieme assenza-presenza, è mondo interiore e mondo di proiezioni esterne, è mondo fisico e mondo metafisico. Questa duplicità di livelli è uno degli elementi caratterizzanti la sostanza e la forma della sua poesia e questa consapevolezza diviene lo strumento indispensabile per la sua comprensione.

È interessante interrogarsi sulle modalità di un simile incontro tra dimensioni tanto diverse e lontane e tentare di individuare quali siano le strategie formali cui la Dimulà ricorre per esprimere il suo mondo interiore.

Prima di tutto, ci sono nella sua poesia parole, ma più spesso versi-chiave, che costituiscono il passaggio, il ponte tra le due dimensioni. Spesse volte Kiki Dimulà lavora con i significati delle parole decontestualizzati che agiscono sulla base della metafora e dell'analogia (lessicale, semantica, grammaticale, fonetica, ortografica). È questo il suo surrealismo che altri hanno giustamente definito quale un «surrealismo della grammatica e della sintassi».

Nella poesia *Σκόνη* (*Polvere*)³, ad esempio, scegliendo una tra le tante metafore agenti nel testo (tutta la poesia è infatti strutturata sulla metafora; la «polvere» è chiaramente la metafora della «nostra» polvere), «lo specchio» dunque diviene qui la metafora del tempo, tempo che in Kiki Dimulà ha sempre una connotazione negativa e che qui è portatore di vecchiaia, declino, morte:

Χέρσο πράμα, τί νά τό 'κανα;
Έπαψα νά καλλιεργῶ τὰ πρόσωπά μου ἐκεῖ μέσα,
δέν ἔχω ὄρεξη νά ὀργάνω ἀλλαγές
καί νά διπλασιάζομαι ἀλλιώςτικῇ⁴

Ma nel suo uso di metafore la Dimulà spesso sottace alcuni passaggi, il che costituisce il suo fascino ma anche la sua difficoltà.

Mi viene in mente l'immagine-espressione con cui si apre la poesia *Passe-partout*, anche se gli esempi potrebbero essere infiniti:

Ἀνοίγω τὰ παράθυρα τῆς φωτογραφίας
ν'ἀερίστεῖ. Ἐμεινε καιρὸ κλεισμένη
ὅπως πολλὰ ἐξοχικά παρελθόντα⁵

³ K. DIMULÀ, *Τὸ τελευταῖο σῶμα μου*, Atene 1981; ora in *Ποιήματα* cit., p. 280.

⁴ Tr. it.: «Oggetto incolto, che me ne facevo? / Ho smesso di coltivare i miei volti là dentro, / non ho voglia di arare cambiamenti, / di duplicarmi diversa», in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 77.

⁵ K. DIMULÀ, *Χαῖρε ποτέ*, Atene 1988; ora in *Ποιήματα* cit., p. 373. Tr. it.:

dove ἐξοχικά è un sostantivo che funziona come aggettivo ma che è anche il risultato di una similitudine abbreviata: la fotografia è rimasta a lungo «chiusa», cioè «non guardata», non visitata, proprio come non guardiamo, non ritorniamo al nostro passato, esattamente come accade con le case di campagna usate per le vacanze che rimangono a lungo disabitate e chiuse.

In questo caso l'immagine nasce dalla parola (ἐξοχικά), potremmo quasi dire che è la lingua a stimolare il pensiero e l'immaginario del poeta. A volte è vero invece il contrario, l'idea della poesia nasce da un'immagine o da un pensiero «strano» che stupisce, ed è su questa stranezza che si costruisce la poesia, una metafora ma una metafora di cui vengono sottaciuti alcuni passaggi, una metafora «ellittica» direi, «difettiva». Le sue immagini nascono spesso sulla base di un'iniziale similitudine di cui si sono progressivamente perse le tracce. Solo poche volte si incontra il termine di paragone «come». Nella poesia *Καλοκαίρι* (*Estate*)⁶ è ancora una similitudine dichiarata: «è entrata come un disegno di bambino», ma molto più spesso, come abbiamo appena visto, l'uso della grammatica e degli aggettivi sono tutti retti sulla base di una metafora non dichiarata.

In una sua intervista, ho letto: «Una poesia non è che un nido di qualche stranezza». Mi sono chiesta cosa ci fosse dietro questa idea e questa immagine. Ma è lei stessa a rivelarlo nella stessa intervista: «[...] ad aiutarmi può essere il nido di una cicogna, in alto, sulla cima di un palo della luce, [...] al centro, a proteggere e covare la sua nidata, in piedi su una sola gamba. Subito costruisco un nido per questa sua strana posizione». E conclude appunto: «In fondo una poesia non è che un nido di qualche stranezza»⁷. Qui, come nella sua poesia, dell'esperienza che l'ha generata rimangono soltanto l'immagine iniziale e quella finale, mentre si passano sotto silenzio tutti i passaggi intermedi.

Le immagini nascono spesso dalla parola, nascono dentro la lingua.

«Apro le finestre della fotografia / per dare aria. È rimasta a lungo chiusa / come molti passati-casolari campagna», in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 117.

⁶ K. DIMULÀ, *Τὸ λίγο τοῦ κόσμου*, Atene 1983; ora in *Ποιήματα* cit., p. 140.

⁷ «Κατὰ βάθος, ἓνα ποίημα δέν εἶναι παρά ἡ φωλιά κάποιας παραξενιάς[...] μπορεῖ νά μέ βοηθάει ἡ φωλιά ἐνός πελαργοῦ, ψηλά στήν κορυφή κάποιας κολώνας τῆς ΔΕΗ, ὁλοστρόγγυλη, ἀφράτη, κι ἐκεῖνος στό κέντρο τῆς νά ἐποπτεύει ἡ νά ἐπωάζει τὸ εἶδος του, ὀρθίος στό ἓνα του πόδι. Χτίζω τότε ἀμέσως μιὰ φωλιά γι' αὐτή τὴν παράξενη στάση του [...]. Κατὰ βάθος, ἓνα ποίημα δέν εἶναι παρά ἡ φωλιά κάποιας παραξενιάς», in *Μετρή*, n. 36, (ottobre 1998), pp. 70-76.

In questo momento sto pensando ad esempio ad un verso di 'Απροσδοκίες:

Μὲ ρωτάει ὁ καιρὸς
ἀπὸ ποῦ θέλω νὰ περάσει
ποῦ ἀκριβῶς τονίζομαι
στὸ γέρνω ἢ στὸ γερνῶ⁸.

dove di nuovo si fa ricorso alla metafora (ortografica, fonetica?): γέρνω (incurvarsi) è la metafora di γερνῶ (invecchiare) in un reciproco arricchimento di senso. Basterebbe pensare anche a qualche titolo di raccolta, compreso l'ultimo: 'Ενὸς λεπτοῦ μαζί⁹ (Per un momento insieme) coniato su «'Ενὸς λεπτοῦ σιγή», o al titolo di tante poesie come ad esempio la già citata Τὸ κεφαλαῖο χάμα¹⁰ (Terra in maiuscola), dove immagine e parola si incontrano e si incrociano e l'una costituisce motivo di ispirazione per l'altra.

Nelle poesie 'Ο πληθυντικός ἀριθμός¹¹ (Plurale) e Τὸ διαζευτικὸν ἢ¹² (La 'o' disgiuntiva) sono evidenti le modalità semantiche di ricorso all'uso di forme grammaticali. Sono evidenti anche alcune costanti stilistiche e semantiche della Dimulà: come il ricorso all'uso della ripetizione di parole, versi, ma anche strutture sintattiche, in un crescendo emotivo; un atteggiamento di apparente distacco ironico che, anziché diminuire, aumenta la partecipazione sofferta del lettore.

L'altra costante stilistica è l'introduzione di uno slittamento di significato: la diversità nell'uguaglianza insomma.

In 'Ο πληθυντικός ἀριθμός¹³ (Plurale) ad esempio, all'interno di una costante grammaticale e semantica che prevede il singolare che poi dilaga in un plurale, investendo la vita della protagonista, c'è un solo caso in cui questo non si ripete e cioè nei versi che si riferiscono al 'ricordo'. Così l'amore (ὁ ἔρωτας) del primo verso diverrà «gli amori indifesi» (οἱ ἀνυπεράσπιστοι ἔρωτες); la paura (ὁ φόβος) diverrà «le paure» (οἱ φόβοι), le

⁸ DIMULÀ, Χαῖρε ποτέ cit.; ora in Ποιήματα cit., p. 303. Tr. it.: «Mi chiede il tempo / dove voglio che passi / se so come procedere / avanzando o invecchiando», in DIMULÀ, L'adolescenza dell'oblio cit., p. 89. Sono versi che indubbiamente pongono un problema di traduzione, non traducibili letteralmente ma solo per analogia.

⁹ K. DIMULÀ, 'Ενὸς λεπτοῦ μαζί, Atene 1999.

¹⁰ DIMULÀ, Τὸ τελευταῖο σῶμα μου cit.; ora in Ποιήματα cit., p. 285.

¹¹ DIMULÀ, Τὸ λίγο τοῦ κόσμου cit.; ora in Ποιήματα cit., p. 124.

¹² Ibidem, p. 170.

¹³ Ibidem, p. 124.

paure di tutto. Il ricordo ('Η μνήμη), invece, è singolare, «soltanto singolare». Il singolare riconferma il singolare e questo, proprio per la sua unicità, lo rafforza e gli dà assolutezza.

Così, in Τὸ διαζευτικὸν ἢ¹⁴ (La 'o' disgiuntiva) la grammatica assume un valore semantico e interviene a sottolineare l'antiteticità o comunque la duplicità delle dimensioni che convivono nella Dimulà e nell'uomo in genere ma insieme anche l'impossibilità esistenziale di definire la realtà per le tante letture rese possibili da istanze diverse e spesso contrastanti. Questo perché per la Dimulà è difficile «dare un nome ai fenomeni»: βροχή ἢ δάκρυα. L'unica possibilità è di «rimanere asciutti tra queste due possibilità» si legge, e cioè, fuor di metafora, questo significa non lasciarsi coinvolgere e travolgere emotivamente da queste ambigue realtà, guardarle dal di fuori, con distacco e freddezza, anche se – nella Dimulà – si tratta sempre di una «freddezza commossa» e questo è uno dei tanti ossimori connaturali alla sua poesia.

Abbiamo parlato del ricorso a «versi-chiave», *trait-d'union* tra due dimensioni diverse: l'esterna e l'interna.

Questo elemento è quanto mai evidente nella poesia Σκόνη¹⁵: Σκόνη, ὕστατη σάρκα τοῦ ἄσπερκου è il primo verso-chiave di questa poesia che ci introduce nella dimensione esistenziale e ci dà la chiave di lettura anche per la prima parte. Più avanti Ἄλλο ἓνα σπάσιμο τοῦ Ὀλόκληρου (Ancora una frattura dell'Intero). Così «il cuscino» diventa «il cuscino rigonfio di sonno» (πρισμαμένα μαξιλάρια τοῦ ὕπνου), il «nido profondo del sonno» (Οἱ βαθιὲς φωλιές τοῦ ὕπνου) cioè, e delle nostre paure esistenziali e ataviche, con il crescendo di intensità emotiva della frase-ritornello δὲν τὰ ἀντέχω τὰ τινάγματα τοῦ μέσα βίου ἐξω (e non sopporto questo sbattere fuori la vita interiore), fino all'ossessivo richiamo e rincorrersi di parole della chiusa della poesia che si conclude proprio con questo verso.

E se non basta la «trasgressione» ad una lingua istituzionalizzata ad esprimere un mondo dove la perdita, l'assenza, la nostalgia, la solitudine, il vuoto sono i protagonisti, si creano altre parole più rispondenti a questo linguaggio interiore come è nel caso del titolo della poesia Ἀπροσδοκίες¹⁶ (Inaspettative) di cui in una nota inedita la stessa Dimulà scrive ribadendo che la parola è inesistente in greco e rinvia a cose che

¹⁴ DIMULÀ, Τὸ λίγο τοῦ κόσμου cit.; ora in Ποιήματα cit., p. 170.

¹⁵ DIMULÀ, Τὸ τελευταῖο σῶμα μου cit.; ora in Ποιήματα cit., p. 280. Tr. it.: «polvere, ultimo corpo dell'incorporeo», in DIMULÀ, L'adolescenza dell'oblio cit., p. 71.

¹⁶ DIMULÀ, Χαῖρε ποτέ cit.; ora in Ποιήματα cit., p. 303.

non possono accadere, impossibili. Quale allora la necessità intrinseca, mi chiedo, di coniare una nuova parola, una parola che contenga in sé la speranza e l'attesa e insieme il suo contrario, la disperazione e la rinuncia? A rispondere è la Dimulà che sottolinea come, nonostante tutto, lei volesse conservare la parola *προσδοκίες* (aspettative) perché, anche se sa che una cosa non può accadere, continua a sperare. Per questo aggiunge il prefisso privativo.

La grammatica e la sintassi cui la Dimulà obbedisce nei suoi versi rispondono a regole tutte interiori, i suoi versi si strutturano in una sintassi "diversa", con parole che sono spesso neologismi e parole "costruite". Sintassi e lessico si compongono in una lingua "nuova", più consona ad esprimere, o piuttosto a rivelare le verità sottili del suo immaginario. Nella sintassi interiore, un po' come nell'inconscio, le classificazioni temporali quali presente e passato non esistono, i contrari si incontrano perché la realtà cui la poesia si riferisce non è mai una realtà oggettiva e "logica" ma una realtà interiore, fatta di desideri, paure, attese, speranze e disperazione insieme.

La poesia è quasi un delirio e sottolinea come l'unica realtà sia quella del desiderio e della speranza di un incontro insieme desiderato e temuto. È per questo che invece di dire «ci incontreremo e ci rapirà» la gioia della conoscenza (θα συναντηθούμε και θα μās συνεπάρεi-παρασύρει ή χαρά της γνωριμίας) dice «ci rapirà una veemente *inconoscenza*» (θα μās συνεπάρεi μιὰ άγνωρισία παράφορη) con l'alfa privativo e altrove invece di parlare «dell'impetuosa gioia» dell'incontro (της σφοδρης χαρας) parla «dell'impetuoso silenzio» (της σφοδρης σιωπης) che chiaramente è la negazione dell'incontro. Tutta la poesia è dunque tesi e antitesi insieme.

La Dimulà dimostra nei suoi versi un'incredibile capacità di cogliere l'assurdità di situazioni esistenziali umane e di saperle guardare con distacco ironico che talvolta può arrivare al sarcasmo, un distacco che frappono tra sé e il suo sentimento, indispensabile per non soccombere sotto il peso del proprio mondo psichico. Ricordo *Τὸ κεφαλαίο χαμαί*¹⁷ (*Terra in maiuscola*), dove l'argomento principale non è altro che la presbiopia e la necessità di mettersi gli occhiali per... «vedere da vicino». Naturalmente la poesia è tutta giocata su una metafora; mentre si parla assolutamente di presbiopia, la poesia si lascia leggere anche su un pia-

¹⁷ DIMULÀ, *Τὸ τελευταίο σῶμα μου* cit.; ora in *Ποιήματα* cit., p. 285.

no esistenziale e la presbiopia diviene "presbiopia interiore", un nuovo modo di rapportarsi alla vita e agli altri, alla realtà, alla conoscenza:

Τελευταία, γιὰ νὰ διαβάσω,
ν'αναγνωρίσω, νὰ γνωρίσω,
τραβιέμαι λίγο κατὰ πίσω
καὶ σπρώχνω λίγο πιὸ μακριὰ
αὐτὸ ποὺ εἶναι νὰ δῶ.
Μπαίνει μιὰ νέα ἀπόσταση
ἀνάμεσα σὲ μένα καὶ σ'ὅ,τι προσβλέπω.
Ἀλλιῶς δὲν βλέπω¹⁸.

ma gli esempi potrebbero essere innumerevoli.

Penso ancora all'ironia del titolo *Κονιάκ μηδὲν ἀστέρων*¹⁹ (*Cognac a zero stelle*) ma anche all'ironia e al sarcasmo, sofferto e sofferente, di *Τὸ σπάνιο δῶρο*²⁰ (*Il dono raro*) o di *Σὰν νὰ διάλεξες*²¹ (*Come se avessi scelto*) o, ancora, di *Κάθε Σάββατο*²² (*Ogni sabato*).

La Dimulà riesce dunque a parlare di realtà intangibili, invisibili che danno segni di sé ma solo attraverso intuizioni e, perché no, "illuminazioni" applicate al reale, al visibile. Di quel che non si vede, se ne può parlare solo attraverso i suoi segni tangibili, come di Dio. Tra l'altro, con questa trasposizione, una vera e propria "metafora", in una realtà esterna a sé, si raggiunge quel distacco, apparente o reale che sia, che rende appunto possibile il parlarne e il guardarle con amara, a volte caustica, ironia.

¹⁸ Tr. it.: «Ultimamente, per leggere, / per riconoscere, per conoscere, / mi tiro un po' indietro / e spingo più lontano / quello che devo vedere. / Subentra una nuova distanza / tra me e ciò che miro. / Altrimenti non vedo», in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 81.

¹⁹ DIMULÀ, *Χαίρε ποτέ* cit.; ora in *Ποιήματα* cit., p. 402; tr. it. in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 125.

²⁰ K. DIMULÀ, *Ἡ ἐφηβεία της λήθης*, Atene 1994; ora in *Ποιήματα* cit., p. 416; tr. it. in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 133.

²¹ DIMULÀ, *Ἡ ἐφηβεία της λήθης* cit.; ora in *Ποιήματα* cit., p. 424; tr. it. in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 137.

²² DIMULÀ, *Ἡ ἐφηβεία της λήθης* cit.; ora in *Ποιήματα* cit., p. 472; tr. it. in DIMULÀ, *L'adolescenza dell'oblio* cit., p. 157.

ALKISTIS SOULOGIANNI

**LE DONNE NELL'OPERA
DI GHIORGOS CHIMONÀS: SOGGETTI DAI
TRATTI CARATTERISTICI FEMMINILI,
E NON CARATTERI 'FEMMINILI' ***

Ghiorgos Chimonàs (1938-2000) è già riconosciuto come uno dei più importanti scrittori greci contemporanei. Il valore particolare della sua opera si avverte sia a livello linguistico che tematico.

L'aspetto linguistico dei testi letterari di Chimonàs consiste in un discorso narrativo unitario, per la cui creazione è evidente il ricorso dello scrittore alle modalità del racconto e della poesia. La solida economia della narrazione si unisce all'uso quasi generico della metafora, a un ritmo quasi continuo nel testo e alla pluralità di deviazioni dalla norma d'uso della parola letteraria, nel modo in cui esse sono individuate nella creazione di neologismi, nell'associazione delle frasi, nell'uso dell'aggettivo e soprattutto nell'uso della punteggiatura al servizio dell'intonazione del testo. Sono queste deviazioni a determinare lo stile di Chimonàs.

Del resto, lo scrittore tende a sviluppare grandi temi a carattere universale e generale. Per questo motivo l'opera di Chimonàs si colloca nella vasta produzione letteraria rappresentata dalla letteratura generale. Fra i temi che interessano Chimonàs figurano in primo piano i rapporti umani, il confronto dell'uomo con se stesso e con gli altri, l'isolamento dell'individuo, la trasgressione dei limiti, la morte, l'immortalità, il tempo.

In un simile contesto i caratteri centrali dell'opera di Chimonàs, che con la loro presenza e comportamento sono rilevanti per lo sviluppo dei temi, non sono dei semplici personaggi di un'opera letteraria, bensì vengono elevati a tipi (o maschere), cioè a strumenti che attuano le idee dello scrittore. Tale principio regola la scelta dei nomi che connotano i caratteri.

* La traduzione italiana di questo articolo è stata curata da Gabriella Macrì.

Alcuni di questi caratteri funzionano a coppie e altri individualmente. Nelle coppie di caratteri, il rapporto è complementare non solo a livello umano, ma anche conoscitivo ed esistenziale in senso lato. L'eventuale coincidenza o identificazione dei due caratteri complementari ne permette la riduzione a sistema unitario ontologico e archetipico. Una coppia di caratteri non significa divisione e annullamento del sistema unitario, semmai costituisce un'analisi di due forze opposte, componenti la stessa unità. Particolarmente rilevanti per la loro composizione sono le coppie formate da un carattere *maschile* e uno *femminile*. A questo punto occorre segnalare di nuovo che nella letteratura generale esistono maschere in quanto portatrici di idee. Ma per la realizzazione viva del significato, nel quadro dello sviluppo tematico, esse sono 'obbligate', in quanto significanti, ad assumere caratteristiche maschili o femminili. Non si tratta dunque di una differenza sessuale realistica o comunemente intesa. Fatta questa precisazione, per una migliore comprensione dell'intervento, ritorno alle coppie di caratteri centrali.

Esse ricorrono in due romanzi di Chimonàs: *Ὁ ἀδερφός (Il fratello)* (1975) e *Ὁ ἐχθρὸς τοῦ ποιητῆ (Il nemico del poeta)* (1990).

Nel romanzo *Il fratello*, la coppia di caratteri è definita dai sostantivi 'fratello' e 'sorella'. Predomina il carattere femminile, 'la sorella', dal momento che la narrazione è focalizzata principalmente su di lei. Ma il comportamento della sorella ha come centro d'interesse il fratello, che costituisce il vero nucleo della narrazione.

Pertanto, nel contesto del discorso narrativo, la sorella svolge la funzione di strumento al servizio del fratello, si prende l'incarico di comunicare in sua vece con il resto del mondo, anche se con conseguenze per lei negative, fino all'abnegazione totale. In tal modo viene affrontato il tema dell'isolamento, o meglio dell'autoisolamento che connota la presenza del fratello nel romanzo. Il comportamento della sorella è determinato dalla dedizione al fratello. La definizione dei due caratteri con i sostantivi fratello-sorella traduce l'intenzione dello scrittore di dichiarare il loro solido rapporto, così come esso si costruisce attraverso il legame di sangue, e non semplicemente con un comune, inequivocabile vincolo biologico tra fratelli. D'altronde, la descrizione del comportamento della sorella nei confronti del fratello implica anche molti elementi di chiara provenienza sessuale, che esprimono dedizione, aiuto e sostegno, e non certo una univoca relazione incestuosa.

Nel romanzo *Il nemico del poeta* predomina in modo analogo una coppia di caratteri centrali: il poeta Kostantinos Laios e la sorella gemella Cibe/Aretì. Il comportamento del poeta è definito dal suo con-

trapporsi alla morte in quanto è l'evento più importante, naturale ma anche soprannaturale, in uno scenario di isolamento, anzi di autoisolamento che egli sceglie come *modus vivendi*. In questa contrapposizione è coinvolta in modo decisivo Cibe/Aretì, e il suo coinvolgimento è reso, ugualmente, come evento naturale, ma al contempo soprannaturale. Il rapporto tra il poeta e Cibe/Aretì è descritto come un rapporto a più livelli e polisemantico, soprattutto dal punto di vista del poeta. Innanzitutto si tratta di un legame molto stretto, come è reso con la struttura dei fratelli gemelli. Cibe/Aretì dà prova di un comportamento disinteressato nei riguardi del poeta. Il rapporto si basa anche su una sorta di uguaglianza tra Cibe e il poeta, essendo anche lei un'intellettuale e possedendo il dono della creatività attraverso cui può identificarsi con il poeta. Dal testo risulta che questa identificazione non è realizzata. Tuttavia la sensazione di una possibile uguaglianza dà a Cibe/Aretì il diritto di avere il coraggio di violare l'isolamento del poeta. Un altro fattore che concorre a una caratterizzazione polisemantica a più livelli del rapporto tra Cibe e il poeta è quello dell'amore. La dimensione amorosa nel comportamento di Cibe assume l'aspetto più particolare della dedizione, dell'aiuto e del sostegno, persino dell'abnegazione. Inoltre, il grave senso di responsabilità che Cibe/Aretì prova nei confronti del poeta anche dopo la sua morte vincola il rapporto in modo decisivo. Responsabilità che trae origine non soltanto dai sentimenti di Cibe verso di lui, ma in particolare da quanto conosce di lui. La conoscenza di Cibe guida il poeta a completare la propria autoconoscenza, sia pure nel momento della morte.

Riguardo alla denominazione è possibile individuare nel nome Cibe/Aretì una dimensione mitica, messa in relazione al comportamento narrativo dello specifico carattere con la funzione di maschera. Il nome di Cibe trae origine dalla divinità omonima (che, secondo la mitologia, è la madre degli dei) e rafforza in linea generale l'atteggiamento di protezione di Cibe/Aretì nei confronti del poeta. Quanto al secondo nome, Aretì, dirò in breve che deriva dall'omonimo carattere femminile, positivo e simpatico, presente nel canto demotico del *Fratello morto*, che per Chimonàs funziona da intertesto nel romanzo *Il nemico del poeta*.

Questi comportamenti, di Cibe/Aretì nel *Nemico del poeta* e della sorella nel romanzo *Il fratello*, hanno come conseguenza la distinzione di ambedue i caratteri in nuclei tematici archetipici e composti, una specie di risultante di tutte le possibili relazioni umane.

E veniamo adesso al caso dei caratteri centrali con funzione di individui isolati nell'opera di Chimonàs. La loro presenza è spesso associata

a quella dei caratteri in coppia. Sulla base di questo abbinamento, il comportamento dei caratteri isolati è, di solito, negativo.

In questa comunicazione presenterò due caratteri centrali femminili con funzione di individui isolati in due romanzi di Chimonàs, *Μυθιστόρημα* (*Romanzo*) (1966) e, ancora una volta, *Il nemico del poeta*.

Vorrei ricordare che *Romanzo* è stato pubblicato nel 1999 dalla Casa Editrice Bulzoni con lo stesso titolo in italiano e nella magistrale traduzione, come è stato ufficialmente riconosciuto, di Alkistis Proiou, che ha ricevuto il Premio Statale della Traduzione assegnato dal Ministero greco della Cultura per l'anno 2000.

In *Romanzo* si tratta del carattere femminile definito con la lettera A e contrapposto alla coppia di caratteri maschili definiti dalle lettere dell'alfabeto greco T e Γ. Nel quadro dello sviluppo tematico del libro: T ha il significato di τέρας (nella traduzione italiana: *mostro*), nel senso di non abituale, eccezionale, super-umano, trasgressivo, che non può arrivare a compromessi con nessuno. Γ ha il significato di γνώση (nella traduzione italiana: *conoscenza*). Nel rapporto tra T e Γ è ribadita la conferma dell'esistenza dell'uomo attraverso la conoscenza.

A è la moglie di T. Nel testo A dichiara il suo amore per T. Pertanto, a un primo livello di lettura, si potrebbe concludere che A significa αγάπη (nella traduzione italiana: *amore*). Questo amore conduce A all'uccisione di Γ. Col pretesto dell'omicidio sono rivelati gli elementi che denotano tutto il raggio d'azione del comportamento di A nel testo: sottomissione e debolezza nei confronti di T, contrapposizione e negazione nei confronti di Γ con tendenza a sostituirlo, cioè a identificarsi con lui. Dal che a un secondo livello di lettura si potrebbe concludere che A acquista anche il significato di αδυναμία (in italiano: *debolezza*), ανταγωνιστικότητα (*rivalità*), άρνηση (*negazione*), αντικατάσταση (*sostituzione*).

Si ha l'impressione in questo modo che Chimonàs attraverso lettere-nomi intenda fissare determinati caratteri in un contesto di sistemi specifici di significazione, e nel contempo crei un codice semantico personale.

Dall'altro lato, nel *Nemico del poeta* in contrapposizione alla coppia poeta-Cibele/Areti è presentato un carattere centrale isolato, Elena Xenou, che è proprio agli antipodi di Cibele/Areti. Da quanto si può dedurre dalla narrazione, Elena Xenou rappresenta un rapporto esclusivamente sessuale, interpretato in modo univoco da parte del poeta. Il comportamento di Elena Xenou nei confronti del poeta è descritto in negativo, con tratti più determinati verso il seguente sviluppo: punto di vista negativo di Elena Xenou sul poeta, sentimenti negativi di Elena Xenou verso il poeta, giudizio negativo di Elena Xenou sulla sua relazio-

ne sessuale col poeta, critica negativa di Elena Xenou nei confronti di se stessa. Il poeta è rappresentato come un dominatore assoluto nel rapporto con Elena, che arriva alla sottomissione totale. Ma la morte del poeta le dà la soddisfazione di un dominio finale assoluto su di lui. Elena Xenou accompagna il poeta nel luogo in cui verrà seppellito, nella Ionia (in Asia Minore) e in quel luogo lo lascia alle cure di un 'aiutante dei defunti' (come scrive Chimonàs) pagato.

Nel sintagma nominale 'Elena Xenou' è riconoscibile una dimensione mitica. Il nome Elena rimanda alla guerra di Troia e si collega al luogo in cui viene sepolto il poeta. Invece il contesto riguardo alla mancanza di purezza nel rapporto di Elena Xenou con il poeta potrebbe rimandare alla figura di Elena, per la quale secondo Stesicoro, ma anche secondo Euripide, scoppiò la guerra di Troia. D'altro canto il cognome Xenou potrebbe dichiarare l'esclusione imposta a quel carattere specifico dal legame profondo del poeta con Cibele/Areti. Sulla base di tali elementi, i rapporti di Elena Xenou con il poeta nel *Nemico del poeta*, e di A con T in *Romanzo*, non possono essere considerati complementari. La presenza nei romanzi dei caratteri femminili di A ed Elena Xenou nello sviluppo dell'intreccio è solo sincronica rispetto alla presenza dei caratteri maschili T e poeta.

Se volessimo definire la tipologia dei caratteri femminili centrali nell'opera di Chimonàs, potremmo concludere che:

1. i caratteri femminili rappresentano l'elemento dinamico e positivo quando sono parte di un rapporto di complementarità con un carattere maschile, per cui proiettano un contenuto composto e polisemantico;
2. i caratteri femminili rappresentano un elemento passivo e negativo quando conformano semplicemente la loro presenza nel testo ad altri caratteri narrativi, proiettando un contenuto unidimensionale e con un unico significato.

Bisogna chiarire che non è una tipologia valida in termini assoluti nel caso di caratteri femminili periferici, cioè dei caratteri femminili che sostengono la presenza nel testo narrativo di caratteri centrali indipendentemente dal sesso, ma affronterò questo argomento in altra sede. Tuttavia ambedue le tipologie di caratteri femminili centrali in Chimonàs si dimostrano particolarmente funzionali e spesso assolutamente determinanti nello sviluppo tematico dell'opera dello scrittore.

Per concludere, le maschere rifiutano la fisionomia femminile e lasciano prevedere i significati. Perché, come scrive Chimonàs nel *Nemico del poeta*, «Sono vive! Le idee vivono!».

REA GALANAKI

**DUE PROTAGONISTE DI ROMANZI
E UNA SCRITTRICE
(LUISA ED ELENA DI REA GALANAKI)***

Nei miei romanzi è presente un discreto numero di personaggi femminili, ma in questa comunicazione mi occuperò solamente di due eroine, due creazioni della mia fantasia in parte esistenti, in parte inesistenti. Una caratteristica comune in entrambe le protagoniste, cioè Luisa ed Elena, è che in gran parte dei rispettivi romanzi *Θὰ υπογράψω Λουί* (*Firmerò Louis*) ed *Ἑλένη, ἢ ὁ Κανένας* (*Elena, ovvero Nessuno*) parlano in prima persona.

Per quanto riguarda Luisa ciò avviene quando, ormai vecchia, otto anni dopo il suicidio di colui che era stato il suo amante – e senza aver mai ricevuto gli scritti che le indirizzava negli ultimi giorni di vita – riceve la visita di un suo amico, che le consegna alcune opere di lui, appena pubblicate. Luisa, prendendo spunto da questa occasione, sviluppa, con un soliloquio nell'ultimo capitolo del romanzo, il suo punto di vista sulla relazione con l'amante, punto di vista che appare tragicamente diverso da quello confessato in precedenza dall'uomo sulla stessa relazione. Vale la pena sottolineare che il soliloquio di Luisa è orale, mentre quello dell'uomo è scritto in forma di diario epistolare, e che i due monologhi non si intrecciano mai. In tal modo ho voluto porre l'accento sul carattere effimero, labile del discorso femminile, contrapposto al carattere durevole (o all'apparenza durevole, nel nostro romanzo) del discorso maschile. Nonostante la deperibilità delle sue parole, comunque, quando è Luisa a prendere le redini della narrazione, ci guida alla soluzione dell'enigma centrale su cui ho imperniato il romanzo. Si tratta di uno sbaglio vero che ho notato in due versi di Dante, così come erano stati stampati sul frontespizio di una vecchia edizione (del 1897) delle opere

* La traduzione di questo intervento è stata curata da Gabriella Macrì.

di Andreas Rigòpulos, il personaggio reale che mi ha fornito lo spunto per il romanzo. Credo sia superfluo aggiungere che è l'amico dell'eroe a recare a Luisa quella particolare edizione delle opere, provocando così la sua versione dei fatti, la sua soluzione.

Potrei parlare per ore di Luisa, ma mi limiterò a raccontare come mi sono ispirata all'amata di Louis, alla «persona» di Rigòpulos. Andreas Rigòpulos, originario di Patrasso e profondo ammiratore dell'Italia, è stato un intellettuale, un drammaturgo e un rivoluzionario vissuto nel XIX secolo; ha introdotto in Grecia il Romanticismo, di cui servì le idee con coerenza, sia con la vita che con la morte. Studiando, quindi, la sua biografia, avevo notato che da nessuna parte era riportato il nome di una donna, mentre la personalità dell'eroe pulsava di sentimenti e di passione. Così, ho costruito il personaggio dell'amante sul modello del romanzo francese del XIX secolo: borghese, adultera (e per questo «anonima» nel romanzo), ai margini della vita del suo uomo, omessa nella biografia del suo amato. L'ho chiamata Luisa, un nome che ha come base «Louis», cioè lo pseudonimo da rivoluzionario del vero Rigòpulos. Nel romanzo, d'altronde, evito di nominare Rigòpulos, il rivoluzionario realmente esistito ma deluso nelle sue aspettative, citandolo soltanto con lo pseudonimo. Anche Luisa, da parte sua, è una rivoluzionaria delusa in quel campo che, per le donne, è costituito dall'amore.

Per quanto sia stata, forse, preannunciata da Luisa, l'eroina del romanzo successivo, che si basa sulla vita della pittrice Elena Altamura Bükura, si presenta in modo differente. Qui è protagonista la donna, «la mia Elena». In gran parte del romanzo è lei stessa a raccontare la sua vita, ma in modo singolare: attraverso due soliloqui che si intrecciano, ma che iniziano in momenti diversi, ognuno con uno stile particolare. Il primo cioè costituisce la narrazione, regolare nel tempo, di Elena mentre la sua vita trascorre, il secondo è lo «sguardo» di lei vecchia sulla vita ormai trascorsa, uno sguardo spesso ironico, minaccioso, implacabile. Uno sguardo capace di vedere i fantasmi di una vita e di dialogare con loro, prolungando così l'esistenza dei cari familiari defunti.

È stato questo, tra gli altri, il motivo che mi ha commosso riguardo alla prima donna pittrice greca, che ha avuto il coraggio di vestirsi e vivere per due anni come un uomo per poter studiare pittura in Italia: il ribaltamento cioè dell'audacia giovanile a causa della vecchiaia molto solitaria, piena di fantasmi luttuosi. E inoltre la distruzione da parte della stessa pittrice – a quanto si racconta – della sua opera, realizzata con tante difficoltà. Una sorta di suicidio intellettuale.

Non è casuale nemmeno il significato del titolo, *Ἑλένη, ἡ ὁ Κανένας*. Esso dichiara, a un primo livello d'interpretazione, quanto l'opera e il nome della donna siano stati dimenticati; a un secondo livello, il «gioco», il «teatro» della pittrice tra il femminile e il maschile, qualcosa che va più in profondità del suo vestirsi con abiti maschili. A un terzo livello si fa riferimento all'*Odissea*, a questa inesauribile fonte di idee e di ispirazioni: l'abbigliamento maschile è stato il Cavallo di Troia per la «mia» Elena, che naturalmente disponeva dell'audacia e dell'astuzia del mitico Ulisse, conosciuto nella letteratura epica come Nessuno. Del resto la prima pittrice greca fu accusata in vecchiaia di essere una maga, accusa che aveva gravato allo stesso modo sulla mitica Elena e su tante altre 'Elena' nel corso dei secoli. Direi che se la Bella Elena ha sintetizzato in tale categoria di donne il pericolo della bellezza, la mia umilissima Elena ha sintetizzato il rischio che comporta l'entrata della donna in campi non di sua competenza, cioè nello spazio vietato – soprattutto in quell'epoca – degli uomini. Simili violazioni venivano sempre punite duramente. Elena Altamura era stata abbandonata dal pittore italiano con il quale era sposata, e da sola aveva dato sepoltura ai due figli, morti giovani di tubercolosi. Uno era anzi il famoso pittore di paesaggi marini Ioannis Altamura.

In questo mio terzo romanzo *Ἑλένη, ἡ ὁ Κανένας*, con il quale si completa una trilogia, ho posto ancora una volta alcuni interrogativi che mi tormentano, che percorrono la mia opera, questa volta però visti dalla parte delle donne. Chi era, insomma, l'Elena del mio romanzo, questo miscuglio esplosivo? Era una donna albanese, figlia di una eroica tradizione orale, ma era anche greca. Ortodossa, ma anche cattolica per poter sposare Saverio Altamura. Era una ragazza madre, ma anche una donna colta, che per un periodo anzi aveva fatto la pittrice. Da Spetses si era trasferita ad Atene, a Roma, a Firenze prima di ripercorrere a ritroso lo stesso cammino verso un fatale ritorno in patria. Parlava correntemente tre lingue europee, naturalmente conosceva anche il greco nel suo sviluppo diacronico, sempre con grande orgoglio parlava la lingua orale materna, l'albanese. Figlia consapevole dell'Illuminismo, fu accusata nella sua triste vecchiaia non solo di aver esercitato le arti magiche, ma anche del peccato grave della «pazzia». Per tutte queste caratteristiche sostengo che è una donna contemporanea. Straordinariamente contemporanea, poiché pone nuovamente attraverso l'ottica femminile le questioni riprese dalla nostra epoca sull'identità, sulla coscienza nazionale e religiosa, sul senso del limite, sulla sua violazione, sulla difficoltà incontrata dalle donne a emergere nell'arte, sul suo mancato riconoscimento. Sul valore fondamentale, insomma, dell'amore tra gli uomini.

GABRIELLA MACRÌ

L'IMMAGINE DELLA DONNA NELL'OPERA DI REA GALANAKI

La scrittrice Rea Galanaki ha iniziato il suo percorso letterario con la poesia. Ben presto si è dedicata alla prosa con la pubblicazione di alcune raccolte di racconti, per dedicarsi poi al romanzo. Ed è in questo genere letterario, più che nei racconti, che i personaggi femminili sono rilevanti per lo sviluppo della fabula. Mi riferisco alla novella *Ἡ ἱστορία τῆς Ὀλγας* (*La storia di Olga*) del 1986¹ e ai romanzi più recenti *Θὰ ὑπογράψω Λουί* (*Firmerò Louis*) del 1993², ed *Ἑλένη, ἢ ὁ Κανένας* (*Elena, ovvero Nessuno*) del 1998³. Nella rappresentazione dei personaggi femminili fondamentali delle tre opere (cioè di Olga nella *Storia di Olga*, di Luisa in *Firmerò Louis*, di Elena in *Elena, ovvero Nessuno*) si nota, passando da un testo a un altro, una definizione sempre più completa e matura dei loro caratteri. Questo è dovuto naturalmente alla diversa quantità di informazioni di cui dispone la scrittrice, ma anche alla sua maturità espressiva.

I caratteri delle tre protagoniste rivelano alcuni tratti simili. Olga è caratterizzata da una notevole sensibilità, è coraggiosa e generosa, leale, sincera e coerente con le sue idee. Luisa, figura idealizzata e personaggio chiaramente letterario, è una donna colta, decisa nelle sue scelte, ma anche dibattuta tra il rapporto con il marito e l'amore clandestino per Louis. La personalità di Elena Bükura, per l'abbondanza di notizie a nostra disposizione, è costruita in modo stilisticamente più completo e ne risulta un personaggio ribelle a qualsiasi compromesso con la vita, libero, estremamente coerente con se stesso e pronto a rimettersi in discus-

¹ R. GALANAKI, *Ἡ ἱστορία τῆς Ὀλγας*, in *Ὁμόκεντρα διηγήματα*, Atene, 1986.

² R. GALANAKI, *Θὰ ὑπογράψω Λουί*, Atene, 1993.

³ R. GALANAKI, *Ἑλένη, ἢ ὁ Κανένας*, Atene, 1998.

sione, se necessario. Le tre figure sono comunque connotate da un rapporto difficile con la società in cui vivono ma dalla quale, tutto sommato, sono condizionate solo in minima parte.

Riguardo al fascio di relazioni differenziali, che per somiglianze e opposizioni si istituisce con gli altri personaggi dei racconti presi in esame, si stabiliscono all'interno dei testi una serie di rapporti con funzionalità diverse. *La storia di Olga* è povera di immagini femminili: le uniche figure femminili collegate alla protagonista sono le sorelle del marito, delle quali fa cenno in pochissime frasi senza darne mai un'immagine più chiara. Olga è invece messa in relazione con tre caratteri maschili (il marito, il maestro, l'avvocato) che nel testo hanno un ruolo di non protagonisti. La loro funzione si sviluppa in misura diversa sulla base del rapporto che instaurano con Olga e della dimensione che acquistano nel testo. Il marito è la figura meno incisiva e più deludente, che porterà Olga tra le braccia del maestro col quale intreccerà una relazione amorosa. Ma anche il maestro alla fine si rivelerà una grande delusione e finirà col ferire la protagonista interiormente ed esporla socialmente. Con la terza figura maschile (l'avvocato) si instaura un rapporto disuguale: lui ama Olga, ma lei prova nei suoi confronti solo una profonda amicizia⁴.

Passando al secondo testo letterario, *Firmerò Louis*, scritto in forma epistolare, l'immagine femminile è completamente diversa. Poiché si tratta di una narrazione epistolare, l'intreccio è sempre affrontato dal punto di vista del protagonista maschile. Alla protagonista Luisa, personaggio inventato dalla scrittrice, sono indirizzate le epistole che il cospiratore Andreas Rigòpulos scrisse negli ultimi mesi di vita. Ne esce fuori il profilo di una donna determinata nelle sue scelte, piena di interessi, che sfrutta la sua origine altolocata per diventare una donna colta, ma anche tormentata e insoddisfatta perché costretta a rivestire il ruolo di moglie di un deputato. Si innamora di Louis e si sforza di capirne il carattere e le idee sovversive informandosi, con la lettura di libri e giornali, sulle azioni dei movimenti rivoluzionari. I personaggi cui è relazionata la figura di Luisa non sono molti, e sono soprattutto personaggi maschili con funzioni equivalenti ma opposte tra di loro. Con Louis la protagonista, che appare in prima persona solo nell'ultimo capitolo, stabilisce subito un intenso legame amoroso, che oltrepassa la dimensione spazio-temporale. Il nome di Luisa, che non corrisponde a quello reale

⁴ Su *La storia di Olga* si veda anche S. TSAKNIAS, *Péa Galanákhi: 'Omókentra diēghmata*, in *Epí ta tchē*, Atene 1990, pp. 23-25.

della donna cui si ispirò Rigòpulos, le fa assumere il ruolo di *alter ego* di Louis-Andreas, lo specchio nel quale riflettersi. Ciò consente alla narrazione di essere un discorso interiormente narrativizzato, ai limiti del monologo interiore. Il secondo personaggio maschile con cui Luisa è messa in relazione è il marito, da lei amato prima di incontrare Louis, ma per il quale (come nel caso dell'avvocato ne *La storia di Olga*) ormai nutre solo un sentimento di affetto. Inoltre, quasi come un terzo personaggio potrebbe essere definita la società di Patrasso, il contesto sociale nel quale vivono i protagonisti⁵.

Nel romanzo *Elena, ovvero Nessuno* accanto alla figura femminile primaria si intrecciano una pluralità di caratteri femminili e maschili secondari e tra loro si instaura una rete complessa di relazioni. All'interno della famiglia i rapporti con la madre non sono particolarmente tratteggiati, soprattutto nei primi capitoli, probabilmente perché mediati dal marito-padre, il Capitano Ghiannis. Tra Elena e la madre si percepisce una profonda diversità nel modo di concepire la vita. Anche quando la necessità porterà Elena a chiederle aiuto per allevare i figli avuti in Italia dal pittore Saverio Altamura, tra le due donne non si stabilirà un rapporto di confidenza. Semmai sembra esserci da parte della madre una sorta di rivalità per la figlia che evade dalla norma per realizzarsi, anche se per questo motivo sarà penalizzata. La madre non costituisce per Elena un modello di donna da imitare. Né lo sono le sue sorelle, Asimina e Condilo, figure pressoché inesistenti nel romanzo.

Elena comincia ad avere coscienza della propria diversità già durante gli anni dell'adolescenza, quando si accorge di quanto i suoi interessi siano diversi da quelli delle compagne di collegio. Se in un primo momento si prodiga per accattivarsene l'amicizia facendo loro dei ritratti per poi regalarglieli, in seguito sarà invece orgogliosa della propria diversità. Si crea così una contrapposizione tra il suo mondo, in cui abbondano le visioni pittoriche, e quello più convenzionale delle 'signorine' destinate a fare un buon matrimonio.

I riferimenti a Jane Hay (l'amica pittrice inglese poi compagna di Altamura) sono pochissimi, sebbene il suo legame con il pittore provo-

⁵ Sul romanzo *Firmerò Louis* si vedano anche: T. DIMITRULIA, *H eiroμένη μνήμη*, in *Εντευκτήριο* 28-29 (1994), pp. 26-31; V. ATHANASOPOULOS, *Θά υπογράψω Λουί- Θά σέ λέω Λουίζα*, in *Εντευκτήριο* 28-29 (1994), pp. 32-39; P. BUKALAS, *Ο λόγος ενός αμίλητου έρωτα*, in *Ενδεχομένως*, Atene 1996, pp. 287-291; A. BERLIS, *Έρωτας και πολιτική ενός ύστερου ρομαντικού*, in *Κριτικά δοκίμια*, Atene 2001, pp. 71-76.

cherà un cambiamento radicale nelle scelte di vita di Elena. Nel romanzo se ne fa cenno in poche occasioni, nelle quali traspare un malcelato disprezzo da parte di Elena, unito alla coscienza di essere stata tradita dalle due persone più care durante la sua permanenza in Italia. Per contro, Jane Hay non appare in nessun episodio del racconto, quasi fosse uno spirito da esorcizzare.

Con espressioni che connotano tenerezza è invece definito il rapporto tra Elena e la figlia Sofia, contrapposto a quello tra Elena e la madre. Elena nutre dei sensi di colpa per non essersi dedicata molto ai due figli costretti a vivere, da piccoli, lontano da lei. Per questo alla morte di Sofia si rinchiude in un cupo dolore, perché ogni speranza di creare una nuova vita è perduta: con la sua morte è cancellato il passato e distrutto il presente e il futuro. Il ritratto che Elena esegue di Sofia durante la veglia funebre simbolizza il dolore non manifestato con le lacrime e reso immortale attraverso l'arte. Così avrà l'illusione di averla fatta nascere una seconda volta.

La nipote Nina, figlia di suo fratello Anastasio, è tra i pochi personaggi che mantengono i contatti con Elena quando essa decide di tornare a Spetses. In fondo, sono legate dal destino comune della perdita delle persone più care: per Elena la morte dei primi due figli, per Nina la morte della madre. Sarà Nina a dare continuità alla famiglia, e a mantenere viva la memoria di Elena Bükura. L'ultimo figlio di Elena, Aléxandros, che il padre Saverio Altamura aveva portato via con sé quando se n'era andato da casa, è una figura molto sfuggente. Elena, che ha vissuto con il suo terzogenito per un periodo molto breve, non riesce a instaurarvi nessun tipo di contatto⁶.

Confrontando tra loro le tre figure femminili principali, si possono dedurre alcuni parallelismi. In primo luogo riguardo al rapporto con l'ambiente che le circonda. Ne *La storia di Olga*, novella ambientata a Iràklion all'inizio del XX secolo, la società si mostra molto più rigida nei confronti della donna rispetto agli altri due romanzi. La scelta di Olga di concedersi al maestro, l'uomo del quale s'innamora dopo essere stata delusa dal marito, viene socialmente condannata ed ella paga la conseguente punizione per aver tradito il marito e averne provocato la morte. Oltre che dalla società, è ripudiata dai parenti più stretti e questo la con-

urrà a chiudersi nella propria casa da cui non uscirà più. Un destino simile capita a Elena che affronta in modo diverso le varie realtà sociali con cui si confronta. Riesce a esprimere il meglio di sé quando manifesta il suo estro pittorico nelle città italiane, lontano cioè dalla rigidità della famiglia: Firenze è ai suoi occhi una città magica, diventa il suo nido d'amore; Roma simbolizza la sua libertà di potersi esprimere artisticamente. La parentesi italiana non risolve però i problemi del ritorno in Grecia, e rimane la delusione di non poter realizzare il sogno per cui era andata in Italia e aveva fatto così tanti sacrifici. L'antagonismo degli altri artisti ma soprattutto i preconcetti della società non le permetteranno di realizzarsi. Elena si emarginerà sempre più fino a isolarsi dopo la morte di Sofia rinchiudendosi nella casa paterna, a Spetses, in compagnia della cameriera e senza frequentare più nessuno.

In *Firmerò Louis* la società di Patrasso interviene con tutto il peso del suo perbenismo nel quale però la protagonista sembra abilmente destreggiarsi. Rispettarne le regole sociali le permette di trovare un compromesso tra la passione clandestina e la vita di società a fianco del marito. Il suo dramma viene sempre più interiorizzato. Comunque sia, la sua posizione sociale la rende più forte rispetto a Olga ed Elena, socialmente più indifese.

Un altro elemento che accomuna le tre protagoniste è il fatto di essere originarie di isole, sebbene geograficamente dislocate: Olga è di Creta, Luisa di Zante ed Elena di Spetses. Elena e Luisa, dopo un'infanzia vissuta nell'isola natia, si trasferiscono con le rispettive famiglie in due grandi città: Patrasso e Atene. Ma dopo la morte delle persone care (i figli per Elena; il marito per Luisa) ritornano nel paese d'origine, nell'isola e nella casa paterna: Luisa vi abiterà per moltissimi anni, Elena fino alla morte. L'isola, per ambedue le donne, assume il valore di rifugio, si trasforma in barriera protettiva tra sé e il mondo da cui si sentono aggredite e ferite. Anche la casa paterna nella quale decidono di ritirarsi in solitudine diventa un rifugio, uno spazio chiuso che le protegge dal mondo. Ma al contempo il luogo natio le induce a ripercorrere la propria esistenza, a riflettere sulla vita vissuta, sugli errori commessi⁷.

Il rapporto con la Storia è vissuto dalle tre fisionomie femminili in modo diverso l'una dall'altra. Olga apprende gli eventi storici attraverso i giornali che le porta l'avvocato affinché impari a leggere. Sente la Sto-

⁶ Il romanzo *Elena, ovvero Nessuno* è stato attentamente analizzato da L. TSIRIMOKU, *Ασκήσεις μνήμης*, in *Εσωτερική ταχύτητα*, Atene 2000, pp. 353-361 e da M. ΜΙΚΕ, «Γνήσιες» μεταμφιέσεις και «πλαστές» ταυτότητες, in *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία*, Atene 2001, pp. 326-350.

⁷ Uno studio sulla presenza degli archetipi nell'opera della Galanaki è stato condotto da Tz. POLITI, *Το πένθος της ιστορίας*, in *Η ανεξακρίβωτη σκηνή*, Atene 2001, pp. 233-250.

ria come qualcosa di lontano, quasi una realtà che non la riguarda. S'informa passivamente sugli eventi dell'epoca e non esprime mai un giudizio su ciò che accade. È convinta che «la politica sia chiaramente fatti e discorsi degli uomini», forse perché considera questi eventi così lontani da sé e dal suo mondo che finiscono col perdere valore. Una posizione totalmente opposta è invece quella di Luisa, coinvolta in prima persona nelle vicende storiche del suo tempo, per via del marito deputato morto in un agguato, e per essere la donna di un rivoluzionario. Il suo rapporto con la storia è vivo e si evolve giorno per giorno. Ella ha un suo punto di vista su quello che accade, tanto da essere anche in disaccordo con le idee di Louis. Completamente aliena da ogni credo politico è anche Elena, che si trova a Napoli nei giorni della rivolta contro Ferdinando di Borbone ma che non sembra percepire l'importanza del momento storico. Sebbene sia compagna e poi moglie di un rivoluzionario dimostra sempre un certo distacco, direi quasi indifferenza verso gli avvenimenti che sconvolsero l'Italia in quel periodo. La sua natura, assolutamente spirituale e dotata di poco spirito pratico, è incapace di misurarsi con gli eventi della realtà. Neanche al suo ritorno ad Atene dimostrerà una particolare attenzione per gli eventi storici dell'epoca. A Spetses ne seguirà l'evoluzione attraverso i giornali inviati dai parenti⁸.

Il desiderio di migliorare culturalmente, di realizzare le proprie inclinazioni, di non essere insomma solo madri o donne dedite alla cura della casa, caratterizza le tre protagoniste senza per questo volerne fare delle femministe. Ma l'istruzione, simbolo del potere, viene sempre impartita dagli uomini: Olga impara a leggere e a scrivere grazie al maestro e, in seguito, grazie alle amorose cure dell'avvocato; Elena prende lezioni di pittura dal maestro Ceccoli. In entrambe le situazioni il rapporto intellettuale è filtrato da un velo di erotismo che si trasforma in una relazione amorosa nel caso di Olga e del maestro, mentre rimane platonico per Elena e Ceccoli e viene rivelato molti anni dopo.

Concludendo, l'immagine delle tre figure femminili protagoniste non è quella di tre eroine, bensì di personaggi che decidono in prima persona le scelte della loro vita, affrontandola e vivendola fino in fondo con una profonda sincerità soprattutto nei confronti di sé stesse.

⁸ Sulla funzione della Storia nell'opera della Galanaki si veda anche M. PRINZINGER, *Mýthos, επιθυμία και μνήμη: η κωδικοποίηση της «Ιστορικής πραγματικότητας» στο έργο της Ρέας Γαλανάκη*, in *Επιστημονικό συνέδριο «Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)»*, Atene 1995, pp. 129-145; Tz. POLITI, *Το πένθος της ιστορίας* cit.

LEONARDO PAGANELLI

GHEORGHIA DALIANÀ: LA POETESSA DEL MARE

Può sembrare paradossale, ma nella letteratura italiana non esistono «poeti del mare». Esistono, bensì, poeti che hanno scritto versi immortali sul mare: citiamo ad esempio lo stesso Dante:

«di lontano

conobbi il tremolar della marina»¹,

oppure Ugo Foscolo zantiota:

«Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar»²,

o il romagnolo Pascoli:

«mare! mare!»³,

o ancora Pascoli:

«m'affaccio alla finestra, e vedo il mare»⁴,

oppure un ligure come Montale:

«osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare»⁵.

¹ *Purg.* I 116-117. Il secondo verso è stato imitato da G. D'ANNUNZIO, *I pastori*, vv. 14-15: «o voce di colui che primamente / conosce il tremolar della marina!» (in *Alcyone*).

² A *Zacinto*, vv. 3-4 (nei *Sonetti*).

³ *La baia tranquilla*, v. 15 (in *Myricae*). Di questo verso s'è appropriata la musica contemporanea.

⁴ *Mare*, v. 1 (in *Myricae*). Anche questo verso è stato più volte imitato dalla musica contemporanea.

⁵ *Merigiare pallido e assorto*, vv. 9-10 (in *Ossi di seppia*).

Non esiste però, nella letteratura italiana, una vera e propria corrente di «poeti marinai». Essa esiste invece nella letteratura neogreca: è rappresentata da poeti per cui il mare non fu soltanto un θέαμα, un δράμα, ma piuttosto un ἐπάγγελμα, e si fregia dei grandi nomi di Kavvadias e di Andoniu.

L'opera di Nikos Kavvadias non è ignota al pubblico italiano, almeno dopo che un famoso compositore greco ne ha musicato alcune poesie, come *Kuro Siwo* e *La Croce del Sud*⁶. Più profondo poeta fu quel Dimitris Andoniu che venne scoperto e recensito proprio da Seferis, in un articolo del 1939, argutamente intitolato: *Il nostro amico marinaio*⁷. Ne ricordiamo i celebri versi:

«In mezzo alle traversie, andiam pure avanti così!...
Sei volte Capodanno lontano da casa;
ci sono ancor nuovi porti, nei quali possono inviarci,
in cerca d'un nolo di dodici scellini circa [...].
In mezzo alle traversie, andiam pure avanti così!...
Ci sono ancor nuovi porti, i quali possono attrarci?»⁸.

Ancora una volta, Seferis aveva visto giusto: non solo preconizzando la virtù poetica innata nel suo amico Andoniu, ma cogliendo lo specifico dei «poeti del mare» ellenici, che è quello di essere veri «poeti marinai», uomini che vivono in mare, uomini per cui il mare è professione e scelta di vita⁹.

⁶ Cf. *Ὁ Σταυρὸς τοῦ Νότου* (poesie di N. KAVVADIAS, musiche di Th. MIKROT-SIKOS), Atene 1979. Si noti che in Grecia, i compositori musicano il testo delle poesie; in Italia, invece, lo copiano per farne canzoni.

⁷ *Ὁ θαλασσινὸς φίλος μας*, in G. Seferis, a cura di V. SERENI, Torino 1971 (Scrittori del mondo: i Nobel), pp. 601-605; cf. altresì pp. 587 e 591 (lo stesso Seferis non disdegnava di autodefinirsi «marinaio» e «marittimo»).

⁸ Τραβερσωμένοι ὡς πᾶμε ἔτσι ἀκόμα!...

Πρωτοχρονιά ἐξί φορὲς μακρι' ἀπ' τὸ σπίτι·
λιμάνια νέα ἀκόμη ὑπάρχουνε γιὰ νὰ μᾶς στείλουν,
κυνηγητὸ τοῦ ναύλου γύρω ἀπ' τὰ δώδεκα σελίνια [...].

Τραβερσωμένοι ὡς πᾶμε ἔτσι ἀκόμα!...

Λιμάνι' ἀκόμα νέα ὑπάρχουνε νὰ μᾶς τραβήξουν;

(cf. già M. VITTI, *Poesia greca del Novecento*, Parma 1957, in specie pp. 298-299).

⁹ Come s'è detto, una simile categoria di poeti non esiste nel nostro Paese. Anzi, l'Italia è il Paese del grande Emilio Salgari, il quale si autodefiniva «capitano di lungo corso», pur non essendo mai stato in mare, e scrisse pagine indimenticabili descrivendo le giungle della Malesia, che non aveva mai visto.

Questi poeti θαλασσινοί hanno oggi una valente allieva, nella persona di Gheorghia Dalianà (nata Statza)¹⁰. Ora, ci rendiamo perfettamente conto di quanto sia azzardato paragonare un'autrice vivente alle glorie della letteratura ellenica del Novecento, e di quanto sia rischioso pronosticare che le poesie della Dalianà saranno famose di qui a cinquant'anni. Non a tutti è concesso, come a Seferis, il dono di divinare quali scrittori odierni diverranno i «classici» del XXI, o addirittura del XXII secolo.

Insomma, dinanzi alla domanda se la Dalianà meriti o no un posto nel Parnaso letterario neoellenico, preferiamo lasciare – manzonianamente – «ai posteri l'ardua sentenza». Di una sola cosa siamo certi: che i posteri, giudicando il valore estetico delle liriche della Dalianà, non la discrimineranno *in quanto donna*. E invece, abbiamo il sospetto che se la Dalianà fosse un uomo, un marittimo dell'Ελληνικό Ναυτικό con la vocazione per la poesia, sarebbe molto più celebre di quanto non sia ora.

Comunque sia, anche i critici più severi hanno dovuto riconoscere che quella di Gheorghia Dalianà è una presenza femminile interessante e significativa nel quadro della letteratura neogreca contemporanea¹¹. E ciò basterebbe a giustificare la sua inclusione fra gli autori analizzati in questo Convegno.

La vita della Dalianà appare particolarmente degna d'interesse¹²: αξιωματικός della Marina Mercantile Ellenica e moglie di un marittimo, ella è stata per molti anni μαρκόνισσα – αστυματίστρια a bordo di navi greche (un ruolo che, un tempo, sembrava prerogativa esclusiva del sesso maschile). E anche questo è un segno di progresso sul piano delle pari opportunità. Che questa donna sia stata sposa e madre, pur svolgendo una professione durissima, fino a poc'anzi considerata tipicamente maschile, è sorprendente; che questa donna sia stata anche poetessa, pre-

¹⁰ A questo riguardo, è di prammatica il rinvio a R. RISSO, *G. Dalianà: lingua e stile*, Diss. di Laurea (relatori: L. PAGANELLI – L. R. CRESCI), Università di Genova 1998/99.

¹¹ La Dalianà fu autorevolmente definita Ο θηλυκός Καββαδίας da N. PIGADAS, in *Έθνος* (5 luglio 1992), p. 3; cf. la sostanziosa recensione di D. KARAVALLIS, in *Αιολικά Γράμματα* (febbraio 1997), pp. 48-53.

¹² Una biografia aggiornata della poetessa è stata ultimamente pubblicata da G. PAPADÓPULOS, in *Εξάντας* 5/15 (gennaio-aprile 2002), pp. 21-22, con fotografie che la ritraggono in compagnia di Ioanna Karistiani.

miata in Grecia e all'estero, lo è ancor di più¹³. Comunque la si voglia giudicare, la Dalianà parla di ciò che sa. Ella (come Andoniu e come Kavvadias) dimostra di conoscere molto bene il mare che descrive nelle sue liriche. La sua poesia ha dunque un fascino indiscutibile: il fascino della realtà vissuta, sofferta e narrata con sincerità¹⁴.

Emerge, dalle poesie di quest'autrice, l'altra faccia del mare: la minacciosa, inquietante *dark side of the sea*; in fondo, la stessa che incantava Melville, Conrad e Hemingway. Il mare descritto dalla Dalianà non è l'azzurro Egeo, tanto amato dai turisti in vacanza in Grecia. È invece l'oceano cupo e tempestoso, color del catrame, che i marinai in servizio sottocoperta raramente vedono, ma sentono come un'entità immensa e immensamente ostile. In fondo, è lo stesso oceano descritto dai marinai liguri in rotta fra Genova e New York, i quali son soliti ripetere, nel loro dialetto: «Il mare è un male, e non sarà mai un bene!»

Quel che ci colpisce di primo acchito, leggendo le poesie della Dalianà, è appunto il loro cromatismo. Inutile cercare – nelle liriche di questa poetessa donna – immagini femminee, tenere, delicate, di colore pastello. I colori che predominano sono due: il nero della morte e del mare notturno, il rosso della carne e del sangue. Anche questo cromatismo è stato criticato da taluni recensori, che alla poetessa «marconista» hanno rinfacciato il suo «pessimismo cosmico», accusandola addirittura di suggestioni suicide¹⁵. Ma, ancora una volta, la voce della Dalianà ha l'inconfondibile timbro della verità. Se rileggiamo oggi, dopo l'11 settembre 2001, la lirica *Scalo sconosciuto*, ci accorgiamo che l'autrice aveva profetizzato il vero, descrivendo un attentato, due *speakers* che danno l'elenco dei nomi delle vittime, un'ambulanza che urla nella notte, un cadavere di donna non identificata, mentre una voce in sottofondo ripete:

¹³ Ci chiediamo, a mo' d'esempio, che cos'avrebbe detto Montale, se avesse saputo che la «petroliera» da lui evocata al v. 18 de *La casa dei doganieri* (ne *Le occasioni*) era governata da una «radiotelegrafista» donna, e per di più poetessa. Scherzi a parte, le critiche più malevoli nei confronti dell'opera della Dalianà sono venute da recensori maschilisti, che mettevano in dubbio l'attitudine delle donne, in quanto tali, alla poesia. A simili rigurgiti di *male chauvinism* non val neanche la pena di replicare. Per un ragguaglio sulle recensioni pubblicate dal 1996 fino al 2000, cf. G. DALIANA, *Τηλεφωνικός θάλαμος* (*Cabina telefonica*), Atene 2000, pp. 53-55.

¹⁴ Si potrebbe osservare che fra il mare descritto dalla Dalianà e quello descritto da un pur valido romanziere come il nostro Salgari c'è la stessa differenza che intercorre fra la verità e la fantasia.

¹⁵ Cf. ad esempio G. VRELLIS, in *Ἡπειρος* (14 maggio 1998), p. 6; IDEM, in *Πρωινή Νέα* (2 marzo 2000), p. 16.

να μ' αγαπάς... να μ' αγαπάς... να μ' αγαπάς...¹⁶.

Inutile cercare, nei viaggi di servizio della Dalianà su navi della Marina Mercantile Greca, avventure da *captains courageous*¹⁷. Però, rileggendo le sue liriche, s'intravedono – come in filigrana – alcuni avvenimenti di cronaca nera: quella che (inevitabilmente) coinvolge più da vicino la professione del «radiotelegrafista». In *Scalo sconosciuto* si tratta, come abbiamo visto, di un attentato. In *Definitivo*, si tratta d'un naufragio: di una donna che soffre per il suo marinaio che non tornerà mai più:

«– Continuano le ricerche nella zona del naufragio –
Lei spense il televisore,
non voleva ascoltare,
d'altra parte lo sapeva già:
per prima aveva sentito lo scricchiolio della scala a pioli.
Restò immobile per ore.
Quando si fece notte, si trascinò sulla spiaggia;
là rimase di pietra,
avvolta nella stessa grigia assenza, come sempre,
osservando pazientemente quell'onda ch'era rimasta deserta.
L'alba – s'aprì sul mare»¹⁸.

In *Λαθρεπιβάτες*, si tratta (come dice il titolo) della cattura di un gruppetto di «clandestini» nascosti a bordo della nave. Il comandante li condanna a morte senza pietà, ma interviene il mare, l'ultimo giustiziere:

¹⁶ «Amami... Amami... Amami...»: *Άγνωστος σταθμός*, in G. DALIANA, *Θάλασσα της φυρονεριάς* (*Mare in riflusso*), Atene 1996, p. 7.

¹⁷ Il riferimento è al noto romanzo marinaresco di R. Kipling.

¹⁸ – Συνεχίζονται οι έρευνες στην περιοχή του ναυαγίου –
Έκλεισε την τηλεόραση
δεν ήθελε ν' ακούσει
άλλωστε τό 'ξερε,
τό 'νιωσε πρώτη το τρίξιμο της ανεμόσκαλας.
Έμεινε ακίνητη για ώρες.
Όταν νύχτωσε σύρθηκε στην ακρογιαλιά
πέτρωσε εκεί
τυλιγμένη στην ίδια γκρίζα απουσία, όπως πάντα,
κοιτάζοντας καρτερικά τούτο το κύμα που ερημώθηκε.
Χαράματα ξανοίχτηκε στο πέλαος.
(Οριστικό, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 21).

«Tremavano, rattrappiti e nudi.

Erano in tre.

– Neanche un goccio d'acqua! – il capitano ordinò.

– Neanche un goccio d'acqua, e domani li farò impiccare. –

Il mare immobile amareggiato.

Quella strana caligine affondò la nave.

– Neanche una traccia del naufragio – riferirono le autorità locali al ministero della marina.

C'era una luna infinita»¹⁹.

In *Bonny, Nigeria* si tratta invece dell'approdo a un porto equatoriale (quello di Bonny, presso Port Harcourt), che porta con sé un brusco contatto con la miseria della popolazione indigena. In questa poesia, il sentimento di umana pietà dell'autrice per il sottosviluppo si trasforma in atto d'accusa; il realismo si traduce in accorato, vibrante lirismo:

«Il piroscafo attendeva il carico nella rada.

La scala [era] ancora...

e l'agente cercava di vendere in fretta e in furia sua sorella per una scatola di cioccolatini e sigarette.

Il *chief* – noto taccagno –

pareva dubbioso.

Il sole si schiantava nel profondo, come da regolamento;

in coperta, il tempo scorreva

crocifisso.

Fuori, si dischiudeva la giungla.

All'improvviso

piombò la notte, come un pugnale.

La nave si riempì d'ombre:

volti sfregiati ed occhi disperati;

uomini che venivano a rubare, con ganci;

¹⁹ Έτρεμαν ζαρωμένοι και γυμνοί.

Ήτανε τρεις.

– Ούτε νερό – διέταξε ο καπετάνιος.

– Ούτε νερό και το πρωί θα τους κρεμάσω. –

Η θάλασσα ακινητούσε πικραμένη.

Αλλόκοτη η καταχνιά γκρέμιζε το πλοίο.

– Ούτε ίχνος του ναυαγίου – ανέφεραν οι τοπικές αρχές

στο υπουργείο ναυτιλίας.

Είχε ένα απέραντο φεγγάρι.

(*Clandestini*, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 45).

prostitute dai corpi malati.

Infuriava un'aria febbrile.

Risa, bestemmie, bastonate:

un inferno.

Salii sul ponte, terrorizzata.

Lì il *captain*, il *nostromo* e lo *steward*

trastullavano la loro noia

lanciando viveri avariati in mezzo alle piroghe

di ragazzi affamati

che attorniavano la nave.

Da quella notte, io grido: – Aiuto! –»²⁰.

Anche in *India, Panjim* si tratta dell'approdo a un porto equatoriale (quello dell'ex-colonia portoghese di Goa). Anche qui, ciò che ferisce la poetessa è la povertà e la sofferenza dei bambini:

²⁰ Το βαπόρι περίμενε για φόρτωση στη ράδα.

Η σκάλα ακόμα...

και ο πράκτορας παζάρευε την αδελφή του βιαστικά

ένα κουτί σοκολατάκια και τσιγάρα.

Ο CHIEF φαινόταν σκεφτικός

– γνωστός τσιγγούνης –

έσπαζε ο ήλιος στα βαθιά νομοταγής

γλιστρούσε ο χρόνος στη κουβέρτα

σταυρωμένος.

Πέρα απλώνονταν η ζούγκλα.

Ξαφνικά

χτύπησε η νύχτα σαν μαχαίρι.

Το πλοίο γέμισε σκιές.

Σπασμένα πρόσωπα και μάτια απελπισμένα.

Άνδρες που ανέβηκαν με γάτζους για να κλέψουν.

Πόρνες με άρρωστα κορμιά.

Ένας αγέρας πυρετός λυσσομανούσε.

Γέλια, βρισιές, ξυλοδαρμοί,

ένας χαμός.

Ανέβηκα στη γέφυρα τρομαγμένη.

Εκεί ο κάπταιν, ο λοστρόμος, και ο στιούαρτ

διασκέδαζαν την ανία τους

πετώντας σάπια τρόφιμα ανάμεσα στις πιρόγες

με τα πεινασμένα παιδιά

που έζωναν το πλοίο.

Από κείνη τη νύχτα ουρλιάζω βοήθεια.

(*BONNY Νιγηρία*, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 48).

«La pioggia degli edifici abbandonati
 – India, Panjim –
 affittansi scarpe vecchie;
 le nere donne della costa [...]
 – India, Panjim –
 i bambini,
 i bambini dalle gambe diafane,
 i bambini, stracci stesi,
 silenziosi come le cartoline che ho preparato,
 silenziosi come la fine del mondo;
 affittansi...»²¹.

La novità, sul piano espressivo, sta nel fatto che questi avvenimenti non son tanto descritti, quanto delineati dall'autrice, mediante l'uso di un linguaggio ermetico, a tratti addirittura simbolistico, in cui ricorre qua e là l'uso del correlato oggettivo (in *Bonny, Nigeria*: αγέρας = πυρετός, in *India, Panjim*: παιδιά = κουρέλια) e dell'anfibologia poetica (in *Definitivo*, ξανοίχτηκε στο πέλαγος: l'alba o la donna?). Appare chiaro che la Dalianà non evidenzia tanto l'aspetto oggettivistico di questi eventi, quanto piuttosto quello soggettivistico: ossia la risonanza ideale che queste vicende (in sé reali, anche troppo) hanno all'interno dell'anima dell'autrice.

D'altra parte, la Dalianà si può meritatamente definire una poetessa europea: i suoi frammenti lirici risentono dell'influsso della letteratura europea del Novecento, e in particolar modo di quella francese²². Ad esempio: prende dichiaratamente lo spunto da un brano di Louis Aragon l'ampia poesia *Sussurri in nessun luogo*, che s'articola in quattro

²¹ Η βροχή των εγκατελειμμένων κτιρίων·
 INDIA PANJIM
 ενοικιάζονται παλιά υποδήματα
 οι μαύρες γυναίκες της όχθης [...].
 INDIA PANJIM
 τα παιδιά
 τα παιδιά με τα σκέλια διάφανα
 τα παιδιά απλωμένα κουρέλια
 σιωπηλά σαν τις κάρτες που στόλισα
 σιωπηλά σαν το τέλος του κόσμου
 ενοικιάζονται...

(INDIA PANJIM, in DALIANÀ, *Cabina telefonica* cit., p. 26).

²² Tra gli autori preferiti dalla Dalianà vi sono Charles Baudelaire, André Breton ed Yves Bonnefoy (cf. DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., p. 28).

aforismi: sul tempo, sul mare, sull'amore ed infine sulla poesia (si noti la propensione alla formularità di quest'autrice):

«Il tempo: nulla.
 Sangue che stride e gesticola in tutte le lingue [...].
 Il mare: nulla [...].
 L'amore: nulla.
 Un'opera d'arte sepolta
 in un nubifragio
 d'eternità,
 una piccola trincea di attese:
 fino alla fine, o
 fino alla morte.
 Nulla [...].
 Il tempo: un morto che approda alla folia
 o all'oblio.
 Nulla.
 Eppure, la poesia sfugge [...].
 Eppure, la poesia...
 La poesia: nulla.
 Un vecchio revolver
 ed una forza
 in un'eternità dimidiata.
 Perché
 solo la tristezza sogna
 e nel sogno
 la prima parola l'hanno
 i suicidi.
 La poesia: nulla.
 Un numero bianco.
 Col sangue, ancor più solitario»²³.

²³ Ο χρόνος τίποτα.
 Αίμα που τρίζει και χειρονομεί σ' όλες τις γλώσσες [...].
 Η θάλασσα τίποτα [...].
 Ο έρωτας τίποτα.
 Ένα θαμμένο έργο τέχνης
 σε μια νεροποντή
 αιωνιότητας,
 ένα χαράκωμα μικρό με προσδοκίες
 ως το τέλος ή
 ως το θάνατο.

Anche questa lirica, di stile ermetico, appare caratterizzata dal frequente ricorso ai correlati oggettivi cari a Eliot e a Montale (χρόνος = αίμα, θάλασσα = τίποτα, έρωτας = έργο τέχνης, έρωτας = χαράκωμα, χρόνος = νεκρός, ποίηση = περίστροφο, ποίηση = κρεμάλα, etc.). Ne emerge quel che si può definire il «pessimismo cosmico» della Dalianà: uno sguardo disincantato, disilluso, rivolto al «male di vivere» (Montale), costantemente accompagnato dalla contemplazione della morte e del suicidio (ci ritornano in mente Kariotakis e Pavese). Dedicata a un suicida è anche la lirica *Senza speranza*, in cui l'immagine della morte si trasfigura in simboli:

«Il poeta che abitava nel paesaggio deserto delle idee
s'è suicidato al culmine della sua consacrazione:
ad un'altra pianta di cartone,
lì s'è impiccato»²⁴.

Nella lirica *Confessione*, invece, la Dalianà tratteggia un indimenticabile ritratto di marinaio, ormeggiando Gide e il Genet di *Querelle de Brest*:

Τίποτα [...].
Χρόνος νεκρός που προσαράζει στη τρέλα
ή στη λησμονιά.
Τίποτα.
Ωστόσο η ποίηση ξεφεύγει [...].
Ωστόσο η ποίηση...
Η ποίηση Τίποτα.
Ένα περίστροφο παλιό και
μια κρεμάλα
σε μια ημιτελή αιωνιότητα.
Γιατί
η θλίψη μόνο ονειρεύεται
και στ' όνειρο
τον πρώτο λόγο έχουν
οι αυτόχειρες.
Η ποίηση Τίποτα.
Λευκός αριθμός.
Με το αίμα ακόμα πιο έρημος.
(Ψίθυροι στο πουθενά, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., pp. 49-54).
²⁴ Ο ποιητής που κατοικούσε στο έρημο των ιδεών τοπίο
αυτοκτόνησε μέσα στην καταξίωση,
σ' ένα άλλο δέντρο από χαρτόνι
εκεί κρεμάστηκε.
(Ανέλπιδο, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., p. 11).

«Ho amato le rotte lontane dei bastimenti
col benvenuto incerto,
l'orizzonte affaticato
con le croci
sopra mille memorie
ardenti come una fiamma,
e i marinai coi loro occhi teneri
e il loro mezzo sorriso.
Non riesco più a dormire:
sulle mie spalle, tutta la verità
del mare notturno»²⁵.

Questo afflato europeo, che pervade la poesia della Dalianà, è il motivo principale per cui ella è stata premiata dalla «National Library of Poetry» del Maryland (U.S.A.) nel 1994, e nel contempo è un garanzia per l'avvenire. Esso sta a indicare che le liriche della Dalianà non sono languide effusioni da diario intimo. Esse sono, invece, arte vera, inserita cioè in un ben preciso contesto letterario, e – a nostro modesto avviso – destinata a durare nel tempo: ad influenzare, a sua volta, altri poeti. *Sed de hoc satis*: la «macchina del tempo», con la quale viaggiare nel futuro, è ancora un sogno, e un antico proverbio greco ammonisce gli umani che l'avvenire è sulle ginocchia di Zeus.

Si dice e si crede comunemente che una poetessa donna non possa fare a meno di parlare d'amore. Le liriche della Dalianà stanno a dimostrare il contrario. Tre sole poesie – in tutta la produzione di quest'autrice – sono esplicitamente dedicate a tematiche amorose, e tutt'e tre rivelano una compostezza quasi arcaizzante. *La rete* descrive l'angoscia della donna d'un marinaio: il suo uomo è sempre sul piede di partenza, e nel suo talamo pende, minacciosa e simbolica come la spada di Damocle, una rete:

²⁵ Αγάπησα των καραβιών τις μακρινές ρότες
με το αμφίβολο καλωσόρισμα
τον κουρασμένο ορίζοντα
με τους σταυρούς
πάνω σε χίλιες θύμψεις
καυτές σαν φλόγα
και τους θαλασσινούς με τα τρυφερά μάτια
και το μισό χαμόγελο.
Δεν μπορώ πια να κοιμηθώ
στους ώμους μου όλη η αλήθεια
του νυχτερινού πελάγου.
(Εξομολόγηση, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., p. 6).

«C'era una strana rete nella nostra vecchia camera da letto.
Invisibile. Fitta [...].
Avevo paura.
Le notti che ti tenevo stretto, assetato, nel silenzio,
osservavo la tua nudità che cedeva,
argento fuso nel fuoco.
L'ordine d'un altro viaggio. Un saccheggio.
Partivi»²⁶.

Simbolismi, anfibologie (λεηλασία: materiale o spirituale?) e correlati oggettivi (γύμνια = ασήμι) ritornano nella lirica *Promessa*. Questa contiene la sofferta dichiarazione d'amore di una donna, la quale giura duratura fedeltà a un uomo che non tornerà mai più, ripetendo: θα σε περιμένω (esempio da manuale di futuro durativo):

«Io t'aspetterò,
fiamma che diminuisce nella sua forma,
nel terrore di morti lontane,
Io t'aspetterò
qui
per sempre,
nella neve e sull'arida terra,
nel vento
e sulle rive amare.
Io t'aspetterò,
diventerò acqua stagnante,
diventerò sangue
che il tempo fluisca e liquefaccia;
e poi, diventerò il tempo della pioggia;
stillerò
goccia a goccia, in nessun luogo,
sulle azzurre rughe della luna.

²⁶ Υπήρχε ένα παράξενο δίχτυ στην παλιά μας κάμαρα.
Αδιόρατο. Βαθό [...].
Φοβόμουν.
Τις νύχτες που σε κρατούσα διψασμένο στη σιγή
παρητηρούσα τη γύμνια σου που λυγίζει
λιωμένο της φωτιάς ασήμι.
Του άλλου δρόμου προσταγή. Λεηλασία.
Έφευγες.
(Το δίχτυ, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 10).

Io t'aspetterò
comunque,
anche se tu non ritornerai mai più.
Io t'aspetterò, così, disperatamente,
lacerata,
nel silenzio dei morti,
sul molo, nella notte»²⁷.

Se *Promessa* si può veramente definire il canto di una *Madama Butterfly* ellenica, la poesia *Ora che* esprime la volontà d'unione di una donna, che dice al suo uomo:

«Ora che un'onda scura si desta sulle tue labbra
e il mare al tramonto è una ferita ardente,
un vecchio dispiacere che spira sulle palpebre della desolazione
e un sogno che ha infranto l'infrangibile ala [...];
ora che la sorte ha invidiato una corte più morta
e il mare è sprofondato nel purpureo corpo di lei,

²⁷ Θα σε περιμένω
φλόγα που υποχωρεί μέσα στο σχήμα της
στη φρίκη μέσα μακρινών θανάτων.
Θα σε περιμένω
εδώ
για πάντα
στο χιόνι και στη χέρσα γη
στον άνεμο
και στις πικρές όχθες.
Θα σε περιμένω
θα γίνω στάσιμο νερό
αίμα θα γίνω
να πλέει ο χρόνος και να λιώνει
κι ύστερα χρόνος θα γίνω της βροχής
θ' αργοκυλώ
σταλιά σταλιά στο πουθενά
στοι φεγγαριού τις μπλε ρυτίδες.
Θα σε περιμένω
τέλος
εάν εσύ δεν θα γυρίσεις ποτέ πια
θα σε περιμένω έτσι ανέλπιστα
κερματισμένη
στη σιωπή των νεκρών
στο μουράγιο στη νύχτα.
(Υπόσχεση, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 14).

tieni stretta la mia mano e sin dal principio andiamo
verso una canzone lontana, che ancora luce emana»²⁸.

È questa una delle poche liriche in cui la Dalianà fa ricorso alle rime alterne tradizionali, ma in un contesto che può già definirsi surrealistico. Nell'ultimo distico, l'autrice non riecheggia, ma rovescia un famoso verso di Kavafis (Φωνές):

σὰ μουσική, τὴν νύχτα, μακρυνή, ποὺ σβύνει²⁹.

Il capovolgimento è completo. La «musica lontana» (μουσική μακρυνή) di Kavafis si spegne nel buio della «notte» (νύχτα); viceversa, la «canzone lontana» (τραγούδι μακρινό) della Dalianà non si spegne nel buio, ma continua ad emanare «luce» (φως). Si noti l'opposizione fra il vocabolo antico usato da Kavafis (μουσική) e quello demotico usato dalla Dalianà (τραγούδι), la quale usa un modo di dire popolare, che Kavafis non avrebbe impiegato mai (κράτα σφιχτά το χέρι μου). Si osservi anche il contrasto fra l'ortografia arcaizzante usata da Kavafis (μακρυνή) e quella modernizzata della Dalianà (μακρινό). Evidentemente, l'autrice aveva in mente il modello kavafiano, ma ha voluto ribaltarlo, con un fine *lusus* letterario. Del resto, è ben difficile che la Dalianà non avesse in mente la città amata da Kavafis, quando allusivamente scriveva (in *Prove*):

«Le navi, le ritroverai ad Alessandria»³⁰.

Insomma, il nume tutelare di quest'autrice è il mare: un mare in fase di simbolico, pessimistico «riflusso». È il mare che le ispira liriche ermetiche come Στίγμα:

«All'improvviso, il mare s'oscura,
tinge la notte,
l'abbraccia.

²⁸ Τώρα που κύμα σκοτεινό στα χείλη σου ξυπνάει
κι είναι μια πύρινη πληγή η θάλασσα στη δύση
καημός παλιός που βλέφαρα της ερημιάς φυσάει
κι όνειρο που τ' αράγιστο φτερό έχει ραγίσει [...]
τώρα που η μοίρα ζήλεψε μια πιο νεκρή αυλή
και βύθισε το πέλαγος στο πορφύρο της σώμα
κράτα σφιχτά το χέρι μου και πάμε απ' την αρχή
σ' ένα τραγούδι μακρινό που στάζει φως ακόμα.
(Τώρα που, in DALIANÀ, *Cabina telefonica* cit., p. 25).

²⁹ «Come una musica lontana che si spegne, nella notte» (*Voci*, v. 8).

³⁰ Τα πλοία θα τα βρεις στην Αλεξάνδρεια.
(Δοκιμές, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., p. 41).

In un'altra profondità più diafana
spunta il sole
ferreo
annegando di nuovo
tempo e vento
nel sangue»³¹.

L'incipit è di marca ungarettiana, ma in *explicit* riaffiorano le tematiche, care a quest'autrice, del sangue e della morte. Il titolo stesso di questa lirica è anfibologico, significando «macchia, marchio, stimmata», ma anche – nel gergo marinaresco – «punto, posizione della nave». Parimenti, le navi sono le muse ispiratrici della Dalianà (*Secondo sguardo*):

«Il tempo fugge. Abbandona [...].
Il tempo fugge. Mi abbandona.
Parte una nave»³².

Qui l'anfibologia consiste nell'uso del verbo φεύγω nel duplice significato di «passare, trascorrere» e di «partire, fuggire». Si veda anche la lirica intitolata *Sprofondamento*, in cui ricorre il ritornello:

βίρα ξανά... βίρα ξανά...³³.

Perfino quando la Dalianà si cimenta con un genere letterario tradizionale nel mondo greco come quello dei κάλαντα, il risultato è un *pastiche*, una via di mezzo fra gli inni natalizi e i canti dei marinai, come in *Filastrocche marinaresche di Capodanno* (e per una volta, il «pessimismo cosmico» della Dalianà lascia il posto ad un messaggio di speranza):

³¹ Άξαφνα η θάλασσα σκουραίνει
βάφει τη νύχτα
σ' αγκαλιάζει.
Σ' ένα άλλο βάθος πιο διάφανο
εκβάλλει ο ήλιος
σιδερένιος
πνίγοντας πάλι
χρόνο κι άνεμο
στο αίμα.
(Punto, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., p. 12).

³² Φεύγει ο καιρός. Εγκαταλείπει [...].

Φεύγει ο καιρός. Μ' εγκαταλείπει.

Φεύγει ένα πλοίο.

(Βλέμμα δεύτερο, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., pp. 24-25).

³³ «Vira di nuovo... Vira di nuovo...» (Γκρέμισμα, in DALIANÀ, *Mare in riflusso* cit., p. 30).

«Primo del mese e primo dell'anno,
mio fino rosmarino,
mari-marini uccelli miei,
l'anno nuovo che viene
apra-apra le sue ali,
venga a voi, venga a voi,
vi porti un messaggio [...]:
messaggio d'amore e di vita
e messaggio della fortuna:
fate buoni viaggi
e nessun'altra casa venga chiusa,
state bene, state bene,
Dio sia presso di voi!»³⁴.

Le tendenze simbolistiche e surrealistiche dell'autrice giungono al culmine nella poesia intitolata *Cabina telefonica*, la quale dà il titolo all'intera raccolta. Vi si legge:

«Quattro ore in piedi, dentro una cabina telefonica,
il morto aspettava, nel centro d'Atene»³⁵.

L'immagine, crudamente realistica, assume una valenza allegorica, significando in modo icastico lo straniamento dell'uomo contemporaneo. Si noti l'anfibologia insita nel titolo: *Τηλεφωνικός θάλαμος*, infatti, allude non solo alla «cabina telefonica» del «radiotelegrafista», ma an-

³⁴ Αρχιμηνιά και αρχιχρονιά
ψιλή μου δεντρολιβανιά
θαλα-θαλασσινά πουλιά μου
ο νέος χρόνος που ρχεται
να ανοι-να ανοίξει τα φτερά του
να' ρθει σε σας, να' ρθει σε σας
μήνυμα να σας φέρει [...]
μήνυμα αγάπης και ζωής
και μήνυμα της τύχης
καλά ταξίδια να'χετε
και σπíti άλλο μη κλείσει
να'στε καλά, να'στε καλά
να'ναι ο Θεός κοντά σας.

(*Κάλαντα θαλασσινά*, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 46: il tema del «Capodanno» è chiaramente mutuato da Andoniu).

³⁵ Τέσσερις ώρες όρθιος μέσα σε τηλεφωνικό θάλαμο
στο κέντρο της Αθήνας περίμενε ο νεκρός.

(*Τηλεφωνικός θάλαμος*, in DALIANA, *Cabina telefonica* cit., p. 14).

che al «talamo» del marinaio (e del «marconista»), condannato a coltivare i propri affetti familiari a mezzo telefono e telegrafo.

Del resto, uno dei problemi fondamentali nell'estetica di quest'autrice è proprio quello semantico-espressivo. Abbiamo già visto come *Sus-surri in nessun luogo* contenga un riferimento a «tutte le lingue». Il problema del significante linguistico ricorre frequentemente nell'opera della Dalianà. In *Su tutta la materia* – lirica densa di riferimenti alla dottrina aristotelica della «materia» e della «potenza» – ella esclamava programmaticamente:

«Voglio altri vocaboli
in potenza:
il verso deve allattare,
altrimenti, la poesia
sprofonda più in basso la nostra solitudine [...].
Voglio altri vocaboli...»³⁶.

In *Cabina telefonica*, la poetessa scrive questa sorprendente epigrafe:

Η γλώσσα είναι νύχτα.
Παρακαλείσθε με επίσημον ένδυμα³⁷.

Qui l'ermetismo anfibologico dell'autrice tocca il vertice. Perché la «lingua» è una «notte»? Perché è «oscura» come la «selva» dantesca; perché è un'occasione per socializzare e festeggiare, come il «simposio» platonico; perché è simbolo della morte, come la «sera» foscoliana; perché è la via del pericolo, ma anche dell'amore, come la «notte» dei poeti romantici; perché avvicina a Dio e allontana da Lui, come insegna la Bibbia. Per tutti questi motivi, chi usa la «lingua» poetica è pregato d'indossare l'«abito da sera». Ci ritorna in mente il Machiavelli, che – venuta la sera – si spogliava della «veste quotidiana, piena di fango e di loto», e indossava «panni reali e curiali» per leggere gli storici antichi, greci e latini³⁸.

³⁶ Θέλω άλλες λέξεις
εν δυνάμει
το ποίημα πρέπει να βυζαίνει
αλλιώς η ποίηση βουλιάζει πιο βαθιά τη μοναξιά μας [...].
Θέλω άλλες λέξεις...

(*Εφ' όλης της ύλης*, in DALIANA, *Mare in riflusso* cit., p. 17).

³⁷ «La lingua è una notte. Siete pregati di presentarvi in abito scuro» (in DALIANA, *Cabina telefonica* cit., p. 6).

³⁸ N. MACHIAVELLI, *Lettera a Francesco Vettori* (10 dicembre 1513).

E forse, l'aspetto più interessante dell'opera poetica della Dalianà è proprio quello linguistico-lessicale. Come Andoniu e come Kavvadias, ella adopera spesso stilemi marinareschi nel suo linguaggio poetico. Siccome molti di questi stilemi sono d'origine italiana e medievale, il lettore amante del mare incontra alcuni vocaboli a lui ben noti, come ad esempio:

βαπόρι = «nave a vapore, piroscafo»,
 βίρα! = «vira!»,
 γάτζος = «gancio, uncino»,
 καπετάνιος = «capitano»,
 καράβι = «caravella»,
 κουβέρτα = «coperta, ponte della nave»,
 λοστρόμος = «nostromo»,
 μουράγιο = «muraglione, molo»,
 μάρκο = «barco» (genovesismo),
 πιρόγα = «piroga»,
 ράδα = «rada»,
 ρότα = «rotta»,
 σινιάλο = «segnale»,
 σκάλα = «scaletta, scalo della nave».

Non mancano termini d'origine inglese, in parte traslitterati (come ad esempio κάπταιν = «captain», στιούαρτ = «steward»), in parte non traslitterati (come ad esempio «chief»). Sono proprio questi tecnicismi che producono un singolare effetto mimetico, conferendo alle poesie marinaresche della Dalianà il sapore inconfondibile della vita vissuta: un sapore – ai nostri giorni – sempre più raro.

È giunto il momento di riepilogare e di tentare un'interpretazione dell'itinerario poetico di quest'autrice. La raccolta *Mare in riflusso* era di gusto ermetico, ormeeggiando nello stile i nostri Ungaretti, Montale, Quasimodo. Qua e là, però, comparivano suggestioni simbolistiche, evidentemente mutate dalla poesia francese, che la Dalianà dà prova di conoscere bene. In alcune liriche, predominava la *formula*, in altre invece il *simbolo*. Nella raccolta *Cabina telefonica*, invece, si assiste alla transizione dal simbolismo al surrealismo (evidente, ad esempio, nella lirica *Ora che*). Anche in questo caso, la poetessa subisce il potente influsso della letteratura francese del Novecento. Quale sarà il prossimo approdo, nessuno può dirlo, trattandosi di un'autrice vivente.

Ma la sofferta evoluzione dall'ermetismo al simbolismo, e da questo al surrealismo, non caratterizza solo quest'autrice, bensì tutta la lettera-

tura ellenica del XX secolo, da Seferis in poi. Ciò era stato già visto da Bruno Lavagnini e da Mario Vitti negli anni Cinquanta³⁹, ed è stato – più di recente – ribadito da P. M. Minucci⁴⁰. Anche in questo, la Dalianà si rivela una poetessa che partecipa in prima persona al movimento letterario della propria Patria.

Che la poesia ellenica d'oggi evolva dall'ermetismo al simbolismo, e da questo al surrealismo, è difficile negare. Ben più difficile è spiegare perché accade ciò. Eventuali influenze della letteratura italiana, francese, inglese e perfino americana non valgono a spiegare un fenomeno di questa portata, tanto più notevole, in quanto caratterizza una cultura originale, creativa, prototipica come quella greca.

Giunti al termine di questa esposizione, vorremmo avanzare una nostra ipotesi sull'argomento. Lo scrittore italiano contemporaneo non ritiene di appartenere alla stessa cultura di cui son parte Catullo ed Ovidio, Virgilio ed Orazio. Lo stesso non si può dire dello scrittore greco odierno. Quando egli siede a tavolino, gli appaiono dinanzi Omero, Saffo, Eschilo, Platone: glorie della poesia antica, sintesi di idealismo e di realismo, da molti ritenute inarrivabili. Ora, il poeta neogreco sa di appartenere alla loro stessa cultura, di parlare la loro stessa lingua. All'idea di dover competere con Saffo nelle poesie d'amore, con Eschilo nel dramma, un senso di sconforto lo assale. Come superare un paradigma insuperabile? Non c'è da stupirsi che egli si rifugi nell'ermetismo, nel simbolismo, nel surrealismo. Il suo problema è esprimere significati eterni e immutabili mediante un significante nuovo, radicalmente diverso da quello usato dagli antichi Greci.

Anche in Italia, l'ermetismo nacque come reazione al tradizionalismo e a un (malinteso) «classicismo»⁴¹. I poeti italiani dell'inizio del Novecento volevano rompere con la tradizione classica: lo fecero (o credettero di farlo) abolendo il metro, la rima e le immagini classicheggianti, usando un linguaggio meno aulico e più essenziale. A nostro modesto avviso, il problema della rottura con la tradizione classica è ancor oggi irrisolto nella letteratura neogreca. L'imperativo categorico degli autori

³⁹ B. LAVAGNINI, *Storia della letteratura neoellenica*, Milano 1959², pp. 178-179; VITTI, *Poesia greca del Novecento* cit., in specie pp. 79 ss.

⁴⁰ P. M. MINUCCI, *Poeti greci. Per un'introduzione alla poesia greca contemporanea*, Torino 1993, pp. XII ss.

⁴¹ Non si trattava, in realtà, di «classicismo» vero e proprio, ma piuttosto di «neoclassicismo» di maniera, di dannunzianesimo di bassa lega. Si veda quanto argutamente notato, al riguardo, dal linguista E. CHINOL, *La vita perduta*, Milano 1974², pp. 195 ss. (capp. XXI ss.).

ellenici contemporanei è trovare «parole più nuove»⁴², cioè parole diverse da quelle usate dai classici antichi. Ecco perché un grande scrittore come Titos Patrikios ha visto la sua poesia evolversi dal realismo, dall'*engagement* socio-politico, al surrealismo⁴³. Ecco perché la Dalianà, paradigmaticamente, ripete: *θέλω άλλες λέξεις!* E ci ritorna in mente – ancora una volta – Seferis, che nel suo diario, alla data del 16 maggio 1941, annotava sconsolato: «Dove sarà Andoniu?... E Elitis?...»⁴⁴.

IOANNA KARISTIANI

APPUNTI BEVENDO UN CAFFÈ*

Gli uomini indossano vestiti, i tavoli tovaglie, i divani fodere, le finestre tende, le case tetti e il cielo nuvole.

Persino gli alberi mostrano una cosa e ne fanno un'altra.

I cipressi in fila somigliano ad alti e valenti ballerini ma si alzano lungo i recinti dei cimiteri. I limoni danno un frutto aspro ma nei limoneti ci si scambia dolci baci.

L'apparenza è una cosa ma la sostanza un'altra.

Dieci, venti, cinquanta parole opache possono dar vita a una pagina abbagliante. E altrettante parole multicolori e luminose possono dar vita a una pagina, una poesia oscure.

C'è bisogno di molti silenzi per poter udire una sola parola. E di molte parole per descrivere il silenzio.

Non si può parlare correttamente dei morti tralasciando i vivi, neppure si può parlare seriamente della vita dimenticando la morte.

Vivere attaccati al passato è inutile, noioso e pericoloso almeno quanto lo è vivere isolati nell'ambiente ristretto e provinciale di oggi. Il presente non esiste senza il passato e il passato non ha valore senza il fascino di luce che gli arriva dal presente.

Infine, è tanto impossibile descrivere bene solo gli uomini dimenticando le donne, quanto impossibile è descrivere bene le donne non considerando o tralasciando gli uomini.

Un polo non esiste senza l'altro.

Chi sta vicino, di fronte, l'altro, non è soltanto il complemento del protagonista. È il suo rovescio, l'altra sua faccia.

Alla fine, niente, e nessuno, esiste da solo.

A formare lo scrittore è l'ambiente che lo vede crescere, la lingua che sente e parla, la Storia più o meno vissuta, la trasfusione della me-

⁴² G. D'ANNUNZIO, *La pioggia nel pineto*, v. 5 (in *Alcyone*).

⁴³ Patrikios è celebre per aver tradotto in neogreco non solo Aragon, ma anche Lukács. La sua *Opera omnia* è stata recentemente ristampata in 3 voll. (*Ποιήματα*, Atene 1998).

⁴⁴ G. Seferis cit., p. 589.

* La traduzione di questo intervento è stata curata da Paola Maria Minucci.

moria e delle regole sociali da una generazione all'altra, il comportamento sociale, le letture che lo segnano, il suo corpo, il sesso.

Scrivendo usa come materia prima se stesso.

I luoghi delle sue storie, reali o inventati, riflettono qualcosa del luogo di nascita.

E i personaggi dei suoi romanzi sono in primo luogo il suo clone, non sempre per narcisismo, ma perché è lui stesso il materiale a disposizione.

Riconosce negli altri qualcosa di suo. Solo così è spinto a conoscerli meglio, a individuare le differenze, a prendere le distanze e a essere generoso, lasciandoli liberi di imprimere nel racconto le loro personali coordinate.

Scendendo su un piano più personale, la *Signora Kataki*, *Piccola Inghilterra* e *Abito in terra* hanno per protagonisti, principali, secondari e comparse, persone a me molto familiari, con le caratteristiche umane che mi interessano e mi sconvolgono, distinti in uomini e donne, non in base al sesso o a cliché e stereotipi. Nel paesaggio umano di ogni racconto, i personaggi femminili non fanno da satellite a quelli maschili e neppure il contrario, naturalmente.

La buona letteratura porta a imprevedibili identificazioni, i lettori uomini s'identificano comodamente e piacevolmente con le protagoniste femminili e le lettrici con protagonisti maschili, se è vero che l'avventura di chi legge libera tra l'altro anche dalle strettoie del sesso.

Il romanzo registra soprattutto le vibrazioni interne e dipinge il viaggio interiore; come un tassametro misura la distanza della vita esteriore da quella interiore e segna il prezzo.

Una sessualità non vissuta, una lingua non vissuta, una Storia non vissuta sono catene per la fantasia, la capacità di penetrazione e la decisione dello scrittore di esporsi in prima persona, entro certi limiti, nelle sue pagine.

L'approccio e lo studio di uno dei sessi lo rende più vicino anche all'altro perché è insieme un paesaggio che attrae e respinge.

L'uso del passato, piano piano e a ragione, lo scolora come i vecchi abiti che si logorano addosso con il tempo.

Il viaggio nella lingua, in tutta la sua ampiezza, la libera di tutto ciò che è fossilizzato, la rinnova, la guida in sentieri personali con il fascino del segreto e dell'errore.

Scrivo racconti per piccole società che distribuiscono identità a persone che cercano ora di avverarle ora di invalidarle.

Pensando a cose simili, tanto difficili, devo ogni tanto guardarmi in-

torno e dormire fuori, in compagnia del superfluo, dell'inutile, del vago, del superato, di ciò che è trascurato, dell'usuale; tutti elementi che a volte diventano catalizzatori e fattori determinanti per l'intensità e la conclusione del racconto.

La mia insistenza sul quotidiano, con la sua usura e le sue banalità, è evidente.

E anche la più piccola ferita è dolorosa. E la più piccola crepa crea nuovi dati.

La Grecia con i suoi ritardi, la sua lingua, i suoi feticci turistici non la sento come un peso.

La deviazione della realtà, le rapide sepolture, l'intenzionale sottacere sono una censura di altro tipo.

La giusta denuncia del folclorismo a volte diventa un vero e proprio rastrellamento di tutto ciò che non ricalchi il modello occidentale contemporaneo, sfiorando il ridicolo come la demonizzazione, ad esempio, dello *tzatziki*. La cultura del *kebab* è meno pericolosa della crociata per la sua distruzione.

Ho più pazienza, fiducia, affetto e tolleranza per tutto ciò che è abituale e sotto tono, per il «poco».

Il mio bagaglio per la vita e la scrittura è proprio questo minimo, l'entità comunque indispensabile per la gioia, la paura, il dolore, l'aspettativa.

Del resto, in questa visione, gli stupori e gli slanci, pur se rari, sono più forti.

Per esempio, Orsa, la protagonista della *Piccola Inghilterra*, fedele, silenziosa, sottomessa, in un'isola di marinai che ha distribuito Penelopi, svela il suo amore per il cognato, prende la decisione di non vivere più e costringe tutti a seguire il suo audace cammino verso la morte con stupore, rispetto, senso di colpa, persino invidia per il suo coraggio tardivo, li costringe a sentire che il loro ambiente asfittico produce naufragi, annega persone anche nell'intimità della loro stessa casa.

ALKISTIS PROIOU

IOANNA KARISTIANI:
DALLA RACCOLTA DI RACCONTI
LA SIGNORA KATAKI AL ROMANZO
PICCOLA INGHILTERRA

Nel 1995 viene pubblicata dalla casa editrice Καστανιώτης una raccolta di prose dal titolo *Ἡ κυρία Κατάκη*¹ (*La signora Kataki*), titolo attinto dall'omonimo racconto che chiude il volume. L'opera attira immediatamente l'attenzione della critica, che si esprime in termini lusinghieri: «Una sorpresa, una piacevole sorpresa *La signora Kataki*, la prima opera letteraria di Ioanna Karistiani», scrive il critico Pandelis Bukalas², seguito quasi all'unisono da molti altri.

Fino al suo esordio in letteratura la scrittrice si era occupata con successo di disegno e di illustrazione, collaborando con diversi quotidiani e periodici greci e stranieri.

Le nove prose, piuttosto brevi, incluse nella raccolta e definite dal sottotitolo *Διηγήματα*, si differenziano sensibilmente dalla forma tradizionale e canonica di questo genere letterario, perché sono prive di un nucleo centrale, di una storia cioè che si sviluppi con un andamento lineare e progressivo. La Karistiani invece ha preferito l'antica modalità della narrativa, il soliloquio, attraverso il quale i suoi personaggi si abbandonano a una sorta di confessione, seppure abbastanza controllata,

¹ I. KARISTIANI, *Ἡ κυρία Κατάκη. Διηγήματα*, Atene 1995.

² P. BUKALAS, *Ἡ Καθημερινή*, 20 giugno 1995, che, intitolando il suo intervento critico *Ἡ αἴγλη του ταπεινού*, mette sin dall'inizio in evidenza uno dei motivi centrali della raccolta. Sulla stessa lunghezza d'onda la recensione di V. CHATZIVASILIU, *Ελευθεροτυπία*, 19 luglio 1995, p. 31, intitolata *Το ελάχιστο που έγινε κόσμος*. Invece D. DASKALOPOULOS, *Ta Néa*, 18 luglio 1995, con il titolo *Απολογισμοί ζωής* focalizza un altro aspetto ugualmente importante del libro. Si vedano anche le recensioni di Chr. PAPAGHEORGHIU, *Ἡ Αυγή*, 9 luglio 1995; E. SARANTITI, *Ὁ Ριζοσπάστης*, 3 luglio 1995; N. ΧΙΔΑΚΙΣ, *Αθηνόραμα*, 18 luglio 1995, etc.

che presuppone un destinatario, un interlocutore, ma invisibile e muto, ideale. Con questo espediente l'io monologante esprime i suoi pensieri, spesso anche i più reconditi, mette a nudo i suoi stati d'animo, sogna a occhi aperti, fa una specie di bilancio della vita trascorsa, racconta fatti di attualità o rievoca avvenimenti e situazioni, spesso apparentemente irrelate, che procedono per associazione. In questo modo presente e passato si alternano, realtà e immaginazione, vita reale e sogno si fondono.

I protagonisti dei nove racconti, cinque donne e quattro uomini, persone ormai in età avanzata, narrano in modo vivace e incisivo la loro quotidianità, che scorre piatta e monotona senza avvenimenti di sorta. Si tratta di gente semplice e mediocre, che non ha potuto realizzarsi nella vita, una specie di antieroi, che tuttavia non si compiangono; al contrario riescono a compensare gli insuccessi e le delusioni con l'attaccamento alle piccole cose, alle piccole gioie che offre la vita. L'esaltazione delle cose umili costituisce infatti il denominatore comune delle nove storie del libro, che diventa così una specie di poesia e di poetica delle piccole cose.

Nel racconto che apre il volume, intitolato *Ἡχώ των αιθέρων* (*Suono dell'etere*), l'anziano e solitario Ἀθανάσιος Μεγαβότης si potrebbe definire la personificazione della mediocrità. Uomo di salute cagionevole, dal fisico insignificante e di scarso coraggio, «οὔτε ἔφηβος δὲν ἦμουν ἀρκετὰ ἐμφανίσιμος ἢ ἀτρόμητος»³ («nemmeno da giovane ero abbastanza prestante e coraggioso»), confesserà con disarmante sincerità. Marinaio in giovinezza, ma per soli sette mesi, perché non aveva resistito al mare⁴, approda definitivamente a Creta, sua isola natale, dove vive di riflesso le storie che gli offrono le sue letture, ma soprattutto nutre una fervida ammirazione per gli impavidi piloti dell'aeronautica militare che quotidianamente solcano il cielo sopra le isole dell'Egeo: «Γιὰ μᾶς, ἐδῶ στὰ νησιά, αὐτοὶ οἱ πιλότοι, μάνα μου, εἶναι ζωγράφοι τ' οὐρανοῦ, ἄσπρες κορδέλες ἀμολᾶνε τὰ ὑπερηχητικά τους», p. 12 («Per noi qui questi piloti,

³ KARISTIANI, *Ἡ κυρία Κατάκη* cit., p. 12. Da adesso in poi i rinvii alle pagine del libro saranno posti accanto ai brani citati, seguiti da una mia traduzione.

⁴ «Δὲν τὴν ἀντέξα τὴ θάλασσα, ἐπὶ μῆνες μόνο ἔκανα στὰ βαπόρια, δύο ἄλλαξα [...]. Ὅλο ἐμετοῦς, ὅλο... Καὶ στὰ λιμάνια ποὺ πιάναμε, σὰν λεμόνι κατακίτρινος μὲ πυρετοῦς καὶ κομάρες, στὴν καμπίνα μου τὴν ἔβγαξα, εἶδα τὰ ξένα μέρη ἀπὸ το φινιστρίνι», p. 3. («Non ho resistito al mare, sette mesi soltanto ho lavorato sulle navi, cambiandone due [...]. Non facevo altro che vomitare... E quando facevamo scalo in un porto, giallo come un limone, febbricitante e spossato, me ne stavo nella mia cabina, ho visto i paesi stranieri dal finestrino»).

mio caro, sono pittori del cielo, bianchi nastri lasciano i loro aerei superpersonici»). Cosicché negli intervalli del suo lavoro di semplice impiegato scrive poesie, per lo più dedicate alle imprese dei piloti, che ai suoi occhi assumono la statura di eroi quasi mitici. Mentre egli, benché amante delle imprese ardue, si sente sopraffatto dalle sue paure e, in una considerazione su se stesso di tipo autocritico, ammetterà con tanta umiltà: «Μαρτύριο αὐτό. Ν'ἀγαπῶ τοὺς ἄθλους, τὶς ἀνδραγαθίες – πῶς τὶς ἀγαπῶ πιά – καὶ τὰ φυλλοκάρδια μου νὰ τρεμουλιάζουνε μὲ τὸ παραμικρό», p. 14 («Un vero martirio questo. Amare le prodezze, gli eroismi – come li amo – e le corde del mio cuore che tremano per un nonnulla»).

È certamente un personaggio che, malgrado le sue debolezze, attira tutta la nostra simpatia, grazie anche al modo in cui la scrittrice ha saputo proporlo, collocandolo in uno spazio di calda umanità, dove il ridicolo non trova posto.

«Στενοχωριέμαι ποὺ θὰ πεθάνω καὶ δὲ θὰ ξαναδῶ τὸ ψυγεῖο μου. Πιὸ πολὺ γι' αὐτὸ μὲ τρομάζει ὁ θάνατος. Εἶναι παμπάλαιο τὸ ψυγεῖο μου κι ἐγὼ ἀρχαία. Παρεούλα θὰ ταξιδέψουμε... Τὸ ψυγεῖο μου κι ἐγὼ», p. 27 («Sto male quando penso che morirò e non vedrò più il mio frigorifero. È soprattutto per questo che la morte mi spaventa. È vecchissimo il mio frigorifero e io un pezzo da museo. Faremo il viaggio insieme... Il mio frigorifero e io»). Così la simpatica signora Lela inizia il suo soliloquio, che a tratti sembra sfiorare il delirio, su un oggetto che le ha cambiato e abbellito la vita: un frigorifero elettrico, ormai vecchissimo, regalato dal marito nel lontano 1963. Eppure agli occhi ingenui della protagonista dell'omonimo racconto questo frigorifero assume ora dimensioni surreali, trasformandosi in un «τετράγωνο ἄσπρο φεγγάρι» («una bianca luna quadrata»), ora connotati mitici, innalzandosi a «statua di marmo» («ἄγαλμα μαρμάρينو», p. 28). Gli avvenimenti del passato, che Lela rievoca monologando, sono strettamente intrecciati a questo oggetto quasi magico, che nella fantasia della donna arriva al punto di acquistare qualità sovranaturali; diventa così una sorta di angelo custode, capace di allontanare persino la terrificante paura della morte che la sconvolge in certe notti di tormentosa insonnia e di incubo: «Καὶ τότε, ἀπὸ τὴν κουζίνα ἀκούγεται τὸ ψυγεῖο ποὺ σπεύδει νὰ μὲ σώσει... Ἄκου, Λέλα κορίτσι μου, μοῦ λέει παρηγορητικά. Ἐγὼ εἶμαι [...]. Δὲν ὑπάρχει Χάρος. Εἶσαι στὸ ὠραιότατό σου διαμέρισμα [...]», p. 38. («E allora, dalla cucina si sente il frigorifero che si affretta a salvarmi. 'Lela cara mia', mi dice per consolarmi. 'Sono io [...]. Non è la Morte. Sei nel tuo bellissimo appartamento [...]'. Anche se, a conclusione del suo monologo, Lela si

presenta riconciliata, rappacificata con l'idea della morte e, con la sua naturale predisposizione alla saggezza, confesserà: «[...] με ἀνακουφίζει νὰ ἐξομοιώνω τὴ ζωὴ μὲ τὸ θάνατο. Ἵσως τελικὰ νὰ εἶναι ἓνα καὶ τὸ αὐτό», p. 40 («[...] mi dà sollievo rapportare la vita con la morte. Forse alla fine sono la stessa cosa»).

Persona semplice, ma dotata di rara sensibilità e di buon senso, Lea arriva al punto di esaltare la vita che scorre nella dolce, rassicurante monotonia: «Ἐτσι μ'ἀρέσει ἐμένα ἡ ζωὴ. Νὰ ᾖναι ὅλες οἱ μέρες ἴδιες κι ἀπαράλλαχτες. Τὸ πρωινὸ φιλι στοὺ χῶλ. Τὸ τηλεφῶνημα κατὰ τὶς ἑντεκα. Τὰ σεντόνια νὰ λιάζονται στοὺ περβάζι. Ἡ κολώνια λεμόνι. Ἦσυχες μέρες, ὁλόδιες ἡ μία πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη. Μόνο τὸ μενοῦ ἀλλάζει...», p. 36 («È questa la vita che mi piace. Tutti i giorni uguali, senza variazioni. Il bacio di mattina all'ingresso. La telefonata intorno alle undici. Le lenzuola sul davanzale, a prendere aria. La colonia al limone. Giorni tranquilli, identici, l'uno dopo l'altro. Cambia solo il menu»); considerazione che, come un ritornello, riappare verso la fine del racconto.

«Εἶμαι ἓνας πολὺ πληκτικὸς ἄνθρωπος. Δυστυχῶς» (p. 125).

«Sono una persona molto noiosa. Sfortunatamente».

In questi termini di autodisprezzo inizia il suo soliloquio la signora Kataki, protagonista e io narrante dell'omonimo racconto, che, come ho già detto, chiude la raccolta. Questa effusione di autocoscienza si ripeterà, oggettivata e con lievi varianti, anche in seguito nel corso del testo: «Ὅλοι μὲ θεωροῦν ἓνα πολὺ πληκτικὸ ἄτομο. Καὶ ἔχουν δίκιο», p. 130 («Tutti mi considerano una persona molto noiosa. E hanno ragione»). È una specie di ritornello, come ho avuto or ora occasione di evidenziare; bisogna soltanto aggiungere che questa modalità stilistica costituisce una costante in tutti i nove racconti del volume. Modalità voluta dall'autrice per mettere in risalto la ripetizione, quasi patologica, di alcune frasi che spesso caratterizzano il discorso delle persone anziane.

La signora Kataki, cambiando in continuazione argomento, spazio e tempo, racconta brandelli di vita che trascorre pazientemente, per quasi tutto l'anno, in solitudine – unica sua compagnia una gattina – nella sua isola – di nuovo Creta – aspettando gennaio, suo mese preferito: «Ἐμένα, τὰ εἶπαμε καὶ τὰ ξαναεἶπαμε, ὁ μῆνας μου εἶναι ὁ Ἰανουάριος», p. 131 («Per me, l'abbiamo detto e ripetuto, il mio mese è gennaio»), tiene giustamente a precisare. In questo mese infatti la signora Kataki, «[...] τριάντα χρόνια ἡ ἀδιαφιλονίκητη βασίλισσα τῆς βασιλόπιτας», p. 138 («[...] per trent'anni incostestata regina della βασιλόπιτα»),

vede se stessa più volte al centro dell'interesse e dell'ammirazione dei personaggi di spicco della sua città. La vita della signora Kataki dunque ruota intorno a un cake, una βασιλόπιτα, che solo lei sa realizzare in modo così eccellente e «irripetibile».

È evidente che la scrittrice vuole lasciar emergere una concezione della pochezza di cui è intessuta la vita; ma questa vita trascolora nella poesia, assumendo valore simbolico attraverso lo sguardo di chi contempla una realtà che sembra spingersi oltre la storia narrata, risalendo verso una situazione primordiale in cui tutto è silenzio e mancanza di azione.

Mi sembra sia sufficiente questa esemplificazione per introdurci nel mondo poetico e figurativo della Karistiani; un mondo fatto di memoria oltre la memoria, che più compiutamente esprime la percezione dell'anima greca. Inoltre da questi brevissimi passaggi che ho citato si delinea il movimento di una scrittura essenziale e icastica, che non si avvale di nessun effetto speciale, imbrigliata in uno stile che riproduce le movenze dell'espressione orale.

Dopo essersi misurata col racconto breve, felicemente realizzato nel monologo, la scrittrice, a distanza di due anni, si cimenta in modo altrettanto felice con la forma più complessa del romanzo, che definirei corale per la presenza di molteplici voci e punti di vista.

Il suo primo romanzo è intitolato *Μικρά Αγγλία*⁵ (*Piccola Inghilterra*) «ὅπως εἶχαν βαπτίσει τὴν Ἄνδρο οἱ μεγαλοεφοπλιστές με γραφεῖα καὶ συμφέροντα στο Λονδίνο καὶ μικροκαρaboκυραῖοι με παρόμοιες φιλοδοξίες [...]»⁶, («come avevano ribattezzato Andros alcuni grossi armatori con uffici e interessi a Londra, e alcuni piccoli imprenditori navali con questa ambizione»)⁷. Tratta la storia della famiglia del capitano Savvas

⁵ I. KARISTIANI, *Μικρά Αγγλία*, Atene 1997. Il romanzo, accolto con entusiasmo sia dalla critica che dal pubblico, vince il Premio di Stato del 1998 come migliore opera narrativa e conosce numerose ristampe; anzi, ben presto diventa un vero e proprio *best seller* in Grecia. Delle molte critiche elogiative apparse su quotidiani e periodici, mi limito a citare solo alcune: Tea VASILIAOU, *Επενδυτής*, 31 maggio 1997; Chr. PAPAGEORGHIU, *Η Αυγή*, 1 giugno 1997; G. TSIOLIS, *Το Βήμα*, 1 giugno 1997; P. BUKALAS, *Η Καθημερινή*, 24 giugno 1997; Lida KAZANTZAKI, *Η Αυγή*, 31 luglio 1997, etc.

⁶ KARISTIANI, *Μικρά Αγγλία* cit., p. 27. D'ora in poi i rinvii alle pagine del libro saranno posti accanto ai brani citati.

⁷ I. KARISTIANI, *L'isola dei gelsomini*, così il titolo nella trad. it. a cura di M. DE ROSA, Milano 2000, p. 23; i successivi passi in italiano qui citati recheranno di seguito l'indicazione delle pagine relative.

Saltaferros e più specificatamente delle due figlie di temperamento opposto, la bella, romantica, sognatrice e introversa Orsa e la pragmatica, volitiva ed estroversa Moscha, divise e insieme unite dallo straziante amore per lo stesso uomo: il coraggioso e abile capitano della marina mercantile Spiros Maltabès, primo, giovanile amore di Orsa, non approdato al matrimonio, perché osteggiato dall'intraprendente madre, la quale, in assenza del marito marinaio, progettava secondo la sua logica il futuro delle figlie. Orsa infatti accetterà di sposare, pur non amandolo, Nikos Vatakuzis, giovane di belle speranze e ottimo partito. Spiros Maltabès muore da eroe durante la seconda guerra mondiale, scegliendo di affondare insieme alla sua nave – dal nome emblematico *Μικρά Αγγλία* –, silurata da un sottomarino tedesco presso le coste irlandesi l'11 marzo 1943, non senza aver prima salvato la vita del suo equipaggio. La storia si conclude con la morte di Orsa all'età di trentanove anni, consunta dal dolore per la tragica morte di Spiros Maltabès e dall'implacabile quanto impossibile e fatale amore per lui. Inoltre il destino, che sin dalle prime pagine del libro incombe ineluttabile sulle due sorelle, farà sì che la minore, Moscha, del tutto ignara dei sentimenti di Orsa e contro le sue convinzioni, sposi nel frattempo Maltabès, sempre per volere della madre autoritaria legata ai suoi arcaici pregiudizi: «[...] χίλιες φορές καλύτερα να μην παντρεύονται τα κορίτσια αυτούς που αγαπούν, γιατί όταν θα τρέχουν γραμμή στις παστρικές, ο πόνος θα παλεύεται», p. 51 («mille volte meglio per le ragazze non sposare quelli che amano, così quando andranno dalle donnacce il dolore sarà più sopportabile», p. 41), decretava con assoluta certezza la sera del matrimonio di Orsa. E come se tutto questo non bastasse, le due coppie alloggeranno nella casa paterna di due piani divisi da un sottile soffitto, che «σαν ένα απλωμένο τουλπάνι έσταζε τους ήχους και τη ζωή του επάνω σπιτιού στο κάτω [...], p. 121 («come un velo travasava i suoni e la vita da quello [piano] di sopra a quello di sotto», p. 95), rendendo un vero martirio l'esistenza della sensibile Orsa.

Tuttavia la cupa e tragica atmosfera venutasi a creare a causa dell'antagonismo e soprattutto dell'incomunicabilità e dell'incomprensione tra le due sorelle sarà, sia pure *in extremis*, alleggerita dalla loro riconciliazione, motivo fondamentale, questo, non solo del romanzo in questione, ma anche di quello successivo, intitolato *Κοστούμι στο χόμα* (*Il vestito in terra*).

Μικρά Αγγλία, romanzo d'amore d'impronta realistica nella sua tematica principale, riesce a evitare le insidie del genere cui appartiene – scivolare nel patetico e nel melodrammatico –, grazie all'abilità e alla

sensibilità linguistica con le quali l'autrice ha saputo realizzarlo. La Karistiani infatti anche questa volta è riuscita a foggiare una prosa sobria, essenziale, efficace. Un tipo di frase quotidiano e usuale, ma nello stesso tempo originale e, direi, personale, capace di condurre il lettore con agio e naturalezza dal principio alla fine. A ciò contribuisce anche il superamento della tradizionale distinzione tra la voce del narratore onnisciente e quella dei protagonisti della vicenda. Le due strutture infatti si fondono e si amalgamano in un *continuum* narrativo-discorsivo, in cui è labile la linea di demarcazione tra il pensiero e la voce della scrittrice e quelli dei personaggi.

La storia si innalza a simbolo di un modo di vivere e di una mentalità radicati nella realtà insulare della Grecia. Eppure la scrittrice, in una sua recente intervista⁸, tiene a precisare la sua ricerca di individualizzare i personaggi oltre l'apparente omologazione: «Io scavo nel cuore dei miei personaggi e misuro la distanza fra la vita esteriore e quella interiore». E in verità questo scavo è operazione tanto sofferta che l'autrice sembra voler cedere a certe sue urgenze, legate alla sua esperienza personale. Ci sono infatti momenti di lacerante introspezione di Orsa⁹, che vanno oltre la storia raccontata per ricongiungersi alle fonti stesse del dolore.

Intorno a questo microcosmo dell'isola di Andros, «πολύ μικρή τελικά για να χωρέσει τα μεγάλα αισθήματα», p. 40 («molto piccola per poter contenere i grandi sentimenti», p. 33), come afferma un personaggio del romanzo, ruota una realtà sociale ed economica nella quale gli uomini sono liberi di muoversi e di relazionarsi, spaziando nel mondo intero grazie al loro mestiere di marinai. Alle donne tutt'al più giunge l'eco delle loro gesta, che spesso si traducono in lutti. «Ο τυπογράφος είχε τυώσει τα κυριακάτικα μνημόσυνα [...] και δώστου στα δυο καφεενεία εναλλάξ, τα είχαν συμφωνήσει οι καφετζήδες να μοιράζονται τις μακαρίες, και η πλατεία θα έπηξε πάλι στο πένθος, να μην υπάρχει μια Κυριακή χωρίς κόλλυβα, βάζανε και βγάζανε τα μαύρα, έμπαινε μέσα τους το σκούρο, σκούραινε το αίμα τους», p. 32 («Il tipografo aveva stampato gli annunci delle messe di suffragio della domenica [...] e giù a turno nelle due osterie, gli osti si erano accordati per spartirsi i banchetti funebri e la piazza sarebbe di nuovo piombata nel lutto, non c'era domenica senza *kòliva*, si mettevano e si toglievano il nero, lo scuro penetrava in loro, gli si scuri-

⁸ Rilasciata a Roma al critico Daniele Piccini e apparsa sul quotidiano *Il Giornale* del 14 aprile 2001, sotto il titolo *Storie di mare e di passioni*.

⁹ KARISTIANI, *Μικρά Αγγλία* cit., pp. 332-333 e sgg.

va il sangue», pp. 27-28). Un passo esemplare per vigore e incisività descrittiva.

La dialettica microcosmo-macrocosmo nell'isola di Andros della prima metà del Novecento, periodo in cui si colloca il romanzo, ripropone il paradigma del mito odissiano, con le donne-Penelopi che rimangono a custodire il focolare domestico e gli uomini-Ulissi che solcano i mari del mondo.

La vita degli abitanti di Andros, immersa nell'affascinante natura di quest'isola del mare Egeo, vibra nella carica icastica della scrittrice, che sa restituirne con immediatezza espressiva i colori, i profumi, gli umori, i silenzi.

Pur non avendo, per motivi di tempo, esaurito il discorso sulla *Piccola Inghilterra*, magistralmente tradotta in italiano con il titolo *L'isola dei gelsomini*¹⁰, mi piace concludere il mio intervento con un'acuta quanto felice osservazione di un critico tedesco sul romanzo: «La scrittrice riesce a fare ciò che nel 1930 Thornton Wilder con il suo romanzo *La donna di Andros* non è riuscito a realizzare. Fa dell'isola delle Cicladi un luogo di letteratura»¹¹.

¹⁰ Si veda la nota 7.

¹¹ Si veda la critica di Tilman SPRECKELSEN, apparsa su *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 2 giugno 2001 in occasione della pubblicazione della versione tedesca del romanzo con il titolo *Die Frauen von Andros*.

INDICE DEI NOMI ANTICHI, MEDIEVALI E MODERNI *

- Achilleide* v. *Διήγησης τοῦ Ἀχιλλέως*
 Adamantiu, A. 200
 Aganoor, L. 128
 Agras, T. 239
 Alceo 21
 Aleman, Zuana L' 49, 50, 51, 53, 57-62
 Alessandro Magno 145, 171, 282, 284
 Alexandris, Ap. 205
 Alexiou, Elli 229-234, v. anche Daskalaki, E.
 Alexiou, L. 233
 Alexiou, S. 18, 28, 32, 314
 Alexiu v. Alexiou
 Alfieri, V. 75
 Aliberti, S. 82
 Alinei, M. 31-33, 36, 39
 Ali Pascià 84, 86, 110-113, 117-122, 124, 125
 Alisandratos, G. 177-185, 235
 Alithersis, G. 56
 Altamura, A. 400
 Altamura, I. 395
 Altamura, Saverio 395, 399, 400
 Altamura, Sofia 400, 401
 Altamura Bükura, Elena 394, 395, 397, 399-402
 Anacreonte 86
 Anagnostakis, M. 360
 Anastasio, neomartire 123
 Anastasopoulou, M. 78
 Andersen, H. C. 172
 Andoniadis, A. 113
 Andoniu, D. 404, 406, 420, 422
 Andreadis, A. 67
 Andreev, L. 231
 Andrutsos, O. 89
 Anguillara, Giovanni Andrea dell' 35, 36, 39
 Anoyatis-Pelé, D. 99
 Antonio, Marco 283
 Apollinaire, G., pseud. di Apollinaris de Kostrowitzky, W. 319
 Apollodoro 171
 Apollonio Rodio 171
 Apostolidu, V. 54
 Aragon, L. 410, 422
 Arasse, D. 37, 39
 Aravandinù, M., pseud. di Ghikopulu, V. 337-367
 Areteo di Cappadocia 34
 Arghiriadu, C. v. Karelli, Z.
 Arghiriou, As. 109-125
 Arghyriu, Al. 235, 301, 305
 Aristofane 21, 33, 39, 243
 Aristotele 33, 128
 Armati, A. 235-249
 Arodafnusa 49-62
 Arseniou, E. 337
 Aslanidis, E. 165
 Ateneo 34
 Athanasakis, I. 200
 Athanasiadis, T. 240
 Athanasiadis-Novas, G. 236, 239-242, 248
 Athanasòpulos, V. 92, 94, 99, 399

* L'indice riporta gli autori, i titoli delle opere anonime e i personaggi storici.

- Atlas, Chr. 321
 Avdelà, E. 95, 370
 Avezzù, E. 268
 Axelòs, K. 307
 Axioti, M. 299-306, 313
 Axiotis, G. 301
 Axiotis, P. 301
 Azzera 75
 Ἀπόθηκη τῶν παιδῶν 102
- Babbi, A. M. 254, 284
 Bachofen, J. J. 129
 Bade, P. 128
 Bakker, W. F. 27
 Bakolas, N. 309
 Balduino, A. 65
 Bandello, M. 37, 40
 Barcia, F. 40
 Baroni, F. 69
 Bartolomei, G. 68
 Bartolomei, L. 68
 Bartolomei Palli, A. v. Palli, Angelica
 Basile, T. 38, 39
 Basilio I, il Macedone, imperatore d'Oriente 195
 Basilio II, imperatore d'Oriente 180
 Baud-Bovy, D. 43, 45, 46
 Baudelaire, C. 410
 Beaton, R. 52, 312
 Beccaria, G. L. 32, 39
 Bechlivanis, Th. 163, 166, 167
 Beck, H. G. 52
 Bellincioni, B. 37, 39
 Bellu, A. 375
 Benakis, E. 199, 207, 213
 Benci, A. 80
 Bérard, V. 260
 Beratis, G. 300
 Bergamin, J. L. 340, 361
 Berlis, A. 399
 Bertoncini, G. 65; 73, 74, 80
 Bertran de Born 37
 Bettelheim, B. 329-332
 Bettini, M. 31-34, 36, 39
 Biedermann, H. 140
 Bini, C. 65, 76
 Binni, L. 299
- Blake, W. 140
 Blinkhorn, M. 54
 Boccaccio, G. 102
 Boileau, N. 203
 Bonnefoy, Y. 410
 Börtoli, A. 27
 Botsaris, M. 85
 Bottoni, L. 143
 Boudouris, J. 217
 Bouvier, B. 56, 57, 148
 Bresciani E. 66, 75
 Breton, A. 410
 Brunel, P. 148
 Bruss, E. 95
 Bubulidis, F. 94, 100, 101
 Bukalas, P. 399, 427, 431
 Bükura, Assimina 399
 Bükura, Condillo 399
 Bükura, Elena v. Altamura Bükura, Elena
 Bükura, Nina 400
 Bukuras, Anastasio 400
 Bukuras, Ghiannis 399
 Bulzo, famiglia 99
 Bulzoni, ed. 238, 390
 Buondelmonti, Buondelmonte 75
 Byrne, A. 141
 Byron, G. G. 73, 77, 78, 93, 136, 140
 Βέλθανδρος και Χρυσάντζα 53
- Cahier, C. 144
 Calandra, E. 128
 Callimaco 143, 256
 Calocchieri, R. 64
 Calvo v. Kalvos, A.
 Calzecchi Onesti, R. 153
 Cambelotti, D. 243
 Camões, Luis Vaz de 361
 Campbell, J. K. 148
 Camus, A. 307
 Cantarella, E. 154
 Cantarella, R. 131, 147
 Capodistria v. Kapodistrias, I.
 Capuano, C. 68
Caracausi, M. 327-335
 Caraiskakis, G. 87
 Carcopino, J. 141
 Caridi, S. 79

- Carpanè, L. 285
 Carpi, U. 68
Carpinato, C. 63-90
 Carroll, M. G. 337
 Cataudella, Q. 3
 Catullo 421
 Ceccati, C. 64
 Cecchini, ed. 80
 Ceccoli, R. 402
 Čechov, A. 231, 233
 Celli, M. L. 243
 Cerasoli, M. 49, 109, 177, 199, 217, 229, 307
 Cercamon 37
 Chalkokondylis, I. 236
 Champollion, J. F. 66, 74-75
 Chantraine, P. 33-35, 39, 141, 154
 Charis, P. 236-243, 248, 310, 371, 372
 Chatziloannu, K. 50
 Chatzinis, G. 239, 240, 372
 Chatzivasilu, V. 427
 Chatzopoulos, K. 129, 239
 Chevalier, J. 170
 Chevreil, Y. 148
 Child, F. J. 281
 Chimonàs, G. 387-391
 Chinol, E. 421
 Choremi, V. 199
 Chortatsis, G. 142
 Chrétien de Troyes 37
 Chrsanthos, K. 52, 56
 Chrsanthos, arcivescovo di Atene 200, 216
 Christodulu, M. 50, 57
 Christomanos, K. 248
 Christòpulos v. Cristòpulos
 Cigaar, K. 53
 Cipriano Gallo 7
 Cleopatra 283
 Colaiacono, P. 128
 Collier, J. 146
 Comte, A. 128
 Conrad, J. 406
 Contini, G. 36, 39
 Coriat, F. 71
 Corneille, P. 87
 Corticelli, S. 102
- Costantino VI, imperatore d'Oriente 196
 Costantino VII, imperatore d'Oriente 180
 Cresci, L. R. 405
 Cristòpulos, A. 86
 Croce, A. 76
 Croce, B. 76, 236
 Cupane, C. 24
 Cutuli, M. G. 63
- Daemmrch, H. S. 140
 Daemmrch, I. 140
 Dalianà, Gh. (nata Statza) 403-422
 Dallas, G. 139
 Dalmati, M. 327-335
 Daniele il Confessore 123
 D'Annunzio, G. 52, 56, 65, 403, 422
 Dante Alighieri 35, 36, 39, 76, 78, 89, 393, 403
 Daskalaki, E. 373, 374, 377, v. anche Alexiou, Elli
 Daskalakis, V. 229
 Daskalopoulos, D. 308, 427
 Dassin, J. 310
 D'Avino, R. 141
 Dawkins, R. M. 50, 52
 Dawson, J. L. 277
 De Amicis, T. 77
 Defaranas, M. 25
 De Filippo, E. 247
 Defoe, D. 129, 131
 Degiorgi, N. 340
 Delacroix, E. 140
 Dellaportas, L. 6, 26
 Delmuzzos, A. 200, 202, 204, 208, 210-213
 Delta, P. 199-216.
 Delta, S. 199
 De Meis, C. 77
 Demertzis, C. 200
 Demèstichas, I. 200
 Denisi, S. 82
 De Rosa, M. 431
 De Sanctis, F. 66, 76, 77
 De Viazis, Sp. 94
 Diakos, A. 123, 124
 Diamantòpoulos, A. 78

- Didot, F. 73, 74
 Dieterich, K. 43
Dighenis Akritis 18-23, 54
 Dimadis, K. 223, 301
 Dimadis, Th. 99, 105
 Dimakis, M. 238, 239
 Dimaràs, K. 94, 108, 235, 239
 Dimas, P. 371
 Dimitrùlia, T. 399
 Dimu, N. 379
 Dimulà, K. 379-385
 Diomidis, A. 200
 Dione Crisostomo 102
 Dipla-Malamu, C. 373
 D'Istria, D. 67, 79
 Ditti Cretese 7
Donna Frosini v. Eufrosini
 Dorros, Th. 300
 Dostoevskij, F. M. 231.
 Dragumis, I. (pseud. Ida) 211, 213, 215
 Dragumis, N. 66
 Drakos, D. 124
 Draper, H. 143
 Drosinis, G. 188, 189
 Drossos, D. 85
 Dübner, Fr. 33, 39
 Dumoulié, C. 148
 Duse, U. 332
Διήγησης τοῦ Ἀχιλλέως 23-25
 Eftaliotis, A. (pseud. di Michailidis, Kleanthis) 127-154, 200, 202-210, 214, 215
 Eideneier, N. 52
 Eisenhut, W. 7
 Eleonora d'Aragona 50, 51, 57, 59-62
 Eliano 33, 34
 Eliot, T. S. 273, 277, 412
 Elitis, O. 163, 295, 307, 422
 Elytis, O. v. Elitis, O.
 Engels, F. 147, 307
 Epifaniu, ed. 49
 Erasmo da Rotterdam 252
 Ermoniakòs, K. 5, 6
 Eschilo 94, 147, 149, 153, 154, 289, 421
 Esiodo 142, 143, 147, 170, 269
 Esopo 31, 36
 Eudocia Ingerina 195
 Eufrosini 109-125
 Euripide 60, 131, 137, 138, 141, 142, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 243, 289, 391
 Evantia v. Kairi, E.
 Exarchòpulos, N. 320
 Fabbri, ed. 438
 Fabjan, B. 39, 40
 Faguet, É. 236
 Falcucci, F. D. 64, 69, 72, 78
 Fanfani, P. 37, 39
 Faral, E. 145
 Farinou - Malamatarì, G. 163, 167, 307, 311-313
 Farmakidis, X. 49, 50
 Fassò, L. 65
 Fauriel, C. 46, 47
 Faust, M. 148
 Fedro 36
 Ferdinando I d'Aragona 37
 Ferdinando II di Borbone 402
 Ferrero, F. 65
 Ferroni, G. 64
 Fexis, G., ed. 307
 Fielding, H. 131
 Fikiori, A. 200
 Filaktù, K. 49
 Filicaia, V. v. Filicaja, V.
 Filicaja, V. 93
 Filintas, M. 169
 Filokipru, E. 273
Fior di Virtù 102
 Firpo, L. 40
 Flandrin, L. 128
 Flaubert, G. 140
Floire et Blancheflor 37
 Fortini, F. 299
 Foscolo, U. 65, 75, 88, 403
 Fotiadis, F. 189, 200, 203, 207, 208, 210, 211
 Frangu - Kikilia, R. 319
 Frankudis, Gh. 55
 Frazer, J. G. 171
 Freud, S. 128
 Frisk, H. 33, 35, 39
 Füssli, J. H. 140

- Galanaki, R. 393-395, 397-402**
 Galeno 34, 35
 Gallavotti, C. 21
 Gallerani, Cecilia 36-38, 40
 Ganulis, I. 370, 371
 Garantudis, E. 284
 Garcia Lorca, F. 361
 Garibaldi, G. 80
 Gautier, T. 140
 Gavriilidis, V. 131, 238
 Genet, J. 412
 Genette, G. 102, 106, 107, 158
 Germano di Amasia, vescovo 200
 Gernet, L. 147
 Geron, C. 285
 Gharin de Zimplet v. Zimplet, Gharin de
 Gheerbrant, A. 170
 Gheorgusòpulos, K. 235
 Ghermanù, K. 78
 Ghiakos, D. 236
 Ghiankullis, K. 52
 Ghianniòs 211
 Ghiannopulu, M. 94
 Ghika-Massalski, E. 67
 Ghikopulu, V. v. Aravandinù, M.
 Ghinis, D. 82
 Ghiofyllis, F., pseud. di Spyridon Musuris 236
 Ghiorgi, D. C. 67-68
 Ghiorgi, N. 68
 Ghyzis, N. 146
 Gide, A. 412
 Gidel, Ch. 49, 51, 52, 54, 60, 61
 Giovanni I Zimisce, imperatore d'Oriente 178, 180, 181
 Girardi, M. 285
 Giusti, G. 93
 Giustiniano I, imperatore d'Oriente 195
 Glinòs, D. 200, 214
 Goethe, J. W. 77, 93
 Goldhill, S. 141
 Goodich, M. 53
 Gorkij, M. 231, 233
 Gouiran, G. 37
 Gravina, G. V. 102
 Gray, Th. 77
 Greco v. Theotokòpulos Dominikos, detto El Greco
 Gregorio V, patriarca di Costantinopoli 77, 124
 Grigoriadis, ed. 50
 Grimal, P. 171
 Griparis, I. 189, 239
 Gritsi Milliex, T. 317-325
 Grivaud, G. 52
 Gryparis, I. v. Griparis, I.
 Guerrazzi, F. D. 64, 65
La guerre de Troie 5, v. anche *Ὁ Πόλεμος τῆς Τρωάδος*
 Guglieminetti, J. 128
 Guidorizzi, G. 144
 Haag, B. 23
 Handschur, E. 142
 Hastings, J. 153
 Hay, J. 399, 400
 Hellerau 243
 Hemingway, E. 406
 Hertzfeld, M. 43, 44, 148
 Hesseling, D. C. 23
 Heubeck, A. 258
 Hilbert, D. 141
 Hoffmann, E. T. A. 140
 Hoffmeister, G. 37, 39
 Hofmannsthal, H. von 151
 Holmes, C. J. 37
 Holton D. 277
 Hopf, K. 54
 Horowitz, J. 53
 Hue de Rotelande 37
 Hugo, V. 77, 236
 Hunger, H. 171
 Iakovidi, L. 371
 Iakovidis, G. 146
 Ibsen, H. 136
 Ida, pseud. v. Dragumis, I.
 Iermano, T. 64, 66, 72
 Igino 144
 Ignazio, metropolita di Arta 112, 115, 116, 120, 121
 Ikonomidis, G. 375, 376
 Ikonomos, K. 67
Iliade bizantina 6, 7

- Ilinskaja-Alexandropoulou, S.** 229-234
 Ioannidu, M. 95
 Ioannou, M. 168
 Irwin, E. 141
 Izzi, M. 171
- Jakobson, R. 103
 James, L. 141
 Jeffreys, E. M. 3, 6
 Johnson, B. 144
 Johnson, E. 141
 Joyce, J. A. 359-361, 367
- Kaftantzoglou, R. 148
 Kairi, E. 80, 81
 Kakavoulia, M. 305
 Kakuru - Chroni, G. 321
 Kalas, N. 340, 361
 Kalogheropoulos, A. 163, 167
 Kalonaros, P. 18
 Kalvos, A. 85, 88
 Kant, I. 202
 Kapodistrias, I. 66, 87
 Karagatsis, M. 240
 Karaghiannis, V. 131
 Karaghiorgis, E. 62
 Karagiannis, E. 148
 Karaiskakis, G. v. Caraiskakis, G.
 Karamvalis, D. 405
 Karandinòs, S. 178
 Karandonis, A. 132, 251, 252
 Karapanos, marito di Liberaki, M. 307
 Karapanou, M., figlia di Liberaki, M. 309
 Karapanou, Margarita 308, v. anche Liberaki, M.
 Karatheodoris, C. 200
 Karavias, P. 248, 249
 Karelli, Z., pseud. di Arghiriadu, Chrisula 287-297
 Kariotakis, K. 273, 412
 Karis, M. 371
Karistiani, I. 405, 423-425, 427-434
 Kasdonis, ed. 191
 Kassia, inn. 178, 195 (Kassiani)
 Kastaniotis, ed. 310, 427
- Kastoriadis, K. 307
 Katsimbalis, G. 251, 256, 263, 265, 266
 Kavafis, K. 231, 239, 265, 280, 282-284, 319, 357, 361, 364, 416
 Kavvadias, N. 404, 405, 406, 420
 Kazantzaki, L. 431
 Kazantzakis, N. 201, 304, 305
 Kechaghioğlu, G. 25, 52, 280
 Kechaidis, D. 238
 Kerenyi, K. 171
 Kermode, F. 154
 Kipling, R. 407
 Klimt, G. 146
 Klopstock, F. 86, 132
 Kober, A. 141
 Kokolis, X. 185
 Kölbing 37
 Konnari v. Nikolau-Konnari, A.
 Konomos, D. 94, 98-100
 Konstandinidis, A. 123
 Korais, A. 32, 66, 67
 Korakidu, C. 187
 Kornaros, V. 27, 28, 29, 270, 276, 277
 Kotu, A. 371
 Kotziulas, G. 374
 Koukoules, F. 153, 169
 Kousoulas, L. 163
 Kranaki, M. 308
 Krumbacher, K. 54, 195
 Kuku, E. 99
 Kun, K. 242, 338
 Künduros, N. 310
- La China, M.** 287-297
 Lamartine, A. de 65, 75, 77, 93, 132, 192
 Lambros, P. 109
 Lambros, S. 54
 Laourdas, V. 179
 Laskaratos, A. 110
 Laskaridu, I. 376
 Lavagnini, B. 52, 59, 235, 329, 421
Lavagnini, R. 41-47, 285
 Layoun, M. N. 305
 Lazaridu, A. D. 301
 Leclanche, J. - L. 37, 50
- Leclant, J. 66
 Leconte de Lisle, C.-M. 136
 Lefkoparidis, S. 199-201
 Legrand, E. 5, 25, 27
 Leiris, M. 96
 Lejeune, Ph. 95
 Leonardo da Vinci 36-40
 Leopardi, G. 67
 Leotsakos, N. 72
 Lerani, A. 68
 Levesque, R. 263, 272
 Lewis, S. 134
 Liberaki, Margarita 307-315
 Likourgou, N. 109
 Linaker, A. 73
 Linora 58 v. Eleonora D'Aragona
 Lobel, E. 21, 144
 Lombroso, C. 128, 140
 Longfellow, H. W. 136
 Lucarelli, E. 65
Luciani, C. 299-306
 Luciano 33, 102
 Lucio Settimio v. Settimio, Lucio
 Ludovico il Moro v. Sforza, Ludovico
 Lukács, G. 422
 Lukàs, G. 55
 Lukatos, D. 41, 43
 Lusignan, famiglia reale 53
 Luzzi, M. 327, 329
 Lytras, N. 146
Αἰβίστρος και Ροδάμνη 53
- Macaulay, T. B. 136
 Macciocca, G. 236
 Macheràs, L. 49-54, 57-62
 Machiavelli, N. 419
Macri, G. 217, 369, 387, 393, 397-402
 Macrighianni, N. 79
 Maeterlinck, M. 242
 Mahler, G. 332
 Maitland, Th. 99
 Makrighiannis, I. 168
 Malakasis, M. 239
 Malanos, T. 302
 Malina, A. 301
 Manassis, K. 5, 6
- Manetas, T. 200
 Mantudi, A. 372
 Manuelli, P. 64
 Manusakas, M. 6, 68
 Manzoni, A. 65, 75, 93
 Maometto 118
 Marangù - Ignatiu, F. 324
 Marani, P. C. 38-40
 Marathiàs, ed. 337-342, 348-349, 354, 357, 359, 361, 367
 Marchand, J.-J. 38, 39
Marcheselli Loukàs, L. 337-367
 Marchi, D. 64
 Marco Antonio v. Antonio, Marco
 Mariotti, S. 237
 Markettis 202
 Maronitis, D. 360
 Maropoulou, M. 148
 Martinengos, E. 91-93, 97, 102-104
 Martinengos, N. 91
 Martini, L. 63
 Martolini, famiglia 63
 Marx, K. 307
 Masi, G. 66, 73
 Màspero, F. 166
 Massimiliano, imperatore 38
Mastrodimitris, P. 25, 166, 217-227
 Mattheu, A. 301
 Maturin, C. R. 140
 Mavrogordato, J. 18
 Mavroidi-Papadaki, S. 371, 375, 377
 Mavromichali, famiglia 215
 Mavromoustakos, P. 244
 Maxwell-Stuart, P. G. 141
 Mayer, E. 73
 Mazzini, G. 65
 Megas, G. 27, 42, 50
 Melàs, C. 200
 Meli, G. 89
 Melville, H. 406
 Menache, S. 53
 Menandro 33, 34
 Menardos, S. 53, 57
 Menti, D. 279
 Meraklis, M. 235, 240, 300
 Meraneos, K. 308
 Mercantini, L. 66

- Mérimée, P. 134, 140, 143
 Merkelbach, R. 142
 Merritt, A. L. 145
 Mexas, V. 82
 Meyer, G. 148
 Miaulis, A. V. 80
 Michailidis, Kimon 207
 Michailidis, Kleantis v. Eftaliotis, A. (pseud.)
 Michailidis, V. 56
 Michele II, imperatore d'Oriente 196
 Michele III, imperatore d'Oriente 195
 Mikè, M. 302, 305, 400
 Mikrutsikos, Th. 404
 Milionis, Ch. 163, 167-169, 173
 Mill, J. S. 129
 Miller, E. 49, 51, 54
 Millet, G. 133
 Milliex, R. 322
 Milliex, T. 308
Minucci, P. M. 379-385, 421, 423
 Mirivilis, S. 132, 200, 211, 212, 217-227, 373
 Mirri, M. 68
 Mirtiotissa 370, 377
 Mistriotis, G. 204, 205, 215
 Mitropulos, D. 240
 Mitropulu, M. 308
 Mitsora, M. 351
 Moczulska, K. 37, 40
 Moebius, P. J. 128
 Mondadori, ed. 258
 Mondinòs, S. 82
 Montaigne, M. de 364
 Montale, E. 327, 328, 330, 403, 406, 412, 420
 Montdif, Zuàn de 58
 Monti, V. 65, 93
 Montis, K. 50
 Moraitidis, D. 102
 Moraitini, P. 79
 Morandi, L. 76
 Moréas, J. 136, 163
 Mòrfu, Zuàn de, conte de Rouchàs 59, 61, 62
 Morini, L. 144
 Moschu-Sakorrafu, S. 78
 Moullàs, P. v. Mullàs, P.
 Mouza, famiglia 92, 99
 Moytza, E. v. Mutzàn Martinengu, E.
 Muchtär, figlio di Ali Pascià 112, 113, 117, 120, 121
 Mulé, G. 243
 Mullàs, P. 155, 169, 319
 Munch, E. 129
 Müntz, E. 36
 Mustoxydis, A. 66
 Mutterle, A. M. 65
 Mutzàn, famiglia v. Mouza, famiglia
 Mutzàn Martinengu, E. 91-108
 Mutzàs, F. 97, 99, 100
 Muzzan, E. v. Mutzàn Martinengu, E.
 Myrivilis, S. v. Mirivilis, S.
 Naku, L. 375, 376
 Negreponti v. Negroponti
 Negroponti, E. v. Thrylos, Alkis (pseud.)
 Negroponti, Maria 235
 Negroponti, Miltiadis 235
 Nerulòs Rizos, A. 66, 74
 Nerulòs Rizos, I. 66, 74, 86
 Nesti, A. 68
 Niarchos K. v. Uranis, Kostas (pseud.)
 Niccolini, G. B. 65
 Niceforo II Foca, imperatore d'Oriente 178, 180, 181
 Nicodemo del Monte Athos, 123
 Nicolai, C. F. 93 (Nicolay)
 Nicolau, A. v. Nikolau-Konnari, A.
 Nicone, monaco 180
 Nietzsche, F. W. 125, 128
Nikas, C. 307-315
 Nikolaidis, M. 49
 Nikolau-Konnari, A. 57, 58
 Nissim, L. 64
 Nodier, C. 140
 Norgaard, L. 6
 Novello Paglianti, G. B. 285
 Nusia F. 78
 Odisseo [Andrutsos] v. Andrutsos, O.
 Omero 36, 63, 85, 86, 102, 127, 136,

- 137, 141, 142, 145, 147, 148, 151, 153, 171, 173, 254, 255, 258, 259, 267-272, 360, 361, 421
 Oppiano 33
 Orazio 421
 Orfanidis, T. 88
 Ottone I, re 69, 71, 86
 Ovidio 35, 38, 39, 171, 421
 'Οκτώηχος 102
 Padovani, G. 128
Paganelli, L. 403-422
 Paganòs, G. 132, 163, 167
 Page, D. 21, 143, 144
 Pagulatos, A. 337
 Paizi, K. 372
 Palamàs, K. 54-56, 109, 124, 132, 177-185, 188, 199-210, 214, 215, 239
 Palamàs, N. 205
 Paleològos, A. K. 55
 Paleològos, P. 200
 Paliuritis, G. 68
 Pallada 127
 Palli, Angelica 63-90
 Pallis, Alèxandros 67, 131, 132, 149, 200-208, 211
 Pallis, I. 68
 Pallis, L. 73
 Pallis, M. 68
 Pallis, P. 67, 68
 Palmer, E. 245
 Pambuki, E. 95
 Panaghiotòpulos, I. M. 239, 240
 Pansèlinos, A. 314
 Papadiamandis, A. 35, 40, 46, 130, 141, 146, 152, 153, 163-176, 191
 Papadòpulos, G. 405
 Papadòpulos, Th. 52
 Papadopulu, A. 187-197
 Papagheorghiou, Chr. 427, 431
 Papagheorghiu, G. 95
 Papakostas, G. 188-191, 193
 Papandreou, N. 136
 Paparrigòpoulos, D. 192
 Papathanasòpoulos, Th. 159
 Papathanassi - Mussiopulu, K. 99
Papatheu, K. 127-154
 Papathomòpulos, M. 3
 Paraschos, A. 192
 Paraschos, K. 94, 109, 310, 377
 Paraskaki, S. 131
 Paris, R. 244
 Parisis, N. 163, 167
 Parrèn, K. 65, 77, 78, 127, 148, 187, 188
 Paschalidis, Gr. 95-97, 100-105
 Paschos, P. 123
 Pascoli, G. 329, 403
 Passow, A. 203
 Pater, W. 129
 Patmore, C. 127
 Patrikios, T. 422
 Patroni, G. 145
 Pauly, A. 148
 Pavese, C. 412
 Pedretti, C. 36-38, 40
 Pellegrini, G. B. 32, 40
 Pénot, A. J. 129
 Pentzikis, famiglia 287
 Pentzikis, N. 166, 287
 Peranthis, M. 94-95
 Perdicari, M. 88
Peri, M. 31-40, 107
Perlorentzou, M. 91-108
 Pernaris, A. 373
 Peron, G. 277
 Pessoa, F. 361
 Petrarca, F. 39, 65, 93
 Petringa, M. R. 7
 Petrokòkinos, D. 200, 212
 Petropoylos, D. v. Petròpulos, D.
 Petròpulos, D. 49, 50, 52, 59
 Pfeiffer, R. 143
 Philippides, D. M. L. 277
 Piault, C. 148
 Picard, Ch. 171
 Piccini, D. 433
 Picco, F. 37, 40
 Piccolo 88
 Pieri, M. 74
Pieris, M. 49-62
 Piero I Lusignan 50, 51, 53, 57-62
 Piero II Lusignan 60
 Pigadas, N. 405
 Pilavaki, K. 57

- Pindaro 85, 144
 Pindemonte, I. 260
 Pirandello, L. 237, 246
 Pissarro, C. 133
 Pitigrilli, pseud. di Segre, Dino 76
 Pitikakis, M. I. 32, 40
 Piva, F. 285
 Platone 421
 Platone Comico 33
 Plinio il Vecchio 38, 144
 Plutarco 284
 Poe, E. A. 136, 140
 Poirion, D. 37
 Polemi P. 301
 Polibio 33
 Poliduri, M. 233, 377
 Politakis 206
 Politi, Tz. 401, 402
 Politis, A. 47
 Politis, F. 230, 238, 244
 Politis, L. 131, 132, 152, 235, 236, 239
 Politis, N. 32, 33, 40, 42, 43, 54, 55, 168, 169, 170
 Polyās, I. 129
 Pontani, F. 65
 Pontani, F. M. 251, 252, 257, 262-266, 269, 270, 272, 274-277, 279, 281, 284
 Porfiris, K. 94, 98, 100, 104
 Porfyras, L. 239
 Porsia, F. 140, 171
 Porta, C. 89
 Poulet, G. 143
 Pozzolini, ed. 75
 Praz, M. 128
 Prinzinger, M. 402
 Pròdromos, T. 52
 Proiou, A., 177, 229, 237, 242, 246, 247, 390, 427-434
 Propp, V. 330
 Protopapà, Gl. 94
 Prusis, K. 50, 52, 55
 Psarà, A. 370
 Psarantonis (= Xiluris, A.) 62
 Pseudo Callistene 171
 Psicharis, G. 131, 132, 188, 190, 200, 201, 203-207, 211, 215
 Psychoghiòs, E. 147
 Puchner, W. 179
 Pugliatti, P. 106
 Pulci, L. 35
 Puskin, A. S. 333
 'Ο Πόλεμος τῆς Τρωάδος 3-6, 12-18
 Quasimodo, S. 420
 Quignard, P. 254
 Quinto Smirneo 6
 Racine, J. 87
 Raktivàn, M. 200
 Rancavì v. Rangavìs, A. R.
 Randos, N. 300
 Rangabé v. Rangavìs, A. R.
 Rangavìs, A. R. 66, 74, 87, 113
 Regaldi, G. 93
 Reinhardt, M. 244
 Reiter, G. 35, 40, 141
 Ricardou, J. 101
 Ricasoli, B. 76
 Riccardi, C. 134
 Richardson, 131
 Rigas 67, 70, 71, 73, 79, 85, 86, 88-90
 Rigòpulos, A. 79, 394, 398, 399
 Rinaldi, U. 31
 Risi, N. 327
 Riso, A. v. Nerulòs Rizos, A.
 Risso, R. 405
 Ritsos, G. 233, 338, 343
 Rizo Rangabé, A. v. Rangavìs, A. R.
 Robin, O. 141
 Rodokanaki, C. 67
 Rodokanaki, E. 67
 Rodokanaki, F. 67
 Rodokanaki, famiglia 66
 Rodokanaki Roidi, K. 66-67
 Roidis, E. 125
 Rollin, C. 102
 Romagnoli, E. 243, 244
 Romani, G. 65
 Romano I Lecapeno, imperatore d'Oriente 180
 Romano II, imperatore d'Oriente 178, 180, 181
 Romantzàs, V. 105
 Romanù, Ch. 337

- Romas, D. 94
 Rondiris, D. 178
 Rondoni, G. 68, 74
 Rosenberg, A. 36
 Rossetti, D. G. 143, 146
 Rossi, G. 64, 68
 Rota Ghibaudi, S. 40
 Rotolo, V. 317-325
 Rouchàs, de v. Mòrfu, Zuàn de
 Rousseau, H. 144
 Rousseau, J.-J. 96, 100
 Ruskin, J. 138
 Ruzzante 32
 Rzepinska, M. 37, 40
 Sachinis, A. 312, 314
 Il sacrificio di Abramo v. 'Η θυσία τοῦ Ἀβραάμ
 Saffo 21, 73, 102, 144, 364, 421
 Saint-John Perse, pseud. di Léger, Alexis Saint-Léger 340
 Sakellàrios, Ath. 49, 51-54
 Salgari, E. 404, 406
 Sambakis, D. 76
 Samuele, monaco 124
 Sarandi, G. 236, 239, 242, 308
 Sarantiti, E. 427
 Sartre, J.-P. 307
 Sassi, C. 285
 Sathas, K. 23, 49-54, 56, 57
 Saunier, G. 148, 154, 165, 168, 302, 305
 Savvidis, G. 109, 111, 280, 281, 340
 Sbarbaro, C. 330
 Sbordone, F. 144, 171
 Scaglione, A. 39
 Schein, S. 53
 Schiller, F. 42, 88
 Seferis, G. 42, 201, 249, 251-285, 306, 338, 404, 405, 421, 422
 Segopulu, R. 374
 Semonide 148
 Sereni, V. 404
 Sergi, G. 128
 Settimio, Lucio 7
 Severino, R. 65
 Sforza, Bianca Maria 38
 Sforza, Cesare 37
 Sforza, Ludovico 37-38
 Shakespeare, W. 37, 77
 Shell, J. 36, 40
 Shelley, P. B. 136
 Sideri, A. 73
 Sideris, G. 113
 Sigànù, K. 78, v. Parrèn, K.
 Siguros, M. 100-102
 Sikelianòs, A. 245, 246
 Sikelianù, E. v. Palmer, E.
 Sikoutris, I. 179
 Silvestrini, E. 64
 Simòn d'Antiochia 62
 Sinòpulos, T. 339
 Sironi, G. 36, 40
 Skarimbis, G. 300
 Skipis, S. 113
 Skliròs, G. 211, 212
 Smith, O. L. 6, 23
 Snell, B. 144
 Soave, F. 102
 Socrate 259-261, 267
 Sofikittou, A. 199-216
 Sofocle 73, 86, 142, 243, 270
 Solomòs, D. 65-68, 70, 74, 76, 77, 79, 86, 88-90, 163, 239, 241, 256
 Sorci, M. A. 187-197, 199
 Soulogianni, A. 94, 387-391
 Spadaro, G. 3-30, 129, 133
 Spandonidis, P. 287
 Spannacchi Piccolomini, F. 66, 73
 Spanolaki, C. 67
 Spetsieri Beschi, C. 65
 Speciale-Bagliacca, R. 154
 Spiridakis, G. 42, 50
 Spreckelsen, T. 434
 Spyridakis v. Spiridakis
 Staël, A. L. G. Necker, Madame de 143
 Stamuli, A. 190
 Stanzel, F. 106
 Stasinòpulos, M. 240
 Stathòpulos, K. 337
 Statza, G. v. Dalianà, G.
 Stàvaris, K. 235
 Stavrou, Thr. 132
 Stavru, P. 55

- Stavru, T. 194, 196
 Sterghiòpoulos, K. 132, 163
 Stesicoro 391
Stevanoni, C. 251-285, 327, 328
 Stoker, B. 129, 140
 Stone, L. 128
 Strabone 33, 144
 Stravopoli, famiglia 99
 Stuck, F. von 140, 145-146
 Sue, E. 143, 146
 Sutsos, A. 86, 87
 Sutsos, P. 67, 86, 87
 Sutzo v. Sutsos
 Svoronos, N. 52, 148, 333
 Swinburne, A. C. 136
- Tangòpulos, D. 200, 211
 Tantalidis, I. 88
 Tarchetti, I. U. 128
 Targioni Tozzetti, G. 64
 Tarsuli, A. 50, 52, 374, 375
 Tartaro, A. 65
 Tasso, T. 75, 102, 140
 Tebaldeo, A. 38, 39
 Teocrito 138, 144
 Teodora, figlia di Costantino Porfirogenito 180
 Teodora, imperatrice d'Oriente, moglie di Giustiniano I 195
 Teodora, madre di Michele III 195
 Teofanò, reggente dell'impero d'Oriente, moglie di Romano II 177, 178, 180, 181
 Teofilo, imperatore d'Oriente 195, 196
 Tertsetis, G. 66
 Terzakis, A. 27, 240
 Terzopoulou, M. 147
 Tetsis, P. 182
 Thèmelis, G. 287
 Theodoropulu Livadà, V. 65
 Theotokàs, G. 240
 Theotokis, K. 129, 130, 139, 140, 148, 153
 Theotokòpulos, Domìnikos, detto El Greco 331
 Thompson, D'Arcy Wentworth 33, 34, 40
- Thompson, St. 171
 Thrylos, Alkis (pseud. di Eleni Nègroponti) 131, 235-249
 Tiktopoulou, K. 235
 Timpanaro, S. 71
 Tipaldo, E. 111
 Tolstoj, L. N. 231
 Tomadakis, N. 65, 66, 68, 73, 74, 76, 77, 79
 Tommaseo, N. 42, 43, 46, 47, 69, 80, 87-88
 Tortoreto, V. 37
 Trapp, E. 18
 Travlandonis, A. 130
 Trezu, F. 339
 Triandafillidis, M. 200, 206, 209, 212
 Triandafillòpulos, N. v. Triandafyllòpoulos, N.
 Triandafyllòpoulos, N. 35, 40, 130, 163, 172, 173
 Trichia-Zoura, M. 315
 Trikupis, Ch. 188
 Tsakniàs, S. 398
 Tsantsànoglu, E. 27, 109, 111
 Tsaousis, D. 148
 Tsiolis, G. 431
 Tsirimoku, L. 400
 Tsoukalàs, G. 105
 Tumiatì, G. 243
 Turgenev, I. S. 231
 Tzàrtzanos, A. 106, 107
 Tzavellas, L. v. Zavella, L.
 Tzulis, Th. 321
Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ 27-28
- Ungaretti, G. 420
 Urani, Eleni, moglie di Uranis, Kostas v. Thrylos, Alkis (pseud.)
 Uranis, Kostas (pseud. di Kostas Niarchos) 235, 240
- Vafòpulos, T. 287
 Vaghenàs, N. 300
 Valaoritis, A. 70, 77, 109-125, 203
 Valaoritis, I. 109
 Valaoritis, N. 337, 357, 367
 Valecchi, O. C. 64, 75, 76
 Valetas, G. 94, 132, 133

- Vamvakàs, K. 376
 Van Gemert, A. F. 27
 Varika, E. 67, 95, 148
Varvaro, A. 155-162
 Varvitsiotis, T. 287
 Varvitsiotu-Konti, A. 377
Vasiliadis, V. 235, 369-378
 Vasiliadu, T. 431
 Vèikos, L. 235
 Vekili, D. 377
 Venezis, I. 132, 236, 239-242, 248
 Venizelos, E. 200, 207, 214, 215
 Venizelos, I. 169
 Verdino, S. 327
 Verdirame, R. 128
 Veremis, Th. 54
 Verga, G. 134, 141, 145, 152
 Vernardakis, D. 113
 Viesseux, G. P. 65, 68, 74, 80
 Vignanelli 328
 Vigo, F. 77
 Vikelas, D. 155, 191
 Villani, C. 73
 Villaràs, G. 86
 Villiers de l'Isle-Adam 154
 Virgilio 7, 140, 421
 Vitti, M. 155, 217, 235, 300, 404, 421
 Viziinòs, G. 148, 155-162, 169, 170, 172, 191
 Viziinòs, G. v. Viziinòs, G.
 Vlachavas, E. 124
 Vlachoghiannis, G. 130, 141, 143, 200, 207, 208, 210
 Vlami, D. 68
 Vlami, E. 308
 Vlastò, E. 67
 Vlastòs, P. 132, 200, 202, 203, 207, 209, 211
 Volpi, A. 68
 Voutiràs, D. 130
 Vrellis, G. 406
 Vryzakis, Th. 146
- Walek, J. 36, 40
The war of Troy v. *Ὁ Πόλεμος τῆς Τρωάδος*
 Warren, A. 143
 Waterhouse, J. W. 134, 146
 Watt, I. 131
 Wedekind 129
 Weininger, O. 128
 Wellek, R. 143
 West, M. L. 142, 148
 Wilde, O. 141
 Wilder, Th. 434
 Wissowa, G. 148
 Wordsworth, W. 136
- Xanthudidis, St. 28
 Xefludas, S. 240, 287, 375, 376
 Xenòpulos, G. 94, 99, 187, 189, 191, 192, 204, 301, 302
 Xidakis, N. 427
 Xyridaki, K. 67
- Zalacosta, G. v. Zalokostas, G.
 Zalokostas, G. 66, 70, 89, 90, 240
 Zambelios, S. 88
 Zampa, G. 328
 Zampelio, S. v. Zambelios, S.
 Zardini, F. 254
 Zavella, L. 80
 Zavoghiannis, S. 50
 Zecchini, P. 80
 Zikakis, ed. 377
Zimbone, A. 129, 163-176
 Zimplet, Gharin de 62
 Zinato, A. 285
 Ziras, A. 317
 Zoe 195
 Zois, L. 38, 40, 92-94
 Zoras, Gherasimos 235
 Zoras, Giorgio 52, 54, 99
 Zoroghiannidis, N. 328
 Zygulski, Z. Jr. 40

INDICE

ALKISTIS PROIOU, Premessa	V
Cronaca del Convegno	VII-IX
Saluti	XI-XII
GIUSEPPE SPADARO, La donna nei testi greci medievali in demotico	3-30
MASSIMO PERI, Donna/Donnola	31-40
RENATA LAVAGNINI, Le donne cattive	41-47
MICHALIS PIERIS, Cronaca e poesia popolare: Arodafnusa e Zuana L'Aleman. Interrogativi e problemi	49-62
CATERINA CARPINATO, Appunti su Angelica Palli (1798-1875)	63-90
MARIA PERLORENTZOU, 'Impronte' strutturali nell' <i>Autobiografia</i> di Elissavet Mutzàn Martinengu	91-108
ASTERIOS ARGHIRIOU, <i>Donna Frosini</i> di Aristotelis Valaoritis, una neomartire	109-125
KATERINA PAPATHEU, La tortura della speranza: <i>Η μαζώχτρα</i> e le altre	127-154
ANTONETTA VARVARO, La figura della madre in G. Viziinòs	155-162
ANNA ZIMBONE, Una vecchia, una bambina e una foca «εις τὸ κῦμα τὸ ἄλμυρόν» di Skiathos (a proposito di un racconto di Alèxandros Papadiamandis)	163-176
GHIORGOS ALISANDRATOS, Alcune figure femminili nelle opere di Palamàs	177-185
MARIA ANTONIETTA SORCI, Figure di donna nei racconti di Alexandra Papadopulu	187-197
ANTONIA SOFIKITOU, Il carteggio di Penelope Delta con alcuni letterati del suo tempo	199-216
PANAGHIOTIS MASTRODIMITRIS, La presenza femminile nella 'Trilogia di guerra' di Stratis Mirivilis	217-227

SONIA ILINSKAJA-ALEXANDROPOULOU, Elli Alexiou: da <i>Dure lotte per una misera vita a Palazzi fatiscanti</i>	229-234
ANGELA ARMATI, Alkis Thrylos (1896-1971): il suo contributo alle lettere neogreche	235-249
CRISTINA STEVANONI, Donne di <i>Kixλη</i>	251-285
MARIA LA CHINA, <i>Le Supplici</i> di Zoì Karelli: una tragedia al femminile	287-297
CRISTIANO LUCIANI, La personalità artistica di Melpo Axioti	299-306
COSTANTINO NIKAS, Margarita Liberaki e le donne dei suoi romanzi	307-315
VINCENZO ROTOLO, La memoria e il sogno in Tatiana Gritsi Milliex	317-325
MARIA CARACAUSI, <i>Le Fiabe</i> di Margarita Dalmati	327-335
LUCIA MARCHESELLI LOUKAS, <i>Scritture</i> e scrittura in Mandò Aravandinù	337-367
VASILIS VASILADIS, Letture critiche della scrittura femminile tra le due guerre. La metafora della maternità	369-378
PAOLA MARIA MINUCCI, La metafora dell'assenza nella poesia di Kiki Dimulà	379-385
ALKISTIS SOULOGIANNI, Le donne nell'opera di Ghiorgos Chimonàs: soggetti dai tratti caratteristici femminili, e non caratteri 'femminili'	387-391
REA GALANAKI, Due protagoniste di romanzi e una scrittrice (Luisa ed Elena di Rea Galanaki)	393-395
GABRIELLA MACRÌ, L'immagine della donna nell'opera di Rea Galanaki	397-402
LEONARDO PAGANELLI, Gheorghia Dalianà: la poetessa del mare	403-422
IOANNA KARISTIANI, Appunti bevendo un caffè	423-425
ALKISTIS PROIOU, Ioanna Karistiani: dalla raccolta di racconti <i>La signora Kataki</i> al romanzo <i>Piccola Inghilterra</i>	427-434
Indice dei nomi antichi, medievali e moderni	435-447
Indice	449-450