

ASPETTI FORMALI DEL TESTO NELLA LETTERATURA NEOGRECA

a cura di
Lucia Marcheselli Loukas e Flora Molcho



CAFO
SCAR
INA -

Aspetti formali del testo nella letteratura neogreca

Atti del VII Convegno Nazionale di Studi Neogreci
Trieste, 16-18 settembre 2005

a cura di
Lucia Marcheselli Loukas e Flora Molcho

C A F O
S C A R
I N A _

*Aspetti formali del testo nella letteratura neogreca. Atti del VII Convegno Nazionale
di Studi Neogreci. Trieste, 16-18 settembre 2005*

A cura di Lucia Marcheselli Loukas e Flora Molcho

© 2009 Il copyright dei testi appartiene ai singoli autori

ISBN 978-88-7543-239-3

Volume stampato con il contributo del Ministero della Cultura di Grecia
e del Ministero dell'Istruzione della Repubblica di Cipro

In copertina: Acquerello di Alda Tacca

Libreria Editrice Cafoscarina srl
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

INDICE

| | |
|--|-----|
| <i>P. Skandalakis</i> | |
| <i>Saluto</i> | 7 |
| | |
| <i>M. Chatzakis</i> | |
| <i>Saluto</i> | 8 |
| | |
| L. MARCHESELLI | |
| Ricordo di Lidia Martini – Presentazione del volume <i>Ωραία λονλούδια</i> | |
| <i>κι ἀσπρα</i> | 9 |
| | |
| G. D'IPPOLITO | |
| Kavafis e la tradizione epigrammatica greca | 11 |
| | |
| A. DI GREGORIO | |
| “Icasticità” del greco. Un confronto con l’italiano | 27 |
| | |
| C. CARPINATO | |
| “Μεταφορές”: Cambiare forma, ossia divagazioni sulla traduzione | |
| poetica dal neogreco in italiano | 35 |
| | |
| G. GAROFALO | |
| La metapoesia come addomesticamento culturale: forme mimetiche | |
| e analogiche nelle traduzioni del <i>Romancero Gitano</i> proposte da | |
| Odisseas Elitis | 57 |
| | |
| A. CREVATIN | |
| Problemi di lessicografia neogreca | 75 |
| | |
| C. LUCIANI | |
| Su presunti paratonismi nei testi poetici in greco demotico del | |
| Tre-Quattrocento | 89 |
| | |
| C. STEVANONI | |
| Ore fatidiche nell’ <i>Erotòkritos</i> | 101 |
| | |
| F. KAZANTZÍ | |
| Η <i>Ερωτική Πίστη</i> του Αντωνίου Πάνδημου: ἔρωτας, πολιτική | |
| και μανιερισμός | 111 |
| | |
| M. PONTIKI | |
| Μεταφραστικές στρατηγικές του Π. Κοδρικά | 125 |

| | |
|---|-----|
| M. LA CHINA | |
| La demitizzazione linguistica nei testi di Surís. | |
| Il linguaggio e l'ironia | 131 |
| A. ZIMBONE | |
| La narrativa di Emmanuìl Roìdis. Alcuni rilievi formali | 149 |
| M. DE ROSA | |
| Aspetti del purismo linguistico nella prosa greca degli ultimi vent'anni | 165 |
| K. PAPATHEU | |
| Paradossi dell'«Altro»: figure narrative in <i>Ματωμένα Χώματα</i> | |
| di Didò Sotíriu | 171 |
| C. NIKAS | |
| Il monologo interiore come forma narrativa nell'opera di Kostula Mitropulu | 191 |
| M. PERLORENTZOU | |
| <i>To εκκρεμές του Τάσου Λειβαδίτη: μία ερμηνευτική προσέγγιση</i> | 199 |
| A. ARMATI | |
| “Eva ύφος πραγμάτων” nella <i>Vittoria</i> di Lula Anagnostaki | 211 |
| M. KASSOTAKI | |
| Αφηγηματικές δομές στα μυθιστορήματα της I. Καρυστιάνη | 225 |
| M. CARACAUSI | |
| Metafore di Sarandaris | 237 |
| † T. SANGIGLIO | |
| Il poeta nel pallone. Analogie e metafore del gioco del calcio nella poesia | |
| di Aris Dikteos e Nikos Karuzos | 247 |
| P. M. MINUCCI | |
| Ritmo e suono in Ganàs | 255 |
| J. KORINTHIOS | |
| La poesia di Antonis Fostieris tra sussurri stentorei, sonorità inattese, | |
| silensi e... barchette costruite con bucce di sillabe | 261 |
| Á. PROÍOU | |
| Il sonetto nella poesia di Nasos Vaghenàs | 277 |
| G. ZACCAGNI | |
| Scelte lessicali e metriche nella <i>Αφήγηση</i> di Michalis Pierís | 285 |

*Panagiotis Skandalakis
Viceministro degli Esteri
della Repubblica Greca*

*Χαιρετισμός για το Πανιταλικό Συνέδριο
της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*

Αξιότιμοι κύριοι σύνεδροι,

Με ιδιαίτερη χαρά πληροφορήθηκα την διοργάνωση του Πανιταλικού Συνέδριου Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών στην Τεργέστη. Η σημαντική παράδοση της χώρας σας στην προαγωγή των νεοελληνικών και η συμμετοχή νεοελληνιστών, που χαίρουν ιδιαίτερης φήμης, ως ομιλητών αποτελούν εγγύηση ότι το συνέδριο, με τις ενδιαφέρουσες απόψεις που δίχως άλλο θα αναπτυχθούν, θα συμβάλει ουσιαστικά στην έρευνα και ανάπτυξη των νεοελληνικών σπουδών.

Η κάλυψη ενός ιδιαίτερα ευρέος φάσματος της Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων με ιδιαίτερη έμφαση στους σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς θα επιτρέψει την διερεύνηση λιγότερο γνωστών, εξίσου όμως σημαντικών, πτυχών του λογοτεχνικού τοπίου της χώρας μου παρέχοντας έτσι νέα ερεθίσματα για την ενασχόληση με τα νεοελληνικά γράμματα.

Είναι γνωστό το ενδιαφέρον της Ελληνικής Πολιτείας για την ανάπτυξη των νεοελληνικών σπουδών στο εξωτερικό. Πιστεύω ότι με τέτοιες πρωτοβουλίες, πέρα από τα οφέλη που μπορεί να αποκομίσει η ίδια η έρευνα, ανοίγονται νέες προοπτικές στην προσέλκυση νέων ανθρώπων στο χώρο των νεοελληνικών σπουδών.

Θα ήθελα, κλείνοντας, να ευχηθώ η χώρα σας, που υπήρξε πρωτοπόρος στην ανάπτυξη των νεοελληνικών σπουδών και με την οποία μας συνδέουν κοινές αξίες και παραδοσιακοί δεσμοί φιλίας, να εξακολουθήσει και στο μέλλον να συνεισφέρει το ίδιο ενεργά στην υπόθεση της προαγωγής των νεοελληνικών γραμμάτων.

Καλή συνέχεια στις εργασίες του συνεδρίου σας.

*Michalis Chatzakis
Presidente della Comunità Greco-Orientale di Trieste*

**Χαιρετισμός στο Έβδομο Εθνικό Συνέδριο
της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Ιταλίας**

Με μεγάλη χαρά σας καλοσορίζω εκ μέρους της Ελληνικής Κοινότητας της Τεργέστης. Η Κοινότητά μας είναι πάντοτε ευτυχής όταν συμβάλλει στην οργάνωση Συνεδρίων που προβάλλουν τις ποικίλες πτυχές της χώρας μας και ιδιαίτερα τον πνευματικό της πλούτο.

Όπως είναι γνωστό, οι πανάρχαιες αξίες του Ελληνικού Πνεύματος εξαπλώθηκαν σε παγκόσμιο επίπεδο, αποτελώντας σημαντικότατο θεμέλιο του οικουμενικού πολιτισμού. Εκ παραλλήλου, μας άφησαν μια ανεκτίμητη λογοτεχνική κληρονομία. Στους δύσκολους καιρούς που ακολούθησαν, οι συνθήκες κατοχής μείωσαν σημαντικά την πνευματική δραστηριότητα, χωρίς ωστόσο να μπορέσουν να την εξαφανίσουν (παράδειγμα το εξαίσιο έργο του δέκατου έβδομου αιώνα, ο *Ερωτόκριτος* του Βιτσέντζου Κορνάρου).

Όταν η Ελλάδα επανέκτησε την εθνική της ανεξαρτησία, η λογοτεχνική της παραγωγή μεγιστούμιθηκε και πάλι, αποτελώντας αυτό που αποκαλούμε “νεοελληνικές σπουδές”. Οι νεοελληνικές σπουδές, έχοντας αυτή την βαριά κληρονομία από την κλασσική εποχή, καλούνται να παραλάβουν την σκυτάλη και αφού προσθέσουν τη δική τους συνεισφορά, να την παραδώσουν σε ένα κόσμο μοντέρνο, διαφορετικό από μια άποψη ως προς εκείνους τους καιρούς, που έχει όμως, από την άλλη, πάντοτε τους προβληματισμούς του.

Αυτό το Συνέδριο θα μας δώσει ακριβώς την ευκαιρία να γνωρίσουμε περισσότερο τις Νεοελληνικές Σπουδές, καθώς οι κκ. Σύνεδροι είναι έγκριτοι επιστήμονες, δάσκαλοι της λογοτεχνίας.

Σας ευχαριστούμε για την προσφορά σας και την τιμή που μας κάνετε, αρχίζοντας τις εργασίες του Συνεδρίου σας σ' αυτό τον χώρο. Ευχαριστούμε ιδιαίτερα την καθηγήτρια Marcheselli για τη μεγάλη προσπάθεια που ανέλαβε με την οργάνωση του Συνεδρίου αλλα και ευρύτερα για την προσπάθεια που καταβάλλει στην ευγενή αποστολή της.

Ευχόμαστε καλή επιτυχία στις εργασίες σας.
Ευχαριστώ.

RICORDO DI LIDIA MARTINI¹

Lucia Marcheselli Loukas
Università di Trieste

Lidia Martini l’ho conosciuta studentessa, a Padova, nel 1968.

Quell’anno, il compianto Professor Filippo Maria Pontani mi aveva affidato, nell’ambito del suo corso di Filologia Bizantina, un seminario su alcuni poeti dell’*Antologia Palatina*. La giovanissima Lidia, nata nel 1946, era fra gli iscritti al seminario, e mi aveva colpito per la sua sicura conoscenza della lingua e per il suo acume.

In seguito siamo diventate amiche: eravamo molto diverse, per estrazione e per propensioni, ma ci rispettavamo e ci volevamo bene, anche se non ci saremmo mai private del piacere di discutere animatamente e di stuzzicarci: io la prendevo in giro perché andava a letto ogni sera con la testa irta di bigodini e perché era sempre impeccabilmente fornita di accessori coordinati; lei mi prendeva in giro perché mi vestivo in modo improbabile e mi occupavo, a suo avviso, troppo attivamente di politica.

Oltre alla sua vivace intelligenza, ammiravo in lei – io, che, pur avendo preso la patente, non ho mai guidato sul serio – la regolarità e la sicurezza dello stile di guida: ho sempre diffidato dei lunghi viaggi in automobile, ma con lei sono andata da Padova a Brindisi, e poi da Patrasso ad Atene, su tratti di autostrade da batticuore, senza paura né preoccupazione.

Fra i ricordi più divertenti della nostra ultratrentennale frequentazione ci sono quelli delle giornate passate nel tinello della mia vecchia casa, a discutere dell’introduzione alla sua edizione dello *Stathis*, e a provare l’efficacia del suo greco usando come cavia un mio giovane e ignaro cugino, venuto dalla Grecia a studiare medicina a Trieste.

Poi siamo state per molti anni colleghes: io sempre a Trieste, e lei a Padova: lontana, ma sempre disponibile a discutere un problema filologico, a procurare una citazione, o semplicemente a fare quattro chiacchiere telefoniche. Negli anni ’70 ci si incontrava spesso a Venezia, alla Marciana o all’Istituto di Studi Bizantini e Postbizantini.

Negli ultimi anni ci si vedeva più raramente: il più delle volte ci si incontrava ai vari congressi a cui partecipavamo entrambe².



Sono particolarmente lieta di averle potuto procurare, nella Biblioteca Civica di Trieste (Fondo Therianò), il *Perì Anexithriskias* di Evgenios Vùlgaris, per la sua comunicazione al V Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Neogreci (Viterbo 1993). Ricordo però anche una sua calorosa ospitalità a Thiene, in occasione di un congresso a Verona, e un piacevole viaggio in pendolino, da Milano a Torino, dove avremmo partecipato insieme a un evento culturale organizzato dall’Associazione “Piemonte/Grecia – Santorre di Santarosa”.

La domenica delle Palme del 1999, siccome non la sentivo da parecchio tempo, decisi di chiamarla per farle gli auguri di Pasqua, ma era già troppo tardi. Da allora sento la sua mancanza, e credo che la sentirò per sempre.

Per questo sono particolarmente contenta che sia stato affidato a me il compito di presentare il bel volumetto che, su iniziativa di Anna Zimbone, i suoi colleghi e i suoi amici hanno contribuito a offrire alla sua memoria. Il titolo, tratto da uno degli “epigrammi” funerari di Kavafis, è davvero ben scelto per ricordare la studiosa e l’amica che ci ha lasciato troppo presto.

NOTE

¹ Presentazione del volume *Ωραία λουλούδια κι ἀσπρά. Studi di Greco medievale e moderno in ricordo di Lidia Martini* (a cura di Anna Zimbone), Università degli Studi di Catania, Caltanissetta, Ed. Lussografica, 2005, al VII Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Neogreci.

² Nella fotografia, Lidia Martini e Lucia Marcheselli a Napoli nel 1997.

KAVAFIS E LA TRADIZIONE EPIGRAMMATICA GRECA

Gennaro D’Ippolito
Università di Palermo

Di epigrama, a proposito di Kavafis, la critica ha parlato sin dai primi approcci alla sua opera. Timos Malanos¹, per primo, e quindi Filippo Maria Pontani² hanno puntualmente registrato tra le fonti della poesia kavafiana anche quelle epigrammatiche: Malanos sicuramente esagerandone la portata, Pontani, da un lato, ridimensionandola con filologico rigore, dall’altro, però, aggiungendo nuovi dati, e tuttavia, in ogni modo, entrambi limitandosi ad una registrazione o poco piú.

Sull’argomento specifico esistono due articoli, uno, in inglese, di Valerie A. Caires³, del 1980, l’altro, in greco, di Ghiorghios Ioannu⁴, che, pur risalendo a quattro anni dopo, non ha tenuto conto del precedente. Il primo offre un titolo fuorviante: *Originalità ed erotismo: Costantino Kavafis e l’epigrama alessandrino*. In realtà non vi si parla solo della corda erotica, e dei sei epigrammi considerati, due sono gli unici ascrivibili con sicurezza a poeti del periodo alessandrino, e nessuno proviene da Alessandria. La studiosa è consapevole della inesattezza del titolo, ma giustifica l’uso del termine “alessandrino” con una presunta comodità, dal momento che gli epigrammi successivi all’età alessandrina sarebbero modellati sui precedenti (il che può valere solo per una parte). Il lavoro di Ioannu, pur essendo molto piú breve, in appena 11 pagine considera 24 epigrammi, tutti provenienti da un unico libro, secondo quel che recita il titolo, *Kavafis e il XII libro dell’Antologia Palatina*, e per buona parte, come si può immaginare data la brevità dell’articolo, non oggetto di analisi approfondite.

Devo chiaramente affermare che non è una *Quellenforschung*, una ricerca di fonti, quella che qui mi interessa. Voglio impostare, sul dialogo fra Kavafis e la tradizione epigrammatica greca, un discorso che muova da un metodo ben preciso. Punto di partenza è la distinzione fondamentale, anche se non sempre netta nella pratica, ormai acquisita dalla semiologia della letteratura, fra intertestualità e interdiscorsualità. Mentre la prima, la intertestualità, riguarda

le relazioni fra due testi determinati, la interdiscorsualità⁵ riguarda le relazioni fra un testo e il codice culturale, in particolare, per esempio, il sottosistema della lingua poetica o, come nel caso che qui ci riguarda, il sistema di segni costituito da generi e sottogeneri, in particolare l'epigramma nelle sue varietà.

La prima parte del nostro approccio concernerà quindi un esame interdiscorsuale. Che Kavafis abbia guardato alla tradizione epigrammatica greca non sussistono dubbi. Nella sua *Presentazione critica* del poeta, Marguerite Yourcenar giudicava Kavafis «il più nutrito dell'inesauribile sostanza del passato»⁶; e più avanti chiariva questa sostanza del passato definendo le sue poesie «l'ultimo anello» dell'*Antologia Palatina*⁷.

Dati oggettivi autorizzano questo convincimento. Se il segno più evidente di un epigramma è quello di concludersi in un breve giro di versi, ebbene, delle 154 poesie kavafiane (lasciamo da parte per il momento il Kavafis recuperato delle poesie “inedite”, “rifiutate e “imperfette”, ben 94 (il 61%) non superano i 16 versi, e addirittura 28 (oltre il 18%) non oltrepassano gli 8, mentre soltanto 20 toccano o superano i 30 versi (meno del 13%).

Restando ancora ai dati oggettivi, anche se le sue letture, certamente, «erano molto più ampie che non la sua biblioteca»⁸, non è senza importanza sapere che fra i suoi libri esisteva una copia dell'antologia di epigrammi greci curata da J. W. Mackail⁹.

A ciò si aggiunge la menzione di epigrammisti o gli evidenti rapporti, fino alla citazione, con singoli epigrammi antichi: ma questi casi sono già rapporti intertestuali, e vi torneremo fra breve.

Dal punto di vista interdiscorsuale, due sono soprattutto i sottogeneri dell'epigramma greco che appaiono ripresi da Kavafis: l'epitimbio e l'erotico, e quest'ultimo, quasi esclusivamente, della sottospecie che spesso si classifica come omoerotica ma, più propriamente, va definita pederotica. Ma non ne va taciuto un terzo, meno rappresentato ma abbastanza caratteristico, che è quello dell'epigramma ecfrastico, e in particolare quello che descrive opere d'arte, non importa se vere o di fantasia: a tale epigramma è dedicata tutta la seconda parte del libro IX dell'*Antologia Palatina*, mentre varie poesie lo richiamano in Kavafis, come ad esempio *o Ἡ Συνοδεία τοῦ Διονύσου* (*Il corteo di Dioniso*, del 1907) o *Εἰκὼν εἰκοσι τριετοῦς νέου, καμωμένη ἀπὸ φίλον τοῦ ὄμηλικα, ἐρασιτέχνην* (*Ritratto di un giovane ventitreenne fatto da un amico coetaneo, dilettante*, del 1928).

Riguardo al sottogenere epitimbio, nel *corpus* delle 154 poesie almeno 32 (vale a dire oltre il 20%) sono legate al tema della morte, e di esse 5 addirittura recano un titolo che si riferisce alla tomba di qualcuno. Per uscire dal generico, prendiamo una emblematica poesia epitimbia kavafiana, *Ἰασὴν Τάφος* (*Tomba di Iasis*, del 1917) e indichiamo quali motivi antichi, che compongono il tema epitimbio, vi sopravvivono, e dove s'afferra la nuova cultura e l'originale spirito del poeta.

Κεῖμαι ὁ Ἱασῆς ἐνταῦθα. Τῆς μεγάλης ταύτης πόλεως
ὁ ἔφηβος ὁ φημισμένος γιὰ ἐμορφιά.
Μ' ἔθαύμασαν βαθεῖς σοφοί· κ' ἐπίσης ὁ ἐπιπόλαιος,
ὁ ἀπλοῦς λαός. Καὶ χαίρομον ἵσα καὶ γιὰ

τὰ δυό. Μὰ ἀπ' τὸ πολὺ νὰ μ' ἔχει ὁ κόσμος Νάρκισσο κ' Ἐρμῆ,
ἡ καταχρήσεις μ' ἔφθειραν, μ' ἐσκότωσαν. Διαβάτη,
ἀν εἶσαι Ἀλεξανδρεύς, δὲν θὰ ἐπικρίνεις. Ξέρεις τὴν ὄρμὴ
τοῦ βίου μας· τί θέρμην ἔχει· τί ἡδονὴ ὑπερτάτη¹⁰.

Io, Iasís, giacco qui. Di questa gran città
l'efebo celebrato per bellezza.
Profondi sapienti mi ammirarono, ed altrettanto il popolo
superficiale e semplice. E gioivo egualmente

di entrambi. Ma a forza d'essere Narciso ed Ermes,
gli abusi mi consunsero, m'uccisero. Passante,
se tu sei d'Alessandria, non criticherai. Conosci la foga
di nostra vita: qual abbia ardore, qual voluttà suprema¹¹.

È questo, credo, l'epigramma epitimbio kavafiano che riprende con maggiore completezza il repertorio tradizionale dei motivi epitimbii quale si legge in un largo numero di epitafi ellenistici contenuti nel libro VII dell'*Antologia*. Primo motivo: il locutore non è il poeta, ma lo stesso defunto o, più spesso, addirittura la sua tomba. Secondo motivo: destinatario muto è il passante. Terzo motivo: (auto)presentazione del defunto, con nome e città d'origine. Quarto motivo: (auto)celebrazione della vita passata. Quinto motivo: ricordo delle circostanze di morte.

Il tratto caratteristico di Kavafis consiste nella contaminazione, che egli opera in maniera costante, di contro alle rare occorrenze antiche, dei motivi epitimbii con quelli erotici. Le sue poesie sulla morte tendono a concentrarsi sulle morti dei bei giovani, mentre gli epitafi ellenistici trattano i due sessi ad ogni età¹². La maggior parte delle antiche poesie hanno come scopo primario l'espressione della tristezza o del dolore, e le convenzioni di questi epigrammi escludono generalmente ogni coinvolgimento sensuale nei riguardi del defunto, giovane o vecchio che sia. Così la risposta alla morte prematura negli epigrammi sepolcrali ellenistici differisce significativamente da quella che si trova nell'opera di Kavafis.

Kavafis non rinunzia all'allusione mitologica come convalida di giovanile bellezza, ma la menzione di un uomo giovane e attraente come Narciso e di Ermes, il dio degli atleti giovani e come giovane sempre rappresentato nella scultura, non trova riscontro negli epigrammi ellenistici, che invece si richiamano ben 15 volte a Ganimede.

Un motivo meno diffuso, presente in un epigramma di Giuliano Egizio (*AP* VII 594), è quello della tomba come segno vuoto e di un altrove, viceversa, significativo:

Μνῆμα σόν, ὁ Θεόδωρε, πανατρεκὲς οὐκ ἐπὶ τύμβῳ,
ἀλλ' ἐν βιβλιακῶν μυριάσιν σελίδων [...]

Il tuo ricordo vero, o Teodoro, non è sulla tomba,
ma nelle migliaia di pagine di libri [...]

Sempre a livello interdiscorsuale, Malanos addusse a confronto¹³ la poesia di Kavafis *Λισίου Γραμματικοῦ Τάφος* (*Tomba di Lisia letterato*, del 1914), ma, ingannato dalla presenza dei libri, non ha ben colto il fatto che qui è svolto un motivo diverso, già che non si tratta di tomba come segno vuoto, ma di tomba costruita in un luogo, la biblioteca, appropriato al defunto letterato; invece ha visto bene Massimo Peri, confrontando attraverso una finissima analisi¹⁴, l'epigramma di Giuliano con la poesia kavafiana *Λάνη Τάφος* (*Tomba di Lanis*, del 1918):

‘Ο Λάνης ποὺ ἀγάπησες ἐδῶ δὲν εἶναι, Μάρκε,
στὸν τάφο ποὺ ἔρχεσαι καὶ κλαῖσ, καὶ μένεις ὥρες κι ὥρες.
τὸν Λάνη ποὺ ἀγάπησες τὸν ἔχεις πιὰ κοντά σου
στὸ σπίτι σου ὅταν κλείεσαι καὶ βλέπεις τὴν εἰκόνα [...]’

Il Lanis che amasti non è qui, Marco,
nella tomba ove ti rechi e piangi e sosti ore ed ore.
Il Lanis che amasti lo hai ormai vicino a te
nella tua casa quando ti chiudi e guardi il suo ritratto [...]

Passando alle poesie omoerotiche, s'incontra una serie di motivi ricorrenti negli epigrammi: la bellezza dell'*ἐρώμενος*, l'intensità del desiderio, la gelosia, il tradimento, il distacco, la corruttela fisica, la morte *ἄωρος*. Ma c'è una differenza di fondo che separa gli epigrammi omoerotici ellenistici dall'omoerotismo kavafiano, una differenza stranamente non colta dai due studiosi dello specifico argomento. Non va confusa la pederastia degli epigrammi ellenistici con l'omosessualità che sta alla base delle poesie erotiche di Kavafis. La prima, la pederastia, è ammessa dai Greci antichi, almeno da una larga parte di più elevato livello culturale, ed è condannata dal mondo moderno; l'omosessualità, criticata e biasimata dagli antichi, resta ancor oggi un tabù ma solo per una morale religiosa. In effetti, per un'etica laica, un sentimento d'amore fra due persone consenzienti del medesimo sesso non può essere oggetto di vergogna. E tuttavia ancora si dà il caso di una omosessualità egodistonica, quando il soggetto è incapace di accettare, riconoscendolo, il proprio orientamento e aspirerebbe ad essere eguale alla maggioranza, e di una omosessualità

egosintonica, quando il soggetto, riconoscendo la propria omosessualità, la vive senza conflitti derivanti dalla sua condizione. In questo, Kavafis è il poeta della μνήμη: il conflitto c'è stato e si è trasformato in un ricordo poetico. Stratone e gli altri antichi cercano un corpo giovane da amare, Kavafis cerca un corpo ma anche un'anima, da cui aspira ad essere riamato.

Dunque, la pederastia è una relazione fra un ἔραστής adulto, anche non giovane, e un ἐρώμενος ragazzo. Ma ragazzo di quale età? Stratone lo precisa in un famoso epigramma (*AP* XII 4), che Kavafis certo conobbe:

'Ακμῆ δωδεκέτους ἐπιτέρπομαι· ἔστι δὲ τούτου
χώ τρισκαιδεκέτης ποιλὺ ποθεινότερος·
χώ τὰ διὸς ἐπτὰ νέμων γλυκερώτερον ἄνθος Ἐρώτων,
τερπνότερος δ' ὁ τρίτης πεντάδος ἀρχόμενος·
ἔξεπικαιδέκατον δὲ θεῶν ἔτος· ἐβδόματον δὲ
καὶ δέκατον ζητεῖν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.
εὶ δ' ἔτι πρεσβυτέρου τις ἔχει πόθον, οὐκέτι παιζει,
ἀλλ' ἥδη ζητεῖ «τὸν δ' ἀπαμειβόμενος».

Di un dodicenne mi godo il fiore, ma molto più
desiderabile di questi è il tredicenne;
più dolce fiore d'amori chi ne ha due volte sette,
ed è più amabile chi inizia il terzo lustro.
Degli dei è l'anno sedicesimo; cercare
il diciassettesimo non è affar mio ma di Zeus.
Se di un più anziano qualcuno ha desiderio, non gioca più,
ma cerca ormai «chi gli risponde»¹⁵.

Dunque l'età ideale degli eròmeni è fra 12 e 15 anni, prima dell'avvento dell'odiosa barba. Al di sopra dei 18 anni si passa ad un paritario rapporto omosessuale. Kavafis sicuramente conobbe questo epigramma, fu colpito da questi numeri e vi contrappose i suoi, con precisione ossessiva: da qui potrebbe aver avuto origine la maniacale registrazione dell'età dei suoi *partners*.

Due dei motivi collaterali più importanti negli epigrammi erotici sono tratti dal tema del vino: il motivo del vino propulsore dell'azione d'amore e, al contrario, il motivo del vino che lenisce le pene d'amore, ma può anche spingere fino alla degradazione.

Anche se più spesso, negli epigrammi dell'*Antologia*, il vino viene adoperato come consolazione per un amore perduto (cfr. Meleagro, XII 49; Asclepiade, XII 50), è presente pure quale elemento disinibitore che favorisce l'approccio amoroso, il βοηθός Βάκχος, il «Bacco ausiliatore», di Rufino (*AP* V 93, 3-4).

I sei versi della poesia *'Επῆγα* (*Mi lasciai andare*, del 1913) terminano così (vv. 5-6):

[...]
 Κ' ἡπια ἀπὸ δυνατὰ κρασιά, καθὼς
 ποὺ πίνουν οἱ ἀνδρεῖοι τῆς ἡδονῆς.

[...]
 E bevvi di vini forti,
 come bevono i campioni del piacere.

Ai δυνατὰ κρασιά di Kavafis corrisponde il vino ἄκρητος, puro, di Meleagro (*AP* V 136, 2 e 137, 4), e non solo.

Nell'epigramma *AP* XII 118, di Callimaco, i motivi del κῶμος e del παρακλαυσίθυρον s'intrecciano col motivo della richiesta di perdono da parte del comasta all'εἶγμενος: sono stati il vino puro ed Eros a costringerlo all'audace passo (v. 2: "Ακρητος καὶ Ἔρως μ' ἡμάγκασαν").

Nell'epigramma anonimo XII 115 ci imbattiamo in un *incipit* di eccezionale efficacia: "Ακρητον μανίην ἔπιον, 'Bevvi una pura follia', dove torna la parola *akrētos* in forma di *ipallage*. Qui l'ebbrezza prelude a una festa d'amore (v. 3: κωμάσομαι), come nell'altrettanto anonimo epigramma 116¹⁶ (v. 1: Κωμάσομαι· μεθύω γὰρ ὄλος μέγα, «Farò festa: son tutto preso da grande ebbrezza»).

Infine, di un "Ακρατος personificato, demone di Bacco, già nell'epigramma XII 108 del poeta Dionisio, si ricorda Kavafis nella poesia *Il corteo di Dioniso* (sopra menzionata), personificando egualmente "Ακρατος (v. 6)¹⁷.

Lo stesso vino, si è detto, da propulsore dell'eros può diventare fonte di degrado, nel caso di rifiuto o di abbandono: lo documenta la poesia Μέσα στὰ καπηλεὶα < (*Dentro le taverne*, del 1926), che ripete come un ritornello ai versi 1-3 e 13-15 Μέσα στὰ καπηλεὶα καὶ τὰ χαμαιτυπεῖα τῆς Βηρυτοῦ κυλιέμαι ('Mi aggirò dentro le taverne e i bordelli di Berlino'¹⁸).

Il medesimo motivo del δύσερως che affoga nel vino la sua pena lo ritroviamo nella *Palatina* in due epigrammi di Asclepiade (XII 50 e 135), in due di Meleagro (XII 49 e 85) e in uno di Callimaco (XII 134).

Volgiamoci adesso a un paio di esempi di vera e propria intertestualità. Ricordo che un'indagine intertestuale segue i tre gradi formali che idealmente si possono distinguere in un testo poetico, e cioè: 1) un livello superficiale o discorsuale (che ho definito lessimorfico¹⁹, della forma dell'espressione); 2) un livello che ho chiamato ilomorfico²⁰ (della forma del contenuto, della organizzazione, cioè, peculiare di ogni singola opera, delle unità di contenuto); 3) un livello profondo.

Relazioni di primo grado, interessanti cioè il livello lessimorfico è difficile reperirne, per lo stesso divario esistente fra i due stadi della lingua greca a confronto. Ma qualche esempio possiamo addurlo.

Nell'ambito delle citazioni v'è una nuova acquisizione.

Fra gli *Abbozzi sparsi* senza titolo pubblicati nel 1994 ad Atene da Renata

Lavagnini²¹, leggiamo una poesia risalente forse al 1918, che il primo traduttore italiano, Bruno Lavagnini, intitolò *Presentimento*:

Τίποτε ἀπολύτως τὸ ρωμαντικὸ
δὲν εἶχεν ὅταν μὲ εἶπεν «Ισως νὰ πεθάνω».
Τῶπε γιὰ ἀστεῖσμό. Ἔτσι ποὺ θὰ τὸ πεῖ
εἴκοσι τριῶν ἐτῶν ἔνα παιδί.
Κ'έγω - εἴκοσι πέντε - ἔτσι τὸ πῆρα ἐλαφρά.
Τίποτε (εύτυχῶς) τῆς ψευτο-αισθηματικῆς ποιήσεως
γιὰ νὰ συγκινηθοῦν κομψὲς (ἀστεῖες) κυρίες
ποὺ γιὰ τίποτα στενάζουν.

Κ'én τούτοις ὅταν βρέθηκα ἔξω ἀπ'τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ
μὲ ἥλθε ἡ ἰδέα ποὺ πρᾶγμα ἀστεῖον δὲν ἥταν.
Μποροῦσε καὶ νὰ πέθηντο. Καὶ μὲ τὸν φόβο αὐτὸ
ἀνέβηκα τὲς σκάλες τρέχοντας, ἥτανε τρίτο πάτωμα.
Καὶ χωρὶς ν' ἀνταλλάξουμε κανένα λόγο,
τὸν φίλησα τὸ μέτωπο, τὰ μάτια του, τὸ στόμα,
τὸ στῆθος του, τὰ χέρια του, καὶ κάθε, κάθε μέλος·
ποὺ θάρρεψα - ὅπως λέγουν οἱ θεῖοι στίχοι
τοῦ Πλάτωνος - ποὺ ἡ ψυχὴ μου ἀνέβηκε στὰ χείλη.

Δὲν πῆγα στὴν κηδείαν. Ἡμουν ἄρρωστος.
Μονάχη της τὸν ἔκλαψεν ἀγνά,
ἐπάνω στὸ λευκὸ του φέρετρον, ἡ μάνα του.

I «versi divini» di Platone sono i due dell'epigramma *AP V 78*:

Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον·
ἥλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

L'anima, nel baciare Agatone, l'avevo sulle labbra:
venne la misera come per trasferirsi in lui.

Una seconda citazione in *Néoi τῆς Σιδῶνος* (400 m. C.) (*Giovani di Sidone*. 400 d. C., del 1920), dove un attore, dopo una serie di epigrammi di Crinagora, Meleagro e Riano, a un certo punto (vv. 9-11) inizia a recitare un famoso epitafio (*Vita Aeschyli* 11), da qualcuno attribuito al drammaturgo stesso ma dai più, verisimilmente, considerato d'età alessandrina: «Eschilo d'Euforione, Ateniese, questa (tomba) custodisce»; quindi enfatizza due espressioni del verso 3 «glorioso coraggio» e «bosco Maratonio», e questo scatena la stupita rabbia di uno dei cinque giovani, di fronte al fatto che il grande tragediografo si faccia ricordare solo per il suo impegno militare e taccia della poesia. Nel giovane certo si identifica Kavafis, che non esitava a riconoscere l'ideale superiorità dell'arte sulla vita²².

Nella poesia di Kavafis *Μύρης· Ἀλεξάνδρεια τοῦ 340 μ. X. (Miris. Alessandria, 340 d.C.*, del 1929) il nome proprio, come evidenzia anche il

titolo, è quello del giovane cristiano Μύρης, pianto dai parenti e dagli amici.

Questo nome, omofono ma non omografo, scritto con omicron e iota, Μότρις, come derivante da μοῖρα, s'incontra, attribuito a un personaggio erotico, in due epigrammi di Stratone, *AP* XII 177 e 228.

I due epigrammi non hanno alcuna relazione tematica con la poesia *Miris* di Kavafis, e neppure fra di loro, tranne il nome. In queste e in altre occorrenze antiche²³ il nome è scritto con omicron e iota, mentre solo in Kavafis con ipsilon. Come suggerisce Ioannu²⁴, questo dev'essere un mutamento ortografico del nostro poeta. Il giovane suo amico, pur se morto, richiama col suo nome i profumi (μύρα), i corpi profumati dei morti belli, che non invecchiarono, e non l'odiosa μοῖρα, non adatta, certo, al suo caso.

Quanto alle relazioni intertestuali che coinvolgono il livello ilomorfico, inizio con l'analizzare l'esempio più lampante, variamente segnalato²⁵ e già oggetto d'esame da parte di Caires²⁶ e di Ioannu²⁷, ma sul quale è possibile ancora una discussione, che rettifichi qualche inesatta interpretazione.

Leggiamo l'epigramma XII 8 della *Palatina*, che risale a Stratone:

Εἶδον ἐγώ τινα παῖδα ἐπαιθοπλοκούντα κόρυμβον
ἀρτι παρερχόμενος τὰ στεφανηπλόκια·
οὐδ' ἄτρωτα παρῆλθον· ἐπιστὰς δ' ἥσυχος αὐτῷ
φημί· «Πόσου πωλεῖς τὸν σὸν ἐμὸί στέφανον»
μᾶλλον τῶν καλύκων δ' ἐρυθαίνετο καὶ κατακύψας
φησί· «Μακρὰν χώρει, μή σε πατήρ ἐσίδη».·
ώνομάι προφάσει στεφάνους καὶ οἴκαδ' ἀπελθών
ἐστεφάνωσα θεοὺς κεῖνον ἐπευξάμενος.

Ho visto un ragazzo che intrecciava una ghirlanda di fiori,
proprio mentre passavo dai posti dove intrecciano corone.
Non son passato indenne. Mi fermo accanto e piano gli
chiedo: «Quanto mi vendi la tua corona?»
Più dei boccioli arrossiva, e a capo chino
risponde: «Allontanati, ché mio padre non ti veda».
Compro delle corone come scusa, e di ritorno a casa
ne coronai gli dei, pregandoli di concedermelo.

Abbastanza “kavafiana” potremmo dire questa poesia di Stratone, che pur precede di 18 secoli lo stesso poeta. Kavafis vi attinse, allestendo una scena più elaborata: si tratta della poesia *Ρωτοῦσε γιὰ τὴν ποιότητα <(S'informava della qualità, del 1930)*:

'Απ' τὸ γραφεῖον ὅπου εἶχε προσληφθεῖ
σὲ θέσι ἀσήμαντη καὶ φθηνοπληρωμένη
(ώς ὀκτὼ λίρες τὸ μηνιάτικό του· μὲ τὰ τυχερά)
βγῆκε σὰν τέλεψεν ἡ ἔρημη δουλειὰ
ποὺ ὅλο τὸ ἀπόγευμα ἤταν σκυμένος.
βγῆκεν ἡ ὥρα ἐπτά, καὶ περπατοῦσε ἀργά

καὶ χάζευε στὸν δρόμο. - "Εμορφος·
κ'ένδιαφέρων· ἔτσι ποὺ ἔδειχνε φθασμένος
στὴν πλήρη του αἰσθησιακὴν ἀπόδοσιν.
Τὰ εἴκοσι ἐννιά, τὸν περασμένο μῆνα τὰ εἶχε κλείσει.

Ἐχάζευε στὸν δρόμο, καὶ στὲς πτωχικὲς
παρόδους ποὺ ὁδηγοῦσαν πρὸς τὴν κατοικία του.

Περνῶντας ἐμπρὸς σ' ἔνα μαγαζὶ μικρὸ
ὅπου πουλιοῦνταν κάτι πράγματα
ψεύτικα καὶ φθηνὰ γιὰ ἐργατικούς,
εἶδ' ἐκεῖ μέσα ἔνα πρόσωπο, εἶδε μιὰ μορφὴ
ὅπου τὸν ἐσπρωξαν καὶ εἰσῆλθε, καὶ ζητοῦντε
τάχα νὰ δεῖ χρωματιστὰ μαντήλια.

Ρωτοῦσε γιὰ τὴν ποιότητα τῶν μαντηλιῶν
καὶ τί κοστίζουν· μὲ φωνὴ πινγμένη,
σχεδὸν σβυσμένη ἀπ' τὴν ἐπιθυμία.
Κι ἀνάλογα ἥλθαν ἡ ἀπαντήσεις,
ἀφηρημένες, μὲ φωνὴ χαμηλωμένη,
μὲ ὑπολανθάνουσα συναίνεσι.

"Ολο καὶ κάτι ἔλεγαν γιὰ τὴν πραγμάτεια - ἀλλὰ
μόνος σκοπός: τὰ χέρια των ν' ἀγγίζουν
ἐπάνω ἀπ' τὰ μαντήλια· νὰ πλησιάζουν
τὰ πρόσωπα, τὰ χείλη σὰν τυχαίως·
μιὰ στιγμαία στὰ μέλη ἐπαφή.

Γρήγορα καὶ κρυφά, γιὰ νὰ μὴ νοιώσει
ὅ καταστηματάρχης ποὺ στὸ βάθος κάθονταν.

Dall'ufficio, dov'era impiegato
– un posto insignificante e mal pagato
(sulle otto lire al mese, con gl'incerti)
uscì, finito lo squalido lavoro,
che lo teneva chino tutto il pomeriggio;
uscì alle sette e prese adagio a camminare,
bighellonando per la strada. – Bello;
e interessante: mostrava, infatti, d'essere arrivato
al pieno della resa dei sensi.
Ventinov'anni aveva compiuto il mese prima.

Bighellonava per la strada, per quei miseri
vicoli che portavano a casa sua.

E passando davanti a un negozietto
dove vendevano merce
dozzinale e a basso prezzo, per operai,
vide lì dentro un viso, vide una figura

che lo spinsero a entrare, e finse
di cercare fazzoletti colorati.

S'informava della qualità dei fazzoletti
e del prezzo: con voce soffocata,
quasi spenta per il desiderio.
E simili giungevano le risposte:
distratte, a voce bassa,
con sottintesa complicità.

Continuavano a parlare della merce – ma
per un solo scopo: sfiorarsi le mani
sopra i fazzoletti, accostare
i visi, le labbra, come per caso:
un momentaneo contatto di corpi.

Lesti e furtivi, perché non s'accorgesse
il padrone, che sedeva in fondo.

I primi versi c'informano molto di più, rispetto a Stratone, sul giovane che passa dal negozio: il suo lavoro è insignificante e mal pagato, è bello e sensuale, ha 29 anni d'età, e vive in un quartiere povero (il negozio per dove passa serve la classe operaia). Tutti gli elementi sono comuni, e la messinscena e i personaggi. Ma la poesia di Kavafis è “nuova”. Dopo il noioso lavoro dell'ufficio, il giovane va gironzolando per le strade. In un piccolo negozio distingue una persona, certo un altro giovane, dal quale viene fortemente attratto. Entra, allora, nel negozio e comincia ad informarsi della qualità della merce. Istituita una comunicazione istintiva e complice, il loro scopo, tuttavia, è ormai soltanto quello di sfiorarsi, senza che li noti «il padrone che siede in fondo».

Secondo la Caires²⁸, che più approfondisce il confronto, la poesia kavafiana, ovviamente in rapporto intertestuale con l'*Antologia*, presenterebbe un contrasto distintivo con l'epigramma di Stratone in due punti: il primo, costituito dalla intrusione della povertà, il secondo da un tono abbastanza pesante generato dal desiderio reciproco.

Il primo punto, abbastanza marginale rispetto al secondo, non è del tutto vero. In realtà il motivo della *πενία* negli epigrammi pederotici non è completamente assente, come dimostrano due epigrammi di Callimaco: in XII 148, un amante si lamenta col suo *eròmenos*, che con atteggiamento mercenario gli rimprovera le mani vuote; in 150, la fame è vista come un rimedio per allontanare la malattia d'amore.

Il secondo punto è invece viziato da due errori: l'uno consiste nella solita confusione fra omosessualità e pederastia; l'altro nella cattiva interpretazione dell'epigramma.

I due uomini condividono il desiderio; il consenso è nascosto ma ovviamente è offerto. L'approccio dell'iniziatore è meno diretto nella poesia di

Kavafis che nel relativo parallelo ellenistico, e la passione che sta in sospeso è tanto più intensa (μὲν φωνὴ πνιγμένη, σχεδὸν σβυσμένη ἀπ’τὴν ἐπιθυμία). Si capiscono senza parole: la loro comunicazione è istintiva come la loro segretezza, e la loro risposta reciproca è completamente fisica e palpabile.

Secondo la Caires²⁹, nel confronto l'epigramma ellenistico è decoroso e calmo, anche se condivide virtualmente gli stessi motivi, che sono: il passante, l'attrazione istantanea, la merce usata come pretesto, la necessità di mantenere segreto l'incontro e di sfuggire a un occhio vigilante e la possibilità chiara che segua un'avventura erotica. Ma l'epigramma ellenistico non è affatto più decente della poesia di Kavafis. Quando l'uomo chiede: «Quanto mi vendi la tua corona?», e il ragazzo si fa rosso più dei fiori, non si giustificherebbe questo rossore se la domanda non contenesse qualcosa di imbarazzante. E in effetti dietro la parola στέφανος si adombra στεφάνη, che è termine medico per indicare il πρωκτός (Polluce 2, 211)³⁰.

Un motivo troppo particolare per non essere considerato, almeno ipoteticamente, oggetto di riferimento intertestuale è il motivo del sangue quale stimolatore erotico, in una concezione della pederastia come scuola di coraggio agonistico: fra gli *Aινέκδοτα* di Kavafis c'è la poesia *'Ο δεμένος ὥμος* (*La spalla fasciata*), nella quale un amante ricorda il giovane, di cui egli aiutò a rifasciare la ferita sanguinante, e alla fine rievoca, unico residuo della sua presenza, le fasce insanguinate portate alle labbra: τὸ αἷμα τοῦ ἔρωτος στὰ χεῖλη μου ἐπάνω («il sangue dell'amore sopra le mie labbra») è il verso che suggella una delle più sensuali poesie del nostro poeta.

Ed ecco l'anonimo epigramma (*AP* XII 123) che, a mio parere, Kavafis ha tenuto presente:

Πυγμῆ νικήσαντα τὸν Ἀντικλέους Μενέχαρμον
λημνίσκοις μαλακοῖς ἐστεφάνωσα δέκα
καὶ τρισσῶς ἐφίλησα πεφυρμένον αἷματι πολλῷ
ἄλλ' ἐμοὶ ἦν σμύρνης κεῖνο μελιχρότερον.

Quando vinse al pugilato Menecarmo di Anticle,
lo fasciai con dieci delicate bende,
e lo baciai tre volte, intriso di molto sangue:
ma quello era per me più dolce della mirra.

Un ultimo esempio, trascurato dalla Caires e da Ioannou, ma non sfuggito a Malanos³¹ e a Pontani³², un esempio che impegna il livello profondo del rapporto intertestuale, è costituito dall'epigramma di Callimaco *AP* XII 43:

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικὸν οὐδὲ κελεύθω
χαίρω, τίς πολλοὺς ὥδε καὶ ὥδε φέρει·
μισῶ καὶ περίφοιτον ἐρώμενον οὐδ' ἀπὸ κρήνης

πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
 Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός· ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
 τοῦτο σαφῶς, ἡχώ φησί τις· «Αλλος ἔχει».

Odio la poesia ciclica né di una via
 m'allieto, che porti molti di qua e di là;
 disprezzo anche l'amante girellone e non bevo
 alla fonte. Aborro ogni cosa comune.
 Lisania, tu sei certo bello bello; ma prima di dirlo
 chiaramente, un'eco mi risponde: «Un altro lo possiede».

Epigramma famosissimo, con qualche problema testuale, a mio parere solo presunto, nell'ultimo distico, dove è sembrato strano l'effetto d'eco approssimativo e con inversione e che il dittongo *ai* già al tempo di Callimaco si pronunziasse 'e' così come il dittongo *ei* 'i'. Presentato quasi sempre come manifesto letterario, in realtà è un epigramma pederotico, nel quale il tradimento dell'amasio incostante consolida nel poeta l'autocoscienza di battere vie desuete e lontane dalla folla. L'epigramma era certamente conosciuto ed apprezzato da Kavafis, che lo riecheggia alla sua maniera al livello profondo almeno in due fra le liriche più riuscite³³.

La prima è *'Ηδονὴ/ (Al piacere, del 1917)*:

Χαρὰ καὶ μύρο τῆς ζωῆς μου ἡ μνήμη τῶν ὥρῶν
 ποὺ ηὔρα καὶ ποὺ κράτηξα τὴν ἡδονὴν ὡς τὴν ἥθελα.
 Χαρὰ καὶ μύρο τῆς ζωῆς μου ἐμένα, ποὺ ἐστράφηκα
 τὴν κάθε ἀπόλαυσιν ἐρώτων τῆς ρουτίνας.

Gioia e profumo di mia vita la memoria delle ore
 quando trovai e possedetti come volli il piacere.
 Gioia e profumo di mia vita, per me che disdegna
 ogni godimento di amori d'abitudine.

E dall'odio per gli amori rutinari, che lo accomuna a Callimaco, si passa al privilegiamento di una vita lontana dalle frenesie della folla, in *"Οσο Μπορεῖς/ (Per quanto puoi, del 1913)*, dove il martellamento dei due πολλὴν e πολλὲς (vv. 4 e 5) riecheggia il πολλοὺς del verso 2 di Callimaco:

Κι ἂν δὲν μπορεῖς νὰ κάμεις τὴν ζωή σου ὅπως τὴν θέλεις,
 τοῦτο προσπάθησε τουλάχιστον
 ὅσο μπορεῖς· μὴν τὴν ἐξευτελίζεις
 μὲς στὴν πολλὴν συνάφεια τοῦ κόσμου,
 μὲς στὲς πολλὲς κινήσεις κι ὄμιλες.

Μὴν τὴν ἐξευτελίζεις πιαίνοντάς την,
 γυρίζοντας συχνὰ κ' ἐκθέτοντάς την

στῶν σχέσεων καὶ τῶν συναναστροφῶν
τὴν καθημερινὴν ἀνοησία,
ώς ποὺ νὰ γίνει σὰ μιὰ ξένη φορτική.

E se non puoi far la vita che desideri,
prova almeno così,
per quanto puoi: non la svilire
nel continuo commercio con la gente,
nei continui viavai e nelle chiacchiere.

Non la svilire, a forza
recandola in giro senza posa, esposta
alla follia quotidiana
degli incontri e dei rapporti,
sino a ridurla una volgare estranea.

NOTE

1. Τ. Μαλάνος, 'Ο ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης, Athina, Difros, 1957 (ma le prime ricerche risalgono al 1933). Fra gli studi successivi, vari richiami all'Antologia Palatina offre Μαργαρίτα Δαλμάτη, *K. Π. Καβάφης. Μελέτη*, Athina, Eteria Ellinikòn Ekdoseon, 1964.
2. F. M. Pontani, *Fonti della poesia di Cavafis*, "Rivista di cultura greco-italiana", 1940, n. 10. L'articolo è stato rifiuto nelle note al vol. Costantino Kavafis, *Poesie* a cura di F. M. P., Verona, A. Mondadori, (1961) 1972. Fra gli studi successivi, vari richiami all'Antologia Palatina offre M. Dalmati, *K. Π. Καβάφης. Μελέτη*, cit., pp. 78-85.
3. Valerie A. Caires, *Originality and Eroticism: Constantine Cavafy and the Alexandrian Epigram*, "Byzantine and Modern Greek Studies" 6, 1980, pp. 131-155.
4. Γ. Ιωάννου, *Ο Κ. Π. Καβάφης και το XII Βιβλίο της Πλατινής Αιθολογίας*, ήτοι η "Παιδική Μούσα" του Στράτωνος, in *Πρακτικά τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφίέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη* (a cura di S. L. Skartsis), Athina, Gnoi, 1984, pp. 303-313.
5. Termine introdotto la prima volta, per analogia suffissale col termine "intertestualità", cui nascendo si contrapponeva, in G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia greca antica* (*Omero, Mimmerno, Nonno*), in *Cultura e Lingue Classiche* 3, 3° Convegno di aggiornamento e di didattica, Palermo, 29 ottobre - 1 novembre 1989 (a cura di B. Amata), Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 43-59, in part. p. 44. Ma la distinzione risale a C. Segre, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letterarie* (a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella), Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28, rist. col nuovo titolo *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118. Circa la teoria della intertestualità rimando al più completo dei miei lavori sull'argomento ed alla bibliografia ivi citata: D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo, Ist. di Filol. greca della Univ. di Palermo, 1985, specialmente pp. 7-34 (cap. 1° "Il rinnovamento della *Quellenforschung* nella prospettiva semiolologica della intertestualità").
6. Marguerite Yourcenar, *Presentazione critica di Kostantinos Kavafis*, in Ead., *Con beneficio d'inventario*, trad. it. di F. Ascari, Milano 1985 (ed. orig. *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962), pp. 175-225, in part. p. 175.

⁷ *Ibidem*, p. 201.

⁸ R. Liddell, *Kavafis. Una biografia critica*, trad. it. di Marina Lavagnini, Milano, Crocetti, 1998 (ed. orig. *Cavafy: A Critical Biography*, London, Duckworth & Co., 1974), p. 130.

⁹ J. W. Mackail, *Select Epigrams from the Greek Anthology*, London, Longmans, Green, and Co., 1890: cfr. Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, *Η Βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη*, Athina, Ermís, 2003, p. 50. Tra le altre edizioni che Kavafis può avere consultato metterei al primo posto l'edizione Loeb, recante, come è noto, la traduzione inglese a fronte (*The Greek Anthology*, trans. W. R. Paton, 5 vol., London, The Loeb Classical Library, 1916-19).

¹⁰ Per il testo di Kavafis seguono le edizioni ateniesi (Íkaros) di G. P. Savvidis (*Poιήματα*, Α' 1896-1918, Β' 1919-1933, 1992; 'Ανέκδοτα ποιήματα 1882-1923, 1968; 'Αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις 1886-1898, 1983) e di Renata Lavagnini (*Ατελή Ποιήματα*, 1994); per il testo dell'*Anthologia Graeca* l'edizione di H. Beckby², München, Heimeran, s.d. (ma 1965-1967).

¹¹ Ben che non manchino ottime traduzioni italiane di Kavafis, da quelle (cito solo le ultime edizioni) del mio Maestro Bruno Lavagnini (Costantino Kavafis, *Poesie*. Versione di B. L., Palermo, Novecento, 1996) a quelle di Filippo Maria Pontani (ed. cit.; e inoltre: Costantino Kavafis, *Poesie nascoste*, a cura di F. M. P., Vicenza, A. Mondadori, 1974) o di Margherita Dalmati e Nelo Risi (Constantinos Kavafis, *Cinquantacinque poesie*, a cura di M. D. e N. R.) o di Nicola Crocetti (Constantinos Kavafis, *Poesie erotiche*, trad. di N. C., Milano, Crocetti, 1983; Id., *Poesie segrete*, trad. di N. C., Milano, Crocetti, 1985), fino alle più recenti di Tino Sangiglio (Kostandinos Kavafis, *Poesie d'amore*, a cura di T. S., Firenze-Antella, Passigli, 2004), di Guido Ceronetti (Constantinos Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, a cura di G. C., Milano, Adelphi, 2004) e di Paola M. Minucci (Kavafis, *Poesie d'amore e della memoria*, cura e trad. di P. M. M., Roma, Newton, 2006), ho ritenuto opportuno dare una mia versione, che fosse il più aderente possibile al testo greco e al mio commento.

¹² Statistiche precise in Caires, art. cit., p. 136, n. 15.

¹³ T. Malanos, op. cit., p. 159, n. 1.

¹⁴ M. Peri, *Memoria di Kavafis*, in Id., *Quattro saggi su Kavafis*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 136-162, in part. 149-162.

¹⁵ L'epigramma contiene due importanti riferimenti intertestuali, in particolare due vere e proprie citazioni: il secondo emistichio del verso 6 è identico a Callimaco fr. 1, 20 Pfeiffer (dove invece del precedente infinito ζητεῖν si legge βροντᾶν), mentre il secondo emistichio del verso 8 è costituito da una formula omerica di primo emistichio fra le più comuni (82 occorrenze), usata assolutamente.

¹⁶ Erroneamente Ioannu (art. cit., p. 306) attribuisce a Meleagro l'epigramma XII 116.

¹⁷ La resa di "Ακρατος" con 'Intemperanza', quasi fosse 'Ακρατής, da parte di Pontani (op. cit., p. 27), appare inesatta.

¹⁸ L'accentazione sdruciolata di Berito, indicata da Pontani (op. cit., p. 163) e seguita da Sangiglio (op. cit., p. 111), non ha giustificazione.

¹⁹ Termine da me usato per la prima volta in due lavori: D'Ippolito, *Intertesto evangelico nei Dionysiaca di Nonno: il livello attanziale*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata* (a cura di L. Belloni, G. Milanese, Antonietta Porro), Milano, Vita e Pensiero, 1995, (I) pp. 215-228; Id., *Stilemi ilomorfici nel macrotesto plutarcheo*, in *Estudios sobre Plutarco: Aspectos formales*, Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco, Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994 (a cura di J. A. Fernández Delgado - Francisca Pordomingo Pardo), Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp. 17-29.

²⁰ Termine già usato in D'Ippolito, *L'approccio...*, cit., p. 28.

²¹ K. P. Kavafis, 'Ατελή Ποιήματα..., cit.

²² Cfr. Pontani, *Eschilo nella poesia neo-greca*, "Maia" II, 1949, pp. 53-66, in part. 62-64.

²³ Col nome Μοῖρις, -ιδος, c'era in Egitto un faraone, come anche un lago (Erodoto II 13, 101). Ci fu pure un lessicografo atticista Μοῖρις del II secolo d.C., che scrisse 'Αττικαὶ λέξεις.

²⁴ Ioannu, art. cit., pp. 304-305.

²⁵ Se ne legge già una fine analisi in Paola M. Minucci, *Costantino Kavafis*, Firenze, La Nuova Italia, 1979 («Il Castoro», 150), pp. 109-112.

²⁶ Caires, art. cit., pp. 145-148.

²⁷ Ioannu, art. cit., pp. 311-313.

²⁸ Caires, art. cit., p. 147.

²⁹ *Ibidem*, p. 148.

³⁰ Cfr. M. González Rincón, *Estratón de Sardes, Epigramas*. Introducción, edición revisada, traducción y comentario, Sevilla, Universidad, 1996, pp. 151-152; W. Steinbichler, *Die Epigramme des Dichters Stratón von Sardes*, Frankfurt am Mein, P. Lang, 1998, pp. 161-164; Stratone di Sardi, *Epigrammi*, testo critico, introduzione e commento a cura di Lucia Floridi, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 2007, pp. 143-146.

³¹ Malanos, op. cit., p. 150.

³² Pontani, ed. cit., p. 243: mentre ricorda che nel dispregio per gli amori rutinari, Malanos ha sentito l'eco dell'espressione callimachea *σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια*, rileva che ha omesso nella citazione le parole, forse più pertinenti, *μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον*.

³³ Sia Malanos sia Pontani, tuttavia, non vanno oltre il primo confronto, ma il legame fra le due poesie e fra esse e Callimaco è, a mio parere, certo.

ICASTICITÀ DEL GRECO. PROBLEMI DI TRADUZIONE

Andrea Di Gregorio
Milano

Nel 1882 Giosue Carducci pubblica la sua raccolta poetica *Giambi ed Epopodi*. Nel 1897 Kostis Palamàs pubblica *Ιαυβοι και Ανάπαιστοι*. Due titoli molto simili di due poeti, tra di loro quasi contemporanei, e considerati entrambi “poeti nazionali”. Anche solo a una prima lettura cogliamo una differenza sostanziale tra le due raccolte.

Carducci usa il linguaggio *standard* della poesia italiana dell’Ottocento, che non è affatto icastico, ovvero non punta alla rappresentazione “immediata” di una scena, di un sentimento, ma muove attraverso la “mediazione” di un linguaggio culto, connotato, ricco di riferimenti e che cerca il desueto, facendone una delle chiavi, uno dei puntelli del codice poetico. Carducci non dice «occhi», dice «luci», non dice «le gettò», ma «gittòlle», non dice «uccelli», ma «augelli» e quando dice «fetenti»:

No, balsami non ha la mia Camena
Per le fetenti piaghe

non sta usando una voce popolare, ma dotta, un latinismo bruto, non un volgarismo¹.

Palamàs, invece, scrive:

[...]
- Εγώ είμαι το σημάδι

Του ωραίου που δείχνει απόμακρα
Στην πλατωσιά του Απείρου
Και τ'άσπρο στέρεο μάρμαρο
Σαν τον αχγό του ονείρου! -

Come traduco? Francesco Maspéro² traduce:

Io sono il simbolo

Del bello che indica da lontano
 Nella vastità dell'infinito
 Il bianco, solido marmo
 Come l'ombra evanescente d'un sogno.

Nulla da obiettare, ovviamente. Però se anche σημάδι vuol dire, certo, ‘simbolo’, di sicuro nessun bambino italiano utilizzerebbe spontaneamente la parola ‘simbolo’, mentre tutti i bambini greci conoscono la parola σημάδι. E, ad esempio, la parola *πλατωσιά* ha una “grana grossa”, se mi si permette l’espressione, che ‘vastità’ assolutamente non ha.

Anche l’uso dell’elisione («d’un sogno») conforma il testo italiano a uno stile *standard* poetico che è tanto più lontano dal linguaggio “basso”, quanto invece vi è vicina l’espressione «Σαν τον αχγό του ονείρου».

Per restare a Palamàs e a Màspero, ecco un altro piccolo esempio che trago dal poemetto *Σάτυρος ἡ Το Γυμνό Τραγούδι*, in *Πολιτεία και Μοναζιά*, del 1912 (e che Màspero traduce nella succitata raccolta):

[...]
 - Παράτησε το φόρεμα,
 Και με τη γύμνια ντύσου
 [...]
 Σκίσε τον πέπλο, πέταξε
 Το άμοιαστο χιτώνα
 [...]

Francesco Màspero traduce

Deponi la veste,
 indossa la nudità
 [...]
 Squarcia il tuo peplo,
 getta la tunica
 che a te non s’addice
 [...]

Anche qui, nulla da dire, salvo il fatto che *παρατώ* è un verbo che sentirò gridare per strada insieme a *σκίζω*, in espressioni non esattamente auliche, invece “deponi”, o “squarcia”, sono verbi che esistono quasi esclusivamente nel linguaggio scritto. In sostanza, anche in questo caso la “negoziazione”³ che è stata messa in atto da Màspero, a mio modo di vedere, ha privilegiato la dimensione letteraria, aulica del verso – che ovviamente è ben presente nel testo – a discapito della sua “popolarità”.

Elitis scrive nel suo *Άσμα Ηρωικό και Πένθιμο για τον Χαμένο Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*:

Τώρα κείτεται απάνω στην τσουρουφλισμένη χλαίνη
 Μ'ένα σταματημένο αγέρα στα ήσυχα μαλλιά
 Μ'ένα κλαδάκι λησμονιάς στ' αριστερό του αυτί

Màspero traduce:

Ora giace sulla mantellina bruciacchiata
 Con un vento fermo tra i placidi capelli
 Con un ramoscello d'oblio all'orecchio sinistro.

Naturalmente, tradurre ήσυχα μαλλιά con ‘placidi capelli’ è correttissimo. Solo però che ήσυχα è parola della quotidianità, mentre ‘placidi’ non lo è affatto. La stessa cosa vale per κλαδάκι / ‘ramoscello’. Anche in questo caso, dovendo scegliere tra ‘ramoscello’ e ‘rametto’, Màspero opta per la variante più aulica.

Ancora più complessa è la questione di λησμονιά. Si tratta di una parola non certo di uso quotidiano, ma comunissima nelle canzoni popolari, che rimanda a un’idea che esiste fortemente nel repertorio concettuale del greco, ma di cui invece ci sono scarse tracce in italiano: l’‘oblio’, la ‘dimenticanza’, non nel senso di “distrazione”, ma come vera e propria condizione della coscienza. Se si cerca la parola λησμονιά, o quelle a essa connesse, nelle canzoni popolari greche, se ne trovano aiosa. Praticamente impossibile trovare la parola ‘oblio’ nelle canzoni italiane. Sarebbe come dire che l’oblio, la smemoratezza, sono concetti colti in italiano, tanto è vero che non esiste un sinonimo quotidiano. Mentre invece, in greco, questi concetti sono usuali. Un italiano, verrebbe da dire, non pensa all’‘oblio’, ma si lagnerà che “la mia bella mi ha dimenticato”. Un greco, invece, potrà pensare sia η καλή μου με λησμόνησε, sia che si trova, ormai, nella λησμονιά⁴.

Altri esempi si potrebbero fare, e tutti andrebbero a sottolineare il problema di fondo. Nel tradurre la poesia greca, il traduttore si trova davanti a un dilemma: o sceglie un linguaggio poetico italiano – che è leggermente (o molto) più elevato del parlar quotidiano – e che in effetti è una sorta di “codice di riconoscimento” del fatto che ci troviamo davanti a una poesia – ma in questo modo allontana la traduzione dall’immediatezza del testo greco – oppure opta per una gamma di vocaboli meno aulici, che però hanno due limiti: uno, quello di far pensare a un testo-fonte più prosastico, meno raffinato (cosa che quasi sempre non si dà), e l’altro, di non inviare al lettore italiano il codice di riconoscimento *standard* del linguaggio poetico.

Insomma, nella “trattativa” che il traduttore intavola con il testo greco, o si perde di immediatezza, di icasticità, guadagnando però in letterarietà, oppure si getta il componimento nell’italiano *standard* e quel che si guadagna in freschezza lo si perde però nel non ricreare adeguatamente il contesto letterario – che non solo esiste, ma è molto importante.

Che poi la semplicità, l'icasticità del vocabolario e della sintassi siano una scelta non obbligata, ma volontaria e consapevole per gli autori greci (e che, quindi, se ne debba tener conto nella traduzione) è dimostrato *a contrario* dal fatto che alcuni poeti questa scelta non l'hanno fatta. Voglio dire che per un Carducci che scrive «luci», al posto di occhi c'è anche un Kavafis che scrive, ad esempio negli *Anèkdota*, κυανοί οφθαλμοί, che potremmo benissimo tradurre ‘cerulee luci’.⁵

Solomòs, ad esempio, quando scrive in italiano, scrive in modo non icastico:

Sorgi, sorgi, o Sìon, voce risuona
 Che ti toglie al furor dei combattenti;
 poni di nuovo sulla tua persona
 della gloria perduta i vestimenti
 [...]
 E là locata nell'antica sede
 Il rio tiranno che t'avea livore
 O fuggirassi, o baceratti il piede⁶.

E il Solomòs delle poesie “ufficiali”, dell’*Inno alla libertà*, scrive un po’ così, “all’italiana”. Ma ricupera la lingua icastica in altre sedi:

Ἐλα δω, μωρέ Παυλάκι,
 να σου κάμω ένα κανάκι,
 τες αγκάλες μου ν’ανοίξω
 σαν αδέλφι να σε σφίξω⁷.

Il problema, in sostanza, si può condensare nella traduzione di un brevissimo frammento di Solomòs:

Αλήθεια, μας έχει ’πώμενο η μάνα πως οι νεκροί βαστούνε την πλάκα τους⁸.

Un problema che ci si ripropone esattamente identico nella poesia di Tassos Livaditis che Theodorakis ha trasformato in canzone:

Κλαει κ’η μάνα μου στο μνήμα [...]

Come traduciamo μάνα?

Comunque si faccia, perdiamo qualcosa. Se traduciamo ‘mamma’, diamo al testo troppa confidenzialità, una sorta di leggerezza che non ha. Se traduciamo ‘madre’, perdiamo quella colloquialità del dolore, quella familiarità che dà il vero senso alla canzone.

Ecco quindi che, in fondo, verrebbe voglia di dire che anche nella traduzione vale una sorta di principio di indeterminazione di Heisenberg, che sostiene che non è possibile conoscere simultaneamente la posizione e la velocità di un dato oggetto con precisione arbitraria. Inoltre quantifica esattamente l'imprecisione.

Allo stesso modo tra due lingue di “carattere” diverso, non è possibile tradurre contemporaneamente i valori icastici, immediati, colloquiali e la valenza letteraria. Non so se potremmo egualmente dire che possiamo quantificare esattamente l'imprecisione.

E sì perché, di fatto, l’italiano e il greco sembrano decisamente avere caratteri diversi. Il primo è una lingua con una tradizione letteraria quasi millenaria che ha portato alla costruzione di un codice particolare e immediatamente riconoscibile della lingua scritta (lo stesso codice che diventa una sorta di seconda natura linguistica per cui, banalmente, ma anche irresistibilmente, la maggior parte degli italiani dice «sono andato in ufficio», ma scrive «mi sono recato sul posto di lavoro»). Il greco, invece, è una lingua che – paradossalmente – potendo contare su una tradizione letteraria ininterrotta almeno tre volte più lunga di quella italiana, sceglie coscientemente di affrancarsene per fare riferimento diretto al linguaggio parlato. L’italiano quindi, a chi lo usa in campo letterario, appare come lingua più paludata del greco che, invece, si presenta come lingua “nuda”.

Ed è proprio, forse, per questi caratteri diversi che, nel mio lavoro di traduttore editoriale dal greco, l’alternativa tra cui mediare che mi si propone è quasi sempre questa: da un lato una traduzione più ingessata, regolarizzata, letteraria, e che non dia problemi particolari nella lettura cursoria, ma a volte a scapito di alcuni elementi di vivacità, di originalità, dall’altro una traduzione che sottolinei l’elemento icastico ma con il rischio di creare problemi e dubbi nel lettore⁹.

Le questioni che si pongono, all’interno di questo problema della resa, sono diverse. A livello sintattico, ad esempio, l’icasticità del greco si esprime, a mio parere, attraverso una minore “regolarità” rispetto all’italiano che è lingua, evidentemente, più codificata. Restringo le questioni a tre, che mi paiono esemplificative del problema.

1. I pronomi pleonastici. Tutti conoscono l’antica diatriba sui pronomi pleonastici, di cui in italiano si fa grande uso, ma che allo stesso tempo vengono duramente stigmatizzati. Il parlante italiano medio ha, nei confronti dei pronomi pleonastici, un atteggiamento piuttosto ambiguo: li fustiga in espressioni come «A me mi piace il gelato», e sembra, invece, farsene vanto in altre, come: «Di questo argomento dovremo parlarne ancora». Nel complesso, comunque, tutti i grammatici concordano che l’uso dei pronomi pleonastici dev’essere limitato a un registro del tutto informale.

In greco, invece, la questione parrebbe non porsi. Frasi come «Ο αδελφός μου ’στειλε σε μένα ένα γράμμα» (traduco letteralmente): ‘Mio fratello mi ha mandato a me una lettera’, oppure «Εμένα με καταλαβαίνει το παιδί, όμως εσένα δε σε καταλαβαίνει» (frase che trago dal manuale di greco per stranieri *Ta Néa Ελληνικά για ζένους*, pubblicato dall’Università di Salonicco, e che letteralmente suonerebbe ‘A me il ragazzo mi capisce, a te, invece non ti capisce’) sono perfettamente accettabili.

In uno dei romanzi gialli che hanno come protagonista il commissario Charitos e che ho tradotto per Bompiani, Petros Márkaris scrive:

Στην Αδριανή, αυτό δεν της άρεσε καθόλου.

Come regalarsi in un caso come questo? Se opto per eliminare il pronomine pleonastico ottengo, da un lato, una maggiore aderenza alla correttezza grammaticale e sintattica dell’italiano, ma perdo indubbiamente in enfasi. Se mantengo il pleonastico, creo una frase che, in italiano, suona indubbiamente troppo colloquiale, ai limiti del solecismo, (‘Ad Adriana, ciò non le piaceva affatto’) mentre in greco non ha questa connotazione.

2. Il doppio soggetto non espresso. Un’altra caratteristica del greco *standard* è la possibilità di creare frasi complesse in cui non si sente la necessità di segnalare il cambio di soggetto. Traggo di nuovo un esempio da un romanzo di Márkaris:

Ο αστυνόμος Χαρίτος της είπε ότι, αν πήγαινε στα Λιόσια, θα κινδύνευε πολύ¹⁰.

Chi doveva o non doveva andare a Liossia? In italiano *standard* questa frase, se ammettiamo che sia sintatticamente corretta, può avere solo un significato: ‘Il commissario le disse che (lui) non sarebbe andato a Liossia perché era troppo rischioso’. Come si comprende dal prosieguo del testo, invece, è la signorina Karamitri (l’interlocutrice del commissario) che farebbe meglio a non andare a Liossia. Ora, che fare? Se esprimo il soggetto, come la sintassi italiana impone, allungo la frase, la diluisco e perdo di rapidità, di icasticità. Se, invece, non lo esprimo, corro il rischio di non farmi capire. Se, ancora, la modiflico, finisco per complicarla.

3. Il passaggio dal “voi” al “tu”. In questo caso, più che il sistema linguistico, a creare un problema di traduzione sono le convenzioni sociali. È indubbio che i Greci usano molto più di frequente il “tu”, rispetto alla forma di cortesia (che è il “voi”). C’è, in quest’uso del tu, a volte una chiamata a correto (‘Commissario, lo sai anche tu che la vita è dura per gli onesti’); a volte, invece, una certa spazzatura, quasi un’intimidazione; altre volte, ancora, un residuo di

quell'immmediatezza che fu degli antichi greci e dei romani prima dell'impero. Anche in questo caso, la soluzione non è scontata. Seguire pedissequamente il greco può portare a faintendimenti, perché, in italiano, nessuno darebbe del tu a un commissario di polizia (a meno di non essere in una situazione di grande drammaticità e violenza): forse solo un analfabeta di ritorno o uno straniero con poca dimestichezza con le nostre consuetudini linguistiche e le buone maniere, oppure, ancora, in un contesto dialettale. Del resto, però, perdere questo tu, fa perdere quell'icasticità, quella non-convenzionalità che è così tipica della lingua e della società greca.

Altre questioni si porrebbero. Ad esempio, l'abbondanza di frasi ellittiche o di costrutti anacolutici o, ancora, i “salti temporali” e l'uso modale dei tempi. Senza entrare nello specifico di tutti questi problemi, in generale, posso dire che un'ipotesi sicuramente praticabile e, anzi, forse velatamente consigliata dagli editori, è quella di normalizzare la traduzione. Elevarne leggermente il tasso di letterarietà, la “pulitezza”. Scegliere un registro medio che appiana le asperità e permette una lettura sostanzialmente corretta, anche se un po' anodina.

Io preferisco, invece, mantenermi per quanto possibile (e, naturalmente, anche con scelte che possono essere discutibili) il più vicino alla colloquialità, e al colore del greco contemporaneo. Se è vero che ogni traduzione è una negoziazione, in cui è praticamente impossibile conservare tutto e quindi qualcosa si deve perdere per mantenere quel che si ritiene più importante, a me le cose più importanti da conservare sembrano:

1. La fluidità e scorrevolezza del testo in italiano.
2. Il mantenimento del colore e del ritmo originari.

A volte, si tratta di obiettivi quasi in contrasto tra di loro. Ma è anche nella soluzione di questa antinomia il fascino del lavoro di traduzione.

NOTE

¹ Il volgarismo lo usava invece Lorenzo Stecchetti, negli stessi anni, nel *Canto dell'Odio*: «Quando ti coleran marcie le gote / Entro i denti malfermi / E nelle occhiaie tue fetenti e vuote / Brlicheranno i vermi / [...].».

² *Da Palamàs a Vretàkos. La moderna poesia greca*, Milano, Ed. Accademia, 1974, p. 27.

³ Uso “negoziazione” nel senso che trovo, ad esempio, in U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani 2003, pp. 83-94 e *passim*.

⁴ Per esemplificare questo tipo di problema con un paragone con altre lingue si pensi all’inglese. In America, tra amiche, ci si può incontrare al bar per parlare di *relationships*. In Italia è più facile che le stesse amiche si incontrino per parlare di “uomini”. Nelle canzoni americane si trovano spessissimo concetti ed espressioni come *surrender*, *somebody to love*, *my dreams come true*, che nelle canzoni italiane non tornano mai. È evidente che

questo tipo di pensieri, di immagini, di tensioni emotive non dominano l'immaginario amoroso degli italiani. Ovvio che, nel momento in cui si decide di tradurre, più che tradurre un termine si traduce, quasi, un universale, una mentalità.

⁵ Non osa tanto Nicola Crocetti, nella sua traduzione (*Occhi azzurri*) in *Poesie Segrete*, Crocetti, Milano 1985. Ed effettivamente, se assumiamo il tono elevatissimo della lingua di Kavafis come *livello standard*, ovviamente dobbiamo abbassare la resa alla quotidianità. Sta di fatto, però, che Kavafis utilizza anche la parola μάτια ‘occhi’, ad esempio, «στα μάτια των τα ζωηρά πέρνοντις η οπτασίες του [...]» (*Πολύ σπανίως*, in *Απαντά, Α'*, 1963, p. 49) e quindi il problema della resa può legittimamente porsi.

⁶ *Rime improvvise*, 1822, in D. Solomòs, *Απαντά. Πτερά και Ιταλικά*, a cura di Linos Politis, Íkaros, 1955¹.

⁷ *Ivi*, p. 247.

⁸ *Ivi*, p. 246.

⁹ Si consideri, tra l'altro che, contrariamente a quel che accade nella saggistica, nell'editoria cosiddetta “varia”, che comprende la narrativa, è assolutamente sconsigliato l'uso di note a piè di pagina, e quindi il problema di traduzione dev'essere condensato e risolto tutto nel testo, senza che – praticamente – ne resti traccia.

¹⁰ ‘Il commissario le disse che se andava a Liossia avrebbe corso grossi rischi’.

“ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ”: CAMBIARE FORMA, OSSIA DIVAGAZIONI SULLA TRADUZIONE POETICA DAL NEOGRECO IN ITALIANO

Caterina Carpinato
Università Ca' Foscari di Venezia

I - Traduzioni in italiano dei testi letterari in greco volgare dal XVI al XIX sec.: la letteratura neogreca non ha avuto incidenza sulla letteratura italiana. Breve storia di un'assenza, piccola rassegna di testimonianze

Nel 1993, a Viterbo, gli studiosi italiani di Lingua e Letteratura Neogreca si sono incontrati per discutere della fortuna dei testi italiani in Grecia: in quell'occasione, come nei precedenti convegni dell'Associazione Italiana di Studi Neogreci, si focalizzarono alcuni aspetti relativi ai rapporti fra la cultura italiana e quella greca moderna, rapporti che testimoniano, nella maggior parte dei casi, una relazione “non corrisposta”. La storia degli scambi fra la letteratura in volgare italiano e in volgare greco è, infatti, una storia a senso unico, con rarissime eccezioni, sparute e irregolari (come marce controsenso). Gli atti del IV Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Neogreci - e altri studi pubblicati nel corso degli ultimi decenni in Italia ed in Grecia - tracciano l'ampio percorso, complesso e ben articolato delle relazioni tra la nostra letteratura e i suoi sviluppi in lingua greca, tra la produzione poetica italiana e i suoi esiti in greco.

Il quadro che rappresenta le testimonianze letterarie italiane nella storia letteraria neogreca - per quanto ancora non completo e ben definito nei suoi particolari - ha già comunque una sua fisionomia ed una sua cornice: un recente volume, a cura di Zozi Zografidu¹, è dedicato alla fortuna della letteratura italiana in Grecia. Dopo una rassegna sulla presenza e sulla diffusione della letteratura italiana in Grecia dal XIII al XX sec. vi è un elenco che comprende 1260 titoli pubblicati dal 1900 al 1990, con 497 scrittori italiani (classici - da Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Foscolo, ma anche Pascoli, Carducci, Verga, Svevo, Montale, Quasimodo, Pasolini...), alcuni poco noti o del tutto privi di valore letterario, e molti autori contemporanei (Simona Vinci, Isabella Santacroce, Domenico Starnone, Gianni Riotta). Dai grafici di riferimento è pos-

sibile anche avere uno specchio della situazione complessiva e della crescita di interesse nei confronti della nostra produzione letteraria dal 1975 al 1990.

Quanto sia ampio, complesso, variegato, il capitolo relativo alle traduzioni, rielaborazioni, ai liberi rifacimenti ed adattamenti dall’italiano in greco è dunque ormai ben noto a quanti si occupino di letteratura greca moderna². Una parte considerevole della storia letteraria greca moderna nasce, si sviluppa e progredisce dal grembo fertile della nostra letteratura (con il contributo fecondo anche di altri elementi - ma sostanzialmente, per un lungo lasso di tempo, per le fasi iniziali della produzione letteraria in lingua volgare, i termini di riferimento letterario sono composti in lingua italiana). Anche quando la storia politica ed economica delle terre di lingua greca ha provocato cambiamenti di rotta, rallentando i contatti e le connessioni culturali con la realtà italiana, gli autori italiani hanno continuato ad avere uno spazio ed un ruolo non secondario nella vita culturale delle popolazioni di lingua greca: ancora oggi i nostri scrittori occupano uno spazio considerevole sui banchi dei librai greci. Sta finalmente cambiando anche la prospettiva: la “letteratura tradotta”, cioè le opere letterarie che circolano passando da una lingua ad un’altra soddisfacendo i *desiderata* di una letteratura giovane e non ancora pienamente matura ed autonoma, ma anche quelle prodotte in contesti letterari più evoluti, non è più considerata una produzione letteraria marginale o di serie B. Le traduzioni stanno prendendo posto nella “storia della letteratura” in modo lento. Ma il processo è ormai avviato, e pare in modo irreversibile³.

Ben diversa, come sappiamo, è invece la rotta al contrario, diverso è stato il viaggio della letteratura greca in demotico e in lingua moderna verso il pubblico di lingua italiana: poche (e spesso casuali) sono infatti le testimonianze della fortuna dei testi letterari greci in volgare (o in greco moderno) in traduzione italiana⁴. Pertanto se - per ragioni storiche e storico-culturali - il contributo apportato dalle traduzioni dall’italiano è stato molto significativo per lo sviluppo della lingua e della letteratura nazionale neogreca, non altrettanto è avvenuto per la produzione letteraria in lingua italiana, la quale nel complesso è stata immune alle interferenze della letteratura in greco demotico e moderno.

Prima del XX sec., prima che sorgesse in Italia l’interesse scientifico ed accademico nei confronti del greco volgare e moderno, le testimonianze esistenti di traduzioni da questa lingua in italiano sono state numericamente poche, spesso dimenticate, talvolta anche dagli specialisti⁵. Nulle (o quasi nulle) sono poi le interferenze di testi greci nella nostra letteratura. Quando sono state rintracciate delle possibili correlazioni, come l’ipotesi (pubblicata nell’ormai lontano 1945 da Henry e René Kahane) che, nel *Teseida* di Boccaccio, il nome di uno dei protagonisti, Arcita, avrebbe potuto indicare una relazione con Acrita, dal poema in greco volgare che Boccaccio avrebbe conosciuto a Napoli⁶. La loro proposta è filologicamente infondata, anche se è stata accolta da Agostino Pertusi e poi ripresa senza ulteriori verifiche (anche se talvolta

con qualche riserva) dagli italianisti: il nome del personaggio - che non ha niente a che fare con il nostro Dighenìs - deriva invece da una fonte sicura di Boccaccio, la *Tebaide* del poeta latino Stazio⁷.

Cambiando secolo ed ambiente culturale, si potrebbe far un cenno agli studi di Bruno Lavagnini, il quale ha individuato echi di provenienza neogreca in opere di D'Annunzio⁸: lo scrittore italiano, che viaggiò in Grecia nel 1899, si accostò alla letteratura greca volgare medievale grazie alla sua curiosità nei confronti dell'esotismo (e forse dell'orientalismo), prendendo spunto da alcuni testi in greco demotico, con spirito eclettico e curioso e contaminando il suo discorso letterario con elementi neogreci per impreziosirlo. Si tratta di tracce significative ma secondarie e di importanza documentaria: il dato certo è che non abbiamo importato la produzione letteraria scritta in greco volgare, mentre invece i nostri componimenti in volgare sono stati tradotti, letti, amati, rielaborati, usati.

La letteratura greca in età ottomana, così come la produzione in greco volgare prodotta nell'Eptanese, non mi risulta aver suscitato particolare interesse in Italia se non nei primi decenni del XIX sec., quando cambia la prospettiva storica e vi è una riscoperta della Grecia, non solo come realtà politica *in fieri*, ma anche come serbatoio di poesia viva. La Grecia schiudeva le porte e si mostrava sbrindellata ed immemore della propria grandezza antica: eppure aveva conservato integro un patrimonio linguistico e poetico che impressionò notevolmente quanti non si fermarono ad una prima reazione di aristocratica ripulsa nei confronti della povertà e della ignoranza dei pastori greci. La lotta di liberazione dai Turchi assunse la connotazione di riconquista romantica della Libertà: nella patria ideale della democrazia il popolo tornava a decidere delle proprie sorti. E questo popolo greco fu una rivelazione che suscitò una fortissima reazione emotiva negli intellettuali dell'epoca: la scoperta degli anonimi canti popolari greci, ebbe un'eco vastissima nelle terre e nelle coscienze compassate e neoclassiche d'Occidente, e scardinò alcuni preconcetti e criteri fissi sul senso del bello, del poetico, del lecito, del divino. Sulla rivista milanese “L'Ape Italiana”, ho trovato, ad esempio, la traduzione anonima di un canto popolare d'amore e di alcuni distici (*cotsakia*), inseriti in una rapida ed inclemente rassegna critica sulla produzione letteraria in greco volgare⁹ (1824).

Solo per inciso bisogna fare un cenno a Tommaseo e alle sue traduzioni dal greco volgare, ai suoi vari interventi sulla lingua, il metro e la letteratura dei greci moderni; ad Emilio Tipaldo e alle sue traduzioni di alcune poesie di Athanassios Christòpulos e di Aristotelis Valaoritis (traduzioni, queste ultime, offerte a Giuseppe Patella, nel dì che la figlia Elena va sposa al signor Giovanni Scola, Venezia 1863. Altre traduzioni di Valaoritis si devono a N. Tommaseo¹⁰, e a Vito Palumbo); ai traduttori italiani del *Giuramento* di Ghiorgos Marcoràs¹¹; alla traduzione delle prime sei lettere fittizie del roman-

zo epistolare *Léandros* di Panaghiotis Sutsos¹²; ad Angelica Palli, che tradusse anche il *Lambros* di Dionisios Solomòs, rimasto inedito fino ad oggi¹³; alla fortuna dell'*Inno alla libertà*¹⁴. Qui si entra però nel territorio del filellenismo, che meriterebbe almeno una sezione a parte in questo studio (ed una nuova stagione di studi e di ricerche, in collaborazione con specialisti di altre discipline, ed in particolare storici e italiani). Chiudo qui la lista. Eppure sarebbe interessante tentare una ricerca del genere, che oggi, grazie al sussidio della rete telematica, risulta meno gravosa, anche se certamente rimane un'indagine impegnativa e complessa. Credo sarebbe utile per noi neogrecisti poter disporre di un data-base elettronico da aggiornare: una rassegna più ampia, che raccolga anche le traduzioni apparse in riviste.

Uno strumento bibliografico del genere ci consentirebbe di comprendere meglio il panorama della diffusione della letteratura neogreca nel nostro paese e di avere un più ampio quadro storico-letterario sulle relazioni tra le due culture. In tale repertorio potrebbero confluire ed essere aggiornati i preziosi strumenti bibliografici curati da Laura Oliveti¹⁵, Vincenzo Rotolo¹⁶, Ines Di Salvo¹⁷, Erasmia-Luisa Stavropulu¹⁸. Per le opere neogreche tradotte in italiano dal 1945 sempre preziosa risulta la rassegna fatta da Amalia Kolonia¹⁹, che mi auguro venga continuamente aggiornata e completata, ed eventualmente integrata, senza la pretesa di completezza, con le traduzioni apparse su riviste.

Un interessante progetto per la catalogazione e la valutazione delle traduzioni in italiano di opere letterarie greche è stato finanziato qualche anno fa dal Centro della Lingua Greca (ΚΕΓ), nell'ambito di un più ampio programma relativo alla fortuna della letteratura neogreca in lingua straniera (bulgaro, francese, tedesco, italiano, portoghese, serbo-croato, turco e olandese). Il gruppo di indagine per le traduzioni italiane (guidato da Evripidis Garandudis e costituito, oltre che da chi scrive, anche da Amalia Kolonia), ha concluso i suoi lavori nel 2001. Scopo del programma era la compilazione di schede nelle quali, oltre alle indicazioni bibliografiche, bisognava indicare anche la ricezione e la circolazione dei testi, la diffusione in libreria, e la qualità della trasposizione letteraria²⁰.

Un'analisi dei problemi culturali legati alla comprensione dei testi greci in traduzione italiana si deve a Lucia Marcheselli Loukas²¹. Anche Domenica Minniti Gonia ha presentato questioni relative alla ricezione in Italia della traduzione di opere letterarie neogreche²². Nel 1994 i neoellenisti italiani sono stati invitati dal Ministero della Cultura di Grecia al Centro Culturale di Delfi (dal 25 al 27 agosto) per discutere sulle questioni relative alla traduzione dei testi letterari neogreci in italiano. L'importante incontro scientifico, al quale hanno preso parte anche editori e giornalisti, oltre che specialisti di lingua e letteratura neogreca italiani e greci, si svolgeva essenzialmente sotto forma di tavola rotonda e di dibattito, pertanto non ne è rimasta memoria scritta in un volume di atti.

Quando potremo disporre di uno strumento bibliografico completo, avremo un’ulteriore conferma che la letteratura neogreca non ha lasciato tracce sulla nostra produzione letteraria. Durante i primi decenni dell’Ottocento però, per ragioni storico-politiche, si diffuse anche in Italia un notevole interesse nei confronti della Grecia (anche di quella coeva), e nel corso di tutto l’Ottocento la lingua e la letteratura neogreca hanno cominciato anche nel nostro paese ad avere numerosi cultori: da quando è stata pubblicata in rete la biblioteca di Giosuè Carducci a Bologna è noto che il poeta aveva tra i suoi volumi anche numerose traduzioni di scrittori greci della sua epoca (ad esempio Christòpulos).

Nonostante alcune preziose e significative testimonianze di interscambi culturali fra l’Italia e la Grecia, però, il viaggio della letteratura è stato, per ragioni di natura storica e linguistica, essenzialmente un viaggio dall’Italia alla Grecia. E questa affermazione non è un giudizio di merito, bensì una semplice constatazione.

Se la letteratura neogreca ha avuto uno spazio molto ridotto nell’ambito dell’attività editoriale italiana sino ai nostri giorni, e se le opere letterarie neogreche non hanno esercitato e non esercitano alcuna influenza sulla nostra produzione letteraria, ciò è dovuto a molteplici ragioni di natura storica e linguistica. Bisogna tuttavia che i giovani neogrecisti e i nuovi traduttori dal neogreco in italiano siano impegnati in una seria ed attiva divulgazione della prosa e della poesia neogreca: attraverso una migliore e più ampia conoscenza della letteratura neogreca apparirà evidente che quando si tratta della rinascita della tragedia in Europa nel Cinque-Seicento bisognerebbe far cenno alla fortuna della tragedia in lingua greca volgare a Creta in questo periodo. La letteratura neogreca non ha avuto un’adeguata diffusione in Italia ed in Europa, ma questo non la emarginà dal contesto europeo: gli scrittori in lingua greca volgare sono stati immersi nelle correnti molteplici e varie della letteratura europea dal tardo medioevo fino ad oggi ed hanno coltivato tutti i generi, gli stili e le forme in voga nelle cosiddette letterature maggiori²³.

II - La traduzione come fotografia in bianco e nero

Per entrare adesso nello specifico e per restringere il campo, partirò da una considerazione generale, valida per ogni traduzione letteraria: tradurre significa fotografare un testo in bianco e nero. L’immagine fotografica altera comunque la realtà, appiattendo definitivamente la tridimensionalità e escludendo il contesto generale. I colori del testo di partenza (la lingua, lo stile, la struttura testuale) si perdono per sempre nella riproduzione linguistica di un testo letterario in un altro contesto culturale e linguistico. Soprattutto quando tra testo di partenza e testo di arrivo ci sono, oltre che differenze linguistiche

e culturali, anche secoli di distanza. La distanza temporale, oltre che culturale e linguistica, è uno degli elementi che maggiormente determinano la resa alterata del testo di partenza nel testo di arrivo.

Considerando per comodità la metafora della fotografia, voglio dire che se il soggetto da fotografare è il Partenone, la Cappella Sistina - la *Divina Commedia*, l'*Erotòkritos*, (o qualsiasi opera nella quale spicca senza dubbio alcuno la genialità del suo ideatore) -, anche con una macchinetta usa e getta (cioè con una competenza linguistica limitata e non raffinata) si riuscirà a riprodurre un'idea della grandiosità del modello: ne verrà fuori un'immagine in bianco e nero, più piccola e piatta, che comunque manterrà alcuni germi vitali dell'opera artistica dalla quale proviene. Se invece il soggetto da fotografare, da riprodurre per un pubblico diverso da quello del testo di partenza, ha un valore artistico meno impegnativo, oppure è semplicemente un soggetto come "la zia Luisa, o il vecchio vicino di casa, il nostro gatto o il nostro giardino", l'immagine che la stessa macchinetta potrà fornirci avrà esclusivamente un valore affettivo per noi, e per i nostri amici e parenti, ma sarà insignificante per un estraneo. Perché la zia Luisa, il signor Pinco Pallino, il nostro gatto e il nostro giardino, insomma perché un testo letterario e poetico meno importante dell'*Iliade*, della *Divina Commedia*, dell'*Erotòkritos*, abbia senso anche in un'altra lingua ed in un altro contesto temporale, sociale e culturale è ancor più necessario che il fotografo-traduttore sia un vero esperto della sua arte, che sia dotato di una macchina di qualità, e che abbia occhio-orecchio e sensibilità.

Non credo però che durante un viaggio in Grecia si debba fotografare solo il Partenone, né che quello sia l'unico ricordo che ci si porta dietro al rientro. Per tradurre poesia neogreca, dunque, per portare nel nostro paese e nella nostra lingua la poesia dei greci moderni, credo che sia necessario dotarsi degli strumenti tecnici adeguati; rassegnarsi al bianco e nero; saper apprezzare le rughe della zia e del vicino, le sfumature del pelo del gatto, oppure essere in grado di fornire una corretta angolazione ed una efficace illuminazione alle opere letterarie di maggiore respiro.

Per essere più chiara: quando il testo di partenza è una poesia composta da un premio Nobel o da Kavafis, anche con la macchinetta usa e getta riusciamo comunque a trasmettere qualcosa ai nostri interlocutori (anche se per un uso interno e privato). Quando invece si tratta di opere meno prestigiose sarà ancora più importante avere in mano gli strumenti del mestiere di letterato per individuare - oltre che il mezzo espressivo -, anche il soggetto giusto da riprodurre nella pletora dei poeti e dei narratori greci.

Nella traduzione, in questa fotografia letteraria, qualunque sia il soggetto e l'abilità del traduttore, si perdono comunque, per sempre e definitivamente, le parole del testo originale, la sua musicalità, le assonanze, le eventuali rime e anafore, le forme e l'impalcatura complessiva. È pertanto indispensabile che

il traduttore legga e studi autori che hanno scritto (nella lingua di arrivo) opere letterarie nello stesso periodo e nello stesso stile e genere. Voglio dire che per tradurre, ad esempio, Sikelianòs, oltre a conoscere bene il greco e l’italiano, bisognerebbe tenere sul tavolo anche le poesie di D’Annunzio, Pascoli e Carducci; per Seferis Montale, Quasimodo e forse anche Penna; per Kariotakis Gozzano, Corazzini e Corrado Govoni. Nelle parole di questi poeti italiani si celano soluzioni interpretative non solo di tipo linguistico, ma anche di stile e di forma.

III - Conoscenze metalinguistiche di base per tradurre poesia greca moderna:

- 1) rapporto poesia-musica; rapporto poesia-esperienza religiosa;**
- 2) funzione sociale e pubblica della poesia in Grecia: la poesia in Grecia canta la cronaca e la storia;**
- 3) corrispondenze.**

Entrando adesso nella questione specifica della traduzione poetica dal greco in italiano, vorrei riflettere su alcuni punti di partenza necessari per dare l’avvio ad una tale attività letteraria. Il traduttore, oltre alla consapevolezza della sua funzione di fotografo, saprà anche che:

- 1) la poesia greca ha tradizionalmente (sin dall’antichità) un rapporto intimo e inscindibile con la musica e con il canto, mentre tale commistione non è così ovvia nell’esperienza poetica in lingua italiana;
- 2) la poesia in greco è un fatto concreto, come il sostantivo stesso *ποίησις* dichiara con il suo etimo (che rimanda al verbo *ποιέω*, *fare*), ed è un fatto concreto (verrebbe da dire *multimediale*), a volte connesso con l’esperienza religiosa: i canti liturgici della chiesa ortodossa hanno un ruolo importante nel patrimonio linguistico ed evocativo del poeta greco moderno²⁴;
- 3) la poesia greca moderna ha una funzione sociale e pubblica diversa da quella che la poesia svolge nel nostro paese;
- 4) la lingua neogreca, apparentemente di facile trasposizione in italiano, non coordina sintatticamente come succede in italiano, pertanto la paratassi essenziale dei testi neogreci nella resa in italiano può snaturare il testo in modo grave, facendogli perdere non solo il colore e la dimensione ma addirittura la forma. Sostituendo il messaggio scritto in neogreco con un corrispondente messaggio in lingua italiana, si ottiene (come del resto in ogni mediazione interlinguistica) un nuovo testo, nel quale bisogna mettere in equilibrio le limitazioni imposte da ciascuna lingua. Altro limite significativo è imposto dalla distanza culturale oltre che, eventualmente, cronologica.
- 5) Il traduttore italiano avrà cura di ricordare inoltre che

numerose sono le particolarità dell’italiano delle traduzioni. Anche quando il traduttore è un parlante nativo della lingua di arrivo, le caratteristiche linguistiche delle traduzioni si differenziano in parte da quelle della produzione spontanea. L’italiano delle traduzioni può così deviare dall’italiano corrente (Cardinaletti)²⁵.

Negli ultimi decenni la “traduttologia” è diventata una vera e propria disciplina a sé, un preciso campo di studio scientifico, linguistico e comparativo: la traduzione ha finalmente e definitivamente smesso di svolgere un “ruolo ancillare” in campo letterario. Nella nuova prospettiva critica, l’attività del traduttore non può più essere considerata come una mera attività di servizio, in secondo piano rispetto alle altre scienze filologiche, ed assume il valore e la portata di una vera e propria esperienza non solo linguistica ma anche scientifica e culturale. Appare quindi indispensabile che anche gli studiosi di lingua e letteratura neogreca (come è avvenuto con le altre lingue), pur continuando a registrare le traduzioni esistenti, a compilare utili ed indispensabili cataloghi con la documentazione relativa a quanto è stato trasmesso da una lingua ad un’altra, ad analizzare la qualità delle traduzioni già pubblicate o effettuate, a tradurre testi letterari (come da decenni avviene con importanti e significativi esiti scientifici), siano attivi anche nella pratica e nella didattica della traduzione dal greco in italiano. Questo al fine non solo di accrescere il patrimonio di testi neogreci fruibili nella nostra lingua, ma anche di fornire al mercato nuove generazioni di studiosi, capaci di interpretare criticamente i testi letterari e di trasmetterli in modo adeguato in una diversa forma linguistica.

Tradurre significa sottoporre il testo ad un vaglio critico, operare una scelta spesso personale - quindi coraggiosa e di responsabilità - dominare fino in fondo la lingua di partenza e di arrivo, oltre che il contesto storico-culturale, ambientale, religioso dell’autore e del destinatario del lavoro di traduzione (per il quale ovviamente non era scritto il testo di partenza). Tradurre significa anche operare adattamenti culturali, nel rispetto del testo ma anche di chi lo deve ricevere: su questa necessaria operazione di riformulazione del discorso del testo di partenza hanno scritto pagine molto persuasive sia Umberto Eco²⁶ che Nassos Vaghenàs²⁷. Alla formulazione delle mie riflessioni sulla traduzione poetica dal neogreco in italiano hanno contribuito inoltre i lavori di James S. Holmes sulla *versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, di Jurij M. Lotman, *Il problema della traduzione poetica*, e di Henri Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, analisi che sono applicate a testi inglesi, francesi o russi, ma che risultano comunque paradigmatiche anche per i problemi posti dalla traduzione poetica dal neogreco in italiano²⁸.

Meschonnic ha anche ben delineato quanto e come la letteratura europea sia una storia di traduzioni letterarie: «l’Europa è nata dalla traduzione e nella

traduzione»²⁹. La traduzione letteraria risulta inoltre fondamentale per lo studio della letteratura “nazionale”, in relazione con le espressioni letterarie di altre lingue, anche in prospettiva comparata: utilissime le riflessioni di Remo Ceserani sul mestiere antico ed oscuro del traduttore, traduzione ed interpretazione e traduzione e tradizioni³⁰.

Chi desidera mettersi alla prova e tentare di mettere in lingua italiana i poeti greci moderni non dovrebbe prescindere dai recenti contributi critici a cura di Franco Buffoni, *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e Traduzione*³¹, *La traduzione del testo poetico*³², e di Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*³³, dove rintracerà numerosi interventi critici necessari per una riflessione sull'operazione culturale che intende effettuare. Un utile, sintetico e chiaro strumento per un primo approccio alle questioni determinate dal passaggio di un testo letterario da una lingua ad un'altra si deve a Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*³⁴.

Fra le numerose pubblicazioni greche sulla questione relativa alla traduzione letteraria, credo che il volume di Vassilis Kutsivitis, *Θεωρία της μετάφρασης*, risulti un'utile strumento di riferimento, sia per la documentazione fornita sia per il taglio complessivo dell'opera, che oltre a presentare teorie moderne sulla traduzione ricostruisce sinteticamente la storia delle teorie sulla traduzione in lingua neogreca: il capitolo terzo, *Αρχαιολογία της μεταφρασιολογίας στην Ελλάδα*, ed il quarto *Η θεωρία της μετάφρασης στη σύγχρονη Ελλάδα*, per quanto non approfonditi e completi, danno comunque una panoramica della situazione in modo sintetico ed intelligente³⁵.

Per superare queste ed altre insidie che ogni traduzione presenta, noi neogrecisti dovremmo dotarci di quegli strumenti scientifici che la moderna ricerca sulla traduzione letteraria ha perfezionato, oltre che creare dei laboratori di traduzione (qualcosa per fortuna sta già avvenendo, grazie anche al lavoro di P. M. Minucci, che ha corsi nel Master in traduzione letteraria dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza e, a cura dell'E.KE.MEL, anche in Grecia, nell'isola di Paros).

Per non dilagare a macchia d'olio, focalizzo i tre elementi prima indicati:

III - 1) *Rapporto poesia-musica. Rapporto poesia-esperienza religiosa*

Nella tradizione poetica neogreca esiste una strettissima connessione con l'elemento musicale, connessione che è uno degli elementi più significativi della continuità ed unità culturale dei greci nel corso dei millenni. Musica e poesia sono strettamente connesse anche perché la musica aiuta nella memorizzazione di un testo: la poesia in Grecia si canta, si trasmette a memoria, ora come allora, o quasi.

Ancora oggi le trasposizioni musicali di testi poetici greci sono una realtà concreta e poeti affermati (si pensi non solo a Gatsos ma anche a Michalis Ganàs) scrivono dietro compenso testi per canzoni. Pensiamo ai canti popolari, al *Thurios* e a *Rigas*, a Dionissios Solomòs e all'inno nazionale, al *Flauto dell'imperatore* di Kostis Palamàs, ai *Clavicembali del silenzio* di Nikos Engonòpulos, alla *Canzone di mia sorella*, alla *Sinfonia di primavera* (1938), alla *Marcia dell'Oceano* (1939-40) alle *Antica mazurca al ritmo della pioggia* (1942) e *Sonata al chiaro di luna* (1956) di Ghiannis Ritsos. Pensiamo insomma a testi poetici dell'Otto e del Novecento e noteremo quanti riferimenti esistono, non solo nei titoli, alla musica e agli strumenti musicali. Pensiamo inoltre alla straordinaria fortuna di molti testi poetici greci grazie alle interpretazioni musicali di Mikis Theodorakis, Manos Chatzidakis, Thanos Mikrùtsikos e di interpreti meno noti per noi italiani non specialisti di musica greca.

La poesia greca antica e moderna è dunque un fenomeno “multimediale” e d'occasione: è inimmaginabile una poesia greca (di ieri ma anche di oggi) senza musica, senza rappresentazione scenica, senza vittorie olimpiche, senza banchetti, senza funzioni sacre, senza celebrazioni, premi nazionali, dibattiti sulla stampa... La poesia è rimasta in Grecia un fenomeno concreto e “democratico” (nel senso di “popolare”), la produzione in versi è impressionante (sia di buona sia di scarsa qualità), il consumo di poesia è di massa. Basterebbe pensare ad alcuni numeri: in Grecia i libri di Kiki Dimulà vendono, a ogni nuova raccolta, almeno 5.000 copie, un numero molto considerevole se si rapporta alla realtà italiana, dove a fronte di una popolazione sei volte più numerosa e del policentrismo culturale (Milano, Roma, Napoli, Venezia, Firenze, Palermo, ma anche altre città e centri minori in cui si produce e si consuma cultura) il numero delle vendite di un nuovo libro di poesia di un autore affermato non supera generalmente le cinquemila unità. Di poesia, letteratura e questioni linguistiche in Grecia affermano di intendersi un po' tutti: tassisti, poliziotti (come il commissario Charitos, il protagonista dei romanzi di Petros Márkaris), infermieri, avvocati, ecc. hanno tutti un loro personale punto di vista sulla questione della lingua e un preciso gusto letterario (più o meno raffinato, più o meno originale). Non sembra strano, inoltre, che i principali quotidiani dedichino molto spazio alla cultura, che vengano pubblicati notevoli inserti domenicali specifici su temi e questioni letterarie, linguistiche, storiche, storico-artistiche.

Non vorrei dare un quadro idilliaco, eppure è un dato di fatto che le librerie di Atene siano stracolme di libri di tutti i tipi e di traduzioni effettuate quasi in tempo reale: i nostri autori contemporanei, Lodoli, Veronesi, Santacroce (solo per fare alcuni nomi) oltre che Verga, Pirandello, Tommasi di Lampedusa, Umberto Eco, si trovano in bella vista sui banchi. E lo stesso vale anche per gli autori francesi, tedeschi, spagnoli e ovviamente inglesi e americani.

La poesia in Grecia si canta, da sempre. Anche in Italia abbiamo (avuto) cantautori (come De Andrè, Guccini, De Gregori) che hanno scritto testi che meritano di essere presi in considerazione per la loro qualità letteraria. Alcuni anni fa Edmondo Berselli dava la notizia che la Società Dante Alighieri aveva lanciato un progetto intitolato «Il suono della parola e la lingua del bel canto» coordinato da Vittorio Nocenzi, anima del gruppo rock italiano «Banco del Mutuo Soccorso». Il progetto prevedeva di allestire un’antologia dei testi delle canzoni dei cantautori italiani da distribuire nelle scuole³⁶. Berselli non si dichiarava particolarmente favorevole all’iniziativa perché riteneva (giustamente) che i giovani siano perfettamente in grado di scegliersi il proprio catalogo di cantanti ed interpreti senza ricorrere ad antologie confezionate da adulti. Il mondo della canzone d’autore è ormai per i giovani “archeologia della cultura”, e come tale esercita un suo fascino, ma la sua vitalità è limitata. Non mi è noto che fine abbia fatto tale progetto: è certo però che non se ne è fatto un gran parlare, né la questione della poesia in musica risulta una delle prime esigenze delle pagine culturali dei giornali italiani.

In Grecia il fenomeno è diverso: il legame poesia-musica ha poco a che vedere con la produzione della canzone impegnata europea degli anni Settanta e Ottanta del Novecento, anche se si può ricordare qui che Dionissios Savvopoulos è forse l’equivalente dei nostri Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Francesco Guccini, e forse anche un po’ Lucio Battisti. Il fenomeno è diverso perché il legame “poesia e musica” ha una nesso più forte. In Italia ci saranno pure state canzoni di cantautori meritevoli di essere inserite in antologie poetiche, ma non esiste la tradizione di mettere in musica le poesie di Montale, di Saba, di Sandro Penna - né tanto meno di Petrarca, Ariosto, Foscolo, Pascoli...

In Grecia invece i compositori di musica popolare (compositori più o meno colti e raffinati) mettono in musica le poesie greche contemporanee, ma anche i componimenti d’amore dell’antologia cipriota del Cinquecento conservati in un unico codice alla Marciana di Venezia, i poemetti medievali sugli animali, l’*Erotòkritos*, il romanzo epico-cavalleresco di Vintsentsos Kornaros composto probabilmente tra la fine del XVI sec. e l’inizio del XVII sec., le poesie di Kavafis e quelle di Seferis. Tutta la produzione poetica greca, insomma, viene continuamente reinterpretata con la musica. Pertanto accade talvolta che le incomprensibili nenie medio-orientali, che il turista straniero non sempre gradisce, non siano soltanto banali canzoni sull’amore tradito o canzonette di cassetta, ma anche versi di poeti che hanno vinto il premio Nobel come Seferis ed Elitis.

Le immagini poetiche raggiungono l’orecchio e la fantasia di quanti ascoltano la radio o la televisione. Il legame musica-poesia non è un fenomeno recente: pensando soltanto all’età moderna vorrei ricordare che, già nella prima metà dell’Ottocento, Claude Fauriel, impressionato dalla fortuna della diffusione orale e cantata della poesia in lingua greca, raccolse e pubblicò in tradu-

zione francese canti popolari greci; lo stesso Goethe ammirava la produzione poetica greca anonima a lui contemporanea e l'uso degli strumenti musicali che l'accompagnavano; e Niccolò Tommaseo continuò l'opera di Fauriel pubblicando in italiano un'ampia antologia di canti greci anonimi. Gli studi sul δημοτικό τραγούδι³⁷, cioè sulla canzone popolare greca, che nell'Ottocento erano sostenuti da una visione romantica della poesia come fenomeno "anonimo" e "popolare", sono effettuati non solo da antropologi e appassionati di folklore, ma anche da filologi come Grigorios Sifakis³⁸, che ha individuato elementi di continuità tra tale produzione poetica anonima, fortemente radicata ed in continua, ma lentissima, evoluzione e la produzione poetica antica (soprattutto omerica).

Il dialogo interrotto tra l'Occidente e il greco moderno, lo studio tutto filologico ed accademico del greco antico, l'aristocratico convincimento che il mondo greco antico non abbia bisogno, per essere studiato ed interpretato, del mondo greco moderno, hanno generato, a mio parere, una preziosa panoramica di studi che riguarda più l'immaginario che il reale. L'Occidente ha costruito una dimensione del classico che ancora oggi risente di un'impostazione winckelmanniana.

Quello che sto dicendo è ovviamente opinabile. Le mie osservazioni sono volutamente esagerate, proprio per determinare una reazione, una riflessione. Non esageravo però, poco prima, quando "davo i numeri": la sensibilità e l'interesse nei confronti del libro e della produzione letteraria sono in Grecia oggi un dato concreto ed incontrovertibile. La continuità linguistica, anche quando non immediatamente riconoscibile, e l'interrotto ricorso alla musica per la poesia, sono fenomeni da studiare e da tenere in seria considerazione, quando si è scelto di occuparsi di letteratura greca.

Le traduzioni greche di Sotiris Kakassis dei frammenti di Saffo, musicate da Spiros Vlassòpulos ed interpretate da Aleka Kanellidu (ed una anche da Elefteria Arvanitaki, che è oggi una delle cantanti greche più apprezzate) e quelle di Odiseas Elitis nella realizzazione musicale di Angheliki Ionatos, autrice di un'opera musicale intitolata *Saffo di Mitilene*, sono soltanto una delle tante manifestazioni della vitalità della poesia per musica in Grecia oggi.

Kakassis ha tradotto anche Alceo, Mimnermo, Eronda (ma anche Proust e Woody Allen). Le sue traduzioni sono effettuate con scrupolo filologico, con grande esperienza e libertà linguistica: egli intende dimostrare la continuità dell'esperienza poetica greca, non solo dal punto di vista linguistico, ma anche dal punto di vista del contenuto. La sua non è un'operazione "accademica": rinuncia consapevolmente alle indicazioni filologiche e testuali perché il suo interlocutore ideale non è l'appassionato di lirica arcaica³⁹, ma il lettore greco comune, mediamente colto.

Il traduttore italiano di un testo poetico greco moderno deve sapere che dietro le parole di una poesia neogreca l'autore ha un repertorio di immagi-

ni, assonanze, rievocazioni, che provengono dalla esperienza orale dei canti popolari e dei canti liturgici della chiesa ortodossa. Alcune immagini ardite, l'uso di termini rari e composti, l'impasto linguistico del testo di partenza tradiscono una realtà culturale molto complessa: nel riprodurre in italiano un discorso poetico greco, il traduttore deve dunque avere nel suo bagaglio non soltanto una buona conoscenza della lingua del testo di partenza e una buona abilità nella propria, ma deve anche aver letto (o meglio ascoltato) canti popolari e canzoni; deve aver ascoltato e compreso le funzioni religiose ortodosse, altrimenti non potrà entrare nei meandri complessi della lingua e della poesia di Elitis o di Ritsos: si pensi soltanto a due delle loro opere più note anche per le interpretazioni musicali, come 'Αξιον εστι ed Επιτάφιος.

A proposito di quest'ultima opera, un traduttore di poesia greca moderna saprà che il celebre *Epitafio* di Ritsos (1936), reca sin dal titolo una parola che per un greco non si riconnette esclusivamente all'iscrizione poetica posta sulla tomba ed alla fortuna ellenistica di questo genere di epigrammi. Il termine richiama alla memoria anche (e forse soprattutto) l'*Επιτάφιος θρήνος*, il lamento funebre della Madonna davanti al Cristo deposto che si canta nella Chiesa Ortodossa il Venerdì Santo. Ritsos, che compose quasi di getto il lungo, commovente ed accorato monologo in seguito all'emozione provocatagli da una fotografia sul quotidiano *Rizospastis*, raffigurante una madre disperata in ginocchio accanto al figlio ucciso a Salonicco nel corso di una manifestazione politica, crea un amalgama di connessioni culturali, religiose, politiche, rituali. Il testo, più volte riscritto e corretto, è costituito - nella sua forma definitiva - da 20 canti di otto distici ciascuno (il 9 e il 20 hanno nove distici), per un totale di 324 decapentasillabi rimati. Il tono è quello del canto popolare, del *mirològhion* (canto funebre) delle prefiche, ma presenta tracce della poesia colta cretese in demotico del XVII sec.: è un accorato canto funebre nel solco di un'ininterrotta tradizione poetica greca, e forse deve parte del suo successo proprio a questo, oltre che alla grande notorietà sancita da Mikis Theodorakis, che lo ha messo in musica alla fine degli anni Cinquanta: ancora oggi quasi tutti i greci conoscono a memoria i versi di questo componimento e li ripetono cantando. Ancora una volta, nella storia culturale della Grecia la cronaca diventa poesia e la poesia canto: i connotati specifici della vicenda che ha determinato la composizione poetica e musicale sfumano e diventano fatti universali, episodi di ieri e di oggi nella vita quotidiana degli uomini e delle donne. La cronaca diventa spunto per un inno universale, per una preghiera collettiva e laica (aggettivo quest'ultimo in realtà privo di un effettivo ed efficace corrispondente in lingua greca): la madre ed il figlio morto sono simboli eterni della massima espressione del dolore umano.

III - 2) *Funzione sociale e pubblica della poesia in Grecia: la poesia in Grecia canta la cronaca e la storia*

Lo stretto legame “poesia e musica” e l’identificazione della poesia come strumento d’uso fa sì che in Grecia la poesia non sia frutta esclusivamente come lettura, ma che abbia una larga diffusione orale. La poesia non è patrimonio esclusivo di una ristretta cerchia di appassionati, ma coinvolge anche un pubblico più ampio. *Matinades*, canti d’occasione, nenie funebri, ninne nanne, poesia anonima popolare, ma anche la fortuna editoriale della poesia in Grecia, sia sulle riviste specialistiche sia sulla stampa quotidiana, sia sui banchi dei librai sia negli scaffali delle case dei Greci, sono una conferma concreta della mia affermazione: voglio dire che Andrea Zanzotto in Italia vende meno della *Dimulà* o di *Ganàs* in Grecia, con la differenza che in Italia, come già sottolineato, siamo circa 60 milioni, mentre la popolazione di lingua greca è poco più di un sesto di quella italiana.

La poesia è dunque in Grecia un fenomeno “di massa”, e questo il traduttore italiano deve tenerlo in conto: il poeta in Grecia ha una funzione pubblica e sociale e la parola poetica incide nel quotidiano. Il traduttore deve saper trasmettere la grinta di questi testi, spesso scritti non solo per essere letti tra quattro mura di una stanza, ma composti con il desiderio che vengano proclamati pubblicamente.

La poesia greca, con continuità sorprendente, registra fatti di cronaca e di storia: anche senza risalire *ab ovo* (cioè alla vicenda di Troia, alla cronache in versi in greco volgare, al *Dighenìs*, ai canti per la caduta di Costantinopoli, alla *rimada* di Belisario, al *Lamento per la caduta del Peloponneso* di Petros Katsaïtis), ma segnalando solo alcune esperienze poetiche più vicine a noi, come non pensare al *Canto eroico e funebre per il sottotenente caduto in Albania* di Elitis, agli *andàrtika* (i canti della guerra civile scoppiata nel secondo dopoguerra), alla produzione di poesia cantata negli anni della dittatura militare? La storia è materia prima della poesia greca, sia la cronaca contemporanea sia la rilettura del passato. Le vicende storiche della Grecia sono quindi nella filigrana della maggior parte della produzione letteraria moderna: senza una buona formazione storica, senza conoscere in modo approfondito la storia greca del periodo nel quale un testo poetico è stato composto, si può facilmente incorrere in errori di interpretazione.

III - 3) *Corrispondenze*

Al di là delle complicazioni determinate dalla questione della lingua in Grecia, che ha assunto dimensioni politiche, culturali, storiche, religiose oltre che prettamente sintattiche, grammaticali, fonetiche, semantiche, il lettore-

traduttore di poesia greca moderna deve affrontare le barriere imposte dalla lingua stessa, che non sempre è trasferibile nella nostra in modo equivalente e corrispondente. Capita non di rado che le corrispondenze linguistiche non siano rese possibili non tanto dalla mancanza di un termine analogo nell'altra lingua, quanto per la mancanza di un apparato di riferimenti di altra natura (di solito religiosa, ma non solo) che tale temine reca con sé.

Il problema relativo alla complessità della trasposizione della lingua poetica neogreca in italiano è sicuramente uno dei nodi cruciali dell'operazione metafrastica. Ho accennato alla questione relativa alla paratassi, e avrei potuto incentrare il mio intervento anche solo su questo punto. Vorrei segnalare però ancora alcuni intoppi linguistici in cui anche il traduttore più esperto e più scaltro si trova impelagato: uno di questi impicci è costituito ad esempio dalla tradizione poetica millenaria e dalla continuità linguistica del greco, che consente ad un autore del nostro nuovo giovane millennio di servirsi ancora di parole omeriche con assoluta naturalezza: non fa male (anzi...) al traduttore italiano di testi poetici greci avere una buona formazione in greco classico (sia linguistica che letteraria). Ma non voglio affrontare quest'aspetto: penso ancora alla complessità di rendere in italiano le assonanze, le parole composte, la consistenza delle parole, i generi dei sostantivi.

Penso per esempio alla “traduzione impossibile” di una delle liriche di Το φωτόδεντρο καὶ η δέκατη τέταρτη ομορφιά, *L'bero di luce e la quattordicesima bellezza* (1971), di O. Elitis: Μικρή πράσινη θάλασσα, *Piccolo mare verde*; primo verso: Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ,

Piccolo mare verde di tredici anni⁴⁰

Piccolo mare verde di tredici anni
 Vorrei adottarti
 E mandarti a scuola in Ionia
 Per imparare il mandarino e l'assenzio
 Piccolo mare verde di tredici anni
 Sulla torretta del faro nel pieno del mezzogiorno
 Per girare il sole e per ascoltare
 Come la sorte si può disfare e come
 Da collina a collina si intendono
 Ancora i nostri parenti lontani
 Che reggono il vento come statue
 Piccolo mare verde di tredici anni
 Con il colletto bianco e con il nastro
 Possa tu entrare a Smirne dalla finestra
 E ricopiare per me i riverberi sul soffitto
 Dei *Kyrie eleison* e del *Gloria*
 E con un po' di tramontana e un po' di levante
 Onda su onda tornare indietro

Piccolo mare verde di tredici anni
 Perché io ti metta nel mio letto illegale
 E trovare nel tuo profondo abbraccio
 Pezzi di pietre le parole degli dei
 Pezzi di pietre frammenti d'Eraclito.

Osservando solo alcuni elementi del testo in esame vengono immediatamente in rilievo le impossibili *corrispondenze* tra il testo di partenza e quello di arrivo: corrispondenze mancate non solo (o non tanto) per l'impossibilità di trasmettere i termini greci con un traducente equivalente, in grado di recuperare il valore semantico e quello evocativo, ma anche per l'assenza di un comune substrato culturale.

«Piccolo mare verde di tredici anni»: il rapporto con il mare, di genere femminile in greco, che in questo testo di Elitis assume una valenza amorosa quasi illegittima per la giovane età dell'oggetto dei desideri del poeta, si perde completamente nella trasposizione in italiano: il traduttore deve fare qui i salti mortali per tentare di trasmettere l'emozione del testo originale (oppure deve ricorrere a noiose note a pié pagina). La categoria del genere grammaticale quindi non può essere valutata solo come un aspetto formale della lingua perché implica quelli che Jakobson ha definito «atteggiamenti mitologici di una comunità»⁴¹, cioè le personificazioni sulla base del genere grammaticale di alcuni elementi della natura (come il mare, in questo caso), o di alcune esperienze umane (la morte viene raffigurata in modo diverso nell'immaginario popolare collettivo di una società se è di genere femminile o di genere maschile: anche in questo caso, in greco le immagini orrende di Χάρος non possono essere equivalenti a quelle della morte in italiano, a causa del diverso genere grammaticale);

- «E mandarti a scuola in Ionia»: la terra Ionia rievoca nella coscienza greca non solo la patria della poesia arcaica e della filosofia del VI sec., ma anche la patria appena perduta in seguito alla catastrofe dell'Asia Minore: qui il lettore medio italiano si trova sperduto nei riferimenti a fatti storici per lui del tutto sconosciuti;

- «E ricopriare per me i riverberi sul soffitto / Dei *Kyrie eleison* e del *Gloria*»: in questi versi riecheggia il patrimonio religioso greco dell'inno sacro. Come già osservato, la componente mistica ortodossa costituisce un elemento inscindibile dell'esperienza poetica greca;

- «Pezzi di pietre le parole degli dei / Pezzi di pietre frammenti d'Eraclito»: altro aspetto costitutivo di gran parte della poesia greca del Novecento è il rapporto con la tradizione letteraria e culturale greca antica, il dialogo mai interrotto, ma non sempre perfettamente condiviso, tra la realtà del presente e quella del passato. Il riferimento al filosofo antico della Ionia risulta poco apprezzabile senza un repertorio di conoscenze pregresse o un apparato di note al testo. La poesia in traduzione, quindi, appare dotata di un codice criptico

da decifrare, più complesso di quanto non lo sia per il destinatario del testo di partenza.

Chi traduce poesia greca in italiano deve inoltre considerare anche altri dati fondamentali, validi per ogni traduzione, ma che nel caso del greco comporta complicazioni più serie a causa della complessa e articolata tradizione letteraria in greco:

- 1) distanza temporale e distanza culturale del testo di partenza;
- 2) pubblico e funzione della sua traduzione.

Per quanto riguarda la questione relativa alla distanza temporale e culturale, si tenga presente che se si vuole (o si deve) tradurre, ad esempio, l'*Erotòkritos* o il *Libistro*, un componimento di Christòpulos o un canto popolare vale, secondo me, quello che ho accennato per Sikelianòs e D'Annunzio: bisogna che il traduttore abbia sotto mano opere poetiche italiane della stessa epoca e dello stesso genere, per dotarsi di uno specifico patrimonio linguistico ed espressivo, non per elaborare una traduzione mimetica, uno scimmiettamento della lingua dell'epoca, ma per avere qualche strumento linguistico, qualche immagine e qualche forma espressiva in più, che possano aiutarlo nella complessa attività letteraria intrapresa, suggerendogli soluzioni linguistiche e formali più elaborate ed aderenti al testo di partenza. Il traduttore di questi testi molto presumibilmente si troverà impegnato essenzialmente in una traduzione “comunicativa”, in una traduzione, cioè, che possa servire al lettore della lingua d’arrivo per la conoscenza più diretta di un testo, di un autore e di un determinato momento della storia letteraria neogreca; il traduttore di oggi non credo possa nutrire la speranza (o l’illusione) di tradurre per motivi estetici o semplicemente culturali (e commerciali) opere come quelle prima indicate: neanche una nuova traduzione dell'*Erotòkritos* credo che possa occupare uno spazio nei banchi sempre più “usa e getta” dei nostri librai.

Ciò non significa che si debba definitivamente rinunciare alla traduzione di questi testi: significa semplicemente aver la consapevolezza che questi testi potrebbero essere utili solo ai nostri studenti e agli studiosi di letteratura italiana che non possono fruire della lettura diretta del neogreco: traduzioni mirate ad un pubblico specifico, quindi, ben determinato e poco numeroso, con esigenze specifiche di chiarezza. Il traduttore deve quindi considerare il pubblico al quale è destinata la traduzione e la funzione che il testo deve avere: altro è una traduzione a fini didattici e comunicativi, altro una traduzione commerciale per un largo pubblico. Le traduzioni invecchiano, mentre i testi di partenza rimangono sempre quelli, resistono vivi e vegeti soprattutto se continuano a parlare alla sensibilità dei lettori di oggi e se continuano ad essere tradotti.

L'*Iliade* di Monti non è più quella di Omero, ma è diventata un poema italiano dell’Ottocento: l'*Iliade* continua ad essere letta, tradotta e ritradotta. Anche i poeti greci moderni meriterebbero di essere proposti e riproposti con

altre parole e con altri suoni. Kavafis non è solo quello che Bruno Lavagnini, Filippo Maria Pontani, o Margherita Dalmati e Nelo Risi ci hanno proposto (si veda la bella nota introduttiva sulla traduzione a quattro mani). Kavafis non è però neanche quello che hanno inventato Lorenza Franco⁴² e Guido Ceronetti⁴³. Anche Seferis, nonostante le ottime (ed ormai fuori mercato) traduzioni di F. M. Pontani (traduzioni che hanno permesso al poeta di essere letto ed amato da autori italiani come Sereni o Giuseppe Pontiggia), può (anzi meglio dovrebbe) essere sottoposto a nuove traduzioni, e così Elitis, Ritsos e gli altri.

Gli ostacoli linguistici, culturali, temporali, editoriali non dovrebbero scoraggiare i tentativi di traduzione. Nonostante l'errore sempre in agguato, nonostante la difficoltà dell'impresa, nonostante gli insuccessi e i tranelli, credo che sia compito di noi neogrecisti italiani arricchire la galleria di immagini, di fotografie in bianco e nero, di squarci della produzione poetica greca. Spetta a noi quindi il dovere di confrontarci continuamente con i testi e con la lingua, per filtrarli e renderli disponibili e fruibili in italiano. Tale impresa, non in prospettiva nostalgica - per ricordare i tratti di chi non c'è più o non c'è mai stato (voglio dire per colmare la lacuna editoriale di Seferis che Mondadori non ha più ristampato, di Engonòpulos e di molti altri) -, ma in funzione dinamica e concreta, può consentire alla letteratura neogreca, da noi così amata ed apprezzata, di conquistarsi uno spazio sempre più significativo nell'ambito della cultura italiana ed europea.

NOTE

¹ Z. Zografidu, *H παρουσία της ιταλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα*, Thessaloniki, Paratiritis, 1999: documentazione preziosa, con qualche errore - include A. Machado! È mancata la revisione di un lettore madrelingua italiana, pertanto si riscontrano alcuni tipici errori ortografici commessi dai greci che scrivono l'italiano e qualche svista. Nel complesso però si tratta di un utile catalogo, che consente di avere un quadro abbastanza chiaro della fortuna della letteratura (e cultura) italiana in Grecia nel corso del Novecento. Il quadro di riferimento storico è essenzialmente "ellenocentrico" e non vengono valutate criticamente le ragioni di certe presenze e di alcune assenze, così come non si fanno particolari riferimenti alle relazioni culturali esistenti tra i due paesi, alle complesse vicende storico-politiche e militari che hanno visto coinvolti i greci e gli italiani. La bibliografia (pp. 103-129), pur non completa ed aggiornata, è comunque un buon punto di partenza.

² Solo per indicare qualche esempio, si pensi ai contributi di F. M. Pontani sulla fortuna greca di Dante o di Ungaretti, oppure i lavori di A. Proiu e A. Armati su Goldoni e Pirandello; di C. Stevanoni sulla fortuna di Montale ed il recente intervento di C. Luciani sempre su Montale. Quasi tutti coloro che si occupano di letteratura neogreca in Italia hanno avvertito l'esigenza di studiare criticamente alcune traduzioni e traduttori greci di opere letterarie italiane (C. Nikas, *Fortuna della Gerusalemme Liberata in Grecia*, in AA. VV., *Miscellanea neogreca. Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, Palermo 1976, pp. 83-88; M. Peri, *Κριτική επισκόπηση των καβαφικών μεταφράσεων. Πρώτο μέρος*, "Mandatoforos" 18, 1981, in particolare pp. 29-34, sulle traduzioni in italiano). Tra i numerosi interventi critici

sulle traduzioni greche di testi italiani mi sia permesso di rinviare al volume *H Πέμπτη Μαῖον. Τὸ ποίημα καὶ τα μεταφραστικά του προβλήματα*, Athina, Gavriilidis, 2001 (a cura di E. Garandudis e C. Carpinato).

- ³ I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in AA.VV., *Teorie contemporane della traduzione*, a cura di S. Nørgaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 225-238 (trad. di Stefano Traini). Secondo lo studioso, il testo tradotto diventa indipendente dall'originale e può essere considerato un'opera autonoma ed un modello per la cultura d'arrivo.
- ⁴ Si veda la rassegna di M. Peri, *La letteratura neogreca in Italia*, “Il Veltro”, (Roma), 3-4 / XXVII, 1983, vol. II, pp. 397-410.
- ⁵ Traduzioni dimenticate sono ad esempio il canto *A Giuseppe Garibaldi* di C. Triantafyllis, versione poetica dal greco e note storiche di A. Garlato, Venezia, tip. greca La Fenice, 1882; o quelle di Francesco De Simone Brouwer: S. Vasiliadis, *Galatea* dramma in prosa in cinque atti / versione italiana, con introduzione e note di F. D. S. B., Napoli, Tip. Della R. Università, 1906 (MI0190 - Biblioteca delle facoltà di Giurisprudenza Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano); le traduzioni nel saggio, *Un poeta Italo-Greco, Stefano Marzokis*, Rendiconti R. Acc. dei Lincei, vol. 20, s. 5, fasc. 1, 1912, Roma, Tip. R. Accademia Dei Lincei, 1911, p. 40; D. Paparrigopoulos, *La scelta della moglie*. Commedia Politica in un atto. Prima versione italiana, con un cenno sulla vita e sulle opere dell'autore di F. D. S. B., Napoli, Tip. Della R. Università, 1904, p. 50 (già tradotta da A. Negri nel 1869 e da A. Frabasile nel 1876); G. Xenopoulos, *La cattiva strada*. Prima versione italiana / con introduzione e note di F. D. S. B., Roma: A. R. E., 1926, R. Garroni, p. 91; *Ghirlan-detta d'amore: Fiori dell'Ellade*, [tradotti da] F. D. S. B., Napoli, Tip. Della R. Università, 1910; D. Vikelas, *Due racconti: [Padre Narciso e L'arrabbiato]*, recati in italiano, con una notizia sull'autore, da F. D. S. B., Napoli, Tip. Della R. Università, A. Tessitore e C., 1906, p. 36; Ch. Christovassilis, *Bozzetti Epiroti* / versione e introduzione di F. D. S. B., Napoli, Tip. M. D'Auria, 1908. D. Paparrigopoulos, *Come si dimenticano l'un l'altro. Carattere in un atto*, traduzione di A. Genovesi, Napoli, 1914. Una traduzione del dialogo di Solomòs, che meriterebbe di essere ristampata, è inserita in E. Brighenti, *Manuale di conversazione italiana-neoellenica ad uso degli studiosi e dei viaggiatori, col dialogo di Dionisio Solomòs intorno alla lingua*, Milano, Hoepli, 1909.
- ⁶ H.-R. Kahane, *Graeca et Romanica, II, Byzantium and the West, Hellenistic Heritage in the West, Structural and Sociolinguistics*, Literature and Theatre, 1981, *Akritas and Arcitas: A Byzantine Source of Boccaccio's Teseida*, pp. 605-615 (ristampa da “Speculum” 20, 1945, pp. 415-425), p. 415. Perplessità nei confronti di tale ipotesi sono nutriti anche da R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, New York, Post Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 139, (ho affrontato la questione in un mio precedente lavoro: *Altre osservazioni sulla traduzione greca del «Teseida»*, in AA. VV., *Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, Atti del II Colloquio Internazionale, Napoli 17-19 febbraio 1994 (a cura di A. Pioletti e F. Rizzo Nervo), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995, pp. 173-189).
- ⁷ L'ipotesi è ripresa e sostenuta anche da A. Pertusi, *La poesia epica e la sua formazione: Problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del “Dighenis Akritas”*, in AA. VV., *La poesia epica e la sua formazione*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 28 marzo-3 aprile 1969, Roma 1970, pp. 533-537, p. 535 e da illustri italiani come C. Muscetta, *Boccaccio*, (LIL 8), Bari, Laterza, 1972, 1989³ e V. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1967, vol. I, p. 47.
- ⁸ B. Lavagnini, *Alle fonti della Pisanello*, ovvero D'Annunzio e la Grecia moderna, Palermo, Palumbo, 1942; *Ancora sulla Pisanello*, in *Studi letterari: Miscellanea in onore di Emilio Santini*, Palermo 1956, pp. 377-378; *D'Annunzio ad Atene nel 1899: nuove testimonianze*, in *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma 1963 (pp. Non disponibili per citazione indiretta); *Una tragedia cipriota di G. D'Annunzio: la cronaca di Mache-ràs come fonte di ispirazione poetica*, “Atti di Scienze, Lettere e Arti di Palermo”, serie 4, vol. 29, 1968-69, pp. 221-236.

⁹ “L’Ape Italiana”, (Milano), III, 1824, pp. 5-12 e 37-41. La rivista veniva pubblicata da Nicolò Bettoni; *Ibidem*, pp. 38-39 e pp. 40-41, pp. 38-39: traduzione letterale. «Amore non fu mai senza affanni, / senza tormenti, patimenti, sospiri. / Giorno e notte io deggio sempre / sospirare e dire ohimé! / M'accorgo che devo perire, / e non ho un fedele amico a cui narrare il mio dolore; / e non avrei mai creduto che le frecce d'amore / fossero si velenose e ardenti. / Uccelletti che godete libertà, non entrate in gabbia, / non vi lasciate prendere agli insidiosi inganni d'Amore; / ei non vuol che tormentare, non vuol che abbruciare i cuori / quel traditor, quell'infedele d'Amor [...].».

¹⁰ Il poemetto di A. Valaoritis sul βρυκόλακας di Αθανάσιος Βάγιας (in Ἀπαντά, Athina, s.e., 1955, pp. 44-49), tradotto in prosa e con commento linguistico, è pubblicato in N. Tommaseo, *Dizionario d'estetica*, III ediz. riordinata ed accresciuta dall'autore, tomo II, parte moderna, Milano, presso Fortuna Perelli, 1860, pp. 461-463, seguono quindi le note ed una serie di note e riflessioni sulla lingua greca volgare (pp. 463-468). Ringrazio anche in questa sede Federica Ferrieri per avermi procurato le fotocopie del testo greco di Valaoritis.

¹¹ B. Lavagnini, *Traduttori italiani del Giuramento di Marcoràs*, in *Μνημοσύνη. Collana di varia umanità*, Torino 1969, pp. 75-77 e *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, IV, Athina, 1969, pp. 287-289.

¹² “La viola del pensiero”, (Livorno), II, 1839, tipografia di P. Vannini, pp. 255-256; e pp. 257-267: («Lettere di Panaghiota Suzzo. Queste lettere le abbiamo fatte italiane dal Leandro greco di Panaghiota Suzzo. Il quale Leandro sono presso a sei anni che fu stampato in Napoli di Romania e a somiglianza dell'Jacopo Ortis, tutto composto di lettere indirizzate a diversi e piene di passioni patrie e amorose e di filosofia e sventure. Molta fama ha il Leandro presso quelli di lingua greca e meritatamente per l'eccellenza sì intrinseca del dettato. E noi speriamo di dare un poco d'immagine della sua bellezza, che la Grecia se ha meravigliato sinora il mondo con quel suo coraggio più che grandissimo, straordinario, comincia presentemente ad essere meravigliosa per la perfezione che vanno acquistando i suoi scrittori. I quali, liberi dal furore del nuovo, non rappresentano che pensieri sani e affetti belli, vestiti di quelle forme evidenti insieme e leggiadre, che ritraggono da' loro antichi sapienti. Dell'autore poi Panaghiota chi volesse saperne, è giovane, anziché no, e autore di altre opere in prosa e in verso, tutte assai care e vive in Atene. Firenze Settembre 1839, Francesco Palermo»).

¹³ 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).

¹⁴ Si veda il volume *O Ύμνος εις την Ελευθερίαν των Διονύσιου Σολωμού και οι ξενόγλωσσες μεταφράσεις των* (a cura di K. Tiktopulu), Thessaloniki, Kentro Ellinikis Glossas, 1998, pp. 221-236.

¹⁵ L. Oliveti, *Bibliografia della letteratura neoellenica in Italia, 1900-1972*, Atene, Istituto Italiano di Cultura, 1974.

¹⁶ V. Rotolo, *Επισκόπηση μεταφράσεων και μεταφραστών. Ιταλία 1945-1979*, “Mandatoforos” 19, 1982, pp. 38-48.

¹⁷ I. Di Salvo, *Bibliografia scelta di studi neogreci in Italia, 1970-1975*, “Folia Neohellenica” 2, 1977, pp. 133-155, e della stessa *Bibliografia scelta di studi neogreci in Italia. 1976-1980*, Quaderni dell'Istituto di Filologia Classica dell'Università di Palermo, 10, Palermo 1982.

¹⁸ E. L. Stavropulu, *Βιβλιογραφία μεταφράσεων νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athina, ΕΛΙΑ, 1986, con 195 lemmi di traduzioni italiane.

¹⁹ Pubblicata anche come appendice a L. Politis, *Lineamenti di letteratura neogreca*, traduzione e cura di M. Kassotaki, Trieste, Edizioni Università di Trieste, Neogreco 1, 2000.

²⁰ Le conclusioni sono state pubblicate da E. Garandidis, *H σύγχρονη ελληνική πεζογραφία στην Ευρώπη: η περίπτωση της Ιταλίας*, in AA. VV., *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθ-*

νείς προσανατολισμοί και διαστανρόσεις (a cura di A. Spiropulu - Th. Tsimbuki), Athina / Alexandria, 2002, pp. 234-249.

²¹ *H πρόσληψη της μετάφρασης. Προβλήματα πολιτισμικού πλαισίου μεταξύ Ελλάδας και Ιταλίας*, in AA. VV., *H μεταφραστική δραστηριότητα. Πορεία προς την Ενωμένη Ευρώπη*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Athina, Sokoli, 1997, pp. 50-57.

²² *Oι ιταλικές μεταφράσεις νεοελληνικών έργων: Διαδρομές πρόσληψης και γλωσσικός προβληματισμός*, “Πόρφυρας” (Kerkira), 1001, 2001, pp. 422-432.

²³ Si vedano anche le osservazioni di E. Stead, *Il giardino delle lettere italiane e le tenere spinte della biblioteca neo-ellenica*, in AA. VV., *Lineamenti di letteratura europea*, (a cura di B. Didier), vol. 2: *Lo spazio e il tempo*, edizione italiana a cura di P. Proietti, Roma, Armando Editore, 2006, pp. 106-122, (titolo originale: *Précis de littérature européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, traduzione di A. Lucchiani, apparato bibliografico e note edizione italiana A. Hopfgartner), pp. 106-122. Né l'autrice del saggio né la curatrice delle note al testo conoscono la bibliografia italiana di studi neogreci: tale lacuna non deve soltanto far additare le assenze, ma dovrebbe far riflettere anche sulla reperibilità, la diffusione e la visibilità della produzione scientifica della neogrecistica italiana. Nessun autore neogreco ha un riferimento in M. Babits, *Storia della letteratura europea* (trad. dall'ungherese di M. Masini), Roma, Carocci, Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Collana del Dipartimento di Studi Filologici, linguistici e letterari* diretta da A. Asor Rosa, 2006.

²⁴ La riduzione cinematografica delle poesie di Kavafis rientra a mio parere proprio in questa particolare categoria: mi riferisco al film: *Kavafis*, regia di G. Smaragdis, musica di V. Papathanassiou (autore tra l'altro delle musiche di film quali *Chariots of fire*, *Missing*), con D. Katalifòs, V. Diamantòpulos, M. Limberopulu, L. Gheorgakòpulos, G. Moschidis, 1996. Al di là del giudizio di merito relativo alla resa ed alla riuscita dell'impresa, il film testimonia come la parola poetica possa diventare oggetto concreto, strumento. La poesia è quindi un fatto concreto per eccellenza, un manufatto, un oggetto. In questo caso la poesia diventa film.

²⁵ A. Cardinaletti, *La traduzione: un caso di attrito linguistico*, in AA. VV., *L'italiano delle traduzioni* (a cura di A. Cardinaletti e G. Garzone), Milano, Franco Angeli, 2005, p. 59.

²⁶ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, che amplia alcuni punti già esposti nelle *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione* (a cura di S. Nørgaard), cit., pp. 121-146.

²⁷ N. Vaghenàs, *Ποίηση και μετάφραση* (Δοκίμια και μελέτες), Athina, Stigmì, 1989.

²⁸ Saggi tradotti in *Teorie contemporanee della traduzione*, cit.

²⁹ H. Meschonnic, *Le grandi traduzioni europee, il loro ruolo, i loro limiti. Problematiche della traduzione*, in AA. VV., *Lineamenti di letteratura europea*, cit., pp. 177-203, p. 177.

³⁰ R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999, pp. 324-334: osservazioni tradotte anche in greco da L. Tryfona sulla rivista greca dedicata proprio alla traduzione essenzialmente letteraria, “Metàfrasi” (Athina), vol. 9, 2003, pp. 165-177.

³¹ Marcos y marcos, 2002.

³² AA. VV., *La traduzione del testo poetico*, (a cura di F. Buffoni), Milano, marcos y marcos, 2004, nel quale si trovano anche alcune osservazioni interessanti di C. Béguin su *Seferis: la traduzione come allenamento poetico*, pp. 234-247, che riprende e completa gli atti del convegno con lo stesso titolo svoltosi a Bergamo nel 1988.

³³ Si tratta di un grosso volume di più di ottocento pagine, nel quale è confluita una notevole varietà di contributi sulla traduzione poetica. Particolarmente interessanti sono le interviste sulla traduzione a cura di Tommaso Lisa, pp. 593-634; e l'antologia di testi inediti e rari sulla traduzione poetica; preziose anche le pagine a cura di Michela Baldini e Marco Cincinelli, in cui si trovano fondamentali repertori bibliografici sulla traduzione letteraria, pp. 763-818

³⁴ Agile volumetto pubblicato nella collana *Le bussole*, Roma, Carocci, 2006.

³⁵ V. Kutsivitis, *Θεωρία της μετάφρασης*, Athina, Ελληνικές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 1994.

³⁶ E. Berselli, *Canzonette più cultura o parolacce?*, “Il Sole 24 ore” (Milano), giovedì 19/4/2001, n. 107, p. 6.

³⁷ I canti popolari greci hanno avuto una discreta fortuna anche in lingua italiana, si pensi non solo all’edizione di Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici e greci*, Venezia, Tasso, 1841-42, 4 voll., che è stata ripubblicata più volte (da P. E. Pavolini, Palermo 1903 e da G. Martellotti nel 1943): si vedano anche i contributi di L. Martini, *Per un’edizione critica dei «Canti popolari greci» del Tommaseo*, in *Miscellanea neogreca. Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti, supplemento 8, 1976, pp. 69-82; F. M. Pontani, *Tommaseo e i canti popolari greci*, in *Niccolò Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di V. Branca e G. Petrocchi, *Civiltà Veneziana*, 22, Firenze, Olschki, 1977, pp. 461-483; G. Th. Zoras, *Tommaseo e la Grecia moderna*, *ibidem*, pp. 485-518; 1977; e da ultimo D. Martinelli, *Tommaseo traduttore dei canti popolari greci sulle orme del Fauriel*, in *Niccolò Tommaseo: popolo e nazioni. Italiani, corsi, greci, illirici. Atti del Convegno internazionale di Studi nel bicentenario della nascita di N. T.*, a cura di F. Bruni, Venezia 23-25 gennaio 2003, Centro Universitario di Studi Veneti, Biblioteca Veneta 2, Roma-Padova, Antenore, 2004, voll. I-II, pp. 115-142, studiosa che analizza le traduzioni di Tommaseo senza conoscere il greco volgare. Sulla fortuna dei canti popolari greci in Italia grazie alla mediazione linguistica di Tommaseo si veda P. E. Pavolini, *Un’altra fonte della «Francesca» dannunziana*, in “La Rassegna Nazionale”, XXIV, 1902, pp. 347-349 e B. Lavagnini *D’Annunzio e la Grecia moderna*, cit., pp. 73-85. Alcuni canti sono stati tradotti anche da Ippolito Nievo nella seconda metà del XIX sec., *Quaderno di traduzioni*, a cura di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1964, pp. 33-96; da M. Vitti, *Canti dei ribelli greci*, Firenze, Sansoni, 1956 e di recente da T. Sangiglio, *Canti popolari dal Libro dell’amore*, Trieste, edizioni della Comunità Greco-orientale, 2005. Sarebbe interessante indagare anche le interpretazioni musicali di I. Pizzetti, *Il cleftha prigioniero*, Firenze, A. Forlivesi, 1916; *San Basilio*, 1916; *Bebro e il suo cavallo*, 1946, N. Rota, *Il presagio e La figliola del re*, Milano, Ricordi, 1926, F. Liuzzi, *Tre canti popolari greci*, Firenze, Forlivesi, 1920; V. Frazzi, *La preghiera di un cleftha*, lirica per canto e pianoforte, Firenze, Forlivesi, 1926, B. Giuranna *Canto storico*, Milano, Ricordi, 1928; Ead., *Ninna nanna* per canto e pianoforte, *ibidem* 1934; Ead., *Due quartine popolari greche*, 1936).

³⁸ G. M. Sifakis, *Για μία ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγονδιού*, Iraklio, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998.

³⁹ C. Carpinato, *Sotiris Kakisis*, in *La forza della poesia*, “Foro Ellenico”, VII, n. 58, 2004, pp. 32-35.

⁴⁰ Altra traduzione M. Cazzullo, *Il giardino che entrava nel mare*, Lecce, Argo, 2004, pp. 172-175: *Piccola verde marina, tredicenne*: Cazzullo trasforma il sostantivo θάλασσα, “mare”, in «marina», per salvare il genere femminile del testo di partenza; altra trad. Vitti p. 175 (*Piccolo mare verde*). La personificazione al femminile del mare è ricorrente nella poesia di Elitis, si veda anche nel *Diario di un invisibile aprile*, il componimento *Domenica (Pasqua)*, 26 b, *Canzonetta*, nella trad. di P. M. Minucci, «Ragazza ventosa maggiorenne marina [anche qui θάλασσα reso con «marina» per salvare l’immagine al femminile], / prendi il tuo cedro che mi ha dato Kalvos / il tuo profumo d’oro. / Dopodomani verranno gli altri uccelli / saranno di nuovo leggere le linee dei monti / ma pesante il mio cuore», ed. Crocetti, 1990, p. 103.

⁴¹ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 59-61 (Trad. di L. Heilmann e L. Grassi).

⁴² *Le mura intorno*, 80 poesie di C. Kavafis interpretate da L. Franco, Prefazione di G. Guidorizzi, Milano, Edizioni La Vita Felice, 1998 (libere riscritture su basi kavafiane).

⁴³ *Un’ombra fuggitiva di piacere*, Milano, Adelphi, 2004.

LA METAPOESIA COME ADDOMESTICAMENTO CULTURALE:
FORME MIMETICHE E ANALOGICHE
NELLE TRADUZIONI DEL ROMANCERO GITANO
PROPOSTE DA ODISSEAS ELITIS

Giovanni Garofalo
Università di Trieste

1. Introduzione

È opinione diffusa che la traduzione sia una finestra aperta sulle letterature di altre culture, benché rare siano le occasioni in cui si riesce davvero a sbirciare l’immagine dell’Altro oltre il davanzale. E persino in queste sparute occasioni, gli aspetti della “diversità” che riusciamo a cogliere sono solo quelli che siamo preparati ad accettare e che meglio si attagliano a un determinato genere letterario a noi familiare. Con questa riflessione provocatoria Sirkku Aaltonen (2000, p. 1) introduce un approfondito studio sulla traduzione come luogo della percezione e dell’addomesticamento dell’alterità letteraria. Facendo propri i principi teorici dei *Translation Studies*, l’accademica finlandese giunge a chiedersi se abbia davvero senso continuare a ritenere la traduzione una finestra aperta sul giardino incantato altrui, quando sarebbe più prudente ritenerla un’attività utilitaristica, per nulla “innocente” (Lefevere, Bassnett 1990, p. 11), in quanto protesa alla creazione di un’immagine del “diverso” funzionale alle esigenze della cultura di arrivo. È proprio questo l’aspetto più interessante dell’approccio post-moderno alla disciplina: l’analisi descrittiva e non prescrittiva dei testi tradotti, concepiti come *fatto della cultura ricevente*. In tale ottica, l’attività traduttiva si carica di una valenza ideologica e diventa una sfaccettatura di un “discorso” culturale più ampio, inteso in termini foucaultiani, che mira ad “importare” l’immagine dell’Altro manipolandola, se non addirittura “cannibalizzandola”, in maniera da corroborare l’immagine che la cultura ricevente ha di se stessa.

Prendendo le mosse da questa concezione della traduzione come *pratica sociale* in senso althusseriano – in quanto strumento che contribuisce a forgiare un’identità comune (Fowler 1996, p. 3) - il presente lavoro intende esaminare le versioni greche di sette testi del *Romancero Gitano* di Federico García Lorca, che Odisseas Elitis – insignito del Nobel per la Letteratura nel

1979 - pubblicò all'interno della silloge *Dèfteri Grafi* (Δεύτερη Γραφή – *Riscritture*) nel 1974.

L'analisi proposta considera i testi di arrivo come entità determinate, nella forma e nella sostanza, dal contesto ellenico di ricezione, con l'obiettivo di introdurre nel panorama della poesia greca moderna alcune suggestioni della poesia lorchiiana, a cavallo tra tradizione e avanguardia. Del «*poema de Andalucía, antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco*, stilizzante, metaforizzante e mitizzante i nuclei spirituali andaluso-gitani» (Londero 2004, p. 554) al lettore greco giunge solo «calore di fiamma lontana», giacché Elitis appare più attento ad effettuare originali rifacimenti, all'interno del proprio orizzonte di tradizioni metriche e convenzioni letterarie, che a lasciare al destinatario della sua metapoesia la «nostalgia dell'originale» (Eco 2003, p. 185).

2. Dèfteri Grafi (Δεύτερη Γραφή): la mediazione culturale di Odisseas Elitis

È noto che la teoria del polisistema¹, propugnata tra gli anni Settanta ed Ottanta dalla scuola di Tel Aviv, assegna alla traduzione un ruolo variabile, a seconda dell'ambiente culturale in cui essa si realizza. I polisistemi delle culture occidentali più antiche e più solide – come quella inglese, francese o spagnola – differiscono da quelli delle nazioni più piccole o più giovani come i Paesi Bassi, Israele o la stessa Grecia. I primi, a causa della dinamicità e del prestigio delle proprie tradizioni letterarie, tendono a releggere la letteratura tradotta ai margini dell'attività culturale, mentre all'interno dei secondi le traduzioni svolgono un ruolo più centrale (Gentzler 1998, pp. 131-132).

La letteratura di un'area linguistica minoritaria, ad esempio quella ellenica, non è in grado di produrre da sola tutti i tipi di scrittura che può realizzare un sistema più ampio: da questo deriva la sua incapacità di produrre innovazioni e quindi la dipendenza dalle traduzioni per l'introduzione di testi che stabiliscano un modello di riferimento stilistico o concettuale. In tali condizioni, i testi tradotti fungono da tramite per l'importazione di nuove idee e da fucina in cui l'artista autoctono tempra nuovi strumenti espressivi. A tal proposito, è sufficiente pensare ai tentativi di Rigas Velestinlis di “rinominare” il mondo, interpretando nel 1797 il messaggio illuminista per i sudditi dell'Impero Ottomano nella *Nea Politiki Diikisis*² (Νέα Πολιτική Διοίκησις - *La Nuova Amministrazione Politica*).

Un'operazione di mediazione culturale analoga, anche se di minor respiro, è realizzata da Odisseas Elitis nel 1974, con la raccolta *Dèfteri Grafi*, un esempio del procedere esegetico del premio Nobel greco nei confronti di autori prescelti nell'ampio quadro del suo comparativismo internazionale, dalla Francia (Rimbaud, Lautréamont, Éluard, Jouve) all'Italia (Ungaretti), dalla

Russia (Maiakovski) all'amata Spagna (Lorca). È proprio in questa silloge di poesie straniere, “importate” in ambiente letterario greco a scopo chiaramente divulgativo, che Elitis si esercita nel genere letterario autonomo della traduzione, considerato da Oreste Macrì “sintesi mostruosa di poesia e critica” (Macrì 1993, p. 3, *apud* Londero 2004, p. 549). L’introduzione con la quale Elitis apre la raccolta palesa la poetica traduttiva e le intenzioni che informano la sua operazione di riscrittura. Le ragioni che lo spingono ad intraprendere l’ermeneusi e la divulgazione dei testi poetici stranieri sono principalmente di tipo «storico» ed «estetico»: proporre esempi rappresentativi di una certa epoca o di una determinata corrente poetica, che costituiscono unità poetiche difficilmente frazionabili:

Είναι άλλο πράγμα να μεταφράζει κανείς τα ποιήματα που αγαπά και απ’ αυτά πάλι μόνον όσα θεωρεί πιο πρόσφορα· και άλλο πράγμα να περιορίζεται αναγκαστικά σε ορισμένα έργα, είτε για λόγους ιστορικούς – επειδή αντιτροσωπεύουν μια εποχή, ένα συγκεκριμένο ρεύμα, κάποιαν ιδιάζουσα πλευρά στην εξέλιξη ενός δημιουργού – είτε για λόγους αισθητικούς – επειδή αφορούν π.χ. σ’ένα σύνολο που δεν θα ήτανε σωστό να κατατηθεί. [...] Στη δεύτερη περίπτωση ξέρουμε ότι ο μεταφραστής, έτσι κι αλλιώς, είναι υποχρεωμένος να φτάσει σ’ένα αποτέλεσμα: το σχετικά πάντοτε καλύτερο. Σ’αυτή τη δεύτερη περίπτωση, την άχαρη, εμπίπτει και η δική μου προσπάθεια³ (Ελύτης 1996, p. 9).

Come osserveremo di seguito, quest’indicazione di massima fornita da Elitis non ci dice nulla sui criteri di scelta dei *romances* lorchiاني da lui tradotti, che sono solo sette su quindici⁴ (*Preciosa y el aire* – Του ανέμου και της Παινεμένης; *La monja gitana* – Η καλόγρια η Τσιγγάνα; *Romance de la pena negra* – Μαύρος Καλημός; *Muerto de amor* – Χαμός από Αγάπη; *Romance del Emplazado* – Του Πικραμένου; *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el Camino de Sevilla* – Ήώς επιάσανε τον Αντονίτο Ελ Καμπορί στο δρόμο της Σεβίλλιας; *Muerte de Antoñito el Camborio* – Το πώς ξεψύχησε ο Αντονίτο ελ Καμπορί) e non costituiscono che un frammento del *Poema de Andalucía*, per di più selezionato in base a criteri piuttosto impressionistici che sembrano rientrare meglio nella prima ipotesi da lui prospettata (poesie che si amano di più e che si ritengono più consone per la traduzione). Al lettore rimane il legittimo dubbio che Elitis abbia ritenuto il Romancero Gitano un’opera frazionabile, dalla quale è possibile “estrapolare” solo gli elementi più vicini all’intimo sentire dei Greci. Si rimane inoltre perplessi di fronte alla tipologia dei testi proposti: dell’intero opus poetico lorchiiano, si privilegia solo il versante gitano-andaluso costituito dal *Romancero Gitano*, evidentemente la creazione più popolare⁵ di Federico García Lorca, benché diversi critici letterari non la ritengano la sua opera migliore⁶. È evidente che il personale gusto di Elitis per la stilizzazione artistica della tradizione locale - espressa ai massimi livelli nel suo *Áxion Esti* (Αξιον Εστι) - lo conduce a selezionare nell’ampia produzione lorchiiana solo alcuni dei *romances* e non le liriche più ermetiche impernia-

te sull'affabulazione metaforica, in cui l'elemento popolare ha una centralità minore o è assente, come l'*Ode a Salvador Dalí*, le liriche di *Poeta en Nueva York* o il *Diván del Tamarit*. Tra i *romances* tradotti, inoltre, brillano per la loro assenza quelli in cui più marcata è l'astrazione concettuale, potenziata dall'infinita possibilità degli scambi metaforici, come il *Romance de la Guardia Civil española* – uno dei migliori per stessa ammissione dell'autore⁷ – i *Romances de santos* (*San Miguel, San Rafael, San Gabriel*) e i tre *romances históricos* (*Martirio de Santa Olalla, Burla de Don Pedro a caballo, Thamar y Amnón*), in cui più forte è la disumanizzazione dei personaggi (De Zuleta 1981, p. 266). La selezione del materiale poetico tradotto costituisce una prima, rilevante “manipolazione” dell’immagine di Lorca attraverso i filtri estetico-ideologici di Odisseas Elitis, il quale dichiara di voler far giungere in Grecia la voce dei più celebri poeti moderni europei, offrendo esempi rappresentativi della loro produzione, «a prescindere dalle sue «preferenze»:

΄Ηθελα, όταν πρωτάρχισα τις μεταφράσεις που συγκεντρώνω σήμερα στον τόμο αυτόν, δηλαδή σε μια εποχή που η λεγόμενη “μοντέρνα” ποίηση δεν είχε κάνει ακόμα την εμφάνισή της στην Ελλάδα, να δώσω, ανεξάρτητα από τις προτυμήσεις μου, χαρακτηριστικά δείγματα από τα έργα εκείνων που πρωτοστατήσανε στην ποιητική μεταπολίτευση των καιρών μας. [...] Μια εργασία [...] που η σημασία της είναι, το επαναλαμβάνω, ιστορική παρά ουσιαστικά ποιητική⁸ (Ελύτης 1996, p. 9).

Di fatto, poi, gli elementi lorchiiani selezionati sono quelli più convenzionali e stereotipati ed è plausibile che servano solo a rafforzare la percezione che i Greci hanno dell’alterità ispanica.

Elitis procede anche a una valutazione personale dei poeti da lui tradotti, asserendo che molte delle opere di quell’epoca “eroica”, già nel 1974, apparivano un po’ stinte, come se, esposte alle insidie del tempo, avessero perso parte del loro originario smalto. Nel novero degli stranieri prescelti, il poeta greco riserva comunque un posto di primissimo piano a Federico García Lorca, per la sua «*forma mentis*» mediterranea ed il «profondo contatto con l’elemento popolare», ingredienti che lo collocano su una vetta artistica difficilmente espugnabile dalla decadenza («Η μεσογειακή του ψυχοσύνθεση και η επαφή του με τον λαό, τον κρατήσανε σ’ένα ζυγιασμένο ύψος όπου δεν φτάνει εύκολα η φθορά»).

Apprezzamenti meno entusiastici vengono invece espressi sull’opera di Maiakovski, «artista cresciuto, maturato e morto nell’eccesso», cui Elitis rimprovera una «proiezione dell’io» tale da generare spesso il disagio del lettore («μια προβολή του “εγώ” τέτοια, που να προκαλεί συχνά τη δυσφορία μας»). Nelle sezioni seguenti, avremo modo di notare come quell’atteggiamento che il poeta greco biasima in Maiakovski, la proiezione del proprio “io” poetico, che si staglia sul testo e ne pervade forma e contenuto, grava pesantemente proprio sull’immagine “ellenizzata” di Lorca che egli offre ai suoi lettori.

È comunque nella chiusa dell'introduzione a *Dèfteri Grafi* che Elitis sintetizza la sua poetica traduttiva, che vuol essere un compromesso tra rifacimento e trasposizione fedele all'originale:

Με τα χρόνια και με την πείρα, έφτασα στγά-στγά να πιστεύω στην ελεύθερη απόδοση μάλλον παρά στην πιστή μεταγλώττιση και σύμφωνα με το πνεύμα αυτό ξαναδούντεγνα τις παλιές μεταφράσεις. Ωστόσο πρόσεξα να διατηρήσω στον κάθε ποιητή, όσο γίνεται, τις ιδιοτυπίες του προσωπικού του ύφους: διασκελισμούς, συμπτύξεις, χάσματα, εκφραστικές ασυδοσίες, κάποτε και ασυντάξεις, με κίνδυνο να καταλογισθών, τελικά, σε δική μου αδεξότητα. [...] Γι' αυτό, καθώς και για τα πιθανά λάθη που μπορεί να μου διαφύγανε, ζητώ μαζί με τη συμπάθεια για τον ρόλο που δέχτηκα να παίξω, και την επιείκεια (Ελύτης 1996, p. 11).

A mio avviso, una dichiarazione d'intenti siffatta è un piccolo capolavoro di ambiguità traduttiva, in quanto tenta di conciliare due approcci metodologici sostanzialmente antitetici: lo straniamento e l'addomesticamento (o xenofilizzazione e localizzazione). Da un canto Elitis afferma di voler mantenere “l'estraneo”, l'elemento testuale dissonante che Humboldt chiamava *Das Fremde* e che i formalisti russi definirono “*ostranenie*”¹⁰, ovvero lo straniamento generato dagli aspetti formali anticonvenzionali che rendono il testo particolare, diverso e soprattutto strano. Dall'altro, comunque, sposa la tesi di altri celebri poeti-traduttori di Lorca, come quella di Oreste Macrì, persuaso che «“segno dell'autentica poesia tradotta” sia l'essaurirsi nel frutto di “ogni desiderio di guardare il testo originale”» (Macrì 1990, p. 147, *apud* Londero 2004, p. 550), un'ammissione che, nel caso di Elitis, apre di fatto la strada al libero rifacimento. Tale profonda convinzione è del resto annunciata già nel titolo della raccolta che, appunto, equivale a “Riscrittura”, in sintonia con l'orizzonte di attesa della cultura greca, che crea una nicchia per la ricezione del testo lorchiiano. L'immagine di Lorca veicolata da Elitis sarà dunque il risultato di una serie di strategie testuali, a livello metrico e stilistico, che hanno più a che vedere con la tradizione letteraria ellenica (in sincronia e in diacronia) e, soprattutto, con quello che si reputa realmente accettabile in Grecia. In effetti, i “canoni di accettabilità” di un testo tradotto si devono a quelle che Gideon Toury definiva *norme* (Gentzler 1998, p. 143), ovvero «convenciones específicas a la cultura de destino que han posibilitado la recepción de ese texto, desde el acceso inicial del traductor al original, hasta la lectura del texto ya traducido y publicado» (Carbonell i Cortés 1999, p. 189).

Fatta questa premessa teorica, possiamo chiederci fino a che punto Elitis sia stato coerente con i propositi illustrati e quanto conservi dell'Altro che desidera far conoscere ai suoi connazionali. Per il critico non esiste altro materiale se non i due testi, l'originale e la traduzione, per valutare i processi decisionali avvenuti nella mente del traduttore. Inoltre, come ben osserva Gentzler (1998, p. 115)

[...] anche se il traduttore spiega esplicitamente in un'introduzione o prefazione i criteri principali e il sistema poetico che regola il testo tradotto, il risultato può non corrispondere con l'intenzione originale.

Considerando la traduzione dal punto di vista della cultura di arrivo, l'equivalenza non è più un ideale ipotetico racchiuso in una dichiarazione di intenti, ma diventa una questione empirica da verificare a vari livelli. La nostra indagine dovrà dunque procedere per gradi, fornendo una risposta ai seguenti interrogativi procedurali di fondo:

- Come ricrea Elitis il codice estetico del testo spagnolo (i tratti più evidenti dell'alterità), specie nell'assetto metrico e stilistico dei componimenti?
- In che modo viene “importata” e “manipolata”, in un ambiente culturale balcanico, caratterizzato da un'oggettiva difficoltà a riconoscere ed accettare le peculiarità culturali dell'Altro, l'Andalusia lorchiana «*cante muy hondo y altísimo canto*», secondo la definizione di Jorge Guillén, «*universalización del gitano o agitanación del universo*» che eleva a mito la sensibilità gitano-andalusa che emana il *cante* (Josephs, Caballero 2004, p. 77)?
- Quale ruolo gioca la “proiezione dell’io poetico” di Elitis nella presentazione di Lorca?

Una breve analisi delle versioni elitiane dei sette *romances* cercherà di far luce sulle questioni fin qui sollevate.

3. Addomesticamento della forma: l’ellenizzazione del *romance*.

La prima caratteristica formale del *Romancero Gitano*, che colloca l’opera all’interno di un’antichissima tradizione poetica, è il modello metrico impiegato da Lorca: l’ottonario del *romance* (verso *octosílabo*, detto anche *verso de arte real, verso de arte menor* e *verso de redondilla mayor*).

Baehr (1970, pp. 205-206) informa che «*el romance es el género poético más general, más constante y más característico de la literatura española*» e che le numerose varianti tematiche e formali, riscontrabili nell’arco della sua secolare evoluzione, non consentono di fornire una definizione univoca comprensiva di tutte le modalità in uso fino ai nostri giorni nel mondo ispanico. È comunque possibile individuare i seguenti tratti caratterizzanti:

1. Uso del verso ottonario (*octosílabo*);
2. Assonanza dei soli versi pari, solitamente continua in tutto il componimento;
3. Lunghezza variabile. Talvolta, troviamo *romances* costruiti in quartine (*cuartetas*), assenti nel *Romancero* lorchiano.

Va sottolineata, inoltre, la straordinaria vitalità di questo genere anche nel XX secolo, testimoniata da P. Salinas in questi termini:

Entendemos que el siglo XX es un extraordinario siglo romancista [...] 1º Por el gran número de poetas que usan el romance. 2º Por la calidad de estos poetas, ya que ninguno de los buenos falta en la lista de los romancistas. 3º Por el valor de la poesía que produjeron empleando esta forma; no es que la usaron para temas menores, es que les sirvió para lo mejor de su obra, en repetidos casos. (Salinas 1952, p. 525, *apud* Baehr 1970, p. 218)

Se il modello del romance è indubbiamente un tratto distintivo dell’identità culturale lorchiана (e quindi indice di letterarietà della sua opera), altrettanto va detto dell’ottonario, verso principe della tradizione ispanica secondo Baehr (1970, p. 102):

«[...] el verso más apreciado y más extendido en la literatura española, en la que se considera como el verso nacional y, consecuentemente, también en la hispánica. Cualquier asunto le conviene, y por esto se le emplea en todos los géneros, en la poesía lírica, dramática y didáctica. Por la libertad de su reducida oscilación silábica y en la forma doble (8+8), pasa también al campo de la poesía épica como verso del romance (pie de romance). [...] En la poesía popular de España e Hispanoamérica ha conservado hasta hoy su firme vigor.

Il modello tradizionale del verso de *redondilla mayor*, che prevede un ictus principale (accento metrico determinante) in settima posizione, seguito da una sillaba non accentata (ottonario piano), è la variante di gran lunga dominante all’interno del *Romancero Gitano*. Al secondo posto, in ordine di frequenza, troviamo il modello dell’ottonario tronco («ella quisiera bordar», *La Monja gitana*, v.11; «Mil panderos de cristal», *Romance Sonámbulo*, v. 59; «Lloras zumo de limón», *Romance de la Pena Negra*, v. 25), mentre rarissimi sono gli ottonari sdruccioli, in quanto le parole proparossitone in spagnolo ricorrono principalmente nei registri più colti o tecnici e risultano poco confacenti alla poesia di matrice popolare. In particolare, sui 1103 *octasílabos* che compongono il *Romancero* lorchiiano, ho contato solo cinque ottonari sdruccioli, pari circa allo 0,0045% di tutti i versi:

Dejando un rastro de lágrimas – *Romance Sonámbulo*, v. 56;
 La noche se puso íntima – *Romance Sonámbulo*, v. 79;
 Como un gitano legítimo – *La Casada infiel*, v. 49;
 sobre los yunque sonámbulos – *Romance del emplazado*, v. 19;
 que viene la benemérita – *Romance de la Guardia Civil Española*, v. 60.

In nessuno degli esempi, comunque, Lorca ricorre ad aulicismi e impiega alcune rare parole sdrucciole in uso nello spagnolo comune. Tale osservazione ha una sua rilevanza metodologica nella valutazione dell’equivalenza dei

modelli metrici greci e spagnoli: è noto che il greco, da epoche immemorabili, tende alla baritonesi: la frequenza delle parole proparossitone è estremamente elevata, anche nella lingua popolare. La ricorrenza di versi sdruccioli nella resa di Elitis è quindi altamente prevedibile, in quanto imposta dalle costrizioni del suo stesso codice linguistico.

Una scelta traslativa deliberata si nota invece nei modelli metrici prescelti: sui 365 versi elitiani, in ordine di frequenza prevalgono i novenari (170 piani, tronchi e sdruccioli, pari al 46,58 %¹¹) e i settenari (158 sdruccioli e piani, il 43,29 %), seguiti a grande distanza dagli ottonari (31 piani e sdruccioli, 8,5%), mentre decisamente rari sono i senari (2: 0,5 %), gli endecasillabi (3: 0,8 %) e i decasillabi (solo uno: 0, 27%).

Da questo primo esame si evince che Elitis non mantiene il modello metrico dell'originale¹², evita quella che Holmes (1995, p. 247) definisce «forma mimetica» e ricorre ad una molteplicità di versi – apparentemente «forme organiche»¹³ - che accrescono il movimento ritmico rispetto ai testi lorchiiani. Da versificatore esperto qual era, Elitis avrà constatato l'impossibilità di rendere la forma del verso spagnolo con una forma identica in greco: è risaputo che, per quanto possano essere simili le nomenclature e per quanto siano prossime le lingue implicate, due modelli ritmici non funzionano mai allo stesso modo in due contesti culturali diversi. Mutuando l'efficace metafora impiegata da Holmes (1995, p. 247) è come pretendere che due ballerini interpretino lo stesso pezzo musicale esattamente allo stesso modo:

Così come due ballerini non compiono mai la stessa identica danza nonostante facciano la stessa sequenza di passi, poiché si tratta di due ballerini diversi, la stessa cosa accadrà al traduttore che [...] tenti di imitare la forma originaria del testo [...].

È comunque lecito chiedersi perché Elitis, in questo caso, non abbia ritenuto l'ottonario un verso adeguato al contesto ellenico, benché il modello sia assai frequente nella tradizione poetica di ricezione e venga impiegato da altri traduttori greci¹⁴ del *Romancero Gitano*. È probabile che il nobelista, sensibile all'eufonia dei versi, abbia avvertito un certo disagio davanti al ritmo trocaico di molti ottonari lorchiiani:

| | |
|--|-----------------------------------|
| <p>¿Qué[^]es aquello que reluce por los altos corredores?</p> | <p>(óóóóóóóó) (óóóóóóóó).</p> |
|--|-----------------------------------|

Un'intera raccolta poetica modernista infarcita di ottonari simili sarebbe risultata stravagante per l'orecchio dei Greci: il ritmo è troppo vicino a quello marziale e patriottico dell'inno nazionale ellenico, l'*Inno alla Libertà* di Dionisios Solomòs (1798-1857), poeta romantico di formazione italiana:

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| Σε γνωρίζω από την κόψη | (όοόόόό) |
| Του σπαθιού την τρομερή, | (όοόόό) |
| Σε γνωρίζω από την όψη | (όοόόό) |
| Που με βία μετράει τη γη | (όοόόό) ¹⁵ . |

Il poeta-traduttore rinuncia anche alla sfida di restituire in greco la musicalità dell'assonanza vocalica in sede pari, artificio estetico del tutto straniante («τελείως ασυνήθιστο») nella tradizione versificatoria neogreca, a detta di Ilias Mattheu (1989, p. 9, si veda anche nota 12), il quale riferisce di alcuni rari esempi di assonanze simili nelle prime poesie in versi di Ghiorgos Seferis.

A livello metrico, quindi, la scelta di Elitis ricade su una pluralità di modelli che privilegiano di gran lunga il novenario e il settenario e riservano all'ottonario una visibilità molto più contenuta. Sebbene tale decisione possa apparentemente far pensare ad una propensione per una forma «organica» di metapoesia, di fatto essa maschera una sottile mimesi del verso de redondilla mayor, benché si tratti di un'imitazione sofisticata, che ammicca alle equivalenze dell'ottonario romanzo nell'isosillabismo neogreco. Per maggiore esattezza, le soluzioni traslative di Elitis sono tutte giocate sul doppio regime dell'isosillabismo, quello romanzo del testo lorchiano – «incentrato sulla necessaria corrispondenza degli accenti metrici determinanti, con minore riguardo per le sillabe che possono o meno seguirli» (Marcheselli Loukas 1991, p. 113) – e quello greco popolare, che segue ancora l'antica prosodia quantitativa e conta tutte le sillabe metriche, anche quelle accessorie dopo l'accento metrico principale¹⁶. A seconda della prospettiva isosillabica in cui ci si colloca, quindi, cambia la nomenclatura tradizionale dei versi e, di conseguenza, uno stesso *octosílabo* può essere interpretato in greco da un punto di vista “straniante” (al modo romanzo) o “addomesticante” (secondo la tradizione ellenica popolare). Si osservino infatti i seguenti versi lorchiani, tratti dal *Romance Sonámbulo*, lirica in cui figurano le tre varianti dell'ottonario:

- (a) El barco sobre la mar (v.3) (oóóóooó)
- (b) y^el caballo^en la montaña. (v.4) (óooóooó)
- (c) La noche se puso íntima (v. 79) (oóooóooóoo)

Nel sistema isosillabico romanzo, i tre versi in esame sono tutti ottonari, poiché presentano un accento metrico principale in settima posizione. A seconda del numero di sillabe accessorie dopo la settima, consideriamo rispettivamente un ottonario (a) tronco, (b) piano e (c) sdruciolato. Il ritmo è trocaico in (b) e misto in (a) – due piedi giambici (oó) e un anapesto (ooó) – e in (c) – due piedi amfibrachi (oóo) ed un trocheo (óo).

Come appaiono questi versi romanzo nella prospettiva dell'isosillabismo greco di matrice popolare? Al modello metrico dell'ottonario spagnolo, l'isosillabismo greco ascrive ben tre versi differenti: in effetti, il verso de *redon-*

dilla mayor (a) è un *oxítonos eptasilavos* (οξύτονος επτασύλλαβος); (b) corrisponde a un *paroxítotonos trochaikòs oktasílavos* (παροξύτονος τροχαικός οκτασύλλαβος), mentre (c) si considera un *proparoxítotonos eneasilavos* (προπαροξύτονος εννεασύλλαβος). Appare evidente che i novenari, i settenari e gli ottonari – di matrice romanza - che ricorrono ripetutamente nelle traduzioni di Elitis derivano direttamente dalla “lettura greca” del modello metrico lorchiiano e non costituiscono una «forma organica» di metapoesia, ma un singolarissimo caso di «forma mimetica» addomesticante.

L’equivalenza dell’ottonario ispanico è infatti cercata, nella tradizione poetica di arrivo, con un sottile gioco sui due isosillabismi, che si rispecchiano l’uno nell’altro¹⁷. È tuttavia mediante la tecnica dell’*enjambement* che l’ellenizzazione del testo lorchiiano raggiunge i livelli più sorprendenti sul piano metrico e ritmico, creando effetti di indiscutibile pregio estetico ma del tutto estranei al testo lorchiiano. La varietà dei versi scelti da Elitis conferisce alla versione greca una straordinaria agilità metrica, che si esplica in inattesi giochi di settenari (piani e sdruccioli) e novenari (tronchi e piani) embricati: si tratta degli emistichi di decapentasillabi squisitamente ellenici, i quali si materializzano alla lettura per incanto grazie all’*enjambement*, quando l’occhio e l’orecchio “scivolano” da un verso al seguente. Il fenomeno è così frequente, in ciascun testo tradotto, che nel reperire esempi di scelte traslative simili si ha solo l’imbarazzo della scelta. Spigolando tra i decapentasillabi più raffinati ed elegantemente greci (con un settenario sdrucciolo o un novenario tronco in primo emistichio e un accento metrico in 14a posizione) segnalo i versi seguenti:

Versi di Lorca

Preciosa y el Aire:

a)

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

b)

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por donde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.

Resa di Elitis

Μικρούλα μου ἀσε να σηκώσω
το φουστανάκι σου να ιδώ.
Στ’αρχαία μου δάχτυλα ἀνοιξε
το ρόδο της κοιλίτσας σου
το ρόδο το γαλαζωπό!

Τρέχα Παινεμένη τρέχα
κοίταξε πούθεν ἐρχεται
Σάτυρος απ’τα κοντινά
Τ’αστέρια και σε κυνηγά
με τις φλογάτες γλώσσες του.

Romance de la Pena Negra:

c)

Vengo a buscar lo que busco,
 Mi alegría y mi persona
 En las tierras de aceituna
 Bajo el rumor de las hojas

Ζητάω κείνο που ζητώ
 τη χαρά μου κι εμένανε.
 Όταν θροούν οι φυλλωσιές
 στα μακρινά τα λιόφυτα

Muerto de Amor:

d)

Pon telegramas azules
 que vayan del Sur al Norte.
 Siete gritos, siete sangres,
 siete adormideras dobles,
 quebraron opacas lunas
 en los oscuros salones.

Κατά βοριά κατά νοτιά
 γλαυκά μαντάτα στείλετε!
 Φωνές οι εφτά και τα αίματα
 παπαρούνες εφτάδιτλες
 στις νυχτωμένες κάμαρες
 τ'άσπαστα τσάκιζαν φεγγάρια¹⁸

Talvolta si ha l'impressione che l'esigenza di ellenizzare il *Romancero*, introducendo il ritmo decapentasillabico, sia così perentoria da prevalere sui costituenti di superficie del testo, i quali possono anche risultare modificati nel loro assetto fonetico, come dimostra il paratonismo “*monàxia*” (“μονάξια”) impiegato al posto dello standard “*monaxià*” (“μοναξιά” – ‘solitudine’), forzatura dettata dall'esigenza di ricavare un settenario, necessario secondo emistichio di un decapentasillabo:

Romance del Emplazado:

d)

Hombres bajaban la calle
 para ver al emplazado,
 que fijaba sobre el muro
 su soledad con descanso.

Πλήθος συνάζονταν να δει
 της μοίρας τον σημαδεμένο
 που εστόλωσε κατατειχίς
 την έρμη του μονάξια.¹⁹

La strategia metrica descritta consente a Elitis di raggiungere una perfetta equivalenza funzionale delle forme metriche, dato che il decapentasillabo è il verso più caratteristico della poesia popolare neoclassica – dall'epoca tardo-bizantina ai nostri giorni – e in area ellenofona svolge il medesimo ruolo del verso *de redondilla mayor* nel mondo ispanico. Se il ritmo finale ottenuto in greco ricrea lo stesso effetto cercato da Lorca, l'artificio metrico che lo genera rappresenta tuttavia un elemento di *ostranenie* aggiuntivo, che addomestica il testo lorchiiano e lo rende altamente adeguato al contesto culturale di ricezione.

La perizia dispiegata da Elitis nel gioco delle forme metriche si esprime, altresì, in sperimentazioni avanguardiste sul modello del decapentasillabo canonico (avente un accento metrico secondario in sesta o ottava posizione ed uno primario in quattordicesima), che il poeta “forza” in alcuni versi “eccentrici”, annidati tra le pieghe di testi, con un incedere da ballata popolare:

Preciosa y el Aire:

e)

Y los gitanos del agua
 Levantan por distraerse
 Glorietas de caracolas
 Y ramas de pino verde

Ενώ οι ανεροτσίγγανοι
 για να περνάν την ώρα τους
 φτιάχνουν κούνιες με αχιβάδες
 και πράσινα πευκόκλαρα²⁰

In quest'ultimo esempio (e), i primi due versi elitiani formano un decapentasillabo tradizionale, con un settenario sdrucciolo in primo ed in secondo emistichio (*ictus* in sesta e quattordicesima posizione), mentre quelli successivi generano un decapentasillabo “deviante” con un ottonario piano in primo emistichio (*ictus* in settima posizione anziché in sesta) e un settenario sdrucciolo in secondo emistichio. Non sono rari, infine, i casi in cui i settenari e i novenari che formerebbero un decapentasillabo figurano invertiti rispetto all’ordine atteso, come si nota ai versi riportati in a), in cui la metafora sensuale το ρόδο της κοιλίτσας σου / το ρόδο το γαλαζωπό! («la rosa del tuo piccolo ventre / la rosa azzurrognola») è ottenuta con un settenario sdrucciolo e un novenario tronco, gli emistichi ribaltati di un decapentasillabo canonico. Mediante le sperimentazioni metriche osservate, Elitis realizza comunque un’operazione culturale equivalente a quella del *Romancero Gitano*: un’equilibrata sintesi di tradizione ed innovazione²¹, che coniuga la lezione di Góngora e il nuovo codice espressivo modernista.

È plausibile, infine, che l’ellenizzazione dell’originale, nella forma e nel contenuto, sia dovuta alla proiezione sul testo lorchiiano dell’“io poetico” di Odisseas Elitis, il quale era ben consapevole del proprio status letterario e sicuro dei propri mezzi espressivi, al punto da sovrapporli a quelli di Lorca stesso. Non si tratta certo di un atteggiamento arrogante, bensì di una concezione generale della traduzione come “trasposizione creativa”, tipica di coloro che Sirkku Altonen (1997, p. 455) definisce *masters*²², artisti ricreatori che esercitano il proprio potere sul testo tradotto. Questi ultimi amano distinguersi dai paria o «artigiani interpreti dell’originale», i quali non godono di elevato prestigio letterario e producono traduzioni più rispettose dell’originale, che fungono poi da bigino per le libere rielaborazioni artistiche dei *masters*²³. Ritenendo il testo lorchiiano intraducibile nel modello del *romance*, Odisseas Elitis, forte del suo ruolo di poeta intellettuale, approda quindi a un metodo di riscrittura che rasenta quello post-moderno dei brasiliiani Haroldo e Augusto de Campos, noti per la loro concezione della traduzione letteraria come forma di «cannibalismo». Sulla scia delle teorie di Jakobson e Pound, i traduttori post-coloniali “cannibalizzano” i testi stranieri per ricrearli in modo liberatorio, per divorarli, digerirli e sbarazzarsene. A detta di Gentzler (1998, p. 211), da questo singolare punto di vista, tradurre l’Altro significa “nutrirsi” dell’essenza di costui²⁴, che si “transustanzia” e diventa linfa vitale per il fruitore finale:

Il cannibalismo non va inteso nell'accezione occidentale che implica la cattura, lo smembramento, la mutilazione e la consumazione, ma in senso di rispetto, cioè come atto simbolico di restituzione per amore, di assorbimento delle proprietà di un corpo mediante una trasfusione di sangue.

Alla manipolazione della forma del *Romancero* fin qui analizzata corrisponde un'ellenizzazione altrettanto estrema dei contenuti e dell'universo del discorso lorchiiano, con la cancellazione dei tratti più genuinamente andalusi dell'originale. L'ellenizzazione estrema dei nomi dei personaggi lorchiiani rende questi ultimi irriconoscibili, anche a chi ha letto il *Romancero* in spagnolo: con un ardito calco semantico, Soledad Montoya è ricreata nei panni della Κυρία Πλαντέρη. La *pena negra* di Soledad Montoya, condensata nel grido roco e straziante di Silverio Franconetti, diventa μαύρος καμιός, pena greca che Seferis nel *Terzo Diario di Bordo* (1955) fa brillare negli occhi della Vergine, come tessere di un mosaico bizantino: «ἡ Υπερμάχος Στρατηγός που είχε στα μάτια της ψηφιδωτό τον καμιό της Ρωμιοσύνης».

4. Conclusioni

L'operazione di “mediazione culturale” realizzata da Odisseas Elitis mediante le sue traduzioni greche di sette *romances* lorchiiani in *Δεύτερη Γραφή* (*Dèfteri Grafti*) mira a una “riscrittura” dell’Altro, che il poeta-traduttore dichiara di voler far conoscere ai Greci, mantendone i tratti più caratteristici della letterarietà. Ad un’attenta analisi dei testi tradotti, tuttavia, le dichiarazioni di intenti del poeta-traduttore vengono puntualmente disattese: il *Romancero* di Elitis rivela una radicale aggressione al testo lorchiiano, che – mutuando la metafora postmoderna dei fratelli Campos e l’antico concetto di *σπαραγμός* della Grecia classica – viene “cannibalizzato” nella forma e nella sostanza, “dilaniato” e “digerito” per infondere nuova linfa vitale alla letteratura di ricezione. L’immagine di Lorca ricreata da Elitis risulta spogliata dei tratti autentici dell’Ispanità, adattata alle aspettative del pubblico greco e ai canoni estetici del genere nazionale di riferimento: la canzone popolare in decapentasillabi. Di notevole pregio letterario, la resa addomesticante di Elitis crea tuttavia più di una perplessità sulla sua reale capacità di guidare il lettore greco lungo una «*peregrinatio orphica* alle radici dell’Andalusia» (cfr. Londero 2004, p. 553), il senso profondo del *Romancero Gitano* secondo Oreste Macrì.

Bibliografia

S. Aaltonen, *Translation in the Theatre. Pariah or Master*, in Kinga Klaudy & János Kohn (eds), *Transferre Necesse Est. Proceedings of the 2nd International Conference on Current Trends in Studies of Translation and Interpreting*, 5-7 September, 1996, Budapest, Hungary, Scholastica, 1997, pp.455-459.

S. Aaltonen, *Time Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd., 2000.

R. Alberti, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Fabril, 1959.

R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

O. Carbonell i Cortés, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ed. Colegio de España y Ovidi Carbonell i Cortés, 1999.

E. De Zuleta, *Cinco Poetas Españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1981.

U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di Traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

O. Elitis (Ο. Ελύτης), *Δεύτερη Γραφή*, Αθήνα, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία, 1996³.

M. Fernández Almagro, *Federico García Lorca: "Romancero Gitano"*, Revista de Occidente, 21, /1928, pp. 373-378.

R. Fowler, *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*, London, Routledge, 1996.

F. García Lorca, *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1973¹³.

E. Gentzler, *Teorie della Traduzione. Tendenze Contemporanee* (a cura di M. Ulrych), Torino, Utet, 1998.

J. S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in Nørgaard, S. (a cura di) *Teorie contemporanee della Traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 238-256.

A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, in F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero Gitano*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 13-138.

A. Lefevere, - S. Bassnett, *Translation, History and Culture*, London and New York, Pinter, 1990.

R. Londero, *Oreste Macrì gitano-andaluso. "Excerpta" traduttivi lorchiiani*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* (a cura di A. Dolfi), Roma, Bulzoni, 2004, pp. 549-566.

J. J. López Gutiérrez, *Los Dioses bajan del Olimpo (Historia de la humanidad a través de los mitos griegos)*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 1994.

L. Marcheselli Loukas, *Preliminari per una nuova descrizione della metrica neogreca*, in *Atti del III Convegno Nazionale di Studi Neogreci*, Palermo, 1991.

L. Marcheselli Loukas, *La Νέα Πολιτική Διοίκησις di Rigas Velestinlís. Problemi di traduzione*, in *Del Tradurre dal greco moderno alle altre lingue* (a cura di Zimbone A.), Catanzaro, Rubbettino, 2003.

I. Mattheu, (Η. Ματθαίου) "Πρόλογος" in F. García Lorca, *Τσιγγάνικο Ρομανθέρο (Romancero Gitano)*, Αθήνα, Διάττων, 1989.

NOTE

¹ Lo studioso israeliano Itamar Even-Zohar «conia il termine *polisistema* per riferirsi all’intera rete di sistemi correlati, letterari ed extraletterari, all’interno della società ed elabora un metodo definito *teoria del polisistema* per tentare di spiegare la funzione di *tutti* i tipi di scrittura nell’ambito di una cultura data, dai testi canonici fondamentali ai testi non canonici e più marginali» (Gentzler, 1998, p. 129).

² Per una capillare disamina delle problematiche traduttive della *Nέα Πολιτική Λιοίκησις* di Rigas Fereos si veda Marcheselli Loukas (2003, pp. 59-72).

³ «Una cosa è tradurre le poesie che si amano, e di queste solo quelle che si ritengono più consone, ed un’altra è il doversi limitare ad alcune opere, sia per ragioni storiche – in quanto rappresentative di un’epoca, di una determinata corrente, di un singolare aspetto nell’evoluzione di un artista – sia per ragioni estetiche, poiché riguardano unità che non sarebbe giusto frazionare. [...] In quest’ultimo caso, sappiamo che il traduttore è comunque obbligato a raggiungere un risultato: sempre il migliore possibile. In questa seconda, ingrata casistica si inscrive anche il mio tentativo». Ove non segnalato diversamente, le traduzioni delle citazioni in greco sono mie.

⁴ A queste traduzioni vanno aggiunti alcuni liberi adattamenti di *Romances* lorchiiani, che Elitis pubblicò nel 1972 nella raccolta *Ta Ro tu Ėrota* (*Ta Ρω των Ερωτά – Le Erre dell’Amore*), in cui il nobelista estremizza l’approccio addomesticante e si appropria del testo lorchiiano, che diventa “pretesto” per realizzare un’operazione di “cannibalismo letterario” (vd. *infra* § 3). Le liriche lorchiiane pubblicate in *Dēfēri Grafi* figurano (con forti rimaneggiamenti) anche nella silloge *Ta Rō tu Ėrota*, che include rivisitazioni di altri tre *romances*: *La Casa da Infiel* – *Η μικροπαντρεμένη*; il *Romance de la luna luna* – *Η Σελήνη στο σιδεράδικο* e il *Romance Sonámbulo* – *Υπνοβατικό Τραγούδι*. Per ragioni di spazio, il presente lavoro non può soffermarsi sull’analisi delle relazioni estetiche tra i testi delle due raccolte, che farebbe luce sugli stadi attraverso i quali Elitis adattò i *romances* lorchiiani alle aspettative del suo pubblico.

⁵ In una celebre conferenza - lettura sul *Romancero Gitano*, probabilmente del 1933, Lorca valuta i suoi *romances* nei seguenti termini: «He elegido para leer con pequeños comentarios el *Romancero gitano* no sólo por ser *mi obra más popular*, sino porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad y es donde mi rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, virgen de contacto con otro poeta y definitivamente dibujado» (García Lorca, vol. I, 1973, p. 1083, corsivo mio). Già prima della morte del poeta, il *Romancero* riscosse un successo travolcente in Spagna e nel mondo ispanico: venne riprodotto, recitato e musicato infinite volte, tanto che si può parlare di una vera e propria contaminazione lorchiiana nell’atmosfera poetica ispanica per molti decenni. Il manierismo lorchiiano produsse poi una poesia pseudofolclorica di incalcolabile risonanza ma di discutibile qualità estetica. Lo stesso Lorca prese le distanze da quello che Alberti (1959, p. 240) definì «gitanismo fácil, frívolo y hasta ramplón que amenazaba con invadirlo todo» e, conclusa la raccolta, si ripropose di non tornare più sull’argomento, rigettando l’etichetta di poeta “gitanista” (cfr. Josephs, Caballero, 2004, p. 85).

⁶ A tal proposito, si consideri il giudizio espresso da Emilia De Zuleta in un suo approfondito studio sull’opera poetica lorchiiana (1981, p. 256): «*Romancero Gitano* ocupa ya un lugar definitivo dentro de la poesía española de todos los tiempos; su validez proviene de su calidad como creación basada en otro modo de intuición poética de una misma realidad lorquiana unitaria, que se expresa ahora con recursos verbales diferentes. Con todo, digámoslo, junto con otros críticos como José F. Cirre, no es ésta la obra mejor de Lorca».

⁷ Nel novembre del 1926 Federico García Lorca inviò a Guillén un frammento del suo *Romance de la Guardia Civil*, corredata dal commento seguente: «Las escenas del saqueo serán preciosas [...] Este romance será larguísimo, pero de los mejores. La apoteosis final de la Guardia Civil es emocionante» (lettera originale pubblicata in *Federico en persona*,

di Jorge Guillén, Buenos Aires, Emecé, 1959, pp. 83-84, *apud* Josephs, Caballero 2004, p. 83). Va ricordato che Fernández Almagro (1928, pp. 373-378) individuò nel “Romance de la Guardia Civil” la “chiave di lettura” di tutto il *Romancero Gitano*, concentrata nel verso «Que te busquen en mi frente», nella chiusa di questa lirica: *¡Oh ciudad de los gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente. / Juego de luna y arena.* La strofa finale, in effetti, sintetizza in un ottonario piano la mitificazione del mondo gitano alla base dell’opera: Lorca eleva il mondo reale e suggestivo dei gitani andalusi al piano del mito, disumanizzandolo. L’assenza di questo *romance* in *Dèsteri Grafi* non può che presentare un’immagine parziale dell’Altro, non fornendo al lettore greco un testo fondamentale per decifrare il senso profondo dell’Andalusia di Federico.

- ⁸ «Quando iniziai le prime traduzioni dei testi che oggi raccolgo in questo volume, cioè in un’epoca in cui la cosiddetta poesia “moderna” non era ancora apparsa in Grecia, intendeva dare, *a prescindere dalle mie preferenze*, esempi delle opere di coloro che furono antesignani della transizione poetica del nostro tempo. [...] Un lavoro, ripeto, dal valore più storico che prettamente poetico» (corsivo mio).
- ⁹ «Con gli anni e con l’esperienza, sono giunto pian piano a credere più al libero adattamento che alla fedele trascrizione linguistica e, con questo spirito, ho ripreso a lavorare alle mie vecchie traduzioni. Ciononostante, ho fatto attenzione a mantenere in ciascun poeta, nei limiti del possibile, le particolarità dello stile personale: *enjambements*, condensazioni d’immagini, lacune, sregolatezze espressive, talvolta finanche agrammaticalità, col rischio che alla fine tali tratti vengano imputati alla mia penna maldestra. [...] Per tutto ciò, nonché per i possibili errori che possono essermi sfuggiti, chiedo – oltre a solidarietà per il ruolo che ho accettato di svolgere – anche indulgenza».
- ¹⁰ Eco (2003, p. 173) delinea il nesso tra la terminologia impiegata da Humboldt e quella dei formalisti russi: - «Humboldt aveva proposto una differenza tra *Fremdheit* (che potremmo tradurre come “stranezza”) e *Das Fremde* (da tradurre come “l’estraneo”). [...] il lettore sente la stranezza, quando la scelta del traduttore appare incomprensibile, come se si trattasse di un errore, e sente invece l’estraneo, quando si trova di fronte a un modo poco familiare di presentargli qualcosa che potrebbe riconoscere, ma che ha l’impressione di vedere veramente per la prima volta. Credo che quest’idea dell’estraneo non sia così lontana da quella dell’“effetto di straniamento” dei formalisti russi, un artificio grazie al quale l’artista conduce il lettore a percepire la cosa descritta sotto un profilo e una luce differente, così da comprenderla meglio di quanto non gli fosse accaduto sino ad allora». Nella terminologia formalista dell’ultimo periodo si trova anche il termine *deautomatizzazione* che indica gli artifici testuali che frappongono una distanza tra il testo ed i modelli di scrittura automatizzati e convenzionali della tradizione letteraria di provenienza (Gentzler 1998, p. 130).
- ¹¹ Percentuali indicate con approssimazione dell’ultima cifra decimale.
- ¹² Segnalo che nei titoli delle liriche, Elitis non traduce nemmeno la dizione *romance* e preferisce sostituirla con il termine più generico *tragudi* (*τραγούδι* – ‘canzone’), che contestualizza il genere poetico ispanico nel panorama della poesia popolare greca e cancella l’alterità dell’originale. Va notato che altri traduttori dimostrano maggiore rispetto per le caratteristiche formali del *Romancero* e propongono il termine *romanza* (*ρομάντζα*) come traducente del *romancero* (si veda Mattheu 1989, p. 9).
- ¹³ Ricordo che per Holmes (1995, pp. 239-256) sono «forme mimetiche» le forme versificate che imitano il più possibile i versi dell’originale, riproducendone il modello metrico e ritmico. Le «forme analogiche», invece, sono quelle che svolgono, nella tradizione culturale di arrivo, la medesima funzione cui assolve la forma metrica originale nel suo contesto di provenienza. Infine, le «forme meta poetiche organiche» non considerano come punto di riferimento la forma dell’originale, partono dalla considerazione del materiale semantico da tradurre e consentono al testo di arrivo di assumere una propria specifica forma nel corso dello stesso sviluppo del processo traduttivo. Utilizzo il termine “forma” nell’accezione in cui lo impiega il medesimo Holmes (1995, p. 244) «nel senso più ristretto e convenzionale, per non fare riferimento alla struttura complessiva del testo poetico, alla sua forma interna, organica o “profonda”, ma per descrivere solo le strutture di superficie in cui tale forma

“profonda” si manifesta: la forma esteriore o meccanica della rima, del metro, della lunghezza del verso e della struttura e divisione delle strofe».

¹⁴ Al traduttore Ilias Mattheu si deve una pregevolissima traduzione dell’intero *Romancero Gitano*, pubblicata ad Atene nel 1989, presso l’editore Diatton, corredata da un’interessante introduzione e da ricche note, nelle quali Mattheu spiega ed argomenta le proprie scelte traslati. L’approccio *text oriented* del suo lavoro porta questo traduttore a scegliere senza esitazioni l’ottonario (nelle varianti piana, tronca e sdruciolata), spesso rimante in sede pari, per comunicare al proprio lettore quest’importante informazione sul codice estetico lorchiiano.

¹⁵ «Ti riconosco dal taglio / della terribile spada / ti riconosco dallo sguardo / che con furore scruta il mondo».

¹⁶ Marcheselli Loukas (1991, p. 114) evidenzia i gravi problemi metodologici generati nella tradizione poetica greca dalla contemporanea presenza dell’isosillabismo romanzo e di quello popolare legato all’antica metrica quantitativa: «l’assurdità del riferimento alla prosodia quantitativa per la definizione dei versi neogreci è ormai universalmente riconosciuta. [...] Il vero problema che si deve risolvere per affrontare una nuova descrizione dei versi neogreci, che non sia solo più razionale, ma anche più funzionale, è dunque quello del “doppio regime” dell’isosillabismo: si deve infatti osservare che la disparità di concezione dell’isosillabismo non è rigidamente delimitata dall’origine demotica o colta dei versi: basti pensare che nel decapentassillabo si possono affermare contemporaneamente ambedue le concezioni, l’una nel primo e l’altra nel secondo emistichio».

¹⁷ I giochi metrici imprimenti sul sistema metrico misto sono piuttosto frequenti nella poesia neogreca. Il medesimo Elitis impiega questo artificio estetico in diverse sue composizioni, ad esempio nel Canto IV dell’*Axion Esti* (Αξια IV, *Ačtov Eσtī*), il cui modelli metrici sono stati analizzati e commentati da Lucia Marcheselli Loukas (1991, p. 122).

¹⁸ “Metàfrasi” (mia): « a) Bimba, lascia che ti alzi / la gonnella per vederti./ Nelle mie dita antiche apri / la rosa del tuo piccolo ventre / la rosa azzurragnola! b) Corri, Lodata, corri / guarda da dove arriva / Satiro di vicine stelle e ti rincorre / con lingue fiammegianti. c) Cocco quello che cerco / la mia allegria e me stessa / Allo stormire delle fronde / nei lontani ulivi. d) A nord e a sud / spedite messaggi azzurri! / Sette gridi e sangue / papaveri a sette petali / nelle oscure camere / rompevano lune infrangibili». Il termine *metàfrasi* è qui usato con il significato suggerito da Holmes (1995, p. 242), per indicare la traduzione letterale in italiano dei versi di Elitis.

¹⁹ “Metàfrasi” (mia): «Gente affluiva per vedere / il segnato dal destino / che fissava sul muro / la sua desolata solitudine».

²⁰ “Metàfrasi” (mia): «Mentre i gitani dell’acqua / per passare il tempo / fanno culle con vongole / e verdi rami di pino».

²¹ Si veda quanto sostiene Emilia De Zuleta (1981, p. 258) in riferimento all’armoniosa síntesis di elementi tradicionales y vanguardistas nel *Romancero Gitano*: «otra característica es la íntima relación, la síntesis de lo tradicional y de lo nuevo [...]. La tradición penetra a través del romance, con su métrica, sus fórmulas estructurales y verbales; penetra, además, como recreación de un mundo antiguo y actual, pero detenido atemporalmente mediante la selección de sus rasgos esenciales. El elemento nuevo está dado por la metáfora [...]. Esta utilización de la metáfora contemporánea representa el acatamiento a la lección gongorina – declarada en la poesía -, o sea la composición del poema como un tejido metafórico sobre una base narrativo-descriptiva».

²² L’osservazione di Aaltonen è riferita alla traduzione teatrale, ma è applicabile a molte opere straniere in cui l’immagine dell’Altro è riscritta da un intellettuale che gode di indiscusso prestigio letterario nella cultura di arrivo: - «A two tier system has arisen among theatre translators as a consequence of the unequal distribution of power over the text [...]. Some translators are empowered to focus on the target culture and audience, whereas others remain within the confines of the source text and the source culture. There are thus masters who use (theatre) texts as their raw material to create works of art [...]. They can take great

liberties with the text to guarantee its anchoring in the target system. There are, however, also the pariahs, who are subservient to the text and have to bow in front of it».

²³ Lo stesso Elitis, nell'introduzione a *Défiteri Grafi*, ammette di aver riscritto Maiakovski “από δεύτερο χέρι” (‘grazie a una seconda mano’, ovvero basandosi sul bigino di un *paria*) e di aver tradotto Lorca βοηθημένος από την κοινή ρίζα των λατινικών γλωσσών, ‘aiutato dalla comune radice delle lingue romanze’ (è noto che il nobelista conosceva bene il francese), il che desta legittimi dubbi sul grado di comprensione dell'originale lorchiiano da parte di Elitis.

²⁴ Il “nutrirsi” dell'altro, questione centrale per i *Translation Studies*, non è affatto un'invenzione contemporanea. Nel mondo occidentale, il fenomeno affonda radici antichissime nel rito arcaico dello *σπαραγμός* (*sparagmós* = dilaniamento) della Grecia classica, corrispondente alla “morte rituale” della vittima, fatta a pezzi e disseminata sui campi o sulla superficie del mare o ingerita nell'agape totemico, per infondere nuova linfa vitale alla specie, grazie al sacrificio di uno dei suoi membri che perpetua il ciclo della vita. Gli esempi di *sparagmós* nella Grecia classica sono infiniti: Dioniso, il grappolo d'uva, è tra i primi ad essere squartato, per poi venir seminato e risuscitare a nuova vita; Atreo fa mangiare a Tieste le membra dei figli; Medea fa a pezzi suo fratello e la sua prole; Pelope è squartato e cucinato dal padre Tantalo che lo offre in pasto a Zeus. Anche nel mondo cristiano, l'eucaristia non è altro che *sparagmós* del corpo di Cristo, che perpetua il rito atavico della *teofagia*. Per un approfondimento si veda anche López Gutiérrez (1994, p. 193).

PROBLEMI DI LESSICOGRAFIA NEOGRECA

Alessandra Crevatin
Trieste

Introduzione

Scopo della mia comunicazione non è affrontare una panoramica esaustiva dei dizionari bilingui greco-italiano, bensì proporre alcuni orientamenti per la realizzazione futura di un dizionario di grandi dimensioni dal neogreco all’italiano, basandomi sull’esperienza maturata traducendo i termini contenuti nel lemmario del dizionario cartaceo *Collins Gem*.

In effetti, dal settembre 2000 al febbraio 2001 ho collaborato con la casa editrice britannica HarperCollins in un progetto finalizzato alla realizzazione di un dizionario¹ tascabile italiano-greco e greco-italiano per la collana *Collins Gem*². Già all’epoca avevo avuto modo di riflettere sull’importanza di poter contare un giorno su un dizionario bilingue di grandi dimensioni; un’ipotesi di lavoro potrebbe essere quella di compilare la parte greco-italiano partendo dal lemmario del monolingue Babiniotis.

Tuttavia, poiché non sussistono adeguate condizioni di mercato che possano indurre in futuro una casa editrice a portare avanti un progetto per la realizzazione *ex novo* di un dizionario cartaceo di grandi dimensioni, il supporto dovrà necessariamente essere elettronico, ovvero cd-rom o sito internet. Per molte persone, me compresa, una videata al computer (anche se stampata) non ha lo stesso fascino di una pagina in un volume rilegato; è però innegabile che, nel caso di un dizionario bilingue, il supporto informatico presenta enormi vantaggi.

Nell’illustrare i benefici derivanti da un simile progetto, farò spesso riferimento alla mia esperienza diretta nella compilazione del dizionario tascabile, soffermandomi sulla metodologia di lavoro seguita in quel caso e accennando ai problemi riscontrati e le soluzioni trovate per cercare di superarli; il tutto potrebbe rappresentare un punto di partenza per l’elaborazione di un “manua-

le di stile”, che in genere contiene tutte le indicazioni utili per chi collabori ad un progetto lessicografico del genere.

Perché il formato elettronico?

Si possono individuare diversi vantaggi derivanti dal formato elettronico, primo fra tutti quello di ordine economico, relativamente sia al processo di compilazione che all'utilizzo del lessico. Anzitutto, un dizionario in rete garantirebbe, ad un costo praticamente nullo o molto limitato per l'utente³, una più ampia divulgazione e una più agevole accessibilità. Per quanto attiene al processo di realizzazione del progetto, la pubblicazione su internet sostituirebbe la stampa su carta, comportando una significativa riduzione dei costi. Sarebbero così necessarie meno risorse finanziarie e verrebbe ottimizzato il lavoro in rete di una nutrita *équipe* di compilatori (possibilmente volontari) che si trovassero a vivere in luoghi geograficamente molto distanti.

È opportuno indicare al primo posto la ragione economica visto che, per quanto concerne la coppia di lingue greco-italiano, non sembra esserci un mercato sufficiente e l'unico formato che pare interessare le case editrici è quello tascabile, mentre i progetti di dimensioni maggiori non sono commercialmente appetibili⁴; in altre parole, al momento gli editori non sembrano propensi a seguire questa strada e forse per un dizionario greco-italiano si dovrà attendere ancora molto. In effetti, nel commentare la situazione del mercato greco dei dizionari bilingui, P. E. Tsampounaras (2001, s. p.) adduce come giustificazione le possibilità limitate del mercato nazionale nel suo paese e sostiene che le case editrici sarebbero quanto meno riluttanti ad affrontare i rischi di un investimento, in termini di denaro e di energie, per produrre e commercializzare un dizionario di dimensioni superiori a quelle di un tascabile⁵.

Tuttavia, non intendo affermare che dietro questo progetto vi siano soltanto ragioni economiche o che il dizionario in rete debba esser visto come un ripiego rispetto a quello tradizionale. Al contrario, secondo C. Marello (2002, pp. 149-150), «la possibilità di consultare dizionari bilingui o multilingui elettronici, la facilità con cui li si può arricchire, aggiornare, personalizzare, la velocità con cui si arriva a una parola e alla sua traduzione stanno radicalmente cambiando il modo di concepire i dizionari per tradurre».

Nel tracciare le conclusioni al termine del saggio testé citato, l'autrice afferma anche che un dizionario bilingue elettronico andrebbe concepito in modo diverso rispetto alla versione cartacea e anzi potrebbe porsi come «un luogo di transito attraverso il quale l'utente viene instradato verso monolingui e *corpora*» (Marello 2002, p. 164), mentre la finalità qui proposta è principalmente quella di un progetto di lessico bilingue completo, per la cui realizzazione e commercializzazione nessuna casa editrice sembra essere pronta a impegnarsi finanziariamente.

Da un punto di vista lessicografico è comunque innegabile che, rispetto a quello cartaceo, il formato elettronico consentirebbe di superare – o di affrontare con presupposti completamente diversi – ostacoli contingenti al lavoro di compilazione, quali ad esempio:

- a) l'aggiornamento del lemmario nel tempo,
- b) i limiti di spazio⁶,
- c) la lemmatizzazione⁷,
- d) la bidirezionalità.

Desidero soffermarmi in particolare su quest'ultimo concetto, la cui portata potrebbe essere meno immediata da comprendere rispetto ai primi tre punti. Secondo B. Svensén (1993, p. 10), scopo di un dizionario è fornire equivalenti nella lingua d'arrivo per ciascun termine o espressione nella lingua di partenza; un dizionario bilingue presuppone, inoltre, che l'utente sia competente nella propria lingua madre, mentre conoscerà meno bene l'altro idioma. Per ciascuna direzione di consultazione – dalla lingua madre alla lingua straniera e viceversa – vengono svolte attività linguistiche diverse; in altre parole c'è differenza tra un uso attivo e un uso passivo⁸ del lessico bilingue; di conseguenza, un lessico bilingue andrebbe realizzato avendo in mente l'uso – attivo e passivo – del fruitore.

Il problema della bidirezionalità può essere risolto almeno parzialmente grazie al formato elettronico. Ad esempio, gli indicatori semantici (abbreviazioni, sinonimi, parole-chiave per circoscrivere il campo semantico), usati per distinguere tra i vari traducenti italiani di un lemma polisemico greco, possono essere presentati sia in greco sia in italiano, diversamente da quanto avviene in un dizionario cartaceo in perenne lotta contro lo spazio.

Strettamente connessa al concetto di bidirezionalità è poi la questione del destinatario dell'opera. Realizzando il dizionario su supporto informatico e non cartaceo, non vi sarebbero problemi di spazio e, di conseguenza, non vi sarebbe la necessità di compattare o semplificare l'informazione lessicografica. In tal modo è possibile soddisfare le esigenze di un vasto bacino di potenziali destinatari⁹, che si suppone abbiano esigenze diverse¹⁰ e che S. Nielsen (1990, pp. 129-136) suddivide in tre gruppi principali: *experts*, *semi-experts* e *laypeople*¹¹.

Per quanto concerne il lavoro del compilatore, non cambierebbe nulla, malgrado la natura così diversa dei due supporti in questione - infatti, persino nel caso di un dizionario cartaceo, il lessicografo oggi adopera il computer! Facendo ancora riferimento alla mia esperienza con il dizionario *CollinsGem*, per quel progetto mi era stato fornito un apposito *software*¹², messo a punto dalla stessa casa editrice britannica, concepito per la redazione di un vocabolario con caratteri greci e latini ed accompagnato da un manuale in lingua inglese, con la descrizione delle relative funzioni per permettere la stampa indu-

stiale del dizionario. Accanto a ciascuna informazione da me digitata, dovevo aggiungere il codice informatico corrispondente, che avrebbe poi consentito al reparto stampa di usare caratteri diversi. In altre parole, i codici informatici servivano, ad esempio, a stampare in neretto il lemma, in corsivo lo specificatore grammaticale, a chiudere tra parentesi l'indicatore, e così via¹³.

Inoltre, si tenga presente che anche una prima parte della fase di revisione – se non addirittura l'intera revisione – si svolgerebbe per via informatica, mediante uno scambio di commenti e correzioni tra compilatore e revisore (e coordinatore); questo importante scambio potrebbe avvenire sotto forma di messaggi digitati in un'apposita casella alla fine di ciascun lemma¹⁴. La stessa modalità di trattamento del testo consentirebbe di avere più revisioni per una stessa lettera in tempi decisamente inferiori rispetto al consueto¹⁵ e assicurererebbe una migliore qualità, in quanto non solo verrebbero identificati più agevolmente eventuali errori, ma si potrebbero anche perfezionare le regole o indicazioni di massima del manuale di stile¹⁶.

Un ulteriore vantaggio derivante dal formato elettronico è rappresentato dalla possibilità di introdurre un'importante innovazione nella metodologia lessicografica: la teoria del “riscontro simultaneo”. Infatti, tra le possibili vie da percorrere, vi è anche la definizione di un'apposita metodologia lessicografica, che guidi chiunque sia coinvolto nel progetto di un dizionario greco-italiano, fornendo indicazioni precise su come procedere. Un'interessante innovazione in questo senso, che avrebbe indubbi benefici sul piano pratico, è rappresentata dalla teoria del “riscontro simultaneo” (De Schryver, Prinsloo 2000, s.p.) che gli utenti dovrebbero fornire ai compilatori del dizionario in corso d'opera. Quest'approccio sarebbe giustificato dal fatto che, essendo i dizionari destinati a essere giudicati dagli utenti finali, essi dovrebbero soddisfare le esigenze degli utenti stessi. Una pratica del genere andrebbe senz'altro a incidere sui costi della realizzazione dell'opera editoriale, ma assicurererebbe una maggiore qualità del prodotto finale.

Perché il monolingue Babiniotis?

Anzitutto, in lessicografia è prassi comune elaborare un lessico bilingue partendo da un monolingue esistente, anziché raccogliere un ampio *corpus* di materiale da cui estrarre il lemmario: «la fonte ideale per il lessicografo al fine di stabilire l'insieme di vocaboli da trattare (*corpus*) è un buon dizionario monolingue per ciascuna delle lingue prese in considerazione, vocabolario monolingue che servirà da base» (G. Massariello Merzagora 1982, p. 97). Propongo l'utilizzo del monolingue Babiniotis che, in base alla mia esperienza professionale di traduttrice, considero estremamente affidabile, in quanto risponde a criteri precisi: a) copre in modo esaustivo il lessico generalmente

usato in un dato momento storico; b) comprende anche i lessici di settori specializzati; c) utilizza citazioni a sostegno delle proprie definizioni; d) illustra il contesto e propone le varietà d'uso (S. I. Landau 1989, p. 18).

Il ricorso ad un'ottima risorsa come il monolingue Babiniotis permetterebbe di evitare un'ulteriore insidia ravvisabile nei dizionari in rete e segnalata da Marello (2002, p. 152): i lessici bilingui o plurilingui, creati per essere messi direttamente in rete, in genere appaiono piuttosto "piatti", hanno una microstruttura minima e sviluppata su un solo rigo e forniscono informazioni morfosintattiche minime o inesistenti. Al contrario, un bilingue in rete basato sul dizionario Babiniotis dovrebbe garantire un livello soddisfacente di informazioni a livello di macro- e microstruttura. Per dare un'idea, si riporta qui un breve esempio di possibile "trasformazione" di tre voci dalla versione monolingue a quella bilingue greco-italiano, che andrebbe corredata da un'adeguata cornice grafica.

| <i>Monolingue Babiniotis</i> | <i>Ipotesi di dizionario greco-italiano</i> |
|---|---|
| νηπιαγωγείο (το) δημόσιο ή ιδιωτικό εκπαιδευτικό ίδρυμα στο οποίο πηγαίνουν παιδιά προσχολικής ηλικίας μεταξύ 4/5 ετών) και προετοιμάζονται για την ένταξή τους στις τάξεις τού δημοτικού σχολείου με έμφαση κυρ. στη δραστηριοποίηση των διανοητικών τους λειτουργιών και την ανάπτυξη τής συναισθηματικότητας, της κινητικότητας και της κοινωνικής συμπεριφοράς τους. ΣΧΟΛΙΟ λ. σχολείο . [ETYM. Ηλ. μαρτυρείται από το 1865]. | νηπιαγωγείο <i>snt</i> asilo, scuola materna |
| νηπιαγωγός (ο/η) ο παιδαγωγός που έχει ειδικευθεί στην εκπαίδευση των παιδιών προσχολικής ηλικίας. [ETYM. < νήπιο + αγωγός. Η λ. μαρτυρείται από το 1880]. | νηπιαγωγός (ο/η) <i>sm/f</i> maestro/a d'asilo |
| νηπιάζω ρ. αμετ. [αρχ.] [νηπίασα] φέρομαι με ανόητο τρόπο, σαν νήπιο: <i>νηπιάζει</i> ανεπίτρεπτα για άτομο της ηλικίας του ΣΥΝ. ανοηταίνω, μωραίνομαι, παιδίζω. | νηπιάζω <i>vb</i> (arc.) bamboleggiare |
| νηπιακός , -ή -ό 1. αυτός που σχετίζεται με το νήπιο: ~ σταθμός / ηλικία ΣΥΝ. νηπιώδης 2. (μτφ.) αυτός που είναι αφελής, χαμηλού επιπέδου ή στα πρώτα στάδια της ανάπτυξής του: η βιομηχανία στη χώρα αυτή βρίσκεται σε ~ επίπεδο ΣΥΝ. (σημ. 1) | νηπιακός , -ή -ό <i>agg</i> 1. infantile, ~ σταθμός / ηλικία <i>asilo / età</i> ~. 2. (fig.) primitivo, primordiale: η βιομηχανία στη χώρα αυτή βρίσκεται σε ~ επίπεδο <i>l'industria di questo paese si trova ancora in una fase ~.</i> |

Si tenga presente che i vantaggi derivanti dalla scelta del monolingue Babiniotis sono di ordine sia quantitativo che qualitativo. Da un lato, infatti, ciò consente di ridurre drasticamente i tempi della realizzazione sia sul versante della macrostruttura, in quanto si potrebbe prescindere dalla fase di raccolta del corpus e di selezione dei lemmi, sia sul versante della microstruttura, visto che il monolingue Babiniotis è molto ricco in termini di indicatori (etichette semantiche) e fraseologismi. Questi ultimi potrebbero essere usati come traduenti sintagmatici per la versione italiana delle varie accezioni di senso di un termine greco.

Parlando in termini qualitativi, il lemmario del monolingue Babiniotis risponde ai criteri di sincronia e contemporaneità, come affermato nella stessa introduzione all'opera¹⁷, e non include quegli elementi che Massariello Merzagora (1982, p. 40) definisce di retroguardia (arcaismi, voci antiquate o cadute in disuso); in altre parole, la lingua descritta è contemporanea e sincronica, in quanto non tiene conto dell'evoluzione dei termini nel tempo.

Ad ogni modo, la griglia di lemmi estratti dal monolingue Babiniotis non dovrebbe essere considerata come un insieme chiuso, ma ai compilatori dovrebbe sempre essere permesso aggiornarla mediante l'inserimento di quei neologismi (o arcaismi) che, a loro giudizio, fossero nel frattempo entrati a far parte del greco comune¹⁸. Ad esempio, nella prima edizione del dizionario, risalente al 1998, mancano termini informatici ormai di uso generalizzato, come:

ιστοσελίδα *sf* pagina web

e l'accezione del linguaggio informatico di una parola ben nota, che andrebbe così integrata:

κόμβος *sm* (*NAYT, ΣΙΔΗΡ*) nodo || (*στο Ιντερνετ*) sito

Inoltre, la locuzione *αειφόρος ανάπτυξη* (“sviluppo sostenibile”), ormai entrata a far parte della lingua greca ed ampiamente usata dai mezzi di comunicazione di massa, non è ancora annoverata nel monolingue Babiniotis, ma si ritrova soltanto nel dizionario multilingue *Eurodicautom*.

Perché occorre pianificare?

Nell'introdurre l'argomento del presente lavoro, si è indicato che esso vorrebbe costituire un punto di partenza per l'elaborazione del manuale di stile di un futuro dizionario bilingue in rete. In effetti, le fasi di realizzazione di un qualunque dizionario sono essenzialmente tre – pianificazione, compilazione e messa in circolazione – e il manuale di stile, messo a punto da chi coordina l'opera e si occupa di pianificare, dovrebbe comprendere indicazioni, raccomandazioni e avvertimenti per i compilatori addetti alla seconda fase: la compilazione o traduzioni di lemmi.

In altre parole, il manuale di stile consiste in un elenco di prescrizioni riferibili ai due livelli distinti del lessico. A livello di macrostruttura¹⁹ – ovvero il rapporto tra le singole voci dell’elenco – il manuale di stile si concentra sulla descrizione delle verifiche e delle modifiche da apportare al lemmario; d’altro canto, per il livello di microstruttura²⁰, il manuale di stile deve specificare criteri utili da adottare nel tradurre ogni singola voce del dizionario nel modo più omogeneo possibile.

A livello di macrostruttura, ad esempio, il manuale di stile dovrebbe raccomandare, anche in modo abbastanza prescrittivo, il materiale di riferimento da usare, cercando di individuare opere condivisibili dall’intera *équipe* di collaboratori e suddividendole in tre gruppi: i) dizionari monolingui, ii) dizionari bilingui, iii) opere di riferimento. Quest’ultimo gruppo è di per sé il più eterogeneo e potrebbe spaziare dai libri di cucina ai lessici specializzati in ambiti quali economia, pesca, sempre allo scopo di risolvere specifici dubbi traduttivi; in particolare, non è difficile prevedere sin d’ora che tra i termini più ostici da tradurre vi saranno alcuni esempi della nomenclatura di flora e fauna.

Nel manuale di stile ci si aspetta di trovare anche indicazioni precise, rivolte ai compilatori, su come procedere alla **traduzione** di un lemma dal greco in italiano. A tale proposito, nel corso di una mia ricerca sulla letteratura in materia, mi ha molto stupito il fatto che pochissimi manuali di lessicografia si soffermino a illustrare le modalità vere e proprie della traduzione del lemmario per un’opera bilingue. Svensén, ad esempio, dedica un solo paragrafo alla procedura e postula come fondamento l’uso del dizionario monolingue nella lingua di partenza, le cui definizioni vanno tradotte ricercando i termini nella lingua d’arrivo che meglio corrispondano al loro senso²¹. Il manuale di Landau, invece, vanta un’intera sezione su tale questione, ma l’affronta dalla prospettiva del problema di plagio. L’autore riconosce che i lessicografi si “ispirano” sempre, in modo più o meno marcato, a opere analoghe pubblicate in precedenza; cerca soprattutto di fare chiarezza sul labile confine tra uso legittimo e plagio e ritiene che non vi siano dizionari che si discostano completamente dai loro predecessori²².

Ad ogni buon conto, quando si vogliano consultare dizionari già pubblicati per compilarne uno nuovo bisogna fare attenzione ai **refusi**, cercando dunque di non perpetuarli. A tale proposito, attingendo alla mia esperienza di compilatrice del dizionario *Collins Gem*, posso menzionare il caso di una coppia di “falsi amici”²³ costituita da ‘ελαιογραφία ↔ oleografia’. Segnalo il fatto che in questa trappola sono incappati i bilingui Zanichelli e Palermo²⁴ e che il dizionario italiano-greco Mandeson, pur annoverando l’italiano ‘oleografia’ e traducendolo con un’accezione principale (ελαιογραφία!) ed una perifrasi per rendere il senso figurato (ο πίνακας χωρίς πρωτοτυπία), alla voce ‘olio’ traduce ‘dipinto a olio’ con ελαιογραφία. Per fugare ogni dubbio basta fare ricorso ai lessici monolingui: il dizionario Babiniotis definisce ελαιογραφία come η

ζωγραφική που γίνεται με λαδομπογιές (= ‘la pittura realizzata con colori a olio’), mentre il monolingue Devoto Oli, alla voce ‘oleografia’, precisa che si tratta di «1. processo cromolitografico che imita la pittura a olio»; e «2. opera con effetti figurativi di tipo convenzionale o banale».

Oltre al *caveat* relativo alle coppie di falsi amici tra le due lingue, il manuale di stile dovrebbe contenere raccomandazioni specifiche per far fronte al problema della traduzione di **termini a valenza culturale** (a equivalenza zero). Si tratta della categoria più estrema di anisomorfismo²⁵ e comprende tra l’altro concetti “tipicamente greci”, che risultano ostici da tradurre e che spesso costringono il compilatore di un lessico a ricorrere a perifrasi al fine di renderne il senso con una breve spiegazione.

Secondo Landau (1989, p.9), le numerose categorie di parole a valenza culturale spaziano dai concetti politici alle istituzioni religiose, dai rapporti di parentela ai piatti tipici. La mancanza di equivalenza, inoltre, si registra non soltanto tra lingue con tradizioni culturali molto distanti, ma spesso anche tra lingue che hanno alle spalle un patrimonio culturale simile.

Per quanto concerne la coppia di lingue in questione, molti termini greci privi di un perfetto equivalente in lingua italiana rientrano nel campo semantico dello Stato, come *πρωτεύουσα* e *νομός*, *αστυφύλακας* e *χωροφύλακας*, *ομογένεια* e *κοινότητα*, eccetera²⁶, e meritano un trattamento adeguato che presuppone un approccio metodologico comune da parte di tutti i collaboratori al progetto. Più specificamente, nel manuale di stile si potrebbe raccomandare di applicare la regola di Svensén relativa alla traduzione di termini a valenza culturale, privilegiando l’aspetto contenutistico; in altre parole, la soluzione consiste nel trovare un equivalente che sia una definizione nella lingua d’arrivo, possibilmente integrandola con una traduzione approssimata del lemma nella voce di partenza, oppure fornire una definizione puramente encyclopedica per spiegare il senso nella lingua d’arrivo²⁷. Pur agendo con tutte le dovute cautele, nella compilazione di un dizionario bilingue il trattamento omogeneo di tutti i termini a valenza culturale sarà sempre di difficile realizzazione; infatti, non si può che essere d’accordo con R. Galisson (1988, p. 74), secondo cui le parole a valenza culturale sono come luoghi d’osservazione dei fatti culturali.

Si ricorda, infine, un’ulteriore tipologia di lemmi particolarmente ostici²⁸ da gestire in un dizionario bilingue, sia esso di grandi o piccole dimensioni; mi riferisco ai **fraseologismi** e, in particolare, alle espressioni idiomatiche. In linguistica, con “idiomatismo” si intende una combinazione fissa di parole, il cui senso verrebbe gravemente compromesso se solo uno dei termini venisse tolto o sostituito²⁹; la sua principale caratteristica è l’immutabilità: «le espressioni idiomatiche sono cristallizzate, non ammettono variazioni e in quanto tipiche di ogni lingua possono avere degli equivalenti in altre lingue, ma quasi mai hanno una traduzione letterale» (G. L. Beccaria 1996, p. 381).

Sebbene la lessicografia le tratti spesso allo stesso modo³⁰, tra **collocazioni** e espressioni idiomatiche esiste una differenza, magari non sempre facile da discernere. La regola generale, secondo Beccaria (1996, p. 149) è che, diversamente dalle espressioni idiomatiche, le collocazioni ammettono la sostituzione di uno dei termini; gli fa eco Svensén secondo cui, mentre è possibile sostituire una parola in una collocazione, non sempre si può fare altrettanto in un idiomatismo, pena la perdita di senso³¹.

Inoltre le espressioni idiomatiche potrebbero essere considerate, in un certo senso, come una categoria di termini appartenenti alla tipologia più vasta dei *culture-specific concepts*; nell'accostarsi a questa categoria di lemmi, quindi, bisogna prestare particolare attenzione e darsi regole chiare per risolvere i problemi traduttivi che essi pongono. D'altro canto, ci sono idiomatismi nella lingua di partenza cui possono corrispondere, nella lingua d'arrivo, espressioni simili con il medesimo contenuto, grazie al fatto che spesso essi hanno un senso traslato che conserva la stessa immagine metaforica in entrambe le lingue³².

A seconda del grado di equivalenza registrabile, Svensén (1993, p.157) individua quattro categorie con altrettante soluzioni traduttive, come di seguito illustrato, accompagnate da esempi tratti dal dizionario *Collins Gem*.

- i) *Metafora identica*. In questo caso non sussiste alcuna difficoltà – ad esempio: είμαι σε αναμμένα κάρβουνα = ‘stare/essere sui carboni ardenti’.
- ii) *Metafora simile*. A una metafora nella lingua di partenza ne corrisponde un'altra nella lingua d'arrivo, con qualche analogia anche in termini di vocaboli usati – ad esempio: καλώς ορίσατε = ‘benvenuti’.
- iii) *Metafora diversa*. L'equivalente nella lingua d'arrivo è una metafora, ma l'idiomatismo è profondamente diverso da quello della lingua di partenza e potrebbe essere accompagnato da un'alternativa non metaforica – ad esempio: του τα πα απ' την καλή = ‘gli ho parlato senza giri di parole’.
- iv) *Nessuna metafora*. Nella lingua d'arrivo non esiste alcuna metafora per rendere il senso dell'espressione idiomatica nella lingua di partenza. In questo caso è il lessicografo a dover creare un corrispondente, che può essere considerato come una spiegazione ovvero una traduzione in lingua d'arrivo di una parafrasi dell'idiomatismo di partenza³³ – ad esempio: καλά στέφανα! = ‘auguri per le future nozze!’³⁴.

Conclusioni

In conclusione, l'informatica ha rivoluzionato tutti i settori dello scibile umano ed è naturale che i suoi progressi si facciano sentire anche in campo linguistico. Non solo: la rivoluzione introdotta da internet sta coinvolgendo ora anche il prodotto del lavoro lessicografico, dando origi-

ne a nuove tipologie di dizionari e a nuovi modi di presentare e divulgare questo materiale.

Se l'idea di partenza di questo intervento è proporre un lessico bilingue in rete per superare l'impossibilità di veder realizzato in futuro un grande dizionario cartaceo per la coppia di lingue greco-italiano, è importante tener presente che il formato elettronico consentirebbe un uso molto più duttile del lessico da parte dell'utente, il quale potrebbe: 1) cercare una parola senza conoscerne la grafia esatta, 2) risalire alla lemmatizzazione del verbo partendo da una qualsiasi forma di tempo o modo verbale, 3) trovare tutti i lemmi che appartengono a un determinato campo semantico, 4) cliccare con il mouse sulla parola per sentirne l'esatta pronuncia, eccetera.

A prescindere dal supporto su cui sarà realizzato il prossimo dizionario neogreco-italiano, rimane comunque calzante la metafora proposta da Landau (1989, p. 226), secondo cui compilare un dizionario è un po' come realizzare un prodotto su misura utilizzando una catena di montaggio.

Bibliografia

Manuali e saggi

Béjoint H. (2002), *Towards a Bilingual Dictionary for Comprehension*, in AA.VV., *La lessicografia bilingue tra presente e avvenire* (a cura di E. Ferrario, V. Pulcini), Vercelli, Edizioni Mercurio, 2002, pp. 33-48.

Galisson R. (1988), *Culture et lexiculture partagées: les mots comme lieux d'observation des faits culturels*, in *Études de linguistique appliquée*, n. 69 (a cura di G. Zaraté), Paris, Didier Eruditio, 1988, pp. 74-90.

Giacoma L. (2002), *Le espressioni idiomatiche come problema lessicografico, con particolare riferimento al confronto interlinguistico italiano-tedesco*, in AA.VV., *La lessicografia bilingue tra presente e avvenire* (a cura di E. Ferrario, V. Pulcini), Vercelli, Edizioni Mercurio, 2002, pp. 107-122.

Hartmann R. (2001), *Teaching and Researching Lexicography*, Harlow, Longman, 2001.

Landau S. I. (1989), *Dictionaries: the art and craft of lexicography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Marello C. (2002), *Dizionari bilingui elettronici: sempre più luoghi di transito*, in AA.VV., *La lessicografia bilingue tra presente e avvenire* (a cura di E. Ferrario, V. Pulcini), Vercelli, Edizioni Mercurio, 2002, pp. 149-166.

Massariello Merzagora G. (1982), *La lessicografia*, Bologna, Zanichelli, 1982.

Nida E.A. (1985), *Analysis of meaning and dictionary making*, in *Probleme des Wörterbuchs / herausgegeben von Ladislav Zgusta*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 21-39.

Nielsen S. (1990), *Contrastive Description of Dictionaries Covering LSP Communication*, in "Fachsprache/International Journal of LSP", 3-4/1990, Wien, Braumüller, 1990, pp. 129-136.

Svensén B. (1993), *Practical lexicography: principles and methods of dictionary-making*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Dizionari

Babiniotis Gh. (1998¹), *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 1998.

Beccaria G.L. (1996) (diretto da), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1996.

Boch R. (1988), *Les faux amis aux aguets: Dizionario di false analogie e ambigue affinità tra francese e italiano*, Bologna, Zanichelli, 1988.

Devoto G., Oli G.C. (1995), *Il Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1995.

Dizionario Greco (2001), Milano/Glasgow, Mondadori/HarperCollins Publishers, 2001.

Dizionario greco-italiano Mega (2005), Αθήνα, Εκδόσεις Μ. Σιδέρη, 2005.

Dizionario greco moderno-italiano (1993), a cura del Comitato di redazione dell'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici di Palermo, Roma, GEI, 1993.

Dizionario greco moderno-italiano, italiano-greco moderno (1996), Bologna, Zanichelli, 1996.

Mandeson A. (s.a.), *Tέλειο Ιταλοελληνικό λεξικό*, Αθήνα, Διαγόρα.

Siti web

De Schryver G.M., Prinsloo D.J. (2000), *Dictionary-Making Process with Simultaneous Feedback from the Target Users to the Compilers*, in tshwanedje.com/publications/euralex2000.pdf (data ultima consultazione: 25/01/2005)

Eurodicautom (s.a.), in europa.eu.int/eurodicautom/Controller (data ultima consultazione: 25/01/2005)

Tsampounaras P.E. (2001), *Bilingual Lexicography in Greece*, in www.translatum.gr/journal/l/tsam1.htm (data ultima consultazione: 25/01/2005)

NOTE

¹ *Dizionario Greco* (2001), Milano / Glasgow, Mondadori / HarperCollins Publishers. D'ora in poi sarà indicato come "dizionario *Collins Gem*".

² L'impegno contrattuale consisteva nel tradurre in italiano gli 8.000 lemmi circa della griglia della parte greco-italiano e nel curarne la revisione in collaborazione con la coordinatrice del progetto (professionista nel campo lessicografico) e con la revisore della traduzione (traduttrice di lingua madre greca).

³ Tra le tante possibilità, vi è quella di far pagare all'utente un canone annuo di modesta entità per accedere al dizionario bilingue in rete, senza dare la possibilità di scaricare l'opera intera. È quanto già fanno molte case editrici, come la portoghese Porto Editora, che consente

l'accesso *on line* gratuito al monolingue (disponibile con gli stessi contenuti sia nel formato cartaceo che in quello elettronico), mentre richiede il pagamento di un abbonamento annuo di circa 20 euro per la consultazione dei vari dizionari bilingui e di vari strumenti didattici.

- ⁴ I tascabili costituiscono la prima categoria nella suddivisione operata da Svensén (1993, pp. 36-37), che li descrive come dizionari spesso bilingui, destinati principalmente a chi viaggia, contenenti informazioni brevi e semplificate e caratterizzati da dimensioni ridotte e da un numero di voci circoscritto (tra 5.000 e 15.000); i lessici bilingui “unabridged”, cioè non compendiati, costituiscono la quarta categoria e dovrebbero vantare un numero di voci di lemmario superiore a 60.000 e superare le mille pagine.
- ⁵ Nell'ottobre 2005 la casa editrice greca M. Sideris ha pubblicato ad Atene il *Dizionario greco-italiano Mega*, che dichiara più di 70.000 lemmi in un volume di 1200 pagine.
- ⁶ Secondo Nielsen (2002, s.p.), «In contrast to textual condensation in printed dictionaries, textual condensation in electronic dictionaries is inappropriate»; in altre parole, nei *database* elettronici lo spazio disponibile per le informazioni è nettamente maggiore e sarebbe controproducente usare abbreviazioni o simboli per condensare le informazioni, come invece avviene nei dizionari cartacei.
- ⁷ Per lemmatizzazione si intende l'ordinamento alfabetico delle voci, che in un dizionario cartaceo può rappresentare un problema quando interessi non singole parole, ma fraseologismi.
- ⁸ Secondo Svensén (1993, p. 9), l'uso attivo corrisponde ad attività linguistiche di codificazione, cioè scrivere e parlare, mentre quello passivo ad attività linguistiche di decodificazione, cioè leggere ed ascoltare.
- ⁹ «It is the user whose putative needs motivate compilers to produce and publishers to sell dictionaries [...] so ultimately all dictionaries are motivated by and judged against the lexical needs of those who consult them» (Hartmann 2001, p. 80).
- ¹⁰ «Different user groups have different needs» (Hartmann 2001, p. 87).
- ¹¹ Esperti, semi-experti e profani.
- ¹² Il primo impatto con il *software* fornитomi dalla casa editrice – contenente appositi codici per identificare ciascun elemento da me digitato – è stato negativo, per via delle marcate differenze rispetto ai *software* di elaborazione testi più diffusi sul mercato (ad esempio Winword® e Wordperfect®). Devo però confessare che sono bastati un paio di giorni per abituarmi sia alla complessità dei codici, sia all'uso di particolari combinazioni di tasti da premere per digitare le lettere accentate del greco e dell'italiano.
- ¹³ Per dare un'idea di quanto fosse complesso destreggiarsi con questo sistema di codici informatici, ricordo che all'inizio del lavoro la casa editrice, tramite la coordinatrice del progetto, mi aveva fornito un manuale di trenta pagine con esempi relativi ai circa 90 codici che avrei dovuto utilizzare.
- ¹⁴ Nella realizzazione del dizionario *Collins Gem* greco-italiano, una prima fase di revisione era consistita in numerosi scambi di *files* tradotti e “glossati”, che inviavo a revisora e coordinatrice mediante la posta elettronica. I commenti che indicavo nell'apposito spazio riservato alla fine di ciascun lemma riguardavano non solo le difficoltà traduttive da me incontrate. Anzi, i messaggi destinati a revisora e coordinatrice concernevano soprattutto ogni minimo cambiamento volessi apportare rispetto al lemmario di partenza; qualsiasi modifica andava infatti negoziata con le colleghe, le quali mi rispondevano in genere attraverso lo stesso canale. Solo dopo queste verifiche, i problemi ancora in sospeso erano oggetto di discussione durante gli incontri a tre.
- ¹⁵ «Dictionaries should be proofread as many times as the schedule and budget permit» (Landau 1989, p. 264).

¹⁶ La fase di revisione del dizionario *Collins Gem* è servita anche a risolvere problemi inizialmente non previsti o a individuare errori grossolani da me commessi nella traduzione. Proprio durante questa fase sono riuscita a spiegare chiaramente alla coordinatrice quanto fosse difficile per me tradurre i verbi greci in -ομαι, che sino ad allora un particolare codice informatico dell'editore indicava sempre come riflessivi. Al contrario, in greco questi verbi possono essere non solo passivi, ma a seconda dei casi anche attivi intransitivi, attivi transitivi o riflessivi. Si prenda ad esempio il verbo attivo e transitivo υποπτεύομαι, che significa "sospettare". La soluzione è stata quella di abbandonare il codice prescritto e di limitarsi a specificare l'abbreviazione *vb* dopo il verbo, usando *vt*, *vi* e *vr* solo nei casi in cui si volesse distinguere tra varie accezione di un unico verbo greco.

¹⁷ «Η επιλογή του λεξιλογίου στηρίχτηκε στην αρχή της ιδιοσυγχρονίας. Περιλάβαμε δηλ. στο Λεξικό λέξεις που χρησιμοποιούνται στη συγχρονία της Νεας Ελληνικής αλλά σε εκείνο το τμήμα της Ν. Ελληνικής που είναι γνωστό ως Κοινή Νέα Ελληνική» (Babiniotis 1998¹, p. 28).

¹⁸ «Primary material does have a role in another important area, namely to complement the material which constitutes the bulk of the dictionary and has been collected in a different way. For example, it may have been concluded that the existing material [...] has shortcomings as regards: words which have appeared only recently; new or overlooked meanings of words already included [...]» (Svensén 1993, p. 54).

¹⁹ «The macrostructure means here the relative arrangement of the dictionary entries» (Svensén 1993, p. 223).

²⁰ «The microstructure means here the structure of the individual dictionary entries: their various parts and the mutual relationship of these. It also includes the typographical conventions used» (Svensén 1993, p. 210).

²¹ «The procedure in principle is that the headword's content is determined, for instance, from a monolingual dictionary in the source language, and from there one works towards the word or words in the target language which best represent that content» (Svensén 1993, pag 142).

²² «Dictionaries have always copied from one another, but no reputable dictionary today would take over entire sections of another work [...]. Dictionary editors look at each other's books, and though each editor may form his own opinion about what ground should be covered, he dare not depart too far [...]. It must first be understood that neither facts nor ideas can be copy-righted [...]. No dictionary is entirely free of occasional, too close correspondences with antecedents works» (Landau 1989, pp. 296-297).

²³ I "falsi amici" sono «quelle parole ambigue di una lingua straniera che ci inducono ad attribuire loro dei significati [...] che a volte non si sono mai sognati di avere oppure che hanno perso per strada, o barattato strada facendo» (Boch 1988, p. iii).

²⁴ Per bilingue Palermo si intende qui il *Dizionario greco moderno-italiano* (1993), a cura del Comitato di redazione dell'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici di Palermo, Roma, GEI.

²⁵ Uno degli ostacoli maggiori per chi compila un dizionario bilingue è rappresentato dall'anisomorfismo e cioè dalle differenze nell'organizzazione dei designata (significati) nelle due lingue prese in considerazione. [...] L'anisomorfismo riguarda non solo la non coincidenza di una nozione nelle due lingue, ma anche la presenza di una nozione in una lingua e non nell'altra. In tal caso anche nel dizionario bilingue si ricorre alla definizione, come in un monolingue. È un fenomeno ristretto che riguarda per lo più termini legati all'ambito culturale (L. Giacoma 2002, pp. 116-117).

²⁶ Si prenda in considerazione il concetto tipicamente greco di φροντιστήριο, privo di un

traducente unico in italiano. In effetti, nel sistema scolastico e universitario greco, il φροντιστήριο è una vera e propria istituzione, mentre in Italia manca un equivalente diretto e la sua funzione viene assolta, a seconda dei casi e delle circostanze, da insegnanti privati che offrono “ripetizioni”, da corsi di sostegno della scuola pubblica, da scuole private per il recupero di anni scolastici e, più di recente per il mondo universitario, da istituti privati come CEPU e altri. Tutto questo “universo” di lezioni e corsi, prevalentemente sommerso e ufficioso in Italia, corrisponde alle funzioni assolte dai φροντιστήρια greci, istituti privati che si fanno pubblicità soprattutto con grandi cartelli appesi agli edifici lungo le strade.

Più precisamente, il monolingue Babiniotis distingue tra le varie tipologie di corsi offerti dai φροντιστήρια, ricordando che essi propongono corsi di sostegno per studenti della scuola e dell'università, nonché corsi preparatori a esami e corsi di lingue straniere. Il monolingue greco annovera anche altre due accezioni che si sovrappongono ad altri equivalenti in italiano: a) ripetizioni offerte da un insegnante a domicilio, e b) seminari universitari. Com'è ovvio, ciò viene a complicare ulteriormente un quadro già abbastanza vario, quando si tratti di condensare il tutto in un singolo traducente italiano.

Il dizionario *Collins Gem* propone la seguente traduzione per il lemma in questione: φροντιστήριο *snt* scuola privata (corsi di sostegno, corsi di lingue).

²⁷ Quando ci si concentra sul *content aspect* la soluzione è duplice: «to give a definition in the target language, perhaps supplemented by a proposed approximate translation [...] or a purely encyclopedic definition is the only remaining possibility» (Svensén 1993, p. 155).

²⁸ «Idioms have very often been overlooked by dictionary compilers, for they are hard to alphabetize and are too frequently judged to be slang or transitory. However, they often play a major role in the process of communication» (Nida 1985, p. 28).

²⁹ «Idioms are [...] word combinations which are so firmly established that it is hardly possible to alter the construction or replace any of the words without forfeiting the meaning» (Svensén 1993, p. 6).

³⁰ «These (collocations and idioms) can in principle be regarded as two separate categories, but in practical lexicography they are often dealt together» (Svensén 1993, p. 98).

³¹ «Individual words cannot usually be changed in an idiom, but this indicates that the possibility may exist in certain cases» (Svensén 1993, p. 109).

³² «Idioms in the source language must as far as possible be paralleled in the target language by idioms with the same content. [...] Idioms often have a transferred meaning, and the metaphor is sometimes more or less similar in the two languages» (Svensén 1993, p. 156).

³³ «Idioms that have no proper equivalents in language B should be given a discursive explanation rather than (or in addition to) their traditional ‘equivalent’. An example is *Ignorance is bliss*, translated by the OFHD as *l'ignorance est salvatrice*, an attempt at providing a translation equivalent that has the appearance of an idiom in French but simply does not exist and is even difficult to understand» (Béjoint 2002, p. 44).

³⁴ Questa è la soluzione scelta nel caso del dizionario *Collins Gem*. In realtà è frutto di lunghe discussioni avute con revisora e coordinatrice su come tradurre al meglio questo idiomaticismo, all'origine del quale vi è la consuetudine greca di usare le coroncine nuziali, che vengono tenute sospese sul capo degli sposi durante il rito ortodosso; da qui l'espressione ‘καλά στέφανα!’, ovvero l'augurio rivolto ai fidanzati affinché possano “coronare” presto il loro sogno d'amore. Inizialmente era stata ventilata l'ipotesi traduttiva di ‘auguri e figli maschi!’ (un'espressione idiomatica dal contenuto diverso, ma che con ‘καλά στέφανα!’ condivide il medesimo contesto), per poi optare per un corrispondente italiano atto a “illustrare” la funzione dell'augurio greco con uno similare italiano, pur non in forma di metafora.

SU PRESUNTI PARATONISMI NEI TESTI POETICI IN GRECO DEMOTICO DEL TRE-QUATTROCENTO

Cristiano Luciani
Università Roma III “Tor Vergata”

Non è una novità in senso assoluto l’indagine sul fenomeno che qui propongo, e il presente contributo non ha pretese assiomatiche, ma intende soltanto fornire alcuni suggerimenti di natura schiettamente ecdotica.

“Paratonismo” non è più che un termine, forse persino inadeguato, per osservare il comportamento di un particolare fenomeno della sineresi (o sinizesi, o sinecforesi) in alcune posizioni metriche chiave del verso decapentasillabo nei testi poetici del XIV e del XV secolo. Le osservazioni qui riportate costituiscono l’esito di un censimento condotto su una varietà di codici e di edizioni critiche di alcuni poemi dell’epoca presa in considerazione. Del genere letterario cui appartiene questo o quel poema, invece, non si è tenuto propriamente conto, giacché il genere stesso sembra ininfluente riguardo al fenomeno.

Il punto d’arrivo sarà solo una conferma, forse però necessaria, del fatto che il decapentasillabo, in particolare per ciò che attiene al periodo più antico della poesia greca in volgare, non possiede un carattere di stabilità e di piena coerenza, le quali andrà acquisendo solo in seguito. Tale assunto, scontato certo, tuttavia sembra spesso dimenticato da molti editori moderni, che ritengono di non aver fatto il proprio dovere se non dopo essere intervenuti drasticamente a correggere e a livellare, sull’esempio di altri testi presi a modello, le smussature di un verso che apparentemente presenta, non si può negare, dei problemi.

Il fenomeno di cui parlo riguarda espressamente la regola di pronuncia, ma soprattutto il loro esito grafico, di suoni vocalici deboli come [i] (cioè: οι, ει, η, ι, υ) o [e] (αι, ε), in posizione tonica e in connessione con un suono vocalico forte, come [a] (α), od [o] (ο, ω)¹. Considerazione generale: se in una parola esistono due suoni vocalici consecutivi di cui uno è tonico, nei manoscritti e nelle edizioni a stampa spesso l’accento è posto sulla prima vocale, a prescindere dal valore metrico-ritmico del verso.

Versi (a prima vista) irregolari si trovano abitualmente nei manoscritti e nelle φυλλάδες, ma sono di una quantità e di una qualità tali, che è impossibile attribuirne la paternità sempre e solo al copista maldestro. È forse azzardato pensare di poterli attribuire agli autori stessi? In questo caso si può perfettamente assicurare che la varietà e la ricorrenza fanno la regola.

Qualche redattore del manoscritto che è stato alla base della 2^a edizione veneziana dell'*Erotokritos* (1737) ha inteso aggiungere ai versi conclusivi il seguente suggerimento²:

Οι στίχοι θέλουν διόρθωσιν και σάσμα όσο μπορούσι,
γι' αυτούς που τους διαβάζουσι, καλά να τους γρικούσι³,

un invito che non sembra alludere propriamente a un intervento grafico sulla posizione degli accenti, ma piuttosto a regolarizzare la posizione di questi all'interno di un verso in ossequio al migliore esito musicale dello stesso.

Tale fenomeno non può semplicemente derivare da una consuetudine dettata dalla tradizione orale. La presenza simultanea talora di stesse parole con accentazione diversa, nei manoscritti e nelle stampe, caso questo molto frequente nei testi in dialetto cretese, non sembrava preoccupare più di tanto i copisti (e probabilmente neanche i poeti), dato che poteva essere un esito automatico di una pratica scolastica combinata con un'ordinaria assuefazione orale. I copisti, infatti, imparavano a scrivere scolasticamente termini in desinenza -ία, -έα, -ίο(ν), -έο, -έω e come impiegarli in un contesto metrico. Ma di fronte alla varietà e a incoerenze di questo tipo, gli editori critici moderni si sono trovati spesso nell'imbarazzo.

L'osservazione che Chatzidakis appunta al fenomeno della combinazione di [e] + [a], [o], [u], con esito analogo nella consuetudine linguistica moderna dei gruppi [ia][io][iu] con [i] semivocalico, è che non si può in effetti stabilire quando questa coincidenza si sia verificata, poiché: «των δημωδεστέρων γλωσσικών μνημείων η ορθογραφία είναι ιστορική, ουχί φωνητική»⁴. Così si spiega perché nello *Spaneas*, in Glykàs, nei poemi ptochoprodromici, ecc., per quanto il metro richieda l'omissione di molte sillabe, non si ritiene necessario da parte del poeta segnalare ciò con qualche accorgimento, ma ogni sillaba è scritta di per sé distesamente, lasciando al lettore la corretta lettura⁵.

Rilevante a questo proposito il ripensamento espresso da un autorevole filologo come David Holton, il quale tiene a confessare che:

Vent'anni fa, mentre preparavo l'edizione della *Ριμάδα των Μεγαλέζαντρον*, non esitavo in tali circostanze ad accentare vocali, ogni volta, sulla necessità del metro – p. es., εξουσία se prevedeva quattro sillabe, εξουσιά se il metro richiedeva sinizesi. Oggi, lo spirito conservatore della mia età, ma anche del nostro tempo, m'impongo di usare maggiore cautela⁶.

L'oscillazione nel computo sillabico di una parola è abbastanza comune nella poesia medievale europea. Nella *Comedia* di Dante Alighieri, per esempio, si trovano parole, come «passion», che ritmicamente ora suonano come bisillabiche, ora invece come trisillabiche, secondo necessità. Così, in *If* xx, 30: «che al giudicio divin passion comporta», o in *Pg* xxi, 107: «a la passion di che ciascun si picca», la parola è bisillabica, mentre in *If* xxxi, 72: «quand'ira o altra passion ci tocca», dev'essere scandita su tre sillabe. Sulla base dell'uso dantesco della dieresi/sineresi, in accordo con le esigenze ritmiche, è possibile leggere, *variatis variandis*, lo stesso fenomeno nei versi in greco demotico, benché sia molto difficile, forse impensabile, stabilire un modello comune per tutti i poeti greci, le cui opere ci sono pervenute attraverso un unico manoscritto, o più manoscritti, ma vergati dallo stesso copista.

In ogni modo, nell'allestire un'edizione critica di tali testi, gli studiosi dovrebbero tentare di aggiungere, dove possibile, un paragrafo dedicato anche all'analisi metrico-ritmica del poema e rilevare le eventuali eccezioni o incongruenze. Ciò anche per agevolare possibili studi stilistico-comparativi.

Mostrerò di seguito alcuni luoghi tratti da svariati testi, in cui la parola tradita nella forma sineretica è stata corretta nelle pur autorevoli edizioni critiche, perché arbitrariamente ritenuta soggetta a un fenomeno di paratonismo.

Cominciamo, tanto per venire direttamente a qualche caso, con la versione non rimata del noto poema cavalleresco di *Ιμπέριος καὶ Μαργαρώνα* del XV secolo. Al v. 12 si ha:

της ξενιτείας, την δούλευσιν πως εξεγύρισέν την⁷.

Qui ξενιτείας suona indubbiamente come trisillabica e, poiché la parola è stata tramandata con il *consensus omnium codicum* (N, O e V), Kriaràs, il moderno editore, l'ha trascritta senza esitazione. Al contrario, al verso 177:

Να λείψω εις την ξενιτειάν μη να ξερραθυμήσω

dove si nota lo iato fra λείψω e εις, Kriaràs ha reso graficamente ossitona la parola ξενιτεία, forzando l'accentazione, per così dire, “scolastica” dei testimoni (N e V danno infatti ξενιτεία), in accordo con la regola moderna del decapentasillabo⁸, che vuole il primo emistichio rigorosamente chiuso con accento in 6^a o in 8^a posizione, mai in 7^a.

Nell'anonimo poema degli inizi del 1400 *Περὶ της ξενιτείας*, edito recentemente da Ghannis Mavromatis⁹, proprio la parola tematica ξενιτεία è molto istruttiva per il nostro caso, visto che ne possiamo constatare la natura trisillabica in diverse posizioni all'interno del verso. Sulla base dei codici V (*Vindob. theol. gr.* 244) e A (*Atheniensis* 701), l'editore trascrive il v. 65:

είτις οὐκ είδεν ξενιτείαν καὶ εις ξένα ουδέν εδάρην,

rettificando l'ipercorrezione in ξενιτείας adottata dai precedenti editori (Sathas e Wagner). Lo stesso deve dirsi per gli altri due casi in cui troviamo la parola non in cesura, ma all'interno del verso, restituiti da Mavromatis nel rispetto della tradizione manoscritta:

η ξενιτεία καὶ ο θάνατος αδέλφια λογούνται (v. 67)

e

Κι εκείνον τον επέτρωσαν της ξενιτείας αι λύπες. (v. 72)

Stando così le cose, per ritornare all'*Império*, non era per nulla sorprendente scrivere il toponimo Συρία come, di fatto, fecero all'unanimità i copisti di questo poema al v. 634 (concordanza piena di NVOHG):

Ουδέ κανείς εις την Συρίαν ἡτον ώσπερ εκείνος

1 2 3 4 5 6 7 8

invece di correggere introducendo la forma abnorme Συριά, come ha fatto Kriaràs solo perché si trovava alla fine del primo emistichio di un verso deca-pentasillabo. (Il fenomeno è paragonabile alle restituzioni idiomatiche di G. Viziinòs [1849-1896] in *H Agiá Sοφiá*). È assai probabile che gli stessi copisti ben sapessero che l'esito ritmico di quel nesso sillabico -ία sarebbe stato metricamente equivalente a ogni altra parola ossitona. Del resto al v. 15 dell'*Inno a San Francesco* di Andreas Sklentzas (n° 5 ed. Kakulidi), leggiamo:

Εις την Συρίαν εδιάβηκες φλέγοντα το μαρτύριον

1 2 3 4 5 6 7 8

dove, anche se non è in cesura, Συρία è da considerare bisillabo. Trisillabo è invece nella *Cronaca di Morea* (ed. J. Schmitt, London 1904):

ότι δι' αρχήν θεμελίου είπα τό της Συρίας (v. 1344)¹⁰,

9 10 11 12 13 14 15

mentre già più avanti è riusato come bisillabo (v. 1852):

δια το πασσάτζο της Συρίας κ' ετέθη καπετάνος

1 2 3 4 5 6 7 8

Nel *Διγενής Ακρίτης* dell'Escorial su 24 occorrenze della parola Συρία, 8 prevedono sineresi¹¹ e, di queste, 4 sono in cesura (vv. 440, 454, 544 e 724):

Και αν θέλης παν εις την Συρίαν, θέλομεν να ομήσης
 «αλλον» να μη ίδης την Συρίαν, αν ουδέν υποστρέψης
 Εγώ εγύρευσα Συρίαν, και Ρωμανίαν κατέβην
 οπούν ανατράφην εις Συρίαν, απέσω εις Βαβυλώνα

1 2 3 4 5 6 7 8

fra cui il terzo esempio (v. 544) riporta anche un secondo termine in *-ία* (*Ρωμανίαν*), che va considerato trisillabico.

Per il nesso *-έα*, con ε tonica, ma monosillabo basti l'esempio dell'*Iστορία του Βελισαρίου* [ρ], 250 (ed. Bakker-van Gemert):

τὸν βασιλέαν εποίκασιν μεγάλην ευφημίαν,
 1 2 3 4 5 6 7 8

in cui βασιλέαν non può essere che trisillabico, per la regolarità del primo emistichio.

Malgrado, in epoca moderna, i puristi della scuola ateniese avessero fatto di tutto per ostracizzarla, l'esistenza della sineresi in tempi più remoti non era prerogativa (disonorevole) della poesia demotica e delle canzoni popolari.

I dotti bizantini si erano interrogati anche su tale fenomeno, partendo dall'inizio, cioè da Omero. Verso la metà del XII secolo, il “δημόσιος διδάσκαλος” Eustazio di Tessalonica (1115-1195/97), dopo aver preso in considerazione il nesso vocalico *-έω* di Πελειαδέω nel primo verso dell'*Iliade*, ritorna più oltre (per *Il. XI*, 35 sgg.) sul procedimento metrico-ritmico della sinizesi, questa volta nel verso decapentasillabo¹²:

Ἄρτι δε πολιτικοί ονομαζόμενοι [scil. οι δημοτικοί στίχοι], μέτρον μεν γαρ αυτοίς πεντεκαίδεκα συλλαβαί· οι δε πολλοί καὶ εἰς επτακαίδεκα ἡ πλείονας αυτούς ποτε παρεκτείνουσι συλλαβάς, αἵτινες, αἱ πλείονες δηλαδή των πεντεκαίδεκα, εἰ μεν μετά συμφώνων λαλούνται, γελώνται ως ἀρρυθμοί καὶ σκώπτονται ως πολύποδες· εἰ δε μόνοις εκφωνούνται καθαροίς φωνήεσι, λανθάνον το πολύπουν ἔχουσι την ταχεία συνεκφωνήσει των φωνηέντων καὶ σώζεται ο τροχαϊκός ρυθμός¹³.

Il passo è di rilevante importanza, a mio avviso, soprattutto dove si rimirca la possibilità di giocare sul ritmo, non sul rigore accentuativo, perché «λανθάνον το πολύπουν ἔχουσι την ταχεία συνεκφωνήσει των φωνηέντων». Tralascio qui la questione del ritmo trocaico o giambico, già affrontata da Jeffreys¹⁴.

Piuttosto interessa assodare che nella metrica medievale il ritmo di un verso era sicuramente indipendente dalla forma grafica delle parole che lo componevano.

Alla stessa epoca di Eustazio (1180) appartiene la trascrizione per opera del monaco Neofitos Enklistos di Cipro di alcuni versi popolari, recitatigli a memoria da un uomo che cantava qualche nenia sulla disperazione dell'esule (vv. 33-34)¹⁵:

ο ξένος πάντα θλίβεται, ο ξένος πάντα κλαίει,
 ο ξένος πάντοτε θρηνεί παραμυθίαν οὐκ ἔχων
 9 10 11 12 13 14 15

Quello che interessa qui osservare è la trascrizione di *παραμυθίαν*, che nel secondo emistichio va computato come quadrisillabo perché torni il ritmo del verso, e questo sul fronte della canzone popolare antica trascritta da un erudito. Lo stesso dovrebbe valere per il seguente verso del *Canto di Armuris* (v. 29)¹⁶:

Ωστε να είπη «έχετε υγείαν», εδιέβη τριάντα μίλια
 1 2 3 4 5 6 7 8

nel quale si nota che l'unico effetto certo, in tutte le sinalefi del primo emistichio, è la tendenza sineretica di *υγείαν*.

Procediamo con gli esempi. Il subarchetipo χ della *Iστορία των Βελισαρίου* (ed. Bakker-van Gemert)¹⁷ presenta il v. 23 come segue:

΄Ηκουσεν την τόσην παρρησίαν απέ τον βασιλέα

il termine *παρρησία*(v) è testimoniato dunque dai due codici (N: *Neap. gr. III B 27*, e V: *Vind. theol. gr. 244*) che in questa lezione coincidono, dando, appunto, la lezione di χ . Siamo di nuovo di fronte al fenomeno di pseudoparatonismo che bisogna evitare di correggere. Non si tratta di errore, come avevano inteso Wagner¹⁸, Cantarella¹⁹, Follieri²⁰, correggendo il primo emistichio in Ήκουσε τόσην παρρησιά(v), o come suggeriva da ultimo Spadaro²¹, attraverso un ibrido della tradizione di N² (il secondo codice napoletano: *Neap. gr. III B 28*) scrivendo:

΄Ηκουσεν απέ τον βασιλέα την τόσην παρρησίαν.

Il problema non si elimina, risolvendo in questo modo, perché si mette al posto di una parola grammaticalmente quadrisillabica, come *παρρησίαν*, un'altra altrettanto grammaticalmente quadrisillabica, come *βασιλέα*, di cui evidentemente Spadaro sentiva il nesso *εα* sineretico (cioè trisillabico), mentre in fine di verso era dieretico. Quindi è opportuno lasciare le cose come stanno e sentire anche in questo caso *παρρησίαν* pronunciato nel tempo di tre sillabe. Che dire, allora, del v. 22 proposto ancora dal subarchetipo χ : «καὶ εἰς θρόνον τε του παλατίου να είσαι επηρμένος», in cui *παλατίου* ripropone lo stesso (falso) problema di ipermetria?

Osserviamo un altro caso dai poemi religiosi del monaco cattolico Andreas Sklentzas, della fine del Quattrocento²². L'αίνος α alla Vergine (incipit: Χαίρε, κορόνα της κυρίας, στέμμα της παρθενιότης) mostra che il nome di Maria è trattato differentemente, ora come trisillabo:

Χαίρε, οπού εζήσαμε, Μαρία, τη ζωή σου (v. 8),
 Χαίρε, Μαρία δέσποινα, μήτηρ του αοράτου (v. 12),

talè è anche nell’*αίνος* 7, questa volta posto nel secondo emistichio:

καθημερνόν παράδιδε, Μαρία ενδοξοτάτη (v. 63),

ora come bisillabo:

χαίρε, Μαρία, να κράζωμεν, να σ’επαινούμεν όλοι (v. 16),

indipendentemente dalla posizione che occupa all’interno del verso.

Anche la correzione che la Kakulidi apporta nei primi due versi a κυρίας e ομορφίας tratti dal cod. (*Marc. gr. cl. IX 17* [coll. 1247]), scrivendo κυρίας e ομορφιάς, non è effettuabile a cuor leggero: anche se Sklentzas era cretese, per il copista poteva non far differenza. La stessa osservazione è valida per il v. 24:

Κι’εκάμασί σου την αδειάν οι πέτρες και τα ξύλα,

dove il cod. riporta αδείαν proprio in cesura di emistichio (così pure καρδίαν v. 36. Se la regola fosse valida, allora al v. 9 dell’inno γ (*Pίμα περί του θανάτου*):

ἄλλο παρά στον θάνατον παραγγελία ν’αφήσω

l’editore sarebbe dovuto intervenire correggendo in παραγγελιά, e al v. 111

Με την φωνήν την άγριαν απολογίαν να δώσης

avremmo avuto απολογιάν, dato che in ambedue i luoghi occorreva un quadrisillabo.

Per il caso di Sachlikis ho già segnalato altrove i paratonismi introdotti dell’editore Wagner e non occorre tornarvi sopra²³. Segnalo qui soltanto un paio di casi della *Γκιόστρα των πολιτικών* nell’edizione di Panagiotakis²⁴. Al v. 25:

Το πως να ποίση ανδραγαθιάν πολλές την παραγγέλλουν,

il codice (*Parisinus 2909*, f. 139) riporta normalmente ανδραγαθίαν, ma forse il caso più sintomatico è al v. 41:

και πιλαλεί η Ευφημιά και η Βλάχα σκουταρώνει

per il quale si deve osservare che il nome della prima “gentildonna”, pur-

troppo attestato solo in questo breve componimento (il cui stato manoscritto non è dei migliori), è riportato dalla tradizione nella forma apparentemente parossitona, ma corretta, εφημία che corrisponde al comune Ευφημία, mentre non si ha traccia di un presunto nome ossitono Ευφημιά in nessuna epoca a Creta, come mi conferma personalmente il prof. Stilianòs Alexiù.

Tre casi indiscutibili si trovano anche negli *Ερωτήματα* di Dellaportas²⁵:

Μοίραν επήρεν η Αφεντία και μοίρα πάλι εδώκαν
του νομογέννητου παιδίου, ἐδε παραδικία! (vv. 790-1)

e

δίχως να ποίσω πανουργία, λέγω, κατά του νόμου (v. 794)

per i quali l'editore non ha nessun problema a pubblicare Αφεντία, παιδίου e πανουργία in fine di primo emistichio nella loro forma tradita. Anzi, il genitivo παιδίου sentito come bisillabo, autorizzerebbe a conservare in Sklentzas il tradito λιβανίου (invece di λιβανιού) nell' αίνος 7, 44 (cf. *supra* il caso di θεμελίου nella *Cronaca di Morea*).

Passiamo a un altro poema dell'epoca, che ha visto recentemente una nuova edizione critica per opera di Maria Caracausi, la *Ριμάδα κόρης και νέου*²⁶. Anche in questo testo ci accorgiamo che il nesso -ία dell'indefinito καμία è trasmesso dai codici (A: *Ambr. theol. gr.* Y 89 *sup.* e V: *Vindob. theol. gr.* 244) senza sentirvi alcun problema di natura metrica a considerarlo bisillabico:

Και σε καμία συνήβασιν δεν ἥλθασιν, ως είδα (v. 32 A)

Και σε καμία συνήκασιν δεν ἥλθαν όσο είδα (v. 32 V)

e, ancora:

Διατί τονε πολυμαθής, της ερωτίας κουρσιάρης (v. 133 A),

mentre nel secondo emistichio del verso immediatamente successivo troviamo scritto: εις της φιλιάς τη χάρη, per cui vale la sinalese grafica. Scritto sempre con la stessa accentazione ερωτία può valere anche come quadrisillabo con dieresi (cf. v. 86: μα σαν απομακρύνουσι χάνουν την ερωτίαν). Faccio notare che καμίαν ancora nel sec. XVII, e specificamente nella tragicommedia *Ενγένα* di Theodoro Montsèles (1646), con la stessa posizione tonica è computato come bisillabo:

(Samuil)

Νά'χες με ιδεί καμίαν φοράν αλύπητα πουν 'βάρου
Μέσα σε μιαν απλάδενα γεμάτη μακαρόνες (vv. 500-501).

Nel romanzo di *Florio e Platziaflore* è stato osservato giustamente che lo scriba non «indica mai la sinizesi»²⁷ e questo uso va rispettato: così al v. 6:

εξαίρετος εις ηλικίαν, πλην ἡτον ωραιομένη.

Nella sua edizione Carolina Cupane conserva la grafia ηλικίαν, mentre Kriaràs aveva corretto in ηλικιάν, come è accaduto per παρρησίαν di v. 14 corretto in παρρησιάν.

Ancora παρρησίαν ritorna in chiusura del primo emistichio al v. 105 dell'anonimo poema intitolato *Δεντέρα παρονσία δια στίχου* della seconda metà del XV secolo²⁸:

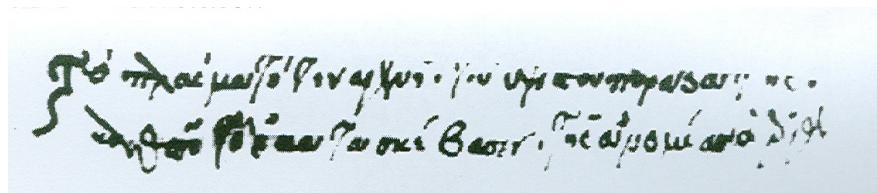
με δόξαν και με παρρησίαν, με ἀμετρον ομάδα.
1 2 3 4 5 6 7 8

Più regolare appare per il secondo emistichio come nella redazione χ della *Iστορία των Βελισαρίου* (ed. Bakker-van Gemert, v. 90):

να είδες αμέτρητην χαράν, μεγάλην παρρησίαν
9 10 11 12 13 14 15

Sulla libertà di oscillazione sillabica faccio rilevare un'eccezionale alternanza fra sineresi e dieresi, in pieno Cinquecento, addirittura nella congiunzione διά ne *La commedia dei tre tiranni* di Agostino Ricchi (1512-1564), ai vv. 65, 73, 75 vale due sillabe, mentre a v. 171 è normalmente monosillabica e perciò sineretica²⁹.

P. S. Riporto, a mo' di curiosità, un singolare esempio di segno diacritico che il copista del cod. *Vindob. hist. gr.* 119, f. 122^r sembra aver tracciato (cf. sotto) per indicare sinalefe tra la vocale dell'articolo τὸ e quella iniziale del verbo εκατασκεύασεν:



Trascriz.: Τὸ πλάσμα τότε να γενή του υψίστου παραβάτης, / καθώς το εκατασκέβασεν της ανομίας [...].

NOTE

¹ Per un primo, fondamentale, studio sulla sineresi (sinizesi) nei testi medievali si veda, ovviamente, G. Chatzidakis, *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά*, II, Atene 1907, pp. 142-156.

² Cf. anche S. Alexiu, *Βιτσέντζος Κορνάρος*, Eρωτόκριτος, Atene 2000⁴, p. 441.

³ «i versi, per quanto si può, richiedono correzione e adattamento, / perché suonino bene a coloro che li leggono».

⁴ Chatzidakis, *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά*, cit., p. 146.

⁵ Ibid.

⁶ D. Holton, *Η κριτική έκδοση της Ιστορίας της Σωσάννης*, ora in id., *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Atene 2000, pp. 63-64.

⁷ Vd. E. Kriaràs, *Ιμπέριος και Μαργαρόνα*, in *Βυζαντινά ιπποτικά μνηστορήματα*, Atene 1959, p. 227. I codici che tramandano il testo sono: N (Neapol. gr. 251, ff. 76-99), O (Oxon. misc. gr. 287, ff. 1-39v), V (Vindob. theol. 244, ff. 108^v-115^v), H (Palat. gr. 426, ff. 73-93^v), G (Palat. gr. 426, ff. 65-72^v).

⁸ Sul decapentasillabo dei testi in volgare si veda M. J. Jeffreys, *The nature and origins of the political verse*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 28, 1974, pp. 142-195 (riedito in E. M. and M. J. Jeffreys, *Popular Literature in late Byzantium*, London 1983 [Variorum Reprints, IV]). Una rassegna bibliografica è stata messa insieme da M. Alexiu - D. Holton, *The Origins and Development of “Politikos Stichos”: A Select Critical Bibliography*, in “Μαντατοφόρος”, 9 / 1976, pp. 22-34, cui si aggiunga: D. Filippidu, *Ο δεκαπεντασύλλαβος στην κρητική Αναγέννηση: τα έργα της ακμής (1570-1669)*, in “Μαντατοφόρος”, 32 / 1990, pp. 52-67; E. Garandudis, *Προβλήματα περιγραφής και ανάλογης των πρωτεληνικών δεκαπεντασύλλαβων: η μετρική αποκατάσταση των δημωδών κειμένων (το παράδειγμα του Διγενή Escorial)*, in N. M. Panagiotakis (a cura di), *Origini della letteratura neogreca*, I, Venezia 1993, pp. 188-227; G. Spatalàs, *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, Iràklion 1997, soprattutto pp. 185-196 e *passim*.

⁹ Vd. G. Mavromatis, *Ta «περί ζενίτειας» ποιήματα*, Iràklion 1995.

¹⁰ Si noti, fra l'altro, il forzato accento di 7^a nel trisillabico θεμελίου posto in cesura.

¹¹ Cf. vv. 201, 265, 270, 349, 440, 445, 724, 1073.

¹² Per una documentata discussione sul fenomeno della sinizesi vd. lo studio di R. J. F. Henrichsen, *Über die sogenannten politischen Verse bei den Griechen*, Leipzig 1839, pp. 77-89 e, inoltre, sul richiamo a Eustazio di Tessalonica cf. M. J. Jeffreys, *The nature and origins of the political verse* cit., p. 147 e A. Kambylis, *Textkritik und Metrik: Überlegungen zu ihrem Verhältnis zueinander*, in “Byzantinische Zeitschrift”, 88, 1995, pp. 38-67, qui p. 67. Nello studio di K. Minàs, *Συνίζηση των ε/ὲ και i/ὶ στην αρχαία και τη μεταγενέστερη Ελληνική*, in “Δωδώνη” 12, 1983, pp. 283-289, la scelta delle esemplificazioni che riguardano la sinizesi nei testi medievali in parte è viziata dalla grafia adottata dalle edizioni prese di base.

¹³ «[...] ora sono detti versi politici, giacché sono costituiti da quindici sillabe; non sono pochi però coloro che li estendono fino a diciassette o più sillabe, le quali, nel caso che siano più di quindici, se vengono pronunciate insieme con suoni consonantici, saranno irrilevate come anomale (prive di ritmo) e schernite perché ipermetre. Ma se vengono pronunciate insieme a suoni meramente vocalici, occulteranno le misure in eccesso grazie a una sostenuta pronuncia in contemporanea delle vocali, mantenendo così anche il ritmo trocaico».

¹⁴ Vd. Jeffreys, *The nature and origins of the political verse*, cit., pp. 148 e sgg.

¹⁵ «l'esule è sempre triste, l'esule è sempre in lacrime, / l'esule si lamenta perché non ha conforto». Il testo è edito da I. P. Tsiknòpulos, *Η ποιητική παραγωγή του Εγκλείστου Αγίου Νεοφύτου*, in *Κυπριακή Σπουδή*, 16, 1952, pp. 41-49. Riferimenti anche in M. J. Jeffreys, *The nature and origins of the political verse*, cit., pp. 159-160 e in R. Beaton, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge 1980, pp. 77-78.

¹⁶ «non appena disse “addio”, percorse trenta miglia». Pubblicato da S. Alexiū, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα ἀσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου*, Atene 1990.

¹⁷ Cf. *Iστορία των Βελισαρίου. Κριτική ἐκδοση των τεσσάρων διασκενών με εισαγωγή, σχόλια και γλωσσάριο* W. F. Bakker - A. F. van Gemert, Atene 1988.

¹⁸ G. Wagner, *Διήγησις ωραιοτάτη των θαυμαστού ανδρός του λεγομένου Βελισαρίου*, in *Carmina Graeca Medii Aevi*, Lipsiae 1874, p. 305.

¹⁹ R. Cantarella, *La Διήγησις ωραιοτάτη του θαυμαστού εκείνου του λεγομένου Βελισαρίου (di anonimo autore)*, in “*Studi Bizantini e Neoellenici*”, 4, 1935, pp. 153-202.

²⁰ E. Follieri, *Il poema bizantino di Belisario*, in *Atti del Convegno Internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, Roma 1970, pp. 583-651.

²¹ Vd. G. Spadaro, *Graeca Mediaevalia VII: Sul testo della Διήγησις του Βελισαρίου*, in *ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ, Studi in onore di Rosario Anastasi*, I, Catania 1991, pp. 164-165.

²² Il testo secondo l’edizione di E. D. Kakulidi, *Ποιήματα του Ανδρέα Σκλέντζα*, in “*Ελληνικά*”, 20, 1967, pp. 107-145.

²³ Vd. C. Luciani, *Stefanos Sachlikis, Περὶ τῶν χωριατῶν καὶ τῶν ἀβουκάτων. Sui contadini e gli avvocati di Candia*, in “*Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*”, n. s. 40 / 2003, p. 114.

²⁴ Edito da N. M. Panaghiotakis, *Μελετήματα περὶ Σαχλίκη*, in “*Κρητικὰ Χρονικά*”, 27 / 1987, pp. 24-25.

²⁵ Vd. M. I. Manussakas, *Λεονάρδον Ντελλαπόρτα Ποιήματα (1403/1411)*, ἔκδοση κριτική, εἰσαγωγή, σχόλια καὶ εύρετήρια, Atene 1995, p. 236.

²⁶ *Ριμάδα κόρης καὶ νέου. Contrasto di una fanciulla e di un giovane*, a cura di M. Caracausi, Roma 2003.

²⁷ Così C. Cupane (a cura di), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino 1995, p. 455

²⁸ Cf. B. Schartau, *Δευτέρα Παρονσία διά στίχου - ein bisher unedierter Verstext aus der Handschrift Hist. gr. 119, Ö.N.B., Wien*, in “*Epsilon. Modern Greek and Balkan Studies*”, 1 & 1987, pp. 69-81, in particolare p. 69. Si veda ora anche l’edizione critica a cura dello stesso Schartau, *Δευτέρα Παρονσία διά στίχου. The second coming of Christ in Rhyme. The text of Cod. Vind. hist. gr. 119, ff. 116-125 edited with an introduction, English traslation, and index verborum*, in “*Scandinavian Journal of Modern Greek Studies*”, 3 / 2005, pp. 1-75.

²⁹ Cf. M. Vitti, *Nicola Sofianòs e la commedia dei Tre tiranni di A. Ricchi*, Napoli 1966, p. 66.

ORE FATIDICHE NELL'*EROTÒKRITOS*

Cristina Stevanoni
Università di Verona

All'inizio della Parte quarta dell'*Erotòkritos* (vv. 50-78), la protagonista, Aretussa, sogna una sequela di eventi terrificanti: tutta sola sopra un mare in tempesta, cerca vanamente di governare il timone d'una nave, avendo netta la sensazione che presto affogherà; l'acqua del mare, trasformata in un fiume, che trascina tronchi e detriti, sembra a sua volta che debba travolgerla; a un certo punto, la nave, che si trova sulla spiaggia davanti a lei, cola a picco, sotto un cielo fattosi più scuro. Allora, prova ancora paura e prega di scappare al pericolo. Quindi, la vampa d'una luce; in quella, una figura d'uomo le porge la mano e la invita a non avere timore, accompagnandola verso acque meno profonde. Non appena è scomparsa come un'ombra questa figura, ancora fino all'alba si dibatte nel sogno, non osando muoversi, angosciata dal terrore d'essere sommersa dai gorghi più profondi.

Il racconto è affidato alla voce del Poeta, il quale narra le fasi del sogno in terza persona e con i tempi del passato, descrivendo, subito di seguito, l'angoscia che prova la balia Frossini nel sentire, dalla camera accanto, i gemiti della fanciulla, e più ancora l'urlo che accompagna il suo risveglio: «mi prende il fiume, annego!». La donna, che conforta con prudenti sussurri la fanciulla ancora immersa nel sonno, e che poi la stringerà fra le sue braccia, offrendole la salda protezione del suo corpo, è ben consapevole che sono i tormenti d'amore, maledetti tormenti!, quelli che pesano sul sonno della sua protetta. E pertanto, eccola pronta a dire, quando parla in prima persona, cose in apparenza contraddittorie, che cioè i sogni sono falsi e bugiardi, e che anche di questo, se Aretussa volesse raccontarglielo, potrebbe sciogliere il senso, forte della sua lunga esperienza (vv. 95-100). Aretussa le ribatte che il suo sogno, al contrario, è un cattivo presagio, il quale altro non può significare, se non che il suo innamorato, Rotòkritos, da poco mandato in esilio perché aveva osato chiedere la sua mano, è divenuto schiavo, oppure è già morto. Ma fa anche di più: interpretando da sé sola ciò che ha appena visto, senza curarsi delle doti

vantate dalla sua interlocutrice, con veloce raffronto equipara la furia del vento e la profondità del fiume ai tormenti, ai dolori, alle pene. Ha visto chiaramente che il suo compagno era in pericolo in quell'oscurità, perché era l'alba, due ore innanzi il giorno («Ἐτούτον εἶδα τὴν αὐγήν, δύο ώρες να ξημερώσῃ», v.109¹): infatti, è giusto in quest'ora che i sogni sono più veri, quando lo spirito di chi dorme, sciolto dai pesi della mente, libero dai fumi della digestione che salgono dallo stomaco, prevede e comprende quanto sta per accadere di bene o di male. Tale capacità di preveggenza – derivata, come si vede, dalla felice congiuntura per cui all'alleggerimento del lavoro della psiche si accompagna, nel dormiente, l'inerzia degli organi preposti alla digestione – sarebbe, a dire della fanciulla, un dono aggiunto agli altri, del quale l'uomo è stato gratificato, perché è immortale. Pertanto, quell'ostinato tormento, che le procura angoscia e che la ghermisce anche fisicamente, come fosse l'esito d'un fatto presso che accaduto, deriva da un sovrappiù di chiarezza e di veridicità, che appartiene non già al sogno, “όνειρο”, ma alla visione, “όραμα” (vv. 103-130).

La balia s'impegna allora con rinnovato vigore, volendo dimostrare ad Aretussa che tutte le certezze da lei nutrite a proposito dell'infallibilità dell'ora – le quali sono il frutto, com'è stato opportunamente osservato, d'una *communis opinio*, ch'era già diffusa nel mondo antico e medievale, e che sarebbe poi stata confermata dalle analisi di Freud² – sono destituite di fondamento, essendo soltanto gli uomini stolti e sciocchi quelli che credono alle virtù profetiche del sogno. Per questo, con una puntuale operazione di smontaggio lessicale e semantico (che ha uno dei suoi punti di forza nel composto “ονειροφαντάσματα”, implicitamente svalutativo di entrambi i termini, “όνειρο” e “όραμα”, con i quali la fanciulla, distinguendo l'ineguale statuto delle apparizioni oniriche, voleva promuovere giusto quelle che appaiono nel declinare della notte³), dimostra che, se mai, il suo sogno ha avuto la capacità di riflettere gli stati d'animo della veglia, i tormenti del vissuto: Aretussa non ha guadagnato tormenti e pene, da quando ha osato innamorarsi d'un uomo che è inferiore a lei per il rango? Dunque, l'acqua torbida che l'assediava nel sogno indica tempeste e afflizioni, le stesse con cui deve confrontarsi ogni giorno la sua mente, impegnata a vincere un'ardua battaglia. Finché, smentendo se stessa – aveva appena detto che dal sonno non si guadagna nessuna capacità di preveggenza –, la balia si cimenta con una disamina puntuale delle situazioni sognate dalla sua figlioccia, tuttavia interpretandole in modo positivo: la nave, in lotta contro la tempesta, e poi sparita tra i flutti, significa che i patimenti stanno per avere fine, che l'innamorato ritornerà presto; e poi, la luce che ha visto è la speranza stessa del cuore, e così via, fino al momento in cui il Poeta le attribuisce un intimo dubbio, vale a dire che il sogno altro non possa essere che il preludio di foschi avvenimenti (vv. 131-184).

Aretussa si acquieta un poco, anche se accoglie il messaggio rassicurante della sua interlocutrice per la sola parte relativa all'assunto di principio: lei

stessa ricorda, infatti – ma il suo racconto è adesso mediato dalla voce del Poeta –, d’aver sentito dire che ai sogni (accanto a “*όνειρα*”, compare anche “*ονειροφαντάσματα*”, la medesima parola che Frossini ha già usato per tre volte), i saggi, diversamente da quanto non siano soliti fare gli sciocchi, non prestano fede alcuna (vv. 185-190). E tuttavia, in quello stesso giorno, prima che scenda la sera, quando arrivano i messaggeri da parte del re di Bisanzio, e subito le viene fatto di pensare che portino un’offerta di matrimonio a lei destinata⁴, per prima cosa maledice quel sogno (ridiventato, nel suo diretto parlare, “*όνειρο*”), che le aveva fatto vedere, come altrettante premonizioni di disgrazia, il fiume e la furia dei venti (vv. 193-218). Frossini, per l’ennesima volta, si fa carico di consolarla, ricordando come le visite, alle corti dei re, siano frequenti, e non conoscano soste, né di giorno, né di notte, essendo molteplici e assidue le richieste che i sottoposti presentano ai potenti (vv. 221-238). Ma neppure un’obiezione tanto credibile (anche perché s’avvale d’un vero e proprio rovesciamento semico, contrapponendo, all’offerta che Aretussa teme sia presentata dall’alto, le istanze che, nella prassi quotidiana, sono presentate dal basso) resiste alla prova dei fatti, e la giovane comprenderà d’averne avuto una giusta intuizione, quando, di lì a non molto, suo padre la manda a chiamare, per annunciarle che il figlio del re di Bisanzio l’ha chiesta in sposa, offrendo, a lui genitore come tutti preoccupato di assicurare il bene e la prosperità dei figli, l’occasione sperata, in quanto che il pretendente è quel medesimo giovane, regale nell’aspetto e abile nel combattimento, che aveva meritato, con il plauso di tutti gli spettatori presenti, il premio speciale attribuito dalla regina, alla fine della prima tornata della giostra (vv. 265-298; cfr. II 2191-2198).

Alla richiesta, che le viene sottoposta ormai con tutti i crismi dell’ufficialità, e in un modo tale, che non consente né repliche né dilazioni, la fanciulla oppone rifiuti sempre più netti, motivandoli con ragioni che, lungi dall’interessare i genitori, suscitano invece la loro collera, in seguito anche le loro reazioni violente, sino al verdetto finale: la fanciulla vivrà segregata in prigione, insieme con la balia, che è sua complice, perché ne condivide e ne nasconde le malefatte (vv. 309-524).

Potrebbe bastare tale esito catastrofico per confermare che il sogno d’incubo era giust’appunto vero, così come la fanciulla che l’aveva sognato s’era ostinata a ripetere, movendo dall’assunto che le cose viste nel sonno hanno maggiore credibilità, se cadono in coincidenza con le ore della notte che preludono all’alba. E invece, quasi a coronamento di questo, che si può a buon diritto definire un “dibattito” sulla materia onirica⁵ (e che si segnala, all’interno del poema, per il suo carattere eccezionale, perché porta alla luce le diverse prospettive “ideologiche” non soltanto nel modo consueto, e cioè attraverso le dinamiche della pura dialogicità, ma anche rimodellandosi sui nuovi accadimenti, che di tanto in tanto lo attraversano), Aretussa giungerà, con una nuova,

e definitiva interpretazione di quanto ha sognato, ad attingere una verità diversa, che parla della profondità del desiderio che la lega a Rotòkritos.

Sola con la nutrice nel buio della prigione, ricordando le molte e tenebrosissime manifestazioni d'affetto che i genitori le avevano riservato per tutto il tempo innanzi, la fanciulla si dispera, evidentemente perché nutre in cuor suo la certezza che non potrà avere, da quel momento in poi, niente più che il contrario. E tuttavia, dopo avere riconosciuto che tale è la dolorosa situazione in cui adesso le tocca di vivere, nel risalire fino alle cause che l'hanno provocata, evita di fare riferimento alla spiegazione più ovvia (dirompente, e però votata all'insuccesso, è stata la sua stessa ribellione, che l'ha spinta a rifiutare, per amore di Rotòkritos, l'offerta del re di Bisanzio), e invece rimanda tutto alle responsabilità d'un divenire, che fa sì che le cose umane, come i fiori, non sopravvivano immutate, ma cambino continuamente, e in velocità; e poi biasima la sorte, che quanto più in alto eleva gli uomini, tanto più li ferisce, allorquando li deprime a terra, mutando ogni occasione di gioia nella peggiore delle disgrazie: chi già si trovi in condizione d'inferiorità non può temere i contraccolpi del destino, quello stesso che a lei ha sottratto, facendoli volare via come gli uccelli dell'aria, i privilegi derivati dall'essere figlia di re, bella e sana, unica e incontrastata destinataria, per non avere avuto né fratelli né sorelle, dell'amore dei genitori (vv. 592-632).

Ora, è proprio a quest'altezza che affiorano, ancora una volta, e sarà l'ultima, le metafore del sogno, imponendosi tuttavia alla coscienza della giovine, per il loro valore puramente semico, come indici della modificazione d'un ordine precedente, che non sembra quello, da lei appena evocato, vigente nell'ambito della famiglia d'origine (vv. 633-638):

Κ'εκείνη η βρύση π'όλπιζα να πιω, να με δροσίσῃ,
εγίνη ποταμός θολός και πλιο δεν είναι βρύση·
κ'έχει νερά φαρμακερά, κύματα του θανάτου,
βράζουν, όχι να δροσίζουσι, σήμερο τα νερά του.
Κ'η λάμψη εκείνη οπού 'φεγγεν, εδά με σκοτεινιάζει
κι ο αέρας που μ'εδρόσιζεν, εδά κεντά και βράζει⁶.

Ritorna qui, nel rimpianto che Aretussa rivolge, in apparenza, al suo passato di figlia, la figura retorica dell'antitesi, che Kornaros usa reiteratamente per descrivere l'interiore dissidio provocato dai tormenti d'amore; se non che, nel bagaglio lessicale consueto (la fiamma attizzata e ardente; e i suoi contrari: l'acqua e la fonte⁷, l'aria fresca) s'insinuano alcune puntuali estensioni, che alludono, e non sarà un caso, alla situazione onirica che Aretussa stessa ha vissuto (il fiume torbido, le onde mortifere, il buio dell'oscurità). Così costruita, la mimesi figurale non può rappresentare – come invece la fanciulla vorrebbe far credere a se stessa, e, di conseguenza, al lettore – lo iato che separa la benevolenza dei genitori dal loro ripudio, ma, se mai, la frustrazione d'un

desiderio amoroso, che tale appare, finalmente, grazie alle dinamiche, insieme rivelatrici e censorie, del sogno⁸.

La tensione, con la quale la fanciulla ha provveduto a smontare e a rimon-
tare i pezzi di quanto ha visto in quell'ora fatidica della notte, si placa giusto in
questo momento, e cioè quando, dai recessi dell'io, emerge una verità "altra",
rispetto a quella che le si era mostrata attraverso l'attivazione del pronostico,
oppure attraverso il confronto con i dati di realtà, psicologici, oltre che ma-
teriali. Con questo, s'intende, non cessa del tutto la sua sofferenza, ché anzi,
l'ennesima deprecazione da lei rivolta contro la sorte (vv. 717-718):

Ω ριζικό ακατάστατον, αναπανημό δεν ἔχεις,
μα επά κ' εκεί σαν πελελό περιπατείς και τρέχεις⁹.

ripeterà – variando temi e motivi del prologo, e però con lo strazio aggiunto d'un'apostrofe insieme confidenziale e spregiativa – la doglianza per il lato oscuro e insensato dell'esistenza, che percorre come un *Leitmotiv* tutto il poema.

D'altra parte, è vero che subito dopo, nel tentativo di penetrare ancora in questa zona d'ombra, la protagonista tenta di darsi altre spiegazioni più razionali, e individua la radice dei malanni nella disparità di classe, in quell'altezza incollabile del suo rango, la quale non può essere raccorciata nemmeno dai mutamenti della sorte, che pure l'hanno investita, adesso, sospingendola in tanta bassura. La ragazza è consapevole che proprio questo è l'aspetto paradossale dell'intera sua vicenda, e pertanto non si esime dall'individuare un punto ideale d'equilibrio, e non senza fare ricorso, si badi, alle metafore già note: una povera che ami un povero, questa è l'unica condizione, perché due possano amarsi senza sofferenza, conoscere la soddisfazione del desiderio, l'assenza di critiche e di paure, aria e frescura per la vampa dell'amore (vv. 721-730). Ma poi, avendo piena coscienza d'essere costretta nelle maglie del proprio immodificabile rango, la fanciulla si abbandona allo sconforto, e piange senza remissione (vv. 731-740); tuttavia avendo guadagnato, proprio grazie alla faticosa analisi delle proprie dinamiche interiori, oltre che delle leggi che governano i rapporti di classe, un coraggio tale, che le consente di superare la prostrazione e la debolezza di cui lei stessa si era venuta prima lamentando. Non c'è dubbio, infatti, che le verità, accertate sia pure attraverso il travaglio della sofferenza, creano un solido baluardo e rafforzano il ruolo che lei svolge come protagonista, e dichiarano che il suo destino, credibile, ancorché estremo, sopportabile ancorché esecrando, resta tuttavia aperto e segnato da grandezza. E questa nuova persuasione, che ha molta rilevanza per gli esiti futuri della trama, appare non meno efficace se la si congiunge, retrospettivamente, con quante parole, nell'argomentare di Aretussa, avevano conservato un margine d'ambiguità. Intendo dire che la fanciulla, quando s'era opposta al desi-

derio del padre, che le proponeva di sposare il figlio del re di Bisanzio, aveva motivato il suo rifiuto affermando che mai e poi mai avrebbe potuto accettare un matrimonio che la portasse in terra straniera, lontana dai suoi genitori, per i quali nutriva sentimenti d'affetto profondo e sincero: non una parola aveva detto sulla ragione vera di quel rifiuto, e cioè sull'amore che lei aveva giurato di conservare per sempre a Rotòkritos. Il padre, tuttavia, non aveva creduto a queste dichiarazioni d'affetto filiale, e le aveva rintuzzate con modi drastici e minacciosi, ponendo a suggello un'immagine – «se hai fatto un brutto sogno, su, caccialo dalla testa, / o perdi la tua gioventù, quanto ancora ne resta» (vv. 441-442)¹⁰ –, la quale, se pure suona come doppiamente spregiativa, in quanto che contiene un'involontaria allusione al fatto realmente accaduto, non era servita a far recedere Aretussa dalle sue posizioni. A partire da quel momento, il re aveva sfogato la propria ira nei confronti della figlia, facendo ricorso ai toni più aggressivi e adottando le risoluzioni più drastiche, con mosse che appaiono sintomatiche del crescente sentimento d'impotenza, che egli ricava dall'impossibilità di sconfessare una dichiarazione d'amore filiale manifestamente pretestuosa, e tuttavia fondata su dati di realtà. Avevano già intuito i due genitori, discorrendo insieme per un'intera notte, e ricomponendo a vicenda un mosaico che saldava i fatti con le apparenze, le deduzioni con le intuizioni, avevano già intuito che la figlia poteva essere complice di Rotòkritos, e che bisognava pertanto affrettare il suo destino, darle per marito qualcuno del suo rango (vv. 1-48). E il sogno, non per caso, era comparso nel momento preciso nel quale entrambi, il padre e la madre, cedevano alla stanchezza, dopo avere trascorso presso che insonne la notte, pensando alla figlia, ai suoi desideri nascosti (vv. 47-50):

Λίγα κοιμάται ο κύρης της, λίγα κοιμάται η μάνα,
τούτα που το'εβαραίνασι συχνιά τ'αναθιβάνα.
Μια νύκτα, μια βαθειάν αυγή το γάμον εμιλούσα
και τότες όνειρο βαρύ είδεν η Αρετούσα¹¹.

Le consapevolezze in tal modo raggiunte dai genitori – alle quali succede, nel racconto organizzato da Kornaros attraverso le parole del Poeta, la visione del sogno –, compiranno un lungo tragitto prima di ricomporsi e di rivelarsi come veritieri, essendo il primo anello d'una catena costruita, e non è la prima volta che questo accade, nell'*Erotòkritos*, per aggiunzioni speculari: i genitori pensano ad Aretussa, e la immaginano avvinta con il pensiero a Rotòkritos; Aretussa sogna il suo desiderio, frustrato, per Rotòkritos, e capisce d'averlo sognato solo dopo che ha reso manifesto il proprio amore ai genitori, e solo dopo che ha riflettuto sull'amore che questi nutrono per lei. La verità profonda del sogno, che la protagonista finalmente svela a se stessa, e il suo fondato

giudizio sulle inviolabili separazioni di classe (non per caso proiettivamente spostate sull’altro da sé, sul povero diavolo e sulla povera diavola qualsiasi) suonano dunque come altrettante ratifiche di quelle realtà, che i suoi genitori, per primi, avevano avvertito come inconciliabili, ma che invece in lei, nella fanciulla, si annodano e si confondono, perché agiscono, rispettivamente, con funzione di rimosso e di rimozione: le parole di copertura, le parole all’apparenza strumentali con cui Aretussa dichiara ai genitori il suo amore di figlia, rifiutando di accettare una separazione che la porti definitivamente lontano da loro, sono dunque il compromesso, nella fattispecie, questa volta, il “vero pretesto”, che astutamente usa l’inconscio per dichiarare un amore che è, e non è, simile a quello per Rotòkritos, ma che tuttavia funziona come un suo valido sostituto, perché si presenta sotto la specie d’un legame garantito dalla vicinanza fisica dei corpi¹².

Il cammino attraverso cui l’io riguadagna questa tale vicinanza dei corpi è tortuoso e sofisticato, come s’è visto, ma non di meno persuasivo, perché le esigenze della narrazione vi compaiono perfettamente armonizzate con il lavoro inteso a illuminare le dinamiche della psiche (e non sfugge che quest’ultimo approda a un risultato scientifico, oserei dire freudiano, in tanto in quanto procede per sottrazione, depurando, piuttosto che estirpando, le scorie del luogo comune).

Più sbrigativo il cammino del Poeta, che non deve fare i conti, almeno in questo preciso caso, con la soggettività, anche se tende alla medesima metà, alla ricongiunzione dei corpi, ora separati, degli amanti. Gli basta, al Poeta, volgere l’attenzione a Rotòkritos, esule a Egripo, descriverne lo stato di sofferenza e di abbruttimento, raccontare della rete di relazioni che riesce a tessere, per quanto lontano, con coloro che ama: complici il servo fidato, l’amico Polidoros, le voci della gente che arrivano sino alla prigione, e sono raccolte dalla scaltra balia Frossini... Ed ecco che già son passati tre anni, sopraggiunge il quarto, e s’accende, improvvisa, folgorante, la consueta metafora del fuoco, questa volta coniugata in modo tale, che fonde in uno gl’intenti, ma non di meno i corpi degli amanti (vv. 847-850):

Μακρά 'σαν, μακρά βρίσκετον ένας από τον άλλο,
μα 'σαν κ' οι δυο σε μια βουλή κ'εστέκα σ'ένα ζάλο·
σ' μια βράσην εκεντούσατι, τα ξύλα έτσι συμπαίνα,
που 'φτανεν η αναλαμπή σ' τοι δυο κι όχι στον ένα¹³.

A partire dai versi immediatamente successivi (851-852) s’accende un altro fuoco, quello della guerra, che implica non più incontri, ma scontri di corpi: uno dei tanti, il più tragico, lo predispone il re invasore, Vlantìstratos, volendo sorprendere in piena notte, prima dell’alba profonda («Καὶ τῇ βαθειά βαθειάν αυγήν», v. 975), il nemico, che ancora gode delle dolcezze d’un

sonno propiziato dai fumi non pienamente digeriti del cibo. La battaglia, al contrario di quanto non preveda il re valacco, finirà in un'orrenda carneficina, perché Rotòkritos vi partecipa ancora una volta, mettendo a frutto la sua ferocia animalesca. L'incubo di Aretussa ha ormai lasciato il posto alla distesa dei morti, che giacciono stesi sopra un letto di sangue, avendo come cuscino la terra (v. 1082): è la visione d'una cruda realtà – e tanto più cruda, perché annessa agli oggetti che ospitano i corpi nel riposo –, che nessun sogno ha saputo prevedere, e che nessuna analisi potrà condurre a risoluzione. Gli intrichi di morte, come sempre nell'*Erotòkritos*, distano solo un passo dagli intrichi d'amore, e si nutrono della medesima *humus*: a volte, basta così poco, per farli incontrare, uno spostamento appena accennato nel fondo delle ore dell'alba, la stagnazione del cibo dentro la sacca dello stomaco...¹⁴. E del resto, come potrebbe mettere un diaframma il poeta Kornaros, che fa rimare il suo nome con *Charos*?

NOTE

¹ Riproduco, qui e altrove, il testo dell'*Erotòkritos*, stabilito da Stilianòs Alexiu (prima ed. Athina, Ermis, 1980).

² M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, pp. 163, nota 68.

³ Anche a questo proposito, traggo spunto da quanto osserva Peri, *Malato d'amore*. [...], cit., p. 164, che opportunamente traduce “οειροφαντάσματα” con “fantasime”. Vale la pena avvertire che Peri, con persuasiva analisi (pp. 157-168), dà conto dello sviluppo della *fabula ornata* fra i vv. 109-178 della Parte quarta, misurando, una volta di più, la distanza che separa il poema di Kornaros dal suo prototipo occidentale. Ricordando l'auspicio che la balia Frossini aveva formulato ad Aretussa, qualche tempo prima (III 151-158), Peri conclude in modo congruente con gli assunti del proprio studio, avvertendo che il sogno della fanciulla dev'essere letto non solo come una ‘proleksi’ degli eventi futuri, ma «anche come l'esito d'uno scongiuro, come un sogno terapeutico ‘sollecitato’ dal confidente-medico», e cioè, in questo caso, dalla stessa balia.

⁴ Per la verità, già prima (III 1035-1046), Iraklis aveva fatto credere ad Aretussa che il re di Bisanzio l'aveva chiesta in sposa per il principe suo figlio, inviando a corte un'ambasciera. Tale notizia, che gli accadimenti di IV 193 sgg. fanno ritenere sia stata costruita ad arte, viene data in singolare, ma non casuale, concomitanza con l'altra, concernente l'esito, fatalmente negativo, della richiesta di matrimonio presentata da Pezòstratos, padre di Rotòkritos (III 1022-1034). Peraltra, la conseguente disperazione della fanciulla, la sua richiesta d'aiuto a Frossini – vana, perché la balia vede finalmente profilarsi all'orizzonte una soluzione più decorosa – fanno credere al lettore che la notizia fornita da Iraklis abbia tutti i carismi della verità. Se la spiegazione è quella più ovvia, che cioè il padre, impensierito dalle profferte di Rotòkritos, abbia voluto, con una bugia plausibile, vista l'eccellenza del principe di Bisanzio, e i meriti a lui riconosciuti dalla regina, mettere alla prova Aretussa, per saggierne i sentimenti, ebbene, se questa è la spiegazione, bisogna dire che Aretussa reagì con intenti contrastivi, ma su un piano beffardamente parallelo: fingendo dapprima indifferenza, al cospetto del padre, e poi superando di slancio lo sconforto, decise che quella sera stessa avrebbe rinsaldato, con i mezzi che aveva, il suo legame con l'amato, anche a costo d'incontrare, per volere del padre, la morte (III 1053-1142).

⁵ Così Peri, *Malato d'amore*. [...], cit., p. 168.

⁶ ‘E quella fonte, attingervi speravo, e aver frescura, / divenne un fiume torbido, e fonte di sciagura: / le sue acque avvelenano, onde di morte spesse, / non rinfrescano, bruciano, oggi, quell’acque stesse. / E quel ch’era un riverbero, è buio che mi prende / e il fresco di quell’alito adesso è fuoco ardente’.

⁷ Nel secondo emistichio del v. 634 (vd. n. 6), ho introdotto una doppia forzatura, da un lato accentuando il valore metaforico di “βρόση”, dall’altro immettendo, con “sciagura”, un accento come di pronostico, forse inappropriato all’interno di questo contesto, che celebra il trionfo dell’inconscio. Ma, anche alla luce di quanto dirò nelle conclusioni, credo di dovere difendere tale scelta, che fa posto a un residuo dell’antico regime onirocritico. Certo, avrei potuto fare, più tranquillamente: “fonte non è, s’oscura”, o simili.

⁸ Il Poeta dirà di lì a poco che la disperazione di Aretussa, manifestata tra le lacrime sulla soglia ferrigna della prigione, somiglia a quella del timoniere, disorientato dalla furia del mare in tempesta. La comparazione, che si sviluppa per molti versi (651-668), è di quelle che Kornaros elabora più volentieri: eppure qui, a ridosso delle tempeste del sogno, essa provoca un effetto come di eco, o di rimbombo, davvero impressionante. Lo stesso si può affermare a proposito dell’altrettanto corposa figura di paragone, con la quale Frossini, in puntuale controcanto rispetto al Poeta, esorta la fanciulla a superare la paura e lo sgomento, così come fanno l’esperto nocchiero e gl’impavidi marinai, quando, guidando la nave con le loro abili manovre, vincono la violenza del mare e dei venti (vv. 699-710).

⁹ ‘O destino mutevole, tu corri e vai di fretta, / senza tregua, di qua e di là, come una mario- netta’. L’aggettivo πελεύδο, ‘matto’, ricorre più volte nel poema, anche con valore sostanziativo. Ammettendo che abbia ragione Alexiu, contro Andriotis, a risalire, per l’etimologia, fino allo spagnolo “pelele” (“fantoccio”), e dovendo fare i conti con le strettoie della rima, ho preferito una traduzione che aggiunga, senza troppo danno, spero, altre ma non incongrue movenze all’apostrofe.

¹⁰ La natura del messaggio (nel testo originale: «Αν είδες όνειρο κακόν, ἀφις το να περάσῃ, / γη χάνεις τη τη νιότη σου πρι παρά να γεράσῃ») è ambigua, e, come tale, più spaventosa, perché, nel mentre allude, con toni dal sapore vagamente proverbiale, ai *Realien* del sogno di Aretussa, nel contempo prefigura l’invecchiamento, che di lì a poco segnerà, in prigione, il corpo e il viso della fanciulla. Ma anche la trama è oscuramente minacciata, perché la precoce consunzione di Aretussa potrebbe comportare una rapida consumazione del racconto.

¹¹ ‘Ben poco suo padre dormì, e la madre lo stesso, / la mente a questo carico di cruci andava spesso. / Delle nozze parlarono fino all’alba profonda, / fu allora che vide Areti un sogno che l’affonda’. Il sovrapporsi dei due momenti, quello dei genitori che parlano nel loro letto, e quello della figlia che nel suo letto contestualmente sogna, è rilevato da due aggettivi allitteranti, “βαθειόν”, “βαρύ”, che appartengono a campi semanticici affini, oltre che dal verbo “βαραίνω”. In italiano, “incubo” è il corrispettivo quasi perfetto di “όνειρο βαρύ” (v. 50, qui tradotto con una perifrasi che introduce una fin troppo facile allusione alla materia sognata); mentre invece non esiste, credo, un omologo soddisfacente per “βαθειά ανγή” (di conseguenza, tanto più difficile tradurre “τη βαθειά βαθειάν ανγήν”, e cioè l’ora in cui i nemici invasori organizzeranno la controffensiva di IV 975 sgg., alla quale accennerò più avanti). Aggiungo, per mera suggestione, che il Vincenzo Corner del processo reso noto da N. M. Panagiotakis, *O ποιητής του Ερωτόκριτου*, in *Πεπραγμένα του Δ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Iraklio, 29 Avgustu – 3 Septemvriu 1976, Athina 1981, 3 voll., II, pp. 329-395, e che quasi sicuramente è il medesimo autore dell’*Erotòkritos*, era nato, a detta della sua levatrice, Cali Calivena, due ore prima che iniziasse il giorno della domenica delle Palme, nell’anno 1553.

¹² Inutile avvertire che, per analisi di tale natura, mi avvalgo anche dei fondamentali contributi critici che ha offerto, primo nel nostro paese, e, a suo dire, inascoltato, Francesco Orlando.

¹³ ‘L’uno dall’altra erano lontani e separati, / ma uniti nel proposito, a un passo situati: / in una vampa ardevano, i legni insieme accesi, / si che da un sol riverbero erano entrambi presi’.

¹⁴ L’incontro di amore e di morte, che mi si presenta adesso, alla fine di questo percorso, è solo

formalmente diverso da quello che avevo visto delineato nelle figure retoriche dei vv. 591-594 della Parte seconda, i quali riassumono la vicenda del nobile cretese di nero vestito, Charidimos, uccisore involontario della moglie, al suo apparire sul luogo della giostra (cfr. C. Stevanoni, *Strategie della morte e personaggi difficili*, "Quaderni di lingue e letterature" (Verona), 28 / 2003, pp. 97-115).

**Η ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΙΣΤΗ ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΠΑΝΔΗΜΟΥ:
ΕΡΩΤΑΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΣ**

Fanì Kazantzì
Università di Salonicco

Η ποιμενική τραγικωμωδία *Ερωτική Πίστη* (*L'Amorosa Fede tragicommedia pastorale* di Antonio Pandimo)¹ ανήκει στην ιταλόφωνη δραματική παραγωγή της Κρήτης στα χρόνια της βενετοκρατίας². Όπως αποδείχτηκε από αρχειακές έρευνες ο Αντώνιος Πάνδημος, ο συγγραφέας του έργου, ήταν γόνος μιας πλούσιας αστικής ελληνο-ορθόδοξης οικογένειας από τον Χάνδακα. Την εποχή που συνέθεσε το έργο ήταν μόλις 18 χρονών, βρισκόταν στην Ιταλία και σπούδαζε στην Πάντοβα. Δεν είναι γνωστό κανένα άλλο έργο αντού του πρώιμου, αλλά αξιόλογου, όπως προκύπτει, συγγραφέα³.

Το έργο γράφεται με την ευκαιρία των γάμων της Καλλέργας Καλλέργη και του Francesco Querini, επίδοξων γόνων δυο επιφανών οικογενειών της αριστοκρατικής βενετοκρητικής κοινωνίας. Υπάρχουν οι πληροφορίες πως οι γάμοι τους έγιναν το 1619 στον Χάνδακα, αλλά δεν γνωρίζουμε αν στο πλαίσιο αυτής της τελετής πραγματοποιήθηκε και η παράσταση της *Ερωτικής Πίστης*⁴. Το γεγονός είναι πως το βιβλίο τυπώθηκε ένα χρόνο αργότερα, το 1620, στη Βενετία από τον περίφημο εκδότη Giacomo Sarzina. Η έκδοση είναι πολυτελέστατη, με πλούσια εικονογράφηση σε χαλκογραφίες, έργα γνωστού καλλιτέχνη της εποχής⁵.

Οι πρώτες ενδείξεις για τον πολιτικό χαρακτήρα του έργου προκύπτουν ήδη από την εικονογράφηση του εξωφύλλου. Φέρει την παράσταση ενός δικέφαλου αετού με έναν σταυρό τοποθετημένο ανάμεσα από τις δύο κεφαλές. Στο άνω μέρος καταχωρείται η επιγραφή “εν τούτῳ νίκα”. Στο φόντο της παράστασης εναλλάσσονται γαλάζιες και άσπρες οριζόντιες σειρές. Η αναφορά στο βυζαντινό έμβλημα είναι εμφανής. Ας σημειωθεί όμως ότι ο δικέφαλος αετός ήταν και το έμβλημα της οικογένειας Καλλέργη. Σχετικό με το πατριωτικό και πολιτικό κλίμα του έργου φαίνεται πως είναι και το έμβλημα με τον αναγεννόμενο μέσα από τη φωτιά Φοίνικα. Εμφανίζεται κάτω από το πορτρέτο του νεαρού συγγραφέα Πάνδημου που συμπεριλαμβάνεται στην εικονογράφηση της έκδοσης⁶.

Για την κατανόηση των πολιτικών στόχων του έργου είναι αναγκαία και μια σύντομη αναφορά στο ιστορικό των δυο οικογενειών των μελλονύμφων: Οι Καλλέργηδες διεκδικούσαν την καταγωγή τους από το Βυζάντιο, από την οικογένεια του Νικηφόρου Φωκά (εξ ου και το σχετικό έμβλημά τους, όπως προαναφέρθηκε). Οι αρχηγικές τάσεις των μελών της οικογένειας (με καταγωγή από τα Χανιά) χρονολογούνται από τον 13ο αιώνα. Αρχικά ενστερνίζονται οραματισμούς για επανένταξη του νησιού στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, μετέπειτα οργανώνουν συνεχείς εξεγέρσεις εναντίον των βενετών και τελικά αποσπούν από τις βενετικές αρχές ιδιαίτερα προνόμια: ήταν η μόνη κρητική οικογένεια που είχε τον τίτλο των ευγενών βενετών, σύμφωνα με τον οποίο τα μέλη της οικογένειας θεωρούνταν ίσα με τους ευγενείς υπηκόους της Γαλληνοτάτης. Επίσης ιδιαίτερης σημασίας για τους στόχους του έργου είναι και η πληροφορία - καθώς αυτή προσδιορίζει το χώρο, όπου διαδραματίζεται η υπόθεσή του - πως το μεγάλο φέουδο των Καλλέργηδων συμπεριλαμβανε, για χρονικό διάστημα που ξεπερνούσε τη χιλιετία, ολόκληρη την περιοχή του βουνού της Ιδης (ο σημερινός Ψηλορείτης και κατά τη μυθολογία ο τόπος γέννησης του Δία). Ο πατέρας της νύφης είχε αναδειχθεί υπερασπιστής του ορθόδοξου πληθυσμού της περιοχής ασκώντας έντονη κοινωνική και πολιτική επιρροή. Στην επικρατούσα λαϊκή αντίληψη ο ρόλος των Καλλέργηδων είχε ταυτιστεί με την προστασία του αρχαίου θεού⁷. Δεν είναι λοιπόν τυχαία και άμοιρη υπαινιγμών η παρουσία του Δία που προλογίζει το έργο και προφητεύει την ηγεμονία της Κρήτης (e vi predico il meritato impero, Πρόλογος, στ. 159).

Από την άλλη μεριά ο πατέρας του γαμπρού, ο Benetto (Benedetto) Querini κατείχε αντίστοιχα έναν αρχηγικό ρόλο στη βενετοκρητική αριστοκρατία. Παράλληλα είχε δείξει επανειλημμένα και την κοινωνική του συμπαράσταση προς τον ντόπιο πληθυσμό. Για τις υπηρεσίες του προς τις βενετικές αρχές είχε τιμηθεί με τον τίτλο του conte της περιοχής Τέμενος και Δαφνές. Ισως και το προγραμματισμένο όνομα της ηρωίδας στην *Ερωτική Πίστη*, της Ερωδάφνης, να παραπέμπει σε αυτήν την τοποθεσία, τόπο διαμονής της οικογένειας Querini και μελλοντική κατοικία της Καλλέργας Καλλέργη⁸. Η σύμπραξη των δύο οικογενειών με την επικύρωση αυτού του γάμου θα είχε χωρίς αμφιβολία κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο⁹.

Το έργο *Ερωτική Πίστη* εντάσσεται στο θεατρικό είδος που χαρακτηρίστηκε με τον όρο tragicommedia pastorale (έτσι καταχωρείται και από τον ίδιο το συγγραφέα στον υπότιτλο του έργου). Το θεατρικό αυτό είδος αποτέλεσε την κορύφωση αλλά και την παρακμή της νεότερης βουκολικής ποίησης. Είναι γνωστό πως τα αίτια αυτής της παρακμής συνδέθηκαν άμεσα με τη θρησκευτική, οικονομική και κοινωνική κρίση που σημάδεψε τον ιταλικό (και τον ευρύτερο ευρωπαϊκό) χώρο μέσα από τα κινήματα της Μεταρρύθμισης και της Αντιμεταρρύθμισης. Εγκαταλείποντας την απλότητα του κλασικού/αναγεννησιακού βουκολικού ειδύλλιου, που διαπραγματευόταν μία και μοναδική ερωτική ιστορία σε ύφος ελαφρύ, η tragicommedia pastorale είχε

νιοθετήσει τη θεματική και την υφολογική πολλαπλότητα και συνδύαζε το κωμικό στοιχείο με το δραματικό (από όπου και η ονομασία της). Αυτό το νέο “υβριδικό” είδος αμφισβητήθηκε και επικρίθηκε έντονα στην εποχή του¹⁰. Παρόλα αυτά είναι φανερό πως ανταποκρινόταν και απέδιδε επακριβώς τις νέες κοινωνικές συνθήκες: η πολυπλοκότητα και η εκζήτηση της νέας αισθητικής του Μπαρόκ απεικόνιζαν τη ρευστότητα των πεποιθήσεων και την κοινωνική ανασφάλεια. Συγχρόνως, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η συσσώρευση δάνειων “τόπων” από τις κλασικές πηγές - χαρακτηριστικό που κληρονομείται από την αναγεννησιακή αισθητική αντίληψη - δημιούργησε τελικά ένα πλέγμα στυλιζαρισμένων θεμάτων, μοτίβων και τεχνοτροπιών, πάνω στο οποίο καλείται να δοκιμαστεί η δημιουργική ικανότητα και η πρωτοτυπία του συγγραφέα, με την προσαρμογή των κλασικών αυτών στοιχείων στο εκάστοτε νέο σύνολο. Η τεχνική του Μανιερισμού θα καταστεί τελικά και το ζητούμενο αυτής της “μεταμοντέρνας” αντίληψης της νέας τέχνης¹¹.

Η *Ερωτική Πίστη* κινείται απόλυτα μέσα στο κλίμα αυτής της αισθητικής, με άμεση προέλευση τον ιταλικό λογοτεχνικό χώρο. Για την ακρίβεια, εντάσσεται στη χορεία των βουκολικών θεατρικών έργων που είχαν εμφανιστεί στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο και που είχαν ως κοινό πρότυπο τον *Pastor Fido*, την αντιπροσωπευτική, και γι' αυτό περίφημη στην εποχή της, *tragi-commedia pastorale* του Gianbattista Guarini¹².

Η “εξάρτηση” της *Ερωτικής Πίστης* από το φημισμένο ιταλικό πρότυπό της, τον *Pastor Fido*, είναι αναμφισβήτητα στενή και διαπιστώνεται άμεσα μέσα από μια σειρά δάνειων στοιχείων, όπως: βασική πλοκή και επί μέρους καταστάσεις, θεματικά μοτίβα και εικονοποιήσεις, αναλογίες σκηνών και χαρακτήρων¹³. Φυσικά όλα αυτά πάντα με την παρατήρηση ότι η έμμεση και απώτερη προέλευσή τους ανήκει στους γνωστούς “τόπους” του θεατρικού αυτού είδους αλλά και του ευρύτερου λογοτεχνικού χώρου. Την ίδια στιγμή ωστόσο ως προς την τεχνική διαπιστώνεται η συνεχής “απεξάρτησή” του από το πρότυπό του, σύμφωνα με τη μανιεριστική μέθοδο της επεξεργασίας (ή και αντιστροφής) αυτών των παραμέτρων. Γεγονός που καταδείχνει την πρώιμη δεξιοτεχνία αλλά και πρωτοτυπία του νεαρού συγγραφέα. Οι ιδιότητες αυτές συμπληρώνονται και με τα εξής χαρακτηριστικά: την ιδιαίτερη ευρύτητα των γνώσεων του Πάνδημου, που πιστοποιείται από ποικίλες αναφορές του στο χώρο της ιταλικής λογοτεχνικής παράδοσης, αλλά και στη σύγχρονή του κρητική δραματική παραγωγή¹⁴ τη λεκτική εκζήτηση του κειμένου, η οποία αναπαράγει με επιτυχία το εκφραστικό φάσμα που χαρακτήριζε το σχετικό (ιταλικό) ποιητικό είδος¹⁵ τη σκηνοθετική τεχνογνωσία του συγγραφέα, παρά τις κάποιες ασυνέπειες¹⁶ και τέλος, όπως έχει ήδη επισημανθεί, τη μετρική δεξιοτεχνία του, σε συνδυασμό με την ιδιάζουσα μουσικότητα των στίχων, η οποία υποστηρίζει την πλοκή των κωμικών και δραματικών καταστάσεων. Το τελευταίο αυτό στοιχείο ενισχύει μάλιστα την υπόθεση ότι ο συγγραφέας επηρεάζεται από το μελόδραμα, το θεατρικό είδος που έχει κάνει ήδη την εμφάνισή του στην Ιταλία και που επρόκειτο να γίνει ο διάδοχος της tragicom-

media pastorale στο θεατρικό χώρο¹⁵. Η σπουδαιότερη όμως “απεξάρτηση” και ουσιαστική πρωτοτυπία του Πάνδημου, η οποία συνδυάζει το υφολογικό και το θεματικό επίπεδο του έργου και η οποία κυριαρχεί σε αυτό, εντοπίζεται στην αλληγορική χρήση και παραφθορά του μύθου του Μινώταυρου.

Η *Ερωτική Πίστη* είναι ένα εκτενές θεατρικό κείμενο. Αριθμεί συνολικά 5.181 στίχους και αποτελείται από έναν πρόλογο, πέντε πράξεις και ισάριθμα χορικά στο τέλος κάθε πράξης. Η πλοκή του έργου συγκροτείται από 3 ερωτικές ιστορίες ανάμεσα σε βοσκούς και νύμφες που ζουν μέσα σε ένα κλασικίζον (ή για την ακρίβεια μυθολογικό) περιβάλλον. Σε αντίθεση με το καθιερωμένο βουκολικό σκηνικό της Αρκαδίας, ο Πάνδημος μεταφέρει την tragicommedia pastorale στην περιοχή της κρητικής Ίδης και στη μυθική εποχή του Μίνωα¹⁶. Ο χρόνος και ο τόπος προκύπτουν από την κεντρική ιστορία του έργου, την αγωνιώδη ερωτική περιπέτεια του Tersillo και της Ερωδάφνης, και η οποία ιστορία εμφανίζεται ως παραφθορά του μύθου του Μινώταυρου. Ο βοσκός Tersillo, αντικαθιστώντας τον αττικό ήρωα του μύθου, τον Θησέα, θα αναδειχθεί ο τοπικός ήρωας, ο οποίος με τη συγκατάθεση του άρχοντα της Κνωσού, θα σκοτώσει το τέρας του Λαβυρίνθου, θα σώσει την αγαπημένη του Ερωδάφνη, που προορίζοταν να γίνει βορά στο θηρίο, και θα απαλλάξει τον τόπο από τον αιματηρό φόρο στον οποίο ήταν καταδικασμένοι οι κάτοικοι της Ίδης. Προκειμένου να απαλλαγεί ο τόπος οριστικά από την οργή του Ποσειδώνα οι δύο νέοι, στη συνέχεια, θα προσφερθούν για τη θυσία την οποία επιτάσσουν οι χρησμοί. Η συγκινητική διεκδίκηση, εκ μέρους και των δύο, να θυσιαστούν ο ένας στη θέση του άλλου, θα πάρει τέλος με τη σωστή, και τελικά ευνοϊκή, ερμηνεία των χρησμών και με το θρίαμβο της Ερωτικής Πίστης («*fedele si, che per amar la morte / fugge mostrando de l'amor la forza*», V, 4, 513-514). Ο γάμος τους προαναγγέλλεται σε έναν τόπο που γιορτάζει ελεύθερος πλέον από τις απεχθείς υποχρεώσεις των αιματηρών προσφορών («*[...] in allegrezza / vi trova l'Ida, in libertate, in nozze*», V, 9, 1150-1151).

Από θεματικής πλευράς, είναι φανερό ότι η αλληγορία του μύθου αποδείχτηκε ένας ευρηματικός τρόπος που παραπέμπει στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες τής βενετοκρατούμενης Κρήτης στα χρόνια της συγγραφής του έργου. Ο συμβατικός χαρακτήρας του νεότερου βουκολικού δράματος άφηνε πάντα μια ανοιχτή επαφή με την κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα. Σχετικές αναφορές για τον ελλαδικό χώρο, για παράδειγμα, εμφανίζονται σε αρκετά έργα ιταλικής και ελληνικής παραγωγής¹⁷.

Το πολιτικό μήνυμα ωστόσο της *Ερωτικής Πίστης* είναι ιδιαίτερα έντονο και επισημάνθηκε από πολύ νωρίς από τους μελετητές του έργου. Οι ερμηνείες που δόθηκαν το συνδέουν με τον αλυτρωτισμό τοπικού ή και γενικότερου χαρακτήρα. Ερμηνεύτηκε ως αντίδραση κατά του βενετικού ζυγού, ιδίως μετά τη νωπή, στα χρόνια του Πάνδημου, τραγική καταστολή της εξέγερσης του ντόπιου πληθυσμού στα 1571¹⁸, αλλά και γενικότερα, ως αντίδραση απέναντι στα φορολογικά και στρατιωτικά βάρη που είχαν επιβάλει οι βενετικές αρχές

και τα οποία εξακολουθούσαν να απαιτούν οι ντόπιες αρχές του Κάστρου¹⁹. Κάτω από μια γενικότερη θεώρηση, αποδόθηκε και στις φιλελεύθερες αντιδράσεις της εποχής²⁰. Επίσης, μαζί με την αντίδραση του πληθυσμού για τις εξαναγκαστικές επιστρατεύσεις του προς όφελος της Γαληνοτάτης, έχουν επισημανθεί και τα φιλελεύθερα αισθήματα που αποτυπώνονται σε διάφορα σημεία του έργου και τα οποία αφήνουν να διαφανεί το επιτακτικό αίτημα για τη διαπραγμάτευση μεγαλύτερης αυτονομίας και ανεξαρτησίας της Κρήτης²¹.

Αλλά και από υφολογικής πλευράς ο συμβολισμός του Λαβυρίνθου και η απειλητική παρουσία του Μινώταυρου, ως πλαίσιο της ανασφαλούς και αγωνιώδους ατμόσφαιρας της ιστορίας, αποτελεί μια άκρως επιτυχημένη επιλογή του νεαρού συγγραφέα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Πάνδημος συσσωρεύει και επεξεργάζεται, πάνω στους γνωστούς “τόπους”, τα επί μέρους μοτίβα της ιστορίας, συμπληρώνοντας τον μπαρόκ χαρακτήρα του έργου: σωσίες και μεταμφιέσεις²², παρεξηγήσεις, αναγνώριση συγγενικών προσώπων, αυτοκτονικοί μονόλογοι, χρησμοί που επικρέμονται και ανθρωποθυσίες που επαπειλούνται.

Σχετικά με τις δύο άλλες ερωτικές ιστορίες, ας σημειωθεί εξ αρχής πως η εμπλοκή τους με την κύρια ιστορία είναι αρκετά προσχηματική. Σκοπός τους προφανώς είναι να εμπλουτίσουν το έργο με τις διαφορετικές εκδοχές της ερωτικής αντίληψης που αντιπροσωπεύουν. Κυρίως όμως με την ελαφράδα τους αναλαμβάνουν το ρόλο να αμβλύνουν τη βαριά και αγωνιώδη ατμόσφαιρα που η βασική δραματική ιστορία υποβάλλει συνεχώς στο έργο.

Έτσι, στην περίπτωση της ανάλαφρης ιστορίας της νύμφης Aretusa και του βοσκού Laurino ο Πάνδημος επεξεργάζεται το κλασικό ερωτικό κλισέ του βουκολικού ειδυλλίου: ο έρωτας περνά από ένα αρχικό στάδιο απόρριψης (η Aretusa, αφοσιωμένη στο κυνήγι, απορρίπτει τον έρωτα του Laurino) και προχωρά σε ένα στάδιο μεταβολής των αισθημάτων, μετά από παρεξήγηση για την υποτιθέμενη αυτοκτονία του βοσκού. Σημειωτέον ότι η μεταβολή αυτή δεν προκύπτει από θεϊκή παρέμβαση, αλλά από λόγους ψυχολογικούς. Η ιστορία καταλήγει με το αίσιο τέλος του γάμου. Ο Πάνδημος συγκεντρώνει εδώ και επεξεργάζεται μια σειρά από “τόπους” αισθαντικούς μέσα σε ένα κλίμα διαρκώς ελαφρύ και κωμικό, όπως: το παιχνίδι της τυφλόμυγας, ο πειρασμός του βοσκού να φιλήσει την κοιμισμένη στα χόρτα νύμφη, η ηχώ μέσα στη σπηλιά δίκην λαϊκής ερωτικής μαντείας, κλπ.

Στην τρίτη ιλαροτραγική ιστορία της μάγισσας-φαρμακεύτρας Cinisca και του χωρίς ανταπόκριση έρωτά της προς τον πρωταγωνιστή Tersillo, ο Πάνδημος επεξεργάζεται με ιδιαίτερη επιδεξιότητα το λαϊκό κωμικό πρόσωπο της μάγισσας (εκτός των άλλων σκηνών, στο πρόσωπο της μάγισσας αναλογούν και εννέα μονόλογοι) που, παρά την άμεση προέλευσή του από τον αντίστοιχο ρόλο στον *Pastor Fido*, έχει την καταγωγή του από τον Θεόκριτο και τα μεσαιωνικά μυστήρια. Ο άσεμνος έρωτας τον οποίο αντιπροσωπεύει η μάγισσα, με την έκδηλη απομάκρυνσή του από το αναγεννησιακό ιδεώδες,

προβάλλει τη ρεαλιστική πλευρά της κοινωνίας. Οι κωμικές πράξεις μαγείας επί σκηνής πριμοδοτούν και εδώ τη μπαρόκ ατμόσφαιρα του έργου, η οποία όμως υπονομεύεται από μια διαρκώς κωμική απομυθοποίησή της.

Συνοψίζοντας θα πρέπει να επισημανθούν και ορισμένα χαρακτηριστικά του έργου τα οποία, αν και παραμένουν αδόκιμα, εντοπίζουν κάποιες άδηλες αλλά ενδιαφέρουσες ιδεολογικές και καλλιτεχνικές προτιμήσεις του συγγραφέα, που θα μπορούσαν να δώσουν και το στίγμα μιας πιθανής εξέλιξης του: η αίσθηση του τραγικού, που, εδώ, επικεντρώνεται κυρίως στο δίλημμα ανάμεσα στην ατομική ευτυχία και το συλλογικό καλό («*«te tu sì fiero sei? Così inhumano, / che per proprio interesse / lasci perir l'universal salute?»*», V, 4, 522-524), η φιλοσοφική αντίληψη ότι ο έρωτας και η ζωή νικούν το θάνατο («*«E pur è chiaro segno / che per amar la morte / dando vita ad altrui, / mostrò de l'amor suo l'inclita forza»*», V, 4, 535-538), ο υπερθεματισμός της ένθερμης πατριωτικής ποίησης («*«forse un dì fia che in Ida / le fistole piangenti / forano trombe a le future genti»*», Choro III, 975-977).

Τελος αξίζει να σημειωθεί και η εξέζητημένη χρήση της μανιεριστικής τεχνικής, που αναμφισβήτητα πιστοποιεί την ιδιαίτερη δεξιοτεχνία του νεαρού Πάνδημου, θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως αυτοανάρεσή της.

Θα αναφερθώ ενδεικτικά σε ένα συγκεκριμένο χωρίο της *Ερωτικής Πίστης*, το χορικό με το οποίο κλείνει η πράξη IV. Είναι μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική στιγμή, όπου προβάλλει ο πολιτικός χαρακτήρας της ιστορίας, μέσα από την εντυπωσιακή μανιεριστική τεχνική του Πάνδημου. Επιπλέον η παρουσία αυτού του χορικού αποτυπώνει και την ιδιάζουσα σχέση και ένταξη της *Ερωτικής Πίστης* στην ιταλική λογοτεχνική παραγωγή.

Έχει ήδη επισημανθεί ότι το συγκεκριμένο χορικό “εμπνέεται” από τα δύο προγενέστερα, φημισμένα, λυρικά κείμενα της ιταλικής θεατρικής σκηνής: το χορικό I από τον *Aminta* του Tasso και το χορικό IV από τον *Pastor Fido* του Guarini²³. Η παράλληλη διεξόδική εξέτασή τους ωστόσο αποκαλύπτει πως δεν πρόκειται μόνο για μια απλή “έμπνευση”: ο Πάνδημος, συνειδητά, αποτολμά να εμπλακεί στο γνωστό και περίφημο “αγώνισμα” που είχε προκύψει ανάμεσα στους δύο μεγάλους προγενέστερους συγγραφείς.

Ας δούμε όμως το ιστορικό αυτού του “αγώνισματος”, αλλά και τους λόγους για τους οποίους ο Πάνδημος επεδίωξε την δική του εμπλοκή.

Ο Tasso έγραψε και παρουσίασε την εκλογή *Aminta*, στη Ferrara, στα 1573. Τα χορικά του έργου προστέθηκαν ένα χρόνο αργότερα και η πρώτη έκδοση του κειμένου έγινε με αρκετή καθυστέρηση, στα 1580²⁴. Στο μεταξύ κυκλοφορούσε ήδη σε χειρόγραφη μορφή και είχε γνωρίσει μια ευρύτατη “τύχη”, με αλλεπάλληλες παραστάσεις, μεταφράσεις σε ξένες γλώσσες και επιρροές σε αρκετά αντίστοιχα λογοτεχνικά κείμενα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Το περίφημο για τη λυρικότητα χορικό I, ένας ύμνος στην αναγεννησιακή αντίληψη του φυσικού και ελεύθερου Έρωτα («*«Amore»*), είχε γίνει πολύ αγαπητό και είχε μελοποιηθεί επανειλημμένως²⁵.

Μέσα στην επόμενη δεκαετία εμφανίζεται η τραγικωμοδία *Pastor Fido*

του Guarini. Γράφεται ανάμεσα στα χρόνια 1581-1590 και παρουσιάζεται στα 1596, στην αυλή της Ferrara. Η επιτυχία που γνώρισε ο *Pastor Fido* ξεπέρασε και την επιτυχία του *Aminta*²⁶. Στις σημειώσεις που συνόδευαν την πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση του έργου, στα 1602, σχετικά με το χορικό IV, ο Guarini κατέθετε ρητά πως είχε επιδιώξει σκόπιμα μια “αναμέτρηση” με το αντίστοιχο πολυυσητημένο χορικό I του *Aminta*²⁷. Το χορικό του *Pastor Fido* αντιπροτείνει τον ύμνο της μοραλιστικής αντίληψης της ερωτικής Τιμής («Onore»).

Η “αναμέτρηση” ανάμεσα στα δύο επίμαχα χορικά - στα οποία προστίθεται στη συνέχεια και το χορικό της *Amorosa Fede* - συνίσταται συγκεκριμένα σε μια παλιά, γνωστή τεχνική: το θεματικό μοτίβο ενός έργου “εγχύεται” μέσα στο μετρικό σχήμα-καλούπι ενός προγενέστερου έργου. Το εκάστοτε νεότερο κείμενο, λειτουργεί, θεματικά, ως απάντηση ή αντιστροφή στο “πρότυπό” του. Έτσι, τελικά, το κοινό πλέον μετρικό σχήμα πλαισιώνει και προβάλλει τις διαφορετικές θεματικές προτάσεις των κειμένων.

Από μετρικής πλευράς, στο τριπλό πλέον “παιχνίδι”, τα χορικά εμφανίζονται με το ίδιο ακριβώς σχήμα, την canzonetta, η οποία αποτελείται από πέντε στροφές (stanze) των δεκατριών στίχων και μία τελική τρίστιχη “αποστροφή” (congedo). Ο πρώτος στίχος, κοινός για τα τρία κείμενα, «Ο bella età dell’oro», ενέχει το ρόλο της προγραμματικής δήλωσης αυτής της τεχνικής. Αποφασιστικός κανόνας του “παιχνιδιού” είναι και η προσαρμογή του εκάστοτε μεταγενέστερου κειμένου (πρώτα του Guarini και στη συνέχεια και του Πάνδημου) στις προκαθορισμένες λέξεις/ρίμες, τις οποίες προτείνει το αρχικό κείμενο (του Tasso). Η τεχνική συμπληρώνεται με ένα γενικότερο συντονισμό των κειμένων ως προς τη συντακτική δομή, τα ρητορικά σχήματα, ακόμα και το κοινό - σε μεγάλο βαθμό - λεξιλόγιο.

Εκτός από την ιδιάζουσα μανιεριστική τεχνική, εντυπωσιακό είναι και το γεγονός ότι τα λυρικά αυτά κείμενα διαπραγματεύονται το πολυυθύλητο μοτίβο του “τόπου” της παλιάς “χρυσής εποχής”, που έχει εδώ ως επίκεντρο την ερωτική αντίληψη. Ο “τόπος” της “χρυσής εποχής” (με μακρινή προέλευση από τον Ησίοδο και τους λατίνους συγγραφείς) υπήρξε ένα από τα πλέον εκτεταμένα φαινόμενα αλληλοδανεισμού, που κάλυψε πολλούς αιώνες ευρωπαϊκής λογοτεχνικής παραγωγής, καθώς η αντιπαραβολή των εκάστοτε νέων, και γι’ αυτό ανοίκειων, ηθών με έναν παρελθόντα ιδανικό χρόνο άφηνε περιθώρια πάντα για μια κοινωνική κριτική. Ιδιαίτερα στο χώρο της νεότερης βουκολικής ποίησης, όπου το συμβατικό σκηνικό της ζωής της υπαίθρου προσφερόταν για τέτοιους είδους συγκρίσεις και νοσταλγική διάθεση, το 6^ο άσμα της *Arcadia* του Sannazzaro, στις αρχές του 16ου αιώνα, φαίνεται πως είχε επαναφέρει στο προσκήνιο και είχε πυροδοτήσει την πολύτροπη διεργασία αυτού του “τόπου” σε αρκετά έργα - όχι μόνο βουκολικά - στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο²⁸. Η “χρυσή εποχή”, ως γνωστόν, αποτέλεσε σημείο αναφοράς και στο χώρο του κρητικού θεάτρου, στο βουκολικό είδος, στην τραγωδία και στην κωμωδία²⁹.

Παραπέμποντας στα τρία κείμενα (βλ. Παράρτημα) συνοψίζω ορισμένες

παρατηρήσεις γύρω από τη συμμετοχή του Πάνδημου στο “αγώνισμα” το οποίο είχαν εγκανιάσει ο Tasso και ο Guarini.

Κατ’ αρχάς τεκμηριώνεται ότι στο συγκεκριμένο χωρίο ο Πάνδημος έχει υπόψη του όχι μόνο το σταθερό πρότυπό του, το κείμενο του *Pastor Fido*, αλλά και το κείμενο του *Aminta*: για παράδειγμα, παρακολουθεί το εμφαντικό σχήμα της συντακτικής δομής των πρώτων στίχων από τον *Aminta* (βλ., με υπογράμμιση, στ. 2, 4, 7, 12, 14), ενώ το εν λόγω σχήμα δεν υπάρχει στον *Pastor Fido*. Άλλα και στις επόμενες στροφές παρατηρείται ότι αρκετές εκφράσεις από το κείμενο του Πάνδημου συγκλίνουν με το κείμενο του Tasso παρά με το κείμενο του Guarini (βλ., με υπογράμμιση, στ. 14-15, 30, 31, 35).

Αντίθετα, σχετικά με την περιγραφή της “χρυσής εποχής”, ο Πάνδημος παρακάμπτει το μυθολογικό τοπίο του *Aminta* (με τα ποτάμια όπου κυλάει το γάλα και τα δέντρα που στάζουν μέλι, στ. 2-3) και παρακολουθεί την περισσότερο ρεαλιστική, αν και πάντα ουτοπιστική, εκδοχή που είχε νιοθετήσει ο *Pastor Fido*. Είναι η εκδοχή που είχε γνωρίσει ήδη ποικίλες προσαρμογές σε έργα της Αναγέννησης και του Μπαρόκ με την αναφορά σε μια πρωτόγονη κοινωνία που ζει μέσα σε ένα κλίμα κοινοκτημοσύνης και ειρήνης (στροφές 1, 3).

Ας παρακολουθήσουμε, όμως, τον κοινωνικό προβληματισμό, τον οποίο διαπραγματεύονται οι τρεις συγγραφείς και την αντιπαράθεσή του με μια ιδανική “χρυσή εποχή”.

Το χορικό από τον *Aminta* του Tasso είχε καθιερωθεί ως μνημείο της κλασικής/αναγεννησιακής αντίληψης του Έρωτα («*Amore*»), όπως τον υπαγόρευε η Φύση. Η αποφθεγματική ρήση «*S’ei piace, ei lice*» (στ. 26) συνόψιζε και τη γενικότερη κοινωνική αντίληψη της εποχής σχετικά με τη φυσική και ελεύθερη βούληση του ανθρώπου. Ωστόσο πρόκειται για τη χρονική στιγμή των τελευταίων αναλαμπών της Αναγέννησης. Η νεοφανής μοραλιστική εκδοχή του Έρωτα η επονομαζόμενη Τιμή («*Onore*», στ. 40, 51), που καταγγέλλεται και αποπέμπεται από το χορό των βοσκών, είχε φέρει τα πρώτα σύννεφα στη σύγχρονη κοινωνία. Το αίσθημα της μελαγχολίας με το οποίο ο Tasso αντιμετωπίζει το τέλος αυτής της εποχής αποτυπώνεται στην κατακλείδα του χορικού (*congedo*), με το ανακρεόντειο κάλεσμα στον Έρωτα και την απαισιόδοξη αναφορά στη ρευστότητα του χρόνου.

Λίγα χρόνια αργότερα ο Guarini θα χρησιμοποιήσει το σχετικό χορικό του *Pastor Fido* για να δώσει ένα νέο κοινωνικό στίγμα: ο τύπος του μοραλιστικού, σεμνού συζυγικού Έρωτα, που καθοδηγείται από την Τιμή («*Onore*» ή «*Onestà*»), αποδίδεται προσχηματικά στη «χρυσή εποχή», ενώ στην πραγματικότητα περιγράφεται ο Έρωτας μέσα από το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης, της οποίας ο ίδιος ο Guarini υπήρξε οπαδός.

Φυσικά και η ρήση από τον *Aminta* αντιστρέφεται εμφαντικά: «*Piaccia, se lice*» (στ. 26). Η καταγγελία του χορού των βοσκών αυτή τη φορά στρέφεται ενάντια στην υποκριτική και σεμνότυφη μορφή του Έρωτα, που είχε ενσκήψει στην κοινωνία των ευγενών. Είναι μια καταγγελία που προέρχεται από την

προσωπική εμπειρία και απογοήτευση του Guarini από το χώρο αυτό, μια εμπειρία οδυνηρή, την οποία, σημειωτέον, αναπτύσσει διεξοδικότερα και σε άλλο χωρίο του *Pastor Fido*³⁰.

Δύο δεκαετίες περίπου μετά την “αναμέτρηση” των Tasso και Guarini ο Πάνδημος την επαναφέρει στο προσκήνιο. Ήδη στο χορικό III της *Ερωτικής Πίστης*, όπου υπάρχει και πάλι μια σύντομη αναφορά στη «χρυσή εποχή», υπερθεμάτιζε την ελεύθερη βούληση του ανθρώπου (στ. 934-941). Στην πεποίθηση του αυτή επανέρχεται και με το επίμαχο χορικό IV. Αναφέρεται σε έναν αγνό, φυσικό αλλά και Πιστό Έρωτα και στη διαχρονική του παρουσία που ξεκινά από τα χρόνια της «χρυσής εποχής». Η χρονική στιγμή της ανατροπής αυτού του ιδανικού μοντέλου του «*fedele amator*» (στ. 26) από έναν Έρωτα αιμοχαρή, καταστροφικό και ανόσιο («*Empio Amor*», στ. 40) τοποθετείται - σύμφωνα με το χρόνο της ιστορίας - στην εποχή των αιματηρών συμβάντων του μύθου του Λαβυρίνθου (στροφή 4).

Ωστόσο οι προϋποθέσεις, τις οποίες επιλέγει ο Πάνδημος για το συγκεκριμένο χωρίο, δεν αφήνουν υποψίες για την πραγματική χρονική στιγμή στην οποία αποδίδονται αυτές οι κοινωνικές ανατροπές. Και οι προϋποθέσεις αυτές είναι: α) ο καθιερωμένος ιστορικο-κοινωνικός χαρακτήρας του βουνολικού είδους που, με τις συνήθεις προεκτάσεις του, είθισται να παραπέμπει σε τρέχοντα κοινωνικά γεγονότα και καταστάσεις, β) η χρήση του μύθου που υποκρύπτει πάντα την αλληγορία και κατά συνέπεια μιαν άλλη διάσταση του χρόνου, γ) ο ρόλος τον οποίο έπαιξε, όπως είδαμε, το συγκεκριμένο χωρίο καθώς μέσα από ένα ιδιαίτερα επιτηδευμένο μανιεριστικό παιχνίδι, αλλά και μέσα από την επεξεργασία του “τόπου” της “χρυσής εποχής”, είχε καθιερωθεί, από τους δύο μεγάλους ιταλούς λυρικούς, ως “βήμα” για την κατάθεση της μαρτυρίας τους πάνω στις κοινωνικο-πολιτικές ανησυχίες της εποχής τους. Σύμφωνα με αυτές τις προϋποθέσεις και η κατάθεση του Πάνδημου είναι προμελετημένη και διαφανής: στο επίκεντρο αυτού του επίμαχου χορικού βρίσκεται και πάλι ο πατριωτικός/πολιτικός στόχος που κυριαρχεί στην *Ερωτική Πίστη*. Η αποστροφή (στροφή 5 και *congedo/αποστροφή*) που απευθύνεται προς το ίδιο το θεατρικό έργο (κατά τη συνήθη πρακτική) αλλά και προς την ερωτική πίστη που επέδειξε το ζεύγος της “ιστορίας”, συνειρμικά απευθύνεται και προς τους ευγενείς μελλόντων, στους οποίους αφιερώνεται το έργο: είναι μια επικληση προς το ζεύγος, «να ζει και να βασιλεύει» («*vivi e regi*», V, Choro, 984) στο χώρο της Ίδης και να ξυπνήσει τη συμπόνια του κόσμου για τα δεινά μιας σύγχρονης Κρήτης («*perchè l'afflitta e lassa / Creta si pianga da pitose genti*», V, Choro, 990-991).

Τέλος, ο πατριωτικός χαρακτήρας του χωρίου μοιάζει να επισφραγίζεται και με ένα (λανθάνον) σημάδι που ο Πάνδημος τοποθετεί στην κατακλείδα του χορικού: η “πίστη” που οδηγεί την Κρήτη στη δόξα πεθαίνει αλλά και ξαναγεννιέται. Η ιδέα της εθνικής αναγέννησης παραπέμπει στον αναγεννόμενο Φοίνικα που εμφανίζεται, όπως είδαμε, και ως έμβλημα του Πάνδημου.

ΠΑΡΑΠΤΗΜΑ

(Amita, coro I)

O bella età de l'oro,
non già perché di lattese n'corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i fruti lorodierà l'arato intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o tosco;non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,

rise di luce e di sereno il cielo;

né portò peregrino
o guerra o merce a gli altri lidi il pino;ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che dal volgo insanoonor poscia fu detto,
che di nostra natura 'l feo tiranno,non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze;

de l'amoroso gregge;

né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avvezze,ma legge aurea e felice
che natura scopi: "S'ei piace, ei lice".Allor tra fiori e l'infé
traen dolci carole

gli Amoreti senz'archi e senza faci;

sedean pastori e ninfe
meschianando a le parolevezze e sussurri, ed a i sussurri i baci
strettamente tenaci;la verginella ignude
30

(Pastor Fido, coro IV)

Oh bella età dell'oro,
quand'era cibo il lattedei pargoletto mondo e culla il bosco;
e i cari parti lorodierà l'arato intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o tosco!Pensier torbido e fosco
allor non facea velo

al sol di luce eterna.

Or la ragion, che verna
tra le nubi del senso, ha chiuso il cielo,ond'è che il pellegrino
va l'altrui terra, e i mar turbando il pino.

Quel suon fastoso e vano,

quel'inutu soggetto

di lusinghe, di titoli e d'inganno,
ch' "onor" dal volgo insanoindegnamente è detto,
non era ancor degli animi tiranno.

Ma sostener affanno

per le vere dolcezze;
tra i boschi e tra le greggela fede aver per legge,
fu di quell'alme, al ben oprar avvezze,cura d'onor felice,
cui dettava Onestà "Piaccia, se lice".Allor tra prati e l'infé
gli scherzi e le carole,di leggittimo ancor furon le faci;
Aven pastori e ninfe,Il cor ne le parole;
dava lor Imeneo le gioie e i baci
più dolci e più tenaci.Un sol godeva ignude
ne le candide ignude

(L'Amorosa Fede, coro IV)

O bella età dell'oto,
non già perché era il lattebevanda e tetto il ciel e stanza il bosco;
né perché dava loro

le sue dolcezze intatte,

né gli umani pensier e 'l ferro e 'l tosco;

non perché il ciel, non fosco

col suo fraggiato velo,

copriva in pace eterna

l'alma ch'hor langue e verna

tra gli ondosi pensier, irato il Cielo;

né perché il pellegrino

non dava audace a le tempeste il pino.

Ma perché il nome vano

di quel cieco soggetto

non cogliea l'alme ancor con aspro inganno,

quel che dal mondo insano

possente Amor è detto,

perché nel regno suo vince tiranno,

e doppio lungo affanno

di mentite dolcezze,

Alhor tra chiare l'infé,

scherzando infra carole

mischiava le parole

con casti amplexi e con gli amplexi i baci,

e con morsi tenaci

ne le candide ignude

35 scopia sue fresche rose,
ch'or tien nel velo asce,
e le poma del seno acerce e crude;
e spesso in fonte o in lago
scherzar si vide con l'amata il vago.
40 Tu prima, Onor, velasti
la fonte de i diletti,
negando l'onde al 'amorosa sete;
tu a' begli occhi insegnasti
di stare in sé ristretti,
e tener lor bellezze altrui secrete;
tu raccolgesti in rete
le chione a l'aura spartite,
tu i dolci atti lascivi;
festi ritiosi e schivi;
i detti il fren ponesti, a i passi l'arte;
opra è tua sola, o Onore,
che furto sia quel che fu don d'Amore.
45 E son tuoi fatti egrigi
le pene e i pianti nostri.
Ma tu, d'Amore e di Natura donna,
tu dominator de Regi,
che fai tra questi chiostri
che la grandezza tua capir non ponno?
50 Vattene, e turba il sonno
a gl'illustri e potenti:
noi qui, negletta e bassa
turba, senza te lassa
viver ne l'uso de l'antiche genti.
Amiam, che non ha tregua
con gli anni umana vita, e si dilegua
55 Spriam, che l'Sol si muore e poi
rimasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e l'sonno eterna notte adduce.

d'Amor le vive rose;
furtivo amante asce
le trovò sempre, et aspre voglie e crude,
o in antro o in selva o in lago;
ed era un nome sol marito e vago.
Secol rivo, che velasti
co' tuoi sozzi diletti
il bel de l'alma, ed a nudrir la sete
dei desiri insegnasti;
co' sembianti ristretti,
sfrenando poi l'impurità secrete!
Così, qual lesa rete
tra fiori e fronde spartite,
celi pensier lascivii,
con atti santi e schivi;
bonità stumi il pater, la vita un'arte;
né cur, e parti onore
che furto sia, pur che s'asconde, amore.
Ma tu, deh!, spiriti egrigi
forma ne' petti nostri,
verace Onor, de le grand'alme donna.
O regnator de regi,
deh! torna in questi chiostri,
che senza te beati esser non ponno.
Destin dal mortal sonno
tuoi stimuli potenti
chi, per indegna e bassa
voglia, seguir te lassa,
e lassa il prego de l'antiche genti.
Speriam, che il mal fa tregua
talor, se spene in noi non si dilegua
60 Spriam, che l'sol cadente anco
rimasce,
e' l'ciel, quando men luce,
l'aspettato seren spesso n'adduce.

nevì due fresche rose
non fean le gioie ascose,
né fur le voglie in alcun tempo crude,
ma spesso in chiaro lago
spense le fiamme sue, godendo il vago.
Empio Amor, che velasti
gli altri santi diletti,
vago de l'alma, sol di sangue hai sete!
Tu l'affanno insegnasti;
spieghi i vanni i stretti
furivamente a le tragon segrete,
e fra dolorosa rete
hai tu nel mondo spartite
fiamme d'atti lascivi;
né può, schivi o non schivi,
salvar la vita ogn'un con opra od arte.
Ma chi porta ad honore
FEDE AMOROSA, lo condanni, Amore!
Ma tu, d'anime egrigi
parto, e de' cori nostri,
FEDE AMOROSA, o sempiterno donna
del Cielo, vivi e regi!
Ma tu, deh!, spiriti egrigi
in osi bassi chiostri,
tenen si, ma pur teneri ponno
despar dal cieco sonno
sospiri più potenti
con armonia men bassa,
perché l'affitta e lassa
Creta si pianga da pietose genti.
Ecco che non ha tregua
la doglia di colei, ma si dilegua
la sua vita, ma che? More e finisce
in sempiterna luce
la fede si, che la sua gloria adduce.

NOTE

¹ Η σελίδα τίτλου έχει ως εξής: L'Amorosa Fede tragicomedia pastorale di Antonio Pandimo cantiotto, nelle nozze dell'Illustrissima & Eccellentissima Contessa Calerga Calergi, con l'Illustriss. & Eccell. Sig. Cavalier Francesco Quirini Conte di Temenos e di Dafnes, con licenza e privilegio in Venetia appresso Giacomo Sarzina 1620, σχ. 16°.

² Για την ιταλόφωνη δραματική παραγωγή στην Κρήτη στα χρόνια της βενετοκρατίας βλ. Κ. Ν. Σάθας, *Κρητικόν θέατρον ἡ Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, Βενετία, 1879 (αναδημ. Γυφτόπουλος - Καμαρινάκης, Αθήνα, 1963, σ. α', σημ.1. Γ. Θ. Ζώρας, *Μια ιταλική τραγωδία Κρητός συγγραφέως*: Η Fedra του Fr. Bozza, Πετραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 1969, τμ. Δ, σσ. 178-191, [= Γ. Ζώρας, *Μια ιταλική τραγωδία Κρητός συγγραφέως*: η Fedra του Francesco Bozza (1578), Αθήνα 1972]. Cristiano Luciani, *Francesco Bozza*, Fedra, Roma, 1996. Antonio Pandimo, *L'amorosa fede, tragicomedia pastorale*, a cura di C. Luciani con la collaborazione di A. Vincent, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Graecolatinitas Nostra, fonti 5, Venezia, 2003. Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea*, poema cretese del 1594, introd., testo critico e commento a cura di C. Luciani, Istituto Ellenico e Biblioteca Vikelea di Iraklion (Oriens Graecolatinum 2), Venezia, 1994.

³ Βιογραφικά στοιχεία για τον Αντώνιο Πάνδημο (1602;-1647;) στο Μ.Ι.Μανούσακας, *Ο ζωγράφος, οι αφιερωταί και η χρονολόγησης της "Σταυρώσεως" του Αγίου Γεωργίου Βενετίας (Εμμανουήλ Λαμπάρδος - Μάρκος και Αντώνιος Πάντημος)*, "Θησαυρίσματα" 8/1971, σσ. 7-16, 283-284. A. Vincent, *Ο Αντώνιος Πάντημος και η συγγραφή της Amorosa Fede. Το πρόβλημα της ερμηνείας*, στο: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Αντωνίου Πάντημου, *Ερωτική Πίστη, Πρόγραμμα ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ* (αρ. 44) Φεστιβάλ Αθηνών και Αναγεννησιακό Φεστιβάλ Ρεθύμνου, (Αθήνα 1994). Νεότερες αρχειακές έρευνες του A. Vincent καταχωρούνται στο: Antonio Pandimo, *L'amorosa fede*, [...] a cura di C. Luciani [...], ό.π., σσ. XXXI-XXXI (βλ. και σχετικό χρονολόγιο σσ. Ixiv-lxvii).

⁴ Η πρώτη παγκόσμια παράσταση φαίνεται πως είναι αυτή που πραγματοποίησε ο Σπ. Α. Ευαγγελάτος και το ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ, στα δύο Φεστιβάλ, Αθηνών και Ρεθύμνου, στα 1994, βλ. και σημ.3.

⁵ Βλ. τη λεπτομερή περιγραφή και αναπαραγωγή της εικονογράφησης, που είχε γίνει από το γνωστό καλλιτέχνη της εποχής Francesco Valesio, στο: Antonio Pandimo, *L'amorosa fede*, [...] a cura di C. Luciani [...], ό.π., σσ. lix-lxii, xxvii και 11, 13, 20, 53, 84, 115, 151.

⁶ Το έμβλημα του Πάνδημου έχει αποτυπωθεί σε χώρο του κεντρικού κτιρίου του Πανεπιστημίου της Πάντοβας. Αναφορές σχετικές με τον Φοίνικα εμφανίζονται και στα δύο εγκωμιαστικά ποιήματα (των Gio. Antonio Cavalli και Pietro Muchatius) που συνοδεύουν την έκδοση. Επίσης το έμβλημα εμφανίζεται και στο εξώφυλλο της (πρώτης) έκδοσης του Κ. Ν. Σάθα, *Κρητικόν θέατρον ἡ Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων*, ό.π., σε συνδυασμό με μια ακόμα χαλκογραφία της Ερωτικής Πίστης, που παριστάνει τον Δία να κατεβαίνει στην Ίδη.

⁷ Η πληροφορία είναι από τον C. Buondelmonti: βλ σχετικά R. Bancroft-Marcus, *Ποιμενικό δράμα και ειδύλλιο*, στο: *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton (ελλ. μετάφραση), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σ. 98.

⁸ Το όνομα της Ερωδάφνης αντιστοιχεί στο όνομα Amarilli της ηρωίδας του *Pastor Fido*, που υπήρξε βασικό πρότυπο της Ερωτικής Πίστης. Στις δύο ελληνικές μεταφράσεις του ιταλικού έργου, από τον άγνωστο κρητικό συγγραφέα και το ζακυνθινό Σουμάκη, αποδίδονται ως Ερωπρικούσα και Ερωπροικούσα αντίστοιχα. Γ' αυτές τις ελληνικές μεταφράσεις βλ. σημ. 12.

⁹ Για το ιστορικό των δύο οικογενειών βλ: K. N. Σάθας, *Κρητικόν θέατρον ἡ Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων* [...], ό.π., σ. μ'. Χρύσα Μαλτέζου, *To ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο: Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης* [...], ό.π., σ. 30. Antonio Pandimo, *L'Amorosa Fede tragicommedia pastorale* a cura di C. Luciani [...], ό.π., και κυρίως τις σσ. xxxi-iv (a cura di A. Vincent).

¹⁰ Οι αμφισβητήσεις για το “νόθο” είδος αποτυπώθηκαν κυρίως στην αντιπαράθεση μεταξύ του πουητή G.B. Guarini και του κύπριου καθηγητή στην Παρίσια Ιάσωνα Δενόρη. Η αντιπαράθεση που κράτησε αρκετά χρόνια (1587-1593) είχε για αφορμή τον *Pastor Fido* του Guarini. Βλ. σχετικά και N. M. Παναγιωτάκης *Ιάσων Δενόρες. Κύπριος θεωρητικός τον θέατρον (c.1510-1590)*, “Αριάδνη” 3/1985, σσ. 50-87.

¹¹ Για την έννοια των τεχνοτροπιών του Μανιερισμού και του Μπαρόκ βλ. και τα σχετικά κεφάλαια στον τόμο: Arnold Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης, ελληνική μετάφραση* Τάκη Κονδύλη, τ. Β', Αθήνα, Κάλβος, 1970.

¹² Στον ελληνικό χώρο υπάρχουν δύο μεταφράσεις του έργου του Guarini: *Ο Πιστικός Βοσκός*, γραμμένη ανάμεσα στα 1580 και 1611(,), είναι μια δημιουργική απόδοση, σε κρητική διάλεκτο και με ιδιαίτερη μετρική δεξιοτεχνία. Υποστηρίζεται πως πρόκειται για έργο του Χορτάτση (Παπατριανταφύλλου Θεοδωρίδη, *Ομοιότητες ανάμεσα στον Πιστικό Βοσκό και τον Κατζόυρμπο, “Ελληνικά”*, 24/1971, σσ. 374-378 και *Ο Πιστικός Βοσκός και τα έργα του Χορτάτση, “Θησαυρίσματα”*, 15/1978, σσ. 80-97). Μια νεότερη ζακυνθινή μετάφραση είναι από τον Μιχαήλ Σουμάκη, *Πάστωρ Φίδος ήγονν Ποιμήν Πιστός*, Βενετία, 1658.

¹³ Για το συσχετισμό των μοτίβων εκτός από την πρωτοποριακή μελέτη του Σάθα (1879), Προλεγόμενα, λθ-νε', βλ. επίσης: Εμμανουήλ Κριαράς, *Ο Γύπαρις και η Amorosa Fede του Pandimo στο: Γύπαρις, κρητικόν δράμα, Πηγαί-κειμενον, Αθήνα, 1940*, σσ. 79-87. Για το συσχετισμό των προσώπων: Antonio Pandimo, *L'amorosa fede, [...] a cura di C. Luciani [...]*, δ.π., ιδιαίτερα το κεφ. “Rapporti con la tradizione pastorale”, σσ. xxi-xxiv.

¹⁴ Για τη σχέση του έργου με την κρητική παραγωγή και συγκεκριμένα με την *Πανώρια* βλ. κυρίως Σάθας (1879) και Κριαράς (1940). Για τις πολλές και ποικίλες αναφορές σε έργα της ιταλικής λογοτενικής παράδοσης μια εντυπωσιακή εικόνα παρουσιάζουν οι παραπομπές που συνοδεύουν την έκδοση της *Amorosa Fede* από τον Luciani (2003).

¹⁵ Βλ. σχετικά και Antonio Pandimo, *L'Amorosa Fede, [...] a cura di C. Luciani [...]*, δ.π., σσ. xii-xv.

¹⁶ Η κρητική ίδη έχει αντικαταστήσει τη μυθική Αρκαδία στον *Ερωτόκριτο* και συγκεκριμένα στην ιστορία του Χαρίδημου, αλλά και στην *Πανώρια* του Χορτάτση.

¹⁷ Στο βουκολικό δράμα του Guidubaldo Bonarelli, *Filli di Sciro* γίνεται αναφορά στο παιδιομάζωμα. Στη ναυτική κωμωδία *Elpidio consolato* του Nicolò Crasso παρουσιάζεται σε αλληγορία η βενετική κυριαρχία. Νύξεις για τη στάση των αρχόντων της Δύσης σε σχέση με την παρουσία των Τούρκων στην ανατολική αυτοκρατορία υπάρχουν και στον Πρόλογο του *Pastor Fido*. Αρκετά χρόνια αργότερα ο ζακυνθινός Σουμάκης (1658) στη μετάφραση αυτού του προλόγου παρεμβάλλει αρκετούς δικούς του στίχους με έντονα πατριωτικό περιεχόμενο.

¹⁸ K. N. Σάθας, *Κρητικόν θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων [...]*, δ.π., Προλεγόμενα, σ. με'.

¹⁹ Μάρθα Αποσκίτη, *To πρόβλημα του εθνικού χαρακτήρα της Amorosa Fede*, στο: *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. 2, Χανιά, 1991, σ. 38 (= *Κρητολογικά, Αναγεννησιακά και νεώτερα*, Αθήνα, Στιγμή, 2003, σσ. 119-126).

²⁰ R. Bancroft-Marcus, *Πομενικό δράμα και ειδόλλιο στο: Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης [...]*, δ.π., σ. 118.

²¹ Βλ. το κεφ. “La posizione politica di Pandimo” στο: Antonio Pandimo, *L'Amorosa Fede, [...] a cura di C. Luciani [...]*, δ.π., σσ. xlvii-lv.

²² Χαρακτηριστικά, ο Aminta, ο εφηβικός έρωτας της Ερωδάφνης, εμφανίζεται στο έργο, ως ο βασικός ήρωας της ιστορίας με το ψευδώνυμο Tersillo. Το όνομα του Aminta παραπέμπει στο ομώνυμο έργο του Tasso.

²³ Για το συσχετισμό του χορικού με το αντίστοιχο του Aminta βλ. K. N. Σάθας, *Κρητικόν θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων [...]*, δ.π., Προλεγόμενα ν', σημ. 1. Για τον διπλό συσχετισμό και με το χορικό του *Pastor Fido* βλ. Antonio Pandimo, *L'Amorosa Fede, [...] a cura di C. Luciani [...]*, δ.π., σ. 147, σημ. 58.

²⁴ Η πρώτη έκδοση του 1580 γίνεται χωρίς την έγκριση του συγγραφέα και ενώ αυτός ήταν

έγκλειστος σε θεραπευτήριο. Τα χορικά προστέθηκαν για την παράσταση που δόθηκε στο Pesaro, στην αυλή της Lucrezia D'Este.

²⁵ Η πρώτη μελοποίηση είναι από τον Rinaldo Del Mel στα 1585. Ακολούθησαν και άλλες αλλεπάλληλες μελοποίησεις.

²⁶ Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα (βλ. και *Opere di Battista Guarini*, επιμ. Luigi Fassò, Classici UTET, 1950, σ. 10) είχαν καταγραφεί 113 εκδόσεις και 64 μεταφράσεις - μερικές σε ιταλικές διαλέκτους -. Η πιο δημοφιλής μελοποίησή του ήταν στα 1917 από τον Mo. Casali πάνω σε λιμπρέτο του Carlo Vico Ludovici.

²⁷ Σχετικά με τις Σημειώσεις του συγγραφέα για τον *Pastor Fido* βλ. Andrea Gareffi, *La questione del Pastor Fido; Giovan Battista Guarini, Annotazioni* [...], Roma, 1997.

²⁸ Harry Levin, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1969.

²⁹ Βλ. αντίστοιχα: *Πανάρια*, Πρόλογος του Απόλλωνα (Ηλίου), στ. 25-32 και 53-70, *Ερωφίλη*, χορικό Β, *Φορτουνάτος*, Πρόλογος, στ. 55-62.

³⁰ *Pastor Fido* V, 1, 79-168.

Τα κείμενα του παραρτήματος προέρχονται από τις εκδόσεις:

Torquato Tasso, *Aminta*, a cura di B. T. Sozzi, Padova, Liviana, 1957, σσ. 40-43.

Opere di Battista Guarini, a cura di Luigi Fassò, Torino, UTET, 1969, σσ. 203-206.

Antonio Pandimo, *L'amorosa fede, tragicommedia pastorale*, a cura di C. Luciani con la collaborazione di Alfred Vincent, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Graecolatinitas Nostra, fonti 5, Venezia, 2003, σσ. 147-150.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΤΟΥ Π. ΚΟΔΡΙΚΑ

Maria Pontiki
Bologna

Το 1794 ο Παναγιώτης Κοδρικάς μετέφρασε, κατ'εντολήν του ηγεμόνα Μιχαήλ Σούτσου, το βιβλίο που συνέγραψε ο Fontenelle το 1686: *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Ο γάλλος συγγραφέας, που θεωρείται από πολλούς κριτικούς πρόδρομος του γαλλικού διαφωτισμού, με το έργο του αυτό προώθησε τον συλλογισμό και την κριτική σκέψη με μεγάλη επιτυχία, χάρη στον κομψό και ελαφρύ τρόπο της γραφής του. Χρησιμοποίησε μάλιστα το λογοτεχνικό είδος του διαλόγου για να κάνει μαθήματα φυσικής επιστήμης, διότι ο κύριος σκοπός του ήταν να καταφέρει, χάρη στο αυθόρυμη ύφος του βιβλίου, να κινήσει το ενδιαφέρον των κοσμικών κύκλων προς τα επιστημονικά θέματα. Αυτή του η προσπάθεια, το να μεταδώσει δηλαδή την επιστημονική γνώση στο καλλιεργημένο κοινό, φαίνεται ότι αποτέλεσε και το κίνητρο της μετάφρασης του βιβλίου στα ελληνικά.

Το μεταφραστικό εγχείρημα ωστόσο δεν ήταν εύκολο για τον μεταφραστή, πράγμα που διατυπώνει και ο ίδιος στον πρόλογο του βιβλίου του. Γράφει συγκεκριμένα ο Κοδρικάς: «το δυσκολώτερον και αργότερον πράγμα είναι το να έμβη εις τάξιν το άτακτον, το να κανονισθή το ακανόνιστον, και να επιστηριχθή εις γενικάς και κοινάς αρχάς το μηδ' αρχήν μηδέ βάσιν έχον»¹.

Το πρόβλημα είναι στην επιλογή του γλωσσικού οργάνου, διότι όπως συνεχίζει να γράφει στον πρόλογο «η ρωμαϊκή γλώσσα θεωρείται διεφθαρμένη, σε σύγκριση με το κλασικό ελληνικό πρότυπο, για να μεταφράσει βιβλία επιστημονικά, να εκφράσει ιδέας ευγενικάς ή να εκθέσει αρχάς συστηματικάς, δόξας πολιτικάς ή θεωρίας ηθικάς». Ο Κοδρικάς κάνει λόγο για ένα «κοινόν ύφος με κανόνες και αρχάς γενικάς, το ύφος που ενασμενίζονται και όλοι οι τωρινοί Αυθένται του γένους μας».

Πώς απέδωσε λοιπόν το έργο του Fontenelle στα ελληνικά, χρησιμοποιώντας το «κοινόν ύφος» και ποια είναι η μεταφραστική στρατηγική που ακολούθησε;

Θα ξεκινήσω τη σύντομη αναφορά μου στη μετάφραση του Κοδρικά

κάνοντας μια πρώτη παρατήρηση που αφορά το λεξιλόγιο, λαμβάνοντας υπόψη δύο κεντρικά θέματα του πονήματος του Fontenelle: την κριτική σκέψη και την ευχαρίστηση.

Η μέθοδος που χρησιμοποίησε ο Κοδρικάς για τη μετάφραση του λεξιλογίου είναι κατά κύριο λόγο η περίφραση και τα συνώνυμα. Μπορούμε να πάρουμε ως παράδειγμα την λέξη *raison*, που μεταφράζεται σε διαφορετικά σημεία του κειμένου ως «νους, λόγος, ορθός λόγος, ορθός λόγος μεγάλο δίκαιον». Το ίδιο παρατηρείται και στα παράγωγά της, καθώς μεταφράζει: *raisonnablement*: «λόγου ορθού», *raisonnements*: «λόγους αληθείς και ορθά συμπεράσματα, ομιλίαν, συμπεράσματα», *raisonner*: «ορθοί συλλογισμοί», *raisonnables*: «γνωστικοί και στοχαστικοί».

Στο πρωτότυπο, δηλαδή, ο όρος *raison* αποτελεί λέξη κλειδί για τον Fontenelle, εμφανίζει δε και τη μεγαλύτερη συχνότητα, ενώ στην μετάφραση διασπάται σε πολλά συνώνυμα ή, όπως τονίζει η Αλεξάνδρα Σφοίνη «σε φράσεις ολόκληρες αμφίβολης ισοδυναμίας»².

Για τον Fontenelle ο όρος *raison* σημαίνει “ορθός λόγος” και ο συγγραφέας τον χρησιμοποίησε στο γαλλικό κείμενο, μαζί με τις λέξεις *pensée* και *réflexion*, για να επικεντρώσει την προσοχή του αναγνώστη στην κριτική σκέψη, ένα από τα κεντρικά σημεία του διαφωτισμού.

Ο Κοδρικάς δεν κάνει διάκριση στην μετάφραση αυτών των όρων, καθώς βλέπουμε ότι μετέφρασε τη λέξη *pensée* «στοχασμός», «συλλογισμός», «λογισμός» και τη λέξη *réflexions* «συλλογισμοί». Απέφυγε μεν την συχνή επανάληψη των ίδιων λέξεων, ωστόσο με αυτό τον τρόπο δεν κατάφερε να δώσει έμφαση στην κριτική σκέψη όπως κάνει το γαλλικό κείμενο.

Αντιθέτως, η προσοχή του αναγνώστη συγκεντρώνεται κυρίως στις ηδονικές απολαύσεις του πνεύματος, κι αυτό γιατί η λέξη που εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα στο ελληνικό κείμενο είναι η λέξη ‘ηδονή’. Μεταφράζει λοιπόν ο Κοδρικάς τις λέξεις *agréable*, *agrément*, *galanterie*: «ηδονικός», «ηδονή», «ηδονικά πράγματα», «έρωας», «ερωτικάς ηδονάς», «ερωτικάς τρέλλας». Ο μεταφραστής προσπάθησε ίσως, με την συχνή χρήση αυτών των λέξεων, να διατηρήσει το ευχάριστο και ευανάγνωστο ύφος του βιβλίου, χωρίς όμως να τα καταφέρει, εξαιτίας της υπερβολικής χρήσης των συνωνύμων και των φράσεων για την απόδοση μιας μόνο λέξης. Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνο δεν κάνει το κείμενο ευανάγνωστο, αλλά το καθιστά και κατά πολύ μεγαλύτερο σε όγκο από το αρχικό κείμενο του Fontenelle. Επιπρόσθετα, η επιλογή των συνωνύμων δεν είναι πάντοτε απαραίτητη για την κατανόηση του περιεχομένου κι έτσι το ελληνικό κείμενο δείχνει ακόμη πιο επιφορτισμένο.

Θα αναφέρω ακόμη κάποια παραδείγματα απ’ όπου φαίνεται καθαρά η δυστοχία στη μετάφραση του Κοδρικά: *liquide*: «υγρόν και ρευστόν», *agitation*: «άσκησις και ασχολία», *ardeur*: «έφεσιν και ζέσιν», *doux*: «ήμερα και γλυκά», *merveilleux*: «υπερφυσικόν τεράστιον», *insoutenable*:

«ανυπόστατον και σαθρόν», *familieres*: «οικείαι και συνηθισμέναι», *obscures*: «σκοτειναί ή δεινότεραι», *grave*: «εμβριθές και σπουδαίον», *inutiles*: «περιττά και ανωφελή», *sèche*: «ξηρά και ατερπής», *ridicule*: «γελοιώδες και άτοπον», *propre*: «επιτήδεια και οικεία», *faibles*: «σαθρούς και ασθενείς», *considérables*: «μεγαλήτεραι και φρικωδέστεραι».

Οσον αφορά τις τεχνικές ορολογίες, σε πολλές περιπτώσεις ο Κοδρικάς χρησιμοποιεί λέξεις των αρχαίων ελληνικών όπως για παράδειγμα για τις λέξεις *tourbillon*: «δίνας», *astres*: «άστρα», *vapeurs*: «ατμίδες». Σε κάποιες περιπτώσεις, όμως, όπου ο Fontenelle χρησιμοποίησε γενικευμένους όρους όπως την λέξη *lunettes*, ο Κοδρικάς μετέφρασε με μια πιο εξειδικευμένη λέξη, δηλαδή με τον όρο «*ηλεσκόπειο*», που πρέπει να ήταν πλέον γνωστός στο καλλιεργημένο κοινό της εποχής του.

Θα έλεγα ότι ο Κοδρικάς, για την μετάφραση των τεχνικών όρων, διατήρησε αρκετά πιστά τη δήλωση, που έκανε στον πρόλογο, γι' αυτό που ο ίδιος ονόμαζε «*κοινόν ύφος*», επιμένοντας όσο το δυνατόν περισσότερο στο λεξιλόγιο των αρχαίων ελληνικών. Το επόμενο σημείο της εργασίας του Κοδρικά στο οποίο θα ήθελα να στραφώ αφορά ακριβώς την εφαρμογή της αρχικής του διακύρηξης περί «*κοινόν ύφους*» και τον τρόπο με τον οποίο το χρησιμοποίησε για τη μετάφραση του έργου του Fontenelle.

Στο σημείο αυτό ίσως είναι απαραίτητο να δώσω κάποιες διευκρινήσεις για το τι ακριβώς αντιπροσωπεύει αυτή η άποψη, σε σχέση με τις άλλες απόψεις που επικρατούσαν την συγκεκριμένη περίοδο για το γλωσσικό ζήτημα, δηλαδή σε σχέση με τη διαμάχη ανάμεσα στους υποστηριχτές της «*αρχαϊζουσας*» και τους «*νεωτεριστές*», που με διαφορετικές αποχρώσεις υποστήριζαν την «*ομιλούμενή*» γλώσσα.

Ο Κοδρικάς υπήρξε υποστηρικτής της «*αρχαϊζουσας*» και μάλιστα έμεινε στην ιστορία η *querelle* που διαδραματίστηκε ανάμεσα σ' αυτόν και τον Αδαμάντιο Κοραή. Το «*κοινόν ύφος*» στο όποιο αναφέρεται ο Κοδρικάς στον πρόλογό του είναι στην ουσία μια τοποθέτηση υπέρ του κλασικισμού, υπέρ μιας γλώσσας, δηλαδή, απαλλαγμένης από σύγχρονες εκφράσεις και λέξεις· μιας γλώσσας που αντλεί τους κανόνες της από τα αρχαία ελληνικά.

Εξετάζοντας το κείμενο, μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε ότι ο Κοδρικάς δεν κατάφερε να μείνει πιστός στην αρχή του αυτή, αλλά χρησιμοποίησε ταυτόχρονα στοιχεία και της σύγχρονής του γλώσσας. Για τη μετάφραση ορισμένων χρόνων των ρημάτων χρησιμοποίησε τους αρχαίους τύπους, όπως για παράδειγμα: *ils sont éloignées*: «*απέχουσιν*», *parlions*: «*ωμιλήσαμεν*», *confirmation*: «*επικυρούσι*», *il avait trouvé*: «*ηγέρε*», *dependent*: «*εξήρτηνται*». Μπορούμε να βρούμε όμως και μεταγενέστερους «*μικτούς*» τύπους, όπου έχουμε νεότερες καταλήξεις αλλά ρίζα των αρχαίων, όπως: *il saute*: «*κτυπά*», *être confondu*: «*να παραζαλισθή* και *να συγχισθή*», αλλά και τύπους καθαρά της «*χυδαίας*» όπως: *j'ai soutenu*: «*διισχυρίζουμοντιν*», *ils sauvaient*: «*εγγέλτωναν*», *parliez*: «*εδιηγούσουν*», *ils estimaient*: «*ετιμούσαν*».

Μπορούμε να δούμε επίσης πως για τον μέλλοντα χρησιμοποίησε τη νεότερη περιφραστική μορφή “θέλω+υποτακτική” (ενεστώτα ή αορίστου): *liront*: «θέλουν διαβάση», *vous verrez*: «θέλουν ιδή», *sera*: «θέλει είσθε», που είναι καθαρό στοιχείο της εποχής του. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι η μετάφραση του απαρέμφατου, το οποίο έχει χάσει πλέον την λειτουργία που είχε στην αρχαία γλώσσα, βασίζεται και αυτή στη νέα φάση της γλώσσας, όπως φαίνεται από τα παραδείγματα: *de mettre*: «να εκθέση», *d'apprendre*: «να μάθουν», *pouvait avoir*: «ημπορούσε να έχει».

Μπορούμε να επιβεβαιώσουμε την τάση του Κοδρικά για την ταυτόχρονη χρήση αρχαίων και νεότερων στοιχείων βλέποντας και τον τρόπο με τον οποίο μετέφρασε τις προθέσεις. Θα αναφέρουμε ως παράδειγμα την πρόθεση *sur*, που μεταφράζεται με διαφόρους τρόπους ανάλογα με τη σημασία της, δηλαδή τόσο με τη νεότερη δομή “επάνω+πρόθεση εις”: *sur ce principe*: «επάνω εις αυτό κάμνοντες βάσιν», ή με την πρόθεση “περί+γενική”: *sur les habitants*: «περί των κατοίκων». Πάντως, για τη μετάφραση των περισσότερων προθέσεων ο Κοδρικάς χρησιμοποίησε ως επί το πλείστον τη δομή “πρόθεση+αιτιατική”, σύμφωνα με τη νεότερη χρήση.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα έλεγα ότι το πρώτο σημείο της μεταφραστικής στρατηγικής του Κοδρικά είναι η τάση προς “εκαθάριση” του γλωσσικού οργάνου από τις συνήθειες της ομιλούμενης ελληνικής γλώσσας της εποχής του. Η γλώσσα του προτείνεται να είναι αρχαϊζουσα, ωστόσο δεν ανταποκρίνεται στην αρχική του διακήρυξη για λόγιο «κοινό ύφος», διότι έχουμε μια ταυτόχρονη παρουσία πολλών στοιχείων της σύγχρονης γλώσσας.

Με μια βαθύτερη και λεπτομερή ανάλυση της μετάφρασης μπορεί κανείς σχετικά εύκολα να χαρακτηρίσει το γλωσσικό όργανο που χρησιμοποίησε ως μια γλώσσα “μικτή”. Η αλήθεια είναι ότι σχεδόν όλοι οι συγγραφείς της εποχής εκείνης χρησιμοποίησαν στα γραπτά τους κείμενα τόσο καινούργιους τύπους και δομές όσο και τύπους και δομές των αρχαίων ελληνικών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Robert Browning, ότι «η καθαρισμένη γλώσσα του Κοραή έμοιαζε πολλές φορές καταπληκτικά με τη λόγια γλώσσα του αντιπάλου του Κοδρικά, παρ' όλο που υπήρχε ένας αριθμός από σημάδια που ξεχώριζαν τα δύο αυτά γλωσσικά κατασκευάσματα»³. Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να προτείνει μια τολμηρή προσέγγιση, λέγοντας ότι ίσως το «κοινό ύφος» είναι μια άλλη απόχρωση της «μέσης οδού». Μην έχοντας ώστοσο στην διάθεσή μου μια συγκριτική μελέτη των έργων του Κοδρικά και του Κοραή, περιορίζομαι στο συμπέρασμα που προκύπτει από τη μελέτη της συγκεκριμένης μετάφρασης, δηλαδή ότι οι διαφορές μεταξύ των δύο αντίθετων στρατοπέδων, των κλασικιστών και των «νεωτεριστών» δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτες και επομένως η γραφή της εποχής δύσκολα μπορεί να διαχωριστεί με απόλυτα κριτήρια. Κι αυτό ίσως γιατί ο πραγματικός λόγος

της διαμάχης των δύο στρατοπέδων δεν ήταν τόσο το γλωσσικό ζήτημα, όσο η ιδεολογική τοποθέτηση που αντιπροσώπευε η κάθε άποψη.

Η δεύτερη μεταφραστική στρατηγική του Κοδρικά, δηλαδή η συχνή παράθεση συνωνύμων ή φράσεων που επεξηγούν την κάθε λέξη του πρωτοτύπου με σχολαστικότητα, επηρέασε αρνητικά την απόδοση του κειμένου, διότι εξ αιτίας της ο μεταφραστής δεν κατάφερε να διατηρήσει το κομψό ύφος της γραφής του Fontenelle, παρόλο που το κείμενό του θα έλεγα ότι δεν παρουσίαζει ιδιαίτερες ασάφειες. Η χρήση αυτή συνωνύμων ή επεξηγητικών φράσεων μπορεί να εξηγηθεί μάλλον από την ανάγκη του Κοδρικά να επικοινωνήσει με το αναγνωστικό κοινό της εποχής του και του τόπου του, που δεν είχε οικειότητα με τα επιστημονικά θέματα και με τη σχετική ορολογία.

Το γαλλικό κείμενο εκλαίκευσε μεν τα επιστημονικά θέματα για να μπορέσουν να προσελκύσουν τους κοσμικούς κύκλους των σαλονιών, ωστόσο ο συγγραφέας δεν αποσκοπούσε στην ουσιαστική εκμάθηση, διότι ο γάλλος αναγνώστης είχε στην διάθεσή του άλλα εξειδικευμένα κείμενα για την βαθύτερη κατανόηση των επιστημονικών θεμάτων. Ο Κοδρικάς, αντίθετα, είχε στον νου του ένα κείμενο που να αποτελεί εγχειρίδιο γνώσεων για το σκοπό αυτό το ενίσχυσε όπου μπορούσε με επιπρόσθετα συνώνυμα ή επιπλέον φράσεις και όπου χρειαζόταν – καθώς το κείμενο ήταν ήδη ξεπερασμένο από επιστημονική άποψη – με αναλυτικές υποσημειώσεις. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινήσω ότι οι υποσημειώσεις είναι συχνά απαραίτητες και για πολλές λέξεις, κι αντό γιατί πολλές έννοιες δεν αντιστοιχούν, για το αναγνωστικό κοινό του τόπου του, σε καμμιά πραγματικότητα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με την έννοια του ορθολογισμού και με την κριτική σκέψη. Έτσι λοιπόν ο μεταφραστής, αφού δεν μπόρεσε να βρει τις απαραίτητες λέξεις για να εκφράσει απλά και κατανοητά αυτές τις έννοιες, κατέφυγε στις υποσημειώσεις.

Δεν γνωρίζουμε αν το βιβλίο είχε απήχηση στο αναγνωστικό κοινό καθώς πρόκειται για μια ιδιωτική έκδοση του ηγεμόνα Μιχαήλ Σούτσου. Γνωρίζουμε ωστόσο ότι ο Κοδρικάς δεν δημοσίευσε άλλες μεταφράσεις, παρόλο που στο αρχείο του βρέθηκε μεταφρασμένο το *Essay on a man* του Alexander Pope.

Είναι βέβαιο ότι οι δυσκολίες που συνάντησε στη μετάφραση του έργου του Fontenelle τον προβλημάτισαν βαθύτατα και επηρέασαν το μετέπειτα συγγραφικό του έργο, καθώς παρουσίασε, εκτός των άλλων, τη θεωρία του για «κοινόν ύφος» που ανέφερε στον πρόλογο της μετάφρασης του βιβλίου του Fontenelle, στο βιβλίο που τον έκανε ευρύτερα γνωστό, την *Μελέτη περί της κοινής ελληνικής δαλέκτου*, που δημοσιεύτηκε το 1818.

Βιβλιογραφία

Browning, Robert, *Medieval and Modern Greek*, Hutchinson and Co, London, 1969.
 Trad. gr. (a cura di M. Κονομή) *Η Ελληνική Γλώσσα Μεσαιωνική και Νέα*, Εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, 1988, 1991².

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Tome VI, *Le XVIII^e siècle*, première partie, Librairie Armand Colin, Paris, 1966.

Fontenelle, Bernard Le Bovier, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), Flammarion, Paris, 1998.

Fontenelle, Bernard Le Bovier, *Conversazioni sulla pluralità dei mondi*, Theoria, Roma, 1984.

Mackridge, Peter, *The modern Greek Language*, Oxford University Press, 1985.

Meillet, Antoine, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Hachette, Paris, 1913.

Rotolo, Vincenzo, *A. Korais e la questione della lingua in Grecia*, in *Quaderni dell'istituto di Filologia Greca della Università di Palermo*, Palermo presso l'Accademia, 1965.

Vitti, Mario, *Storia della letteratura neogreca*, Carocci, Roma, 2001.

Δημαράς, Κ.Θ., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα, 1977.

Κοδρικά, Παναγιωτάκη Καγγελλάριου, *Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου*, Ερμής ο Λόγιος, *Κρίσις εις την μελέτην*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1998.

Κοδρικάς, Παναγιώτης, *Ομιλίαι περί πληθύος κόσμων του Κυρίου Φοντενέλ*, Εν τη Ελληνική τυπογραφία Γεωργίου Βεντότη, Εν Βιέννη της Αουστρίας, 1794.

Κοδρικάς, Παναγιώτης, *Εφημερίδες 1788-1797*, Ερμής, Αθήνα, 1963.

Κουμαριανού, Αικατερίνη – Αγγελάτος, Δ., *Τέτραδια εργασίας, Αρχείο Π. Κοδρικά, Ε.Ι.Ε.*, Αθήνα, 1987.

Παναγιωτόπουλος, Β., *Ιστορία των νέου ελληνισμού 1770-2000*. Πρώτος Τόμος, *Η οθωμανική κυριαρχία, 1770-1821*. 1^ο Τεύχος, Πολιτική πραγματικότητα, οργάνωση και θεσμοί των υποδούλων. Τα Νέα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.

Σφοίνη, Αλεξάνδρα, *To μεταφραστικό έργο του Κοδρικά: "Ομιλίαι περί πληθύος κόσμων του κυρίου Φοντενέλ"*, στο *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, 1453-1981*, Τόμος Α', Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.

NOTE

¹ Παναγιώτης Κοδρικάς, *Ομιλίαι περί πληθύος κόσμων του Κυρίου Φοντενέλ*, σ. XIV.

² Αλεξάνδρα Σφοίνη, *To μεταφραστικό έργο του Κοδρικά: "Ομιλίαι περί πληθύος κόσμων του κυρίου Φοντενέλ"*, στο *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, 1453-1981*, Τόμος Α', σ. 336.

³ R. Browning, *Η Ελληνική Γλώσσα Μεσαιωνική και Νέα*, σ.143.

LA DEMITIZZAZIONE LINGUISTICA NEI TESTI DI SURÌS IL LINGUAGGIO E L'IRONIA

Maria La China
Palermo

Εγώ, Γεώργιος Σουρής [...] επιχειρώ να σας ειπώ ξηρώς κι εν συντομίᾳ τα μάλλον σπουδαιότερα του βίου μου σημεία, προτού οι βιογράφοι μου καθ'όλα μ'ανατάμουν κι εις όλην την υφήλιον ρεντίκολο με κάμουν [...]

[...] και τότε το εμπόριον παρέδωσα εις λήθην και προς τας Μούσας έστρεψα τον έρωτά μου όλον.

Μακράν της τύρβης των πολλών, μακράν των επιγείων, ερέμβαζε εις τους αγρούς και εις τας ερημίας [...]

[...] Και όλο έψαχγα να βρω κανένα κελεπούρι, και ο Ερμής ερχόμενος συχνά στα όνειρά μου, μου έδινε φτυσίματα και φάσκελα στη μούρη [...]

[...] και τώρα βγάζω το Ρωμηό από τεσσάρων χρόνων τιμάται δε ολόκληρος δραχμάς τριάντα μόνον, και της Ελλάδος τραγουδώ το κλασσικόν βασίλειον κι εμμέτρως αεροβιατών περιορώ τον ήλιον¹.

Così G. Suris (1853-1919) nella *Mia breve autobiografia* (*Σύντομος αυτοβιογραφία μου*) si presenta al suo pubblico con l'ironia che contraddistingue tutta la sua produzione in versi.

Il caso Suris è tra i più inaspettati della letteratura greca: da alcuni amato per il suo ingegno, la sua agilità versificatoria e da altri malvisto per la sua versificazione antilirica. Ma ciò che sicuramente colpisce è, come afferma G. Chatzinis², «la produttività che occupò una vita intera, quel torrente di versi che si sviluppò di giorno in giorno, di settimana in settimana, di anno in anno come un interminabile κομπολόι di erudite ispirazioni, non semplicemente per riscaldare l'animo, ma per dargli l'opportunità di alleggerirsi».

Suris si dedicò giovanissimo alla scrittura e compose versi dal 1873 in poi. Il suo più considerevole lavoro è il foglio satirico settimanale “Ρωμηός”, («Εφημερίς που την γράφει ο Σουρής»), interamente scritto in versi, dal titolo sino ai piccoli annunci, per il quale, nel 1886, fu insignito dal ministro Trikupis di una medaglia d’argento, prima di una lunga serie di riconoscimenti, fra cui nel 1906 la candidatura unanime del Parlamento al premio Nobel.

Dal 2 aprile 1883 fino al 17 novembre 1918 sono stati stampati 1444 numeri del “Ρωμηός”, scritti per intero da S., eccetto la saltuaria collaborazione di altri letterati nei primi numeri.

Così S. esordisce nel primo numero:

ΕΜΠΙΡΟΣ

Εμπρός λοιπόν, ας βγάλωμε κι’ εμείς εφημερίδα,
αφού καμμιά δε ξέρουμε καλλίτερη δουλειά·
αβάντι να λυσσάξωμε κι’ εμείς για την πατρίδα,
προτού να μας λυσσάξουνε του δρόμου τα σκυλιά.

Αν μια φορά τουλάχιστον καλαμαράς δεν γίνης,
του πατριώτη τ’όνομα ποτέ δεν θα τ’ακούσης·
Πρέπει και συ την γνώμη σου για κάθε τι να δίνης [...]

[...] αυτό και μόνο φθάνει,
Κι’ ας έχη δόξα ο Θεός κι’ η φίλη μας πατρίς.

Τι διάβολο θα γράψουμε, για τούτο δεν μας νοιάζει·
φθάνει να πιω ένα καφέ, να πιω κι’ ένα τσιγάρο
κι’ ιδέαις το κεφάλι μου αμέσως κατεβάζει,
κι’ αμέσως τον κατήφορο εις το χαρτί θα πάρω.

Τι θα γραφή μες ’στο Ρωμηό καθόλου δεν με μέλει...
Κάθε Ρωμηός πουν ξαπλωθή ολίγο ’στη λιακάδα,
Από ιδέαις υψηλαίς ευρίσκει όσαις θέλει...
Θα είμαι δημοκρατικός κατά τας περιστάσεις,
μα θάμαι και βασιλικός, θα ήμαι ό,τι θέλω·
Θε να γυρεύω κάποτε κι’ εγώ επαναστάσεις,
αλλ’όμως και ’στους βασιλείς θα βγάζω το καπέλο.

Αφού ποτέ λογαριασμό ’στο κράτος δεν θα δίνω,
γιατί κι’ εγώ το κέφι μου σαν άλλους να μην κάνω;
Ρωμηός δεν είμαι; ε! Λοιπόν θα γίνω ό,τι γίνω,
Και βασιλή ’ στο γούστο μου κανένα δεν θα βάνω.

Πάντα με στίχους θα ’μιλώ μες’ στων Ρωμηών τη σφαίρα,
κι’ούτε κανένα Έλληνα ποτέ θα χαιρετώ,
εάν με στίχους δεν μου ’πη κι’ αυτή τη καλημέρα...
εις όλαις της ιδέαις μου το μέτρο θα κρατώ³.

Sin dai primi versi emerge uno spiccato sentimento patriottico, radicato nell'animo di S., e soprattutto l'idea della “Ρωμιοσύνη” (la grecità moderna), il sogno di una forte identità nazionale, sottolineato nella netta contrapposizione tra “Ρωμηός”, il greco “nuovo”, ed “Ελληνας”, il greco “tradizionalista”.

Erano gli anni della **Μεγάλη Ιδέα**, ovvero la redenzione di tutti i greci ancora sotto l'impero ottomano e la creazione di uno stato unitario greco. Negli ultimi trent'anni del XIX secolo nella compagine politica greca imperversavano anche faziosità e corruzione, tanto che alcuni politici, in numero ridotto però, si arricchirono con le rendite della loro carica. Si distinse sicuramente l'operato di Charilaos Trikupis, uno dei più importanti statisti della Grecia indipendente, spesso oggetto delle pagine satiriche del “Ρωμηός”. Infatti, sin dal primo numero campeggia una caricatura di Trikupis (figura n. 2) insieme ai seguenti versi provocatori e quasi irriverenti:

ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ

Αγαπητά νευρόσπαστα, σας κατευχαριστώ,
σε καθεμιά μου προσταγή εσείς το Ναι θα ’πήτε·
την παντοκρατορία μου σ’εσάς την χρεωστώ,
και τώρα σας παρακαλώ... να με ξεφορτωθήτε⁴.

Ed un'altra caricatura raffigurante Rallis, un antagonista di Trikupis, con una bandiera in mano (figura n. 3) ed i seguenti versi:

n. 9, 21 maggio 1883

Και το τρελλό Ραλλάκι
Σηκώνει μπαΐράκι

Κάτω τον Τρικούπη,
Βάλτε του φωτιά [...]]
Έγινε κουνούπι
σ’όλων μας τ’ αντιά.

Πρέπει πια να πέση
[...]

Τραμ ταράμ ταρέρα,
τραμ ταράμ τατό,
’σήκωσα παντιέρα
και τον παραιτώ.

Πρέπει τώρα κ’ άλλοι
νάβγουν αρχηγοί...
Τρέξετε ’στο Ράλλη
δίχως συλλογή.

Αρχηγός φυτρόνω
Και σας προσκαλώ...
Της πατρίδος μόνο
Θέλω το καλό [...]⁵.

E lo stesso Trikupis è raffigurato insieme ad altri uomini politici come un menestrello con il chitarrone (figura n. 4):

Του Τρικούπη η καντάδα
Όλο μέλι και γλυκάδα

Μαύρ' είναι νύκτα 'στα βουνά
Και η βουλή πλακόνει .
Όλα τα βλέπω σκοτεινά,
Θα ευρεθώ εις τα στενά,
και ο Θόδωρος σιμόνει.

Στο δεξί χέρι το γερό
Βαστά λευκήν σουμάδα,
Πρωταν εις τ' αριστερό,
Κι' έχει το ύφος φοβερό
και άσπρην γενειάδα⁶.

Così come Thòdoros Delighiannis (figura n. 5):

Κι' ο Δεληγιάννης μ' απελπισία
Κάνει καντάδα 'στην εξουσία

Κόμμα θέλω ν' αρματώσω με σαράντα βουλευτάς
Και με τον Δημητρακάκη να σε κλέψω κατ' αυτάς.

Αχ! Μωρή, αχ! Μωρή.
Τί μου κάνεις τον βαρύ;⁷

Trikupis fu un riformatore occidentalizzante, ansioso di consolidare e sviluppare la Grecia economicamente e politicamente, appoggiato dalle classi imprenditoriali e mercantili; con lui si alternò al potere Delighiannis il quale, appartenente ad una famiglia di notabili del Peloponneso, demoli molti dei risultati positivi ottenuti da Trikupis, cosicché spesso la situazione finanziaria greca versava in tragiche condizioni. Neanche ciò sfugge alla satira graffiante di S., che sotto il disegno della cassa centrale, ospitante solo topini danzanti (figura n. 6), scrive:

Κι' ενώ φωνάζουν όλοι να γίν' οικονομία
οι ποντικοί χορεύουν 'στα έρημα Ταμεία⁸.

E il lettore divertito del “Ρωμηός” nella quarta pagina del n.113 del 29 marzo 1886 si ritrova anche delle insolite ricette mediche:

Συνταγαί ιατρικαί
και δι' όλους σωστικαί
Στους Δεληγιαννικούς
τους και πολεμικούς

Χλωρούχον κάλι, όπιον κι' ενέσεις με μορφίνην
Κι' εις τον πολύν τον πυρετόν ανάλογον κινίνην,
αυστηροτάτην αποχήν εκ των οινοπνευμάτων,
ψυχρολουσίας συνεχείς και δίαιταν κρεάτων,
προς δε και ρετινόλαδον πεντάκις της ημέρας
και δέσιμον του στόματος δια της μουζελιέρας⁹.

Εις τους Τρικουπικούς
τους και ειρηνικούς

Μπρούσκο κρασί, αρσενικόν και χάπια του σιδήρου,
και κρέατος κατάχρησιν κι' ελαίου και βουτύρου,
ρακής, ρωμίου και κονιάκ γενναιοτάτην πόσιν
και κανθαρίδων κάποτε ισχυροτάτην πόσιν
και δια σπίτων καυστικών εντρίψεις κι' επιδέσεις,
κι' υπό τον ήλιον συχνάς της κεφαλής εκθέσεις¹⁰.

Nella sua satira S. scelse come compagno Fasulis (o **Φασουλής**), personaggio comico del teatro popolare delle marionette, il cui nome letteralmente significa *Fagiolo*; costui non è certo uno stolto, ma scettico e saggio, brontolone e silenzioso, sensibile e pronto a canzonare, abile a suscitare il riso in ogni lettore, filosofeggiando senza sosta sugli esseri umani, è un affabulatore, un incantatore! L'Ironia, la Parodia e il Brontolio sono le tre Grazie di Fasulis, come egli stesso afferma, mentre la Nausea è la sua Musa ispiratrice. E così spesso lo troviamo a discorrere in versi, solo o con Pericletos (o Περικλέτος), degli eventi del suo tempo, della società, dell'economia e della politica greche. Per decenni questi due personaggi sono, con i loro dialoghi, la gioia del pubblico, che li attende con impazienza ogni settimana. E non mancano i dialoghi con personaggi della politica, come il già citato Delighiannis (figura n. 7), il quale nel 1885-86, proclamando la mobilitazione dell'esercito greco durante il conflitto serbo-bulgaro, aveva provocato l'intervento delle potenze, che imposero alla Grecia il blocco navale, inasprendo così le ostilità:

Ο θυμωμένος ο Φασουλής
Κι' ο Δεληγιάννης ο σεβνταλής

Φ.- Λοιπόν τωόντι, Πρόεδρε, το χείλος σας προφέρει
Πως προτιμάτε κάλλιον να σας κοπή το χέρι,
Παρά να υπογράψετε με βίαν την ειρήνην;
Δ.- Πιστεύσατε, παρακαλώ, εις την φωνήν εκείνην.
Φ.- Δεν υπογράφετε λοιπόν;
Δ.- Το λέγω δίχως φόβο.
Φ.- Όρσε λοιπόν... το χέρι σας με τον μπαλτά σας κόβω,
κι' αν' πήτε κι' άλλα ψέμματα, καθώς δεν αμφιβάλλω,
αυθημερόν σας κόβω και το άλλο.
Δ.- Έλληνες, φίλε μου, εσμέν...
Φ.- Μη μας θαρρήτε βώδια,
Αλλοιώς σας κόβω ριζηδόν και τα κομψά σας πόδια [...]]¹¹

Nonostante i toni accesi e talvolta violenti, la satira di S. è soprattutto umoristica: punge, buca come un ago; si divertono gli stessi individui oggetto della satira. Dà sfogo all'indignazione, all'ira, toccando temi scottanti del suo tempo, in una facile rima, tesa al sorriso, seppure talvolta amaro. Infatti, egli nel profondo appare disilluso, senza speranze nel futuro, nella rinascita del popolo greco, mentre la sua satira non sembra mai personale. Del resto, non si schiera apertamente dalla parte di nessuno, così come si evince dai versi seguenti, scritti il 3 gennaio 1887, giorno delle elezioni:

Ζήτω, ζήτω του Τρικούπη,
Ζήτω και του Δεληγιάννη,
Ούτε ζέστη ούτε κρύο
Ο καθείς των δεν μου κάνει¹².

S. impiega una lingua mista, in cui in accordo con le necessità versificate si alternano forme e linguaggio della *katharèvussa* e della *dimotikì*, esiti di chiara provenienza straniera, che accentuano la carica satirica ed ironica del testo. Utilizza anche svariati artifici retorici, quali l'allitterazione, il poliptoto, l'onomatopea, altresì l'anafora e il chiasmo, per tenere sempre desta l'attenzione del lettore e, comunque, di alto pregio il livello dell'opera. Il ritmo, così, si scandisce oltremodo leggero, cosicché la lettura dei versi risulta assai facile e piacevole sia per l'aristocratico sia per il popolano.

Palamàs ha dedicato vari saggi alla figura ed agli scritti di S., elogiandone l'umanità ed il patriottismo, nonché la forza espressiva e la chiarezza dei suoi versi: «S. è il cantore del Carnevale nazionale ed umano in genere... Gli uomini sfilano davanti a lui come gruppi di mascherati sciocchi o buffi, e soprattutto la società greca come una continua festa mascherata¹³». D'altronde nelle pagine del «*Πωμηός*» non mancano versi sinceramente ispirati e celebrativi, come quelli scritti in occasione delle nozze del grande Palamàs:

Και γάμοι ποιητού,
πολύ αγαπητού

Ο Παλαμάς μας ο Κωστής, το άξιο παλληκάρι,
ο χαϊδεμμένος ποιητής που δεν κρατεί καμάρι,
ετέλεσε τους γάμους του εις πρώτην ευκαιρίαν
με την αγαπημένην του, την Βάλβη την Μαρίαν,
'στο εξωκκλήσι το γνωστό που είναι 'στο Γουδί,
χωρίς κανένας άνθρωπος τους γάμους του να 'δη.

Και τους κυττάζει ο Ρωμηός [...]]¹⁴

Ma di un tono differente e un po' irriverente, che richiama i contenuti e le forme dell'antica commedia greca, è il seguente annuncio di nozze:

Κι' εγώ για ένα γάμο
δυο στίχους θε να κάμω

Νέος νόστιμος κι' αφράτος, ο Πετράκης Μαυρογένης,
με μακρύ σπαθί 'στη μέση και με χίλια δυο καλά,
προχθές βράδυ σ' έναν κύκλο συντροφιάς χαριτωμένης
ενυμφεύθη την ωραίαν Ιωάνναν Μεσσαλά.
Τέτοιο εύμορφο ζευγάρι κι' ο Ρωμηός με ρόδα ραίνει,
Κι' είθε σαν τον πρώτο μήνα η ζωή των να διαβαίνη¹⁵.

Talvolta, l'ironia sembra scemare, lasciando il passo ad un forte lirismo, intriso di tristezza e dolore, come nei versi che compiangono la morte del poeta Valaoritis:

Για του Βαλαωρίτη τη θανή,
Οπού με πόνο κόσμος τον θρηνεί

Κόσμου δάκρυα κυλούν
'στην ευγενική μορφή του,
στέφανα μοσχοβολούν
'στη χιονάτη κορυφή του.

Ένα κι' άλλο στέφανό του
στον γαλάζιο τον αιθέρα
τιμής άρωμα σκορπά¹⁶.

Anche Fasulís, dialogando con Pericletos dà prova di grande umanità e alti sentimenti, come nei versi ispirati dagli orrori della prima guerra mondiale:

Φασουλής- Ο κόσμος ο πλάνος
Με λόγχην, με κράνος
ωμός προχωρεί

Κι' εν μέσω λειμώνων
Αγρίων δαιμόνων
Αρχίζουν χοροί.

Του Χάρου κραιπάλη,
κ' η κρίσιμος πάλη
Ακόμα μικάται.

Τ' αυτιά μας ακούν
πως όλοι νικούν,
κανείς δεν νικάται.

Καπνός και βολή,
Πολέμου γκραν κάσσα [...]
Περικλέτος- Δεν πας στη Βουλή;
Φ.- Γκουάρντα ε πάσσα.

Τι σπήτια με μπόμπαις γκρεμίζονται χάχα,
κι' εδώ πέφτουν κάτω τα σπήτια μονάχα,
κι' αφίνουν ανθρώπους νεκρούς παρ' ελπίδα,
που γην ουδετέρων οικούν και πατρίδα.

Π.- Τι κατάστασις, Θεέ μου![...]¹⁷

E sotto un singolare e macabro, ma oltremodo ictastico albero natalizio (figura n.8) leggiamo:

Δέντρο Χριστουγεννιάτικο με δώρα διαλεκτά
εν άλλοις λόγοις δηλαδή μ' ανθρώπινα σφακτά

Με τους ήχους των παιάνων
μην ξυπνάτε τας ηχούς
της νεκράς Ιεριχούς.

Μύδρους κι' εξ αεροπλάνων
μην πετάτε καθ' ημών
με φρενοβλαβή θυμόν.

Ένας κι' άλλος πολεμά [...]
τι πολέμων ιαχή [...]

Δεκατέσσαρες χιλιάδες
σφάζονται σε μιαν ημέρα,
και γεμίζουν η μαννάδες
από θρήνους τον αέρα.

Παντού βλέπω σκοτωμό,
που δεν έχει τελιωμό [...]

Και μες 'στης ψυχής το βάθος
εμφωλεύει πάλι πάθος
φονικόν, ανθρωποκτόνον [...]¹⁸

Sono versi paleamente e sinceramente intrisi di paura e rassegnazione per l'inevitabilità di un conflitto.

Già in passato S. aveva ironizzato in occasione di una festa religiosa, la Pasqua del 1901, quando Fasulis sorridente, portando in spalla un lungo spiedo con un “eccezionale” agnello (figura n. 9), dice:

Φ.- Χριστός ανέστη, βρε παιδιά... πηγαίνω να γλεντίσω
Και σαν αρνί το Σύνταγμα 'στη σούβλα να το ψήσω¹⁹.

Ma differenti erano i toni poetici del “Ρωμηός” per la Pasqua del 1883, anelanti alla pace ed alla gioia:

XΡΙΣΤΟΣ ΑΝΕΣΤΗ

Αἱντε πάλι, ας χαρούμε 'στην καλήν μας Πασχαλιά,
ας ανάψουν τα κεριά μας, ας αρχίσουν τα φιλιά.
Τρακατρούκες και ρουκέτες ας καούνε 'στη στιγμή,
ας καθίση ο στρατός μας όπως πάντα 'στη γραμμή,
ας κτυπήσουν τα ταμπούρλα κι' η γραν κάσες η βαρειαίς,
μπονυμ εκείθε τα κανόνια, μπαμ εδώ η κουμπουριαίς.

Ας τσουγκρίσουμε τ' αυγά μας με αγάπη καθαρή,
και τον πιο κακό εχθρό του ο καθείς ας συγχωρή [...]]
και φονιά κανείς δεν πρέπει τέτοια ώρα να μισή²⁰.

Così come in occasione della Pasqua del 1886 i versi, quasi un po' dis-sacratori, invitano ai piaceri della tavola, a mangiare i piatti della tradizione pasquale, nonostante i conflitti, come quello serbo-bulgaro. Emblematico risuona lo stridente ossimoro del titolo, “pistole e baci”:

Και πάλι Πασχαλιά
Κουμπούραις και φιλιά
[...]
Χριστός ανέστη, αδελφοί, εν λάμψει εξαισία,
ο μόσχος είναι άφθονος κι' η τράπεζα πλουσία.
Φάτε και πιέτε σήμερα μ' αξένοιαστο κεφάλι
και θέλει καλοπέρατι ο πόλεμος μεγάλη,
γιατί μ' εληαίς και ταραμά και σούπα με ταΐνι
δεν ειμπορεί ο πόλεμος του Θοδωρή να γίνη²¹.

Una guerra, di cui già aveva cantato mesi prima Fasulís con versi amaramente ironici:

Βαστάτε με, αδέλφια μου, σε τούτο τον καιρό,
κι' εφρένιασα για πόλεμο, κι' ελύσσαξα για μάχη,
μια φουστανέλα κλέφτικη σαν εύζωνας φορώ,
και βάζω μες 'στη μέση μου κουμπούραις και σελάχι.
Ο πόλεμος την σήμερον μου φαίνεται παιχνίδι [...]]
Και αν μου 'πήτε να σταθώ 'στην πρώτη πρώτη θέσι,
και αν ιδώ ν' ανοίγεται βαθύ εμπρός μου μνήμα [...]]
[...] Ορθός και ντούρος θα σταθώ εν μέσω των κινδύνων,
προς δόξαν και του γένους μου και όλων των Ελλήνων.
[...]
Το τι εστί ο πόλεμος επιθυμώ να ξέρω
κι' αν είναι δυνατόν κι' εγώ τον ήρωα να κάνω [...]]
[...] αλλά χωρίς να πληγωθώ και δίχως ν' αποθάνω.
Είναι καλός ο πόλεμος, η κάππα και το φέσι,
Αλλά ο Χάρος, αδελφοί, καθόλου δεν μ' αρέσει²².

Ma l'ironia e il riso, anche se talvolta forzato, percorrono il “Ρωμηός” sin dalla testata della prima pagina. S., infatti, cattura subito l'attenzione del lettore, indicando in modo un po' bizzarro la sede del giornale, l'anno e il giorno, naturalmente in versi. Tra i più significativi:

1883

Έτος πρώτον, εν Αθήναις,
που πλουτίζουν οι κλέφτες.
Χίλια οκτακόσα ογδοήντα τρία,
τρέλλα εις τον κόσμο και αχρηματία²³.

1888

[...] Έτος χίλια οκτακόσα κι' ογδοήκοντα οκτώ
το Ταμείο μας κλεισμένο και το χέρι ανοικτό²⁴.

E finanche il costo del giornale e le richieste di pagamento:

Κάτι που ενδιαφέρει / του Ρωμηού μας το κεμέρι

Και τώρα που εμπήκαμε εις τον καινούριο χρόνο
τους φίλους ανταποκριτάς παρακαλώ με πόνο
τους παλαιούς λογαριασμούς δια παντός να κλείσωμεν
και νέας πάλιν πληρωμάς ογρήγορα ν' αρχίσωμεν²⁵.

[...] συλλογισθήτε, κύριοι, πως είμαι ποιητής
και σας παρκαλώ πολύ μη ρίχνετε κανόνι²⁶.

L'indirizzo del giornale:

Του Ρωμηού μας το γραφείον αριθμός δεκαεννιά,
των Πινακωτών τον δρόμον, πριν να φθάσης 'στη γωνιά²⁷.

Το γραφείον του Ρωμηού μας, παρλαπίτα πατριώτου,
αριθμός τριαντατρία, εις τον δρόμον του Διδότου²⁸.

E, potrebbe sembrare inverosimile per quei tempi, ecco anche, in ultima pagina, alcune inserzioni pubblicitarie in decapentasillabi:

Ανγά σαν θέτε κόκκινα, 'στου Πάσχα το τραπέζι
οπού να κοκκινίζουνε σαν κοραλένια χειλή
θα 'βρήτε σταθεράν βαφίν μ' αληθινό κρεμέζι
εις το εν Σύρω μαγαζί του Σάββα του Βασιλη²⁹.

Πάει λοιπόν ο Φασουλής, κοντά κι' ο Περικλέτος,
και μέσα 'στο περίφημο το Λούβρο μπαίνοβγαίνει [...]
αυτός ο καπελλόπουλος τι θαυμαστός κι' εφέτος!
μ' εκείνο του το μαγαζί τον κόσμο ξετρελαίνει³⁰.

In ultimo, vorrei concludere il mio intervento con dei versi di ringraziamento dello stesso S.:

Θερμόν ευχαριστήριον
εις άγνωστόν μας κύριον

Ζουν άνθρωποι ακόμη σ' αυτή τη βρωμοσφαίρα
που κάποτ' ενθυμούνται κι' εμάς τους ποιητάς,
κι' ίδου από την Νέαν Υόρκην εκεί πέρα
δώδεκ' Αβάνας πούρα μάς στέλλουν κατ' αυτάς.
Θερμώς ευχαριστώ σε, ω άγνωστέ μου φίλε,
κι' αν αγαπάς ακόμη και άλλα πούρα στείλε³¹.

NOTE

¹ Fig. 1: «Io, Iōrgos Suris [...] / mi accingo a dirvi in modo schietto e conciso / i punti più importanti della mia vita, / prima che i miei biografi mi sezionino pezzo a pezzo / e su tutta la terra mi rendano ridicolo [...] // [...] e allora affidai il commercio all'oblio / e alle Muse rivolsi tutto il mio amore. // Lontano dal frastuono della moltitudine, lontano dalle mondanità, / vagavo con il pensiero per i campi e le distese solitarie [...] // [...] e sempre cercavo di trovare qualche guadagno, / ed Ermes spesso visitandomi in sogno, / mi dava sputi e corna in faccia [...] // [...] e ora pubblico il Ρωμήος da quattro anni, / tutto costa solo trenta dracme, / e canto il regno classico di Grecia, / e passeggiando tra le nuvole in versi delimito il sole».

² Prefazione a "Ρωμήος", vol. A'.

³ «AVANTI. Avanti dunque, pubblichiamo anche noi un giornale,/ poiché non conosciamo altro miglior lavoro:/ avanti, infuriamoci anche noi per la patria,/ prima che s'infurino i cani di strada con noi.// Se almeno una volta uno scribacchino non diventerai,/ il nome di patriota mai sentirai;/ anche tu su ogni cosa il tuo parere devi dare [...] // [...] questo solo basta,/ abbiano gloria Dio e la patria nostra. // Che diavolo scriveremo, di questo non c'importa;/ mi basta bere un caffè, fumare una sigaretta,/ e subito è piena d'idee la mia testa,/ e subito sulla carta prenderò slancio.// Che scriverò nel Ρωμηός affatto non m'importa [...] / Ogni Ρωμηός che si distenda un poco al sole,/ di alte idee ne trova quante vuole [...]// Secondo le circostanze repubblicano sarò,/ ma sarò anche monarchico, ciò che voglio sarò;/ talvolta anch'io rivoluzione cercherò,/ ma tuttavia anche per i re il cappello mi toglierò.// Poiché mai conto allo Stato renderò,/ perché non fare anch'io di testa mia come gli altri?/ Non sono un Ρωμηός? [...] eh! Diventerò ciò che diventerò,/ e nessun sovrano al mio gusto imporrò.// Nel Ρωμηός parlerò sempre in versi,/ nessun greco mai saluterò,/ se non mi dirà in versi perfino il “buongiorno” [...] / in tutte le mie idee il metro manterrò».

⁴ «TRIKUPIS. Cari burattini, vi ringrazio vivamente, / ad ogni mio comando voi direte SÌ;/ la mia onnipotenza a voi la devo,/ e ora vi prego [...] levatevi dai piedi».

⁵ «Anche il folle Rallakis / Diventa capobanda [Alza la bandiera]./ Abbasso Trikupis,/ dategli fuoco [...] / è diventato una zanzara / alle orecchie di tutti noi.// Bisogna ormai che cada / [...] / Tram taràm tarerà,/ Tram taràm tatò, / mi sono ribellato [ho alzato la bandiera] / e lo abbandono.// Ora bisogna che anche altri / diventino capi [...] / Correte verso Rallis / senza pensiero.// Nasco capo / e vi invito [...] / della patria solamente / il bene voglio [...]».

⁶ Nr. 40, 20 ottobre 1884: «La serenata di Trikupis / Tutto miele e dolcezza. / Nera è la notte sui monti / e il parlamento preme;/ vedo tutto oscuro,/ mi troverò in ristrettezze, / e Θώδορος si avvicina.// Nella vigorosa mano destra / tiene orzata bianca,/ la “Proia” nella destra,/ ed ha un aspetto terribile / ed una barba bianca».

⁷ «E Delighiannis con disperazione / fa una serenata al potere. // Voglio allestire un partito con quaranta deputati / E con Dimitrakakis rapirti sull'istante.// Ah! Caro mio, ah! Caro mio. / Perché fai il burbero con me?».

⁸ Nr. 65, 20 aprile 1885: «E mentre tutti gridano di fare economia / i topi ballano nelle deserte casse».

⁹ «Ricette mediche / e salutari per tutti / i sostenitori bellicosi / di Delighiannis // Cloruro di potassio, oppio ed iniezioni di morfina / e chinino in proporzione alla loro febbre alta,/ severissima astinenza dagli alcolici,/ continue docce fredde e dieta di carni,/ olio di ricino cinque volte al giorno / e legatura della bocca con la museruola».

¹⁰ «Ai sostenitori pacifici / di Trikupis // Vino brusco, arsenico e compresse di ferro,/ eccesso di carne, olio e burro,/ una bevuta oltremodo abbondante di acquavite, rum e cognac / e talvolta una grandissima bevuta di cantaride / e con spiriti ardenti frizioni e fasciature,/ e frequenti esposizioni della testa al sole».

¹¹ Nr. 116, 19 aprile 1886: «Fasulis adirato / e Delighiannis innamorato // F.- Dunque, in verità, Presidente, il vostro labbro proferisce / che preferite che vi si amputi la mano,/ piuttosto che firmare per forza la pace? / D.- Credete, per favore, a quella voce. / F.- Non firmate, dunque? D.- Lo dico senza paura. / F.- Suvvia, allora, ... la vostra mano con la scure vi recido,/ e se dite anche altre bugie, come non dubito, / nello stesso giorno vi recido anche l'altra. / D.- Greci, caro mio, siamo... F.- Non credeteci buoi, / altrimenti vi recido del tutto anche le vostre esili gambe [...]».

¹² «Viva, viva per Trikupis,/ viva anche per Delighiannis,/ né caldo né freddo / né l'uno né l'altro fa per me».

¹³ *Hεορτή του Σονρή*, 23 Aprile 1894, ora in *Ἀπαντά*, vol.15, Atene, Govostis.

¹⁴ Nr. 191, 2 gennaio 1888: «Le nozze del poeta, molto amato // Il nostro Kostis Palamàs, abile uomo valoroso,/ il coccolato poeta che non tiene boria,/ ha celebrato le sue nozze alla prima occasione / con la sua amata Maria Valvi,/ nella nota cappella Gudi,/ senza alcuno presente alle sue nozze.// E li osserva il “Ρωμηός” [...]».

¹⁵ Nr. 4, 23 aprile 1883: «E io per un matrimonio / due versi farò // Giovane grazioso e paffutto, Petrakis Mavroghenis,/ con una lunga spada alla cintola e con due belle labbra,/ l'altro ieri sera in una cerchia di graziosa compagnia / ha sposato la bella Ioanna Messalà./ E il “Πομηός” cosparge con rose una tale bella coppia,/ e Dio voglia che la loro vita trascorra come il primo mese».

¹⁶ Nr. 1293, 22 marzo 1914: «Per la morte di Valaoritis / che con dolore il mondo piange // Le lacrime del mondo scorrono / sul suo nobile viso,/ corone profumano / sul suo capo imbiancato.// Un'altra sua corona / nell'azzurro cielo / profumo d'onore sparge».

¹⁷ Nr. 1308, 4 ottobre 1914: «Fasulis – Il mondo ingannatore / con elmo e lancia / crudele avanza. // E in mezzo a prati / iniziano balli / di demoni selvaggi.// Gozzoviglia della Morte,/ e critica lotta / muggchia ancora. // Le nostre orecchie odono / che tutti vincono,/ nessuno è vinto.// Fumo e sparò,/ grancassa della guerra [...] / Pericletos – Non vai al Parlamento?/ F.-Guarda e passa.// Case con bombe crollano scioccamente,/ e qui cadono giù le case solamente,/ e uomini morti insperatamente lasciano,/ nessuna terra e patria abitano.// P.- Che situazione, Dio mio![...].».

¹⁸ Nr. 1319, 20 dicembre 1914: «Albero Natalizio con doni scelti, / cioè, in altre parole, con pezzi di carne umana // Con i suoni dei peana / non svegliate le eco / della morta Gerico.// Mitraglie anche di aeroplani // non gettate contro di noi / con collera insana.// L'uno e l'altro lottano [...] / che grido di guerre [...] // Quattordici migliaia / sono uccise in un solo giorno,/ e le madri riempiono / di lamenti l'aria. // Dovunque vedo uccisione,/ che non ha fine [...] // E nel fondo dell'anima / si annida di nuovo una passione / letale, omicida [...].».

¹⁹ Nr. 731, 31 marzo 1901: «F.- Cristo è risorto, eh! ragazzi... vado a festeggiare / E come agnello la Costituzione allo spiedo vado ad arrostire».

²⁰ Nr. 3, 16 aprile 1883: «CRISTO È RISORTO / Suvvia di nuovo, godiamo per la nostra bella Pasqua,/ si accendano i nostri ceri, i baci inizino./ Petardi e razzi subito brucino,/ i tamburi e le pesanti grancasse suonino, / boom là i cannoni, bam qui le pistole. / Battiamo le nostre uova con sincero amore,/ e il peggiore suo nemico ciascun perdoni [...] / e un assassino nessuno a tale ora deve odiare».

²¹ Nr. 115, 13 aprile 1886: «E di nuovo Pasqua,/ pistole e baci // [...] Cristo è risorto, fratelli, in uno splendore meraviglioso,/ il vitello è abbondante e la tavola ricca. / Mangiate e bevete oggi con mente spensierata / e vuole gran vita comoda la guerra,/ perché con olive e taramà e zuppa con avena / la guerra di Theódoros non può scoppiare».

²² Nr. 105, 25 gennaio 1886: «Tenetemi, fratelli miei, in questo momento,/ sono arrabbiato per la guerra ed infuriato per la battaglia,/ indosso un gonnellino cleftico come gli èvzoni,/ mi metto alla cintola pistole e cinturone. / La guerra oggi mi sembra un gioco [...] / E se mi dicate di stare in prima linea,/ e se vedessi aprirsi davanti a me un sepolcro profondo [...] / [...] dritto e duro starò in mezzo ai pericoli / per la gloria della mia stirpe e di tutti i Greci. / [...] / Che cosa è la guerra desidero sapere / e se è possibile anch'io fare l'eroe [...] / [...] ma senza ferirmi e senza morire. / È bella la guerra, la cappa e il fez,/ ma la Morte, fratelli, non mi piace affatto».

²³ «Primo anno, ad Atene,/ in cui si arricchiscono i fannulloni. / Mille ottocento ottanta tre, / follia nel mondo e povertà».

²⁴ «[...] Anno mille ottocento e ottant'otto,/ la nostra Cassa chiusa e la mano aperta».

²⁵ Nr. 105, 25 gennaio 1886: «Qualcosa che interessa / la borsa del nostro Πομηός. // E ora che siamo entrati nel nuovo anno / gli amici corrispondenti prego con dolore / di chiudere gli antichi conti per sempre / ed iniziare velocemente nuovi pagamenti».

²⁶ Nr. 128, 26 luglio 1886: «[...] considerate, signori, che sono un poeta / e vi prego molto di non sparare il cannone».

²⁷ «L'ufficio del nostro Πομηός al numero diciannove,/ di via delle “Madie”, prima di arrivare all'angolo».

²⁸ «L'ufficio del nostro Πομπός, chiacchiera di un compatriota,/ al numero trentatre, in via Didot».

²⁹ Nr. 114, 5 aprile 1886: «Uova rosse se volete, sulla tavola di Pasqua / che rosseggiino come labbra coralline / troverete una tintura solida con vero chermisi / a Siro nel negozio di Sabbas Vassilis».

³⁰ Nr. 610, 17 gennaio 1898: «Va dunque Fasulis, e con lui anche Pericletos,/ e dentro e fuori del famoso Louvre [...] / quel cappellaio che meraviglia anche quest'anno! / Con quel suo negozio fa impazzire il mondo».

³¹ Nr. 173, 20 giugno 1887: «Un sentito ringraziamento / ad un signore a noi ignoto // Vivono ancora uomini in questo sporco mondo / che talvolta si ricordano anche di noi poeti,/ ed ecco che da New York, laggiù, / dodici sigari Avana inviano proprio a noi./ Ti ringrazio calorosamente, o mio sconosciuto amico,/ e se così ti piace invia anche altri sigari».

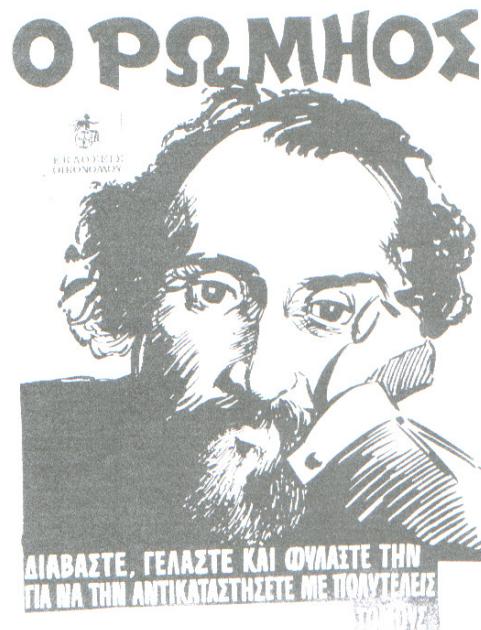


Figura 1



Figura 2



Κατώ το τρελλό Τραχλάκι
σηκώνει μπαλτάρικι.

Figura 3



Figura 4



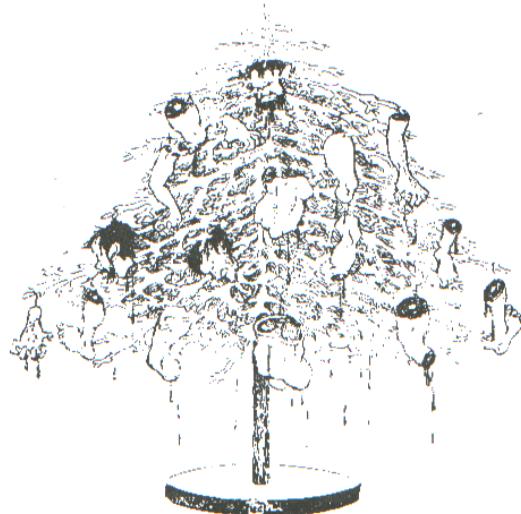
Figura 5



Figura 6



Figura 7



Δέντρο Χριστουγεννάτοι με θώρα χαλακτά,
έν ξελλούσ λόγοις θηλασθή, μ' ανθεύοντα προσκεκτά.

Figura 8



Φ. — Χριστός άνθετο, ήρε παιδιά... πηγαίνω να γλευτίσω
και σάν άρεν τη Σινταγμα 'στη σοσσόλα να το ξένσω.

Figura 9

LA NARRATIVA DI EMMANUÌL ROÏDIS. ALCUNI RILIEVI FORMALI

Anna Zimbone
Università di Catania

Parlare di forma, a proposito di Emmanuìl Roidis, significa parlare anche di lingua, una lingua dotta che il grande scrittore confessa – nel breve prologo alla traduzione dell’*Itinéraire* di Chateaubriand (1860) – essere la conseguenza dell’educazione nella lingua straniera¹ impartitagli nella prima età scolare, trascorsa a Genova (1841-1849): imparerà il greco in seguito, dai libri. Roidis si lamenta dello strumento linguistico a sua disposizione, lo definisce «ἀμορφον ἔτι καὶ ἀνεπαρκή γλώσσαν ('lingua ancora amorfa e insufficiente')»², lo conosceva tuttavia molto bene e in realtà non doveva detestarla così tanto, se è vero che il fatto espressivo non va considerato in astratto, ma come originale creazione dello spirito. Tale vita interiore, tale lingua; tale temperamento, tale tono. La lingua di Roidis, quindi, è lo stesso Roidis, sia che scriva saggi per così dire storici sia che discuta di varia attualità o che ricordi episodi della sua età giovane. In ogni caso – e ciò vale per tutti gli scrittori – egli risolve a suo modo il problema della lingua, poiché esso coincide del tutto col problema dell’arte³. E arte, per Roidis, è soprattutto stile, uno stile che è trasparenza, simmetria, grazia e leggerezza, in breve: godimento estetico del testo⁴.

La convinzione che il valore letterario di un’opera è questione di stile Roidis la esprimerà ripetutamente in tempi successivi, e già dalla sua prima apparizione come scrittore, nel 1860 (aveva solo 24 anni), criticando l’eccessiva enfasi del testo di Zambelios che recensiva, ci dice la sua opinione:

Τούφος του συγγραφέως [...] καταντά υπέρ το δέον εμφατικόν [...]. Αρεσκόμεθα μάλλον εις διανγές ρυάκιον ρέον ησύχως καὶ ἀνευ θορύβου [...] ⁵.

Tale metafora verrà ripresa, venticinque anni dopo, nel prologo ai *Πάρεργα*, con un’altra immagine simile:

[...] απαραίτητον των λέξεων προσόν [είναι] να παρέρχωνται εντελώς απαρατήρητοι, «ρέουσαι ησυχή», ως το ύδωρ της Σιλωάμ⁶.

Dalle prime prove – 1860/1865 – fino alle prose degli ultimi anni Roidis ci offre la stessa lezione preziosa di eleganza, che è anche decoro, con l'attenzione rivolta non solo all'estetica ma anche all'etica, cioè al dovere dello stile il quale quindi, come assennatamente osserva Kleon Paraschos, non esprime in Roidis solo il bisogno estetico del bello ma anche il dovere del bello: «[...] δεν εκφράζει μια συνείδηση καλλιτεχνική μόνο, εκφράζει και μια συνείδηση ηθική, όχι την αισθητική μόνο ανάγκη για το ωραίο, παρά και κάτι σα χρέος για το ωραίο, – το άρτιο»⁷. Pensiero costante del nostro scrittore è non tediare il lettore⁸ – si pensi alla frase apposta in calce a *Tois eντευξομένοις*, il *Prologo* della *Πάπισσα Ιωάννα*, subito prima della *Eisagwogή*: «Την αντικρύ Εισαγωγή δύναται να παραλείψει ο μη αγαπών τας ιστορικάς συζητήσεις, τα χασμήματα και τας παραπομπάς (‘colui che non ama le discussioni storiche, gli sbagli e le citazioni può tralasciare l'Introduzione che segue')» -, che riprende un concetto già espresso nello stesso *Prologo*⁹ e ribadito poco tempo dopo: «[...] κατ'εμέ η μεγαλυτέρα ανηθικότης είναι ν' αποκοιμίζη τις τον αναγνώστην του (‘secondo me la più grande immoralità consiste nel far addormentare il proprio lettore')»¹⁰. Così, in tutte le parti del romanzo, compresa l'*Introduzione* scientifica, si avverte la presenza dello scrittore, autentico καλλιτέχνης του λόγου¹¹, il suo spirito brillante e a un tempo raffinato.

Emblematica in tal senso – nella recensione a *To ταξίδι των Ψυχάρη* (1888) – accanto all'aspra critica alla *katharèvusa*,

Η καθαρεύουσα ομοιάζει τα διεστραμμένα και κακότροπα γύναια, τα οποία ουχί ο αγαπών, αλλά μόνος ο περιφρονών, δύναται να καθυποτάξῃ και να περιορίσῃ δια της μάστιγος [...]]¹².

l'espressione che egli aggiunge subito dopo: «εντός των ορίων της ευπρεπείας (‘entro i limiti delle buone maniere')».

Perché Roidis è signorile, cura di coprire i particolari realistici con un velo di discrezione, si muove sempre, per sua connaturata disposizione, in sintonia con la gelosa dignità di narratore, su un piano di aristocratica finezza e di umoristica cordialità. Alcuni esempi.

1. A proposito del primo incontro amoroso di Giovanna con il suo cameriere segreto, Floro:

Ενταύθα αναγνώστα, ηδυνάμην, αν ήθελον, να δανεισθώ παρά του αββά Κάστη, του πανοσιωτάτου Πούλκη, του αιδεσιμωτάτου Ραβελάί ή άλλου σεμνού ιερέως ολίγην αισχρολογίαν, ίνα δι' αυτής κοπρίσω οπωσδύν την διήγησίν μου, ήτις κινδυνεύει να καταντήσῃ άγονος ως η συκή του Ευαγγελίου· αλλ' ούτε θεολόγος, ούτε ιερεύς, ούτε καν διάκονος ων ακόμη, αμφιβάλλω αν έχω το δικαίωμα να ρυπάνω τας χειράς μου και τας ακοάς σου¹³.

2. Frequenti le sorridenti circonlocuzioni per rifuggire da espressioni anche soltanto prosastiche. Ecco così un re che

αντί να γελάση [...] επρόσταξε να διώξουν τον χορατατζή μ' ένα καλό λάχτισμα εις το μέρος του υποκειμένου του που είναι παρακάτω από τη ράχη¹⁴.

Oppure il cane e le sue deplorevoli abitudini:

Αν ο κύριος του τον πάρη εις τον περίπατον, εκφράζει την χαράν του δια πηδημάτων και υλακών χωρίς νόημα κανέν και έπειτα τρέχει να κυλισθή εις σωρόν σκουπιδιών ή να προσαγορεύσῃ όσας σκύλας απαντήσῃ, όχι κατά πρόσωπον, αλλ' από το μέρος όπου ομοιάζουν όλαι¹⁵.

3. E ancora gli ammiccamenti carichi di sottintesi, ma sempre discreti. Qui, per gli ultimi due esempi, va detto che protagonisti sono due coppie di sposi novelli, la prima di ‘umani’, la seconda di polli:

a. Μετά νύχτα πλήρη ηδονών ανεκφράστων, καθ' ην επανειλημμένως η Αφροδίτη μοι απέδειξε την αλήθειαν του φιλοσοφικού εκείνου της πραγματικής σχολής αξιώματος, καθ' ο αι εξωτερικαί εντυπώσεις εισί πάντοτε περισσότερον ζωηραί και μάλλον ευχάριστοι των εσωτερικών [...]¹⁶.

b. [...] η τόσο σεμνή εκείνη παρθένος, η καλύπτουσα, οσάκις μετέβαινεν εις την αυλήν, με την χείραν τους οφθαλμούς δια να μη τους σκανδαλίσωσιν οι άθλοι του πετεινού, εζήλευεν εν τούτοις τας όρνιθας εις το βάθος της ψυχής της¹⁷.

c. Το πρωί εκάμναμεν θαλάσσιον λουτρόν, το απόγευμα μακρινόν περίπατον ή εκδρομήν με την βάρκαν. Επέστρεφα κατάκοπος, έτρωγα ως λόγκος και αφού έλεγα εις την Χριστίναν ότι είχα να της ειπώ, εκοιμώμην μονοκόμματα έως το πρωί¹⁸.

d. Προ της δύσεως τω όντι του ηλίου [...] εισήλθον μαζί εις το αυτό διαμέρισμα του ορνιθώνος. Φαίνεται ότι είχαν πολλά να είπουν, διότι όταν εξήλθε την επιούσαν εφαίνετο η ορνιθούλα πολύ μεν ευχαριστημένη, αλλά και κάπως κουρασμένη¹⁹.

Allusioni giocose e maliziose all'interno di un narrato singolare per coerenza compositiva e interna armonia²⁰.

Lo studioso greco Panagiotis Mullàs²¹, interrogandosi sullo stile di Roïdis, afferma che esso si correla alla similitudine allo stesso modo in cui lo stile di Proust si correla alla metafora. E aggiunge che è sufficiente ricordare a tal proposito quel noto passo del *Prologo* della *Papessa* nel quale Roïdis fa chiarezza su questo aspetto:

Άγγλος τις συγγραφεύς, ο Swift νομίζω, διηγείται ότι οι κάτοικοι, δεν ενθυμούμαι τίνος τόπου, είναι τοσούτω απαθείς και απρόσεκτοι, ώστε οσάκις αποτείνεται τις προς αυτούς, πρέπει να κτυπά εκ διαλειμμάτων την κεφαλήν των δια ξηράς κολοκύνθης, ίνα μη αποκοιμώνται, ενώ ομιλεί. Τοιούτον τι ανθυπνωτικόν φάρμακον εσκέφθην καγώ να μεταχειρισθώ κατά της απαθείας του Έλληνος αναγνώστου· εν ελλείψιει δε κολοκύνθης επροσπάθησα να εξορκίσω τα χαστιμάτα καταφεύγων ανά πάσαν σελίδα εις απροσδοκήτους παρεκβάσεις, ιδιοτρόπους παρομοιώσεις

ή αλλοκότους λέξεων συγκρούσεις: περιβάλλων εκάστην ιδέαν δι' εικόνος, ούτως ειπείν, ψηλαφητής, και αυτά ακόμη τα σοβαρώτερα της θεολογίας ζητήματα στολίζων δια κροσσίων, θυσσάνων και κωδωνίσκων ως ποδιάν Ισπανής χορευτρίας²².

E invero l'uso di immagini e similitudini ritorna nell'intera opera di Roidis²³, scandendone le diverse fasi.

Le argomentazioni sulle sue scelte scrittorie e stilistiche sono espresse dal nostro scrittore nel saggio *Περὶ συγχρόνου εν Ἑλλάδι κριτικής*, del 1877, nel quale egli si sofferma sul metodo adottato, l'aristotelico «παρά προσδοκίαν γράφειν»: nascondere, cioè, sotto immagini vivaci, invece di mostrare con auto-compiacimento, concetti gravi ed eruditi, che è l'«ανθυπνωτικόν φάρμακον» di cui aveva parlato nel *Prologo* della *Papessa*²⁴.

E se i primi esempi del peculiare modulo stilistico che dà all'opera di Roidis il carattere e il marchio della unicità si incontrano in alcuni testi del 1865²⁵, questa forma troverà la sua definitiva espressione nella *Πάπισσα Ιωάννα*. Mi limito qui soltanto a osservare che, fra le varie tecniche, viene privilegiato il noto ironico schema byroniano per il quale due qualificazioni assolutamente inconciliabili e contraddittorie vengono rese nella stessa unità²⁶. Esempio:

- a. [...]τα τέκνα της Αιγύπτου, της πατρίδος ταύτης των ιερέων και των κροκοδείλων²⁷.
- b. Αρελατίαν, την χώραν των ωραίων γυναικών και αλλάντων²⁸.

Ma ci sono pure similitudini curiose, immagini “palpabili” che formano la cifra caratteristica dello stile maturo di Roidis:

- a. [Κατάνην] εξηπλωμένην ως κύων παρά τους πόδας του ηφαιστείου²⁹.
- b. [...]η κορυφή της Αίτνης εν σχήματι μαύρου γίγαντος καπνίζοντος μετά το γεύμα³⁰.
- c. [Ο Φρουμέντιος] ηρυθρία ή εξέπεμπε στεναγμούς, ικανούς να κινήσωσι τας πτέρυγας ανεμομύλου³¹.
- d. [οι Βενεδεκτίνοι μοναχοί] ων ἔκαστος, εν ευσεβεί μακαριότητι και αργία παχυνθείς, ισοδυναμεί προς δύο τουλάχιστον συνήθους όγκου λαϊκούς³².
- e. [...] η θάλασσα εκοιμάτο ως επίσκοπος μετά το γεύμα³³.
- f. [Ο Φρουμέντιος] άμα είδε την Ιωάνναν προβαίνουσαν μετά δειλίας μεταξύ των τάφων, ώρμησε προς αυτήν ως καπουκίνος προς χοιρομήριον κατά το τέλος της Τεσσαρακοστής³⁴.

Come appare evidente dagli ultimi esempi, l'irriverenza verso la chiesa, che procurerà a Roidis aspro biasimo e molta amarezza e sarà la causa della scomunica del romanzo, non nasconde in verità un preciso intento polemico, demolitorio di inveterati pregiudizi (sarà piuttosto nelle opere successive che, resosi maturo, egli eserciterà efficacemente l'arma della critica)³⁵. Certo, vi è in lui il gusto della derisione anticlericale che lo induce a digressioni

infarcite di paradossi e assurdità, ma si tratta, in fondo, di una sorta di satira innocente, finalizzata al puro divertimento estetico. I bersagli sono evidenti: l'exasperato culto delle reliquie, la fede nei miracoli, l'ingenuità popolare, l'ingordigia dei frati; il tutto espresso senza cattiveria, anzi con una salutare ventata di strizzatine d'occhio e prese in giro³⁶.

Nelle *Επιστολαὶ ενὸς Αγρινιώτου*, pubblicate lo stesso anno in cui apparve la *Papessa* e, come è noto, sua απολογία contro le accuse di immoralità ed empietà scagliate nei suoi riguardi dalla chiesa greca³⁷, Roidis, come evidenzia Kriaràs³⁸, utilizza una *katharèvussa* più semplice che intenzionalmente si avvicina alla colloquialità del demotico. Secondo lo studioso questa forma è sintomatica delle più profonde convinzioni linguistiche di Roidis, ovvero della sua «ενδόμυχη πίστη στο δημοτικισμό»³⁹. Permane a ogni modo l'ammirevole senso della misura, quella visione di bellezza letteraria di cui abbiamo parlato e che è il riflesso della personalità dell'autore, carico di una gran voglia di raccontare le stravaganze e le follie degli uomini. Anche nelle *Epistole* troviamo quindi tropi, immagini e toni sempre scherzosi, simili a quelli che infiorano il suo «errore giovanile»⁴⁰. Ancora qualche esempio:

- a. [...] επροχώρησα με μεγάλην βίαν, βαδίζων ως οι θεοί του Ομήρου, οίτινες έκαμναν δύο βήματα και κατά τον τρίτον ευρίσκοντο εις τα πέρατα της οικουμένης⁴¹.
- b. [...] η επιστολή μου κατήντησε μακροτέρα φθινοπωρινής νυκτός⁴².
- c. [...] τοσούτον παρεσύρθην από την ανάγνωσιν εκείνην, ώστε άφισα να καή τον ένα μου πόδα, τον ξύλινον κατά καλήν μου τύχην⁴³.

Anche nella stesura degli *Idoli*, 1893, nei quali egli dibatte con molta convinzione un tema particolarmente scottante quale era a fine Ottocento il γλωσσικό ζήτημα, Roidis si avvale di una prosa e di un argomentare brioso che porta con sé il piacere di farsi leggere proprio come un romanzo. Qui, nella sua polemica contro gli «apostoli della diglossia» non risparmia nemmeno le immagini più audaci, talvolta ai limiti della blasfemia:

[...] Τα φοβερώτερα καρφία δι' ων εσταύρωσαν οι Αττικοί δήμοι την γραπτήν ημών γλώσσαν είναι κυρίως τα εξής τρία: το εις Μι ρήμα, ο μέσος αόριστος και ο αναδιπλασιασμός⁴⁴.

E ancora:

Γλώσσα παλινδρομούσα θα ήτο θαύμα ουχί μικρότερον της αναδρομής προς την πηγήν ποταμού, και η ανάστασις νεκρού τύπου αξία συγκρίσεως προς την του Λαζάρου⁴⁵.

A volte l'austerità del tono scientifico si smorza, e la trattazione è ravvivata da immagini colorite:

Ως εκ του μήκους των οδόντων γνωρίζεται η ηλικία των ίππων, ούτω και εκ του μήκους των λέξεων δύναται να ορισθή και η των γλωσσών, πλην μόνης της διαφοράς ότι, αντί μακροτέρων γίνονται βραχύτεραι εφ' όσον η γλώσσα γηράσκει⁴⁶.

Con ironia Roidis riporta poi un passo di Isocrate ridondante di –ν finali, lamentando che l'eccesso dei suoni nasali non può non essere avvertito «*ως παρέλασις αγέλης προβάτων κωδωνοφόρων* (‘come lo scampanello di un gregge di pecore in movimento’)»⁴⁷. E non risparmia similitudini corrosive ai danni dei conservatori:

Αφού τω όντι απηλπίσθησαν περί των μεγάλων, ετράπησαν οι Αττικισταί εις τα μικρά και, αντί αναστάσεως εγκλίσεων και χρόνων, αρκούνται εις αναδιπλασιασμούς και διπλάς αυξήσεις, όπως εν ελλείψει της οικοδεσποίνης διεσκέδαζον με τας δούλας οι μνηστήρες της Πηγελόπητης⁴⁸.

Coloro che parlano una data lingua sono “fisiologicamente” inconsapevoli dei cambiamenti in corso, e non hanno il potere di influenzarli con un atto di volontà:

Το να θελήσῃ τις ν' αλλάξῃ γραμματικόν κανόνα ή και μίαν μόνην λέξιν αυθαιρέτως, είναι το αυτό ως αν επεχείρει ν' αυξήσει κατά ένα δάκτυλον το ανάστημά του ή να μεταβάλη τον τρόπον, καθ' ον κυκλοφορεί εις τας φλέβας του το αίμα⁴⁹.

Accreditando la tesi fondamentale di Wilhelm von Humboldt, Roidis considera la lingua non come έργον, ma come *ενέργεια*, cioè come un organismo vivente che si sviluppa e si trasforma continuamente secondo l'operare dell'individuo e della nazione a cui l'individuo stesso appartiene. La lingua è dunque vista come organismo “in sé”, rimane però necessariamente manifestazione di chi la parla. Ma Roidis nota che i linguisti greci sono ancora refrattari a comprendere l'effettiva novità della linguistica come “scienza positiva” e, a proposito del fraintendimento da parte di Chatzidakis⁵⁰ della teoria di August Schleicher, annota:

‘Υπαρξίς γλώσσας ἀνευ λαλούντος θα ήτο τι εξ ίσου ἀτοπον ως αν ελέγετο ότι δύναται να υπάρξῃ ακοή ἀνευ ακούντος ή ὄρασις ἀνευ ορώντος⁵¹.

Quanto alla forma “neoattica” di futuro: *θα λούσωμαι*:

[...] ούτε νέον είναι ούτε αρχαίον, ούτε ζωντανόν ούτε νεκρόν, αλλά ζωντόνεκρος ημίονος, λακτίζων όχι μόνον την γλωσσικήν συνείδησιν, την συνήθειαν και την λογικήν, αλλά και την γραμματικήν⁵².

Con il trascorrere degli anni i temi e, di conseguenza, le forme della narrazione di Roidis via via si evolvono. Negli *αφηγήματα* dell'ultimo periodo (1891-1901) si nota una lingua ancor più semplificata, al punto che Paraschos osser-

va come in essi l'autore faccia un reale adattamento delle sue teorie e come, togliendo le -v finali e mutando qualche parola, avremmo un puro discorso demotico⁵³. Né ciò desta meraviglia: il nostro scrittore è un sincero estimatore della *δημοτική* e la progressiva evoluzione della sua lingua letteraria verso movente sempre più popolari ne è la prova. Quanto al contenuto, lo stesso autore darà una spiegazione della svolta tematica in un testo del 1896:

Ο τίτλος διορθωτού του ρωμέικου κατήντησε ν' αμιλλάται κατά την γελοιότητα προς τον του τετραγωνισμού του κύκλου.

Τούτον φοβούμενοι περιωρίσθημεν από ικανών ήδη ετών να λέγωμεν εις τους αναγνώστας μας παραμύθια περί γάτων, σκύλων, αλόγων, βιοών και Συριανών συζύγων⁵⁴.

Molti di questi aforigήμata hanno per protagonisti, infatti, animali⁵⁵. L'analogia fra uomo e animale è un motivo ricorrente nei testi di Roïdis dal 1868 in poi:

Τον άνθρωπον ώριζεν ο Πλάτων ζώον δίπουν και άπτερον, μέχρις ού ο Διογένης μαδήσας πετεινόν και παρουσιάσας αυτόν ως πρότυπον του πλατωνείου ανθρώπου, ηνάγκασε τον φιλόσοφον να προσθέσῃ εις τον ορισμόν του και το “πλατώνυχον”. Οι μετά ταύτα φυσιολόγοι, θέλοντες να καταστήσωσι έτι καταφανεστέραν την μεταξύ του απτέρου αλέκτορος και του ανθρώπου διαφοράν, προσέθεσαν το επίθετον “παμφάγος” οι δε φιλόσοφοι το “λογικός”, ώστε βαθμηδόν ο άνθρωπος κατήντησε να ήναι «ζώον δίπουν, άπτερον, πλατώνυχον, παμφάγον και λογικόν »⁵⁶.

“Ragionevole” ma non tanto se, più avanti, sempre nello stesso testo, viene ulteriormente definito «ζώον λογικόν, έχον ακατάσχετον κλίσιν εις το παραλογίζεσθαι»⁵⁷.

Roïdis ritorna sull'argomento pochi anni dopo, citando Vogt, Darwin, Büchner, Lamarck, Moleschott e tutti coloro che

Φιλοτιμούνται ν' αποδείξωσι τον Σολομώντα δικαίως ισχυριζόμενον ότι ο άνθρωπος «κατ' ουδέν επερίσσευσε του κτήνους» και μεταξύ ημών και των προγόνων ημών πιθήκων, πλην της ουράς, ουδεμία άλλη υπάρχει ουσιώδης διαφορά⁵⁸.

E nel 1896 arriva al punto di sostenere la superiorità degli animali quadrupedi sugli uomini bipedi⁵⁹:

Εξ όσων ηντύχησα ή εδυστύχησα να γνωρίσω είμαι, πιστεύω, ο μόνος άνθρωπος όστις, αν τον ωνόμαζον ζώον, δεν θα εθεώρει τούτο ως προσβολήν. Όσον συναστρέφομαι τα ζώα, τόσο μάλλον πείθωμαι, ότι δεν υπάρχει μεταξύ αυτών και των ανθρώπων καμμία διαφορά⁶⁰.

E ancora:

[...] έχουσι και τα ζώα ψυχήν [...] ομοιάζουσι πολλάκις ως δίδυμοι αδελφαί αι ψυχαί των ζώων και των ανθρώπων⁶¹.

Le similitudini collegate ad animali, già presenti in modo diffuso nel romanzo, si ritrovano, è naturale, anche negli *αφηγήματα*: dai cani, disperazione dei rivenditori ateniesi:

Πολύ συνεχέστερον εκ τούτου συμβαίνει να παρασταθή τις εις θέαμα μανάβη ή μπακάλη με την ποδιάν τρέχοντος καθίδρου και πνευστιώντος κατόπιν σκύλου, του οποίου μόλις διακρίνεται εις τον ορίζοντα ως λοφίον στρατιωτικού πύλου η ουρά⁶²

agli uccellini che si nascondono sotto gli arbusti, accanto a Milià, atterriti per la presenza del cacciatore:

[...] τα πουλιά εβιάσθησαν να τρυπώσουν αποκάτω από τα χαμόκλαδα, στρυμωμένα το ένα κοντά εις το άλλο, και άκουεν η Μηλιά τες εκατόν καρδούλές τους να κτυπούν τακ-τακ σαν τα ρολόγια εις το αργαστήρι του ρολογά⁶³.

alle corna dei tori

[...]το εσπέρας εφύσησε βορράς ικανός να ξερριζώσῃ τα κέρατα ταύρου⁶⁴.

Ma la simpatia per le bestie è antica, basti pensare all'episodio, nella *Papessa*, che vede protagonista, in numerose riprese, un caro asino⁶⁵, oppure l'accenno alla condizione di assoluta serenità e beatitudine quando, dopo aver fatto un brutto sogno,

[...] ευρίσκεσαι εντός θερμής κλίνης, έχων τον νυκτικόν πύλον επί της κεφαλής και τον κύνα σου παρά τους πόδας⁶⁶.

Certo, circola in questi ultimi testi una concezione sostanzialmente pessimistica dell'esistenza che deriva a Roìdis anche dalla visione darwiniana, penso all'*αφήγημα Ιστορία ενός αλόγου* nel quale è probabile l'influsso del parallelo episodio, in *Delitto e castigo*, del massacro di una cavallina⁶⁷. Dalla lettura di questo, come degli altri testi, ci rendiamo conto che quest'uomo pensoso che ha scritto sempre senza ostentazione, non per «sete di notorietà»⁶⁸ ma quando aveva qualcosa da dire, che vuole «limitare gli ideali» per servirmi di una formula felice di De Sanctis, che ha introdotto uno spirito nuovo, positivo, razionalista, nella letteratura greca, mostrando una insopportanza per la tendenza al sogno e per l'evasione dalla realtà, quest'uomo alla fine della sua esistenza ha voluto mostrare fino in fondo il suo avvilimento e la sua disillusione per il non senso della vita:

Η ανθρωπίνη φύσις μόνον μεγάλας λύπας δύναται να αισθανθή, ουδεμίαν δε μεγάλην ευτυχίαν μη μεταβάλλομένην εν βραχεί χρόνω εις χασμήματα⁶⁹.

Solo il mondo dell'infanzia rimane al riparo dall'amara consapevolezza della miseria umana, un mondo in cui ci si può permettere di credere alle favole, di alzare gli occhi al cielo e vedere nelle stelle gli occhi degli angeli:

Ενθυμούμαι μόνον ότι εσπέραν τινά, καθ' ην εδείχθην εκτάκτως φρόνιμος και ευπειθής, με ωδήγησεν η αγιοχώματη μάμμη μου εις ανοικτόν παράθυρον και δεικνύουσα τον κάταστρον ουρανόν μοι διηγήθη, ότι οι εύμορφοι ούτοι αστέρες ουδέν άλλο είναι παρά οφθαλμοί των αγγέλων, οίτινες αγρυπνούσι την νύκτα φυλάσσοντες κατά τον ύπνον των τα φρόνιμα παιδιά, και όσον φρονιμώτερα ήσαν ταύτα, τόσο ζωηρότερον σπινθηρίζουσιν εκ χαράς των αγγέλων οι οφθαλμοί⁷⁰.

In questo αφήγημα *La mia stella*, il narratore, ormai adulto, una sera desidera avere una stella tutta per sé, pur consapevole che probabilmente gli astri sono mondi molto simili al nostro, con

[...] κατοίκους, οίτινες δεν δύνανται λογικώς να υποτεθώσι πολύ διάφοροι των της γης. Ανθρώπους, δηλ. θύματα και δημίους, και πλην αυτών τίγρεις, ναίνας, πάνθηρας, καρχαρίας, κροκοδείλους και όφεις κροταλίας!⁷¹

E se alcuni paragonano le stelle ai diamanti, ad altri esse sembrano chiodi d'oro, e Romeo pensava che assomigliassero agli occhi di Giulietta, e per altri ancora esse sono fiori di un giardino celeste, per il nostro scrittore la stella da lui prescelta, splendida nel firmamento più delle altre,

Ωμοίαζε νυκτερινόν ήλιον, οι δε λοιποί συγκρινόμενοι προς αυτόν εφαίνοντο ταπεινά κανδήλαι⁷².

Ma lo splendore è effimero e destinato a spegnersi in un attimo, svanendo dalla volta celeste come fanno le stelle cadenti, e a questo punto un velo di malinconia, movendo dall'epilogo al prologo, ricopre la breve prosa, esemplificativa della diversa disposizione spirituale che distingue questi ultimi racconti. Da essi si evince che l'interesse dell'autore non è più quello di fustigare il malcostume ecclesiastico, o rivolgere una critica alla società del suo tempo, quanto quello di una profonda riflessione sulla condizione dell'uomo.

Questo mutato stato d'animo si riflette nello stile. Non ci sono più ampi e complessi periodi, la sintassi è più semplice, le frasi più brevi. Il lessico è meno sostenuto, più comune, e le sortite ironiche, le invenzioni estrose, lasciano il posto a similitudini più delicate:

Και αυταί αι κυπάρισσοι, σειόμεναι υπό ελαφρού φυσήματος, έκυπτον επιχαρίτως προς αλλήλας ωσεὶ εκρυφομίλουν⁷³.

Όταν εκούρνιαζαν κρύπτοντα την κεφαλήν των, ενόμιζέ τις ότι βλέπει δύο βώλους χιόνος και τα ανωρθωμένα πτερά των ωμοίαζον όταν έσειεν ο άνεμος νιφάδας⁷⁴.

Ο πόνος της καρδιάς γεμίζει ωσάν ψωμί το αδειανό στομάχι των δυστυχισμένων⁷⁵.

Eppure, in queste ultime pagine fa ancora capolino l'antico gusto per il paradosso, chiara esternazione dello spirito mobilissimo del nostro autore il quale riesce, anche nei momenti più riflessivi, a dar voce alla sua nativa ilarità. Ecco allora a Genova i topi, piaga terribile di quella città i quali, oltre a divorare le candele nelle chiese e i bambini nelle culle,

[...] την δε ηγουμένην της μονής των Καρμηλιτών οσίαν Ροζαλίαν ἔφαγον εν τῷ κελλίῳ τῆς ζωντανήν, ενώ ἡτο βυθισμένη εἰς ἔκστασιν ουρανίαν⁷⁶.

NOTE

¹ Egli adduce anche le motivazioni personali ed estetiche che lo hanno spinto a preferire sin dall'inizio l'uso della *katharèvusa*. Dichiara infatti: «Εγώ δε παιδιόθεν εν τῇ ξένῃ ανατραφείς καὶ την γλώσσαν του λαού μη συνηθίσας ἐμελλον να προτιμήσω την καθαρεύονταν, την όμως εφιλοτιμήθην να καταστήσω όσον επ' εμοί αξιωτέραν του υπερηφάνου τούτου επιθέτου, αποφεύγων πολλούς των εν χρήσει ξενισμών και περιοριζόμενος κατά το δυνατόν εις ό,τι η αρχαία γλώσσα έχει μέχρι τούδε κοινόν μετά της καθ' ημάς [...]» («Essendo io cresciuto fin da piccolo in terra straniera e non essendomi abituato alla lingua del popolo, ero destinato a preferire la *katharèvusa* che però, per puntiglio, ho fissato in una forma quanto più degna possibile di questo superbo aggettivo, evitando molti degli esotismi in uso e limitandomi per quanto possibile a ciò che la lingua antica ha finora in comune con la nostra [...]»). (*Σαταβριάνδου Οδοιπορικόν, Τοις εντενχομένοις*, in Εμμανουήλ Ροΐδης, *Απαντά*, voll. A'- E', a cura di A. Anghelu [Φιλολογική Βιβλιοθήκη 1], Atene, Ερμής, 1978, A', p. 28). Di questa edizione di Anghelu mi servirò nelle citazioni. Tutte le traduzioni sono mie.

² *Ibid.*, *Απαντά*, A', p. 27.

³ Si veda l'accorta osservazione di K. B. Paraschos, *Εμμανουήλ Ροΐδης, Η ζωή, το έργο, η εποχή του*, A', Atene, Μόσχος, 1942, B', Atene, Αετός, 1950: «Γιατί αν έγραφε ο Ροΐδης στη δημοτική, θα κέρδιζε η πεζογραφία της δημοτικής μερικές μέτριες σελίδες, θα έχανε όμως μερικές από τις ωραιότερές της η πεζογραφία μας» («Perché, se Roidis avesse scritto in demotico, la prosa in demotico avrebbe guadagnato alcune pagine mediocri, ma la nostra prosa avrebbe perso alcune delle sue più belle pagine») (B', p. 43).

⁴ Cfr. K. Th. Dimaràs, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Atene, Γνώση, 2000⁹, p. 433: «Μέσα στο συννεφιασμένο κλίμα του αθηναϊκού ρωμαντισμού παρουσιάζεται ο πόθος της διαύγειας, της λιτότητας του λόγου, της ακρίβειας των περιγραφών [...] Το ύφος του Ροΐδη αποστρέφεται τα μισόφωτα: επιδιώκει το αδιάκοπο σπινθήρισμα, επιδιώκει να προσφέρει πτυν απ' όλα μια γιορτή στις αισθήσεις, μιαν ἀμεση, δηλαδή, αισθητική απόλαυση» («Nel clima nebuloso del romanticismo ateniese si presenta il desiderio della trasparenza, della semplicità del discorso, della acribia nelle descrizioni [...] Lo stile di Roidis rifugge dai chiaroscouri: persegue l'incessante scintillio, mira a offrire prima di tutto una festa per i sensi, un diretto, cioè, godimento estetico»). Cfr. anche l'*Introduzione* di D. Dimiroulis a *Εμμανουήλ Ροΐδης, Αφηγηματικά Κείμενα*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Atene 1995,

pp. 7-61. Si veda inoltre la nota di Roïdis su Dostoevskij (*O Δοστογέφσκη και το ἔργον του Έγκλημα και τιμωρία, Απαντα, Γ'*, p. 347) in cui egli sostiene che sono importanti i libri che piacciono al grande pubblico e che, a un tempo, sono ammirati dai più severi critici d'arte come perfetti modelli di stile.

⁵ «Lo stile dello scrittore [...] finisce per essere enfatico oltre il dovuto [...]. A noi piace piuttosto un ruscello cristallino che scorre tranquillo e senza rumore [...].» Recensione su «Αθηνά», 13.2.1860, a Sp. Zambelios, *Πόθεν η κοινή λέξις: “τραγουδώ”* (1859).

⁶ *Πάρεργα, Προς τους αναγνώστας, Απαντα, Γ'*, p. 237: «[...] indispensabile pregio delle parole è di scorrere del tutto inosservate, scivolando silenziosamente, come l'acqua nella fonte del Siloàm». La stessa immagine ricorre nell' αρχήγμα *Ο Αγιοπετρίτης (Απαντα, Ε'*, p. 443): «[...] εις γονίαν τινά αυτού ανέβλωζεν ἡρεμα βρύσις σιωπηλή ως η του Σιλωάμ [...]» («in un angolo zampillava placidamente una fonte silenziosa come quella del Siloàm»).

⁷ Paraschos, *Ελληνισμός και ενρωπαϊσμός του Ροΐδη* (ένα θεμελιακό πρόβλημα), *“Νεα Εστία”*, (Ατενε), 42, Christ. 1947, p. 174.

⁸ Lo scrittore stesso ci informa degli autori occidentali a cui si è ispirato per attuare la forma più adatta a questo scopo. E cita, oltre a lord Byron, Heinrich Heine, Alfred de Musset, Henri Murger e i poeti italiani della decadenza, cioè quella poesia eroicomica e burlesca che, dopo il Pulci, dal '400, con Francesco Berni, il Burchiello, il Pistoia, l'Aretino, giunge fino agli umoristi e satirici settecenteschi (penso a Giambattista Casti e agli altri "libertini di provincia") che tendono a far rivivere, appunto, il genere bernesco; a essi allude probabilmente Roidis più avanti, a proposito di testi scollacciati, nominando «τους Ιταλούς ποιητάς της ιε' εκατονταεπτηρίδος» (*Η Πάπισσα Ιωάννα, Απαντα, Α'*, p. 72).

⁹ «Αλλ' ο προς το κοινόν σεβασμός [...] δεν αρκεί όμως εις τους αναγνώστας, οίτινες πλην τούτου απαιτούσι παρά του συγγραφέως και να μην αποκομίζη αυτούν» (*Ibid.*, p. 71). Mezzo per conseguire questo fine: un'arte che, emulando la bravura di Vatèl (l'orgoglioso *maître d'hotel* del principe di Condé, uccisosi nel 1671 per un pranzo in onore di Luigi XIV non riuscito, e la cui tragica morte fu immortalata da M.me de Sévigné), renda perlomeno passabile l'indigesto argomento. Anzi, per usare l'espressione di Roidis, sia in grado «non di rendere saporito, ma semplicemente accettabile un monaco del Medioevo» (*Ibid.*, p. 72). Il riferimento a Vatèl ricorre anche altrove, cfr., per es., *Περί συγχρόνου εν Ελλάδι κριτικής (Απαντα, Β'*, p. 257) e *Η Πάπισσα Ιωάννα και η ηθική. Επιστολαί ενός Αγρινιώτου. Επιστολή Α'* (*Απαντα, Α'*, p. 320).

¹⁰ *Επιστολή Β'*, in *Η Πάπισσα Ιωάννα και η ηθική*, cit., p. 323.

¹¹ G. Xenopoulos, *Εμμανουήλ Ροΐδης*, in "Ποικίλη Στοά". Εθνικόν Ημερολόγιον (Ατενε), 1891, p. 28.

¹² *To ταζδί του Ψυχάρη, Απαντα, Γ'*, p. 327: «La katharèvusa somiglia a una donnaccia perversa e maleducata: non chi la ama, ma soltanto chi la disprezza riesce a sottometterla e a tenerla a freno con la frusta [...].»

¹³ *Η Πάπισσα Ιωάννα, Απαντα, Α'*, pp. 235-236: «Qui, mio caro lettore, se avessi voluto, avrei potuto prendere a prestito dall'abate Casti, dal reverendo Pulci, dal venerabile Rabelais, o da un altro probo sacerdote qualche frase oscena per concimare un po' la mia narrazione, la quale corre il rischio di diventare sterile come il fico del Vangelo: ma, poiché non sono ancora né teologo, né sacerdote, e neppure diacono, dubito di avere il diritto di insudiciare le mie mani e le tue orecchie».

¹⁴ *Η Μηλιά, Απαντα, Ε'*, pp. 114-115: «[...] invece di ridere [...] ordinò di scacciare il burlone con una bella pedata nella parte della sua persona che si trova più giù della schiena».

¹⁵ *Ο Δονιάς εις τας Αθήνας, Απαντα, Ε'*, pp. 102-103: «Se il suo padrone lo porta a passeggi, esprime la sua gioia con balzi e latrati senza senso alcuno e poi corre a rotolarsi in mucchi di spazzatura o a porgere un saluto a quante cagne incontrà, non di faccia, ma da quella parte in cui tutte si somigliano».

¹⁶ *Μοιχαλίδες και εταίραι, Απαντα Γ'*, p. 147: «Dopo una notte colma di piaceri inenarrabili, durante la quale ripetutamente Afrodite mi aveva dimostrato la verità di quell'assioma

filosofico della scuola pragmatista secondo il quale le sensazioni esterne sono sempre più accese e in maggior misura piacevoli delle sensazioni interne [...].

¹⁷ *Iστορία μιας γάτας, Άπαντα, Δ'*, p. 400: «[...] quella vergine tanto pudica, tutte le volte che si recava nel cortile, copriva con la mano gli occhi affinché “le fatiche” del gallo non li scandalizzassero, nondimeno invidiava le galline nel profondo della sua anima».

¹⁸ *Ψυχολογία συριανού συζύγου, Άπαντα, Ε'*, p. 39: «La mattina facevamo un bagno a mare, il pomeriggio una lunga passeggiata o una gita con la barca. Tornavo stanchissimo, mangiavo come un lupo e dopo aver detto a Cristina ciò che avevo da dirle, dormivo come un masso fino al mattino».

¹⁹ *Iστορία ορνιθόνος, Άπαντα, Ε'*, p. 222: «Invero, prima del tramonto del sole [...] andarono insieme nello stesso compartimento del pollaio. Sembra che ebbero molte cose da dirsi, perché la mattina seguente la gallinella appariva molto felice ma anche alquanto stanca».

²⁰ Eppure, come sostiene Eratosthenis Kapsomenos, questo stile di Roidis «presenta la forza e la debolezza della sua arte narrativa: forza, nella misura in cui il continuo scintillio degli espedienti ingegnosi offre un'alta emozione intellettuale; debolezza, nella misura in cui l'accumulazione delle trovate e delle invenzioni include il pericolo di scadere in “maniera” e di causare saturazione» (cfr. E. Kapsomenos, *La poetica della narrazione nell'opera di Roidis*, in *Emmanuil Roidis. Cento anni dopo, 1904-2004. Atti dell'Incontro Internazionale* (Catania, 26-27 novembre 2004), a cura di A. Zimbone [Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 10], Catania 2007, pp. 29-43).

²¹ P. Moullàs, *Για το ίθος και το ύφος των Ροϊδη. Τρία σημειώματα*, “Διαβάζω” (Atene) 96, 1984, p. 18.

²² *Η Πάπισσα Ιωάννα, Άπαντα, Α'*, pp. 71-72: «Uno scrittore inglese, credo Swift, racconta che gli abitanti di un paese che non ricordo sono talmente apatici e disattenti, che ogni volta che uno si rivolge a loro deve batterli a intervalli in testa con una zucca secca perché non si addormentino mentre egli parla. Ho deciso anch'io di adoperare una tale medicina anti-ipnotica contro l'apatia del lettore greco, e in mancanza di una zucca ho tentato di scongiurare gli sbadigli ricorrendo in ogni pagina a divagazioni inattese, similitudini stravaganti o curiosi accostamenti di parole; rivestendo ogni idea con un'immagine, nell'intento di renderla, per così dire, palpabile, adorando fin le più serie questioni di teologia con frange, fiocchi e campanelli come il grembiule di una ballerina spagnola».

²³ Sull'argomento cfr. il recente articolo di L. Galazis, *Οι σατιρικές παρομοιώσεις στην Πάπισσα Ιωάννα των Εμμανουήλ Ροϊδη*, “Akti”, 47 (Nicosia, Cipro), 2001, pp. 297-314.

²⁴ E questo farmaco antipnotico egli lo ottiene «ενδύων τας εννοίας του τον παρδαλόν χιτώνα του Άινε, του Ρίχτερ, του Αβούτ και των ἄλλων σπαδών του αριστοτελικού “παρά προσδοκίαν γράφειν”» («rivestendo i significati con il mantello variopinto di Heine, Richter, About e degli altri seguaci dell'aristotelico “scrivere contro aspettativa”») (*Περί συγχρόνου εν Ελλάδι κριτικής, Άπαντα, Β'*, p. 248). In particolare, come è stato di recente sostenuto da N. Vaghenàs (*Poïdης και Ρίχτερ*, in Id., *Η ειρωνική γλώσσα*, Atene, Στιγμή, 1994, pp. 275-279), Roidis deriva questa tecnica dal Richter, che va considerato uno dei suoi modelli più amati (si vedano i suoi ripetuti riferimenti a questo autore e si legga il suo breve lavoro *Ρίχτερ ο μοναδικός*, in *Άπαντα, Ε'*, pp. 308, 309, cfr. Vaghenàs, *Poïdης και Ρίχτερ*, cit., p. 279). Nel motivare questa scelta Roidis osserva, fra l'altro, che colui che scrive, in Grecia, sente il bisogno «di rivolgersi ai sensi piuttosto che ai nervi o all'intelligenza del lettore» e che egli stesso ha sempre cercato di agire in tal senso, sforzandosi di rendere «attraverso un faticoso cambiamento interiore ogni idea astratta in immagine tangibile».

²⁵ Cfr., per es., *Απάντησις εις τον Σαρίπολον, Άπαντα, Α'*, p. 46.

²⁶ Cfr. A. Gheorgandà, *Εμμανουήλ Ροϊδης. Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, Atene, Ιστός, 1993 (Ερμής, 1992), p. 252.

²⁷ *Απάντησις εις τον Σαρίπολον*, cit., p. 48: «[...] i figli d'Egitto, questa patria di sacerdoti e di coccodrilli».

²⁸ Cfr. Gheorgandà, *Eμμανονήλ Ροΐδης. Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, cit., Παράρτημα Α', p. 360: «Arles, paese di belle donne e di salumi».

²⁹ *Αιτναία αναμνήσεις, Άπαντα*, Β', p. 81: «[Catania] distesa come un cane ai piedi del vulcano».

³⁰ *Ibid.*, p. 80: «[...] la cima dell'Etna, simile a un nero gigante che fuma dopo aver pranzato».

³¹ *H Πάπισσα Ιωάννα*, cit., p. 146: «[Frumenzio] arrossiva o cacciava sospiri capaci di mettere in moto le pale di un mulino a vento».

³² *Αιτναία αναμνήσεις*, cit., p. 83: «[I monaci benedettini] ciascuno dei quali, impinguato in devota beatitudine e in ozio, equivale ad almeno due laici di mole comune».

³³ *H Πάπισσα Ιωάννα*, cit., p. 187: «[...] il mare dormiva come un vescovo dopo il pasto».

³⁴ *Ibid.*, p. 152: «[Frumenzio], appena scorse Giovanna che avanzava timidamente fra le tombe, si slanciò verso di lei come un cappuccino verso un prosciutto alla fine della quaresima».

³⁵ Ne è conferma la lettera, non destinata alla pubblicazione, che Roidis scrisse all'amico Th. Hansen, cfr. L. Norgaard, *Συμπληρωματικά σχόλια στις σχέσεις Λασκαράτου-Ροΐδη (από το αρχείο του Θεόδωρου Χάνσεν)*, "Scandinavian Studies in Modern Greek" 7-8, 1983-84, pp. 87-88.

³⁶ Anna Zimbone, *Il romanzo di Emmanuîl Roidis e il suo 'modello' italiano*, in *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche* (Verona 4-6 aprile 1990), a cura di A. M. Babbi, A. Pioletti *et al.*, Messina 1992, pp. 321-336.

³⁷ Oltre alle quattro lettere, Roidis scrisse, come è noto, altri due testi in risposta alla scommessa che colpì il suo romanzo: *Ολίγαι λέξεις εις απάντησιν της υπ' αρ. 5688 εγκυκλίου της Ιεράς Συνόδου κατά της Πλαπίσσης Ιωάννας* (*Άπαντα*, Α', pp. 295-316) e *Υπόμνημα συνοδεύον την ανακοπήν κατά την υπ' αριθ. 32 βουλεύματος των Κ.κ. Πλημμελειοδικών* (*Άπαντα*, Α', pp. 370-378).

³⁸ E. Kriaràs, *O Εμμανονήλ Ροΐδης και μερικοί άλλοι προδρομικοί δημοτικιστές*, "Διαβάζω" 96, 1984, p. 34.

³⁹ L'osservazione mi sembra ancor più plausibile se consideriamo il minor grado di letterarietà e il carattere fondamentalmente apologetico delle lettere che si fingono scritte da un lettore di media estrazione sociale.

⁴⁰ Cfr. *Περί συγγρόνου εν Ελλάδι κριτικής*, in *Άπαντα*, Β', p. 248: «[...] εξηγήθημεν [...] εν τω προλόγῳ νεανικού πονήματος ή μάλλον νεανικού ημών αμαρτήματος [...]». Vedi anche l'accenno che lo scrittore amareggiato fa in una delle sue ultime prose, *O Αγιοπετρίτης*, in *Άπαντα*, Ε', p. 48: «[...] να φέρω εις πέρας ικανώς γνωστόν νεανικόν μου πόνημα, το οποίον δεν μοι είναι ευχάριστον να μνημονεύσω [...]».

⁴¹ *Επιστολή Β'*, cit., p. 332: «[...] ho proceduto con molta fretta, avanzando come gli dei di Omero che facevano due passi e al terzo si trovavano ai confini della terra».

⁴² *Ibid.*: «[...] la mia lettera è diventata più lunga di una notte d'autunno».

⁴³ *Επιστολή Γ'*, in *H Πάπισσα Ιωάννα και η ηθική*, cit., p. 341: «[...] fui travolto a tal punto da quella lettura che lasciai si bruciasse uno dei miei piedi, quello di legno per mia buona sorte».

⁴⁴ *Ta Είδωλα, Άπαντα, Δ'*, p. 305: «[...] I chiodi più spaventosi con i quali i carnefici attici hanno crocifisso la nostra lingua scritta sono principalmente questi tre: il verbo in -μι, l'aoristo medio e il raddoppiamento».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 159: «Una lingua che ritorna indietro sarebbe un miracolo non meno straordinario della risalita di un fiume verso la sorgente, e la risurrezione di una forma grammaticale morta è ben paragonabile a quella di Lazzaro».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140: «Come dalla lunghezza dei denti si può riconoscere l'età dei cavalli, così dalla lunghezza delle parole si può determinare anche quella delle lingue, con la differenza che invece di allungarsi esse si accorciano con l'invecchiare della lingua».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 196: «[...] Perduta invero ogni speranza di grandi cambiamenti, gli Atticisti si volsero ai piccoli e, invece di risuscitare modi e tempi, si accontentano di raddoppiamenti e di doppi aumenti, proprio come i pretendenti di Penelope, in mancanza della padrona, si divertivano con le ancelle».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 116: «Che uno voglia cambiare arbitrariamente una regola grammaticale o anche una sola parola è proprio come se cercasse di accrescere di un dito la sua statura o di cambiare la direzione in cui il sangue circola nelle sue vene».

⁵⁰ L'illustre glottologo, in una sua critica a Vernardakis, aveva sottolineato che, secondo le nuove prospettive teoriche, la lingua rischia di essere studiata come un microcosmo a sé stante, con una sua “individualità”, e indipendentemente da ogni altro contesto. Roidis non manca di biasimare la miopia critica dell'avversario, dal momento che il brano in questione di Schleicher afferma che «la lingua è indipendente non dall'uomo, ma solamente dalla “sua volontà”» (*Ibid.*, p. 122).

⁵¹ *Ibid.*, pp. 122-123: «Affermare l'esistenza di una lingua senza colui che la parla sarebbe altrettanto assurdo quanto dire che può esistere l'uditio senza colui che sente o la vista senza colui che vede».

⁵² *Ibid.*, p. 303: «[...] non è né nuova né antica, né viva né morta, ma un mulo mezzo vivo e mezzo morto che scalcia non solo contro la coscienza linguistica, la consuetudine e la logica, ma anche contro la grammatica».

⁵³ «Μία γλώσσα σχεδόν νέα γι' αυτόν, τόσο απλοποιημένη, που αν βγάζαμε τα τελικά -ν και αλλάζαμε μερικές λέξεις και μερικούς τύπους, θάχαμε καθαρό λόγο δημοτικό» (Paraschos, *Εμμανουήλ Ροΐδης, Η ζωή, το έργο, η εποχή του*, cit., B', p. 42).

⁵⁴ *Istoria ενός τουφεκισμού*, Άπαντα, E', p. 162: «Il titolo di correttore dei greci si è ridotto a competere, quanto a ridicolo, con quello di chi quadra il cerchio. Avendo paura di ciò ci siamo limitati già da un bel po' di anni a raccontare ai nostri lettori favole su gatti, cani, buoi e mariti di Syros».

⁵⁵ *Istoria ενός σκύλου* (1893), *Istoria μιας γάτας* (1893), *Istoria ενός αλόγου* (1894), *Istoria ορνιθόνος* (1897), *Ta εφήμερα* (1898), *Κινομομαχία* (1901), *Istoria ενός πιθήκου* (non datato). Altri tre racconti, presentati come “traduzioni” furono pubblicati sul periodico “Estia”: *H μνία* (1876), *O σκύλος του υποψηφίου* (1877), *Οδύσσεια δραπέτου σκύλου* (1878).

⁵⁶ *H εορτή του όνου κατό τον μεσαίωνα*, Άπαντα, B', p. 9: «Platone definiva l'uomo un animale bipede e senza ali, fino a quando Diogene dopo aver spennato un gallo e dopo averlo presentato come modello dell'uomo platonico costrinse il filosofo ad aggiungere alla sua definizione anche “platonychon”. I successivi naturalisti, volendo rendere ancora più evidente la differenza fra il gallo senza penne e l'uomo, aggiunsero l'aggettivo “onnivoro” e i filosofi “ragionevole”, cosicché l'uomo gradualmente finì per essere «animale bipede, senza ali, *platonychon*, onnivoro e ragionevole». Roidis, poche righe prima, aveva accennato alle «*υλιστικάς τάσεις της σήμερον σοφίας*» e a Karl Vogt il cui assioma («Le cerveau secrète la pensée, comme les reins secrètent l'urine») è citato due volte: in greco, nel testo, e in francese nella nota (p. 9).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 10: «[...] animale ragionevole, con una tendenza irrefrenabile a sragionare».

⁵⁸ *Αγγέλου Βλάχου κοινωδία*, Άπαντα, B', p. 28: «[...] reputano un punto d'onore dimostrare che Salomone giustamente sosteneva che l'uomo «in nulla ha superato le bestie» e che fra noi e i nostri progenitori pitechi, a parte la coda, non c'è nessun'altra sostanziale differenza».

⁵⁹ Già nella *Papessa* (Άπαντα, A', p. 238), seguendo il modello del *Gulliver* di Swift, aveva commentato con ironico dubbio la supposta superiorità dell'uomo rispetto agli animali.

⁶⁰ *Istoria ορνιθόνος*, cit., p. 218: «Fra quanti ho avuto la fortuna o la sfortuna di conoscere, sono, credo, il solo uomo che se lo paragonassero a un animale non lo riterrebbe una offesa. Quanto più frequento gli animali tanto più mi convinco che non c'è differenza fra questi

e gli uomini [...]. Oltre al fatto che questo confronto forma un tema comune nella satira, l'uso da parte di Roïdis fu probabilmente condizionato anche dalla contemporanea teoria darwiniana che rappresentò un influsso decisivo nella formazione della scuola naturalistica (cfr. Gheorgandà, *Εμμανουήλ Ροϊδης. Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, cit., p. 267 e ss).

⁶¹ *Iστορία ορνιθόνος*, cit., p. 219: «[...] anche gli animali hanno un'anima [...] le anime degli animali e degli uomini spesso si somigliano come sorelle gemelle [...].»

⁶² *Ta ναλοπωλεία*, *Απαντά*, E', p. 250: «Per questo motivo molto spesso capita di assistere allo spettacolo di un fruttivendolo o un salumiere con il grembiule che, madidi di sudore e affannati, corrono dietro a un cane di cui si scorge all'orizzonte la coda simile al pennacchio di un elmetto militare».

⁶³ *H Μηλιά*, *Απαντά*, E', p. 111: «[...] gli uccelli si affrettarono a infilarsi sotto gli arbusti, stretti l'uno con l'altro, e Milià sentiva cento cuoricini battere tic tac come gli orologi nella bottega dell'orologiaio».

⁶⁴ *Iστορία ενός αλόγου*, *Απαντά*, E', p. 20: «[...] di sera soffiò una tramontana capace di stridere le corna di un toro».

⁶⁵ *H Πάπισσα Ιωάννα*, cit., pp. 152, 157, 167, 183-184.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 131: «[...] ti ritrovi dentro un letto caldo, con la berretta da notte in testa e il tuo cane ai piedi».

⁶⁷ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, parte V, cap. 1°.

⁶⁸ «από δύψαν διαβοήσεως» (Paraschos, *Ελληνισμός και ευρωπαϊσμός του Ροϊδη*, cit., p. 169).

⁶⁹ *Ανέκδοτοι Σκέψεις*, *Απαντά*, E', p. 368: «La natura umana può sentire solo grandi afflizioni, nessuna grande felicità che poi non si trasformi in breve tempo in sbadigli».

⁷⁰ *O Αστήρ μου*, *Απαντά*, E', p. 319: «Ricordo solo che una sera, nella quale mi ero dimostrato eccezionalmente assennato e ubbidiente, mia nonna – benedetta la terra in cui riposa – mi condusse davanti a una finestra aperta e, indicandomi il cielo pieno di stelle, mi raccontò che quelle stelle splendenti non erano altro che occhi di angeli che vegliano di notte per proteggere durante il sonno i bambini buoni; e più questi sono buoni, più gli occhi degli angeli brillano di gioia».

⁷¹ *Ibid.*: «[...] abitanti che logicamente non si devono immaginare troppo diversi da quelli della terra. Uomini, cioè vittime e carnefici e, oltre a questi, tigri, iene, pantere, squali, coccodrilli e serpenti a sonagli!».

⁷² *Ibid.*, p. 318: «Assomigliava a un sole notturno, e le altre stelle al suo confronto sembravano modesti lumini».

⁷³ *Ψυχοσάββατον*, *Απαντά*, E', p. 339: «E gli stessi cipressi, mossi da un vento leggero, si inchinavano graziosamente l'uno verso l'altro come se si parlassero di nascosto». Una immagine simile in *Ta εφήμερα*, *Απαντά*, E', p. 281: «[...] ελαφρά εκ διαλειμμάτων πνοή ανέμου έσειε τα καλάμια και τα έκαμνε να συγκόπτωσι προς άλληλα, ως αν εκρυφούμιλουν» («un irregolare e leggero soffio di vento faceva ondeggiare le canne e le faceva avvicinare l'una all'altra come se parlassero di nascosto»).

⁷⁴ *Iστορία ορνιθόνος*, cit., p. 219: «Quando si appollaiavano, nascondendo la testa, sembravano a vedersi due palle di neve, e le loro ali sollevate assomigliavano a fiocchi mossi dal vento».

⁷⁵ *H Μηλιά*, cit., p. 111: «Il dolore del cuore riempie come fosse pane lo stomaco vuoto dei derelitti».

⁷⁶ *Κυνομνομαχία*, *Απαντά*, E', p. 328: «[...] mangiarono anche, nella sua cella, la badessa delle carmelitane, Rosalia, ancora viva, mentre era immersa in un'estasi celeste».

ASPETTI DEL PURISMO LINGUISTICO NELLA PROSA GRECA DEGLI ULTIMI VENT'ANNI

Maurizio De Rosa
Milano

A cavallo tra anni Settanta e Ottanta con la conclusione del *γλωσσικό ζήτημα*, suggellata a livello giuridico dalla legge del 1976, che proclamava la δημοτική lingua ufficiale dello Stato greco, e dal decreto presidenziale del 1982, con il quale fu adottato il sistema di accentazione “monotonico”, si può ben dire che un nuovo capitolo si sia aperto nella storia della lingua greca: negli ultimi trent’anni, per la prima volta dopo lunghi secoli, si è presentata la prospettiva di una lingua greca unitaria a tutti i livelli della sua fruizione. Non è necessario ripercorrere le tappe, neppure per sommi capi, di questa storia lunga e talora anche dolorosa, che ha visto versare fiumi d’inchiostro e anche, purtroppo, sangue. In questa relazione mi propongo invece di presentare alcuni testi letterari pubblicati negli ultimi vent’anni, nei quali il purismo e l’arcaismo linguistico manifestano le straordinarie potenzialità che la conclusione del *γλωσσικό ζήτημα* offre sul versante della lingua letteraria. Gli esempi di autori che citerò nel seguito scelgono di usare forme più o meno estreme di arcaismo linguistico al fine di creare specifici effetti estetici ma anche, e soprattutto, di significato. Questo vuol dire che gli autori selezionati in questa rassegna ricorrono all’arcaismo nell’ambito di una ben precisa strategia comunicativa, che rende l’arcaismo stesso vettore di una parte notevole, a volte addirittura preponderante, del senso del testo.

Per cominciare, espongo un pensiero di Evgenios Aranitsis, il quale, nella raccolta di testi in prosa intitolata *Iστορίες πον ἀρεσαν σε μερικούς ανθρώπους πον ξέρω*¹, offre al lettore alcune precisazioni sulla genesi di queste storie e, tra le altre cose, afferma, a proposito della «σύγχρονη ελληνική καθομιλουμένη», che essa è un «fenomeno straordinariamente complesso e *in fieri*, impossibile da definire se non in negativo. Il che – conclude l’autore citando una frase del grande poeta Nikos Karuzos – costituisce altresì una prova del nostro senso della libertà»². Tale definizione si trova in accordo perfetto con le sue *Iστορίες*, che costituiscono altrettanti esercizi di stile i quali, oltre che sul piano estetico

e contenutistico, si svolgono, né potrebbe essere altrimenti per un parlante greco, sul piano della diglossia. E questo significa compresenza della tradizione demotica e della tradizione dotta. Abbiamo così, nel testo intitolato *Tάξη και αναρχία επί Οθωνος*, «l'uso di una lingua che più parlata non si potrebbe», come la definisce ancora Aranitsis. A questo idioma fa da contrappunto il testo intitolato *Θερινή καταγίδα*, ispirato alla maniera linguistica di Papadiamantis. E infatti qui si osserva, nelle parti descrittive, il ricorso alla *katharevussa*, e nei dialoghi l'uso di una lingua popolare, dialettale addirittura. A questo proposito, voglio leggervi un breve passo del racconto (in questa prospettiva, va da sé che, nelle edizioni originali, tutti i testi presentati sono scritti col sistema “politonomico”):

Ο δε Σταύρακας του Μάχου, όταν εκάθητο εις το καφενείον μετά των φύλων του, του Γιάννη του Προχάτη και του Μαθιού της Θωμαΐδαινας, ηρέσκετο να διαβεβαιώνη ότι ήτον ο μόνος που είχεν ερευνήσει το σπήλαιον σπιθαμήν προς σπιθαμήν, συνεπλήρωνε δε, ειρωνεύομενος δήθεν τους αδαείς εις το θέμα, ότι όχι μόνον τον Αγιο δεν ήγρε κοιμώμενον αλλά ούτε φαντάσματα τού είχον παρουσιαστεί [...] Τότε οι άλλοι της παρέας [...] τον εστραβοκοίταζαν λέγοντες: “Αφού δεν έχ’ φαντάσματ’ μωρ’ Σταύρακα μ’, τί δεν πας βλοημένε καμιά γύρα νυχτιάτικ’; Πας; Αμ’ δε πας!”³.

Nel caso di Aranitsis, la distanza che separa la pomposa *καθαρεύοντα* del narratore dal dialetto degli umili personaggi del racconto suscita un evidente effetto ironico, che naturalmente nulla ha a che fare con lo scrittore di Skiathos, quanto con le inquietudini dell'autore contemporaneo, che tramite la contrapposizione tra due possibilità estreme della lingua greca, entrambe inusuali ormai nell'ambito di quella che gli studiosi chiamano “*Kouνή Νέα Ελληνική*” o “*Πρότυπη Νέα Ελληνική*”, offre un tipico esempio di narrazione postmoderna, caratterizzata dall'intento parodistico e da un grado elevato di riflessione sulle convenzioni dell'attività letteraria. In *καθαρεύοντα* è composto anche il testo intitolato *Πώς εδημιουργήθη ο Εθνικός Κήπος*, che imita la lingua di un articolo di giornale, o di una pagina di diario, scritta ai tempi del re Ottone di Baviera, ossia nell'età dell'oro, verrebbe da dire, della lingua epurata.

L'atmosfera di un'epoca passata cerca di restituire anche Nikos Panaghiotopoulos nel romanzo *Αγιογραφία*⁴. La vicenda narrata da Panaghiotopoulos si svolge nel 1940, nel villaggio di Thermò, in Arcadia. Protagonista ne è Ioannis Orfànòs, eremita celebre per i suoi miracoli e in odore di santità. Gli abitanti di Thermò, tuttavia, a un certo punto aggrediscono Ioannis e lo linciano. In punto di morte Ioannis si confessa a Stathis Antoniù (il cui vero nome tuttavia è Antonios Efstatìu), all'epoca dei fatti un ragazzino di diciotto anni, il quale in seguito si trasforma in una sorta di capro espiatorio, in quanto tutto il villaggio scarica su di lui la responsabilità della

morte di Ioannis. Una sessantina di anni dopo, alla vigilia della beatificazione di Ioannis, Antoniu decide di raccontare la sua versione dei fatti alle autorità ecclesiastiche, nella convinzione che, per usare le parole di Panaghiotòpulos, né «l'assassinio del Santo fu un assassinio né il Santo era poi così Santo». Il romanzo dunque è narrato in prima persona dallo stesso Antoniu con il ricorso a un idioma costituito da una miscela di elementi popolari e dotti, che a volte si esaurisce nel semplice uso di un'ortografia arcaicizzante, più che a vere e proprie strutture sintattiche e morfologiche. Per esempio, risulta costante l'uso della -η anziché del dittongo -ει nelle voci del congiuntivo; di forme quali “κάμω” anziché “κάνω”, che tuttavia convivono con le forme tipiche della δημοτική come nel passo seguente, in cui è notevole la compresenza di ήτον e di ήσαντε accanto a εκκλησία – dove la forma arcaicizzante significa ‘istituzione ecclesiastica’ –, ed εκκλησιά, che invece indica la chiesa come luogo fisico:

Ἐχω πατήσει τα ογδόντα και, παρ’όλο που η μάνα μου ήτον ο πιο θεοσεβούμενος ἀνθρωπος που ξέρω, εμένα οι σχέσεις μου με την εκκλησία δεν ήσαντε ποτές πολύ καλές. Για να πω την αλήθεια, ἔχω να πατήσει το ποδάρι μου σ’εκκλησιά από τότε που πάντεψα τα παιδιά και βάφτισα τα εγγόνια μου [...]⁵.

Risulta singolare, in questo contesto, l'uso del sistema di accentazione “monotonico” anziché di quello politonico, dovuto forse a ragioni tecniche della casa editrice. È difficile pensare, infatti, che il narratore della storia, Antoniu, scriva in questo idioma misto, una καθαρεύουσα di servizio tipica delle persone semilitterate del suo tempo, senza far uso degli accenti e degli spiriti, sia pure in modo sbagliato. In questo caso, dunque, si ha un'incoerenza rispetto allo spirito parodistico che caratterizza tutto il romanzo di Panaghiotòpulos, a favore del lettore.

Effetti parodistici ottenuti per mezzo della lingua persegue anche Andreas Stàikos, autore di numerose opere teatrali brillanti e del romanzo *Επικίνδυνες Μαγειρικές*, tradotto anche in italiano. Per Stàikos l'alternarsi dei codici linguistici, come spesso accade nel teatro leggero, serve a creare effetti comici e un'atmosfera decadente su cui si stagliano storie spesso ammantate del fascino di epoche ormai trascorse. Nella pièce *Καπνοκράτωρ*, messa in scena nel 2005 dal teatro “Embròs” di Atene, il declino economico delle protagoniste si contrappone alla nettezza di forme linguistiche ormai desuete, da cui scaturisce l'effetto comico come nell'esempio seguente (prima battuta della prima scena, pronunciata da Persefone):

Σου αποστέλλω το παρόν μήνυμα με τον ευκαιριακό ταχυδρόμο Κωστάκη, το παιδί της γειτόνισσας που έτυχε να ευρίσκεται έξω από το παράθυρό μου και να πετροβολά μία πέτρα. Η αποστολή της παρούσης επιστολής ήτο τόσον επείγουσα ώστε εδελέασα το παιδί με σοκολατάκι, το τελευταίο πολύτιμο σοκολατάκι της

φοντανιέρας μου, προοριζόμενον διά κέρασμα τυχόντος επισκέπτου. Όμως δια να μη νομίσεις ότι επιάσθην κορόϊδο, το σοκόλατάκι ήτο άκρως μπαγιάτικο. Διά να μη σ' τα πολυλογώ, ένα μόνον σου λέγω: η πρόσκλησή μου είναι υψηστης σημασίας διά το μέλλον μου όπως και διά το ιδικόν σου μέλλον.

Parlando di purismo linguistico, tuttavia, l'esperimento più interessante, che nel contempo dimostra anche i limiti e i rischi di operazioni troppo sbilanciate su questo versante, è quello compiuto da Alèxandros Assonitis nel romanzo *Λάλον ὑδωρ*⁶. Il libro racconta la storia di un ricchissimo armatore greco, Paul Kirularios-Efsthenos, che da Londra, dove vive e lavora, decide di intraprendere una crociata contro il monoteismo a favore del politeismo. In particolare, egli si adopera per ripristinare il culto dei Dodici Dei, nella convinzione che le radici dei mali che affliggono il mondo moderno vadano ricercate nell'allontanamento dell'Uomo dalla Natura propugnato, nella prospettiva filosofica di Kirularios, dal Cristianesimo. Assonitis, oltre che come romanziere, è noto altresì come traduttore in greco moderno di autori della Tarda Antichità, e indubbiamente tale attività ha influenzato la genesi di questo libro così particolare. Il romanzo è costituito da capitoli detti "rapsodie", come i canti dei poemi omerici. L'idioma linguistico usato è sostanzialmente la καθαρεύουσα con numerose concessioni, tuttavia, e non poche incoerenze rispetto alle norme del greco antico. Non mancano inoltre numerosi inserti in lingua inglese (il protagonista vive a Londra, come si è detto) e numerosissime citazioni integrali di testi greci antichi, segnalati graficamente con virgolette, ma inseriti, soprattutto all'interno dei dialoghi, a mo' di centoni. Si assiste inoltre al tentativo di modificare in senso demotico forme del greco antico non sopravvissute in greco moderno. Per esempio, Assonitis usa talora il verbo "οράω" anziché "βλέπω", l'imperfetto tuttavia non è "εώρω", come sarebbe normale nel greco antico, ma "οπούσα", secondo le forme del greco moderno. Altra forma inconsueta è l'aoristo di θνήσκω "έθνηξα" anziché "έθανον". Il risultato è un idioma artificiale che non corrisponde a nessuna variante nota della lingua greca, tanto scritta quanto parlata, che tuttavia non riesce ad assumere l'indispensabile vigore espressivo. E forse, almeno in questo caso, la colpa non è del codice linguistico usato, quanto dei limiti oggettivi di questo libro assai discusso. Nuoce, per esempio, la distanza che separa il codice linguistico dalle necessità reali della narrazione. Resta tuttavia l'esempio di una lingua ricchissima, che apre orizzonti assai vasti a letterati meno vittime del proprio carico ideologico. Si veda per esempio il passo seguente:

Με τέρπει τα μάλα η απελευθέρωσις των Υποδούλων όντων [...] Έχω μετ'εναρεσκείας αναλάβει να τους υπομνήσω την χαρίεσσα περίοδον, καθ'ην οι άνθρωποι συναγωνίζοντο τους Οικείους Θεούς εις όλбо και στους τοίχους των οικιών τους ανέγραφαν "Ιλαρά ποιείν θεών ξόανα και μειδιώντα, ίνα αντιμειδιάσωμεν" [...] Ζεύς εστι αιθήρ γη τε και πόντος...?

Un ultimo esempio di ricupero dell’arcaismo linguistico che volevo porre alla vostra attenzione si trova in un recente romanzo di Nikos Vlandis, nato nel 1973 ad Alexandròpoli, che nei suoi libri, a cavallo tra fantascienza ed esplorazione di utopie, o, come le chiama l’autore, distopie, fa spesso ricorso a elementi tratti dalla Grecia classica (un suo romanzo è intitolato, non a caso, *Αλκιβιάδης Δεσμώτης*). Il romanzo in questione si intitola *Writersland* ed è stato pubblicato nella primavera del 2006 dalle edizioni Kedros. La vicenda del libro, raccontata molto in breve, si svolge alla fine del secolo Ventesimo in un’isola sperduta in mezzo all’Atlantico, la *writersland* del titolo appunto, dove vive una comunità di uomini scampati alla vita infernale dominante nel resto del pianeta, dediti esclusivamente alla scrittura. Ciascun abitante dell’isola reca il nome di un grande scrittore del passato, e si ispira, nella sua opera, ai libri del proprio eponimo. Al termine del libro l’autore immagina che uno studioso del 2434, Tucidide figlio di Aristarco, scriva una tesi di dottorato sugli autori vissuti a Writersland. Tale tesi è scritta in lingua epurata:

Απόσπασμα από την διατριβή επί διδακτορία του Θουκιδίδη του Αριστάρχου
Ακαδημία των Αθηνών, 2434 μ.Χ.

Ἐν τῷ πλαισίῳ διδακτορικής διατριβής, επεχειρήθη ενδελεχής αντιπαράθεσις παλαιοτέρας πηγής (Ρεμπώ Α., 2145) με προσφάτους ιστορικά μελέτας και λογοτεχνικά εγχειρίδια (βλ. σχ. Ευκλείδης ο Αγάθωνος, 2377, Ζεύξιππος ο Άγνωνος, 2402, κ.α.) ωσαύτως δε συχνάκις με διασωθέντα λογοτεχνικά κείμενα των μνημονευομένων κατωτέρω δημιουργών ως και την περί τούτων φιλολογίαν. Εν κατακλείδι, παραθέτομεν λεπτομερή κατάλογον, περιέχοντα αναλυτικάς, κατά το εφικτόν, πληροφορίας περί των επιβιωσάντων εις χώραν των συγγραφέων λογοτεχνών, επίκεντρον του ερευνητικού ενδιαφέροντος του ανά χείρας πονήματος από της ιδρύσεως μέχρι της πτώσεως της προαναφερομένης ανωτέρω χώρας⁸.

In conclusione di questa nostra carrellata siamo in grado di trarre alcune considerazioni su quella che, a prima vista, si potrebbe considerare un ritorno al passato da parte di alcuni prosatori greci dell’ultima generazione. In primo luogo, è evidente che il riutilizzo, e il recupero, del concetto di arcaismo (della καθαρεύονσα) rientra in pieno negli ambiti di ricerca suggeriti dalla cosiddetta estetica postmoderna. Il *pastiche*, la parodia, la presenza di elementi tradizionali (sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista contenutistico) è parte fondamentale della ricerca postmoderna. Gli esempi di autori che ho presentato si inseriscono in questa linea di ricerca proprio perché è assente in loro, in gran parte, il realismo “ithografico” (in senso lato: Panaghiotòpulos parrebbe costituire un’eccezione, ma la sua “ithografia” è una citazione, una strizzata d’occhio, una strategia metaletteraria, e dunque è postmoderna). Gli autori che ho citato praticano più che altro una serie di esercizi di stile dei quali, nella tradizione greca, non può non far parte il doppio polo “καθαρεύονσα-δημοτική”.

D’altro canto si potrebbe ritenere il ricorso, o la riproposizione, di forme del purismo e dell’arcaismo linguistico una semplice moda, o, ancora peggio, uno stratagemma utile a nascondere carenze nell’ispirazione, un tentativo di occultare una sostanziale assenza di vere proposte letterarie sotto il velo di un codice linguistico ormai straniante. Non si può escludere. Personalmente, preferisco credere – almeno per il momento – che il polimorfismo linguistico (che peraltro, oltre all’arcaismo, riguarda anche le parlate locali) esprima una ricchezza espressiva capace di riflettersi, a partire dalle forme, nel contenuto. Quando si parla di civiltà greca, è opportuno non dimenticare che, rispetto alla lingua, quello che si dice è importante quanto il modo in cui lo si dice. L’arcaismo e il purismo linguistico sono sempre presenti e attuali, e non a caso alla fine del 2005 un esponente del governo greco ha annunciato che intende proporre un correttivo al decreto sul monotonico allo scopo di rendere facoltativo l’uso del politonico da parte dei funzionari e degli impiegati pubblici. Sia che si tratti, anche in questo caso, di un ritorno all’antico sia che si tratti di un gesto dai contenuti politici di un governo “conservatore”, è indubbio che se la questione della lingua, in Grecia, è stata risolta è altrettanto indubbio che una questione della lingua greca sia sempre all’ordine del giorno. E a noi non resta che seguire gli sviluppi di questa storia che non cessa di affascinarci.

NOTE

¹ Atene, Nefeli, 1999.

² *Ibid.*, pp. 15-16. Se non diversamente specificato, le traduzioni in italiano dei testi in greco sono dello scrivente.

³ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁴ Atene, Polis, 2003.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Atene, Patakis, 2002.

⁷ *Ibid.*, pp. 225-6.

⁸ *Writersland*, Atene, Kedros, 2006, p. 369.

PARADOSSI DELL’“ALTRO”:
FIGURE NARRATIVE IN MATΩMENA XΩMATA DI DIDÒ SOTIRÌU

Katerina Papatheu
Università di Catania

*Perché l’ombra della paura di
essere dimenticati,
più terribile della morte, non ci
trascinasse nel terrore.*

(Orhan Pamuk, *Il mio nome è Rosso*)

Dido Sotirìu nasce cittadina dell’Impero ottomano in una famiglia colta e agiata ad Aydin, in Anatolia, nel 1909. Nel corso della sua vita si confronta con immensi tragedie: le guerre balcaniche, il primo conflitto mondiale, l’espulsione dei Greci dall’Asia Minore, il massacro dei familiari, una vita da profuga: «Si giocava a nascondino con la morte. Dopo tre anni di incendi e massacri fummo sradicati e gettati nel porto di Pireo dove mio padre sarebbe diventato uno scaricatore portuale»¹. Viene cresciuta ad Atene da una zia: spirito ribelle e indipendente (scandalizza perché fa il bagno nuda, fuma, va in moto) viaggia in Europa e studia letteratura francese alla Sorbonne. A Parigi conosce Gide, Aragon, Malraux. Tornata in Grecia, *pasionaria* della Sinistra, si distingue anche per la sua militanza in favore dell’emancipazione femminile.

Il 28 ottobre 1940 scoppia in Grecia il secondo conflitto mondiale. Sotirìu prende parte attiva alla Resistenza e, nel ’46, alla guerra civile. In seguito alla clamorosa esecuzione nel 1952 del compagno della sorella, Nikos Bellogiannis, esponente di spicco della Sinistra greca (invano si schierano con lei anche De Gaulle, Sartre, Cocteau, Chaplin, Picasso e altri ancora), Sotirìu decide di cominciare a narrare: «è arrivato il momento di raccontare, di dire la verità». In questo difficile contesto politico, l’impegno civile di Didò Sotirìu si intreccia a doppio filo con l’attività di scrittrice e giornalista. Il romanzo che la consacra nel 1962 presso la critica e il pubblico internazionale è *Matōpēva Xámuata* (edito ad Atene per i tipi Kedros) dove, attraverso il racconto di un profugo greco, Manolis Axiotis, ricorda il conflitto nei Balcani e la tragedia che negli anni Venti si consuma in Anatolia (il 1962 è il 40esimo anniversario del tragico evento)².

Gli anni in cui lei scrive sono gli anni della guerra fredda: tempo greco di persecuzioni e assassinii politici che porrà le basi alla dittatura dei colonnelli, e questa all’invasione turca a Cipro³. Sono anni drammatici: insieme con un maggiore benessere economico si aggira sul territorio greco – fomentata

dall’oligarchia industriale – la psicosi del “complotto comunista”⁴. Il suo spettro – “patrocinato” all’estero dai servizi segreti americani già dall’epoca Truman – è agitato all’interno del Paese dalle forze armate, attestate su posizioni politiche terroristiche di estrema destra, con un forte peso sul governo greco già dalla fine del conflitto civile.

Ματωμένα Χώματα riscuote da subito grande successo. Tradotto in molte lingue straniere incluso il turco, e recentemente l’italiano⁵, oggi conta ottanta edizioni (l’ultima è del 2004) e più di 346.000 copie vendute. Non è né il primo né l’ultimo testo, tuttavia, che la scrittrice dedica a questo tema⁶. Molte opere narrative di altri scrittori si erano già dipanate sullo sfondo delle stesse vicende: le guerre balcaniche (1912-1913), la grande guerra (1914-1918), il conflitto greco-turco (1919-1922), la “Catastrofe” dell’Asia Minore (1922), l’esodo forzato (1923) da una terra in cui le prime comunità greche si erano insediate da millenni: sin dalla metà dell’VIII e VI sec. a.C. Ma sono opere di autori che appartengono per formazione a una generazione diversa, quella di trent’anni prima, cui manca la separazione temporale necessaria e quell’*engagement* che è tratto saliente degli anni Sessanta⁷.

Le linee portanti di quelle pagine narrative sono contraddistinte da una forte tensione mnemonica o lirica: vi si trova, in altre parole – più che un’aperta denuncia o il tentativo “politicizzante” di ricostruire e analizzare la storia – la cronaca nuda, quasi brutale, dei fatti e la dolente nostalgia per la patria dispersa⁸. È il caso di Stratis Dukas con *Iστορία ενώς αιχμαλώτου* (1929) o di Ilias Venezis con *Νούμερο 31328* (1930) che inizia laddove finisce il romanzo di Sotiriū⁹. Ovvio e comprensibile negli anni Trenta il riferimento a quelle terribili esperienze, vissute e vicine. Ma perché indugiarsi ancora negli anni Sessanta, quando la storia contemporanea offriva altre esperienze e altrettanto drammatiche?

La particolare attrattiva che il tipo di romanzo “della lunga memoria” esercita su alcuni scrittori e la circostanza che esso faccia presa soprattutto in regioni e momenti storici travagliati – come, appunto, gli anni Sessanta – sono dovute al fatto che, in genere, la narrazione di quegli episodi – più che dei conflitti attuali – meglio raffigura e riproduce le difficoltà, le delusioni e, poi, il fallimento sia delle nostre storie (quelle che raccontiamo) sia del nostro tempo (quello in cui viviamo). Invero, l’attivazione del codice storico-sociale è tecnica narrativa diffusa in tutte quelle epoche in cui gli scrittori si sentono prigionieri di una realtà postunitaria o, comunque, postbellica, avvertita come umiliata e umiliante. E se nel secolo diciannovesimo gli scrittori greci cercano di risuscitare il colore o l’autorevolezza del tempo andato, nel secolo ventesimo la scrittura diviene allusiva denunzia politica sul tempo contemporaneo. Come scriveva Calvino, «il romanzo storico può essere un ottimo sistema per parlare del proprio tempo e di sé»¹⁰.

Nel caso di *Ματωμένα Χώματα* siamo, dunque, di fronte a una lettura di-

versa rispetto a quella degli anni Trenta – lettura che sfida luoghi comuni letterari e storiografici. Non solo in Grecia, ma anche in Asia Minore i rapporti fra Oriente e Occidente, fra Cristiani e Musulmani (e però mi chiedo se sia produttivo riassumere in questa semplicistica polarità i confronti, gli scontri e gli incontri che si sono prodotti storicamente nel Mediterraneo) sono stati spesso assunti nella categoria dell’“oppressione”: gli Ottomani conquistatori contro i Greci – quasi ostaggi nelle mani dell’infedele musulmano, e viceversa in Anatolia, dove gli Ottomani si sentirebbero ostaggi dell’infedele cristiano che, per paradosso, gli è però suddito. La supremazia economica dei greci nella regione spiegherebbe tuttavia il paradosso. Nelle fonti turche la resistenza armata imperiale agli accordi di Sèvres, avviliti per la Porta, è chiamata, infatti, “guerra di liberazione” o “d’indipendenza” – liberazione e indipendenza dalle potenze straniere che con il pretesto di proteggere le proprie “comunità”¹¹ si erano avventate a spartirsi i resti dell’Impero stremato e ridotto a una sorta di “colonia” amministrativa: la data del 26 agosto 1922 viene ricordata congiuntamente con la battaglia di Manzikert (1071) e Kemal viene spesso associato al sultano Alp Arslan¹².

La propaganda greca, da parte sua, va di pari passo: basti pensare alla vasta iconografia con aquila bicipite, apparizioni celesti e pope-condottiero che brandisce la bandiera con la croce azzurra illuminata dalla Provvidenza per la rinnovata “guerra santa” e al volere popolare di conferire a Costantino I – primo “re dei Greci” ad essere nato in Grecia – il titolo di Costantino XII, come erede di Costantino XI Paleologo, ultimo imperatore di Bisanzio, il dormiente “re pietrificato”, di cui si parla anche nel romanzo di Sotiriū. Nella leggenda il risveglio del re avrebbe tramutato le spade in vomeri e la miseria in prosperità¹³, ma nella storia reale il percorso è inverso e dalla storia reale il re viene sconfitto ancora una volta.

Nella “memoria” greca e nella definizione della propria identità, la vicenda è ricordata come Καταστροφή, definizione fondata sull’archetipo biblico della “catastrofe originaria” ebraica del 721 a.C. (caduta di Samaria). È termine che indica il violento sovvertimento e annientamento sia del mondo umano sia di quello naturale e che trova l’esatto corrispettivo nell’armeno *aghed* (*alēt*) per l’eccidio del 1915. La storia diviene il teatro dei segni della Provvidenza e del presagio del Giudizio universale, come nelle ultime pagine del romanzo e nel delirio di *pater*-Serghios. Dunque, Καταστροφή: l’iniziale è, infatti, spesso scritta in evidente maiuscolo per la dimensione apocalittica che la disfatta detiene nella coscienza nazionale greca e anatolica, consolidando l’ostilità, antica e rancorosa, fra Turchi e Greci.

È, da una parte, l’efferrato sterminio di un popolo che non aveva chiesto di essere irredento ed espulso, e dall’altra, la tragica sconfitta di una “Grecia dei cinque mari e dei due continenti” che in verità annaspava miserevolmente sull’orlo di un baratro politico ed economico; e s’era poi ritrovata d’un tratto

infestata dai fantasmi, sofferenti e disperati, di profughi inseguiti dai giovani turchi di Kemal il *Ghazi*. E invero la rivolta guidata da Kemal arresta un movimento centrifugo tipico della storia greca che (sin dalla *polis*) aspirava a dilatare lo spazio *elladítiko* rispetto a quello *ellenico*: la “diaspora” greca quattrocentesca era divenuta in realtà un fenomeno che sarebbe più esatto definire con il termine di “migrazione” politica, mercantile, sociale (come, ad es., intorno al 1880 verso l’America settentrionale) o di “espansione territoriale”, come appunto nel 1919-1922¹⁴.

La letteratura ha così contribuito non poco a rinsaldare e a diffondere un odio che però in Asia Minore non costituiva all’epoca la cifra del rapporto fra i due popoli, mentre l’irredentismo ottocentesco aveva già rilanciato lo schema “oppressi-oppressori”, alimentato dal proseguire del conflitto nel XX secolo con il pogrom nel 1955 ad Istanbul e con la coeva questione di Cipro¹⁵.

Didò Sotiriú, con una scelta coraggiosa, rovescia questo schema nazionalistico e approda quasi al paradosso: i Greci dell’Asia Minore erano più simili ai Turchi di Anatolia che ai Greci di Grecia. Si tratta di un’affermazione che pone la nostra scrittrice controcorrente e richiede al suo romanzo di sorreggerla in un percorso complesso, che richiede, a sua volta, una scelta stilistica e formale altrettanto complessa. Il suo racconto per costruire memoria deve farsi storia, quasi cronaca, minuta, quotidiana, per legittimarsi così come documento del tempo e depositarsi nella memoria attuale dei Greci, affinché non si perda in “imbalsamati archivi” – intento espresso sin dal Prologo:

Κείνοι που έζησαν μέσα στη θύελλα φεύγοντων ένας κι η ζωντανή μαρτυρία τους χάνεται. Χάνονται οι λαϊκοί θησαυροί ή μπαλσαμώνονται στα ιστορικά αρχεία. [...]. Στις μνήμες των ζωντανών έσκυψα [...]. Κάτω απ’το Μανώλη Αξιώτη, τον κεντρικό αφηγητή του βιβλίου, υπάρχει ο μικρασιάτης αγρότης, [...]. Ήρθε και με βρήκε και μου έδωσε ένα τεφτέρι με τις αναμνήσεις του. [...] κόπιασε να γράψει με τα λίγα γραμματάκια του, τα ούσα είδαν τα μάτια του εξήντα τόσα χρόνια.

Από τέτοιους αντόπες μάρτυρες πήρα το υλικό που χρειαζόμουνα, για να γράψω τούτο το μαθιστόρημα, με μοναδική έγνωσι να συμβάλλω στην ανάπλαση ενός κόσμου που χάθηκε για πάντα μην ξεχνούν οι παλιοί να βγάλουν σωστή κρίση οι νέοι (P,7-8)¹⁶.

Ματωμένα Χόματα vuole, così, essere “libro di confine”. Fra cronaca e romanzo.

Si delinea una “rappresentazione-ricostruzione” che senz’altro mira a offrire una nuova e più articolata percezione del rapporto fra i due popoli. Senza vittimismi – pur essendo Sotiriú stessa come il protagonista del romanzo una profuga. L’Anatolia è descritta come “paradiso perduto” (1,18-19), una sorta di “terra promessa”, ma a differenza di quanto avvenne al popolo ebraico, sarà l’esodo ad allontanarli da queste terre: «βαλθήκανε να ξεκληρίσουντε το σπόρο της ρωμιοσύνης» (8,151)¹⁷. Sarà predata ancora una volta dall’inganno, non di Ulisse ma dei conquistatori del “vello d’oro”. Non l’odio etnico o religioso, il

movente dei massacri e delle guerre ma «το συμφέρο», gli investimenti del capitale straniero. Nella ricostruzione della diaspora greca di Anatolia, continui sono, infatti, i riferimenti al ruolo che ebbero i giochi delle banche (4,63-68) o degli agenti stranieri, in particolare di tedeschi come Liman von Sanders:

- [...] Ποιος τον πονήρεψε τον Τούρκο;
- Το συμφέρο του κι ο Γερμανός [...].

[...] Αφέντης τώρα στη Μικρασία δεν ήταν μόνο ο Τούρκος· ήταν κι ο Γερμανός. Ο Γερμανός ήταν ο νους κι ο Τούρκος το χέρι [...]. Στη Σμύρνη κόπιασε ένας Γερμανός πασάς, στεγνός κι άκαρδος, με την πρωτική στολή και το σουλούπι του κατακτητή, Λίμαν φον Στάντερς τόνε λέγανε. Ο μητροπολίτης της Σμύρνης ο Χρυσόστομος συμβούλευε: “Να απολυμαίνετε το στόμα σας σαν τον ονομάζετε...” Δεν είχε έλεος και οίκτο τούτος ο κακός δαίμονας της Μικρασίας. [...] Τούτος ήταν σταλμένος με το ψυχρό σκέδιο να μας εξόντωσει για να μας αρπάξει το χρυσόμαλλο δέρας. Στην ουσία η Τουρκία ήταν τώρα μια γερμανική αποικία (5,84-87)¹⁸.

Sono «οι βδέλλες τσ’Ευρώπης» (4,65) a succhiare il sangue della Turchia, e avverte un contadino greco: «— Να μου το θυμάσαι, απ’αυτουνούς θα το βρούμε, όχι απ’τον Τούρκο» (4,65). La categoria dell’oppressore tradizionale (il turco barbaro e pagano) quasi svanisce. Qui il turco è sì “l’Altro”, ma un Altro che nella diversità non iscrive necessariamente il conflitto: al contrario una condizione di sofferenza uguale a quella greca. Scrive Didò Sotiriu – così come già Ilìas Venezis e altri – che non esistono buoni Greci e cattivi Turchi – solo vittime della guerra perché «ο πόλεμος είναι πόλεμος!» (5,82). Spiega il buon dottore Sükrü-*efendi*:

Ο πόλεμος ανοίγει βάραθρα στις ψυχές και στα έθνη. Εσείς οι Έλληνες είχατε στην αρχαία μυθολογία σας μια Κίρκη, που σαν άγγιζε τους ανθρώπους τους έκανε γουρούνια. Κίρκη είναι ο πόλεμος (6,123).

Il ricordo è ricordo di popoli diversi ma amici, e nel racconto di Sotiriu allora la differenza sfocia nella convivenza – convivenza fatta di bisognosa reciprocità di affetti e di necessaria complementarietà di mestieri:

[...] Οι Τούρκοι απ’τα γύρω χωριά, [...] μας τιμούσανε και μας θαυμάζανε· έκοβε λέει το μυαλό μας κι ήμασταν εργατικοί. [...]. Μέρα δεν περνούσε που να μην κατεβούνε στην αγορά μας Τούρκοι χωριάτες. Φέρνανε ξύλα, κάρβουνα, πουλερικά, καϊμάκια, αυγά, τυριά, όλα τα μπερκέτια της Ανατολής· τα πουλούσανε στο παζάρι κι αγόραζαν ύστερα από τα μαγαζά μας ό,τι είχαν ανάγκη. Το βράδυ ξαναγυρίζανε στα χωριά τους. Μερικοί μέναν μουσαφιράιοι σε φιλικά σπίτια. Τρώγανε ψωμί μαζί μας και κοιμόνταν στα στρώματά μας. Το ίδιο κάνανε κι οι δίκοι μας όταν πήγαιναν κατά τα τουρκοχώρια για ν’αγοράσουνε βόδια, άλογα ή μαζεμένο το γάλα της χρονιάς (1,25).

Ciò che mi preme qui sottolineare è che mentre in altre opere greche (parlo qui in maniera, certo, generalizzata) vi è una dicotomia “Greco = vittima”, “Turco = carnefice mangiator di cristiani”, o la più recente equazione “Greco/Turco = vittima e carnefice”, o ancora il *cliché* del “Turco clemente”¹⁹, la cifra compositiva dell’opera di Sotiriū sottolinea soprattutto una reciproca assimilazione culturale. Esemplari a riguardo la storia di Ogdontakis, «*αηδόνι τσ’ Ανατολής*» (3,59-61) o del banditore Kosmàs (5,81) o del cieco Kirmizidis (14,275) che come un personaggio di Venezia cantano in turco, quasi a rammentare il paradosso di una guerra fra popoli che condividono le stesse tradizioni, la stessa lingua, gli stessi costumi.

Nel romanzo, inoltre, il criterio dell’“oppressione” viene rovesciato in quello *engagé* dello “sfruttamento”, per cui le divisioni di etnia cedono il posto ad altre divisioni: il capitalista, il governante, il mercante, il padrone, il “campiere” da una parte, il servo, il contadino, il suddito, il soldato dall’altra. Ma anche fra chi detiene il potere, chi mira piuttosto all’interesse, chi semplicemente cerca di sopravvivere. Qualche esempio. Il turco Sevket chiede che cosa vuol dire il termine “mercante” e Manolis, così come avrebbe detto il padre, risponde: «— Έμπορας πάει να πει να κλέβεις εσύ, αντί να σε κλέβουνε οι άλλοι...» (2,32). Dinanzi alle ruberie di un mercante greco alle spese di poveri contadini turchi, dirà: «Αμούστακο παιδάριο ήμουνα τότες, όμως μέσα μου ξύπνησε η οργή για την αδικία» (3,52). È evidente che per il contadino diventare mercante non significa guadagnarsi il rispetto “dovuto” a un ceto sociale più agiato e, dunque, superiore. Tutt’altro. Significa solo «φράγκικα ρούχα» (2,32), «Εύκολος πλούτος» (*ibid.*), «κλέφτη[ς] απ’ αυτουνός που [δεν] πάνε φυλακή» (*ibid.*). Difatti, lo scambio commerciale si accompagna nell’intero romanzo a espressioni correlate a βρωμιά, αηδία, κλοπή, εξουσία. Nel cap. IV incontriamo il ricco mercante Òmiros Seytanoglu: il suo cognome ricorda il triste appellativo di Michele Cantacuzeno, ‘figlio di Satana’. Òmiros è fra coloro che «Την εξουσία ούδε που τήνε λογαριάζουνε. Τήνε ταΐζουνε και κλείνει τα μάτια» (4,64) – Michele fu fatto impiccare dal Sultano nel 1578 e Òmiros si aspetta «σκληρές μέρες». Raccomandava il padre di Manolis ai figli:

[...] Ν’αγαπάτε το Θεό και τη μάνα σας και να φοβάστε τα μπλεξίματα με την εξουσία. Τον παρά να τον στιμέρνετε γιατί ο αναγκεμένος είναι το κλοτσοσκούφι ολουνών. Μα και για χατίρι του παρά να μην πουλήστε την ψυχή σας στο Βελζεβούλη (4,72).

In contrapposizione vi è il μόχτος – perché «Ο χωριάτης το καθισιό δεν το ξέρει» (7,126) – e μόχτος, appunto, è una parola che si ripete a intervalli regolari in queste pagine, dove largo spazio si dà alla descrizione dei duri ritmi dell’attività contadina.

Ma al di là della vicenda che, come già detto, è materia narrativa di altre pagine letterarie, gli aspetti formali diventano quasi prioritari. Innanzitutto, il

romanzo è diviso in quattro parti (più un Prologo) intitolate rispettivamente *Ειρηνική ζωή* (capp. I-IV; 77 pp.) che si conclude con lo scoppio della prima guerra balcanica (1912); *Αμελέ Ταμπουρού* (capp. V-XI; 121 pp.) che è la parte più estesa: si apre con la seconda guerra balcanica (1913), la formazione dell’Intesa e racconta dei “Battaglioni di Lavoro” – appunto, gli *amele taburlari*²⁰ – dove il ventunenne protagonista rimane dal 1915 fino al 1918, data dell’armistizio di Mudros; *Ηρθαν οι Έλληνες* (capp. XII-XIV; 71 pp.) dove egli è arruolato nella fanteria greca; e *Η Καταστροφή* (capp. XV-XVIII; 62 pp.) che narra, come si evince dal titolo, della disfatta dell’esercito greco, dell’incendio di Smirne e del massacro dei suoi abitanti.

Fra gli elementi strutturali che delineano la fisionomia dell’impianto narrativo di *Ματωμένα Χώματα*, incontriamo, in primo luogo, l’espeditivo del “manoscritto ritrovato”²¹. Artificio comune a tanta parte della produzione letteraria di tutti i tempi e luoghi, esso consente all’autrice non solo di amalgamare con verosimiglianza il passato e il presente, ma anche di riordinare le “tracce intermittenze” (l’espressione è di George Duby)²² del destino umano di un popolo e di muoversi in equilibrio sul confine fra scrittura di “invenzione” e fonte documentaria – si pensi alle lunghe digressioni in forma di monologo interiore, di libero discorso indiretto, di esplicativi commenti esplicativi autoriali²³.

Didò Sotiriù si avvale così di un valido gioco prospettico per cui il taccuino di Manolis diviene strumento di obiettivo distanziamento e, insieme, di affidabile vicinanza, sostitutivo della narrazione onnisciente del secolo diciannovesimo; e risolve anche il problema delle anacronie narrative per cui le è lecito rievocare con “attendibilità” storica eventi di cui non è stata diretta testimone, ma anche può scegliere quali eventi raccontare.

In secondo luogo, interessante diviene il tratto linguistico. La provenienza del taccuino si lega in modo efficace alla modalità in cui è costruito il tessuto narrativo. Il suo autore è «ο [non “un”] μικρασιάτης αγρότης» (P,7), combattente in Asia Minore come prigioniero e poi come soldato durante le guerre balcaniche, la grande guerra, il conflitto greco-turco e poi ancora come combattente in Grecia per la Resistenza durante la seconda guerra mondiale e poi per le lotte sindacali. Sotiriù implicitamente sembra suggerire un parallelo con le memorie di un altro famoso combattente dalle origini popolari che si distingue sul territorio greco continentale nella lotta per l’indipendenza dalla dominazione ottomana, Ghiannis Makrighiannis.

Ampio spazio è così dato ai vari moduli stilistici e idiomatici della lingua parlata nell’altopiano anatolico e al suo tono “basso” sia per coerenza con l’immaginata provenienza del taccuino sia come vigorosa e ulteriore marca realistica. In questo senso, ruolo importante svolgono semasiologicamente appellativi e pseudonimi, come pure i motti che nel cap. XIII (momento dello sbarco greco in Asia minore) incontriamo più spesso – portatori anch’essi di un messaggio aggiuntivo²⁴. La Grecia stessa è chiamata Ψωροκώσταινα

(12,209)²⁵. E se a sé il narratore riserva l'uso di una lingua greca standard (e sono anche i momenti in cui la voce della scrittrice interviene direttamente, come in 17,160-161, con un'estesa e scolastica nota esplicativa), nelle parti in cui i personaggi intervengono a narrare, il timbro parlato – costruito sulla commistione di sospensivi, esclamazioni, termini popolari e dialettali o anche intere frasi in lingua turca – è inteso, oltre che a un approccio veridico alla realtà, a una sorta di recupero della narrativa fine ottocentesca che esalta lo spazio locale e marginale.

Nei momenti di crisi Didò Sotiriu ricorre bruscamente a frasi spezzate che incalzano con efficacia il ritmo sintattico. Cito per economia solo due esempi: «Μα γίνεται κίτρινος, τρέμει το χέρι του· τις παρατάει. Δεν μπορώ, κάνει. Πάμε! » (18,332), e l'ultimo paragrafo di 18,313. Inoltre, la scelta di adottare una commistione di impasti linguistici differenziati e, in alcuni capitoli più che in altri, del dialogo, consente all'autrice di rappresentare le relazioni interpersonali in modo più lineare e intelligibile tramite una variegata rotazione dei punti di vista che rimuove l'alea di una visione assoluta e unica della specifica epoca storica che Sotiriu intende ricordare al lettore. La lingua è così attinta da quelle masse anonime, quella “gente perduta sulla terra” che tuttavia partecipa in prima linea alla storia²⁶: il punto di vista diviene, come nel reale, parcellizzato e martoriato da esperienze – personali o collettive – di carcere e di confino, di assassinii e torture, di deportazioni e massacri. In effetti, una situazione come questa, in cui si narra di guerre, marce, prigionie, esodi di massa, fughe, si costituisce come espediente straordinario per presentare una folla di personaggi, reali e immaginari, diversi fra loro per età, sesso, etnia, religione, cultura e ceto sociale. Ed è espediente utilizzato per offrire un riflesso in apparenza naturale e spontaneo delle infrastrutture sociali e ideologiche del periodo, le quali assumono proprio in quei capitoli un precipuo rilievo. La forma dialogica predomina, infatti, nei momenti più cruciali, e in misura maggiore degli altri, appunto nel cap. XIII in cui, come ho detto, nell'ottobre 1921 si incontrano gli avidi soldati del quarto reggimento della prima divisione della fanteria greca. I loro discorsi già dal precedente capitolo si riferiscono tutti alla ricchezza di questa terra: «Τούτο δω το μαστάρι μπορεί να θρέψει όχι μια Ελλάδα, δέκα! » (12,209). Nelle parole dei soldati emerge prepotente lo specifico codice linguistico del fanatismo ideologico e razziale e la retorica eloquenza demagogica allora prevalente, dai toni santimoniali²⁷. In questo contesto è da notare l'uso del nome proprio, Λεφτέρης e Κώτσος, per indicare rispettivamente il ministro Venizelos e re Costantino. Non solo. Nel caso del re, vi è anche un diminutivo di marca popolare – uso, del resto comune²⁸. Esso colora con vividi toni le parole del sergente che con il re ostenta quasi affettuosa amicizia fraterna e fiera familiarità: «Ο Κώτσος να 'ν' καλά, είπε, κι όλα θα σιάξουνε. Να βλογάτε το Θεό όπου μας τον έπεψε. «Κωνσταντίνος έδωκε. Κωνσταντίνος θα λάβει! »» (13,234). Fatto non meno

importante: questa, diciamo, affettuosa complicità con lo Stato greco e la sua campagna di conquista (quale era) marca la distanza del “noi” greco dal “noi” anatolico, dove minoranza greco-anatolica e Impero ottomano vengono identificati. «Ἐστρωσε με κιλίμια τα καλντερίμια της σκλαβιάς» (12,207), dice Manolis della città di Smirne che con ingenuità esulta per lo sbarco trionfante dei soldati di Grecia al grido di «Ελλάδα! Ελλάδα μας! Μητέρα μας!» (*ibid.*), così come anche un greco di Costantinopoli «όλα κι όλα, την πονούσε την καψομάνα την Ελλάδα» (11,189). La realtà è che «η δική μας μικρασιατική υπόθεση μοιάζει με πεθαμένο παιδί στην κοιλιά της Ελλάδας» (14,273).

Dobbiamo così a Didò Sotiriu una lettura che fuoriesce dagli schemi tradizionali. Turchi contro Greci? Dal suo romanzo emerge un mondo più composto. Greci? Ma quali Greci? Netta è, quindi, la distinzione (a volte contrapposizione) tra i Greci del continente e i Greci dell’Anatolia²⁹: i dialoghi tra i soldati di Grecia che si apprestano a “liberare” l’Anatolia rivelano invero nel romanzo una mentalità di conquistatori tutti presi dalla possibilità di realizzare un bottino di terre e donne³⁰, in stridente contraddizione con l’immagine di liberatori con cui tentano di accreditarsi³¹. Infatti verso la fine del romanzo: «Την ἔχθρητα όπου μας είχανε οι Λεβαντίνοι, μήτε οι Τούρκοι δεν μας την είχανε...» (17,309); e nel momento del massacro finale: «είχαμε περσότερη πίστη στη θηριωδία των Τούρκων παρά στο έλεος των συμμάχων» (17,317).

Come avveniva nella narrativa “ithografica” – anch’essa, del resto, ispirata a una sorta di “educazione sentimentale” e anch’essa spasmodicamente legata al *solum* nazionale – il ricco patrimonio culturale dello spazio in cui si muovono i protagonisti è ricordato più volte anche attraverso il canto, e diversi sono i personaggi che con esso destano l’ammirazione turca³². Grazie al carattere sincronico della descrizione questi momenti acquistano un rilievo icastico con il corsivo di versi che accompagnano e regolano la vita contadina o che cantano episodi legati a problemi politici e sociali. E non è mai musica o poesia “colta”: la contraddistingue il tradizionale carattere popolare; la presenza di esecuzioni corali, ad esempio, nel corso dei lavori agricoli; la mancanza di un riferimento a un testo fisso (si noti come lo stesso canto cambi i versi secondo le circostanze); la comunicazione di sentimenti personali legati a occasioni di vario tipo. Sono canti e versi che assolvono, certo, una funzione estetica, ma anche posseggono una funzione magica di scongiuro, di “didascalia” storica o ambientale e, comunque sia, di intimo legame fra l’azione drammatica, la parola che la descrive, l’ascoltatore e l’esecutore. Ma anche con minuzia di particolari ci raccontano di quella terra gli usi, le feste, i costumi locali. Inoltre, questi inserti, o meglio “segmenti descrittivi”, istituiscono cesure che danno un movimento “ritmico” alla vicenda narrata e, insieme, sfidano i pregiudizi del mondo occidentale “civile”, che vede l’Asia Minore subalterna – idealmente del mondo greco e politicamente di quello ottomano. Sottolineano, infatti, la ricchezza creativa, sincera e spontanea, della cultura di Anatolia e

della sua storia durevole, ininterrotta, coesa (cfr. cap. I) e, insieme, costruiscono una fiera identità nazionale che è identità propria né interamente greca né interamente turca.

Anche l'adozione di plurimi registri stilistici ed espressivi è evidentemente resa necessaria per raffigurare la compresenza di ampi affreschi sociali e di vicende fortunose. Tutto ciò trattiene – con la coloritura, ora cruda ora patetica, di quelle vicende – molti elementi comuni ai romanzi di appendice e di avventura³³. Non sorprende, dunque, la scelta formale di inserire un gran numero di turcismi o parole turche. E con ciò torno al mio assunto di partenza: c'è quasi identità fra le due lingue. Via via che il romanzo procede verso la fine, accanto all'inserzione manca spesso, fino a scomparire, la traduzione greca che potrebbe formalmente differenziare con uno scarto ben visibile la lingua turca dalla greca. Procedimento formale notevole: l'identità greco-turca si compie a pari passo col medesimo destino di vittime e profughi. Persino la toponomastica ha un duplice segno linguistico per cui lo stesso luogo viene citato ora col nome turco ora col nome greco, come il villaggio di Manolis che si chiama ora *Kyrkindjè* (trasl. gr. *Κύρκιντζές*) ora *Opevnή Εφεσο* – a ribadire il legame con la gloriosa “madre Grecia”. Ma è legame incauto e illusorio, come le favole raccontate dai sacerdoti e dal maestro greco ai bambini di Anatolia³⁴. Manolis si sveglierà dal quel “sogno” (vd. 14,274-275): ieri la sua era terra degli schiavi di Samos, ribelli al potere predatorio, ma oggi è la terra dove agonizza il cavallo di Troia, fragile e ingannevole, del nazionalismo greco, e dove «Οι σκλάβοι της παλιάς εποχής μοιάζανε μ' αφεντικά μπροστά μας» (6,131).

In terzo luogo, vi è il proposito iniziale di ascoltare «fra le memorie dei vivi», fra coloro che sono stati i testimoni reali di quella tragedia. In questo senso il *topos* strutturale del viaggio, in particolare della marcia forzata degli *amele taburlari* – i reparti di condannati ai lavori forzati –, permette a Sotiriu non solo di interpretare il tempo attraverso cui si muove l'eroe-testimone, ma anche di decifrare lo spazio in cui si sono manifestati i fatti che ne hanno iniziato la fine e che ancora lo legano al presente. Già dal titolo, il luogo si pone come protagonista narrativo privilegiato. Non solo. Di questo “protagonista”, conosciamo, sin dal titolo, la fine: i «Βλογμένα χώματα» (12,209) sono diventati «Ματωμένα». Proprio dal *Prologo* apprendiamo che il protagonista è un sopravvissuto e ne deduciamo, quindi, che la storia per lui, e forse solo per pochi altri, si è conclusa, diciamo, con un “lieto fine” – nel senso che l’“eroe” non è morto e può raccontarci questa storia. Il lettore *sa* che leggerà una “storia di guerra” per cui, comunque, qualunque “lieto fine” non può avere carattere consolatorio, perché «Στον πόλεμο δεν είναι εύκολο να ξεχωρίσεις τη δολοφονία από την πατριωτική πράξη» (12,224). Pertanto ciò che vale per la storia o, se vogliamo, il tempo, può dirsi dello spazio: titolo e fine del romanzo coincidono, anche se i due “protagonisti” (voce narrante – spazio narrato) hanno avuto destini personali diversi. Inoltre, sin dal capitolo I si attua una

sorta di geografia interiore determinata dalla memoria, ma che è insieme una vera e propria “geografia dello sguardo”: la realtà cartografica delle marce, la realtà urbanistica degli edifici e delle vie, il vedutismo degli spettacoli naturali si alternano e vivono solo nella misura in cui queste realtà si confrontano con l’uomo. Aspetto più interessante è che in *Ματωμένα Χώματα* la voce narrante percorre lo spazio mentre lo spazio agisce su di lui nel senso che la stessa sopravvivenza dei personaggi, soprattutto dei prigionieri di guerra, è *sempre* dettata dalla sua aderenza a esso. Il “saper fare” – la tanto citata inventiva greca – si adegua volta per volta al luogo che egli incontra e che lo trasforma:

Ποτέ μου δεν είχα φανταστεί πόσα μπορεί να καταφέρει ο άνθρωπος άμα αγωνίζεται να κρατηθεί στη ζωή. [...] Ο πόθος μας για λίγη λευτεριά ήτανε τόσος, που αρπούσαμε μέσα σε ώρες ό,τι θα χρειαζόμαστε μήνες και χρόνια για να το μάθουμε (7,134-135)³⁵.

Pagina dopo pagina lo spazio si riconferma protagonista come già nel titolo e si fa una sorta di *cabinet d'étude* dell'esistenza. L’“eroe” reale è la terra di Anatolia, che non è terra né di sé né dell’Altro, ma di un “noi” che include i due termini di paragone. Molto spesso, infatti, Sotiriu utilizza pronomi, possessivi e verbi alla quarta persona. Non è il cosiddetto “plurale narrativo” con cui stilisticamente si esprime solidarietà o umiltà verso chi parla, bensì identifica l’Altro assimilandolo a noi, e viceversa. Il paradosso dell’Altro è nella sua sostanziale vicinanza al “noi” greco. Pur nel “gioco delle contrapposizioni”, tipico di Sotiriu, l’identità dei Greci di Anatolia è data essenzialmente dall’appartenenza alla regione da millenni, a una terra che sentono propria al punto che essa fonda una comunanza di origine con i Turchi. Spesso si leggono affermazioni come «Μας είχε γεννήσει και τους δυο λαούς η ίδια η γη. Στα βάθη της ψυχής μας ούτε μεις τους μισούσαμε ούτε αυτοί» (4,70).

Βρικολακιασμένα όνειρα [...] Θερία γενήκαμε. Μαχαιρώσαμε, κάψαμε τις καρδιές μας, άδικα. [...] Αδέρφια, φίλους, πατριώτες, [...] ολόκληρη σφαγμένη γενιά. [...] Αντάρτη του Κιόρ Μεμέτ, χαιρέτα μου τη γη όπου μας γέννησε, Σελάμ σοιλέ... Ας μη μας κρατάει κάκια που την ποτίσαμε μ’αίμα (18,339-340).

Come, infatti, recita un detto turco, *biz bize benzeriz* (lett.: ‘noi assomigliamo [soltanto] a noi stessi’ > ‘non ci sono diversità fra noi’ > ‘siamo un’unicità’)³⁶.

Interessante è anche un altro procedimento formale: l’uso di una sorta di “segnalética nominale” che evidenzia la dimensione apocalittica cui si è accennato. Qualche breve esempio. La presenza inquietante del nome di Cháros, il démon popolare della morte, è costante sin dalle pagine dedicate al periodo di pace, a presagio del futuro. Si noti anche l’insistenza su termini funerei: «μαύρισε / μαύριζε ο τόπος» (8,153 / 12,216) o anche «Το χαράκωμα

είναι τάφος που καταπλακώνει» (15,280), «**Η νύχτα έπεσε βαριά σαν ταφόπετρα**» (*ibid.*), «**Νύχτα σκέπασε τη γη**» (*ivi*,292), «**Μαύρα σύγνεφα**» (17,312) o «**μαύρο ποτάμι**» (*ibid.*), e così via – termini che richiamano il regno demonico delle tenebre che oggi si espande anche sulle terre dell’Anatolia³⁷ insieme con la simbologia funerea del pioppo³⁸, della “*vita sotterranea*”³⁹ o del vento che da sempre connota le grandi catastrofi leggendarie.

La ferinità dell’uomo è poi ribadita dai richiami a Circe e dall’uso frequente del termine dialettale «*αγριύλα*»⁴⁰ che rimanda a un campo semantico che, più che all’uomo, appartiene alla ferocia selvaggia di una belva. Già molto prima della metà del romanzo si legge: «**Το μίσος κι η αγριύλα του πολέμου σταθήκανε πιο δυνατά απ’την αγάπτη**» (5,97) che rimanda via via al cap. XII: «**Δύσκολο, πολύ δύσκολο να σβήσεις τα μίση και την αγριύλα του πολέμου μεμιάς.** Το αίμα κι ο τρόμος φέρνει τρόμο» (205); e poi al XVII dove i soldati si cibano di carne umana, crocifiggono sacerdoti e stuprano bambini, e «**Ο τρόμος ξεπερνάει το θάνατο. Δε φοβάσαι το θάνατο· φοβάσαι τον τρόμο**» (313); e l’imperfetto verbale del ricordo che rammmentando descrive diventa d’un tratto tempo presente, rappresentazione ancora e ancora viva, immediata nella memoria (312). E infine al cap. XVIII, l’ultimo, dove ormai sovrasta la desolazione delle cose e il lamento delle bestie che si identifica ormai del tutto con quello degli uomini:

[...] Θάρρειες κι είχε πέσει πανούκλα και θέρισε τους ζωντανούς. Όλα έρημα, άδεια. [...] Πού και πού κανένα σκυλί αλυχτούσε λυπητερά “γόου! γόου! γόου!” Ως κι οι γάτες κι αυτές κλαψούριζανε ανήσυχα, ξερά κι επίμονα κι αβγατίζανε την αγριύλα. Κάθε σπίτι, κάθε σοκάκι, κάθε δεντρί και κάθε πετράδι από τούτη τη γης ήτανε ζυμωμένο με την καρδιά και με τη θύμησή μας (331).

Straordinario è il carico emotivo che via via la lingua del romanzo veicola. Per sottintendere non solo la morte e il terrore ma la fine di un mondo, anche la sintassi si frammenta e i riferimenti al linguaggio biblico, come nel delirio di *pater*-Serghios (ritmicamente notevole) incalzano: «-Πέντε τα παιδιά μου! Κι η γυναίκα μου έξι! Κι η κουνιάδα μου επτά! Επτά οι αστέρες της αποκαλύψεως! Επτά διαόλοι να σας κοπανάνε στην κόλαση» (17,314)⁴¹. E perfettamente l’ultimo capitolo rimanda al primo:

[...] Απ’ όλα όσα μου ’λεγε [ο δάσκαλος], τη μεγαλύτερη εντύπωση μου ’κανε ο αριθμός επτά. Ένα από τα επτά θαύματα του κόσμου ήταν, λέει, ο ναός της θεάς Αρτεμης. Μα και η βυζαντινή εκκλησία του Ιωάννη του Θεολόγου κι αυτή ήταν ένας από τους επτά αστέρες της Αποκαλύψεως. Ως και η σπηλιά, [...] λεγόταν “Σπήλαιον των επτά κοιμωμένων παίδων”» (23-24)⁴².

Drammatiche in tal senso le ultime tre pagine dove scorgiamo «*Σκιές* [που] σεργιανούνε μέσα στη νύχτα» e «*Νεκροί άταφοι*» (339) che rinviano a «φρι-

χτά οράματα» (338) e «Πόνος αβάσταγος ομαδικός» (338) e infine un' «ολόκληρη σφαγμένη γενιά» (340). Non è, certo, fatto nuovo nella letteratura greca ma pure europea associare letteratura oracolare e motivi apocalittici alla venuta di popoli barbari e pagani, in ispecie dei Turchi, i *dicta bestia cum ingenti exercitu*, il popolo del “paese di Magòg”⁴³. Interessante anche il capitolo XVI giacché si apre e chiude con una parola-chiave del romanzo, ρωμιοσύνη (293, 303) – parola amata dai Greci della diaspora – sostituendo il generico Ελληνικότητα o Ελληνισμός, quasi a prevedere il tradimento dello stato ellenico, distante e arrogante arroccato su privilegi antichi.

È significativo che il romanzo di Didò Sotiriū abbia avuto così grande successo e sia stato tradotto non solo in Europa. Il dato più importante è la sua edizione turca nel 1970 (nonostante l'opposizione del regime dell'epoca, che invano ne ordina il ritiro dalle librerie: il libro circolerà clandestinamente), e il conferimento nel 1983 di uno dei più prestigiosi riconoscimenti turchi, il Premio Internazionale per la Pace *Abdi İpekçi*, e nel 1990 dell'altrettanto prestigioso Premio dell'Accademia di Atene. Lei vivente, si istituisce in Grecia il *Premio Didò Sotiriū*⁴⁴. Si dirà che ci troviamo di fronte alla figura di un letterato di forte impegno civile, da sempre coinvolta in modo critico e autonomo nelle vicende politiche greche. Il clima politico del 1962, col montare dello spirito nazionalista alimentato dai governi della destra, spiega anche in parte la scelta dell’“oppositrice” Sotiriū di contrapporre una ricostruzione diversa dalle vulgate di regime. Lei è scomparsa nel 2004, il 23 dicembre, ma quasi abbia gettato un seme destinato a dare frutti nel tempo e fuor di Grecia, a *Ματωμένα Χόματα* fanno eco nel 2004 ben tre romanzi incentrati tutti sulla vicenda dell’Anatolia: *The Maze* di Panos Karnezis, greco trapiantato a Londra (pubblicato nella capitale inglese il 15 marzo) è subito apparso in italiano col titolo *Il labirinto* (Parma, Guanda); il 14 giugno il narratore turco Yachar Kemal pubblica a Parigi *Regarde donc l'Euphrate charrier le sang*, cui fa seguito il 24 agosto *Birds Without Wings* dell’inglese Louis de Bernière tradotto nel 2005 in Italia col titolo *L'impossibile volo* (ed. Guanda). Qualche anno prima era apparso il capolavoro dell’americano (di origine greca) Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, pubblicato nel 2002 (2003: ed. it. Milano, Mondadori, e Premio Pulitzer)⁴⁵. Particolarmente interessante quest’ultimo: qui passato e presente, immigrati (greci, anatolici, armeni, arabi) e nuovo mondo si identificano e gradualmente si assimilano nell’inquietante figura dell’ermafrodito – emblema del mito fondatore del mondo dopo il Caos, che viaggia in Asia Minore e racchiude in sé «il tragico errare delle metà umane diverse, la speranza di avvicinarsi nel tempo e nella sofferenza all’unità perduta»⁴⁶. Tutti questi autori raccolgono la sfida di Didò Sotiriū, e con l’“Altro” (Greco o Turco) costruiscono, senza negarne o ignorarne la diversità, un rapporto di solidarietà e assimilazione. Nel racconto di Sotiriū, alla fine, certo, inevitabile è lo scontro, come nota dominante resta però una profonda tristezza per il legame forzatamente interrotto:

[...] Ρωμιοί και Τούρκοι αποξεχαστήκαμε και σφίγγαμε τα χέρια σαν τ' αγαπημένα αδέρφια που κοπίασαν να ρίζουνε σκεπή στο σπιτικό τους κι όταν τέλεγαν καθίσανε και στρίψανε τσιγάρο και φάγανε ήσυχα ψωμί.

Μα δε βάσταξε για πολλή ώρα η χαρά, γιατί ακούστηκε η σφυρίχτρα του Ασκέρ αγά και θυμηθήκαμε ποιοί ήμασταν και σε τι ώρες ζούσαμε (7,133-134).

NOTE

¹ Da un'intervista rilasciata da Sotiriou a Didier Kunz per il quotidiano parigino “Le Monde”, 20/09/1996. L'espressione iniziale ricorre due volte in *Ματωμένα Χόματα*: «Κατ το κρυφτούλι με το θάνατο άρχισε τραγικό, δίχως ανάστα» (5,108) e «[...] δε σταματήσαμε να παιζόνυμε με το θάνατο ένα φοβερό κρυφτούλι» (17,318). Per le notizie biografiche rinvio ad A. Arghiriu, *Εισαγωγή*, in AA.VV., *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, Athina, Sokoli, 1988, vol. I, pp. 229-231 e p. 440; e S. Tsakiri, *Διδώ Σωτηρίου. Από τον κήπο της Εδέμ στο καμίνι των αιώνα μας*, Athina, Kedros, 1997³. Nei rimandi al testo del romanzo (segue l'ediz. 1995⁶³) per brevità pongo fra parentesi il numero del capitolo in corsivo, seguito da quello della pagina in tondo.

² La vicenda storica è ben nota: ne riassumo, dunque, solo i lineamenti principali. Il Trattato di Sèvres (1920) che assegna gran parte dell'Anatolia a Grecia, Inghilterra e Francia, provoca da parte dell'Impero ottomano una violenta resistenza. Il 9 sett. 1922 l'armata turca, sconfitte le truppe dell'Intesa, occupa con violenza Smirne. E con il Trattato di Losanna (1923) inizia, in base a un criterio solo confessionale, l'esodo forzato delle popolazioni musulmane grecofone (ca. 380.000) dal territorio greco e l'arrivo in Grecia di un milione di profughi ortodossi: questi nel 1922 erano quasi tre milioni. Sono esclusi dallo “Scambio delle Popolazioni” i Greco-ortodossi residenti a Istanbul, i musulmani della Tracia occidentale e le comunità delle isole Imvros e Tenedos.

³ Come afferma Roderick Beaton il conflitto civile greco – che vede contrapposti gli schieramenti politici e la morte di circa 80.000 greci – è «η πρώτη αγιμαχία του Ψυχρού πολέμου» (R. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, Athina, Nefeli, 1996, ed. riv., p. 253). Fra il '46 e il '49 «la Grecia divenne a tutti gli effetti un campo di battaglia cruciale nella guerra fredda. Una volta di più la Grecia fu il pomo di discordia delle grandi potenze che “per procura” si scontrarono sul suo territorio» (R. Clogg, *Storia della Grecia moderna dalla caduta dell'impero bizantino a oggi*, Milano, Bompiani, 1996, p. 155). A Cipro la deportazione nel 1956 dell'arcivescovo Makarios, etnarca dell'isola, scatena una guerriglia fra inglesi, greci e turchi che si concluderà nel 1959 (Accordi di Zurigo).

⁴ Il Partito Comunista Greco (KKE) sarà dichiarato fuorilegge dal dicembre 1947 al 1974.

⁵ Didò Sotiriou, *Addio Anatolia*, trad. it. di M. De Rosa, Milano, Crocetti, 2006. È interessante notare che l'espressione turca, alla fine del romanzo «Selam söyle» ('addio') farà parte anche del titolo dell'edizione turca (*Benden selam söyle Anadolu'ya*). La traduzione turca preferisce così sottolineare la nostalgia del profugo, più che la ferinità del conflitto. Trovo indicativo che i traduttori delle edizioni, ad es., ital., franc. e ted. abbiano fatto anch'essi la medesima scelta.

⁶ Oltre alle opere narrative (qui cito *Oι νεκροί περιμένουν*, 1959, e *Μέσα στις φλόγες*, 1978), ricordo *Η Μικρασιατική θύελλα: Ποιος είναι ο αληθινός ένοχος της Μικρασιατικής Καταστροφής*, “Avgi” (Athina), 7/10/1962 – 21/10/1962, e il volumetto *Η Μικρασιατική καταστροφή και η στρατηγική των ιμπεριαλισμού στην Ανατολική Μεσόγειο*, 1975.

⁷ Sulla necessità da parte del romanzo di difendere l'uomo piuttosto che una tesi ideologica aveva allora scritto Ghiorgos Theotokas nell'*Ημερολόγιο της Αργώς*, 1933, p. 326, dove

aggiunge: «Πρέπει η απόσταση να είναι τόση ώστε να παύει το γεγονός να είναι επίκαιρο και να αρχίζει να γίνεται παρελθόν και μνήμη. Να παύει, θέλω να πω, το γεγονός να μας συγκινεί πολιτικά, σαν θέμα του άμεσου παρόντος [...]. Τότε μόνο μπορεί ο συγγραφέας να το δεσπόσει, να το αντικειμενοποιήσει, να το συλλάβει πλαστικά σαν γλύπτης». Vd. M. Vitti, *H “γενιά του Τριάντα”*. *Ιδεολογία και μορφή*, Athina, Ermis, 2000, ed. riv., pp. 291-302.

⁸ Ne sono un esempio Pantelis Prevelakis e Kosmàs Politis, con i rispettivi *To χρονικό μιας πολιτείας* (1938; tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1962) e *Στον Χατζηφράγκον* (1963); Maria Iordanidi con *Λωξάντρα* (1963; tr. it. Milano, Rizzoli, 1998) o ancora Stratis Mirivilis con *O Βασίλης ο Αρβανίτης* (1934; 1940) e *H Παναγιά η Γοργόνα* (1949; Milano, Mondadori, 1960).

⁹ È interessante notare che all’indomani dell’Occupazione tedesca alcuni degli autori che avevano scritto della Catastrofe preferiscono apportare modifiche significative nelle successive edd. dei loro romanzi: ispirati, come suggerisce Kastrinaki, a una sorta di fierozza nazionalistica, essi mirano a ridare dignità ai propri connazionali in tempi di sopraffazione e avvilimento (A. Kastrinaki, *To 1922 και οι λογοτεχνικές αναθεωρήσεις*, in AA.VV., *Ο Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*. Πρακτικά του Α΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Berlino, 2-4 ottobre 1998, a cura di A. Arghiriu, K. A. Dimadis, A. D. Lazaridi), Athina, Ellinikà Gràmmata, 1999, vol. II, pp. 164-174; cfr. anche Vitti, op. cit., pp. 231-251 e *passim*). Dukas, ad esempio, rimuove dalla 1^a ed. l’atmosfera di disperazione e la perdita della fede, mentre Venezis conferisce via via maggiore rilievo al sentimento religioso tanto da tradurre quasi in santo martirio la violenza di cui il clero era stato vittima. E se Dukas nella 3^a ed. presenta quasi come immotivato l’odio del popolo turco verso i greci, Venezis omette le scene di rappresaglie e di torture da parte greca.

¹⁰ Sui legami che il romanzo moderno greco intrattiene con la storia mi limito a rinviare a Th. Doulis, *Disaster and fiction: modern Greek fiction and the Asia Minor disaster of 1922*, Berkeley, University of California Press, 1977 e ai voll. coll. *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*. Επιστημονικό Συμπόσιο (7-8 aprile 1995), Athina, Scholi Moraiti, 1997 (dove fra gli altri presenzia anche la stessa Didò Sotiriū) e *Ourselves and Others: The Development of a Greek Macedonian Cultural Identity since 1912* (ed. by P. Mackridge - E. Yannakakis), Oxford, Berg, 1997. La citazione viene da I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 1528.

¹¹ Questo concetto era stato istituzionalmente sostituito nel 1919 a Parigi, da quello di “minoranza”, vista come “irredenta” e “oppressa”. Non è ovviamente un credo di solidarietà: l’Oriente è interpretato dall’Occidente come soluzione dei propri conflitti sociali ed economici, e i suoi ampi e vuoti spazi sono vagheggiati come territori da occupare a fini demagogicamente civilizzatori. Cfr. n. 31.

¹² Cfr. 14,259: «Το κίνημα της αντίστασης του Κεμάλ σήκωσε τις καρδιές των Τούρκων». Vd. anche l’ammirazione greca per Kemal e i suoi partigiani (vd. 14,258-259 o 18,340) e la vergogna di sé: ad es., 11,196-197: «Ηταν ένας κατήγορος, με γλώσσα καυτερή, που δε χάριζε κάστανα σε κανέναν, μια δυνατή φωνή, που πριν ταφεί η Τουρκία, κήρυξε την ανάστασή της. Τον λέγανε Μουσταφά Κεμάλ. Τέτοιον γιο είχε χρόνια και χρόνια να γεννήσει Τούρκισσα μάνα»; 14,258: «Ο Κεμάλ μηνούσε: “Ντρέπουμαται να έχω τέτοιους αντιπάλους”»; e alla pagina seguente Manolis si chiede: «Μήπως ο πρωισμός και το αίμα μας στηρίζουνε μια υπόθεση άδικη και προλογίζουνε την τελική καταστροφή μας; [...]. Ντροπή μ’έπιασε και θυμός. [...] ζηλεύω που οι Τούρκοι έχουνε ψυχή κι εμείς τήνε χάσαμε!».

¹³ È un motivo che ritroviamo nei Libri profetici: vd. *Is 2,4; Mic 4,3* (cfr. *Gl 4,10*). Vd n. 34.

¹⁴ Vd. sulla questione G. Prevelakis, *Les espaces de la diaspora hellénique et le territoire de l’État grec*, in Id., *Les Réseaux de diasporas / The Networks of Diasporas*, Paris, L’Harmattan, 1996, pp. 53-68. Cfr. anche I. Millas, *To '22 μέσα από τον “τουρκικό λόγο”*: *Στα σχολικά βιβλία και τη λογοτεχνία “της άλλης πλευράς”* η φωτιά που έκαψε τη Σμύρνη δεν ήταν πηγή θρήνων αλλά εθνικής χαράς, e Chr. Kuluri, “Καταστροφή”, “Εκστρατεία” και “Πόλεμος” στο σχολείο: *Οι περιγραφές, η παρουσίαση, οι παραλείψεις και η έκταση των τραγικών*

γεγονότων μέσα από τα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας, ambedue apparsi su “Το Βήμα / Νέες Εποχές” (Athina), 1/09/2002, p. B37 e B38. Già con il Trattato di Neuilly (27 nov. 1919) veniva sancito uno scambio di popolazioni (su base volontaria) fra Grecia e Bulgaria: era l'inizio del cosiddetto “Passaporto Nansen”.

¹⁵ Numerose sono le opere letterarie – differenti fra loro – che viaggiano attraverso un vasto spazio geografico per riflettere le difficoltà convivenze fra le ‘comunità-mosaico’ della diaspora greca e per raccoglierne le storie, come *Βαβυλωνία* (1836) di Vizantios o i racconti di Viziinòs e poi di Alexiu, Kazantzakis, Theotokàs, Chatzis, Ioannu, fino ai contemporanei Guroghiannis, Skariotis, Dimitrius, Fais. Successi di critica e di pubblico hanno avuto anche *O βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά*. *Spina nel cuore* (1989) di Galanaki, *Απειρωτάν και Τούρκων* (1990) di Kapàndai, *To Κάστρο της μνήμης* (1993; tr. it. Molano, Crocetti, 2002) di Fakinos, *Oi Μάγισσες της Σμύρνης* (2001; tr. it. Roma, e/o, 2006²) di Meimaridi (presente anche qui l’artificio del “manoscritto ritrovato”) o anche *H αναζήτηση* (1998; tr. it. Milano, Crocetti, 2001) e *H αναλαμπή* (2003; tr. it. Milano, Crocetti, 2007) di Thèmelis. Cfr. AA.VV., *Contemporary Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual* (ed. by P. Mackridge - E. Yannakakis), Oxford, Legenda, 2004.

¹⁶ In corsivo nel testo originale.

¹⁷ Cfr. con 3,42: «ένιωθα σαν το ξερίζωμένο δεντρό».

¹⁸ Vd. anche 3,43, 6,133 e 8,161. “Στάντερς” con la “τ” è evidentemente un errore. Vd. anche «Πολύ πριν κηρυχτεί ο πόλεμος, είχαν μπουκάρει σ’όλη τη χώρα Γερμανοί “ειδικοί”, για να μελετήσουν την κατάσταση: Εμπορευόμενοι, στρατιωτικοί, αστυνομικοί, αρχαιολόγοι, κοινωνιολόγοι, ψυχολόγοι, οικονομολόγοι, γιατροί, ιεροκήρυκες, εκπαιδευτικοί! Ψυχούλευναν να μάθουνε τα μύχια της καρδιάς μας: το παρελθόν και το παρόν μας, τις σχέσεις μας με τους Τούρκους, τις ικανότητές μας, τις περιουσίες και τα πόστα μας. [...] Κάτι σαν παραπάντιοι πέφταμε μεις οι Ρωμαί και οι Αρμεναίου» (5,87). Il nome di Otto Liman von Sanders (1855-1929) è più volte citato nel corso del romanzo: mandato nel 1913 a dirigere una missione militare nell’Impero ottomano, il generale tedesco ne riorganizza le forze armate e quando l’Impero entra in guerra (29 ott. 1914) partecipa alle campagne militari nei Dardanelli (1915), a Gallipoli (1915-1916) e sul fronte palestinese (1918). All’indomani dell’armistizio, nel febbraio 1919 viene arrestato dai Britannici per crimini di guerra: è rilasciato sei mesi dopo.

¹⁹ Cfr. M. Colakis, *Images of the Turks in Greek Fiction of the Asia Minor Disaster*, “Journal of Modern Greek Studies” (Baltimore), 4,2, 10/1986, pp. 99-106; N. Eideneier, *Η εικόνα των Τούρκων στην ελληνική λογοτεχνία μετά την μικρασιατική καταστροφή*, in *Ο Ελληνικός κόσμος...*, op. cit., vol. II, pp. 175-185.

²⁰ Gli *amele taburları* erano reparti speciali dell’esercito creati nel secondo conflitto balcanico – sul modello europeo dei battaglioni ausiliari della grande guerra – per accogliere i sudditi ottomani che non potevano essere armati (greci e armeni e, in minima parte, arabi, curdi e disertori). Reclutati tutti a forza, spesso trascinati in catene, venivano malnutriti e decimati dalle sevizie e dalle malattie (specialmente colera e tifo). Oltre a ciò gli *amele taburları* – annessi alle truppe di ognuna delle sette armate in cui era diviso l’esercito ottomano – erano adibiti anche ad altre mansioni nei dintorni di Costantinopoli, presso il *Levazim Dairesi*, il Quartiere Generale. Alcuni sostituivano artigiani e contadini musulmani dell’Anatolia centrale – zona economicamente importante per la coltivazione dei cereali – che erano stati mandati al fronte: ruolo importante giacché coprivano il fabbisogno di frumento della capitale che già nei primi anni di guerra aveva esaurito gli approvvigionamenti russi e rumeni. Vd. *Amele Taburu. The Military Journal of a Jewish Soldier in Turkey during the War of Independence* (ed by L. Neyzi), Istanbul, The Isis Press, 2005.

²¹ Questo *topos* – celebre in Italia l’esempio manzoniano – deriva fra gli altri dall’opera di Scott e de Cervantes ma anche, sulla scia della tradizione del *Conciliatore*, di Vincenzo Cuoco (*Platone in Italia*, 1806) ispirato dai *Voyages du jeune Anacharsis* dell’abate Barthélémy (1788). Fra gli scrittori greci che ne fanno uso Panagiotis Mastrodimitris (*Νεοελληνικά. Μελέτες και άρθρα*, Athina, Gnos, 1984, vol. I, p. 190) menziona Kalligàs (*Θάνος Βλέκας*, 1855), Vikelas (*Λουκής Λάρας*, 1879), Papadiamandis (*H μετανάστις*, 1879; *Oi*

Εμποροι των Εθνών, 1882), Mirivilis (*Η ζωή εν τάφω*, 1924), Politis (*Λεμονοδάσος*, 1930), Karagatsis (*Ο κίτρινος φάκελος*, 1956), Valtinòs (*Συναζέρι του Αντρέα Κορδοπάτη*, 1972).

²² G. Duby, *Il sogno della Storia*, Milano, Garzanti, 1986.

²³ Cfr. alcuni esempi in 5,105, rr. 17-23; 6,118, rr. 7-10; 12,216, rr. 23-27.

²⁴ Cfr., ad es., «*σπουδαγμέν[ος] όντερ[ος]*» (237), «*μεγάλης όρνιθας ανγόν*» (244), «*λωλοκρητίκαρος*» (250), «*κουτουρατζήδες*» (ibid.); fra i motti cito «*Ως να σκεφτεί ο γνωστικός ο τρελός πάει και έρχεται*» (236), «*Άστη βάρκα στο κύμα όπου θέλει να τρέχει*» (245) e «*Με τα λόγια δε γίνεται χαρμάνι*» (246).

²⁵ Com'è noto, la tradizione popolare racconta che quest'appellativo indicava Panorea Chatzikosta, donna di riconosciuta bellezza e ricchezza di Ayvalik. Nel 1821, quando il marito e i figli furono uccisi dai Turchi, scappò dall'Asia Minore. Si trasferì poi a Nafplio dove mendicava per sopravvivere. Durante una raccolta di fondi donò alla causa dell'indipendenza un soldo e un anello d'argento, spingendo così i concittadini a seguire il suo esempio. Il termine indicò poi la miseria della Grecia post-rivoluzionaria.

²⁶ Cfr. 14,259-260: « [...] Νομίζεις πως την ιστορία τήνε γράφουνε οι στρατηγοί κι οι κυβερνήτες. Κλείνεις μάτια κι αφτιά, γίνεσαι ρόδα σκέτη που τήνε κυλούνε στον γκρεμό. Μα εσύ δεν είσαι ρόδα, μπρε, είσαι ο λαός» con «*Την Ιστορία τη γράφουν οι επιζώντες*», (A. Terzakis, *Προσανατολισμός στον αιώνα*. Δοκίμια, I Ekdosis ton Filon, 1984³, p. 193).

²⁷ Cfr., ad es., 12,209-210, e 13,234 ss.

²⁸ Rammento, ad es., il notorio slogan dell'opposizione «Ψωμί, ελιά και Κότσο βασιλιά» che si levò nel 1917 come protesta al blocco delle forze dell'Intesa che aveva provocato gravi disagi al popolo greco. Anche il motto seguente, legato alla “bandiera” della Μεγάλη Ιδέα era molto in voga negli anni del primo conflitto mondiale: ‘Un Costantino la fondò, un Costantino la perse e un Costantino la riprenderà’.

²⁹ Nella lingua turca, dove esistono almeno sei modi diversi di designare il “greco” (come lingua e popolo) vi è la stessa distinzione: *Yunanlı* (< deform. di ‘ionio’) e *Rum* (< ρωμιός), dove il primo termine indica il greco di Grecia (contemporanea) e il secondo ha un significato religioso ed etnico: designa e la popolazione ortodossa dell'Impero ottomano e la minoranza greca di Turchia, Cipro, Stati Uniti e Ponto. I testi turchi privilegiano il primo termine, associandolo a quello di *gâvur*, quando parlano del “greco rivoltoso” (riferendosi ai moti del 1897): *Gâvurdan vefa, zehirden sifa*, dice un proverbio, e cioè attendersi la fedeltà da un *gâvur* è come attendere la guarigione da un veleno. Vd. n. 36.

³⁰ Vd., ad es., 12,209, dove esclama trionfante un soldato di Venizelos: «- Λεφτά; Τι λεφτά; [...]. Αμ'αν ήτανε να χρειαζόμαστε κι εδώ λεφτά, τότες τι χύνουμε το αίμα μας; Όλη τούτη η γης ήτανε τσιφλίκι των “αρχαίων ημών προγόνων”. Μας έχουνε γραμμένους για μερτικό στη διαθήκη τους... ». Vd., ad es., anche 4,68-70.

³¹ Già dalla seconda metà dell'Ottocento il progetto che vuole costruire “un'Europa della civiltà e della pace”, a leggere la stampa periodica governativa occidentale, ha come comune nemico la “barbarie degli altri” dove col termine “barbari” si indicano i paesi non industrializzati come appunto la Turchia. Cfr. M. Frye Jacobson, *Barbarian Virtues: the United States encounters Foreign Peoples at Home and Abroad*, New York, Hill and Wang, 2000. Vd. n. 11.

³² Nel 1914 «Το χωριό μας έπαψε να τραγουδάν» (5,106).

³³ Su questo frenetico succedersi di fatti, di località e anni, si appuntano le critiche di Aléxandros Kotziás (*Διδό Σωτηρίον. “Ματωμένα χώματα*”, 1962, in Id., *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, Athina, Kedros, 1987², pp. 151-153).

³⁴ Cfr., ad es., 1,24: «Και “Το πλήρωμα του χρόνου φτάνει... Κι ο μαρμαρωμένος βασιλιάς θ' αναστηθεί...” μας λέγαν οι παπάδες και τότες φούντωνε πιο πολύ μέσα μας το μεράκι για την ένωση με την Ελλάδα». La leggenda popolare che vuole la metamorfosi dell'imperatore Costantino Paleologo in statua dormiente è così largamente nota che mi limito a rinviare a N. G. Politis, *Παραδόσεις. Μελέτη περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, Athina, Grámmata, 1994, vol. I, § 33, p. 22; vol II, § 33, pp. 23-31.

35 Vd. anche: «- Μπρε! Τι μιλέτι είναι τούτοι οι Ρωμιοί; Πώς το 'φτιαξε έτσι ξύπνιο το μυαλό τους ο δικός τους Αλλάχ;» (2, 31); o 8,140-141.

36 Solo con l'avvento della repubblica turca, il Greco, il *Rum*, è rinchiuso entro i recinti del nazionalismo come lo *yaban*, e cioè lo 'straniero', il 'selvaggio', il 'nemico', il 'traditore' dell'Impero di cui eppure faceva parte. Su questo tema vd., ad es., V. Roudometof, *From Rum Millet to Greek Nation: Enlightenment, Secularization, and National Identity in Ottoman Balkan Society, 1453-1821*, "Journal of Modern Greek Studies" (Baltimora), 16.1, 05/1998, pp. 11-48; e A. Triandafyllidu - A. Paraskevopulu, *When is the Greek Nation? The Role of Enemies and Minorities*, "Geopolitics" (London/ NY), VII, 2, autunno/2002, pp. 75-98. Notevole che in pieni anni Venti il greco continuò a essere più volte indicato come modello da imitare per il suo senso della nazione. Un esempio: lo scrittore nazionalista Ömer Seyfettin (1884-1920), vissuto fra Salonicco, Smirne e Istanbul, scrive in un romanzo del 1919: «gli Europei si sono rivoltati contro di noi [...] Hanno scovato i Greci [e li usano contro di noi] [...] Esiste un piano per farci sparire dalla faccia della terra. [...] I Greci persegono la Grande Idea [...] mentre i Turchi non solo non possiedono un grande ideale ma neanche uno piccolo» (*Efruz Bey. Eski Kahramanlar*, Ankara, Bilgi, 2003, p. 13 e 61). Cfr. il parallelo con Sotiriū: «πασχύζανε όλοι μαζί να φανατίσουν τον αγαθό λαό και να τον στρέψουν ενάντιά μας» (4,66).

37 Vd., ad es., 4,61; 5,102; 6,122; 9,196, 198, 200; 14,253 e 16,295. Vd. anche 15,289; 16,293-295, 301-303 e 17,312-313. Cfr., ad es., 15,281: «[...] λες και δαιμόνοι είχανε κλοτσήσει με περιφρόνηση τη ζωή, να την εξαφανίσουνε από το πρόσωπο της γης».

38 Vd., ad es. 6,120 e 7,126, 134.

39 Come in 6,110: «Να ζεις σαν ποντικός στα ταβάνια και στους υπόνομους, ακίνητος, θαμένος ζωντανός».

40 Cfr., ad es. 5,97; 12,205; 18,325.

41 Vd. anche l'ultimo paragrafo a p. 313 nello stesso cap.

42 Sulla nota leggenda della "Grotta dei Sette Fanciulli Dormienti", citata anche nel *Corano*, nella Sura della Caverna (XVIII), rimando a Politis, op. cit., vol. II, § 33, p. 25

43 Cfr. i Commentari sull'Apocalisse in J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, CVI, Paris, 1863 (la cit. è a p. 490) in correlaz. con *Ez*. 38 e 39; *Ap*. 20,8; *Corano* 18,94 e 21,96. Riguardo al termine "turco", esso in realtà aveva un significato approssimativo poiché con esso si indicava genericamente il "musulmano".

44 Conferito in Italia nel 2001 a Claudio Magris per il suo *Danubio*.

45 Anche la cinematografia ha dedicato varie opere a questo tema, come nella trilogia di Elia Kazan *America America*, *The Anatolian* e *Beyond the Aegean* (1963, 1982, 1994) – eloquente la frase d'apertura: «I am a Turk by birth, Greek by name and American because my uncle made a trip»; *Άριο θα είναι όλα καλύτερα* (1997) di Ángelos Ambazoglou; *To ταξίδι* (1997) diretto da Maria Mavriku (premio *Abdi İpekçi*, 2001), che incontra i ricordi di tre generazioni; *Güzelyurt* (1999) di produzione turca diretto da Mihriban Tanik dove la regista tenta una pacificazione fra Greci e Turchi. Ricordo, inoltre, 1922 (1978) di Nikos Kounduros, basato su *To νούμερο 31328* di Venezis; *Gallipoli* di Peter Weir (1981; Golden Globe 1982); e *O έβδομος ήλιος των έρωτα* di Vangelis Serntaris (2001). Segnalo anche *Παιδιά είμαστε τότε...* Οι Μικρασίτες θυμούνται scritto e diretto da Pl. Kaitatzis e proiettato il 14 sett. 1999 – giorno commemorativo della Catastrofe. Qui protagonisti sono gli stessi sopravvissuti, e fra essi Sotiriū. Cfr. M.A. Stassinopulu, *To οθωμανικό παρελθόν στον ελληνικό κινηματογράφο. Μεταφορά λογοτεχνικών προτύπων και δημιουργία νέων εικόνων*, in *O Ελληνικός κόσμος...*, op. cit., vol. I, pp. 149-161. Anche la televisione di Stato greca (ERT), nell'ambito della serie documentaria *Παρασκήνιο* – diretta da L. Papastathis e dedicata ad alcuni degli scrittori greci più autorevoli – dedica una puntata a Didò Sotiriū con la regia di T. Chatzopoulos su un testo di T. Papadopulu (1982). Pur trattando soprattutto dell'eccidio armeno, cito anche i romanzi *I quaranta giorni del Mussa Dagh* di Franz Werfel (1933; Milano, Mondadori, 1963) e *La masseria delle allodole* di Antonia Arslan (Milano, Rizzoli, 2004; Premio Campiello) da cui i fratelli Taviani hanno tratto l'omonimo

film. Ultimamente la televisione greca si è ispirata al romanzo di Didò Sotirìu per realizzare una *fiction* (regia di Kostas Kutsomitis, Canale “Alpha”).

⁴⁶ AA.VV., *Dizionario dei Miti Letterari*, a cura di P. Brunel, Milano, Bompiani, 1996², p. 47.

IL MONOLOGO INTERIORE COME FORMA NARRATIVA NELL'OPERA DI KOSTULA MITROPULU

Costantino Nikas
Università “L'Orientale” di Napoli

Il monologo interiore, particolare tecnica narrativa, tipica del romanzo moderno, consiste nel trascrivere, senza alcuna organizzazione logica e alcun commento dell'autore, il flusso confuso e irrazionale delle associazioni di idee, delle sensazioni, dei ricordi e delle immagini presenti nell'inconscio dei personaggi, ed esprime la problematicità della realtà dell'uomo moderno, aperta a molteplici interpretazioni.

Nel monologo interiore, il personaggio in prima persona esprime tra sé e sé i pensieri più nascosti, spesso per associazione di idee e quindi con un ordine non rigorosamente logico. Non c'è la mediazione del narratore, come accade nel discorso indiretto libero. È spesso condotto su diversi piani temporali del passato e del presente ed è ricco di interrogativi, esclamazioni: consiste in ricordi, riflessioni, domande.

L'invenzione del termine “monologo interiore” si deve al francese Édouard Dujardin, che nel 1931 ne spiega il significato nella famosa introduzione al suo romanzo *Les lauriers sont coupés*. Il monologo interiore era stato portato a perfezione stilistica da James Joyce nel suo *Ulisse* (1922). Questo stile narrativo presuppone un narratore che segua fedelmente i pensieri del personaggio, attraverso un racconto spesso sprovvisto di punteggiatura. Chatman parla di “monologo raccontato” e talvolta di “percezione indiretta libera”, quando si tratta di riportare un contenuto visivo, uditorio, etc.

Gli autori più rappresentativi a livello europeo ed universale sono:

James Joyce nel suo *Ulisse*, come abbiamo detto, riprende il modello narrativo dell'*Odissea* di Omero, anche se la sua azione si svolge nell'arco di una sola giornata nella Dublino contemporanea. La caratteristica più originale di Joyce è l'impiego sistematico delle tecniche del monologo interiore e del flusso di coscienza, attraverso le quali l'autore rappresenta lo scorrere incessante e spesso informe dei pensieri, delle percezioni, delle associazioni mentali consapevoli e inconsapevoli dei personaggi.

Arthur Schnitzler (Vienna 1862-1931), medico, scrittore e drammaturgo austriaco, è conosciuto soprattutto per aver messo a punto l’artificio narrativo del monologo interiore, al quale fece spesso ricorso per descrivere lo svolgersi dei pensieri dei suoi personaggi.

Virginia Woolf sviluppò le tecniche del monologo interiore, e della “prospettiva ristretta” – quando i personaggi vivono le vicende rappresentate – in romanzi come *La signora Dalloway* (1925) e *Gita al faro* (1927).

William Faulkner adottò sistematicamente il monologo interiore in romanzi come *L’urlo e il furore* (1929) e *Santuario* (1931).

Cesare Pavese scrisse il romanzo *La bella estate* (1940) – pubblicato nel 1949, insieme ad altri romanzi –, che si distingue per una particolare tecnica di montaggio delle varie sequenze narrative strutturate in brevi capitoli che condensano in sé una vicenda compiuta, simile ad un diario scritto obiettivamente. Il dialogo e il monologo interiore fanno risaltare la dimensione umana dei personaggi.

Per quanto riguarda la Grecia, i primi che hanno cercato di esprimersi adottando in qualche modo il monologo interiore sono alcuni scrittori di Thessaloniki, come Stelios Xefludas (1902-1984) nelle opere *I quaderni di Pavlos Fotinòs* (1930) e *Sinfonia interiore* (1932), in cui «crea stati onirici e fa introspezione» e «concentra l’attenzione sulla vita interiore ed esclude la possibilità di riprodurre realisticamente i fatti della vita»¹.

Altri scrittori indirettamente interessati al monologo interiore, sono Nikos Gavriil Pentzikis (1908-1992), soprattutto nel romanzo *Il morto e la resurrezione*; Alkiviadis Ghiannòpulos (1896-1981), nelle opere *Teste in fila* (1934) e *Avventura eroica* (1938); Ghiannis Skarimbas (1893-1984) nell’opera *Il capro divino* (1932); e Melpo Axioti (1905-1973) nelle opere *Notti difficili* (1938) e *Volete ballare, Maria?* (1940).

Kostula Mitropulu (1932-31 Gen. 2004), di una famiglia originaria di Galaxidi, è nata al Pireo. Ha iniziato a scrivere molto presto, all’età di dodici anni. Iscritta alla Facoltà di Giurisprudenza di Atene, abbandona gli studi per recarsi a Parigi a studiare teatro dove, a contatto con gli uomini delle nuove tendenze letterarie e filosofiche – surrealisti, esistenzialisti, etc. – dell’avanguardia francese, viene fortemente influenzata dal “teatro dell’assurdo” di Ionesco. Si può tranquillamente affermare che appartiene alla “scuola francese” del *Nouveau Roman*.

La Mitropulu si è occupata di vari generi letterari: romanzo, racconto, novella, teatro, cronaca, poesia, con uno stile assolutamente personale. Ha scritto e pubblicato più di quarantasei opere, dal primo *Il Paese con i Soli* (1958) all’ultimo *La domenica la casa profumava di cannella* (2000). La Mitropulu ha vinto vari premi letterari: nel 1963 il “Premio dei 12” per la narrativa, con la raccolta di racconti *Volti e figure*; nel 1977 il Primo Premio come miglior

testo teatrale al Festival di Itaca, con l'opera *Quattro solitudini*; nel 1984 il Premio Nazionale per il racconto, con la raccolta *Ingredimento*.

Nel periodo della dittatura militare in Grecia (1967-1974) la scrittrice tacque e sottoscrisse vari appelli di protesta, come il famoso manifesto dei 12 scrittori. In quel periodo, un episodio particolare segnerà profondamente e per sempre la sua esistenza: la morte per cancro, nel 1969, del marito Ghiorgos Andrulidakis, uomo impegnato nella resistenza contro la Dittatura dei Colonnelli: questo episodio appare, in seguito, in molte sue opere.

Tutte le opere della Mitropulu si distinguono per la scrittura ellittica e per il monologo interiore. Molte sue opere sono state tradotte in varie lingue, come per esempio la *Cronaca dei tre giorni*² – che la rese famosa –, che si riferisce all'eroismo degli studenti del Politecnico di Atene contro i Colonnelli, e *Musica per una partenza*, rappresentata nel 1987 a Palermo dalla Compagnia del Teatro Libero. Alcune altre opere teatrali sono state ripetutamente rappresentate a Parigi e a Londra.

Significative per lo sviluppo delle caratteristiche principali del suo stile e della sua ideologia sono le opere narrative: romanzi e racconti – *Città senza eroi* (1964), *L'esecuzione* (1973), *Cronaca per una partenza* (1974), *La vita con gli altri* (1981 e 1982), *Questo teatro era lui* (1982), *L'ingrandimento* (1983), *Rappresentazione per uno* (1985) – e le opere teatrali *Musica per una partenza* (1976), *Quattro solitudini* (1981), *Emarginati* (1984), *L'ultima rappresentazione* (1984), *L'autotreno* (1985) e *Sei ruoli per solisti* (1986).

La caratteristica principale, che salta subito agli occhi, è che i suoi personaggi sono esseri in conflitto, conflitto generato dall'incongruenza esistente tra la loro realtà interiore e la realtà esterna. La realtà esterna è considerata ostile alla natura umana, perché soggetta a leggi razionali come quelle della domanda e dell'offerta, della produzione e del consumo. Questo genera nei personaggi dei tentativi di individuazione, essi cercano, cioè, di far coincidere la realtà interiore con quella esterna. Ciò avviene principalmente attraverso il rapporto erotico, la passione, che a volte, però, è anche un modo di ribellarsi, perché tramite il rapporto d'amore i personaggi della Mitropulu cercano di annullare i vetti sociali.

Ma perché? Ma perché? Lei non vuole dimenticare, vuole ricordare tutto, altrimenti la sua vita sarà vuota e “vuota” significa morta “non c’è niente da fare, niente” lo voleva gridare a tutti, solo un amore, questo l'avrebbe trascinata dall'inizio “deve essere un amore, ce n’è bisogno, so che non sarà lui, non più, lui non c’è, è andato via, no, non è andato via, è rimasto in una zona che non nominano, in una zona che è niente, solo questo, NIENTE e IN NESSUN POSTO e me lo ricordo solo in relazione con il mio volto felice e quell'enorme canto che era il mio desiderio per lui. Lo amavo molto, sì, ora però devo avere un amore, è necessario” diceva, gli altri la evitavano infastiditi, particolarmente le donne “quell’altro deve aver le sue mani, perché se no sento dolore, una ferita aperta e la prima cosa che

riconoscerò sono le sue mani, perciò ho una strana paura con i gesti modesti, potete capirlo questo?”³.

Comunque i personaggi della Mitropulu alla fine sono esseri soli, isolati, che tentano invano di instaurare rapporti con gli altri. La loro solitudine è un fenomeno universale, è una totale mancanza di comunicazione:

La vita di ogni giorno insieme a quello che chiamava tristezza: Una strana sensazione come se avesse da anni una malattia che non si manifestava e che poi aveva fatto piccoli ascessi in tutto il suo corpo, “un giorno scomparirò insieme a lei, è una tristezza carnale, ha nome, con sintomi organici, la porto con me perché è molto mia e solo io posso contenerla, nessuna vita umana può contenerla, è la profonda negazione della mia vita e insieme la mia morte prematura, la chiamerò con un nome confezionato perché non possiate confonderla con le altre, di tutti i giorni, piccole tristezze che guariscono con un sorriso, con una speranza, con una promessa. Perché questa qui è la mia, sono io stessa. La chiamerò anima, che significa ‘psiche’ perché ha preso il posto della psiche e si è distesa sulla terra ed ha riempito le strade e gli uomini non sanno cos’è, non hanno visto cos’è, si guardano negli occhi e la tristezza è in agguato, dicono ‘la nostra epoca meccanica ha annientato la sensibilità’ e non sanno perché è così e ogni volta voglio dire loro ‘vivete, vivete, la vita è stata sostituita da questa enorme nuvola che è la tristezza diffusa e fra poco nessuno potrà aiutarvi, per questo vivete?’”⁴.

Comunicare è uno dei bisogni essenziali dell’uomo, ed una condizione importante per il suo sviluppo; invece gli uomini e le donne della Mitropulu parlano ognuno per sé e i loro dialoghi si trasformano quasi sempre in monologhi:

Aveva preferito non dirgli niente per telefono e nella lettera che gli manderebbe sarebbe piacevole e piuttosto spensierata – “non so naturalmente in quale città hai deciso di stabilirti” così inizierebbe e gli racconterebbe un mucchio di notizie grandevoli. Solo alla fine, poco prima di chiedergli di mandarle una parola in una cartolina “sono vivo” o “esisto”, poco prima di questo, gli avrebbe parlato vagamente della casa, in relazione con la propria vita “posso definire questa casa un rifugio, sto sempre sola, naturalmente, lo preferisco e le notti prendo il telefono vicino al letto, penso che se all’improvviso vorrai dire qualcosa a qualcuno – e sono sicura che penserai anche a me, no, per dio, non solo a me, anche a me insieme agli altri, hai tanta gente tu... Però se mai tu venissi qui, voglio dire, se tu ritornassi in patria, mi basterebbe comunicare con te con una telefonata, niente di importante, poche parole e forse una volta al mese un incontro, per un’ora, sarebbe bello così, penso: se tu tornassi, perché la città dove sei andato deve essere molto bella, qual è il suo nome? Aspetterò che me lo scriva, o mandami una semplice cartolina, solo col tuo nome, questo basta per sapere [...]”⁵.

Ad ogni modo, ciò che in generale si verifica nelle opere della Mitropulu è una confusione dei momenti temporali: presente, passato e futuro si mescolano tra loro, dando luogo a qualcosa di indefinito e a-temporale, in cui l’unico

movimento è la ripetizione, intesa come rievocazione mentale e ricordo di attimi già trascorsi che esistono di nuovo proprio in virtù di questa rievocazione. Il tempo convenzionale, il susseguirsi delle ore e dei giorni, in questo modo perde completamente il suo significato. In effetti, dal punto di vista temporale, soprattutto le opere teatrali della Mitropulu non seguono uno sviluppo lineare, cioè non vanno da un prima ad un poi, ma sono un accavallarsi di momenti interiori dei personaggi.

“Sono venuto” e la prese alle spalle, doveva essere un sogno, non voleva svegliarsi, sogno, “andiamo” dice la stessa voce ed è la sua, mette la mano sulla sua mano “non mi svegliare, ti prego” lui ride e corrono, improvvisamente la città è una di quelle in cui in passato aveva viaggiato, da un lato un muro alto, un castello o qualcosa di simile, a destra il muro di pietra porosa e il paesaggio non cambia da nessuna parte, perché a sinistra solo alberi e dietro di loro la città dorme o balla, alberi e muro e la strada larga, vuota e corrono, lo guarda di nascosto, pronuncia il suo nome perché non fosse un estraneo, sconosciuto e non girerà, ma è lui, ride, la testa di efobo e la bocca di lei amara, con un solo bacio e corre con lui “ma dove andiamo?” la tira a sé in mezzo alla vuota strada, a destra il muro vecchio e la pietra porosa e gli alberi a sinistra e camminano, e vanno continuamente “non sei stanco? Dove andiamo”.

La ragazza con le mani mozze, mozze dalle spalle e lo abbracciava l'uomo con la giubba militare e lo amava e gli cantava una canzone ignota “quando non sei da nessuna parte ti cerco così con le mani staccate dalla radice, non lo credi?” – “ma dove andiamo?”⁶.

In sostanza ci troviamo davanti all'angoscia esistenziale di uomini privi ormai di qualsiasi certezza morale, e consapevoli della precarietà della propria posizione nell'universo che, malgrado ciò, cercano in sé stessi, esplorando nella profondità della propria personalità, nei sogni e negli incubi, un orientamento o delle verità che permettono loro di dare un senso alla vita.

La sua voce al telefono indifferenza e impudenza “come stai?” come se dicesse “avrei voluto che tu fossi assente, avrei voluto che tu fossi andata via” – il bicchierre vuoto davanti al suo volto si è riempito di occhi, i suoi occhi umidi, angoscia, occhi altergia, occhi vado via, occhi voglio rimanere solo, occhi morte “moriro” gli dice e piange, tra loro due le cornette del telefono e un suono terribile di un riso di donna “di nuovo quella?” e ride, ride e allora lui dice “tanti auguri”, lui l'ha detto “tanti auguri” come se dicesse “lasciami in pace” e dopo niente, esattamente questo: niente. Lei ha perso le sue mani, ha perso i suoi piedi, ha perso il suo contatto con la gente, ha perso la sua voce, ha perso – “ti amo molto” voleva solo questo, solo questo a fare il tempo, a poter fare, voleva “ti amo molto” – non successe così perché la voce di lui la ostacolò, mani di marmo e la picchiavano negli occhi, nere mani di marmo la sua voce la picchiavano con rabbia. “lasciami in pace” e non successe niente⁷.

Comunque certo è che ci troviamo di fronte ad esseri umani travagliati, alla ricerca di una propria identità. E questa ricerca porta alla rappresentazione di

una serie di universi soggettivi che non sono altro che la proiezione dell'universo soggettivo dell'autrice, delle sue inquietudini, delle sue ricerche.

“Devo imparare a vivere senza di te” questo lo dice sempre come se recitasse con lui: Lui parla continuamente ed è questo il suo ruolo, un ruolo di attore che rappresenta se stesso, è tutto questo teatro lui, “l’ ho trovato” grida e piange di gioia, gli fa segnali con le mani dietro la vetrata gialla “l’ho trovato” ed è felice che tutto questo teatro era lui, perché solo lui è tutta la vita di lei e quant’è affascinante che sia la propria vita questo teatro: Colori e luci e musiche e belle parole e baci e mani abbracci ed alcuni strani movimenti nell’aria se passassero uccelli e le pause, quelle pause piene di significato e passione nascosta e alla fine applausi – la sua vita dunque tutto questo mondo magico!⁸.

Anche il linguaggio, appartenendo al dominio del puro soggettivismo, diventa privo di realtà oggettiva. Venendo meno il rapporto intersoggettivo, il dialogo si spezza in monologo. Ma anche all’interno di questi monologhi la lingua adoperata è una lingua frammentaria, fatta di pause, espressioni ellittiche, di periodi sospesi. È in pratica la lingua del subconscio che, rinunciando alla logica, al pensiero deduttivo, svuotata dei suoi contenuti, disintegrata nei suoi singoli elementi costitutivi, funziona perché ha il potere di rievocare le immagini dei nostri sogni e dei nostri incubi e comunica soltanto con la parte emotiva di noi.

Dice cose insignificanti piccole e insignificanti, ma piano piano la sua voce assume esattamente la forma di cui ha bisogno un ruolo teatrale per diventare ruolo. È una specie di monologo – non la vede, non l’ascolta, non ricorda nessuna presenza e parla. Però parla a Quella. Costei registra in fretta con una sensibilissima macchinetta la sua voce, il sangue che scorre dal suo volto gocciola sulla macchinetta e la ostacola, spesso i suoi occhi non vedono sono chiusi, il sangue coagula tra le dita ma insiste perché deve assolutamente finire con questo testo. Deve finire questo monologo [...]⁹.

Là dove la scrittura ellittica e la tecnica dei monologhi sono più evidenti nelle opere della Mitropulu è il Teatro.

L’opera *Quattro solitudini (Nessuna favola per loro, La domenica, La parola, La star)* è divisa in quattro atti unici che hanno come comune denominatore la solitudine, intesa come isolamento dell’uomo contemporaneo dal mondo esterno, dalla società che lo circonda, isolamento come assenza di comunicazione. I personaggi, individui senza nome né identità, sono soltanto veicoli, strumenti attraverso i quali la solitudine domina totalmente la scena.

Il tema dell’opera *Musica per una partenza*, divisa in cinque atti unici, (*Storia per tre, Dalle dodici alle due, La partenza, La strada, Il divorzio*), è la partenza. Partenza come metafora del viaggio, come desiderio della svolta definitiva che rompe la monotonia della *routine* quotidiana, o come attesa di un cambiamento che dia nuovi significati e contenuti ad una vita che non ci

soddisfa. Ma la partenza, il viaggio, la svolta, restano solo progetti nella mente di ognuno.

L'opera *L'autotreno*, cinque atti unici, (*L'autotreno*, *Le amiche*, *Gli innamorati*, *La visita*, *Il gioco*), sono cinque aspetti, cinque modi di affrontare lo stesso tema, cioè l'esistenza di uomini disorientati alle prese con un'identità smarrita. I personaggi dell'opera sono esseri che non sanno più chi sono, se sono, se sono mai stati e perciò vivono le loro esperienze in un continuo capovolgimento di ruoli.

L'opera *Sei ruoli per solisti*, sono sei monologhi (*Il rischio*, *La fine*, *Lo specchio*, *Le scarpe*, *Lo showman*, *Poupette*). Sono sei personaggi, tre uomini e tre donne, che hanno smesso di tentare di instaurare parvenze di dialoghi a senso unico, che raramente ricevevano risposte, però non hanno cessato di parlare perché non sono riusciti a sopprimere il bisogno di comunicare che sentono in sé. Così i sei personaggi, definitivamente soli sulla scena, parlano a ruota libera con degli interlocutori immaginari, che forse sono l'altra parte di se stessi, e che via via nella loro mente assumono le sembianze o di esseri ostili, o di affetti venuti a mancare, o sono la personificazione di un aspetto della loro coscienza.

NOTE

- ¹ Cfr. M. Vitti, *Storia della Letteratura Neogreca*, Carocci Editore, Roma, 2001, pp. 287-289.
- ² *Cronaca dei tre giorni. La rivolta del Politecnico di Atene* (introd. e trad. a cura di V. Roto-lo), Palermo, Sellerio Editore, 1976.
- ³ Dal romanzo *La vita con gli altri*, Athina, Kedros, ed. III, 1982, p. 96.
- ⁴ *Ibidem*, p. 87.
- ⁵ *Ibidem*, p. 36.
- ⁶ Dal romanzo *Questo teatro era lui*, Athina, Kedros, 1982, p. 26-27.
- ⁷ *Ibidem*, pp. 77-78.
- ⁸ *Ibidem*, p. 126.
- ⁹ Dal romanzo *L'ingrandimento*, Athina, Kedros, 1983, p. 25.

ΤΟ ΕΚΚΡΕΜΕΣ ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΤΗ:
ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Maria Perlorentzou
Università di Bari

Όπως προαναγγέλλει ο τίτλος της, η μελέτη αυτή αποσκοπεί στο να παρουσιάσει για πρώτη φορά, το πώς μερικές από τις γενικές αρχές του έντεχνου λόγου βρίσκουν έρεισμα στο βιβλίο *To εκκρεμές*, μοναδικό δείγμα πεζογραφήματος, ανάμεσα στο ευρύ και σε όλους γνωστό ποιητικό έργο του Τάσου Λειβαδίτη.

Πρόκειται για μία συλλογή εννέα διηγημάτων, εκατόν πενήντα δύο συνολικά σελίδων, που παρουσιάστηκε σε πρώτη έκδοση το 1966 και σε δεύτερη και τρίτη, το 1978 και 1982 αντιστοίχως, φροντίδι του εκδοτικού οίκου Κέδρος.

Την επόμενη χρονιά τρεις κριτικοί υποδέχτηκαν με ιδιαίτερη εύνοια το βιβλίο: τον Ιανουάριο του 1967, ο Αλέξανδρος Κοτζιάς στην εφημερίδα “Μεσημβρινή”¹ με μία εύστοχη βιβλιοκριτική παρουσίαση, στη συνέχεια, το Φεβρουάριο της ίδιας χρονιάς, ο Δημήτρης Ραυτόπουλος στην “Επιθεώρηση Τέχνης”² με μία δοκιμιακή εκτενή μελέτη, από θεματικής και αξιολογικής πλευράς, όλων των διηγημάτων της συλλογής, και τέλος τον Απρίλιο ο Βάσος Βαρίκας από τη στήλη της εφημερίδας “Το Βήμα”³.

Το 1966 είναι μία σημαδιακή χρονιά για το έργο του Τάσου Λειβαδίτη. Όπως και η κριτική το έχει επισημάνει, τελειώνει τότε η δεύτερη δημιουργική του περίοδος με τη συλλογή *Oι τελευταίοι*, και αρχίζει και γι' αυτόν, όπως για όλη τη γενιά του, η γνωστή περίοδος της “σιωπής”⁴ και της υπαρξιακής κρίσης, κατά την οποία αναμοχλεύονται οι μέχρι τότε βιωματικές καταστάσεις, σε σχέση με τις ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις και τις συναφείς ανακατατάξεις που επέρχονται στον εσωτερικό του κόσμο. Στο άρθρο του *H ποίηση της ήττας*. Ένα θέμα για διερεύνηση⁵, δημοσιευμένο πάντα την ίδια χρονιά, επισημαίνει εύστοχα την “ηθική” κυρίως βάση του πολυνυζητημένου εκείνου προβλήματος. Την ίδια λοιπόν χρονιά θεωρώ ότι ο Λειβαδίτης με *To εκκρεμές* “συγγράφει” την καθαρά ανθρώπινη, ατομική και δίχως άλλο προσωπική έκφραση αυτής της “ήττας”. Και μάλιστα με αυτό, το μόνο του πεζό έργο,

γίνεται προάγγελος της επόμενης, τρίτης, ποιητικής του περιόδου που αρχίζει, μετά έξι χρόνια, το 1972, με τη συλλογή *Νυχτερινός επισκέπτης*, έργο στο οποίο ομόφωνα η κριτική αναγνωρίζει μια αφηγηματοποίηση της ποιητικής έκφρασης και μια βαθειά αλλαγή τόσο στον τρόπο γραφής όσο και μετάδοσης του υπαρξιακού περιεχομένου των μηνυμάτων του.

Η διαπίστωση, με την παρούσα ανάλυση, είναι ότι στο *Εκκρεμές* ο συγγραφέας Λειβαδίτης, και όχι ο ποιητής, δίνει μια πρώτη αλλά μεστή γεύση καιρίων στοιχείων που εμφανίζονται στην τρίτη ποιητική του περίοδο, εκείνη της “εσωστρέφειας”⁶. Με σταθερές προδιαγραφές μιας νεωτερικής γραφής⁷ που προσφέρεται γενναιόδωρα στην αφηγηματολογική έρευνα, με επισταμένη διερεύνηση στον εσωτερικό κόσμο, παρουσιάζει ανακατατάξεις και αναθεωρήσεις, υπαρξιακών και κοινωνικών προβληματισμών, σε μια ατμόσφαιρα με έντονες καφκικές⁸ και ντοστογιεφσκικές επιδράσεις.

Όσον αφορά τον τίτλο της συλλογής, ο Δ. Ραυτόπουλος στο δοκίμιο που της αφιερώνει έθεσε εύστοχα το χαρακτηρισμό «υπαρξιακό χρονόμετρο». Τελείωση συνειρμικά, άξια παρατήρησης είναι όσα ο Παναγιώτης Μουλλάς, σε εντελώς άσχετη με το παρόν θέμα περίπτωση, σε μια σελίδα του ημερολογίου του, σημειώνει χαρακτηριστικά: «[...] γιατί το εκκρεμές, καθώς κινείται με ισόχρονες ταλαντεύσεις, κατεβαίνει αδιάκοπα, όπως σε κάτι εφιαλτικά διηγήματα του Edgar Allan Poe, πλησιάζοντας ολοένα τη λεπίδα του στον λαιμό μας»⁹. Πράγματι μια τέτοια αίσθηση συνοδεύει τον αναγνώστη καθ’ όλη τη διάρκεια της ανάγνωσης και των εννέα αυτών διηγημάτων.

Σύμφωνα με τη διάκριση που κάνει ο Roland Barthes σε «αναγνώσιμα» (*lisibles*) και «εγγράψιμα» (*scriptibles*) κείμενα, μπορούμε να αποδώσουμε *a priori* το δεύτερο χαρακτηρισμό στα υπό εξέταση κείμενα, εφόσον διαπιστώνεται, ευθύς εξ αρχής, ότι ο αναγνώστης καλείται να εντρυφήσει και να ερμηνεύσει τα διαπλεκόμενα “σημαίνοντα” περισσότερο, παρά τα “σημαινόμενα”.

Έχομε λοιπόν απέναντί μας εννέα «εγγράψιμα» κείμενα των οποίων η κειμενική διάρθρωση και η γλωσσική δομή αποτελούν δυναμικά στοιχεία νεωτερικής γραφής και εύλογο έναυσμα για μια προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης σε σημασιακό και σημειωτικό επίπεδο.

Στην παρούσα ανάλυση προτείνεται μία ενδεικτική προσέγγιση του πρώτου διηγήματος που φέρει τον τίτλο *Mia μέρα σαν τις άλλες*, αντιπροσωπευτικό *input, in medias res*, όλης της συλλογής. Αξιο παρατήρησης μάλιστα είναι ότι η πρώτη ανάγνωση αυτού του τίτλου υποδηλώνει και μια πρώτη αντίφαση σε σχέση με το περιεχόμενο του διηγήματος. Η κοινώς παραδεκτή συνδήλωση, που αυτόματα έρχεται στο νου του καθενός, «μια μέρα σαν χθές, σαν αύριο, σαν πάντα», επομένως μια μέρα ανώνυμη κι απλή, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τα διαδραματιζόμενα, αλλά, όπως θα φανεί, σε πλήρη συνέπεια με το μήνυμα της αφήγησης: πρόκειται για μια μέρα παράδοξη, αγχωτική,

ασύμβατη, σαν όλες τις μέρες που συνθέτουν το βιοτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει το υποκείμενο-ήρωας-αφηγητής.

Κατ’ αρχάς πρέπει να ειπωθεί ότι η “αναφορικότητα” αυτού του κειμένου, δηλαδή η πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου, ιδιαίτερα εκφρασμένη με τη διαδοχική διαφοροποίησή της, όπως θα διαπιστωθεί, δεν είναι η μόνη που προσδιορίζει σημασιοδοτικά την αφηγηματική ροή. Παρατηρείται δηλαδή μία φαινομενική “εξωδεκτικότητα”. Ο “χώρος”, ως πλαίσιο, με την έντονη σκηνική του συμμετοχή, παίζει σημαντικό αλλά όχι ουσιαστικό ρόλο. Αντιθέτως, είναι τα εσωτερικά ερεθίσματα, το κλίμα δηλαδή μιας “εσωδεκτικότητας”, είτε αυτό προέρχεται από τη μεταστοιχείωση εξωτερικών παραγόντων, είτε από την απ’ ευθείας διαπλοκή ψυχικών καταστάσεων και σκέψεων του ήρωα-αφηγητή, που διέπει τον αφηγηματικό λόγο και συμβάλλει αποφασιστικά στην ανάλυση επί μυθικού επιπέδου του κειμένου.

Ο αφηγητής, ένας μονήρης και αγχωμένος άντρας, κουρασμένος από τη γύρω του κοινωνική πραγματικότητα, γεμάτος υπαρξιακά προβλήματα, παραδοξολογίες και σχεδόν παραισθήσεις, τεχνάσματα αισφαλώς ειδικώς επιλεγμένα από το συγγραφέα για να υπογραμμίσουν την ατμόσφαιρα αχλύος στην οποία κινείται ο ήρωας του, ξυπνά σ’ έναν άγνωστο γι’ αυτόν χώρο και διαλέγεται με τον εαυτό του, στην αρχή σε δεύτερο πρόσωπο, επιδιώκοντας την άμεση συμμετοχή του αναγνώστη-αποδέκτη:

Το να ξυπνάς ντυμένος στο κρεβάτι σ’ ένα δωμάτιο που το βλέπεις για πρώτη φορά, είναι, βέβαια, ένας κακός οιωνός για τη μέρα που αρχίζει. Μα να μή θυμάσαι καθόλου το πώς βρέθηκες μέσα σε τούτο το άγνωστο σπίτι καταντάει λίγο σαν εφιάλτης (σ. 9)¹⁰.

Σχεδόν αμέσως, και καθώς ο ήρωας-αφηγητής διερωτάται για το πώς και γιατί βρίσκεται εκεί, η αφήγηση χρησιμοποιεί το σταθερό πρώτο πρόσωπο που τη χαρακτηρίζει σε όλη της την έκταση, διατηρώντας όμως στη συνέχεια τις επανεμφανίσεις του δευτέρου και καμιά φορά τελείως αόριστα και του τρίτου προσώπου. Σε τακτά σχεδόν διαστήματα, και όταν το απαιτεί η έμφαση στη σκηνική μίμηση, ο κειμενικός λόγος παρουσιάζεται ως μιμούμενος ευθύς, εντός εισαγωγικών, θέτοντας ερωτήματα που απευθύνονται ή στον ίδιο τον ήρωα ή σε ένα από τα “δρώντα πρόσωπα”. Συχνά οι ερωτήσεις είναι ρητορικές, άλλοτε πάλι παραμένουν απλώς αναπάντητες, εντείνοντας την “ειρωνική αποστασιοποίηση”.

Η εστίαση επομένως είναι “εσωτερική”, με έντονη την εντύπωση του εσωτερικού μονολόγου, αλλά, κατά την εκτύλιξη της πλοκής, η συμπεριφορά κυρίως, και όχι η προφορική συμμετοχή των δρώντων προσώπων, που τα περισσότερα είναι σιωπηρά, επιτυγχάνει συχνά το αντίθετο: μετατρέπει δηλαδή την εστίαση της προοπτικής σε “εξωτερική”, καθώς ο συγγραφέας φροντίζει να παρουσιάζει τον αφηγητή σε υποδεέστερη γνωστική θέση και να

επιτυγχάνει την αχλύ του μυστηρίου, του παράδοξου και σχεδόν παράλογου. Προσφέρεται έτσι η γνωστή “πολυτροπία” της οπτικής γωνίας.

Οι ρηματικοί χρόνοι που χρησιμοποιούνται είναι οι παρελθοντικοί με κυρίαρχο τον αόριστο. Πράγματι ως προς τη “φωνή”, τον όρο που καθορίζει το βαθμό παρουσίας του αφηγητή, και κατά πρώτον από τη σκοπιά της χρονικής θέσης του ως προς την “ιστορία”, έχουμε μία “μεταγενέστερη” αφήγηση. Η εντύπωση όμως είναι φαινομενική, εφόσον η επιζητούμενη είναι αυτή του άμεσου παρελθόντος με έντονες προσβάσεις στο παρόν της γραφής. Τα αφηγούμενα γεγονότα μπορεί να έχουν διαδραματισθεί πολύ ή και μόλις πιν, αλλά ο αποδέκτης τους παρατηρεί ότι επιζητείται μία “ταυτόχρονη” παρουσίασή τους.

Πάντα ως προς τη “φωνή”, το αφηγηματικό επίπεδο, στις δώδεκα σελίδες του διηγήματος, είναι βασικά “ενδοδιηγηματικό”. παρεισφέρουν όμως έξι επεισόδια εκφρασμένα ως δευτερεύουσες αφηγήσεις μέσα στην κυρίως ιστορία, και έτσι επιτυγχάνεται το σχήμα *mise en abîme*, που λειτουργεί στο πλαίσιο του “μεταδιηγηματικού” επιπέδου, καθώς και η “αφηγηματική μετάληψη” που είναι έντονα αισθητή μεταξύ των αφηγηματικών επιπέδων.

Ο αφηγητής είναι επομένως “ενδοδιηγηματικός-ομοδιηγηματικός” στη μορφή του πρωταγωνιστή-αφηγητή, αφηγούμενος τη δική του ιστορία, δηλαδή “αυτο-διηγηματικός”, και καθαρά “δραματοποιημένος” εξουσιάζει κατ’ αυτόν τον τρόπο την εσωτερική εστίαση.

Όσον αφορά την “τάξη”, μία από τις σχέσεις που κανονίζουν το “χρόνο” ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση, παρατηρείται ότι η τελευταία προσπαθεί να μιμηθεί πιστά τη διάρθρωση και τη σειρά των όσων συμβαίνουν “αυτή την ημέρα”, που καλύπτει φυσικά τον όλο χρόνο της ιστορίας. Είναι εμφανές λοιπόν ότι η αφήγηση επιδιώκει την πιστή “αναπαράσταση”. Η “τάξη” όμως αυτή διανθίζεται από μερικούς “αναχρονισμούς”: έχουμε έξι “αναλήψεις”, και μάλιστα εξωτερικές, εφόσον οι τέτοιου είδους κειμενικές αναδρομές προηγούνται του ιστορικού χρόνου και αναφέρονται σε γεγονότα της παιδικής και νεανικής ηλικίας του ήρωα-αφηγητή, καθώς και μία “πρόληψη”, ως κατακλείδα της πλοκής και νύξη στο άμεσο μέλλον, δηλαδή στη νύχτα που ακολουθεί.

Ως προς τη “διάρκεια”, τη συνάρτηση δηλαδή μεταξύ των δύο χρόνων, της “ιστορίας” και της “πλοκής”, από τις τέσσερις αφηγηματικές κινήσεις της “ανισοχρονίας”, παρατηρούνται περιγραφικές “παύσεις” (εκτενή μέρη αφήγησης που αντιστοιχούν σε μηδέν ιστορική διάρκεια), “ελλείψεις” (μικρά μέρη αφήγησης που αντιστοιχούν σε μεγάλη ιστορική διάρκεια και συμπίπτουν κυρίως με τις “αναλήψεις”), ενώ από τις “ενδιάμεσες ανισοχρονίες”, την “περίληψη” και τη “σκηνή”, παρουσιάζεται πιο έντονα η δεύτερη, που με το “διάλογο” επιφέρει την ισότητα μεταξύ ιστορικού και αφηγηματικού χρόνου.

Τέλος ως προς τη “συγχότητα” που ρυθμίζει την κατανομή του ενδιαφέροντος και τη σπουδαιότητα των διαφόρων τμημάτων της δράσης, η προσοχή του αναγνώστη-αποδέκτη εντοπίζεται στη σχέση “δύο φορές ό, τι άπαξ έγινε”, όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια.

Μετά από την ανωτέρω προσπάθεια ένταξης των κειμενικών δεδομένων αυτού του διηγήματος στα βασικά εννοιολογήματα της αφηγηματικής γραμματικής, κατά τον Gérard Genette, η παρουσίαση του μηνύματος της “ιστορίας” θα σηματιστοθεί από την παράλληλη ερμηνευτική προσέγγιση της αφηγηματικής πλοκής και την ανάλυση των δομών “επιφανείας” και “βάθους” κατά τον Algirdas Julien Greimas.

Ο “χώρος”, βασικό στοιχείο δομής αυτού του κειμένου, παρουσιάζεται σε οριζόντιο άξονα με τις εξής κατά σειρά διαφοροποιήσεις: α) ως δωμάτιο συνοικιακού ξενοδοχείου, β) ως αίθουσα καφενείου, γ) ως λεωφορείο, δ) ως συνοικισμός κοντά στα Σφαγεία της πόλης, ε) ως κρεοπωλείο και στ) ως ανοιχτός χώρος και ασφαλτοστρωμένη δημοσιά. Σ’ αυτά τα “σκηνικά” πλαίσια εστιάζονται, και απ’ αυτά είναι αντλήσιμα, τα κειμενικά δεδομένα προς εξέταση: επομένως εύλογα είναι δυνατόν να θεωρηθούν ως “δρώσες μονάδες” ή “δρώσες δυνάμεις”.

Επόμενο βήμα είναι η “τοποθέτηση”, σε κάθε μία απ’ αυτές, των αντίστοιχων “δρώντων προσώπων”. Εκτός από την απανταχού παρουσία του “ήρωα-αφηγητή”, που τη συναντούμε σταθερά και στις έξι χωρικές ακολουθίες, έχομε εφεξής την ακόλουθη κατανομή προσώπων:

Στο άγνωστο για τον ήρωα **δωμάτιο** του ξενοδοχείου, και σε “ενδοδιηγηματικό” επίπεδο αφήγησης, εμφανίζονται κατά σειρά: “ένας άντρας” ανώνυμος, πρόσωπο περιθωριακό αλλά ιδιαίτερα ανησυχητικό, χαρακτήρας αμετάβλητος και στατικός, που παρακολουθεί κατά τρόπο τελείως μυστηριώδη τον ήρωα:

[...] ένα παράθυρο κοντά στην οροφή [...] δεν ήταν δικό μου [...] ανήκε στο διπλανό σπίτι κι οι γρύλλιες του ανοίγαν προς τα μένα. [...] Πίσω απ’ τα τζάμια ένας άνθρωπος απροσδιόριστος, έκανε πως τηλεφωνεί ενώ με την άκρη του ματιού κάρφωνε κάθε κίνησή μου. (σ. 9-10).

Ένας “γερασμένος άνδρας” φέρνει στον αναστατωμένο ήρωα, που μόλις ξύπνησε, «το δίσκο με το φλυτζάνι» που όμως «ήταν άδειο» είναι ανώνυμος κι αυτός, όπως σχεδόν όλα τα πρόσωπα του διηγήματος, αλλά από την περαιτέρω συμμετοχή του μπορεί να θεωρηθεί “δυναμικός” χαρακτήρας. Τέλος, ένα τέταρτο πρόσωπο, *alter ego* του γερασμένου ξενοδόχου, μορφή πρωταγωνιστική σε “μεταδιηγηματικό” όμως επίπεδο και σε πρώτη “ανάληψη” (αναδρομική αφήγηση), αποτελεί ο επίσης “γέρος επιστάτης” «με το μεγάλο κουδούνι που έβαζε τέρμα στην ακατάσχετη φλυαρία των δασκάλων» και που ήταν «ολόϊδιος» με τον ξενοδόχο.

Στο σημείο αυτό, και πριν εξετασθούν οι περαιτέρω “δρώσες μονάδες” με τα αντίστοιχα σε κάθε μία “δρώντα πρόσωπα”, για την ευκολότερη παρακολούθηση της αφηγηματικής πλοκής και παραμένοντας πάντα στην πρώτη μονάδα “χώρου”, επιλέγονται από τα κειμενικά δεδομένα ορισμένα συντάγματα, ιδιαιτέρως προσδιοριστικά, που προϊδεάζουν την περαιτέρω κατηγοριοποίηση τόσο σε οριζόντιο όσο και σε κάθετο άξονα, επί “ενδοδιηγηματικού” αλλά και “μεταδιηγηματικού” επιπέδου. Οι συνδυασμοί “δυαδικών σχέσεων” αντιθέτης ή αντίφαστης, που χαρακτηρίζουν όλη τη συλλογή, και που ήδη στο πρώτο αυτό διήγημα αποτελούν βασικό στοιχείο δομής, συμβάλλουν στη συχνή αντιπαράθεση αντιφατικών εικόνων¹¹ και ασύμβατων αφηγηματικών δομών. Παραθέτονται κατά τη σειρά παρουσίασής τους στο κείμενο:

1. «[...] τόσο έφθασε λοιπόν στο αδιαχώρητο η ανοικοδόμηση της πόλης, [...] / που τα παράθυρα του ενός σπιτιού κοιτάζουν μέσα στο άλλο;» (σ. 10)
2. – Βράδιασε κιόλας, είπε, [...] κι ακούμπησε πλάι μου στο κρεβάτι, το δίσκο με το φλυτζάνι. / [Θάπτερε να ήταν ακόμη πρωί (!)] (σ. 10)
3. «Μήπως χύθηκε;» / Έσκυψα να δω κάτω στο πάτωμα: ούτε στάλα. (σσ. 10-11)
4. «Καλύτερα, [...] / Δεν αποκλείεται πριν μου τον σερβίρει νάχε βγάλει ωραία-ωραία από μέσα μια κατσαρίδα ή έναν ολόκληρο ποντικό.» (σ. 11)
5. « [...] είσαι πιο τυχερός όταν οι άλλοι δε σου προσφέρουν τίποτα, / πίσω απ' την προσφορά τους, νάσαι βέβαιος, παραμονεύει πάντα κάποιος κίνδυνος». (σ. 11)
6. «[...] κι είχα συγγράψει μάλιστα κι ο ίδιος μια πραγματεία / για τα ξωτικά και τα φαντάσματα στη λαϊκή παράδοση.» (σ. 11)
7. [...] εκεί μπροστά στα πόδια μου, στη γωνιά του τοίχου είδα ένα μεγάλο κουδούνι [...] / Καθώς το κοίταζα με περιέργεια, είδα πως έλειπε το γλωσσίδι. (σ.12)
8. [...] άρχισα να το κουνάω. / [...] χωρίς ν' ακούγεται κανένας ήχος, [...]. (σ. 12)
9. [...] κατέβηκα την ξύλινη σκάλα. / Μα αντί να βγω στο δρόμο βρέθηκα στην αίθουσα ενός καφενείου. (σ. 12).

Στη δεύτερη “δρώσα μονάδα”, αυτή του **καφενείου**, η εικονοποιία ή εικονοπλασία, που σημασιοδοτεί κατά κύριο λόγο και εδώ το κλίμα του παράδοξου και του παράλογου, κατανέμει τα “δρώντα πρόσωπα” σε “ενδοδιηγηματικό” αλλά και “μεταδιηγηματικό” επίπεδο, στο παρόν αλλά και σε αναδρομικές “αναλήψεις”.

Με την είσοδο του ήρωα-αφηγητή στο χώρο δηλώνεται ότι «Το καφενείο θάχε το ουδέτερο χρώμα όλων των καφενείων της γης, αν στο βάθος δεν υπήρχαν τρία κρεβάτια. Τρεις άρρωστοι [...]» (σ. 13). Αμέσως στη μνήμη του ήρωα ανακινούνται δύο “αναλήψεις” (η 2^η και η 3^η κατά σειρά), οργανικά συνδηλωτικές. Η πρώτη, από την επαρχία όπου «στο ίδιο μαγαζί που πουλούσε είδη κιγκαλλερίας σού προσφέρανε και τις Πρώτες Βοήθειες» (σ. 13) και η

δεύτερη αναφέρεται «σε μια παληά επανάσταση, που ελλείψει νοσοκομείων βάζανε [τους τραυματίες] στα πιο απίθανα μέρη», όπως τότε που ακούμπησαν «ένα πληγωμένο σύντροφο [...] σ' ένα μαγαζί που πουλούσε είδη γάμου» και τον σκέπασαν επειδή κρύωνται «με πολλά κάτασπρα νυφικά φορέματα» (σ. 13).

Σε ένα από τα κρεβάτια αναγνωρίζει μία “εξαδέρφη” του που την παράστεκε ο “πεθαμένος πατέρας” της. Την είχε αγαπήσει στα πρώτα εφηβικά του χρόνια, ήξερε ότι είχε κάνει αφαίρεση στήθους και τώρα «πάλι άρρωστη»[;] «με κινήσεις που δεν ήθελε να φαίνονται, διόρθωνε, κάτω απ' το νυχτικό, το δεξί ψευτικό στήθος της».

Στο παρόν της γραφής, ο ήρωας-αφηγητής πληροφορεί αμέσως μετά ότι είχε ραντεβού με την “κοπέλλα” του, αλλά σκόπευε να περάσει πρώτα “να δει” τη “μητέρα” του που έμενε σ' ένα προάστειο. Βγαίνει και πηγαίνει στη στάση του λεωφορείου (σ. 14).

Στο **λεωφορείο**, τρίτη “δρώσα μονάδα”, τα “δρώντα πρόσωπα” είναι δευτερεύουσας σημασίας: μία “γυναίκα-οδηγός”, ένας αυθάδης όμορφος “νεαρός” που χωρίς αιτία προσβάλλει τον ήρωα, “δυο κοπέλλες” και «“μερικοί άλλοι άχρωμοι”».

Το πρώτο παράθεμα που εκπλήττει είναι το εξής: «[...] [το λεωφορείο] πρόσεξα πως ήταν μισό. [...] κομένο στη μέση. Το τιμόνι ήταν στο πίσω μέρος, πίσω απ' τους επιβάτες και τ' οδηγούσε μια γυναίκα με χοντρά μυωπικά γυαλιά – γεροντοκόρη ασφαλώς» (σ. 14). Τα λεξήματα που εμπεριέχονται στην πολυεδρική αυτή αντιφατική εικόνα και παραπέμπουν στα ταξήματα του παράλογου και του κοινωνικά “ασυμβίβαστου”, βρίσκουν την άμεση σημασιοδότησή τους τόσο σε οριζόντιο όσο και κάθετο άξονα, στα λόγια του ίδιου του ήρωα που ακολουθούν: «Επιτέλους [...] οι αρμόδιοι βρήκαν έναν έξυπνο τρόπο να λιγοστέψουν τις δαπάνες. Κι αυτή η γυναίκα στο τιμόνι; Αρχίζουμε να εκπολιτιζόμαστε. Η γυναίκα παίρνει στην κοινωνία τη θέση που της αξίζει» (σ. 14), και λίγο παρακάτω: «[...] έκανα ένα σωρό σκέψεις για τις επιτεύξεις της τεχνικής, τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας κλπ. κλπ. [...]» (σ. 15). Εκνευρισμένος από την απρεπή απέναντι του συμπεριφορά του νεαρού, που έκανε τις δυο κοπέλες να χαχανίζουν, χωρίς όμως να διαπληκτισθεί μαζί του («Είναι κι αυτό μια νίκη» ομολογεί) κατεβαίνει «δυο στάσεις παρακάτω» από εκεί που ήθελε.

Ο επόμενος “σκηνικός” χώρος είναι ένας **συνοικισμός** κοντά στα **Σφαγεία** της πόλης. Η αφήγηση εδώ εναλλάσσεται χαρακτηριστικά μεταξύ “ενδοδιηγηματικού” και “μεταδιηγηματικού” επιπέδου. Εικόνες υπαινικτικού περιεχομένου, όπως «θρηνητικά μουγκαντά», «μια γλυφή μυρουδιά αίματος», τα «μαγαζιά, όλα κρεοπωλεία», τα πρόσωπα των κρεοπωλών «χοντρά και αιματώδη», διαγράφουν το πλαίσιο σε οριζόντιο άξονα και τροφοδοτούν τη σημασιοδότηση σε κάθετο. Σε “μεταδιηγηματικό” επίπεδο, τέταρτη κατά σειρά “ανάληψη”, με αφορμή τη σκέψη του ήρωα ότι όλα εκεί

«κάτι θύμιζαν», επανέρχεται η μορφή ενός παλιού φίλου, του “Κοσμά”, του οποίου η αυτοκτονία είχε προκαλέσει στον ήρωα μιαν αλλόκοτη μανία: σε κάθε περαστικό, «στα θολά φώτα της νύχτας», έβλεπε το πρόσωπο του φίλου, που ο ίδιος κορόιδευε, όταν εκείνος του έλεγε πόσο δυστυχισμένος ήταν. Μέχρις ότου, ένα βράδυ συνομίλησε με κάποιον αποκαλώντας τον Κοσμά και, ρωτώντας τον γιατί δεν ανταπόδωσε τον χαιρετισμό του, πήρε την απάντηση: «— Μα σε χαιρέτησα [...] δε θα πρόσεξες.» (σ. 16) που έδωσε και τέλος (!) σ’ εκείνη τη μανία.

Κυριαρχικό ρόλο σ’ αυτή τη “δρώσα μονάδα” του *κρεοπωλείου*, σε “ενδοδιηγηματικό” επίπεδο έχει “ένας από τους κρεοπάλες” που με «μίσος λιάνιζε πάνω στο στρογγυλό ξύλινο τραπέζι» (σ. 17), στην αρχή ένα πρώτο και κατόπιν ένα δεύτερο αρνί, και που επίμονα σιωπούσε και δεν απαντούσε στις επικλήσεις του ήρωα να του υποδείξει «κατά πού πέφτει η συνοικία τάδε» (σ. 18) για να επισκεφθεί τη μητέρα του. Το πρόσωπό του «τεράστιο κι ανέκφραστο» επαναφέρει συνειρμικά, σε πέμπτη κατά σειρά “ανάληψη”, όχι το πρόσωπο αλλά τη «χοντρή κοιλιά μιας νεαρής χωριάτισσας», “υπηρέτριας” στο σπίτι του ήρωα όταν ήταν παιδί. Είχε μείνει έγγυος απ’ το μεγαλύτερο αδερφό του, πέθανε στη γέννα, κι ένα μικροποσό που δόθηκε στον πατέρα της χρησίμευσε για προίκα της δεύτερης κόρης του.

Η ποθητή αναζήτηση του ήρωα-αφηγητή μετατίθεται τώρα από το πρόσωπο της “μητέρας” σ’ εκείνο της “θείας”, αφού η πρώτη είχε πεθάνει δέκα χρόνια πριν (!), και η δεύτερη, «άκληρη», του είχε άλλοτε δείξει, για δυο χρόνια που έζησε κοντά της, «μια λατρεία» που δεν θα την ξεχάσει ποτέ, όπως εκείνο «το λίκινισμα» που ένιωθε στο κρεβάτι, «μια καταπληκτική μαγεία» (σ. 18), όταν περνούσε ο σιδηρόδρομος και το πάτωμα του σπιτιού της θείας τράνταζε.

Μην έχοντας καμία βοήθεια για την εύρεση του επιθυμητού αντικειμένου ο ήρωας προχωρεί στον *ανοιχτό* βραδινό *χώρο* που αποτελεί και την τελευταία, έκτη, “δρώσα μονάδα”. Το πρώτο “δρών πρόσωπο”, που εμφανίζεται για δεύτερη φορά (επομένως έχομε το σχήμα “δύο φορές ό,τι άπαξ έγινε”), σε “ενδοδιηγηματικό” επίπεδο, είναι η δυναδική μορφή του “επιστάτη των σχολείου/ξενοδόχου”, που προτείνει να του υποδείξει το “συντομώτερο” δρόμο. Έκπληκτος, τελείως αναπάντεχα και με συνειρμική ετοιμότητα, ο ήρωας-αφηγητής τού θέτει θυμωμένος την ερώτηση: «—Γιατί μούφερες το φλυτζάνι άδειο;» και λαμβάνει την αποστομωτική απάντηση: «—Έμαθες τόσα γράμματα, και δεν μπόρεσες ακόμα να καταλάβεις!» (σ. 19). Δεν δέχεται τη βοήθειά του και προχωρώντας σε μια ασφαλτοστρωμένη δημοσιά βλέπει απροσδόκητα να περνά δίπλα του ένα “τραμ”, «φωτισμένο και άδειο», ίσως και χωρίς οδηγό, τάξημα κι αυτό της παράλογης πραγματικότητας που φθάνει στο έπακρον με την τελευταία εφιαλτική σκηνή η οποία προσφέρει άλλα δύο “πρόσωπα”: έναν “άντρα” που κυνηγάει μια φοβισμένη “γυναίκα” «σ’ ένα αδιάκοπο κύκλο» και σε μία μάταιη καταδίωξη, γιατί τους χώριζε ένα κιγκλίδωμα, «οπωσδήποτε αδιαπέραστο»· κι «έναν αιώνα αν τρέχουν δε θα

μπορέσει ποτέ να πιάσει ο ένας τον άλλον» (σ. 20). Ολομόναχος, και βέβαιος πως θα τα κατάφερνε, αποφασίζει να συνεχίσει όλη τη νύχτα την αναζήτηση του ποθητού αντικειμένου, τη συνοικία όπου έμενε η “θεία” του για την οποία δίνει την τελευταία και απροσδόκητη για τον αναγνώστη πληροφόρηση: «[...] χρόνια κι εκείνη τώρα πεθαμένη...» (σ. 21), φράση που κλείνει (!) το αφήγημα.

Με βάση τον κατάλογο των έξι “δρωσών μονάδων” του Greimas και ανιχνεύοντας τα ήδη επιλεγμένα συντάγματα που προσφέρουν τις στοιχειώδεις δομές σε σημειολογικό (λεξήματα) και σημασιακό (ταξήματα) επίπεδο, με ιδιαίτερη προσοχή στις “δυαδικές σχέσεις” αντίθεσης και αντίφασης, το “μοντέλο δράσης” του διηγήματος μπορεί να διατυπωθεί ως εξής:

- 1^η. Υποκείμενο: ο ήρωας-αφηγητής (ατομικό υποκείμενο)
- 2^η. Αντικείμενο: η κοπέλα-σύντροφος / η μητέρα / η θεία – η αναζήτηση ψυχικής ηρεμίας
- 3^η. Πομπός: η συνείδηση του ίδιου του ήρωα – υγιεινές σκέψεις / ψυχικές δυνάμεις
- 4^η. Δέκτης: το ίδιο το υποκείμενο / ο αποδέκτης-αναγνώστης
- 5^η. Συμπαραστάτης: ο επιστάτης / οι μορφές των “δρώντων προσώπων” επί “μεταδιηγηματικού” επιπέδου – οι αναμνήσεις παιδικής, σχολικής ηλικίας, προσωπικής ζωής
- 6^η. Αντίμαχος: οι μορφές των “δρώντων προσώπων” επί “ενδοδιηγηματικού” επιπέδου – η στέρηση επικοινωνίας / η ψυχική αλλοτρίωση.

Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη τις σημικές κατηγοριοποιήσεις, πρώτα, επί οριζοντίου (σε “επίπεδο επιφάνειας”) και κατόπιν επί καθέτου (σε “επίπεδο βάθους”) άξονα, το δυνατό σχεδιάγραμμα του “μυθικού μοντέλου” στο διήγημα κωδικοποιείται ως εξής:

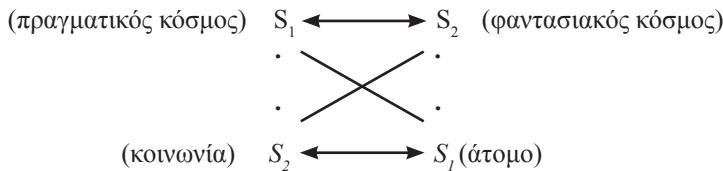
Επιθυμία του Υποκειμένου (ήρωας-αφηγητής/αντιήρωας) για ένα πολύτιμο Αντικείμενο (απομάκρυνση στέρησης-ψυχική ηρεμία) το οποίο αποτελεί το στοιχείο επικοινωνίας-ισορροπίας ανάμεσα στον Πομπό (συνείδηση του ήρωα-ψυχικές δυνάμεις-υγιεινές σκέψεις) και το Δέκτη (ο ίδιος ο ήρωας). Το Υποκείμενο βρίσκεται / παραπαίει μεταξύ του Συμπαραστάτη (αναμνήσεις-βιώσεις προσωπικής ζωής) και του Αντίμαχου (εχθρικό κοινωνικό περιβάλλον-υπαρξιακά προβλήματα).

Συνοπτικά, κατά την προσέγγιση του σημασιακού περιεχομένου του κειμένου, με την ανάλυση επί παραδειγματικού επιπέδου, που επιτρέπει τον εντοπισμό των σημειωτικών οργανώσεων βάθους, ανιχνεύουμε τις εξής τέσσερις συνιστώσες που σημασιοδοτούν σχηματικά τη “μυθική δομή” του διηγήματος με την εξής “διάζευξη”:

πραγματικός κόσμος / κοινωνία vs. άτομο / φαντασιακός κόσμος

Και αναλυτικά: 1) Ο πραγματικός κόσμος δομείται μέσα σε μία καθημερινότητα αντιθετική και αντίξοη προς τον ήρωα. 2) Το εχθρικό και αλλοτριωτικό περιβάλλον της κοινωνίας, απόρροιας του πραγματικού, προσφέρει μόνο αρνητικές δυνατότητες βίωσης σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. 3) Το άτομο, καθρέπτισμα του προσώπου του ήρωα, παραπαίει σ' αυτή την αλλοπρόσαλλη σχέση των προαναφερθέντων παραγόντων και βρίσκεται σε μία ανεπίστρεπτη εσωστρέφεια, όπου το παράδοξο και το παράλογο γίνονται πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, 4) Ο φαντασιακός κόσμος που έχει πλέον αντικαταστήσει τον πραγματικό, μέσα στις εκφάνσεις του οποίου ζει ο ήρωας κάθε βήμα της προσωπικής του ζωής, αλλά και της επικοινωνίας του με τους άλλους, οχυρωμένος πίσω από καχυποψίες, παραισθήσεις και αναδρομικές βιώσεις, τις περισσότερες φορές δεν συντρέχει τον ήρωα να αναπληρώσει αυτή τη “στέρηση”, δεν του προσφέρει διεξόδους, αλλά αντιθέτως γίνεται το υποκατάστατο κάθε πραγματικότητας.

Στο σημείο αυτό, οι τέσσερις όροι του “σημειωτικού τετραγώνου” του Greimas, στην περίπτωσή μας, είναι δυνατόν να επενδυθούν ως εξής:



Παρουσιάζονται έτσι οι σχέσεις:

α) δύο άξονες “αντίθεσης”, ήτοι S₁-S₂ (πραγματικός κόσμος-φαντασιακός κόσμος) και S₂-S₃ (κοινωνία-άτομο)

β) δύο άξονες “αντίφασης”, ήτοι S₁-S₁ (πραγματικός κόσμος-άτομο) και S₂-S₂ (φαντασιακός κόσμος-κοινωνία)

γ) δύο άξονες “συνεπαγωγής”, ήτοι S₁-S₂ (πραγματικός κόσμος-κοινωνία) και S₂-S₃ (φαντασιακός κόσμος-άτομο)

Έτσι καταλήγουμε στη τελική σχέση των δύο ομολογουμένων αντιφάσεων

$$S_1 / S_3 = S_2 / S_2$$

που σύμφωνα και με την ανωτέρω λεξικοποίηση αποδίδει σχηματικά το μήνυμα του συγγραφέα που μας υποδεικνύει ότι η αντίθεση μεταξύ πραγματικού κόσμου και ατόμου ισοδυναμεί μ' εκείνη μεταξύ φαντασιακού κόσμου και κοινωνίας. Πράγματι στο διήγημα αυτό, καθώς και σε όλη τη συλλογή, ο φαντασιακός κόσμος παρουσιάζεται το ίδιο αντίξοος όπως ο πραγματικός.

Τελειώνοντας δεν θα ήταν άστοχο να ειπωθεί (με τη σκέψη στραμμένη στο έργο του Απόστολου Μπενάτση) ότι στο *Εκκρεμές* αντιπροσωπεύεται

η “πεζογραφική μυθολογία” του Τάσου Λειβαδίτη, που όπως είναι γνωστό δεν αποτυπώθηκε σε άλλη του δημιουργία. Το πεζό λοιπόν αντό έργο κωδικοποιείται στο σχήμα “μία φορά ό,τι άπαξ έγινε”.

ΕΝΗΜΕΡΩΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
 — *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
 — *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
 — *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
 — - J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
 — - J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II*, Paris, Hachette, 1985.

Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1994.
 Τάσος Λειβαδίτης (αφιέρωμα), “Διαβάζω” (Αθήνα), 228, 13/2/1989.

Ε. Γ. Καψωμένος, *Η διχοτομία φύση / πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς*, εις Κώδικες και σημασίες, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.

— *Αφηγηματικές τεχνικές και σημασιακοί κώδικες. Ένα παράδειγμα ανάλυσης, “Θαλλώ”* (Χανιά), 5, 1993.
 — *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό, Α'*, Αθήνα, Πατάκης, 2002.

Απ. Μπενάτσης, *Το σημειωτικό τετράγωνο. Σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1994.

Γ. Παγανός, *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη, τ. Β'*, Αθήνα, Κώδικας, 1993.

Στ. Ροζάνης, *Η ερμηνευτική ως πράξη και θεώρηση*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996.

Δ. Τζύοβας, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1987.

— *Το παλιόψηφο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλεκτικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1993.

NOTE

¹ Της 21^{ης} Ιανουαρίου. Βλ. τώρα: Α. Κοτζιάς, *Τάσος Λειβαδίτης*. Το Εκκρεμές, 1966, εις *Αφηγηματικά. Κριτικά κείμενα Β'*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, σσ. 148-250.

² Τεύχος 146. Βλ. τώρα: Δ. Ραυτόπουλος *Ένα υπαρξιακό χρονόμετρο. Τάσος Λειβαδίτης*, Το Εκκρεμές, εις *Κρίσιμη λογοτεχνία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, σσ. 195-207.

³ *Τάσον Λειβαδίτη*. Το Εκκρεμές, 9/4/1967.

⁴ Βλ. Α. Ζήρας, *1960-1970: Η Δεκαετία μεταίχμιο στο έργο του Τάσου Λειβαδίτη*, εις *Τάσος Λειβαδίτης* (αφιέρωμα), “Διαβάζω” (Αθήνα), 228, 13/12/1989, σσ. 52-8 και Α. Αργυρίου, *Ο επικός, λυρικός και ελεγειακός χαρακτήρας των ποιητικού έργου του Τάσου Λειβαδίτη, αυτόθι*, σσ. 41-4.

⁵ “Επιθεώρηση Τέχνης” (Αθήνα), 141, σσ. 132-36.

⁶ Βλ. επίσης Ζήρας, ό. π., σ. 52 και Απ. Μπενάτσης, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1991, σσ. 253, 347-52.

⁷ Βλ. και Ε. Γ. Καψωμένος, *Η εικονοπλασία του Τάσου Λειβαδίτη στην ποίηση της τρίτης περιόδου*. Τα χειρόγραφα του φθινοπώρου, εις Φιλόπατρις. Αφιέρωμα στον Αλέξη-Eudald Solà, (επιμ. Μ. Μορφακίδη), Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2004, σσ. 411-17.

⁸ Ο Αργυρίου, (βλ. ό. π., σσ. 41-2), αναφερόμενος στα υπό εξέταση διηγήματα παρατηρεί: «[...] καφκικά θα τα έλεγα ή [...] ‘ονειρικά’ εάν μέσα στα όνειρα περιλάβομε και τους εφιάλτες – μια διάσταση που δεν είναι άγνωστη και στην ποίησή του.»

⁹ Π. Μουλλάς, *Για την κριτική (Από το ημερολόγιο ενός αναγνώστη)* εις *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα, Στιγμή, 1991, σ.155.

¹⁰ Για τον αριθμητικό προσδιορισμό των εκάστοτε σελίδων γίνεται αναφορά στην Τρίτη έκδοση της συλλογής, αντίτην του 1982.

¹¹ Για το πρόβλημα της “εικονοποίας” ή “εικονοπλασίας” βλ. αντιστοίχως: Μπενάτσης, *Η εικονοποίία της τρίτης περιόδου του Τάσου Λειβαδίτη*, “Διαβάζω”, ό. π., σσ. 59-62 και Καψωμένος, *Η εικονοπλασία* [...], ό. π., σσ. 415-16.

“ΕΝΑ ΥΦΟΣ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ” NELLA VITTORIA
DI LULA ANAGNOSTAKI

Angela Armati
Università degli Studi di Roma La Sapienza

Lula Anagnostaki fa parte della generazione dei drammaturghi del '60, quella che viene dopo il grande Iàkovos Kambanellis, le cui opere, in gran parte, sono state messe in scena per la prima volta da Kàrolos Kun¹. È nata a Salonicco e vive ad Atene². Sorella del poeta Manolis Anagnostakis (con il quale ha condiviso le tristi esperienze dell'Occupazione e della guerra civile³) e moglie dello scrittore Ghiorgos Chimonàs.

I suoi lavori arrivano spesso, al pubblico, prima attraverso la scena e poi attraverso il testo scritto. Alcuni, rappresentati più volte, non sono mai stati pubblicati.

La sua prima opera, la trilogia che va sotto il nome di *H πόλη* e che comprende gli atti unici *H διανυκτέρευση* (*Il pernottamento*), *H πόλη* (*La città*), *H παρέλαση* (*La parata*), viene messa in scena da Kun nel 1965 al Théatro Technis e viene pubblicata solo nel 1971⁴, nelle edizioni Kedros. Nel 1967 Leonidas Trivizàs mette in scena all'Ethnikò Théatro *H Συνναστροφή* (*La frequentazione*), ma nel 1972 è di nuovo Kun ad allestire, sempre al Théatro Technis, l'opera *Αντόνιο ή το μήνυμα* (*Antonio o il messaggio*)⁵. Nella stagione teatrale 1977-1978 è affidata sempre al grande maestro del teatro neoellenico la regia di *H νίκη* (*La vittoria*) – l'opera verrà pubblicata nel 1980 nei “Θεατρικά Τετράδια” – ed è ancora Kun che mette in scena nella stagione 1982-1983 *H κασέτα* (*La musicassetta*) e nella stagione 1986-1987 *O ήχος του όπλου* (*Il suono del fucile*). Nel 1990 Vassilis Papavassiliu allestisce per il teatro *Διαμάντια και μπλούς* (*Diamanti e blues*); nel 1995 Mimi Kughiumtzis, al Théatro Technis-Ypóghio, firma la regia di *To ταξίδι μακριά* (*Viaggio lontano*); nel 1998 Viktor Ardittis mette in scena all'Ethnikò Théatro, *O ουρανός κατακόκκινος* (*Il cielo tutto rosso*) e nel 2003 Lefteris Voghiatzis allestisce *Σ' εσάς που με ακούτε* (*A voi che mi ascoltate*).

Alcune opere della Anagnostaki sono state tradotte in altre lingue e messe in scena in diversi teatri europei⁶. In Italia, l'atto unico *H πόλη* nella tradu-

zione di Filippo Maria Pontani è stato rappresentato nel 1967, a Padova, al Teatro Verdi; *Il cielo tutto rosso* è stato allestito a Firenze nell'estate del 2002 al teatro della Limonaia (nella locandina non compare il nome del traduttore); sempre a Firenze, un anno dopo, viene rappresentata *La parata*. Nel novembre del 2005 è stata messa in scena a Milano, al Piccolo Teatro -Teatro Studio, *La vittoria*⁷; di quest'ultima opera, insieme ad Álkistis Proiou, ho curato la traduzione, per l'*Union des Théâtres de l'Europe*⁸.

Pur conoscendo le opere della Anagnostaki, il suo interesse per l'eterno enigma dell'uomo, lo stile personale della sua scrittura, in tensione tra realismo e poesia⁹, ho scelto di soffermarmi su *H víkη (La vittoria)*¹⁰, un dramma che sfiora la tragedia, perché nel tradurla ho assaporato tutta la sua bellezza e sentito tutta la forza di quei personaggi resi vivi dall'αδρή φωνή¹¹ dell'autrice.

La sua scrittura è, come scrive Politis, una «scrittura assolutamente moderna, νευρική»¹², nel senso che tiene il polso del tempo. I suoi personaggi, annota Nikos Bakolas, parlano «una lingua quotidiana, semplice, talvolta poetica, ma non carica. Così la scrittrice riesce a rendere l'inafferrabile mondo della memoria, dei rimorsi, delle minacce e degli spaventi senza ricorrere a figure espressive ricercate o appesantite dall'aspirazione al poetico o al suggestivo»¹³.

Per la sua opera quindi non rimando a «modelli [...], la sua forma [è] propria, da non potersi confondere con altre»¹⁴.

Il fulcro della storia è un inestricabile nodo familiare: l'amante di Vasso è ucciso dal fratello di lei, Thanassis, che viene condannato all'ergastolo in Grecia; Vasso emigra in Germania e trascina con sé la madre e il fratello minore, Nikos; quest'ultimo, socialmente non integrato, è al centro delle vicende che costituiscono la trama del dramma. Un suo amico greco, Vlassis — al quale Nikos ha salvato la vita — gli manda un messaggio attraverso un altro greco, Dimos, per indurlo a partecipare ad una delazione politica, chiedendogli in sostanza di tradire un altro amico, Thimios, una spia politica; Nikos però non tradirà e sarà la vittima sacrificale delle due fazioni.

La descrizione più calzante alla natura di *La vittoria* è la scarna introduzione scritta dall'autrice: poche righe riassumono l'opera senza retorica né sentimentalismi. *La vittoria* è, secondo le parole dell'autrice, «un percorso lacerato», non una storia d'emigrazione o una storia di greci; «un'esperienza umana» e non la costruzione di una *pièce* teatrale attraverso rapporti di causa ed effetto¹⁵.

I riferimenti volutamente sfumati dei personaggi, nel corso dei loro monologhi, al periodo dell'Occupazione, alla guerra civile e alla dittatura, sono fondamentali per interpretare il messaggio dell'opera. L'azione si sviluppa durante la dittatura e attraverso recuperi memoriali si riconnette al periodo dell'Occupazione. L'Anagnostaki, a distanza di tempo, elabora le sue espe-

rienze e i suoi ricordi dolorosi; non va dimenticato che suo fratello, durante la guerra civile, era stato condannato a morte¹⁶.

Sul versante propriamente teatrale *La vittoria* è un atto unico con sei scene; brevissime sono le didascalie; l'allestimento dell'opera non necessita di nulla: un nudo palcoscenico su cui sono talora posate una panchina, o delle sedie.

Il primo grande ammiratore della *Vittoria* è stato Kàrolos Kun, che ha creduto molto in questo testo e lo ha molto amato; ne è testimonianza l'intervista da lui rilasciata prima dello spettacolo e che viene riportata in forma più o meno ampia da vari quotidiani¹⁷. S. Alexandropulu, su “Η Καθημερινή” del 25 gennaio 1978, così riporta le sue parole:

[...] Il delitto d'onore, i sogni perduti, la tenacia nella creazione della visione, la decadenza morale e la forza d'animo, la disperazione e l'amore sono caratteristiche della società greca e i personaggi le portano con loro fino in Germania senza potersene liberare e si rivelano attraverso scontri ideologici e personali che tirano in ballo la dittatura [...]. In un clima contemporaneamente poetico e realistico *La Vittoria* funziona a vari livelli. Naturalismo, realismo, astrazione ed estraniamento si confondono tra loro, mescolandosi nello stile del testo. Come accade nelle grandi opere di tutte le epoche.

Vaios Pangurelis, su “Το Βήμα” del 25 gennaio 1978, dell'intervista rilasciata da Kun riporta le seguenti parole:

La Vittoria si riferisce al dramma e alla realtà della nostra stirpe, e per me è una pietra miliare e una delle conquiste più importanti del teatro neogreco [...]. Il suo genere è perlopiù tragedia [...], poiché palpita dentro di noi come argomento, ma con poesia ed elementi di realismo e di teatro epico [...].

Su “Μακεδονία” del 26 gennaio 1978 le parole di Kun sono così riportate:

Δεν είμαι απλώς ενθουσιώδης, είναι απόλυτα δικαιολογημένος ο ενθουσιασμός μου. Είναι έργο σταθμός, από τα βασικότερα επιτεύγματα του νεοελληνικού θεάτρου.

I critici commentano con entusiasmo questa opera di non facile lettura e avanzano interpretazioni differenti. Alexandropulu, su “Η Καθημερινή”, 25 gennaio 1978, mette in risalto le tre generazioni che attraversano *La Vittoria* della Anagnostaki.

Rappresentante della prima è la mamma, la mamma greca, afflitta (*La Vecchia*), ma sempre in piedi. Rappresentante della seconda generazione è una donna sui quaranta anni (*Vasso*). Con una vita piena di privazioni, con i sogni distrutti, senza un'espressione propria, lotta per investire il proprio sogno morto nel fratello più giovane (malato psichico), e nella piccola figliastra, che è la terza generazione (anche lei malata). Alla seconda generazione appartengono anche lo spione e i vendicatori. A questi ultimi appartiene anche il sogno vitale di un mondo migliore,

la vittoria che la scrittrice mette tra virgolette [...]. Come contrappeso dell'estriamento, la scrittrice offre la profonda carica sentimentale che domina nei personaggi, l'amore e il sentimento di protezione reciproca che li lega tra loro (elemento greco). Il delitto d'onore che è avvenuto in passato, la presenza-assenza del fratello condannato all'ergastolo in Grecia determina i personaggi e la dimensione sociale della storia. Nonostante la distruzione, comunque, su un altro piano "la vittoria" si compie. Alcuni con insistenza, in modo incorruttibile continuano.

Su "To Βήμα" del 26 gennaio '78 l'articolista commenta:

Nella Germania Federale degli emigranti si gioca e si perde tutto. "La vittoria" è una totale sconfitta. Le persone che sono partite, una famiglia dalla Macedonia, per "la vittoria", per un mondo migliore, rimarranno schiacciate, ma tuttavia esiste una "vittoria", uno spirito che si muove fuori della famiglia, incomprensibile per i suoi eroi, che sopravviverà [...].

Vaios Pangurelis, su "To Βήμα" del 25 gennaio 1978, commenta:

La trama descrive il percorso di una famiglia la cui storia raggiunge il culmine nel periodo della dittatura trascinando con sé tutti i semi germogliati nella spaccatura del 1945 [...]. È un'opera profondamente politica, ma nel senso più ampio del termine, poiché costituisce un'estensione dei conflitti dello stesso popolo greco. Del resto il suo titolo, "La vittoria", comunica la visione della vittoria nella lotta per un mondo migliore.

Kostas Gheorgussòpulos, su "To Βήμα" del 1° febbraio 1978, scrive:

I suoi personaggi chiusi in una stanza sono lacerati dalle loro esperienze traumatiche, dal peso del silenzio, dalla privazione, dalla mancanza della presenza dell'altro; una "generazione perduta", assediata dai suoi fallimenti, dai suoi silenzi, dalla paura del vuoto che si lascia crescere intorno [...].

Il critico parla dell'opera della Anagnostaki come dell'

Oresteia neogreca; solo che ora, dopo tante alluvioni, quella trama teatrale archetipica si è ampliata, è stata riscritta come un codice palinsesto. L'antico percorso da Argo ad Aulide e a Troia e dalla Tauride ad Argo ha cambiato i nomi geografici, da Flòrina al Pireo e da lì in Germania [...] Sto provando a fare una ri-lettura. L'opera presenta un chiaro riferimento alla tragedia. È costituita da monologhi ed episodi. Comincia con un prologo e finisce con un *deus ex machina* (una lettera). Gli episodi fanno procedere l'azione nel presente, i monologhi portano il passato nel presente e la lettera, mentre dal punto di vista teatrale è lo scioglimento, sostanzialmente conferma che la tragedia non ha via d'uscita. La mancanza di vie di uscita è accentuata anche per mezzo dei bambini – simboli dell'opera anche i due personaggi del prologo. I quattro bambini di cui si sente parlare nell'opera sono uno mongoloide, uno affetto da una malattia incurabile, uno cieco e uno morto di meningite. [...]. La scrittura della Anagnostaki ha perso il suo modo allusivo, è diventata immediata, cruda, piena di spigoli aguzzi [...]. *La vittoria* non è un dramma psicologico; è rituale.

Per Thòdoros Kritikòs, “Ακρόπολις”, 21 febbraio 1978, gli eroi della Anagnostaki

sono i membri di una famiglia contadina di Florina, che avendo attraversato la fase della disoccupazione e della sottoccupazione in un disgraziato quartiere del Pireo sono costretti a emigrare nei centri industriali della Germania.

Per Bambis Klaras, su “Η Βραδυνή” del 30 gennaio 1978

si tratta di un’elegia teatrale con una scrittura ellittica che lascia parecchi vuoti e mette da parte le cause e gli effetti perché lo spettatore rimanga con il suo gusto amaro.

L’Anagnostaki, scrive Thimelis¹⁸ su “Πιζοσπάστης” del 4 marzo 1978,

evidenzia che non le interessano le cause e gli effetti che hanno determinato il dramma dei personaggi della *Vittoria*; in altre parole non fa politica. Tuttavia è politica usare la parola *Vittoria* per presentare la Sconfitta, sono politica i due delitti che chiudono il dramma. È politica infine anche la fuga verso la terra straniera, così come è politica il pessimismo.

Eleni Varopulu, su “Η Αυγή” del 12 febbraio 1978, commenta:

[...] Nella camera il dialogo serve per passare in rassegna il passato. Con le sue frasi ellittiche si completa il mito familiare e si chiariscono i rapporti di dipendenza tra i personaggi. Come cunei si inseriscono nel discorso i riferimenti ai luoghi cari, a esperienze amare, a desideri e a illusioni [...] questa stessa camera ospiterà il ballo del fidanzamento, l’inizio del castigo dei colpevoli e la fine violenta di Nikos, accolto dallo spione (cioè da Thimios). Della famiglia degli sradicati non rimane in piedi che la mamma per proteggere Vasso, ormai invalida, mentre la camera circonda le due donne come una tomba. Le uniche forze attive che violano questo spazio chiuso sono Dimos e Stavros, che cercano di intrappolare lo spione. Questi personaggi agitano la palude familiare, fanno avanzare l’azione e accelerano lo scioglimento del dramma [...]. Con *La vittoria* la scrittrice propone una scrittura poetica, esemplare per la sua forza di suggestione, le sue possibilità allusive, la tensione tra il monologo abbondante e i dialoghi acuti e messi a nudo. La stessa forma insegna anche una modalità di approccio al testo, invita l’attore ad affrontare il proprio ruolo partendo dalle differenziazioni del discorso, dalle cesure e dai vuoti, cosicché le figure archetipiche siano, invece che caratteri, una sintesi di azioni concrete, esperienze di vita frammentarie, idee e temi [...]. Il ritmo lento e la pronuncia accentuata allontanano gli interpreti dal pericolo della descrizione dei caratteri e da un teatro fatto di piccole descrizioni [...].

Per altre recensioni sulla prima messa in scena della *Vittoria* rimando a quelle riportate in “Theatrikà Tetràdia”¹⁹ e sempre a questa rivista rinvio per quelle recensioni che hanno seguitato ad accompagnare le varie rappresentazioni della *Vittoria*²⁰.

Il titolo è ironico. Di fatto l'opera registra una serie di sconfitte, come indirettamente apprendiamo dal presentimento di Vasso, la figlia della Vecchia:

ΒΑΣΩ: Έχω ένα προαίσθημα.
 ΓΡΙΑ: Οπως και τότε.
 ΒΑΣΩ: Έχω ένα προαίσθημα.
 ΓΡΙΑ: Καλό ή κακό;
 ΒΑΣΩ: Δεν ξέρω. Σαν να 'χει τελειώσει κάτι και ν' αρχίζει κάτι άλλο.
 ΓΡΙΑ: Καλό ή κακό;
 ΒΑΣΩ: Καλό. Γιατί αυτό θα είναι το τελευταίο. Ό,τι είναι το τελευταίο σ' ανακούφιζει έτσι κι αλλιώς, ε.²¹.

Ritorna nel titolo l'immagine di vittoria che Nikos si è creato sulla base delle promesse di Vlassis, immagine che esterna a Dimos. È l'immagine di una guerra vittoriosa — ma senza alcun aggancio con la realtà — che fa esultare di gioia anche la madre e la sorella, ed è l'unica volta che le due donne sono presentate come sorridenti e felici:

ΝΙΚΟΣ - [...] είμαι σπουδαίος, και το πιστεύω αυτό. Πιστεύω πως είμαι προορισμένος να χρησιμεύσω σε κάτι πολύ σημαντικό και πως το σπίτι μου, ναι, κι αυτό το πιστεύω και του το έλεγα, το σπίτι μου είναι ένας τόπος όπου τα πιο καταπληχτικά πράγματα μπορούν να συμβιούν. [...] Τον πρώτο καιρό, τότε που μ'έκανε παρέα, μου μιλούσε πολύ, αλλά εγώ δεν τον πρόσεχα, δεν πολύκαταλάβαινα τι μου έλεγε. Έτσι είμαι όταν μου μιλάνε πολύ, δεν προσέχω γιατί αρχίζω να σκέφτομαι τα δικά μου. [...] Πάντως ο Βλάσης μιλούσε για μια νίκη, έλεγε πως κάποιοι κάπου θα νικήσουν — δεν κατάλαβα ποιοι ακριβώς, δεν ανακατεύομαι ποτέ σ' αυτά, ιδέα δεν έχω, μπορεί να μιλούσε για πόλεμο, ναι μάλλον για πόλεμο θα μιλούσε, αφού έλεγε πως στο τέλος θα γίνει αυτή η νίκη. Κι εγώ άκουγα τη φωνή του κι έβλεπα ένα στρατό από νικητές, περήφανους αξιωματικούς πάνω σ'άλογα, κάτι σαν μια υπέροχη πομπή να καλπάζει πάνω απ' τους νικημένους, κι ο Βλάσης τους έβλεπε και κείνος μαζί μου γιατί σε τέτοιες στιγμές υπήρχε αυτή η ένωση, — κατάλαβες; — γινόμαστε ο ίδιος άνθρωπος — βαριά άρματα πάνω από ερείπια να ορμούν μπροστά και υπέροχα τραγούδια και σαλπίσματα ν' ακούγονται. Και “νίκη”!, “νίκη!”, να φωνάζουν από παντού, και να περνούν θριαμβευτικά οι νικητές τσαλαπατώντας τους νικημένους. Να περνούν μέσα από το σπίτι μας που θα'χε γίνει γέφυρα, γέφυρα που χωρίς αυτή δε θα μπορούσαν να περάσουν. Κι η μάνα μου χαρούμενη να τους χαιρετά, και η Βάσω να κουνά τα χέρια της και να τους χαιρετά και κείνη, και οι τελευταίοι της πομπής να μας καλούν να τους ακολουθούμε κι άλλοι και “νίκη”!, “νίκη!”, να φωνάζουμε και πίσω ν' ακολουθούν όλοι μαζί. Με μια χαρά κι ένα θρίαμβο σαν να κυριεύαμε εδάφη, χώρες, θάλασσες, κι όλοι μαζί...²².

La risoluzione del dramma avviene ancora una volta, all'interno della famiglia: Nikos ostacola la cattura di Thimios e viene ucciso per errore da Thimios stesso.

La Anagnostaki dice di usare «come stile di scrittura un realismo che tuttavia presenta molte incrinature»²³, ma nella sua opera i simboli giocano un ruolo molto importante: alla fine dell'opera, solo la mamma, la Vecchia, nono-

stante l’immenso dolore, resta in piedi. Simbolicamente tanti paralleli potrebbero essere fatti, questo personaggio potrebbe rappresentare la Grecia dopo l’Occupazione, dopo la guerra civile o dopo la dittatura dei colonnelli, che resta ferma, in piedi, a curare le ferite. Nella *Vittoria*, come in tutte le altre opere dell’Anagnostaki, risalta il senso dell’incomunicabilità; ogni personaggio è chiuso nel proprio pensiero senza essere capace di comprendere le ragioni dell’altro. Dichiara l’Anagnostaki in un’intervista:

I miei personaggi – sembrano ricercare ininterrottamente il contatto tra loro, sembrano raggiungere con ogni sacrificio la comunicazione più sostanziale. Ma al tempo stesso è come se affogassero nelle loro trappole sentimentali, pieni di aggressività e di sensi di colpa che tentano di scrollarsi di dosso e di raggiungere un ideale di indipendenza affettiva e morale [...]. È proprio questa la loro contraddizione: mentre cercano la comunicazione contemporaneamente sembrano minarla, non le credono, la distruggono. Questa duplicità di sentimento costituisce la loro drammaticità²⁴.

Pochi i personaggi; breve la loro storia, appiattita in un presente che annulla anche i brutti ricordi.

Vasso, parlando del fratello maggiore, Thanassis, condannato all’ergastolo in Grecia per aver ucciso un suo corteggiatore, dice alla madre:

ΒΑΣΩ: Μόνο που δεν τα θυμάμαι πια καλά τώρα τελευταία.

ΓΡΙΑ: Ποια;

ΒΑΣΩ: Τα δικά μας, ποια άλλα; Κάθε φορά τα λέω κι αλλιώς. Πες εσύ σήμερα για το Θανάτου.

ΓΡΙΑ: Δεν έχω διάθεση. Κάνει ένα διαολόκρυνο. Ρίξε κι άλλα κάρβουνα.

ΒΑΣΩ: Υποσχεθήκαμε, μάνα, η μία στην άλλη. Μια φορά τουλάχιστον την εβδομάδα, να τα λέμε. Μην τα ξεχάσουμε σιγά-σιγά. Τώρα που δεν είμαστε πια εκεί.²⁵

Un presente che si ripropone sempre in forma di violenza (l’assassinio compiuto da Thanassis, l’assassinio di cui è vittima Nikos), che si ripropone negando l’esistenza — in questo facendo tornare i conti con i presupposti del passato: «[...] το Νίκο τον αφήσαμε κάπου παιδί, τον χάσαμε παιδί, δεν υπάρχει [...]»²⁶. Sono le ultime parole del testo, quelle che dal carcere Thanassis scrive alla sorella nella lettera di auguri per il matrimonio di Nikos. Thanassis non sa della tragica morte del fratello, ma per lui il fratello è morto quando è comparsa la malattia mentale.

Un presente che si ripropone come ineluttabile, inamovibile, senza possibilità di redenzione; è sempre Thanassis che scrive: «Οσο για μένα καλά είμαι, κι έχω συνηθίσει, όσο περνάει ο καιρός, εδώ, και θαρρώ πως άλλος τόπος δεν υπάρχει, σαν νά’ μαστε εδώ εμείς στις φυλακές ο κόσμος όλος»²⁷, un presente che condanna tutta la famiglia. La condanna diviene quindi un segno di

riconoscimento, l'invariante. Vasso malata, dopo l'assassinio di Nikos, dice rivolgendosi alla Madre (la Vecchia):

Θέλω να ξέρεις ακόμα πως εκείνον εκεί στην κουζίνα, τότε στον Πειραιά, δεν τον θυμάμαι. Από την πρώτη στιγμή τον είχα ξεχάσει. Και πως αν δεν έμπαινε ο Θανάσης τότε, μπορεί τώρα να' μουν μια χοντρή γυναίκα με πολλά μωρά που θα' ταν όλα βρώμικα. Και κάρβουνα μαύρα κάτω από το κίτρινο δέρμα τους. Θέλω να ξέρεις [...] πως αυτό που έκανε ο Θανάσης μας τότε ήταν το μόνο πράγμα που είχαμε στη ζωή μας [...] Αυτό μας έκανε να ξεχωρίσουμε. Χωρίς αυτό η ζωή μας θα ήταν ένα ατελείωτο σκοτάδι²⁸.

Il segno di distinzione era un assassinio!

I personaggi della Anagnostaki sono degli emigranti e per di più degli emarginati. La loro lingua è fatta di poche parole, sempre le stesse, di quel vocabolario di base che appartiene al parlato.

Per loro la Anagnostaki aveva bisogno di un linguaggio popolare, «rapido, vivace, incisivo, appassionato»²⁹. Nella *Vittoria* ha saputo creare questo linguaggio, ha saputo conferire spontaneità allo stile, tanto che non si percepisce alcuno scarto tra i personaggi e il loro modo di esprimersi.

Le frasi sono brevi, a volte marcate, scisse; le descrizioni secche³⁰; il dialogo si articola in un botta e risposta, con un'alternanza di monologhi più lunghi, ma al loro interno la struttura dei periodi rimane comunque essenziale, imperniata sulla paratassi; poche le eccezioni. Tutti i personaggi pronunciano il proprio monologo, anche il personaggio assente: il monologo *in absentia* di Thanassis è in forma di lettera³¹.

C'è un'assenza di connettivi che diano articolazione e spessore al ragionamento: Πάει, θα τά' κλεψαν στο δρόμο (26a). – Πάει ο άντρας μου, τέλειωσε (26a). L'uso accentuato della paratassi e i periodi brevi sono propri della lingua parlata.

Si riscontrano spesso casi di soggetto sospeso, o meglio soggetto non relazionato al verbo: Οι δυο σας, έφτανε (28b).

Frequenti le frasi nominali come le seguenti: [...] κι αχ σουλάτσα στην παραλία και καϊμάκι παγωτό και σινεμά. [...] Πράσινο κοτλέ, κι άσπρο πουκάμισο με γιακά σηκωτό (28b).

Tante sono le espressioni colloquiali:

Τώρα βέβαια, κάποιος μου 'πε πως τάχα δεν ήταν γυναίκα στη μέση, παρά τα πολιτικά. Πήγαν να τον στραταπεσάρουν λέει κάτι μούτρα δικά μας γιατί ήταν κομμουνιστής και προπαγάνδιζε. Το πιστεύεις εσύ αυτό; (34a).

Εγώ από πολιτικά δε σκαμπάζω [...] θα δεις που θα μας ανάψει φωτιές, μου 'χε πει ένας, θα φάει το κεφάλι του και θα μας κάψει και μας (36b).

Dal punto di vista lessicale è da notare la ricorrenza di idiomatismi:

Οι φύλακες τριγυρνούν ανάμεσά μας κι έχουν τα μάτια τους τέσσερα (25a). Ο Θύμιος μου’ πε πως κάποιος θα την πληρώσει τζάμπα (25a). Μια γροθιά στο καρύδι και πάει (25b). Να τα τινάξεις καμιά ώρα σαν το γέρο Μπρίκο και να σε πάρουν είδηση απ’τη βρώμα; Μάνα, δε μ’ αγαπάς! Σ’ έφερα εδώ για παρέα και εσύ ή γρινιάζεις ή όλο τα ίδια και τα ίδια (26b). [...] έπρεπε να πάρω όποιον κι όποιον (27b). Θα το περνούσαν στη ζούλα (30a). [...] ούτε γάτα ούτε ζημιά (30b). [...] τόσο θέλουν για να σ’ αρχίσουν το δούλεμα (30b). Αχ έτσι πάντα σ’ έσουρνε απ’ τη μύτη. Κάθεσαι και την παίρνεις τοις μετρητοίς (30b). Βάσω, το παρατράβηξες το σκοινί (31a). [...] θα τους μπούμε στη μύτη (32a). Είστε πολύ στο κολλητό με το Βλάση (33b). Μη θαρρείς πως δε σ’ έκοψα αμέσως (33b). Κάτι τέτοιοι σαν και σένα με κάνατε και πήρα των ομματιών μου (33b).

Diversi anche gli idiomatismi che danno colore schiettamente popolare al testo: **σκάσε συ** (28a) – **σκασμός εσύ** (28a) – **τό ’σκαγα** (30b) – **να σκάσουν και να πλαντάξουν οι αληταράδες** (32a) – **μη σκας γι’ αυτά τώρα** (39a) (‘non prendertela ora’), e la risposta **Δε σκάω** (39a).

Altre spie della lingua parlata sono espressioni come:

πόσες φορές θα στο πω (27a).
θαρρώ πως θα τα χάσω σιγά-σιγά (27a).
και μου καρφώθηκε έτσι (27a).
όταν παντρεύτηκα εγώ δεν κρατιόσουνα από τη χαρά σου (27b).
πάει, το πήρες και το βλαμμένο στο λαιμό σου (29a).
έννοια σου (29a).

L’uso continuo di deittici (**εδώ, εκεί, αυτό, αυτά, εκείνα**) costituisce la marca del parlato.

L’etimologia di diverse parole è straniera; alcune sono turche, altre sono italiane, una è albanese. Si tratta comunque di prestiti integrati nella lingua greca. Tra le parole turche possiamo ricordare: **κελεπούρι** (26 a) – **κοτζάμι κοπέλα** (26b) – **ρουκαράς** (30b) – **μπουντρούμια** (33a) – **σαματάς** (34b). Italianismi: **φάτσες** (25b) – **μπάζα** (30a) – **πρεμούρα** (30a) – **μπάντα** (32a) – **στρατασάρουν** (34a) – **σκάρτος** (36b). Una parola è albanese: **μπαμπέσικα** (36b)³².

Nel vocabolario di base dei personaggi si nota l’uso di dispregiativi: **παλιόπαιδα** (29a), **παλιοκόριτσο** (29b), **παλιόγρια** (29b). Spie della lingua parlata nei “bassi”, direbbe Eduardo De Filippo, sono i composti con βρώμα (26b): **βρωμόλογα** (25b) – **βρωμότοπο** (26a) – **βρωμόσπιτα** (29a) – **βρωμιάρα** (29b). Gli esempi potrebbero continuare.

Tante le allocuzioni: **Καλέ γιαγιά...** (26a) – **Άκουν, γιαγιά** (26a) – **Γιατί χαρά μου;** (26b) – **Μωρό μου** (27a) – **Μωρέ άστα τα παπούτσια** (29b).

Molti i nomi composti, di cui riporto solo qualche esempio tratto dalle prime pagine: γυναικοδουλειές (25b) – χοντροπάπουτσα (25b) – ψευτοήλιο (25b) – καρπουζόφλουδες (25b) – ξυλοδαρμό (25b) – διαολόκρυο (26b) – ολοκάθαρο (27a). Anche i casi di verbi composti sono numerosi: πρωτόρθα (25b) – ξανάρχεται (27a) – ξαναδεί (27a) – πολυνογαπάς (27b).

I composti trovano impiego anche in alcuni idiomatismi, come Βούλωστο πια παλιόγρια, με γλωσσόφαγες! (29b).

Nella stessa direzione vanno anche elementi lessicali come ζαβλακωμένες (25b) e τσογλάνια (25b), nonché casi di contrazione come Πούντα τώρα (28b).

Una tensione corposa, pur nella povertà nuda di parole e di cose, emana dalla scena. Si legga, o meglio si viva, la scena del ballo a casa di Nikos: la situazione sta precipitando, la mamma di Nikos è stanca, vuole che i giovani vadano via, Thimios ha paura di essere ucciso, non se ne vuole andare, vuole far rumore, vuole che i vicini accorrano, vuole prendere tempo e allora comincia a parlare di sé, ripercorre la sua vita. Sta vivendo una situazione parallela a quella vissuta quando era bambino a casa sua: c'era la guerra civile, c'era una scena di ballo, c'era tanto rumore, un'altra mamma tremava, la sua, e allora morire era toccato a suo fratello. La scrittrice dice di aver amato tutti i suoi personaggi, anche Thimios, la spia³³; infatti persino lui in questo suo lungo monologo, quando parla della sua infanzia e fanciullezza, del padre ucciso dai partigiani e del fratello morto durante la guerra civile, desta compassione.

L'Anagnostaki ha saputo rendere la lingua degli emigranti, che diventa sempre più povera perché isolata dalla lingua madre; ma la sua è «una vera creazione di forma»³⁴. Ha saputo creare quello «stile di cose» che Pirandello riscontrava nei grandi scrittori³⁵. Quello «stile di cose» che, citando da Pirandello, aveva sempre presente Ghiorgos Seferis quando doveva esaminare un testo. Scrive Seferis:

«[...] nessuno scrittore può reggersi ove non sia padrone della lingua, oh non di quella dei lessici e della grammatica, bensì di quella della natura viva che in lui trasconde la stirpe ogni momento che respira [...]. Contenuto, lingua. Il contenuto che vuole manifestarsi e la lingua che deve dargli una forma, un'esistenza, trarlo dal nulla. Questa azione e questa reazione, unite alla fine, fanno lo stile. Queste due forze antitetiche sono la difficoltà d'uno scrittore. Con esse si forma, e forma uno stile, una 'voce' [...]. Ma senza la resistenza e il peso delle cose a cui dobbiamo dare articolazione verbale, non s'avrà mai uno stile. Stile sono le difficoltà che incontra un uomo a esprimere qualche cosa, stile è lo sforzo umano, 'stile è l'uomo', come insegnava una saggia sentenza [...]. E per finire, vorrei ricordare una frase di Pirandello, a cui penso sempre quando mi tocca giudicare un testo. 'C'è dice 'uno stile di cose e uno stile di parole' [...]»³⁶.

Nell'originale greco il testo suona come segue:

[...] θα ήθελα να θυμηθώ μια φράση του Πιραντέλλο που συλλογίζομαι πάντα όταν έχω να κρίνω ένα κείμενο. ‘Υπάρχει’ λέει ‘ένα ύφος πραγμάτων και ένα ύφος λέξεων’³⁷;

l'antitesi ricorre anche in un altro saggio di Seferis: “ένα ύφος λέξεων [...] ένα ύφος πραγμάτων”³⁸.

Seferis si riferisce a ciò che dice Pirandello quando parla di «Due tipi umani, che forse ogni popolo esprime dal suo ceppo: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessarii e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno 'stile di cose', gli altri d'uno 'stile di parole'[...]'». Questi ultimi «sono di gran lunga più numerosi e più comunicativi e più accessibili»; sono quelli dei “*bei gesti*”, delle “*belle parole*”, e delle “*passioni decorative*”, e delle “*rievocazioni solenni*”. Gli altri, quelli che Pirandello chiama «*dallo stile di cose*», sono quelli «che appaiono di meno e giovano di più». In questi la creazione è «[...] una costruzione da dentro, le cose che nascono e vi si pongono davanti sì che voi ci camminate in mezzo, vi respirate dentro, le toccate [...]»³⁹.

L'Anagnostaki con *La vittoria* ha saputo creare una *realità*. Nel suo testo prendono forma i sentimenti – la freddezza⁴⁰, la rabbia⁴¹, ma anche la nostalgia⁴², il sogno⁴³ –; c'è «*uno stile di cose*», l'immagine di una vittoria là dove ci sono solo sconfitte.

Lula Anagnostaki va collocata tra quegli autori dotati di uno «*stile di cose*»*.

NOTE

¹ Gh. Pilichòs, *Κάρολος Κονν. Συνομιλίες*, Athina 1987; A. Proiou - A. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, “*Testi e Studi Bizantino-Neoellenici*”, X, Roma 1998, p. 45 e n. 118.

² *Παιγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 1, Athina 1990, p. 235; “*Theatrikà Tetradia*” (Thessaloniki), 3, 1980 e 43, 2004; “*i lexi*” (Athina), 65, giugno 1987, pp. 459-476; 530-531; “*Foro Ellenico*” (Roma), settembre-ottobre 2002, pp. 31-32 e “*Foro Ellenico*” (Roma), anno VIII, n. 6 (2005), p. 39.

³ N. Bakolas, *Λούλα Αναγνωστάκη: από τις μνήμες στο σήμερα*, in “*i lexi*” (Athina), 65, giugno 1987, p. 468.

⁴ L'opera è stata ristampata e messa in scena più volte. Si veda: L. Anagnostaki, *H διανωκέ-ρενση. H πόλη. H παρέλαση*, Athina 2001. La voce dei critici in “*Theatrikà Tetradia*”, 43, cit., pp. 4-8.

⁵ L'opera viene pubblicata da Kedros nel 1971: L. Anagnostaki, *Αντόνιο ή το μήνυμα*, Athina 1971.

⁶ “*Theatrikà Tetradia*”, 43, cit., p. 24.

⁷ Con la regia di Anna Messeri, che ha diretto la “*Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova*”.

⁸ L. Anagnostaki, *La vittoria*, traduzione di A. Proiou - A. Armati, Paris, Union des Théâtres de l'Europe, 2005.

⁹ “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., p. 3. Sulle opere dell'Anagnostaki si veda l'interessante lavoro di E. Sakellaridu, *Levels of Victimization in the Plays of Loula Anagnostaki*, in “Journal of Modern Greek Studies”, 14, 1996, pp. 103-122.

¹⁰ La *Vittoria* è stata pubblicata per la prima volta nei “Theatrikà Tetradia” nel marzo del 1980, due anni dopo la rappresentazione di Karolos Kun. Il fascicolo dei “Theatrikà Tetradia” dedicato alla Anagnostaki è andato esaurito nel giro di pochi mesi; solo nel 2004 l'opera è stata ristampata in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., pp. 25-39. I rimandi e le citazioni del presente articolo si riferiscono a questa ristampa. La *Vittoria* è stata messa in scena più volte: al Théâtro Technis, il 25 gennaio 1978, scene e costumi di Ioanna Papantoniu, musica di Riniò Papanikola, luci di Miminis Kughiumtzis, tra gli interpreti Miminis Kughiumtzis (Nikos). Nel 1981 l'opera viene messa in scena dall'Ημικρατικό Θέατρο Πελοποννήσου con la regia di Kanellos Apóstolos e la scenografia di Liza Zaimi. Il 7 novembre 1986 l'Απλό Θέατρο allestisce l'opera con la regia di Andonis Andipas, scene e costumi di Savvas Charatsidis, musica di Eleni Karaindru, luci di Andreas Sinanu. Nel 2004 viene riproposta dalla Πειραιατική Σκηνή, membro dell'European Theatre Convention (“Theatrikà Tetradia”, 43, cit. pp. 2, 19, 22-23, 24).

¹¹ G. Seferis, *Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης*, in *Δοκιμές* I (1936-1947), Athina, Íkaros, 1984³, p. 261.

¹² «[...] le sue opere – continua Politis – sfiorano l'assurdo e assimilano in modo creativo gli insegnamenti del teatro contemporaneo europeo e americano»: L. Politis, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Athina 1980², p. 363.

¹³ N. Bakolas, *Λούλα Αναγνωστάκη: από τις μνήμες στο σήμερα*, in “i lexi” (Athina), 65, cit., p. 470.

¹⁴ Pirandello, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Saggi, poesie, scritti varii* (a cura di M. Lo Vecchio-Musti), Verona, Mondadori, 1973³ (I Classici Contemporanei Italiani), p. 396.

¹⁵ La nota dell'Anagnostaki è stata pubblicata nel programma di sala dello spettacolo messo in scena da Karolos Kun nella stagione teatrale 1977-78, e in “Theatrikà Tetradia”, 3, cit., p. 13.

¹⁶ N. Bakolas, *Λούλα Αναγνωστάκη: από τις μνήμες στο σήμερα*, in “i lexi” (Athina), 65, cit., p. 470.

¹⁷ Ne segnalo solo alcuni, ma rimando anche a “Eleftherotípia” (Athina) del 25 gennaio 1978, all'articolo di F. N. Kleanthis, su “Ta Nea” (Athina) del 25 gennaio 1978.

¹⁸ Pseudonimo di Aristula Ellinudi, critico.

¹⁹ Sono di Tassos Lignadis, Andonis Moschovakis, Nikos Bakolas: “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., pp. 9-10.

²⁰ Segnalate nel passo di Korina Charitu, *Ο χάρος στη Νίκη*, in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., pp. 12-18, ripreso dal più ampio studio della Charitu su *Η δραματουργική σημασία και η λειτουργία του χώρου στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Τμήμα Θεάτρου Α.Π.Θ., marzo 2000.

²¹ Anagnostaki, *H νίκη*, in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., p. 27b. Per la traduzione dei vari passi riportati nel presente articolo si veda la traduzione di Proiou-Armati, come da nota 8.

²² Anagnostaki, *H νίκη*, in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., pp. 35a-35b.

²³ “I Kathimerini” (Athina) del 25 gennaio 1978, l'articolo è firmato da S. Alexandropulu.

²⁴ Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία της Λούλας Αναγνωστάκη με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο, in “i lexi” (Athina), 65, cit., p. 530.

²⁵ Anagnostaki, *H νίκη*, in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., p. 26b.

²⁶ *Ibidem*, p. 39b.

²⁷ *Ibidem*, p. 39b.

²⁸ *Ibidem*, p. 39a.

²⁹ Qui cito Pirandello: «Quando noi diciamo *stile drammatico*, intendiamo comunemente uno stile rapido, vivace, incisivo, appassionato; ma, parlando in ispecie dell’arte del teatro, il senso di questa parola “stile” dovremmo estenderlo molto, anzi forse intendere altrimenti la parola. Giacché lo stile, l’intima personalità di uno scrittore drammatico, non dovrebbe affatto apparire nel dialogo, nel linguaggio delle persone del dramma, bensì nello spirito della favola, nell’architettura di essa, nella condotta, nei mezzi di cui egli si sia valso per lo svolgimento. Che se egli ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolar modo d’esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi, nel fuoco dell’azione, e non dal suo autore»: Pirandello, *L’azione parlata*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., pp. 1016-1017.

³⁰ Il dialogo serrato, la lingua di tutti i giorni, con piccole frasi presuppongono, scrive Nikos Bakolas, saggezza popolare: Bakolas, *Λούλα Αναγνωστάκη*: *από τις μνήμες στο σήμερα*, in “i lexi” (Athina), 65, cit., p. 472.

³¹ Anagnostaki, *H víkη*, in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., p. 39 a, b.

³² *Μπαμπέσης* è imbroglione; in albanese *pabesë*, colui che non ha *besë* – μπέσα – parola d’onore.

³³ Anagnostaki, *H víkη*, in “Theatrikà Tetradia”, 3, cit. p. 13.

³⁴ Pirandello, *Discorso alla Reale Accademia d’Italia*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 395.

³⁵ *Ibidem*, pp. 391-428; L. Pirandello, *Teatro in dialetto*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 1211.

³⁶ Giorgio Seferis. *Premio Nobel per la Letteratura 1963*, Milano, Collana Premi Nobel di Letteratura, 1969, Fratelli Fabbri Editori, pp. 257-258.

³⁷ G. Seferis, *Ένας Έλληνας – Ο Μακρυγιάννης*, in *Δοκιμές* I (1936-1947), cit., p. 260.

³⁸ G. Seferis, *Μονόλογος πάνω στην ποίηση*, in *Δοκιμές* I (1936-1947), cit., pp. 138-140.

³⁹ Pirandello, *Discorso alla Reale Accademia d’Italia*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., pp. 391-392.

⁴⁰ Si vedano, tra l’altro, i dialoghi tra Vasso e la figliastra, tra quest’ultima e la Vecchia. La piccola, avendo il padre sposato Vasso, desidera veder confermato il legame di parentela tra lei e la famiglia di Vasso, ma viene sempre respinta con poche e fredde parole: Anagnostaki, *H víkη*, in “Theatrikà Tetradia”, 43, cit., pp. 26a, 27b.

⁴¹ Nelle inquietanti scene del ballo: *Ibidem*, pp. 36a, 38a.

⁴² La nostalgia della Grecia, persino di quella strada che portava alla prigione: *Ibidem*, p. 28a.

⁴³ La visione della vittoria nel lungo monologo di Nikos, *Ibidem*, p. 35a, b.

* Dopo la lettura della presente comunicazione è stato pubblicato un testo che raccoglie alcuni commenti rilasciati da Lula Anagnostaki, si veda quindi anche: L. Anagnostaki, *O ίχος της ζωής*, Athina, 2006 (Σειρά: Σκέψη, Χρόνος και Δημιουργοί, direttore Th. Niarchos).

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ
ΣΤΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ ΤΗΣ Ι. ΚΑΡΥΣΤΙΑΝΗ

Maria Kassotaki
Università di Trieste

Όποιος ασχοληθεί με το αφηγηματικό έργο της Ιωάννας Καρυστιάνη (μια συλλογή διηγημάτων και τρία μυθιστορήματα)¹ θα διαπιστώσει πολύ σύντομα ότι υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία και στα τρία πρώτα μυθιστορήματά της.

Ουσιαστικά η αφηγήτρια γράφει ένα μυθιστόρημα που παρουσιάζει την Ελλάδα σαν τη πραγματική πρωταγωνίστρια², μέσα από τα βιώματα διαφόρων προσώπων που θα μπορούσαν να ανήκουν στην ίδια οικογένεια, σε διαφορετικές γενιές, αρχίζοντας από τη δεκαετία του '20 ως τις μέρες μας³.

Ας εξετάσουμε λοιπόν τα κοινά στοιχεία του συνολικού έργου της αρχίζοντας από την πλοκή των έργων της:

1) Ο χρόνος. Το πρώτο μυθιστόρημα αναφέρεται στην εποχή του μεσοπολέμου: τη δεκαετία του '30 η Όρσα και η Μόσχα γεννούν τα παιδιά τους, οι Ρουσιάδες του δεύτερου μυθιστορήματος και η Στέλλα με το Σίμο του τρίτου, με βάση τις ηλικίες τους, θα μπορούσαν να είναι τα εγγόνια τής Όρσας και της Μόσχας, μια και τα δύο τελευταία έργα διαδραματίζονται τη δεκαετία του '90.

2) Ο τόπος είναι πάντοτε η ελληνική επαρχία: η Άνδρος στη *Μικρά Αγγλία*, η Κρήτη στο *Κουστούμι στο χώμα*, και στο τρίτο και τελευταίο μυθιστόρημα, *Ο άγιος της μοναξιάς*, ένα άλλο νησί του Αιγαίου, το οποίο συγκοινωνεί πολύ εύκολα και με μεγάλη συχνότητα με την Αθήνα, και μάλλον είναι πάλι η Άνδρος.

Είναι ευνόητοι οι λόγοι που η συγγραφέας δεν επιλέγει την Αθήνα, αλλά χρησιμοποιεί τη μικρή “μητριαρχική” επαρχιακή κοινωνία, την οποία όμως κυβερνούν οι άνδρες (ακόμη και απόντες)⁴. Σ’ένα ασφυκτικό κοινωνικό πλαίσιο, οι αντιθέσεις είναι πολύ πιο έντονες, το περιβάλλον είναι πιο συντηρητικό και έτσι δίνεται η δυνατότητα στην αφηγήτρια να συζητήσει

καταστάσεις που στις μεγαλουπόλεις έχουν ήδη αμβλυνθεί με μεγαλύτερη ευκολία⁵.

Η Καρυστιάνη, σε μια συνέντευξή της στον Μισέλ Φάις, λέει:

Αλλιώς βγάζει τους ανθρώπους το τοπίο των Πρεσπών κι αλλιώς της Πατησίων. Εν μέρει υπαγορεύει και κάποιες πράξεις τους⁶.

3) Σε όλα τα μυθιστορήματα υπάρχει ένα κεντρικό πρόσωπο, γύρω από το οποίο κινούνται σαν δορυφόροι όλα τα άλλα πρόσωπα και υφαίνονται το κοινωνικό υφάδι του δράματος. Με αυτόν τον τρόπο η ατομική περιπέτεια του κεντρικού ήρωα διασταυρώνεται αυτόματα με την περιπέτεια των υπολοίπων.

Οι κεντρικοί ήρωες: είναι άνθρωποι μόνοι και ζουν τη μοναξιά τους όχι σαν συνειδητή επιλογή, αλλά σαν αυτή να είναι απόρροια κάποιου άλυτου οικογενειακού προβλήματος που δεν αφορά τη σημερινή τους ύπαρξη αλλά το παρελθόν της οικογένειας και κατ'επέκταση τον κοινωνικό τους περίβολο. Στη *Μικρά Αγγλία* υπάρχει το αισθηματικό δράμα ανάμεσα στις δυο αδελφές Όρσα και Μόσχα. Στο *Κουστούμι στο χώμα* το δράμα της βεντέτας μέσα στην ίδια οικογένεια. Στο *Ο άγιος της μοναξιάς* το δράμα του χαμένου αδελφού του Σίμου, που καθορίζει τις σχέσεις μάνας και γιου.

Ακόμη και στους πρωταγωνιστές υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά: Ο Κυριάκος Ρουσιάς (*Κουστούμι στο χώμα*) είναι ένας αναγνωρισμένος Φυσικός. Η Στέλλα (*Ο άγιος της μοναξιάς*) είναι καθηγήτρια Φυσικής.

Η Όρσα είναι «όμορφη, μακρινή, ένα μελί χρόμα, ένα σκέρτσο του ζέφυρου [...] το μπλε της θάλασσας είχε βρέξει τα μάτια της [...]» (σ.33). «Κορμί για νυχτέρια και πάει, το χασα, θυμόταν ο Μαλταμπές μια μέση λιανή, καρπούς κι αστραγάλους δαχτυλίδια, μπράτσα και πόδια κρεατωμένα. [...] Παράξενο κορίτσι, τη μια υποτακτικό, την άλλη ανυπότακτο, την τρίτη γάργαρο και πρόσχαρο, την τέταρτη απρόσιτο και μελαγχολικό, με επηρεάζει πολύ το φως, επέμενε, ή τα όνειρα» (σ. 43-44).

Ο Ρουσιάς είναι παράξενα ωραίος: «Παρ' όλα αυτά ήταν ένας άνδρας καθόλου εκτός μάχης. Τα μεγάλα κανελιά μάτια και το μακρύ κυρτό κορμί άρεσαν σε πολλές, παράξενα ωραίος, έβρισκε εύκολα γυναίκες κι εύκολα τις έχανε, κλειστός, τις πάγωνε, τις φόβιζε, τον άφηναν» (σ. 19).

Η Στέλλα, παράξενα ωραία: «Ήταν τριάντα εφτά χρονών, μάτια προς το πράσινο, μαλλιά προς το ξανθό [...] σώμα προς το ψηλό, προς το λεπτό [...] γάμπες αν μη τι άλλο ίσιες [...] χέρια όμορφα [...] και στήθος επί του παρόντος στο ύψος του [...]» (σ. 12).

Ο Ρουσιάς είναι ατημέλητος: η μάνα του «Τον έβλεπε που καθόταν σταυροπόδι και φαινόταν η γάμπα γυμνή, η κάλτσα ξεχειλωμένη και πεσμένη, τα παπούτσια αγυάλιστα και ανεβαίνοντας η ματιά της προς τα πάνω, έκανε στοπ στο τριμμένο δέρμα της ζώνης, στο θαυμό μεταλλικό κλιπ και τέλος

στο πουλόβερ, παλιό, με κάτι κομπάκια στην πλέξη, αφού το λείο μαλλί είχε πάει περίπατο προ πολλού» και ακατάστατος: «Εφ' όσον ο ενδιαφερόμενος δεν ενδιαφερόταν, καμιά τους δεν τακτοποιούσε την ντουλάπα, να κρύψει τα θερινά, να αερίσει τα χειμωνιάτικα, να πετάξει τα παλιά, την άνοιγε ο Ρουσιάς κι έπαιρνε ό,τι έβρισκε μπροστά του. Πλατύτσι εκτός εποχής, κοστούμι εκτός μόδας» (σ. 18).

Η Στέλλα είναι ατημέλητη: «[...] μαλλιά πιασμένα με λαστιχάκια στο άθλιο κοτσάκι της ατημελησίας, με δύο σκουλιά να της γαργαλάνε το κούτελο και το σβέρκο [...] χέρια όμορφα που τα έκρυβε σε μάλλινα γάντια, αγορασμένα στη λαϊκή [...]» (σ. 12) και ακατάστατη: «Πεινούσε, αλλά δεν είχε κέφι να κάνει την κουζίνα της, νεροχύτης μιας βδομάδας, ξέχειλα τασάκια, πιάτα λέρα, σουρωμένα προχτεσινά μακαρόνια που είχαν γλιστρήσει από το τρυπητό στο φαγωμένο μάρμαρο, το τεφάλ τηγανάκι με χαρακιές στον πάτο, μαχαιροπίρουνα καρφωμένα στα ποτήρια και παντού πιτσιλιές από κέτσαπ» (σ.15).

Ο κόσμος των έργων της Καρυστιάνη αποτελείται από «μόνιμες ταυτότητες και ξεπερασμένες»⁷: αγαπάει τους ατόφιους συμπαθητικούς κοινούς ανθρώπους, που ζουν απομονωμένοι σ' ένα σύμπαν φόβου, μοναξιάς, επιθυμίας, αναμνήσεων. Το επαρχιακό τοπίο τη βοηθά να αναπαράγει τους ήχους, τις γεύσεις και τις αρχέγονες καταστάσεις που στην Αθήνα, βέβαια, δεν υπάρχουν και μάλιστα σε μια εποχή που έχασε αυτού του είδους τις μνήμες.

4) Τα δευτερεύοντα πρόσωπα, που δημιουργούν το περιβάλλον στο οποίο κινούνται οι κεντρικοί ήρωες, είναι επίσης παντού τα ίδια: είναι οι γνωστοί χαρακτήρες μιας επαρχιακής πόλης, αλλά και της γειτονιάς της Αθήνας της δεκαετίας του '60, που ξέρουν τα πάντα αλλά δεν μιλούν: ο συμπαθητικός καφετέρης, που πίνει τις ρακές τη μια μετά την άλλη χωρίς να υπολογίζει τις συνέπειες, ο ιδιοκτήτης του προπατζίδικου, ο κουρέας, ο παπάς Φίλιππος και ο γηγόμενος Λεόντιος, αυστηροί αλλά και ζωτανοί άνθρωποι, είναι όλα πρόσωπα που εμφανίζονται και στα τρία βιβλία της⁸.

Στα δύο μυθιστορήματα του τέλους του αιώνα εμφανίζεται κι ο ξένος που ζει στην επαρχία: οι Αλβανοί⁹ (που οι Στέλλα ονομάζει Ζβαν Μπαρδούν, γιατί τρώνε ζαμπονάκι ZWAN και τα ονόματά τους καταλήγουν σε -ρδουν), ο φαρμακούπαλληλος Χέλμουντ ή Χέρμπερτ ή Νόρμπερτ, οι χτίστες Αλβανοί στην Κρήτη, που ο πλακατζής Τσάπας τους έντυνε με μαύρα πουκάμισα και τους έβαζε να αφήνουν σφακιανό μουστάκι, για το καλό τους.

Όλοι αυτοί είναι σαφώς χαρακτήρες που αντλούν την ύπαρξή τους από ατομικές-νεανικές εμπειρίες της αφηγήτριας, που τους γνωρίζει καλά και τους περιγράφει λεπτομερώς. Η ίδια τους συμπαθεί και ο αναγνώστης τους συμπονά. Χαρακτηριστικές είναι οι γυναικείες μορφές που κινούνται γύρω από τους πρωταγωνιστές: οι αντικομφορμίστριες Νανά Μπουραντά-Καραπιπέρη, νονά μιας κόρης της Όρσας: «[...] στα χαρτιά φιλόλογος,

στην διάθεση μαθήτρια» (σ. 15)· η νονά του Ρουσιά, που «αγαπούσε έναν παντρεμένο. Για πέντε χρόνια φουλ έρωτες ξενοδοχεία των Χανίων, κάθε φορά άλλαζε χτένισμα, πάντα μαντήλι στο κεφάλι, πάντα σκούρα γυαλιά και μιαν ωραίαν πρωίαν ο παντρεμένος, μια κρυφή σουπιά, Λαρισαίος, μένει κάγκελο, καθώς ανοίγει η πόρτα και ορμάει μέσα η γυναίκα του, λίαν πρωία ελθούσα, που, άνπνη από το ταξίδι και εκτός εαυτού, τρέλανε τη νονά στις καρεκλιές [...]» (σ. 31)· η γυναίκα του δολοφόνου Ρουσιά: «Η νεκρή, κατά τον Μαρή αψεγάδιαστη, κατά τον Τσάπα ηρωίδα, κατά τον παπά χίλιες Πηγελόπες σε μία, κατά τη μάνα τους χειροβομβίδα που, αν εκραγεί, θα κιμαδιάσει, έτσι είπε η Αντιγόνη και φύλαξε τελευταία τη δική της γνώμη, σαλεμένη και λαβωμένη, λαβωμένο πουλί, [...]» (σ. 207)· η φρυδού Κρητικιά καθηγήτρια Μαρκουλάκη: «[...] τριάντα τόσο, αναφερόταν στους άντρες ως εξής, ο Ιάσονας, το άρθρο υπερτονισμένο γιατί δεν είχε πάει με άλλον Ιάσονα, ενώ είχε πάει με δέκα Γιάννηδες, δέκα Γιώργους, άνω των δέκα Δημήτρηδων, με άλλους τόσους Χρίστους και περιέργως πώς μόνο με έναν Μανόλη, στην Κρήτη, εκεί που τους Μανόληδες τους ψωνίζεις χονδρική [...]» (σ. 22).

5) Μέσα από τα λεγόμενα των ίδιων των μανάδων ή των παιδιών τους πληροφορούμαστε για τους κακούς ή συμβατικούς γάμους τους.

Μικρά Αγγλία: Διαβάζουμε την άποψη του Σίμου για τη Μίνα: «Ο πενηντάρης Σαλταφέρος, δεν είχε πια το θάρρος της άγνοιας και το χρόνο με το μέρος του [...] είχε το βαρύ φορτίο της πείρας [...] κι ένα ραγδαίο [...] συναισθηματισμό, μια ιδέα γλυκερό [...] από αντίδραση ίσως στην ολότελα στεγνή γυναίκα του που εκείνο τον καιρό έβαζε κάτω λοιπούς εν ζωή Τελεμέδες [...] συνέκρινε και σχεδίαζε γάμους εν κρυπτώ, αιφνιδίαζε σαν υπουργός Οικονομικών [...]» (σ. 29).

Και η Μίνα για το γάμο της: «Μέσα της είχε βεβαίως προ πολλού καταλήξει για το είδος του δικού της γάμου, μια ζωή στην αναμονή και πρώτο βραβείο πίστης, μα το έπαθλο δεν άξιζε φράγκο» (σ. 52).

Λέει η Μίνα στις κόρες της: «[...] μιλώντας σιγανά, ένα θα σας πω, χίλιες φορές καλύτερα να μην παντρεύονται τα κορίτσια αυτούς που αγαπούν, γιατί όταν θα τρέχουνε γραμμή στις παστρικές ο πόνος θα παλεύεται» (σ. 51).

Κουστούμι στο χώμα: «Και ο πατέρας του βουτούσε, όχι στη θάλασσα, αλλού. Προτού κατεβάσει χριστοπαναγίες, βουτούσε σε μια δίωρη σιωπή, προτού νηστέψει τη Σαρακοστή, βουτούσε για μεζέ αιγοπρόβατα, προτού καβαλήσει τη γυναίκα του, τη βουτούσε από το μανίκι και της μετρούσε φωναχτά τα κουσούρια της» (σ. 149).

Ο άγιος της μοναξιάς (η Κλαίρη μιλά για τον Ιορδάνη): «Εκείνη την πρώτη φορά κι όσες ακολούθησαν δεν άπλωσε χέρι να τη χαιδέψει, το ήθελε και φαινόταν, αλλά σε εννιά χρόνια γάμου δεν το έκανε ποτέ» (σ. 245).

6) Κατά συνέπεια, οι σχέσεις των πρωταγωνιστών με τις μητέρες τους είναι κακές.

Στην *Μικρά Αγγλία* η Μίνα συμπεριφέρεται στις κόρες της σαν να τις εχθρεύεται: «Αλίμονό σου, ξετίπωτο θηλυκό, είπε η Μίνα και πέταξε στο κεφάλι της μικρής κόρης της το καλαθάκι με τα καρύδια, φώναξε αυτή, μη, καλέ μαμά [...]» (σ. 64).

Στο *Κουστούμι στο χώμα* η σχέση του αμερικάνου Ρουσιά με τη μάνα του είναι ανόπαρκτη. Αυτός μεγάλωσε στην Αμερική με τη θεία του.

Η σχέση του Σίμου με την Κλαίρη στο *Ο άγιος της μοναξιάς* είναι επίσης θυελλώδης: «-Πάψε να συνωμοτείς με την Κασιδώνη, μάνα, άστε με για λίγο, δε θα 'ναι για πολύ, γαμώ την τύχη μου την πουτάνα» (σ. 249). Στην Κλαίρη δεν αρέσει η σχέση του Σίμου με τη Στέλλα (οι δυο εραστές βλέπονται κρυφά με την κάλυψη του ηγούμενου Λεόντιου και της κουβερνάντας του Σίμου): «Η ζήλια κάνει μερικούς ανθρώπους συγκινητικούς και άλλους σιχαμένους, η σφαγμένη [η Κλαίρη] ήξερε πως ανήκε στους δεύτερους. Η λύσσα της εναντίον της Στέλλας Σαλαγιά είχε φουντώσει τη Μεγάλη Εβδομάδα» (σ. 242).

7) Η συμφιλίωση είναι άλλο ένα στοιχείο που συναντούμε σε όλα τα έργα της¹⁰, η θηλυκή άποψη της ζωής: Η Όρσα με την αδελφή της Μόσχα, οι δύο Ρουσιάδες, και η Κλαίρη με τη μάνα της, την εκκεντρική γιαγιά από το Λονδίνο, καταφέρνουν να συζήτησουν και να δώσουν ένα τέλος στα άλυτα προβλήματα που τους έφεραν αντιμέτωπους και τυράννησαν την ύπαρξή τους.

Εγκαταλείπουμε τα κοινά χαρακτηριστικά των ηρώων που χρησιμοποιεί η Καρυστιάνη για την πλοκή των έργων της και παραθέτουμε τα κοινά στοιχεία στη μορφή της γραφής της.

1) Η συγγραφέας αγαπά ιδιαίτερα τις παραδόσεις του τόπου μας. Σε όλα τα έργα της ενθέτονται παράγραφοι και προτάσεις φορτωμένες με μνήμες και εικόνες από διάφορα ήθη και έθιμα της πατρίδας μας.

Μικρά Αγγλία: «Είχε λοιπόν σημειώσει τόπους ναναγίων κι ήθελε να ρίξει κόλλυβα στα νερά στη μνήμη των χαμένων. Κουβαλούσε τέσσερα πέντε σακουλάκια, τα είχε ψάλει στο μοναστήρι του Αι-Νικόλα, όπως πάντα εδώ και χρόνια» (σ. 59).

Κουστούμι στο χώμα: «΄Ηπιε την τσικουδιά του, έχυσε τη δεύτερη στα τσιμέντα, ξαναγέμισε τα δυο ποτηράκια, ήπιε τη μια, ξανάχυσε την άλλη» (σ. 20). «Ο κοντός πήρε από το σακ βουαγιάς τη δίλιτρη φιάλη της Φάντα και ξέπλυνε τα κόκαλα με το κρασί» (σ. 253-54). «Χλιαρό νερό, λεμόνι και μέλι, καθαρίζει τους πνεύμονες των καπνιστών [...]» (σ. 257). «Έβγαλε από τις τσέπες του πουκάμισου τρία ρακοπότηρα, τα ακούμπησε στο πεζουλάκι και

τα γέμισε από το μπουκάλι της τσικουδιάς. [...] Κατέβασαν τις δυο τσικουδιές, την τρίτη ο κοντός την έχυσε στα χλιαρά βοτσαλάκια» (σ. 268). «Κυριακή, 16 Αυγούστου, ο δαχτυλιδιμέσης ψηλέας, μαχμουρλής αν και κόντευε μεσημέρι, γέμισε ξέχειλα δυο τσικουδοπότηρα, τσούγκρισε, ήπιε το ένα κι έχυσε το δεύτερο στο καφτό μάρμαρο στον τάφο του πατέρα του, είχε πάει να τον αποχαιρετήσει» (σ. 299).

Ο άγιος της μοναξιάς: «[...] όπως εξείχε και το αριστερό χέρι του Σίμου με μια γάζα στον καρπό από τη χτεσινοβραδινή μάχη κι ένα κομμάτι αντίδωρο στο μεταξωτό μαντήλι [...]» (σ. 127).

2) Η μνήμη του αναγνώστη κεντρίζεται από μια ευαίσθητη επιλογή χιλίων δύο λεπτομερειών της καθημερινής ζωής, που συνθέτουν την κουλτούρα και την ατμόσφαιρα μιας αλλοτινής εποχής, ακόμη κι αν βρισκόμαστε στη δεκαετία του '90, όσον αφορά τα δυο τελευταία της βιβλία¹¹: τραγουδιστές (Καλατζής, Γαργανουράκης, Σακελλαρίου, Άντζελα Δημητρίου, Νταλάρας, Μουντάκης) ήχοι μακρινοί που ξεπηδούν από τις σελίδες της σαν ολογράμματα:

Κουστούμι στο χώμα: «Έξω ακούγονταν μακρινά τζιτζίκια και κάνας δυο καμικάζι μπούρμπουρες, εκείνο το σχεδόν τίποτα των καλοκαιρινών μεσημεριών στην εξοχή» (σ. 79).

Ο άγιος της μοναξιάς: «Η ομίχλη άρχισε να αραιώνει, τα οπωροφόρα λευκές και λιλά κηλίδες σκορπισμένες στο φαρδύ κάμπο, οι καμινάδες και τα μπουριά ξεκίνησαν να καπνίζουν για να πάρουν από τα παλιά ντουβάρια των κατωγάρων την πρωτιή, ανοιξιάτικη κρυάδα, κάτι αγροτικά μάρσαραν πριν βγουν στους χωματόδρομους προς τους μπαζέδες, το βυτιοφόρο της Τεξάκο [...] και τα βουνά αγκινάρες έτρεχαν στην ευθεία προς την πόλη και το λιμάνι [...]» (σ. 174). «[...] ενώ καθόταν ήσυχοι στο διπλό σκαλοπάτι στη σκιά της πασχαλιάς και κοίταζαν εκείνος τις σαύρες που λιάζονταν στο βραχόκηπο δίπλα στο σιντριβάνι κι εκείνη τα πουλάκια με το λοφίο» (σ. 243).

3) Γεύσεις και οσμές αναδύουν από όλες τις σελίδες των έργων της ακόμη κι αν αυτές εξελίσσονται με το διάβα των χρόνων και του χρόνου των έργων της περνώντας από τις πιο αρχέγονες στις πιο μοντέρνες.

Μικρά Αγγλία: «[...] ρακές, μαστίχες, λικεράκια [...]» (σ. 23). «Γράψε, καμάρι μου, τη συνταγή για τα παστελάκια, μπας και μας φτιάξει λίγα ο μάγειρας, ήρθε καλλιγραφημένη η συνταγή από τη Μόσχα, τόσο μέλι, τόσο καρύδι, τόσο σουσάμι» (σ. 38). «[...] με ντοματόπιλαφο και χαλβά» (σ. 39).

Κουστούμι στο χώμα: «[...] ένας λιανός έφηβος με τη στυφάδα του άβρεχτου κυδωνιού και τη δροσιά του άγουρου τζάνερου» (σ. 127). «[...] για χοχλιούς σκαλιστούς και χοχλιούς δροσουλίτες [...]» (σ. 158). «Μύρισε ρίγανες, μύρισε θυμάρια, μύρισε βερβελήθρες, την πέτσα του ψωμιού, χρυσογιέ μου, μονολόγησε φωναχτά, άφησε το αυτί του να πιάσει λιγοστεμένο το θερινό

ποταμάκι στον πάτο του φαραγγιού, έχει πάνω σου την πέτσα του ψωμιού για φυλαχτό, ξαναμολόγησε μαλακά [...]» (σ.244). «Ο πρώτος καφές της ημέρας ήρθε στον πρίνο, με ελιές, παξιμάδι και μαύρα σύκα, δώρο του δασκάλου Παπαδοσηφάκη» (σ. 245). «Η μισότυφλη Αθηνούλα Ρουσιά περιπλανιόταν συχνά εδώ κι εκεί, αναγνώριζε από τη μυρωδιά και ξεπάτωνε χαμολιές για τον πονόδοντο, λιβανόχορτα και μέντες, δυόσμους και αλισφακιές» (σ. 332).

Ο άγιος της μοναξιάς: «Αν τριγύριζαν μαζί το μακρύ πάγκο του σελφ σέρβις και έδειχναν ο ένας στον άλλο τα πρασινωπά τυριά που έμοιαζαν με παγωτά και τα ζωγραφιστά αλλαντικά, αν έπιαναν και άφηναν τα βραστά ανγά [...] αν [...] ο άνδρας άλειφε με μαρμελάδα βατόμουρου το ψωμάκι της και κατόπιν έγλειφε το μαχαίρι, αν η γυναίκα τον ρωτούσε με τα μάτια, να σου βάλω αλατοπίπερο στην ομελέτα» (σ. 39).

Είναι κοινή παραδοχή όλων των κριτικών των μυθιστορημάτων της Ι. Καρυστιάνη ότι η ιδιαιτερότητα των έργων της και η επιτυχία τους βασίζεται περισσότερο στη γλώσσα¹². Όλα τα έργα της είναι γραμμένα σε μια ιδιωματική γλώσσα (σύγχρονη αργκό και κρητικό ιδίωμα): η συγγραφέας χρησιμοποιεί μια ιδιάζουσα αφηγηματική τεχνική. Ενώ το κείμενο είναι γραμμένο στο τρίτο πρόσωπο, στις μακροσκελείς και χωρίς τελείες παραγράφους παρεμβάλλεται συνεχώς το δεύτερο πρόσωπο δημιουργώντας έτσι μια ζωντανή εικόνα. Είναι σαν ο αναγνώστης να ξαναζεί τη στιγμή, να ακολουθεί τις διαδρομές του μναλού. Η αφηγήτρια, με τις παρηγήσεις, τις ιδιωματικές φράσεις, τις παροιμίες, την αργκό, τις στιγμές έντασης που διαποτίζουν όλα τα έργα της, καταφέρνει να μας εκπλήξει, να μας εντυπωσιάσει, να μας συγκινήσει και να μας κάνει να σκεφτούμε πόσα πράγματα ξεχάσαμε και πόσα ακόμα μπορούμε να θυμηθούμε.

4) Παρηγήσεις:

Μικρά Αγγλία: «Νύχτα μαρτυρίου, κυρίας και κυρίου, στο φως ενός κηρίου η θέλησις Κυρίου, Κατίνα, Κική, Μαρί, Μόσχα, οι τέσσερις αχωριστες συμμαθήτριες [...]» (σ. 50). «Μυστήριον ο έρως φουντώνει κάθε θέρος, διότι τους χειμώνες όλες θα είναι μόνες και τα λοιπά» (σ. 24). «[...] αρραβωνιαζόμαστε τον ακριβό μας ή τον χάνουμε δια παντός, δυστυχώς, ο νόμος είν' αυτός, πικρός καημός και ο Θεός βοηθός [...]» (σ. 99).

Κουστούμι στο χώμα: «Άλλα και κάπου στα λιμανάκια της Βάρκιζας, έναν Ιούνιο σπέσιαλ, ο ήλιος χρυσαφής, ο δεύτερος Γιώργος σαφής, δια της αφής επί των γοφών επί δέκα ημέρες εξιστορούσε σε μιαν Αργυρώ την κάψα του» (σ. 30). «[...] ο Κυριάκος Ρουσιάς ο Αμερικάνος, μη δεισιδαίμων, κατ' επάγγελμα φυσικός, κατά φύση φυσικότατος, παρά φύση ντετέκτιβ, αφού το ενδιαφέρον του δεν ήταν αστυνομικό [...]» (σ. 253). «[...] αλλά οι ντόπιοι δεν ψιφούσαν, όπως αλλού, για συνεντεύξεις, το θέμα καντό, το θύμα καμένο

χαρτί, τα Καμένα όνομα και πράμα, το Γούρι στάχτη και η σιωπή στο αίμα τους» (σ. 361).

Ο άγιος της μοναξιάς: «[...] μέχρι που ο Σίμος σηκώθηκε τσίτσιδος και ορεξάτος και έπιασε να αυτοσχεδιάζει, ψίχα, ψιχουλάκι, ψυχούλα και ψυχρούλα μου, ψυχάνθεμα, ψυχράνθεμα [...]» (σ. 99). «Εκτός από το πιάνο θέλει χόρδισμα και η κυρία Σεμερτζίδη, γιατί χάνει το ντο και το λα της, [...] κι εκείνη ένα βράδυ πήγε και χορδίστηκε με το χορδιστή της στο ξενοδοχείο του» (σ. 247).

5) Ιδιωματικές φράσεις (μια μικρή επιλογή):

Μικρά Αγγλία: «[...] μόλις είχε γονατίσει τον παπά στο τάβλι» (σ. 46). «[...] έχοντας κουκίσει όλο το ισόγειο με ψιλοκομμένα κόκκινα και μαύρα καλώδια [...]» (σ. 47).

Κουστούμι στο χώμα: «[...] να γίνεται το σώσε, τα πήρε χαμπάρι, έπαθε την πλάκα του» (σ. 8). «[...] οι τουαλέτες λαμπίκο» (σ. 14). «[...] ο κύριος Μπάμπης, φωτογραφημένος κλαρίνο [...]» (σ. 15). «[...] τράβηξα κουπί στα νιάτα μου με το τρελόσογιο στην Κρήτη [...] έβγαλε από το φοριαμό το πιεσόμετρο [...]» (σ. 31).

Ο άγιος της μοναξιάς: «[...] εγώ έχω καβάτζα την Κρήτη [...]» (σ. 155).

6) Χρήση σκηνών έντασης:

Μικρά Αγγλία: «Στα έξι του, έξι γιατί πήγαινε στην πρώτη δημοτικού, ξύπνησε μια νύχτα από ποδοβολητά στα ξύλινα πατώματα και στις σκάλες του σπιτιού, ο πατέρας του ξέμπαρκος και λιγάκι πιωμένος πρέπει, Μερσίνα, κυνηγούσε τη μάνα του να τη γυρίσει στο κρεβάτι τους κι αυτή έντρομη και αλλοπαρμένη όρμησε έξω με το νυχτικό και πήρε την κατηφόρα ίσα κάτω στο ποτάμι. Το παιδί έτρεξε στο παράθυρο και μέσα στο σκοτάδι και στο ψιλόβροχο έβλεπε το άσπρο νυχτικό να χάνεται προς τη ρεματιά. Το έκρυψε στην αγκαλιά της η Αννεζιώ και, χωρίς να μιλούν, ήξεραν πως σκέφτονταν και οι δυο το ίδιο, αυτό έξι κι αυτή τριάντα έξι ετών, μήπως κι η κακότυχη πέσει στο ποτάμι και πνιγείν» (σ. 60).

Κουστούμι στο χώμα: «Αμοιλιέται τρεχάτη η Γιωργία, το όνομα της γιαγιάς της τής μαμής, παράτα με ήσυχη, ρε μαλάκα, φώναξε του γαμπρού, ξοπίσω της ο κοντούλης με την πορτοκαλί τη ζώνη. Χώνεται αυτή πίσω από την καγκελόπορτα της αυλής, τραβάει και το σύρτη από μέσα. Νάσου τον εκεί τον κύριο. Θείε μου, επί μισή ώρα, άντε γαμήσου στη διαπασών. Μετά κάτι σου, κάτι μου, κάτι έριξε η Γιωργία το μαλλί αριστερά, καρέ κουρεύεται, κάτι της έδειχνε ο κοντούλης στο λαιμό του, σημάδια από δαγκωνιές, άνοιξε η καγκελόπορτα. Κάνανε τρεις μέρες να βγούνε» (σ. 240).

Ο άγιος της μοναξιάς: «Στα προηγούμενα κεφάλαια της ζωής η τρίχρονη Κλαίρη καθόταν στα γόνατα του νονού της που της χάιδευε επίμονα το μπουτάκι, κάτι που δεν είπε ποτέ στη μαμά της ούτε σε άλλον. Η εφτάχρονη

Κλαίρη κουνούσε συνέχεια βλέφαρα και βλεφαρίδες, για να μην αφήσει να κάτσουν για πολύ μέσα στα μάτια της διάφοροι που δεν γούσταρε να τους βλέπει. Η εννιάχρονη Κλαίρη έχει τον πράσινο σοβά των τούχων και πασπάλιζε το πιάνο. Η εντεκάχρονη αντί για μαργαρίτες μαδούσε ένα τσαμπί κίτρινες μπιλιες, μ' αγαπά, δε μ' αγαπά, κι όταν έβγαινε πως δεν την αγαπούσε, κατάπινε το τελευταίο βιολαράκι για να την αγαπά. Η δωδεκάχρονη έκανε το μαγκάκι και δεν άφηνε να της φύγουν τα δάκρυα που περίμεναν στα μάτια της. [...] Μετά η Κλαίρη Αμανατίδη ρίχτηκε στον παπούτση και τον βίασε» (σ.241).

7) Στην εποχή μας, που οι παροιμίες σπάνια χρησιμοποιούνται στον προφορικό λόγο, είναι μια ευχάριστη έκπληξη να τις ξαναβρίσκουμε στα βιβλία της Καρυστιάνη. Η χρήση τους, εκτός από τη γραφικότητα και το τοπικό χρώμα που δίνει στο κείμενο, μας τις υπενθυμίζει και τις διατηρεί ζωντανές, αφού πολύ φοβάμαι ότι αρχίζουν να περνούν στη λήθη της γλώσσας.

Μικρά Αγγλία: «Χίλιες σκούνες και μαούνες, λιγωμένες λαρδομούνες» (σ. 101)· «το πεπρωμένον φυγείν αδύνατον» (σ. 131).

Κουστούμι στο χώμα: «τον κώλο κάνεις μάγειρα σκατά θα μαγειρέψεις» (σ. 31)· «΄Οπου γάιδαρος κι εμείς σωμάρι» (σ. 87)· «Απού 'ναι καλορίζικος γεννά κι ο κόκορός του κι απού 'ναι κακορίζικος ψοφά κι ο γάιδαρός του» (σ. 233).

Ο άγιος της μοναξιάς: «πρώτα βγαίνει η ψυχή, μετά το χούι» (σ. 240).

Η Καρυστιάνη πειραματίζεται, παίζει και διασκεδάζει με τη γλώσσα, με τις λέξεις της σε όλα τα έργα της.

Είναι η ίδια άλλωστε που μας θυμίζει ότι

η γλώσσα, συμπύκνωση αιώνων, έχει πολύπλοκους κώδικες και είναι ό,τι πιο πλούσιο, πιο συναρπαστικό αλλά και πιο ιδιωτικό διαθέτει ο άνθρωπος¹³.

Το αποκορύφωμα αυτού του παιχνιδιού, που δεν προσθέτει τίποτε ούτε στο χαρακτήρα αλλά ούτε στην πλοκή του έργου, το συναντάμε στο τρίτο έργο:

Ο άγιος της μοναξιάς: «Για να μην εισβάλλουν στη σκέψη του ανεπιθύμητοι επισκέπτες και την παραβιάζουν, ο Σύμος Σεμερτζίδης μεταμφίεζε τις λέξεις, θαλασσάλατα και πατερόφυλλα, ο μπαμπάς του στο παράθυρο να εκμυστηρεύεται τους συνθηματικούς αναστεναγμούς του στα κύματα, φαρφαλήθρες και αφαλήθρες, για να μην μπορούν να μπουν οι διάφοροι στο νόημα φαρφάλες ή αφαλός, ξεπαπιόματα, να τους αποπροσανατολίζει ανάμεσα σε πάπιες ή ποτά, μανόμουνα, μανούνδιμουνα και ακωλόμολος, ανστηρά ιδιωτικές εκφράσεις για μαμάδες και νυχτερινά χουφτώματα στο λιμάνι, αψυχόνερα και λασπερίνες, καλαμιές στο βάλτο, λάσπες άσπερες και

ασπιρίνες για ψυχρούς καιρούς, και ένιωθε γενναιόδωρος και ουσιαστικός γιατί μερικές καταπονημένες λέξεις που έπλητταν να φέρουν μια έννοια συνεχώς επί χρόνια τον ευγνωμονούσαν για την αλλαγή και κάθονταν στο μυαλό του με τις ώρες, πρόθυμες να λειώσουν, να αδειάσουν να υπερχειλίσουν, να υπνωθούν και να εξαπατήσουν τους βαριεστημένους χρήστες» (σ. 201).

Και έχοντας ακόμη αυτούς τους ήχους στ' αυτιά μας θα ήθελα να αναφερθώ με δυο λόγια στην πολύ δύσκολη σχεδόν ακατόρθωτη μετάφραση των έργων της αφού το πιο σημαντικό στοιχείο των βιβλίων είναι πιότερο η γλώσσα παρά η πλοκή. Τα βιβλία της έχουν ήδη μεταφραστεί στα ιταλικά¹⁴.

Σε μια εποχή που το δυτικό μυθιστόρημα είναι σε κρίση, η θαυματουργή ζωντάνια της ελληνικής γλώσσας φαίνεται να είναι η άγκυρα σωτηρίας, το σωσίβιο θα λέγαμε της σύγχρονης αφήγησης, όταν βέβαια ο συγγραφέας είναι ικανός να χειριστεί αυτό το εργαλείο όπως πρέπει. Και η I. Καρυστιάνη από αυτή την άποψη είναι πολύ ικανή.

NOTE

¹ *H. Κυρία Κατάκη*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1995. *Μικρά Αγγλία*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1997. *Κουστούμι στο χώμα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2000. Ο άγιος της μοναξίας, Αθήνα, Καστανιώτη, 2003. *Σονέλ*, Αθήνα, Καστανιώτη, 2006 [αυτό το έργο δεν περιέχεται στην ανάλυση του άρθρου γιατί δεν είχε δημοσιευτεί την εποχή που εξετάστηκαν τα υπόλοιπα έργα της Κ.], και το σενάριο για την ταινία *Νύφες* (παραγωγός: Μάρτιν Σκορτσέζε, σκηνοθέτης: Παντελής Βούλγαρης), 1999.

² «La Grecia con i suoi ritardi, la sua lingua, i suoi feticci turistici, non la sento come un peso», I. Karistiani, *Appunti bevendo un caffè* (trad. P. M. Minucci), στο *La presenza femminile nella letteratura neogreca* (a cura di A. Proiou e A. Armati), “Testi e Studi Bizantino-Neoellenici”, XV, Roma, Università, 2003, σσ. 422-25.

³ Παραθέτουμε μια μικρή περίληψη των τριών μυθιστορημάτων:

Στη *Μικρά Αγγλία* τα γεγονότα εξελίσσονται στην Άνδρο, που ονομάζεται Μικρά Αγγλία από τους ίδιους τους κατοίκους της («[...] όπως είχαν βαφτίσει την Άνδρο οι μεγάλοεφοπλιστές με καράβια και συμφέροντα στο Λονδίνο [...]», σ. 27). Στο νησί ζει η οικογένεια Σαλταφέρη: ο πατέρας, καπετάνιος και μακριά από την οικογένεια, όπως πολλοί συγχωριανοί του, και η μητέρα, δραστήρια και δυναμική σμυρνιώτισσα, μεγαλώνει μόνη τις δύο κόρες της – Όρσα και Μόσχα. Ο Σαλταφέρης έχει μια δεύτερη οικογένεια στη Βραζιλία, μια γλυκύτατη γυναίκα κι ένα γιο. Η Όρσα, η μεγάλη, είναι ερωτευμένη με τον Σπύρο Μαλταμπές – το πιο ωραίο και αρρενωπό αγόρι του νησιού – αλλά κανείς δεν γνωρίζει το μυστικό τους. Μετά από επέμβαση της μάνας της, παντρεύεται ένα νέο από καλή και ευκατάστατη οικογένεια ενώ η Μόσχα – που αγνοεί τον έρωτα της αδελφής της, παντρεύεται τον Μαλταμπές. Το τραγικό είναι ότι η δυο αδελφές ζουν στο ίδιο διώροφο σπίτι. Ο Μαλταμπές θα πεθάνει το 1943, αφού σώσει προηγουμένως τους άνδρες του: το πλοίο τους τορπιλίστηκε από ένα γερμανικό υποβρύχιο. Η Όρσα θα πεθάνει 39 χρονών από τον καημό της για το χαμένο της έρωτα. Πριν πεθάνει ξεκαθαρίζει την κατάσταση και συμφιλιώνεται με την αδελφή της.

Η Κρήτη είναι ο τόπος που επέλεξε η Καρυστιάνη για το δεύτερο της έργο, *Κουστούμι στο χώμα* (Το 2001 το πρώτο Λογοτεχνικό Βραβείο Μυθιστορήματος απονεμήθηκε ισάξια στο *Κουστούμι στο χώμα* και στο *Ανατροπή* του Ν. Θέμελη). Το βασικό πρόσωπο της αφήγησης

είναι ο Κυριάκος Ρουσιάς. Τον φυγάδευσε ο πατέρας του στα δεκαπέντε του στην Αμερική από τα Σφακιά της Κρήτης για να αποφύγει τη βεντέτα. Ο Κυριάκος Ρουσιάς τέλειωσε το γυμνάσιο, σπούδασε φυσική στη Νέα Υόρκη και έκανε διδακτορικό στο Σικάγο. Διδάξε στη Βοστόνη, τη Φιλαδέλφεια, το Χιούστον. Τώρα είναι 45άρης και αναγνωρισμένος επιστήμονας, εργάζεται στο Φρέντερικ σε ένα επιστημονικό χωριό 3.000 ερευνητών. Δεν επέστρεψε ποτέ στα Σφακιά από τότε που έφυγε. Γύρω του κινούνται διάφορες μορφές σημαντικές και μη για τη διαπαίδαγώγηση και τη ζωή του: η σιωπηλή μάνα του, η θεία του που τον μεγάλωσε στην Αμερική. Ο Ρουσιάς εδώ, ζει την άχρωμη και βαρετή ζωή του γεροντοπαλίκαρου. Ανήμερα των γενεθλίων του – Παρασκευή 17 Ιουλίου 1998 – χάνει το πολύτιμο βαφτιστικό σταυρουδάκι του και ίσως αυτό να είναι η αφορμή για την επιστροφή του. Στο χωριό του, στο οροπέδιο Παγωμένου, ζει ο ξάδελφός και συνονόματός του Κυριάκος Ρουσιάς ο οποίος σκότωσε τον πατέρα του Αμερικανού Ρουσιά, αφού πρώτα ο πατέρας του Αμερικανού Ρουσιά σκότωσε τον δεκαενιάρχο τραγουδιστή αδελφό του άλλου Ρουσιά, Σήφη. Ο Αμερικανός Ρουσιάς δεν γνωρίζει τίποτε από αυτές τις ιστορίες. Τώρα όλοι περιμένουν την επιστροφή του και την εκδίκηση. Μ' αυτή την επιστροφή στην πατρίδα η συγγραφέας βρίσκει την ευκαιρία να μιλήσει για όλα όσα ο Αμερικανός Ρουσιάς λησμόνησε αυτά τα χρόνια. Στην πατρίδα του ο Ρουσιάς θα βρεθεί αντιμέτωπος με τα ήθη, τα έθιμα και τη μοίρα των ανθρώπων του τόπου του. Κι επίσης θα πρέπει να δώσει μια λύση στο πρόβλημα της εκδίκησης. Το βιβλίο έχει ένα αίσιο τέλος μια και τα δυο ξαδέλφια θα συζητήσουν και θα κλείσουν οριστικά τον κύκλο των νεκρών της οικογένειας.

Το τρίτο μυθιστόρημα, *Ο άγιος της μοναξίας*, διαδραματίζεται σε ένα άλλο νησί του Αιγαίου, που μάλλον είναι πάλι η Άνδρος. Σ' αυτό λουπόν το νησί είναι διορισμένη στο τοπικό Γυμνάσιο, καθηγήτρια Φυσικής, η Στέλλα Σαλαγιά. Είναι 38 ετών, διαζευγμένη και ζει μόνη της σε ένα μικρό διαμέρισμα. Παρέα της οι τρεις συναδέλφισσές της Πόπη, Σόφη και Μαρίνα, μόνες κι αυτές. Τα θλιβερά χειμωνιάτικα βράδια ακούν Τερλέγκα και Διαυνσίουν και πίνουν ουίσκου. Απέναντι από το σπίτι της ζουν η Κλαίρη με τον 35άρη γιο της, Σίμο. Μάνα και γιος τσακώνονται συνεχώς. Ο πατέρας πέθανε σε ατύχημα: ένα ελικόπτερο της ΔΕΗ του πήρε το κεφάλι. Στην οικογένεια υπάρχει και μια εκκεντρική γιαγιά, παντρεμένη στο Λονδίνο με ένα λόρδο, μητέρα της Κλαίρης. Η Κλαίρη έχασε τον πρώτο της γιο και φοβάται τόσο πολύ για την τύχη του Σίμου που ουσιαστικά δεν τον αφήνει να ζήσει τη ζωή του. Παρόλα αυτά η Στέλλα και ο Σίμος θα αγαπηθούν αλλά η ιστορία τους θα έχει τραγικό τέλος. Ο Σίμος θα καταλήξει στο Δαφνί και η Στέλλα θα μεγαλώσει το παιδί τους στο Μόναχο, αφού ζήτησει και πάρει μετάθεση.

⁴ Δες Ι. Κλεφτογιάννη, “Αντί” (Αθήνα), 639, 4/7/1997.

⁵ Δες Λ. Καζαντζάκη, “Αυγή” (Αθήνα), 31/7/1997.

⁶ Δες συνέντευξη με τον Μισέλ Φάις, “Ελευθεροτυπία” (Αθήνα), 6/10/2000.

⁷ Δες Κ. Καλημέρη, *Μελέτη γυμνού φάτσα με το θάνατο*, “Διαβάζω” (Αθήνα), 414, 2001, σσ. 69-71.

⁸ Μ. Πίμπλης, *To κουνστούμι της μοναξίας*, “Τα Νέα” (Αθήνα), 12/7/2003.

⁹ Λ. Κέζα, *Toula Studios*, “Τα Νέα” (Αθήνα), 13/7/2003.

¹⁰ A. Proiou, *Ioanna Karistiani: Dalla raccolta di racconti La signora Kataki al romanzo Piccola Inghilterra*, in *La presenza femminile nella letteratura neogreca*, cit., σσ. 422-25.

¹¹ Δες Β. Αποστολίδου, “Εντευκτήριο” (Θεσσαλονίκη), 40, Χειμώνας 1997-98.

¹² Δες Ι. Κλεφτογιάννη, “Αντί” (Αθήνα), 639, 4/7/1997: «[...] Η γλώσσα της είναι ταυτότητα, σφραγίδα, αναγνωριστικό στοιχείο [...]». Κ. Κατσουλάρης, “Νέα Εστία” (Αθήνα), 12/2000: «[...] Η γλώσσα είναι το σπουδαίο προτέρημα αυτού του βιβλίου, μια γλώσσα μεστή, ανορθόδοξη και οικεία, που μοιάζει να εκφέρεται από τον ίδιο τον τόπο, δίχως να γίνεται στιγμή “λυρική” ή “γλαυφύρη” ή “προφορική” [...]». B. Χατζηβασιλείου, “Ελευθεροτυπία” (Αθήνα), 16/7/1995: «[...] Το ουσιαστικό στην *Κυρία Κατάκη* βρίσκεται στην εγγενή δύναμη που έχει ο λόγος της Καρυστιάνη – στην αβίαστη και τόσο απτή εικονοτούία του, [...] στην καλοζυγισμένη του έκφραση...». Γ. Τσιώλης, “Το Βήμα” (Αθήνα), 1/6/1997: «[...] η λεπτή σχέση μεταξύ λόγου και αισθητικής καθορίζεται από τη συγγραφική διαίσθηση, η οποία μεταφέρεται και εμπλουτίζεται ως διαίσθηση του αναγνώστη [...]».

¹³ Μ. Πίμπλης, *To κονστούμι της μοναξιάς*, “Τα Νέα” (Αθήνα), 12/7/2003.

¹⁴ I. Karistiani, *L'isola dei gelsomini* trad. Maurizio de Rosa, Milano, Crocetti Editore, 2000· *Il vestito in terra*, trad. Maurizio de Rosa, Milano, Crocetti Editore, 2002· *Il santo della solitudine*, trad. Maurizio de Rosa, Roma, Edizioni e/o, 2006.

METAFORE DI SARANDARIS

Maria Caracausi
Università di Palermo

Non servono troppe parole per introdurre Ghiorgos Sarandaris¹, talora considerato – a torto – poeta “minore” della generazione del Trenta², sicuramente penalizzato dalla sua fine prematura.

La poesia di Sarandaris raggiunge a volte risultati particolarmente felici e innovativi rispetto al contesto culturale greco in cui il poeta si trovò ad operare, grazie anche alla frequentazione con la poesia dei classici italiani³, che conosceva bene, e della poesia italiana del suo tempo⁴.

Come risulta dalle sue opere, ma anche dalle sue lettere private, la personalità di Sarandaris fu caratterizzata da estrema spiritualizzazione. Concentrò tutte le sue energie nella ricerca esistenziale, sia per mezzo della poesia, sia per mezzo della filosofia⁵, senza curarsi minimamente degli aspetti materiali, che considerava un fastidio e un impedimento alla cura dello spirito⁶. Non ebbe infatti alcun interesse “mondano”, come testimonia Marinakis, il suo primo studioso⁷.

Molto vicino alle correnti culturali europee⁸, sia letterarie sia filosofiche, conobbe da vicino e frequentò assiduamente, in Grecia, il gruppo che faceva capo a Karandonis⁹.

Dopo una prolungata riflessione teorica, Sarandaris approda all'affermazione del primato della poesia: quanto e più della filosofia essa può guidare alla verità¹⁰. La poesia infatti è «conoscenza di una vera realtà che unisce in modo misterioso, ma incontestabile, passato, presente e futuro»¹¹. Il poeta, privilegiato perché dotato di uno sguardo più acuto e profondo degli altri uomini, è chiamato a una missione superiore cui non può sottrarsi, deve «segnare una linea che altri seguiranno [...]. Questo stesso obbligo sarà non solo garanzia, ma anche presupposto dell'esistenza»¹². Sarandaris¹³ evidenzia inoltre la peculiarità dello strumento linguistico per il poeta: la lingua è l'unico mezzo grazie al quale «sente, immagina, vaticina» – attività, quest'ultima, preclusa agli altri uomini, la cui comunicazione rimane effimera. Riconoscendone il valore

assoluto, il poeta «rivela la lingua che gli appartiene, si sgomenta dinanzi al suo strumento, lo ammira, lo studia [...] venera la lingua [...] vive dentro di essa la sua vita corruttibile e incorruttibile»¹⁴, essa è suo “principio” e “patria”, cui «deve tornare per dare alla sua opera lo stile confacente, quella linea che rivela come “verità” la fatica effimera dell’uomo»¹⁵. Pertanto

[...] il poeta è il più adatto a parlare di lingua, non ha altro regno [...] proprio per questo dobbiamo riconoscergli pieni poteri in quel mondo che, grazie a un’opera instancabile, diventa mondo di tutti gli uomini¹⁶.

Il verso è veicolo e strumento della poesia, in quanto permette che «prendendo forma nello spazio concesso alla parola, ciò che nasce nella fantasia»¹⁷. Scrivere in versi serve a eternare il discorso «per noi stessi e per gli altri [...] come se non conoscessimo per la parola altro tempo durevole, se non quello che nasce insieme al verso», poiché questo «è il più rapido mezzo di comunicazione di noi stessi col pensiero e con la fantasia», mezzo di cui il poeta si serve non per celarsi, come alcuni erroneamente credono, ma per comunicare, per “manifestarsi al suo prossimo”. Il verso, cioè, ha un valore universale, si può definire “semplicemente una retta” e il componimento poetico, in quanto insieme di rette, “ha conclusione solo nell’infinito”¹⁸. Ad agevolare il poeta fornendogli, grazie al proprio carattere razionale, gli strumenti tecnici che facilitano l’espressione, può provvedere la critica, che pure si trova su un piano inferiore, intermedio, tra vita quotidiana e poesia¹⁹.

Coerentemente con queste premesse teoriche, Sarandaris impiega con grande libertà nella sua poesia procedimenti diversi, elementi talora apparentemente inconciliabili: questo è evidente soprattutto nel lessico, ma anche nella morfologia e nella sintassi. La confusione dei registri linguistici – dotto, demotico, colloquiale²⁰ – sortisce a volte effetti felici che ricordano la *λυρική τόλμη* di cui parla Elitis a proposito di Kalvos²¹, come nell’esempio che segue:

O ήλιος ακούμπησε το μέτωπο στο χιόνι²².

Lo stile è piuttosto frammentario. I periodi sono brevi e semplici, privi di costrutti complessi, spesso caratterizzati dalla giustapposizione asindetica dei termini²³. Sono frequenti anafora, prolessi, anacoluto; prevalgono tuttavia le metafore e le similitudini.

Non sono in condizione, in questa sede, di prendere in esame esaustivamente tutti gli aspetti formali dell’opera poetica di Sarandaris (cosa che mi propongo di fare in uno studio monografico). Mi limiterò pertanto a fornire una classificazione delle metafore create dal poeta sulla base degli elementi formali impiegati, con esempi tratti prevalentemente dall’opera in greco²⁴, astenendomi deliberatamente da “tentazioni” ermeneutiche.

Dal punto di vista strutturale, è possibile distinguere tra metafore “verbali” (basate sull’uso di un verbo in relazione con un soggetto o un oggetto diversi da quelli abitualmente previsti) e metafore “nominali”, in cui il senso metaforico è basato sull’accostamento di nomi o aggettivi lontani tra loro, piuttosto che sul verbo, che ha una funzione puramente strumentale (verbi copulativi).

Metafore “verbali”.

Per lo più consistono nell’accostamento di un verbo concreto a un sostantivo astratto:

Στις πλάτες σου φτερονγίζει ο κόσμος / φως σε λούζει ο ήλιος²⁵
 Πέφτει απ’το στερέωμα το αστέρι / Ρυτιδώνει την ψυχή²⁶
 Ήπιαμε πρόσωπα γυναικών γεμάτα ρόδα²⁷
 Μόνο έτρωγα τα φύλλα / Μόνο έτρωγα τον ύπνο²⁸
 Ανάμεσα σ’ουρανούς και νερά / Και ομιλίες που λαμποκοπούν²⁹.

Talora un verbo concreto è unito a un sostantivo pure concreto, ma appartenente a un diverso campo semantico:

Νύφη μας έρχεται η χαρά / Το πρωτοβρόχι ανθίζει³⁰
 Ο ύπνος μέσα στα μάτια κελαηδά³¹
 Ελάλησαν μακρόθυμα οι ώμοι / Οι ώμοι των ανθρώπων³².

Altre volte le immagini sono più complesse, perché la proposizione stessa è più articolata:

Στους κάμπους εναυάγησαν οι κήποι / Τα χελιδόνια ζάλισαν τους κάμπους³³
 Τ’απλά μας όνειρα χάλασαν τα βουνά / Για να κοιτάξουν πέρα³⁴.

Ricorrente il carattere sinestetico:

Χάνει η φωνή του ανθρώπου / Τη μυρωδιά της³⁵
 Στοχασμοί / Εκείνοι που μύριζαν το χρώμα της νεότητας³⁶.

Metafore “nominali”.

Sono frequenti le metafore ottenute mediante un verbo come *είμαι* o *γίνομαι*:

Έβλεπα τα θολά τραγούδια / τα δάκρυα που είχαν γίνει ουρανός³⁷
 Με ποιο πρόσωπο μιλάω / [...] / Κ’η φωνή μου γίνεται νερό,³⁸
 Και να πηγαίνω με τα σύννεφα / [...] / Με τα κρασιά που έγιναν θυμίαμα³⁹
 Κ’είταν η γη το μέλι / Που φλυαρούσε/
 Και το αίσθημα είταν ο αγέρας / Που φυσούσε⁴⁰.

Sovente il verbo copulativo è seguito da più nomi del predicato, così da

originare immagini più articolate, caratterizzate anche dall'impiego dell'anafora:

Είταν η άνοιξη το χείλι / Είταν το σύγγεφο η βροντή⁴¹
 Κ'είτανε πάλι το τραγούδι κύκλος / Κ'είτανε πάλι το τραγούδι κύμα /
 Κ'είτανε πάλι το τραγούδι ύπνος⁴²
 Οι ώρες έγιναν γαρούφαλα τριαντάφυλλα μενεξέδες⁴³.

Talora il nome del predicato non si limita a un sostantivo, ma è seguito da altri complementi che dipendono sintatticamente da esso; in questo modo si crea una catena più o meno lunga:

Η ψυχή σου είταν ένα σύννεφο από αρώματα⁴⁴
 Τόσος αγέρας πέρασε / Που εμείς μετρήσαμε τη θάλασσα /
 Και βρήκαμε πως είτανε σωστή μητέρα / Των πόθων μας⁴⁵.

Altre metafore nominali si realizzano mediante l'accostamento di due sostantivi, uno astratto e uno concreto, in dipendenza sintattica:

Μια κοπιώδης ματιά / Η σκόνη ενός φιλιού / Η μνήμη του μεσημεριού⁴⁶
 Ενός βλέμματος καρποί / Οι εποχές του χρόνου / Οι ώρες οι στιγμές⁴⁷.

Si realizzano così effetti sinestetici:

Μονάχα ο κρίνος μιας φωνής / Εγέμισε τ'αυτιά μας⁴⁸
 [...] Και στο βελούδο της φωνής σου / Απίθωσα ένα δάκρυ⁴⁹.

A volte è il termine astratto a reggere sintatticamente quello concreto:

Η μουσική παίζει για μένα / Όλων των λουλουδιών η μουσική⁵⁰
 Και πως η μουσική των λουλουδιών /
 Ο βόμβος των ονομάτων που έχουντε τα πράματα /
 Δεν έρχεται στ'αυτιά τους⁵¹.

Più frequentemente è il concreto a reggere l'astratto:

Το νοσερό περπάτημα του φωτός / Ανταύγεια της μοίρας μας⁵²
 Πέρασε πάνω μου ο οδοστρωτήρας του ύπνου⁵³
 Μας διευθύνει η τυφλή ροή της ουσίας μας⁵⁴
 Κι ο γλάρος όλος ο γλάρος του ονείρου / Θα σχίσει τον ορίζοντα⁵⁵
 Εδώ να κολυμπήσουμε / Που τα νερά τραβάνε /
 Προς τις κορφές του ύπνου⁵⁶.

In questo modo si realizzano anche metafore-personificazioni tanto care al poeta:

Στο ρόδινο πρόσωπο και σώμα / Μιας εύπιστης ευρύχωρης ημέρας⁵⁷
 Τέτοιας χαράς δεν άγγιξα το στήθος/
 Που να μπορώ να λέγομαι σπουδαίος⁵⁸.
 Και το σπαθί της άνοιξης θα μας πετάξει / Καρπούς στην αγκαλιά⁵⁹
 Κι όταν φύγει της άνοιξης ο πόνος⁶⁰.

Altre metafore nominali consistono nella semplice giustapposizione di aggettivo e sostantivo astratto e concreto:

Στο ρεμβώδες ακρογιάλι / Όπου η θάλασσα βογγούσε /
 Σπαρταριστή μητέρα⁶¹
 Τ' άλλο νερό θα ιστορεί / Τις νήπιες θάλασσες⁶²,

o si ottengono con la semplice giustapposizione di due sostantivi. Possono essere entrambi sostantivi concreti, ma appartenenti a differenti aree semantiche:

Ο ήλιος τραγούδι αλαφρώνει την θάλασσα⁶³
 Έλα ήλιες αυτί μου / Έλα να δούμε λιγάκι το νου⁶⁴
 Ω λουλούδια – καθρέφτες / Ω στόματα – λουλούδια!⁶⁵

oppure l'uno concreto, l'altro astratto:

Η ύπαρξή μου, άβυσσος και τραγούδι, /
 πλανιέται στην κοιλάδα των φαινομένων⁶⁶
 Θάλασσα υγείας η ζωή / Αληθινό ακρωτήρι!⁶⁷
 Οι γυναίκες αλλάζουν τα δάκρυα / Αφήνουν αμάραντη χλόη την ηδονή⁶⁸
 Οι γυναίκες φορούν βραχιόλια / Τις ταπεινές συνειδήσεις / Των αντρών⁶⁹.

Mediante tali giustapposizioni si realizzano prosopopee:

Σελένη αθώα παρουσία / Ελένη η καμπύλη του κόσμου⁷⁰
 Η θάλασσα η δέσποινα κοιμάται⁷¹.

Non mancano tuttavia metafore meno ricercate, riconducibili al linguaggio quotidiano:

Ο Θεός θέλει / μια λίμνη από δάκρυα να υπάρχει⁷²
 Γυναίκες άγγελοι⁷³
 Ω κορίτσια – βασίλισσες! / Βασίλισσες του ξύπνου / Των αγοριών!⁷⁴
 Κι όλη η γη ένας κάμπος / Που διάσχιζαν τ' άλογα / Των δικών μας πόθων⁷⁵.

La produzione poetica italiana di Sarandaris non si discosta sostanzialmente da quella greca. Anche qui compaiono metafore spesso legate agli elementi della natura, ma le immagini sono meno ardite.

Sul piano formale si distinguono metafore realizzate mediante collegamento di un verbo concreto e di un sostantivo astratto:

La cenere copre il destino⁷⁶
 L'aria ha mangiato le stelle⁷⁷.

Non mancano metafore nominali, realizzate mediante la semplice giustapposizione di due sostantivi:

i sogni la musica leggiadra⁷⁸,

come pure per mezzo di un verbo copulativo:

La terra è divenuta un bronzo / [...] /
 Le onde in aria hanno il sapore dei frutti⁷⁹.

Altre metafore sono basate sullo scarto astratto/concreto per aggettivo e sostantivo:

Oh, la fede / Che percorre il fusto umano:/
 Come leggera discende/
 Al trepido fiume / A questo agile tempo⁸⁰,
 O levigata pazzia / Sole sulle acque marine disteso⁸¹.

Talora si fondono diversi procedimenti, come nell'esempio che segue, in cui ad una metafora basata sulla giustapposizione ne segue un'altra realizzata per mezzo del verbo:

la vita / Sterile matrigna / È un firmamento d'ombre⁸².

Più spesso i due termini della metafora si trovano in un rapporto di dipendenza sintattica mediante cui si fondono astratto e concreto:

O uomini fratelli / Avete visto le nuvole/ Ed i fanciulli?/
 Io li ho perduti / [...] / Fra la cenere dei miei desideri⁸³
 Intima pace / Calma sulle acque de' sogni⁸⁴.

Non mancano le personificazioni:

L'umile vita / Chiama dal silenzio / Le fate dei desideri⁸⁵
 Una linea di sonno / E moriremo / Veduti fra le gocce / D'una pioggia /
 D'umida terra / Da un popolo di stelle / Che rasserenà il verde⁸⁶.

Numerose metafore si trovano anche nella produzione francese che, pur quantitativamente limitata, ha costantemente accompagnato quella in greco e in italiano. Prevalgono nei versi francesi le metafore nominali realizzate mediante semplice giustapposizione:

Maison des arbres la terre devient / Maison des airs le ciel⁸⁷.

È frequente anche l'impiego di verbi copulativi:

Jadis ton coeur était une abeille / Un roisseau / Un oranger⁸⁸,

anche con carattere sinestetico:

Ton regard c'est un fruit savoureux⁸⁹.

È sufficiente una lettura superficiale per rilevare maggiore profondità e sicurezza espressiva nella produzione dell'ultima fase della vita di Sarandaris – soprattutto del fatale anno 1940 – mentre il suo linguaggio metaforico, continuamente arricchito di immagini, acquisisce una coerenza nuova. Non sappiamo, naturalmente, a quali sviluppi artistici avrebbe potuto condurre il poeta una ulteriore maturazione, in un'esistenza più lunga: tale incertezza non può che rendere più acuto il rimpianto per la perdita di una personalità artistica sensibile, vigile e costantemente aperta a sollecitazioni culturali d'ogni sorta.

NOTE

¹ Nato a Costantinopoli nel 1908, dopo aver vissuto i primissimi anni in Grecia (cfr. G. Sarandaris, *Ποιήματα* (a cura di G. Marinakis, Athina, 1987, 5 voll., I, p. 15 – che cito d'ora in poi “Marinakis 1987”), si trasferì in Italia, dove trascorse la maggior parte della sua breve vita, frequentandovi scuola e università (Bologna e Macerata, dove conseguì la laurea in Giurisprudenza) e intrecciando legami e amicizie fondamentali, come quella con il poeta Gaetano Arcangeli (cfr. F. M. Pontani, *Inediti italiani di Sarandaris*, Roma, 1965, pp. 15-24 – d'ora in avanti “Pontani 1965”). Tuttavia fu sempre forte in Sarandaris il senso di appartenenza alla Grecia, tanto da indurlo ad arruolarsi, per partecipare alla guerra contro l'Italia, nel 1940: i postumi delle fatiche militari patite al fronte gli costarono la vita nel 1941. Cfr. O. Elitis, *Ανοιχτά χαρτιά*, Athina, 1974, 310-1; vd. anche l'appassionata monografia di O. Karaghiora, *Γ. Σαραντάρης, ο μελλούμενος*, Athina, 1995, che riporta interessanti testimonianze dirette di quanti, in Grecia, conobbero il poeta, anche nella dura esperienza della guerra. L'edizione dell'*opera omnia* del poeta (Marinakis 1987) è stata preceduta, parecchi anni prima, da un'edizione parziale: G. Sarandaris, *Ποιήματα* (a cura di G. Marinakis, Athina, 1961, 2 voll. – che cito “Marinakis 1961”). Pregevole l'edizione curata da S. Skopetea, di cui è uscito finora il primo volume: Γ. Σαραντάρης, *Έργα*, I: *Τα δημοσιευμένα από 1933 έως 1942*, Iraklio, 2001 – d'ora in avanti “Skopetea 2001”. (N.B. Nell'intervallo tra la stesura e la stampa del presente articolo è uscito anche il secondo volume curato dalla Skopetea: Γ. Σαραντάρης, *Έργα*, II: *Κατάλοιπα 1932-1940*, Iraklio 2006).

² Quanto ai rapporti con i poeti della generazione del Trenta, si può ricordare che fu proprio Sarandaris a “scoprire” Elitis e presentarlo agli altri (un ricordo accorato in Elitis, *Ανοιχτά χαρτιά*, cit., pp. 273-275); mentre Nikos Gatsos gli dedicò la poesia *Ελεγείο*: cfr. N. Gatsos, *Αμοργός*, Athina, 1987 (1943¹), pp. 34-35; T. Lignadis, *Διπλή επίσκεψη σε μια ηλικία και σ'έναν ποιητή. Ένα βιβλίο για τον Niko Γκάτσο*, Athina, 1983, pp. 159-163. Sulla generazio-

ne del Trenta è ormai un classico il saggio di M. Vitti, *H Γενιά των Τριάντα*, Athina, 1995 (ediz. ampliata).

³ Come Kalvos e Solomòs, anche Sarandaris ebbe una formazione culturale italiana. A proposito del rapporto coi classici, va ricordato il suo articolo *Note sui canti del Leopardi*, in “Olimpo” II, 12, dic. 1937, pp. 765-768, in cui Sarandaris esalta il valore artistico della lirica leopardiana, che colloca al culmine di un processo compositivo iniziato col Petrarca.

⁴ Cfr. Pontani 1965, pp. 34-41.

⁵ Cfr. Marinakis 1961, 1, 278-281; Marinakis 1987, 1, μστ’ – μη’; Skopetea, 2001, μγ’ - μθ’; Z. Lorentzatos, *Διόσκοροι 1. Γ. Σαραντάρης 2. Δ. Καπετανάκης*, Athina, pp. 15-340, *passim*.

⁶ Sull’incapacità del poeta di inserirsi in una dimensione concreta, in particolare di svolgere un lavoro, cfr. Marinakis 1987, 1, λδ’ – μ’.

⁷ «Era poeta anche quando faceva qualunque altra cosa [...] perché non poteva agire diversamente». Marinakis 1961, 1, 280. Cfr. inoltre Pontani 1965, 7.

⁸ Si può ricordare a questo proposito che Sarandaris ebbe anche un grande interesse per il francese, lingua da cui tradusse in greco (cfr. Marinakis 1987, 3, p. 443; Marinakis 1987, 4, pp. 467-469), producendo anche composizioni originali (cfr. Marinakis 1961, 1, p. 28; Marinakis 1961, 2, pp. 45-59. In Marinakis 1987 anche le poesie francesi sono ordinate per anno di composizione). In una lettera aperta al poeta N. Kalamaris (che lo aveva accusato di fare con la sua poesia una “resa fedele” di quella di Ungaretti), Sarandaris mostra di conoscere poesia e poeti francesi e ammette “di avere imparato qualcosa dal surrealismo”, come pure da altri. Cfr. *Ενα γράμμα*, “Ta Nea Gràmmata” (Athina) III, 1937, pp. 423-424.

⁹ Esigenza comune a questi intellettuali era sprovincializzare e rinnovare la cultura greca, ciò che per Sarandaris aveva il valore di una vera e propria “missione”: cfr. A. Karandonis, *Φυσιογνωμίες*, B’, Athina, 1960, pp. 197-221, in particolare pp. 205-207.

¹⁰ Cfr. Vitti, *H Γενιά των Τριάντα*, cit., p. 92. Ancora, G. Macrì (*Γ. Σαραντάρης και Τζ. Ουνγκαρέτι: συγκριτική προσέγγιση των έργων τους*, “Sýnkrissis”, 13, Οκτ. 2002, pp. 200-225) osserva che per Sarandaris, come per Ungaretti, la poesia è uno strumento di ricerca della verità (p. 204).

¹¹ *Παρενθέσεις, Ποίηση και γλώσσα*, “Makedonikés Imeres”, 5, 1937, ff. 1-2, 52-53, riportato in Skopetea 2001, p. 216.

¹² Così si esprime in un breve articolo, *Οφείλω στον εαυτό μου*, pubblicato in “Nea Fylla” nel 1936, riportato in Marinakis 1961, 1, p. 245 e Marinakis 1987, 4, p. 107. Cfr. anche Marinakis 1987, 1, pp. 164-165 e 167.

¹³ Particolarmente interessanti, al fine di accettare la consapevolezza che Sarandaris aveva della propria poetica, sono tre brevi scritti: *Ποίηση και γλώσσα*, *Ποίηση και στίχος*, *Ποίηση και κριτική*, riportati in Marinakis 1961, I, pp. 1-7 a costituire una sorta di prefazione al volume. Fondamentali anche alcuni articoli di tenore analogo, pubblicati dal poeta sui periodici “Makedonikés Imeres” e “Nea Estia” (vd. *supra*, note 11,12; *infra*, note 15,16, 17, 18).

¹⁴ Marinakis 1961, 1, pp. 1-2.

¹⁵ *Παρενθέσεις*, “Makedonikés Imeres”, 3, 1935, f. 10, pp. 368-370, riportato in Skopetea, 2001, pp. 201-202.

¹⁶ d. *supra*, nota 11.

¹⁷ *Στίχος και ποίηση*, “Nea Estia” (Athina), KE’, 1939, f. 292, pp. 267-268, riportato, col titolo *Ποίηση και στίχος*, in Marinakis 1961, 1, pp. 2-5.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Vd. Sarandaris, *Γύρω από την κριτική*, “Nea Estia” (Athina), ΛΓ’, 1942, f. 361, pp. 379-380, riportato, con qualche variante e col titolo *Ποίηση και κριτική*, in Marinakis 1961, 1, pp. 5-7. Si tratta dell’ultimo articolo redatto dal poeta poco prima di morire: è interessante notare come all’attività critica – malgrado gli evidenti limiti che presenta – venga ricono-

sciuto il pregio di rendere partecipi del messaggio poetico gli uomini comuni che non fanno né intendono poesia, abbreviando in qualche modo la distanza tra la dimensione di libertà del poeta e quella di schiavitù alla natura, che è propria degli altri uomini (p. 379).

²⁰ A volte tale confusione appare involontaria, piuttosto che programmatica, come nel caso del verso «Στο δάσος που έγινε μούρλια / από τ' αηδόνια» (*La belle au bois dormant*, Marinakis, 1987, 3, p. 91), ricordato da Karandonis, *Φυσιογνωμίες*, B', cit., p. 216.

²¹ O. Elitis, *Ανοιχτά χαρτιά*, cit., pp. 65-97 (in particolare p. 69).

²² *Να μου πεις...*, Marinakis 1987, 5, pp. 250-251.

²³ Macrì, *Γ. Σαραντάρης και Τζ. Ονυγκαρέτι [...]*, cit., pp. 205-206 sintetizza in alcune fondamentali caratteristiche lo stile di Sarandaris: isolamento di sostantivo, aggettivo o verbo, più raramente avverbio, preposizione o congiunzione; presenza di frasi nominali.

²⁴ Per i testi delle poesie di Sarandaris cito da Marinakis 1987 (vd. nota 1).

²⁵ *Ψυχή* (1933), Marinakis 1987, 3, p. 119.

²⁶ *Αστέρι* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 287.

²⁷ *Ακόμα κ' η σελήνη* (1939), Marinakis 1987, 5, p. 121.

²⁸ *Ο άνθρωπος και η φύση* (1940), Marinakis 1987, 5, pp. 261-266 (in particolare p. 262).

²⁹ *Ελα ήλιε, αντί μου* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 271.

³⁰ *Νύφη* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 386.

³¹ *Ο όπνος μέσα στα μάτια...* (1939), Marinakis 1987, 5, p. 164.

³² *Τ' άστρα ερυμούλκησαν την όψη* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 427.

³³ *Θαλασσινός βίος* (1940), Marinakis 1987, 5, pp. 295-309 (in particolare p. 300).

³⁴ *Ο ουρανός έβαλε φτερά* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 345.

³⁵ *Αστέρι* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 287.

³⁶ *Να μη μου πεις...* (1940), Marinakis 1987, 5, pp. 250-251 (in particolare p. 250).

³⁷ *Αιώνες* (1940), Marinakis 1987, 3, p. 176.

³⁸ *Τ' ουρανού την ώρα αγκαλιάζω* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 267.

³⁹ *Πόλεις της Ιταλίας* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 394.

⁴⁰ *Τα λουλούδια πέρασαν τον όπνο* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 393.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Η ώρα είταν εικόνα* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 448.

⁴³ *Ο όπνος της πικροδάφνης* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 300.

⁴⁴ *Ο πόνος σου...* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 319.

⁴⁵ *Πεθαίνοντας η θάλασσα* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 405.

⁴⁶ *Ενός φιλιού* (1940), Marinakis 1987, 4, p. 150.

⁴⁷ *Ο άνθρωπος κι η φύση* (1940), Marinakis 1987, 5, pp. 261-266 (in particolare p. 265).

⁴⁸ *Η πράξη της ανγής* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 339.

⁴⁹ *Και στο βελούδο της φωνής σου* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 390.

⁵⁰ *Ο ήλιος που μεσουρανεί* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 377.

⁵¹ *Ακόμα δεν μπόρεσα να χύσω ένα δάκρυ* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 352.

⁵² *Σύννεφα* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 379.

⁵³ *Ποια ψέματα;* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 319.

⁵⁴ *Ο ουρανός* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 355.

⁵⁵ *Ο ουρανός θα μιλήσει για μας* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 371.

⁵⁶ *Μια τέλεια μουσική...* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 404.

⁵⁷ *Κύκνειον άσμα* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 323.

⁵⁸ *To παράπονο της ματαιοδοξίας* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 424.

⁵⁹ *Ο ουρανός θα μιλήσει για μας* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 371.

⁶⁰ *Με τασεμιά θα ντύσω την ψυχή σου* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 418.

⁶¹ *Γοητεία* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 301.

⁶² *Καλό ταξίδι* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 408.

⁶³ *Θεός* (1940), Marinakis 1987, 3, p. 117.

⁶⁴ *Ελα ήλιε αντί μου* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 271.

⁶⁵ *Ω λουλούδια* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 383.

⁶⁶ *Ανησυχία* (1933), Marinakis 1987, 3, p. 120.

⁶⁷ *Ο ήλιος ο ύπνος* (1935), Marinakis 1987, 3, pp. 310-311 (in particolare p. 311).

⁶⁸ *Σε μιαν αγάπη δίχως όρια* (1937), Marinakis 1987, 4, p. 242.

⁶⁹ *Κατάρα* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 257.

⁷⁰ *Σελήνη* (1936), Marinakis 1987, 4, p. 130.

⁷¹ *Ω μουσική...* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 396.

⁷² *Ίσως θύμα* (1934), Marinakis 1987, 3, p. 224.

⁷³ *Γυναίκες άγγελοι* (1939), Marinakis 1987, 5, p. 103.

⁷⁴ *Ω λουλούδια* (1940), Marinakis 1987, 5, pp. 383-385 (in particolare p. 384).

⁷⁵ *Ibidem* (in particolare p. 385).

⁷⁶ *Il sole restituirà...* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 405.

⁷⁷ *Il cielo si muove...* (1938), Marinakis 1987, 4, p. 453.

⁷⁸ *Sogni e cielo* (1939), Marinakis 1987, 5, p. 93.

⁷⁹ *Versi* (1939), Marinakis 1987, 5, p. 216.

⁸⁰ *Intima pace* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 334.

⁸¹ *Un cuore audace* (1935), Marinakis 1987, 3, pp. 336-337.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *O uomini fratelli* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 347.

⁸⁴ *Intima pace* (1935), Marinakis 1987, 3, p. 334.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Una linea di sonno* (1936), Marinakis 1987, 4, p. 140.

⁸⁷ *La terre est triste...* (1939), Marinakis 1987, 5, p. 231.

⁸⁸ *Dans tes yeux...* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 322.

⁸⁹ *J'ai aimé ton sourire* (1940), Marinakis 1987, 5, p. 329.

IL POETA NEL PALLONE.
ANALOGIE E METAFORE DEL GIOCO DEL CALCIO
NELLA POESIA DI ARIS DIKTEOS E NIKOS KARUZOS

† Tino Sangiglio
Trieste

È singolare quanto grande sia il numero dei poeti neogreci che hanno, in qualche modo, inserito il gioco del calcio nei loro versi. Forse in nessun altro Paese del mondo è dato incontrare una schiera così vasta di poeti, di ogni spessore, di ogni età e di ogni orientamento, nei quali questo popolare sport compare con annotazioni puntuali e specifiche fino a mere citazioni e semplici richiami¹. In realtà numerosi sono i poeti che fanno non già generici richiami ma invece precisi riferimenti a grandi giocatori del calcio greco o internazionale: Anestis Evangelou canta le prodezze del centravanti Tolis Kazantzis (che nella vita sarà anche fine letterato e delicato narratore) nei campi di Salonicco e della Macedonia; Thanassis Venetis le imprese calcistiche di Kostas Davrulis, indimenticato attaccante e mediano di livello internazionale all'epoca d'oro della Panachaiki (Patrasso), negli anni '70, e più tardi dell'Olimpiakos (Pireo), collegandole al ricordo di antiche glorie calcistiche greche come Mimas Domazos, Ghiorgos Sideris e Ghiorgos Kudas; Panos Theodoridis le imprese dell'attaccante della squadra del Pireo degli anni '70; Spiros Kapernekas, la cui carriera si concluse nelle file dell'ARIS di Salonicco; Ilias Laghios e Manos Chatzidakis ricordano, rispettivamente, con una ballata, le favolose giocate di Diego Armando Maradona e George Best; Ghiorgos Markopoulos tiene vivo il ricordo dell'attaccante Christos Ardzoglu dell'A.E.K. di Atene e della Nazionale negli anni '70, mentre Dimitris Chuliarakis – a me, incrollabile cuore granata da sessant'anni e passa, nella buona come (soprattutto) nella cattiva sorte, poeta molto caro – con accenti ispirati e commossi ha ricordato la tragedia di Superga e la fine del “Grande Torino”.

Come si vede, l'elenco dei poeti greci interessati al gioco del calcio – e qui si è fatto riferimento solo ai più noti – è incredibilmente vasto; ma ci sono anche due poeti, Aris Dikteos e Nikos Karuzos, nei cui versi questo sport assume rilievi e significati rilevanti, ai quali appare interessante e utile dedicare un'analisi un po' più dettagliata.

*

Aris Dikteos (1917-1983) scrive un'ode encomiastica per un famoso giocatore degli anni '70 dell'Olimpiakòs del Pireo, l'attaccante Ilìas Ifandis: s'intitola *Epinicio 1959* e ha come sottotitolo *Ilìas Ifandis, Pireota, Calciatore*². L'andamento dell'ode presenta evidenti analogie con la struttura degli epinici pindarici che celebravano gli atleti vincitori nelle gare panelleniche. Già nel suo *incipit* c'è un'analogia, una similitudine: il poeta dichiara di far parte anche lui di una squadra, per quanto un po' particolare. Come il calciatore fa parte della sua squadra di calcio, così il poeta fa parte della squadra dei poeti; essi sono dunque in qualche modo colleghi, esercitano l'uno e l'altro un'arte e in essa ambedue eccellono: il giocatore per la chiara fama delle sue imprese sportive, il poeta che senza falsa modestia afferma non essere l'ultimo tra i compagni d'arte. E in realtà Aris Dikteos, anche se non è entrato a far parte dei "grandi", pure ha dato una poesia densa di significati e di pathos, donando all'arte una originale capacità allusiva dei moti dell'erotismo e conseguendo ciò che più gli stava a cuore: riuscire a salvare, kavafianamente, l'immagine, la visione dell'amore.

Come Pindaro nei suoi epinici, anche Dikteos nel suo epinicio a Ilìas Ifandis è consapevole del proprio valore, della novità del suo testo e ne avverte chi lo legge in una specie di σφραγίς di sigillo, nel quale il poeta parla anche un po' di sé.

Come Pindaro, anche Dikteos sviluppa un argomento, una vicenda - le origini mitiche e storiche della città del Pireo, le sue vicende di città ricca di eventi e di potenzialità - il cui nocciolo ha una consistenza d'ordine morale e spirituale (in Pindaro era il mito con la gnome) ma da questo poi passa oltre a degustare distesamente particolari significativi collegati al tema del suo eroe sportivo (i versi propriamente dedicati alle imprese di Ifandis sono quelli 1-10 e 111-126 sui complessivi 126), in un mix di epos e di lirica, di attualità e di rimandi, di gnome e di visione, per poi ritornarvi per ulteriori sviluppi e dettagli più ariosi e particolareggiati, per lasciarli o riannodarli, in continuazione.

L'analogia con Pindaro prosegue sotto molte altre angolazioni. Come in Pindaro, ciò che stimola la fantasia di Dikteos è una visione di gesta forti e belle in cui può riversare il suo entusiasmo (vv. 9-10, 112-114, 119-126); nella sua ode encomiastica (e così avveniva sempre in Pindaro) Dikteos non canta lo squallore delle impotenze e delle brutture, ma gli impeti avidi di vita, di azione, di affermazione; non la dolente evocazione di un tempo di giovanile baldanza, ma la celebrazione di un presente attivo e glorioso (vv. 111-112, 116-118); come Pindaro ha cantato e celebrato i vincitori con i carri, i corridori, i pugili, i lottatori, i pentatleti, i pancraziasti, gli sportivi del suo tempo (una volta sola ha celebrato un artista, l'auleta Mida, agrigentino) così Dikteos celebra le gesta di un calciatore, un eroe sportivo dei tempi moderni (v. 118); l'ode epinicia di Dikteos – come in Pindaro – si presenta

come un'άγαλμα, come una rappresentazione vivida e scultorea del suo eroe sportivo.

E allora prende quota e s'innalza in alti toni d'ispirazione l'encomio di Dikteos per questo laico eroe dei campi di calcio, consapevole che il suo canto se non nel mondo ma sicuramente nella cerchia dei poeti e tra gli appassionati (del calcio e della poesia) eternerà le gesta del calciatore Ifandis (vv. 1-4) che più volte ha scardinato la porta avversaria donando tante vittorie alla sua squadra (vv. 7-9). E qui va subito evidenziato quell'uso ripetuto di πάλι καὶ πάλιν e poi ancora πάλι del verso 7 per immortalare adeguatamente le imprese sportive e per esprimere plasticamente la ripetuta violazione della rete avversaria (si noti che il significato nell'antico greco del verbo εκπορθέω era distruggere, devastare):

την αντίπαλη εστίαν εκπορθώντας πάλι καὶ πάλιν, ἐδωσε καὶ πάλι [...] το κύπελλο της νίκης

Sono termini che forse hanno anche una valenza erotica, il che è conforme con il vissuto personale del poeta; anzi qui c'è un'analogia, una similitudine d'ordine, come dire? erotica, se non esplicita certamente allusiva (e anche questo rientra pienamente nei modi caratteristici dell'espressione poetica di Dikteos); ma da autentico poeta Dikteos vira l'intento erotico nel canto elegiaco, in sfere più aeree e impalpabili. Come in Pindaro, il tono s'impenna ed innalza il protagonista e la sua patria dall'effimero delle cose quotidiane all'eterno dei significati alti, dall'occasionale degli accadimenti alle semipermanenti norme della καλοκαγαθία che, per gli antichi come per i moderni greci, esalta quell'insieme armonico e inscindibile di bellezza fisica e interiore, di bellezza del corpo e della mente.

Ancora con volo pindarico l'ode di Dikteos si chiude con la lode – l'epinizio – per l'atleta esemplare e per la gara condotta magistralmente: lode agli ἄριστοις e tra questi Ifandis, il più ἄριστος: lode alla primazie, a chi primeggia, a chi è integro, esempio «per i giovani che domani verranno a eternare la loro generazione e la loro città» (vv. 19-20). E vengono in mente gli appannaggi faraonici degli sportivi dei giorni nostri: qui il giocatore ha come premio più alto e puro un elogio, un epinizio, esattamente come i vincitori antichi che si gloriano di meritare la corona d'alloro e un epinizio di Pindaro: la chiusa della poesia di Dikteos è un'ultima analogia, un'ultima similitudine che pone sullo stesso piano – colleghi nell'arte e nella poesia – Dikteos e Pindaro. Ed è qui che il poeta eleva la trita e comune materia del suo tema e con bella scioltezza innalza il suo protagonista assicurandogli l'immortalità (vv. 16-17) e nel contempo salva per sempre il valore della bellezza, esaltandola, eternandola.

EPINICIO 1959
A Ilias Ifandis, Pireota, Calciatore

Nella compagnia dei poeti non mi considero
l'ultimo. Così, un giorno, non tra tutti i Greci
ma tra quelli che amano
andare con la mente e fantasticare, ricorderai,
mio canto, che Ilias, il figlio di Ifandis,
violando la rete avversaria
ancora e ancora, ha dato ancora
alla sua grande squadra la coppa della vittoria
nelle gare del campionato, onorando
così i Pireoti e la loro città [...] 10
[...]

Il mio encomio va 111
ai più grandi e tra i più grandi il più grande,
che s'avventa in nobile gara ad abbracciare
la Vittoria. Così adesso Ilias, figlio di Ifandis, io ti
strappo, con il favore di Apollo, al Tempo,
affrancandoti dall'impurità, dalla vecchiaia 115
e dalla Morte, per consegnarti all'eternità, giovane
sempre, bello e in fiore, giovane campione del mio tempo,
ai giovani che domani verranno a eternare
la loro generazione e la loro città. Te 120
ha scelto la Vittoria tra i tuoi simili perché tu
dia vita a questo multiforme canto di lode, che esalta te
e la tua grande città.

Felice

la città del Pireo che ha riposto tante 125
sue speranze in ragazzi come questi!

Aris Dikteos

*

Anche Nikos Karuzos (1926 –1990) ha icastici riferimenti, pieni di metafore e di allegorie, al gioco del calcio. Tra i migliori poeti neogreci contemporanei, dall'ispirazione autentica e sofferta, Karuzos non ha avuto la risonanza che la sua poesia effettivamente merita, caratterizzata da un intenso afflato spirituale e religioso. Un'ispirazione intimistica di conio molto personale e di singolare leggerezza d'intonazione lirica che riscatta anche i momenti più ardui e oscuri del sentire e che permette al poeta di guardare con occhio non più umano e fallace questo mondo che si dibatte nella sua lotta contro il tempo, contro il dolore, contro il peso e l'angoscia della vita e dei drammi esistenziali dell'umanità.

Pur in un poeta di marcata introspezione i richiami al gioco del calcio sono singolarmente frequenti anche se questo sport non gli procura certo sentimenti d'entusiasmo ma piuttosto l'occasione d'indagare con incisiva ironia gli aspetti sociali e umani del fenomeno correlandoli ai suoi approfondimenti d'ordine esistenziale e ai suoi tipici temi d'indagine interiore. Da una testimonianza di Vassilis Kalamaràs (del 1998) sappiamo dell'interesse di Karuzos per il calciatore Roger Milla, potente centravanti della nazionale del Camerun negli anni '70-'80, che diede del filo da torcere alle più celebrate squadre nazionali dell'Europa e in ciò Karuzos partecipa a quella tipica tendenza di molti intellettuali a tifare per le nazioni più deboli, non solo calcisticamente, con diversi, significativi riferimenti che è possibile cogliere nelle sue poesie³.

Ma c'è un testo di Karuzos in particolare dove l'interesse per il calcio assume contorni di grande significato ed è la poesia *Esperienza d'angoscia*⁴. L'intera poesia consiste nella descrizione di una radiocronaca riguardante una partita di calcio giocata nella tradizionale giornata di una domenica. La trasmissione alla radio delle partite di calcio, soprattutto a partire dal dopoguerra e fino all'avvento della televisione, era, come si ricorderà, il momento più atteso dalla grande massa dei tifosi e implicava in tal modo persone di ogni ceto sociale con un'audience – si direbbe oggi – enorme che di questo appuntamento faceva un punto ineludibile di riferimento (in Italia, per esempio, si ricorderà ancora con quale trepidazione e con quale eccitazione si attendevano le radiocronache calcistiche nazionali ed internazionali del mitico Niccolò Carosio). La poesia di Karuzos allude appunto a questa atmosfera di trepida attesa e di viva curiosità ma senza notazioni d'esultanza e di tripudio. All'opposto dell'epinicio di Dikteos, caratterizzato da enfasi esaltatoria e da richiami colti e classicheggianti per le gesta sportive di Ilias Ifandis, nella poesia di Karuzos si gioca una doppia partita di contenuto estremamente banale: quella che si svolge sul terreno di gioco e quella che il poeta stesso "gioca" accendendo e spegnendo in continuazione la radio che trasmette la cronaca della domenicale partita: e non a caso i versi che riportano fasi dell'incontro corrispondono, numericamente, a quelli che riportano, in metafore e in analogie, le riflessioni del poeta su se stesso oppresso da silenzio e solitudine, in un'angoscia esistenziale dilatata ancor di più proprio dall'ascolto della radiocronaca del *match* in un "pomeriggio di Domenica". La doppia partita – il *match* radiotrasmesso e l'accendere e spegnere continuo della radio da parte del poeta – prosegue così in modo insopportabilmente angoscioso: da una parte uno spazio aperto e rumoroso – il campo di calcio e gli spettatori urlanti –, e dall'altra uno spazio chiuso e silenzioso – la stanza del poeta. La poesia stessa è come una partita e presenta anch'essa varie fasi e vari momenti, come quelli che ritmano il *match*, tra un fuori e un dentro, tra l'assordante rumore e il silenzio più spesso. Si staglia così una doppia analogia stringente e oppressiva, quella del poeta (silenzio, solitudine, amare riflessioni) e quella del campo di gioco (rumore,

folla scatenata e urlante), e poi un'altra, quella della stanza chiusa e silenziosa del poeta e quella del campo aperto e festante.

Le fasi dell'incontro “raccontate” nella poesia – che agisce in parallelismo con la radiocronaca divenendo essa stessa un'altra radio – sono scarse e frammentarie: l'individuazione cronologica della partita in cui il poeta accende la radio, cioè il minuto nono del primo tempo, poi un'azione di marcamento, una rimessa laterale, un altro marcamento questa volta fuori dall'area di rigore, un tiro ravvicinato, una respinta del portiere e poco d'altro. I nomi dei calciatori sono ovviamente immaginari: Κλάφτης che per assonanza possiamo trasformare in Κλαψιάρης e dunque chiamarlo Frignone, Πιονεμένος – e dunque Malinconico, Κλούβας richiama tanto κλούβα – (il ‘cellulare per i detenuti’) che κλουβί (la ‘gabbia’) e dunque si può renderlo con Guardiola⁵, Γρηγορίδης – e qui abbiamo il senso di un giocatore veloce e scattante e dunque chiamarlo Lesti e infine Αρχειοφύλαξ, ‘guardiano d'archivi’, cioè è nome adatto per un portiere (in termini calcistici) e dunque trasformarlo in Cancellieri. I nomi sono sì immaginari ma non casuali giacché qui c'è un'altra, chiara, seppure allusiva, metafora: i nomi di fantasia indicano uno *status* psicologico, interiore di ogni calciatore nominato; metafora dunque della loro condizione esistenziale oltre che del loro ruolo nell'occasione della partita: in effetti il poeta ricorre ad alterazioni *in peius*, con chiari intenti ironici e derisori, dei nomi, quando non cerca di istituire, tramite essi, anche particolari nessi allegorici. Contrariamente a quello a cui siamo abituati dalle cronache sportive, qui i giocatori non hanno nulla di esaltante e di celebrativo né per loro si usano i consueti aggettivi laudativi ed encomiastici. Anzi la loro presenza appare quasi irreale, sono come fantasmi baluginanti sul terreno di gioco, come figure che si muovono in un vuoto: esattamente come le amare riflessioni del poeta cadono nel nulla del silenzio della sua stanza, così questi calciatori sembra che giochino nel vuoto pur nella bolla ribollente della folla urlante: ancora un'altra analogia – e un doppio vuoto – che prende forma nella poesia, il vuoto, meglio: il senso del vuoto del poeta e il senso del vuoto dei giocatori, veri campioni del nulla⁶.

Il nucleo fondante della poesia di Karuzos è allora la descrizione del dramma esistenziale del poeta che s'accampa e si dilata proprio seguendo gli esiti di una manifestazione sportiva di massa. Nella stanza chiusa e nella «franta azzurrità» si gioca questa singolare doppia partita dove ai rumori della folla si contrappone il silenzio nel quale è sprofondato il poeta che soffoca la sua angoscia esistenziale nella vana ricerca di vie d'uscita: la finestra da aprire e il piccolo cero (simbolo evidente della sua ispirazione religiosa) sono solo precari tentativi, temporanei palliativi alla disperante inquietudine: la partita interna del poeta si gioca e si sviluppa in un silenzio asfittico e in un vicolo cieco intrecciandosi ai ritmi forsennati della partita esterna che si gioca sul campo in un crescendo di forte intensità drammatica. *Esperienza d'angoscia* è dunque una partita allegorica – il *match* come allegoria della vita – in bilico

tra una realtà effettiva esterna e una interiore, tra il fuori e il dentro e finisce in una sorta di pareggio, uno 0-0, tra l'inquietudine (*σάλο*) e la requie (*ησυχία*). Ed è già un buon risultato per il poeta: di fronte ad una impossibile vittoria è già un ottimo successo aver conseguito una specie di pareggio evitando una dolorosa sconfitta. Un risultato giusto e accettabile, quello che la vita destina e impone al poeta.

ESPERIENZA D'ANGOSCIA

Il pomeriggio di domenica
accendo la radio
sollevo il coperchio del silenzio.
Partita di calcio. Magliette colorate.
“Siamo giunti al nono minuto
del primo tempo...”
Torno ad abbassare il coperchio.
Ma, davvero, quanto possiamo, così soli,
guardare nel fondo della nostra anima?
Assaporò per un attimo
una franta azzurrità
e riaccendo la radio.
“All'ultimo minuto Frignone di corsa
riesce a sbrogliare la situazione,
tenta di far proseguire il gioco
ma è marcato da Malinconico...” –
spengo.
Immobilità di finestre sbarrate.
Ideale fissità degli attimi.
Accendo.
Soffoco la negazione.
“...una rimessa laterale da parte dell'Unione,
l'effettua con rapidità Guardiola...” –
ma, stordito, spengo di nuovo.
Orribile coperchio.
Un silenzio ancora più denso.
Accendo un piccolo cero
e mi godo la mia padronanza.
La morte è in funzione, qua e là.
Riaccendo.
“C'è un controllo fuori dall'area di rigore...”
Tutto il campo è scosso da una pioggia torrenziale.
“...la palla è ora in possesso di Lesti
che cerca inutilmente di trovare un compagno...”
Così, penso, appare l'anima,
brilla nella futilità.
Ormai mi sono confuso tra i clamori,
dappertutto è un urlo.
“...Malinconico calcia da distanza molto ravvicinata
ma Cancellieri respinge...”

Devo aprire la finestra,
aprire la finestra, la finestra.
Questa la vita... Questa la sua forza...
Che abbracci con la stessa intensità
la quiete e l'inquietudine.

Nikos Karuzos

NOTE

¹ Ghiorgos Markòpulos, lui stesso poeta di vaglia delle ultime generazioni, ha individuato cinque “categorie” in cui moltissimi poeti neogreci vengono inquadrati a seconda del grado d’intensità del “sentire” nei loro versi il tema del football:

- a) poeti nei quali i riferimenti al gioco del calcio sono evidenti e per il quale si simpatizza apertamente: Anagnostakis, Vaghenàs (che, peraltro, è stato da giovane calciatore promettente e nazionale giovanile), Denegris, Steriadis, Vistonitis, Bukalas, tra gli altri;
- b) poeti che si riferiscono al calcio ma senza lasciarsi prendere da sentimenti di entusiasmo e di partecipazione: Varveris, Ghimossulis, Kondòs, Liotakis, Veis, Fostieris, tra gli altri;
- c) poeti nei quali il gioco viene visto con grandi riserve e con riferimenti solitamente negativi: Vavuris, N. Valaoritis, Kirzaki, Márkoglu, Stoghiannidis, Patilis, tra gli altri;
- d) poeti che nei loro versi utilizzano termini, espressioni e immagini ricavati dal calcio: Aslànoglu, Daskalòpulos, Engonòpulos, Embirikos, Kaknavatos, Kalokiris, Pratikakis, Ritsos, Vrettòs, Ganàs, Serefás, Bekatoros, Chronàs, tra gli altri
- e) mentre la quinta “categoria” comprende poeti che dal richiamo del gioco del calcio risalgono al ricordo degli anni infantili e giovanili: gran parte di essi si ritrova nelle precedenti quattro “categorie” con l’aggiunta di altri poeti come Ioannu, Pulios, Vlavianòs e altri. Nell’ambito, poi, di contesti più ampi, Markòpulos nomina ancora altri poeti come Dallas, Meskos, Mastoraki, Seferis.

Di fronte a questa massa incredibile di riferimenti poetici, quelli riguardanti l’Italia – nonostante la sua nomea di popolo per eccellenza di poeti e di pallonari – sono infinitamente più limitati, sia quantitativamente che qualitativamente (eccettuando le famose *Cinque poesie per il gioco del calcio* di Umberto Saba e qualche altro testo più recente). Cfr. al riguardo Tino Sangiglio, *La biblioteca del calcio italiano* in “Artecultura” (Trieste), n. 26, aprile 2000.

² Aris Dikteos, *Πολύτεια* (Città), 1961.

³ Per esempio nella poesia *Dalle mie annotazioni angeliche* (della raccolta *Adesivo per piccole e grandi antinomie*, 1971) e, più marcatamente, in *Respinta alla cieca* (della raccolta *Lo zelo del non relativo con refusi*, 1980: «Calcio allora da grande distanza... Per altre cose mi destina la Primavera: a fare goal nella finale dei fiori di campo...») e in *Allora con i turbamenti* (della stessa silloge) ma soprattutto in *Il martello della vita* (dalla raccolta *Minniatore*, 1988: «Vi ho stracciato le reti della porta, idioti / con grida di fuoco del terreno di gioco!»).

⁴ Níkos Károúços, *Πενθήματα* (Lutti), 1969.

⁵ Si dà il caso che un calciatore con questo nome ha calcato i campi di calcio italiani ed europei: il catalano Pep Guardiola, centrocampista di livello internazionale, che dopo aver militato nel BARCELLONA, in Italia ha giocato fino a qualche anno fa nelle squadre del BRESCIA e della ROMA.

⁶ Espressione che, per inciso, riecheggia il titolo della silloge poetica di I. Kondòs, *O αθλητής τον τίποτα* (1997).

RITMO E SUONO IN GANÀS

Paola M. Minucci

Università degli Studi di Roma La Sapienza

«La poesia arriva aspettando¹», ha detto una volta Michalis Ganàs, svelando che il linguaggio dell'attesa è il silenzio in ascolto del ritmo interiore che si fa suono e musica e a cui infine si adatteranno le parole della poesia.

Tutto questo è lo stesso poeta, indirettamente, a suggerirlo, ricordando gli anni duri della sua infanzia. Ai confini con l'Albania, nel suo villaggio dell'Epiro, dove tutto era accompagnato dalla musica polifonica epirota, con i suoi ritmi lenti e cadenzati, che vanno a plasmare la sua sensibilità infantile; e in Ungheria, più tardi, dove verrà portato e dove rimarrà fino al 1954, quando tornerà in Grecia. Anni ancora più duri che troveranno la loro unica consolazione nelle note e negli accordi della canzone popolare, cantata più che suonata, perché la miseria era tale che non c'erano neppure gli strumenti musicali, come ricorda lo stesso Ganàs².

Nella sua opera, il ritmo sembra nascere prima delle parole, prima del pensiero, prima della poesia. O meglio, è esso stesso poesia, parola, pensiero, significato. «La poesia mi arriva prima come musica», ha detto lo stesso poeta³. In perfetto accordo con quanto scrive in senso più generale Osip Brik: «Il momento ritmico è anteriore al verso, non è il ritmo che può essere compreso in base al verso ma, all'opposto, quest'ultimo (il verso) in base al primo (il ritmo)⁴».

Naturalmente il ritmo che Ganàs trova dentro di sé non può che essere il ritmo della canzone demotica, anche se direi piuttosto che essa è il primo adattamento cui procede il suo ritmo interiore, un adattamento alle note di motivi a lui familiari, ai primi suoni che lo avevano espresso. Il debito al canto demotico è apertamente dichiarato dal poeta che scrive: «La canzone demotica è per me una calamita, ne sono attratto e riesco ad esprimermi solo partendo da essa⁵». Il ritmo della canzone demotica finisce con il diventare tutt'uno con il suo respiro poetico e musicale. Del resto tutto questo è evidente fin dal titolo dato ad una sua raccolta, *Παραλογή*⁶, fitta di richiami tematici, metrici, ritmici

che rinviano direttamente a quelli della canzone demotica. E il ritmo sembra “organizzare una grammatica” fitta di ripetizioni di suoni e situazioni⁷.

Basta leggere le prime poesie di *Παραλογή*. I versi, nella prima poesia della raccolta come nella successiva, sono tutti impostati sulla “simmetria”, con il ritorno ripetuto del verbo «έρχονται» e, all’interno del secondo verso, un rincorrersi dello stesso suono *χ* con l’alternanza *apax* del *κ*: «Ἐρχονται νύχτες βροχερές βαμβακερές ομίχλες». La tensione fonetica di questi suoni che definirei “fruscianti” e che nel testo ‘θροῖζουν’ e θροῖζει è proprio il verbo che si incontra nel verso successivo, ha un effetto fonetico-semanticico distruttivo, cui seguono naturalmente le inquietanti falci, «τα πολλά δρεπάνια» e, di conseguenza, «το υφαντό του κόσμου», il tessuto del mondo che si disfa, «ξηλώνεται», con il ritorno due volte sullo stesso verbo, usato prima in forma riflessiva, «ξηλώνεται», e poi in forma attiva, «ξηλώνει» decisamente più forte, trovando infine la sua conclusione fonetica e semantica nel verbo di chiusura della frase: «τρέμω μην κοπεί το νήμα» che manifesta paura e trepidazione a livello semantico ma, nello stesso tempo, sul piano fonetico, l’ultima parola, «νήμα», è una presenza labiale materna, ossimorica con il messaggio semantico, che non è che una prima anticipazione del verso successivo e della fitta labialità di richiami che lo caratterizza: «Νήμα νέρού στημόνι χωρίς μνήμη», in cui sembra finisce con lo sciogliersi la tensione dei versi precedenti che, a loro volta anticipano la presenza rassicurante, a livello semantico, dello «σκάφανδρο ζεστό / στην κιβωτό της μήτρας» dei vv. 13-14, che ha un effetto positivo deterrente del buio e della paura del verso 15: «Αρχαίο σκοτάδι τήκεται και τρίζει», e dei suoni *ρ*, *σ*, *κ*, *τ*, *τρ* arrugginiti, stridenti e angoscianti che lo caratterizzano. Il calore semantico dell’utero dei versi 13-14: «σκάφανδρο ζεστό / στην κιβωτό της μήτρας», agisce sul verso 15, fino a discioglierlo, nel verso 16, in una fonetica di calda liquidità amniotica che si incontra con il richiamo semantico alla luce e al calore di una «φλογίτσα» in un verso che sembra appunto sciogliersi nei suoni liquidi, il *λ* di «φλογίτσα» e di «γλείφει» con il ritorno anagrammatico “baciato” di consonanti carezzevoli quali *φ* e *γ*: «Αχειροποίητη φλογίτσα που το γλείφει». La luce di questi versi è ancora più rassicurante dell’utero materno del verso precedente, non solo a livello fonetico, ma anche semantico, se è vero che la luce-calore («φλογίτσα») è «αχειροποίητη» e il richiamo alle icone della Vergine «non fatte da mano umana» è diretto e non può quindi non rinviare al campo semantico “materno” per eccellenza dell’acqua, anticipato, appunto, dai suoni liquidi del verso: «Συναγωγές υδάτων υετοί πρόγονοι παγετώνες» in un verso in cui si respira un’aria di cosmogenesi.

In questo primo tentativo di lettura, come vediamo, è andato perso il confine tra suono, ritmo e semantica; insieme, tutti tessono il tessuto del significato più globale del testo, quello che è stato definito da Meschonnic come “signi-

ficanza”⁸, distinto tanto da *significato* in senso stretto quanto da *significante*; il significato profondo, cioè, creato dall’incrocio di tutti i registri espressivi, fonetici e semantici che intervengono e agiscono nel testo poetico: «la significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale [...]. Il “senso” non è più nelle parole, lessicalmente»⁹, d’acordo con quanto sostiene Meschonnic, secondo cui è il ritmo, che è già senso, a tradursi nel significato delle parole ed è sempre il ritmo a “organizzare il discorso”. La grammatica del discorso così organizzata si «orienta su precise simmetrie sensoriali»¹⁰.

In Ganàs, lo abbiamo già visto, i versi si susseguono e si ripetono abitualmente ed è proprio da queste “coazioni a ripetere” che si deduce l’intensità del ritmo. È il ritmo a produrre attesa. Octavio Paz dice che il ritmo «suscita un desiderare»:

Restiamo in attesa di qualcosa che non riusciamo a nominare. Il ritmo genera in noi una disposizione d’animo che potrà placarsi solo con l’apparire di “qualcosa”. Ci colloca in un atteggiamento d’attesa¹¹.

È da questa attesa che nasce la parola poetica di Ganàs, già tanto carica di significati, prima ancora di esistere. E il suo significato non è dunque soltanto nel significato in senso stretto del segno, ma nella sua “significanza”, lo ripeto, nel suo significato più lato dato dal contesto, dall’avantesto, dal suo rapporto con i suoni delle parole che precedono e che seguono.

Parlando di una poesia come quella di Ganàs, hanno un’importanza fondamentale, non solo la scelta del metro (giambico decapentassillabo, il più delle volte) ma anche il significato che ad esso è correlato. La canzone demotica rinvia, infatti, ad una sorta di fiaba popolare con tutti i suoi ulteriori significati: amore della tradizione, memoria, narrazione, con una notevole insistenza sulla musicalità interna del verso data da rime, rime interne, assonanze, allitterazioni, processi sinestetici che producono stupore e attesa di quel che dovrà accadere.

È interessante notare anche un altro aspetto delle poesie di Ganàs, prendendo lo spunto da *Xριστογεννιάτικη Ιστορία*, un suo testo incluso in *Γιάλινα Γιάννενα*¹², dove si può notare come l’elemento lirico, che prende in prestito ritmo e parole da una famosa ninna-nanna popolare in rigoroso quindiscisillabo, si innesti naturalmente su una struttura narrativa iniziale. L’andamento narrativo delle prime tre strofe, lascia il posto ad un dolce cantabile affettuoso, colorato di nostalgia e ricordi d’infanzia dalla metà della quarta strofa in poi, dove il ruolo principale è affidato alla ripetizione fonetica, lessicale, semantica.

Cominciamo a vedere più da vicino la ripetizione lessicale-semantica introdotta al v. 4 della quarta strofe: «Λέω να γίνω πατέρας του πατέρα μου»

che diventa il motivo tematico ricorrente e l'elemento di variante semantica alla nota *nenia* popolare.

Da un punto di vista lessicale ci sono intere frasi che ritornano come un ritornello nei vv. 1 e 3 della quinta strofa: «*Υπνε που παίρνεις τα παιδιά πάρε καὶ τον πατέρα* [...] / *Υπνε που παίρνεις τα παιδιά / πάρε καὶ τον πατέρα*» ma soprattutto c'è un'insistenza di ripetizioni fonetiche, nei primi tre versi, sulle consonanti *π, ν, ρ*.

Il quindicisillabo interrotto al primo emistichio del secondo verso si ricomponne facendolo seguire dal primo emistichio del terzo verso, creando un ritmo sfalsato e incalzante che sembra voler racchiudere i versi in un abbraccio che ripercorre, direi, l'andamento semantico dei versi 3-4: «*απ' τις μασχάλες πιάσ' τονε, σα να' ταν λαβωμένος*», che è il primo segno di distacco dal motivo del ritornello, semanticamente ma anche foneticamente, infatti si introduce qui, per la prima volta, dopo tanto rincorrersi di *π, ν, ρ*, il suono liquido *λ* che ritorna due volte: «*μασχάλες*», «*λαβωμένος*» e in cui si scioglie e si distende inizialmente il ritmo serrato dei primi versi che sembra poi quasi riavvolgersi nei due emistichi successivi, al v. 4 e al v. 5: «*Οπου πηγαίνεις τα παιδιά, εκεί περπάτησέ τον*» con un ritorno alla predominante *π*, ma con la variante, rispetto ai primi versi, del *κ* («*εκείν*») che poi si sfumerà nella *χ* dei due emistichi successivi ai vv. 5 e 6: «*με το βαρύ αμπέχονο. Στις πλάτες του αχνίζει*». Nella strofa successiva, la sesta, il poeta ritrova un ritmo narrativo-ottattivo più disteso e anche i richiami a livello fonetico si fanno più ricchi e vari: con una predominante *κ, λ* al primo verso: «*κι ένα καλό σκυλί*»; al secondo verso, primo emistichio, *π, λ*: «*παλιούς του φίλους*», e nel secondo emistichio *ρ, κ, χ*: «*ρίξε χιόνι ύστερα / άσπρο σαν κάθε χρόνο*». Con «*χρόνο*» viene introdotto il suono *ν* su cui è tutto giocato l'emistichio successivo: «*Να βγαίνει η μάνα να κοιτά*» per confluire nell'incontro di *ν, π, λ, μ* dei versi successivi 4, 5 e 6 con un infittirsi dei suoni liquidi in «*να βλέπουμε στα γαλανά της μάτια και όλοι*» con una forte assonanza interna («*γαλανά*» / «*όλοι*») proprio là dove semanticamente c'è un richiamo “liquido” agli occhi celesti e preoccupati della madre.

Nell'ultima strofa, la settima, si ritorna al ritornello della *nenia*. C'è però un'aggiunta semantica: il “tu” del padre («*Πάρε καὶ τον πατέρα*») è diventato il “noi”: «*πάρε κι εμάς μαζί σου*». A questa variante semantica corrisponde, nei versi successivi, una variante fonetica con l'introduzione ricorrente del suono *σ, στ, τς*:

[...] Σε **στρωματσάδα** ρίξε μας
πίσω απ' τα ματοτσίνορα
ν' ακούμε τους μεγάλους [...] να **σωπαίνουνε**
να βλαστημούν. Και εμείς να τους λυπόμαστε

che si innesta sui suoni preesistenti **μ**, **ν** («να βιαζόμαστε»/ «να μοιάσουμε») e qui soprattutto anche **χ** e **κ**: v. 4 «νύχτα του χειμώνα», v. 5 «ν'ακούμε / να βήχουν», v. 6 «χιόνι».

Ma già dal quinto verso il ritmo stridente del **σ/τ** si diluisce un po' nella ricomparsa del suono **λ** che precedentemente aveva accompagnato la presenza – assenza della madre, con l'apice raggiunto nei successivi versi 6-7:

Καὶ εμεῖς να τους λυπόμαστε
Που γίνανε μεγάλοι κι να βιαζόμαστε πολύ

con il ritorno anagrammatico in chiusura di verso di «λύπο/πολύ».

Tutto questo a confermarci ancora una volta che ritmo, musica, suono e semantica in Ganàs procedono insieme naturalmente, inconsapevolmente e automaticamente, direi, e il discorso poetico, a differenza del discorso linguistico, non è fatto soltanto di segni. «La poesia passa attraverso i segni», aveva sottolineato Mattioli nel saggio citato¹³.

Se guardiamo, in maniera esemplificativa, i primi versi della prima strofa:

Κάθεται μόνος
Καὶ καθαρίζει τὸ ὄπλο του δίπλα στο τζάκι

e più avanti:

[...] σαν πέρυσι,
Σαν πρόπερσι, Χριστούγεννα και πάλι
Και τα ποτά κρυώνουν στο ντουλάπι

con la conclusione fonetica anagrammatica “παλ / λαπ”, nasce naturalmente un' osservazione, ossimorica in un certo senso rispetto alla prima parte della poesia che ho dichiarato narrativa. Quello che è vero da un punto di vista stilistico è questa volta non confermato ma contraddetto sul piano ritmico – fonetico perché il ritorno ritmico di stesse unità lessicali o di stessi suoni sembra anticipare e preparare la confluenza del ritmo narrativo nel ritmo iterativo – cantilenante della ninna-nanna popolare finale. Anche questa volta i suoni e il ritmo hanno finito con l'avere un valore semantico profondo di anticipazione, una significanza appunto, andando oltre il semplice messaggio semantico trasmesso dalle parole.

NOTE

¹ M. Ganàs, *Ta ποιήματα ἐρχονται περιμένοντας* (intervista a cura di G. Bramos), “Rèvmata” (Athina), 7, 5-6 / 1992, pp. 26-37.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ O. Brik, *Ritmo e sintassi*, in AA.VV., *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 154.

⁵ Ganàs, *Ta ποιήματα ἐρχονται περιμένοντας*, cit.

⁶ Ganàs, *Παραλογή*, Athina, Kastaniotis, 1993.

⁷ È Stefano Raimondi che, citando Andrew Eastman, sostiene che il ritmo «organizza una grammatica», nel suo saggio *La voce che modula il pensiero. Il ritmo nell'intuizione poetica*, in AA.VV., *Ritmologia – Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione* (a cura di Franco Buffoni), Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 63.

⁸ H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, pp. 216-7.

⁹ Cito da E. Mattioli, *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in *Ritmologia* cit., p. 16.

¹⁰ Cito da Raimondi, op. cit., p. 63.

¹¹ *Ivi*, pp. 63-64.

¹² Ganàs, *Γιάλινα Γιάννενα*, Athina, Kastaniotis, 1989.

¹³ Mattioli, *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, cit., p. 17.

LA POESIA DI ANTONIS FOSTIERIS, TRA SUSSURRI STENTOREI,
SONORITÀ INATTESE, SILENZI E... BARCHETTE COSTRUITE CON
BUCCE DI SILLABE.

Iannis Korinthios
Università della Calabria

Fostieris presenta un'individualità artistica chiara e un "lirismo" inconfondibilmente suo¹. Di certo molti aspetti tipologici accomunano Fostieris alla lirica moderna e contemporanea (prevalentemente francese e greca). Più che di influenza letteraria passiva parlerei però di affinità strutturale, di analogie stilistiche. Fostieris compone versi che mescolano poesia, sperimentazione linguistica, tecnica compositiva, meditazione e pensiero².

Qualcuno annovera Fostieris tra i poeti-filosofi, esprimendo, a mio avviso, un giudizio sommario e frettoloso. La sua poesia è senza dubbio anche il prodotto naturale di una riflessione filosofica, come prova la presenza di uno stile aforistico e gnomico: siamo cioè alla presenza di un chiaro discorso filosofico *in fieri*, che si dispiega quasi come un monologo in più atti.

Tuttavia in questo monologo non prevalgono gli elementi ragionativi su quelli emozionali e introspettivi³. Certo i motivi della disperazione, della solitudine⁴ e del vuoto abbondano, riflettendo la desolazione del "reale"⁵. Lo scoramento non spegne però il desiderio, né preclude un sensualismo estetizzante; la tragicità del presente e l'interrogativo drammatico di un qualche futuro non precludono comunque un'evasione "tragica": la poesia (cfr. *Ομοίωμα κελαηδισμού* in *H σκέψη ανήκει στο πένθος*⁶).

Fostieris osserva d'altro canto la realtà con fine ironia, cogliendo l'aspetto paradossale delle cose con irruzione satirica, con sarcasmo corrosivo o con distacco; si può parlare di ironia fostieriana⁷.

Per un approccio consapevole (cioè non impressionista) alla poetica fostieriana è necessario analizzarne gli originali stilemi linguistici: bisogna partire dalla tecnica compositiva prima di soffermarsi sui meri contenuti e sulle altre implicazioni testuali. Fostieris cura molto la strutturazione delle raccolte, rispettando una rigorosa architettura; le poesie sono ordinate secondo criteri di corrispondenze analogiche e antifrastiche. Egli saggia sempre nuovi e raffinati moduli espressivi, elaborando una poetica personale per scardinare le aporie

fondamentali della vita e riflettendo sui temi che da sempre costituiscono terreno di riflessione per la grande tradizione lirica occidentale: il rapporto tra il finito e l'infinito, tra la parola e il silenzio, tra l'uomo⁸ e la morte, tra l'oblio e l'eternità. La parola rappresenta per il poeta un obiettivo da raggiungere, un desiderio irrinunciabile, un bene da conquistare: «κ' επιθυμώντας μοναχά μια λέξη / Να βρω μια λέξη να χωθώ στον κόρφο της» (cfr. *Σκοτεινός έρωτας*). D'altro canto la parola, “η λέξη”⁹, rappresenta il principio generativo:

Τα πράγματα γεννιούνται από τη λέξη τους¹⁰ / Κ' η λέξη τρέμει αμφίρροπη¹¹ / Καθώς τον ήχο της τον παίρνει ο καιρός / Καθώς δεν ξέρει πια κανείς / Κι αν ο καιρός υπάρχει.

(*H κόλαση της αμφιβολίας* in *O διάβολος τραγούδησε σωστά*, 1981).

Ο παφλασμός γεννάει τη θάλασσα κι ιδού η φωνή / Βγάζει λαρύγγι που ομιλεί; Αλίμονο· / Ο μαραγκός χωρίς τα ξύλα του δε μοιάζει μαραγκός / Ανελλιπώς ζητάει τον ήχο του σφυριού να μαρτυράει / την τέχνη του. / Γι' αυτό σου λέω / Πάρε χαρτί πιάσε μολύβι κι άρχισε / Τον πρώτο στίχο, αν δεν στον δώσουν οι θεοί, δανείσου τον: / Ο παφλασμός γεννάει τη θάλασσα κι ιδού η φωνή.

(‘Ο, τι τον ποιητήν δέει είπερ μέλλοι ποιητής είναι, in *To θα και το να του θανάτου*, 1987).

Βαθιά στη νύχτα οι δρόμοι διακλαδίζονται / Ανοίγοντας σε νέους συνδυασμούς / Είπα “σκοτάδι” και ιδού εγένετο / Ή γη με τα φυτά της με τα ζώα της / Αόρατα πελώρια τρυφερά / Και να μου μοιάζουν.

(Γένεση, in *To θα και το να του θανάτου*, 1987).

La parola viene quindi vista come atto che “crea” il proprio mondo¹², la propria ragione d’essere. La parola serve altresì a dare forma al pensiero, a leggere e percepire una qualche realtà, a formulare domande pressanti, finalizzate sempre al raggiungimento di una qualche conoscenza, che alla fine risulterà essere un’esperienza traumatica e del tutto vana, ma non per questo da evitare.

Nella raccolta *Ποίηση μες στην ποίηση*¹³, pubblicata nel 1977 insieme con *Σκοτεινός έρωτας*¹⁴, Fostieris sviluppa una riflessione poetica sulla poesia; egli compone e nel contempo contempla la sua composizione e riflette su di essa, proponendo una poetica, un'estetica della composizione¹⁵. Alla sensazione del vuoto il poeta oppone sempre la poesia, svelando il rapporto dialettico che esiste tra il poeta e la poesia, un rapporto intriso di amore e di odio:

Ποιήματά μου εσείς / Ποιο συρματόσκοινο μας έχει ενώσει έως θανάτου / Εσείς περικοκλάδες σ' ένα πύργο που θα πέσει, / Ποιήματά μου σας μισώ / Με το καταραμένο μίσος πούχομε στον εαυτό μας¹⁶.

In *Ποίημα των πέντε μου στίχων και των πέντε μου αισθήσεων* il poeta fa riferimento alla sua scelta di scrivere brevi componimenti di cinque ver-

si ciascuno; ogni verso corrisponde ad uno dei cinque sensi con cui l'uomo percepisce il mondo e la vita che lo circonda; il primo verso riecheggia le «filosofie-poesie dei cinque sensi» di Blake. La poesia è un «ramo saldo dove attaccare qualche volta la propria altalena per dondolare sopra il nero»¹⁷, «una scala da dove guardare il mondo che sorge». Nella prima poesia egli ricorre a immagini, similitudini, metafore e metonimie per sfruttare al meglio la dinamica immaginifica della parola poetica¹⁸; la poesia è esplosione e deflagrazione improvvisa, palesamento irruente della propria interiorità, straripamento «Τ' ανοίγουμε στα δύο κ' οι λέξεις χύνονται»; le parole costituiscono una miscela esplosiva da contenere e domare¹⁹, ma anche l'effetto di un traboccare veemente dell'anima.

La poesia rappresenta un *modus vivendi*, un sostegno vitale, ma anche un trastullo “poetico” tra il poeta e il lettore²⁰; un gioco di equilibrismo della fantasia creatrice: «Η φιλοπαίγμων μου μονάχα φαντασία / Που ακροβατεί [...]»; un riparo da costruire «με νύχια και με δόντια», dove cercare asilo e protezione quando si avverte il panico, un forte turbamento, uno stato di ansia²¹. Il poeta ha bisogno di riti propiziatori prima che la poesia, sospesa nell'aria, precipiti dall'alto su una pagina bianca²²; poeta e lettori contribuiscono alla pari all'atto poetico; la poesia infine è irrazionalità, sonnambulismo e suggestione, attività onirica²³, allucinazione visiva²⁴, fantasia, creatività, surrealismo²⁵.

Tra poesia e poeta c'è un rapporto strettissimo²⁶. La poesia è autogena, ossia ha la capacità di autoriprodursi per propria capacità: autopoiesi della poesia; al poeta non resta che la sorpresa della scoperta, mentre la poesia si fa strada tra il bianco della pagina vergine²⁷. In *Προσλαμβάνονσα παράσταση* (Σκοτεινός ἐρωτας) il poeta recepisce e raffigura la realtà con un processo di rappresentazioni mentali: la poesia viene rappresentata come un rumore, come il fastidioso ronzio delle vespe:

Εγώ είμ' εγώ / Εσύ είσαι συ μπορεί και νά 'σαι ο άλλος / Ο χρόνος η βαθιά στοά το διαμπερές μου τραύμα / Ζωή το φίδι που άγρυπνο δαγκώνει την ουρά του / Το ποίημα ένας θόρυβος μια σφήκα στο κεφάλι μου / Ο κόσμος ο αράγιστος / Κι ο άγρια ρημαγμένος.

Per penetrare nell'anima poetica e per entrare in sintonia proficua con un poeta è buona norma – consigliava Baudelaire – andare a rintracciare le parole chiave che ricorrono di frequente.

Fostieris trae molti motivi da Baudelaire: abisso²⁸, buio, luce²⁹, naufragio, scenografie di lutto, morti-viventi, antitesi tra ideale e realtà. Oltre alla presenza di parole chiave, ricorrono frequentemente, quasi in ogni poesia, delle antitesi e talvolta delle coppie antitetiche di natura ossimorica³⁰; con le antitesi Fostieris punta a palesare l'attrazione dialettica degli opposti. In lui la dinamica del contrasto, ma anche la fusione di diversi strati linguistici, rimanda-

no all’“alchimia della parola” di Rimbaud: per Fostieris la parola nasconde misteriose e oscure dinamiche infinite: non di rado ricorre alla stilistica del contrappunto che consiste nell’intrecciare immagini e simbologie contrastanti per arrivare ad una sintesi poetica che trascenda la stessa antitesi³¹.

La poesia è sempre un *logos* pregnante, ma in Fostieris, che unisce poesia e filosofia con un pronunciato sperimentalismo linguistico, il verso appare ancora più denso e pregnante. La scrittura spazia liberamente tra i vari livelli evolutivi della lingua greca³², non disdegnando la lingua parlata e le lingue gergali. Fostieris spesso incastona brani del greco antico senza traduzione. Le armonie della sua lingua³³, attinte a strati diversi e a volte molto profondi, possono essere afferrate solo nell’originale da un fruttore iniziato: non possono essere ricostruite in traduzione.

I versi presentano un andamento apposito e suonano, se letti ad alta voce, come una serie di proposizioni brevi³⁴. Ogni verso inizia con lettera maiuscola: ciò denota che il poeta ritiene ogni verso semanticamente autonomo. Ugualmente significativa è la scelta di Fostieris di mettere il punto fermo all’interno di un verso per indicare fine e inizio di un concetto; vd. *Ἐτσι περινόν* in *Σκοτεινός ἐρωτας*:

Ἡταν πρι γεννηθώ. Πρι γεννήσω [...] Είμαι. Πολύ· και καθόλου· [...] Α ναι. Οι πεθαμένοι. / Που τρύπησε το σώμα τους κι αδειάσαν / Σκοτεινό νερό. Και δεν κοιτάνε πια [...].

La composizione in Fostieris è spesso mossa: la lingua poetante deve esprimere ciò che non è stato ancora espresso, grazie a nuove associazioni. La sua poesia è talvolta frammentaria, epigrammatica, apoftegmatica; egli comunica sia attraverso l’intrecciarsi e l’articolarsi dei significanti nel discorso che con la densa significazione dei versi.

In *O Ἐρωτας*³⁵ (*Σκοτεινός ἐρωτας*), ma anche in alcuni successivi componimenti (*H προδοσία* e *Φυσική παρτούζα*) Fostieris elabora e sperimenta modalità espressioniste che intaccano la sintassi, con l’assenza di predicati verbali esplicativi, raggiungendo esiti enunciativi di frammentarismo nominale che negano e trascendono ogni sintassi tradizionale³⁶. Certamente egli segue modalità già sperimentate da altri poeti: vedi Apollinaire, Giuseppe Ungaretti (*Eterno, Noia*), Éluard, il tedesco Gottfried Benn (1886-1956), e ancora Montale etc.: sono molti i poeti del Novecento che si sono cimentati in componimenti privi di predicati verbali e di preposizioni che possano rendere riconoscibile la funzione logica delle parole, composti quasi per lemmi in semplice successione, come a voler rappresentare macerie, desolazioni senza rapporti tra loro, ruderì avulsi dal resto e dal tempo; da questo frammentarismo nominale la poesia guadagna in tensione e intensità.

In *Boîte à Musique* (*Σκοτεινός ἐρωτας*) il titolo fa riferimento alle sonorità

della poesia che devono riecheggiare il senso della stessa; le sonorità e le immagini devono stimolare la percezione poetica mediante i sensi: poesia delle sonorità e poesia icastica:

Ανοίγοντάς μου το κεφάλι / Βγαίνει από μέσα μουσική και μια χορεύτρια / Γυρνάει περί τον άξονα της σκέψης μου / Πιο λυγερή πιο εύστροφη απ' τη σκέψη μου / Γύρω καθρέπτες πολλαπλασιάζοντάς την / Λουλούδια εξωτικά ή νάιλον / Συγχρόνως απ' τα βάθη ακούγεται / Ο ήχος της φωνής μου που δεν ξέρω / Και το πεπιεσμένο σύμπαν μου αναλύεται / Σε ζωηρές φουσκάλες προς τα επάνω.

La poesia di Fostieris cela infine nel suo substrato una dimensione molto autobiografica (*ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΙΓΑΙΝΗΤΟΥ* 46). Tuttavia bisogna stare attenti: non sempre Fostieris dicendo “io” parla veramente di sé o riferisce vicende private; piuttosto condivide sensazioni – afferenti alla sfera individuale – rappresentative e paradigmatiche per la sua generazione. La sua poesia è non soltanto sfogo personale, ma anche espressione di una sensibilità comune condivisa. Il poeta ambisce soprattutto a instaurare un contatto con gli altri o almeno a parlare in loro nome, con la consapevolezza di essere un referente privilegiato per gli altri: la parola poetica è una parola in nome degli altri³⁷.

Fostieris conosce bene i meccanismi del linguaggio poetico e li sperimenta a fini estetici e comunicativi, come ricaviamo dalle ultime raccolte, in cui il poeta suona ormai il «pianoforte delle parole» (Mallarmé), creando armonie linguistiche diacroniche, a volte inconsuete, ma originali e fascinose³⁸.

I versi del Fostieris più recente attraggono molto l'attenzione per la geometria delle frasi, per le sonorità delle parole e per i “suoni” evocati, per lo stile, per le vibrazioni, per il linguaggio, distogliendo così l'occhio dal puro contenuto. Nell'originale la funzione sonora delle parole viene recepita senza grandi problemi; raramente ciò avviene in traduzione³⁹.

Dagli inizi degli anni '80 in poi⁴⁰, Fostieris comincia a tracciare un sentiero tutto suo: è, infatti, un poeta in perenne evoluzione che affronta il farsi della parola *poetica* come una tragica sfida solitaria⁴¹, sperimentando sempre nuovi mezzi espressivi; non è l'artigiano di una parola poetante che si fonda su tecniche di produzione cristallizzate: la sua poetica è il frutto di una formazione in itinere.

Fostieris è attratto dal problema del fare poesia, in quanto atto inventivo [= *poetico*] di una parola. È un teorico dell'attuazione artistica, in qualche modo un esteta con il culto di una parola “poetica” dalle infinite potenzialità metamorfiche. Spesso monta frammenti di immagini eterogenee con innesti di sequenze sonore, puntando a suscitare una fruizione sonora e immaginifica. Cfr. in *To θα και το να των θανάτων* (1987, 1990) il testo in prosa *O ήχος των λέξεων*, impaginato con una formattazione giustificata, contrapposto – nella pagina a fronte – alla poesia *O ήχος του κόσμου*:

Οι λέξεις μου είναι ξύλινες. Τις βάφω μαύρες, τις / κρεμάω με προσοχή απ' το ταβάνι. Ο αέρας των / ημερών περνάει απ' τα παράθυρα, κουνώντας τις / αδέξια. Εξώ και μέσα στο δωμάτιο είναι νύχτα, / ακούω μόνο το νωθρό τους θρόισμα καθώς στρι- / φογυρνάνε. Καμιά φορά χτυπιούνται μεταξύ / τους, και τότε βγαίνουν ήχοι αναπάντεχοι: καμπά- / να σε κωμόπολη που απλώνεται φωτιά – ρόγχος / αρρώστου που του τρώει ο χρόνος το λαρύγγι – / βιολί από τα νύχια ενός πουλιού – έκρηξη σ' ερ- / γοστάσιο με τέσσερις νεκρούς κι εξήντα τραυμα- / τίες – πιστόλι να εκλιπαρεί – γέλιο να κλαίει.

L'accostamento dinamico di cose eterogenee non crea un effetto caotico, giacché obbedisce al principio di una eccentricità che deve destare stupore e stimolare la riflessione; vedi *Eφ' ὄλης της ύλης* in *To να και το θα του θανάτου* e *Ανεπίδεκτος απομαθήσεως* in *Πολύτιμη Λήθη*⁴².

In tutte le raccolte si scorge una meditata disposizione geometrica, articolata e rigorosa, delle poesie e dei versi, una intrinseca relazione concettuale, con frequenti analogie tematiche (Iorgos Markopoulos parla di una «σκυταλοδρομία» – ‘staffetta’ – tra le poesie e tra le raccolte)⁴³. Ci sono d'altronde molte poesie gemellari, con variazioni sullo stesso tema⁴⁴. Un'articolazione evidente lega tra loro anche tutte le raccolte, per mezzo di frequenti rimandi e di riecheggiamenti di motivi, temi e versi che garantiscono una coesione razionale a tutta la produzione poetica⁴⁵.

Anche nella raccolta *H σκέψη ανήκει στο πένθος* (1996) è facilmente individuabile questa intelaiatura geometrica, ribadita dallo stesso poeta; vedi in *Απολίθωμα ήχου* i primi versi «Δυο ποιήματα πέρασαν και / Αθέατο / Μέσα στο ξύλο ακούγεται ακόμη / Το κοτσύφι» che rimandano ai due componimenti che precedono *Παρομοίωση πάθους* e *Να ζει*⁴⁶.

I titoli delle raccolte⁴⁷ e delle poesie di Fostieris sono estremamente significativi e pregnanti: spesso si intravede un legame evidente tra i vari titoli. Di solito i titoli enunciano, perlopiù in modo condensato, il tema di ogni poesia, ma Fostieris risulta innovatore anche perché nella scelta si sente libero da una stretta convergenza tra titolo e contenuto. Spesso sceglie, anzi, come titolo un verso qualsiasi, un titolo inconsueto o ambiguo o un titolo non necessario per la comprensione del componimento stesso⁴⁸.

Fostieris va letto interamente; solo così si possono cogliere il complesso e movimentato tessuto ordinativo e i temi di fondo di tutta la produzione: il ripiegamento e lo scavo interiore, l'introspezione, la riflessione sulla vita, sul tempo, sul mondo, sulla lingua, sull'eros, sulla poesia stessa. Ma leggere Fostieris alla rinfusa, magari partendo dalle ultime raccolte e risalendo progressivamente sino a ritornare agli esordi del suo poetare, potrebbe essere un'esperienza utile per scovare questi nessi dialettico-concettuali tra le diverse frazioni della sua produzione complessiva: i versi e le poesie figurano incastonati in un insieme coeso che può essere fruito anche con una lettura per così dire disordinata e libera⁴⁹.

Il verso fostieriano è un verso schietto, denso ed essenziale, dotato di sequenze sonore significative, di suggestioni icastiche⁵⁰, di colore e di movimento. Con la poesia Fostieris anela a trasmettere agli altri non semplici parole, ma parole che riescano a produrre ‘suoni inattesi’ («ήχοι αναπάντεχοι») ma anche effetti acustici dalle crepe e lacune di parole volutamente mutilate⁵¹. Le parole producono, con le loro vibrazioni associative e combinatorie, ulteriori suggestioni semantiche e ritmiche, che trascendono lo stesso significato dei termini. Le vibrazioni delle parole, i suoni evocati⁵², la forma, le intonazioni veicolano *poésie pure* con la loro magia evocatrice. Non a caso Fostieris adopera il termine «λεξιμαγείες»: le parole sprigionano dalle loro sonorità contenuti misteriosi e magici.

La parola poetica rappresenta per Fostieris un grande “Amore oscuro”. Il poeta indulge fin dagli esordi all’elaborazione estetica e sonora della parola, intesa come materia grezza da foggiare e modellare a parola poetica. La parola viene strappata dall’oscurità per “creare” ogni volta infinite e sorprendenti significazioni poetiche⁵³, al di là – forse – della stessa intenzionalità del poeta⁵⁴. La parola poetica evoca suoni e rumori del mondo⁵⁵ e diventa uno strumento per cogliere e riprodurre percezioni ed emozioni inarticolabili con la parola comunicativa.

La sperimentazione linguistica conferisce al suo poetare un fascino “linguistico”, un fascino stimolato anche dall’oscurità e ambiguità dei versi («λεξη που διστάζει αμφίσημη»⁵⁶). La poesia di Fostieris, per il suo multivoco significare, non è sempre di facile fruizione: esiste in effetti un problema di chiarezza e comprensione e a volte di inafferrabilità o oscurità⁵⁷ della robusta frase. Fostieris si coglie solo gradualmente: il significato delle sue poesie sfugge a chi si accontenta di una lettura superficiale; la fruizione richiede indubbiamente tempi lunghi. I versi fostieriani offrono, in ultima analisi, una infinità di letture: essi hanno il significato che i lettori e i traduttori danno loro ogni volta⁵⁸. Fostieris cerca sempre con il lettore un rapporto che si può definire di seduzione, incantesimo e suggestione; il testo è suggestivo specie per le velate allusioni e gli intrecci sotterranei e riposti delle parole e dei concetti; presenta una bellezza sincera e concreta che attrae, il fascino del sottinteso e della citazione, la magia del tacito e dell’equivoco; la sua parola comunica e affascina, anche quando è desueta ed enigmatica.

Fostieris esprime una propria visione della realtà e della lingua. Nel mondo e nella lingua egli principalmente sente delle tensioni. La poesia e la lingua assumono funzioni salvifiche e dinamiche: esse trasfigurano delle tensioni. Il poeta non compone per farsi capire, ma per trasmettere sensazioni complesse e vibranti tra «sussurri stentorei»⁵⁹, sonorità inattese e silenzi, puntando a raggiungere, con «barchette costruite con bucce di sillabe»⁶⁰, obiettivi lontani. La lingua, come lui stesso afferma in una intervista⁶¹, serve a riempire i vuoti della realtà, a moltiplicare gli idoli del mondo esistente, a creare nuovi equilibri, a

formare altri mondi dal nulla; per Fostieris la lingua non ritrae semplicemente l'esistente, non lo fotografa⁶²; essa consente di comporre quadri che dotano la realtà di fattezze nuove elevandola ad un'altra realtà⁶³, di raggiungere l'alterità, la verginità dell'ignoto⁶⁴, ma anche di prendere coscienza della fatuità e vanità degli sforzi umani⁶⁵.

La parola veicola dei significati, concretizza una visione estetica del mondo, permette di cogliere delle pulsazioni⁶⁶. Il poeta insegue, con la parola poetica, il senso dell'esistenza; l'esperienza della scrittura gli offre l'opportunità di ricostituire un ordine che vinca l'estrema confusione dei rapporti ed eviti le roture; la parola è vista dunque come ciò che più appartiene e distingue l'uomo, come l'unica strada percorribile per cogliere delle pulsazioni, per afferrare armonie e corrispondenze nascoste, per instaurare una comunicazione, che non faccia ripiombare l'uomo nella disperazione più buia⁶⁷. La parola poetica viene vista come la sola aspirazione metafisica possibile, come una consolazione esistenziale, come una “μεταποίηση” del buio in luce: «Το τραγικό μεγαλείο του ανθρώπου έγκειται ακριβώς σ’ αυτή τη δύναμη να κελαηδάει. Και αυτός ο κελαηδισμός [...] είναι η φωνή του θεού μέσα μας».

La categoria del tempo (e, in contrapposizione, dell'infinito e dell'immortalità) e la memoria⁶⁸ sono temi che intrigano il poeta; in Fostieris il tempo figura come una interruzione, «μια υπόνοια παρόντος», un'apparente parentesi poiché «κάθε μορφή αθανασίας αντίκειται στην έννοια του όντος»⁶⁹. È significativo, a tale proposito, il fatto che Fostieris si diletta molto a sconvolgere le coordinate temporali ribaltando passato / presente / futuro: un evento del futuro spesso viene proiettato nel presente o contemplato come passato e così via; anche il titolo della sua sesta raccolta *To θα και το να των θανάτων* in qualche modo comprende implicitamente il tema del tempo⁷⁰. Proprio in questa raccolta una delle poesie ha per titolo *Χρονική Αντικατάσταση*. Il poeta scandaglia, infatti, l'opposizione tra parola e realtà, svelando lo iato che le divide; svela l'impotenza della parola a fermare il tempo «κάθε αντίσταση θα συντριβεί κάτω από τη φτέρνα του καιρού», a impedire che la memoria sbiadisca a poco a poco, prima che l'effimero finisca in un “prezioso oblio”. Fostieris prende atto dello scacco della parola di fronte alla realtà, al tempo⁷¹, all'eternità e ribadisce l'inutilità delle azioni e degli sforzi che il tempo inesorabilmente vanificherà «καίγοντας τα φρύγανα των πράξεων». **Fostieris sa dunque di giocare con il tempo una partita persa in partenza.** La parola ha una funzione preminentemente gnoseologica e trasfigurativa: ma essa è in grado di rileggere la realtà ad un livello superiore, cogliendo, nonostante tutto, l'essenzialità e unità della vita, sciogliendo metamorficamente tutto nella parola poetica; la scrittura poetica appaga, seduce, redime, protegge, esorcizza la paura del tempo, consola, costruisce delle difese, porta alla conoscenza di sé («προσέγγιση του εαυτού μας»). **In Fostieris la poesia sembra avere – a volte – la funzione “magica” di un'arma difensiva e apotropaica contro una realtà tragica, aggressiva**

e insensata. Fostieris anela alla salvezza per mezzo della parola, anche quando civetta col non-senso, con la tentazione nichilista e con l'assurdo che circonda e avvolge l'uomo (cfr. in *Σκοτεινός ἐρωτας*: «΄Αχρηστα πράγματα χμαιρικά παράλογα»), perfino quando indulge con furia iconoclastica alla contestazione per rimettere in discussione luoghi comuni⁷², tentazioni liriche e *tópoi* e per smitizzare la stessa poesia⁷³.

In conclusione:

La produzione complessiva di Fostieris presenta una mirabile compattezza, essendo tutte le poesie intessute in un'unica trama che costituisce il *textus* poetico del poeta.

Fostieris scrive per coloro che sono già iniziati alla parola poetica, per una *élite* avvezza a vezzosità stilistiche. Un'elegante concinnità caratterizza tutta la produzione fostieriana⁷⁴. Il periodare è stringato ed equilibrato. Talvolta versi di preziosa fattura paiono ostici e oscuri al fruitore privo di adeguati strumenti interpretativi. Non mancano del resto frasi interrotte, inserzioni di incisi e parentesi, ma anche enunciati con unità sintattiche dai confini incerti. Ma questa oscurità non disorienta il destinatario, né preclude una ricezione estetica “attiva”. Uno stile involuto e una certa ambiguità di principio aggiungono ineguagliabilemente un fascino alla sua produzione: l'oscurità di Fostieris non nasce da una scrittura dalla sintassi complessa, ma da un ragionamento dall'andamento involuto; egli non scrive per farsi comprendere, ma per suscitare emozioni anfidrome. Sceglie l'oscurità per principio, imitando in ciò Baudelaire, che sosteneva che «c'è del fascino e della gloria nel non essere compresi».

In Fostieris l'oscurità serve a difendere la poesia da una fruizione ampia di numero, da una “popolarità” non voluta⁷⁵. La poesia infine per Fostieris è un dono divino:

Αυτός ο κελαηδισμός από ένα αθέατο μυστηριώδες κοτσύφι, που γενεές γενεών είναι κρυμμένο και συνεχίζει να ζει σ' ένα παλιό κομμάτι ξύλου, αυτός ο κελαηδισμός [...] είναι η φωνή του θεού μέσα μας.

Si può parlare di laboratorio sperimentale, di tecnica che produce una parola poetica del tutto individuale. Nel suo laboratorio poetico Fostieris saggia il dinamismo e la potenza condensata della parola viva, forse spinto dalla stessa speranza di Ritsos (Vedi *To καπνισμένο τσουκάλι*: «Θα βρούμε τα λόγια που έχουν το ίδιο βάρος / σ' όλες τις καρδιές σ' όλα τα χείλη των ανθρώπων»).

Ritengo estremamente interessante la riflessione fostieriana sulla capacità proteiforme del linguaggio⁷⁶. Per il poeta la parola non solo designa e definisce la realtà: essa diventa anche una forzatura della realtà, che toglie libertà e capacità di percezione, per cui il poeta deve scardinare questa costrizione del linguaggio («ο τύραννος της γλώσσας») se vuole cogliere l'essenziale o avvicinarsi all'ineffabile⁷⁷. Il poeta ha bisogno di liberarsi dalla schiavitù dei

nomi per far scorrere «ελεύθερα τα ποτάμια επάλληλων σημασιών [...] χωρίς τ' αχρεία εκείνα ρουλεμάν της ομιλίας».

Tra poeta e fruitore Fostieris costruisce un rapporto dialettico e dinamico: la poesia non è altro che l'esito conseguente ad una doppia "attuazione" artistica: l'atto inventivo del "facitore" di versi e l'atto ricettivo del "fruitore" di versi⁷⁸.

NOTE

- ¹ Cfr. M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Roma, Carocci, 2001, p. 411; vd. anche I. Zervù, *H σκέψη ανήκει στο πένθος*, in "Alfiòs" (Athina), 12-13, 1997, p. 34.
- ² Il pensiero e la conoscenza producono sempre sofferenza; non è casuale il titolo della raccolta fostieriana *H σκέψη ανήκει στο πένθος*.
- ³ La produzione complessiva palesa un nucleo filosofico, un pensiero che si snoda secondo una trama logica; Fostieris effonde prevalentemente nelle poesie riflessioni, preoccupazioni ed emozioni, trattando il problema del tempo, il problema dell'esistenza, il tema della mancanza di una via di uscita (temi cari ai surrealisti), il problema della lingua e della poesia [«la parola poetica assurge in Fostieris, come del resto in Eliot, a correlativo attuativo dell'emozione che l'ha originata»].
- ⁴ Cfr. in *H λεωφόρος*: «Περπατάω έρημος στη νυχτωμένη λεωφόρο. Μεγάλος κ' έρημος στη νυχτωμένη λεωφόρο. Γυρνάω έρημος στο νυχτωμένο δρόμο των ωρών μου». Il poeta, sofferente di "mal du siècle", si sente estraniato dalla realtà e isolato nel proprio mondo interiore, per cui tende a guardare la realtà desolata come qualcosa di avulso dal suo "universo".
- ⁵ Il "vuoto", il nulla, il silenzio ritornano spesso nella poesia di Fostieris. Il vuoto simboleggia la solitudine del poeta che avverte il senso di isolamento sociale. «Γυρνάω έρημος στο νυχτωμένο δρόμο των ωρών μου / Καπνίζοντας την υποχθόνια λύπη αυτού του κόσμου / Ήσυ αυτοκτονεί με πλήξη και με τρέλα / Μ'ένα μεγάλο πήδημα / Στ' απύθμενο φαράγγι αυτής της γης – / Καίγοντας τ' όνομά του σ' ένα παραλήρημα / Χαράζοντας τις φλέβες των ελπίδων του / Ποτίζοντας με τ' ακριβό τους αίμα ως τα φύλλα του / Το δέντρο Απελπισία». Cfr. anche la «*απελπισία*» del poeta in *H μοναξιά του χρόνου*. Disperazione e pessimismo sono concetti sinonimi; André Breton nel 1926 dichiarava che «la disperazione rappresenta uno stimolo dei surrealisti». Cfr. M. Sachturis: «κι είναι τότε που μέσα στη μαυρίλα / είδα τον ποιητή ολομόναχο / και γύρω του να λάμπει / το κενό» (*To ποντίκι* nella raccolta *To Σκεύος*).
- ⁶ «Είναι κι ο ίδιος ο ποιητής κλεισμένος σ' ένα ξύλο. Μαζί του κι εμείς. Σαν από θαύμα βιώνουμε το κομμάτι της ύπαρξης που μας έχει δοθεί να βιώσουμε. Έστω ως ομοίωμα ύπαρξης. Άλλα το τραγικό μεγαλείο του ανθρόπου έγκειται ακριβώς σ' αυτή τη δύναμη να κελαπδάει. Κι αυτός ο κελαπδισμός από ένα αθέατο μιστηριώδες κοτσύφι, που γενεές γενεών είναι κρυμμένο και συνεχίζει να ζει σ' ένα παλιό κομμάτι ξύλου, αντός ο κελαπδισμός είναι η υπαρξιακή παρηγοριά μας, είναι η φωνή του θεού μέσα μας»; cfr. Zervù, *H σκέψη ανήκει στο πένθος*, cit., p. 32.
- ⁷ Cfr. la raccolta *O διάβολος τραγούδησε σωστά*. E si veda in *Πολύτιμη λήθη* la poesia *Ta λόγια μένουν*: «Ισως προσάγουν ερεβώδη σαρκασμό / Τη μεταμφίεση του ελεγείου σε σάτιρα / Τη λέξη που διστάζει αμφίσημη / Σε σκοινί τρόμου».
- ⁸ Per Fostieris l'uomo non può che essere «η γενεσιούργός αρχή, το κέντρο και το έσχατο σημείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας», vd. Th. Niarchos, *Συνομιλίες με τους [...]*, "Kivotòs" (Thessaloniki), Egnatia, 1980, pp. 263-270.

⁹ Per Fostieris la “parola” è demiurgica. Non a caso egli dirige un periodico dal nome “η λέξη”⁹.

¹⁰ Cfr. in Genesi: «Καὶ εἶπεν [...] καὶ εγένετο [...].

¹¹ Altrove: «λέξη που διστάζει αμφίστημη»: cfr. n. 56.

¹² Fostieris riconosce la funzione poetica della parola e le potenzialità demiurgiche del suono, cerca il senso latente che si nasconde dietro il “fenomeno”, dietro una realtà appariscente (cfr. in *Aέρινο ἀπέιρο*: «Η πίσω όψη των πραγμάτων είν’η ποίηση»; la scrittura anela a svelare la vita “nascosta”, mediante una ricerca affannosa di brandelli di senso).

¹³ *Ποίηση μες στην ποίηση* si articola in 16 brevi componimenti di cinque versi ciascuno, dei quali solo uno – inedito – ha per tema la “poesia”, il “verso”, la “poetica”, il rapporto tra poeta e poesia, l’atto poetico etc.; i componimenti, anepigrafi, vengono solo enumerati (solo nell’ indice viene riportato il primo verso di ciascuno).

¹⁴ Due raccolte in un’unica edizione, ciascuna con propria copertina e con impaginazione opposta.

¹⁵ Si veda M. N. Psachu, *To μεγάλο ταξίδι των ποιητή Αντώνη Φωστιέρη μέσα στην ποίηση* in “Emvòlimon” (Aspra Spitia Viotias), 41-42, 2000, pp. 75-78.

¹⁶ La poesia anche per Fostieris è un sostegno per affrontare la vita; i versi riecheggiano *La terra desolata* di T. S. Eliot: «These fragments I have shored against my ruins» (‘con questi frammenti ho puntellato le mie rovine’). Per Fostieris la passione poetica non può scongiurare la inevitabile rovina finale «περικοκλάδες σ’ ἔνα πύργο που θα πέσει», giacché la poesia non è altro che la prova della «magnificenza effimera delle opere dell’uomo»: «τα ποιήματα τ’ ασημικό που δε θα το πουλήσω, μια προδομένη υπόθεση, μια πλήρης ήττα» (cfr. *Η παρακαμή* in *Σκοτεινός έρωτας*).

¹⁷ «Πάνω στο στίχο που θα γράψω ακροβατώ / πάνω στο στίχο πού’ χω γράψει ισορροπώ / Ένα κλαδί γερό είναι το ποίημα / Που δένω πότε πότε εκεί την κούνια μου / Να αιωρούμαι πάνω από το μαύρο».

¹⁸ «Αυτές οι λέξεις σκάσανε σα ρόδι / Στα σκαλοπάτια των καιρών που έρχονται. / Σαν πυροτέχνημα έκρηξη θρύψαλα αστέρων / Ή – πιο σωστά – σαν ποίημα / Στον ουρανό της μοναξίας των συνανθρώπων».

¹⁹ «Γιατί αν νωρίς δε σ’ εξουδετερώσουμε / – Άτιμο ποίημα – θα μας γονατίσεις».

²⁰ «Μ’ αυτό το ποίημα παίζουμε απόψε / Σας το πετάω και το πετάτε πίσω / Τ’ ανοίγουμε στα δύο κ’ οι λέξεις χύνονται».

²¹ «Η νύχτα απόψε βρέχει όλους τους φόβους μου / Εις σε προστρέχω τέχνη της ποιήσεως / Χτίζω με νύχια και με δόντια ένα ποίημα / Λαχανιασμένος μπαίνω να προφυλαχτώ / Και κλείνω πίσω μου τον τελευταίο στίχο».

²² «Ενα σύννεφο ποίημα / Αιωρείται στον αέρα. / Ελάτε να χορέψουμε γυμνοί / - Μήπως βρέξει / Σ’ αυτή τη σελίδα».

²³ «Τη νύχτα έβλεπε στον ύπνο του ένα στίχο / Που να ψηλώνει ατέλειωτα. / Τρυπώντας το ουράνιο περιβλήμα / Αρχίζανε να πέφτουν / Τα υπερκόσμια σκεύη».

²⁴ «Στα ποιήματά μας σεργιανάνε πεθαμένοι / Οι στίχοι μας εγκυμονούνε τέρατα / Θα σηκωθούνε κάποτε από τάφους σα μήτρες / Και θα κουρνιάσουν τρέμοντας / Απ’ το κρύο του αιώνα».

²⁵ «Το ποίημα / Μοτοσυκλέτες / Και μηχανοκίνητα / Στο άσπρο / τοπίο».

²⁶ «Ποιήματά μου εσείς / Ποιο συρματόσχοινο μας έχει ενώσει έως θανάτου / Εσείς, περικοκλάδες σ’ ἔνα πύργο που θα πέσει. / Ποιήματά μου σας μισώ / με το καταραμένο μίσος που’ χονμε στον εαντό μας».

²⁷ «Αυτό το ποίημα γράφει αυτό το ποίημα/ Κόβει απ’ το σώμα του και τρέφει τον εαντό του./ Οι λέξεις του τινάζονται ψηλά και ξαναπέφτουν/ Ανοίγει δρόμο μες στο χιόνι της σελίδας / – Έκπληκτος βλέπω να μου αποκαλύπτεται».

²⁸ Il motivo dell’abisso che domina in Fostieris è chiaramente tratto da Baudelaire. Anche il

surrealismo tratta il tema dell'abisso: Louis Aragon affermava che il surrealismo era figlio del delirio e dell'abisso.

²⁹ La luce rappresenta per il poeta un obiettivo da raggiungere, una consolazione dinanzi al buio accecante della vita «σκοτάδι εκτυφλωτικό μου φως».

³⁰ Nota l'accostamento ossimorico delle parole: «σκοτάδι εκτυφλωτικό μου φως», «τρέχω με ίλιγγιαδή ακινησία προς το μέλλον», «ένα σκοτάδι πιο λαμπρό τους οδηγούσε», «τέοια ίλιγγιαδης μετατόπιση σημειωτόν», «σε πόλεις νεκρές ζωντανές», «άπηχη φωνή», «αστραπιά θραδύτητα», «απώτατο παρόν».

³¹ Cfr. il secondo manifesto di Breton citato da Engonòpulos in *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής*: «Όλα δείχνουν ότι υπάρχει ένα ειδικό σημείο του πνεύματος όπου η ζωή και ο θάνατος, το πραγματικό και το φανταστικό, το παρελθόν και το μέλλον, το μεταδόσιμο και το αμετάδοτο, το υψηλό και το χαμηλό πάνον να συλλαμβάνονται αντιθετικά».

³² Cfr. *Introduzione* (a cura di M. Cazzulo), in A. Fostieris, *Nostalgia del presente*, Milano, Crocetti, 2000, p. 7.

³³ Cfr. Kostas Gheorgusòpulos, *Γραφή ασεβείας* in «*Emvòlimon*», 41-42, cit., p. 17: «Η καταγωγή της γλώσσας του Φωστιέρη είναι από την αρχαία καμίνευση, όπως τα λεπτεπίλεπτα καμαράκια αγγεία, εύθραυστη και τρυφερή, οργισμένη και γλαφυρή, όπως η γλώσσα των παιδιών μπροστά στο δάσος με τα θηρία, όπως η γλώσσα των προφητών μπροστά στα άρρητα σημεία, όπως οι χρησμοί και τα ξόρκια, όπως τα αινίγματα της Σφίγγας, όπως ο κόμβος στο Γόρδιον».

³⁴ La resa in traduzione del ritmo sintattico dei versi rappresenta una grande sfida.

³⁵ In Fostieris troviamo spesso il trittico vita-amore-morte. L'eros rappresenta per Fostieris una comunicazione, un suono vitale, un atto creativo («με τέτοιους στίχους πλάστηκε ο κόσμος»).

³⁶ Cfr. anche il sedicesimo componimento in *Ποίηση μες στην ποίηση*: «Το ποίημα / Μοτοσυκλέτες / Και μηχανοκίνητα / Στο άσπρο / Τοπίο».

³⁷ Nota: «μες την καρδιά βαθιά μας σιγοβρέχει [...] κι είν' η ψυχή μου βουτηγμένη στο σκοτάδι [...] πίσω απ' τα μάτια μας [...] έσκαψε τόσο μέστα του [...] άνοιξε αθόρυβα την καταπαττή [...] τώρα ελαφρός στον άνεμο αναδένει [...] τα λόγια μας κι οι ιδέες μας [...] είχες ένα κορμί [...] πανάρχαια η καρδιά μας πυραμίδα [...] πώς να μη σε σπρώξουνε μες στ' ονειρο [...] δεν είν' ο θάνατος οπού καλεί να πάμε [...] παράθυρο τα μάτια σου [...] είν' η δικιά μας η σειρά» etc.

³⁸ «Ο Αντώνης Φωστιέρης υπήρξε εξαρχής ένας δεξιοτέχνης ποιητής που ανιχνεύει τις πολλαπλές σημασίες της γλώσσας. Πυκνή, στιλπνή, λαμπερή, λεπτουργημένη με ακρίβεια σαν ωρολογιακός μηχανισμός – που το τικ τακ του ακούγεται σαν χτύπος καρδιάς –, η ποίησή του, φαινομενικά διαυγής, με όλους τους ηχητικούς της συνδυασμούς και τις αμφισημίες της, χαρακτηρίζεται από την παιγνιώδη της χάρη αλλά και από την αγωνία που τη διατρέχει υπόγεια», cfr. M. Volkovitch, *Η ποίηση του Αντώνη Φωστιέρη*, in «*Emvòlimon*», 41-42, cit., p. 37.

³⁹ Le assonanze e le allitterazioni producono successioni musicali difficili da rendere in traduzione: si perde qualche cosa delle sonorità del verso e della sperimentazione linguistica. In una traduzione felice viene salvato solo quanto resiste alla distruzione nel passaggio tra le due lingue.

⁴⁰ La raccolta *O διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981) segna una svolta nella poetica di Fostieris.

⁴¹ «Ο ποιητής δεν συνομιλεί. Περί μονολόγου πρόκειται, ο οποίος στην καλύτερη περίπτωση μπορεί ν' αποβεί και μονόλογος της κοινωνίας ολόκληρης. Την κρίσιμη στιγμή της γραφής συνομιλείς μονάχα με το χαρτί και με τις λέξεις, προσπαθώντας να τις δαμάσεις ή να τις δελεάσεις, να τις εντάξεις σ' ένα βιθύτερο ρυθμό, προκειμένου να εκφράσουν με σαρήνεια και ενάργεια ένα αισθητοποιημένο νόημα», Cfr. in «*Eleftherotípia*», (Athina), 10/12/1996, p. 37.

⁴² La raccolta *Πολύτιμη λήθη* ottenne – in Grecia – il premio nazionale di poesia nel 2004.

Vedi, inoltre, le citazioni e l'accostamento di un materiale linguistico e lessicale variegato attinto dal greco antico, lingue straniere e linguaggi gergali (μπλουτέν, τουήντ, τζάκετ, γίγνεσθαι πάρος οὐκ εόν, τ'έδν εξαπολέσθαι ανήνυστον, μπλαζέ, μπαλαμοντάζονται, αρχίδια, ξενέρωτα, αξέντετοι ακούσαντες κωφοίσιν εοίκασιν, γονώκιαν, τοιγάρτοι τοιγαρούν, μαλακίζεστε με μολότοφ) nel componimento *Μεταποίηση* in *H σκέψη ανήκει στο πένθος*.

⁴³ Cfr. I. Markopoulos, *Κατάδυση στο βαθύτερο είναι των πραγμάτων και στις ζοφερές σφαίρες της μεταφυσικής* in "Alfiòs", 12-13, cit., p. 27. Si veda anche dello stesso, *Antonis Fostieris: Prezioso oblio*, in "Poesia" (Milano), 195, giugno 2005, p. 3.

⁴⁴ Tutta la produzione fostieriana si nutre di intertextualità, una intertextualità prevalentemente gnoseologica. Questa caratteristica è molto evidente soprattutto nella sua ultima raccolta.

⁴⁵ Si osservi, ad esempio, nella raccolta *O διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981) il dittico poetico delle prime due poesie, che in qualche modo dialogano tra loro: Μιλάει ο διάβολος – Μιλάει ο άγγελος; in entrambe si adopera la prima persona, il primo e il terzo verso coincidono, presentano lo stesso numero di versi e identica struttura sintattica. Sempre nella stessa raccolta il componimento *O εξορκισμός* riprende negli ultimi due versi i titoli di due poesie di *Σκοτεινός έρωτας*. Cfr. anche in *Σκοτεινός έρωτας* la ripresa degli stessi versi «Το εγώ καβάλα στο εσύ και στο εκείνο» nelle poesie *Λογική είσαι το τέλος – Φυσική παρτούζα*, i riecheggiamenti di versi in *H λογική – Λογική είσαι το τέλος*, etc. In *Πολύτιμη λήθη*, le poesie *Ψυχή σημαίνει πεταλούδα, H ποίηση δεν γίνεται με ιδέες, Πνεύμα σημαίνει φύσημα* formano un trittico.

⁴⁶ Cfr. anche i componimenti *H μηλιά – H ομιλία* ma anche *Νηπιαγωγείο ή φύση – Καταβόλαδα – Για δεν τολμάτε;* In questa raccolta Fostieris spesso si diletta a rimandare ad altre poesie; il verso «Εν' άλλο ποίημα, πάλι μαρτυράει τα ίδια» di *Νοσταλγώ εκείνο το παρόν* rimanda alla poesia *Νοσταλγώ το παρόν*. Sono strettamente legati anche i componimenti *Νοσταλγώ εκείνο το παρόν* e *Σκέψη αισθήματος*: i due ultimi versi del primo «Τη νοσταλγία εκείνη – Τη νοστάλγησα» vengono ripresi all'inizio del secondo.

⁴⁷ *To μεγάλο ταξίδι* (1971), *Εσωτερικοί χώροι ή Τα είκοσι* (1973), *Ποίηση μες την ποίηση* (1977), *Σκοτεινός έρωτας* (1977, 1979, 1985, 1999), *O διάβολος τραγούδησε σωστά* (1981, 1985, 1999), *To θα και το να των θανάτου* (1987, 1990), *H σκέψη ανήκει στο πένθος* (1996, 2000) e *Πολύτιμη λήθη* (2003).

⁴⁸ In Fostieris il significato nasconde più livelli.

⁴⁹ Lo stesso Fostieris riconosce che *To μεγάλο ταξίδι* contiene il primo abbozzo di tutta la sua complessiva produzione poetica: «Μέσα στα (μάλλον άτεχνα) ποιήματα του πρώτου μου βιβλίου *To μεγάλο ταξίδι* υπάρχουν εν σπέρματι όλα όσα έγραμα κατόπιν και ίσως όλα όσα θά 'θελα να γράψω στο μέλλον» "Diavazo" (Athina), 69, 18/5/1983, pp. 54-56.

⁵⁰ Cfr. in *Εσωτερικοί χώροι (H μια φτερούγα)*: «Εσκαψε τόσο μέσα του, που τέλος, / Στο βάραθρο που ανοίχτηκε, γκρεμίστηκε και πάει [...]» (Ο θάνατός του): «Μες στην καρδιά μου / Σπαρταράει ένα πουλί / Με τη φτερούγα του τη μια / Σε δόκαν πιασμένη».

⁵¹ Si veda ad esempio nella raccolta *To να και το θα των θανάτου* la poesia *Ωδή από χάσματα*: «Τώρα μεγάλωσα και μού' ναι αδύνατο να φανταστώ μιαν αλφαβήτα / Που να ξερνάει τα σύμφωνα και να κρατάει φωνήντα / Τα γράμματά της όλα. Υάκινθοι / Χωρίς τα θήτα και τα νι τους πώς ν' ανθίσουνε / Σε σκοτεινό παρτέρι ακούσματος / Ως αυστηρήστο επιφώνημα πτώσης. / Ωδή από χάσματα – Υ ά ι οι! / Να μπαίνοβγαίνει ο άνεμος στο στήθος – Υ ά ι οι / Καθώς μιούρι που μόλις έσκασε απ' τ' αυγό του έσκουζε / Στη μητρική του διάλεκτο της μήτρας: / Ω α! Ω α! / Σπαρακτικά κι αις μην το ξέραμε: Ω α! Ω α! / Μ' όλη τη γενετήσια δύναμη των φωνητών».

⁵² Cfr. Γόοι, βόμβος των πραγμάτων, ήχοι, βουερή ψυχή υπερβατικό τικ τακ, στριγκός αχός, ομιλίες, οδυρμοί, βοητά, βουητά, σίφουνας, σφαδασμοί, ουρλιαχτά, στριγγλή φωνή, βρυχηθμοί, σαρδώνιοι καγχασμοί, μουγκρητά, ρόγχος, τσέμπαλα και υπερούσια ντραμς, θόρυβος μακρινών και απρόσιτων, σπασμένη και ξεχασμένη φωνή, φωνή χαλασμένη, υπέρηχο σφύριγμα, οι εποχές σφυρίζουν, δε σφυρίζουν τα τραίνα, ζωηρές φωνές, τρελλά τηλέφωνα χτυπούν από το υπερπέραν, ψίθυροι, σφυρίγματα, ομοβροντίες, τηλέγραφος, ήχος της φωνής, η μουσική ψηλώνει ως εκεί πλατύφυλλο φυτό, στους τοίχους του αντηχούν τα λόγια,

πιάνο, γέλια, αντίλαλοι, επιφωνήματα, θροῖσματα, ακούς το θρόισμα του παντός θορύβους μυστικούς, κλαγγές των πολυβόλων, ένα τραίνο κροταλίζοντας περνάει, μέταλλο της φωνής, το σπασμένο γέλιο, σπασμένος ρυθμός των ποιημάτων μου, λυγμός, ριπή, γναλιά που σπάζουν και καθρέφτες που γελούν, πλάνες ωδές, ιαχές, κοάσματα, οι αιώνες κελαρίζουν μέσα του κρύο νερό, οι αιώνες στα μηνίγγια του βονίζουν μελισσες, κώδωνας κενού, ψιλό καμπανάκι κινδύνου, σύρσιμο τροχών, κρωξίματα, κλάματα, κραυγές, βόμβα, πυροτεχνήματα, καμπάνες, τραγούδι εξαρθρωμένο δίχως φθόγγους, ψιθυροί, χαρούμενες φωνές, στάζει τικ τακ απ' τα ρολόγια το μυαλό μου, ο νεκρός που ανασταίνει, τρίξιμο αστεριών και αιθέριων θόλων, ντισκοτέκ, φυσαρμόνικα, βοήτε à musique, σαρδάνιο γέλιο, ποδοβολητό χωρίς σκοπό, ο βόμβος της ζωής, το βουβό στερέωμα, φτεροκοπήματα, φωνή των φλέβών, εκπυρσοκροτήσεις, γάργαρα γέλια, γρήγορες φωνές, αλαλαγμοί, μια φωνή κελάνδαγε στις φλέβες, σφυρίζουν στον αέρα τους μαστίγια και στίχοι, κοκόρια, τριζόνια, αηδόνια, πετεινοί, κουκουβάγιες, ηχώ των ήχων σε γρανίτινο αυτί, όλα χοχλάζουνε, τύμπανο ακουστικό ξετρέλλαμένο απ' όλες τις φωνές χτυπάει τη γρήγορη έγερση, σφυρίγματα, κρότοι, σιωπή.

⁵³ Contenuto e forma sono inscindibili nel suo fare poesia.

⁵⁴ Victor Hugo, *Contemplations*: «La parola è un essere vivente, più potente di colui che la usa; scaturita dall'oscurità, essa crea il senso che vuole; essa stessa è quello – e anche di più – che si aspettano il pensare, il vedere, il sentire: è il *logos* di Dio».

⁵⁵ Cfr. nella raccolta *To να και το θα του θανάτου* la poesia *Ο ύχος του κόσμου*: «Άκουσε / Τους παφλασμούς τα μουνγκρητά ή τα κλάματα: / Με τέτοιους ύχους πλάστηκε ο κόσμος. Άκουσε / Το βουητό του ωκεανού· το βουητό· / Κι όχι το αμέριμνο τραγούδι των ψαφάδων».

⁵⁶ «Ξυλογλύπτης στο τέμπλο της ποίησης. Χρόνια επιδίδεται στα iερογλυφικά της, στο ν' απελευθερώσει το κοτσύφι “που ακούγεται μέσα στο ξύλο”. Δρυοκολάπτης ηχοχαρής, οσμίζεται τη μυρωδιά του κέδρου, του κυπαρισσιού, αφουγκράζεται το “ομοίωμα κελαηδισμού” [Θυμόμαστε εδώ *To ξύλινο πουλί* του Στογιαννίδη, ποιητή που αγαπά ο Α. Φ.] Λεπιδοπτερολόγος ψιθύρων, θροϊσμάτων, ωτακουστής του λυγμού των χυμάτων δέντρων, με παροξυστική ακοή παντεπόπτη τυφλού ενωτίζεται και τον πιο ανεπαίσθητο ήχο, τον αναπαλμίζει, να τον κάνει “στεντόρειο” – ναι αυτό είναι η ποίηση –, στίνει αυτή στην “ησυχία του τίτοτα” γραπώνοντας το “Βαθύ ροχαλητό, το χρρρ του χρόνου”. Επιδέξιος παιανιστής συγχορδών, παρηγήσεων και συνηχήσεων, ταχυδακτυλουργεί εύστροφα και ηνιοχεί ύχους». Cfr. J. Kuvaras, *Kai με φως και με σκότος ακαταπαύστως*, in “Emvòlimon”, 41-42, cit., p. 91.

⁵⁷ L'oscurità di Fostieris è un'oscurità di principio. Essa ricorda la nota esortazione di Diderot: «Poeti, siate oscuri!».

⁵⁸ Il poeta stesso è un “traduttore”: «Ο ποιητής κυριεύεται από ένα όραμα, από μια έμπνευση, από μια σχέση σκέψεων και συγκινήσεων, που πρέπει να τις ενσαρκώσει σε λέξεις, ήχους, εικόνες, μελωδίες, ρυθμούς [...]. Ο ποιητής είναι αναπότρεπτα ένας προδότης του οράματός του και ο μεταφραστής προδότης αυτού που ο ποιητής δημιουργεί με τις λέξεις [...]. Το πόιμα δεν υπάρχει αυτό καθεαυτό. Είναι απλώς μια σειρά από σημεία τυπωμένα στο χαρτί ή από ήχους προσιτούς στο αυτί, που “μεταφράζονται” ποικιλότροπα από τους διάφορους αναγνώστες ή ακροατές σε διάφορες περιόδους [...]. Τα σημεία αυτά δεν αλλάζουν, όμως το ίδιο ποίμα ερμηνεύεται και μεταφράζεται ξανά και ξανά [...]. Η εργασία του μεταφραστή είναι μια στιγμή μόνο αυτής της πρωτεϊκής μεταμόρφωσης [...]. Μια ωραία μετάφραση όχι μόνο ξαναπλάθει το σώμα ενός έργου προσπαθώντας να επιτύχει μια λογική ευανάγνωση ομοιότητα, αλλά κατορθώνει ακόμα περισσότερα: να του εμφυσήσει νέα ζωή μεταγγίζοντάς του και τη θερμότητα και το ζωντανό άιμα της εποχής, του τόπου και της γλώσσας της [...]. “Μεταφράζω” σημαίνει κατά λέξη “μεταφέρω”. σημαίνει κυρίως μετουσίωση; Cfr. Kimon Friar, *Ποίηση και μετάφραση*, in “Diagonios” (Athina), 7, 1974.

⁵⁹ «Η ποίηση είναι ένας στεντόρειος ψιθυρούς [...]. Η σιωπή είναι το σημαντικότερο συστατικό της ποίησης [...]. Το ποίμα φτιάχνεται με πολύ μεγάλες δόσεις σιωπής και ελάχιστες δόσεις λόγου [...]. Η λέξη που γράφεται στο χαρτί είναι η μύτη που εξέχει από το παγόβουνο», cfr. A. Fostieris, *Tις περισσότερες φορές σκέφτομαι δωρεάν, χωρίς μολύβι*, in “Alfiòs”, 12-13, cit., p. 13.

⁶⁰ La poesia è in fondo un *Grande Viaggio* verso mete lontane, un viaggio di iniziazione e di conoscenza da fare con «navi costruite con bucce di sillabe»: cfr. *Ποτάμι ποίημα* in *H οκέψη φη ανήκει στο πένθος*: «Ομως το ποίημα είναι ποτάμι / [...] / Κάποιοι ξεχάσαν ένα βάζο με φωνήνετα στο ράφι / Που θα τό 'φτανα. Ύστερα έμαθα με φλούδες συλλαβών / Να φτιάνω πλοία. Μικρά, όσο το δάχτυλο παιδιού / Και τά 'ριχνα μες στο νεράκι που έφευγε».

⁶¹ Cfr. in "Eleftherotípia", 10/12/1996, cit., p. 37.

⁶² «Νομίζω ότι η γλώσσα είναι το παραπλήρωμα της πραγματικότητας και όχι η αποτύπωσή της. Έτσι πλουτίζεται και ισορροπεί το σύμπαν, καθώς η γλώσσα πολλαπλασιάζει τα είδωλα του υπαρκτού κόσμου και δημιουργεί καινούργιους εκ του μηδενός. Εννοώ ότι η γλώσσα λειτουργεί ως εικαστικός πίνακας, ακόμη και ανεικονικός, που γεννάει νέες μορφές, και όχι ως αναμνηστική φωτογραφία πλανόδιου επαγγελματία».

⁶³ La poesia ricostruisce una realtà fittizia e alternativa: la parola con la sua ambiguità, quindi, può creare, ma anche smascherare questo inganno.

⁶⁴ «Για την ποίηση, συχνά, το άγνωστο είναι γνωστότερο από το γνωστό. Η παρθενία του αγγώντου μας βοηθάει να προβάλλουμε πάνω του με ένταση και καθαρότητα την αληθινή μας εικόνα. Αρκεί να προσδοκάς το απροσδόκητο, για να μπορέσεις να το προσδεχθείς. Άλλως, όπως λέει ο Ηράκλειτος, εάν μη έλπιται, ανέλπιστον ουκ εξευρήσει».

⁶⁵ «Η φύση / [...] εχθρεύεται το πνεύμα και αμαυρώνει το άφθαρτο. / [...] / Τι άπληστοι / σταθήκαμε στ' αλήθεια τι άσωτοι / Μες στη φιλαργυρία μας. Ποιος θα πιστέψει άραγε / Πως σπαταλήσαμε τη λίγη αιωνιότητα που μας αναλογεί / Χαμένοι σε μιαν έρημο από λέξεις», cfr. *Ανεπίδεκτοι αθανασίας* in *To θα και το να του θανάτου*.

⁶⁶ «Αγαπώ τη γλώσσα και αγαπώ την ποίηση, όχι ως μέσον διακόσμησης, αλλά ως φορέα νοημάτων και ενσάρκωση αισθητικής. Μαλάσσοντας τον πηλό των λέξεων έχεις τα χέρια σου στον πηλό, αλλά τη σκέψη σου οπωσδήποτε στο άγαλμα που περιμένεις να αναδυθεί. Θέλω να πω: η ποίηση οφείλει να μιλάει πολύ ειδικά για να αναχθεί στην γενικότητα, οφείλει να είναι πολύ συγκεκριμένη για να μπορέσει να κατακτήσει το αφηρημένο. Ο μηχανισμός της είναι μηχανισμός ωρολογιακός, όπου αν δεν αρμοστούν με απόλυτη ακρίβεια ακόμη και τα μικρότερα εξαρτήματα, δεν πρόκειται ποτέ ν' ακούσεις το τικ τακ της καρδιάς της».

⁶⁷ Fostieris sostiene, infatti, che «η ποίηση είναι μια θέαση των πάντων, ένα προσωπικό σύστημα για να μπει σε τάξη, μέσα μας, να συναρθρωθεί και ν' αποκτήσει νόημα το ασύνθετο κι ακατάληπτο των πραγμάτων [...]. Αν υπάρχει κάτι που μπορεί να "συνοψίσει" την ποίησή μου είναι (νομίζω) η έννοια του χρόνου και των διαδικασιών του – δηλαδή διαδικασιών φθοράς [...]. Δεν μπορώ να σκεφτώ κανένα άλλο σοβαρό λόγο για τη νομιμοπόίηση της τέχνης, όσο η προσέγγιση του εαυτού μας – και η προσέγγιση του μεγέθους χρόνου, του μόνου "όντως όντος", του μόνου θεού, ενός θεού χωρίς αυτοσυνειδησία, που τρέωι τις σάρκες του για να συντηρηθεί στην αιωνιότητα, που είναι ο ίδιος ο εαυτός του [...],» cfr. Th. Niarchos, *Συνομιλίες με τους...*, "Kivotòs", cit.

⁶⁸ L'ultima raccolta ha per titolo *Πολύτιμη Λήθη* (*Prezioso oblio*).

⁶⁹ Vd. poesia *Ανεπίδεκτοι αθανασίας* in *To θα και το να του θανάτου*.

⁷⁰ Cfr. Massimo Cazzulo, *Αντώνης Φωστιέρης. To θα και το να του θανάτου* in "Emvòlimon", 41-42, cit., p. 113.

⁷¹ In un componimento pubblicato nella rivista "Idria" leggiamo: «Αυτό εδώ είν' ένα πόιημα βότσαλο / Που σφεντονίζω στο βιθό του χρόνου. / Οχι μποτίλια μήνυμα στο πέλαγο / Μόνο μια πέτρα πού 'χω πάνω της χαράξει / τ' όνομά μου - / Αντώνης».

⁷² Per il poeta «η κοινοτοπία είναι ο θάνατος της ποίησης», cfr. A. Fostieris, *Tις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν χωρίς μολύβι*, in "Alfiòs", 12-13, cit., p. 16.

⁷³ Cfr. in *To θα και το να του θανάτου* il già citato componimento *Ο ήχος του κόσμου*: «Μικρή μου γόνισσα μην αποκρούεις τον έρωτά μου - / Πάντως να ξέρεις πως δεν σ' έχω ερωτευτεί. Κι αν σε τραγούδησαν / Οι ποιητές των εποχών κι αν σου 'ψαλαν / Με λύρες από τρίχινες χορδές / Μάθε λοιπόν, οι ποιητές είναι μαλάκες όλοι τους / Άλλιώς δε θ' άφηναν / Να τους φωνάζουν ποιητές. Ακούμπησε / Το τρυφερό χεράκι σου από νερό κι από άνεμο / Έτσι δε σου 'λεγαν αυτοί οι ανεκδίγητοι; - / Στο μέτωπό μου [...] Γόησσα μικρή / Με στίχους δεν

υψώνεται κανείς σε οργασμό / Ούτε τα ψώνια ετούτα γύρω σου που χύνουνε / Γαργάρες από λέξεις [...].».

⁷⁴ Una lingua scarna (priva di aggettivi), concreta, precisa, sviluppa il discorso con rare digressioni e il testo poetico è “costruito” senza orpelli accessori.

⁷⁵ Come diceva Montale, la poesia non punta alla comprensione di contenuti univoci ma alla espressione e trasmissione di sensazioni e tensioni plurivalenti che solo il poeta può trasmettere, proprio perché dotato di una «*απάνθρωπη ευαισθησία*», come dice Fostieris (cfr. *Poios érχεται*).

⁷⁶ «Η γλώσσα - dice il poeta - είναι ο υπαρκτικός μας χώρος»; cfr. A. Fostieris, *Tις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν χωρίς μολύβι*, in “Alfiòs”, 12-13, cit., p. 15.

⁷⁷ Αρχή ασοφίας in *H σκέψη ανήκει στο πένθος*, «Βλέπω τα σώματα ν' ανήκουν στην εικόνα τους / Κι όλα του κόσμου ετούτου στ' όνομά τους. Τίποτα / Δεν έμεινε αδιάθετο, να το χαρώ. / [...] Απόκαμα / Να κατοικώ σε λέξεις τσιμεντένιες / Νά 'χω επίπλωση από λέξεις / Ξύλουν. Να ερωτεύομαι από έρωτα. Και να μεθώ / Μονάχα με μεθύσι. Αχ δώσε μας / Τη χάρη της ανωνυμίας, Κύριε, / Σύντριψε τώρα δια παντός τον τύραννο της γλώσσας και άφησε / Να ξεχυθούν τα σωθικά των όντων μιαίνοντας / Ταυτότητες και ονόματα».

⁷⁸ «Η λειτουργία ενός ποιήματος εξαρτάται εξίσου από αυτόν που το γράφει όσο και από εκείνον που το διαβάζει», cfr. A. Fostieris, *Tις περισσότερες φορές σκέπτομαι δωρεάν χωρίς μολύβι*, in “Alfiòs”, 12-13, cit., p. 16.

IL SONETTO NELLA POESIA DI NASSOS VAGHENÀS

Álkistis Proíou

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Il cammino poetico di Vaghenàs, dal suo esordio nel 1974 (con la raccolta *Πεδίον Ἀρεως*¹) a oggi, è andato di pari passo con uno sforzo responsabile e incessante, volto non solo a formulare la sua poetica – diverse sono le poesie di poetica nelle sue raccolte -, ma anche a seguire con occhio vigile lo stato della poesia contemporanea e a intervenire criticamente con interviste, articoli, saggi, libri. Sin dal 1980 avvertiva la necessità e l'urgenza «di una più disciplinata espressione» come anche «l'allontanarsi dall'*αμετροέπεια* (‘prolissità’) e dalla facilità, che, insieme ai suoi elementi vivificanti, ci ha lasciato in eredità il surrealismo»².

Vaghenàs è, giustamente, convinto che «nella poesia (come in molte altre cose) un passo in avanti spesso si ottenga facendo un passo indietro»³. Dopo l'esperienza del verso libero, che spesso rasenta l'anarchia, Vaghenàs cerca una nuova disciplina ritmica: una prosodia che interagisca con la prosodia del verso metrico tramite l'esperienza del verso libero. Partendo da questa convinzione egli è l'unico fra i poeti della sua generazione che intenda riannodare, in modo veramente creativo, il filo con la tradizione poetica del passato, riproponendola in forma rinnovata. Nelle sue raccolte, infatti, si incontrano frequentemente forme fisse della poesia, quali odi, sonetti, epitalami, ballate, ecc., che tuttavia trasrediscono e sovvertono i canoni del loro modello metrico.

Concentrando la nostra attenzione sul sonetto, oggetto principale di questa comunicazione, osserveremo in primo luogo che questa forma poetica fissa – che ha conosciuto una vasta diffusione e un'ininterrotta fioritura dalla sua apparizione nella poesia italiana del Duecento fino ai nostri giorni – si ritrova nella maggior parte delle raccolte poetiche di Vaghenàs. Delle nove raccolte finora pubblicate, cinque comprendono sonetti, undici in tutto, distribuiti come segue: uno nella raccolta *Βιογραφία (Biografia)* del 1978⁴; tre in *Τα γόνια της Ρωξάνης (Le ginocchia di Roxani)* del 1981⁵; uno in *Περιπλάνηση*

ενός μη ταξιδιώτη (*Vagabondaggio di un non viaggiatore*) del 1986⁶; uno in *H πτώση του ιπτάμενου, β'* (*La caduta dell'uomo volante, II*) del 1997⁷; cinque in una delle raccolte più recenti, *Σκοτεινές μπαλλάντες και άλλα ποιήματα* (*Ballate oscure e altre poesie*) del 2001⁸. Un altro sonetto, infine, dal titolo *Aίνσταϊν* (*Einstein*), è stato pubblicato nel fascicolo 53-54 della rivista “grafi”⁹, interamente dedicato al poeta.

Sarebbe forse opportuno a questo punto ricordare che nelle raccolte di Vaghenàs si trova un certo numero di sonetti che in realtà si potrebbero definire “componimenti simili a sonetti” (quelli che in greco si usa chiamare *ποιήματα σονεττοειδή*)¹⁰: di solito si differenziano dal sonetto vero e proprio per il numero dei versi (solo uno di questi componimenti è di quattordici versi)¹¹ e per la mancanza della scansione in quattro strofe, come richiederebbe la loro struttura regolare.

Vaghenàs riproduce con estrema libertà e soltanto a grandi linee questa forma fissa per eccellenza: della struttura del sonetto conserva solo l’articolazione in quattro strofe, mentre si allontana in misura maggiore o minore da quasi tutti gli altri elementi che lo caratterizzano rispetto alle altre forme metriche. Prescinde non solo dal metro e dall’isosillabismo, ma anche dallo schema severo della rima – a volte persino dalla rima stessa -, dallo svolgimento tematico bipartito e dal lessico poetico di registro elevato.

In altre parole abbiamo ciò che Linda Hutcheon¹² descrive come parodia (nel senso contemporaneo del termine): ripetizione con variazione. Non sarebbe forse superfluo ricordare che la parodia viene definita da questa studiosa come «una ripetizione con distanza critica che permette la significazione ironica nel cuore stesso della somiglianza»¹³. Avere coscienza cioè della distanza che ci separa dal passato e sentire la necessità di affrontarlo criticamente e di superarlo, sfruttandolo in modo creativo per riordinare e arricchire la prosodia poetica della poesia contemporanea.

Come si evince da questa definizione, la parodia postmoderna esclude ogni sfumatura canzonatoria e satirica. È sempre la Hutcheon a chiarire che la prima componente della parola greca *παρωδία*, la preposizione *παρά*, non va intesa come *παράβαση* (‘trasgressione’), *αντίθεση* (‘antitesi’), oppure *εναντίωση* (‘contrapposizione’), ma come *θέση* (‘posizione’) oppure *κίνηση παραπλεύρως και πλαγίως* (‘il muoversi accanto e lateralmente’). A livello pratico le conseguenze di questa distinzione sono significative: nel primo caso la parodia si limita a produrre un significato ridicolo, mentre nel secondo la gamma delle sue accezioni si allarga fino a comprendere la complicità e la convergenza di opinioni¹⁴.

Dopo questa parentesi esplicativa passiamo ad esaminare più da vicino alcuni sonetti di Vaghenàs. Per quanto riguarda la sua estensione, il verso libero dei sonetti oscilla da un massimo di diciannove a un minimo di due sillabe. Gli esempi di sonetti con versi brevi sono tre e si incontrano nelle prime raccolte

del poeta (*Bioγραφία, Τα γόνατα της Ρωζάνης*), dove l'indicazione *Σονέττο*, recata dal titolo, è intesa a indicare la forma poetica. Caratteristica comune di questi tre sonetti è il fatto che molti versi sono costituiti soltanto da una parola trisillabica o addirittura bisillabica: parola-verso.

Come giustamente suggerisce Morfia Malli¹⁵, possiamo

osservare in questi tre sonetti l'anacoluto tra la codificazione di esperienze contemporanee e una forma poetica tradizionale, come anche una disposizione tipografica peculiare. I versi dei sonetti, che – come già detto – sono molto più brevi rispetto alla misura consueta, danno un'inaspettata impressione di minimalismo.

L'uso di questi versi di estensione ridottissima, secondo la Malli¹⁶, sembra derivare dalla poesia di William Carlos Williams, con cui Vaghenàs presenta affinità elettive e di cui ha con successo tradotto alcune opere. Inoltre in una sua intervista del 1983 ha riconosciuto i propri debiti letterari nei confronti di questo poeta¹⁷.

Senza mettere in dubbio le suggestioni d'oltreoceano che Vaghenàs ha assimilato creativamente nella sua produzione in versi, vorrei osservare che la sua vasta e profonda conoscenza della letteratura europea e in particolare di quella italiana ha lasciato impronte indelebili nella sua opera poetica. Il verso breve, per esempio, potrebbe benissimo derivare dall'influenza di Giuseppe Ungaretti, che il poeta greco conosce molto bene e che ha anche tradotto.

Il linguaggio poetico di Vaghenàs, sostenuto, scarno, direi talvolta dimesso e dai toni bassi, ma immediato e soprattutto quotidiano, spesso ironico se non addirittura autoironico, si trova in stridente contrasto con lo spiccatamente lirico del sonetto tradizionale. Perfino quei sonetti di Vaghenàs che inizialmente tendono ai toni lirici si abbassano quasi subito per tornare all'ineluttabile quotidianità¹⁸.

A proposito dell'elemento quotidiano, che permea felicemente la sua intera produzione, il poeta stesso aveva dichiarato nell'intervista pubblicata sulla rivista "Diavazo":

L'elemento quotidiano mi interessa anche dal punto di vista linguistico: in che modo certe espressioni comuni della lingua colloquiale potrebbero diventare espressioni intensamente poetiche; come potrebbero queste componenti dimesse trovare posto in forme poetiche fisse che mi affascinano. Avrei voluto poter scrivere sonetti nel tono più quotidiano e familiare possibile¹⁹.

(Si noti che, quando rilasciava questa intervista, il poeta aveva già al suo attivo quattro sonetti²⁰).

Vent'anni dopo, in un'intervista del febbraio 2002, concessa in occasione della pubblicazione dell'ottava raccolta *Σκοτεινές μπαλάντες και ἄλλα ποιήματα* – che, ricordo, comprende il maggior numero di sonetti -, Vaghenàs, toc-

cando il tema della lingua, ribadisce la sua convinzione in modo più chiaro:

La lingua di queste poesie è una lingua quotidiana, ma *αναδιαταγμένη* (‘riorganizzata’) – con l’aiuto della prosodia metrica – in un verso libero, [...] che dal punto di vista prosodico avrebbe dovuto essere strutturato meglio di quanto non lo sia oggi il verso libero consueto. Sarebbe mio desiderio che tale *αναδιάταξη* (‘riorganizzazione’) conferisse alla lingua quotidiana dei miei versi un movimento più poetico di quello dell’attuale verso libero, senza dare l’impressione di qualcosa di artefatto²¹.

Nel saggio intitolato *H κρίση του ελεύθερου στίχου* (*La crisi del verso libero*) Vaghenàs dichiara:

Abbiamo bisogno di restituire alla lingua della poesia la sua magia (*επαναμάγευση*): l’allontanamento dalla stagnante “naturalezza” della lingua poetica dei nostri giorni. Con il termine *επαναμάγευση* non intendo la riproposizione di un vocabolario “poetico” o l’adozione di uno stile elevato, ma la poeticizzazione *ex novo* di una lingua poetica che ha perso la propria carica poetica. [...] L’*επαναμάγευση* non può essere raggiunta sulla base delle risorse poetiche del passato, ma sulla base dei materiali e dei modi poetici del presente²².

Della seconda categoria di sonetti – quelli caratterizzati da versi più estesi – mi pare particolarmente rappresentativo quello intitolato *De rerum natura* (tratto dalla raccolta *Ta γόνατα της Πωξάνης*). Il titolo, mutuato da Lucrezio, si riferisce al contenuto, evocando gli inevitabili sconvolgimenti della storia e l’ineluttabilità del destino, mentre l’indicazione *con rime obbligate*, collocata immediatamente al di sotto del titolo, rinvia agli analoghi sonetti del primo periodo italiano di Solomòs. Questo componimento inaugura la serie dei sonetti rimati di Vaghenàs. Lo schema delle rime alternate risulta chiaramente dai testi della Tavola B in calce; mi limito a richiamare l’attenzione sul verso ottavo, in cui la parola *προτιμότερο* costituisce un esempio di rima imperfetta rispetto a *καλύτερο* del verso sesto; inoltre il primo verso della prima terzina rompe lo schema delle rime.

L’altro sonetto che desidero proporre, dal titolo *Dolce stil novo*, è un capovolgimento ironico del sonetto stilnovistico. Le rime formano uno schema alquanto regolare: nelle quartine troviamo rime incrociate, mentre le terzine presentano rime replicate, schema tradizionale di questa sezione del componimento.

La produzione poetica di Vaghenàs è ancora in questi ultimi anni tutt’altro che statica; l’autore continua a produrre sperimentando nuove forme, senza mai però perdere di vista la tradizione; recentemente si è cimentato con l’epigramma – si veda la sua ultima raccolta poetica intitolata *Στέφανος*²³ (*Corona*), costituita esclusivamente da epitimi di stile parodico.

Concludendo, potrei affermare che la rima, soprattutto se usata da un poeta abile e ricco di inventiva come Vaghenàs, costituisce un sicuro arricchimento della prosodia del suo verso libero.

TAVOLA A

ΣΟΝΕΤΟ

Σκεπασμένο
με κόκκινα φύλλα
ζεστό
φεγγάρι

Ακίνητο
πάνω
από το σταματημένο
φορτηγό.

Ο οδηγός
του οποίου
γαλήνιος

ουρεί
στον απέναντι
τοίχο.

ΣΟΝΕΤΟ

Άφησέ με
αυτή τη νύχτα
να περάσω
σελήνη.

Με το κόκκινο
μάτι σου
σημάδεψε
το στήθος μου.

΄Οπως
ο τελωνειακός
με τη κιμωλία

τη βαλίτσα
που έχει ψάξει
δίχως προσοχή.

ΣΟΝΕΤΟ

Ανάμεσα από στύλους
του ηλεκτρικού
και δέντρα που τρίζουν
στον ήλιο.

Μ’ ανοιχτό πουκά-
μισο και παλιά
παπούτσια
γυαλισμένα.

Στο χέρι
το μαύρο
χαρτοφύλακα.

Η άνοιξη
έρχεται
πάλι.

TAVOLA B

DE RERUM NATURA
(con rime obbligate)
Στον Γιώργο Δανιήλ

- α Αφού η Ιστορία γράφεται με αίμα
- β κι απαιτεί ποικίλες εκατόμβες
- α κι η αλήθεια είναι ένα θέμα
- β που το θίγουν μόνο οι βόμβες
- γ ας αρκεστούμε σ'ό, τι απομένει.
- δ Το μικρότερο ψέμα είναι το καλύτερο.
- γ Κι αν ο κόμβος φτάσει κάποτε στο χτένι
- δ είναι προτιμότερο
- να σπάσουμε το χτένι. (Αργότερα το ξανακολλάμε.
- ε Πάντα βρίσκει κανείς μια κολλητική
- ζ ουσία σε κάποια ξεχασμένη
- ε κρύπτη της ψυχής του). Η καλύτερη πολιτική
- ζ είναι αυτή που υπαγορεύει η ειμαρμένη.
- ε Με λίγη αισιοδοξία εδώ κι εκεί.

DOLCE STIL NOVO

- α Ακούω το σφύριγμα από τη στροβιλιστή
- β βόμβα του χρόνου. Όμως δε βλέπω πουθενά το αεροπλάνο.
- α Η έκρηξη θ' ακουστεί όταν θα πεθάνω.
- β Άλλα ίσως και να μην ακουστεί
- α καθόλου. Γιατί με λίγη τύχη και με τη σωστή
- β μέθοδο μπορεί ξαφνικά ν' αλλάξει το πλάνο.
- α Κι όλα ν' αρχίσουν ν' ανεβαίνουν προς τα πάνω.
- β Να τα τραβούν οι ελκυστικοί μαστοί
- γ κάποιας θεάς που θά' χει μόλις ξυπνήσει
- δ γλυκά. Σ' έναν ουράνιο κήπο. Και δε θα φορά
- ε παρά μονάχα ένα μεταξωτό διάφανο σάλι.
- γ Η ολόγυμνη (όπως τη γέννησε η φύση)
- δ θα σκύβει για να δροσίσει στα νερά
- ε τους λευκούς της ώμους, το λαιμό και το κεφάλι.

NOTE

- ¹ N. Vaghenàs, *Πεδίον Ἀρεως*, Athina, Dioghenis, 1974; Gnosti, 1982. Sull' opera di N. Vaghenàs si vedano: *Για τον Βαγενά. Κριτικά Κείμενα*, a cura di S. Pavlu, Lefkosia, Ekd. Egeon, 2001; "grafi. Tetradia Logotechnias", fasc. 53-54, autunno 2002, *Αφιέρωμα στον Νάσο Βαγενά*; M. Malli, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια. Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και κριτικής του Νάσου Βαγενά*, Athina, Polis, 2002; N. Vaghenàs, *Μελετήματα*, a cura di Th. Pilarinòs, Athina, Bibliothiki Tràpezas Attikis, 2004; Gr. Pentzikis, *Πάτροκλος Γιατράς, Ένας ποιητικός ήρωας του Νάσου Βαγενά*, Athina, Ekd. Sokolis 2005; S. Pavlou, *Βιβλιογραφία Νάσου Βαγενά 1966-1996*, Lefkosia, Bibliografiki Eteria Kiprou, 1997.
- ² Th. Niarchos, *Συνομιλία με τον Νάσο Βαγενά*, in "Kivotòs" (Thessaloniki), Egnatia, 1980, p. 38.
- ³ N. Vaghenàs, *Η εσθήτα της θεάς. Σημειώσεις για την ποίηση και την κριτική*, Athina, stigmì, 1988, p. 130.
- ⁴ A p. 14, intitolato *Σονέττο*.
- ⁵ Dai titoli: *Σονέττο, De rerum natura*, *Σονέττο*, rispettivamente alle pp. 16, 31, 35.
- ⁶ A p. 38, dal titolo *Dolce stil novo*.
- ⁷ A p. 7, intitolato *Η πτώση των ιπτάμενου, β'*.
- ⁸ Intitolati: *Allegro, Η Δευτέρα Παρονσία, Λούθηρος, β'*, *Η επιστροφή, β'*, *Η πατρίδα*, rispettivamente alle pp. 15, 27, 54, 57, 72.
- ⁹ "grafi. Tetradia logotechnias", cit., p. 5.
- ¹⁰ Essi si trovano nelle seguenti raccolte: quattro in *Πεδίον Ἀρεως*, cit., p. 9 (*Απολογία*, di 15 vv.), p. 10 (*Το βάσανο*, di 14 vv., 7+7), p. 12 (*Η παράσταση*, di 13 vv.), p. 15; (*Θα ρθει ο θάνατος*, di 13 vv., 7+5+1); quattro in *Ta γόνατα της Ρωζάνης*, Athina, Kedros, 1981, p. 1 (*Η γέννηση της Αφροδίτης*, di 13 vv., 4 + 5 + 4), p. 19 (*Sostenuto*, di 13 vv.), p. 23 (*Καθαρές κουρτίνες*, di 13 vv., 7 + 5 + 1), p. 33 (*Ανακρεόντειον*, di 13 vv., 6 + 4 + 3); uno in *Η πτώση των ιπτάμενου*, Athina, stigmì, 1989, p. 25 (*Το παλάτι της Κίρκης*, trad. da T. S. Eliot, di 13 vv., 7 + 6); uno in *Σκοτεινές μπαλάντες και άλλα ποιήματα*, Athina, Kedros, 2001, p. 26 (*Λούθηρος*, trad. da W. A. Auden, di 12 vv., 4 + 4 + 4).
- ¹¹ Si veda alla n. 10 la poesia *To βάσανο*.
- ¹² L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York and London, Methuen, 1985, p. 31; cfr. Malli, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός [...]*, cit., p. 117.
- ¹³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 26; cfr. Malli, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός [...]*, cit., p. 118.
- ¹⁴ M. Malli, *O Νάσος Βαγενάς ως μεταμοντέρνος ποιητής*, in "grafi. Tetradia logotechnias", cit., pp. 31-56, in particolare p. 34.
- ¹⁵ Malli, *O Νάσος Βαγενάς ως μεταμοντέρνος ποιητής*, in "grafi. Tetradia logotechnias", cit., p. 43.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ N. Vaghenàs, *O ποιητής πρέπει να γίνεται ειλικρινής*, intervista a Th. Dokos, in "I Avghi" (Athina), 6/2/1983.
- ¹⁸ Si vedano, per esempio, i tre sonetti dai versi brevi (cf. *infra*, Tavola A).
- ¹⁹ N. Vaghenàs, *Συνέντευξη*, in "Diavazo" (Athina), fasc. 50, febbraio 1982, p. 43.
- ²⁰ Quelli inclusi nelle raccolte *Βιογραφία, Ta γόνατα της Ρωζάνης*, si vedano le note 4 e 5.
- ²¹ K. Lántavos – N. Vaghenàs, *Μια συνομιλία*, in "grafi. Tetradia logotechnias", cit., p. 200.
- ²² Ora in N. Vaghenàs, *Μοντερνισμός και Λογοτεχνία*, Athina, Polis, 2002, pp. 75-89, in particolare pp. 86-87.
- ²³ N. Vaghenàs, *Στέφανος*, Athina, Kedros, 2004.

SCELTE LESSICALI E METRICHE NELLA ΑΦΗΓΗΣΗ DI MICHALIS PIERIS

Gaia Zaccagni
Roma

Michalis Pieris, nato a Cipro nel villaggio di Eftagonia nel 1957, affianca la sua fervida attività scientifica e didattica – è professore di Letteratura neogreca all’Università di Cipro – e di mediazione culturale – come fondatore e organizzatore del Laboratorio teatrale dell’Università –, con una ricca produzione poetica che, dalla sua prima raccolta *Resurrezione e morte di una città* del 1991, lo ha portato all’apice della sua ultima sperimentazione creativa, la *Αφήγηση*, del 2002.

1. Le tematiche. Lineamenti di poetica

*Αφήγηση*¹ è un poema d’amore: amore per la bellezza femminile, per la lingua, per la terra natale, amore per la vita, per il ricordo del tempo passato, per la libertà e la lealtà. Dice Pieris²:

Racconto tutto. – *Αφήγηση* è l’epopea di una memoria personale, ma, nello stesso tempo, almeno così sento, anche di una memoria collettiva. [...] Il narratore tenta di raccontare ciò che affiora dalla sua memoria, e contemporaneamente si crea una strana alchimia, poiché non affiora soltanto il vissuto personale, ma anche il vissuto di altre persone (ascoltato o letto); affiorano testi e paratesti, versi e frasi di poeti amati, ma anche di poeti con i quali vorrebbe scontrarsi. Così, a partire da un certo punto, ho avuto la sensazione di non raccontare, in questa raccolta, semplicemente la mia storia, bensì la storia del luogo da cui provengo e persino la storia della poesia in questo luogo.

La scelta del titolo è una scelta di tipo semantico, capace di ricondurre sotto una sola parola la multiforme natura delle tematiche e delle modalità espressive che s’incontrano nei versi. Il termine Αφήγηση è, dal punto di vista grammaticale, un sostantivo femminile con significato astratto, in contrappo-

sizione ai sostantivi neutri, di stessa derivazione, terminanti in *-μα*, che esprimono significato concreto (es. *πράξις* / *πράγμα*, *μάθησις* / *μάθημα* etc.). Indica la “narrazione”, il procedimento, l’atto del narrare, un’azione che perdura nel tempo, con un suo svolgimento interno in divenire, a differenza di *αφήγημα*, ossia il “racconto”, opera compiuta, tangibile nella sua interezza.

Molti sono poi gli echi letterari che confermano le ragioni della scelta: le *αφηγησεῖς* fanno parte della tradizione di un genere letterario che ha il suo modello nel racconto delle peregrinazioni di Odisseo, concetto che costituisce l’asse centrale della poetica di Pieris³. L’idea del titolo rimanda ad un testo in prosa di epoca medievale riguardante Cipro, la Cronaca di Leontios Macheràs *Εξήγηση της γλυκειάς χώρας Κύπρου*⁴, in cui il termine *Εξήγησις* è sinonimo di *Αφήγησις*⁵.

La *Narrazione* di Pieris si sviluppa su un’ossatura tripartita, corredata da due brevi poesie che fungono da *prologo* ed *epilogo*, le uniche fregiate di titoli parlanti (*Γαζέλι*, *Κιτάπι*) che rimandano alla tradizione poetica arabo-persiana e che fanno rientrare la narrazione nell’ambito di precise coordinate tematiche, legate, nel primo caso, al contenuto amoroso⁶ e, nel secondo, alla riflessione sulla scrittura⁷.

Dopo il prologo, il primo “atto”, intitolato *Παρόν μες στο παρόν* (pp. 10-39), si articola in un dialogo a due voci (15 coppie di poesie), fra due soggetti mai esplicitamente nominati, ma chiaramente identificabili con un uomo-poeta ed una donna-meretrice. I due personaggi senza nome si caricano di una serie complessa di simboli: l’uomo-poeta rappresenta l’*io dominante*, soprattutto da un profondo senso di inadeguatezza a esprimere i sentimenti; la donna-meretrice è l’*alter ego*, la proiezione del sé, la personificazione della poesia, la terra natale. Rappresenta fondamentalmente la tragica e nel contempo benedetta sorte del poeta che non ha mai accesso ad una lingua vergine, ma si trova nella necessità di usare o di abusare di parole, immagini, suoni passati per infinite bocche, occhi, orecchie, lingue. I due personaggi incentrano i loro monologhi-dialoghi su tre coppie tematiche centrali (amore e morte, affetto e patria, lingua e arte) che si snodano intorno all’asse portante di tutto il poema, ossia il rapporto fra tempo, memoria e oblio.

Le trenta poesie di questa sezione sono caratterizzate da un fraseggiate paratattico, semplice e di breve respiro, vicino alla lingua parlata. Le scelte lessicali sono determinate dalle esigenze espressive e dalle finalità estetiche che vedono in figure retoriche quali la ripetizione e l’antitesi gli strumenti necessari per innalzare la “temperatura del verso”. Tali figure, che producono un senso generale di simmetria, appartengono alle strutture espressive proprie della formularità della poesia orale.

Il secondo “atto”, *Παρελθόν μες στο παρόν*, è articolato in otto poesie di lunghezza variabile, collegate fra loro da un filo conduttore, ossia la formula *μικρό / γυμνό παιδί πιτσιρικάς / ξυπόλυτο*, corrispondente ad un segmento

metrico di otto sillabe, che proietta l'azione nel passato dell'infanzia dell'autore. La poesia più estesa e più densa di significato è l'ottava della serie, che presenta un andamento narrativo molto vicino alla prosa: il ricordo della morte dell'eroe cipriota Grigoris Afxentiu, morto bruciato dal fuoco inglese il 2 marzo del 1957, durante la lotta di liberazione dell'isola e cantato da Ghiannis Ritsos⁸, è reso da un flusso ininterrotto di parole, del tutto privo di segni di interpunkzione, in cui si alternano discorsi diretti ed indiretti⁹.

Alla p. 53, il ritmo narrativo lascia il posto a versi più lirici, in cui il passato sfuma come un sogno ed il poeta ritorna al presente.

L'ultima unità, costituita da 11 poesie dal titolo *'Ολα παρόντα*, vede sullo stesso piano presente-passato e futuro. Qui è trattato il tema del ritorno alla terra natale e la presa di coscienza da parte del poeta della “velenosa” essenza di una patria così amata, ma così *φαρμακούσα* da essere paragonata ad una serpe, una *όχεντρα, οφιούσα*, immagine emblematica, messa esplicitamente in rilievo nelle scelte editoriali (copertina e frontespizio).

Nella *Nota* a conclusione del poema, Michalis Pieris evidenzia alcuni degli elementi costitutivi e dei procedimenti compositivi rintracciabili nel testo. Anche qui le scelte lessicali sono estremamente significative, in quanto anticipano forme e concetti che ricorrono ampliati e variati.

Questo poema è iniziato ad essere scritto nell'ottobre del 1997 a Mosca ed è finito dopo tre anni, nell'ottobre del 2000.

È un poema che mi ha costretto ad immergermi nel passato, facendomi sentire completamente indifeso, incapace di non parlare di cose che mi stavano a cuore e mi facevano soffrire (*πονούσαν*). Cose personali, ma anche pubbliche, fatti della mia epoca, che accadono in questo poema così come li ho vissuti, nella penombra del mito e della realtà. Veri a metà o per metà plasmati dalla mente, i fatti che accadono in questo poema o molte cose dette dagli eroi del poema erano anche per me inaudite, nel senso che erano rivelatrici per la mia consapevolezza, ma anche per ciò che definiamo (con il rischio di essere fraintesi) sentimento di patria. La più grande sofferenza in quest'avventura della parola scritta è stato scoprire che uno dei temi centrali della mia terra e della mia epoca è il tradimento. Tradimento di amici, tradimento del luogo, tradimento di compagni, tradimento d'amore. L'unica via d'“uscita” è il rapporto sensuale con la natura che ci circonda inebriante, gli amici del cuore con cui abbiamo gustato le prime gioie del piacere e certe lontane cugine che venivano dalla città per le feste e che noi rincorrevo come fossero ninfe straniere¹⁰.

Il soggetto attivo dei primi due periodi di questa *Nota* non è il poeta, bensì il poema, che sembra assumere vita propria ed una posizione dominante nei confronti di un uomo asservito, in totale balia della sua volontà. Il poema ‘costringe’ (*υποχρεώνω*) l’io del poeta ad una vera e propria ‘immersione’ (*κατάδυση*) nel mare sconfinato del passato. L’imperativo categorico dell’urgenza espressiva, in questa fase di approfondimento interiore, disarma ogni

possibilità di reazione e rifiuto, tanto che il poeta si ritrova privato delle proprie capacità di difesa e di azione (*ανυπεράσπιστος*, *ανήμπορος*: non è casuale l'uso di due aggettivi composti con alfa privativo). Non rimane dunque altra scelta che quella di parlare di cose e fatti che *πονούν*, ossia che ‘fanno soffrire’ proprio perché ci stanno così profondamente a cuore.

Oggetto del poema sono i ‘fatti privati e pubblici’ (*πράγματα προσωπικά, αλλά καὶ δημόσια*) del **nostro tempo**, vissuti in prima persona in una dimensione nebulosa (*αχλός*: termine antico, ‘caligine’, ‘fumo’, ‘oscurità’) che sta a metà fra il mito e la realtà. Si tratta, quindi, dell’esperienza di un uomo vissuto a tutto tondo, inteso al contempo nella sua dimensione di individuo e di membro appartenente ad una comunità, sensibile alla memoria personale e parte integrante di quella collettiva, ossia della Storia. Afferma Pieris in un’intervista¹¹:

L’arte può, come esperienza, essere un fatto individuale (o spirituale, come ha detto Solomòs), ma non riguarda solo l’individuo. Riguarda soprattutto l’epoca in cui l’individuo vive, l’ambiente sociale che respira e di cui nutre la sua opera. Riguarda il lettore.

2. La lingua greca ed il concetto di patria

L’esperienza di traduzione di un’altra poesia di Pieris, appartenente alla raccolta *Μεταμορφώσεις πόλεων* (1999)¹², intitolata “*Roma piangente...*”, mi aveva affascinato soprattutto per l’ultima parte: un *Post scriptum a mo’* di appunto o brogliaccio, in cui diverse varianti possibili sono accostate tramite l’uso delle parentesi quadre. Quei versi *in fieri* sono l’espressione di un travaglio interiore legato all’incombere di un’urgenza espressiva strettamente connessa alla ricerca di una consapevolezza profonda della propria identità culturale; ed è qui che sorge il martellante interrogativo, che seguirà il poeta nel suo scavo interiore: chi è Michalis Pieris? Un cipriota, un greco o un greco-cipriota («*αισθάνομαι* [[*σαν Κύπριος*]] *σαν Έλληνας* *όχι βέρος* [...]»)? Il dilemma è di più vasta portata e investe problematiche storico-politiche che fanno parte della macrostoria di quella ‘pietra piantata in mare’ («*πατρίδα, μια πέτρα φυτεμένη μες στη θάλασσα*»)¹³ che è Cipro. La risposta che Pieris propone sulla propria identità in “*Roma piangente...*” è molto chiara ed eloquente: egli si sente greco («*σαν Έλληνας, αφού μιλώ ελληνικά* [κι’ *αισθάνομαι ελληνικά*]»). Ciò che determina l’appartenenza ad una patria è la lingua che si parla dalla nascita o la cultura che meglio corrisponde ai sentimenti ed ai pensieri che si provano. *Loquor ergo sum* ed anche *sentio ergo sum*, potremmo dire.

Dunque: se la lingua è in grado di rappresentare per ciascuno di noi una patria, la lingua che Pieris sente propria è la lingua greca *tout court*? Di fronte a questo ulteriore interrogativo il poeta, ancora incerto e confuso, sembra fare un passo indietro ed ha premura di specificare che con ελληνικά non intende il ‘dialetto panellenico’ («όχι την πανελλήνια διάλεκτο»), bensì la ‘lingua cipriota’, quella della sua infanzia («μα τη δική μου γλώσσα την κυπραίκη, αυτή που πρωτομίλησα»). Non è affatto casuale l’insolito accostamento che egli opera, da una parte, fra il sostantivo διάλεκτος (‘linguaggio articolato’, ‘modo di parlare’, ‘pronuncia particolare’), e l’aggettivo πανελλήνια e, dall’altra, fra il sostantivo γλώσσα (‘lingua’, ‘idioma’) e l’aggettivo κυπραίκη: l’accurata e ponderata scelta lessicale, in questo caso, invertendo il senso comune, che di norma vedrebbe accostato il termine γλώσσα a πανελλήνια e διάλεκτος a κυπραίκη, rispecchia la complessa concezione “filosofica” di Pieris, secondo cui la lingua che ci è propria è la nostra vera patria. La πανελλήνια διάλεκτος, pertanto, può essere paragonata alla *langue* di saussuriana memoria, ossia un sapere collettivo, che è poi «la somma di impronte depositate in ciascun cervello» e a cui l’individuo deve necessariamente rifarsi per comunicare, senza poter creare *ex novo* o modificare la struttura portante, mentre la κυπραίκη γλώσσα sarebbe piuttosto la *parole*, per rimanere nell’ambito della teoria di Saussure, ossia l’aspetto individuale e creativo del linguaggio, ciò che dipende dal singolo individuo e pertanto esecuzione personale, «atto di volontà e intelligenza».

L’«atto di volontà e di intelligenza» che Pieris compie nel suo percorso di ricerca espressiva è scegliere di attingere ad ogni fase storica e ad ogni variante geografica della lingua greca, mettendo a frutto la sua esperienza di studioso di letteratura.

In *Aφήγηση* il concetto viene ripreso e ampiamente approfondito, fino ad arrivare ad un’ulteriore puntualizzazione, che lo rende più chiaro e universalmente valido: la lingua rappresenta il modo di essere di ciascuno di noi, e di conseguenza diventa la vera patria di un’anima. A p. 68 egli canta: «Πατρίδα μου η μουσική της τοπικής λαλιάς» e poi ancora, a p. 69: «πατρίδα γλώσσα ελληνική»: la sua patria, dunque, è l’idioma locale e, ancora, la lingua greca intesa come corpo unico, diacronico e duttile, carico di cromatismi espressivi e stratificazioni semantiche. Dopo una lunga gestazione, Pieris arriva qui a formulare il concetto basilare della sua poetica in modo estremamente efficace ed incisivo: tre sole parole, accostate per asindeto e con l’ellissi del verbo. Tre sole parole, dense, pesanti e vastissime. Ma il verso continua e, dopo «πατρίδα γλώσσα ελληνική» leggiamo «έν-ι-ξειλίφκεται», che significa δεν εξαλείφεται, ‘non si distrugge’. Si tratta della citazione di un famoso verso della poesia *H éνατη Ιουλίου 1821 εν Λευκωσίᾳ* (*Kύπρον*), del cipriota Vassilis Michailidis (1851-1917)¹⁴:

Η ρωμιοσύνη εν φυλή συνότζιαιρη του κόσμου,
κανένας δεν ευρέθηκεν για να την ι-ξηλείψει¹⁵,

un distico che piaceva molto a Seferis. L'espressione è stata usata anche da Kostas Montis: «Η ρωμιοσύνη ἐν ἀρκαστος [αγριάδα] τζιαι παραπάνω ακόμα. [...] Εν ι ξειλίφκεται ποτέ».

3. Le scelte di lessico dialettale

Il ricorso a parole o a intere frasi dialettali, all'interno di un versificare prevalentemente greco, è mosso dal «curioso istinto» che spinge il poeta a «scegliere quegli elementi del dialetto che siano in grado di sopravvivere (o che possano essere riattivati)», come spiega in un'intervista sulla sua poesia¹⁶. «Il materiale linguistico dialettale impiegato in un'opera – dice –, deve avere la capacità di provocare lo stesso brivido che provocano gli elementi provenienti dal tronco centrale della lingua».

I termini dialettali che Pieris utilizza sono mutuati dal lessico quotidiano, o, più frequentemente, da testi letterari ciprioti, come è confermato dai ringraziamenti finali della *Nota*, dove egli nomina *in primis*, oltre agli anonimi compositori dei canti demotici – che vedremo aver lasciato tracce visibili soprattutto nella tecnica versificatoria –, anche «l'ignoto poeta dei canti d'amore ciprioti del XVI secolo».

L'espressione «λαξίθκια μου σφαλιστικά» ('vallate chiuse') di p. 43 è una citazione letterale, leggermente modificata a livello fonetico, della prima parte di un verso delle rime d'amore del Cinquecento cipriota¹⁷: «Λαξίδια μου σφαλιστικά καὶ στράτες σιγισμένες». L'aggettivo σφαλιστικά, che deriva dal verbo *ασφαλίζω* ('serro'), significa 'chiuso', 'sigillato' e in senso metaforico 'deserto'. Pieris sostituisce la grafia antica λαξίδια, mantenuta nell'edizione critica, con la grafia λαξίθκια, conforme all'attuale pronuncia cipriota. In dialetto sono anche i tre versi in corsivo fra parentesi di p. 44:

(Θωρό πονπάνω κι ἀκουσα μελίσσι
να βονίζει. Δικλώ πουκάτω, τι να δό;
Το μάτι του κολύμπου)

Il termine κόλυμπος indica una pozza naturale di piccole dimensioni, a volte piuttosto profonda, simile ad un laghetto, che si forma in zone caratterizzate dalla presenza di ruscelli o fonti di acqua. Esiste anche la variante femminile κολύμπα, che indica una piccola λάντα, ossia un laghetto¹⁸. L'espressione «μάτι του κολύμπου» deriva da leggende locali, secondo cui alcuni pastori che fecero il bagno in una di queste pozze dal fondo melmoso, rimasero impantanati ed affogarono, oppure, come si usava dire, «τους τράβηξε το μάτι

του κολύμπου». Era una storia che si raccontava ai bambini per distoglierli dal fare il bagno in questi laghetti. Anche Pieris da bambino aveva udito questa storia da suo nonno.

Un amalgama denso ed omogeneo fra parole dialettali e rimandi poetici legati alla terra cipriota sono i versi 14-20 di p. 57:

Μα τώρα μες στ' απόφωτο πατώ ξανά
 Σε χώμα καμωμένο απ' τις κοκκάλες
 Τις χοντρές, παππούδων και προπάπων
 Ζεστό κι αφρούγιο φτάνοντας στου ποταμού
 Το δήμια, εδώ που στάζουν τα νερά
 Στου βάλτου την ανάσα την άκουσα
 Που βόγγηξε κρυμμένη στο χορτάρι

Nella luce intensa e malinconica del crepuscolo (*απόφωτο*), che in senso metaforico rappresenta l'età matura, il novello Odisseo, dopo tanto peregrinare nelle lande del mondo e dell'anima, fa ritorno in patria e torna a poggiare i piedi su una terra fatta dalle robuste ossa degli avi. E proprio dalla caratteristica robustezza delle ossa greche («Απ' τις χοντρές ελληνικές κοκκάλες») il padre di Grigoris Afxendiu, eroe della lotta per la liberazione di Cipro, riconobbe il corpo bruciato del figlio, nell'ospedale militare di Nicosia. Si tratta di un'espressione che ricorre due volte nel commovente poemetto *Αποχαιρετισμός*¹⁹ in cui Ghiannis Ritsos cantò le ultime ore del giovane eroe cipriota.

4. Metrica e versificazione

Ogni arte ha una sua tecnica.[...] Bisogna conquistare le sue leggi, che sono, innanzi tutto, i modi dell'espressione retorica e della versificazione. Il ritmo è un qualcosa di più personale, perché è in relazione anche con fattori soggettivi. [...] È di estrema importanza il modo dell'espressione che, per quanto possa sembrare personale, in realtà personale non è, perché è regolato anch'esso dalla storia del genere. Allo stesso tempo, è regolato anche dalle modalità e dai ritmi dell'epoca in cui si vive²⁰.

Non è un caso che nella *Nota* destinata ai ringraziamenti Pieris si sente innanzi tutto in debito (οφείλω) con gli anonimi compositori dei canti demotici greci e con l'ignoto poeta delle poesie d'amore cipriote del XVI secolo. Al di là delle formule narrative e delle reminiscenze lessicali, che rimandano immediatamente alla letteratura medievale e rinascimentale, è proprio la musicalità, la *variatio* ritmica che qua e là allude alle cadenze dei canti popolari.

Nei canti demotici esiste una notevole varietà di metri, basata su una vasta gamma di combinazioni date dalla possibilità di sostituire le sillabe accentate con sillabe atone e viceversa e dal valore determinante degli accenti ritmici, che consentono di leggere lo stesso verso con un altro ritmo.

Il verso per eccellenza della tradizione poetica greca è il decapentasillabo, l'equivalente nella prosodia accentuativa del trimetro giambico antico, un metro che si addice perfettamente all'andamento narrativo e che più si avvicina alla parlata quotidiana. Le regole fondamentali che segnano la morfologia di questo verso riguardano il rapporto fra aspetto metrico e contenuto semantico. Tali regole sono dettate dalla “legge dell’isometria”²¹, cioè l’assoluta corrispondenza fra contenuto e forma che nei versi popolari rende un senso di estremo equilibrio.

La versificazione di Pieris è al contempo di tipo tradizionale e innovativo. La cosa essenziale è che egli costruisce i suoi versi seguendo un ritmo interiore, che lo porta a giocare con unità metriche difformi, senza rigidi schemi preconfezionati. Predominante in tutto il poema è l'*enjambement* che spezza l’unità del verso, creando delle combinazioni metriche che vanno rintracciate all’interno del testo. Si può avere la “rottura” di un decapentasillabo, che si scomponе in due *cola* di otto e sette sillabe, oppure un apparente dodecasillabo che si prolunga semanticamente, per *enjambement*, nel verso successivo (decasillabo), dando luogo ad un decapentasillabo completo, seguito da un ottasillabo, che però a sua volta si prolunga nel verso successivo, creando un altro decapentasillabo completo. Esemplificativi sono i vv. 17-20 a p. 57:

| | |
|--|-----------------|
| ζεστό κι αφρούγιο φτάνοντας στου ποταμού | (dodecasillabo) |
| το δήμα, / εδώ που στάζον τα νερά | (decasillabo) |
| στου βάλτου την ανάσα / την άκουσα | (endecasillabo) |
| που βόγγηξε κρυμμένη στο χορτάρι. | (endecasillabo) |

Questi quattro versi, se considerati come unità metriche scisse dal contenuto semantico che esprimono, si presentano come un dodecasillabo, un decasillabo e due endecasillabi, una varietà metrica in sé non coerente e poco fluida dal punto di vista ritmico; se, invece, nella lettura si segue il contenuto del testo, le pause ritmiche vengono a coincidere con le unità semantiche e, quasi per magia, si formano dei versi fluidi che richiamano i ritmi dell’epos popolare. Si tratta di una “crittografia metrica” che va rintracciata all’interno della struttura apparente, facendosi guidare da una musica interiore, una musica segreta dell’anima, quella musica che ad una lettura superficiale non si riesce ad udire, come confessa il poeta nel “testamento” finale (κιτάπι):

Φιλόλογοι θα σκύψουν στο κορμάκι σου
Ν’ασχοληθούν μ’ αυτό που φαίνεται.
Όχι μ’ αυτό που μόνο εσύ γνωρίζεις.

La funzione della memoria²² e l'azione che essa provoca a livello cerebrale agisce in molti casi in modo determinante: è come se un ricordo, una riflessione, un'immagine che riaffiora d'improvviso agli occhi della mente ci facesse sobbalzare e rallentare l'andatura o addirittura fermare il passo. Quindi, nel percorso fluido del verso si inserisce un elemento di esitazione, d'incertezza, quella «τέλεια απορία»²³, per usare le parole del poeta, che impedisce di proseguire il cammino (*α-πορεύομαι*), ma che, come un *deus ex machina*, crea, quasi per incanto, il verso “perfetto”, il decapentasillabo, che riporta l'espressione poetica nel solco di una tradizione stratificatasi in secoli di letteratura in lingua greca. Quest'effetto per così dire “magico” si ottiene attraverso l'uso dell'*enjambement*, un vezzo artistico che distingue l'io poetico individuale dal canto anonimo e collettivo.

NOTE

¹ M. Pieris, *Αφήγηση*, Athina, Istòs, 2003.

² K. Kostiou, *Michalis Pieris. Il poeta e la città*, “Poesia” (Milano), XVIII, n. 191, 02 / 2005, pp. 3-8, in particolare p. 3.

³ S. Laoumzì, *Έπος της Μνήμης*, “Nea Estia” (Athina), CLIV, 1758, n. 3, 07-08 / 2003, pp. 120-132, in particolare p. 121.

⁴ Cfr. ed. critica, con traduzione e note di R. M. Dawkins, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled “Cronicle”*, Oxford, 1932.

⁵ Laoumzì, cit., n. 4, p. 122.

⁶ Il termine *γαζέλι* denota una breve poesia o canzone d'amore, composta in distici, caratterizzata dalla peculiarità di riportare nei versi conclusivi il nome dell'autore.

⁷ Il termine *κιτάπι*, che deriva dal turco *kitab*, indica letteralmente un registro dei conti, ma è entrato nell'uso nella sua accezione bizantina di “quaderno per innamorati”, su cui si scrivevano versi e note d'amore. L'importanza della scrittura per la conservazione del testo è già ampiamente attestata in opere medievali ed anche in alcuni canti demotici. Sull'argomento, si veda N. Gheorghiadis, *Από το Βυζάντιο στον Μάρκο Βαμβακάρη*, Athina, Sinchroni Epochì, 1997.

⁸ G. Ritsos, *Αποχαιρετισμός*, Athina, Kedros, 1957.

⁹ Si pensi allo stile narrativo di autori contemporanei come Thanassis Valtinòs, Antonio Tabucchi, Josè Saramago, Gabriel Garcia Marquez, etc.

¹⁰ Riporto la traduzione del *Σημείωμα* conclusivo di Pieris, op. cit.

¹¹ D. Pamballi, *Μιχάλης Πιερής. Τέλειο ποίημα είναι η, τέλεια, απορία*, “Fileleftheros tis Kiriakis” (Athina), 6/4/2003.

¹² M. Pieris, *Μεταμορφώσεις πόλεων. Εκλογή ποιημάτων*, Athina, Kastaniotis, 1999.

¹³ M. Pieris, *Αφήγηση*, Athina, Istòs, 2003, v. 12, p. 69.

¹⁴ G. Katsouris, *Βασίλης Μιχαηλίδης, η ζωή και το έργο του*, Lefkossia, Ch. Andreou, 1987.

¹⁵ Trad.: “La grecità in una stirpe contemporanea del mondo, non si è trovato nessuno che possa distruggerla”.

¹⁶ Pamballi, *Μιχάλης Πιερής*. [...], cit.

¹⁷ Edizione critica a cura di Th. Skiaparas-Pitsillidès, *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'Amour*; Athènes, 1952, verso P. A. 112.

¹⁸ Si veda l'espressione cipriota: “έβρεξε και γέμισε η στράτα κολύμπες ή λάντες”.

¹⁹ Ritsos, *Αποχαιρετισμός*, cit.

²⁰ Cfr. Pamballi, *Μιχάλης Πιερής*. [...], cit.

²¹ E. Kapsomenos, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Athina, Pataki, 1999, pp. 56-68.

²² S. Laoumtzi, *Η Αφήγηση ως έπος της μνήμης*, “Πòrfiras” (Kérkira), XXVI, 115, 04-06/2005, pp. 60-78.

²³ Cfr. Pamballi, *Μιχάλης Πιερής*. [...], cit.

Stampato in Italia presso
Laser Copy S.r.l., via Livraghi 1, Milano
dicembre 2009