

QUADERNI DELL'ISTITUTO DI FILOLOGIA GRECA
DELL'UNIVERSITÀ DI PALERMO

21

III CONVEGNO NAZIONALE
DI STUDI NEOGRECI

ITALIA E GRECIA:
DUE CULTURE A CONFRONTO

PALERMO: 19-20 OTTOBRE 1989

CATANIA: 21 OTTOBRE 1989

ATTI



PALERMO 1991

Stampato con il contributo di:

Ministero Ellenico della Cultura e delle Scienze, Ministero Ellenico degli Esteri,
Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione,
Comune di Palermo, Banco di Sicilia, Università di Palermo

Premessa

Ringrazio anzitutto il prof. Vincenzo Rotolo, che coll'invito a presentare questo volume mi offre insieme occasione di constatare lo sviluppo e il progresso degli studi neogreci nel nostro paese. Ed infatti questo terzo raduno degli studiosi che si interessano alla lingua e alla letteratura neogreca segna un notevole progresso sui precedenti, non solo per numero e qualità di interventi, ma anche perché consacra la raggiunta autonomia di questa disciplina, con il totale distacco dagli studi bizantini, tuttavia non dimenticati, e perché ha dato ai partecipanti la possibilità di perfezionare la loro organizzazione colla costituzione della associazione dei neogrecisti italiani. I numerosi presenti hanno potuto così ascoltare ventiquattro relazioni, frutto delle ricerche di studiosi afferenti a sette diverse sedi universitarie. Fra loro non mancavano studiosi di nazionalità greca, inseriti nei nostri atenei, ed era presente come esponente dei neollenisti greci il noto filologo Giorgio Savidis, già professore nelle università di Salonicco e di Harvard. I lavori pubblicati rappresentano nel loro insieme un valido contributo a problemi e ad aspetti della letteratura neoellenica, con una preferenza per gli argomenti che hanno in qualche modo rapporto con la letteratura italiana, ma non escludono anche problemi di linguistica e di grammatica.

Chi abbia potuto seguire i precedenti incontri di Palermo e di Padova sarà lieto di salutare il positivo apporto agli studi neogreci segnato dagli Atti di questo terzo raduno. Sono particolarmente lieto di dover riconoscere che questi studi hanno messo ormai salde radici nel nostro paese, non solo a Palermo ma anche nelle nostre maggiori sedi universitarie, e promettono di svilupparsi ancora, collaborando così, anche in questo settore, all'amichevole incontro fra le nostre due nazioni così vicine non solo nella geografia ma anche nella storia e nella cultura.

BRUNO LAVAGNINI

CRONACA DEL CONVEGNO

Palermo. Facoltà di Lettere

Giovedì 19 ottobre. Mattina.

Presiede il prof. Antonino Buttitta, Preside della Facoltà di Lettere, Filosofia e Lingue dell'Università di Palermo, il quale porge il saluto della Facoltà ai convegnisti. Successivamente prende la parola il prof. Vincenzo Rotolo nella sua qualità di segretario del comitato scientifico. Si dà lettura dei messaggi augurali pervenuti da parte delle autorità greche (Nikòlaos Athanasiou, Ambasciatore di Grecia a Roma, e Ministero Ellenico della Cultura e delle Scienze) e dei convegnisti Ersi Sotiropoulou (addetto culturale dell'Ambasciata greca a Roma), Manlio Cortelazzo e Cristina Stevanoni, impossibilitati a partecipare al Convegno. Si aprono quindi i lavori scientifici con le relazioni di M. Vitti, B. Lavagnini, G. P. Savidis.

Pomeriggio

Presiede Massimo Peri.

Comunicazioni di D. Michailidis, A. Gentilini Grinzato, M. Perlorentzou Pompili, M. Caracausi, C. Carpinato. Discussione.

Sera

Cena offerta dall'Assessorato Regionale ai Beni Culturali (Palazzo Asmundo).

Venerdì 20 ottobre. Mattina.

Presiede Giuseppe Spadaro.

Comunicazioni di C. Nicas, E. Garantudis, F. Màspero, A. Proiou - A. Armati, P. M. Minucci, A. Di Benedetto Zimbone. Discussione.

Pomeriggio

Presiede Girolamo Caracausi.

Comunicazioni di A. Sorci, E. Giakumaki, S. Nicosia, L. Martini, L. Melazzo, L. Marcheselli Loukas. Discussione.

Si costituisce l'Associazione Nazionale di Studi Neogreci con sede presso l'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici (Presidente onorario Bruno Lavagnini, Presidente per il triennio 1989-1992 Mario Vitti).

Ricevimento offerto dall'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici nella sede dell'Istituto (via Noto, 34).

Catania

Sabato 21 ottobre. Mattina.

Trasferimento a Catania. Ricevimento offerto dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Catania nella nuova sede della Facoltà (Monastero dei Benedettini).

Pomeriggio. (Sala Congressi dell'albergo "Biancaneve" di Nicolosi)

Presiede Mario Vitti.

Comunicazioni di M. Peri, G. Spadaro, V. Pecoraro, A. Sofikitou, I. Di Salvo, A. E. Solà.

Voto del Convegno sull'insegnamento del Neogreco nelle scuole italiane. Saluto del prof. D. Minuto. Discussione. Chiusura dei lavori.

Sera

Concerto e cena offerti dall'Università di Catania.

* * *

Comitato Scientifico

Bruno Lavagnini, Presidente.

Antonino Buttitta, Girolamo Caracausi, Gennaro D'Ippolito, Salvatore Nicosia, Massimo Peri, Giuseppe Spadaro, Mario Vitti, Vincenzo Rotolo (Segretario).

Segreteria Scientifica

Ines Di Salvo, Renata Lavagnini

Segreteria Organizzativa

Maria Caracausi, Caterina Carpinato, Anna Di Benedetto Zimbone, Elisa La Scala, Domenico Pecoraro, Maria Rinaudo, Francesca Rizzo Nervo, Antonia Sofikitou, Antonella Sorci, Giuseppe Spatafora, Gabriella Spennacchio, Annamaria Sperandeo, Livia Titi, Sofia Zambalou.

DOCUMENTI

Vincenzo Rotolo

Saluto ai convegnisti

Cari amici e colleghi,

Dopo tanti anni eccoci di nuovo insieme e di nuovo a Palermo. Il III Convegno Nazionale di Studi Neogreci che si apre oggi nella nostra città, e si concluderà sabato prossimo a Catania, costituisce un'ulteriore occasione per verificare la straordinaria vitalità che gli studi neogreci hanno raggiunto nel nostro paese, non senza relazione con la parallela espansione che il neogreco ha avuto ultimamente nelle nostre università.

Sono passati poco più di vent'anni da quando i costanti e appassionati sforzi di pochi ellenisti — primo fra tutti il nostro maestro Bruno Lavagnini — riuscirono a superare le resistenze degli ambienti accademici meno proclivi alle novità, consentendo il bando del primo concorso a cattedra di neogreco nelle università italiane, con la conseguente proclamazione di una terna di vincitori. Da allora lo sparuto drappello iniziale di neogrecisti si è man mano ingrossato fino a divenire un piccolo esercito di studiosi variamente inquadrati nei ruoli universitari, con una confortante presenza di esponenti delle leve più giovani. Questo III Convegno di neogreco, così affollato di relatori e partecipanti, sancisce appunto la nuova situazione venutasi a creare in Italia nel nostro settore di ricerca e insegnamento.

Il primo convegno di neogrecisti italiani ebbe luogo a Palermo nel maggio 1975, e fu una sorta di appendice al III Congresso Nazionale di Studi Bizantini, che si era tenuto a Napoli nei giorni precedenti. Era giusto che così fosse, dal momento che la filologia neogreca era nata in Italia, come del resto anche altrove, da una costola della già adulta bizantinistica. La novità di quella sessione palermitana interamente dedicata al neogreco era stata apprezzata da grecisti, bizantinisti e neogrecisti convenuti in quella occasione nella nostra città per rendere onore a Bruno Lavagnini, maestro incomparabile di grecità perenne, che è stato il prestigioso fondatore dei nostri studi in Italia e continua a essere illuminata e preziosa guida per tutti noi. Un ospite d'eccezione del convegno del

1975, l'illustre e compianto filologo greco Linos Politis, salutò con favore ed entusiasmo l'iniziativa palermitana, dandone poi ampio resoconto sulla stampa greca.

In seguito a quella esperienza positiva si affermò definitivamente l'esigenza di promuovere incontri periodici esclusivamente riservati agli studi di neogreco. Questa esigenza non nasceva naturalmente da velleità scissionistiche, ma dalla necessità di creare per il neogreco spazi più congrui, adeguati alle crescenti richieste di specializzazione settoriale.

Il II Convegno dei Neoellenisti Italiani si tenne a Padova nell'aprile del 1981. Nel frattempo qualcuno dei partecipanti al precedente congresso era prematuramente venuto a mancare. Fu proprio Filippo Maria Pontani, l'indimenticabile padrone di casa dell'incontro di Padova, a rivolgere in apertura dei lavori un commosso pensiero ai colleghi scomparsi: fra essi era la nostra Maria Tsanos Gallo, la cui perdita ha lasciato nel nostro Istituto di Filologia Greca un vuoto che il passare degli anni non è riuscito a colmare.

Tocca purtroppo a me oggi il mesto compito di ricordare, a mia volta, il collega e amico Pontani. Ellenista nella più piena accezione del termine, filologo di vasta e profonda erudizione, Egli fu anche raffinato intellettuale e poeta di moderna e viva sensibilità. Ma fu, soprattutto, un Maestro. Il Suo fervido e fecondo magistero ha fatto sì che, nel volgere di pochi lustri, la cattedra patavina di neogreco assurgesse al ruolo di autorevole centro di studi e ricerca. Noi Lo uniamo nel ricordo alla cara figura di Giorgio Zoras, che fu tra l'altro Suo maestro di neogreco a Roma.

Come già a Padova, così a questo III Convegno Nazionale di Studi Neogreci sono stati invitati anche alcuni appassionati e disinteressati amici della letteratura neogreca. La loro partecipazione non può non farci piacere dato che noi non siamo fra coloro che ritengono che la cultura sia esclusivo appannaggio delle istituzioni accademiche. Particolarmente gradita, poi, è la presenza di esponenti di quell'area ellenofona dell'Italia meridionale che, ad onta della spietata sopraffazione della cultura dominante e delle nostre colpevoli negligenze politiche, continua con commovente ostinazione a restare fedele — non sappiamo per quanto tempo ancora — alla sua lingua originaria e a difendere i suoi diritti di minoranza alloglotta.

Concludendo desidero ringraziare, anche a nome del Comitato Scientifico, i colleghi che sono venuti da lontano nella nostra terra. Un sentito ringraziamento all'eminente neogrecista Jorgos Savidis, professore emerito della Università di Salonicco, già titolare della cattedra di neogreco di Harvard, intitolata al Nobel Seferis, che è stato da noi designato a rappresentare il mondo accademico greco. Il collega Nikòlaos Panajotakis, che succede al prof. Manussakas dell'Accademia di Grecia nella carica di direttore dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, è stato impedito dal presenziare al nostro Convegno da seri motivi di salute. A lui vadano i nostri più fervidi auguri di pronta guarigione. Dalla Grecia è venuta anche l'addetto culturale della nostra Amba-

sciata prof.ssa Carla Burri, che ringraziamo di aver accettato il nostro invito. Ringraziamo infine l'amico Solà che, oltre che apprezzato neogrecista, è, da buon catalano, così vicino alla cultura siciliana da poter essere considerato un palermitano d'adozione.

Siamo debitori a vari Enti e Istituzioni che col loro generoso intervento hanno consentito l'organizzazione del Convegno. A tutti va la nostra viva gratitudine. Un particolare ringraziamento desidero esprimere al Ministero Ellenico della Cultura e delle Scienze e all'Ambasciatore di Grecia in Italia, S. E. Nikòlaos Athanasiou, che ci è stato prodigo di incoraggiamenti e di apprezzamento.

Infine mi sia consentito ringraziare caldamente i colleghi e collaboratori di Palermo e di Catania — in particolar modo Renata Lavagnini e Ines Di Salvo — che mi hanno aiutato con dedizione e intelligenza.

Voto sull'insegnamento del Neogreco nelle scuole secondarie italiane

Il III Convegno Nazionale di Studi Neogreci svoltosi a Palermo (19-20 ottobre 1989) e a Catania (21 ottobre 1989), nella seduta conclusiva ha approvato all'unanimità il seguente voto, proposto dal prof. Vincenzo Rotolo:

«Premesso che da quando la Grecia è divenuta membro effettivo della Comunità Europea il neogreco rientra fra le lingue ufficiali comunitarie;
tenuto conto dell'importanza specifica che il neogreco ha per la storia culturale del nostro paese, dove ancora esistono isole linguistiche di grecofoni;
considerato altresì che la "Lingua e Letteratura neogreca" si insegna in numerose università italiane,
il III Convegno Nazionale di Studi Neogreci esprime unanime il voto che l'insegnamento del neogreco venga introdotto a titolo sperimentale in alcune scuole secondarie di regioni maggiormente interessate, per motivi storici e geografici, a tale insegnamento».

Domenico Minuto

Saluto dalla Calabria

Come greco di Calabria, purtroppo non ellenofono, perché nativo di Reggio e non di Galliciano, Roghudi o Bova, desidero esprimere il mio ringraziamento a chi ha voluto invitarmi a questo incontro assai significativo e porgere il saluto a tutti i convenzionisti. Le parole del chiar.mo prof. Buttitta, del chiar.mo prof. Rotolo, di tanti altri relatori e soprattutto dei giovani, mi hanno offerto la conferma di un'opinione in cui credo fermamente. E cioè che, sotto gli interessi scientifici, nel fondo di un avvincente e civile scambio fra due antiche culture, c'è fra la Grecia e tanta gente di Sicilia, di Calabria e, credo anche di Puglia, un rapporto d'amore che ci "pligòni" ed è più ampio, nella sua idealità, di qualunque particolare oggetto di studio o incontro personale. Forse una volta si potrà dedicare un convegno di studi per scandagliare i motivi, gli atteggiamenti e le attese di questo amore e della quasi metafisica nostalgia dei meridionali. In Calabria la lingua ellenofona è in gravissimo pericolo di scomparsa, anche se è confortata dall'attenzione del mondo scientifico e dalla consapevolezza dei suoi ormai sparuti portatori. Ci sono, tuttavia, altri aspetti della grecità calabrese a cui occorre porgere una attenzione consapevole e determinata. Mi è stato segnalato da persona fededegna che in una località della Locride si conserva la tradizione funebre dell'obolo a Caronte. Io stesso ho constatato in vari luoghi della provincia reggina l'uso della distribuzione del pane, talvolta nel giorno della deposizione del defunto, talvolta nell'ottava. Ho anche constatato ad Ardore la tradizione dei tre pani di S. Nicola. Le tradizioni nuziali di Galliciano coincidono, per i giorni che precedono e che seguono immediatamente le nozze, con quelle che mi sono state indicate per certi luoghi della Tracia. Il disegno tessile detto a Roghudi 'mattunaro' è identico a quello che a Tessalonica è noto come 'kritikò'. Se a me, ignorante delle tradizioni popolari calabresi e ancor più ignorante di quelle greche, è capitato di assemblare, per altre ricerche, queste testimonianze, che cosa non potrebbe rilevare uno studio scientifico e prolungato nel tempo? Ma soprattutto questo studio dovrebbe essere tempestivo, perché

i portatori della nostra tradizione sono travolti dall'insignificanza con una accelerazione ancora maggiore di quella della corrosione della lingua ellenofona. Sempre per ricerche rivolte ad altri oggetti di studio, ho constatato che alcuni racconti grecanici coincidono con un racconto che ha per protagonista Karajozis contro il Megalèxandros: è identico l'espedito di agnizione della lingua del drago. Un racconto popolare diffuso anche nel Catanzarese ha per protagonista il Re Vecchio della Marina di Magna Grecia. In un altro racconto, anch'esso diffuso nel Catanzarese, i protagonisti hanno rapporti di antagonismo e poi di amicizia con il Mago di Turchia, luogo che i protagonisti raggiungono attraverso il mare con volo d'aquila e con un battello fatato. I contatti fra i racconti grecanici e i *Fabliaux* sono evidenti ad apertura di testo. Ritengo che il campo dei rapporti fra la letteratura popolare dei greci di Calabria e la cultura dell'Europa medievale sia del tutto inesplorato, a parte alcune note di Dujčev su somiglianze fra narrazioni grecaniche e narrazioni bulgare.

Infine, e per riassumere quanto ho sopra cercato di indicare, chiedo agli studiosi qui presenti di non dimenticarsi che a Cosenza una cattedra di 'dialetti greci' attende chi la copra: non sarebbe il caso che qualche vostro allievo si invogli ad aiutare la cultura calabrese nel suo amore per la nostra antica madrepatria? Segnalo inoltre che i fratelli albanesi di Calabria e di Sicilia ci stanno aiutando e sostenendo in un'opera di rinascita della tradizione religiosa bizantina nella Calabria meridionale. Grazie.



Seduta inaugurale: parla il Prof. Savidis



I prof. Spadaro e Vitti alla seduta di chiusura



Vedute del pubblico intervenuto alle sedute di Palermo

Elenco dei partecipanti

ARMATI Angela
BURRI Carla

CARACAUSI Girolamo
CARACAUSI Maria
CARPINATO Caterina
CASCIOLA Luigi
CERENZIA VUTSINÀ Vera

CORTELAZZO Manlio
DI BENEDETTO ZIMBONE Anna
DIENI Gennaro
D'IPPOLITO Gennaro
DI SALVO Ines
FORENZA Nicola
GARANTUDIS Evripidis
GENTILINI GRINZATO Anna
GIACHETTI Mauro

GIAKUMAKATOS Andrea
GIAKUMAKI Eleftheria
LAVAGNINI Bruno
LAVAGNINI Renata
MANNONE Vincenzo
MARCHESELLI LOUKAS Lucia
MARTINI Lidia
MASPERO Francesco
MELAZZO Lucio

Via Ridolfino Venuti 61, 00162 Roma
Istituto Italiano di Cultura, Patisson 47,
104 33 Atene

Via G. Cantore 17, 90141 Palermo
Via N. Palmeri 31, 90123 Palermo
Mavromichali 83, 114 72 Atene
Viale Firenze 18, 06034 Foligno (PG)
Istituto Italiano di Cultura, Patisson 47,
104 33 Atene

Galleria Trieste 5, 35121 Padova
Via Coviello 12, 95030 Gravina di Catania
Via Bainsizza 29, 89035 Bova Marina (RC)
Via E. Basile 14, 90128 Palermo
Via Placido Mandanici 14, 90144 Palermo
Via Donizetti 24, 00198 Roma
Via Accademia 5, 35133 Padova
Via del Seminario 16, 35100 Padova
Via Gramsci 228, 50019 Sesto Fiorentino
(FI)

Via G. Lanza 51, 50136 Firenze
Odissù 6, 115 26 Atene
Via Noto 34, 90141 Palermo
Via Noto 34, 90141 Palermo
Via Mascagni 9, 91100 Trapani
Piazza Garibaldi 11, 34131 Trieste
Via Torino 2, 36016 Thiene (VI)
Via Derna 7, 20132 Milano
Via Vanvitelli 36, 90100 Palermo

MICHAILIDIS Demetrio	Via Veio 53, 00183 Roma
MINUCCI Paola Maria	Via Sinuessa 11, 00183 Roma
MINUTO Domenico	Via Saverio Vollaro 1, 89100 Reggio Calabria
MOSINO Franco	Via P. Geraci 5 scala B, 89100 Reggio Calabria
NICAS Costantino	Viale M. Cristina di Savoia 2c, 80122 Napoli
NICOSIA Salvatore	Piazza Vittoria 29, 90134 Palermo
ORSINA Enzo	Istituto di Studi Bizantini e Neogreci, Facoltà di Lettere, 95100 Catania
PECORARO Vincenzo	Via Scordia 28 (Tommaso Natale), 90147 Palermo
PERI Massimo	Via Mentana 25, 35141 Padova
PERLORENTZOU POMPILI Marika	Via L. De Laurentis 25, 70125 Bari
PROIOU Alkistis	Via F. Pacinotti 30, 00176 Roma
RIZZO NERVO Francesca	Via Andrea Doria 2, 95125 Catania
ROTOLO Vincenzo	Via Cilea 99, 90144 Palermo
SAVIDIS Giorgio	Mourouzi 12, 106 74 Atene
SOFIKITOU Antonia	Via E. Basile 22, 90128 Palermo
SOLÀ Alexis Eudald	Camèlies 44, 08024 Barcellona
SORCI Antonella	Via Orecchiute 28, 90126 Palermo
SOTIROPOULOU Ersi	Ambasciata di Grecia, Via Mercadante 36, 00198 Roma
SPADARO Giuseppe	Via Carlo Ardizzone 46, 95100 Catania
STEVANONI Cristina	Via Leoncino 10, 37121 Verona
VERRUCCHI Roberto	Via La Marmora 14, 50121 Firenze
VITTI Mario	Via F. D. Guerrazzi 1/D, 00152 Roma

COMUNICAZIONI

Le versioni italiane di Kalvos dagli *Idilli* del Meli

La figura di Andrea Kalvos* si inserisce nel tema del confronto culturale Italia-Grecia non solo in forza dell'origine settinsulare del poeta, ma soprattutto per la centralità dell'influsso italiano nella sua opera, influsso tanto più rilevante in un «greco della diaspora»¹ segnato, nella sua esistenza, da molteplici esperienze culturali in diversi Paesi europei.² Una prova concreta della presenza dell'elemento italiano in Kalvos è costituita dalle sue opere giovanili nella nostra lingua,³ ma se ne avvertono tracce numerose anche nelle *Odi* in lingua greca.⁴

Oggetto di questa comunicazione è un singolare aspetto della produzione

* Della vastissima bibliografia relativa alla vita ed all'opera di Kalvos (1792-1869) mi limito a citare qualche studio attinente ai temi di volta in volta trattati. Per una visione d'insieme rinvio, oltre alla classica bibliografia citata da Valetas (in Kalvos, "Ἀπαντα, Atene, 1959), a quella da me curata in appendice alla mia tesi di dottorato sulla lingua delle *Odi* kalviane (*La lingua di A. Kalvos tra greco antico e moderno*) di prossima pubblicazione. Ho notizia di una bibliografia kalviana completa in preparazione a cura di J. Andriomenos, che opera presso l'Università di Birmingham.

¹ Così Kalvos è definito da J. Seferis, Δοκίμεις, II, Atene, 1974³, p. 120.

² Basti pensare alle sue peregrinazioni attraverso Svizzera, Francia, Inghilterra, ma anche alla costante presenza dell'elemento italiano, dagli anni di apprendistato poetico presso il Foscolo ai frequenti contatti con esuli italiani a Londra. Sui caratteri generali della biografia kalviana si veda lo studio di J. Zoras 'Ανδρέας Κάλβος, in "Nea Estia" XL, 467 (Natale 1946), pp. 5-65, ristampato *ibid.* LXVIII (settembre 1960), pp. 3-106. Sui diversi periodi trascorsi all'estero da Kalvos si vedano tra l'altro: N. Tomadakis, 'Ο Κάλβος ἀπὸ Λιβόρνου εἰς Φλωρεντίαν, in 'Ἀφιέρωμα εἰς τὸν κ.Κ.Ι. Ἀμάντον, Atene, 1940, pp. 163-196; M. Vitti, *Il Foscolo, A. Calbo e alcuni italiani a Londra*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia" XXIV (1961), pp. 1-12; Id., Πηγὲς γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ Κάλβου, Thessaloniki, 1963; B. Bouvier, *Calvos in Geneva*, in Keeley-Bien, *Modern Greek Writers*, Princeton, 1972, pp. 67-91.

³ Le opere italiane di Kalvos sono state pubblicate parte da Zoras, *A. Calbo, Opere italiane*, Roma, 1933; parte da Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Napoli, 1960 (che cito d'ora in poi: Vitti 1960).

⁴ Per le due raccolte di odi kalviane: Kalvos (A. Calbo), *La lyre. Odes en grec moderne*, Ginevra, 1824 e Kalvos, *Odes nouvelles suivies d'un choix de poésies de Chrestopoulos*, Parigi, 1826, è opportuno far uso dell'edizione critica curata da F. M. Pontani, Kalvos, Ὠδαί, Atene, 1970. L'edizione di Pontani, che permette di ricostruire il testo kalviano tenendo conto delle varianti del manoscritto e liberandolo dalle interpolazioni dei diversi editori, è stata in parte criticata da J. Vasis, Προλεγόμενα σὲ μιὰ νέα κριτικὴ ἐκδοσὴ τῶν Ὠδῶν τοῦ Κάλβου, in "Ellinikà" XXXV (1984), pp. 338-354. Alle critiche di Vasis replica M. Peri, Σχετικὰ μετὰ τὴν πρότασιν μιᾶς νέας κριτικῆς ἐκδόσεως τῶν Ὠδῶν τοῦ Κάλβου, in "Ellinikà" XXXVI (1985), pp. 347-355.

italiana di Kalvos, costituito dalla sua traduzione di alcuni componimenti del poeta siciliano Giovanni Meli.⁵

Le versioni dal Meli, come anche altre opere italiane⁶ di Kalvos, sono contenute in uno dei codici⁷ del fondo Ferraioli,⁸ custodito presso la Biblioteca Vaticana. L'interesse del poeta greco per il Meli non può destare meraviglia, dal momento che le opere meliane erano conosciute ed apprezzate in tutta l'Europa del XIX secolo.⁹ (Per tacere dei lusinghieri giudizi espressi al riguardo da Goethe e Gregorovius, basti ricordare che il Foscolo pose mano ad una traduzione del *Don Chisciotte* meliano nel 1813.¹⁰) Che la scelta di Kalvos sia caduta sulla *Buccolica* si può ben motivare, oltre che con il pregio intrinseco del componimento,¹¹ con la predilezione del poeta per la Grecia antica e per i temi ad essa attinenti, predilezione costantemente evidenziata, sia pure in modo diverso, nell'intera sua opera.¹² È facile ipotizzare che il Foscolo abbia avuto il ruolo di me-

⁵ Dell'opera del Meli (1740-1815) esistono numerose edizioni. Particolare importanza riveste l'edizione critica: G. Meli, *Opere*, a cura di G. Santangelo, 2 voll., Milano, 1965-1968 (che cito d'ora in poi: Meli).

⁶ Per alcune opere — in particolare quelle pubblicate da Zoras, cit. (vd. *supra*, nota 3) — la fonte è costituita dall'epistolario del Foscolo e da varie carte studiate dai biografi foscoliani. Così è per l'*Ode agli Itonii*, pubblicata da C. Antona Traversi, *Una lettera inedita di Ugo Foscolo e una canzone inedita di Andrea Calvo*, in "Nuova Antologia" (seconda serie) XIX 45 (15/7/1884), pp. 209-227, per i *Principii di belle lettere applicabili alle belle arti* e per l'*Apologia del suicidio*, pubblicati ancora da Antona Traversi, *Notizie e documenti sopra Andrea Calvo*, in "Rassegna critica della letteratura italiana" XII (1916), pp. 162-177. Su un "Frammento" in endecasillabi, in lingua greca, contenuto in un codice della biblioteca dell'Archiginnasio, a Bologna, si veda Vitti 1960, pp. 323-339 e B. Lavagnini, *La prima poesia in greco di Andrea Calvo*, in "Praktikà tis Akadimias Athinon" XLVII (1972), pp. 199-217 (ripubblicato in B. Lavagnini, *Atakta*, Palermo 1978, pp. 697-714). Di Kalvos esistono anche alcuni scritti di argomento linguistico e delle traduzioni in greco di testi ecclesiastici legati alla liturgia anglicana. Si vedano al riguardo: S. Sofroniu, *'A. Kálβos. 'Aγνώστα κείμενα. Γλωσσικά*, in "Parnassos" II (1960), pp. 387-422 e Id., *'A. Kálβos. Kριτική μελέτη*, Atene, 1960. Parte dei testi ecclesiastici tradotti in greco sono stati pubblicati da J. Dallas, *Kalvos, Oí palamoi tou Dafnidos*, Atene, 1981.

⁷ Nei codici Ferraioli 457 e 694 si trovano rispettivamente le versioni dal Meli e le tragedie di Kalvos (*Danaïdi*, *Teramene*, *Ippia*) accompagnate da scritti e lettere ad esse attinenti. Tali opere sono pubblicate in Vitti 1960 (alle pp. 14-18 si trova anche la descrizione del manoscritto). Il codice 457 contiene in duplice copia la traduzione kalviana dei componimenti pastorali del Meli. La prima delle due copie (ff. 2-84 secondo la numerazione originale, 1-83 secondo la numerazione successiva) è evidentemente opera olografa di Kalvos, come dimostrano le inconfondibili caratteristiche (comuni, come ho potuto verificare da un esame autoptico, ai manoscritti della *Lyre* e del "Frammento" dell'Archiginnasio): elegante grafia sottile ed allungata, impostazione molto ordinata della pagina (nel manoscritto della *Lyre* l'impostazione della pagina prefigura già l'edizione a stampa, come è facile verificare da un confronto con l'*editio princeps*), razionalità delle correzioni e delle modifiche. La seconda copia degli *Idilli* (ff. 90-172), tanto fedele alla prima da riprodurre financo la lacerazione del frontespizio (cfr. Vitti, 1960, p. 16), si differenzia da essa solo per la diversa grafia e per alcune particolarità ortografiche: la scrupolosa fedeltà del copista autorizza forse a identificarlo con una persona particolarmente devota al poeta.

⁸ La descrizione dei codici del fondo Ferraioli è contenuta in *Catalogi Bibliothecae Vaticanae*, II, *Codices Ferraioli* a cura di F. A. Berra, Vaticano, 1958.

⁹ Sulla fortuna del Meli in Europa si veda la bibliografia raccolta da G. Santangelo in Meli, I, pp. 115-121. Inoltre l'introduzione di Gregorovius alla sua traduzione tedesca delle poesie del Meli è riportata in: G. Meli, *Poesie* a cura di E. Alfano, parte seconda, Palermo, 1915, p. VII sgg.

¹⁰ Vd. Foscolo, *Opere edite e postume*, vol. IX, Firenze, s.a., p. 312.

¹¹ Cfr. Santangelo in Meli, I, pp. 80-81.

¹² Il ruolo centrale della greicità classica nella cultura di Kalvos è evidente nei continui riferimenti presenti soprattutto nella prima raccolta di *Odi*. Cfr. al riguardo Vitti, *A. Kalvos tra le antinomie del suo tempo*, in "Balkan Studies" 7 (1966) p. 83 sgg. Va ricordato tuttavia che, mentre nelle *Odi*

diatore tra Kalvos e Meli: tale ipotesi è sostenuta anche dallo pseudonimo foscoliano «Didimo Laico» assunto da Kalvos nel prologo alla sua traduzione.¹³

Con ogni probabilità Kalvos si servì della prima edizione del Meli, comparso nel 1787, anche se non si può escludere che abbia consultato la seconda, del 1814.¹⁴ Entrambe queste edizioni meliane sono corredate di note esplicative («arricchita di note per gl'Italiani» recita il frontespizio), contenenti traduzione ed esegesi di alcuni termini di difficile comprensione per i non parlanti siciliano.

Da tali note la versione kalviana è direttamente dipendente, come si evince dalla coincidenza pressoché totale di alcuni luoghi significativi¹⁵ (prescindendo, naturalmente, dalle frequenti risposdenze, inequivocabili, dei luoghi più comuni¹⁶).

Vitti rileva una notevole eleganza della versione kalviana, che arricchirebbe di immagini e movenze stilistiche l'originale meliano, costituendo il felice risultato di una «ricerca di stile personale» estremamente costruttiva per il giovane poeta.¹⁷

Effettivamente Kalvos mantiene un atteggiamento «rispettoso» nei confronti dell'originale e comunque, anche quando si concede qualche libertà, mostra di averlo correttamente inteso.¹⁸ Chiara dimostrazione della fedeltà al testo è co-

i riferimenti alla greicità sono espressione di un atteggiamento classicistico analogo a quello di molti intellettuali del tempo, nelle traduzioni dal Meli appaiono filtrati dall'esperienza arcadica.

¹³ «Le stagioni dell'Abate Meli siciliano, tradotte da un certo Didimo Laico» recita il frontespizio. Cfr. Vitti 1960, p. 29.

¹⁴ *Poesie siciliane dell'abate Giovanni Meli*, Palermo, 1787, 5 voll., è la *editio princeps*; *Poesie siciliane dell'abate Giovanni Meli, edizione II riveduta dall'Autore* (...), Palermo, 1814, 7 voll., è la seconda edizione, dalla quale cito gli esempi riportati nella nota seguente. Per le successive edd., si veda Meli, pp. 112-113.

¹⁵ In vari punti, infatti, la versione kalviana riproduce puntualmente le note del Meli, come si può notare dai seguenti esempi (N.B.: Per i rinvii ai testi di Meli e di Kalvos mi servo, ove il numero dei versi coincida, di un'unica indicazione, costituita dal titolo del componimento, in italiano, seguito dal numero del verso; se il numero dei versi non coincide, il titolo in siciliano vale per il testo di Meli, quello in italiano per la versione kalviana): «ti pisciai» ("Primavera" 43) reso con «ti ho colto»; «sutili acquazzina» ("Dameta", 3) con «sottilissima brina» (ma si noti che altrove — "Dafni", 74 — il medesimo termine, «acquazzina», è reso con «rugiada», conformemente alla nota meliana che autorizza la variante: «acquazzina, si dice tra noi si la brina, come la ruggiada»; «Santu pri l'arma!» ("Estate", 59) reso con «Per Bacco!»; «linna linna / cu lu fodali spintu» ("Mirtillu", 68/69) reso con «snella snella / col grembiule sospintu» ("Mirtillu", 66/67).

¹⁶ Si tratta, cioè, di termini la cui traduzione coincide con quella delle note meliane, ma con ogni probabilità non sarebbe potuta essere diversa: «mbriacata» ("Dameta", 86) reso con «inebriata»; «ti stinnicchi» ("Estate", 1) con «ti sdrai»; «ddu sciumiceddu» (*ibid.*, 34) con «quel fiumicello»; «vausi» ("Dafni", 97) con «balze»; «munizzaru» ("Inverno", 125) con «letamajo», etc.

¹⁷ Vitti 1960, pp. 31-32.

¹⁸ Anche quando introduce delle varianti, infatti, Kalvos non altera il senso del testo, limitandosi a mutare qualche particolare di scarso rilievo, come in "Primavera", 54 ove il meliano «già ciuriu la minnulla» (propriamente 'mandorlo') viene reso più genericamente con «fiorir si vede il prato»; in "Estate", 81 ove in luogo di «li fridri serpi cu li spogghi a scacchi» si ha «le fredde serpi a rinnovar la pelle». Altrove si ha una sorta di «modulazione» (secondo la definizione riportata nel sempre valido G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, 1965, p. 138): si capovolge il punto di vista, ma non si può dire che sia veramente alterato il senso, come avviene appunto in "Primavera", 41-42: «Voi dunque (...) dari perni a cui / nu' li sapi cunusciri e prizzari» (propriamente 'dar perle a chi non sa riconoscerle e valutarle') diventa in Kalvos «Vuoi dunque (...) per coloro che il prezzo / non san, versar lagrime di dolore». Più svincolato dall'originale, anzi quasi ai limiti del fraintendimento, è il kalviano «Si fidino si fidino / ché ognor non veglia Bacco» ("Autunno", 149-150), non molto aderente, in verità, al meliano «si fidanu ca baccu / cun iddi si confà» ("Autunnu", 163-164).

stituita dall'equivalenza pressoché totale tra il numero dei versi del testo siciliano e quelli della versione italiana.¹⁹ Anche dal punto di vista metrico Kalvos non si distacca dal testo siciliano, di cui riproduce, per quanto è possibile, le caratteristiche più evidenti, servendosi con perizia dei versi della tradizione letteraria italiana.²⁰ Più libero dal testo lo Zantiota appare nella scelta dei componimenti da tradurre: si limita infatti a scegliere otto dei diciotto componimenti della *Buccolica* meliana (i quattro principali, relativi alle stagioni, seguiti da quattro idilli dedicati ad altrettanti personaggi del mondo pastorale)²¹ e non esita a trasferire l'idillio "Polemone" posponendolo, forse per ragioni di simmetria, a "Inverno".²²

È opportuno procedere ora ad un esame diretto — seppure, per motivi di spazio, limitato ad alcuni esempi — delle versioni kalviane dal Meli, per precisare il comportamento del traduttore nei confronti dell'originale. Pur nell'estrema fedeltà al testo meliano, Kalvos non manca di lasciare un'impronta personale attraverso l'impiego di procedimenti che introducono qualche leggera variante. In generale si nota nella versione kalviana la tendenza ad impreziosire le immagini, espresse in un linguaggio più letterario che vuol riecheggiare la tradizione italia-

¹⁹ Una notevole differenza è riscontrabile solo in "Autunno": ai 198 versi meliani corrispondono 178 versi kalviani.

²⁰ Kalvos segue il Meli nella struttura metrica di ciascun componimento, riproducendo senza difficoltà i metri della tradizione italiana (costituiti per lo più nella *Buccolica* da endecasillabi e settenari, anche se non mancano quinari ed ottonari). Le ecloghe ("Primavera", "Estate", "Autunno") e gli idilli ("Dameta", "Dafne", "Mirtillo", "Polemone", "Inverno") constano di una parte introduttiva (dialogata nelle ecloghe, non dialogata negli idilli) in endecasillabi (rimati e raggruppati in terzine nelle ecloghe; sciolti negli idilli) e — in "Dameta", "Inverno" e "Polemone" — intercalati da settenari e da una "canzonetta" in strofe di settenari o ottonari: tale schema è sostanzialmente immutato sia nell'originale siciliano sia nella versione kalviana. La scrupolosa fedeltà del poeta greco si nota anche nel tentativo di riprodurre puntualmente le rime meliane (particolarmente evidente in "Primavera", "Estate", "Dafne") tentativo, tuttavia, di non facile realizzazione. È interessante notare che nella canzonetta "Autunno" Kalvos opera una vera e propria semplificazione, sostituendo con strofe di soli settenari le strofe meliane composte di settenari e quinari. Sulla metrica di Kalvos, già oggetto di studi volti a determinarne le origini, nonché di controversie interpretative, è ritornato recentemente M. Peri, *Ὁ «τραγικός» καὶ ὁ «ῥωμικός» στίχος τοῦ Κάλβου*, in "Parnassos" XXX (1988) pp. 446-457. Peri ribadisce l'origine italiana della metrica di Kalvos, ammettendo però da parte del poeta un tentativo di conciliazione fra tradizione italiana e greca (evidente in alcune coppie di settenari delle *Odi* greche, che si possono considerare assimilabili ai "versi eroici" menzionati nelle *Ἐπισμειώσεις* in appendice alla *Lyre* — cfr. Pontani, ed. cit., p. 173). Sulla metrica neogreca in generale, si veda il recentissimo studio di E. Garantudis, *Ἀρχαία καὶ νέα ἑλληνική μετρική*, Padova, 1989.

²¹ Lo schema della *Buccolica* meliana ["Sonetto I"; "Sonetto II"; "Primavera" (ecloga); "Lu craparu" (idillio); "Li munti Erei" (ecloga); "Piscatoria" (ecloga); "Està" (ecloga); "Dafni" (idillio); "Teocritu" (idillio); "Autunnu" (ecloga); "Mirtillu" (idillio); "Martinu" (idillio); "Polemuni" (idillio); "Invernu" (idillio); "Li Piscaturi" (idillio); "La villa Favurita" (idillio); "Lu pastureddu" (idillio)] viene semplificato come segue: "Primavera" (ecloga); "Dameta" (idillio); "Estate" (ecloga); "Dafne" (idillio); "Autunno" (ecloga); "Mirtillo" (idillio); "Inverno" (idillio); "Polemone" (idillio). Si noti che i due ultimi idilli della *Buccolica* meliana ("La villa Favurita" e "Lu pastureddu") comparvero solo a partire dall'edizione del 1814.

²² Come è evidente dallo schema della nota precedente, ciascun componimento dedicato ad una stagione è seguito da un idillio dedicato ad un personaggio rappresentativo della stessa. Mantenere l'ordine dell'originale meliano avrebbe alterato il disegno kalviano, poiché in tal caso l'idillio "Polemone" avrebbe dovuto precedere, non seguire, l'"Inverno".

na.²³ Accade talora, però, che l'impiego di termini più ricercati conferisca un che di artificioso alla poesia, indebolendo quanto, nell'originale, risultava colorito ed incisivo pur nella semplicità dell'espressione.²⁴

Questo è già evidente nell'*incipit*²⁵ ("Primavera", 1-3) della versione kalviana: «O pastorella, che increspato, e biondo / Il crine porti; e colla mano bianca / Dal sol difendi il tuo bel viso tondo», confrontato con la vivacità del meliano «O pasturedde di li trizzi ad unna, / Chi fai pinnata di la manu manca, / Pri 'un t'appigghiari 'ssa facciuzza biunna», ma non mancano conferme in vari luoghi: «Quant'invia mi fai, beatu tia!» ("Estate", 67) reso con «Oh, quanta invidia nel mio cuor conquiso desti»; «Lu tò spassu e lu tò sbiju/su' li mei peni e tormenti» ("Polemone", 106-107), reso con «Che te sazia non rendono / Altro che i miei tormenti».

In alcuni casi la versione kalviana appare non solo impreziosita nel linguaggio rispetto all'originale, ma anche 'arricchita' da una più ampia articolazione delle immagini. Così è ad esempio in "Primavera", 7 (M.) «era un'ura di matinu», (K.) «era uscito il sole appena»; *ibid.*, 16 (M.) «ddocu all'umbri friscusi», (K.) «in quell'ombroso luogo al sol nemico». Talora le immagini kalviane presentano aspetti del tutto inesistenti nell'originale: "Primavera", (M. 47-48) «nu lu vidi, / comu già sbarazzau lu nuvulatu» viene ampliato in (K. 46-48) «Copria / il cielo dianzi nube densa e nera, / or ch'è seren, mano al cantar si dia»; "Dameta"²⁶ (M. 66-67) «Stu frischettu insinuanti / chiudi un gruppu di piaci-ri», in (K. 60-62) «L'insinuante Zefiro / piacevoli deliri / mille in sé chiude», "Dafni", 26-27 (M.) «l'Ecu, spiritu nudu, chi va errannu / di grutta in grutta tra macigni e rocchi», in (K.) «Lo spirito ignudo d'Eco che da speco / Vaga a speco e s'appaga dei macigni».

Altrove si verifica invece il fenomeno opposto: la versione kalviana appare più semplice e concisa dell'espressione originale, sacrificando magari qualche particolare del testo meliano. Si veda nell'idillio "Dameta" la ricca immagine meliana (M. 20-22) «Mugghiavanu li vacchi pri chiamari / li vitidduzzi e già distingu ogn'una / lu propriu sangu, e si l'agguccia allatu» ridotta all'essenziale (K. 16-17) «Mugghiavano le vacche e i lor vitelli / raccoglieano vicini». E ancora

²³ Sull'influsso esercitato su Kalvos dalle lettere italiane si veda N. Tomadakis, *Ἰταλικά πηγὰ τοῦ καλβικοῦ ἔργου*, in "Epitheorisis ellino-italikis pnevmatikis epikinonias" III (maggio 1940), pp. 302-305. Particolarmente interessanti sono le osservazioni di Pontani (che purtroppo non ha lasciato uno studio d'insieme al riguardo): *L'ode a Zante di Kalvos*, in "Ellinikà" XIX (1966), pp. 226-243; *Questioni kalviane*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti" CXXIV (1965-66), pp. 287-324; *Lettura dell'ode seconda di Kalvos*, in "Parnassos" XXV (1983), pp. 187-207; *Lettura dell'ode IV di Kalvos*, in "Homonoia" V (1983), pp. 242-264.

²⁴ Sulle scelte linguistiche del Meli, cfr. Santangelo in Meli, I, p. 35 sgg.

²⁵ Sui criteri di citazione cfr. *supra*, nota 15.

²⁶ A titolo di semplice curiosità riporto, qui e nelle due note seguenti, la traduzione dei passi meliani citati eseguita dallo stesso autore. È ovvio che Kalvos non poté conoscere questa traduzione, peraltro solo parziale, delle poesie di Meli, che fu pubblicata successivamente. (Cfr. al riguardo Alfano, ed. cit., pp. VI-VII, da cui cito queste versioni. Vd. anche Vitri, 1960, p. 31 sgg.) «Zefiretto insinuante / chiude un gruppo di desiri» (Alfano, cit., p. 38).

in "Autunno" la generalizzazione del vivace (M. 65) «Sù vicchiareddu e 'un pozzu fari vappari» in (K. 63) «Contro l'età non vale arte nessuna»; come anche in "Polemone", 76-79: (M.) «O ria potenza, / chi, abitannu dintra ss'astru, / chiovi in mia la quint'essenza / d'ogni barbaru disastu» semplificato in (K.) «Potenza abbominevole / Che in sì terribil astro / Stando in me spargi, barbara, / Ogni più rio disastro».

Un procedimento frequentemente seguito da Kalvos consiste nel cambiare di posto, nell'ambito del verso, espressioni che vengono peraltro tradotte fedelmente: "Primavera", 77-80 (M.) «Scurri e va di cosa in cosa / certu focu delicatu / chi fa veggeta la rosa / chi fa fertili lu pratu», (K.) «Grato un foco e dolcissimo / scorre di cosa in cosa / che il prato rende fertile / e vegeta la rosa»;²⁷ "Estate", 118-121 (M.) «Licori, nun ti espòniri / a lu crudili raggiu, / ni pò patiri oltraggiu / lu biancu visu to», (K.) «Licori mia, non correre / Sotto sì crudo raggiu / Ché il tuo bel viso candido / Soffrir potrebbe oltraggio».²⁸

Talora Kalvos rende in italiano le espressioni del Meli con immagini diverse, ma sostanzialmente equivalenti: così "Primavera", 31 (M.) «O pasturedda, vrisca di ducizza» (propriamente 'vrisca' è il favo di miele) diviene (K.) «O Clori, che di mele il parlar hai», "Dafni", 49-50 (M.) «tu spruzzi a la mestizzia / lu sentimentu duci», diviene (K.) «Gli aspergi di mestizia / Soave l'arso core»; "Polemone", 179-180 (M.) «Pri l'infelici e li disgraziati / qualchi vota è pietà si l'ammazzati» viene reso con (K.) «Quei miseri ch'avversa hanno la sorte / qualche volta è pietà condurre a morte».

Più interessanti appaiono quei casi in cui l'intervento kalviano crea delle modifiche nel testo,²⁹ sia pure di lieve entità, come in "Primavera", 52: (M.) «cantu... ma poi mi lassi com'aieri?», (K.) «Canto... Ma cruda sarai meco, o bella?».

¹ Volendo prescindere da una valutazione estetico-letteraria delle versioni kalviane dal Meli, come anche dell'intera sua produzione in italiano, non se ne può tuttavia disconoscere il valore, in quanto significativa testimonianza del percorso culturale dell'autore. Il retaggio dell'esperienza acquisita mediante l'esercizio letterario in lingua italiana è parte integrante dell'opera di Kalvos, opera di cui le *Odi* in greco costituiscono l'espressione più matura ed autonoma.

Caterina Carpinato

La traduzione neogreca dei *Promessi sposi*

Quando, nel 1846,¹ veniva pubblicata ad Atene (prima a puntate sul giornale "Karteria" e poi in tre volumi) la traduzione neogreca dei *Promessi sposi*, la capitale greca era, come è noto, una città in cui i fermenti culturali europei venivano osservati e recepiti con grande interesse e con particolare attenzione. Il processo di occidentalizzazione, infatti, incrementatosi soprattutto dopo la rivoluzione del 1821, aveva permesso alla Grecia di inserirsi nel vivo del contesto culturale del Romanticismo e di non rimanere, dunque, estranea al flusso di idee che circolava in quegli anni in Europa. Ad Atene animate discussioni sui romanzi di Balzac o di Dumas si intrecciavano con quelle patriottiche sulla questione cretese o su Mavrokordatos;² la città era al passo con i tempi, sebbene ad un visitatore sensibile come Flaubert³ essa fosse apparsa un piccolo borgo noioso e sporco. Ma nella metà del secolo scorso, nonostante l'inevitabile povertà, l'incredibile sporcizia e l'indubbio provincialismo deplorati dallo scrittore francese, Atene presentava un aspetto europeo e tentava di esprimersi secondo i moduli letterari ed artistici in voga nelle maggiori capitali d'Europa. Anche in Grecia, infatti, nella prima metà dell'Ottocento si assiste ad una produzione narrativa

¹ La traduzione fu annunciata da un'ἀγγελία apparsa sui giornali "Karteria", n. 105, del 17 dicembre 1845, pp. 3-4 ed "Athina", n. 1279, del 23 dicembre dello stesso anno. Su "Karteria", che veniva stampata presso la tipografia Vlastòs (per i tipi della quale fu pubblicato il libro), il romanzo di Manzoni fu edito a puntate dal 31 dicembre 1845 al 26 aprile 1847, (ringrazio anche in questa sede il dott. Filippos Iliù per tale preziosa indicazione). In questa presentazione dell'autore e del romanzo vi è anche un riferimento al componimento di Manzoni sulla morte di Napoleone, ricordata come la migliore ode che sia stata scritta fra quante abbiano celebrato quest'evento luttuoso. Sul repertorio di D. Ghinis-V. Mexas, *Ἑλληνική Βιβλιογραφία 1800-1863*, vol. II, Atene, 1941 nr. 4356, è registrata l'edizione del 1846 mentre nel vol. III dello stesso (1957) al nr. 6953 è indicata una seconda edizione della traduzione datata 1856. Non mi è stato possibile rintracciare la seconda edizione, la quale, oltre ad essere riportata dall'"Efimeris ton vivliofjlon" 10 (9/11/1874), p. 38, era anche conosciuta da A. K. Chumis, *Ποῖον ἑλληνικὸν βιβλίον ἐξετυπώθη εἰς μεγαλύτερον ἀριθμὸν ἀνατύπων*, Atene, 1886, p. 284 (il quale annotava che nel 1856 furono stampate 490/500 copie della traduzione).

² J. A. Buchon, *La Grèce continentale et la Morée*, Parigi, 1843, pp. 61-62.

³ Recentemente è stata pubblicata la traduzione neogreca a cura di P. A. Zannas del resoconto del viaggio in Grecia di Flaubert, *Τὸ ταξίδι στὴν Ἑλλάδα*, prologo di K. Th. Dimaràs, Atene, 1989.

²⁷ «Scorre e va di cosa in cosa / certo fuoco delicato / che fa vegeta la rosa / che fecondo rende il prato» (Alfano, cit., p. 39).

²⁸ «Ah! non t'espòr Licoride / Al suo crudele raggiu / Ne può patire oltraggiu / del viso la beltà» (Alfano, cit., p. 40).

²⁹ Cfr. *supra*, nota 18.

'romantica': nel 1834 viene pubblicato *Ὁ Λέανδρος* di Panajotis Sutsos, nel 1839 vedono la luce *Ἡ ὀρφανὴ τῆς Χίου* di Iàkovos Pitzipiðs e *Ὁ πολυπαθὴς* di Grigorios Paleològos.⁴ Tali opere letterarie che precedono il romanzo di Pavlos Kalligàs *Θάναος Βλέκας*⁵ rivestono un ruolo di fondamentale importanza per la nascita e lo sviluppo della prosa neogreca, la quale proprio in questi anni va acquistando una fisionomia più delineata e matura.

In Grecia, come nel resto dell'Europa, si ricorreva al romanzo come genere in cui confluivano storia e passione, divertimento ed informazione, fantasia e realtà quotidiana. Lo sviluppo di tale tendenza narrativa, di tipo romantico ed europeo, era sostenuto dai frequenti ed intensi contatti che gli intellettuali greci mantenevano con gli altri paesi e con l'Italia in particolare. In un vivace clima culturale si leggevano in lingua originale o in traduzione neogreca le opere letterarie straniere di maggior successo: nel 1835 Efstàthios Simos, uno dei traduttori dei *Promessi sposi*, pubblicava la sua traduzione di *Corinna o l'Italia* di Madame de Stael; nel 1839 Kalomogdartis e Christòpulos pubblicavano *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* in neogreco e nel 1846 veniva pubblicato *Βέρτερος*, cioè *I dolori del giovane Werther* di Goethe.⁶

Nel 1846, dunque, la traduzione dei *Promessi sposi* non costituiva una novità editoriale, ma soddisfaceva un gusto già diffuso tra i lettori ateniesi. A pochi anni dall'edizione italiana definitiva il romanzo di Manzoni si inseriva in Grecia in un contesto culturale abbastanza maturo, capace di recepire l'importanza letteraria e l'alta qualità dell'opera.

L'esistenza di tale traduzione è rimasta quasi del tutto ignorata dagli studiosi, pertanto non sono state analizzate né le peculiarità della traduzione stessa né, tantomeno, è stata valutata l'influenza che il romanzo manzoniano ha forse avuto nello sviluppo della narrativa neogreca.⁷

⁴ Il romanzo è stato da poco ripubblicato a cura di A. Anghelu (G. Paleologos, *Ὁ πολυπαθὴς*, Atene, 1989), il quale ha tracciato, in una lunga introduzione (pp. 176), una vasta panoramica sul «romanzo del romanzo greco».

⁵ Due recenti edizioni hanno ripresentato il romanzo al pubblico greco: l'una è stata curata da S. Fokos per la casa editrice Odisseas, l'altra (priva di introduzione e di commento) rientra nel progetto editoriale «Ἡ πεζογραφικὴ μας παράδοση», diretto da Manolis Anagnostakis presso la casa editrice Nefeli di Atene. Entrambe le edizioni sono del 1989.

⁶ Notizie, in realtà poco esaurienti, sulle traduzioni di opere straniere del secolo scorso in neogreco, in A. Sachinis, *Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, Atene, 1958, pp. 30-31.

⁷ Nei manuali di letteratura neogreca non vi è alcun riferimento alla traduzione del romanzo manzoniano e poco è stato finora studiato il Manzoni in Grecia. J. Th. Zoras non conosceva la traduzione di Renieris, Simos e Chalikiòpulos ed afferma erroneamente che la prima traduzione dell'opera si debba a Stefanos Martzokis, *Ὁ Ἀλέξανδρος Μαντσόνι καὶ οἱ λόγοι τῆς Ἑπτανήσου*, in «*Paranassos*» 16 (1974), pp. 269-287. In realtà Martzokis tradusse soltanto alcuni versi dal coro dell'*Adelchi*, relativi alla morte di Ermengarda, (cfr. S. Martzokis, *Τὰ ποιήματα*, Atene, 1906, pp. 70-75 ed anche Id., *Ἀπαντα*, a cura di M. Siguros, Atene, 1923, pp. 220-221). Forse l'attribuzione della traduzione del romanzo è dovuta ad un fraintendimento di un passo della *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια*, in cui sotto la voce «Manzoni» (a cura di A. Kambanis), vol. XVI, si legge: «ἐκ τῶν ἔργων τοῦ ἔχουν μεταφρασθεῖ εἰς τὴν ἑλληνικὴν «Οἱ μελλόννυμοι» καὶ ὄλγοι στίχοι (ὑπὸ τοῦ Σ. Μαρτζώκη)». Nello stesso articolo Zoras annuncia un suo studio più approfondito su Manzoni (p. 19, 1) ma tale ricerca non fu poi mai realizzata. Allo studioso non erano inoltre note le tre traduzioni

Apòstolos Sachinis, il quale si è a lungo occupato del romanzo ottocentesco in Grecia, ritiene che i romanzi «alla Walter Scott» siano stati gli unici ad influenzare gli scrittori greci, i quali, secondo tale ipotesi, avrebbero subito esclusivamente il fascino dei romanzi storici. Secondo l'analisi piuttosto frettolosa e superficiale che lo studioso greco traccia dell'opera di Manzoni,⁸ i *Promessi sposi* sarebbero soltanto un romanzo d'amore, quindi non avrebbero svolto alcun ruolo nello sviluppo della prosa neogreca. Tuttavia echi dell'opera sono stati individuati da Mario Vitti, il quale ha rintracciato elementi di ispirazione manzoniana nel *Θάναος Βλέκας*, dove la travagliata storia d'amore tra il protagonista ed Efrosini ricorda molto da vicino quella di Renzo e Lucia.⁹ Lo studioso ha osservato che Kalligàs doveva conoscere il romanzo di Manzoni poiché aveva compiuto gli studi a Trieste. È molto probabile inoltre che l'autore del *Θάναος Βλέκας* avesse letto il romanzo in traduzione neogreca, dal momento che aveva stretti contatti professionali ed umani con Markos Renieris ed Efstàthios Simos, i due che insieme a Panajotis Chalikiòpulos affrontarono l'ardua impresa di rendere in neogreco la complessa prosa manzoniana.

I traduttori del romanzo furono personalità molto note nell'Atene del secolo scorso: Renieris e Simos rivestirono importanti cariche politiche ed amministrative ed operarono attivamente per lo sviluppo economico, oltre che culturale, del paese.

Renieris è, fra i tre, la figura di maggior rilievo: fu, infatti, uno degli uomini politici greci più noti del secolo scorso ed uno degli intellettuali più impegnati nello sviluppo della cultura ellenica in un contesto europeo. Nato a Trieste nel

del *Cinque maggio* apparso su due riviste eptanesie e sulle quali sto attualmente lavorando insieme con E. Garantudis. Grazie alle indagini di Zoras siamo informati che il giovane Manzoni aveva scritto un sonetto e quattro epigrammi contro Napoleone, mai dati alle stampe i quali devono considerarsi probabilmente perduti. In una lettera scritta il 14 febbraio del 1829 da Tommaseo a Mustoxidis e pubblicata da Zoras, *Ἀ. Μουστοξύδης καὶ Ν. Θωμαζαῖος*, Atene, 1964, p. 23, il poligrafo dalmata chiede all'amico greco di inviargli questi componimenti contro l'imperatore francese dal momento che ha intenzione di pubblicarli. Alla missiva Mustoxidis risponde (due settimane dopo, da Venezia) scrivendo che non ritiene corretto inviare ciò che gli era stato richiesto giacché Manzoni stesso non desiderava che questi versi venissero resi pubblici. Altre notizie sui rapporti tra gli intellettuali eptanesii e lo scrittore italiano si desumono anche da un'altra lettera pubblicata da Zoras. Si tratta dell'epistola inviata da Iulios Típalδος a Tommaseo l'11 luglio del 1860, in cui il Típalδος comunica all'amico di esser stato ospite di Manzoni a Brusuglio e che durante la visita lo scrittore italiano aveva mostrato grande sensibilità per la questione linguistica dei greci e si fosse dichiarato sostenitore della lingua parlata, cfr. Zoras, *Ἰούλιος Τυπάλδος καὶ Ν. Θωμαζαῖος*, Atene, 1965, pp. 16-17. Di quest'incontro Típalδος conservò un ricordo indelebile come testimonia un'altra sua lettera scritta nel 1880 a Firenze ed indirizzata a Spiridon De Viazis, pubblicata su «*Panathina*» XXII-XXIII (1911), p. 261 sgg., ed in seguito ripubblicata negli *Ἀπαντα* di Típalδος a cura di D. Konomos, Atene, 1967, p. 241 sgg. Da questa lettera si desume che la conversazione tra lo scrittore italiano e Típalδος fu in francese. Anche K. Palamàs riporta indirettamente la notizia di quest'incontro e ricorda che in tal occasione Manzoni avrebbe espresso parole di ammirazione per la poesia di Solomòs, cfr. K. Palamàs, *Ἀπαντα*, Atene, VIII, s.d., pp. 6-7.

⁸ A. Sachinis, *Τὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα*, Atene, 1972², pp. 56-57, critica severamente il romanzo di Manzoni scrivendo che il romanzo altro non è che «una predica umanitaria e cristiana, la quale non suscita alcun sentimento...» e che «i *Promessi sposi* sono forse un buon libro — anche se ci sono diversi dubbi su ciò — ma sono certo un pessimo romanzo...», ed inoltre «fra Christoforo (sic) e Federigo sono ξύλινα πρόσωπα χωρὶς ζωή...» (!).

⁹ M. Vitti, *Ἰδεολογικὴ λειτουργία τῆς ἑλληνικῆς ἠθογραφίας*, Atene 1980², p. 32, n. 18.

1815 da padre cretese e da madre genovese, Renieris, dopo essersi laureato giovanissimo in legge a Padova, lasciò l'Italia (mantenendo, però, contatti con vari intellettuali, tra i quali Niccolò Tommaseo) e si trasferì ad Atene, iniziando ad esercitare brillantemente la professione di avvocato e dedicandosi nello stesso tempo alla filosofia, alla traduzione di opere straniere ed alla pubblicazione di articoli sulle principali riviste greche dell'epoca. Fu editore con Dragumis, Rangavìs ed altri della rivista "Spectateur de l'Orient", che veniva pubblicata ad Atene in francese e trattava argomenti politici, economici, letterari ed artistici. Divenne professore ordinario di Diritto francese e Diritto comparato. Successivamente, dopo aver abbandonato la cattedra universitaria, si dedicò esclusivamente alla Banca di Grecia di cui divenne il direttore, rimanendo per più di un ventennio il massimo dirigente della più importante banca di Grecia, negli anni in cui la banca finanziava il giovane stato greco per la realizzazione di grandi opere pubbliche, come per esempio il canale di Corinto. A servizio della causa cretese ed impegnato in prima persona nelle vicende politiche e letterarie dell'epoca Renieris fu, tra l'altro, uno dei fondatori della Croce Rossa in Grecia. Ha lasciato la sua ricca collezione di libri alla Biblioteca Nazionale di Atene, nella cui sala principale si può ammirare un suo ritratto.¹⁰

Ministro delle Finanze ed ambasciatore di Grecia in Turchia (carica che da sola rivela l'enorme fiducia che gli veniva accordata in campo politico, professionale ed umano) fu E. Simos, il quale, nato a Ioànnina nel 1804, si era trasferito in giovane età ad Atene dove, nonostante l'impegno professionale e politico, non trascurò l'attività letteraria, collaborando a riviste quali "Ο Έραμιστής" e traducendo opere dal francese e dall'italiano. La sua traduzione di *Corinna* di Madame de Stael fu una delle letture preferite dal giovane Palamàs.¹¹

Su Chalikiòpulos siamo meno informati: le maggiori enciclopedie greche non

¹⁰ Per maggiori informazioni su M. Renieris cfr. le principali enciclopedie greche ed il *Méga ελληνικόν λεξικόν* dei fratelli Vovolinis, Atene, 1958-1964, I, pp. 64-72. Nello stesso Lessico si trovano notizie su Simos e cenni su Chalikiòpulos. Tommaseo e Renieris furono in ottimi rapporti per tutta la vita; lo scrittore dalmata nutriva grande affetto e stima per M. Renieris al quale dedicò anche una sua opera, le *Scintille*. Credo che un'indagine effettuata tra le carte ancora inedite di Tommaseo conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze potrebbe forse rivelare qualche importante informazione su questa traduzione del romanzo manzoniano.

A Renieris stava particolarmente a cuore le questione linguistica come si desume da un suo importante articolo apparso in francese su "Spectateur de l'Orient" del 10-22 febbraio 1855, intitolato "De l'avenir du peuple grec et de la langue grecque". Sui rapporti fra Tommaseo e Renieris ha scritto E. Kriaràs, "Ο Tommaseo, τὰ δημοτικά μας τραγούδια καὶ τὰ νέα ἑλληνικά γράμματα", pubblicato nel 1960 (nel volume dedicato a Manolis Triandafillidis) e ripubblicato in seguito in *Φιλολογικά μελετήματα*, 19ος αἰώνας, Atene, 1979, pp. 216-243, specialmente alle pp. 224, 227-228.

¹¹ K. Palamàs, "Απαντα", cit. XIII, s.d., p. 214. Nell'introduzione alla sua *Κορίννα ἢ τὰ ἰταλικά*, (in quattro volumi pubblicati ad Atene nel 1835) Simos spiega i motivi che lo hanno indotto a tradurre il romanzo, sottolineando in primo luogo che è l'assenza di buoni libri in greco a sostenere la sua fatica nella speranza che si possano produrre anche in Grecia opere di qualità su imitazione di quelle straniere e soprattutto scrive che farà uso della lingua «τοῦ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ὅχι τῆς σκέψεως», in modo tale da rendere il romanzo «ὅσον τὸν δυνατὸν ὀλιγώτερον μακρυνόμενον ἀπὸ τὴν κοινὴν ὁμιλίαν». Inoltre avverte che farà uso della lingua parlata ricorrendo anche ad alcune espressioni dell'Epiro, dal momento che è proprio il suo dialetto la lingua che conosce meglio.

riportano neanche il nome. Da Leonidas Zois sappiamo che fu un giornalista nato all'inizio del secolo scorso a Corfù e che compose alcune opere di carattere politico.¹² Presso la Ghennadios di Atene e presso l'Istituto Ellenico di Venezia si conservano due esemplari della sua traduzione del *Principe* di Machiavelli.¹³

La serietà e la professionalità di Renieris e di Simos e l'esperienza acquisita da Chalikiòpulos nella traduzione di un testo difficile come quello di Machiavelli potrebbero essere considerate un'ottima garanzia per quanto attiene la scrupolosità e l'accuratezza della traduzione da loro fatta del romanzo di Manzoni, è tuttavia indispensabile procedere ad un'analisi del testo per verificare la qualità della resa in neogreco. Un'indagine accurata potrebbe forse inoltre consentire di individuare il metodo di lavoro adottato dai tre ed indicare la 'paternità' dei vari capitoli, o delle varie parti del romanzo: tale analisi si presenta particolarmente difficile dal momento che il testo non presenta differenze di rilievo e di tono.

L'*Ἱστορία τῶν μελλονύμφων*. Ἀνακαλυφθεῖσα μὲν καὶ μεταποιηθεῖσα ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Μανζόνου fu dedicata dai traduttori τῷ περικλεεῖ τῶν μελλονύμφων συγγραφεῖ, con il quale, almeno Renieris aveva avuto, presumibilmente, dei contatti.

È noto quanto Manzoni abbia studiato a fondo le gradazioni linguistiche del suo romanzo e quanto siano raffinate le sfumature lessicali e stilistiche dei *Promessi sposi*, in cui si intrecciano diversi piani narrativi e vari moduli espressivi: dal cancelleresco al popolare, dal personale allo storico, dal narrativo al poetico. Partendo da tali presupposti è inevitabile aspettarsi che la resa del romanzo in un'altra lingua sia quasi impossibile. Tuttavia sebbene l'ἀπλή καθαρεύουσα in cui è tradotta l'opera non riesca sempre a trasmettere la complessità della lingua manzoniana, tale traduzione non è, comunque, insipida o di scarso valore. I traduttori si rivelano consapevoli di dover affrontare un testo difficile dal punto di vista linguistico. Il romanzo, infatti, è stato tradotto con molta scrupolosità, come si può osservare grazie all'assoluta fedeltà di alcuni passi, in cui non solo tutte le parole del testo italiano sono state rese con il corrispondente termine greco, ma, nei limiti del possibile, è stata mantenuta anche la punteggiatura del testo manzoniano. Altri passi sono invece trattati con sapiente 'libertà', modificando alcune espressioni difficilmente traducibili. Nella resa complessiva la 'fedeltà' e la 'libertà' sono generalmente dosate in maniera piuttosto garbata, nel tentativo di modellare, nella maniera più attendibile, la lingua greca all'italiano di Manzoni. Il romanzo è stato tradotto integralmente ed anche le grida

¹² L. Zois, *Λεξικὸν ἱστορικὸν καὶ λαογραφικὸν Ζακύνθου*, Atene, 1963, vol. I, parte II, p. 697; altre notizie su Chalikiòpulos si trovano in un articolo di K. Th. Dīmaràs, "Ἡ Πάτρα ἰδιότυπο κύτταρο παιδείας", in "Nea Èstia" 81 (1967), pp. 10-11; ed ancora cfr. K.N. Triandafillu, *Ἱστορικὸν λεξικὸν Πατρῶν*, Patrasso, 1980², p. 420.

¹³ La traduzione del trattato di Machiavelli venne pubblicata nel 1845 presso la stessa tipografia che stampò *Οἱ μελλόννυφοι*.

(κηρύγματα) contengono tutti gli elementi voluti dallo scrittore milanese.¹⁴ Rendere in greco la ricca e variopinta lingua del romanzo era comunque un'impresa più che ardua, è inevitabile, quindi, che si avvertano alcune cadute di tono che semplificano ed impoveriscono il testo. Ai traduttori va in ogni caso il merito di aver utilizzato una *katharèvusa* piuttosto duttile e differenziata a seconda delle diverse esigenze espressive: una lingua aulica e complessa in alcune parti, immediata *dimotikì* in altre.

È interessante osservare che i traduttori hanno percepito lo stacco linguistico esistente tra i moduli espressivi dei vari personaggi e la voce narrante dell'autore e, percependo la pluridiscorsività del romanzo hanno cercato di attuarla anche nella traduzione. Anche in greco la scelta dei vari registri linguistici è determinata dal contesto espressivo, pertanto, se l'uso della *katharèvusa* è di rigore nelle grida e nella cornice generale dell'opera, nei dialoghi, invece, è largamente usata la *dimotikì*.

I traduttori, inoltre, si rivelano sensibili alle diverse sfumature di significato assunte da alcuni termini tra i più diffusi nel romanzo e scelgono sostantivi di volta in volta diversi a seconda del diverso valore semantico. Mostrando, in più di un'occasione, di aver recepito a fondo la funzione attribuita dal Manzoni stesso alle parole manifestano una profonda comprensione critica del romanzo.¹⁵

Il termine «galantuomo», per esempio, che assume contestualmente un valore polisemico, come si può osservare anche attraverso una lettura superficiale (ed ancor meglio con l'aiuto delle *Concordanze ai Promessi sposi*¹⁶). La parola ricorre 81 volte nel romanzo, ricoprendo una vasta gamma di significati, recepiti nelle loro diverse sfumature dai nostri traduttori. Così, nel cap. XVI l'espressione «...cose da far girare la testa a qualunque galantuomo...» viene tradotta con «...πράγματα ὅπου χαλοῦν τὸ κεφάλι (sic) κάθε τιμίου ἀνθρώπου...» (vol. I, p. 46); ed ancora sempre nello stesso capitolo troviamo «è mio amico e galantuomo...», tradotto in greco con «...εἶναι καὶ φίλος μου καὶ καλὸς ἄνθρωπος...»

¹⁴ Presso la Biblioteca del Parlamento di Atene si è conservato l'archivio di M. Renieris, in cui vi sono numerose lettere (tra le altre ne ho trovata una ancora inedita scritta da Aristotelis Valaoritidis ed indirizzata al Renieris), ritagli di giornale, appunti... Sfortunatamente il dossier contenente i documenti relativi agli anni in cui Renieris lavorava alla traduzione dei *Promessi sposi* non è più reperibile. Il fondo Renieris conservato presso la Biblioteca Nazionale di Atene (Δωρεαὶ Βελουδίου ἕως Ροδόκανάκη, pp. 145-234) è una preziosa testimonianza degli interessi culturali di Renieris. La copia dei *Promessi Sposi* appartenuta al Renieris è oggi catalogata N. Φ. 4849, ed è un'edizione pubblicata a Parigi nel 1834. Non vi sono tracce significative che possano confermare che il traduttore si sia servito di questo esemplare, né che abbia utilizzato questa edizione del 1834.

¹⁵ L'analisi linguistica della traduzione rivela il notevole impegno dei tre intellettuali greci, i quali riescono in maniera sufficientemente convincente a rendere la prosa polifonica del Manzoni. Uno studio più accurato sulle scelte linguistiche di Renieris, Simos e Chalikiópulos potrebbe mettere in rilievo la funzione svolta dalla traduzione nello sviluppo della prosa neogreca. G. Nencioni, *Il sublime dal basso. Note ai capitoli XXXVII e XXXVIII dei "Promessi sposi"*, in AA.VV., *Leggere i "Promessi sposi"*, Milano, 1989, p. 18, ha parlato della «rivoluzione» determinata dalla prosa di Manzoni nella letteratura italiana. L'influenza esercitata dalla prosa manzoniana in Grecia non è ancora stata individuata.

¹⁶ Interessanti osservazioni sul valore polisemico del vocabolo «galantuomo» sono state fatte da M. Corti, *Con Manzoni all'osteria della Luna piena*, in AA.VV., *Leggere...*, cit., pp. 8-10; *Concordanze ai Promessi sposi*, a cura di G. De Rienzo, E. Del Boca, S. Orlando, 5 voll., Milano, 1985.

(p. 50); «Eh, il mio caro galantuomo...» reso con «...Αἶ, κύριέ μου...» (p. 51); «...porta del medesimo — disse Renzo — che lo trovo galantuomo» (il temine «galantuomo» riferito al vino, ha in quest'unico caso valore aggettivale) tradotto con «... φέρε μας ἀπὸ τὸ ἴδιο, εἶπε ὁ Ῥέντιος, διατὶ τὸ βρίσκω ἀξιόλογο...» (p. 61); «...Ehi, quale galantuomo di campagna...» «...Αἶ, παλληκάρι μου» (p. 62); «...come per tutti i galantuomini...» «καθὼς ὅλος ὁ πεφωτισμένος κόσμος...» (p. 63).

Si veda ancora la resa in neogreco di alcuni sostantivi di uso comune, quali, ad esempio, «pane», «casa», «vino», «acqua», la cui traduzione è paradigmatica per quanto è stato detto a proposito del «gioco dell'alternanza» tra *katharèvusa* e *dimotikì*.¹⁷

Nei contesti «ufficiali» e nella struttura narrativa complessiva tali termini si trovano tradotti con «ἄρτος», «οἰκία», «οἶνος», «ὕδωρ», mentre nel discorso diretto, nelle espressioni usate dai vari personaggi, le stesse parole sono rese con «ψωμί», «σπίτι», «κρασί». Così, per esempio, nel capitolo XIII si legge: «...senza appetito e senza pan fresco...»; la parola «pane» viene tradotta con «ἄρτος», (vol. II, p. 1) (voce narrante); ma Renzo e i popolani durante la rivolta del pane gridano: «ψωμί».

Nel cap. VIII il notissimo saluto di Lucia alla casa natia è tradotto con «σώζου οἰκία πατρική» (vol. I, p. 290) dal momento che «... di tal genere se non tali appunto erano i pensieri di Lucia...». Ma in altri contesti è largamente usato il termine «σπίτι», come ad esempio a p. 368 del vol. II: «...νὰ ἤμουν σπίτι μου...».

Ed ancora nel cap. XIV si legge «...vino e parole continuarono ad andare...» tradotto con «... οἶνος καὶ λόγοι ἠκολούθουν πηγαίνοντας...» (vol. II, p. 72), ma precedentemente nello stesso capitolo la frase di Renzo «...prima di tutto un buon fiasco di vino sincero...» era stata resa con «πρῶτα ἀπ' ὅλα ἓνα καλὸν βωκάλι μὲ ἄδολον κρασί» (vol. II, p. 54).

Nel cap. VIII i monti cari a Lucia sono «ἐξερχόμενα ὑπὸ τὰ ὕδατα...» (vol. I, p. 289), ma altrove la parola «acqua» è resa altrimenti, come nel cap. XVI in cui la frase dell'oste «...tutti gente che beve acqua...» viene tradotta con «...ὅλοι νερὸν πίνουν...» (vol. II, p. 72).

Nella famosa introduzione al romanzo è stata usata una lingua dotta e ricercata per esprimere in greco lo stile tutto fronzoli del «buon secentista» manzoniano. È interessante osservare che, così come si avverte un certo senso di sollievo quando Manzoni interrompe con puntini di sospensione il testo pseudosecentesco, anche nella traduzione greca si percepisce la stessa sensazione nel momento in cui si passa da una lingua ricercata e cancelleresca ad una semplice e scorrevole *katharèvusa*.

Dopo l'introduzione ecco poi «quel ramo del lago di Como...» il notissimo *incipit* del romanzo. Nel testo greco l'attacco è più brusco ed immediatamente

siamo informati che quel ramo «volge a mezzogiorno». La traduzione inizia, infatti, con «Τό μεσημβρινὸν μέρος τῆς λίμνης...» (vol. I, p. 1). Con la scomparsa dell'aggettivo dimostrativo in prima posizione si è irrimediabilmente persa quell'intonazione sentimentale e nostalgica che caratterizza l'esordio del romanzo. Manzoni aveva, infatti, particolarmente curato l'inizio facendo sì che esso presentasse un'immagine precisa e nello stesso tempo sfumata nel ricordo all'interno della quale l'aggettivo dimostrativo «quel» assume una forte pregnanza non recepita dai traduttori. L'*incipit* greco è dunque essenziale e chiaramente impoverito.

L'immagine della costa che «...sale con un pendio lento e continuo...» e che poi «...si rompe in poggi e valloncelli...» si è irrimediabilmente persa nella traduzione in cui si legge: «...ἡ ἄκτις αὕτη ἐκτείνεται πρὸς τὰ ἄνω...» e poi «παρουσιάζει μικροὺς λόφους καὶ κοιλάδας...» (vol. I, p. 2), dove i verbi «ἐκτείνω» e «παρουσιάζω» usati al posto di «salire» e di «rompere», sebbene non alterino il senso, tuttavia semplificano notevolmente il testo.

È chiaro che l'intento dei traduttori era di rendere facilmente accessibile il romanzo ad una larga fascia di lettori, pertanto attraverso alcuni adattamenti il testo è stato 'ellenizzato' e 'volgarizzato', come, ad esempio nel cap. XXIV, in cui Manzoni presentando il sarto del villaggio scrive che «aveva letto più di una volta il Leggendaro dei Santi, il Guerrin Meschino e i Reali di Francia...», leggiamo «εἶχε τῷ ὄντι ἀναγνώσει πολλάκις τὸ Συναξάριον καὶ τὸν βίον τοῦ Ἀλεξάνδρου...» (vol. II, p. 409).

Nell'impossibilità di procedere in questa sede all'analisi sistematica completa della traduzione si forniranno ora alcuni sondaggi nel tentativo di interpretare le modalità e le motivazioni delle scelte operate dai traduttori. L'indagine verterà essenzialmente sulla resa dei nomi propri, degli aggettivi, delle frasi idiomatiche, delle esclamazioni e dei proverbi.¹⁷

Nomi propri

Non tutti i nomi dei personaggi del romanzo sono gli stessi nella traduzione. Accanto a Ῥέντιος Τραμαλλῖνος, Λουκία Μονδέλλα, Ἀγνή, πάτερ Χριστόφορος, ἄρχων Ῥοδεῖγος, Γερτρούδη..., incontriamo altri personaggi che hanno, per così dire, cambiato identità. Il buon don Abbondio, per esempio, con un palese calco linguistico si chiama παππα-Ἀφθόνιος, Perpetua è detta Ζηνοβία; il dottor Azzecca-garbugli è «ὁ καλὸς μας δικηγόρος Στρεψιάδης, ὁ κοινῶς λεγόμενος Σερέτης»; fra Galdino con un calco di so-

¹⁷ Mi riprogongo di fornire un quadro più ampio su questa traduzione in un prossimo studio.

stanza diventa πατὴρ Ἀκάκιος (nome che dà rilievo alla bonarietà del personaggio); Tonio diventa Κοσμᾶς mentre sua moglie Tecla è Δέσπω; Ambrogio è Παφνούτιος; Gervaso Ζήσης; il Griso ὁ Λῦκος; il Nibbio ὁ Ἀγριόγατος; l'Innominato ὁ Ἄγνωστος; Bortolo (cap. XXVI) Βαρνάβας; la piccola Cecilia uccisa dalla peste è diventata Εἰρήνη...

Per la resa del nome di Donna Prassede i traduttori hanno scelto un appellativo calzante per questo personaggio in cui Manzoni ha voluto incarnare il formalismo religioso ed il vuoto moralismo: κυρία Εὐπραξία.

I bravi sono definiti «ἀνήκοντες εἰς τὸ τάγμα τῶν μαχαιράδων» e generalmente sono detti «μαχαιράδες». I «fidanzati» respinti da Perpetua, Beppe Suolaveccia e Anselmo Lunghigna (cap. XIII), diventano Πέτρος Σοῦλις e Λάμπρος Μακρυδήμας (vol. I, p. 247).

Anche i nomi dei luoghi hanno subito qualche modifica (non di grande rilievo), determinata dall'esigenza di renderli più 'familiari', pertanto Lecco è chiamata Λεῦκοι (per chiara assonanza); il monte Resegone mantiene il suo nome Ῥεσεγόνη, ma i traduttori si affrettano a precisare «δηλαδή Πρίων»; Bergamo viene chiamata Πέργαμον. L'osteria della Malanotte diventa «καπηλίον τοῦ Ἀναθέματος».

Aggettivi

Spesso gli aggettivi sono tradotti in maniera diversa a seconda del valore semantico assunto nel contesto, così, per esempio, «sguaiato» viene tradotto con «κοινός» nell'introduzione, dal momento che ivi assume il significato di 'volgare', mentre altrove viene reso con «ὠμός», termine che altera lievemente l'immagine, ma rende ugualmente il senso voluto da Manzoni nel contesto (l'aggettivo in questo caso definisce l'atteggiamento scontroso e violento di un bravo) (vol. I, p. 20).

L'abilità dei traduttori si rivela inoltre anche nella resa della pirotecnica espressione in bocca al conte Attilio (κόμης Ἀτίλιος) (cap. V): «...violabile, violabilissimo, bastonabile, bastonabilissimo...», tradotto altrettanto arditamente con «παραβιαστός, παραβιαστότατος, ξυλοφορτόσιμος, ξυλοφορτοσιμότατος» (vol. I, p. 157).

In alcune forme particolari, come nella resa di «mezzo rovinato» i traduttori mostrano di avere un'ottima padronanza dell'italiano e del greco (nel caso in questione è stato usato l'aggettivo «ἐτοιμόρροπος»).

Non sempre, comunque, le soluzioni trovate dai nostri traduttori ci sembrano felici. Nel passo in cui Manzoni presenta Gertrude ai suoi lettori con tutta la tristezza interiore in quella bellezza «sbattuta, sfiorita e direi quasi scomposta...» la traduzione greca appare alquanto deludente: «ἡ ὠραιότης ἐκείνη

είχε τι χαῦνον, παρηκμακός καὶ ἀλλοίμορφον...» (vol. I, p. 302). Appare chiaro che il termine «sbattuta» ha provocato difficoltà, ed è, pertanto, stato reso diversamente.

Espressioni Frasi idiomatiche Proverbi

Il linguaggio vario e vivace dei personaggi del romanzo è stato riprodotto nella traduzione con una certa libertà, soprattutto nelle frasi idiomatiche, nel tentativo di mantenere lo stesso 'sapore' che l'autore aveva voluto dare al passo. Nel cap. I, ad esempio, lo spaventato don Abbondio non appena si rende conto che i bravi stanno aspettando proprio lui, esclama fra sé e sé: «ci siamo». Nel testo greco il commento è: «τὴν ἐπάθαμεν» (vol. I, p. 17).

Grazie alla costruzione sintattica del greco il ritmo narrativo mantiene spesso la stessa tonalità espressiva voluta da Manzoni. È il caso di espressioni quali «αὐτὸς ὁ γάμος δὲν πρέπει νὰ γίνη οὔτε αὐριον οὔτε ποτέ...» (vol. I, p. 18); «Καρνεάδης, ποιὸς νὰ ἦτον αὐτός;» (vol. I, p. 245). Altre volte, invece, il testo italiano viene banalizzato, come nel caso in cui uno dei bravi per intimorire ancora di più l'atterrito don Abbondio lascia a metà una frase dalla conclusione fin troppo chiara «uomo avvertito...». Nella traduzione il bravo pronuncia le seguenti parole «φτάνει πῶς σοῦ τὸ εἶπαμε...» (vol. I, p. 19).

Subito dopo segue un passo tradotto in maniera interessante: all'udire il nome di don Rodrigo il povero don Abbondio «fece, come per istinto, un grande inchino» dicendo «se mi volessero suggerire...». Un bravo, dunque, prendendolo in giro rispose: «Oh! suggerire a lei che sa di latino...». I traduttori hanno reso il dialogo nel modo seguente: «Ἑρμηνεύσατέ με, λοιπόν...» «ὦ, ἑρμηνεῖα θέλουν οἱ γραμματισμένοι» (vol. I, p. 20). La battuta di spirito del bravo, rivolta a colpire don Abbondio, e nello stesso tempo tutti coloro che sanno il latino, viene estesa a tutti i γραμματισμένοι.

Il romanzo offre, come è noto, un vasto e variopinto spaccato di linguaggio domestico attraverso le varie invocazioni, maledizioni, chiacchiere e riflessioni messe in bocca ai personaggi più umili. La resa di tali espressioni è particolarmente vivace e felice grazie anche all'uso della più schietta *dimotikè*. Così, per esempio, l'invocazione «Oh padre Cristoforo sia benedetto» (cap. IV) è tradotta con «ὦ πάτερ Χριστόφορε, ὁ Θεὸς χίλια καλὰ νὰ σοῦ δῶσῃ!» (vol. I, p. 137); ed ancora «per amor del Cielo» viene reso con «διὰ τὸ ὄνομα τοῦ Θεοῦ»; «misericordia» è interpretato con «ἐτρόμαξα» oppure con «Χριστέ μου τί τρομάρα» puntualizzando lo stato d'animo che determina l'esclamazione, nell'impossibilità di esprimere in greco lo stesso concetto con un termine corrispondente alla parola italiana.

Altre espressioni sono tradotte come segue: «Oh, Santa Maria che sconquasso»; «ὦ Παναγία μου τί κακόν!» (vol. I, p. 118); «ragazzate»;

«παιδαριώδη πράγματα» (vol. I, p. 155); nel cap. XV «la solita canzone!» è tradotta con «τὸ γουδι τὸ γουδοχέρι!» (vol. II, p. 94); nel cap. XXIV l'espressione italiana «rimaner con tanto di naso» viene tradotta con l'equivalente «νὰ μείνῃ δὰ εἰς τὰ κρύα τοῦ λουτροῦ...» (vol. II, p. 401), che mantiene lo stesso senso del passo manzoniano.

È interessante osservare che talvolta la resa di un'espressione in una determinata maniera può essere indicativa per individuare l'edizione del romanzo tenuta presente dai traduttori. Così, per esempio, nel cap. IV, in cui Manzoni racconta l'episodio della vita di fra Cristoforo, fondamentale per la scelta religiosa del personaggio, vi è la famosa frase: «nel mezzo, vile meccanico!», la quale è tradotta nel modo seguente: «κάτω οὐτιδανὲ ἐργαστιάρη» (vol. I, p. 116). L'uso dell'avverbio «κάτω» dimostra che i traduttori (o il traduttore di questo cap.) ebbero dinanzi un'edizione ventisettana, in cui Manzoni aveva scritto la frase nel modo seguente «a basso vile meccanico». In altri passi, però, i confronti rivelano l'uso di un'edizione con le soluzioni presenti nell'edizione definitiva. All'inizio del cap. XIII, per esempio, nella ventisettana si legge: «di malavoglia e con un po' di pane raffermo» mentre nella definitiva si legge: «senza appetito e senza pan fresco». Nel testo greco si ha: «... χωρὶς ὄρεξιν καὶ χωρὶς πρόσφατον ἄρτον...» (vol. II, p. 1), che sembra rivelare l'uso di un'edizione in cui Manzoni aveva già apportato le sue modifiche.¹⁸

In alcuni casi il testo italiano è stato volutamente 'ellenizzato' come per esempio nel cap. VI in cui Tonio maledice il suo debito esclamando «Ἀνάθεμα τὶς εἰκοσιπέντε δραχμές!», mentre in italiano, ovviamente, il debito era di venticinque lire. Altrove le monete spagnole «berlinghe, reali e parpagliole» (cap. XIV) diventano «δραχμαί, εἰκοσιπεντάρια καὶ δεκάλεπτα» (vol. II, p. 52).

Il notissimo «Addio ai monti» dell'VIII cap., sul quale sono stati scritti fiumi di parole, perde in greco gran parte del suo fascino dal momento che i pensieri di Lucia vengono introdotti da un freddo e poco calzante imperativo: «Σώζεστε ὄρη...» (vol. I, p. 291).¹⁹

Il proverbio «ambasciator non porta pena» (cap. V) viene tradotto con l'equivalente massima greca: «μανδατοφόρος ξυλαῖς δὲν τρώγει» (vol. I, p. 154); mentre «il lupo non mangia la carne del lupo» viene reso con «κόρακας κοράκου μάτι δὲν βγάζει»; ed ancora nel cap. XXIV (vol. II, p. 431) si legge «Ὑστερινή μου γνῶσις νὰ σὲ εἶχα πρῶτα...» traduzione del proverbio «del senno di poi sono piene le fosse».

L'analisi della traduzione dei *Promessi sposi*, oltre alle questioni linguistiche, pone ancora numerosi problemi piuttosto complessi che meriterebbero di

¹⁸ Per i vari confronti fra le edizioni del romanzo cfr. L. Caretti, *I Promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-7 confrontate fra loro*, Torino, 1971.

¹⁹ Il passo è stato recentemente tradotto in neogreco da E. Garantudis nell'art. di M. Peri, *Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή*, in "Ellinika" 39 (1989), p. 116 nel modo seguente: «Γειά σας βουνά που αναδύεστε απ' τα νερά...» (p. 116).

essere analizzati, tra cui quello relativo al metodo di lavoro dei traduttori e quello sulla fortuna e la diffusione dell'opera in Grecia.

Non è facile individuare come Renieris, Simos e Chalikiòpulos si siano divisi il compito. L'esame della traduzione rivela una certa omogeneità, il testo è riprodotto senza salti, senza gravi errori e senza arbitrarie aggiunte. Il lavoro fu probabilmente d'équipe, anche se ciascuno dei tre si occupò in maniera specifica di alcune parti o di alcuni capitoli.

La traduzione venne condotta in maniera filologicamente accurata, prestando una costante attenzione alle varie sfumature linguistiche.²⁰

Sulla fortuna e sulla diffusione del romanzo in Grecia non sono state fatte finora indagini specifiche, né sono state studiate le eventuali influenze che il romanzo ebbe nella produzione letteraria del secolo passato. È certo che i *Promessi sposi* furono letti e commentati nei vari salotti ed in alcuni caffè della capitale greca, ma forse le vicende di Renzo e Lucia avevano un fascino troppo occidentale, troppo lontano dalla cultura greca perché il valore del romanzo nel suo complesso potesse essere pienamente apprezzato. Per circa un decennio, comunque, il libro fu probabilmente di moda, se venne ristampato, come sembra, nel 1856. Poi il dramma dei due fidanzati interessò sempre meno il pubblico greco fino al punto che fino ad oggi nessuno ha più letto il capolavoro di Manzoni in neogreco.²¹

Anna Di Benedetto Zimbone

Appunti per una lettura di Ioannu

Il problema che, di solito, il critico si propone di risolvere con priorità, quando è chiamato a pronunciarsi su un autore contemporaneo la cui opera non ha ancora raccolto un ragionato e sicuro consenso, è di accertare la corrente culturale, coeva o remota, che lo abbia eventualmente influenzato, e il tipo di scrittura al quale egli si sia con preferenza attenuto. Però capita a volte che in nessuna serie classificatoria trovi posto la produzione che si intende etichettare, a cagione della sua singolare forma espressiva, nella quale sono venuti ad amalgamarsi, armonizzandosi, molteplici elementi della realtà che viviamo. Questo dovrebbe già mettere sull'avviso che forse si ha tra le mani un testo originale, insofferente di lacci che non siano quelli suoi propri.

A tale congettura, o convincimento, perviene press'a poco il critico ateniese A. Arghiriù nella sua introduzione ai volumi sulla *Μεταπολεμική πεζογραφία*,¹ là dove egli sostiene che Jorgos Ioannu «non ubbidisce seriamente a nessun noto o consacrato genere di prosa se non alla sua formazione classica».

Nondimeno all'estraneo e al generico badano spesso gli studiosi greci che, dal 1964 a oggi, hanno rivolto un po' d'attenzione agli scritti di Ioannu. Sul caratteristico, che svela l'inconfondibile personalità dell'autore, appena qualche accenno; invece, fatte oggetto di ammirazione le trovate che non impegnano, le ovvietà; e lodati unanimemente lo stile semplice, il discorso che sa di confessione, la fraterna sensibilità, il decoro linguistico e così via.

In alcune deduzioni conclusive qualcosa qua e là si intravede, qualcosa che apre come uno spiraglio sulla novità dell'opera e può fare da guida nella disamina approfondita che essa merita, giustamente e doverosamente: si leggano in pro-

²⁰ Un ulteriore elemento a conferma dell'attenzione filologica prestata dai traduttori al testo si può individuare nella nota a p. 364 del II vol. in cui il verso latino di Virgilio (citato da Manzoni) viene riprodotto nella traduzione in esametri fatta dal dotto Evjènios Vùlgaris.

²¹ Alla fine del 1990 è stata pubblicata presso la casa editrice Estia una nuova traduzione del romanzo, realizzata da Dimitrios Arghiriù al quale si deve anche la sintetica ed insufficiente introduzione (pp. 9-10 note relative alla vita di Manzoni; pp. 11-12 prologo). L'iniziativa di ripresentare il romanzo al pubblico greco è senza dubbio pregevole, tuttavia è del tutto insoddisfacente. Con sommarietà e superficialità viene affidato ad un pubblico che ignora Manzoni un volume di ben 728 pp. senza una introduzione storico-critica e senza ulteriori commenti se non quelli privi di qualsiasi valore filologico premessi dal traduttore. Il romanzo è reso alla lettera (anche nelle frasi proverbiali...) ed è una specie di trasposizione in greco del testo fatta senza alcuna sensibilità linguistica, storica e lessicale. La casa editrice Gutenberg ha intenzione di pubblicare un'altra traduzione del romanzo, in due volumi, il secondo dei quali dovrebbe contenere anche una scelta di saggi critici su Manzoni.

¹ A. Arghiriù, in AA.VV., *Η μεταπολεμική πεζογραφία. Από τον πόλεμο του '40 ως την δικτατορία του '67*. I. "Εισαγωγή", Atene, 1988, p. 431.

posito le pagine di A. Kotziàs,² di P. Mullàs,³ di J. Araghis,⁴ di Ch. Lambrinù.⁵

In linea di massima si concorda nell'attribuire a Ioannu una carica fortemente passionale; che è poi il presupposto da cui soltanto può venir fuori la poesia, ma non si scende al particolare, non si mette in chiaro l'invenzione, la parola definitiva.

Critica negativa, quella di Maronitis,⁶ che taccia l'arte di Ioannu di provincialismo e comodo moralismo. Per la reazione che essa suscitò nell'offeso prosatore, rimando al dettagliato e onesto lavoro di X. Kokolis.⁷

Altri studi recenti⁸ sottolineano come dopo l'apertura modernista degli autori del '30 — quando il vitale soffio dell'Europa, attraverso Joyce, Pirandello, Proust, spirò sulla scrittura di quel tempo — assistiamo a un svolta 'minimalista' a cui anche contribuisce a Salonico l'opera di Ioannu. Quell'esemplare di prosa, è stato notato, è proprio della generazione che viene dopo la guerra e va collegato alla diversa disposizione della risorgente coscienza estetico-letteraria, i protagonisti della quale, oppressi da traumatici ricordi efebici, vogliono che si ascolti la loro voce individuale in mezzo alle incidenze sociali del decennio 1950-60:⁹ nelle loro parole noi avvertiamo l'eco dei drammatici eventi vissuti e il rammarico degli ideali crollati; e se la non diretta partecipazione alla lotta induce al passaggio «dall'affresco polimorfo delle avventure belliche e postbelliche allo spazio privato»,¹⁰ la rappresentazione fantastica risulta meno autonoma per l'avvenuta identificazione di memoria e realtà. Annota lo stesso Ioannu:

² A. Kotziàs, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι (κριτικά κείμενα)*, Atene, 1982, pp. 42-54. Si tratta di scritti critici apparsi negli anni precedenti (1965, 1973, 1977) e qui raccolti.

³ P. Mullàs, *Εξομολογητική πεζογραφία*, in "Epochès" 26 (1965), pp. 72-74 (= "Endefktirio", 2 (1988), pp. 28-31). Il testo è stato di nuovo edito nel volume *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία. Κριτικές καταθέσεις*, Atene, 1989, pp. 119-129.

⁴ J. Araghis, *Το λογοτεχνικό πεζογραφικό έργο του Γ. Ιωάννου*, in "Filòlogos" 43 (primav. 1986), pp. 22-32 (= AA.VV., *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, cit., pp. 150-167).

⁵ Ch. Lambrinù, rec. a Jorgos Ioannu, *Για ένα φιλότιμο*, in "Epithèdrisi Technis" (apr.-magg. 1965), pp. 363-366.

⁶ D. Maronitis, "Γιώργος Ιωάννου. Επαρχιακή λογοτεχνία: ερωτήματα και απορίες. Τα μείγματα ασφάλειας και ο γυμνός ομιλητής. Η παθολογία της επαρχίας και ο λαογραφικός ενθουσιασμός. Επαρχιακές επιλογές: άλλοι δρόμοι", in *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Atene, 1986, pp. 235-259 (testo già apparso, come επιφυλλίδες, su "To Vima" dei giorni 4.6, 2.7, 30.7 e 27.8.1977, e ristampato in "Diavazo" 10 (1978), pp. 30-39).

⁷ X. A. Kokolis, *Μια 'επαρχιακή' διαμάχη χρονικό και κριτική (1977-1986)*, in "Ο Παριτίσις" 8 (ott. 1988), pp. 41-63.

⁸ A. Vistonitis, *Αναζήτηση της συνείδησης. Αναφορές στην πεζογραφία της Θεσσαλονίκης*, in "Nea Poria" 3 (giugno 1988), p. 155. Oggi, sostiene Vistonitis, ci si volge al 'sofferto', alla 'confessione', al 'sentimentale' creati da un eccessivo e falso individualismo, dovuto, a sua volta, a un cedere alle prime impressioni emotive (p. 135).

⁹ A. Ziras, in AA.VV., *Το οδυνηρό πέρασμα στην πολιτικοποίηση*, in "Diavazo" 5-6 (nov. 1976 - febr. 1977), pp. 79-80. Bene il critico sottolinea la differenza dagli scrittori che, più direttamente coinvolti negli eventi bellici, non ebbero modo di dare sfogo adeguato alla loro vita interiore, presi com'erano dalla realtà che urgeva. Ora i più giovani fanno intendere velatamente il loro messaggio, muovendosi in un realismo sociale dalle serpeggianti dimensioni politiche (p. 79).

¹⁰ Id., *Περιδιάβαση στη μεταπολεμική πεζογραφία*, in "To Tètarto" 30 (ott. 1987), p. 24.

«Noi, la mia generazione, i giovani delle grandi città, facemmo sì e no la guerra civile, poiché i più non prendemmo parte alle azioni. Vivemmo i fatti come spettatori per lo più, senza che ci passasse neppure per la testa che poteva venire il nostro turno. Con la perspicacia della gioventù vedevamo che la cosa non poteva durare molto ancora».¹¹

Ciò non significa che tali scrittori, meno coinvolti 'βιωματικά', siano indifferenti. Tutt'altro! Essi possiedono ugualmente l'«ιστορική διάσταση των πραγμάτων», solo si mantengono «παρατηρητές» della realtà e della storia e non «κριτές» di essa.¹²

Il Tessalonicense, dunque, nel passaggio tra la prima e la seconda generazione del dopoguerra, realizza, soprattutto con i suoi primi volumi, una sorta di 'αστική ηθογραφία' che ricorda per il piglio scarno, lo stile incisivo e rapido, 'tutto cose', la produzione neorealistica che abbiamo avuto anche in Italia all'indomani degli anni '50 — penso al Pavese di *Paesi tuoi* o al primo Calvino. Egli si colloca nel solco di quel 'realismo' che, partendo da Makrijannis¹³ e Solomòs, passa attraverso Viziinòs e Papadiamandis, e poi Theotokis, Vutiràs, Dukas fino ad arrivare a Chatzìs, Franghiàs, Tachtsìs, Vasilikòs.¹⁴ La sua stesura narrativa risulta da un incontro di descrizioni realistiche e di ricordi appassionati, che sembrano mettere in seconda linea l'attività creativa della fantasia.

A questo aspetto «επαρχιακό» e «ηθογραφικό» aveva già accennato Tasos Vurnàs,¹⁵ trovando una certa somiglianza tra la satira di Ioannu «αθώα και μοναστηρίσια» e quella di un autore greco, esponente di spicco, e superatore allo stesso tempo, dell'ηθογραφία: Alèxandros Papadiamandis — da Ioannu amato e sentito spiritualmente affine,¹⁶ «ποιητές με τον πεζό λόγο» entrambi, per servirmi di una definizione data da Palamàs per Papadiamandis — il quale rappresenta per quel movimento culturale ciò che Verga rappresenta per il verismo

¹¹ "Le impronte dell'incendio", in *Το δικό μας αίμα*, Atene, 1978, p. 162.

¹² Arghiriù, "Εισαγωγή" cit., p. 427.

¹³ Lambrinù, cit., p. 365, aveva già osservato: «Lungi da confronti che trovo pericolosi, non posso non ricordare Makrijannis».

¹⁴ Cfr. Str. Tsirkas, in AA.VV., *Η νεοελληνική πραγματικότητα και η πεζογραφία μας*, in "I Sinèchia" 4 (giugno 1973), p. 177.

¹⁵ Rec. a: *Για ένα φιλότιμο*, in "I Avghi" del 18-7-1965. Cenni sulla fisionomia 'ithografica' dell'arte di Ioannu si trovano inoltre in E. Chuzuri, *Γλυκείς οι ήλοι, ει λίαν οδυνηροί*, in "To Tètarto" 11 (1986), pp. 27-28 e J. Tsaruchis, *Δύο λόγια για τον Γιώργο Ιωάννου*, in "I Lexi" 72 (1988), p. 128. Recentissimo, infine, il lavoro di A. Ziras, *Συνέχεια και ανανέωση της ηθογραφίας στο έργο του Γιώργου Ιωάννου*, in "Grammata kiè Technes" 62 (mar.-apr. 1991), pp. 3-5.

¹⁶ Gli altri autori greci che gli furono vicini per la predilezione della semplicità e concretezza stilistica, la sincerità dei motivi e l'attaccamento alle tradizioni patrie e alla cultura popolare e bizantina, sono senza dubbio Ion Dragumis e Fotis Kòndoglu. Confessa lo scrittore in "Filladio" 5-6 (1982), pp. 52-53: «Quando sono afflitto, ferito dalla vita, pochissimi testi posso accostare, Kavafis, Papadiamandis, Viziinòs, I. Dragumis, Kariotakis, Kòndoglu... Forse è, insieme con l'arte e la comunanza intellettuale, anche la loro sincerità che mi attenua un po' la tristezza». E, a proposito di Kòndoglu, riconosce che è tanta la sua affinità con questo autore, che egli si è imposto di evitarlo sistematicamente, nel timore di poterne essere influenzato: «È tanto persuasivo, tanto mi si adatta la sua voce, tanto condividendo il suo sguardo serio, da farmi temere ch'io, alla fine, possa parlare come lui» ("Il grande maestro", in *Εφήβων και μη*, Atene, 1982, p. 193). A Kòndoglu, in verità, lo accomunava lo stesso 'γερό γράψιμο' che induce chi legge a credere che si tratti di un testo puramente autobiografico, povero di fantasia

italiano. Non mancano invero elementi in comune tra i due greci (di recente vi ha fatto riferimento P. Mullàs¹⁷) al punto che i giudizi espressi per il primo possono valere per il secondo. Alludo alla «concretezza»,¹⁸ all'«arte classica» e alla «bellezza antica»;¹⁹ per non dire, in contrario, di un aspetto negativo che si è creduto di scorgere sia in Papadiamandis che in Ioannu, consistente nella cerchia ristretta (Skiathos per l'uno, Thessaloniki per l'altro) in cui si svolgono i fatti e si muovono i personaggi di questi due autori. Ma è facile obiettare che, grazie all'ispirazione del poeta, il piccolo spazio fisico, idealizzato, assume magicamente dimensioni illimitate. Al predetto pregiudizio va collegata la censura di 'paesana' mosca da alcuni alla poesia di Ioannu; non diversamente di quanto accadde con i *Malavoglia*, che si cominciò ad apprezzarli a distanza di oltre venti anni dalla loro pubblicazione.

L'accento ai *Malavoglia* mi stimola a sottolineare, in questa sede in cui si mettono a confronto la cultura italiana e la greca, alcune costanti del mondo poetico di Ioannu — segnatamente del primo Ioannu — che accomunano quest'ultimo all'autore siciliano, avvertendo tuttavia che non intendo istituire raffronti, tanto illegittimi quanto improduttivi. Solo osservo che i due autori presentano segni di affinità, oltre che nella scelta del contenuto (predilezione per gli sbandati e i bersagliati dalla sorte), nella visione fatalistica, e a un tempo laica, che ebbero della vita, nell'atteggiamento verso il mondo, che essi intendono ritrarre spassionatamente e obiettivamente, ricorrendo a elementari mezzi espressivi, quasi che entrambi si siano formati nel clima del secondo Ottocento, non per restarvi prigionieri, sia pure come eminenti scrittori, ma per evaderne, prima o dopo, e pervenire a quella che Ioannu definiva l'«*αποκάλυψη του Θεού*»,²⁰ cioè l'arte, che è in fondo la loro religione. Comune è anche il sentimento negativo che nasce dalla certezza della inevitabile disfatta finale, quale si riscontra in molti personaggi di Ioannu, ciascuno con la sua fisionomia, carica spesso di pathos e di ironia amara, ma ugualmente privi di uno stato anagrafico, del 'ritratto'. Essi rientrano, palesemente, tra i personaggi naturalistici e veristici, per i quali di solito non viene dato nessun apparato commentativo, sicché delegato a una corretta interpretazione è solo il lettore.

— e, a un tempo, la straordinaria conoscenza della lingua e delle tradizioni popolari. Quanto alla stima di Ioannu per Dragumis, essa appare sempre più consolidarsi con gli anni, come risulta da alcune sue affermazioni in vari testi giornalistici e anche in "Filladio" 3-4 (1978-79), p. 47. Ritengo probabile che l'entusiasmo per il nazionalismo di Dragumis e la posizione, che il nostro va a poco a poco assumendo intorno agli anni '80, di esasperato patriottismo e di chiusura verso l'occidente, sia da mettere in relazione allo «*ζήτημα Μαρονίτη*» e all'ansia che Ioannu ebbe, per tutto il resto della sua vita, di ribattere alle ingiuste critiche (*επαρχιωτισμός, ανακουφιστικός διάδρομος της ηθογραφίας, επαρχιακή θυμολογία* etc.), e di dimostrare la validità della sua scelta narrativa e stilistica. La tendenza conservatrice, comunque sia, riguarda le dichiarazioni pubbliche di Ioannu e i suoi pezzi giornalistici, non però la sua opera, che continua a essere libera da legami ideologici.

¹⁷ P. Mullàs, *Κριτική της κριτικής ή αυτοκριτική*, in "Endefktirio" 2 (1988), p. 32.

¹⁸ «Dappertutto il concreto che si tocca con mano, pittura delle cose, immagini, non parole»: così Palamàs in "Nea Estia" 355 (Natale 1941, *Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη*), p. 825.

¹⁹ Palamàs, in "Charavghi" 8 (31.1.1911, *Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη*), p. 124.

²⁰ Cfr. "A se stesso", in *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, Atene, 1984, pp. 229-230.

Prendiamo il caso di Tamanakias, personaggio che riempie di sé il racconto omonimo.²¹ Più che un racconto finito, questo sembra, alla prima lettura, l'abbozzo di un racconto, anche se, con la sua robusta struttura, ci dà l'esatta percezione che Ioannu ha familiare la tragicità e spiccata l'attitudine a distribuire le parti in guisa da farle gravitare tutte verso il centro. L'attacco iniziale serve ad anticipare il senso dell'inevitabile catastrofe che grava sul narrato:

«Era tanta dappertutto la solitudine, quando rientravo la sera, che chiudevo gli occhi disperato e camminavo così, alla cieca, verso casa».

In tre parole, «*ερημιά — απελπισμένος — τυφλά*», è il preludio di quella che sarà l'«annientamento» di Tamanakias. Il procedimento usato dall'autore è quello della accumulazione descrittiva, che consiste in un succedersi di inquadature prelevate dal vero e allineate l'una dopo l'altra asindeticamente, separate in genere dal tempo minimo di una virgola. Ne deriva una progressione orizzontale di frasi giustapposte, il cui tempo verbale è naturalmente il passato, anzi la gradazione più continuativa del passato, che è l'imperfetto: il tempo privilegiato del naturalismo descrittivo:

«Sotto la mia finestra si rannicchiava quasi sempre Tamanakias, un cieco di mezza età il quale, appena sentiva i miei passi, cominciava a chiedere una sigaretta. L'accendevo e gliela davo. [...] Sommessamente cantava, s'appisolava, straparlava. Appena udiva altri passi, batteva il bastone e chiedeva di nuovo una sigaretta. Era la sola cosa che chiedesse [...]».

Aveva fratelli, cugini, parenti: nessuno lo voleva in casa sua [...]. Inverno ed estate stava sulla strada; spesso la neve lo avvolgeva tutt'intorno. Una volta si interessò di lui per un po' il vescovo, ma era difficile quel caso, e l'abbandonò. D'altra parte era noto a tutti che Tamanakias si era procurati lui quei guai, col bere. Non era cieco di nascita: cadde una notte, ubriaco, negli acidi della sua conceria, e gli si bruciarono le pupille. [...]

Una mattina fu trovato che sedeva su un masso presso la corrente del fiume. Doveva essersi incamminato di notte verso lì. Dalla riva opposta osservavano, immobili, due o tre vecchie; sbirciavano, zitti, dei ragazzi, raccolti sotto un albero. Il pizzicagnolo e il fruttivendolo, di continuo uscivano fuori eolgevano lo sguardo verso Tamanakias. Non si scambiavano parole, ma si guardavano a vicenda come cospiratori».

La serie delle frasi sfocia spesso in una espressione conclusiva, di regola più breve delle altre, la quale può considerarsi la somma organica delle precedenti; essa rappresenta il «punto prospettico»²² che risolve l'accumulazione e sotten-
de il giudizio critico dello scrittore. Prendo a esemplificazione il periodo con cui inizia la storia di Tamanakias:

«sotto la mia finestra... si rannicchiava — appena sentiva i miei passi, cominciava a chiedere — L'accendevo e gliela davo — cantava, s'appisolava,

²¹ «Come fu annientato Tamanakias», in *Η σαρκοφάγος*, Atene, 1971, pp. 122-126.

²² Cfr. G. DeBenedetti, *Il romanzo del Novecento* (Quaderni inediti), Milano, 1983, p. 689.

straparlava — batteva il bastone e chiedeva di nuovo — Era la sola cosa che chiedesse».

L'autore si impegna, quasi esclusivamente, a dare individualità al personaggio principale; delinea appena le figure secondarie che a quello si accostano non per umana solidarietà ma — si direbbe — per metterne in risalto la sua deserta *via crucis*: le vecchie che «osservavano immobili dall'altra riva»; i ragazzi «raccolti sotto un albero»; poi i bottegai che si guardavano «come cospiratori», e gli altri che riempiono «le terrazze e le finestre», tutti 'interessati' cinicamente a Tamanakias ormai alla fine, spettatori di un avvenimento proprio da godere: la morte di un mendicante abbandonato da Dio e dagli uomini:

«Rantolava. Gli gettarono addosso un secchio d'acqua. Qualcosa ripeteva confusamente. Quando infine spirò, tutti con sollievo si segnarono».

È la visione che Ioannu ha della vita e della «παντοδύναμη μοίρα» e dalla quale la sua fantasia trae materia per foggare creature non destinate a perire.

Altro racconto esemplare della produzione 'veristica' di Ioannu è "La zitella",²³ nel quale la logica dello svolgimento non ha permesso la benché minima deviazione dalla linea dritta che, dall'esordio, va speditamente all'epilogo, dentro i confini di una situazione scenica che è anche di altri brani: la casa, il cortile, l'albero da frutta.²⁴

La casa è stata venduta, e i compratori hanno concesso a due coniugi con figlio, e alla sorella nubile della madre di questo, di abitare provvisoriamente nel pollaio. Nella primavera del '42 muore la zitella. La famigliola è smarrita, ma nessuno dei suoi membri dà sfogo al dolore con articolati lamenti. Solo, per tutta la notte, si odono dal pollaio singhiozzi soffocati.

La tessitura del testo appartiene alla tecnica compositiva del primo Ioannu, come nel racconto che precede: sintassi paratattica, fraseggio interrotto continuamente dal punto fermo, aggettivazione controllata e pregnante.

Come di consueto, l' 'io' è presente alle scene del dramma, però tenendosi un po' in disparte: guarda da dietro la grata della finestrella di sua zia. Di lì vede come la morta è strascinata dal pollaio nel cortile e distesa, sotto l'albicocco, in un duro letto: tre tavole su due trespoli. Nota pure la reazione dei due polli, un gallo e una gallina, all'angoscioso scompiglio:

«...furono sorpresi, all'inizio, dalla confusione. Saltarono sul recinto, pronti a volare nei contigui cortili. Poi, come le cose si calmarono, discesero guardando assiduamente di sbieco».

L'autore segue con attenzione il gallo, e ne perpetua le mosse con una ste-sura narrativa ancora più pausata e rotta:

²³ Η σαρκοφάγος, cit., pp. 11-12.

²⁴ Cfr., per esempio, "Le strida", *ibid.*, pp. 7-10 e "Nella casa di Kemàl", in Η μόνη κληρονομιά, Atene, 1974, pp. 54-57.

«...saltò prima sull'estremità di una tavola, e attese qualche movimento. Poi, arditamente, passò sul corpo, calcò le mani intrecciate, qualcosa beccò, all'improvviso si tese e cominciò a cantare. Al secondo e terzo squillo, una mano da dentro il pollaio lo fece smettere. Venne giù eccitato, e quasi subito eccolo sulla gallina».

Quanto diverso questo arrogante e plateale pennuto, da quei suoi confratelli che, sfidando il coprifuoco imposto dai tedeschi, sembrava si scambiassero, a gran distanza l'uno dall'altro, notturni speranzosi messaggi di riscossa!²⁵

L'allineamento monotono delle proposizioni coordinate trova il suo sbocco finale nell'unico costrutto relativamente complesso di tutta la breve prosa: la riflessione, esclamativa e interrogativa insieme, con cui il narratore interviene direttamente come voce di un ipotetico coro:

«Come poteva immaginarlo la pudica zitella, la quale quando andava dal salumiere o dal panettiere compiva un intero giro per non passare davanti al caffè "La sentinella" e non farsi vedere dagli uomini, che un giorno si sarebbe pavoneggiato su di lei con languore l'erotico uccello maschio!»

Il contrasto si palesa d'impeto perché quella considerazione 'soggettiva', col suo dispiegarsi sinuoso, tiene dietro all'enumerazione di inquadrature, 'oggettive', poste l'una dopo l'altra, che si riferiscono al comportamento imprevedibile del gallo. Di questo noi seguiamo i movimenti con la preoccupata sospensione e l'occhio fermo onde li avrà seguiti l' 'io/testimone' di Ioannu:

«saltò prima sull'estremità di una tavola — attese — passò sul corpo — calcò le mani incrociate — qualcosa beccò — si tese — cominciò a cantare...»

Le concise proposizioni scandiscono, con la loro uniformità, l'irridente fatalità cui soggiace la donna. L' 'io/testimone' è lì che registra tutto con la precisione di un sismografo, ma la sua partecipazione alle varie fasi del dramma si desume da alcuni significativi particolari, come il cortile «ormai estraneo» e l'albicocco «indecorosamente fiorito», entrambi fisiche esistenze premute dall'universale indifferenza che sempre accompagna il travaglio del mondo e il destino dell'uomo.

In siffatto clima, imbevuto della soggettività dell'autore, quel che incide più profondo e lirizza la vicenda, è il pathos dal quale è pervaso Ioannu, senza che perciò egli indulga minimamente a vane querele e a irragionevoli proteste.²⁶ Se infatti pare che intervenga come giudice di parte sulla disdetta della pudica zitella, in verità la nota informativa sul lungo giro che questa compie per sottrarsi alla vista degli uomini, serve ad aprire uno spiraglio sul costume riservato della donna, e a rendere più odiosa l'ingiuria temerariamente perpetrata dal gallo.

Il giorno dopo, di prima mattina, la salma della zitella è trasportata al cimitero.

²⁵ Cfr. "I cani di Séich-sù", *ibid.*, p. 41.

²⁶ Uguale giudizio su questo atteggiamento di Ioannu di fronte alla vita in Kotziàs, cit., pp. 53-54.

«Il carro si mosse alla svelta, senza cerimonie né ritardi. Lo seguivano, barcollando all'inizio come fantasmi, sua sorella e il marito di questa. Il cocchiere, però, non capiva tali cose: non poteva aspettare, aveva molto lavoro. All'angolo si fermarono, era impossibile continuare. Il veicolo correva più velocemente nella strada diritta. Si appoggiarono per non cadere, e tesero le scarne mani in un saluto».

In quelle scarne mani, tese come in un addio, è intuita e scolpita la muta disperazione dei due accompagnatori. Il frettoloso cocchiere fa il paio col dissoluto uccello. In tutto, meno di mezza paginetta. Ma quanta poetica concentrazione in essa, quanta esattezza formale!

Così, dai pochi e spogli brani di due ispirati racconti, ammirevole appare la capacità di Ioannu di penetrare o, meglio, di reinventare il reale. La brevità dei testi non ci deve far cadere in errori di valutazione; ché se il nostro si trova a suo agio nel 'capitoletto', ciò vuol dire che il capitoletto è la misura della sua arte narrativa. Egli stesso, del resto, nella "Autobiografia",²⁷ ritiene che il genere di prosa da lui creato lo esprime con compiutezza. E questo ovviamente non per fedeltà a un astratto modello, sì per istintiva adesione all'ambiente in cui era nato e cresciuto, al quale egli conferisce il calore e il colore della sua anima.

Ines Di Salvo

Momenti della fortuna di Beccaria in Grecia

Scriva Franco Venturi: «L'opera di Beccaria è ammirata ovunque esiste un nucleo illuminato in Europa».¹ La Grecia non fa eccezione. Nel 1802 viene infatti pubblicata a Parigi, per merito di Adamándios Korais, una traduzione neogreca del *Dei Delitti e delle Pene* corredata di note e di una breve prefazione² e successivamente riedita, con ampliamenti e modifiche, per ben due volte: nel 1823 a cura dello stesso Korais³ e nel 1842 a cura di Panajotis Sofianòpulos.⁴ Nonostante ciò, la filologia neogreca ha singolarmente trascurato tale aspetto della produzione del Korais e, se si eccettua la sommatoria analisi di A. Camariano Cioran,⁵ ha più in generale ignorato la pur non secondaria questione della diffusione in area culturale greca del pensiero filosofico-politico di Cesare Beccaria. Questione, peraltro, di complesso approccio, laddove ci si soffermi a considerare il campo d'indagine entro il quale circoscrivere la ricerca. Va da sé, infatti, che per seguire il cammino del *Dei Delitti e delle Pene* in terra greca, non ci si può certo limitare all'esame comparato delle tre edizioni neogreche;⁶ occor-

¹ F. Venturi, *Illuminismo italiano e Illuminismo europeo*, nel vol. *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Torino, 1964², p. 17.

² *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν, πολιτικῶς θεωρουμένων. Σύγγραμμα Καίσαρος Βεκκαρία, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς Ἰταλικῆς γλώσσης καὶ διὰ σημειώσεων ἐξηγηθὲν ὑπὸ Δ. Κοραΐ...*, Parigi, Baudelot & Eberhart, 1802.

³ *Βεκκαρίου Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν, μεταφρασμένον ἀπὸ τὴν Ἰταλικὴν γλῶσσαν. Δευτέρα ἔκδοσις, διορθωμένη καὶ αὐξημένη με σημειώσεις καὶ πίνακα στοιχειακόν ...*, Parigi, Firmin Didot, 1823.

⁴ *Βεκκαρίου Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν...* Ἐξαντληθὲν μετετυπώθη παρὰ Χαρίλαου Π. Σοφianoπούλου δαπάνῃ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ, με προσθήκην τῶν Προλεγόμενων εἰς τὰ Ἠθικά τοῦ Ἀριστοτέλους παρὰ τοῦ Κοραΐ καὶ τινων Παρατηρήσεων τοῦ Βενθάμου, Atene, Pròodos, 1842. Il Charilaos Sofianòpulos che figura nel frontespizio quale curatore della ristampa della traduzione del Korais è figlio del più noto Panajotis Sofianòpulos (vd. *infra*, p. 66), a cui, secondo quanto leggiamo nella dedica a Dimítrios Karastathis e negli "Ἐπιλεγόμενα" compresi alle pp. 1-1α, si deve in realtà l'idea e la realizzazione dell'iniziativa.

⁵ A. Camariano-Cioran, *L'oeuvre de Beccaria "Dei Delitti e delle Pene" et ses traductions en langues grecque et roumaine*, in "Revue des Études du Sud-Est Européennes" V (1967), pp. 193-202.

⁶ Per motivi di ordine pratico, esso costituirà specifico oggetto di uno studio a sé stante; delle varianti tra la versione del 1802 e quella del 1823 e della loro importanza sul piano più propriamente

re, bensì, indagare a fondo sulla risposta data dal pubblico greco alle sollecitazioni ideologiche offerte in gran profusione dal testo tradotto, tenendo conto, di volta in volta e laddove sia possibile, dei fattori seguenti: a) circolazione del libro per strati sociali ed aree geografiche — in particolare Isole Ionie e principati danubiani; b) reazione degli intellettuali greci alle idee in esso propugnate; c) apporto ai dibattiti relativi alla redazione delle Carte Costituzionali e dei Codici Penali. È quanto tenterò di fare qui di seguito, con l'intento non tanto di fornire un elenco esaustivo, ma sterile, di tutte le citazioni da Beccaria reperibili nella letteratura filosofica e politica della Grecia moderna, quanto piuttosto di segnalare l'esistenza, nell'ambito di essa, di alcuni fatti significativi. Circa i limiti cronologici entro i quali si muove la mia ricerca, essa si spinge fino al definitivo declino del movimento illuminista neoellenico, ormai comunemente posto nell'arco di tempo compreso fra il 1860 e il 1870.⁷ Intorno a tale data, il processo di neutralizzazione ideologica cui la generosa lezione beccariana era stata, come vedremo, progressivamente sottoposta, appare già del tutto compiuto, ma il *Dei Delitti e delle Pene* continua a vivere nella coscienza greca quale imprenscindibile, seppur anodina, acquisizione culturale e scientifica.

È nel 1797 che Cesare Beccaria viene per la prima volta esplicitamente menzionato in un testo greco. In un'anonima corrispondenza dall'Olanda, l'"Εφημερίς" di Vienna di quell'anno, anche se nominandolo incidentalmente, definisce *tout-court* «περίφημος» — «celebre», «famoso» — il pubblicista lombardo.⁸ In realtà già prima del 1802, grazie alla mediazione di testi sui quali il trattato del Beccaria aveva esercitato una rilevante influenza, il *Dei Delitti e delle Pene* aveva indirettamente contribuito alla lenta, ma costante crescita intellettuale del movimento illuminista neoellenico, nel cui contesto, in virtù delle sue molteplici e peraltro contraddittorie potenzialità rivoluzionarie, il messaggio beccariano era progressivamente venuto trasformandosi da espressione di messianiche attese di riscatto (con la *Ερμηνεία τῆς Κραταιότητος καὶ Σεβαστῆς Αἰκατερίνης Β'*, del 1770) in manifesto del diritto dei popoli all'autodeterminazione (con la *Νέα Πολιτική Διοίκησης* di Rigas, del 1797).⁹ Nel 1802, di contro, l'ingresso sulla scena greca del *Dei Delitti e delle Pene* inaugura una nuova e più matura stagione dell'Illuminismo neogreco, segnandone il decisivo e precoce salto di qualità dall'utopismo al riformismo, dall'appassionato vagheggia-

letterario e linguistico ho già avuto occasione di occuparmi in un mio articolo su *L'opera "Dei Delitti e delle Pene" di C. Beccaria nella traduzione di A. Korais*, nel vol. *Studi Bizantini e Neogreci*, a cura di P. Leone, Galatina, 1983, pp. 561-574.

⁷ Sulla base di più recenti indagini, la data approssimativa del 1850 fissata da K. Th. Dimaràs, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Atene, 1977, pp. 91-92 quale limite inferiore dell'Illuminismo neoellenico è stata opportunamente spostata in avanti di circa un ventennio da A. Anghelu, *Δοκιμές γὰ ἀπογραφή καὶ ἀποτίμηση τῆς Νεοελληνικῆς Γραμματείας στὴν εὐρυχωρία τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ*, in "Ο Ερανιστής" XI (1974) [ma in realtà 1980], pp. 1-16 [= Id., *Τῶν Φώτων*, Atene, 1988, pp. 337-352].

⁸ "Εφημερίς" 76 (settembre 1797), p. 834.

⁹ In proposito, mi permetto di rinviare al mio *Beccaria nella cultura neogreca antecedente a Korais*, Palermo, 1982.

mento della Repubblica ideale alla meditata progettazione culturale di uno Stato da edificare sulla ineludibile base di una realtà effettuale quanto mai complessa. Con la traduzione del trattato di Beccaria, Korais dà infatti l'avvio a quella che egli stesso chiamerà in seguito «la nostra rivoluzione etica preparatoria di quella politica».¹⁰ In particolare, la pubblicazione del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* in tempestiva coincidenza con i rivolgimenti politici intervenuti in territorio greco ad opera delle cosiddette Potenze Protettrici (proclamazione dell'autonomia amministrativa delle Isole Ionie - 1800), mentre rivela una concreta volontà di immediata trasformazione delle strutture socio-politiche ereditate dal passato, si pone come obiettivo primario la creazione di quella diffusa coscienza democratica, che il Korais reputava presupposto indispensabile per la fondazione di un futuro stato greco gestito secondo i canoni del liberalismo borghese.¹¹ Tre sono infatti i destinatari ideali della sua traduzione: 1) i cittadini della «Repubblica delle Isole Ionie di recente costituita», cui l'edizione del 1802 è significativamente dedicata; 2) i Greci tutti, ammoniti a rendersi degni dell'antica gloria dei padri, scuotendo il giogo della tirannia turca;¹² 3) fra questi, in particolare, «i giovani Greci amanti delle Muse», che, come le vicende dell'arcipelago Ionio inducevano a pensare, ben presto sarebbero stati chiamati a «dar leggi alla patria».¹³ Nel *Dei Delitti e delle Pene* tutti avrebbero trovato, prima ancora che una nutrita serie di suggerimenti di ordine pratico su cui meditare, un modello etico cui uniformarsi. Per Korais, infatti, il Beccaria, nella sua qualità di «filosofo animato da spirito filantropico» segue «in molte parti del suo libro l'unico vero modo di illuminare gli uomini», quello, cioè, di «ammonire allusivamente i potenti, predicando loro la giustizia, ma insegnando contemporaneamente ai deboli che alle ingiustizie non si ripara con altre ingiustizie».¹⁴ La carica eversiva insita in tale interpretazione — risalente, per inciso, a quegli *Idéologues* che tanta parte ebbero nella formazione del dotto di Smirne¹⁵ — non sfuggì all'at-

¹⁰ A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, IV, Atene, 1982, p. 282.

¹¹ Per la progressiva adesione del Korais ai principi del liberalismo borghese e per il posto affatto particolare occupato in tale percorso ideologico dal *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν*, si veda lo stimolante studio di P. Kitromilidis, *Οἱ φάσεις τῆς πολιτικῆς σκέψης τοῦ Κοραΐ. Πρόταση ἐρμηνείας*, nel vol. *Διήμερο Κοραΐ (29 καὶ 30 Ἀπριλίου 1983). Προσεγγίσεις στὴ γλωσσικὴ θεωρία, τὴ σκέψη καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κοραΐ*, Atene, 1984, pp. 102-112.

¹² *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν*, cit., pp. η-θ.

¹³ *Ibid.*, pp. ιε-ις.

¹⁴ *Ibid.*, p. ζ.

¹⁵ Per ulteriori coincidenze fra il pensiero filosofico-politico degli *Idéologues* (per cui cfr. l'ormai classico studio di F. Picavet, *Les Idéologues*, Parigi, 1891 e i più recenti G. Gusford, *La Conscience révolutionnaire. Les Idéologues*, Parigi, 1978; S. Moravia, *Il tramonto dell'Illuminismo. Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)*, Roma-Bari, 1986²) e le posizioni assunte dal Korais nel suo commento a Beccaria, cfr. *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν*, cit., pp. 208, 219, 273, 276. Mentre i termini dell'influenza esercitata dal movimento degli *Idéologues* sulle concezioni politiche del dotto greco restano a tutt'oggi da approfondire, una certa luce si è cominciata a fare su altri aspetti della sua formazione intellettuale ad esso immediatamente riconducibili e sui rapporti da lui intrattenuti con alcuni tra i più illustri rappresentanti del movimento stesso; cfr. in proposito R. Arghirovulu, *Ἡ σκέψη τῶν Ἰδεολόγων στὸ ἔργο τοῦ Ἀδαμάντιου Κοραΐ*, Atene, 1985 [estratto dal II vol. — in realtà mai pubblicato — dei *Πρακτικὰ Συνεδρίων "Κοραΐς καὶ Χίος"* (Χίος, 11-15 Μαΐου 1983)]; E. Kumarianu, *Ὁ Κοραΐς*

tenzione dei 'potenti' di Grecia né tantomeno a quella dei loro più gretti fiancheggiatori, che, come già era accaduto nell'Italia dei Lumi, non tardarono a manifestare la loro ostilità nei confronti dell'affascinante richiamo del testo beccariano.

Il primo nemico dichiarato di Beccaria in suolo greco porta il nome di Polizois Kondòs, personaggio ben noto ai cultori di cose neoelleniche per le sue satire sulla Rivoluzione Francese ed il suo intransigente conservatorismo.¹⁶ Nel marzo 1802, egli si adoperava perché le autorità austriache procedano al sequestro di due casse contenenti la traduzione neogreca del *Dei Delitti e delle Pene*, inviate in Austria dal Korais con lo scopo di diffondere il testo nella stessa Vienna e, da lì, in tutti i territori nei quali si trovassero parlanti di lingua greca.¹⁷ Chenché ne dica l'Enepekidis, e non certo per mancanza di buona volontà da parte del governo austriaco, il tentativo di bloccare la vendita e la circolazione dell'opera fallì miseramente,¹⁸ tanto che per tramite di Anthimos Gazis essa poté essere inviata in Moldavia,¹⁹ dove la presenza di esemplari del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* è testimoniata con certezza nel novembre del 1803.²⁰ Per esplicita affermazione del Korais, la traduzione destò in Moldavia notevole sensazione, al punto da spingere uno dei figli del decapitato principe di Moldavia Gregorio III Ghikas ad invitare il Korais all'Accademia di Jassy²¹ — analoga

καὶ ἡ "Société des Observateurs de l'Homme", nel vol. *Διήμερο Κοραΐ*, cit., pp. 113-142; F. Iliù, *Στὴν τροχιά τῶν Ἱδεολογῶν. Κοραΐς - Δαυνοῦ - Φουρνάρη*, in "Chiakà Chronikà" X (1978), pp. 36-68.

¹⁶ Notizie su di lui ci fornisce Gh. I. Zaviras, *Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θέατρον. Ἀνατύπωσις Α' Ἐκδόσεως...* Atene, 1972, pp. 519-521. Per dati più aggiornati, seppur non sempre sottoposti al vaglio di una puntuale disamina filologica, cfr. St. Bettis, *Πολυζῶς Κοντός*, in "Ipirotiki Estia" XVIII (1969), pp. 127-133, 204-214.

¹⁷ Cfr. P. K. Enepekidis, *Κοραΐς - Κούμας - Κάλβος*, Atene, 1967, p. 40. Viene qui fornita la traduzione neogreca di una missiva del 25 marzo 1802 inviata al ministro degli Esteri austriaco dall'ambasciatore a Parigi, dalla quale si evince con chiarezza il subdolo ruolo svolto in tutta la vicenda dal Kondòs.

¹⁸ *Ibid.*, p. 42 viene pubblicata la traduzione neogreca dell'ordine di servizio inoltrato dal ministro degli Esteri austriaco alle competenti autorità di polizia perché queste mettessero in opera tutte le misure atte a impedire la circolazione del «Περὶ Ἑγκλημάτων καὶ Ποινῶν» (*sic*). Segue l'avventato commento dell'Enepekidis: «L'ordine fu dato ed eseguito».

¹⁹ Cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, II, Atene, 1966, p. 58 (lettera ad Alexandros Vasiliu del 26.12.1802). Non è da escludere che l'intenzione del Gazis di far conoscere in Moldavia il *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* abbia potuto tradursi in realtà grazie anche ai buoni uffici del cugino Danil Filippidis, residente all'epoca a Jassy e col quale il Gazis intratteneva in quegli anni una fitta corrispondenza (D. Filippidis - B. du Bocage - A. Gazis, *Ἀλληλογραφία*, (1794-1819), a cura di E. Kumarianù, Atene, 1966), purtroppo avara di qualsiasi particolare in merito (l'unica, ed ai nostri fini ininfluente menzione del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* si ritrova in una lettera al Filippidis di Barbié du Bocage: *ibid.*, p. 102). Oltre che sull'intenzione del Gazis di contribuire alla diffusione in Moldavia del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν*, la summenzionata lettera di Korais a Vasiliu ci informa del fatto che esemplari del volume circolavano liberamente in quel di Vienna già nell'ottobre del 1802.

²⁰ A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, II, cit., p. 106 (lettera a Ioannis Mavrokordatos e Dimitrios Vachatoris priva dell'indicazione della data, ma sicuramente posteriore al 18 novembre del 1803 ed anteriore al 27 novembre dello stesso anno).

²¹ *Ibid.*, p. 118. Benché l'Accademia di Jassy non venga esplicitamente menzionata, dal contesto della lettera risulta chiaro che l'invito al Korais presupponeva l'offerta ufficiale di un incarico di insegnamento. Meno chiara appare invece l'identità del personaggio che di tale iniziativa sarebbe stato promotore. Nella lettera a Mavrokordatos e Vachatoris di cui alla nota precedente, il Korais si limita ad indicarlo con la vaga espressione di «ὁὶὸς τοῦ ἀποκεφαλισθέντος Ἡγεμόνος Γκίκας». Non v'è dub-

sorte era in precedenza toccata al Beccaria, che nel 1767 era stato chiamato in Russia da Caterina II.²² Passato questo momento di effimera gloria, sul nome di Beccaria cade in Moldavia un quindicinale silenzio, inaspettatamente squarciato, nel 1817, da un testo ufficiale della corte moldava, il Codice Kallimachis del 1817 appunto, redatto, com'è noto, in lingua neogreca. Nella crisobolla di accompagnamento del principe Skarlatos Kallimachis si sottolinea la necessità di redigere la legislazione in una lingua accessibile al popolo.²³ A sostegno di tale posizione viene richiamata l'autorità di un personaggio, vagamente indicato con l'espressione «τις τῶν νεωτέρων σοφῶν»,²⁴ in cui già oltre un cinquantennio fa fu individuato il nostro Beccaria.²⁵ Ma non tanto questo è importante, quanto l'influenza esercitata dal *Dei Delitti e delle Pene* sul testo stesso del Codice, la cui redazione è ormai comunemente attribuita ad un certo Ananias Kuzanos, del quale nulla si conosce se non la sua origine greca e la sua presenza a Jassy

bio che il 'principe decapitato' vada identificato con quel Gregorio III Ghikas (1724-1777), la cui testa mozzata fu portata in trionfo al Sultano ed esposta per tre giorni al pubblico ludibrio dinanzi al Serraglio (cfr. *Documente privitoare la Istoria Românilor*, a cura di E. de Hurmuzaki, Bucarest, vol. IX, parte II, 1899, p. 110; suppl. I, vol. I, 1886, p. 962; M. D. Sturdza, *Grandes Familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople*, Parigi, 1983, p. 297). A detta di E. R. R[angavé], *Livre d'Or de la Noblesse Phanariote et des familles princières de Valachie et de Moldavie*, Atene, 1904², pp. 89-90, Gregorio III Ghikas sarebbe stato padre di due figlie e quattro figli: Giacomo, Carlo, Alessandro e Demetrio. Escludendo per motivi strettamente cronologici che il Korais intendesse riferirsi ai primi due di questi, restano in ballo i nomi di Alessandro e Demetrio, che risultano essere stati loro stessi allievi dell'Accademia di Jassy sotto la guida di Ioannis Furneos (cfr. A. Camariano-Cioran, *Les Académies Princières de Bucarest et de Jassy et leur professeurs*, Thessaloniki, 1974, p. 605). Secondo M. I. Ghedeon (in "Ekklesiastikà 'Alithia" 20 (5 maggio 1912), p. 161), però, tra i figli di Gregorio III Ghikas va annoverato anche il più celebre Skarlatos Ghikas (1750-1832), noto agli studiosi per i suoi componimenti in lingua dotta (cfr. "Ermis o Loghios" III, 2 (15 aprile 1813), pp. 33-35 e L. Vranusis, *Oi Πρόδρομοι*, Atene, 1955, p. 58) e per il contributo da lui dato all'edizione della *Κιβωτός τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, che, forse non a caso, ci riporta al nome di Anthimos Gazis (cfr. E. Kumarianù, *Ἀνθίμου Γαζή "Λεξικὸν Ἑλληνικόν"*, *Ἡ ἱστορία μιᾶς λεξικογραφικῆς προσπάθειας*, in "O Eranistis" II (1964), pp. 163-186 e T. A. Gritsopoulos, *Ἡ Κιβωτός τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, in "Athinà" LXX (1968), pp. 223-252). A complicare ulteriormente la questione, interviene una lettera del Korais (*Ἀλληλογραφία*, II, cit., pp. 435, 436) di qualche anno posteriore a quelle sin ora esaminate, nella quale si accenna con un qualche fastidio alla petulante insistenza di un certo «γέρων Γκίκας», qualificato stavolta col titolo di «Μπάνος» e le cui curiosità intellettuali ben si attaglierebbero al personaggio sul quale la lettura del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* aveva lasciato sì profondo segno. Se così fosse, occorrerebbe semplicemente appurare chi dei figli veri o presunti di Gregorio III Ghikas avesse il diritto di fregiarsi del titolo di Μπάνος, il che, a dispetto delle ricerche svolte, non mi è sinora riuscito di fare. Ad un non meglio identificato Gregorio Ghikas, che con ogni probabilità non ha nulla da spartire col nostro personaggio, è attribuito da C. Papacostea-Danielopolu, *Les Eléments d'Ethique de Benjamin de Lesbos et les pays roumains*, in *Πρακτικὰ Πανελληνίου Συμποσίου "Βενιαμίν Λέσβιος"*, (Μυτιλήνη, 28-30 Μαΐου 1982), Atene, 1985, pp. 217-224 il possesso, nel 1814, di un esemplare del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* (p. 223, n. 45). Sull'importanza dell'invito rivolto a Korais nel quadro di una più generale riorganizzazione degli studi in Moldavia aveva già richiamato l'attenzione E. Kumarianù (D. Filippidis - B. du Bocage - A. Gazis, *Ἀλληλογραφία*, cit., p. 256, n. 55), che intravede nella vicenda un intervento personale dell'allora principe di Moldavia Alexandros Muruzis.

²² In questa sede non è forse superfluo ricordare che l'iniziativa della Sovrana di tutte le Russie coinvolse profondamente gli ambienti greci di Venezia, facendo registrare da parte degli spiriti più illuminati precoci ed entusiastiche reazioni al fascino della personalità beccariana; cfr. in proposito I. Di Salvo, *Leonardos Kapetanakis corrispondente di Beccaria e di Frisi*, in "La Memoria" [Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo] III (1984), pp. 109-135.

²³ *Κώδιξ Πολιτικός τοῦ Πριγκιπάτου τῆς Μολδαβίας ... Μέρος Α'*, Jassy, 1817, p. η.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. G. D. Triantaphyllopoulos, *Sur les sources du Code Callimaque*, Bucarest, 1931, p. 10, n. 1.

già nel 1800.²⁶ Le disposizioni di legge del Codice Kallimachis sono accompagnate da ottantuno note di carattere esplicativo nelle quali spesso ricorre il nome del Beccaria e quello del suo traduttore Korais. Di particolare rilievo, fra tutte, la nota nella quale, sulla base del testo beccariano, viene precisato il concetto di «πολιτικὸν πρόσωπον», ponendo l'accento sulla dignità e l'inalienabilità dei diritti della persona umana a prescindere dalle origini sociali di ciascuno.²⁷ I principi democratici posti alla base del codice moldavo, che elabora una teoria della legislazione come fondamento della felicità dei sudditi e garanzia della sicurezza e dell'uguaglianza dei cittadini,²⁸ risultano di contro del tutto estranei all'altro grande tentativo di codificazione in lingua greca nei principati danubiani, il codice valacco del 1818, meglio noto col nome di Codice Karatzàs²⁹ e alla cui stesura contribuì in maniera determinante il poeta Athanasios Christòpulos. Seppur costretto da motivi di opportunità a mutare in senso aristocratico il disegno inizialmente assai più liberale del codice,³⁰ nei suoi *Πολιτικά Σοφίσματα*, composti più o meno negli stessi anni in cui attendeva alla compilazione del Codice,³¹ il Christòpulos non esita a proclamare la inseparabilità dei concetti di ipocrisia, religione e legislazione³² ed a lanciarsi contro i «filosofi politici» che predicano l'uguaglianza, incitando a seguire non la loro voce ma «la forza delle cose»³³ e portando ad esempio i tristi effetti della Rivoluzione Francese.³⁴ In considerazione di ciò, prima ancora che organico al clima ideologico del dispotismo illuminato,³⁵ il pragmatismo politico di Christòpulos³⁶ si rivela piuttosto come funzionale agli interessi di quella classe fanariota, la cui formazione intellettuale, come vedremo, non a caso costituirà uno dei più potenti ostacoli alla penetrazione in Grecia dei principi del Beccaria.³⁷ Non è difatti senza significato che la polemica contro di essi si manifesti,

²⁶ Cfr. A. Camariano-Cioran, *Les Académies...*, cit., pp. 650-652.

²⁷ *Κώδιξ Πολιτικός...*, cit., p. 85.

²⁸ Cfr. V. Georgescu, *Political Ideas and the Enlightenment in the Romanian Principalities. 1750-1831*, New York, 1971, pp. 139-140.

²⁹ *Νομοθεσία τοῦ Ὑψηλοτάτου καὶ Εὐσεβεστάτου Αὐθέντου καὶ Ἡγεμόνος Πάσης Οὐγγροβλαχίας κυρίου κυρίου Ἰωάννου Γεωργίου Καρατζᾶ Βοεβόδα*, Vienna, 1818.

³⁰ Così sostiene il redattore del «Βίος Ἀθανασίου Χριστοπούλου» N. Koritzàs (cfr. A. Christòpulos, *Ἀπαντα*, a cura di J. Valetas, Atene, 1969, pp. 102-105).

³¹ *Ibid.* («Βίος...»), p. 108.

³² *Ibid.*, pp. 404, 406, 417-418 (i *Πολιτικά Σοφίσματα* sono compresi alle pp. 403-477).

³³ *Ibid.*, p. 463.

³⁴ *Ibid.*, pp. 473-474.

³⁵ Indicativa, in tal senso, la distinzione operata nei *Πολιτικά Σοφίσματα* tra i concetti di «τυραννία» e «αὐτοκρατορία» (*ibid.*, p. 445).

³⁶ Per le radici filosofiche di esso cfr. P. Kondilis, *Τὸ πρόβλημα τοῦ σκεπτικισμοῦ στὸ Νεοελληνικὸ Διαφωτισμό*, in «Τα Ιστορικά» 5 (1986), pp. 78-96 (in particolare p. 93 sgg.); l'articolo ripubblicato nel vol. dello stesso Kondilis *Ὁ Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός. Οἱ φιλοσοφικὲς ιδέες*, Atene, 1988, pp. 129-150.

³⁷ Manca, purtroppo, uno studio d'insieme sull'ideologia politica di Christòpulos, che renda conto della specificità delle sue opzioni e dell'ambiente culturale e sociale nel quale esse si trovarono a maturare; sui rapporti del Christòpulos col potere costituito, sull'attività da lui svolta quale alto funzionario della corte valacca e sulla posizione assunta durante la guerra per l'indipendenza greca ci informa invece N. Camariano, *Athanasios Christòpoulos*, Thessaloniki, 1981, cap. I, che perviene tuttavia a conclusioni non sempre pienamente condivisibili.

questa volta in maniera pressoché esplicita, nel Kodrikàs o, per meglio dire, tra le schiere dei suoi seguaci. Il nome di Beccaria si legge infatti fra le righe dell'attacco sferrato nel 1819 sulle pagine di «Καλλιόπη» contro le «empie ciarlatanerie circa le leggi morali e politiche» del Korais e dei suoi sostenitori.³⁸ In particolare, in una recensione al *Σύνταγμα Φιλοσοφίας* di Kostandinos Kumas, un certo Matzos — non altrimenti noto se non da una lettera del Filitàs a Kostandinos Asopios nella quale si chiede se si tratti di «personaggio vero o inventato»³⁹ — un certo Matzos, dicevamo, si scaglia contro la traduzione del *Dei Delitti e delle Pene* eseguita dal Korais, sottolineando come essa abbia arrecato nelle menti dei Greci guasti irreparabili.⁴⁰ Meno drastico, ma egualmente ed irrevocabilmente ostile all'ideologia beccariana si rivela, negli stessi anni, un pensatore che, forse non sempre a ragione, si vuole profondamente influenzato dagli insegnamenti del Korais, il già menzionato Kostandinos Kumas. Nel IV volume del suo *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, trattando del fondamento del diritto di punire e della utilità della pena di morte, il Kumas offre la prima critica ragionata della letteratura filosofica della Grecia moderna al pensiero del Beccaria.⁴¹ Questi aveva basato la sua teoria della pena in generale e la sua condanna della pena di morte in particolare su argomentazioni al contempo di natura contrattualistica, utilitaristica e sensistica.⁴² Pur accogliendo il principio, caro al Beccaria, della mitezza delle pene e pur riconoscendo che queste ultime devono al contempo fungere da freno per i malviventi e da esempio per i cittadini nel loro complesso, il Kumas afferma però che la pena, ben lungi dal poter essere considerata un «motivo sensibile»,⁴³ è piuttosto un «contraccambio dell'ingiustizia». Da tale assunto discende a suo modo di vedere che, contrariamente a quanto voleva il Beccaria, la pena di morte è perfettamente proporzionale — e di conseguenza giustamente applicabile — a delitti quali l'omicidio o la cospirazione contro lo Stato. Per il Kumas, poi, nessuno si sottomette alle pene per il «tacito o espresso giuramento, che le volontà riunite dei viventi sudditi hanno fatto al sovrano», secondo quanto sostenuto dal Beccaria,⁴⁵ ma, soprattutto, le argomentazioni del pubblicista lombardo sul fondamento del diritto di punire ed in favore dell'abolizione della pena di morte sono da reputare, a suo dire, «irrilevanti». Scopo

³⁸ Cfr. A. Daskalakis, *Κοραῖς καὶ Κοδρικᾶς*, Atene, 1966, p. 546.

³⁹ Cfr. S. V. Kugheas, «Ὁ Κοραῖς εἰς τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Ἀσωπίου», in «Ellinikà» VI (1933), pp. 55-77, alla p. 62.

⁴⁰ «Καλλιόπη» I (1819), p. 100, n. α.

⁴¹ K. M. Kumas, *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, IV, Vienna, 1820, pp. 97-98 (nota).

⁴² Si veda in proposito l'attento studio di G. Zarone, *Etica e politica nell'utilitarismo di Cesare Beccaria*, Napoli, 1971.

⁴³ È questa la definizione di «pena» che si legge in C. Beccaria, *Dei Delitti e delle Pene*, § 1 (utilizzo l'edizione curata da F. Venturi, Torino, 1978; il passo in questione alla p. 11).

⁴⁴ K. M. Kumas, *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, IV, cit., p. 74.

⁴⁵ Cfr. rispettivamente C. Beccaria, *Dei Delitti...*, cit., § 4, p. 15 e K. M. Kumas, *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, IV, cit., p. 98.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

ultimo delle pene è difatti, per il Kumas, «il ripristinare la santità delle leggi del diritto». ⁴⁷ Evidente è l'influenza su tale teoria della scuola kantiana, ⁴⁸ non a caso tacciata dal Korais di «astrattismo» ⁴⁹ e le cui posizioni sono manifestamente inconciliabili con quelle del Beccaria. Proprio la penetrazione in Grecia dell'idealismo tedesco, che farà risuonare la sua voce negli *Στοιχεῖα τῆς Φιλοσοφικῆς Ἠθικῆς* di Neòfitos Vamvas (1818) ⁵⁰ come nelle posteriori opere di Theòfilos Kairis, ⁵¹ costituisce, a ben vedere, ragione non ultima — la seconda, precisamente, fra quelle sinora individuate — della scarsa attenzione conferita dagli intellettuali greci al pensiero del Beccaria nel lasso di tempo compreso fra il 1802 e il 1819. Fa eccezione il grande Veniamin Lesvios, che nei suoi inediti *Στοιχεῖα Ἠθικῆς* afferma: «Beccaria ha detto che la morte dei malviventi non è necessaria alla società civile; io aggiungo che essa è dannosa: intendo dire, cioè, che la pena di morte favorisce il moltiplicarsi dei delitti e non, viceversa, la loro diminuzione». ⁵² Nel riprendere il concetto del danno arrecato alla società dalla pena di morte, Veniamin Lesvios conviene col Beccaria che le leggi altro non sono che «un'obbligazione di ciascuno degli uomini riuniti in società, alla violazione della quale deve seguire una pena», ⁵³ un reciproco 'patto di garanzia',

⁴⁷ *Ibid.*. Tale asserzione costituisce la conseguenza logica della teoria 'etica' del diritto e della società elaborata dal Kumas (*ibid.*, pp. 69, 77, etc.), secondo il quale, non a caso, il mondo sensibile si configura come «teatro dei nostri atti etici» (*ibid.*, p. 216).

⁴⁸ Per l'influenza esercitata sull'opera del Kumas dalla filosofia tedesca in generale e dalla scuola kantiana in particolare, cfr. R. Arghiropulu, *Ὁ Κωνσταντῖνος Μιχαὴλ Κούμας ὡς φιλόσοφος*, in W. G. Tennemann, *Σύνοψις τῆς Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας*. Μετάφρασις Κ. Μ. Κούμα, Atene, 1973, pp. 225-242 e *Id.*, *Ἡ "Ἠθικὴ" τοῦ Κ. Μ. Κούμα καὶ τὸ "Σύστημα τῆς Πρακτικῆς Φιλοσοφίας" τοῦ W. T. Krug*, in *"Φιλοσοφία"* [Epetiris tu Kentru Erevnis tis Ellinikis Filosofias] VII (1977), pp. 455-467.

⁴⁹ A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, II, cit., pp. 313-314.

⁵⁰ Indicativa, in tal senso, la correlazione da lui istituita tra i concetti di «felicità» e «virtù» e la centralità da lui assegnata al ruolo della «coscienza» (cfr. N. Vamvas, *Στοιχεῖα τῆς Φιλοσοφικῆς Ἠθικῆς*, Venezia, 1818, pp. 117-118, 94); per la specificità di tale visione etica si veda P. Kondilis, *Τὸ ἠθικοφιλοσοφικὸ πρόβλημα καὶ ὁ Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, in *"Τα Ιστορικά"* 7 (1988), pp. 13-32 [= *Id.*, *Ὁ Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, cit., pp. 151-174], mentre per un più generale approccio all'opera del Vamvas cfr. E. Mutsòpulos, *Ὁ Νεόφυτος Βάμβας καὶ ἡ θέσις αὐτοῦ ἐν τῇ Ἑλληνικῇ διανοήσει τοῦ 19 αἰῶνος*, nel vol. *Ἐπίσημοι Λόγοι ἐκφωνηθέντες κατὰ τὸ ἔτος 1969-1970*, Atene, Ethnikòn kiè Kapodistriakòn Panepistìmion Athinòn, 1971, pp. 267-282.

⁵¹ Per la presenza di elementi di ascendenza idealistica nell'opera di Theòfilos Kairis, cfr. R. Arghiropulu Lunghi, *Ὁ Θεόφιλος Καίρης καὶ τὰ ἰδεολογικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του*, nel vol. *Ἑβδομάδα Μελέτης Ἑλληνικῆς Ἱστορίας καὶ Πολιτισμοῦ*, Egina, 1977, pp. 106-113, alla p. 110.

⁵² V. Lesvios, *Στοιχεῖα Ἠθικῆς*, § 233 (f. 262 del ms. 3089 della Biblioteca Nazionale di Atene). Dell'opera, della quale si attende con impazienza l'edizione critica ripetutamente annunciata da R. Arghiropulu, sono stati pubblicati finora solo brani sparsi (cfr. A. E. Vakalòpulos, *Ἀπὸ τὰ ἀνέκδοτα "Στοιχεῖα Ἠθικῆς" τοῦ σοφωτάτου κυρίου Βενιαμὶν τοῦ Λεσβίου (1762-1824)*, in *"Archion Filosofias kiè Theorias ton Epistimon"* X (1939), pp. 465-482; J. Valetas, *Ἡ διαφωτιστικὴ διδασκαλία τοῦ Βενιαμίν. (Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ἀνέκδοτη "Ἠθικὴ" του)*, in *"Eolika Grammata"* 3 (maggio-giugno 1971), pp. 259-263; *Id.*, *Ἀπὸ τὴν ἀνέκδοτη "Ἠθικὴ" τοῦ Βενιαμίν. Ἡ τυραννίδα*, in *"Eolika Grammata"* 22 (luglio-agosto 1974), pp. 272-278; *Id.*, *Βενιαμικά*, Mitilene, 1982, pp. 143-153; Th. Papadòpulos, *Οἱ κοινωνικο-πολιτικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Βενιαμίν Λεσβίου*, in *"Kenùria Epochi"* s.i.v. (inverno 1976), pp. 33-98; *Id.*, *Οἱ φιλοσοφικὲς καὶ κοινωνικο-πολιτικὲς ἀντιλήψεις τοῦ Βενιαμίν Λεσβίου*, Atene, 1982, pp. 255-285.

⁵³ *Στοιχεῖα Ἠθικῆς*, § 221.

insomma, tra i componenti della società e tra questi e il sovrano. ⁵⁴ Il medesimo concetto costituisce, com'è noto, il motivo conduttore della *Ἑλληνικὴ Νομαρχία*, ⁵⁵ il cui anonimo autore non a caso asserisce di aver attinto, fra l'altro, a fonti italiane. ⁵⁶ Seppur in mancanza di espliciti riferimenti al Beccaria, non è arbitrario concludere che proprio a lui risale la formulazione che la *Ἑλληνικὴ Νομαρχία* dà del concetto di felicità. Scopo dell'uomo — dice l'autore del testo greco — è la felicità; poichè, però, gli uomini non hanno tutti i medesimi desideri, è necessario che i meno si inchinino al volere dei più e, non essendo possibile che tutti siano felici, che lo siano perlomeno i più. ⁵⁷ «La nostra felicità — continua — dipende dalla forma di governo, che ci può rendere felici solo quando piaccia al maggior numero». ⁵⁸ Come riconosce uno dei più recenti studiosi del testo, se è vero che il concetto di 'felicità del maggior numero' si ritrova già in Aristotele, è anche vero che l'anonimo autore della *Ἑλληνικὴ Νομαρχία* mostra di aver definitivamente superato l'ambito aristotelico per abbracciare la definizione di felicità propria dell'Illuminismo europeo. ⁵⁹ Il Nutsos cita come probabile fonte del passo poc'anzi riportato Helvétius, che in un suo saggio del 1772 discettava di «le plus grand bonheur de plus grand nombre de citoyens». ⁶⁰ La paternità della formula, che conobbe in Europa un travolgente successo fino a costituire il *leit-motiv* del pensiero del grande giurista inglese Jeremy Bentham, appartiene però al Beccaria, ⁶¹ che, sulla scia dello Hutcheson, già nel 1764 aveva individuato il fine ultimo di ogni buona legislazione nella «massima felicità divisa nel maggior numero» ⁶² e al pari dell'autore della *Ἑλληνικὴ Νομαρχία* sottolineava il carattere di sacralità del concetto di 'Legge'. ⁶³ La *Ἑλληνικὴ Νομαρχία* fu pubblicata, come si sa, nel 1806, nello stesso anno, cioè, in cui Veniamin Lesvios cominciò ad impartire le sue lezioni sulla base de-

⁵⁴ *Ibid.*, § 232 (= C. Beccaria, *Dei Delitti...*, cit., § 2, p. 13; § 3, p. 14). Va rilevato che, pur informando di sé la sua teoria della pena (*Στοιχεῖα Ἠθικῆς*, § 222, 232, 234, etc.) e della società, l'adesione di Veniamin Lesvios al contrattualismo beccariano muove in realtà da presupposti teorici ben diversi da quelli a cui si ispira il pubblicista lombardo. Per il Beccaria, infatti, fu la necessità che riuni gli uomini in società, costringendoli a cedere parte della propria libertà (*Dei Delitti...*, cit., § 2, p. 13); per Veniamin Lesvios, invece, il concetto di società, pur implicando la perdita di una parte della libertà dei singoli individui (*Στοιχεῖα Ἠθικῆς*, § 65) è stato inculcato nel cuore umano «dalla mano stessa della natura» (*ibid.*, § 180). Per le ascendenze fisiocratiche di tale asserzione, cfr. R. Arghiropulu, *Ὁ Βενιαμὶν Λεσβίος καὶ ἡ εὐρωπαϊκὴ σκέψη τοῦ 18ου αἰῶνα*. Διδακτορικὴ διατριβή, Atene, 1983, p. 210.

⁵⁵ Cfr. P. I. Zepos, *"Ἑλληνικὴ Νομαρχία". Δοκίμιον σχέσεως δικαίου καὶ ἐλευθερίας*, in *"Praktika tis Akadimias Athinon"* L (1975), pp. 83-94.

⁵⁶ *Ἑλληνικὴ Νομαρχία*, ἥτοι Λόγος περὶ ἐλευθερίας, a cura di J. Valetas, Atene, 1957³, p. 229.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ P. Chr. Nutsos, *Ἑλληνικὴ Νομαρχία. Συμβολὴ στὴν ἐρευνα τῶν πηγῶν της*, Atene - Giannina, 1982, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, n. 7.

⁶¹ Cfr. R. Shackleton, *The greatest happiness of the greatest number: the history of Bentham's phrase*, in *"Studies on Voltaire and the Eighteenth Century"* XC (1972), pp. 1461-1482.

⁶² C. Beccaria, *Dei Delitti*, cit., "Introduzione", p. 9.

⁶³ *Ibid.*, § V, p. 18.

gli *Στοιχεῖα Ἠθικῆς*,⁶⁴ i quali, dopo aver costituito il fulcro del suo magistero alla scuola di Cidonie (1798-1812), circolarono per i territori di lingua greca in gran numero di copie manoscritte. Per merito di entrambi, come per tramite del *Δοκίμιον περὶ πατριωτισμοῦ* di Nikòlaos Skufos, pubblicato nel 1817 ed ispirato anch'esso a principi beccariani — del Beccaria abbiamo qui, pur in assenza di riferimenti espliciti, una citazione pressoché testuale⁶⁵ — il *Dei Delitti e delle Pene* si fa così anima di quel sogno rivoluzionario che si sarebbe di lì a poco tramutato in realtà. In coincidenza appunto con lo scoppio della Rivoluzione, Korais fa stampare la II edizione della sua traduzione del *Dei Delitti e delle Pene*, alla cui revisione egli attendeva fin dal 1804.⁶⁶ Nel 1823, il Korais concentra ancora una volta la sua attenzione sul problema della giustizia, con un particolare interesse per la istituzione di tribunali equi⁶⁷ e con un'importante modifica rispetto al testo del Beccaria. Una società giusta — egli commenta — presuppone non tanto la «massima felicità divisa nel maggior numero», quanto la «felicità di tutti». ⁶⁸ Fattosi in tal modo propugnatore della introduzione in Grecia del sistema rappresentativo,⁶⁹ il Korais passa ad occuparsi attivamente della diffusione del suo Beccaria nella Grecia in rivolta, con lo

⁶⁴ Cfr. R. Arghiropulu, *Τὰ "Στοιχεῖα Ἠθικῆς" τοῦ Βενιαμὶν Λεσβίου καὶ ἡ "Ἑλληνικὴ Νομαρχία"*, in *Πρακτ. Πανελλ. Συμπ. "Βενιαμὶν ὁ Λεσβίος"*, cit., pp. 209-215, alla p. 209.

⁶⁵ Discettando delle origini del contratto sociale, scrive lo Skufos: «τὸ πρωτότυπὸν τῆς εἶναι ἐγκεχαράγμενον ἐκ χειρὸς αὐτῆς τῆς φύσεως εἰς τὰς πλάκας τῆς ἀνθρωπίνου καρδίας ἀρκεῖ νὰ ἐρευνήσῃ τις τὰ ἐνδόμυχα τῆς ψυχῆς του, καὶ ἐκεῖ τὴν εὐρίσκει λέξιν πρὸς λέξιν» (*Δοκίμιον περὶ πατριωτισμοῦ*..., Filadelfia, 1817, pp. 10-11). Pur nella diversità dei concetti esposti, la frase sembra ricalcare pressoché alla lettera il seguente passo beccariano: «Consultiamo il cuore umano e in esso troveremo i principii fondamentali del vero diritto del sovrano di punire i delitti, poichè non è da sperarsi alcun vantaggio durevole dalla politica morale se ella non sia fondata sui sentimenti indelebili dell'uomo» (*Dei Delitti*, cit., § II, p. 12). Al Beccaria più direttamente rinviano la distinzione operata nel testo greco tra doveri naturali e doveri politici (*Δοκίμιον*, cit., p. 16), il rilievo ivi dato alla necessità dell'emanazione di un codice fisso di leggi (*ibid.*, p. 14), l'insistenza sull'idea di «filantropia» come cemento della società civile (*ibid.*, p. 15) e fondamento delle leggi della Nazione (*ibid.*, p. 25). Per l'attribuzione a Nikòlaos Skufos del *Δοκίμιον περὶ πατριωτισμοῦ* e per l'intensa attività culturale e politica da lui svolta in favore della causa greca, cfr. N. Camariano, *Un eterist fruntaş din Bucureşti: Nicolae Scufos*, in «Studii» XXVI (1973), pp. 803-815.

⁶⁶ Cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, II, cit., pp. 165, 321.

⁶⁷ Cfr. *Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν*, cit., pp. λζ - λθ, μζ - να.

⁶⁸ *Ibid.*, p. μβ. L'affermazione è tanto più notevole laddove si consideri che ancora nel 1821 il Korais si dichiarava convinto del fatto che «una buona legislazione deve avere in vista l'utilità del maggior numero di cittadini» (*Ἀριστοτέλους Πολιτικῶν Τὰ Σωζόμενα*..., Parigi, 1821, p. 9η).

⁶⁹ Per l'elogio del sistema rappresentativo quale garante della «felicità di tutti» cfr. *Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν*, cit., pp. πδ - πζ, 177, 181-183. Sulla base di un diverso, ma concomitante ordine di considerazioni, il Korais si era schierato con decisione in favore della democrazia parlamentare già nelle *Σημειώσεις εἰς τὸ Προσωρινὸν Πολίτευμα τῆς Ἑλλάδος τοῦ 1822 ἔτους*, Atene, 1933, pp. 39-40. Per la particolare preferenza accordata, in tale ottica, alla costituzione «Angloamericana», cfr. J. Daskalakis, *Τὸ πολιτικὸν σύστημα τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν πρότυπο γὰρ τὸ ὀριστικὸν πολίτευμα τῆς Ἑλλάδος. Γνώμες καὶ συστάσεις τοῦ Ἀδαμαντίου Κοραΐ*, in «Νεα Estia» CXIV, 1355 (Natale 1983), pp. 136-151, la cui lettura va tuttavia integrata con le puntuali osservazioni di L. Vranusis, *Ἡ διακήρυξη τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου καὶ ὁ Κοραΐς*, in *Πρακτικὰ Συνεδρίου "Κοραΐς καὶ Χίος"* (Χίος, 11-15 Μαΐου 1983), I, Atene, 1984, pp. 223-257 (pp. 233-235, nn. 8-9). Per un primo approccio alla problematica istituzionale quale più in generale si configura nella produzione del Korais, si potrà proficuamente consultare l'ormai vecchio, ma a tutt'oggi insostituibile contributo di Th. Kokkaliadis - Gh. Mutafis, *Ὁ Ἀδαμάντιος Κοραΐς περὶ πολιτείας καὶ δικαίου*, Chios, 1935.

scopo dichiarato di farne pervenire il messaggio a governati e governanti, o futuri tali.⁷⁰ I suoi sforzi sortiscono da principio un esito clamoroso: mentre la «Ἐφημερίς Ἀθηνῶν» riproduceva interi passi del *Dei Delitti e delle Pene*⁷¹ ed il «Φίλος τοῦ Νόμου» pubblicizzava la vendita ad Idra del *Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν*,⁷² rammentando che «solo le Nazioni barbare ed oppresse da un regime tirannico attendono scioccamente la repressione dei delitti dalla severità e durezza delle pene»,⁷³ Orlandos e Luriotis inviano all'appena costituito governo greco «un certo numero di esemplari di Beccaria»⁷⁴ e l'assemblea legislativa di Epidauro promulga una costituzione in certi punti manifestamente ispirata al *Dei Delitti e delle Pene*. L'art. 99, in particolare, recita: «Sono abolite per sempre le torture, come anche la pena della confisca».⁷⁵

Il medesimo concetto è ribadito nella carta costituzionale di Astros (1823),⁷⁶ redatta, fra gli altri, da Konstandinos Metaxàs, Emmanuìl Antoniadis e da quel Thòdoros Negrìs,⁷⁷ cui il Korais era aduso riferirsi col significativo appellativo di «ἀλιτήριος».⁷⁸ Collaboratore in Moldavia di Skarlatos Kallimachis,⁷⁹ estensore nel 1821 della *Νομικὴ Διάταξις τῆς Ἀνατολικῆς Χέρσου Ἑλλάδος*⁸⁰ e «legislatore in capo»⁸¹ del *Προσωρινὸν Πολίτευμα* di Epidauro, il Negrìs è responsabile della introduzione nel mondo greco di una delle più flagranti e sventurate contraddizioni ideologiche della sua travagliata storia. È per sua opera, infatti, che, prima nella Carta Costituzionale di Epidauro e successivamente in quella di Astros, si legge: «Fino alla pubblicazione dei relativi Codici, per i giudizi penali e civili vigono le leggi dei nostri immortali [ἀειμνήστων] imperatori cristiani di Costantinopoli».⁸² Ci troviamo, cioè, in

⁷⁰ Cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, Atene, 1983, pp. 29, 37, 43-44, 48, 54-55, 56, 60, 63, 77, 81, 124, 125, 199-200, etc.

⁷¹ Cfr. «Efimeris Athinon» 4 (13 sett. 1824), p. 4; 5 (17 sett. 1824), p. 4; 6 (20 sett. 1824), pp. 3-4; 8 (27 sett. 1824), p. 3. È quanto meno singolare che nel riprodurre il testo del Beccaria non venga utilizzata la traduzione del Korais, cui pure si fa al fasc. 4 esplicito riferimento, ma una versione anonima di qualità assai scadente. Fa eccezione il passo riportato al fasc. 5, tratto peraltro dall'edizione del Korais del 1802 e non da quella del 1823. Di quest'ultima saranno successivamente ripubblicate sulla «Efimeris Athinon», nn. 41-46 (14 febr. - 4 marzo 1825), le pp. νβ - πα dei «Προλεγόμενα».

⁷² Cfr. «O Filos tu Nomu» 31 (30 giugno 1824), p. 4. All'«Avviso» ivi pubblicato accenna A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, cit., p. 185.

⁷³ «O Filos tu Nomu» 52 (12 sett. 1824), p. 4.

⁷⁴ Cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, cit., p. 111.

⁷⁵ Cfr. A. Màmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν τῆς Ἑλλάδος*, Pireo, II, 1839, p. 32. Stranamente l'affermazione di tale affermazione di principio sfuggì al Korais, che riteneva l'art. 99 della Costituzione di Epidauro «del tutto superfluo» (*Σημειώσεις*, cit., p. 118).

⁷⁶ A. Màmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν*..., II, cit., p. 144 (art. 85).

⁷⁷ L'elenco dei redattori della Carta di Astros, *ibid.*, pp. 103-104, 117-118.

⁷⁸ A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, cit., p. 47.

⁷⁹ Cfr. Gr. Konstandàs, *Περὶ τοῦ Μακαρίτου Θ. Νέγρη*, in «Efimeris Athinon» 34 (10 gennaio 1825), pp. 2-4, alla p. 2.

⁸⁰ Cfr. A. Màmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν*..., I, 1839, pp. 39-40.

⁸¹ L'espressione è del Vamvas, che in una sua lettera al Korais del 5.5.1823 fornisce informazioni di prima mano sui retroscena politici che nel 1822 favorirono l'ascesa del Negrìs alle più alte cariche dell'appena costituito stato greco (cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, cit., p. 17).

⁸² A. Màmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν*..., II, cit., p. 143, art. 50 della Costituzione di Astros (= art. 98 della Costituzione di Epidauro: *ibid.*, p. 32).

presenza di una vittoria dell'ideologia fanariota certamente attribuibile ad una comprensibile esigenza di affermazione dell'identità nazionale greca, ma altrettanto certamente improntata a sentimenti aristocratici e comunque antibeccariani — ricordiamo, per tutti, la completa estraneità del diritto bizantino al principio della proporzione tra delitto e pena.⁸³ Ora, tale vittoria dell'ideologia fanariota in tanto attira il nostro interesse in quanto espressione di un diffuso, duraturo ed ai fini del nostro discorso, determinante malessere della società greca. Basti dire che, mentre il Mustoxidis, in aperta polemica con quanto asserito dal Beccaria nella sua avvertenza "A chi legge", si scagliava contro quei «filosofi troppo celebri che osarono scuotere i fondamenti delle leggi più venerate e più antiche»,⁸⁴ il primo codice penale della Grecia moderna (1823), per esplicita raccomandazione dell'assemblea di Astros, segue anch'esso da presso «le Leggi degli immortali Imperatori di Bisanzio». ⁸⁵ Il codice fu redatto nell'arco di soli quindici giorni da una commissione, che gli diede l'iniziale denominazione di *Περὶ ἁμαρτημάτων καὶ ποινῶν*, subito mutata dall'Assemblea in quella di *Ἀπάνθισμα τῶν ἐγκληματικῶν*.⁸⁶ A dispetto del titolo originario — chiaramente ricalcato su quello della prima traduzione neogreca del *Dei Delitti e delle Pene* — l'*Ἀπάνθισμα* prevede la pena di morte per un certo numero di reati⁸⁷ ed è in genere caratterizzato da una severità delle pene tale da giungere a prevedere che chi si fosse macchiato del reato di furto di utensili agricoli «fosse preso a vergate» e chi si fosse macchiato del reato di abigeato «fosse preso a bastonate». ⁸⁸ Nuova sconfitta delle forze democratiche e dell'ideologia beccariana, soprattutto se si tiene conto che della commissione che redasse l'*Ἀπάνθισμα* facevano parte Veniamin Lesvios,⁸⁹ le cui posizioni in merito ci sono già note, e Grigórios Konstandàs,⁹⁰ che può senz'altro essere annoverato tra gli ammirato-

⁸³ È sorprendente che il Korais, in genere così pronto a cogliere gli aspetti più discutibili dell'attività politica del Negris (cfr. *Ἀλληλογραφία*, V, cit., pp. 97-98 e *Σημειώσεις*, cit., pp. 50-51) e da sempre naturalmente ostile all'ideologia fanariota (cfr. Th. Grammatàs, *Κοραῖς καὶ Φαναριώτες. Ἰδεολογικὲς διαστάσεις μιᾶς διαμάχης*, in "Diavazo" 82 (30.11.1983), pp. 41-44), non si sia reso immediatamente conto delle implicazioni comportate da una sia pur momentanea adozione della legislazione bizantina. Anche se messo sull'avviso dall'uso del termine «θεῖμνηστος» (letteral.: dall'eterna memoria e quindi 'immortale'), egli difatti così ottimisticamente commentava l'art. 98 della Costituzione di Epidauro: «Non vengono lodate come giuste le leggi bizantine, ma se ne riconosce la necessità fino a quando non si sarà provveduto alla stesura delle Leggi dalle quali dovremo essere governati» (*Σημειώσεις*, cit., pp. 117-118).

⁸⁴ *Prose Varie del Cavaliere Andrea Mustoxidi Corcirese...*, Milano, 1821, p. 259.

⁸⁵ Cfr. A. Māmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν...*, II, cit., p. 105; III, 1839 p. 73.

⁸⁶ *Ibid.*, II, p. 81.

⁸⁷ Cfr. *Κώδιξ τῶν Νόμων. Φυλλάδιον Α. (Ἀπάνθισμα τῶν Ἐγκληματικῶν τῆς Β' Ἐθνικῆς Συνελεύσεως τῶν Ἑλλήνων)*, Idra, 1824, pp. 14 (§ β, γ); 15 (§ δ, ζ); 17 (§ ια, ιγ); 25 (§ λζ, λθ); 27 (§ μη); 33-34 (§ ξζ, ξη).

⁸⁸ *Ibid.*, § α, β. del παράρτημα alla sez. III, cap. I (p. 39). D. Mirasghetzi, *Ὁ πρῶτος ποινικὸς κώδιξ τῆς Νεωτέρας Ἑλλάδος. (Τὸ "Ἀπάνθισμα τῶν Ἐγκληματικῶν" τοῦ 1823)*, Atene, 1940, p. 26 opportunamente osserva che i due articoli testè menzionati contravvengono, fra l'altro, allo spirito e alla lettera dell'art. 85 della stessa Costituzione di Astros.

⁸⁹ Cfr. A. Māmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν...*, II, cit., p. 104; III, cit., p. 73.

⁹⁰ *Ibid.*. Ci è inoltre pervenuta la lettera con la quale Thodoros Negris annunciava ufficialmente al Konstandàs il conferimento dell'incarico; cfr. K. Th. Sperantzàs, *Ὁ Γρηγόριος Κωνσταντῆς ὡς*

ri del Beccaria, se non altro per il fatto di averne riprodotto l'elogio negli *Στοιχεῖα τῆς λογικῆς, μεταφυσικῆς καὶ ἠθικῆς* di Francesco Soave, da lui tradotti nel 1804.⁹¹

La situazione non migliora col passare degli anni. Nel 1827 la costituzione di Trezene ribadisce che tutti i delitti devono essere giudicati secondo l'*Ἀπάνθισμα* approvato ad Astros e secondo «le Leggi bizantine»; ⁹² nel 1828, avvalendosi dell'ambigua formula del giudizio «κάτ'ἐπιείκειαν», ⁹³ Capodistria introduce *de facto* il dispotico principio della discrezionalità dei giudici, sancito poi in maniera definitiva dal nuovo *Διοργανισμὸς τῶν Δικαστηρίων* del 1830; ⁹⁴ nello stesso 1830, infine, viene decretata l'istituzione di tribunali speciali ⁹⁵ e sostanzialmente limitata la pubblicità dei giudizi. ⁹⁶ Mentre crollava il sogno del Korais della creazione di tribunali improntati al modello beccariano, le vendite della traduzione neogreca del *Dei Delitti e delle Pene* segnavano anch'esse il passo, tanto che egli, sconsolato, esclamava: «Giacché non si vende, regaliamolo». ⁹⁷ Egualmente sporadiche, e per lo più attinenti alla discussione di problemi particolari quali il diritto di circolare armati o il diritto di grazia, sono le menzioni del Beccaria nei testi di carattere politico che videro la luce tra il 1823 ed il 1840,

ἔφορος τῆς Παιδείας ἀνὰ τὰς Κυκλάδας, in "Επετῖρις Ἑτερίας Κικλαδικὸν Μελετὸν" I (1961), pp. 32-140, alla p. 124, n. 5.

⁹¹ *Στοιχεῖα τῆς λογικῆς, μεταφυσικῆς καὶ ἠθικῆς ... συνταχθέντα εἰς τὴν Ἰταλικὴν Γλῶσσαν ὑπὸ Φραγκίσκου Σοαίου ... μεταφρασθέντα μὲν εἰς τὴν ἡμετέραν Διάλεκτον παρὰ Γρηγορίου Κωνσταντῆ τοῦ Μηλιώτου ...*, Venezia, 1804, I, p. 78. Sul contributo dato dal Konstandàs alla rinascita culturale e all'organizzazione politica del novello stato greco cfr. K. Th. Dimaràs, *Φροντισματά*, Atene, 1962, pp. 89-102.

⁹² A. Māmukas, *Τὰ κατὰ τὴν Ἀναγέννησιν...*, IX, 1841, p. 149 (art. 142).

⁹³ Art. 38 del decreto *Περὶ τοῦ Διοργανισμοῦ τῶν Δικαστηρίων*, pubblicato sul n. 95 (19 dic. 1828), pp. 393-394 della "Γενικὴ Ἐφημερὶς τῆς Ἑλλάδος" e successivamente riprodotto in appendice alla *Ἐγκληματικὴ Διαδικασία*, Egina, 1829, pp. 1-4.

⁹⁴ Art. 148. Il testo del *Διοργανισμὸς τῶν Δικαστηρίων* pubblicato in "Γενικὴ Ἐφημερὶς τῆς Ἑλλάδος" V, 73 - παράρτημα (10 sett. 1830), pp. 305-310.

⁹⁵ Art. 111 del *Διοργανισμὸς* e art. 181-187 della *Ἐγκληματικὴ Διαδικασία* del 1830, per il testo della quale vd. "Γενικὴ Ἐφημερὶς τῆς Ἑλλάδος" V, 76 - παράρτημα (20 sett. 1830), pp. 349-360. Sia il *Διοργανισμὸς τῶν Δικαστηρίων* che la *Ἐγκληματικὴ Διαδικασία* sono opera del corcirese Ioannis Jenatàs, che a causa dell'illiberalità di numerose delle disposizioni in essi contenute attirò su di sé le critiche più o meno benevole dei più avvertiti tra i giureconsulti del tempo; fra questi, il nostro Alerino Palma, autore di una serie di attente osservazioni al testo del *Διοργανισμὸς*, per le quali cfr. M. A. Turtoglu, *Ὁ Διοργανισμὸς τῶν Δικαστηρίων καὶ ἡ Πολιτικὴ καὶ Ἐγκληματικὴ Διαδικασία τοῦ 1830*, in "Επετῖρις τοῦ Ἀρχίου τῆς Ἱστορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Δικαίου" VIII (1958), pp. 1-102.

⁹⁶ Art. 141, 143 della *Ἐγκληματικὴ Διαδικασία* del 1830, a proposito dei quali cfr. G. Geib, *Παρουσίαση τῆς κατάστασης τοῦ δικαίου στὴν Ἑλλάδα στὴ διάρκεια τῆς Τουρκοκρατίας καὶ ὡς τὸν ἐρχομὸ τοῦ βασιλιᾶ Ὁθωνα τοῦ Α*, Atene, s.i.d. [ma 1990], p. 160 (trad. ngr. dell'ed. ted. del 1835).

⁹⁷ A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, cit., p. 95 (lettera a Theodoros Prassakakis del 20.12.1823), ma confronta anche A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, VI, Atene, 1984, p. 206: lettera ad Alèxandros Kondestavlos del 30.10.1830, dalla quale si apprende che, dei Beccaria spediti anni prima in quel di Siros, in data 16 agosto 1830 restavano invenduti ben 275 esemplari. Tenendo conto del fatto che il *Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν* fu con ogni probabilità stampato in 1500 copie — ignoriamo il numero esatto, ma tale era nel 1823 la tiratura media di un libro dotto (cfr. F. Ilìu, *Κυκλοφορίες τῶν Ἑλληνικῶν βιβλίων. Τὰ μεγάλα "τραβήγματα" τοῦ 1823*, in "Ὁ Πολιτὴς" 13 (ott. 1977), pp. 55-65, alla p. 60), e tale era stata nel 1802 la tiratura del *Περὶ Ἀμαρτημάτων καὶ Ποινῶν* (cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, II, cit., pp. 24, 41-42) — le conclusioni sull'andamento generale delle vendite dell'edizione del '23 sono presto tratte.

per lo più traduzioni commentate da lingue straniere o dibattiti su giornali.⁹⁸ Più articolata la posizione di un certo Pavlos Gaitas, autore di uno *Στοιχεῖα τοῦ πολιτικοῦ καὶ ἐγκληματικοῦ δικαιώματος* pubblicato nel 1835. La battaglia condotta per l'abolizione della pena di morte, a suo dire, equipara il Beccaria ai «nemici dell'interesse pubblico»;⁹⁹ ciò non di meno, del Beccaria il Gaitas accoglie la definizione dello scopo delle pene,¹⁰⁰ come numerose delle proposte di ordine pratico da lui avanzate, dalla cancellazione delle cosiddette 'domande suggestive'¹⁰¹ alla necessità che le leggi penali siano semplici, chiare e immutabili.¹⁰² Il trattato del Gaitas in tanto attira la nostra attenzione in quanto spia di una certa diffusione del *Dei Delitti e delle Pene* nella società ionia. Lo stesso Gaitas sottolinea infatti nella sua opera la propria origine zantiota;¹⁰³ egli, anzi, va senz'altro identificato con quel Pavlos Gaitas, che una lettera rinvenuta dal Politis nell'Archivio Loverdos ci dice, nel 1825, avvocato del Solomòs.¹⁰⁴ Se il beccariano *Saggio sulla natura dello stile* attirò in quegli anni l'attenzione del Solomòs,¹⁰⁵ del Kalvos¹⁰⁶ e, in seguito, del Tertsetis,¹⁰⁷ il *Dei Delitti e delle Pe-*

⁹⁸ Citazioni da Beccaria si ritrovano in particolare nelle traduzioni di F. Furnarakis (P.C.F. Dounou, *Δοκίμιον περί προσωπικῶν ἀσφαλειῶν*, Parigi, 1825, p. 5); N. Pangalakakis (*Κατήχησις Πολιτικῆ ... συνταχθεῖσα μὲν Ἰταλιστὶ ὑπὸ τοῦ Φιλέλληνοσ Κ. Α. (Λερίνου) Π(άλμα) ...*, Idrá, 1826, p. 58n.); J. Athanasiiu (*Περὶ Νομοθεσίας Ἰδιωτικῆς καὶ Ποινικῆς, σύγγραμμα ...* 'Ι. Βενθάμου, Égina, 1834, p. 10 dei Προλεγόμενα); N. Papázoglu (*Ἐπιστολαὶ Περσικαὶ τοῦ Μοντεσκιῶ*, Smirne, 1836, p. e); J. Metaxás (*Στοιχεῖα τοῦ φυσικοῦ δικαίου ὑπὸ Ἰωάννου Ἰακ. Βυρλαμάκη*, Ermúpolis, 1839, pp. 49-50, 52); N. Spiliadis (E. Jouy, *Ἡ Ἠθικὴ ἐφαρμοσθεῖσα εἰς τὴν Πολιτικὴν*, s.i.l., 1828, I, pp. 28-30), come anche sulle pagine della "Γενικὴ Ἐφημερίς τῆς Ἑλλάδος" del 1828 (fasc. 54, p. 224) e del 1829 (fasc. 17, p. 66).

⁹⁹ *Στοιχεῖα τοῦ πολιτικοῦ καὶ ἐγκληματικοῦ δικαιώματος συντεθέντα ... παρὰ Παύλου Γαῖτα ἐκ Ζακύνθου*, Smirne, 1835, I, p. 53.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 230-231.

¹⁰³ Vd. *supra*, n. 99.

¹⁰⁴ Cfr. L. Politis, *Γύρω στὸν Σολωμό. Μελέτες καὶ ἄρθρα* (1938-1982), Atene, 1985, p. 119. Come risulta da L. Zoīs, *Λεξικὸν Ἱστορικὸν καὶ Λαογραφικὸν Ζακύνθου*, Atene, 1963, I, pp. 112-114 ed E. Rizo-Rangabé, *Livre d'Or de la Noblesse Ionienne*, Atene, III, 1927, pp. 99-103, nell'arco di tempo compreso fra il 1800 e il 1850 esiste un solo membro della famiglia Gaeta (o Gaita) che portasse il nome di Paolo; nato a Zante il 5 dicembre 1795, questi compì studi di legge presso le università di Pisa e Bologna e fu autore di un inedito dizionario di termini giuridici.

¹⁰⁵ Per l'influenza delle teorie estetiche del Beccaria sulla poetica del Solomòs, contrastanti punti di vista sono stati espressi da L. Coutelle, *Formation Poétique de Solomòs* (1815-1833), Atene, 1977, pp. 310, 314-315, 351-352 e M. Peri, *In margine alla formazione poetica di Dionisio Solomòs*, Padova, 1979, pp. 7-9; resta comunque incontestabile l'interesse dimostrato dal poeta di Zante nei confronti del *Saggio sulla natura dello stile*: «Un libretto di Beccaria sullo stile — scrive il Solomòs a Jorgos Markorás — ... ha dei pensieri che bramo di rivedere. Se tu non l'hai, fa' che te lo presti (come tuo) il Delvinotti che lo ha, e mandamelo ché assai mi preme di rileggerlo» (D. Solomòs, *Ἀλληλογραφία*, a cura di L. Politis, Atene, 1991, p. 195).

¹⁰⁶ Così sembra di poter arguire da alcune lettere a lui indirizzate da un certo J. Stuart Menteal, il cui contesto presuppone da parte del Kalvos una conoscenza di prima mano del *Saggio sulla natura dello stile* (cfr. M. Vitti, *Πηγὴς γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ Κάλβου*, Thessaloniki, 1963, pp. 128 (ep. 274), 129 (ep. 275, 279), 173).

¹⁰⁷ Un riecheggiamento beccariano mi sembra si possa ravvisare nella definizione che il Tertsetis dà del concetto di 'stile': «Cos'è la lingua? Cos'è lo stile? La lingua è la materia, lo stile è la forma, i colori, l'organizzazione del discorso» (Gh. Tertsetis, *Ἀνέκδοτα Κείμενα*, a cura di D. Konomos, Atene, 1959, p. 94); cfr. C. Beccaria, *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, s.i.d., I, pp. 212-213: «In generale, ogni semplice affermazione o negazione presa da sé non è stile; ma una serie d'affermazio-

ne risulta noto agli ambienti ionii già sul fare dell'Ottocento.¹⁰⁸ Per sua diretta influenza la costituzione promulgata nel 1803 proibiva le accuse segrete di sì triste memoria¹⁰⁹ e i libelli politici dell'epoca, pur ripudiando l'idea di un governo democratico, sottolineavano l'esigenza di proporzionare le pene ai delitti¹¹⁰ come quella di promulgare leggi certe giacché «niuna cosa più dell'impunità fomenta li delitti». ¹¹¹ Nel 1817 Andrea Dandolo, nel suo *Discorso ai Greci del Ionio*, ricordava a sua volta che, come provato dal Beccaria, le leggi devono mirare «alla massima felicità del maggior numero»¹¹² e di lì a poco il Nobilissimo dott. Giorgio Cipriotti, «a nome del comitato cui fu demandata la revisione del Codice Penale Ionio», avrebbe a gran voce proclamato: «Le Leggi devono essere un monumento perenne alla chiarezza ed alla precisione», sì da evitare l'arbitrarietà dei giudici.¹¹³ Contemporaneamente il Nobilissimo dott. Villetta Chalikiópulos, anch'egli a nome del Comitato eletto per la Revisione del Codice Penale Ionio, ricalcando alla lettera il Beccaria ed esplicitamente nominandolo, affermava: «Le pene, per esprimere con Beccaria, sono i motivi sensibili adoperati dalla società contro gli infrattori delle Leggi... Per garantire la tranquillità e la sicurezza pubblica, è d'uopo di prevenire al delitto coll'impedire al reo di nuovamente delinquere, col rimuovere gli altri dall'imitarlo. Questo è il fine delle pene, e la linea che devono percorrere è a ciò limitata: l'oltrepassarla diverrebbe un atto di vana crudeltà».¹¹⁴

I medesimi concetti ritornano nella *Κατήχησις τῶν κυριότερων κοινωνικῶν καθηκόντων* di Michail Christaris,¹¹⁵ uno dei tanti personaggi cui

ni o negazioni, tutte subordinate ad una principale affermazione o negazione, potendo essere diverse e diversamente disposte, possono formare lo stile... Un'idea o un sentimento principale composti, enunciati con la loro parola corrispondente, non formano stile; enunciati per mezzo delle loro parti possono ammettere stile... dunque lo stile consiste nelle sensazioni accessorie che si aggiungono alle principali... trattandosi di stile, le parole sono il mezzo, o sia lo stromento eccitatore di tali sensazioni».

¹⁰⁸ A detta di J. E. Mavrojanis, *Ἱστορία τῶν Ἰονίων Νήσων*, I, Atene, 1889, p. 143 già nel 1798 «i giudici erano costretti ad attingere i principi del diritto dai testi di giureconsulti quali il Filangieri, il Beccaria ed altri».

¹⁰⁹ Cfr. *Le Tre Costituzioni* (1800, 1803, 1817) *delle Sette Isole Ionie ed i relativi documenti con l'aggiunta di due progetti di Costituzione del 1802 e 1806 e delle Modificazioni e Riforme alla Costituzione del 1817*, Corfù, 1849, pp. 38-39.

¹¹⁰ *Opuscoli tratti dall'opera intitolata Principi della Legislazione Universale del Signor Schmidt*, I, Corfù, 1805, p. 9; *Sopra la necessità di un Codice Penale per li giudizj criminali delle Isole Ionie. Dissertazione di Pietro P. Petrizzopulo Leucadio*, Corfù, 1817, pp. 7-9.

¹¹¹ *Breve Trattato politico de' principi di sovranità e di governo e Considerazioni da premettersi per direzione alla formazione di una Costituzione Aristocratica Federativa di S. E. Niccolò Gradenigo Sicuro ... Commissario della Sublime Porta presso la Repubblica delle Sette Isole Unite*, Corfù, 1803, p. 10.

¹¹² *Discorso ai Greci del Ionio ed articoli diversi del Dr. A. Dandolo pubblicati per la prima volta in Parigi e Firenze nel 1817. Terza edizione*, Corfù, 1851, p. 2.

¹¹³ *Rapporto del Nobilissimo Dott. Giorgio Cipriotti a nome del Comitato a cui fu demandata la revisione del Codice Penale, nel presentare all'Assemblea le riforme, ed aggiunte al Titolo Preliminare e al Titolo 1° e 2° del Libro Primo*, s.i.l., Maggio 1837, p. 3.

¹¹⁴ *Rapporto del Nobilissimo Dr. Villetta Calichiópulo a nome del Comitato Eletto per la Revisione del Codice Penale, col quale presenta all'Assemblea Legislativa alcune riforme e modificazioni ai Titoli 3° e 4° del Codice Stesso*, s.i.l., s.i.d. [ma maggio 1837], p. 1.

¹¹⁵ *Κατήχησις τῶν κυριότερων κοινωνικῶν καθηκόντων ... συνταχθεῖσα ὑπὸ Μιχ. Χρησταρῆ*, Bucarest, 1831, pp. 143, 160, 163, 166. Per la specificità di tale opera nel contesto culturale del tempo e per la particolare definizione del concetto di 'Legge' ivi espressa, cfr. R. Argyropoulos, *A 19th Century Greek Scholar in Bucharest: Mihail Christaris and his Library*, in "Balkan Studies" XXX (1989), pp. 67-82, alle pp. 73-74.

è stata nel corso degli anni attribuita la paternità della *Ἑλληνική Νομαρχία*.¹¹⁶ La *Κατήχησις* è del 1831 ed, al pari della pressoché contemporanea traduzione neogreca del *Discours* di Servan (1767),¹¹⁷ uno dei primi testi europei inneganti al Beccaria ed alla sua critica dell'organizzazione giudiziaria nei paesi europei,¹¹⁸ si inserisce in quel clima di opposizione ideologica a Capodistria culminata nel 1831 negli attacchi dell'«*Ἀπόλλων*» di Athanàsios Polizoidis.¹¹⁹ Amico ed estimatore del Korais, il Polizoidis aveva pubblicato nel 1825 una *Θεωρία γενική περὶ τῶν διαφορῶν Διοικητικῶν Συστημάτων* nella quale si schierava per la pubblicità dei giudizi e tesseva l'elogio del sistema rappresentativo, individuando il principio del diritto nella reciproca, volontaria delimitazione della libertà di ciascuno degli aderenti al patto sociale, anch'egli richiamandosi al principio della «massima felicità del maggior numero di cittadini».¹²⁰ Lo stesso faceva un altro dei tanti ammiratori del Korais, l'epirota Ioannis Kokkonis, che nel suo saggio *Περὶ Πολιτειῶν*, del 1828, ed in seguito, nelle note alla sua traduzione da Fritot, ribadisce il concetto dell'eguaglianza dei cittadini di fronte alla legge,¹²¹ inneggiando all'«immortale e salvifico trattato del filantropo Beccaria».¹²² Il Beccaria, egli afferma, ha mostrato la crudeltà e la barbarie delle leggi penali d'Europa ed ha definitivamente sancito il principio che la legge non deve lasciare al malfattore nessuna possibilità di sfuggire alla pena, assicurando contemporaneamente all'innocente la certezza della propria impunità.¹²³ Mentre idee analoghe venivano propagandate sulle pagine del «*Θεατής*» di Michail Schinàs (1836)¹²⁴ come su quelle della «*Ἡ Ἡώς*» di Emmanuël An-

¹¹⁶ Cfr. St. Bettis, *Μιχαὴλ Χρησταρῆς διαπρεπὴς Γιαννιώτης ἱατροφιλόσοφος καὶ Φιλικός (ὁ Ἀνώνυμος Ἑλλήν τῆς Νομαρχίας)*, in «*Ἱπποτικὴ Ἑστία*» XXI (1972), pp. 1-32. Per una rassegna delle opinioni espresse dagli studiosi sulla paternità della *Ἑλληνική Νομαρχία* cfr. K. A. Papachristos, *Ποῦς ἔγραψε τὴν Ἑλληνικὴ Νομαρχία*, Atene, 1987, pp. 22-66.

¹¹⁷ Ap. Skalistiras, *Περὶ τοῦ Ἑγκληματικοῦ Δικαστηρίου Λόγος* I. M. Ἀντωνίου Σερβάν, Bucarest, 1832.

¹¹⁸ Cfr. F. Venturi, in C. Beccaria, *Dei Delitti*, cit., pp. XXVI, 430-437.

¹¹⁹ Cfr. «*Ο Ἀπόλλων*» I (1831), pp. 37-39, 53-54, 74, 101-104, 219-222, etc. A causa di tali attacchi il Polizoidis sarà gratificato da parte dei seguaci di Capodistria della qualifica di «traditore della Grecia» (cfr. M. Minàs, *Ἐλεγχος Προδοτῶν*, Parigi, 1831, p. 12).

¹²⁰ A. Polizoidis, *Θεωρία Γενική περὶ τῶν διαφορῶν Διοικητικῶν Συστημάτων καὶ ἐξαιρέτως περὶ τοῦ Κοινοβουλευτικοῦ* ..., Missolungi, 1825, p. μθ. Sull'interessante personalità del dotto macedone cfr. P. Pennas, *Ὁ Μακεδὼν Ἀναστάσιος Πολυζωίδης*, in «*Serraikà Chronikà*» I (1953), pp. 5-65.

¹²¹ Rispettivamente cfr. I. P. Kokkonis, *Περὶ Πολιτειῶν, περὶ τῶν εἰς σύνταξιν καὶ συντήρησιν αὐτῶν καὶ περὶ πολιτικῆς κυβερνήσεως*, Parigi, I, 1828, p. 6 e *Διδασκαλία περὶ τοῦ φυσικοῦ δικαίου ... συνταχθὲν γαλλιστὶ ὑπὸ Μ. Α. Φριτότου ... μεταγλωττισθὲν ὑπὸ Ι. Π. Κοκκῶν*, Atene, 1836, p. 13n.

¹²² *Περὶ Πολιτειῶν*..., II, 1829, p. 432.

¹²³ *Ibid.*, pp. 433-437, 134. Sui rapporti intercorsi tra il Kokkonis e il Korais all'epoca della composizione del *Περὶ Πολιτειῶν* e sul loro successivo deteriorarsi a causa della collaborazione del Kokkonis col Capodistria cfr. M. Amariotou, *Ἰω. Π. Κοκκῶν*, *Ὁ πρῶτος μας παιδαγωγός*, Atene, 1937, pp. 18-22, 31-32. Per i problemi particolari posti dal trattato nel contesto politico dell'epoca, si veda invece D. Apostolopoulos, *Σημειώσεις στὴν «Ἐκ Παρισίων, Rue St. Jacques N° 164 — τὴν 7 Νοεμβρίου 1823» ἐπιστολὴ τοῦ Ι. Κοκκῶν πρὸς τὸν Κ. Ἀσώπιο*, in «*Nea Estia*» LXXXVIII, 1043 (Natale 1970), pp. 262-265.

¹²⁴ Cfr., ad esempio, «*Ο Θεατής*» 1 (25 ott. 1836), pp. 10-12; 4 (15 dic. 1836), pp. 7-11. Per le idee politiche e l'attività culturale dell'editore del «*Theatis*» Michail Schinàs, cfr. E. Belia, *Οἱ λόγιοι ἄδερφοὶ Δημήτριος καὶ Μιχαὴλ Γεωργίου Σχινᾶς*, in «*Mnimosini*» II (1968-1969), pp. 174-218.

toniadis (1830),¹²⁵ nel suo discorso inaugurale dell'Ἀνέκκλητον Κριτήριον del 1829, Christòdulos Klonaris, al pari del Kokkonis collaboratore di Capodistria ma come quello profondamente influenzato dal democratico magistero del Korais, tuonava: «Giudizi pronti e giusti, pene moderate e proporzionate al danno arrecato, questo è il più potente freno dei delitti».¹²⁶

Gli scritti appena menzionati, apparentemente tutti ispirati all'ideologia beccariana, impongono all'attenzione dello studioso un non irrilevante problema di metodo: eccezion fatta per il *Περὶ Πολιτειῶν* di Kokkonis, essi difatti non menzionano mai il Beccaria, mentre presentano frequenti citazioni da Bentham. È noto che questi risentì profondamente dell'influenza del Beccaria, il quale, per esprimerci con le sue stesse parole, fu per lui «lucerna pedibus, or if you please, manibus [suis]».¹²⁷ Meno noto è forse il fatto che nel periodo compreso fra il 1824 ed il 1846 circola in Grecia un gran numero di traduzioni in volume o su giornali e riviste delle sue opere fondamentali o di passi di esse.¹²⁸ All'accendersi di tale interesse per il Bentham non risulta ancora una volta estraneo il Korais, che nella sua prefazione al Beccaria del '23 rammentava che, in forza dei progressi nel frattempo compiuti in Europa nel campo delle discipline giuridiche e politiche, il trattato del Beccaria andava di necessità integrato con gli scritti di Bentham.¹²⁹ Tutto ciò indica che se il Beccaria si presenta a prima vista co-

¹²⁵ Cfr. ad esempio «*Ἡ Ἡώς*» 7-8 (3 apr. 1830), pp. 2-3. Sull'interessante personalità dell'editore di «*Ἡ Ἡώς*» Emmanuël Antoniadis, si veda S. Antoniadu, *Ἐμμανουὴλ Ἀντωνιάδης· ὁ ἀγωνιστής, ὁ δημοσιογράφος*, 1791-1863, Atene, 1971.

¹²⁶ Il testo del discorso pubblicato da I. T. Visvizi, *Ἡ πρώτη ἐν Ἑλλάδι Εἰσαγγελικὴ Ἀγόρευσις*, in «*Ἐπετίρις τῶν Ἀρχαίων ἱστορίας τῶν Ἑλλήνων Δικῶν*» V (1954), pp. 144-149 (il passo in questione alla p. 149). Per l'importante ruolo avuto dal Klonaris nella vita politica e culturale del suo tempo, mi limito a rinviare a D. J. Seremetis, *Ὁ Χριστόδουλος Κλωνάρης (1788-1849) καὶ ἡ συμβολὴ τοῦ εἰς τὴν Ἀναγέννησιν τῆς δικαιοσύνης*, Thessaloniki, 1961 (estratto dal volume in onore di P. Vizikidis pubblicato dalla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Salonicco).

¹²⁷ Cfr. R. Shackleton, art. cit., pp. 1465-1466.

¹²⁸ Oltre alla ben nota traduzione in due volumi del *Traité de Législation* ad opera di J. Athanasliu (I: *Περὶ Νομ. Ἰδιῶν*, cit. n. 98; II: *Περὶ νομοθεσίας τῶν δικαιοδικῶν καὶ ποινικῶν νόμων*, Atene, 1842), mi limito a citare: *Περὶ δημοσιότητος*. Ἀρθρον μεταφρασθὲν ἐκ τῆς Τακτικῆς τῶν Νομοθετικῶν Συνελεύσεων τοῦ Νομοδιδασκάλου Κυρίου Ἱερεμίου Βενθάμου, in «*Ἡ Ἡώς*» 9 (23 ag. 1830), pp. 4-6; 10 (30 ag. 1830), pp. 9-11; 11 (6 sett. 1830), pp. 17-19; 12 (13 sett. 1830), pp. 25-26; 13 (20 sett. 1830), pp. 33-37; *Λόγος τοῦ Νομοθέτου Ἱ. Βενθάμου, ἐκφωνηθεὶς εἰς τὴν ἐναρξιν τῶν ἔργων αὐτοῦ*, in «*Ο Παράτιρις*» 1 (12 genn. 1838), pp. 1-13. Un utile compendio ragionato delle idee del Bentham è invece fornito in «*Ο Ἑνροπαϊκὸς Ἑρανιστὴς*» II (1840), pp. 396-416 (l'articolo, che reca il titolo *Περὶ τοῦ Ἱερεμίου Βενθάμου, θεωρουμένου ὡς ἠθικολόγου καὶ ὡς νομικοῦ*, riprodotto in «*Ἡ Μελισσα τὸν Κικλάδον*» II (1846), pp. 166-169; 182-185; III (1847), pp. 5-8).

¹²⁹ *Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν*, cit., p. va. Per le relazioni personali intercorse tra Korais e Bentham e per l'influenza esercitata sul pensiero del dotto di Smirne dalle teorie del giureconsulto inglese cfr. P. M. Kitromilidis, *Jeremy Bentham καὶ Ἀδαμάντιος Κοραῖς*, in *Πρακτικὰ Συνεδρίου «Κοραῖς καὶ Χίος*», I, cit., pp. 285-308; Id., *Ὁ Κοραῖς μελετητὴς τοῦ Bentham*, in «*Mnimon*» X (1985), pp. 307-318; St. Fasoulakis, *Ἀφιερώσεις τοῦ Bentham στὸν Κοραῖ*, in «*Chiakà Chronikà*» XV (1983), pp. 5-6. Non va dimenticato, nel presente contesto, l'importante ruolo svolto da Bentham in favore della causa per l'indipendenza greca ed il determinante contributo da lui dato alla fondazione del nuovo stato; cfr. in proposito K. Triandafillópoulos, *Ὑπόμνημα τοῦ Bentham περὶ τοῦ πρώτου Ἑλληνικοῦ πολιτεύματος καὶ ἀνέκδοτοι ἀπαντήσεις τοῦ Βουλευτικοῦ*, in «*Praktikà tis Akadimias Athinon*» XXXVII (1962), pp. 80-86; E. G. Vallianatos, *Jeremy Bentham's Constitutional Reform Proposal to the Greek Provisional Government*, 1823-1825, in «*Balkan Studies*» X (1969), pp. 325-334; P. J. Zepos, *Jeremy Bentham and the Greek Independence*, in «*Proceedings of the British Academy*» LXII (1976), pp. 293-305.

me il fulcro dell'opposizione ideologica a Capodistria ed, in seguito, ad Otone, tale influenza si esercitò piuttosto in maniera indiretta e nell'ambito di quel sincretismo ideologico che costituisce la caratteristica precipua della cultura del tempo — nel periodo compreso tra lo scoppio della Rivoluzione e la riforma costituzionale, in Grecia si traduce e si parafrasa di tutto, dal francese Montesquieu al tedesco Groz, e non è raro trovare in uno stesso autore riferimenti a fonti europee profondamente in contrasto l'una con l'altra. Come che sia, fino agli anni '40 la fortuna greca del Beccaria è strettamente legata alla fortuna greca del Bentham, tant'è che sul "Παρατηρητής" del 1838 l'inglese Edward Masson può indifferentemente citare a sostegno del suo elogio della filosofia analitica l'uno o l'altro dei due grandi pubblicisti.¹³⁰ Nel 1842, poi, nel ristampare in edizione anastatica il Beccaria del Korais del '23, Sofianòpulos ritiene indispensabile corredare il testo di un'appendice contenente due versioni da Bentham, eseguite dal noto giurista Athanàsios Petsalis,¹³¹ già traduttore, nel 1841, del *Κεντρικὸν Σύνταγμα τῆς Ἀμερικῆς*.¹³² Contrariamente a quanto afferma lo stesso Sofianòpulos,¹³³ la traduzione del Korais non risulta nel 1842 affatto esaurita, tant'è vero che un numero di "Ἀθηνᾶ" del 1841 annuncia la vendita, presso Iàkovos Rotas, di alcuni esemplari del Beccaria del 1823.¹³⁴ L'elenco di 1500 sottoscrittori che accompagna il Beccaria del 1842,¹³⁵ certamente gonfiato com'era nelle abitudini del Sofianòpulos,¹³⁶ testimonia piuttosto di una nuova funzionalità del *Dei Delitti e delle Pene* alle esigenze di una peraltro ristretta cerchia di intellettuali dell'epoca.¹³⁷ Nell'interpretazione del Sofianòpulos, infatti, il trattatello beccariano si trasforma da manifesto della democrazia parlamentare in «salvatore dell'indipendenza individuale dei Greci».¹³⁸ Da questo momento

¹³⁰ "Ο Paratiritis" 3 (24 febr. 1838), pp. 46-47. Secondo L. Ross, *Ἀναμνήσεις καὶ ἀνακρινώσεις ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα (1832-1833)*, Atene, 1976, p. 38 (trad. ngr. dell'ed. ted. del 1863) «Beccaria e alcuni testi giuridici inglesi e tedeschi costituirono la base della biblioteca e la fonte della cultura giuridica del Masson». Per l'attività svolta in Grecia dal Masson, noto soprattutto per aver sostenuto la pubblica accusa nel processo contro Kolokotronis, vd. A. Dimaràs, *The Other British Philhellenes*, nel vol. *The Struggle for Greek Independence*, a cura di R. Clogg, Londra, 1973, pp. 200-223.

¹³¹ Βεκκαρίου Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν, cit. n. 4, Προσθήκη, pp. α-θ.
¹³² Μετάφρασις τοῦ Κεντρικοῦ Συντάγματος τῆς Ἀμερικῆς μετὰ ἱστορικῆς εἰσαγωγῆς ... ὑπὸ Ἀ. Πετζᾶλη, Atene, 1841.

¹³³ Nel frontespizio della ristampa della traduzione del Korais (vd. *supra*, n. 4).

¹³⁴ "Ἀθηνᾶ" 797 (4 marzo 1841), p. 3344.

¹³⁵ Pagine in coda al volume, prive della numerazione; l'avviso col quale il Sofianòpulos invitava i propri connazionali a sottoscrivere l'abbonamento alla nuova edizione del *Dei Delitti e delle Pene* è stato pubblicato da St. Fasulakis, *Ἀγνωστές ἀγγελίες ἐκδόσεως βιβλίων τυπωμένες στὴ Γαλλία, τὴν Ἰταλία καὶ τὴν Ἑλλάδα. Προσθήκες στὴν "Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863"*, in "Παρνασσός" XXI (1979), pp. 54-66, alla p. 64 sgg.

¹³⁶ Cfr. K. Lappas, *Ἡ "Πρόδος" τοῦ Σοφianoπούλου*, in "Ο Ερανιστής" XVI (1980), pp. 199-228, alla p. 207.

¹³⁷ Non a caso gli esemplari della II edizione neogreca del *Dei Delitti e delle Pene* posti in vendita ad Atene nel marzo del 1841 (cfr. *supra*, n. 134) risultano alla fine di quello stesso anno ancora invenduti (cfr. "Ἀθηνᾶ" 863 (1 nov. 1841), p. 3606).

¹³⁸ Βεκκαρίου Περὶ Ἀδικημάτων καὶ Ποινῶν, cit. n. 4, p. ε della dedica a Dimitrios Karastathis. Qualche rigo prima (p. δ), il Sofianòpulos specifica che «il testo di Beccaria dimostra che sono libere solo quelle nazioni, nelle quali dal bene generale scaturisce il bene dei singoli, cioè la libertà e la felicità individuali». Convinto che il sistema più atto a garantire tali libertà fosse quello della monar-

in poi, menzioni dal Beccaria si ritrovano nel contesto di discussioni di natura eminentemente tecnica e sono improntate ad una valutazione positiva o negativa delle sue proposte a seconda che si tratti di autori schierati in favore della monarchia costituzionale o della monarchia assoluta.¹³⁹ Emblematico il caso di Nikòlaos Saripolos, che, mentre elabora una sua personale teoria della pena di ascendenza idealistica,¹⁴⁰ chiede ripetutamente l'abolizione della pena di morte avvalendosi delle argomentazioni del Beccaria e frequentemente nominandolo.¹⁴¹ Ammiratore del Korais,¹⁴² il Saripolos, che fu professore di diritto costituzionale e penale all'Università di Atene, diede un determinante contributo alla riforma costituzionale del 1864,¹⁴³ levando alta la sua voce contro il dispotismo ed in favore dell'uguaglianza dei cittadini di fronte alla legge. Negli stessi anni in cui il Saripolos dava inizio alla sua attività, il "Giornale di Legislazione" di Aristide Chiappini rinnega la validità delle asserzioni di «quei pensatori che idearono vari sistemi a sostegno di un'uguaglianza che non può esistere»,¹⁴⁴ mentre Giulio Tipaldo, nel suo *Dell'origine e dell'ufficio della giurisprudenza*, esalta la superiorità del diritto romano, ritenendo il Beccaria «troppo preoccupato dal-

chia costituzionale, nel 1825 il Sofianòpulos invitava Korais a schierarsi in favore di tale forma di governo (cfr. A. Korais, *Ἀλληλογραφία*, V, cit., pp. 223-225) e, una volta instaurata la monarchia, si sarebbe battuto dalle pagine dei suoi giornali "Ἡ Πρόδος" e "Ὁ Σωκράτης" contro gli abusi perpetrati ai danni delle garanzie individuali dal regime di Otone e per la promulgazione di una nuova costituzione. In attesa dello studio monografico promessoci da K. Lappas, art. cit., p. 199 n. 1, per una ricostruzione dell'attività e dell'ideologia politica del Sofianòpulos si potranno consultare gli scritti a carattere più che altro divulgativo di J. Kordatos, *Προοδευτικὲς μορφές στὴν Ἑλλάδα*, Atene, 1966, pp. 3-11 e D. Paleologòpulos, *Παναγιώτης Σοφianoπούλος*, Atene, 1988.

¹³⁹ Per una ricostruzione della temperie politica dell'epoca e per la individuazione degli opposti schieramenti si potranno consultare gli ottimi lavori di I. A. Petròpulos - E. Kumarianù, *Ἡ θεμελίωση τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους. Ὁθωνικὴ περίοδος 1833-1843*, Atene, 1982 e J. A. Petròpulos, *Πολιτικὴ καὶ συγκρότηση κράτους στὸ Ἑλληνικὸ Βασίλειο (1833-1843)*, Atene, I, 1985; II, 1986.

¹⁴⁰ A titolo puramente indicativo cfr. N. Saripolos, *Ἡ κατὰ τὴν 19 Ἰανουαρίου 1853 ἐνώπιον τοῦ Ἀρείου Πάγου δίκη Θεοφίλου Καίρη*, nel vol. *Προσωπικὸν Ἀρχεῖον Νικολάου Ι. Σαριπόλου*, a cura di M. Stasinòpulos, Atene, 1963, pp. 114-142, in particolare alla p. 117 (elogio della filosofia kantiana); Id., *Ἐναρκτήριον Μάθημα γενόμενον τὴν 11 Ἀπριλίου 1863*, in "Pandora" XIV, 315 (1863), pp. 57-64; Id., *Τὸ περὶ θεωρίας τῆς ποινῆς ... μάθημα...*, in "Pandora" XIV, 333 (1864), pp. 538-541.

¹⁴¹ Per la posizione da lui assunta riguardo alla pena di morte cfr. N. Saripolos, *Σύστημα Ποινῶν*, in "Pandora" XV, 337 (1864), pp. 1-7; Id., *Περὶ τῆς ποινῆς τοῦ θανάτου*, in "Pandora" XV, 339 (1864), pp. 57-64. Frequenti citazioni da Beccaria si trovano anche nel suo *Σύστημα τῆς ἐν Ἑλλάδι ἰσχυροῦσης ποινικῆς νομοθεσίας*, Atene, I, 1868, pp. 97, 113; II, 1868, pp. 2, 12, 52, 67, 88, 89-95, 121, 125, 163, 165, 232, 289, 332; III, 1870, pp. 10-11, 313, 317, 484, 485, 579; IV, 1871, pp. 175, 192-193, 197, 209, 313, 340, 364, 378; V, 1871, pp. 152-153, 171.

¹⁴² Un appassionato ed al contempo singolare elogio del Korais troviamo tracciato nei suoi *Αὐτοβιογραφικὰ Ἀπομνημονεύματα*, Atene, 1889, pp. 332-338, ma già nel 1838 il Saripolos manifestava la propria ammirazione per il dotto di Smirne, soffermandosi, in particolare, sull'importanza della traduzione del *Dei Delitti e delle Pene*; cfr. P. K. Enepekides, *Documents et nouvelles lettres inédites d'Adamantios Coray tirées des Bibliothèques et Archives Européennes*, in "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft" V (1956), pp. 85-126, alle pp. 124-125.

¹⁴³ Si veda la sua *Ἐκθεσις τῆς ἐπὶ τοῦ πολιτεύματος ἐπιτροπῆς τῆς ἐν Ἀθῆναις Β' Ἐθνικῆς τῶν Ἑλλήνων Συνελεύσεως*, Atene, 1864.

¹⁴⁴ "Giornale di Legislazione, Giurisprudenza, Letteratura, Scienze e varietà di utili conoscenze" I (1845), p. 69. Una descrizione del periodico ci fornisce D. Konomos, *Τὸ "Giornale" τοῦ Ἀριστείδη Κιαπίνη. Συνεργάτες καὶ περιεχόμενα*, in "Ο Ερανιστής" II (1964), pp. 119-126.

l'idea di una legislazione chiara, popolare, invariabile». ¹⁴⁵ Parallelemente, il periodico "Θέμις" tessse l'elogio della legislazione tedesca e della teoria della pena ad essa sottesa, ¹⁴⁶ mentre Konstandinos Vikelas, nell'accogliere i principi garantisti di colui ch'egli chiama il «filantropo» Beccaria, muove una critica serrata alle strutture portanti della legislazione greca, nata dal regime dispotico di Capodistria e dalla teoria della costrizione psicologica di Feuerbach. ¹⁴⁷ Quest'ultima viene accolta negli scritti di diritto penale di Konstandinos Kostis, ¹⁴⁸ anch'egli professore all'Università di Atene, ¹⁴⁹ mentre il suo avversario Agamemnon Metaxàs gli oppone con scarso successo i principi umanitari posti alla base del pensiero di Beccaria, dando nuovo slancio al mai interrotto dibattito sulla pena di morte. ¹⁵⁰ In una "Ομιλία περί θανατικής ποινής" pubblicata sulla "Ἐφημερίς τῶν Δικαστηρίων" del settembre 1871, in particolare, nell'affermare che Kant condusse il concetto di pena lì dove occorreva che fosse condotto, si nomina il Beccaria come padre di un'opera in favore dell'umanità, ma «condannabile e deprecabile al cospetto della verità». ¹⁵¹ In significativa coincidenza con quanto scritto circa un secolo prima dalla "Ἐφημερίς" di Vienna, ¹⁵² la stessa "Ἐφημερίς τῶν Δικαστηρίων", nel marzo del 1871, aveva definito il Beccaria «grande e illustre filosofo». ¹⁵³ Con tale riconoscimento di circostanza, essa sanciva la definitiva ed ormai irrevocabile estraneità della cultura greca al grande messaggio del pubblicista lombardo, confermando la validità dell'asserzione di uno dei più illustri comparativisti del nostro secolo. «Le idee — scrive il Lo-

¹⁴⁵ "Giornale di Legislazione..." I, cit., pp. 11-21, in particolare alla p. 16. Per la introduzione in Grecia del diritto romano, cfr. N. Pantazòpulos, *Τὸ διὰ τῆς Ἐπαναστάσεως τοῦ 1821 θεσπισθὲν δίκαιον καὶ οἱ Ἕλληνες Νομικοί*, Thessaloniki, 1971, p. 34 sgg.

¹⁴⁶ D. St. Mavrokordatos, *Περὶ τῆς προόδου τῆς νομοθεσίας καὶ τῆς ἐπιστήμης τοῦ δικαίου κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα*, in "Themis" IV (1848), pp. 94-112. L'introduzione in Grecia dei fondamenti del diritto germanico si deve, come noto, al Maurer, che per sua stessa ammissione (G. L. Maurer, *Ὁ Ἑλληνικὸς Λαός*, Atene, 1976, II, p. 305 [trad. ngr. dell'ed. ted. del 1834]), su di esso basò gran parte delle disposizioni del Codice Penale entrato in vigore nel maggio del 1834. Sull'importante opera di codificazione da lui svolta, cfr. N. I. Pantazòpulos, *George Ludwig von Maurer. Ἡ πρὸς εὐρωπαϊκὰ πρότυπα ὁλοκληρωτικὴ στροφή τῆς Νεοελληνικῆς νομοθεσίας*, Thessaloniki, 1968; per la specificità dell'illuminismo giuridico tedesco si veda invece M. A. Cattaneo, *Illuminismo e Legislazione*, Milano, 1966, pp. 69-86.

¹⁴⁷ K. Vikelas, *Δοκίμιον περὶ ἀνακρίσεως*, Nafplio, I, 1841, pp. 9, 11, 24, 108-109; II, 1842, pp. 24-25, 250-251; Id., *Νομοθετικαὶ Παρατηρήσεις ἐπὶ τοῦ Ποινικοῦ Νόμου*, in "Themis" I (1846), pp. 225-239. Ricordiamo che nell'"Ἀγγελία" del *Δοκίμιον περὶ ἀνακρίσεως* pubblicata su "Athina" del 21 genn. 1842, p. 3824, lo stesso Vikelas, nel citare le fonti del suo trattato, assegna al Beccaria un ruolo di preminente importanza.

¹⁴⁸ A titolo indicativo cfr. K. N. Kostis, *Εἰσαγωγικὸν μάθημα κατὰ τὴν ἔναρξιν τῆς διδασκαλίας τοῦ Ποινικοῦ Δικαίου*, in "Pandora" X, 239 (1860), pp. 554-560.

¹⁴⁹ Sui docenti di diritto all'Università di Atene cfr. P. I. Zepos, *Συνοπτικὴ Ἱστορία τῶν Πανεπιστημιακῶν Σχολῶν. Δ. Νομικὴ Σχολή*, in "Nea Estia" XXII (1937), pp. 1783-1790.

¹⁵⁰ Cfr. A. Metaxàs, *Σύντομος ἱστορικὴ ἐποπὶς τοῦ Ποινικοῦ Δικαίου ἀπὸ τῶν ἀρχαίων χρόνων μέχρι τῆς ἐνεστάσης ἐκατονταετηρίδος*, in "Pandora" XII (1861) f. 266, pp. 31-36; f. 267, pp. 63-66; Id., *Σύστημα τοῦ Ποινικοῦ Δικαίου*, Atene, 1867, pp. 25-26, 57-59, 62, 258 sgg.

¹⁵¹ A. Kiappe, *Ὁμιλία περὶ θανατικῆς ποινῆς ...*, in "Εφimeris ton Dikastirion" 33 (14 ag. 1871), pp. 261-264; 34 (21 ag. 1871), pp. 269-272; 36 (4 sett. 1871), pp. 284-287.

¹⁵² Vd. *supra*, p. 50.

¹⁵³ *Τὰ ἐγκαίνια τοῦ ὑπὲρ τοῦ Βεκκαρίου ἐν Μεδιολάνῳ ἐγεγερθέντος μνημείου*, in "Εφimeris ton Dikastirion" 13 (27 marzo 1871), pp. 103-104.

veyoy — sono merci che entrano nel commercio fra gli Stati». ¹⁵⁴ Sottoposta alle oscillazioni di una classe dominante la cui ideologia si rivela, nel corso tutto dell'Ottocento, estremamente sensibile al richiamo di ben individuati interessi stranieri, ¹⁵⁵ la fortuna greca del Beccaria altro non è, nella sua più profonda essenza, che una inquietante esplicitazione di tale assioma.

¹⁵⁴ A. O. Lovejoy, *L'albero della conoscenza*, Bologna, 1982, p. 31 (trad. it. dell'ed. ingl. del 1960).

¹⁵⁵ Per l'influenza ideologica esercitata nella società greca dagli antagonismi politici delle cosiddette potenze protettrici, cfr. P. Kitromilidis, *Ἰδεολογικὰ ρεύματα καὶ πολιτικὰ αἰτήματα: προοπτικὲς ἀπὸ τὸν Ἑλληνικὸ 19ο αἰῶνα*, nel vol. *Ὁψεις τῆς Ἑλληνικῆς κοινωνίας τοῦ 19ου αἰῶνα*, a cura di D. Tsasis, Atene, 1984, pp. 23-38.

Martzokis e Carducci

Scopo del presente scritto è descrivere i rapporti che intercorrono tra i “Βάρβαροι Στίχοι” di Stefanos Martzokis (1855-1913) e le *Odi Barbare* di Carducci, rapporti che mi sembrano di qualche interesse per esplorare la storia — alquanto sconosciuta — della poesia barbara greca.¹

La vicenda editoriale delle *Odi Barbare* copre una quindicina d’anni (1877-1893). Nel 1877 esce la prima edizione dell’opera; nel 1882 vengono aggiunte le *Nuove Odi Barbare*, poi ristampate nel 1886 in una edizione accresciuta e revisionata; nel 1889 escono le *Terze Odi Barbare*. Infine nel 1893 Carducci rielabora tutto questo materiale e lo presenta nella forma definitiva delle *Odi Barbare* che comprendono cinquanta “Odi” e cinque “Versioni” (due poesie di Klopstock e tre di Von Platen).²

A differenza delle *Odi Barbare*, la storia editoriale dei “Βάρβαροι Στίχοι” presenta qualche problema. Il *corpus*, così come fu pubblicato da Martzokis nella raccolta *Ποιήματα* (1901), si compone di 14 poesie.³ Nell’edizione postuma

¹ Una ricerca su questo argomento — con particolare riguardo alla prima scuola ateniese — ho tentato nel mio scritto *Ἀρχαία καὶ νέα ἑλληνικὴ μετρικὴ. Ἱστορικὸ διάγραμμα μιᾶς παρεξήγησης, Εἰσαγωγή* M. Peri, Padova, 1989 (pp. 45-75: “Ἡ μίμηση τῶν ἀρχαίων μέτρων”).

² È su questa edizione definitiva che si basano tutte le successive edizioni delle *Odi Barbare*, ivi compresa quella — particolarmente utile per la ricchezza delle informazioni — curata da M. Valgimigli, che qui utilizzo: *Odi Barbare*, Testimonianze, interpretazioni, commento di M. Valgimigli, Bologna, 1959. Per tutti gli altri testi carducciani mi servo dell’*Edizione Nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, Bologna. Per orientamenti bibliografici sulle *Odi Barbare* rimando al volume antologico *La metrica*. Testi a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna, 1972, pp. 498-499. Per quanto riguarda la genesi delle *Odi Barbare* mi limito a rimandare a G. A. Papini, *Formazione del Carducci «Barbaro»*, in “Convivium” XXXVI (1968), pp. 1-79.

³ Cfr. S. Martzokis, *Ποιήματα*, Atene, 1901, pp. 72-85. Le 14 poesie sono disposte nel seguente ordine: “Τὸ μέλλον”; “Ἡ σημαία”; “Ἀνοιξίς”; quattro strofe senza titolo; “Καλοκαίρι”; “Τὸ φθινόπωρο”; “Ὁ χειμώνας”; “Ὁ Προμηθεύς”; “Στὴ Μύρρα”; “Ὁ νέος Ἰάσων”; “Ἀρχαῖο εἶδύλλιο”; “Ἡ ἡμέρα”; “Ἡ ἀναδυομένη”; “Σ’ ἔνα ἐγκληματία”. Martzokis aveva già pubblicato nella rivista “Attikōn Musion” IV, 9 (15 Novembre 1891), p. 100, sotto il titolo “Στίχοι Βάρβαροι” le poesie “Ἡ ἡμέρα” e “Ἡ Ἀνοιξίς”, le uniche poesie pubblicate in rivista che sono riuscite a rintracciare.

del 1925⁴ queste 14 poesie vengono ripubblicate dall'anonimo editore⁵ con una serie di vistose e arbitrarie modifiche che riguardano la disposizione e lo stesso testo,⁶ nonché con l'aggiunta di altre tre poesie.⁷ Non sappiamo in che misura questa aggiunta rispecchi la volontà dell'autore, né riescono chiare le ragioni dell'esclusione dai "Βάρβαροι Στίχοι" della poesia "Στὴν ἁρμονία"⁸ che pure ha carattere chiaramente barbaro. Questo problema tuttavia c'interessa qui solo tangenzialmente: dal momento che il *corpus* non ha acquistato una forma definitiva, penso che sia giusto considerare come "Βάρβαροι Στίχοι" tutte le 18 poesie in metrica barbara composte da Martzokis.

La descrizione che segue impiega la terminologia metrica italiana, nella fattispecie quella usata da Elwert.⁹ Per quanto riguarda la cronologia e l'uso delle varie forme metriche barbare da parte dei poeti italiani mi servo dell'*Indice sommario della poesia barbara italiana* di G. B. Pighi.¹⁰ Particolare attenzione sarà inoltre data all'opera critica e metafrastica di Jeràsimos Spatalàs, l'unico letterato greco ad essersi impegnato nella resa degli schemi barbari di Carducci,¹¹ e l'unico ad aver tentato sinora una ricerca comparativa fra le *Odi Barbare* e i "Βάρβαροι Στίχοι".¹²

Dal punto di vista metrico i "Βάρβαροι Στίχοι" si possono suddividere in sette tipi.

Primo tipo: "Ἀρχαῖος κόσμος". Strofa di quattro versi: tre doppi quinari (il primo sdrucchiolo, il secondo piano), e un quinario piano:

Κόρες λευκότατες μὲ πλούσια δῶρα
Σιγὰ πηγαίνουνε δειλὲς καὶ μόνε

⁴ Martzokis, *Ἀπαντα*, Atene, 1925 (i "Βάρβαροι Στίχοι" sono alle pp. 23-39).

⁵ Si tratta con ogni probabilità del figlio di Martzokis, Kesar, con cui presumibilmente collaborò Marinos Siguros che è l'autore del saggio introduttivo (pp. 1-22).

⁶ Tali modifiche riguardano l'ortografia e il lessico (in genere si tende ad eliminare gli elementi puristici particolarmente vistosi nell'edizione del 1901), ma non mancano anche modifiche stilistiche (per esempio al v. 8 di "Ὁ Χειμῶνας" «κινιῶνται» diventa «σαλεύουν»; al v. 27 «τρεχάτος νὰ πηαῖνη» diventa «γοργὸς νὰ διαβαίνει»; al v. 30 «τρέμουν τὰ δόντια μου» diventa «χτυποῦν τὰ δόντια μου») che talvolta provocano deformazioni metriche (per esempio all'ultimo verso di "Ἀρχαῖος κόσμος" il quinario «Στὸ κύκνειό μου ἄσμα» viene trasformato in settenario mediante l'arbitraria aggiunta dell'accento enclitico: «στὸ κύκνειό μου ἄσμα»).

⁷ Esse sono: "Ἀρχαῖος κόσμος", già pubblicato (ma non nei "Βάρβαροι Στίχοι") nel 1901, op. cit., pp. 46-47; "Δύο ἀνοιξεις", già pubblicato in Martzokis, *Νέα ποιήματα*, Atene, 1906, pp. 47-48; "Στὸ Βασιλιά της Ἰταλίας", già pubblicato in "Estia" XIV, 4720 (26 Marzo 1907). Si intende che per quanto riguarda queste poesie userò queste edizioni, ben più affidabili degli *Ἀπαντα* del 1925.

⁸ Martzokis, *Ἀπαντα*, cit., p. 196.

⁹ Cfr. W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, 1987, pp. 172-204.

¹⁰ G. B. Pighi, *Poesia barbara e illusioni metriche*, in "Convivium" XXV (Settembre-Ottobre 1957), pp. 537-559.

¹¹ Spatalàs ha tradotto 6 odi di Carducci: "Ἰδανικὸν" ("Ideale"); "Ruit Hora" ("Ruit Hora"); "Ἀνοιξη" ("Primo vere"); "Χειμωνιάτικος ἥλιος" ("Sole d'inverno"); "Στὸ σταθμὸ ἑνα φθινοπωριάτικο πρωὶ" ("Alla stazione in una mattina d'autunno"); "Ἐπάνω στὸ Μόντε Μάριο" ("Su Monte Mario"). Cfr. Spatalàs, *Ἰτιὲς καὶ δάφνες*, Atene, 1923, pp. 29-36 e Id. *Ἀνθοδέσμη ἀπὸ τὴν Ρώμη καὶ τὴν Ἰταλία*, Atene, [1924], pp. 89-105.

¹² Id. *Ὁ Στέφανος Μαρτζώκης καὶ τὸ ἔργο του*, in *Δελτίο Εκπεδευτικὸν Ομίλου* (1922), pp. 184-226; 202-203.

Ἡ Καρυάτιδες θάχουνε τώρα
Μύριες κορῶνες.
(1^a str.)

Si tratta di un tipo di strofa saffica che ha carattere piuttosto eccentrico nell'ambito dei "Βάρβαροι Στίχοι": "Ἀρχαῖος κόσμος" è l'unica poesia scritta in rime (alternate) e presenta inoltre uno schema metrico che non compare nelle *Odi Barbare* (benché certo assomigli alla strofa saffica carducciana usata nelle *Odi Barbare*),¹³ ma nelle *Primavere elleniche*, e precisamente in "Eolia":¹⁴

Lina, brumaio torbido inclina,
Ne l'aër gelido monta la sera:
E a me ne l'anima fiorisce, o Lina,
La primavera.
(“Eolia”, 1^a str.)

Secondo tipo: "Στὴν ἁρμονία" Strofa di quattro versi: tre endecasillabi piani ed un quinario piano:

Στὸν ἐρχομό σου τὸ σεμνόν, τὰ ρόδα
δὲ βγήκαν στὸ Μαγιάπριλο γιὰ σένα·
οὔτε τ' ἀστέρια ἐπρόβαλαν στὰ ὕψη
νὰ σὲ γνωρίσουν.
(1^a str.)

Mentre il tipo 1 ("Ἀρχαῖος κόσμος") non ha nessuna relazione con la tradizione neoellenica della strofa saffica, la poesia "Στὴν ἁρμονία" presenta un tipo di strofa saffica molto diffuso nella scuola eptanesia.¹⁵ Alcuni esempi se ne trovano anche nella scuola ateniese del 1880 e Palamàs lo usa spesso.¹⁶ È significativo che l'unica traduzione palamasiana da Carducci, il "Preludio" delle *Odi Barbare*, impieghi appunto questa strofa, abolendo la cesura media oraziana che caratterizza la strofa saffica delle *Odi Barbare*:

Odio l'usata poesia: concede
comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
palpiti sotto i consueti amplessi
stendesi e dorme.
(“Preludio”, 1^a str.)

¹³ La quale si compone di tre endecasillabi piani con la quarta sillaba accentata di parola piana e cesura fissa dopo la quinta sillaba, più un quinario piano.

¹⁴ Cfr. *Edizione nazionale...*, cit., III, pp. 248-259.

¹⁵ Cfr. per esempio L. Mavilis, "Τὰ μυστικά τοῦ ἀγνώστου", in *Τὰ ἔργα τοῦ Λορέντζου Μαβίλη*, Alessandria, 1915, p. 122; J. Markoràs, "Ὁ ἀποκλεισμός τοῦ 1886", in *Ἀπαντα*, a cura di J. Valetas, Atene, 1950, pp. 114-118.

¹⁶ Cfr. per esempio Palamàs, *Ἀπαντα* Atene, s.a., I, pp. 319-322; VII, pp. 121-122, 123-129, 132-141, 236-237.

Μισῶ τὴν ποίησιν τὴν κοινή· τὸ ἀφῆνει
τὸ κορμί της, χωρὶς νὰ λαχταρίζῃ
τοῦ πρόστυχου· καὶ πέφτει στὰ φιλιὰ του
κι ἀποκοιμῆται.¹⁷

(“Preludio”, 1^a str.)

Terzo tipo: “Δύο ἀνοίξεις” e “Στὴ Μύρρα”. Strofa di quattro versi: tre doppi quinari (il primo piano, il secondo sdrucchiolo) e un quinario sdrucchiolo:

Θωρῶ ἐνὸς κόσμου ποῦ λάμπει γύρω μου,
Τ’ ἀπειρα κάλλη, τὴν πλούσιαν ἀνοίξι,
Κ’ ἐνὸς μεγάλου κόσμου τὴν ὕπαρξι
Γροικῶ στὰ στήθη μου.

(“Δύο ἀνοίξεις”, 1^a str.)

Secondo Spatalàs si tratta di una strofa asclepiadea ricavata dalle *Odi Barbare*. Questa opinione mi sembra tuttavia discutibile perché nelle *Odi Barbare* nessuna strofa asclepiadea presenta quinario piano + quinario sdrucchiolo, e inoltre il quarto verso (l’antico gliconio) delle varie forme della strofa asclepiadea è sempre un settenario sdrucchiolo.¹⁸ Anziché di strofa asclepiadea credo sia meglio parlare di una particolare variante della strofa saffica, variante che non si riscontra né nelle *Odi Barbare* né nella poesia italiana in generale. Certo in Carducci e in altri poeti italiani troviamo forme di saffica molto simili a quella di Martzokis,¹⁹ tuttavia nessuna è identica ad essa.

Quarto tipo: “Ὁ Προμηθεύς”, “Ἡ ἀναδυομένη” e “Τὸ μέλλον”. Strofa di quattro versi: tre endecasillabi sdrucchioli e un settenario sdrucchiolo:

Τ’ ἀθάνατο κινῶντας τὸ κεφάλι του,
Γέλοιο πλατὺ σκορπίζει ὁ Ζεὺς περίφανος
Κι’ ὅλος ἀστράφτει, μὰ ὁ θνητὸς στὴ δόξα του
Τὸ νὲ κυττάζει τρέμοντας.
(“Ὁ Προμηθεύς”, 1^a str.)

Si tratta di una strofa asclepiadea derivata sicuramente dal Carducci (cfr. per esempio le odi “Fantasia” (XXVII), “Primo vere” (XXXVIII) e “Versione III”):

Ecco: di braccio al pigro verno sciogliesi
ed ancor trema nuda al rigid’aere
la primavera: il sol tra le sue lacrime
limpido brilla, o Lalage.

(“Primo vere”, 1^a str.)

¹⁷ Questa traduzione di Palamàs, datata 1909, è compresa in “Ξανατονισμένη μουσική” (“*Απαντα*”, XI, p. 365). Per le traduzioni italiane di Palamàs cfr. A. Gentilini Grinzato, *Traduzioni di Palamàs da poeti italiani*, in *Miscellanea*, 3: Studi in onore di Elpidio Mioni, Padova, 1982, pp. 31-42.

¹⁸ C’è da dire che in tutta la poesia barbara italiana il quarto verso della strofa asclepiadea è reso generalmente con un settenario sdrucchiolo o piano e ad ogni modo mai con un quinario sdrucchiolo: cfr. Pighi, op. cit., p. 555.

¹⁹ Ivi.

È da dire che in Carducci ci sono anche altre forme di asclepiadea²⁰ e che Martzokis impiega solo questo tipo, che è il più diffuso. L’ode “Primo vere” è stata tradotta anche da Spatalàs, che segue fedelmente il metro dell’originale:

Τοῦ ὁκνοῦ χειμῶνα ἰδοῦ, ἀπ’ τὸ μπράτσο λύνεται
Καὶ γυμνὴ τουρτουρίζει ἀκόμα ἡ Ἀνοιξη
Στὸ κρύο τὸ ἀγέρι· ὁ ἥλιος μὲς στὰ δάκρυα της
Διάφανος λάμπει, ὦ Λάλαγη.

(“Ἀνοιξη”, 1^a str.)

C’è da osservare che nella poesia “Ἡ ἀναδυομένη” il quarto verso non è sempre settenario: in due casi è quinario sdrucchiolo (v. 12 «Ἡ ἀγνὲς ἡ χάριτες»; v. 20 «Ψηλὰ πετάξετε»).

Quinto tipo: “Ὁ νέος Ἰάσων”, “Στὸ βασιλιὰ τῆς Ἰταλίας”, “Ἡ ἡμέρα”, quattro strofe senza titolo e “Ὁ χειμῶνας”. Strofa di quattro versi: due doppi quinari (il primo piano, il secondo sdrucchiolo) e due decasillabi piani di ritmo anapestico:

Κύττα τοὺς λόφους, τοὺς κάμπους, Μύρρα μου,
Τὰ βουνά, τ’ ἄνθη, τὰ δέντρα, κύτταξε,
Πῶς ἀσπρίζουν γεμάτα ἀπὸ χιόνι
Ποῦ πυκνότατο ἀδιάκοπα πέφτει
(“Ὁ χειμῶνας”, 1^a str.)

Si tratta dell’ode alcaica, che viene impiegata spesso e in varie forme nelle *Odi Barbare*. Di solito il terzo verso è un novenario (con accento sulla seconda, quinta e ottava sillaba) e il quarto verso presenta diverse possibilità: una di esse è il decasillabo di ritmo anapestico (il cosiddetto “manzoniano”).²¹ Un esempio lo troviamo nell’ode “Alla stazione in una mattina d’autunno” (XXIX):

Oh quei fanali come s’inseguono
accidiosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
sbadigliando la luce su ’l fango!
(“Alla stazione...”, 1^a str.)

che viene così tradotta da Spatalàs:

Ὡ τὰ φανάρια ἐκεῖνα πῶς ξετρέχονται
Ράθυμα πίσω ἀπὸ τὰ δέντρα, ἀνάμεσα
Στά κλώνια ἢ βροχὴ ποὺ μουσκεύει,
Καὶ τὸ φῶς τους χασμοῦνται στὴ λάσπη!
(“Στὸ σταθμό...”, 1^a str.)

Come si vede Spatalàs, a differenza di Martzokis, mantiene fedelmente il nove-

²⁰ Indicazioni al riguardo fornisce Valgimigli, cit., p. 72.

²¹ Per una descrizione analitica dell’alcaica carducciana si veda ancora Valgimigli, cit., pp. 7-8.

nario, anche se non manca qualche libertà (i doppi quinari di Carducci diventano endecasillabi sdruciolli).²²

C'è da osservare che nella poesia "Ἡ ἡμέρα" Martzokis tenta di rendere il novenario di Carducci: il terzo verso delle strofe di questa poesia è sempre un novenario piano, ma lo schema tonico (accenti di 2a, 5a, 8a) non è stabile (ai vv. 3, 11 e 19 lo schema è infatti: 3a-5a-8a). Da notare ancora che l'ottavo verso delle quattro strofe senza titolo, che dovrebbe essere un decasillabo anapestico, è metricamente scorretto ("Σὰν κορώνα μαλαματένια").

Sesto tipo: "Ἡ σημαία", "Σ' ἕνα ἐγκληματία" e "Ἀρχαῖο εἰδύλλιο". Strofa di quattro versi: il primo e il terzo endecasillabi sdruciolli, il secondo ed il quarto settenari sdruciolli:

Ψιλό, ψιλό πέφτει τὸ χιόνι ὀλόγυρα
Τὸ χόρτο ἄργα σκεπάζοντας·
Τὰ χιονισμένα δέντρα, ὦ Ἄννα, μοιάζουνε
Μὲ ἀμυγδαλιές ποῦ ἀνθίζουνε.
(“Ἀρχαῖο εἰδύλλιο”, 1^a str.)

Spatalàs segnalò giustamente che il metro di questa strofa è l'epodo giambico (trimetro giambico + dimetro giambico) che compare nell'ode "Ruit hora" (XXVIII), da lui fedelmente tradotta. Ecco la prima strofa del Carducci e la relativa traduzione di Spatalàs:

O desiata verde solitudine
lungi al rumor de gli uomini!
qui due con noi divini amici vengono,
vino ed amore, o Lidia.
(1^a str.)

ᾠ πράσινη μονάξια πολυπόθητη
Πέρα ἀπ' τὸν κοσμοθόρυβο!
Ἐδῶ δύο φίλοι θεῖοι μαζί μας ἔρχονται:
Κρασι κι' ἀγάπη, ὦ Λύδια.
(1^a str.)

Settimo tipo: "Ἄνοιξις", "Καλοκαίρι" e "Τὸ φθινόπωρο". Strofa di quattro versi: due novenari piani, un dodecasillabo piano e un endecasillabo tronco. Tutti e quattro i versi hanno ritmo dattilico con anacrusi:

Τὸ βῶδι βαρεῖα στὸ χωράφι
Τὰ πόδια ἄργοκίνητο πέρνει·
Ἄνοιγει φυσώντας τὰ μαῦρα ρουθούνια
Κι' ὀλόγυρτο στέρνει βραχνὸ μουγκρητό.
(“Καλοκαίρι”, 1^a str.)

²² È noto che anche Mavilis ha scritto un'ode alcaica ("Ἀλκαϊκὴ ὁδὴ"): cfr. Mavilis, op. cit., p. 117.

Spatalàs dice che si tratta di uno schema metrico inventato da Martzokis. L'osservazione non è esatta. Anche se tale schema manca nelle *Odi Barbare*, esso compare infatti nel "Canto Novo" (1892) di D'Annunzio:

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual mèsse di sogni
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!²³

* * *

Sulla base della nostra descrizione cerchiamo di definire i rapporti metrici che intercorrono fra Martzokis e Carducci. Come abbiamo visto, dei sette schemi metrici descritti sei risalgono a Carducci: in alcuni casi (primo, quarto e sesto tipo) si tratta di imitazione letterale, in altri (secondo, terzo e quinto tipo) abbiamo qualche modifica che non mette tuttavia in discussione l'evidente presenza del modello carducciano. L'influsso di Carducci su Martzokis non riguarda d'altra parte soltanto i "Βάρβαροι Στίχοι". Anche altrove nella sua opera troviamo elementi che dipendono dalla matrice carducciana, anche se non è sempre facile distinguere quanto appartiene a Carducci da quanto appartiene semplicemente alla tradizione italiana. Almeno in un caso tuttavia il modello carducciano mi sembra indiscutibile. In "Ripresa" (1872) Carducci usa una strofa di sei versi:

Ricordi tu le vedove piagge del mar toscano,
Ove china su 'l nubilo inseminato piano
La torre feudal
Con lunga ombra di tedio da i colli arsicci e foschi
Veglia de le rasenie cittadi in mezzo a' boschi
Il sonno sepolcral²⁴

Orbene, questa stessa strofa compare in numerose poesie di Martzokis. Per esempio:

Ἐκεῖ ποὺ λάμπει ἀδιάκοπα ὁ ἥλιος στὸν αἰθέρα,
ἐκεῖ ποὺ οἱ κρίνοι ἀσπρίζουνε καὶ χύνουν στὸν ἀέρα
περίσσια μυρουδιά·
Ὅπου πυκνὰ φωλιάζουνε μὲς στῶν δεντρῶν τὰ φύλλα
χελιδονάκια ἀμέτρητα, ὅπου ἡ ξανθὴ καμήλα
στολίζει τὴν ἐρμιά.²⁵

Un altro fenomeno anch'esso riconducibile al modello carducciano è dato dai casi (sopra registrati) in cui Martzokis viola l'isometria e la stabilità del mo-

²³ G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, 1982, pp. 192 (X) e 195 (XIV). L'esempio che cito è la prima strofa di X.

²⁴ Edizione nazionale, III, cit., pp. 59-65: 63.

²⁵ Martzokis, *Ἀπαντα*, cit., pp. 119-120, 121, 123-124 e 131: 119.

dello tonico. Anche questo comportamento — che sembra testimoniare un atteggiamento metrico di tipo 'liberato' — ricorre spesso nel poeta italiano.²⁶ Nonostante questo vistoso rapporto di dipendenza, vorrei tuttavia sottolineare alcuni comportamenti di Martzokis che sembrano testimoniare una sua emancipazione. Martzokis non usa mai l'esametro, il distico elegiaco e il trimetro giambico. Le ragioni di queste esclusioni credo che dipendano dal fatto che la resa di questi metri avrebbe provocato nel lettore greco la sensazione di un corpo estraneo. Per quanto riguarda il distico elegiaco, Carducci c'informa²⁷ che l'esametro è composto da un senario o settenario più un novenario, mentre invece la forma base del pentametro è data dal doppio settenario. Io credo che se Martzokis avesse composto un distico elegiaco greco così strutturato, anziché produrre un'impressione di originalità avrebbe prodotto soltanto l'impressione di un corpo estraneo, perché tale schema metrico (e in particolare il doppio settenario) è in certa misura antagonistico rispetto al verso nazionale greco, il decapentasilabo. Per quanto poi riguarda il trimetro giambico, esso è reso in Carducci con l'endecasillabo sdrucchiolo sciolto: un verso che in greco non poteva produrre l'impressione di un'imitazione barbara, visto che l'endecasillabo non è mai stato usato in Grecia come verso barbaro ed anzi è stato espressamente considerato un verso 'straniero' (italiano).²⁸

In che modo possiamo valutare i "Βάρβαροι Στίχοι"? Come un tentativo eccentrico di sperimentalismo metrico? Non manca certo in Martzokis l'intenzione di sperimentare qualcosa che è nuovo nella poesia greca, ma sarebbe errato ridurre il significato di questa piccola silloge a una mera curiosità letteraria. In effetti i "Βάρβαροι Στίχοι" acquistano un loro senso se li inseriamo nel panorama della poesia barbara del secolo scorso. Tutti i versi adoperati da Martzokis nei "Βάρβαροι Στίχοι" si ritrovano non soltanto nel resto della sua opera poetica non barbara (è sufficiente il riferimento al materiale poetico raccolto in *Ποιήματα* (1901): vi troviamo l'endecasillabo, il doppio quinario,²⁹ il decasilabo di ritmo anapestico,³⁰ i versi di ritmo dattilico con anacrusi,³¹ ma appartengono da tempo alla tradizione della scuola eptanesia (oltre all'uso dell'endecasillabo, che costituisce uno dei versi principali di tutta la scuola, in Solomòs si trovano sia decasillabi di ritmo anapestico che novenari di ritmo dattilico con anacrusi;³² un uso assai largo del doppio quinario -sdrucchiolo + piano/tronco si tro-

²⁶ Cfr. al riguardo Valgimigli, cit., *passim*.

²⁷ Ivi.

²⁸ Sull'endecasillabo come verso 'straniero' nella sticurgia neogreca cfr. Garantudis, cit., pp. 69-70.

²⁹ Martzokis, *Ποιήματα*, cit., pp. 9-10, 10-11, 18-20, 37-38, 62-63, 86-88, 115-117, 118-120 e 157-158.

³⁰ Ivi, pp. 23-24 e 85-86.

³¹ Ivi, pp. 17-18, 31-32, 36, 54-55, 64-65, 68-70, 70-71, 103-104 e 104-105 (dodecasillabi di ritmo dattilico con anacrusi) e pp. 27-30, 31, 33-35 e 41-43 (senari di ritmo dattilico con anacrusi).

³² Il decasilabo anapestico è impiegato nelle poesie "Ἡ καταστροφή τῶν Ψαρῶν" in D. Solomòs, *Ἀπαντα, I, Τὰ Ποιήματα*, a cura di L. Politis, Atene, 1961², p. 139; "Ἡ φαρμακωμένη", ivi,

va in Valaoritis).³³ Di conseguenza la distanza che separa i "Βάρβαροι Στίχοι" di Martzokis dalla poesia non barbara della scuola eptanesia è molto ridotta. Questo fatto appare normalissimo se lo misuriamo sulla tradizione metrica italiana: esso è invece assolutamente nuovo nel panorama classicista neogreco. Questo comportamento ha in effetti un bersaglio polemico molto chiaro: il suo bersaglio è l'imitazione metrica dei poeti antichi teorizzata e praticata dalla scuola ateniese. Il fatto che Martzokis adotti il sistema metrico di Carducci significa un rifiuto netto della pratica metrica dei poeti ateniesi, rifiuto che non è solo una questione di tecnica metrica ma indica anche una posizione radicalmente differente nei confronti del classicismo.

Per capire meglio in che cosa Martzokis si differenzi dall'imitazione dei metri antichi della scuola ateniese, prendiamo come punto di riferimento la distinzione di Pighi tra poesia barbara 'tonica' e poesia barbara 'sillabica'.³⁴ Il sistema tonico della poesia barbara, pur riconoscendo la perdita del valore quantitativo delle sillabe della lingua antica, cerca di superare il vuoto che questa perdita ha creato tra la metrica classica e quella moderna: per questo sostituisce le sillabe lunghe con sillabe accentate e quelle brevi con sillabe atone cercando in questo modo di ottenere delle corrispondenze più esatte e fedeli possibili tra le forme quantitative e quelle toniche. I versi composti con questo metodo acquistano ritmo solo grazie a una lettura artificiale e classicheggiante, che vede uno schema di alternanza di sillabe lunghe e brevi in realtà inesistente. Al contrario il sistema sillabico si fonda su versi moderni (il cui ritmo è quello naturale che proviene dall'accento dinamico), versi che non si propongono una riproduzione meccanica dei ritmi classici, ma di creare piuttosto un' 'illusione' metrica. Sia la gran parte delle *Odi Barbare*³⁵ che i "Βάρβαροι Στίχοι" seguono il sistema sillabico; al contrario quasi tutta la poesia barbara della scuola ateniese segue il sistema tonico. Martzokis ottiene l'illusione metrica lavorando sullo schema della strofa e i versi che impiega appartengono alla tradizione viva della poesia eptanesia; la scuola ateniese, per converso, muove da una concezione decisamente antistorica della classicità e si prefigge per conseguenza una ricomposizione 'letterale' del metro antico, puntando sulla composizione artificiale del verso e rifiutando l'impiego dei versi moderni che considera troppo facili.

Che fortuna hanno avuto i "Βάρβαροι Στίχοι"? La risposta è facile: sono passati quasi inosservati. L'unica eccezione a me nota è il libro di Spatalàs *Ἰτιές καὶ δάφνες* (dove troviamo alcune poesie in versi sciolti che seguono schemi

pp. 139-141; "Νεκρική ὥδή", I, ivi, pp. 142-143; "Εἰς τὸ θάνατο τῆς ἀνεψιᾶς του", ivi, p. 260; il novenario di ritmo dattilico con anacrusi si riscontra nella poesia "Εἰς Μάρκο Μπότσαρη", ivi, pp. 137-138.

³³ Per il doppio quinario cfr. per esempio la poesia "Ἡ φυγή" in A. Valaoritis, *Τὰ ἅπαντα*, a cura di K. Paraschos, I, Atene, s.a., pp. 94-98 e "Ἀστράπογιαννος", ivi, pp. 143-151.

³⁴ Cfr. Pighi, op. cit.

³⁵ Pighi, op. cit., pp. 548-551, ravvisa alcune tracce del sistema tonico nel distico elegiaco di Carducci.

metrici dei “Βάρβαροι Στίχοι”: la strofa asclepiadea, la strofa alcaica e l’epodo giambico).³⁶ Spatalàs stesso nel suo studio del 1922 cerca di spiegare l’oblio in cui cadde ben presto quest’opera di Martzokis: «Quando apparvero per la prima volta i “Βάρβαροι Στίχοι” di Martzokis, in tutta la Grecia si celebrava il romanticismo più sfrenato — sentimentalismo, lacrime, fantasticherie, insomma gli influssi stranieri più deteriori. E di certo l’epoca di Martzokis avrà molto poco capito la sua poesia permeata di modelli antichi; ancor oggi probabilmente rimane difficile intendere quel tentativo e forse per questo non se ne è più sentito parlare».³⁷

Ma se Spatalàs ci spiega in qualche modo le ragioni dell’incomprensione di Martzokis da parte degli epigoni del Romanticismo ateniese, egli non ci spiega il silenzio della generazione del 1880. Un silenzio sconcertante, se consideriamo che l’imitazione dei metri antichi è un elemento tutt’altro che trascurabile dello sperimentalismo metrico di Palamàs. A che cosa imputare tale silenzio? Mi limito a proporre due possibili spiegazioni. La prima: il classicismo barbaro di Martzokis è qualcosa di anacronistico, è una scelta estetica ormai fuori moda. La seconda: i versi barbari di Martzokis sono, per usare un’espressione seferiana riferita a Kalvos, “fuori dal verbo”, fuori dalla linea maestra della tradizione neogreca. Nonostante impieghino versi ampiamente collaudati dalla tradizione epitanesia, le elaborate strofe di Martzokis non riescono in effetti ad eliminare una vistosa impressione di dipendenza dal modello italiano (carducciano) che dichiarano espressamente fin nel loro titolo.

³⁶ Spatalàs, *Ἰτιές καὶ δάφνες*, cit., pp. 8-26; l’epodo giambico è usato nelle poesie “Στὸ πλοῖο μου”, (p. 10) e “Φυλλορόϊμα”, (p. 17); la strofa asclepiadea nella poesia “Ἡ ζωὴ μου”, (p. 12); la strofa alcaica nella poesia “Ἐδὼ ἄς καθίσω”, (p. 17), che tuttavia presenta variazioni rispetto alla forma di Martzokis: i primi due versi sono endecasillabi sdrucchioli, il terzo è un novenario di ritmo dattilico con anacrusi e il quarto un endecasillabo anapestico sdrucchiolo.

³⁷ Spatalàs, op. cit., p. 197.

Anna Gentilini

Il Goldoni di Karatzàs

Quanto sto per comunicare apre un nuovo capitolo dello studio della fortuna di Carlo Goldoni in Grecia.¹

Dopo la scoperta e la pubblicazione delle dieci commedie di Bruxelles,² nulla faceva pensare che si potesse arrivare al ritrovamento di altri manoscritti inediti di traduzioni goldoniane in greco moderno. Tuttavia, a ben riflettere, la natura stessa di questi testi, che era forse quella di copioni teatrali destinati alla recita, doveva far supporre che la loro diffusione presso le compagnie teatrali fosse elevata nelle città greche ma, ancor più, danubiane, dove il teatro in lingua greca era grandemente apprezzato già nel XVIII secolo.³

È quindi con grande sorpresa, ma con un sentimento quasi di attesa non delusa, che sono giunta alla casuale, ma non impreveduta scoperta dell’esistenza

¹ Un primo esame complessivo della fortuna neogreca di Goldoni fu fatto da G. Sideris, *La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791-1969)*, in “Studi Goldoniani”, 2 (1970), pp. 7-48. L’argomento, trattato dal Sideris con una certa approssimazione, fu poi da me ripreso nell’articolo *In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia*, in “Studi Goldoniani”, 4 (1976), pp. 160-176.

² Ms. Bibl. Royale 14612; si veda in proposito Valérie Daniel, *Une traduction inédite en grec moderne de Goldoni. La question du «Prologo»*, Parigi, 1928, pp. VIII + 252. Il manoscritto intero è stato di recente pubblicato, in edizione critica, nel volume *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco* (Ms. Bibl. Royale 14612), a cura di A. Gentilini, L. Martini, C. Stevanoni, I, Padova, 1988, pp. 540.

³ Il primo a segnalare la rappresentazione di commedie italiane a Bucarest nel 1784 alla corte di Michele Sutsos, fu N. Jorga, *Istoria Literaturii Române în secolul al XVIII (1688-1821)*, II, Bucarest, 1901, p. 27. Interessanti osservazioni a proposito della diffusione del teatro goldoniano in lingua greca e della lingua greca più in generale si trovano in V. Daniel, cit., p. 17, e D. Simonescu, *A slujit limba grecească la cunoașterea operei lui Goldoni în principatele-Române?*, in “Studi Italiene” III (1936), pp. 181-184; essi si rifanno a loro volta alla testimonianza del Marchese Queux de Saint Hilaire, *Un essai de théâtre national dans la Grèce moderne*, in “Annuaire de l’Association pour l’encouragement des Études Grecques en France” VI (1872), p. 206, il quale aveva affermato che nei primi decenni del secolo le opere di Voltaire e di Goldoni si recitavano spesso nei teatri greci di Bucarest e Jassy (ma, aggiungiamo, anche di Odessa e Corfù). A questa testimonianza non sembra tuttavia credere N. Laskaris, *Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, I, Atene, 1938, pp. 186-187, n. 1, il quale ritiene che i teatri greci di Bucarest e Odessa fossero allora esclusivamente riservati a «più alti scopi» che non il divertimento offerto dai testi di commedia. Di questa impossibilità si parla anche in un carteggio privato inedito fra la Daniel, il Laskaris e Edgardo Maddalena del 1929 (cfr. A. Gentilini Grinzato, *Una traduzione neogreca inedita di Goldoni. Note per l’edizione*, in *Miscellanea neogreca*. Atti del I Convegno nazionale di Studi Neogreci (Palermo, 17-19 maggio 1975), Palermo, 1976, pp. 30-31). Il Simonescu (p. 181) suppone

di altri nuovi manoscritti dopo quello di Bruxelles, questa volta in una città come Bucarest, ben più rappresentativa dell'ambiente culturale in cui tutte queste traduzioni furono concepite e trovarono un successo anche notevole, cioè l'ambiente dei Principati danubiani.

Fu Cornelia Papacostea Danielopulu, nota studiosa di Bucarest, a segnalarmi, nel 1981, l'esistenza di altri manoscritti, sempre goldoniani, giacenti nella Biblioteca di Stato della sua città.⁴ Ad una prima richiesta, nel 1982, furono inviati a Padova, non senza difficoltà, i microfilms di due manoscritti (CDXXXII/17 e CDXXV/1), contenenti rispettivamente cinque e due commedie. Solo nel 1988 la visione diretta dei manoscritti, effettuata da una mia laureanda, portò alla scoperta dell'esistenza di un terzo manoscritto (CDXXXVII/5), anch'esso goldoniano; il nuovo manoscritto contiene la traduzione di ben sette commedie e di un testo senza titolo, che subito si rivelò come una serie di preghiere e di parti della Messa.

I tre manoscritti non portano né data né firma. Non sono citati in nessun catalogo della Biblioteca. Appartengono al fondo Saint Georges, che è il risultato di una donazione fatta alla Biblioteca da un collezionista rumeno, il Saint Georges appunto.⁵ Da quanto ha precisato la signora Secarescu, i manoscritti si tro-

che le opere di Goldoni, così come accaduto per Voltaire e Alfieri, fossero state rappresentate in Romania prima in lingua greca che in quella rumena. Più di recente, un articolo sulla comune origine del teatro greco e romeno dalla promozione teatrale operata a fini patriottici dalla Φιλική Εταιρεία in epoca rivoluzionaria è stato scritto da C. Papacostea Danielopulu, *Le Philhellenisme culturel des Roumains*, in *Symposium. L'époque phanariote* (21-25 ott. 1970), Thessaloniki, 1974, pp. 41-48. Curiosamente invece non viene accostato il nome di Goldoni (né di Alfieri) a quello di Molière, fra i grandi scrittori occidentali che saranno via via tradotti in greco nel corso del Settecento, nell'articolo di L. Drulia, *Molière traduit en grec, 1741 (Présentation de deux manuscrits)*, in *Symposium*, cit., pp. 413-418. La Drulia ritiene (p. 418) che le traduzioni non fossero fatte per la scena, dal momento che non si ha notizia di rappresentazioni di commedie in quest'epoca. Non sono del tutto dello stesso parere del Lăskaris e della Drulia. Ritengo che la commedia, d'importazione ovviamente, fosse riservata per tutto il Settecento e l'inizio dell'Ottocento, a una scena minore, attivata da attori filodrammatici, improvvisati e innamorati del teatro, forse più lontani dalle corti spettacolari dei principi, sempre impegnati al raggiungimento di obiettivi più elevati, didascalici e patriottici. Recentissimo è, per concludere questa rassegna, l'articolo di Anna Tabaki, *Η ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα και οι ευρωπαϊκές του επιδράσεις*, in «Enkiklima», (genn.-marz. 1988), pp. 37-45, ampio panorama della prima diffusione di commedie (originali e in traduzione) in lingua greca; alla Tabaki — assai documentata su Molière — si può tuttavia rimproverare una certa imprecisione bibliografica per quel che riguarda la fortuna di Goldoni in Grecia fra '700 e '800 (p. 44). Proprio la Tabaki ha da ultimo pubblicato integralmente il testo dei tre mss. di traduzioni da Molière ritrovati al British Museum e alla Biblioteca dell'Accademia di Bucarest, a suo tempo presentati dalla Drulia (A. Tabaki, *Ο Μολιέρους στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφοι μεταφράσεις*, Atene, 1988).

⁴ A questa studiosa dell'Istituto di Studi del Sud-Est europeo rivolgo qui un caloroso ringraziamento per l'aiuto offerto a Bucarest per microfilmare i manoscritti in questione.

⁵ Scarce le notizie, anche sul posto, su questo personaggio. Saint Georges nacque a Botosani, una città della Moldavia, nel 1890. Ufficiale dell'esercito, partecipò alla guerra con la Bulgaria nel 1913. Fu appassionato raccoglitore di manoscritti, che aveva riuniti nel U.F.C.R. Museul Al Saint Georges. Morì approssimativamente nel 1950 a Bucarest. D. Simonescu, *Un mare bibliolog Roman: Costantin I. Karadja (1889-1950)*, in «Analele Universitatii Bucuresti» XX (1971), 1-2, pp. 19-37, ci informa che la biblioteca Saint Georges insieme a varie altre biblioteche private, fu riordinata e catalogata, per quanto riguardava i mss. più antichi, dal contemporaneo Costantino Karatzàs, diplomatico, filologo

vavano già lì nel 1948⁶ e ricevettero l'attuale collocazione nel 1955-56. Quel che è certo è che il Saint Georges aveva reperito questi manoscritti nell'Archivio di Costantino Cantacuzino Pascanu. La notizia di questa appartenenza è aggiunta sui fogli iniziali di due dei tre manoscritti, non si sa se per mano di Saint Georges, o di altri. È presumibile che anche il terzo manoscritto abbia la stessa provenienza.

Sull'identificazione di questo Costantino Cantacuzino, possessore di un archivio che portava il suo nome, mi restano ancora alcune incertezze. Certamente personaggio di spicco,⁷ potrebbe essere — con molta cautela — individuato in un Costantino morto nei primi decenni del Novecento,⁸ così da poter stabilire un collegamento col Saint Georges, nato appunto alla fine dell'Ottocento, che sarebbe venuto a contatto col suo Archivio e con i manoscritti ivi conservati.

I manoscritti misurano mm. 250 × 200, recano, per ogni singola commedia, una numerazione a sé in numeri arabi, che inizia con la prima pagina di testo, tralasciando di numerare l'elenco dei personaggi, sempre scritto a sinistra. Due sono rilegati più di recente e uno, l'ultimo ritrovato, è allo stato di fogli sparsi, tenuti insieme, per ogni commedia, da alcuni fogli bianchi, non numerati, di carta coeva. La carta è pesante e giallastra, i bordi dei due manoscritti rilegati sono orlati d'oro, il che fa pensare che li si considerasse manoscritti di pregio, degni di un'accurata conservazione nel tempo; i fogli sono scritti da entrambe le parti. La grafia, uguale per tutti, è minuta, regolare, corsiva, a piena pagina fitta, di 31-32 righe, senza margini.

Ma veniamo al contenuto, che è, in totale, di quattordici commedie. Commedie, si badi, non titoli, in quanto alcune si ripetono.

Il primo manoscritto, presumibilmente più antico degli altri (poi ne vedremo i motivi), contiene cinque commedie, di cui potete vedere i titoli, greci e italiani, nel prospetto che segue:

e bibliofilo nato a L'Aja, ma stabilitosi in Romania a partire dal 1919 fino alla morte. Riteniamo che i nostri manoscritti goldoniani non fossero abbastanza antichi per essere individuati, studiati e catalogati da Costantino Karatzàs. Ciò nonostante essi confluirono, insieme a tutta la biblioteca Saint Georges, nella Biblioteca Centrale di Stato.

⁶ Prima quindi della morte del Saint Georges. Ma a detta di un altro bibliotecario, essi dovevano essere arrivati nella Biblioteca all'incirca nel 1930.

⁷ Appartenne al ramo rumeno, proveniente dalla città di Pascani (vicina a Botosani), dell'illustre famiglia di antichissime origini bizantine, i cui membri, dopo la caduta di Costantinopoli, diedero inizio a vari rami, in Serbia, a Creta, nel Peloponneso, in Russia e nei Principati danubiani, dove ricoprono due volte la carica di principi egemoni. Ci sono comunque in proposito opposte interpretazioni fra gli studiosi sulla discendenza diretta di questi rami dal ramo originario bizantino. Si veda in proposito D. S. Soutzo, *Les familles princières grecques de Valachie et de Moldavie*, in *Symposium*, cit., pp. 240-242; un riassunto della questione e la relativa bibliografia è anche in M. Sturdza, *Grandes familles de Grèce, d'Albanie, et de Constantinople*, Parigi, 1983, pp. 158 e 249-251.

⁸ Risiedeva nella città di Roman in Moldavia; sposò nel 1885 Maria Arghirovulu (1860-1925), appartenente a un'altra nobile famiglia di origini bizantine: cfr. M. D. Sturdza, cit., p. 216.

Ms. R

Τὰ συμβάντα τῆς ἐξοχῆς, pp. 1-49	<i>Le avventure della villeggiatura</i>
Ἡ ἐπιστροφή ἀπὸ τὴν ἐξοχήν, pp. 1-51	<i>Il ritorno dalla villeggiatura</i>
Ἡ οἰκογένεια τοῦ ἀρχαιολόγου ἢ ἡ	<i>La famiglia dell'antiquario o sia</i>
πενθερὰ καὶ ἡ νύμφη, pp. 1-50	<i>La suocera e la nuora</i>
Τὸ καφενεῖον, pp. 1-58	<i>La bottega del caffè</i>
Αἱ περίεργοι γυναῖκες, pp. 1-45	<i>Le donne curiose</i>

Esso ha due particolarità interessanti. Primo, è zeppo di cancellature, correzioni e reiscrizioni (raramente di mano diversa), insomma di ripensamenti del traduttore, che poi troveremo accettati nella ricopiatura di alcune stesse commedie fatta negli altri manoscritti. È dunque più antico degli altri e per questo lo chiamiamo R (cioè rumeno). Seconda peculiarità, reca su un foglio iniziale le seguenti parole, scritte a mo' di nota:

«ὄσαι δὲν ἐτυπώθησαν·
— ὁ καλὸς πατήρ
— τὰ συμβάντα τῆς ἐξοχῆς
— ἡ ἐπιστροφή ἀπὸ τὴν ἐξοχήν
— ἡ οἰκογένεια τοῦ ἀρχαιολόγου
— τὸ καφενεῖον
— αἱ περίεργοι γυναῖκες
— οἱ ἔρωτες τῆς Ζελίνδας καὶ τοῦ Λινδόρου»

Su questa nota e sulla sua utilità ai fini della scoperta dell'identità del traduttore, torneremo in seguito.

Il secondo manoscritto, esente da correzioni, e che chiameremo *Ra*, contiene due commedie, entrambe già presenti in R e da lì ricopiate:

Ms. *Ra*

Τὰ συμβάντα τῆς ἐξοχῆς, pp. 1-49	<i>Le avventure della villeggiatura</i>
Ἡ ἐπιστροφή ἀπὸ τὴν ἐξοχήν, pp. 1-50	<i>Il ritorno dalla villeggiatura</i>

Il terzo manoscritto, che chiameremo *Rb*, contiene, come già dissi, sette commedie, dai cui titoli si deduce che tre commedie (*La famiglia dell'antiquario*, *La bottega del caffè* e *Le donne curiose*) sono qui ricopiate dal manoscritto R, mentre le altre quattro sono titoli nuovi e vanno a portare il totale dei titoli a nove; è chiaro che saranno presumibilmente state ricopiate qui in *Rb* da altri manoscritti sporchi simili a R, e andati perduti o giacenti in qualche altro fondo di biblioteca:

Ms. *Rb*

Αἱ περίεργοι γυναῖκες, pp. 1-55 ⁹	<i>Le donne curiose</i>
Ἡ φρόνιμη σύζυγος, pp. 1-55	<i>La moglie saggia</i>
Ἡ ξενοδόχος, pp. 1-62	<i>La locandiera</i>
Ἡ οἰκογένεια τοῦ ἀρχαιολόγου, pp. 1-56	<i>La famiglia dell'antiquario</i>
Τὸ καφενεῖον, pp. 1-52	<i>La bottega del caffè</i>
Ὁ καλὸς πατήρ, pp. 1-54	<i>Il padre di famiglia</i>
Οἱ ἔρωτες τῆς Ζελίνδας καὶ τοῦ Λινδόρου, pp. 1-55	<i>Gli amori di Zelinda e Lindoro</i>

In sostanza, riassumendo, ci troviamo di fronte a questa situazione globale: nove titoli di commedie,¹⁰ di cui cinque in doppia redazione (cioè con e senza correzioni), per la precisione in R prima, e poi in *Ra* o in *Rb*:

1. *La famiglia dell'antiquario* (1749)
2. *La bottega del caffè* (1750)
3. *Le donne curiose* (1752)
4. *Le avventure della villeggiatura* (1761)
5. *Il ritorno dalla villeggiatura* (1761)

e quattro in redazione unica (cioè pulita, quasi senza correzioni), per l'esattezza solo in *Rb*:

6. *Il padre di famiglia* (1750)
7. *La moglie saggia* (1752)
8. *La locandiera* (1753)
9. *Gli amori di Zelinda e Lindoro* (1763).

È a questo punto che mi sono chiesta, di fronte a questo *corpus*, che significato avesse la frase «ὄσαι δὲν ἐτυπώθησαν», seguita dall'elenco di sette commedie (su nove ritrovate in totale), premessa al manoscritto R (per intendersi, quello con correzioni); in pratica, nella nota si nominano tutti i titoli, ad eccezione di due, *La moglie saggia* e *La locandiera*. Qual era allora il vero significato di questo verbo «ἐτυπώθησαν»? Erano arrivate altre traduzioni, diverse da quelle elencate nella nota, alla stampa? O semplicemente si voleva accennare a una ricopiatura manoscritta, magari in pulito e definitiva e forse anche in più copie, destinata a una diffusione fra le compagnie teatrali? Era d'obbligo chiedersi se una raccolta a stampa di simile composizione sia, o almeno fosse a quel tempo, conosciuta. Ma questo purtroppo non risultava. La prima facile illusione di tro-

⁹ Ad un esame sommario mi è sembrato che ci sia, per questa commedia, una lacuna alle pp. 3-12 e 49-54.

¹⁰ Le date fra parentesi sono quelle della prima rappresentazione in Italia.

vare un nesso con il *corpus* di Bruxelles cadde subito, alla prima superficiale occhiata data ai testi. Essi hanno in comune solamente tre titoli¹¹ (su dieci di Bruxelles e nove di Bucarest),¹² e Bruxelles non era in ogni caso stato 'stampato'. Restava dunque da effettuare un ultimo controllo: verificare se l'unica raccolta complessiva di traduzioni neogreche a stampa oggi conosciuta di commedie goldoniane dei secoli XVIII e XIX, cioè quella pubblicata da Giovanni Karatzàs, corrispondesse a questa nostra raccolta di manoscritti. Un naturale scetticismo venne rafforzato da un rapido esame dei titoli. Solamente due delle otto commedie tradotte e pubblicate a stampa dal Karatzàs nell'Ottocento corrispondevano a quelle del nostro *corpus*.

Ma con stupore mi accorsi che i due titoli che corrispondevano erano proprio i due che non figuravano nella nota delle commedie «ῥσαι δὲν ἐτυπώθησαν», *La moglie saggia* e *La locandiera*. Queste due commedie, secondo l'appunto iniziale del manoscritto R, sarebbero state invece pubblicate a stampa («ἐτυπώθησαν»), mentre le altre sette non avevano trovato questa fortuna. Feci così un immediato raffronto fra i testi manoscritti delle due commedie in questione e quelli stampati dal Karatzàs. Con grandissima sorpresa, ma anche con grande soddisfazione, venni a scoprire che la corresponsione era perfetta. Mi trovavo quindi di fronte a nove testi manoscritti, il cui contenuto è quello di due commedie già edite e di sette rimaste inedite delle traduzioni in greco da Goldoni eseguite da Giovanni Karatzàs in un periodo compreso fra il 1819 e il 1830. I volumi da lui editi in vita negli anni fra il 1834 e il 1838 sono tre, usciti a Nauplia e ad Atene in due edizioni;¹³ le commedie tradottevi sono in tutto otto (*Il vero amico* e *Pamela nubile* nella prima edizione, *Il burbero benefico*, *Gl'innamorati*, *La finta ammalata*, *La scozzese*, più le due di cui ho ritrovato i manoscritti, *La moglie saggia* e *La locandiera* nella seconda edizione). Ne avrebbe dunque tradotte otto + le nostre sette, in tutto quindici a noi note, salvo ulteriori ritrovamenti.

¹¹ I titoli comuni sono: *Il padre di famiglia*, *La moglie saggia*, *La locandiera*.

¹² Si noti tuttavia che forse anche il *corpus* di Bucarest poteva esser stato di dieci titoli. Infatti nel ms. da noi chiamato Rb i nove fascicoli sparsi (di cui uno contiene le preghiere) recano una numerazione recente da 1 a 9, ma risulta mancante il fascicolo nr. 3.

¹³ Ἐκλεκτότεροι κωμῳδίαι τοῦ Καρόλου Γολδόπου μεταφρασθεῖσαι παρὰ τοῦ πρώην ἡγεμόνος Βλαχίας Κ. Ἰωάννου Καρατζᾶ, Α', Nauplia, tipogr. K. Rallis, 1834. Il formato è in -8, pp. iv' + 212. Due copie di questo volume, prima edizione di cui non uscì mai un secondo, si trovano alla Biblioteca Nazionale di Atene (coll. N.Φ.4678), una alla Ghennadios (coll. MGL 1010, dove però l'edizione è monca della seconda commedia) e una alla Biblioteca della Società di scrittori teatrali di Atene (coll. 41): cfr. D. Ghinis-V. Mexas, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863*, I, Atene, 1939, nr. 2373. La seconda edizione (1838), in due volumi, reca lo stesso titolo: questa volta l'editore ateniese è G. Ef. Eleftherudis, ma la tipografia resta Rallis: cfr. D. Ghinis-V. Mexas, cit., nr. 2593; un esemplare si trova alla Nazionale di Atene (coll. N.Φ. 4679) e uno alla Biblioteca della Società di scrittori teatrali (coll. 41). La Daniel, cit., p. 240, ne segnala altri: uno a Monaco (coll. PO it. 452 d Gold.) e uno personale del prof. H. Pernot. Noi possiamo aggiungere l'esemplare della "Casa Goldoni" a Venezia, inviato al Maddalena da Nicola Laskaris. Di questa seconda edizione, il formato è in -8°; il primo vol. di pp. IV + X + 206; il secondo di pp. 256. Qualche confusione nei titoli delle commedie contenute nei tre volumi fa Giorgia Ladojanni Tzofi, *Ἀρχές τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου (Βιβλιογραφία τῶν ἐντύπων ἐκδόσεων 1637-1879)*, Giannina, 1982, nr. 253, 263.

Nel "Prologo" della prima edizione (p. γ'), l'editore, la cui sigla ci resta sconosciuta, racconta di aver dovuto fare pressioni sul traduttore perché gli consegnasse i manoscritti; la sua «modestia» avrebbe ceduto solo di fronte agli «stimoli insistenti degli amici φιλόμουσοι». La definizione di questa traduzione come «εὐστόχως καὶ ἀκριβῶς φιλοπονηθεῖσαν» allude forse al lungo e tormentato lavoro di correzioni che il Karatzàs, come abbiamo visto, operò sui manoscritti. L'Eleftherudis, nuovo editore, nel rivolgersi ai lettori in data 1 giugno 1838, sottolinea «l'utilità... incontestabile» di queste traduzioni per il raggiungimento del «progresso e sviluppo morale della società e del buon gusto delle nazioni civili» (p. III).

Di queste edizioni a stampa del Karatzàs, presumibilmente stampate in poche copie, ed oggi rarissime, non si era parlato affatto nel 1800. Nel XX secolo esse riappaiono fra le mani di alcuni studiosi rumeni (N. Jorga, A. Bitay, e un certo Costantino Karatzàs, pronipote dell'autore, che negli anni '20 ne danno resoconto in una serie di riviste rumene). È curioso che questo Costantino, noto bibliofilo morto nel 1950,¹⁴ si sia interessato a più riprese delle edizioni goldoniane a stampa del bisnonno Giovanni, ma non abbia mai individuato i nostri manoscritti come opere del suo avo, pur avendo egli stesso riordinato e catalogato la biblioteca Saint Georges a cui appartenevano. La ragione sta forse nel fatto che i manoscritti erano troppo recenti per essere presi in considerazione dallo studioso.

Ma quale strada avranno seguito i manoscritti dopo la stesura? Che essi siano autografi del Karatzàs è probabile, dal momento che i testi con correzioni (a noi noti nel manoscritto R) e quelli ricopiati in pulito sono tutti identici nella calligrafia. Ma non è così certo. Mi riservo di effettuare un raffronto fra la grafia dei manoscritti e le lettere, numerose, del Karatzàs, conservate in vari archivi, anche svizzeri. Forse l'età avanzata (aveva più di 75 anni quando tradusse) suggerisce che egli abbia dettato queste traduzioni a qualcuno, le abbia via via corrette personalmente o forse anche le abbia fatte ricorreggere da qualcun altro prima della pubblicazione (sono presenti, come già ho accennato, correzioni, non frequenti, di mano diversa). Probabilmente il Karatzàs conservò fino alla morte nel cassetto quelle traduzioni manoscritte che l'editore decise di non pubblicare, o che egli stesso non ebbe la costanza di approntare per l'edizione a stampa.¹⁵ Alla sua morte (1844), per qualche misteriosa via, da Atene queste carte passarono in Romania (dove il Karatzàs non era più tornato dal 1818), forse ad opera degli eredi o di qualche bibliofilo, e finirono nelle mani di un membro della famiglia Cantacuzino, ramo Pascanu, forse quel Costantino creatore di un archivio di famiglia. Forse anche, chissà, i manoscritti servirono come copioni per

¹⁴ Cfr. *supra*, n. 5.

¹⁵ Dello stesso parere è G. Sideris, *La fortuna di C.G.*, cit., p. 26, il quale, sulla base del "Prologo" della prima edizione, afferma che fu il Karatzàs ad avere «molta serietà e molte riserve» nella pubblicazione e a tenere «nel cassetto i suoi manoscritti».

le periodiche recite goldoniane che in quell'area sappiamo numerose. Certo è anche che il nome del traduttore doveva suscitare ancora nei Principati, se pur a distanza di quasi trent'anni dalla sua egemonia, curiosità, interesse e scalpore: Giovanni Karatzàs era infatti stato un illuminato Principe di Valacchia dal 1812 al 1818.

Non è il caso di soffermarmi qui a lungo sulla figura, così nota politicamente, del Karatzàs (1745?-1844). Qualcosa merita invece ricordare del suo interesse spiccato per il teatro. Interesse che egli concretizzò, in qualità di mecenate, attorno alla figura della figlia Rallù, personaggio fondamentale per la storia degli albori del teatro greco moderno e rumeno. Essa fu, sul piano intellettuale, la figlia più nota del Karatzàs.¹⁶ Sposa del Grande Interprete Giorgio Arghiròpulos, coltivò tutta la vita un grande amore per il teatro. A Bucarest, durante il regno del padre e con il suo aiuto economico, organizzò nelle sale del palazzo un tiaso privato, facendovi recitare gli allievi del Liceo greco, in monologhi, scene o opere intere dei classici greci, nel *Dafni e Cloe* di Longo, in Alfieri e Voltaire; il suo apporto fu determinante per la fondazione di un teatro pubblico — Ἑρῶν Κρήνη — dove, per interessare anche la popolazione rumena, si alternarono recite dal teatro greco classico e dagli autori contemporanei. Rallù riuscì anche a far venire da Vienna nell'agosto 1818 un tiaso capace di rappresentare melodrammi, drammi e commedie.¹⁷

Qualche altro cenno meritano anche le circostanze che portarono il Karatzàs all'approccio con Goldoni. Fuggito da Bucarest nel 1818 in seguito a noti fatti politici e alla susseguente rottura di complicati equilibri,¹⁸ approdò nel 1819 a Pisa, dove si fermò ben 11 anni. Pisa, «milieu philhellène», come l'ha definita uno studioso rumeno,¹⁹ ospitava in quegli anni il vecchio metropolita

¹⁶ Tradusse, fra l'altro, in greco dal francese l'*Histoire de la Grèce* dell'inglese J. Gilles, Londra, 1786 e, in trad. francese di M. Carra, Parigi, 1787-1788.

¹⁷ Cfr. in proposito N. Laskaris, cit., pp. 186-194; un completamento critico, denso di rettifiche, alle notizie date dal Laskaris, è l'articolo di D. Ikonmidis, *Ἱστορία τοῦ ἐν Βουκουρεστίῳ ἐλληνικοῦ θεάτρου*, in "Ελληνική Διμιουργία" 32 (1949), pp. 893-898; 33 (1949), pp. 984-989. Si veda anche G. Ladojanni Tzafi, cit., p. 13 n. 26, assai informata sulla bibliografia; più di recente, D. Spathis, *Ὁ Διαφωτισμός καὶ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο*, Thessaloniki, 1986, pp. 47-48 e 62-63, non fa che ripetere, come del resto in gran parte del suo libro, le notizie date dalla precedente bibliografia; Th. Grammatàs, *Ιδεολογικές συνιστώσες στο προεπαναστατικὸ ἐλληνικὸ θέατρο*, in "Εγκύκλιμα", (genn.-mar. 1988), pp. 45-50, in un più ampio contesto relativo alla diffusione geografica ai margini della grecità del teatro neogreco del '700 e '800 e al suo duplice carattere pedagogico e patriottico, inserisce alcuni cenni all'operato di Rallù a Bucarest.

¹⁸ Il tiaso di Vienna iniziò le sue recite regolari subito dopo la fuga di Rallù con il padre. Certo la fuga interruppe anche il fervore teatrale della figlia; ma non sradicò la tradizione del teatro in lingua greca nei Principati danubiani, che fu subito raccolta dal successore Alessandro Sutsos e da alcuni rilevanti personaggi che lo circondavano, quali Iakovos Rizos Rangavis, Athanasios Christòpulos e altri.

¹⁹ Cfr. A. Pippidis, *Jean Caradja et ses amis de Genève*, in *Symposium*, cit., pp. 187-208, alla p. 192. Numerose indicazioni sull'aspetto culturale di questo ambiente filelleno di Pisa negli anni 1810-1830 sono contenute nel recente saggio di L. Drulia, *Λογισμὸς καὶ βιβλιοφιλία. Ὁ Δημήτριος Μόστρας καὶ ἡ βιβλιοθήκη του*, nel vol. *Νεοελληνικές βιβλιοθήκες 17^{ος}-18^{ος} αἰ.*, Atene, 1987, pp. 227-306. A p. 264 si legge che l'inglese Lady Blessington ebbe, nel 1824, «συναντήσεις καὶ συνεντεύξεις» col Metropolita Ignazio e con i «φαναριώτες ἡγεμόνες, ὅσοι εἶχαν καταφύγει σὴν πόλιν αὐτῇ».

d'Ungrovalacchia Ignazio,²⁰ nonché molti studenti e rifugiati di nazionalità greca e rumena. Ma Karatzàs vi condusse, secondo le testimonianze, una vita abbastanza solitaria, attorniato dalla famiglia numerosa (fra i suoi membri il nipote Alessandro Mavrokordatos), senza mancare di tenere una vivace corrispondenza coi suoi amici, soprattutto a Ginevra,²¹ costantemente interessato, se non direttamente partecipe, ai movimenti europei per la causa greca.²² Forse vagheggiava un ritorno in grande stile in Grecia come Principe? Non è da escludersi. Passava gran parte del suo tempo nella lettura e nello studio. Fu attento lettore di quanto si pubblicava, anche all'estero, in campo letterario neogreco;²³ se abbia ospitato nei suoi salotti Shelley e Byron, poeti filelleni di passaggio a Pisa, è meno sicuro, ma non improbabile. Doveva certo affascinarlo anche la lingua italiana e le sue numerose sfumature dialettali: ne sono prova le traduzioni da Goldoni, autore di lingua viva e popolare, le cui commedie tradusse, durante questo soggiorno, in un numero ben più elevato, come abbiamo visto, di quel che si riteneva;²⁴ forse fu per lui un esercizio costante nei lunghi anni dell'esilio, più che un progetto di lavoro. Così si spiegherebbe anche la resistenza opposta più tardi dal Karatzàs alla pubblicazione. Terminata la Rivoluzione, il Karatzàs, già vecchissimo, decise di rientrare in Grecia. Si stabilì ad Atene, in un lussuoso palazzo vicino a Piazza della Libertà, dove visse fino all'età di 99 anni,

Non ho potuto controllare la fonte (*The Idler in Italy by the Comtesse of Blessington*, Londra, 1839, p. 298) per vedere se per caso si facesse anche il nome del principe Karatzàs. Più esplicito è l'accostamento del nome di Karatzàs a quello del circolo dei Greci di Pisa, dediti a organizzare la rivoluzione e in stretto contatto con ambienti culturali e politici inglesi, nell'articolo di V. Panajotòpulos. *Κάτι ἔγινε σὴν Πίζα τὸ 1821*, in "Τα Ιστορικά" III, 5 (giu. 1986), pp. 177-182. L'autore individua nel circolo di Pisa le radici del contatto fra la Φιλική Ἑταιρεία e l'Inghilterra, ad opera in particolare di Alessandro Mavrokordatos.

²⁰ Ignazio da Cassandra (1780-1840) fu vescovo e insieme fervente patriota. Fu iscritto alla Φιλική Ἑταιρεία dal 1818. La sua partecipazione attiva alla lotta armata non gli impedì tuttavia di dedicarsi incessantemente alla sua vocazione religiosa e all'insegnamento (cfr. *Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαιδεία*, s.v.). Questa duplice figura di religioso e di politico militante ha tuttavia dato adito, anche di recente, a interpretazioni offuscanti la sua lealtà nella causa greca: cfr. J. Siorokas, *Ἰννάτιος ὁ Λέσβιος καὶ οἱ Γάλλοι (1807, 1813). Μία ἀγνωστὴ καὶ ἀποκαλυπτικὴ σχέση*, in "Dodoni" XVII (1988), pp. 63-91.

²¹ A. Pippidis, cit., pubblica una parte di queste lettere.

²² Non mancano comunque testimonianze di suoi contributi economici alla causa; Pippidis, cit., *passim*, li definisce però di peso irrilevante e smantella la fama di 'munifico' attribuitagli. La sua affiliazione, avvenuta subito dopo l'arrivo a Pisa, alla Ἑταιρεία τῶν φιλομούσων e alla Φιλική Ἑταιρεία, insieme a Ignazio e al nipote Mavrokordatos, lo portò sicuramente a dare un appoggio non solo spirituale al movimento per la Grecia. Si veda in proposito K. Vakalòpulos, *Νέα στοιχεία για την παραμονή του ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά στην Πίζα στα 1826*, in "Valkaniki Vivliografia", vol. V, Paratima, 1976, pp. 304-306.

²³ Pippidis riferisce di una sua lettera di compiacimento a J. Humbert, editore a Parigi nel 1827 del *Cours de littérature grecque moderne* di I. Rizos Nerulòs; sia Humbert che Rizos Nerulòs ricordano, nella "Prefazione" la figura di Karatzàs e dei suoi parenti Arghiròpulos, nota famiglia di letterati.

²⁴ Cfr. *supra*, pp. 6-7. Si noti che, equivocando, J. Sideris, *Ἱστορία τοῦ νέου ἐλληνικοῦ θεάτρου (1794-1944)*, I, Atene, 1951, pp. 101-102, e nell'articolo *La fortuna...*, cit., pp. 25-26, attribuisce l'inizio del lavoro di traduzione da parte del Karatzàs all'anno 1816 a Bucarest; ragione di questa datazione sarebbe la scelta linguistica del Karatzàs — quella cioè di un greco demotico — tipica dell'ambiente fanariota progressista dei Principati danubiani. Mi sembra, in ogni caso, troppo debole argomento per fissare una cronologia; inoltre il Karatzàs si trovava nel 1816 ancora a Bucarest, quasi certamente preso da ben altri impegni. Mi sembra improbabile che avesse già iniziato lì a tradurre Goldoni.

insieme alla figlia minore Smaragda. Anche qui, come a Pisa, la sua casa divenne meta del pellegrinaggio ossequioso di tante personalità della cultura e della politica. Fu pochi anni dopo il suo ritorno in Grecia che parte delle commedie tradotte a Pisa (otto sulle quindici a me note) trovarono un editore, nel 1834 a Nauplia e nel 1838, trasferitasi la capitale, ad Atene. Non mi risulta che il Karatzàs abbia mai pubblicato altri suoi eventuali scritti, politici o letterari, all'infuori di queste traduzioni e della *Νομοθεσία*, il nuovo codice civile rumeno compilato in lingua greca, che, per altro, fu da lui firmata e probabilmente revisionata, ma alla quale collaborarono anche altri uomini di cultura del tempo.²⁵ Nulla comunque fa pensare a una sua possibile produzione a livello artistico.²⁶

Forse per la scarsità di produzione a livello letterario e per la poca diffusione che fin dall'inizio e, io credo, per sua stessa volontà, ebbero le sue traduzioni, il Karatzàs è pressoché ignorato dagli storici greci della letteratura, che ingiustamente, a mio avviso, non hanno riconosciuto il valore non tanto dell'opera di traduttore, limitata a un solo autore, ma almeno del suo lungo interesse al teatro, come mecenate prima e poi come traduttore.²⁷

Due parole conclusive sulla qualità della traduzione. L'editore del 1838, Eleftherudis, è l'unico o quasi ad averne dato, in passato, un qualche giudizio; parla di «καθομιλουμένην ἑλληνικὴν» e ne definisce lo stile «proporzionato alla ric-

²⁵ *Νομοθεσία τοῦ Ὑψηλοτάτου, καὶ Εὐσεβεστάτου, Αὐθέντου καὶ Ἡγεμόνος πάσης Οὐγγροβλαχίας, κυρίου Ἰωάννου Γεωργίου Καρατζᾶ Βοεβόδα*, Vienna, tipogr. I. B. Zweck, 1818. Ampia descrizione ne ho trovato in *Bibliografia Romaneasca Veche (1508-1830)*, a cura di I. Bianu-N. Hodos-D. Simonescu, III, Bucarest, 1912-36 (poi, in ed. anast., Nendeln, 1968, pp. 271-276); oltre a un ritratto di Karatzàs eseguito da Blao Hefel a Vienna nel 1818 durante la fuga e alla riproduzione dello stemma di famiglia, la bibliografia riporta anche il testo integrale, premesso all'edizione, di un inno d'elogio a tanto geniale creatore di una nuova Giustizia, da cui la Valacchia tutta trarrà grande gioia e beneficio. Segue il testo delle parole d'introduzione alle leggi dello stesso Karatzàs, che ne illustra la necessità e le maggiori doti di fruibilità rispetto all'antico diritto. Dall'edizione, assai rara, sono segnalate due copie a Bucarest. Si veda in proposito anche G. Cront, *Le droit romano-Byzantin dans les pays roumains à l'époque phanariote*, in *Symposium*, cit., pp. 314-325.

²⁶ A «Giovanni Karatzàs, amico di Rigas» pensa Mario Vitti come a uno dei probabili autori degli *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* (da Vitti ora riediti per le edizioni Odisseas, Atene 1989: cfr. l'Εἰσαγωγή, p. 17), nascosto sotto la sigla I.K. della Προσφώνηση. Ritengo che il Vitti voglia alludere a un altro Giovanni (1770-1808), omonimo del nostro, e figlio di Nicola (primo dei Karatzàs a divenire Principe di Valacchia, vissuto dal 1737 al 1783 o 1785). Questo Giovanni, dragomanno della Porta (1799-1800), si distinse in campo letterario per le sue traduzioni da Metastasio, eseguite nel decennio 1790, e per alcune liriche. I. Vutieridis, *Σύντομη ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς λογοτεχνίας (1000-1930)*, Atene, 1966², lo include in una «σειρὰ στιχουργοῖ ἀπὸ τὸ Φανάρι», come autore d'imprecise poesie, senza tuttavia segnalarne l'omonimia col principe Giovanni, suo parente e contemporaneo (pp. 210, 226-227). Con maggior ampiezza parla di Giovanni, poeta fanariota, D. Spathis (cit., pp. 116-118, 124-125, 129-131), che riporta il testo di una sua lirica, azzardando l'ipotesi che fosse il traduttore di un numero maggiore di drammi del Metastasio di quello che è comunemente noto. Ben si adatterebbe, ritengo, la personalità di questo poeta fanariota all'identificazione con l'autore degli *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα*, considerata la presenza in essi di «φαναριώτικα τραγούδια» di «grande diffusione nelle regioni danubiane» (Vitti, cit., pp. 19-24).

²⁷ Solo due storie letterarie, fra quelle da me consultate, ricordano la figura del principe: B. Knös, *L'histoire de la littérature néo-grecque. La période jusqu'en 1821*. Stoccolma-Göteborg-Uppsala, 1962, ricorda il suo codice «estimé par sa belle langue populaire» (pp. 581-582); J. Kordatos, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς λογοτεχνίας (ἀπὸ τὸ 1453 ὡς τὸ 1961)*, Atene, 1962, lo elogia per l'incentivo offerto al teatro (I, pp. 157-158).

chezza e all'eleganza del carattere Comico». Più di recente lo Spathis riconosce al Karatzàs l'uso di una lingua più «ἁπλή, ...ρέουσα καὶ θεατρικὴ» dei precedenti tentativi.²⁸ Concorro con questi giudizi, pur sintetici: la lingua è quella mista, ricca di alternanze classiche e demotiche, tipica del periodo. Affascinante, nel trascrivere i testi, risulta la scoperta del lavoro linguistico che traspare dalle correzioni, ripetute e contraddittorie, e che denuncia le mille perplessità del traduttore di fronte alla scelta tra forma classicheggiante e forma demotica. Posso aggiungere che doveva tradurre da un'edizione conforme al testo della Papirini (una delle edizioni fondamentali di Goldoni, del 1753), le cui varianti sembrano essere presenti; Karatzàs stesso, nel breve «Βίος τοῦ Γολδόβου» premesso ad entrambe le edizioni e da lui scritto, ci indica l'edizione completa in 26 volumi di Lucca, che è del 1809, come «la più degna di nota». Voglio dire ancora che si tratta di una traduzione quasi sempre fedele, forse di eccessivo rispetto del testo italiano. Proprio per restare fedele al testo, talora Karatzàs usa un greco un po' spento, privo di quelle libertà che sarebbero state più efficaci per l'effetto comico.

²⁸ D. Spathis, cit., p. 204.

Della sorte di alcuni prestiti italiani in neogreco Mutamenti semantici in senso dispregiativo

Riguardo al rapporto del greco con l'italiano (come anche nel caso di altre lingue in rapporto sincronico fra loro), il fenomeno dello scambio linguistico si presenta in forma unilaterale. Il flusso di parole dall'Italia (italiano comune e dialetti, in particolare il veneziano) alla Grecia è stato in età moderna (dall'epoca delle Crociate al XIX secolo) di gran lunga più imponente dell'afflusso in Italia di parole greche. Sull'influenza del greco nel dialetto veneziano abbiamo a disposizione l'esauriente studio di Manlio Cortelazzo,¹ che ha segnalato l'esistenza in veneziano di 278 parole greche, la maggior parte delle quali, però, non erano nell'uso quotidiano degli abitanti di Venezia. Le parole italiane in neogreco e nei dialetti neogreci, in particolare in quelli delle isole - sottoposte per secoli al dominio veneto - sono molto più numerose; non abbiamo tuttavia un lavoro complessivo su di esse.² È certamente strano che 30.000 Greci abbiano dato ai 110.000 abitanti di Venezia solo 278 parole, mentre i molto meno numerosi parlanti di lingua italiana stanziati in territori grecofoni sono riusciti a gremire di svariati italianismi dialetti greci quali quelli dell'Eptaneso ed altri ancora. Nel presente lavoro non ci occuperemo in generale dei prestiti italiani in neogreco, ma esamineremo soltanto i mutamenti semantici in senso dispregiativo di alcuni di essi.

Vorrei innanzitutto ricordare che mutamenti semantici in senso dispregiativo non si riscontrano solo nel passaggio dall'italiano al greco; casi analoghi sono ben noti anche per altre lingue. Per quanto riguarda il neogreco, nella parlata comune sono stati incorporati numerosi prestiti dall'italiano che hanno acquisito senso dispregiativo o nei dialetti o nel gergo dei centri urbani. Il senso dispregiativo, dunque, è stato attribuito ai prestiti dall'italiano per lo più da popola-

¹ M. Cortelazzo, *L'influsso linguistico greco a Venezia*, Bologna, 1970.

² Esiste invece uno studio complessivo sui prestiti francesi in neogreco; cfr. N. Kondosòpulos, *L'influence du Français sur le Grec*, Atene, 1978.

zioni contadine (è il caso dei dialetti) o da alcuni ceti marginali dei centri urbani. A Creta, ad esempio, esisteva — ed è tuttora in uso — la parola *μπέλλος* (< it. *bello*) nel significato di 'amante', con tutto il peso che la parola aveva in passato per i costumi del luogo, mentre il termine *αμπασάδα* (< it. *ambasciata*) indica un'attività insignificante, di scarso valore, umiliante, cioè esattamente il contrario della parola italiana.

Dialetti nei quali si riscontra la presenza di numerosi prestiti dall'italiano in accezione dispregiativa sono quelli dell'Eptaneso, del Dodecaneso, di Creta e delle Cicladi, tutte zone che hanno subito l'influsso linguistico italiano in notevole grado ed in tempi diversi e presentano rispetto al restante territorio greco un più evoluto organo linguistico. Di fatto, quanto più un dialetto è produttivo di significati, tanto più si accrescono le probabilità che esso attribuisca a certe parole, al di là dell'accezione letterale, nuove valenze semantiche, di solito metaforiche. Nei territori appena menzionati, del resto, si ebbe una precoce e significativa fioritura dell'attività letteraria ed esistevano dunque i presupposti sociali per una più larga connotazione semantica delle parole. In più di un caso, per la verità, è difficile accertare se il prestito dall'italiano abbia acquisito significato dispregiativo nei dialetti e non direttamente nel greco comune, tuttavia numerosi elementi contribuiscono di volta in volta a chiarire il cammino percorso nella sua evoluzione semantica da ogni singolo prestito. Dall'esame del materiale a nostra disposizione mi sembra si possano trarre le seguenti conclusioni:

1) Quando l'accezione dispregiativa del prestito presenta in un qualsivoglia dialetto un uso più vasto che nel greco comune, aumentano le probabilità che essa si sia sviluppata nell'ambito del dialetto stesso. Si consideri ad esempio il caso del verbo *μοστρένω* / *μοστράω* (< it. *mostrare*), che al di là del significato letterale (coincidente con quello italiano), ha assunto accezione dispregiativa nei dialetti di Creta e del Dodecaneso (Cos), nei quali vuol dire 'essere affetto da esibizionismo', 'comportarsi da esibizionista'. Ai fini del nostro discorso è indicativo il fatto che il significato del verbo tende oggi a scomparire dal greco comune, mentre quello spregiativo ha guadagnato terreno soltanto negli ultimi anni.³ A ciò si aggiunga che nei dialetti della Grecia continentale (dialetti settentrionali) anche il sostantivo *μόστρα* (< it. *mostra*) presenta accezione dispregiativa, indicando, in particolare, i concetti di 'persona dal cattivo carattere', 'individuo spregevole' (*Ξέρ'ς τι μόστρα του κιαρατά είν'* = Sai che razza di mascalzone è?). Ad ulteriore conferma dell'origine dialettale del mutamento semantico subito dal termine nel suo passaggio dall'italiano al greco, si può da ultimo citare l'espressione *τα κάνω όλα μόστρα*, nella quale il so-

³ Esso non risulta testimoniato nel Lessico di Dimitrakos, la cui redazione fu portata a compimento nel 1933.

stantivo ha assunto valore avverbiale e che a Kìmolos (dialetto delle Cicladi) indica l'atto del 'denudarsi'.⁴

2) Quando, oltre al prestito iniziale, esiste in un dialetto un sistema di derivati egualmente caratterizzati in senso dispregiativo, il mutamento semantico ha avuto luogo nell'ambito di quello stesso dialetto. È quel che accade con la parola *αμόρε* (< it. *amore*), che ha in tutte le Cicladi senso dispregiativo (ma l'accezione dispregiativa si è ormai diffusa a tutto il territorio greco), al pari dei derivati *αμορόζος* = 'amante', *αμουρίζω* = 'avere un'amante', *αμουρουζάκι* = 'amante' (adulatoriamente), *αμουρουζάρης* = 'individuo incline ai piaceri erotici'.

3) Quando in una determinata zona si riscontra una generalizzata tendenza sociale alla burla ed alla facezia, aumenta il numero dei prestiti che acquisiscono un'estensione semantica in senso dispregiativo. È quel che accade nell'Eptaneso. Il fatto che i dialetti dell'Eptaneso siano dal punto di vista fonetico più vicini al greco comune e il fatto che gli esponenti della borghesia locale — ivi compresi i letterati — siano migrati verso il centro del Paese hanno costituito la causa principale dell'influenza dei dialetti dell'Eptaneso sulla formazione del greco comune. Così i prestiti dall'italiano che nel dialetto dell'Eptaneso hanno acquisito senso dispregiativo sono stati incorporati nella lingua in formazione dei centri urbani, nella quale a tutt'oggi si conservano. Tale origine hanno le accezioni dispregiative di *παρλάρω* (< it. *parlare*) = 'parlare a vuoto', 'cianciare', 'dire stupidaggini', *παλιάτσος* (< it. *pagliaccio*) = 'persona ridicola', 'buffone', *πριμαντόνα* (< it. *prima donna*) = 'donna di dubbia moralità'. Vale la pena segnalare che detti vocaboli hanno ormai perso nel greco comune il loro significato letterale — solo la parola *πριμαντόνα* lo ha mantenuto, ma limitatamente al linguaggio del melodramma.

Oggetto di burla sono egualmente i comportamenti e le abitudini proprie dei singoli popoli, appunto perché costituiscono un loro esclusivo tratto distintivo. Questo è il motivo per il quale determinate parole di origine italiana hanno assunto in greco valenza dispregiativa. Il termine *τσεριμόνια* (< it. *cerimonia*), più spesso al plurale *τσεριμόνιες* o *τσιριμόνιες*, dalla grandiosità del significato italiano è passata ad un'accezione dispregiativa: a) nella comune parlata di Atene essa è indicativa di comportamenti adulatori o servili; b) nel Peloponneso (Trifilia) esso ha il senso di 'stranezza, stravaganza di comportamento'; c) in Messenia (Mani) il termine è usato nell'accezione di 'curiosità', il verbo derivato *τσιριμονιάζω* = 'lesinar danaro', 'comportarsi da spilorcio' e l'aggettivo *τσιριμονιάρης* = 'spilorcio'. In gran parte del territorio greco la parola

⁴ Le espressioni idiomatiche ed, in genere, il materiale dialettale del quale si fa uso nella presente comunicazione proviene dagli archivi del Centro di Redazione del Lessico Storico dell'Accademia di Atene ed è stato raccolto tramite indagini sul campo effettuate dai redattori del Centro medesimo.

τσεριμόνια è peraltro usata nell'accezione di 'stranezza di modi', 'stravaganza', 'capriccio'; riporto qui di seguito alcune frasi di uso comune per renderne meglio evidente la varietà di impieghi: Το παιδί κάνει τσιριμόνιες και δεν θέλει να φάει (il bambino fa i capricci e non vuole mangiare); δεν θέλει να τον παντρευτεί και του κάνει τσιριμόνιες (non vuole sposarlo e gli fa i dispetti); μου κάνει τσιριμόνιες και δεν θέλει να μου επιστρέψει τα δανεικά (accampa un sacco di scuse e non vuole restituirmi il prestito); θέλει διαζύγιο γιατί δεν αντέχει τις τσιριμόνιες του (vuole il divorzio perché non sopporta le sue infedeltà); oltre a queste, numerose altre se ne potrebbero citare ad esemplificazione del senso peggiorativo acquisito in greco dal termine.⁵ Sempre a mo' di burla il greco ha accolto un analogo prestito dal turco (τεμενάς, per lo più al plurale τεμενάδες) per indicare con valenza dispregiativa manifestazioni esteriori di adulazione o servilismo; dal punto di vista semantico i due prestiti in parte coincidono.

Anche più di recente un gran numero di prestiti dall'italiano è stato usato nel gergo urbano — non però in quello convenzionale dei mestieri — in senso convenzionale, a seconda delle esigenze espressive degli utenti. In seguito tali parole sono entrate nel comune uso cittadino a mo' di derisione o imitazione del linguaggio di gruppi di emarginati che esercitavano un certo fascino appunto perché tali.⁶ Il fatto che una gran parte della popolazione le abbia adottate ha contribuito alla perdita progressiva, da parte delle parole in questione, del significato convenzionale, come al loro totale bando dal gergo ed al loro incorporamento nel greco comune col sopravvento dell'accezione dispregiativa. Quest'ultimo fenomeno mostra peraltro, perlomeno in parte, l'atteggiamento di disprezzo delle classi borghesi nei confronti dei ceti sociali marginali e delle manifestazioni della loro vita. Ecco ora qualche esempio di prestiti dall'italiano usati da ceti marginali della città di Atene e passati col tempo nel greco comune. È oggi usato con estensione abbastanza ampia il vocabolo μόρτης, che a causa della caduta delle lettere iniziali non rivela a prima vista la sua origine italiana.⁷ Il sostantivo italiano si è mutato nell'aggettivo μόρτης, -ισσα, -ικο e significa: a) 'vagabondo'; b) 'mascalzone', 'bullo'; c) al femminile, 'dai modi mascholini e dalla parlata provocante', 'sguaiata'. L'accezione dispregiativa è particolarmente evidente in espressioni come μόρτικα φερσίματα (atteggiamenti da bullo), μόρτικη φάτσα (faccia da bullo), μόρτικη περπατησιά (camminata da bullo). Egualmente si usa in neogreco il verbo σταμπάρω (< it. *stampare*); come è testimoniato anche dai lessici, esso aveva nel vecchio dialetto di Atene il significato di

⁵ Il significato di 'adulazione' è attestato già dal 1728; lo si riscontra infatti in una lettera di Nikòlaos Mavrokordatos a Chrsanthos Notaràs riprodotta in E. Legrand, *Bibl. Gr. Vulg.*, IV, p. 218 («διὰ τὴν μὴ λογιᾶσθαι ἢ ὑμετέρα μακαριότης ὅτι τὰ τοιαῦτα εἶναι τζερεμόνιες καὶ κολακείες»).

⁶ Del medesimo avviso I. Petròpulos, *Καλιαρντά*, Atene, 1971, p. 11.

⁷ Per l'etimologia (< it. *beccamorti*) cfr. N. Andriotis, *Ετυμολογικό Λεξικό της κοινής Ελληνικής*, Thessaloniki, 1971², s.v.

'stampare', 'imprimere'; per coloro che vivevano ai margini della società dell'epoca il verbo indicava però il 'ritenere qualcuno sospetto'. L'espressione εἶναι σταμπαρισμένος, ad esempio, indicava che l'individuo in questione aveva attirato su di sé l'attenzione degli organi di polizia, suscitandone i sospetti a causa dei suoi orientamenti politico-ideologici. Allo stesso modo, la frase μ' ἔχουν σταμπάρει veniva utilizzata da chi viveva ai margini della società per indicare il 'trovarsi sotto la sorveglianza della polizia'. Tale accezione è passata nel greco comune ed è ormai l'unica in uso. In tutto ciò, i sostantivi στάμπα (< it. *stampa*) e σταμπάρισμα mantengono, al pari degli aggettivi σταμπωτός e σταμπάτος, il significato letterale, senza godere tuttavia di larga circolazione. Unica eccezione è costituita dalla frase ἔχει την στάμπα του μπαγαπόντη (ha l'impronta del mascalzone), nella quale entrambi i prestiti dall'italiano (στάμπα < *stampa* e μπαγαπόντης < *vagabondo*) hanno accezione dispregiativa. Di più ampio uso è oggi la parola μάρκα (< it. *marca*) nel significato letterale di 'contrassegno, marca' (τι μάρκα τσιγάρα καπνίζεις; = 'che marca di sigarette fumi?'; υπάρχουν πολλές μάρκες κρασιού = esistono molte marche di vino) e, nel linguaggio calcistico, il derivato μαρκάρισμα⁸ (< μαρκάρω) = 'marcatura'; nel gergo urbano il termine ha tuttavia assunto il significato dispregiativo di 'individuo furbo e maligno': αυτός είναι μάρκα (è un bel tipo) o αυτός είναι μάρκα, μ' ἔκαψες (è proprio un gran bel tipo). La parola μάτσο (< it. *mazzo*) indica in tutto il territorio greco, compresi i dialetti, un insieme di oggetti eguali. Dal sostantivo gli utenti del gergo hanno creato il verbo ματσώνω con l'accezione dispregiativa di 'sottrarre furtivamente', 'lasciarsi corrompere con doni o offerte in danaro', nella frase τὰ μάτσωσε (con le mazzette ha racimolato un bel gruzzolo); mutandone il genere (dal neutro al femminile) il gergo ha inoltre attribuito al sostantivo il significato di 'bustarella', 'mazzetta' tout-court: ἔχτισε το σπίτι του με μάτσες (s'è fatto la casa con le bustarelle).⁹

L'aggettivo italiano fresco (> ngr. φρέσκος) ha in entrambe le lingue il medesimo senso (φρέσκα φρούτα = frutta fresca; φρέσκες πληροφορίες = notizie fresche; φρέσκο πρόσωπο = viso fresco), nel gergo si usa però il neutro sostantivato nel significato di 'carcere, prigionia': τον πήγανε στο φρέσκο (l'hanno portato al fresco), δεν θα γλυτώσει το φρέσκο (non scamperà alla prigionia); in tale caso, comunque, ha probabilmente influito l'analoga espressione italiana 'dormire al fresco'. Accezione dispregiativa presentano anche, al di là del significato letterale, certi usi della parola πιάτσα (< it. *piazza*): βγάζω στην πιάτσα (avviare alla prostituzione); κάνω πιάτσα (fare la donna di strada, prostituirsi). Il derivato πιατσαδόρος, di apparente derivazione italiana a causa della desinenza veneziana e tuttavia inesistente in italiano, ha il significato iro-

⁸ Sull'uso del termine cfr. V. Rotolo, *Il linguaggio calcistico in Grecia*, Palermo, 1973, p. 20.

⁹ Si vedano anche i sostantivi del linguaggio convenzionale degli omosessuali ματσιάρης = έφορος (ispettore delle Imposte) e ματσότσαρδο = εφορία (ufficio delle Imposte) [< μάτσο + τσαρδί = 'casa', 'capanna' (< turc. *cardac*.)], registrati in I. Petròpulos, cit., p. 84.

nico di 'individuo coinvolto in loschi affari'. Prodotto della differenza di classe tra borghesia e ceti popolari è altresì l'accezione dispregiativa acquisita dalla parola τσόκαρο (< it. *zoccolo*)¹⁰ in frasi come είναι τσόκαρο (è una donnaccia), παντρεύτηκε ένα τσόκαρο (ha sposato una poco di buono); la parola indica in genere, oltre che un determinato tipo di calzatura, il 'concetto di donna volgare e rozza', probabilmente perché gli zoccoli venivano indossati da donne di basso livello culturale e sociale. Dal gergo delle donne di malaffare deriva anche il senso dispregiativo attribuito alla parola italiana *carriola* (> ngr. *καριόλα*), che dal significato letterale di piccolo veicolo a ruote, a tutt'oggi vivo nei centri urbani e nei dialetti greci dell'Asia Minore, è passato a quello di 'donna di strada' — esiste anche, con equivalente significato, il corrispondente maschile *καριόλης*, mentre il neutro (per lo più al plurale: *καριόλια*) è usato ad indicare le eruzioni cutanee provocate da malattie veneree o, direttamente, le malattie veneree nel loro complesso. Nel gergo di coloro che facevano uso di stupefacenti e dei 'ρεμπέτηδες' dell'inizio del secolo ha assunto significato dispregiativo il termine *πρέζα* (< it. *presa*), che, come risulta dai lessici, aveva sin allora il senso di 'piccola quantità': *μιά πρέζα αλάτι* (una presa di sale), *μιά πρέζα ζάχαρη* (una presa di zucchero). Tale significato è venuto poco a poco meno, per dare esclusivo spazio all'accezione di 'dose di stupefacenti'. Parallelamente, nella parlata comune si sono creati i derivati *πρεζόνι* e *πρεζάκις*,¹¹ per indicare chi è dedito al consumo di sostanze stupefacenti. Nella lingua popolare dei centri urbani ha acquisito valenza dispregiativa il termine *τεζάρω* (= tirare le cuoia, crepare), che in tal senso è tuttora in uso quasi esclusivamente presso i ceti popolari, senza probabilità, perlomeno a giudicare dalla sua progressiva regressione, di una ulteriore diffusione in altri gruppi sociali; nel gergo della più antica società ateniese il verbo aveva assunto un secondo significato dispregiativo in due espressioni stereotipe: *Τα τέζαρε* (sottinteso: i pantaloni) e *τέζα τα μπρίκια* = compiere atti osceni. Le due frasi venivano in particolare utilizzate nel caso che ci si producesse in atti osceni nella consapevolezza che qualcun altro se ne stesse furtivamente ad osservare la scena.

Per quanto riguarda l'estensione del significato dei prestiti dall'italiano, ma, in genere, da qualsiasi altra lingua, occorre comunque procedere ad alcune indispensabili osservazioni. È naturale che nel passaggio da una lingua all'altra il prestito perda buona parte delle sue connotazioni semantiche, in particolare sul piano metaforico, che è quello che meglio esprime il vissuto linguistico e conseguentemente il carattere di un popolo.¹² Le accezioni dispregiative, che attengono per

lo più al piano metaforico, al contrario, fanno registrare un'estensione delle connotazioni semantiche in modo da risultare funzionali a nuove esigenze espressive, come appare del resto chiaro dagli esempi finora citati. Per i prestiti si ha, cioè, una contrazione dei significati della lingua originale da un lato e una espansione nella lingua che li accoglie dall'altro. Tale fenomeno di contrazione ed espansione del campo semantico dei prestiti si compie di volta in volta con l'influenza di vari fattori extralinguistici, che per quanto riguarda i prestiti dall'italiano possono essere classificati come di natura storica, di natura sociale e di natura psicologica. Sono principalmente i fatti storici a determinare i contatti ed i rapporti di reciproca influenza tra le lingue. Durante il dominio italiano (principalmente veneziano) il greco ha preso in prestito dalla perifrasi italiana 'dare e avere' il termine *νταραβέρι* o *νταλαβέρι* perché per forza di cose le due popolazioni dovevano intendersi su fatti fondamentali quali erano i rapporti di ogni sorta derivanti dalla loro reciproca convivenza. In seguito (nuova coincidenza storica) l'occupazione turca costrinse i Greci ad adottare per il medesimo concetto il sinonimo turco di 'dare e avere', *αλισβερίσι* (< turc. *alışveriş*). Con la liberazione della Grecia, tali termini caddero in disuso presso le classi colte, ma rimasero in voga presso i ceti popolari e nei dialetti. Per rendere il medesimo concetto il greco mutuò dalla lingua dotta (*katharèvusa*) il termine *δοσοληψία* e la perifrasi "δοῦναι καὶ λαβεῖν" (esattamente corrispondente all'italiano 'dare e avere'), allo scopo di epurare la lingua dalle parole straniere. I termini dotti, però, non si rivelarono intercambiabili (sinonimia assoluta) in tutte le circostanze. Le parole greche furono così utilizzate in discorsi ufficiali o documenti pubblici; nella parlata quotidiana si sono però mantenuti, come maggiormente espressivi, i prestiti, anche se negli anni l'accezione letterale di essi è progressivamente venuta meno, dando spazio a quella metaforica in senso dispregiativo. Così, nel parlare quotidiano, col prestito *νταραβέρι* si indicano oggi i concetti dispregiativi di: a) 'loschi rapporti di affari': *έχει νταραβέρια με την αστυνομία, με απατεώνες*, etc. = se la fa con la polizia, con imbrogliatori, etc. b) 'illeciti rapporti erotici': *έχει νταραβέρια με τον προϊστάμενό της* = se la fa col capoufficio; c) 'diverbio, litigio': *θα έχομε νταραβέρια απόψε γιατί άργησα να γυρίσω στο σπίτι* = ci sarà maretta questa sera perché ho tardato a tornare a casa; d) 'organi genitali di entrambi i sessi': *κουμπώσου γιατί φαίνεται το νταραβέρι σου* = abbottonati che ti si vede tutto.¹³ È interessante notare che sia dal prestito italiano che da quello turco il greco ha anche creato il relativo verbo derivato, rispettivamente: *νταραβερίζομαι* e *αλισβερίζομαι*. Entrambi i verbi sono esclusivamente dell'uso parlato e presentano una forte connotazione dispregiativa. Vorrei segnalare a tale proposito che la creazione di derivati indica che il prestito è stato ormai completamente assimilato nella parlata corrente.

¹³ A tale proposito, si veda l'espressione sinonimica *φαίνονται τα πράματά σου* (letteral.: ti si vedono le tue cose).

¹⁰ Secondo A. Maidhof, *Neugriechische Rückwanderer aus den Romanischen Sprachen unter Einschluss des Lateinischen*, in "Byzant. Neogr. Jahrb." X (1931), pp. 77, 65, il termine sarebbe un diminutivo di *zocco* (< gr. *σόγχο*).

¹¹ Occorre ricordare a tale proposito che la desinenza *-άκις* ha in genere di per sé valenza dispregiativa (*γυαλάκις, ματάκις, παπιγιονάκις*, etc.).

¹² Tale osservazione non ha valore assoluto; esistono infatti prestiti da lingue straniere che hanno mantenuto in tutta la loro ampiezza le accezioni del vocabolo originale; si veda, ad esempio, nel Lessico Storico dell'Accademia di Atene, la voce *αββιζάρω* (< it. *avvisare*).

Poiché ho prima affermato che la *katharèvusa* ha bandito i prestiti penetrati in gran quantità sotto la dominazione straniera, sostituendoli con il loro equivalente greco, ritengo opportuno menzionare alcuni prestiti dall'italiano che con ogni probabilità avevano in passato un uso più vasto di quello odierno e che si ritrovano in accezione dispregiativa solo in certe espressioni stereotipate. Si tratta dei termini *καζάρμα* (< it. *caserma*), sostituito dal più dotto *στρατώνας* e sopravvissuto solo nella frase *είναι καζάρμα το σπίτι του* (la sua casa sembra un campo di battaglia; letteral.: la sua casa è una caserma —, è, cioè, assai grande ed estremamente disordinata); *ραπόρτο* (< it. *rapporto*), sostituito dal più greco *αναφορά* e sopravvissuto nella frase *κάνω ραπόρτο* (= spettegolare su qualcuno, riferire per filo e per segno fatti attinenti a una terza persona) e *φάμπρικα* (< it. *fabbrica*), sostituito dalla parola *εργοστάσιο* e sopravvissuto nell'espressione *άνοιξε φάμπρικα* (= ha dato inizio ad un lavoro o un'attività destinati a protrarsi a lungo nel tempo con ogni sorta di illeciti espedienti).

Nel passaggio da una lingua all'altra, la contrazione del significato letterale del prestito è spesso dovuta ai progressi compiuti in ambito tecnico o scientifico, mentre il senso metaforico presenta da tale punto di vista una maggiore persistenza. Si consideri, ad esempio, il caso del termine veneziano *tartana* (> ngr. *νταρντάνα*), che ha conservato per lungo tempo l'accezione letterale di 'nave da carico a vela'; con la scomparsa di tale tipo di imbarcazione il greco ha mantenuto la valenza metaforica dispregiativa che il vocabolo aveva parallelamente già acquisito, quella, cioè, di 'donna rozza e volgare', 'donnone'.¹⁴ Le medesime ragioni hanno contribuito al mutamento semantico della parola *λούστρος* (< it. *lustro*), che dal concetto di 'lustrascarpe' è passato ad indicare quello di 'individuo scialbo e insignificante', 'uomo da nulla' (probabilmente perché i lustrascarpe fungevano da latori di biglietti amorosi). Scomparso il mestiere del lustrascarpe, il termine ha oggi senso esclusivamente dispregiativo in espressioni come *είναι λούστρος* (è un facchino), "*μ'αυτό το λούστρο κάνεις παρέα* (con questo facchino hai a che fare!).

A determinare la contrazione o la espansione del significato dei prestiti contribuiscono anche fattori sociali. Abbiamo già visto che i prestiti utilizzati nel linguaggio gergale presentano in genere un arricchimento delle connotazioni semantiche, il che conferma tra l'altro la fondatezza delle teorie linguistiche che fissano uno stretto rapporto di interdipendenza fra stratificazione sociale e diversificazione semantica dei singoli termini. Vanno da ultimo menzionati anche certi fattori psicologici che contribuiscono alla espansione del campo semantico di certi prestiti. Non va dimenticato, a tale proposito, che la connotazione dispregiativa dei singoli vocaboli attiene alla sfera dell'emozionalità, che spesso

¹⁴ Cfr. E. Boerio, *Dizionario Veneziano*, Venezia, 1856, s.v. *Tartane* («*Tartane* o *Tartanale*, le natiche, le chiappe»), da cui sembra di poter desumere che anche in veneziano la parola avesse connotazione dispregiativa.

spinge gli utenti di una lingua ad avvalersi di parole-prestito per assolvere ad esigenze di più marcata espressività. In neogreco, ad esempio, si usa la frase *έγινε (έμεινε) ρετάλι* nel senso di: a) 'è molto invecchiato'; b) 'ha perso tutti i suoi soldi al gioco o, in genere, scialacquandoli'.¹⁵ In questo caso il prestito *ρετάλι* (< it. *ritaglio*) ha assolto assai meglio delle corrispondenti perifrasi greche alle esigenze di espressività degli utenti, tanto da essere, in questa come in altri casi analoghi (*τα βρήκε μπαστούνια* - < it. *bastone* - = ha incontrato insormontabili difficoltà), insostituibile.

Di particolare importanza da un punto di vista psicologico è l'esigenza di rifuggire dall'uso di parole-tabù, motivo per il quale una lingua fa spesso ricorso a prestiti stranieri, utilizzandoli o in funzione di sinonimi o come eufemismi.¹⁶ Come si è già visto, per indicare una donna dai facili costumi gli abitanti dell'Eptaneso, non volendo adoperare la terminologia greca, aggirano ogni ostacolo di natura sociale, etica e psicologica con l'adozione della parola *πριμαντόνα*, così come gli abitanti di Creta e delle Cicladi, per non usare il vocabolo *εραστής*, si avvalsero dei corrispondenti italiani *μπέλλος* e *αμορόζος* ed il greco comune del termine *νταραβέρι* per indicare gli organi genitali. Per il medesimo motivo, anziché dire di una persona che è *τρελλός* (pazzo), diciamo *αυτός είναι βίδα* (< it. *vite*) = è uno svitato o anche *του έστριψαν οι βίδες του μυαλού του* (gli manca qualche rotella)¹⁷ e invece di dire che a qualcuno *συνέβη ατύχημα* (è accaduta una disgrazia) diciamo *έπαθε μεγάλο κάζο* (gli è capitato un accidente). Un eufemismo costituisce in greco anche la frase di derivazione italiana *αβέρτα μπάνκα* (< it. *banca*), con la quale si vuole significare che: a) per distrazione ci si è dimenticati di chiudere la porta di casa, dell'ufficio, etc.; b) ci si è dimenticati di abbottonarsi i pantaloni; in quest'ultimo senso si usa anche, e certamente non a caso, la sinonimica espressione greco-veneziana *ανοιχτά τα μαγαζιά* (< ven. *magazin*). Per finire, citerò un esempio a mio avviso particolarmente significativo, perché compendia tutti i fenomeni parziali sinora enumerati. Si tratta di quattro sinonimi entrati in greco moderno dall'italiano comune o dai dialetti, che rendono il medesimo concetto ma con un'accezione diversa a seconda del contesto nel quale appaiono di volta in volta inseriti. Il greco antico, per esprimere il concetto di 'persona', disponeva delle parole *άνθρωπος*, *άτομον*, *πρόσωπον*. Tali termini sono utilizzati anche in greco moderno, ma parallelamente, per il tramite dei dialetti, sono entrati in quest'ultimo i prestiti *μούτρο* (< it. *mutria*),¹⁸ *μούρη* (< gen. *muro*),¹⁹ *μουτσούνα* (< ven. *muso-*

¹⁵ Si veda anche l'espressione sinonimica *έμεινε στον άσσο*, modellata anch'essa su un prestito dal veneziano.

¹⁶ Cfr. in proposito N. Galli de' Paratesi, *Semantica dell'Eufemismo*, Torino, 1964, pp. 38-39.

¹⁷ Si veda anche l'espressione sinonimica *λασκάρω οι βίδες*, nella quale sono presenti ben due prestiti dall'italiano (*λασκάρω* < it. *lascare*).

¹⁸ Per l'etimologia cfr. N. Andriotis, cit., s.v.

¹⁹ *Ibid.*, s.v.

na),²⁰ e φάτσα (< it. *faccia*). I quattro prestiti sono, per quanto riguarda l'accezione letterale, sinonimi. La parola μούτρο si presenta nel suo uso letterale ('faccia', 'viso', 'volto') per lo più al plurale: έπεσε και έσπασε τα μούτρα του (è caduto e si è spaccato la faccia); analogo è il significato letterale dei termini μούρη (τον έφτυσε στη μούρη = gli ha sputato in faccia) e φάτσα (ωραία — άσκημη φάτσα = bella faccia, brutta faccia; η φάτσα του σπιτιού = la facciata della casa). Non coincide con essi la parola μουτσούνα, che indica esclusivamente il concetto di: a) 'faccia sgradevole, arcigna, corruciata', b) 'muso, grugno di animale'. Nell'uso metaforico tali termini hanno acquisito una valenza dispregiativa, con gradazioni qualitative e quantitative diverse a seconda che si scelga l'uno o l'altro di essi ed in relazione, di volta in volta, al contesto espressivo. Frasi come είναι μούτρο (è una faccia tosta), μας κάνει το σπουδαίο η μούρη του (si dà arie questo bel tomo), σπουδαίο μούτσουννο (fior di galantuomo), μουτσούνα ο λεγάμενος (lui sì che è un bel tipo), κάνεις παρέα με φάτσες που θα σε κάνουν να μετανοιώσεις (frequenti certi tipi della cui compagnia ti dovrai pentire), etc., indicano disprezzo per la persona in questione con una carica semantica di volta in volta diversa. Più marcato senso dispregiativo presenta la parola μούτρο, che anche isolata dal contesto, quale semplice sostantivo o sintagma (είναι μούτρο), rende al massimo grado il concetto di individuo caratterizzato esclusivamente da attributi negativi. Con i sinonimi μούρη e μουτσούνα si rende in maniera leggermente meno incisiva il medesimo significato dispregiativo, con una sfumatura ironica. La parola φάτσα assume connotazione dispregiativa o elogiativa a seconda del contesto. Per maggiore chiarezza, occorre a questo punto dare uno sguardo ai composti e derivati dei quattro suddetti prestiti e vedere in quali di essi si mantiene la valenza dispregiativa propria del termine capostipite. Sulla parola μούτρο si è creato il verbo μουτρώνω, destituito di qualsivoglia connotazione dispregiativa (μουτρώνει γιατί δεν θέλει να φάει = mette il broncio perché non vuole mangiare; μουτρώνει όταν δεν του κάνω τα χατίρια = mette il broncio quando non assecondo i suoi desideri). Dal sostantivo μούρη si è creato il verbo μουρώνω, che nei dialetti significa 'mettere la museruola' e nei composti (απομουρώνω) 'comportarsi con sfrontatezza' oppure 'avere la sfrontatezza di compiere atti sconvenienti'; parallelamente, il sostantivo απομούρωμα indica un'azione sfrontata e il participio απομυρωμένος chi sia stato oggetto di una ramanzina e ne provi vergogna.²¹ Sul termine μουτσούνα si sono invece formati l'accrescitivo μουτσουνάρα ed il composto αφεντομουτσουνάρα, che presentano al massimo grado un'ironica valenza dispregiativa: ήρθε η αφεντομουτσουνάρα σου (è arrivata Vostra Signoria in persona, nel senso di persona non desiderata); δεν θέλω να δώ τη μουτσουνάρα

²⁰ Ibid., s.v.

²¹ In tale accezione la parola è stata registrata nell'isola di Naxos (Cicladi); cfr. il Lessico Storico dell'Accademia di Atene, s.v.

του (non lo voglio vedere neppure in faccia). Il verbo μουτσουνιάζω, al pari del composto απομουτσουνιάζω o απομουτσουνίζω,²² conserva in parte il significato letterale ed indica, anche nella forma composta, il mostrare in faccia il proprio malcontento, il mettere il broncio. Solo la parola φάτσα ha prodotto una serie di derivati dialettali quali φατσάδος, φατσάτος, φατσαλής, che stanno stranamente ad indicare una persona dalla bella faccia. I composti ασκημόφατος (agg.) e ασκημόφατσα (sost.) hanno al contrario senso dispregiativo, esso è però dovuto al significato letterale del primo componente (άσκημος = brutto).

Il fenomeno della contrazione o espansione del campo semantico dei prestiti italiani in neogreco dovrà essere ulteriormente studiato sulla base di tutto il materiale relativo, in modo da procedere alla raccolta di dati statistici e determinare quante delle parole entrate in neogreco hanno subito mutamenti in senso dispregiativo. Si potrebbe, in seguito, operare un confronto in direzione opposta: dal greco all'italiano. Per quanto ci è finora noto, seppur in maniera empirica, il greco moderno non ha goduto di eguale sorte sulla bocca dei parlanti italiano o altre lingue europee. Questo, comunque, è un problema che esula dai limiti della presente comunicazione.

(trad. di Ines Di Salvo)

²² Con tale significato il termine è stato registrato a Creta; cfr. il già menzionato Lessico dell'Accademia di Atene, s.v.

Bruno Lavagnini

Realtà e fantasia nel “Rapporto al Greco” di Nikos Kazantzakis

Lo scrittore Nikos Kazantzakis, ancora commosso dalla recente notizia della scomparsa, avvenuta ad Atene il 19 giugno del 1951, di Angelo Sikelianòs, al quale lo aveva legato lunga e affettuosa amicizia, così ne scriveva all'amico Pandelis Prevelakis:¹ «Affinché si plachi alquanto il dolore, ho deciso di scrivere un libro su Angelo: abbiamo viaggiato insieme per molti luoghi di Grecia, abbiamo insieme lottato, in maniera del tutto diversa e da posizioni opposte, e forse sarà utile che anche i futuri Greci — non già i presenti — conoscano la intensità e il calore dell'amicizia che ci strinse e ci tenne uniti per ben quarant'anni». E perciò chiedeva che quando il Prevelakis avrebbe incontrato Anna (la consorte del Poeta) la pregasse, se trovava lettere sue ad Angelo di qualche interesse per il loro rapporto, di conservargliele per utilizzarle con consenso di Lei. «Quanto a me, conservo ad Egina tutte le lettere di Angelo».

Il progetto del libro non fu mai realizzato, forse perché il Kazantzakis non tornò più in Grecia, e non poté disporre della documentazione di cui si sarebbe avvalso. In compenso, in quella sorta di autobiografia che volle intitolare *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο*,² quasi per render conto della sua vita al grande pittore suo conterraneo, dedicò un intero capitolo, il diciannovesimo del libro, a rievocare la immagine fisica e morale dell'amico poeta e a ricordare un viaggio di quaranta giorni compiuto insieme nella visita alla comunità monastica dell'Athos.

Ciò non è poco, se si pensa che l'autore in tutto il libro, a parte il ricordo dei familiari e dei parenti più stretti, non fa espressa menzione di altre amicizie.

«Un giorno si fece luce. Mi ero rifugiato a Kifissia in mezzo ai pini, in una piccola casa, tutto solo. Non ero mai stato un misantropo. Ho sempre amato gli uomini, ma a distanza, e quando qualcuno veniva a trovarmi

¹ *Τετρακόσια γράμματα τοῦ Καζαντζάκη στὸν Πρεβελάκη*, Atene, 1965, p. 639.

² N. Kazantzakis, *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο*, Atene, 1961.

si svegliava in me l'animo cretese, e facevo festa nel riceverlo in casa mia. Per qualche tempo ne ero lieto e lo stavo a sentire e se potevo aiutarlo l'aiutavo con gioia; ma se durava molto la conversazione e il contatto, desideravo di restare solo. E gli uomini lo capivano che io potevo vivere senza di loro; che non avevo bisogno della loro conversazione e questo non me l'hanno mai perdonato. Con pochi uomini avrei potuto vivere per molto tempo senza disagio.

Ma quel giorno a Kifissia si fece luce. Quel giorno a Kifissia mi incontrai con un giovane della mia età, che ho amato e stimato senza interruzione — era fra quei pochi la cui presenza mi era più cara della assenza. Era molto bello, e lo sapeva, era un grande poeta lirico, e lo sapeva. Aveva scritto un grande, mirabile poema: atmosfera poetica, verso, lingua, armonia incantevole; non mi saziavo di leggerlo e di goderlo. Questo poeta era della stirpe delle aquile; col primo batter d'ali giungeva alla vetta. Più tardi, quando si provò a scrivere anche prosa, vidi che egli era davvero un'aquila; quando non volava ma cercava di camminare sulla terra era come l'aquila, che quando cammina è pesante e maldestra; il suo elemento era l'aria. Aveva le ali, ma non aveva una mente quadrata; vedeva lontano ma confusamente e le similitudini poetiche erano per lui incrollabili argomenti logici. Quando si confondeva in sillogismi e non poteva venirne a capo balenava in lui una splendida immagine oppure scoppiava in un riso squillante e se la cavava. Ma aveva una grande signorilità, una grazia e nobiltà rare; se tu l'avessi visto parlare mentre splendevano stranamente i suoi occhi cerulei o se tu lo avessi udito declamare i suoi versi tanto da far tremare i vetri della casa, avresti capito quali dovevano essere gli antichi rapsodi, che coronati di foglie di vite o di violette andavano da un palazzo all'altro e col loro canto ammansivano gli uomini ancora selvaggi. Davvero, appena lo vidi, capii che questo giovane faceva onore al genere umano».

Al profilo così delineato fa seguito immediato questo racconto:

«Divenimmo subito, senz'altro, amici. Tanto eravamo tutti e due diversi che capimmo subito che l'uno aveva bisogno dell'altro e che tutti e due messi insieme avremmo formato l'uomo completo. Io aspro, di poche parole, volgare, di pelle dura; con molti problemi, con ansie metafisiche, non mi lasciavo ingannare dall'aspetto esterno ma indovinavo dietro al bel volto il teschio; io per nulla semplice, con nessuna certezza, io che non ero nato principe, ma cercavo di divenirlo... Lui invece affabile, buon parlatore, sicuro di sé, di nobile portamento, con la convinzione ingenua ma sicura di essere immortale. Era sicuro di essere nato per esser protagonista e non aveva bisogno di affaticarsi, di darsi da fare per divenirlo o per aspirare ad un grado più alto: era sicuro di esservi già. Era sicuro di essere unico e insostituibile — né accettava di essere confrontato con altro grande artista, morto o vivente; questa ingenuità gli dava fiducia in sé e forza grande.

Un volta gli raccontavo che l'ape regina nel giorno delle sue nozze si leva nell'aria, e dietro la seguono, sciame innumerevole, i fuchi che lottano per raggiungerla, ma uno solo la raggiunge, lo sposo, rimane con lei e tutti gli altri cadono e muoiono» (...) «Ma l'amico mio scoppiò a ridere. — Quello che tu dici non lo capisco affatto: voglio io soltanto essere lo sposo. Risi anch'io. — Io, gli risposi, ricordandogli il detto di un mistico a me caro,

io "ritengo di essere incoronato anche se sono altri quelli che vincono". Lo spirito non vuol dire: *Io ma: tutti noi*.

Più tardi, quando lo conobbi meglio, gli dissi, un giorno: — La grande differenza fra noi, Angelo, è questa: tu credi di aver trovato la liberazione e sei liberato; mentre io ritengo che non vi sia riscatto, e nel credere questo mi sono liberato. — Tuttavia nel suo profondo c'era una debolezza molto simpatica, e molto terrena: aveva assoluto bisogno di essere amato e ammirato.

Se tu avessi potuto penetrare al di là del suo volto trionfante e della sua voce tonante, avresti veduto un nobile inquieto tendere la mano al passante. Un amico suo molto cinico mi diceva un giorno: "Fa il sultano, ma in realtà è una sultana".

Molti, per invidia o per antipatia verso il suo comportamento quasi da pavone, lo consideravano un attore; e pensavano che non credesse a nulla, e che tutto quello che faceva e diceva fosse ostentazione. Un pavone che teneva continuamente aperte le sue ali screziate; ma se tu gli avessi tolto le penne avresti trovato una comune e insignificante gallina. No, non era un attore: il suo comportamento esterno, le sue parole, la sua alterigia e millanteria, la sua convinzione di essere unico al mondo e di potere, se voleva, fare i miracoli, corrispondevano con assoluta sincerità alla sua interna e profonda certezza: non fingeva di essere unico al mondo, ma lo credeva incrollabilmente. Avrebbe potuto mettere la mano nel fuoco con la certezza di non scottarsi, avrebbe potuto senza esitazione esporsi in guerra con la certezza che nessun proiettile potesse sfiorarlo, mangiava molto e se ne vantava perché credeva che quello che mangiava lo avrebbe mutato in spirito. — Mentre gli altri... diceva e scoppiava a ridere.

Un giorno mentre passeggiavamo per le vie della vecchia Atene mi disse: — Mi sento tanto divino in questo momento che se tu sfiorassi la mia mano manderesti scintille. — Non gli risposi.

— E tu non lo credi? mi fece vedendo che io tacevo: prova, toccami, e mi stese la mano. Non volli fargli fare una cattiva figura:

— Va bene, gli dissi, ci credo, che bisogno c'è di provarlo? — Ero d'altronde sicuro che non avrebbe emesso scintille. Sicuro? E chi lo sa... Ora mi pento di non aver provato.

Lui, attore? Sarebbe stato un attore se avesse finto di essere semplice e modesto. Ma era l'uomo più sincero del mondo; ne ebbi la prova un giorno seguendo una circostanza che oltrepassava i confini della comicità ed entrava nella sfera rischiosa e infuocata della follia. Ci trovavamo tutti e due in una casa di campagna, in mezzo a una pineta, nella vicinanza del mare. Si leggeva Dante, il Nuovo Testamento e Omero, mi recitava colla sua voce tonante versi suoi propri, si facevano lunghe passeggiate; erano i primi giorni della nostra conoscenza, si potrebbe dire il nostro fidanzamento... Era gioia grande per me d'aver trovato un uomo che non era capace di respirare se non al più alto livello del desiderio. Distruggevamo e ricostruivamo il mondo, eravamo tutti e due sicuri che l'anima fosse capace di ogni cosa, soltanto che lui lo credeva della propria anima, ed io di quella dell'uomo.

Una mattina, quando ci si preparava alla solita passeggiata e ci trovavamo ancora sulla soglia guardando il mare, ecco che si presenta di corsa il postino del villaggio che estrae dalla borsa una lettera e la consegna al mio amico. Poi gli si curvò all'orecchio imbarazzato: "C'è anche un grosso

pacco per voi” disse timidamente. L’amico mio non lo intese. Leggeva la lettera e il suo volto divenne tutto rosso. Tese la mano e me la porse: “Leggila” mi disse. La presi e la lessi: “Mio piccolo Budda, è morto il nostro povero vicino, il sarto; te lo mando e ti prego di resuscitarlo” gli scriveva la moglie. L’amico mio mi guardò con ansia: “Che ne pensi, è una cosa difficile?” fece. Scrollai le spalle “Non saprei, gli risposi; in ogni modo è molto difficile”.

Ma il postino aveva fretta “E del pacco cosa devo farne?” chiese e fece per andarsene. “Portalo” disse l’amico mio d’un tratto, e di nuovo si volse e mi guardò; forse aspettava che io lo incoraggiassi. Ma io mi trovai imbarazzato e tacqui. Rimanemmo senza parlare in attesa; il sole accennava a tramontare, il mare era divenuto scuro, quasi rossastro, l’amico mio si mordeva le labbra e restava in attesa. Dopo poco apparvero due del paese. Recavano una povera bara: c’era dentro il sarto...

“Portatelo di sopra” ordinò l’amico, e il suo splendido volto s’era fatto scuro. Si voltò di nuovo a guardarmi:

“Che ne dici” mi chiese di nuovo, e inquieto mi guardò negli occhi, “che ne dici, ne sarò capace?”

“Prova”, gli risposi; “io vado a fare due passi”.

Andai lungo la spiaggia respirando profondamente il profumo dei pini e l’alito del mare. “Ora, pensai, apparirà chiaro se è un commediante o uno spirito pericolosamente audace, pronto a desiderare e tentare cose impossibili. Si proverà a resuscitare il morto, o, da furbo, avrà paura del ridicolo e andrà di nascosto e tranquillamente a coricarsi nel proprio letto? Stasera si vedrà...” Tremavo al pensiero che in quel momento si mettesse a prova lo spirito del mio amico, e passeggiavo frettolosamente, turbato.

Il sole s’era tuffato nel mare: s’intendeva fra i pini il primo lamento di una civetta, triste e tenero insieme; le vette dei monti lontani cominciavano a sfumare nel crepuscolo.

Allungai di proposito la mia passeggiata perché provavo imbarazzo a tornare a casa. Anzitutto mi dava fastidio la presenza del morto: non ho mai potuto guardare un morto senza rabbrivire per disgusto e timore insieme, e in secondo luogo, perché volevo rimandare il momento di vedere come si sarebbe comportato in quella situazione il mio amico.

Quando arrivai a casa, la sua stanza al di sopra della mia era tutta illuminata. Non avevo voglia di cenare, mi gettai sul letto per addormentarmi; ma come chiudere occhio! Al piano di sopra per tutta la notte percepivo un mormorio sommesso e il letto che cigolava, e subito dopo passi pesanti, su e giù, per molto tempo, e poi di nuovo mormorii e il cigolare del letto. Per tutta la notte. Una volta intesi il mio amico sospirare profondamente e aprire la finestra come se soffocasse e volesse prendere aria.

Mi ero ormai stancato e all’alba mi prese il sonno. Tardai a svegliarmi e a scendere in basso; l’amico mio stava seduto davanti alla tavola, il latte davanti a lui non era stato toccato. Mi spaventai quando lo vidi — due grandi cerchi bluastri si erano stesi attorno ai suoi occhi ed era tutto pallido e le sue labbra sbiancate. Non gli dissi nulla; mi sedetti accanto a lui angustiato e rimasi in attesa.

“Ho fatto quello che ho potuto”, mi disse alla fine, come se volesse scusarsi. “Ti ricordi in che modo il profeta Eliseo fece risuscitare il morto? Si stese su di lui con tutto il corpo, pose la sua bocca su quella del morto e

gli alitò il suo respiro e mormorò; io ho fatto lo stesso”. Tacque, e poi: “Per tutta la notte... per tutta la notte... e invano”.

Ero preso da stupore: guardavo l’amico mio e lo ammiravo: era finito nel ridicolo, ma era andato più oltre, era giunto al tragico confine della follia ed ora ne era tornato e sedeva dinanzi a me esaurito.

Si alzò, si avanzò sino alla soglia, guardò il mare dinanzi a sé, si asciugò la fronte che si imperlava con grosse gocce di sudore.

“E ora?” Si voltò e mi disse; “che cosa posso fare?” “Chiama il prete che lo seppellisca; e noi andiamo a fare la nostra passeggiata lungo il mare”. Lo presi a braccetto, il suo braccio tremava. Ci togliemmo le scarpe, ci togliemmo anche le calze, sguazzavamo lungo il mare per rinfrescarci. Lui non parlava, ma sentivo che il fresco del mare e il suo tranquillo tremolio lo rasserenavano.

“Mi vergogno, disse alla fine. Lo spirito non è dunque onnipotente?”

“Non ancora, gli dissi, ma lo diverrà. Prodezza grande voler superare il confine umano, ma prodezza grande anche riconoscere senza paura i limiti e non disperare. Cozzeremo con le nostre teste contro le sbarre, saranno molte le teste rotte, ma un giorno le sbarre si romperanno.

“Io vorrei che fosse la mia testa a spezzarle” disse, e gettò con impeto un grosso ciottolo nel mare “io, disse, e nessun altro!” Sorrisi: “Io! io!” era proprio questa la tremenda prigione, senza porte né finestre, dell’amico mio. “Qual è il più alto vertice al quale l’uomo può arrivare?” diss’io, cercando di consolarlo “— per superare il nostro io; quando saremo arrivati a questo vertice, amico, allora soltanto saremo affrancati”. Non rispose, ma percorse furente l’acqua col piede.

L’aria, fra noi, si era fatta pesante.

“Torniamo indietro” disse, “mi sono stancato”. Non si era stancato, ma si era adirato. Durante tutto il percorso del ritorno non scambiammo parola, camminavamo in fretta, si era levato un po’ di vento, ci giungeva il respiro del mare, l’aria s’era impregnata di umidità.

Quando arrivammo a casa, per riparare l’incidente, allungai la mano nella ricca biblioteca dell’amico. “Ecco, dissi, chiudo gli occhi, e prenderò un libro: sarà lui a decidere.

“E che cosa dovrà decidere?” rispose l’amico mio innervosito.

“Che cosa dobbiamo fare domani” risposi io. Chiusi gli occhi, e afferrai un libro a caso, l’amico me lo prese dalle mani e lo aprì. Era un grande album pieno di fotografie: monasteri, monaci, campanili, cipressi... Cella al di sopra di un dirupo, e in basso un mare agitato.

“È l’Athos!” gridai.

Il volto dell’amico mio s’illuminò. “Proprio questo volevo! disse ad alta voce. Da molti anni proprio questo volevo: andiamoci”.

Allargò le braccia e mi strinse a sé.

“Sei pronto? mi chiese. Mettiamoci le scarpe chiodate. Non siamo noi draghi? Mettiamoci le scarpe coi chiodi, per camminare sulla Santa Montagna”».

Segue la cronaca del pellegrinaggio dei due amici ai venti monasteri dell’Athos, per la quale il Kazantzakis ha potuto utilizzare i propri appunti di viaggio, mentre disponiamo per un confronto anche del diario steso contemporaneamente.

te dallo stesso Sikelianòs, e di recente pubblicato.³ Il viaggio ebbe effettivamente luogo fra il 14 novembre e il 24 dicembre del 1914.

Non vorremmo giurare sulla veridicità dell'episodio che avrebbe dato occasione al viaggio all'Athos, né potremo chiamare a testimone Eva, venuta a mancare sin dal 1952. D'altra parte in nessun paese è lecito spedire cadaveri per posta, né possiamo immaginare che un postino recapiti una cassa da morto.

La narrazione è anche in contrasto con quanto dai ricordati diari apprendiamo sulla decisione e sulla cronologia del viaggio, in quanto nella realtà esso fu deciso pochi giorni dopo la reciproca conoscenza e il primo incontro dei due protagonisti, avvenuto ad Atene nel novembre 1914.⁴

Conviene qui ricordare che la repubblica monastica dell'Athos, prima sottoposta al dominio turco, era venuta a far parte del territorio greco in seguito alla annessione alla Grecia della Tessaglia e della Macedonia avvenuta a conclusione delle guerre balcaniche del 1912-13. Si può supporre che il viaggio fosse stato già predisposto dal Kazantzakis e che il Sikelianòs si fosse volentieri associato al progetto. Inoltre nel racconto della *Ἀναφορά* c'è anche un evidente anacronismo, perché se la decisione del viaggio fosse stata presa nella villa di Sikià, presso Xilòcastro, della quale il Kazantzakis fu ospite dal 10 al 25 agosto del 1915, lo stesso viaggio risulterebbe datato al 1915,⁵ e avrebbe avuto luogo nei mesi estivi anziché in novembre. Appare in questo caso evidente il procedimento seguito nella *Ἀναφορά* dallo scrittore, il quale non si limita alla semplice cronaca dei fatti, ma li riunisce, spostandone l'ordine effettivo, e li arricchisce di particolari di sua invenzione, per dare maggiore efficacia alla narrazione. In questo metodo vediamo la conferma di quanto afferma la compagna del poeta, Elena Samiu, nel proemio premesso alla edizione postuma della *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο* quando avverte il lettore del particolare carattere di questa autobiografia, nella quale «verità e favola sono mescolate insieme. Molta verità e poca immaginazione. Alcune date inventate».

D'altra parte lo stesso autore non nasconde il procedimento seguito, quando, nella premessa al prologo, avverte esplicitamente che questo «*Rapporto al Greco* non è strettamente parlando una autobiografia ma «*ἀλήθεια καὶ φαντασία*»». Anche altrove all'inizio del cap. IV lo scrittore conferma apertamente

il suo metodo nell'affrontare la realtà: «la trasformo in una più bella e più splendida, più adatta al mio scopo. Il cervello grida, spiega, dimostra, protesta; ma una voce dentro di me si leva e gli grida: «taci, cervello, ascoltiamo il cuore»; quale cuore? L'essenza della vita, la follia; e il cuore comincia a cantare. «Noi non possiamo cambiare la realtà» dice un mistico bizantino a me caro «e allora cambiamo l'occhio che vede la realtà»». Di analogo procedimento sarà possibile rintracciare altri esempi nella narrazione da chi voglia sottoporla ad analisi. Per parte nostra ci limiteremo a segnalare qui altri due casi.

Nel capitolo X del racconto, quando, dopo il massacro subito a Iràklion dai cristiani da parte dei turchi, la famiglia si accinge a trasferirsi in un'altra isola, la decisione sarebbe stata affidata alla sorte, in quanto il padre dell'autore mostra al figlio una carta della Grecia e lo invita a indicare tra le tante un'isola dell'Egeo; e il ragazzo punta il dito sull'isola di Naxos. Nella realtà sembra naturale che tale decisione non sia stata frutto di un sorteggio, in quanto dall'ulteriore racconto appare che la scelta doveva essere stata dello stesso padre dell'autore, perché sapeva di avervi un conoscente che lo avrebbe ospitato, e che nell'isola esisteva una scuola tenuta da religiosi francesi, nella quale il giovinetto autore avrebbe potuto continuare i suoi studi. Viene qui introdotto per la prima volta il procedimento di una decisione affidata alla sorte, che si ripete per la decisione del pellegrinaggio all'Athos.

Più oltre, nel capitolo XVI, che si intitola «Ἐπιστροφή στὴν Κρήτη. Κνωσσός» l'autore, reduce in patria, si accinge a visitare il palazzo minoico di Cnosso, messo in luce dai recenti scavi dello Evans all'inizio del secolo. Mentre è per via si unisce a lui un abate francese che gli è compagno nella visita agli scavi. Si ha qui l'occasione di sottolineare la presenza di simboli divini e constatare la religiosità del popolo minoico. Non basta: nel viaggio di ritorno, vediamo i due ancora uniti nella visita a un convento di dervisci danzanti. Evidentemente in questa narrazione sono fusi tre episodi diversi: la visita alle rovine minoiche, l'incontro e la conversazione con un abate francese e la visita a un *teké* di dervisci sono stati riuniti in un unico racconto allo scopo di sottolineare il concetto che una medesima presenza divina è riconosciuta e venerata da diversi popoli nei vari momenti storici.

Crediamo che il lettore attento potrà riscontrare in una ulteriore analisi della *Ἀναφορά* la applicazione di un analogo procedimento di concentrazione in unico racconto di momenti diversi.

⁶ Anche lo scrittore Pandelis Prevelakis, ammiratore del Kazantzakis e a lui legato da affettuosa amicizia come di discepolo al maestro, conclude con analogo giudizio il volume che ne interpreta la vita e l'opera: P. Prevelakis, *Ὁ ποιητής καὶ τὸ ποίημα τῆς Ὀδύσσειας*, Atene, 1958, p. 277: «Per quasi venti giorni non ho fatto altro che leggere il «*Rapporto al Greco*». Kazantzakis ha come idealizzato la propria vita. «Poesia e Verità». Ha spostato le date, ha messo un ordine ideale nelle proprie lotte, si è compiaciuto di trasformare la propria vita in una ideale armonia. Quello che la vita gli ha negato, la fantasia glielo dona. Il *Rapporto* non è una autobiografia, è la cronaca di una lotta col Demone, ne ha fatto quasi una ideale premessa alla Odissea». Non possiamo non consentire in questo giudizio.

³ Cfr. P. Prevelakis, *Τὸ Ἀγιορείτικο Ἡμερολόγιο τοῦ Σικελιανοῦ. Ἐνα πρότυπο αὐτοπαιδείας* in «*Nea Estia*» 115 (1984) pp. 352-377 successivamente raccolto con altri due saggi nel volume: P. Prevelakis, *Ἄγγελος Σικελιανός*, Atene, 1984. Nell'articolo l'autore ha occasione di confrontare di volta in volta col diario di Sikelianòs l'analogo diario tuttora inedito dello stesso Kazantzakis, del quale dà notizia lo stesso Prevelakis, *Ἄγγελος Σικελιανός*, pp. 71-72. Recentemente il diario di Sikelianòs è stato pubblicato integralmente: A. Sikelianòs, *Τὸ Ἀγιορείτικο Ἡμερολόγιο*, Atene, 1988.

⁴ In una lettera del 4 maggio 1957 a un questionario che gli aveva sottoposto il Prevelakis, il Kazantzakis rispondeva, per quanto riguardava il suo primo incontro col Sikelianòs, che si erano incontrati ad Atene presso lo *Ἐκπαιδευτικὸς Ὀμιλός*. Nella *Ἀναφορά* invece si immagina che l'incontro sia avvenuto nella più poetica cornice dei pini di Kifissia (*Τετρακόσια γράμματα*, p. 723).

⁵ Sulla data di questo soggiorno si veda dello stesso Prevelakis lo scritto *Τὸ Χρονικὸ μιᾶς φιλίας*, ora nel già ricordato volume *Ἄγγελος Σικελιανός*, pp. 156-157.

Lucia Marcheselli Loukas

Preliminari per una nuova descrizione della metrica neogreca

1. Individuazione dei sistemi metrici neogreci.

Sembra che si possa affermare che il sistema per misurare l'equipollenza dei versi, nella metrica neogreca, non è uno solo: già nel 1943, L. Politis (pp. 53-54) dava per scontata l'esistenza di una «tecnica del verso popolare» e di una «tecnica della poesia culta», anche se nel trattato di metrica dello Stavru si cercherebbe invano una esplicita teorizzazione di questo stato di cose (1974, p. 5). I sistemi metrici neogreci sarebbero dunque almeno due: uno di origine 'demotica', caratterizzato da quello che chiameremo 'isosillabismo neogreco' (per cui uno *ιαμβικός οκτασύλλαβος* può essere *οξύτονος* o *προπαροξύτονος*, senza che questo infici l'equipollenza del verso); il secondo di origine 'culto', basato invece su un 'isosillabismo' che si può definire 'di tipo romanzo', incentrato sulla necessaria corrispondenza degli 'accenti metrici' determinanti, con minore riguardo alle sillabe che possono o meno seguirli (un endecasillabo deve necessariamente avere un accento metrico, o *ictus*, sulla 10ª sillaba metrica, e, ai fini della sua identificazione, è di relativa importanza che poi seguano nessuna, una o due sillabe).

Nell'ambito di questo secondo sistema metrico, però, vanno ulteriormente distinti i testi in *katharèvusa* (in metri tradizionali o in metri 'barbari'), e i testi in 'demotica', che, almeno da Palamàs in poi, e di certo fino a Elitis (Peri, 1989), oltre all'isosillabismo 'romanzo' prevedono la possibilità di un sistema 'misto' che gioca cioè sui due tipi di isosillabismo contemporaneamente.

2. Classificazione e descrizione dei versi neogreci.

La proposta di una nuova descrizione dei versi neogreci deve tener conto dunque di alcuni elementi sia formali sia sostanziali, fra i quali c'è anche la tradizione.

Contrariamente a quanto si potrebbe credere, però, il problema meno grave sembra essere la base descrittiva per 'piedi'. E questo non solo o non tanto perché alcune delle più moderne tendenze linguistiche, sulla base del principio di ritmicità (Nespor, 1989, p. 170), rilanciano il concetto di piede nel senso di «elemento metrico basilare binario» (Malikuti-Drachman - Drachman, 1989), quanto perché l'assurdità del riferimento alla prosodia quantitativa per la definizione dei versi neogreci è ormai universalmente riconosciuta.

Il vero problema, formale e sostanziale insieme, è invece quello dell'«isosillabismo neogreco», da cui deriva naturalmente anche la nomenclatura tradizionale dei versi.

È vero infatti che, pur senza mettere in discussione il modello descrittivo tradizionale, il già citato Politis non esitava a parlare di «ottasillabo parossitono e ossitono» (cioè di ottonari piani e tronchi: p. 52), oltre che di «decapentasilabo proparossitono», cioè sdrucchiolo (p. 39-40); e che la trattazione dello Stavru prevede già che i versi tronchi e sdrucchioli siano descritti in calce ai versi piani, che ad essi corrispondono non già per numero di sillabe, ma per 'modello metrico' (cfr. *infra*, 4).

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 culta dei versi: basti pensare che nel decapentasilabo si possono affermare contemporaneamente ambedue le concezioni, l'una nel primo e l'altra nel secondo emistichio. Perciò appare necessario elaborare un modello descrittivo il più possibile unitario.

3. Individuazione degli aspetti prosodici pertinenti.

Una volta ribadito che l'attuale descrizione non ha alcuna giustificazione teorica, e soprattutto non è funzionale, se non a livello metaforico, resta il problema di definire le caratteristiche prosodiche del neogreco atte a sostenere una nuova teoria metrica.

In sintesi diciamo allora che il neogreco è una lingua

- a) che conta le sillabe (Trubeckoj, 1939, p. 230)
- b) in cui il carattere accentogeno è legato a un sintagma considerato nel suo complesso: è cioè una lingua a «sintagmi accentogeni» (Garde, 1968, pp. 73-74)
- c) ad accento d'intensità (Petrunias, 1984, p. 538) «a libertà limitata» (Trubeckoj, 1939, p. 234; Garde, 1968, p. 136), a causa della regola prosodica di limitazione trisillabica (Setatos, 1974, p. 54), che funziona a tut-

to campo (non solo, come in altre lingue, in porzioni definite del lessico) (Garde, 1968, p. 138)

- d) che non accetta due accenti tonici consecutivi (Setatos, 1974, p. 54), né nella voce isolata né nel gruppo fonetico
- e) che, oltre agli accenti tonici principali, ha anche accenti secondari (Setatos, 1974, p. 56; Petrunias, 1984, p. 540)
- f) per cui vige la norma secondo cui più di due sillabe atone di seguito non sono accettabili, né in corpo di parola né in una frase (Nespor, 1989, p. 177), per il principio ritmico di alternanza
- g) in cui la limitazione all'applicazione della norma ritmica di cui sopra è che gli accenti secondari aggiuntivi non vadano a scontrarsi con un altro accento contiguo (*ibid.*).

Dal nostro punto di vista, questo elenco significa che, a parte il principio di limitazione trisillabica, il Neogreco presenta le stesse caratteristiche prosodiche fondamentali dell'italiano. Ne consegue che è possibile tentare di descrivere i fenomeni metrici neogreci tenendo in conto quello che è stato fatto finora per la metrica italiana, individuando le consonanze e le dissonanze fra i rispettivi sistemi.

4. Proposte.

Si possono dunque introdurre alcune proposte di metodo, sulla linea basata su Halle e Keyser (1966 e 1980) nell'elaborazione di Costanzo Di Girolamo (1976, 1983) applicata all'analisi dell'endecasillabo dantesco.

Le definizioni tradizionali di verso (Stavru, 1974, p. 10; Elwert, 1973, p. 1) non sono soddisfacenti, soprattutto per quanto riguarda la definizione di sillaba e di accento: il computo metrico delle sillabe, infatti, è cosa diversa da quello linguistico, perché per effettuarlo correttamente è necessario tener conto delle figure metriche (sinalefe/dialefe e sineresi/dieresi: *χασμωδία* e *συνίζησις*).

Dopo la corretta applicazione delle figure metriche si avranno dunque le 'sillabe metriche', il cui numero non coincide necessariamente con la somma delle sillabe delle singole parole che costituiscono il verso. Dato che anche il neogreco è una lingua che conta le sillabe, di 'sillabe metriche' possiamo parlare anche per quanto riguarda il verso neogreco.

Alla definizione di 'sillaba metrica' è opportuno affiancare quella di 'accento metrico' o *ictus* (Di Girolamo, 1983, p. 22), per fondare la definizione di 'modello metrico-ritmico' «di base, [dato che esso è] formato di elementi, costitutivi del sistema metrico [...], che non possono immediatamente identificarsi con la sillaba e con l'accento» (*ibid.*), e che sono appunto 'sillaba metrica' (o 'Posizione') e 'accento metrico' (o *ictus*): «la posizione è l'unità minima del verso. Ciascuna posizione è occupata da una sillaba o, a certe condizioni regolate dalle figure metriche pertinenti, da più di una

o da nessuna sillaba. Nella versificazione detta tonico-sillabica, un numero fisso di posizioni costituisce il modello metrico di ogni particolare tipo di verso» (Di Girolamo, 1983, pp. 22-23).

In base a questa definizione, dunque, dal punto di vista del 'modello metrico' ogni verso si articola in tante 'posizioni' quante ce ne sono fino al suo *ictus* determinante (che per il quinario, p. es., è P4; per il senario è P5; per l'endecasillabo P10; per il decapentasilabo P14, etc.). In base a queste premesse, dunque, e secondo il sistema isosillabico 'romanzo', quanto a 'modello metrico' l'endecasillabo è un verso che si articola in 10 posizioni, seguite da una, da due o da nessuna sillaba atona:

P1 P2 P3 P4 P5 P6 P7 P8 P9 P10 # (s(s))

(dove P = posizione, s = sillaba, # = limiti del verso; le parentesi tonde racchiudono elementi opzionali) (Di Girolamo, 1983, p. 23).

I modelli metrici proposti da Keyser e Halle collocano dunque la distinzione fra versi piani, tronchi e sdruccioli (παροξύτονοι, οξύτονοι, προπαροξύτονοι) nelle varianti esclusivamente stilistiche.

È evidente che a questo punto più nessuna denominazione tradizionale dei versi risulta adatta: né quella italiana, né tanto meno quella greca, che disperde sotto varie denominazioni versi con lo stesso modello metrico-ritmico, raggruppando versi con modelli metrico-ritmici differenti sotto denominazioni analoghe. Ed è qui che ci si scontra con i diversi regimi di isosillabismo che caratterizzano la versificazione neogreca.

Sul versante governato dall'isosillabismo romanzo, infatti, il problema del riconoscimento dell'analogia dei modelli metrico-ritmici di versi definiti con nomi differenti è già stato in pratica risolto. Se infatti il Politis (1943), come s'è visto, chiama il verso dell'*Inno alla Libertà* «ottasilabo trocaico ossitono e parossitono», nulla sembrerebbe poter impedire a noi di rappresentarlo così

P1 P2 P3 P4 P5 P6 P7 # (s(s))

Questa rappresentazione, però, non soddisfa pienamente le caratteristiche dei versi appartenenti al sistema di isosillabismo 'neogreco', e di conseguenza al sistema 'misto'.

Il modello metrico di un 'dodecasillabo giambico ossitono' infatti avrà 12 Posizioni, e nessuna sillaba opzionale dopo P12, mentre il 'dodecasillabo giambico proparossitono' avrà 10 Posizioni, e due sillabe non precisamente opzionali dopo P10: i due versi, però, saranno considerati perfettamente equivalenti in base all'isosillabismo neogreco.

È questo il punto chiave per la descrizione dei versi neogreci, e su questo ritorneremo una volta chiariti alcuni particolari non secondari per la definizione dei 'modelli ritmici'.

5. Accenti primari e accenti secondari.

Il criterio generale che è stato individuato per l'italiano, riguardo alla distribuzione degli accenti nella parola, è il seguente:

a) «Fra un accento primario e uno secondario si trova un minimo di una e un massimo di due sillabe prive di qualsiasi accento» (Muliačić, 1972, p. 108).

Si può aggiungere fin d'ora, ad estensione di questo principio dalla voce considerata in isolamento al gruppo fonetico (Malmberg, 1963, p. 70 e 80-81) che

b) «nel gruppo fonetico, ogni accento (primario o secondario) è separato dal suo vicino da un minimo di una e da un massimo di due sillabe prive di qualsiasi accento» (Di Girolamo, 1983, p. 33).

Secondo la formulazione a), dunque, vediamo che i trisillabi sdruccioli e tronchi hanno un accento secondario rispettivamente sull'ultima e sulla prima sillaba; per i polisillabi maggiori, però, la situazione è un po' più complessa.

Dal nostro punto di vista, dato che in neogreco non esistono parole con l'accento più a sinistra della terzultima sillaba, è importante sottolineare che la posizione degli accenti secondari nelle protoniche è regolata da criteri generali enunciati come 'Leggi di Preferenza' (Nespor, 1989, p. 177):

1) È preferibile l'alternanza massima.

2) Sono preferibili due posizioni deboli a sinistra di una posizione più forte che due posizioni deboli alla sua destra.

Questa formulazione ci dice, in altre parole, la stessa cosa che abbiamo già visto enunciata dal Muliačić per l'italiano, e cioè che anche in neogreco la distanza fra due accenti (primari o secondari) non è minore di una sillaba né maggiore di due, e ci interessa in modo particolare perché viene a risolvere l'aspetto teorico di uno dei problemi più immediatamente evidenti della metrica neogreca, e cioè quello dei versi che hanno il primo accento lessicale dopo 4 o più sillabe.

La prima Legge di Preferenza, infatti, ci dice che la realizzazione preferita del principio di alternanza ritmica è quella a base binaria; ove questa non sia realizzabile nell'economia della frase, dovrebbe entrare in gioco la seconda Legge di Preferenza, che indica la tendenza ad avere due sillabe atone a sinistra dell'accento principale piuttosto che a destra di esso.

Quanto esposto fin qui va tenuto presente per la determinazione del 'modello metrico-ritmico' dei versi: sia per gli inizi di versi o di emistichi che si presentino con una sequenza di quattro o più sillabe atone (soprattutto con i composti, ma anche, per esempio, con sequenze formate da preposizione, o congiunzione, + articolo + polisillabo ossitono), sia per le clausole sdrucciole.

6. Accento tonico e accento metrico o ictus.

Del problema degli accenti secondari (tonici o 'metrici' che siano), nei trattati di metrica greci si parla in modo indiretto: lo Stavru, per esempio, si preoc-

cupa di spiegare che un verso 'giambico' è tale anche se non tutte le sue sillabe pari sono accentate, in quanto «anche le sillabe atone [...] del verso non sono totalmente atone, ma invece assumono, per la posizione che hanno all'interno del verso, un qualche accento, sia pur leggero e appena sensibile» (1974, p. 16).

Sembra evidente che qui lo Stavru parla dell' 'accento metrico' secondario, anche se poi l'argomento non viene approfondito.

Prima di estendere anche al verso, o meglio alle 'frasi ritmiche' di cui il verso eventualmente si compone, gli stessi principi che sono stati enunciati per la parola e per il gruppo fonetico, quindi, è opportuno ribadire che, quando dalla prosodia si passa alla metrica, conviene parlare di 'accento metrico', o *ictus*.

Se dunque definiamo «frase ritmica una sequenza verbale limitata a destra e a sinistra da due pause metriche», analogamente a quanto detto per gli accenti primari e secondari nel gruppo fonetico, potremo dire che «non sono ammissibili in una 'frase ritmica' due o più *ictus* consecutivi, né più di due 'posizioni' prive di qualsiasi *ictus* consecutive» (Di Girolamo, 1983, pp. 33-34). Per quel che riguarda l'italiano, sembra ampiamente dimostrato che si può distinguere fra *ictus* primari e *ictus* secondari, così come avviene per gli accenti, ma che 'non tutti gli accenti e gli *ictus* corrispondono, nel linguaggio in versi': il fatto che i due livelli possano essere sfasati in vario modo, anzi, è uno degli elementi più visibili delle differenze fra il discorso in prosa e il discorso in versi.

Credo che l'esperienza di letture poetiche di ognuno conforti un'affermazione analoga anche per quanto riguarda la poesia neogreca: occorreranno però molti studi per apprezzare veramente il fenomeno, e valutarlo nelle sue dimensioni settoriali, sincroniche e diacroniche.

I rapporti fra le gerarchie prosodiche e le gerarchie ritmiche (e cioè i rapporti fra accenti e *ictus* nel testo versificato) hanno grande importanza ai fini dell'analisi metrica, e chiarirli potrebbe essere determinante anche per risolvere a monte la diatriba prosodica su quali siano le parole atone in neogreco. Una volta stabilito, infatti, che il sistema degli *ictus* è bensì legato a quello degli accenti, e in gran parte lo riflette, pur senza essere vincolato a riprodurlo con corrispondenza perfetta, si può accettare un *ictus* secondario, e al limite anche primario, anche là dove accento tonico non c'è.

Questa ipotesi deve essere tenuta ben presente, tra l'altro, come base di una descrizione il più possibile unitaria dei sistemi metrici neogreci (cfr. *infra*, 9 e 10).

7. Ictus primari e ictus secondari.

Il problema del rapporto numerico fra *ictus* primari e *ictus* secondari, come pure il problema della determinazione del numero degli *ictus* primari necessari

a garantire la metricità del verso, si presenta in modo differente a seconda che si tratti di versi lunghi o di versi brevi.

È evidente, infatti che versi come il quinario, o al limite anche il settenario, possono avere anche un solo *ictus* primario (cioè il loro *ictus* fondamentale rispettivo), almeno in teoria, mentre in un endecasillabo «sono necessari almeno due *ictus* primari, uno per ciascuna frase ritmica» (Di Girolamo, 1983, p. 42). Tanto più, evidentemente, sono necessari almeno due *ictus* primari per tutti gli altri versi maggiori dell'endecasillabo.

Per quel che riguarda i problemi dell'*ictus*, e della possibile discrepanza fra sistema degli accenti e sistema degli *ictus*, non presi in considerazione dalla teoria metrica neogreca, un aspetto interessante ne traspare nella trattazione dell'endecasillabo, in cui si dice che, per la metricità del verso, «[...] oltre alla sua penultima sillaba, la decima, è indispensabile che sia accentata almeno un'altra delle sue pari. Quale? Di solito la sesta [...] Si danno però anche endecasillabi con due soli accenti ritmici, l'uno dei quali cade sulla quarta sillaba [...] e molto raramente sulla seconda [...] o sull'ottava [...]». (Stavru, 1974, p. 52).

Sulle particolarità dell'endecasillabo bisognerebbe soffermarsi più a lungo; quello che, per il momento, interessa qui sottolineare, è l'introduzione del termine «accento ritmico», (che può essere considerato corrispondente a *ictus*), e soprattutto il fatto che questo passo suggerisce molto chiaramente la possibilità di sfasamento tra gerarchie prosodiche e gerarchie ritmiche: è del tutto evidente, infatti, che un endecasillabo in cui gli accenti tonici primari si trovino sulla 2a, 8a e 10a Posizione ha fortissime probabilità di avere almeno un *ictus* primario in una Posizione (4a o 6a), occupata da un accento tonico secondario, o da una sillaba debole. E questo anche se lo Stavru esclude che i poeti autori dei versi portati ad esempio «considerassero accentati i monosillabi *se*, *to* e *na*»: alla luce di quanto detto più sopra, in realtà, non avrebbe più importanza rilevare la presenza dell'accento tonico, e sarebbe sufficiente riconoscere l'incidenza dell'*ictus*. Lo studio dei testi può portare delle sorprese, soprattutto se si tiene conto che certe acrobazie di classificazione dei modelli ritmici (specie di quelli dell'endecasillabo) allo Stavru sono imposte anche dal fatto che la teoria metrica neogreca tradizionale, oltre a non fare distinzione fra accento tonico e accento metrico, non riconosce la 'pausa metrica' (cioè la 'cesura') interna all'endecasillabo.

8. Problemi di cesura.

Tradizionalmente, si può definire la 'cesura' come una 'pausa metrica secondaria', che sta fra due membri di un verso, essendo la pausa metrica primaria la pausa di fine verso.

Se si tenga presente che pause metriche e pause linguistiche sono due feno-

meni distinti, per cui né la fine del verso né la cesura cadono necessariamente in coincidenza di pause sintattiche o grammaticali, si comprenderà appieno l'importanza della cesura, o 'pausa metrica secondaria'.

Sembra infatti evidente che i rapporti fra pause linguistiche e pause metriche debbano avere un peso stilistico, sia che coincidano sia che presentino uno scarto più o meno sensibile: questo in particolare per le versificazioni che non usano regolare la pausa linguistica su quella metrica, consentendo un'organizzazione sfasata, o comunque indipendente, dei due livelli. E a questo proposito vanno evidenziate le differenze esistenti fra il concetto di 'cesura' e il concetto di τομή.

Con il termine 'cesura', infatti, in italiano si indica sia la pausa metrica secondaria che sta tra il primo e il secondo membro dell'endecasillabo, sia la pausa che separa i versi doppi, rompendoli in due emistichi uguali, e quelli composti (per esempio l'esametro del Carducci, o il decapentasilabo politico). Si tratta invece di fenomeni da tenere distinti, soprattutto nel caso della versificazione neogreca: nell'endecasillabo italiano, infatti, la cesura non impedisce la sinalefe alla giuntura dei due membri, se non in pochi e ben specificati casi (Di Girolamo, 1983, p. 48). Nei versi doppi o composti, invece, la sinalefe non è mai consentita, proprio come in presenza della τομή neogreca.

Il problema che ci si pone, dunque, è vedere se, oltre alla τομή che riscontriamo nei versi popolari, nella poesia neogreca esiste anche una pausa metrica analoga alla cesura dell'endecasillabo italiano. Questo tipo di cesura dovrebbe essere riscontrabile nell'endecasillabo, in alcuni dodecasillabi e in alcuni decatrisillabi (per cui cfr. Palamàs, 1984).

Per quel che riguarda l'endecasillabo, un'analisi degli endecasillabi della *Voskopula* e di quelli di K. Várnalis (M. L., 1984, 1985 e 1989) mi consente di affermare che, se è vero che l'endecasillabo è άτμητος, cioè non ha τομή, è vero anche che ha la cesura, proprio come l'endecasillabo italiano — e di conseguenza che anche l'endecasillabo greco può essere *a maiore* o *a minore*. Per il dodecasillabo e il decatrisillabo mancano, che io sappia, ricerche specifiche, ma un primo esame permette di avanzare l'ipotesi che la situazione sia analoga, soprattutto per il decatrisillabo messo a punto dal Polilàs e poi largamente usato dal Palamàs e dai postpalamiani.

L'importanza della cesura, in quanto 'pausa metrica secondaria' (cioè interna al verso) è data dal fatto che, come la 'pausa metrica primaria', essa è interessata da fenomeni significativi ai fini della critica del testo, primo fra tutti l'*enjambement*, o 'spezzatura' (υπερβατό, διασκέλισμα, δρασκελισμός).

La spezzatura (o *enjambement*) «potrà essere definita come la rottura dell'unità sintattica, e, in casi estremi, di quella lessicale, ad opera delle pause metriche [...] Come principio generale, l'intensità della spezzatura è direttamente proporzionale all'intensità della cesura» (Di Girolamo, 1983, pp. 53-54).

9. La rima.

La definizione delle rime non è fra le più problematiche della metrica neogreca, anche se si tratta di un fatto tutt'altro che secondario, sia a livello di significati che a livello di organizzazione metrica globale.

All'interno dell'unità metrica, la rima segnala la pausa di fine verso e, quando ci siano rime al mezzo, anche la pausa cesurale.

Nella poesia italiana, per di più, sulla sillaba tonica della rima cade l'ultimo *ictus* del modello metrico: l'unico *ictus* che si può considerare inamovibile e determinante ai fini della metricità del verso. Questo non è necessariamente il caso della poesia neogreca, in cui, perché la rima sia perfetta, è sufficiente che corrispondano le ultime vocali dei versi. Ciò rende il problema della rima meno strutturato che in italiano, tanto che i metricisti greci le danno programmaticamente e per definizione scarsa importanza, definendola «ornamento della poesia, aggiuntivo e tutt'altro che indispensabile». (Stavru, 1974, p. 104).

La vera particolarità della rima neogreca è, ancora una volta, legata all'isosillabismo: nella poesia popolare, non è affatto infrequente il caso di rime fra versi ossitoni e versi proparossitoni (κι απ' τα νησά / / επέρασα), ripreso poi anche da poeti 'colti' postpalamiani, nell'ottica del sistema metrico 'misto' a cui s'è già accennato, con la spiegazione seguente, per noi estremamente interessante, a conferma dell'esistenza e dell'importanza degli *ictus* secondari anche nella versificazione neogreca: «ciò avviene perché la finale atona della parola proparossitona prende, per la posizione che occupa entro il verso, un sia pur debole accento» (Stavru, 1974, p. 105). La presenza di un accento secondario sull'ultima sillaba di un gruppo fonetico è, come s'è visto, sostenuta anche dalla seconda Legge di Preferenza (cfr. *supra*, 5), e sottende alla presenza di un *ictus* secondario, di fondamentale importanza per l'isosillabismo 'neogreco'.

10. Conclusioni.

Queste ultime considerazioni ci portano a ipotizzare una soluzione più soddisfacente per la descrizione dei modelli metrico-ritmici dei versi e delle frasi ritmiche soggette all'isosillabismo neogreco. Tale soluzione presenta una variante rispetto al modello discusso in precedenza, che si attaglierebbe solo alle frasi ritmiche caratterizzate dall'isosillabismo romanzo (cfr. *supra*, 4).

Così, il modello metrico-ritmico dei versi che dallo Stavru sono definiti come «dodecasillabi giambici proparossitoni con cesura dopo la 7^a sillaba» (1974, pp. 52-58), può essere rappresentato come segue:

-	+	-	+	-	+	-	/	+	-	+	[- +]
+	-	-	+	-	+	-	/	+	-	+	[- +]

sostituendo alle sillabe opzionali (s(s)), seguenti l'*ictus* determinante di P10, l'in-

dicazione delle due sillabe metriche concorrenti a formare il modello ritmico dei corrispondenti «dodecasillabi giambici popolari ossitoni, con cesura fissa dopo la 7^a sillaba», (Stavru, 1974, pp. 59-60):

- + - + - + - / + - + - +
+ - - + - + - / + - + - +

Questa variante nella rappresentazione dei modelli metrico-ritmici può essere adottata in sostituzione del modello derivato da Halle e Keyser (1966 e 1980). A tal fine, si propone di introdurre il concetto di non totale e univoca identità di Posizione e sillaba metrica.

Per indicare infatti questi particolari modelli ritmici, che si iscrivono come equivalenti nel sistema isosillabico neogreco, non è lecito considerare sillabe opzionali quelle che seguono l'*ictus* di 10^a Posizione: esse sono infatti, a tutti gli effetti, sillabe metriche, anche se nel modello metrico del dodecasillabo giambico proparossitono non costituiscono Posizione.

La rappresentazione dei modelli metrici dei versi dell'«*Ἄσμα IV*» dell'«*Ἀξιὸν Ἑστὶ*» di Elitis, per esempio, può essere espressa come segue (vv. 1-6: S = Sillaba metrica; Ø = nessuna S):

S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11	S12	S13	S14	S15	
+	-	-	+	-	+	[-]/	-	+	-	+	-	+			1
-	+	-	+	-	+	[-]/	+	-	-	+	-	+			
+	-	-	+	-	+	[-]/	+	-	+	-	+				
+	-	-	+	-	+	(Ø)/	-	+	-	+	[-	+			
+	-	+	-	+	[-	+/]	+	-	-	+	-	+	-	+	5
+	-	+	-	+	[-	+/]	+	-	-	+	-	+	[-	+	

Lo schema si ripete 2 volte nei successivi 12 versi.

Abbiamo cioè dei versi composti, corrispondenti fra loro secondo il sistema metrico misto: i vv. 1-2 sono doppi settenari (eptasillabo giambico parossitono + esasillabo giambico ossitono). Il v. 3 ha un settenario piano nel primo emistichio, che riprende il modello ritmico del v. 1, e introduce nel secondo emistichio la variante del senario tronco (pentasillabo trocaico ossitono). In tal modo il verso, preso nel suo insieme, viene ad avere una P in meno rispetto ai due precedenti. Il v. 4 applica contemporaneamente i due sistemi di isosillabismo: nel primo emistichio un settenario tronco, equivalente (nel sistema romanzo) al settenario piano, e nel secondo emistichio un quinario sdrucchiolo (esasillabo giambico proparossitono), equivalente come numero di sillabe metriche all'esasillabo giambico ossitono (settenario tronco). Il risultato è, secondo il sistema romanzo, un verso con due P in meno rispetto ai vv. 1-2, però con una sola sillaba metrica

in meno rispetto al sistema neogreco: per inciso, questo v. 4 ha il modello ritmico di un endecasillabo sdrucchiolo, così come il v. 10 e il v. 16:

μύρισε το σκοτά * δι κι όλη η άβυσσο
+ - - + - + / - + - + [- +]
έλαμψαν οι γιαλοι * κι όλο το πέλαγος
+ - - + - + / + - - + [- +]

Il ritornello procede secondo lo stesso sistema: i vv. 5 e 6 sono, nel primo emistichio, eptasillabi trocaici proparossitoni: una P in meno del settenario piano, ma lo stesso numero di sillabe metriche, secondo il sistema neogreco, e lo stesso modello metrico-ritmico del secondo emistichio del v. 3 (pentasillabo trocaico ossitono), secondo il sistema romanzo:

v.3 / + - + - +
vv. 5 e 6 + - + - + [- +]/

Nel secondo emistichio, invece, compaiono rispettivamente un novenario tronco e un settenario sdrucchiolo — dove il settenario sdrucchiolo riprende il modello ritmico del 1° emistichio del v. 1:

v.1 + - - + - + (s)/
v.6 / + - - + - + (s(s))

e però, in quanto ottasillabo giambico proparossitono, è equivalente al secondo emistichio del v. 5 (ottasillabo giambico ossitono):

v.5 / + - - + - + - +
v.6 / + - - + - + [- +]

Per cui, se i primi due versi possono essere definiti martelliani e hanno 13 P (mentre il quarto è un endecasillabo e ne ha quindi 10), il penultimo ha 15 Posizioni, con uno scarto da 10 a 15. Il numero delle sillabe metriche invece oscilla molto meno vistosamente, da 12 a 15, come mostra la formalizzazione qui sopra proposta.

Riferimenti

- Bertinetto P. M. (1975, 1981)
1975: *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «*Metrica*» I (1978), pp. 1-54.
1981: *Strutture prosodiche dell'italiano*, Firenze, 1981.
Di Girolamo C. (1976, 1983)
1976, 1983: *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, 1976¹, 1983².
Elwert W. Th. (1968)
Italienische Metrik, München, 1968; trad. it.: *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, 1973 (qui cit.).

- Garantudis E. (1989a, 1989b)
 1989a: *Αρχαία και Νέα Ελληνική Μετρική. Ιστορικό Διάγραμμα μίας παρεξήγησης*. Εισαγωγή Massimo Peri, Padova, 1989.
 1989b: *Για τη μετρική και τους μετρικούς του Σολωμού*, in "Το Dendro" 44-45 (marzo - maggio 1989), pp. 155-159.
- Garde P. (1968)
L'Accent, Paris, 1968; trad. it.: *Introduzione ad una teoria dell'accento*, Roma, 1972 (qui cit.).
- Halle M. - Keyser S. J. (1966, 1980)
 1966: *Chaucer and the Study of Prosody*, in "College English" XVIII (1966), pp. 187-219; rist. in: *Linguistic and Literary Style*, a cura di D. Freeman, New York, 1970, pp. 366-426.
 1980: *Metrica*, in *Enciclopedia*, IX, Torino, Einaudi, 1980, pp. 254-284.
- Halle M. - Vergnaud J. R. (1987)
An Essay on Stress, Cambridge - London, 1987.
- Malikuti Drachman A. - Drachman G. (1989)
Τονισμός στα Ελληνικά, in *MEG* (vd.) 1989, pp. 127-143.
- Malmberg B. (1963)
Phonetics, New York, 1963.
- Marcheselli Loukas L. (1984, 1985, 1989)
 1984: *Per una metrica di Varnalis. Endecasillabi*, in *Lirica greca da Archiloco ad Elitis*, Padova, 1984, pp. 399-420.
 1985: *Κώστα Βάρναλη "Προσκυνητής". Μία προσέγγιση*, in "Grámmata ke Technes" 37 (Genn. 1985), pp. 9-14.
 1989: *Ατμητός ενδεκασύλλαβος και μετρική παύση στη "Βοσκοπούλα"*, in *MEG* (vd.), 1990, pp. 493-511.
- MEG = *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, 11 voll. (cont.), Thessaloniki, 1982-1990.
- Mirambel A. (1959)
La langue grecque moderne. Description et analyse, Paris, 1959; trad. gr.: *Η Νέα Ελληνική Γλώσσα. Περιγραφή και Ανάλυση*, Thessaloniki, 1978 (qui cit.).
- Muljiačić Ž. (1972)
Fonologia della lingua italiana, Bologna, 1972.
- Nespor M. (1989)
Ρυθμικά χαρακτηριστικά της Ελληνικής, in *MEG* (vd.) 1989, pp. 165-183.
- Pagoni S. (1989)
Rhythm as a temporal phenomenon in English and Modern Greek, *ibid.*, pp. 145-163.
- Palamas K. (1894)
Η μετάφρασις της Υπατίας, in "Estia" (1894) = *Μετρικά*, in "Απαντα VI, Atene, s.a., pp. 147-155.
- Peri M. (1989)
Εισαγωγή, in Garantudis E. (1989a).
- Petrunias E. B. (1984)
Νεοελληνική Γραμματική και Συγκριτική ("Αντιπαραθετική") Ανάλυση, Thessaloniki, 1984².
- Politis L. (1943)
Η μετρική του Παλαμά, in "Grámmata" 4 (1943), pp. 209-238; rist. in *Μετρικά. Παλαμάς, Σεφέρης, Το Σονέτο*, Thessaloniki, s.a., pp. 7-126 (qui cit.).
- Pontani F. M. (1944-45)
Metrica di Kavafis, in "Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo" IV, 5, II (1944-45), pp. 163-219.
- Setatos M. (1974, 1982, 1985)
 1974: *Φωνολογία της Κοινής Ελληνικής*, Atene, 1974.
 1982: *Παρατηρήσεις στον τονισμό της Κοινής Νεοελληνικής*, in *MEG* (vd.) 1982, pp. 1-16.
 1985: *Παύσεις και προσωδιακά στοιχεία στην Κοινή Ελληνική*, in *MEG* (vd.) 1985, pp. 201-217.
- Stavru Th. (1974)
Νεοελληνική Μετρική, Thessaloniki, 1974 (I ed.: 1930).
- Trubeckoj N. S. (1939)
Grundzüge der Phonologie, Göttingen, 1958; trad. it.: *Fondamenti di fonologia*, Torino, 1971 (qui cit.).
- Tsantsanoglu K. (1979)
Το ζεύγμα στη νεοελληνική στιχουργία, in *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Thessaloniki, 1979, pp. 389-401.

Lidia Martini

Italianismi nelle commedie cretesi

L'espressione 'Italianismi nelle commedie cretesi', pur generica, è l'unica in cui si possano riconoscere il tono e lo spirito di lettura che caratterizzano la presente indagine; in più, è poco lontana dal titolo *Lateinisches und Italienisches in der kretischen Komödie*, con il quale J. Nourney pubblicò¹ i risultati d'un suo studio, che resta tuttora l'unico punto di riferimento, nonostante vi si possano rilevare errori e superficialità.

È però difficile, per non dire impossibile, discernere quanto delle pecche sia a carico dello studioso, e quanto esse dipendano dalla condizione dei testi che egli poté leggere.

Lo *Stathis* era proposto integralmente solo nell'edizione di K. Sathas,² letterato degno di lode per entusiasmo ed impegno, ma non immune da abbagli; il *Fortunatos* era quello dell'edizione di St. Xanthudidis;³ il *Katzurbos*, infine, non era stato ancora pubblicato, benché il primo annuncio della sua esistenza risalisse al 1880.⁴

Le tre opere sono leggibili, ora, in edizione critica: merito, come s'è notato, di Linos Politis per il *Katzurbos*, e di Alfred Vincent⁵ per il *Fortunatos*; per lo *Stathis*, commedia mutila⁶ e ancora *sub iudice* per quel che concerne i problemi della paternità e della cronologia, la definizione testuale è della sottoscritta.⁷

Proprio per questo motivo ritengo opportuno tenerla *a latere* in questo lavoro che, per comodità e chiarezza, svilupperò attraverso precisi commenti testuali.

¹ A Bari, nel 1961.

² K.N. Sathas, *Κρητικόν Θέατρον*, Venezia, 1879.

³ M. A. Fòskolos, *Φορτουνάτος*, Atene, 1922.

⁴ Si veda l'edizione del *Katzurbos* di L. Politis: J. Chortatsis, *Κατζούρμπος*, Iràklion Kritis, 1964, p. XI sgg.

⁵ M. A. Fòskolos, *Φορτουνάτος*, ed. critica, note, glossario a cura di A. Vincent, Iràklion Kritis, 1980.

⁶ Si veda M. Manùsakas, *Τὰ χάσματα τῆς κρητικῆς κωμωδίας. 'Στάθης'*, in "Kritikà Chronikà" 8 (1954), pp. 291-305.

⁷ *Στάθης*, ed. critica a cura di L. Martini, Thessaloniki, 1976.

Debbo dire che, per il *Katzurbos*, già F. M. Pontani aveva avuto modo di fare le sue osservazioni, una delle quali riguarda il v. 212 del II atto.⁸ Un verso che, per poter essere discusso, va letto nel contesto dei vv. 209-214. Li riproduco quali sono dati nell'ed. Politis.

Parla il Δάσκαλος:

Cum conciossiacosaché tutte le discipline
να χάθησαν, γιατί κιανείς στην Κρήτη πλιὸ δὲν εἶναι
νά 'χη τὸ νοῦ μὲ τς ἀρετές, τὴν φρόνεσιν ornato,
m'a tutti varii vizii lo tengon' applicato,
propterea nudi πορπατοῦν τὴν σήμερο οἱ δασκάλοι·
οἱ *adulatores* μοναχὰς ἔχουν τιμὴ μεγάλη!

Il problema è dato dalla forma «m'a» (con l'apostrofo) che Politis introdusse al posto di «mà» (unito, e con l'accento), presente nel codice. Il testo così edito è criticato appunto dal Pontani, che scrive: «Nel verso ital. "m'a tutti varii vizii lo tengon'" applicato" qual è il soggetto di 'tengon'?'»; e aggiunge: «Forse il testo andrà corretto: "ma tutti (a) (ovv. (in)) varii vizii lo tengon applicato", dove 'tutti' è il soggetto; oppure (meno bene) "ma tutti (i) varii vizii lo tengon applicato" dove il sogg. è 'i vizii'».

Da parte mia, non condivido il giudizio: «meno bene», e accetto la seconda proposta. Ribadisco, cioè, «i vizii» come soggetto di «tengon applicato», basandomi sul fatto che il termine «applicato» è tecnico, e bene inserito in quella cultura giuridica della quale non erano digiuni i letterati dell'epoca rinascimentale.

L'*applicatio*, infatti, — da cui «applicato» — era un preciso vincolo, che sanciva e ufficializzava il rapporto di sottomissione (gravato peraltro dal carattere dell'ereditarietà), che s'instaurava per il *cliens* nei riguardi del *patronus*. E l'immagine dei vizi che prendono possesso d'una persona, diventandone il «genio cattivo», da esorcizzare, non è, peraltro, un *hapax* nel *corpus* delle commedie cretesi. Basti pensare alle parole del Δάσκαλος in *Fort.* I, 375-376:

La mia dotrina vuo' aplicar καὶ ὅλο τὸ λογισμό μου
da tutti gli altri vicii νὰ τόνε ντεσβιάρω.¹⁰

Arrivando ai vv. 267-268 del IV atto, s'incontra Γιάκουμος, τσιταδίνος (padre di Νικολέτος), che non riesce a nascondere la sua insofferenza di fronte alle vanterie del Maestro, tanto pesanti quanto inutili, proprio nel momento in cui c'è bisogno di fatti e non di belle parole. Si rifiuta, pertanto, di perdere tem-

⁸ «Ellinikà», 19 (1966), p. 402.

⁹ Con la sua ben nota acribia, F. M. Pontani non può fare a meno di sottolineare che la scrittura esatta è *tengon*, non *tengon'*.

¹⁰ Colgo l'occasione per ricordare che ντεσβιάρω (cfr. il ven. *desviar*) è dato come sicuro da Vincent, di contro alla lettura «discuriaro» di Xanthudidis, neppure accolta in apparato. Lo stesso Vincent la sostiene in base a *Katz.* II, 259 (non 256 ed.!).

Hic stat, ovver qui stanZIA la vera desviatrice
di gioventù, di Laide tutta imitatrice.

po con lui, dicendogli bruscamente: «Δὲ θέλω πλιὸ νὰ στέκωμαι. Θὲς ἔλα, θὲς μὴ σώσης». La reazione del Δάσκαλος, carica di stizza, per non dire di rancore, è:

Vate in malora! Τάσσω σου πὼς θὰ τὸ μετανιώσης.

Per il termine «Vate» [...] Politis accettò la lezione del III Intermezzo, di contro al «và» [...] del codice. Una scelta non condivisa dal Pontani, che così esprimeva le sue riserve: «Dubito di "Vate" in malora (...); "Và" in malora (ms) è la soluzione migliore». Non trascurava, poi, la possibilità di scrivere «Vade», imperativo del verbo latino *vadere*.

Penso che il verso possa essere commentato, per gradi, nel modo seguente. Il «và» del ms., pur accettabile nella forma, è poco economico, perché impone, per la metrica, uno *hiatus* con il successivo «in»; solo leggendo come bisillabico il «Và in», infatti, si riesce ad individuare l'esatta struttura del decapentasilabo. Fatto questo, non certo impossibile, ma, a parer mio, improbabile.

Il «Vate» dell'Intermezzo è forma inesistente sia in italiano, sia in latino, e può essere spiegata come indotto analogico; basti pensare al «Vattene in malora!» presente nello stesso *Katzurbos*, a V 312. Ma bisogna procedere all'integrazione, se non necessariamente di un 't', certo di una 'n' finale. Con la parola che ne risulta — 'Vàte(n)', secondo la pronuncia veneta, o 'Vàt(t)e(n)', secondo quella italiana — creeremmo, per altro, un decapentasilabo ipermetro.

Non resta che scrivere: «Vane (o 'Vanne') in malora»; e tanto più, se teniamo presente che la stessa forma s'incontra in *Fort.* IV, 290: «Vane in malora, λέγω σου [...]».

La scena successiva della commedia vede in azione il solito Δάσκαλος, Κατζοῦρμος (δοῦλος ριδικολόζος, secondo la terminologia di Politis),¹¹ e Κουστουλιέρης (il 'Bravo').

Quest'ultimo, in una delle frequenti vanterie, proclama, a IV, 269-272:

Ἄς ἔρθου, ἂν εἶναι βολετό, χίλια φουσάτα τώρα,
ἄς ἔρθουν ὅσοι βρίσκονται μπράβοι ἔδεπὰ στὴ χώρα,
ἄς ἔρθουσιν οἱ τσέρνιδες, ἄς ἔρθουν οἱ σολδάδοι
τοῦ χώρας, νὰ μαλώσωμε τούτη τὴν ὥρα ὁμάδι!

e provoca l'interrogativo, ironico (?) e tremebondo del Maestro, ai vv. IV, 273-274:

At, at, quid est hic? Homines d'eximia forza! Parmi
d'Aiace l'ombra in verità in quelle lucid'armi¹²

¹¹ Cit., p. ξ.

¹² Le «lucid' armi» di Aiace ricordano in modo impressionante *Iliade* VII, 206-222. L'eroe, in previsione dello scontro con Ettore, s'arma di bronzo lucente (Αἶας δὲ κορύσσετο νόροπι χαλκῷ) e d'uno scudo sfavillante (σάκος αἰόλον), costituito da pelli di tori ben pasciuti, collocate in sette strati. Nell'ottavo strato c'era una piastra di bronzo. Non è però del tutto sicuro che il Chortatsis abbia proposto, qui, una citazione testuale; e può essere che la menzione delle «lucid' armi» vada spiegata nell'ambi-

Chiosando il passo, nella nota di p. 117, l'editore stesso ammette le sue aporie: «'Ο πρῶτος στίχος δυσκολονόητος. Ἡ στίξη δική μου. Μπά, μπά, τί γίνεται ἐδῶ; Κάτι ἄνθρωποι μ'ἐξαιρετική δύναμη! Θαρρῶ στ'ἀλήθεια πῶς εἶναι (τοῦ ἴδιου) τοῦ Αἴαντα ἢ σκιὰ (τὸ εἶδωλο) σ'ἐκεῖνα τὰ λαμπερὰ ὄπλα. Μποροῦμε (μὲ λιγότερη πιθανότητα) νὰ στίξουμε: *quid est? hic homines* d'eximia forza: parmi κτλ. (τί γίνεται; ἐδῶ εἶναι ἄνθρωποι κτλ. [αὐτὸς ὁ ἕνας] μοῦ φαίνεται...). ἢ καὶ. *At, at, quid est hic, homines?* (τί γίνεται ἐδῶ, παιδιά;) [...]».

Strano che Politis abbia offerto come terza — quasi che non ne fosse troppo convinto — l'unica proposta di lettura che rispetta la punteggiatura dei codici, in entrambi i quali c'è, dopo *homines*, quella virgola che pure è fedelmente registrata nell'apparato critico.¹³ Basta aggiungerne un'altra, prima di *homines*, per 'isolare' il termine, e poter interpretare così il testo: "Che c'è, di forza eccezionale, qui, amici?".

La forma «d'eximia forza», che l'editore definisce «μακαρονισμός», probabilmente per la presenza della 'x' latina al posto della 's' italiana, è assimilabile a un genitivo di qualità; ma nulla vieta d'intenderla come genitivo partitivo. Un caso del genere troviamo, per esempio, in *Fort.* V, 213-214:

Quid novitatis ἤκουσα percuttere τ'αὐτιά μου
que michi sine dubio χαρὰ πολλὴ γεννᾷ μου.¹⁴

Nel prosieguo dell'opera, s'arriva ai vv. 475-476 del V atto. Il Maestro, reagendo a una spinta, un colpo — nella didascalia illustrativa c'è il termine «ἀμπωσιά» — così s'esprime, nel testo proposto da Politis:

O sit qui me percusserit? βόηθα μου, μαθητή μου,
βόηθα μου, ἀφέντη Γιάκουμ!

La difficoltà s'incontra nel I° emistichio di v. 475, che l'editore traduce, a p. 133: «"Ω, μὲ χτύπησε κανείς;». In termini, cioè, che risultano approssimativi, e che, soprattutto, non rispettano la strutturazione della frase. Non quella morfologica, né quella sintattica.

Nella sua recensione all'opera, Pontani scrisse: «a v. 475: qui *pro* quis», senza ulteriori delucidazioni per questa proposta, sulla quale, invece, mi sembra opportuno soffermarmi.

Il verso così strutturato:

o sit qui me percusserit [...]

to di una leggenda, molto diffusa nell'area del Mediterraneo e ripresa anche dal Foscolo nei *Sepolcri* (vv. 218-220): Odisseo, che era riuscito ad impossessarsi delle armi di Achille, nonostante che l'erede legittimo fosse, per merito, Aiace, se ne vide privato — nel corso d'una tempesta — dal mare, che le portò, come atto di doveroso risarcimento, sulla tomba d'Aiace.

¹³ Cit., p. 65.

¹⁴ Vincent non ha adottato caratteri tipografici distinti per l'italiano e per il latino, né ha ritenuto opportuno intervenire sulle grafie aberranti.

offre un solo tipo di lettura: la relativa «*qui me percusserit*» è di natura 'caratterizzante-consecutiva', e il congiuntivo «*sit*» è dubitativo. La traduzione, dunque: "Oh, ci potrebb' essere qualcuno che mi abbia (avesse) colpito?"; con il seguito: "Aiuto, aiuto, etc.".

Credo, però, che sia possibile, e non azzardato: 1) intervenire sul termine «*sit*», correggendolo in «*si*»; lasciare il «*quis*» come forma ridotta di «*aliquis*» (secondo le regole della grammatica latina), l'uso della quale è presente, d'altronde, nello stesso *Katzurbos* a V, 351; «*et si quis dubitat de hoc*»; 2) vedere nella forma «*o si*» l'elemento che introduce un'espressione mista, di desiderio e deprecazione insieme.

Note le caratteristiche tipologiche del Δάσκαλος, quest'ipotesi non sembra peregrina, e, anzi, permette d'arricchire, con i toni maliziosi dell'ironia, l'affannosa (non si sa poi quanto) richiesta: «βόηθα μου [...] βόηθα μου», rivolta sia al μαθητής, sia all'ἀφέντης Γιάκουμ.

Ai vv. 401 sgg., sempre del V atto, c'è un vivace bisticcio, nel corso del quale il Maestro si scaglia contro Pulissena, usando gli appellativi «maladetta femina», nonché «πουτάνα ντροπιασμένη», e rinfacciandole, in modo particolare:

Τόν Κουστουλιέρη ἤθελες, che iera un soldato,
ποῦ δὲν εἶχε στὴ μπόρσα του τσεκίνι οὐδὲ δουκάτο,
καὶ μὲ τὸ δάσκαλο δὲ θές, [...]?

Anomala, di certo, è la forma «iera», che Politis (a p. 133) definisce senza ombra di dubbio: «τύπος βενετσιάνικος ἀντὶ era». Pontani, o non aveva letto quest'osservazione, o l'aveva tenuta in non cale, tanto che cita «iera» come refuso anzi che «i era», spiegato da lui come "gli era". Ma non vedo come possa reggersi questo dativo (o questo toscanismo), lasciato peraltro senza spiegazione alcuna. Credo di poter avanzare una proposta, fondata sul sospetto che ci troviamo di fronte a un puro errore di aplografia: l'aberrante «iera» non sarebbe, cioè, che il risultato da "ier era" un soldato, semplice, e per di più economicamente malmesso; cioè «ier era un soldato ποῦ δὲν εἶχε στὴ μπόρσα του τσεκίνι οὐδὲ δουκάτο». È scontato il resto della frase, che ribadisce ancora una volta la superiorità della cultura, vera o millantata, sugli *exploits* militari.

Un'ulteriore proposta per il *Katzurbos* è avanzata dal Pontani a V, 484: «*dubitaris* (pf. cong. lat.) forse meglio che ντουπιτάρης». Ma questa lezione, valida in sé e certamente in linea con le norme del latino classico, mi sembra assolutamente da scartare: non solo per la presenza del «μῆ», insieme al quale la forma latina *dubitaris* (= *dubitaveris*, imperativo negativo) creerebbe un ibrido di rarissima attestazione, ma anche, e soprattutto, perché la stessa forma «μῆ ντουπιτάρης», in greco, è data come sicura in *Fort.* I, 418 da Alfred Vincent, editore preciso e scrupoloso, fino all'eccesso.

Basti pensare, per esempio, alla nota di commento a *Fort.* V, 12, dove egli

chiosa l'espressione «στό σπλετσεριό του Moro», ricordando addirittura, documenti alla mano, dove si trovasse tale bottega di speziale, ma dimenticando — non penso lo ignorasse — che la denominazione "Al/Del Moro", applicata a botteghe di farmacisti e speziali, nonché a taverne e locande (e accompagnata, magari, da una targa con un bel profilo di negretto) era, ed è, molto diffusa. Troppo, addirittura, perché, da sola, costituisca l'elemento su cui fondare quella precisazione topografica ch'egli dà senza riserve, quando scrive, a p. 183: «“Le spezzerie del Moro” αναφέρονται σ' ένα έγγραφο της 26 Ιανουαρίου 1646-7 (ASV Duca di Candia, busta 75, filza II, φ. 192v), όπου γίνεται φανερό από τὰ συμφραζόμενα πὼς τὸ κατὰστημα αὐτὸ βρισκόταν διπλα στὴν κεντρικὴ πλατεία (φόρος), τὴν σημερινὴ Πλατεία Βενιζέλου».

La stessa esigenza di 'precisione' e 'documentazione' dà il tono alla sua edizione critica, che risulta, nel complesso, accurata e degna d'interesse.

Proprio per questo, gli appunti che farò al *Fortunatos* sono limitati, e coinvolgono, in genere, più la forma che la sostanza. Tranne uno, che mi sembra utile sottoporre all'attenzione, anche se, *stricto sensu*, non rientrerebbe nell'ambito né degli italianismi, né dei latinismi.

Mi riferisco ai vv. 77-79 del II atto:

Καλὰ τὸ λές. Μὰ ὡς ἤκουσα κι ἦρθε μου τὸ μαντάτο
πὼς ἦρθε ὁ Τοῦρκος στὸ νησὶν ἐτοῦτο, καὶ ἄνω κάτω
τό 'βαλε καὶ τὸ ξέφλησε, πὼς ἔρημο τὸ 'φῆκε

e, in particolare, a v. 79. Per questo verso, l'editore dichiara la resa, e presenta con obiettività lo *status quaestionis*: «“Ένας locus desperatus. Τὸ χειρόγραφο φαίνεται νὰ ἔχη *xeutisse* διορθωμένο σὲ *xeulisse*. Κι οἱ δύο ἀναγνώσεις εἶναι ὑποπτες, τὸ πρῶτο ἐπειδὴ τὸ σύμπλεγμα [vt] (τὸ *ut* σὲ *xeutisse*) δὲν ὑπάρχει στὴν κρητικὴ διάλεκτο, καὶ τὸ δεύτερο ἐπειδὴ τὸ [vli] θὰ γραφόταν κανονικὰ *ugli* κι ὄχι *uli*. Ὁ Ξανθοιδίδης ἔγραψε *ξέβλησε*, πὺ τὸ ἐξηγεῖ ὡς ἐξῆς στὸ Γλωσσάριό του: “ἀντὶ ἐξέφλησε τοῦ ρ. ξεφλῶ (ἐξοφλῶ), καταστρέφω”. Ὑπάρχουν ὁμως προβλήματα μ' αὐτὴ τὴν ἀνάγνωση. Πρῶτα πρῶτα, ὁ στίχος εἶναι ἐλλιπής — δεκατέσσερις συλλαβές. Πρέπει νὰ τὸν διορθώσουμε γράφοντας τὸ *ἔβαλε καὶ ξέβλησε*, ὅπως φαίνεται νὰ προτείνει ὁ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ (1927) 26, ἢ καλύτερα, ἀποφεύγοντας τὴ χασμωδία στὸ τὸ *ἔβαλε* καὶ ἀποκαθιστώντας τὴ σωστὴ σύνταξη μὲ ἐπανάληψη τῆς ἀντωνυμίας, τὸ *ἔβαλε καὶ τὸ ξέβλησε*. Μένουμε ὁμως μὲ μιὰ ἄλλη, σοβαρὴ δυσκολία: ἂν δεχτοῦμε τὴν ἐτυμολογία ποὺ πρότεινε ὁ Ξανθοιδίδης, ἀπὸ τὸ ξεφλῶ (καὶ δὲν μπόρεσα μέχρι τώρα νὰ βρῶ ἄλλη λύση), τότε προϋποθέτουμε μιὰ τροπὴ τοῦ [f] σὲ [v] πρὶν ἀπὸ [l]: κάτι τέτοιο δὲν φαίνεται νὰ συμβαίνει πούθενά στὰ κρητικὰ κείμενα.

Τὸ ἴδιο μυστηριώδης εἶναι ἡ λέξη *xeutisse*, ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι ἡ ἀρχικὴ γραφή. Μοιάζει βέβαια μὲ τὸ *ξέφτισε*, ἀλλὰ ὁ τύπος αὐτὸς θὰ γραφότανε *xeftisse*.

Ὑποπτεύομαι πὼς δὲν βρήκαμε ἀκόμα τὴ σωστὴ ἀνάγνωση τοῦ χειρογράφου. Τὸ *u* δὲν ἀποκλείεται νὰ παρασταίνει τὸ φωνῆεν [u] (= ου), κι ὄχι τὸ σύμφωνο [v]. Δὲν μπορῶ ὁμως νὰ προτείνω καμιά ἄλλη ἀνάγνωση.

Στὴν ἔκδοση γράφω τὸ *ξέφλησε* ἀπλῶς καὶ μόνο γιὰ νὰ ἔχουμε ἓνα κείμενο ποὺ δίνει κάποιον νόημα, ἂν καὶ εἶμαι σχεδὸν σίγουρος πὼς δὲν εἶναι αὐτὸ ποὺ ἤθελε νὰ γράψῃ ὁ Φόσκολος. Γιὰ τὴ μεταβατικὴ χρῆση τοῦ ρήματος αὐτοῦ, βλ. ΠΑΓΚΑΛΟΣ 3: 190» (alle pp. 160-161).

Esiste, credo, un'altra via, che non impone integrazioni, ma solo una lettura meno rigida del codice.

Se il dubbio è fra '*xeulisse*', che deriverebbe per intervento correttivo da '*xeutisse*'; e se il segno 'u' sta ad indicare, come l'editore stesso riferisce a p. ξη': «*u*: ου ἢ β (καὶ *u* στὰ δίψηφα *αι, ευ, ηυ*). Τὸ κεφαλαῖο *u* γράφεται *V*», credo che non risulti fuori luogo scrivere il verso II, 79 così:

τό 'βαλε καὶ ξευτέλισε, πὼς ἔρημο τὸ 'φῆκε

pensando al verbo (ἐ)ξευτελίζω e al sostantivo ξέφτι, citato nei lessici di Andriotis e Pàngalos, e così spiegato nel *Λεξικὸ τῆς πιάτσας* di Zakos: «α) τὸ ἐξευτελισμένο ἄτομο; β) τὸ ἀπόβρασμα τῆς κοινωνίας; γ) τὸ τιποτένιο ἄτομο». In più, il verbo ξευτελίζω è legato a ξεφτίλα (ξεφτίλας), termini che indicano, com'è noto, 'ὁ ἐξευτελισμένος ἄνθρωπος', oppure, come astratto, 'ὁ ἐξευτελισμός'.

Perplessi lascia, poi, l'esegesi di III, 228:

Καὶ ὄντε θές, βάλε χερικό, γάιδαρε, στὸ στελέτο.

Il termine χερικό, τό, è spiegato nel lessico finale come «ἀρχή, ἑναρξη», con effetto che l'espressione risulta, se non incomprensibile, di certo approssimativa. Vincent cita a sostegno ancora una volta il lessico di Pàngalos, ma posso dire che, nel vocabolarietto del Brighenti, il termine χερικό è reso con «mano». E l'espressione 'metti mano allo stiletto' mi sembra del tutto plausibile; più, comunque, che non 'dà inizio allo stiletto', oppure: «βάλε σὲ χρῆση τὸ στιλέτο» (p. 259)

Un altro punto critico è a III, 345-347. Parla Petru':

Ἀφέντη μου ντετόρε μου, ἓνα χρουσὸ τσικίни,
νὰ ζήσης, μοῦ σερβίρισε, νὰ βγάλω ἓνα μανίνι
ἀπὸχῶ ἀμάχι πούβετας, καὶ στέκω νὰ τὸ χάσω.

Per v. 346, l'editore adotta la lettura σερβίρισε (aoristo) di Xanthudidis, al posto dell'imperfetto σερβίριζε. Il codice non fa testo, dato che, in base al Πίνακας ἀντιστοιχειῶν, risulta (p. ξη'): «s : σ ἢ ζ; ss : σ».

Innanzitutto, la correzione non si adegua al contesto, visto che lo zecchino verrà dato alla donna in seguito (a v. 353): «*πιάσ' το λοιπό, κερα-Πετρού*»; per di più, trascura, nell'ambito d'un'analisi che investe morfologia e sintassi, la possibilità dell'equipollenza del 'semplice imperfetto' con 'θα + imperfetto' attuale. Secondo questa possibilità, l'imperfetto *σερβίριζε* assumerebbe il valore del condizionale italiano 'mi servirebbe', dando alle parole di Petrù un tono misto tra la 'domanda' e la 'pretesa'.

Per sostenere la legittimità d'un tale *usus* linguistico, non occorre andare lontani; almeno due esempi indiscutibili si trovano nello stesso *Fortunatos*. L'uno è a III, 403-404.

Μιά μόνο ἐλπίδα μὲ κρατεῖ, καὶ ἂν εἶχε λείπει ἐκείνη
ἄθος ἐκαταστένουμου στοῦ πόθου τὸ καμίνι·

e l'altro a III, 424-426:

βλέπετε σὲ ἴντα παιδομὴ βρίσκομαι ὁ πικραμένος,
ἀπού, ἀνισῶς καὶ ἀφέντης μου εἶχεν ἀποφασίσει
νὰ μὲ παντρέψῃ, εὐρίκουμου δίχως καημὸ καὶ κρίση.

Ho tenuto volutamente alla fine, trascurando quel criterio della progressione, nell'analisi testuale, che finora è prevalso, quest'ultimo appunto. Riguarda il passaggio della commedia nel quale Luras rivela a Petrù la sua intenzione di sposare la giovane Petronella; la donna non si mostra d'accordo e, per il rifiuto, adduce la scusa che la ragazza piange e si dispera, all'idea che, una volta sposati, il marito pensi di tornarsene in patria. La porterebbe, così, via dalle braccia e dal tenero affetto della madre. Luras, atto III, 283-285, garantisce:

Σὲ τοῦτο ξεκαθάριση, κερα-Πετρού, τῇ κάνω·
μέσα στὰ προυκοχάρτια τῇ μεγάλη πένα βάνω.

È molto probabile, dato il riferimento agli «*προυκοχάρτια*», che la «*πένα*» sia traslitterazione del termine 'pena' italiano, e che alluda a una sanzione in caso di mancato rispetto della promessa. E in questo caso, l'imprecazione di v. 285: «*Ἀνάθεμα τὴν πένα σου!*» sarebbe solo un commento stizzito a quanto Luras faccia o dica: a lei, insomma, interessa solo sua figlia.

Non è escluso che esista un *λογοπαίγνιο* fra 'pena' = *ποινή* e 'pen(n)a' = *γραφίς*, *γραφικός* *κάλαμος*, quale s'incontra in *Katz*. IV, 215-220:

ΔΑ. Ἔλα νὰ πὰ χτυπήσωμε τούτης τῆς Πουλισένας
e dirle πὼς τὴν κάνομε *lugere multas penas*,
ἃ δὲ γιαγείρη τὸ ζιμιὸ ὅ,τι τῆς εἶχε σώσει.

ΓΙΑ. Ὅντες μιλοῦμε, δάσκαλε, νὰ ζῆς, ἄφῃς τὴν τόση
ντοτρίνα εἰςὲ μιά μεριά· ἴντά ἂν αὐτὲς οἱ *πένες*
κι' οἱ *ἀλουσές* ὁποῦ μοῦ λές; δὲν τς ἔχω ἀλλοῦ ἀκουσμένες.

dove, addirittura, si può pensare a un doppio gioco d'effetto comico: «*lugere*»

(con pronuncia sdrucchiola) richiama «*ἀλουσές*», espressione della 'pena' = *ποινή*, mentre il «*pena*» (it. *penna*) provoca l'invito perentorio: «*ἄφῃς τὴν τόση ντοτρίνα εἰςὲ μιά μεριά*».

Tornando, dunque, al verso del *Fortunatos* che stiamo analizzando, non credo proprio, nonostante la proclamata, e famigerata, *ἄθυροστομία* di questa commedia, che si possa leggere senza un sorriso il commento che Vincent propone a pp. 171-172 delle «*Σημειώσεις*»: «*Ἡ λέξη πένα σημαίνει "ποινή"*. Ὁ Λούρας θὰ βάλῃ στὸ προικοσύμφωνο μιά ἐγγύηση ὅτι δὲν θὰ πάῃ νὰ κατοικήσῃ μὲ τὴ νύφη τοῦ μακριὰ ἀπὸ τὸ Κάστρο· ἂν παραβῇ αὐτὸν τὸν ὅρο, θὰ πρέπῃ νὰ καταβάλῃ ἓνα μεγάλο χρηματικὸ ποσὸ. Ἡ Πετρού στ. 285, φαίνεται νὰ κάνῃ λογοπαίγνιο μὲ μιά ἄλλη σημασία τῆς λέξης πένα, «*πέος*»». Tale parola, peraltro, non ha la desinenza 'a' né in latino, né in italiano.

È quanto. Spero d'aver chiarito alcuni punti o, per lo meno, d'aver provocato in altri studiosi la curiosità e lo stimolo per sottoporli ad ulteriori analisi. Chissà che qualcuno non riesca a darne una lettura soddisfacente.

È altresì auspicabile una decifrazione del termine *τρίχωστα* (*Katz*. V, 359) che è inserito in un monologo ardito del Maestro:

Sento nelli precordi una concupiscenza
che rompe la mia castità con tanto gran violenza,
ὅπ'ἀνισῶς κι' εἶχε βρεθῇ *haec mulier* πρὸς ἔξω,
κρίνω γυρέψειν ἤθελα *carnaliter* νὰ παίξω,
etenim vero τρίχωστα *libenter* ἔκανά το,
perché la mia νὰ χαθῇ razza l'è gran peccato.

Il commento di Politis (pp. 131-132): «359-360. — *ὅμως μᾶλλον* θὰ «*τὸ ἔκανα*» *εὐχαρίστως* «*τρίχωστα*», γιατί εἶναι κρίμα μεγάλο νὰ χαθῇ ἡ ράτσα μου. — Τὸ χφ παρέχει, μὲ ἰταλικά στοιχεῖα: *trigiosta*, ποῦ εἶναι ἀκατανόητο· τέτοια λέξη δὲν ὑπάρχει οὔτε στὰ λατινικά οὔτε στὰ ἰταλικά, οὔτε καὶ μπορῶ νὰ καταλάβω ποιά μπορεῖ νὰ κρύβεται πίσω ἀπ' αὐτήν. (Ὁ Nourney, σελ. 106, τὸ συνδέει μὲ τὸ *giostra* [!] καὶ τὸ ἐρμηνεύει «*unione carnale*»· ἐντελῶς αὐθαίρετα καὶ ἄστοχα, κατὰ τὴ γνώμη μου). Ἐγγραψα, χωρὶς νὰ εἶμαι καὶ ἀπόλυτα σίγουρος: *τρίχωστα* (ποῦ θὰ γραφόταν μὲ ἰταλικά στοιχεῖα *trighosta*), ἐπίρρημα, μὲ τὴ σημασία: *treīs* φορές *χωστὰ* (κρυφά). Τέτοιον τύπο δὲν βρήκα μαρτυρημένον, ὁ σχηματισμὸς ὅμως εἶναι γλωσσικὰ πολὺ κανονικὸς (πρβ. *καλὰ - τρίκαλα* κ. ἄ). Θὰ ἐρχόταν τότε σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ *πρὸς ἔξω* τοῦ στ. 357: ἂν καὶ θὰ προτιμοῦσα νὰ «*τὸ κάναμε*» — ἢ (in sensu obsceno) σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ *νὰ παίξω*. Ἴσως ὅλος ὁ στίχος παρενθετικά, μὲ τὸ *perché* (*γιατί*) νὰ δικαιολογῇ ὅλη τὴν ἐνέργεια, καὶ ὅχι μόνο τὸ *τρίχωστα*».

Suggestiva, d'altra parte, ma poco riscontrabile è la proposta di soluzione, avanzata per la verità in chiave di dubbio, da F. M. Pontani: «che ci sia di mezzo un *trigies* = *tricies* latino?».

Francesco Maspero

San Francesco visto da N. Kazantzakis

Nel cap. XXV di *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο* Kazantzakis, riportando una sua conversazione con lo scrittore danese Giovanni Joergensen, autore di una famosa biografia sul Poverello di Dio, spiega il perché del suo grande amore e interesse per San Francesco. San Francesco, secondo Kazantzakis è un poeta che ha saputo cogliere anche nelle creature più insignificanti il loro aspetto immortale cioè la *melodia* (e precisamente l'armonia, la bellezza corale di tutto il creato), egli ha saputo operare con la sua *pietra filosofale* non ciò che facevano o cercavano di fare gli alchimisti medievali cioè trasformare in oro anche i metalli vili, ma operare la trasformazione della carne in spirito. Lo stesso concetto lo troviamo anche nella premessa al libro *Ὁ Φτωχούλης τοῦ Θεοῦ*.

Ma l'amore e l'ammirazione di Kazantzakis per il Santo d'Assisi non si spiega, a mio parere, soltanto con le due dichiarazioni che ho riportato. Penso che per capire bene ciò che intende dire Kazantzakis e quali elementi abbiano influito sul suo giudizio complessivo sul Santo, occorre vedere un po' da vicino la componente religiosa del pensiero di Kazantzakis e il clima in cui si è sviluppato questo suo pensiero. Kazantzakis ha avuto fin da bambino un interesse fortissimo per la religione ortodossa, che era naturalmente quella in cui era stato allevato, e anche dopo il distacco dalla stessa¹ non si è mai completamente liberato da quella esperienza, per quello stesso motivo che faceva dire a B. Croce che non possiamo non dirci cristiani. Del resto la produzione letteraria di Kazantzakis da *Ἀσκητική* (il seme da cui è germogliata tutta la sua opera, secondo la testimonianza dello stesso autore che trovo citata nella letteratura di L. Politis) fino ai romanzi *Ὁ Χριστὸς ξανασταυρώνεται*, *Ὁ τελευταῖος πειρασμός*, *Ὁ Φτωχούλης τοῦ Θεοῦ*, e all'autobiografia (un po' *sui generis*) *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο*, tutta questa produzione, dicevamo, conferma che Kazantzakis era un'a-

¹ Cfr. quanto dice Elli Alexiù nella sua biografia di Kazantzakis intitolata *Γιὰ νὰ γίνει μεγάλος*, Atene, 1978, cap. 28.

nima profondamente religiosa. Ansia di libertà e sete di santità (δύσα ἁγιοσύνης) sono i due aspetti più rilevanti della personalità di Kazantzakis, lo afferma lui stesso all'inizio del cap. VIII di *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο*. Ed è in questo capitolo che l'autore si sofferma a descrivere con vivezza di particolari il periodo mistico della sua fanciullezza, quando rivendeva i suoi giocattoli per poter comprarsi i sinassari e predicare da buon missionario le verità evangeliche, traendole dalle vite dei santi asceti e creando crisi di coscienza fra le comari del vicinato.

Durante la sua permanenza a Parigi come studente di legge alla Sorbona, ha modo di seguire dal 1907 al 1909 le lezioni di Henri Bergson e confermare il suo distacco dalla Chiesa ortodossa, la quale come tutte le altre chiese, rappresentava per lui quella *religione statica*, prodotto della funzione fabulatrice dell'immaginazione umana alla quale il suo maestro Bergson contrappone la *religione dinamica* che s'identifica col misticismo e porta l'individuo a immedesimarsi con lo slancio vitale creatore che è di Dio o addirittura Dio stesso. Questa condanna appare chiara fra l'altro dal contenuto di *Ὁ Χρυστὸς ξανασταυρώνεται*, dove il protagonista, Manoliòs, è in un certo qual modo la prefigurazione di San Francesco: anche in lui come nel Poverello d'Assisi «vi è quello slancio vitale», di cui tratta per l'appunto Bergson nel suo libro *Le due fonti della morale e della religione*, slancio vitale che viene comunicato integralmente ad alcuni uomini eletti che vorranno poi imprimerlo all'intera umanità.

Ma anche nella sua biografia di San Francesco, in *Ἀναφορά στὸν Γκρέκο* (e in altri suoi libri) ritornano più o meno chiaramente espressi questi motivi.

Ma l'interesse di Kazantzakis per il Santo d'Assisi non è solo di carattere religioso ed intellettuale, ma è legato anche a momenti della sua vita. Molto importante l'esperienza biennale dell'Autore in un istituto francescano dell'isola di Naxos, quando la sua famiglia in seguito alla rivolta di Creta del 1897 fu costretta a lasciare l'isola. Ma di peso ancora maggiore sulla vita spirituale di Kazantzakis fu il soggiorno ad Assisi nel 1924 e i suoi colloqui con lo Joergensen.²

Frutto di questa esperienza la pubblicazione nel 1927 del libro *Salvatores Dei* che poi egli ristamperà col titolo *Ἀσκητική* e che l'Autore stesso definì «mistico e in cui si descrive l'ascesa dell'anima fino a Dio, attraverso cinque stadi» (la citazione è della prima moglie del Poeta ed è riportata da L. Politis, op. cit.). Dal punto di vista dell'esperienza religiosa fu importante per il Kazantzakis anche l'incontro col poeta A. Sikelianòs e la visita che egli fece in sua compagnia ai monasteri dell'Athos nel 1914. Negli ultimi anni della sua vita il Kazantzakis ritorna con maggiore impegno ad affrontare problemi di indole morale e metafisica, in una sincretistica visione formata da varie esperienze in cui sono presenti, lo afferma lui stesso nell'introduzione all'*Ἀλέξης Ζορμπᾶς*: Omero, Bergson, Nietzsche e il protagonista stesso del romanzo. Invece nella premessa ad *Ἀναφορά*

² Cfr. la lettera n. 83 a Galàtia (dal volume N. Kazantzakis, *Ἐπιστολὲς πρὸς Γαλάτεια*, Atene, 1984).

στὸν Γκρέκο dirà che le quattro tappe decisive della sua ascesa spirituale sono contrassegnate dai nomi di Cristo, Budda, Lenin e Odisseo.

Ma per ciò che riguarda il tema della presente relazione sarà importante notare leggendo *Ὁ Φτωχούλης τοῦ Θεοῦ* che per capire il San Francesco di Kazantzakis sono indispensabili due premesse. La prima è questa: Kazantzakis nello scriverlo non poteva, anche a livello inconscio non essere influenzato dal cristianesimo ortodosso, esperienza religiosa da lui vissuta negli anni giovanili in modo intenso. Non dimentichiamo anche il grandissimo peso che ebbe e che ha (oggi però un po' meno) la Chiesa ortodossa nel mondo dell'educazione e della cultura. L'altra premessa che a me sembra di grande significato e che si lega alla precedente, è l'intenzione, l'*animus* con cui il Kazantzakis affrontò l'impegno di raccontare, a suo modo, la vita del Santo. Questo proposito è espresso chiaramente in una lettera indirizzata da Kazantzakis all'amico Emilios Churmuzios, direttore del quotidiano *Kathimerini*, in data 30 maggio 1954) nella quale egli dice che col libro *Ὁ Φτωχούλης τοῦ Θεοῦ* egli «voleva entrare come un lupo nell'ovile della Chiesa papista». Penso che questa frase possa spiegare bene l'impostazione data da Kazantzakis a tutta la biografia e il perché egli abbia alterato i riferimenti storici, interpretandoli talvolta in modo perfino grottesco, ripetendo acriticamente alcune accuse tradizionali rivolte dagli ortodossi alla Chiesa romana. Sia ben chiaro che quanto sto dicendo non significa assolutamente che io voglia difendere i Latini o i Franchi come preferiscono chiamarli i Greci, le loro colpe, i loro crimini sono già stati severamente condannati dalla storia.

La religione ortodossa e la tradizione bizantina hanno influenzato molto le letterature dell'Europa Orientale e se ci riferiamo a quella più importante, la russa, possiamo constatare leggendo le opere dei suoi più importanti autori che è impossibile capirli a fondo senza conoscere il cristianesimo ortodosso e non tanto la sua teologia dogmatica, quanto quella ascetico-mistica. Molto illuminante a questo proposito il libro di Pavel Evdokimov, *Gogol e Dostoevskij* (Roma 1978). E come afferma Alain Ducellier (*Il dramma di Bisanzio*, Napoli 1980) «è l'eredità mentale di Bisanzio a spiegare Piotr Bezoukov, Mitia Karamazov, Judas Golovlev di Saltikov-Scedrin, la Katerina Ismailova di Leskov fino allo Stalin di Solgenitsin, che restano enigmatici se non si è compresa la vertigine che li afferra tra i due estremi del Male assoluto e del Bene supremo...», ma anche gli scrittori greci, più o meno, hanno subito o sentito questa eredità religiosa. Ricorderò solo Papadiamandis ed Elitis (soprattutto quello di *Ἀξιον Ἑστὶ*). Kazantzakis non può non aver avuto in mente, scrivendo *Ὁ Φτωχούλης τοῦ Θεοῦ*, *Ὁ Χρυστὸς ξανασταυρώνεται* e altri suoi libri quei santi e quei "folli in Cristo" che riempiono le pagine dei sinassari. I "folli in Cristo" οἱ σαλοί, rappresentano una categoria di santi e di asceti, molto diffusa nell'Oriente Cristiano, con qualche esempio anche in Occidente, per esempio S. Alessio Romano e S. Fran-

cesco per l'appunto. Il "Folle in Cristo" vive fino alle ultime conseguenze il mondo rovesciato delle Beatitudini, "la follia della Croce", in un modo che sembra insensato e subisce le peggiori umiliazioni, comportandosi come un buffone, profetizza, risveglia, manifesta i doni più alti dello Spirito Santo. È l'imitatore del Χριστὸς ἐλκόμενος, *le Christ bafoué*, come dice Oliver Clément (*L'église orthodoxe*) ed attua il consiglio espresso da San Paolo (I Cor. 3, 18): «se uno pensa tra voi di essere sapiente in questo mondo, μωρὸς γενέσθω, divenga folle, per diventare sapiente». Scopo di questi santi interpreti di Dio, come dice Alain Ducellier era quello di provocare il disprezzo e lo scherno della folla e di sfuggire così a quella fama che subito s'attacca ai santi e rischia di allontanarli dall'umiltà. Essi rivendicano in modo veemente un ritorno al Cristianesimo puro, a una società più giusta, non più fondata sulla ricchezza e sull'autorità gerarchica.

D'altra parte la Chiesa bizantina ha sempre badato più che alla teologia dogmatica a quella ascetico-mistica e il credente ortodosso, cito ancora Ducellier, è portato ad una pietà d'effusione semplice ed ingenua: *scientia inflat*, diceva San Paolo. Il cristiano deve contentarsi di credere pienamente, perché la mente umana dinnanzi alla complessità del dogma rischia di cadere in false interpretazioni.

La teologia deve essere riservata alla stretta cerchia dei dotti, perché solo loro sanno districarsi in mezzo ai grossi problemi cristologici e trinitari che preoccupano il dogma. La Chiesa d'Oriente guarda però con grande diffidenza alla filosofia, diversamente da quella d'Occidente «essa, come dice V. Lossky (*La Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944) è sempre soteriologica, non si è mai alleata con la filosofia in un tentativo di sintesi dottrinale: il pensiero religioso dell'Oriente non ha mai avuto una Scolastica».

Questo disinteresse per la cultura e questa diffidenza per il sapere così tipico dei folli in Cristo lo ritroviamo in San Francesco. Nella Regola bollata (1223) egli dice espressamente (cap. X): «Coloro che non sanno di lettere, non si preoccupino di apprendere». Anche San Francesco non affronta, né si cura di farlo, le questioni teologiche, ciò che solo lo interessa è attuare la parola del Vangelo e l'*imitatio Christi*. Nella *Legenda maior* (cap. XI) è detto che egli era imitatore perfetto di Cristo. E nella *Regula* non bollata del 1221 S. Francesco dice espressamente al cap. III che i chierici (cioè quelli che occupano un posto nella gerarchia) possono soltanto avere i libri necessari per adempire al loro ufficio. Anche i laici che sanno leggere possono avere il salterio: agli altri invece che non sanno leggere non è concesso di avere alcun libro (da *Fonti Francescane*).

Si può avere la conferma della diffidenza del Santo d'Assisi nei confronti dei libri e della cultura in generale dallo *Speculum perfectionis* e da T. Celano, *Vita secunda* II, cap. CXLVII. Anche lo Joergensen (libro III, cap. X della sua biografia), parlando dei contrasti sorti dentro l'Ordine tra San Francesco ed Elia da Cortona, sottolinea che uno dei motivi di contrasto era anche il problema riguardante l'opportunità o meno per i frati di istruirsi e avere libri. Ma riassume in questo modo il suo atteggiamento verso la cultura: «Tutto quello che

io so è Gesù Cristo, povero e crocefisso e tutto questo mi basta» (Celano, *Vita secunda*, cap. LXXI). Kazantzakis, prendendo lo spunto dallo Joergensen il quale a sua volta si rifà agli *Actus beati Francisci* (cap. LXI), descrive l'episodio di Bologna (quando S. Francesco comandò ai suoi frati di uscire dalla Casa di studi) e come da sempre nella sua biografia, lo drammatizza esagerando il giudizio negativo del Poverello nei confronti delle lettere e della filosofia e gli mette in bocca la frase: «nel cervello c'è Satana, nel cuore c'è Dio» che contrasta col pensiero di Francesco. Anche lo Joergensen afferma (*loc. cit.*) che Francesco non era sistematicamente nemico degli studi. Ma anche qui Kazantzakis accentua quei tratti che possono avvicinare sempre più Francesco ai folli in Cristo dell'agiografia ortodossa. Operazione, come abbiamo detto all'inizio, che Kazantzakis si prefigge più o meno coscientemente. Possiamo fare altri esempi, confrontando alcune fra le più famose pagine della tradizione francescana con la 'rielaborazione', fatta da Kazantzakis.

Prendiamo ad esempio il celeberrimo passo dei *Fioretti* (cap. VIII) sulla perfetta letizia: San Francesco per mettere alla prova frate Leone immagina che i frati della chiesa di Santa Maria degli Angeli possano anche accoglierli a legnate prendendoli per dei ladri, il Kazantzakis presenta l'episodio non come supposto ma come vero (e trattandosi di una biografia romanzata può essergli lecito farlo) ma l'abbondanza dei particolari e la grande violenza con cui vengono descritti vanno molto al di là del tono pacato e quasi scherzoso con cui Francesco voleva ammaestrare il discepolo. Molto significativo a questo proposito e che conferma quanto sto dicendo un altro episodio della vita del Poverello. Nella *Legenda trium sociorum* al cap. VII, 21, si racconta come Francesco abbia restaurato la chiesa di San Damiano e come si desse da fare per ottenere le pietre necessarie, dicendo: «Chi mi dà una pietra avrà una ricompensa; chi due pietre, due ricompense; chi tre altrettante ricompense!». Kazantzakis (cap. V) trasforma questo incruento episodio, narrato con tipica letizia francescana, in una scena di violenza e di sangue. Il Santo in questa versione è preso a sassate da una torma di ragazzacci, mentre la gente sta a guardare sghignazzando «il suo volto coperto di sangue che gli colava giù dalla fronte e dal mento». Ma nella *Legenda trium sociorum* Francesco chiede le pietre per restaurare San Damiano, e non per farsi lapidare.

Anche qui prevale l'esagerazione, 'la chiusura' come afferma A. Ducellier, 'l'inaudito' che deve caratterizzare a tutti i costi il σαλός e i suoi *actus*. Nella biografia dello scrittore cretese San Francesco è perennemente oppresso dall'angoscia, dal dubbio, la sua è un'anima che piange, urla e si dispera sugli abissi del peccato, che sente la redenzione solo attraverso la colpa. E la 'redenzione attraverso la colpa', dice giustamente il Ducellier (op. cit., III parte, cap. II) è una delle radici della spiritualità bizantina, che ha influenzato le letterature ortodosse e in modo potente quella russa (Anna Karenina di Tolstoj, Dimitri Karàmazov di Dostoevskij ecc.).

Tra le pagine che meglio esemplificano il San Francesco visto in chiave or-

todossa da Kazantzakis c'è quella del cap. VII, che descrive l'episodio della grotta sul monte Subasio: il Santo in perfetta solitudine invoca Dio con parole strazianti, gli chiede perdono dei peccati e il permesso di fondare l'Ordine. Il San Francesco qui rappresentato, pieno d'angoscia e di tremende incertezze di fronte al Dio della tradizione apofatica, non ha nulla in comune con quello della *Legenda maior* di San Bonaventura (III, 6) dove l'episodio è descritto in un modo completamente diverso e San Francesco «si sentì pervaso dalla gioia dello Spirito Santo, da cui ebbe l'assicurazione che gli erano stati rimessi tutti i peccati. Rapito fuori di sé e sommerso totalmente in una luce meravigliosa che dilatava gli orizzonti del suo spirito, vide con perfetta lucidità l'avvenire suo e dei suoi figli». La stessa conferma l'abbiamo da Tommaso da Celano (*Vita prima*, cap. XI, 26), dalla *Legenda trium sociorum* (cap. X) ecc.

Altro esempio, nel cap. IX dei *Fioretti* San Francesco e frate Leone recitano insieme un insolito e strano mattutino. Il racconto è degno delle migliori pagine del libro ed è ripreso anche da Kazantzakis, il quale muta anche qui profondamente lo spirito che anima e dà grazia al testo originale. Nel capitolo dei *Fioretti*, infatti, il Santo fa una specie d'implacabile atto d'accusa contro sé stesso, mettendo in esagerata evidenza i suoi peccati e difetti e si dichiara indegno del perdono divino. Questa sua confessione è fatta a voce alta davanti a frate Leone e Francesco, per maggior umiliazione e penitenza, pretende che il discepolo ripeta le sue parole; ma frate Leone invece di ridire esattamente le parole del maestro, le modifica, trasformandole in modo che esse risultino invece un'esaltazione delle grandi virtù di San Francesco. Il Poverello, nel racconto dei *Fioretti*, rimprovera a frate Leone la sua disobbedienza «dolcemente adirato e pazientemente turbato», invece nella biografia di Kazantzakis (cap. X) San Francesco reagisce con violenza ed infligge a sé stesso e al discepolo una severa pena corporale.

Nel cap. VIII Kazantzakis riporta la pagina dello Joergensen (libro IV, cap. II) dove lo scrittore danese racconta che un lunedì di Pasqua i frati del convento di Greccio, in onore della festa del giorno e di un personaggio importante che era stato da loro invitato, prepararono la tavola usando una bella tovaglia e dei bicchieri invece delle solite ciotole; arrivò non visto un po' prima di mezzogiorno Francesco e vedendo la tavola così ben apparecchiata, si camuffò da mendicante e domandò l'elemosina ai suoi ignari confratelli. Quelli però lo riconobbero e non se la sentirono più di mangiare vedendo maestro Francesco che se ne stava in un angolo con una scodella di minestra come un povero pezzente, mentre loro sedevano intorno ad una tavola elegantemente apparecchiata. Si alzarono tutti, alcuni piangevano, e chiesero perdono al loro maestro (cfr. *Leggenda perugina*, 32). Kazantzakis riporta questo episodio ma lo altera completamente. Nel suo libro i frati non celebrano una festa solenne ma fanno bisboccia come d'abitudine mangiando l'arrosto, senza curarsi della severa proibizione della Regola, che impediva loro di mangiare la carne, se non eccezionalmente, nelle feste solenni. E così mentre nella Fonte francescana i frati fanno festa in tutta sempli-

cità e senza malizia, nella versione di Kazantzakis essi invece appaiono come impudenti crapuloni.

Ma Kazantzakis si allontana *et pour cause* anche dalla realtà storica. Egli racconta che Innocenzo III accolse molto male il Poverello d'Assisi, la fonte di questa notizia è Ruggero di Wendover (*Chronica*), il quale però dice anche che il papa fu commosso dalla fede di Francesco, approvò la sua petizione e lo benedì prima di congedarlo, ma i biografi del Santo (e anche lo Joergensen) affermano il contrario (cfr. *Legenda trium sociorum*, 49, 50, 51; 2 Cel. 17; *Leg. M.*, cap. III). Non è strano ad ogni modo che in tempi di grandi eresie (e fra queste principalissima quella degli Albiges) il papa e la Chiesa di Roma nutrissero diffidenza nei confronti del Santo. Tuttavia in seguito gli fu sempre favorevole (cfr. Celano, *Vita prima*, 33 e *Vita secunda*, 17).

Kazantzakis, secondo la migliore tradizione bizantina, lo presenta assurdamente indisponente, collerico, tardo e soprattutto colpevole della conquista e del sacco di Costantinopoli da parte dei Latini. Accusa che gli storici non confermano (cfr. Runciman, Bréhier, Guillou ecc.).

Un altro personaggio molto maltrattato nella biografia è frate Elia Bombardone da Cortona, che per la verità, come sostenitore dei conventuali contro gli spirituali fu aspramente criticato anche nei *Fioretti*. Incappò anche, ma più per motivi politici che religiosi, nella scomunica di papa Gregorio IX e rientrò nella Chiesa solo poco prima di morire. Frate Elia nel libro di Kazantzakis diventa la personificazione stessa della Chiesa romana: i suoi difetti, la sua superbia, la sua prepotenza, la sua ignoranza e doppiezza, la sua grossolana incapacità di cogliere l'aspetto più nobile ed elevato dell'insegnamento di San Francesco (cioè del vero cristianesimo) s'identificano nelle accuse che per tradizione gli ortodossi lanciano contro la chiesa di Roma, da Fozio a Michele Cerulario (cfr. gli scritti di Fozio, Michele Psello, Teodoro Metochita, Anna Comnena ecc.). L'odio contro la chiesa di Roma verrà ereditato anche dagli ortodossi russi e non solo dal popolo ma anche dagli uomini di cultura. Dostoevskij ad esempio per bocca del principe Myskin (nell'*Idiota*, parte IV, cap. VII) definisce in questo modo il cattolicesimo: «Il cattolicesimo è una fede non cristiana... è peggio anche dell'ateismo... predica l'Anticristo... nel cattolicesimo c'è la menzogna, l'intrigo, l'inganno, il fanatismo, la superstizione, il delitto». E in questo quadro rientra benissimo, nel libro di Kazantzakis, la figura di San Domenico, rappresentato come un monaco fanatico che invoca a gran voce i roghi e grida: «Ceniza y nada! Ceniza y nada!» e fa il paio, come è detto espressamente nel cap. VIII, con Elia Bombardone. Ma entrambi erano in realtà molto diversi da questi *clichés* tradizionali. Frate Elia appare dalle Fonti francescane, anche da quelle che gli sono contrarie ad esempio i *Fioretti* e lo *Speculum perfectionis*, sempre molto rispettoso di San Francesco e a lui devoto (si legga ad es. la lettera enciclica di frate Elia a tutte le provincie dell'Ordine, sulla morte di San Francesco). Nel libro di Kazantzakis, invece, appare brutale e sfrontato nei confronti del Maestro: nel cap. IX

si permette di condannare in modo grossolano la perfetta Povertà, il perfetto Amore e la perfetta Semplicità che erano i cardini della morale francescana. Ma nell'utile nota di G. Petrocchi nel volume da lui curato: *San Francesco d'Assisi, Gli scritti e la leggenda*, Milano, 1983, p. 157, è detto che fu maestro provinciale in Siria dove organizzò l'attività missionaria, che presiedette alla costruzione della basilica di Assisi e divenne maestro generale nel 1232 e si adoperò anche, ma con ogni probabilità Kazantzakis non lo sapeva, per la riunione della Chiesa cattolica con l'ortodossa.

Quanto alla figura di Domenico di Guzman i biografi più seri non lo presentano affatto con quei tratti con cui semplicisticamente e anche goffamente lo introduce nella sua biografia Kazantzakis accompagnandolo alla figura di frate Elia. Sulla figura di San Domenico (tralascio di fare altre citazioni) si può leggere con profitto l'articolo su San Domenico di A. Walz nel volume *Die Heiligen* a cura di P. Manns, Mainz, 1975 (trad. it. 1988).

Anche la Santa Chiara del Kazantzakis è ben lontana dalla realtà e in contrasto con la *Legenda Sanctae Clarae virginis* (cfr. *Fonti francescane* ed. cit.): era nata nel 1193/94 e non era perciò coetanea di San Francesco (nato nel 1181) e conobbe il Santo solo dopo il 1210. Nel 1211/12 ricevette da Francesco l'abito religioso che le fissò poi la dimora a San Damiano: nessun documento testimonia che il Poverello si sia mai comportato con asprezza e diffidenza nei confronti della Santa: anche qui il Kazantzakis altera la situazione in nome della μετάνοια indispensabile premessa ortodossa alla santità. Però, diversamente che per papa Innocenzo III, frate Elia e San Domenico, Chiara non è presentata con intenti polemici contro la Chiesa romana.

La stessa cosa possiamo dire per Frate Leone. Qui l'Autore seguendo una consuetudine abbastanza frequente nell'agiografia greca (ma anche latina) a partire dalla *Vita sancti Antonii* di S. Atanasio, fa narrare la vita di Francesco dal suo discepolo più caro (cfr. *Benedizione a frate Leone, Lettera a frate Leone* che sono due dei tre scritti autografi di Francesco giunti fino a noi: *Fonti francescane* cit.).

Abbiamo accennato prima all'*Imitatio Christi* come motivo fondamentale della *Weltanschauung* francescana che risponde nella sua realizzazione a una tradizione che s'innesta nella Chiesa latina, mentre Kazantzakis ne ha dato un'interpretazione ortodossa, per intenzione polemica, come aveva affermato nella lettera a Churmuzios, ma anche perché tale era l'ambiente religioso in cui era stato allevato. Infatti la Chiesa greca ignora completamente l'*Imitatio Christi*; l'imitazione sofferente di Cristo, le stigmati ecc. sono estranei alla spiritualità orientale. Nell'umanità di Cristo, dice P. Evdokimov (*L'Orthodoxie*, parte prima, cap. VI) la pietà ortodossa contempla il suo archetipo; nell'elevazione mistica non si tratta di imitare Cristo, ma di diventare *crisostofi*, di manifestare la sua gloria (...); alla mistica della croce e al culto del Sacro Cuore in Occidente, risponde in Oriente la mistica del sepolcro suggellato da cui scaturisce la vita eterna.

Abbiamo detto fin dall'inizio che Kazantzakis abituato alla lettura dei sinassari ha visto in San Francesco un personaggio molto vicino ai 'folli in Cristo' della Chiesa d'Oriente e accentuando i tratti mistico-ascetici, ne ha fatto un santo ortodosso. Ma se San Francesco assomiglia senza dubbio ai 'folli in Cristo' tuttavia egli vive e opera entro una tradizione patristica occidentale che si differenzia da quella orientale perché erede in gran parte della mentalità sociale, giuridica e organizzativa dei Romani e «caratteristica del Romano — come dice W. de Vries (*Orthodoxie und Katholizismus*) — è la positività e la chiarezza di idee e la sua mente è orientata soprattutto all'aspetto pratico del reale». Questo atteggiamento si riflette anche nella teologia cattolica che si presenta come teognosi catafatica mentre quella ortodossa è apofatica (secondo l'apofasi: di Dio sappiamo soltanto che egli è — ὅτι ἐστίν — e non ciò che egli è, — τί ἐστίν. Sotto l'influenza della tradizione agostiniana l'Occidente ha sviluppato nel XIII sec. una teologia precisa della visione beatifica e della conoscenza di Dio nel 'faccia a faccia' (cfr. a questo proposito P. Evdokimov, op. cit.).

San Francesco, poi, come in generale il monachesimo occidentale, non si oppone alla Chiesa, ma si mostra ubbidiente e nel suo Piccolo Testamento (chiamato così per distinguerlo dall'altro, molto più lungo) dice espressamente che «i frati devono sempre essere fedeli e sottomessi ai prelati e a tutti i chierici della santa madre Chiesa». Il monachesimo orientale invece e soprattutto i σαλοί, rifiutano le manifestazioni religiose ufficiali e non nascondono il loro disprezzo verso la Chiesa costituita (cfr. Ducellier, op. cit., parte terza, cap. II).

Un altro tratto bizantineggiante della biografia di Kazantzakis sono le parabole che l'autore mette in bocca a San Francesco. Nelle *Fonti francescane* sono riportate alcune parabole narrate dal Santo dietro l'esempio di Gesù, ma quelle che Kazantzakis riporta, sono quasi tutte, probabilmente prese dai sinassari: sicuramente quella in cui compare il nome di San Pacomio (cap. VIII), tipico santo bizantino, padre del Cenobitismo monastico nella Tebaide e che non appare mai citato da Francesco, nelle testimonianze che ci sono pervenute. Di sapore molto ortodosso è anche la parabola dell'asceta che non riesce ad entrare in Paradiso perché continua a dire 'io' 'io'. In questo racconto è messo in evidenza un concetto basilare dell'ortodossia, quello della φιλαυτία, l'amore di sé, del proprio io («il male risale alla tremenda filautia» dice P. Evdokimov); è un concetto che troviamo naturalmente anche nella teologia occidentale, ma che in Oriente ha acquistato una particolare dimensione: «nessun uomo buono e giusto può amare se stesso», afferma Nicolas Kavasilas (*Vita in Cristo*).

Ma nel libro di Kazantzakis non c'è soltanto la polemica contro la Chiesa di Roma, ma essa coinvolge anche la cultura occidentale, mi riferisco in particolare alle pagine in cui egli parla dei Crociati e del Regno latino (il risentimento per un ortodosso è legittimo, sia ben chiaro, ma anche qui vi sono esagerazioni e inesattezze storiche) del resto quale fosse l'*animus* dell'Autore nei confronti dell'Occidente lo conferma tra l'altro A. Karandonis, nel capitolo che egli dedi-

ca a Kazantzakis nel suo libro *Ἀπὸ τὸν Σολωμὸ στὸν Μυριβήλη*, Atene, 1969.

Concludendo ci sembra di poter affermare che Kazantzakis nella sua biografia di San Francesco ha immesso più o meno coscientemente (qui mi riferisco alla lettera al Churmuzios) quella *vis polemica* che caratterizza tutta la teologia dogmatica ortodossa, come dice G. Beck (*Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*): polemica contro i Latini, contro il monofisismo, contro il monotelismo, contro gli iconoclasti, contro e a favore di Grigorios Palamàs ecc. Tuttavia non dobbiamo dimenticare che questo aspetto apofatico dell'ortodossia è anche una testimonianza della capacità dialettica di questa Chiesa, erede della *ratio* greca, basti pensare che l'intero corpo dogmatico elaborato dai sette concili (non considero l'ottavo perché non è ecumenico) è opera quasi esclusiva dei padri della Chiesa orientale. Nonostante però gli spunti polemici e anzi proprio per questi il libro riesce interessante ed è genuina e grande l'ammirazione di Kazantzakis per il Poverello di Dio,³ anche se questo amore e questa ammirazione alterano l'uomo Francesco perché lo disumanizzano e convalidano il giudizio di M. Vitti quando dice, nella sua *Storia della letteratura neogreca* che «Kazantzakis è rimasto superstiziosamente aderente agli ideali eroici che sottovalutano i problemi di dimensione umana comune».

Termino dicendo che la lettura di questo libro mi ha convinto ancora di più sulla necessità per gli studiosi delle letterature dell'Est europeo (e ciò vale anche per i politici) di conoscere il cristianesimo orientale che è così strettamente legato alla cultura di quella che fu la *pars Orientis* (diffusa poi nella grande Russia) e ha condizionato e condiziona anche oggi, sia pure in misura minore, quei popoli nonostante il tentativo di cristianizzazione operato dal comunismo marxista.

³ Cfr. Eleni Kazantzaki, *Νίκος Καζαντζάκης. Ὁ Ἀσυμβίβαστος*, Atene, 1977 (dove si parla, fra l'altro, dell'amore e dell'impegno con cui Kazantzakis affrontò la stesura della biografia di Francesco: soprattutto p. 606 sgg.).

Lucio Melazzo

Le relative in neogreco

Queste poche pagine vorrebbero costituire il primo abbozzo di un tentativo di ricognizione, in sincronia, delle frasi relative del neogreco, considerate anche in rapporto a quelle dell'italiano. Dato che le osservazioni presentate sono rivolte ad un pubblico non di linguisti in senso stretto, ma di neogrecisti, non si sono affrontate questioni di formalizzazione e, lasciando sullo sfondo i problemi teorici, si è dato spazio ad una ricerca empirica. Ribaltando la prospettiva, si sono in sostanza assunti, fuori della loro logica, i risultati acquisiti dalla ricerca sintattica di questi anni e si è provato ad innestare su di essi un discorso grammaticale non troppo lontano da quello tradizionale.

Nel corso della ricerca si sono testati alcuni parlanti nativi della lingua neogreca e ci si è basati sui giudizi di grammaticalità da questi espressi, procurando di attingere una realtà linguistica che, nonostante fluttuazioni e compromessi derivanti da una ancora mancata affrancatura dalla diglossia, è tuttavia abbastanza ben delineata.

Mettendo da parte la questione della cosiddetta lingua pura e rinunciando al modello di lingua demotica desumibile da una tradizione letteraria continua e illustre, si è cercato di individuare piuttosto la lingua neogreca della prassi del parlare corrente, una prassi che presuppone anch'essa un sistema di regole interiorizzate dai parlanti. Proprio questo sistema di regole, che costituisce il sapere grammaticale, permette ai parlanti di formare, comprendere e mettere in relazione frasi della loro lingua.

Quello che si suole definire come sapere linguistico esiste e agisce nella testa dei parlanti, prescindendo da quelle che sono le preoccupazioni di "perspicuità" e le prescrizioni sul "corretto impiego" di puristi, dotti e grammatici normativi. Le ragioni di questi ultimi sono comunque meritevoli di attenzione e hanno certo una loro importanza da un punto di vista che non è però quello qui adottato. Non prendendole in considerazione, non si intende allora misconoscere la validità, bensì più semplicemente rivendicare la possibilità di analisi linguistiche che, avendo obiettivi di natura diversa, ne prescindano.

Delle relative del tipo di

- (1) 'Οποιος μ' αγαπά, μ' ακολουθεί
- (2) Δώσε τα χρήματά σου σ'όποιον θέλεις
- (3) Αγάπα όποιον σε συναντά πρώτα
- (4) 'Οσοι κατάλαβαν, έμειναν έκπληκτοι
- (5) 'Εδωσε τα χαρτιά σ' όσους έμειναν
- (6) Δεν ξέχασε ποτέ όσους του έκαναν κακό

non ci si occuperà qui in alcun modo. Al pari delle frasi italiane dello stesso genere

- (7) Chi mi ama, mi segue
- (8) Dai i tuoi soldi a chi vuoi
- (9) Ama chi ti viene incontro per primo
- (10) Quanti capirono, rimasero colpiti
- (11) Diede i fogli a quanti erano rimasti
- (12) Non dimenticò mai quanti gli avevano fatto del male

esse si caratterizzano come delle relative senza testa nominale antecedente. In (1) - (6) da una parte e (7) - (12) dall'altra, le forme flesse dei pronomi greci *όποιος* e *όσοι* e rispettivamente i pronomi italiani *chi* e *quanti* hanno un doppio ruolo. Per un verso, infatti, sia le prime che i secondi valgono come pronomi relativi e dunque fanno parte della subordinata relativa, ma giocano pure, per l'altro, il ruolo dell'antecedente, ruolo che è proprio della frase principale.

Ci si interesserà invece delle relative con testa nominale antecedente. Questo tipo di relativa è una frase subordinata, che equivale ad un modificatore appropriato dell'elemento nominale testa. Essa predica infatti qualcosa di tale elemento nominale. Perché il rapporto di modificazione si instauri in maniera adeguata, condizione necessaria tanto in neogreco quanto in italiano è che una posizione nominale interna alla frase relativa, sia considerata identica alla testa nominale modificata. Qualora questa condizione non si verifichi, si ha un effetto di agrammaticalità. Così, per esempio, le frasi

- (13) *Η βάρκα που ο Γιάννης αγόρασε πέρσι το αυτοκίνητο βυθίστηκε

e

- (14) *La barca che Gianni ha comprato l'anno scorso l'automobile è affondata

vanno asteriscate in quanto agrammaticali. Né *που ο Γιάννης αγόρασε πέρσι το αυτοκίνητο* in (13) né *che Gianni ha comprato l'anno scorso l'automobile* in (14) possono intervenire a modificare rispettivamente gli antecedenti *η βάρκα* e *la barca*, perché nessuna posizione nominale può essere in dette sequenze interpretata come identica all'uno o all'altro di tali antecedenti.

Parlando delle relative del tipo di quelle qui in esame, si suole notoriamente distinguere tra frasi relative restrittive e frasi relative appositive. Insieme alla testa nominale antecedente, che esse intervengono a modificare, le prime contribuiscono a determinare con precisione e sicurezza la persona o l'oggetto di

cui si vuol parlare. Chi le usa, ne fa una parte insopprimibile e indispensabile all'individuazione del referente del nome testa. Chi ascolta, poi, capisce a chi o a cosa si sta riferendo chi parla, perché quanto viene predicato del referente del nome testa è per lui qualcosa di già noto. Le seconde aggiungono invece un'ulteriore informazione riguardo alla persona o all'oggetto di cui si sta parlando. Tale informazione è certamente pertinente, ma non indispensabile, perché per il locutore la persona o l'oggetto, cui egli si vuol riferire, sono già indipendentemente individuati. In altri termini, qualora egli assuma che all'interno della frase che intende in una determinata situazione pronunciare, un elemento nominale non permetterebbe all'ascoltatore di capire a chi o a cosa venga fatto riferimento, il locutore introduce una relativa restrittiva allo scopo di fornire l'informazione sufficiente a che l'ascoltatore individui senza difficoltà il referente dell'elemento nominale testa. Qualora egli invece ritenga che l'ascoltatore dovrebbe avere sufficientemente chiaro a chi o a cosa lo stesso nome venga riferito, il locutore non ha alcun bisogno di ricorrere ad una relativa, ma può costruirla una nel caso in cui intenda aggiungere una nuova informazione sul referente del nome in questione.

Come in italiano, anche in neogreco si possono ritrovare i due tipi di relativa. Rispetto a

- (15) Το αγόρι φίλησε μια κοπέλλα, που ήταν ξανθιά

dove non è presupposta la presenza di più ragazze da baciare e dunque l'antecedente *μια κοπέλλα* indica con sufficiente chiarezza una ben precisa persona, sulla quale la relativa dice in più che era bionda,

- (16) Το αγόρι φίλησε την κοπέλλα που ήταν ξανθιά

comporta la presenza, nella situazione descritta, di più di una ragazza e la relativa restrittiva *που ήταν ξανθιά* serve allora ad individuare con precisione quale sia stata la fortunata. Per le frasi italiane

- (17) Il ragazzo baciò una ragazza, che era bionda

e

- (18) Il ragazzo baciò la ragazza che era bionda

si può fare esattamente lo stesso tipo di discorso.

Si deve a questo punto notare la possibilità, per il neogreco, di costruire delle relative introdotte dalla forma *που* o dal pronome declinabile *ο οποίος*, *η οποία*, *το οποίο*. Scorgendo in questa doppia possibilità del neogreco una qualche somiglianza con la situazione dell'italiano, gli studiosi italiani che hanno redatto delle grammatiche neogreche, hanno implicitamente assimilato *ο οποίος* a *il quale* e *που* a *che*. In realtà, i fatti dell'una e dell'altra lingua presentano delle somiglianze, pur non essendo perfettamente omologhi.

Dal confronto delle frasi neogreche

- (19) a. Η πρόταση που έγινε είναι άτοπη
b. Η πρόταση η οποία έγινε είναι άτοπη
- (20) a. Η πρόταση που (την) έκαναν αυτοί είναι άτοπη
b. Η πρόταση την οποία έκαναν αυτοί είναι άτοπη
- (21) a. Τη μέρα που σε γνώρισα είχες μούσι
b. Τη μέρα την οποία σε γνώρισα είχες μούσι
- (22) a. Τα χιλιόμετρα που απέχει το Παλέρμο από το Μοντέλλο είναι πέντε
b. Τα χιλιόμετρα τα οποία απέχει το Παλέρμο από το Μοντέλλο είναι πέντε
- (23) a. Ο φίλος που (σ' αυτό) απευθυνθήκαμε μας βοήθησε
b. Ο φίλος στον οποίο απευθυνθήκαμε μας βοήθησε
- (24) a. Η κοπέλλα που (μ' αυτή) βγήκα είναι αδερφή του
b. Η κοπέλλα με την οποία βγήκα είναι αδερφή του
- (25) a. Η εφημερίδα που (απ' αυτή) πήρα αυτή την πληροφορία ήταν χθεσινή
b. Η εφημερίδα από την οποία πήρα αυτή την πληροφορία ήταν χθεσινή
- (26) a. Το άτομο που το πρόσωπό του ήταν γνωστό βγήκε από το δωμάτιο
b. Το άτομο του οποίου το πρόσωπο ήταν γνωστό βγήκε από το δωμάτιο

con le analoghe italiane

- (27) a. La proposta che è stata fatta è assurda
b. *La proposta la quale è stata fatta è assurda
- (28) a. La proposta che hanno fatto loro è assurda
b. *La proposta la quale hanno fatto loro è assurda
- (29) a. Il giorno che ti ho conosciuto avevi la barba
b. *Il giorno il quale ti ho conosciuto avevi la barba
- (30) a. I chilometri che Palermo dista da Mondello sono cinque
b. *I chilometri i quali Palermo dista da Mondello sono cinque
- (31) a. *L'amico che (ci) siamo ricorsi ci ha aiutato
b. L'amico (a) cui / al quale siamo ricorsi ci ha aiutato
- (32) a. La ragazza che * (ci) sono uscito è sua sorella
b. La ragazza con cui / con la quale sono uscito è sua sorella
- (33) a. Il giornale che *(ci) ho preso questa notizia era di ieri
b. Il giornale da cui / dal quale ho preso questa notizia era di ieri
- (34) a. L'uomo che la faccia *(ne) era nota uscì dalla stanza
b. L'uomo la cui faccia / la faccia del quale era nota uscì dalla stanza

si possono trarre una prima serie di utili indicazioni.

Le relative contenute in ciascuna delle frasi, neogreche e italiane, or ora presentate sono senza dubbio delle restrittive. La versione *a* di ognuna delle frasi neogreche è quella più abituale e propria di un registro colloquiale. Come si ha modo di ricavare da (20) e (23) - (26), un pronome di una delle due serie, clitica o libera, può accompagnare il *που*, riprendendo il nome testa. In casi del genere, però, il suo impiego è ritenuto facoltativo. Per questa ragione si è di volta in volta chiuso tra parentesi tale pronome unitamente alla preposizione che eventualmente lo preceda. Un pronome di ripresa è d'altra parte necessario in (26) e non può invece occorrere in (19), (21) e (22). Le frasi

- (35) *Η πρόταση που αυτή έγινε είναι άτοπη
(36) *Τη μέρα που την σε γνώρισα είχες μούσι
(37) *Τα χιλιόμετρα που τα απέχει το Παλέρμο από το Μοντέλλο είναι πέντε

sono infatti agrammaticali.

Restando ancora sulle frasi neogreche, la versione *b* di ciascuna di esse viene sentita come propria di un registro più formale, ma per il resto null'altro la distingue dalla versione *a* corrispondente. Se si esclude allora il caso particolare di (26), in cui il pronome di ripresa non può essere omissivo, la situazione del neogreco mostra una chiara intercambiabilità di *που* con il tipo *ο οποίος*.

Passando a discutere delle frasi italiane, si può facilmente ricavare da (27) - (30) che la forma *che* compare come soggetto, oggetto diretto e come complemento non preposizionale di tempo o di misura e non può essere in questi casi sostituito dal tipo *il quale*. Nelle posizioni diverse da quelle ora dette compaiono, preceduti da preposizione, *il quale* ovvero *cui*, che è una forma pronominale per gli oggetti indiretti e preposizionali. In uno stile un po' più formale *cui* può essere comunque impiegato come oggetto indiretto senza la preposizione 'a', che per questo in (31) è stata chiusa tra parentesi, e, se occorre in casi del genere di (34) tra articolo determinativo ed elemento nominale eventualmente accompagnato da uno o più modificatori di natura aggettivale, equivale ad un complemento introdotto da 'di' e suscettibile di un'interpretazione genitivale. Accanto a questo modo, preciso e controllato, di costruire la relativa può poi esistere un altro, esemplificato dalla versione *a* di (32) - (34). Proprio di uno stile trasandato e colloquiale, quest'altro modo di formare la relativa richiede comunque sempre la presenza di un pronome di ripresa in genere della serie clitica. Al fine di rendere manifesta l'obbligatorietà del suo impiego, nelle frasi in questione si è premesso un asterisco a tale pronome chiuso tra parentesi, intendendo in questo modo indicare che la sua eventuale mancanza rende agrammaticale l'intera sequenza.

Si possono adesso considerare le seguenti frasi neogreche

- (38) a. Ο Μηνάς, που είναι χωρίς αμφιβολία ο καλύτερος, δεν θα βρεί θέση
b. Ο Μηνάς, ο οποίος είναι χωρίς αμφιβολία ο καλύτερος, δεν θα βρεί θέση
- (39) a. Η πρότασή του, που δεν θελήσατε να (την) δεχτείτε, δεν ήταν τόσο άσχημη
b. Η πρότασή του, την οποία δεν θελήσατε να δεχτείτε, δεν ήταν τόσο άσχημη
- (40) a. Η θεία μου, που μ' αυτή μάλωσα, με αποκλήρωσε
b. Η θεία μου, με την οποία μάλωσα, με αποκλήρωσε
- (41) a. Ο γιός του Γιάννη, που απ' αυτόν έπρεπε να απομακρυνθώ, βρώμαγε ανυπόφορα
b. Ο γιός του Γιάννη, από τον οποίο έπρεπε να απομακρυνθώ, βρώμαγε ανυπόφορα
- (42) a. Η ατζέντα του σκοτωμένου, που σ' αυτή ήταν γραμμένα ονόματα και διευθύνσεις ατόμων σημαντικών, εξαφανίστηκε

- b. Η ατζέντα του σκοτωμένου, στην οποία ήταν γραμμένα ονόματα και διευθύνσεις ατόμων σημαντικών, εξαφανίστηκε
- (43) a. Η ηλιθιότητά σου, που είναι μάταιο να μιλήσουμε γι' αυτή, με πειράζει
b. Η ηλιθιότητά σου, για την οποία είναι μάταιο να μιλήσουμε, με πειράζει
- (44) a. Ο γείτονάς μου, που για τον θάνατό του έκλαψα πολύ, έπαψε να υποφέρει
b. Ο γείτονάς μου, για τον θάνατο του οποίου έκλαψα πολύ, έπαψε να υποφέρει

e confrontarle con le corrispondenti italiane

- (45) a. Minàs, che è senza dubbio il migliore, non avrà il posto
b. Minàs, il quale è senza dubbio il migliore, non avrà il posto
- (46) a. La sua proposta, che non avete voluto accettare, non era tanto male
b. La sua proposta, la quale non avete voluto accettare, non era tanto male
- (47) a. Mia zia, che *(ci) ho litigato, mi ha diseredato
b. Mia zia, con cui / con la quale ho litigato, mi ha diseredato
- (48) a. Il figlio di Gianni, che me *(ne) sono dovuto allontanare, puzzava insopportabilmente
b. Il figlio di Gianni, da cui / dal quale mi sono dovuto allontanare, puzzava insopportabilmente
- (49) a. L'agenda dell'ucciso, che *(c') erano indicati nomi e indirizzi di personaggi importanti, è scomparsa
b. L'agenda dell'ucciso, in cui / nella quale erano indicati nomi e indirizzi di personaggi importanti, è scomparsa
- (50) a. La tua stupidità, che è inutile discuter*(ne), mi indispettisce
b. La tua stupidità, di cui / della quale è inutile discutere, mi indispettisce
- (51) a. Il mio vicino, che per la morte *(di lui) ho pianto molto, ha cessato di soffrire
b. Il mio vicino, per la cui morte / per la morte del quale ho pianto molto, ha cessato di soffrire

in modo da verificare cosa emerga nei casi in cui siano in gioco delle relative appositive.

Per quel che concerne il neogreco, ancora una volta la versione *b* è considerata propria di uno stile più alto. Se si prescinde da questa differenza, essa è però sostanzialmente equivalente alla versione *a*, che è sempre normalmente usata nell'eloquio corrente. Quanto poi al pronome di ripresa che accompagna il *που*, la maggior parte dei parlanti consultati si son trovati d'accordo sulla necessità della sua presenza in (40) - (44). Qualcuno ha però ritenuto grammaticali anche le versioni *a* di (41) - (43) senza le rispettive riprese pronominali. Tutti sono stati invece d'accordo nel ritenere che nelle frasi

- (52) Η θεία που μάλωσα με αποκλήρωσε
(53) Η κοπέλλα που έπρεπε να απομακρυνθώ βρώμαγε ανυπόφορα
(54) Εκείνη η ατζέντα που ήταν γραμμένα ονόματα και διευθύνσεις ατόμων σημαντικών εξαφανίστηκε
(55) Αυτός είναι ο τύπος της ηλιθιότητας που είναι μάταιο να μιλήσουμε

contenenti delle relative non più appositive, bensì restrittive, si può regolarmente fare a meno delle riprese pronominali.

Se si osservano adesso le frasi italiane (45) e (46), si ha modo di constatare che con le relative appositive è permesso l'impiego del tipo *il quale* come soggetto e come oggetto diretto.

È questa di fatto una differenza di ordine sintattico che interviene a distinguere in italiano i due tipi di relative. Differenzia sintatticamente in neogreco le relative restrittive dalle relative appositive la possibilità di non fare seguire al *που* alcuna ripresa pronominale nei casi in cui le posizioni nominali relativizzate siano quelle di complementi preposizionali. Ancora in questa lingua l'esclusione e rispettivamente la facoltatività, tanto nelle restrittive quanto nelle appositive, di una ripresa pronominale per la posizione soggetto e per la posizione oggetto diretto confermano l'ipotesi tipologica di una gerarchia di accessibilità alla formazione delle relative. D'altra parte, in italiano una ripresa pronominale è esclusa sia nell'una che nell'altra posizione. Alla particolare natura dei complementi implicati, natura che merita uno studio a sé, è invece dovuta l'agrammaticalità delle frasi neogreche (36) e (37). Quanto all'obbligatorietà del clitico di ripresa in casi come (26a) e (44a), in cui ad essere relativizzati sono i complementi del nome testa di un sintagma nominale oggetto e rispettivamente di un nome immediatamente dominato dalla preposizione testa di un sintagma preposizionale, ci si limiterà a dire in questa sede che, a differenza dei casi in cui può comparire da solo, il semplice *που* dovrebbe consentire il recupero di un nome inserito in una categoria sintattica che, tutta intera, ha una relazione strutturale all'interno della frase relativa.

A parte le differenze sintattiche rilevate, poi, tanto in italiano quanto in neogreco le relative appositive si differenziano in genere, pur se non necessariamente, dalle relative restrittive per un calo di tono nel corso della loro pronuncia ovvero per una pausa o rottura di intonazione che le separa dall'antecedente. Riflesso di tali caratteristiche è nella lingua scritta l'uso delle virgole che isolano, separandola dalla testa, la relativa appositiva, ma non la restrittiva.

I dati qui proposti confermano che la relativa italiana, costruita con la forma *che* e un pronome di ripresa, presenta delle somiglianze con quel che è dato di trovare in neogreco, anche se in questa lingua l'uso del *που*, facoltativamente o obbligatoriamente accompagnato da una forma pronominale, non reca in sé un carattere di trasandatezza. Diversamente da come prima si faceva, oggi si tende a non considerare più il *che* delle relative italiane come un vero e proprio pronome e si preferisce invece assimilarlo alla congiunzione *che*. Le ragioni sintattiche che inducono a questa ipotesi sono state già da altri discusse e non si ripeteranno qui. Ci si chiederà piuttosto, per concludere, se anche il *που* delle relative neogreche debba essere considerato un pronome relativo a tutti gli effetti.

Se, come pare corretto fare, si considera il tipo *ο οποίος* come il vero pronome relativo, allora una completa intercambiabilità del solo *που* con *ο οποίος*

potrebbe indurre a considerare anche quest'altra forma come un pronome relativo. In altre parole, se *που* potesse essere sostituito a *ο οποίος* e *ο οποίος* a *που* indifferentemente in tutti i contesti, sarebbe lecito argomentare che, essendo *ο οποίος* un pronome relativo e avendo *που* la possibilità di prenderne il posto, allora anche *που* è un pronome relativo. Come si ricava da (26a), tale completa intercambiabilità di *που* con *ο οποίος* non vale nemmeno nel caso delle restrittive. A ben riflettere, peraltro, nei casi del tipo di (26a) e in genere nelle appositive la ripresa anaforica è operata chiaramente dal pronome, della serie clitica o libera, che accompagna il *που*. Questo non può dunque essere considerato un pronome. Si osservi ora

- (56) a. Το παιδί που βλέποντάς *(το) ο Γιάννης χλώμιασε ήταν κλέφτης
b. Το παιδί το οποίο βλέποντας ο Γιάννης χλώμιασε ήταν κλέφτης

e si consideri che, senza il clitico di ripresa, la versione *a* è senz'altro agrammaticale. Dato il valore restrittivo della relativa ivi contenuta, il dato offerto da (56a) è comunque stranamente in contrasto con quanto visto in precedenza in (20a), che mostrava che la presenza del pronome di ripresa non era assolutamente necessaria. Per provare a capirci qualcosa, converrà tener conto del fatto che in (56b) *το οποίο* occupa la posizione nominale oggetto diretto del participio *βλέποντας* e riesce a legare all'elemento testa *το παιδί* la frase participiale e, attraverso questa, anche la frase al modo finito *ο Γιάννης χλώμιασε*, cui quella è congiunta. Il semplice *που* non riesce a produrre un effetto analogo e (56a), senza il pronome *το*, risulta agrammaticale. In questo caso infatti, a differenza di quel che succedeva in (20a) dove anche senza ripresa pronominale consentiva di riconoscere come identica al nome modificato la posizione oggetto diretto interna alla subordinata che introduceva, il *που* non permette di recuperare l'oggetto diretto sintatticamente dipendente dal participio *βλέποντας*. Questa apparente deviazione da quelle che sono le normali condizioni del suo impiego si può spiegare, se si considera appunto il *που* non un pronome relativo, bensì una congiunzione che collega frasi al modo finito. Accogliendo questa ipotesi, l'agrammaticalità della versione senza *το* di (56a) si spiega con il fatto che lì *που* non può legare, attraverso l'antecedente *το παιδί*, alla sovraordinata una frase al participio, cioè ad un modo infinito. Quando come oggetto diretto di *βλέποντας* compare il clitico *το*, *που* connette alla sovraordinata *το παιδί ήταν κλέφτης* la frase al modo finito *ο Γιάννης χλώμιασε* e per "transitività" anche quella al participio ad essa collegata, rivelando così modalità inverse a quelle di *το οποίο* in (56b). Una prova della fondatezza di quest'ultima affermazione può essere offerta da

- (57) Το παιδί που ο Γιάννης χλώμιασε ήταν κλέφτης

dove la mancanza di *βλέποντάς το* evidenzia la possibilità che *που* appunto ha di connettere *το παιδί ήταν κλέφτης* e *ο Γιάννης χλώμιασε*. Certo, avulsa

da un ben preciso contesto situazionale, (57) può risultare non perspicua. Se si immagina invece, come il valore restrittivo della relativa peraltro incoraggia a fare, una situazione in cui i partecipanti alla conversazione sappiano già, per esempio per avere assistito alla scena, che Gianni è impallidito quando si è trovato di fronte quel ragazzo, allora la sequenza *που ο Γιάννης χλώμιασε* di (57) risulta chiara e contribuisce a identificare la persona di cui si sta parlando.

Si deve ora notare che diversamente che in italiano, dove questo tipo di movimento è soggetto a ben precise restrizioni, è sempre possibile in neogreco una estraposizione della relativa, si può cioè estrarre comunque una relativa dal sintagma nominale di cui fa parte come modificatore e collocarla in posizione finale di frase. È quanto mostrano gli esempi seguenti

- (58) a. Η πρόταση είναι άτοπη, που (την) έκαναν αυτοί
b. Η πρόταση είναι άτοπη, την οποία έκαναν αυτοί
(59) a. Ο φίλος μας βοήθησε, που (σ' αυτό) απευθυνθήκαμε
b. Ο φίλος μας βοήθησε, στον οποίο απευθυνθήκαμε
(60) a. Η κοπέλλα είναι αδερφή του, που (μ' αυτή) βγήκα
b. Η κοπέλλα είναι αδερφή του, με την οποία βγήκα
(61) a. Η εφημερίδα ήταν χθεσινή, που (απ' αυτή) πήρα αυτή την πληροφορία
b. Η εφημερίδα ήταν χθεσινή, απο την οποία πήρα αυτή την πληροφορία
(62) a. Το άτομο βγήκε απο το δωμάτιο, που το πρόσωπό του ήταν γνωστό
b. Το άτομο βγήκε απο το δωμάτιο, του οποίου το πρόσωπο ήταν γνωστό
(63) a. Ο Μηνάς δεν θα βρεί θέση, που είναι χωρίς αμφιβολία ο καλύτερος
b. Ο Μηνάς δεν θα βρεί θέση, ο οποίος είναι χωρίς αμφιβολία ο καλύτερος
(64) a. Η θεία μου με αποκλήρωσε, που μ' αυτή μάλωσα
b. Η θεία μου με αποκλήρωσε, με την οποία μάλωσα
(65) a. Ο γιός του Γιάννη βρώμαγε ανυπόφορα, που απ' αυτόν έπρεπε να απομακρυνθώ
b. Ο γιός του Γιάννη βρώμαγε ανυπόφορα, απο τον οποίο έπρεπε να απομακρυνθώ
(66) a. Η ατζέντα του σκοτωμένου εξαφανίστηκε, που σ' αυτή ήταν γραμμένα ονόματα και διευθύνσεις ατόμων σημαντικών
b. Η ατζέντα του σκοτωμένου εξαφανίστηκε, στην οποία ήταν γραμμένα ονόματα και διευθύνσεις ατόμων σημαντικών
(67) a. Η ηλιθιότητά σου με πειράζει, που είναι μάταιο να μιλήσουμε γι' αυτή
b. Η ηλιθιότητά σου με πειράζει, για την οποία είναι μάταιο να μιλήσουμε
(68) a. Ο γείτονάς μου έπαψε να υποφέρει, που για τον θάνατό του έκλαψα πολύ
b. Ο γείτονάς μου έπαψε να υποφέρει, για τον θάνατο του οποίου έκλαψα πολύ

che sono considerati equivalenti nell'ordine a (20), (23) - (26), (38) e (40) - (44). Lasciando da parte, in quanto irrilevanti ai fini del discorso che si vuole qui condurre, quelle del tipo *b*, ci si può concentrare sulle versioni del tipo *a* di (58) - (68). Tali frasi con relative estraposte e costruite con il *που* possono essere confrontate con queste altre

- (69) Πλημύρισε το ποτάμι, που ήταν αδύνατο να διαβούμε
 (70) Εκεί πόλεμος γίνεται, που η γής ανατρομάζει
 (71) Πάμε τώρα, είτε η Έρση ανόρεχτη, που έβλεπε σα χαμένο τ'ωραίο όνειρό της
 (72) Μεγάλη αρρώστεια μ'εύρηκε, που πέσαν τα ξανθά μαλλιά
 (73) Κάθε λογής αγριοπούλια χτυπούσαν τις σαγονιές τους, που σ' έπιανε τρόμος να τ' ακούς
 (74) Αν φύγετε, θα τον στερήσετε απο μια μεγάλη χαρά, που τόσο σπάνιες είναι οι χαρές στη ζωή του
 (75) Ήταν σιωπή, που δεν εσάλευε μια πνοή

qui adattate alla nuova ortografia e, tranne (69) che è stata presa dalla grammatica di Triandafillidis, tratte tutte dalla sintassi di Tzartanos. Sia l'uno che l'altro studioso riportano le frasi in questione, discutendo di diversi usi della *congiunzione* που. A parte (69), (71) e (74) che hanno già di per sé tutto l'aspetto di frasi caratterizzate dall'estraposizione della relativa, è però un fatto che (70), (72), (73) e (75) possono essere dai parlanti correlate nell'ordine con

- (76) a. Εκεί πόλεμος γίνεται, που εξ αιτίας του η γής ανατρομάζει
 b. Εκεί πόλεμος γίνεται, εξ αιτίας του οποίου η γής ανατρομάζει
 (77) a. Μεγάλη αρρώστεια μ' ευρηκε, που εξ αιτίας της πέσαν τα ξανθά μαλλιά
 b. Μεγάλη αρρώστεια μ' ευρηκε, εξ αιτίας της οποίας πέσαν τα ξανθά μαλλιά
 (78) a. Κάθε λογής αγριοπούλια χτυπούσαν τις σαγονιές τους, που εξ αιτίας τους σ' έπιανε τρόμος να τ' ακούς
 b. Κάθε λογής αγριοπούλια χτυπούσαν τις σαγονιές τους, εξ αιτίας των οποίων σ' έπιανε τρόμος να τ' ακούς
 (79) a. Ήταν σιωπή, που στη διάρκειά της δεν εσάλευε μια πνοή
 b. Ήταν σιωπή, κατά την οποία δεν εσάλευε μια πνοή

che sono tutte frasi con relative estraposte. La stessa relazione lega

- (80) Το μεσημέρι η άμμος είχε πυρακτωθεί, που δεν μπορούσες να περπατήσεις

con

- (81) a. Το μεσημέρι η άμμος είχε πυρακτωθεί, που πάνω της δεν μπορούσες να περπατήσεις
 b. Το μεσημέρι η άμμος είχε πυρακτωθεί, πάνω στην οποία δεν μπορούσες να περπατήσεις

e altri esempi potrebbero essere facilmente aggiunti. Questi ultimi dati suggeriscono allora l'ipotesi che, comunque impiegato come connettore di frasi, il που finisce per risultare equivalente al pronome relativo vero e proprio, quando introduce subordinate o contenenti un pronome che anaforicamente richiama un nome presente nella sovraordinata, o recanti la traccia di un nominale identico a un nominale che compare nella sovraordinata. Come succede con quelle costruite con il tipo ο οποίος, allora, queste particolari subordinate possono esse-

re giustapposte al nome della sovraordinata che al loro interno viene o ripreso con una forma pronominale o recuperato con una traccia presente in una qualche posizione nominale.

Riferimenti bibliografici

- N. Catone, *Grammatica neoellenica*, Roma, 1960.
 G. Cinque, *La frase relativa*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, vol. I, Bologna, 1988, pp. 442-503.
 E. Keenan - B. Comrie, *Noun phrase accessibility and universal grammar*, in "Linguistic Inquiry" 8, (1977), pp. 63-99.
 F. Maspero, *Grammatica della lingua greca moderna*, Milano, 1979.
 F. M. Pontani, *Grammatica neogreca*, Roma, 1968.
 M. Triandafillidis, *Νεοελληνική γραμματική της δημοτικής*, Thessaloniki, 1988.
 A. Tzartanos, *Νεοελληνική σύνταξις της κοινής δημοτικής*, Atene, 1946.

Il modello italiano della *Ίστορία τῆς Σωσάννης* di Marco Defaranas*

Dopo parecchi anni di silenzio e di oblio, ecco che lo zantiota Marco Defaranas, capitano, nonché poeta occasionale, torna ad essere oggetto di studio e di considerazione. Apre la serie dei contributi a lui relativi la felice identificazione ad opera di D. Holton del nostro personaggio con Marco di Eredi (o Deriedes, di Heredies, ecc.),¹ ben attivo in seno alla Comunità greca di Venezia dal 1534 al 1574, che ha portato, come ovvio, al recupero di preziosi dati biografici fino allora latenti.² Nel solco aperto dall'intuizione di Holton si muove la ben più sistematica ricerca del giovane St. Kaklamanis, che, mettendo a frutto le ricche testimonianze d'archivio, è riuscito per primo a ricostruire pienamente la personalità storica dello Zantiota.³ Sono emerse così, suggerite soprattutto dai documenti, le seguenti principali date della vita di quest'ultimo, interessanti anche per capire meglio quanto si dirà più avanti:

1505 nasce a Zante, ove risiederà fino al 1548; svolge l'attività di capitano (o di scrivano di nave);

* La presente comunicazione fa parte di un più ampio studio monografico sull'opera di Marco Defaranas, di cui da tempo vado raccogliendo i materiali. La sua forma provvisoria, essendo le ricerche ancora in corso, imponeva che i riferimenti bibliografici fossero ridotti allo stretto necessario e avessero, quanto agli argomenti toccati marginalmente, carattere soltanto indicativo. Per l'intero apparato erudito, rimando alla stesura definitiva del lavoro, in cui si tratterà pure del primo poemetto composto dallo Zantiota, i noti *Λόγοι διδασκτικοὶ τοῦ πατρὸς πρὸς τὸν υἱόν*, con l'ausilio di nuovi e inattesi elementi, che illuminano meglio sia il problema della trasmissione del testo sia quello della sua fortuna.

¹ Grazie all'attenta ricostruzione dell'acrostico contenuto nei vv. 1-43 e 55-73 (e non 70, come si legge in Holton [n. 2], p. 174) della *Ίστ. Σωσάννης*, che recita (secondo l'ortografia della prima ed. del 1569): ΜΑΡΚΟΣ ΔΕΦΑΡΑΝΑΣ ΔΕΙΕΡΕΔΕΙ ΔΕΙΑΚΕΙΘΕΙΝΟΣ.

² D. Holton, *Η Ίστορία τῆς Σωσάννης του Μάρκου Δεφαράνα: Εκδοτικά προβλήματα μιας φυλλάδας*, in *Neograeca medii aevi: Text und Ausgabe*, Akten z. Symposion (Köln 1986), a cura di H. Eideneier, Köln, 1986 [1987], pp. 174-175.

³ St. Kaklamanis, *Τριβώλης - Δεφαράνας - Βεντράμος. Τρεις Έλληνες λαϊκοί στιχουργοί στη Βενετία του 16ου αι.*, Diss. Univ. di Creta, 1989 (dattil.), pp. 189-230 e relative note (pp. 231-247); i documenti sono editi in "Παράρτ." I, pp. 420-470, sez. VII-XXIII. È auspicabile che l'ottimo studio possa essere al più presto dato alle stampe.

- 1532 si trova già iscritto nei registri della Comunità greca di Venezia, città toccata spesso durante i suoi viaggi;
- mag. - giug. 1543 la sua presenza nella città lagunare è forse da porre in relazione con la stampa dei suoi *Λόγοι διδακτικοί τοῦ πατρὸς πρὸς τὸν υἱόν* (tipogr. Bartolommeo Zanetti ?);
- fine 1548 si stabilisce a Venezia; in qualità di capitano ('patron de nav') compie lunghi e avventurosi viaggi nel Mediterraneo per conto della Repubblica, forse anche di privati;
- dal 1560 partecipa con zelo agli affari amministrativi della Comunità greca, rivestendone varie cariche;
- 1569 esce dai torchi la sua seconda opera, la *Ἱστορία τῆς Σωσάννης* (tipogr. Jacopo Leoncini);
- 1575 (?) muore a Venezia, probabile vittima della grande peste.

Sul versante dell'indagine critica,⁴ J. Kechajoglu offre, dal canto suo, una moderna e valida chiave di lettura per la *Σωσάννη* defaraniana,⁵ certo il più maturo⁶ e più fortunato⁷ dei due componimenti che vanno sotto il nome del nostro autore.

Mio compito è, ora, proporre all'attenzione degli studiosi il modello principale di quest'opera, la quale, come ognuno sa, svolge l'episodio biblico della casta Susanna e dei vecchioni, che, a sua volta, rientra nel più vasto tema della donna virtuosa ingiustamente accusata e quindi riconosciuta innocente,⁸ accoppiato a quello della precoce saggezza di un fanciullo.

Sulla questione della fonte del poemetto ha pesato a lungo il giudizio espresso da É. Legrand, secondo cui esso non sarebbe stato altro che un rifacimento, puro e semplice, del dotto poemetto bizantino in 80 decapentasilabi sciolti, anteriore alla fine del sec. XIV, che tratta il medesimo argomento (tit. *Τῇ Δανιήλου πρόσκειται βίβλῳ πρᾶγμά τι ξένον / λέγον θαυμασιώτατα τὰ περὶ τῆς Σωσάννης*).⁹ Tale opinione, del resto non suffragata da puntuali riscontri, è

⁴ Per solo scrupolo bibliografico va qui citata la poco nota quanto rapida compilazione di K. Kerofilas, *Μάρκος Δεφαράνας, ὁ ποιητὴς τῆς Ἱστορίας τῆς Σωσάννης*, in "Ion. Anthol." 10 (1936), pp. 135-139 (su cui, vd. la scheda di N. A. B[e]es[V]eis in "Byz.-neogr. Jahrb." 12 [1935-36], pp. 393-394).

⁵ *Απόκοπος - Απολλώνιος - Ἱστορία τῆς Σωσάννης*, a cura di J. Kechajoglu, Atene, 1982, pp. 153-175; segue (pp. 177-192) la comoda ristampa anastatica dell'ed. del 1569, ritenuta concordemente la prima (ma vd. i dubbi espressi da Holton, cit., p. 173 [cfr. p. 165]); il testo si può altresì leggere in É. Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, I, Paris, 1880, pp. 269-280, sulla base della stampa del 1638 (le varianti di quella del 1671 sono a pp. 281-282), e di là fu riprodotto, con emendamenti, da G. Th. Zoras, *Βυζαντινὴ ποίησις*, Atene, 1956, pp. 300-308 (e in "N. Estia" 60 [1956], pp. 1178-1185).

⁶ Come osservato da Kechajoglu, cit., p. 154 (cfr. p. 167).

⁷ Circa ventisei edizioni, tra il 1569 e il 1885 (Holton, cit., p. 168; vedine alcune registrate presso Th. I. Papadopoulos, *Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία (1466 ci.-1800)*, I: *Ἀλφαβητικὴ καὶ χρονολογικὴ ἀνακατάταξις*, Atene, 1984, p. 146, nr. 1962-1973), rispetto alle sole due che tramandano i *Λόγοι διδακτικοί* (1543 e 1644).

⁸ Ovvio, in tal senso, il riferimento alla leggenda di Genoveffa, che può vantare uno straordinario successo nel tempo.

⁹ Legrand, cit., II, Paris, 1881, Introd. p. XXX; ivi anche (pp. 48-50) l'edizione del piccolo testo,

stata passivamente accolta da numerosi studiosi,¹⁰ anche autorevoli, e ripetuta fino ai nostri giorni, nonostante che J. Psicharis, accennandovi di sfuggita, ne avesse già contestato la fondatezza.¹¹ È merito di Kechajoglu di aver, per via indipendente, fatto finalmente giustizia di un simile asserto, sottolineando come le analogie fra i testi siano minime¹² e, aggiungerei, dovute unicamente alla coincidenza del soggetto.

L'eventualità, poi, di un influsso italiano è stata, sì, prospettata da qualche critico, ma senza eccessivo convincimento. Ne parlava genericamente Knös, pur non negando il «tono bizantino» del testo,¹³ mentre K. Th. Dimaràs ne individuava l'azione in non meglio definiti resti del classicismo, contenuti, a suo dire, nella produzione defaraniana,¹⁴ ma per quel che concerne la *Ἱστορία τῆς Σωσάννης* davvero impercettibili. Il solo a supporre, che io sappia, un modello italiano, senza, tuttavia, nominarlo, è stato il poeta e critico F. Jofillis († 1981), in un articoletto divulgativo, rimasto totalmente ignoto agli studiosi,¹⁵ e il longevo letterato aveva colto nel segno. Come si vedrà in seguito, sulla scorta di precisi confronti, Defaranas ricalca fedelmente il cantare quattrocentesco toscano *Istoria di Susanna e Daniello*, di 63 ottave, tradito anonimo. In questo punto però, e prima di procedere oltre, è doverosa una precisazione. Di recente, M. Vitti, considerando il poemetto defaraniano, ha chiamato in causa, è vero, una *Istoria di Susanna* del 1550.¹⁶ Il suo riferimento, tuttavia, oltre ad essere vago e fatto a titolo esemplificativo, concerne soltanto l'analogia tematica dei testi, cui accomuna inverosimilmente anche l'operetta bizantina già ricordata; nessun accenno a possibile derivazione italiana o ad influssi di sorta. Per di più, l'opi-

secondo il ben noto cod. Marc. gr. 408 (= 672) (sec. XIV ex.), ff. 153^v-154^v (descritto presso E. Mioni, *Bibliotheca D. Marci Venetiarum codices graeci manuscripti: Thesaurus antiquus*, II, Roma, 1985, pp. 161-165), poi riproposta da Zoras, cit., pp. 97-99; da segnalare la recente trascrizione, alquanto approssimativa, dei vv. 1-28 ad opera di C. Matzukis, *A Description of the Cod. Marc. 408, with New Aspects and First Editions of hitherto Unpublished items*, in "Parnassos" 31 (1989), p. 85.

¹⁰ Ne vanno ricordati qui alcuni: I. P. Vutieridis, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, II, Atene, 1927, p. 133 (cfr. I, ivi, 1924 [1925], p. 69); Id., *Σύντομη ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας (1000-1930)*, Atene, 1933 [1934], p. 177; Zoras, cit., Introd. p. 52 (e in "N. Estia" 60 [1956], p. 1177b); B. Knös, *L'histoire de la littérature néo-grecque: La période jusqu'en 1821*, Uppsala, 1962, p. 309; C. A. Trypanis, *Greek Poetry: from Homer to Seferis*, London-Boston, 1981, p. 777, n. 6 (della p. 578); e, benché non si nomini esplicitamente la *Σωσάννη* bizantina, anche N. G. Politis, *Στιχογραφικὰ παίγνια*, in "Estia" 19 (1885), p. 252a; Id., *Δημιόδη βιβλία: Ὁ Ἐρωτόκριτος*, in "Laografia" 1 (1909-10), p. 38 (= *Λαογραφικὰ σύμμεικτα*, IV, Atene, 1980 [1985], p. 530); L. Politis, *Venezia come centro della stampa e della diffusione della prima letteratura neoeellenica, in Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (sec. XV-XVI): Aspetti e problemi*, a cura di H.-G. Beck - M. Manoussakas [Manusakas] - A. Pertusi, II, Firenze, 1977, p. 467; Id., *Συνοπτικὴ ἱστορία τῆς νέας ἑλληνικῆς λογοτεχνίας*, Thessaloniki, 1977³, p. 20.

¹¹ J. Psicharis [Psicharis], *Essais de grammaire historique néo-grecque*, I: *L'article fém. plur. ...*, in "Ann. de l'Assoc. pour l'encour. des ét. gr." 19 (1885), p. 25 (anche a parte, I, Paris, 1886, stessa p.).

¹² Kechajoglu, cit., pp. 164-165.

¹³ Knös, cit., p. 309.

¹⁴ K. Th. Dimaràs, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Atene, 1987², p. 73.

¹⁵ F. Jofillis [Sp. Musuris], *Ἡ ποίησις στὰ Ἑπτάνησα: ἀπὸ τότε ποὺ ἔπεσε ἡ Πόλη ἕως τὴν Ἐνωση, 1453-1864*, in *Ἑπτάνησος, Ἀφιέρ. στὰ ἑκατόχρ. τῆς Ἐνώσεως, 1864-1964*, a cura di Sp. Milonās, Atene, 1964, p. 155.

¹⁶ M. Vitti, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Atene, 1987², p. 51; tale menzione manca nella prima stesura dell'opera: *Storia della letteratura neogreca*, Torino, 1971, p. 41.

nione dello studioso circa l'esistenza di una numerosa produzione poetica italiana di tono popolare sull'argomento (ριμῳδες nel suo testo greco), contemporanea alla fatica dello Zantioti, non trova conferma nella realtà: di tal genere, infatti, non si possiede che un solo esempio, il cantare appena citato, anteriore di oltre un secolo, il quale però annovera una serie cospicua di edizioni popolari, mentre non si conoscono manoscritti. Di queste riporto l'elenco provvisorio quanto schematico, compilato con l'apporto di noti repertori e altri studi, omettendo, per amore di brevità, la trascrizione dei frontespizi delle singole stampe (per quelle prive di note tipografiche, indico, di volta in volta, la provenienza delle proposte accolte):

1. [Bologna], B[azaliero] B[azalieri],¹⁷ c. 1491-1493];¹⁸
2. Torino, Francesco Silva, [c. 1503-1513];¹⁹
3. [Venezia, Bernardino Vitali per Gio. Battista Sessa, 1505 ?];²⁰
4. [Firenze, tipogr. non identificato, prima del 1515];²¹
5. Brescia, Ludovico Britannico e fratelli, [c. 1521-1524];²²
6. Firenze, [tipogr. non identificato] per Giovanni di Francesco Benvenuti, 1543;²³
7. [Firenze, tipogr. non identificato, 1550 ?];²⁴
8. [Firenze, tipogr. non identificato, dopo il 1550 ?];²⁵
9. Firenze, Alle scalee di Badia, [c. 1561-1600];²⁶
10. Venezia, Francesco di Tommaso da Salò e compagni, [c. 1565-1568];²⁷
11. Firenze, Alle scalee di Badia per Carlino Saltamacchie, 1570;²⁸

¹⁷ Non è forse fuori luogo segnalare che questo primo stampatore della *Istoria di Susanna* si dedicò particolarmente all'edizione di testi poetici popolari, che i cantambanchi bolognesi acquistavano per spacciare al loro pubblico, dopo averli recitati; vd. in proposito A. Cioni, art. *Bazalieri (Bazaliero)*, in *Diz. biogr. degli Ital.* VII (1965), p. 313 a.

¹⁸ Parducci (n. 33), p. 34, a (e n. 1); A. Cioni, *La poesia religiosa: I cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, Firenze, 1963, p. 243, nr. 1; A. J. Schutte, *Printed Italian Vernacular Religious Books, 1465-1550: A Finding List*, Genève, 1983, p. 360, con bibliogr.; la datazione qui proposta è mia.

¹⁹ M. Bersano Begey - G. Dondi, *Le cinquecentine piemontesi, II: Alessandria-Asti-Biella...*, con il *Supplemento di Torino*, Torino, 1966, p. 63, nr. 722; Schutte, l. cit.; la datazione è mia.

²⁰ Parducci (n. 33), p. 35, b; *Short-title Catalogue of Books printed in Italy... from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, 1958, p. 652 (localizz., identif. del tipogr. e dataz.); Cioni, cit., p. 243, nr. 3; Schutte, l. cit., con bibliogr.

²¹ M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, III, Milan, 1942, p. 1233a, nr. 7136 (localizz. e dataz.); Cioni, cit., p. 243, nr. 2; Schutte, l. cit.

²² Sander, cit., pp. 1233b-1234a, nr. 7140; Cioni, cit., p. 244, nr. 4; Schutte, l. cit.; la datazione è mia.

²³ Parducci (n. 33), p. 35, c; Sander, cit., p. 1233b, nr. 7137; Cioni, cit., p. 244, nr. 5; Schutte, l. cit.

²⁴ Parducci (n. 33), pp. 35-36, d (localizz.); Sander, cit., p. 1233b, nr. 7139; *Short-title cit.*, p. 652 (dataz.); Cioni, cit., p. 244, nr. 6; Schutte, l. cit. È la stampa citata da Vitri.

²⁵ Parducci (n. 33), p. 36, e; la datazione è mia.

²⁶ *Short-title cit.*, p. 653; Cioni, cit., p. 244, nr. 7; la datazione è mia.

²⁷ B. Stoll, *Stampe popolari veneziane del sec. XVI nella Biblioteca Nazionale "Széchényi" di Budapest*, in "Ateneo Ven." n.s. 6 (1968), pp. 359-360, nr. 6; la datazione è mia. Si tratta probabilmente della stampa utilizzata da Defaranas; vd. sotto, p. 163.

²⁸ *Short-title cit.*, p. 653.

12. Orvieto, [Antonio] Colaldi, 1600;²⁹
13. Firenze, Zenobio Bisticci, 1601;³⁰
14. Firenze, A. S. Apollinare [Zenobio Bisticci], 1614;³¹
15. Orvieto, [Antonio] Colaldi, 1618.³²

E tale numero, frutto del vasto favore arriso al poemetto per più secoli, sembra destinato a crescere ulteriormente, man mano che si proceda alla ricognizione sistematica dei fondi antichi delle biblioteche italiane e straniere.

Lo studioso moderno, desideroso di accostarsi al poemetto, può disporre fortunatamente della buona edizione critica di A. Parducci, che mise a profitto alcune delle stampe popolari sopra indicate.³³ Al filologo lucchese, particolarmente interessato al ciclo di Susanna in ambito italiano e francese,³⁴ si deve anche la prudente assegnazione del testo al noto canterino Niccolò Cieco d'Arezzo († dopo il 1440),³⁵ che non ebbe però alcun séguito; più sicura, invece, appare la sua proposta di collocarlo, in base ad argomentazioni di ordine linguistico, nel territorio senese o anche in quello aretino.³⁶ È la Toscana, infatti, la terra che vide nascere la leggenda medievale dell'eroina biblica, e di lì, raggiunto il massimo splendore, essa si propagò successivamente nell'Italia settentrionale, nonché centrale. Da quella regione provengono, oltre al cantare, anche i testi sotto elencati dal medesimo soggetto:

a) la narrazione trecentesca di Susanna in prosa, giunta fino a noi attraverso varie redazioni,³⁷ tra loro poco dissimili;

b) la *Festa di Susanna*, rappresentazione sacra fiorentina, precedente al 1465,

²⁹ Parducci (n. 33), p. 36, f; Cioni, cit., p. 244, nr. 8; L. Tammaro Conti, *Annali tipografici di Orvieto*, Perugia, 1977, p. 11, nr. 29.

³⁰ Parducci (n. 33), pp. 36-37, g; registrata erroneamente presso Cioni (n. 38), p. 287, nr. 11.

³¹ Cioni, cit., p. 244, nr. 9 (identif. del tipogr. in "Ind." p. 303).

³² L. Baldacchini, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI-XVII sec.: Biblioteche Vaticane, Alessandrina, Estense*, Firenze, 1980, p. 70, nr. 169; A. Di Mauro, *Bibliografia delle stampe popolari profane: Dal fondo Capponi della Biblioteca Vaticana*, Firenze, 1981, pp. 97 e 99, nr. 171.

³³ A. Parducci, *La Istoria di Susanna e Daniello, poemetto popolare italiano antico*, in "Romania" 42 (1913), pp. 55-74; esse sono le nr. 1, 3, 6, 7, 8, 12, 13 dell'elenco.

³⁴ Rimando alla bibliografia dei suoi scritti curata da D. Corsi nel vol. A. Parducci. *Ricordo*, Lucca, 1973, pp. 43-44 e 46, nr. 20-21, 25-26, 41, 43.

³⁵ Parducci, cit., p. 54 (e per altre ipotesi, meno verosimili: pp. 54-55, n. 5). Intorno a tale improvvisatore girovago, famoso in quel tempo per la sua tenace memoria, è ancora valida la trattazione di Fr. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, in "Ann. della R. Sc. Norm. Sup. di Pisa, Filos. e fil." 8 (1891), pp. 177-192 e Notiz. bibliogr. pp. 700-707, sez. LXIX (anche a parte, Pisa, 1891, stesse pp.).

³⁶ Parducci, cit., p. 37 (l'esame degli elementi probatori è a pp. 37-38, n. 2).

³⁷ Per quanto mi risulta, ne sono state pubblicate finora tre: [L.] Razzolini, *Miracolo di Susanna*, in "L'Etruria" 2 (1852), pp. 660-664; M. Melga, *Quattro leggende inedite del buon secolo della lingua*, Napoli, 1857, pp. 7-11; A. Parducci, *Intorno alla redazione tosco-veneta della Leggenda di Susanna*, in *Studii dedic. a Fr. Torraca*, Napoli, 1912, pp. 296-299; cfr. inoltre l'elenco dei mss. fornito da Pezzarossa (n. 40), p. 62, n. 66, che però non discerne fra testimoni editi e non (lo stesso vale anche riguardo alle sacre rappresentazioni citate in n. 67).

conservata in ben sedici stampe (dal 1500 c. al 1615)³⁸ e tre codici;³⁹

c) la *Istoria della devota Susanna*, in terza rima, della piissima Lucrezia Tornabuoni, moglie di Piero di Cosimo de' Medici, composta probabilmente prima del 1468.⁴⁰

È altresì sintomatico della persistente vitalità dimostrata dal tema in Toscana il fatto che da esso traggono ispirazione quelle rappresentazioni popolari tanto diffuse in quei luoghi per tutto l'Ottocento e oltre. Va segnalato per primo, in tal senso, il maggio drammatico intitolato al nostro personaggio biblico, un testimone certo tardivo, ma non scevro di qualche tratto risalente ad epoca più remota;⁴¹ e si conserva, inoltre, memoria di due bruscelli ottocenteschi del contado di Siena, intitolati rispettivamente *L'accusa, condanna e liberazione di Susanna, moglie di Gioacchino* e *L'innocenza di Susanna*, composti a Torrita il primo, a Celle, in Valdichiana, il secondo, che risulta pure il più antico.⁴²

Al di fuori del territorio toscano, per il periodo preso in esame, non si possiede altro che l'abruzzese *Devotione et festa de s. Susanna*, databile al sec. XV.⁴³ L'opera, stando all'editore, seguace della tesi evoluzionista⁴⁴ (non più condivi-

³⁸ È il numero emerso dalla somma dei dati raccolti nei seguenti repertori: A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, 1961, pp. 284-287, nr. 1-13, escluso il nr. 11, che in realtà comprende il cantare (nr. 13 del mio elenco); Sander, cit., p. 1100b, nr. 6364; *Short-title* cit., p. 653; *Catalogue of Seventeenth Century Italian Books in the British Library*, II, London, 1986, p. 928, s. v. Vaffi. Alcune di tali edizioni sono state descritte ultimamente in A. M. Testaverde - A. M. Evangelista, *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Inventario*, Milano, 1988, pp. 94-95, 172-173, 246-247, 253, nr. 252-253, 484-485, 701-704, 723.

³⁹ Il testo si legge presso N. Newbigin, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Bologna, 1983, pp. 141-159, che si valse dei due più antichi testimoni manoscritti, tenendo anche a riscontro una cinquecentina; alla studiosa rimase ignoto, come vedo, il contributo specifico di A. Parducci, *La Festa di Susanna, sacra rappresentazione fiorentina del sec. XV*, in *Mél. de phil. et d'hist. off.* à A. Thomas, Paris, 1927, pp. 331-339.

⁴⁰ Edita da A. Parducci, *La Ystoria della devota Susanna di Lucr. Tornabuoni*, in "Ann. delle Univ. toscane" n. s. 10,1 (1925-26), pp. 186-200, sulla fede del cod. Magliab. VII 338 (sec. XV), ff. 84^r-92^r, l'unico che la tramanda. Riguardo all'autrice, la sua vita e la sua opera (laudi e cantari), mi pare d'obbligo il rinvio alla ben documentata monografia di F. Pezzarossa, *I poemetti sacri di Lucr. Tornabuoni*, Firenze, 1978, ove si trova pure (pp. 151-248) il testo di due 'storie', fino allora inedite, da lei composte.

⁴¹ Di esso si conoscono due stampe ad uso popolare, del medesimo tenore: *Maggio della casta Susanna*, Volterra, Sborgi, 1867 (da cui cito); e ivi, lo stesso, 1889; registrate da G. Giannini, *Bibliografia dei maggi stampati dalla tipografia Sborgi di Volterra*, in "Rass. volterr." 2 (1925), p. 156a, nr. XIX (cfr. Id., *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX*, II, Udine, 1938, pp. 485-486). Lodevole la riproposta, a distanza di anni, del componimento, in occasione di una recita, nell'opuscolo: *Maggio La casta Susanna, secondo il testo adottato dai maggianti di Limano (Lucca)*, a cura di M. E. Giusti, Lucca, 1979, con qualche aggiunta e modifica introdotta dal suggeritore; segnalazione (tramite la quale ho potuto conoscere l'edizione, poco diffusa, e consultarla nella Bibl. Statale di Lucca) presso A. Barsotti, *Il teatro dei maggi in Toscana: drammaturgia - ideologia - spettacolo nella tradizione popolare*, Roma, 1983, Postilla bibliogr. 1 p. 130, a cui si rimanda inoltre (p. 74) per una fine analisi dell'opera.

⁴² Kn. Farsetti, *Quattro bruscelli senesi..., preceduti da uno studio sul bruscello in genere*, Firenze, 1899, pp. XXXIII, n. 2, e XXXIV n., con la riproduzione (pp. XXXV e XLI) di pochi e succinti brani di tali testi, che rimangono, a mia conoscenza, tuttora inediti.

⁴³ Pubbl. da V. De Bartholomaeis (con la collab. di L. Rivera), *Il teatro abruzzese del medio evo*, Bologna, 1924, pp. 49-55, secondo il cod. Rom. Bibl. Nat. Vitt. Em. 349 (sec. XV), ff. 75^r-86^r, laudario ufficiale dei Disciplinati di S. Tommaso dell'Aquila; e per l'esatta successione delle stanze: Id., *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, 1952², p. 308.

⁴⁴ Dovuta, come noto, ad A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, I, Torino, 1891², p. 217.

sa dagli studiosi moderni), farebbe parte, insieme ad altri componimenti di tipo identico, ad una fase intermedia dello sviluppo del teatro religioso fra la lauda 'passionale' e la sacra rappresentazione vera e propria.⁴⁵

Come conobbe, ora, Defaranas il cantare italiano? Dal momento che il testo, riprodotto continuamente, correva già per le mani di molti, non era certo difficile procurarsene una copia. E pare logico ipotizzare che il nostro autore, vissuto a lungo a Venezia, si fosse perciò imbattuto in una delle due stampe del poemetto ivi apparse, ascritte rispettivamente al 1505 (nr. 3 dell'elenco) e tra il 1565 e il 1568 (nr. 10 dell'elenco). Era, infatti, l'*Istoria di Susanna e Daniello* compresa nel novero di quella minore produzione volgare di carattere popolareggiante, prevalentemente toscana (canzoni, poesie, lamenti, cantari, poemi cavallereschi, ecc.), accolta con pieno favore dai tipografi veneziani, sì da rendere la splendida città dei dogi, fino al sec. XVIII inoltrato, il centro editoriale più produttivo nel genere.⁴⁶ Delle due stampe del cantare su citate sarei propenso a credere che Defaranas abbia utilizzato la seconda. Essa, priva di data, viene dai torchi di Francesco di Tommaso da Salò, la cui attività, è noto, va dal 1565 al 1573.⁴⁷ Risulta dunque coincidente con gli anni maturi del poeta, frutto dei quali è senz'altro la *Ἱστορία τῆς Σωσάννης*, coprendo pure il 1569, anno della sua prima edizione⁴⁸ (sempre che non sia da postularne una precedente). La stampa più antica, invece, dovette riuscire oltremodo inaccessibile al nostro autore, anche a causa della breve vita di tali manufatti, sottoposti, per loro natura, a rapido logorio (così si spiega come molti libretti popolari non ci sono giunti che in un solo esemplare).⁴⁹ Comunque siano andate le cose, pare certo che quando Defaranas metteva in versi (a Zante, se non erro) i *Λόγοι διδακτικοί*, opera giovanile,⁵⁰ stampata poi a Venezia nel 1543,⁵¹ ignorava il suo futuro modello, e quindi bisogna escludere che ne possedesse l'edizione del 1505 (?). Altrimenti, non si sarebbe limitato, accennando in quella sede all'episodio di Susanna, a riprodurre quasi alla lettera, egli tanto incline a dilatare, lo scarno *exemplum* del poe-

⁴⁵ De Bartholomaeis, cit., p. 309.

⁴⁶ Questo primato, già messo in rilievo da P. Toschi, *La letteratura popolare e la stampa nel Quattrocento*, in *Studi e ricerche sulla storia della stampa del Quattrocento*, Omaggio dell'Italia a G. Gutenberg, Milano, 1942, pp. 361-362 (= *Poesia e vita di popolo*, Venezia, 1946², p. 79), fu poi meglio definito per merito di W. Th. Elwert, *Venedigs literarische Bedeutung*. Ein bibliographischer Versuch, in "Arch. f. Kulturgesch." 36 (1954), p. 268, n. 26) (= *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, II: *Italienische Dichtung und europäische Literatur*, Wiesbaden, 1969, p. 260, n. 26) (trad. it.: *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, 1958, pp. 10-11, n. 4).

⁴⁷ F. Ascarelli - M. Menato, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, 1989, pp. 415-416.

⁴⁸ Alla luce di questi dati, ho collocato poco sopra (p. 160, nr. 10) la seconda stampa veneziana del cantare fra il 1565 e il 1568.

⁴⁹ Cfr., per tale aspetto, le utili osservazioni di L. Baldacchini, *Il libro popolare italiano d'argomento religioso durante la Controriforma*, in *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du XXVIII^e Colloque intern. d'ét. human. de Tours, [Paris], 1988, p. 440.

⁵⁰ Faccio mia l'ipotesi di Kechajoglu, cit., p. 154, che trova concorde Kaklamanis, cit., p. 199.

⁵¹ Durante un soggiorno del poeta in città (maggio-giugno di quell'anno), secondo il parere di Kaklamanis, cit., p. 198.

Testamento quale fonte della sua narrazione, riproposto da Defaranas indipendentemente dal modello (28: ὡς Δανιὴλ τὸ γράφει), non ha base reale,⁶⁴ ma va posto nel novero di quei richiami a presunte dipendenze da testi autorevoli che sono tipici della tecnica di tali poeti.⁶⁵ Riesce agevole intuire come simili dichiarazioni non miravano che ad assicurare credibilità e prestigio alle 'storie' che i canterini andavano declamando, favorendone la diffusione, nonché l'accesso ad un pubblico più vasto.

Parimenti esemplata sul componimento italiano appare l'esaltazione della virtuosa donna:

st. 3	Come ella fu da piccolina avezza, dal padre e da la madre nutricata in be' costumi, con gran gentilezza, nella fede di Dio amaestra- ta, così seguì nella sua giovinezza. E era molto da ciascuno amata: da padre e madre e paren- ti e vicini. ⁶⁶	Ἀπὸ μικρῇ ἐπαιδεύτηκεν καὶ σὲ τιμῇ ἑνετράφη ἔκ τὸν κύρην καὶ ἔκ τὴν μάννα της, ὡς Δανιὴλ τὸ γράφει. Σ' ὅ,τι καὶ τὴν ἐγύρευες, ἦτον χαριτωμένη ἀπὸ παιδὶ καὶ κορασιά, καὶ ὅτα ἔτον παντρεμένη. 30 Δικοὶ καὶ ξένοι ὅλοι τοὺς αὐτεῖν ἀγαποῦσι.
-------	---	---

Un ultimo confronto, ma forse ancor più degli altri significativo, riguarda la scena del supplizio dei vecchioni, consegnati al popolo, appena scoperta la falsità delle loro accuse. Riporto i relativi passi:

st. 58	E tante pietre a dosso a loro scocca, che ciascun presto la vita abbandona. Ognun che getta in quel bersaglio, tocca; e molte donne ci è di Babbillona:	Καὶ τότες ὅλος ὁ λαὸς πέτρες ὅλοι ἐπιάνα 267 καὶ εἰς τοὺς δυὸ κακόγερους ἔρικτα καὶ τοὺς βάνα· οἱ σκλάβες καὶ οἱ ἀρχόντισσες πολλὰ τοὺς ὄνειδίζα,
--------	--	---

⁶⁴ Alla stessa conclusione si può giungere a proposito di quanto riferito, in modo meno esplicito, nel *Maggio della casta Susanna* (n. 41) 3 [l. 4]: «Di Susanna onesta e pura / sentirete le vicende, / ed ognun chiaro comprende / che consulta la Scrittura».

⁶⁵ Esempi e relativa discussione nel puntuale contributo di M. Cr. Cabani, *L'autenticazione della storia nel cantare epico*, in "Studi di fil. e lett." (Pisa) 1 (1977) [1978], pp. 37-68, quindi rielaborato nel suo *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, 1988, pp. 121-150 (cap. III); e sempre per questo procedimento narrativo, cfr. anche A. Balduino, *Tradizione canterina e tonalità popolareggianti nel Ninfale fiesolano*, in "Studi sul Boccaccio" 2 (1964), pp. 35-37.

⁶⁶ Ed. Parducci, pp. 55-56.

chi getta il fusaiuolo e chi la rocca, con quel c'ognuna può sonar, gli sona, dicendo: — Maladetti e falsi giudici, or son lavati e vostri in- ganni sudici. ⁶⁸	δράκτια καὶ ρόκες ἔριχναν καὶ τοὺς ἑναθεματίζαν. ⁶⁷ 270 Λιθοβολοῦν τοὺς γέροντες καὶ αὐτεῖνους ἐσκοτώσαν, γὰρ τὰ κακά τοὺς ἔργατα τὸν θάνατον ἔδωσαν.
---	---

Colpisce soprattutto quel particolare fornito dalla *Istoria* nel descrivere il furore delle donne (58,5): «chi getta il fusaiuolo e chi la rocca». ⁶⁹ Nulla di ciò è nella Bibbia o nei rifacimenti seriori della leggenda di Susanna: un'innovazione dunque, pura e semplice, del canterino toscano, che, trasportata com'è pedissequamente da Defaranas, si rivela in tal guisa spia facile quanto sicura del componimento servitogli da modello.

Non mancano certo i casi ove il nostro autore lascia la falsariga del cantare e si accorda con altri testi (per lo più italiani) o segue, raramente, la propria ispirazione; come non è difficile cogliere qua e là l'eco della potente tradizione popolare greca. Ma sul problema delle fonti accessorie di Defaranas, nonché sulle varie questioni riguardanti la sua opera, conto di ritornare in modo diffuso e sistematico nella monografia, in preparazione, a lui dedicata.

⁶⁷ È correzione di Legrand (confortata ora da Διήγ. Ἀλεξ. 1348, ed. Holton); le stampe (pare tutte) recano ἑναθεματίζαν.

⁶⁸ Ed. Parducci, p. 73.

⁶⁹ La rocca come arma in mano alle donne trovasi pure nella gustosa ballata cinquecentesca (di origine veneziana) *Congiura delle massare* 1-3 (cito, normalizzando all'occorrenza, dalla fedele ristampa di una ed. del 1584, a cura di M. Menghini, *Canzoni antiche del popolo italiano riprodotte secondo le vecchie stampe*, I, Roma, 1890, p. 18): «Corre qua, corre, massare, / con le rocche e coi bastoni, / demo addosso a 'sti giottoni».

Paola Maria Minucci

“Sentimento del tempo” in Ungaretti, Kavafis, Elitis

Può suscitare curiosità, finanche perplessità, il trovare affiancati tre poeti come Ungaretti, Kavafis, Elitis, per tanti aspetti così lontani e diversi tra loro. Ma se per quanto riguarda Elitis-Ungaretti l'interesse è reso legittimo dallo stesso Elitis che non soltanto ha tradotto alcune poesie di Ungaretti ma ha anche dedicato a lui illuminate pagine critiche, l'avvicinare Ungaretti a Kavafis è, direi, quasi inevitabile per la loro comune città natale, Alessandria, che, per entrambi, costituisce il punto di riferimento più importante, l'origine, veramente, della loro opera.

Non a caso, parlando di Kavafis, Seferis annota: «Egitto, terra bassa. La più bassa che abbia mai visto: nessuna altura all'orizzonte. Le cose più alte che si vedono avvicinandosi sono le navi e le case. (...) Penso a Kavafis, guardando questa terra bassa (...)», anche la sua poesia — continua Seferis — è «piana come la campagna sconfinata che ci sta di fronte, non sale e non scende: cammina».¹

Il deserto è il primo segno che muove anche il sentimento e la fantasia di Giuseppe Ungaretti: «L'immagine della desolazione — scrive Ungaretti — mi si è fatta ossessiva sin dalle mie prime poesie. A precisarla in me fu il deserto: da esso nascevano, nel lontano mio tempo dell'infanzia e dell'adolescenza, la nozione e il sentimento dell'infinito, del primitivo, del decadimento fino al nulla».² E ancora: «Alessandria è nel deserto, in un deserto dove la vita è forse intensissima dai tempi della sua fondazione, ma dove la vita non lascia alcun segno di permanenza nel tempo. (...) È una città dove il sentimento del tempo, del tempo distruttore, è presente all'immaginazione prima di tutto e soprattutto».³

¹ G. Seferis, “Io e Kavafis” in *Le parole e i marmi*, a cura di Filippo Maria Pontani, Milano, 1965, p. 142.

² G. Ungaretti, “Intervista con F. Camon” in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, 1974, p. 836.

³ Cfr. Piccioni, *Vita d'un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, 1970, p. 42.

È proprio della statica, immutabile cadenza del deserto che si nutre il "sentimento del tempo" di entrambi; di più, questo paesaggio "annientante" porta con sé il sentimento del nulla e della morte attorno cui ruota, quale ossessivo pensiero ispiratore, la poesia tanto di Kavafis che di Ungaretti.

L'Alessandria «assonnata» di Ungaretti, che torna a risplendere «in un lampo [...] lungo i suoi millenni»⁴ è il segno dell'oblio e insieme della memoria, per Ungaretti come per Kavafis: è «l'oblio illuminante» di cui parla Ungaretti che altro non è se non «dono di memoria».⁵

Impossibile non pensare a Kavafis e alle sue tante, luminose immagini salvate miracolosamente dall'oblio:

Dire vorrei questo ricordo... Ma
s'è così spento... quasi nulla resta:
(...)
Ormai ricordo appena gli occhi: azzurri, forse...
Oh, azzurri, sì! come zaffiro azzurri⁶

O ancora in "Giorni del 1908" dove, come scrive la Yourcenar, è proprio «su uno sfondo mirabile di oblio» che «si staglia» per sempre la figura del giovane bagnante sulla spiaggia:⁷

Restava nudo, irreprezibilmente bello: una meraviglia.
Spettinati, all'indietro, i suoi capelli;
e le carni abbronzate, appena un poco,
da quella mattutina nudità, ai bagni, e sulla riva.⁸

Pur se in una situazione poetica peraltro tanto diversa, in Ungaretti, come in Kavafis, è dall'oblio, dall'assenza, dal vuoto che risorge e torna 'presente', nella chiarezza di un attimo, il passato. E il passato, la storia, per Kavafis, non è un'alternativa al presente o un'evasione da esso, ma l'unico spazio libero dalle leggi del tempo. È — come scrive Pontani — un «nuovo scampo nella memoria»,⁹ una memoria che si fa rappresentativa dell'equazione fra presente e passato, per un presente che è passato e un passato che diviene presente, in una dimensione atemporale della storia senza né un prima né un poi.

È lo stesso «sentimento del tempo», la stessa dimensione cosmica del tempo che esprime Ungaretti quando scrive: «Così si risalgono in un grido, addietro, le ere, sino alla remotissima origine dell'umana voce, così si oltrepassa, nell'illuminazione di un attimo, la storia, fattasi presente nel suo nascere, nei suoi fini, nel suo cerchio, sino al suo chiudersi».¹⁰ Dal passato al presente, dalla morte alla vita, dunque.

⁴ Cfr. G. Ungaretti, *Ricordo di Cavafis*, in "Rivista di Critica" I, 6 (1950), p. 38.

⁵ G. Ungaretti, "Discorsetto su Blake" in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 597.

⁶ C. Kavafis, *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Milano 1961, pp. 58-59.

⁷ M. Yourcenar, "Kavafis", in *Con beneficio d'inventario*, Milano, 1985, pp. 209-210.

⁸ C. Kavafis, *Poesie*, cit., p. 214.

⁹ *Ibid.*, p. XXV.

¹⁰ G. Ungaretti, "A proposito di crisi di linguaggio" in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 834.

In tante poesie di Kavafis è dal rimpianto di un'immagine perduta, è dall'assenza che prende forma un'immagine tutta interiore, 'psichica' e ci introduce nella dimensione dell'immaginario, «lo spazio di un'assenza», cioè, che esclude ogni correlativo di presenza. «L'immaginario — scrive Pfeiffer nella sua introduzione a Blanchot¹¹ — è l'area (...) in cui l'immagine, da allusione a una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura». È di fronte alle porte dell'oblio, quando tutto rischia di disperdersi nel deserto dell'oblio, che la memoria risorge restituendo all'assenza le forme di una incorruttibile bellezza.

Del passato, Kavafis non va ricercando la resurrezione ma, piuttosto, una sua immagine, «un'Idea, forse un'Essenza», come scrive la Yourcenar.¹²

Sulla stessa strada si trova Ungaretti, anche se la sua ricerca va ancora oltre. Scrive infatti: «Malgrado l'ostacolo dei muri che sono gli eredi eterni dei minuti che si susseguono (...) e che ci escludono sempre più dalla 'prima immagine' (...), per illuminazione e per lampi, si riesce a rompere questa infinità di muri e si ha (...) non soltanto l'eco dell'idea, ma si conosce l'idea stessa».¹³

Sul tempo orizzontale, narrativo, storico di Kavafis si innesta un tempo verticale, il momento propriamente poetico che si apre su una prospettiva metafisica. Da un'iniziale memoria storica o biografica si passa ad una memoria interiore.

Per entrambi, la memoria non è dunque memoria storica ma memoria cosmica; sono i ritagli, i frammenti di un mondo che tornano attuali nelle immagini delle loro poesie. Il mondo dell'immaginario su cui si apre la memoria, in Ungaretti come in Kavafis, è una fuga dalla morte e dalle vicissitudini del tempo. Per Kavafis, la salvezza dal «naufragio», direbbe Ungaretti, viene proprio dalla memoria.

Se Kavafis si affranca dal tempo e dalla vecchiaia rifugiandosi nel Mito e nell'Assoluto della storia, Ungaretti sembra invece esorcizzare la morte e la vecchiaia rendendosi sempre — come scrive — «preda degli abbagli dell'estate», «nell'anelito», «nel sogno». «Nell'anelito — scrive Ungaretti — i paesaggi sono in me *sempre* estivi. Sono *l'uomo dell'estate...*». Ci saranno anche, più tardi, paesaggi autunnali, addirittura invernali. Ma «le altre stagioni io le *subisco*. (...) La mia stagione, la stagione in cui *il sole divora tutto* è l'estate, l'estate è la *mia* stagione»¹⁴ e più tardi tornerà sullo stesso punto affermando: «Sono un uomo, un vecchio uomo, ma anche se vecchio, sempre uomo del sole. Non amo che il sole».¹⁵ Ed è questo un procedimento psicologico che tanto si allontana da Kavafis quanto sembra avvicinarsi ad Elitis.

E, come già ho avuto l'occasione di sottolineare in un mio articolo,¹⁶ ad

¹¹ J. Pfeiffer, "Introduzione" a M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, 1975, pp. XII, XIV.

¹² M. Yourcenar, "Kavafis" in *Con beneficio d'inventario*, cit., pp. 208-210.

¹³ Cfr. L. Piccioni, cit., p. 168.

¹⁴ G. Ungaretti, "Intervista con F. Camon", in *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, cit., p. 838.

¹⁵ Cfr. L. Piccioni, cit., p. 202.

¹⁶ P. M. Minucci, "Innocenza e memoria": ponte ideale tra Ungaretti e Elitis in "Rivista di Studi Bizantini e Neellenici" n.s. 25 (1988), pp. 305-361. Sull'argomento è fondamentale il notevole studio

Elitis Ungaretti è ricondotto anche dal suo coniugare sempre la memoria all'innocenza. Innocenza e memoria, un binomio che, in Ungaretti, dà il titolo a ben tre suoi saggi, scritti due in italiano ed uno in francese e che, in Elitis, ritroviamo affiancate fin dalla giovanile "Orione"¹⁷ in un rapporto di reciproca complementarità: è attraverso uno scavo della memoria in profondità — sembra dire Elitis — che si libera la nostra parte innocente, nella riconquista di un'innocenza archetipica.

In un ideale "monologo a due voci", Ungaretti pare rispondere a Elitis: «A furia di memoria si torna innocenti».¹⁸ L'uomo comincia un cammino a ritroso, cioè fin là dove lo spirito ritrova la sua unità e la verità della propria essenza. L'oblio illuminante di Ungaretti altro non è che «il bianco della memoria» della poesia "Delo" di Elitis. Ed è l'assenza, l'oblio della memoria, appunto, a dare lo slancio in verticale dove la profondità del tuffo si trasforma in altezza di volo e in innocenza:

Dritto dentro il cuore del sole con lo stesso
movimento entrava e sentiva alzarsi gola
di pietra e il suo sé innocente risuonare in alto sulle onde.¹⁹

La purezza di cui Elitis parlerà anche in "Il giardino vede" è propria dell'innocente che, in quanto innocente, riesce a vedere una trasparenza che non è solo della materia ma anche del tempo, una trasparenza partecipe di un tempo assoluto, astorico:

Proprio come l'innocente
poter vedere
(...)
una trasparenza
che vada oltre la mia nascita.²⁰

«L'oblio — scrive anche Ungaretti — è dono di memoria»,²¹ è un'esperienza nostra, forse anche precedente alla nostra personale durata. È chiaro come Ungaretti parli di un particolare tipo di memoria che è la memoria archetipica; quella memoria che arretra non in un tempo storico, ma metastorico, là dove lo spirito umano risiede nell'unità e nella verità del sé. Nella dimensione del tempo aperta da questa memoria, passato e presente coincidono: «Il passato un poeta non può considerarlo — scrive Ungaretti — se non come contenuto nei casi che sta vivendo; la memoria non può interrogarla, se non per riconoscere l'attualità

della propria voce».²² Che è l'esatto equivalente di quello che scrive Elitis nella "Genesi":

la memoria stessa divenuta presente.²³

Questa idea della memoria — concetto neoplatonico — è molto vicina all'idea che della memoria ha Henry Bergson che, insieme a Platone e ai neoplatonici, è il filosofo che più ha influenzato il suo pensiero teorico. È lo stesso Ungaretti a dichiarare: «Tutta la mia poesia è un modo platonico di sentire le cose, ed ho (...) due maestri nel campo dello spirito: da una parte Platone e i Platonici e dall'altra Bergson».²⁴ «Io credo che la mia poesia abbia un grande debito verso Bergson. Fu attraverso le sue lezioni che si precisò in me il sentimento del tempo».²⁵

Scrivono Bergson: «La memoria non consiste in una regressione dal presente al passato, ma al contrario in un progresso dal passato al presente. È nel passato che noi ci collochiamo immediatamente».²⁶

È questa la dimensione 'altra da qui' della poesia di Elitis; è il tempo dell'immaginazione, della fantasia, della vera libertà:

riluce nel lontano paese della memoria,
specchio di scene future un giorno vere
in tempi insospettati.²⁷

È il tempo della 'simultaneità' che Frye²⁸ riconosce anche nella poesia di Blake e che fa appunto scrivere al poeta romantico «vedo il passato, il presente e il futuro che esistono contemporaneamente davanti a me». Da questa zona lontana della memoria, della trasparenza, il «giardino» della poesia di Elitis già citata, divenuto tutt'uno ormai con «il grande occhio della trasparenza», «vede», o piuttosto «pre-vede», tutto ciò che dovrà accadere e che è insieme già accaduto:

Il giardino vede
prima ancora che accadano
le cose che lasciano — sento — un impercettibile segno.²⁹

Questa grande possibilità di visione 'mistica' che la natura, attraverso la poesia, sembra aver raggiunto, fa pensare a quanto aveva scritto Giuseppe Ungaretti in "Ragioni d'una poesia",³⁰ pagine che vanno considerate quali la sua fondamentale dichiarazione di poetica: «Oggi il poeta è tornato a sapere, ad avere

²² *Ibid.*, p. 598.

²³ O. Elitis, *Τό "Αξιον Εστί"*, Atene, 1959 (Η Γένεσις, p. 13).

²⁴ Cfr. L. Piccioni, cit., p. 168.

²⁵ Cfr. L. Piccioni, cit., p. 51.

²⁶ H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, 1968⁹², pp. 269-270.

²⁷ "Το αμύδαλο του κόσμου", in *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, cit., p. 21.

²⁸ N. Frye, "Blake dopo due secoli" in *Favole d'identità*, Torino, 1973, pp. 180-196.

²⁹ "Ο κήπος βλέπει", cit., p. 18.

³⁰ G. Ungaretti, "Ragioni di una poesia" in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. LXXX.

di Mario Petrucciani dal titolo *Elitis, Ungaretti e Plotino l'Egiziano* in *Lirica greca da Archiloco a Elitis*, Padova, 1984, pp. 449-458, a cui queste mie pagine debbono il loro primo stimolo.

¹⁷ O. Elitis, "Ωρίων" in *Προσανατολισμοί*, Atene 1940¹, 1978⁷.

¹⁸ G. Ungaretti, "Discorsetto su Blake" in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 597.

¹⁹ "Δήλος" in *Το φωτόδεγτρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, Atene, 1974, p. 15.

²⁰ "Ο κήπος βλέπει" in *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, Atene, 1982.

²¹ G. Ungaretti, "Discorsetto su Blake", cit., p. 597.

gli occhi per vedere e, deliberatamente, vede e vuole vedere l'invisibile nel visibile».

«Segno impercettibile», «Inconcepibile» sono le parole-chiave di Elitis, sono questi i messaggi che la poesia fa scendere da questa seconda dimensione. Il mondo esterno trova così la sua corrispondenza interiore:

Le alte montagne
le Ande ad esempio
hanno il loro uguale
dentro di noi (...)
e là quando avanziamo verso la vetta
si fa sempre più rara l'aria.³¹

È a questo correlativo interiore che Elitis si riferiva quando scriveva: «Quello che vedevo non era in nessun modo semplicemente 'paesaggio'. Era un alfabeto di elementi naturali a cui, più tardi, avrei cercato di trovare una corrispondenza morale nello spirito. E non soltanto, ma con il loro aiuto avrei cercato di formare sillabe, parole, frasi, versi così che la metamorfosi del mondo spirituale rendesse la metamorfosi del mondo naturale».³²

Con questo siamo, tra l'altro, molto vicini alla concezione mistica della realtà che era stata di un Blake in "Jerusalem":³³

e tutto ciò che scorgi, benché ti appaia
Fuori, è Dentro
Nella tua immaginazione, della quale non è altro
questo Mondo di Mortalità che un'ombra.

La materia segue, plotinamente, un cammino di avanzamento e di elevazione che è insieme un processo di alleggerimento, ma è una rarefazione di materia, questa, cui difficilmente l'uomo può resistere se, dentro di lui, non vi corrisponde un parallelo cammino di purificazione:

gli organi umani non sopportano tanta purezza³⁴

È lo stesso cammino che si ritrova in Ungaretti. Il punto di partenza è un'analogia tra il corpo e la pesantezza:

Ci rinveniamo a marcare la terra
con questo corpo
che ora troppo ci pesa³⁵

dove la pesantezza è sentita come negatività. Attraverso un processo di alleggerimento della materia, Ungaretti approda a quella innocenza originaria, segno

³¹ "Ο κήπος βλέπει", cit., p. 14.

³² O. Elitis, *Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση* in "I Léxi" 27 (settembre 1983), p. 757.

³³ W. Blake, "Jerusalem", in *Visioni*, Milano, 1980, pp. 234-235.

³⁴ "Ο κήπος βλέπει", cit., p. 14.

³⁵ "Fase d'Oriente" in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 27.

ed equivalente di una purificazione avvenuta:

Quando il mio peso mi sarà leggero
Il naufragio concedimi Signore di quel giovane giorno al primo grido.³⁶

E in un'altra poesia di Ungaretti dal titolo davvero significativo: "Senza più peso", si legge:

Un'anima si fa senza più peso,
I prati hanno una tale tenerezza,
Tale pudore negli occhi rivive.³⁷

L'aspirazione di Ungaretti, la sua ricerca d'innocenza, sembra finalmente giungere alla sua realizzazione: all'innocenza «iniziale» («Godere un solo / minuto di vita / iniziale») corrisponde un movimento ascensionale collegato ad una trasparenza solare:

La vita si vuota
in diafana ascesa
di nuvole colme
trapunte di sole³⁸

La trasparenza solare coinciderà con la conquista dell'oro, ma anche con lo «stupore» d'infinito:

D'improvviso
è alto
sulle macerie
il limpido
stupore
dell'immensità³⁹

E tutto questo è vero per Ungaretti come per Elitis, in un cammino incredibilmente analogico. Come non pensare, leggendo "il naufragio (...) di quel giovane giorno al primo grido" di Ungaretti, all'"Età del glauco ricordo" di Elitis:

Mi ricordo era aprile quando sentii per la prima volta il tuo peso umano
Il tuo corpo umano argilla e peccato
come il nostro primo giorno sulla terra
(...)
E un vento tonante sollevò le bianche case
E i bianchi sentimenti appena lavati.⁴⁰

È il movimento ascensionale (verticalmente ascensionale) della poesia di Ungaretti quello che attira soprattutto Elitis, familiarizzandolo con la sua poesia.

³⁶ "Pregiera", *ibid.*, p. 97.

³⁷ "Senza più peso", *ibid.*, p. 195.

³⁸ "Inizio di sera", *ibid.*, p. 67.

³⁹ "Vanità", *ibid.*, p. 78.

⁴⁰ "Η θητεία του καλοκαιριού", in *Προσανατολισμοί*, Atene, 1978⁷, pp. 130-131.

«L'ascesa continua e ininterrotta verso la perfezione — scrive Elitis per Ungaretti — l'elevazione a immagini d'innocenza di cui l'anima ha nostalgia, l'infanzia del cielo, la primavera eterna e l'Olimpo, fiore eterno del sonno».

È dello stesso genere l'ascensione che anche Blake collega ad una liberazione delle forze solari e positive dal peso del dubbio e del timore:

Il Sole è liberato dai timori,
e con riconoscenti, dolci lacrime
ascende in cielo.⁴¹

La «limpida e attonita sfera» di Ungaretti non è altro che la zona della purezza e della trasparenza di Elitis che è poi quel punto di delicato equilibrio tra il bene e il male, tra il bianco e il nero, tra la speranza e la disperazione:

ricercai il bianco fino all'estrema intensità
del nero La speranza fino alle
lacrime La gioia fino all'estrema disperazione.⁴²

E qui Elitis fa di nuovo pensare a quanto dichiara Blake: «Senza contrari non c'è progresso. Attrazione e Ripulsa, Ragione e Energia, Amore e Odio sono necessari all'umana esistenza. Da questi contrari scaturisce ciò che l'uomo religioso chiama Bene e Male. Bene è la passività che ubbidisce a Ragione. Male è l'attività che scaturisce da Energia».⁴³

È una funzione altamente etica che Elitis riconosce alla poesia: «Considero la poesia una sorgente d'innocenza piena di forze rivoluzionarie. Mio compito è di dirigere queste forze contro un mondo che la mia coscienza non può accettare, (...) nella speranza di ottenere una liberazione da ogni costrizione e quella giustizia che si potrebbe identificare con la luce assoluta».⁴⁴

La stessa funzione ha la poesia in Ungaretti: «Noi moderni abbiamo (...) da imparare a usare le parole-luce, (...) abbiamo da imparare che la poesia è fatta di parole-luce, voglio dire di parole che entrano in noi senza tante chiacchiere e ragionamenti, oserei dire per un effetto di miracolo e fanno in noi la luce e ci mutano».⁴⁵ Elitis sembra idealmente continuare: «Ho plasmato un mito con asse la luce (...) Io trovo la mia analogia nel bianco (...) l'elaborazione della parte bianca dell'anima è più dura di quella del marmo (...) Io guardo alla metamorfosi. E chiedo continuamente di demolire la mia coscienza così che infine appaia l'essenziale, ciò che ci hanno condannato ad ignorare».⁴⁶

In *Carte scoperte* Elitis aveva già scritto sullo stesso argomento: «È giusto

⁴¹ "Morning" in W. Blake, cit., pp. 68-69.

⁴² O. Elitis, *Τό "Αξιον Έστι"*, cit., p. 20 (*Η Γένεσις*).

⁴³ W. Blake, "The Argument" in *Visioni*, cit., pp. 100-101.

⁴⁴ O. Elitis, *Αναλογίες φωτός* [Intervista del Poeta a Ivar Ivask], in *Εκλογή 1935-1977*, Atene, 1979, pp. 202-203.

⁴⁵ Cito da M. Diacono, "Introduzione" a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. LXXIV.

⁴⁶ O. Elitis, *Η Υπέρβαση και η γεωμέτρηση*, cit., p. 762.

dare all'ignoto il posto che gli spetta: ecco perché dobbiamo scrivere. Perché la Poesia ci allontana dal mondo quale lo abbiamo trovato: il mondo della corruzione; viene un momento in cui ci rendiamo conto che è l'unica strada per andare oltre la corruzione, nel senso che la morte è l'unica strada per la Resurrezione».⁴⁷ E più avanti: «Dobbiamo svuotare la morte di tutto ciò di cui è stata riempita, raggiungerla nell'assoluta purezza, per cominciare a distinguere le vere montagne e la vera erba».⁴⁸ Le «vere montagne», la «vera erba» si trovano oltre le «montagne reali», l'«erba reale» e a tutti visibile; fanno parte di quella realtà visibile solo all'occhio che ha appunto raggiunto la trasparenza. Forse è proprio in questa «realtà-altra» che si trova la «mandorla del mondo», «nascosta in profondità», «intatta», «amara» dell'omonima poesia. Essa si svela — ma solo a condizione di «dormire per metà fuori del sonno» — a quel secondo noi stessi, all'uomo cioè che sembra venire da altrove e che «vive oltre il punto in cui si trova», all'uomo «immortale» appunto, che può dire «mi incontrerete anche dopo la morte».

Anche in Ungaretti, funzione poetica e funzione morale, religiosa, arrivano a coincidere, come ha evidenziato, tra gli altri, Mario Diacono sottolineando come Ungaretti abbia un'idea della poesia quale «*via perfectionis*» dove la tensione formale è necessariamente associata al fondamento religioso.⁴⁹ Il miracolo del linguaggio è quello di far resuscitare, nello splendore d'una purezza originaria, il mondo della memoria. Il «paese innocente» che Ungaretti va ricercando intorno al 1918, nel «Girovago», è un paese che ritrova la propria innocenza recuperando il suo «linguaggio iniziale»; la «rivoluzione» che doveva muoversi dalle parole è, prima di tutto, una «rivoluzione religiosa» e il poeta si sente uomo, religiosamente uomo. Le parole di un vero poeta — scrive Ungaretti — «toccano quasi (...) quella bellezza perfetta ch'era l'idea divina dell'uomo e del mondo nell'atto d'amore in cui vennero creati».⁵⁰ E ancora: «La poesia è sempre, se è poesia, l'atto con il quale un uomo tende alla Purezza, tende ad amare (...) ciò che l'oltrepassa: l'umana perfezione».⁵¹ «Una parola che tenda a risuonare di silenzio nel segreto dell'anima (...) è parola che si protende per tornare a meravigliarsi della sua originaria purezza. (...) Il poeta d'oggi cercherà dunque di mettere a contatto immagini lontane, senza fili».⁵²

Mistero e misura, Inconoscibile e Ordine di Ungaretti sono gli equivalenti, nella poesia di Elitis, dell'Impercettibile, della visione, della fantasia da una parte e dell'architettura e struttura geometrica in cui tali contenuti si dispongono dall'altra. È appunto l'equilibrio tra queste due tendenze opposte, la preoccupa-

⁴⁷ O. Elitis, *Ανοιχτά χαρτιά*, Atene, 1982², p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁹ M. Diacono, "Introduzione", cit., p. LXXIV.

⁵⁰ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 743, 746.

⁵¹ G. Ungaretti, "Dolore e poesia", *ibid.*, p. 791.

⁵² G. Ungaretti, "Ragioni d'una poesia", *ibid.*, pp. LXIX-LXX.

zione maggiore nella poetica elitisiana. Sono le stesse preoccupazioni che dichiara di avere anche Ungaretti in uno scritto del 1930: «Le mie preoccupazioni (...) erano tutte tese a ritrovare un ordine». ⁵³ «Trovata la logica — continua Ungaretti — un ciottolino può diventare un macigno o viceversa e tenersi sul filo in bilico e può passargli sotto, per godersi l'ombra, un uomo tranquillo non più sgomento di un granellino di sabbia». ⁵⁴

È un processo equivalente a quello della metamorfosi, della personificazione mitica della realtà materiale in Elitis e insieme il riconoscimento del valore magico-evocativo delle parole, il cammino per procedere dal reale e dal quotidiano verso l'essenziale. Il reale cessa di essere reale, in Elitis come in Ungaretti.

Ad attrarre particolarmente Elitis è l'invisibile geometria che si rivela dietro e oltre la proiezione dei fenomeni. La «trascendenza» di Elitis, questa «irradiazione fino all'infinito» non sarebbe che un'«immagine nebulosa» se non procedesse di pari passo con la «geometrizzazione», forma lineare. E detto più chiaramente: «La trasparenza (...) arriva al suo punto più alto di precisione se gli elementi parziali di ciascuna poesia prendono un tale posto nell'insieme da muoversi (semanticamente e morfologicamente) (...) come i corpi celesti di ogni sistema intorno al sole. In questo caso il posto del sole lo occupa la coscienza». ⁵⁵

È il miracolo di equilibrio tra logica e fantasia di cui parla appunto Ungaretti: «Quando, dal contatto di immagini, gli nascerà luce, ci sarà poesia e tanto maggiore poesia per quest'uomo che vuol salire dall'inferno a Dio, quanto maggiore sarà la distanza messa a contatto». ⁵⁶

La parola deve dunque farsi trasparente, rara e sacra, deve suscitare il miracolo e per far questo deve 'dematerializzarsi' — dicono insieme, seppur con diverse parole, sia Elitis sia Ungaretti. Entrambi credono nel valore liberatorio della lingua poetica, in una scrittura che aspiri a una trascendenza della parola. La parola, per Ungaretti come per Elitis, la parola pura, leggera, trasparente è un ponte verso l'altra dimensione, la dimensione del mistero, dello sconosciuto e insieme inaccessibile. Ma il mistero dovrà procedere di pari passo con la 'misura': esso dovrà avere un carattere razionale. Infatti — continua Ungaretti — «la logica in un'opera d'arte precede perfino la fantasia, se logica e fantasia non si generassero a vicenda: ma vorrei dire che tutto quel potere di evocazione della realtà, quel potere magico di restituire per sempre, muovendo la fantasia, un momento della realtà, l'arte l'ottiene principalmente per la sua forza geometrica». ⁵⁷

E il significato che sia Ungaretti sia Elitis danno al concetto di geometria in poesia è davvero molto simile. Scrive Elitis: «Con il termine 'geometria' non mi riferisco alla forma quanto piuttosto alla versificazione. La maniera in cui

⁵³ G. Ungaretti, *ibid.*, p. LXXI.

⁵⁴ G. Ungaretti, *ibid.*, pp. LXIX-LXX.

⁵⁵ O. Elitis, *Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση*, cit., p. 758.

⁵⁶ G. Ungaretti, "Ragioni d'una poesia", cit., pp. LXXIX-LXXX.

⁵⁷ G. Ungaretti, *ibid.*, p. LXX.

concepire e ricorrere ai propri strumenti, al proprio funzionamento psichico, una specie di chiarezza dei significati e delle immagini (...) questo mi interessa. (...) La poesia deve, anche da questo punto di vista, trovarsi d'accordo con il contenuto». ⁵⁸ Questo vuol senz'altro dire innovazione del linguaggio poetico, ma insieme far tesoro della 'memoria', della tradizione letteraria: Pindaro, Saffo, Alceo, Romano il Melodo, Kalvos, Solomòs sono i punti di riferimento di Elitis; Petrarca, Dante, Leopardi quelli di Ungaretti.

⁵⁸ O. Elitis, *Η υπέρβαση και η γεωμέτρηση*, cit., p. 759.

Costantino Nicas

Francesco De Simone Brouwer tra Filellenismo e cultura Greco-Moderna

Si deve all'amorevole premura di Bruno Lavagnini, se il nome di Francesco De Simone Brouwer, filologo e professore di Greco moderno a Napoli nei primi decenni di questo secolo, è stato risparmiato all'oblio e all'indifferenza. La notizia è in quel breve, ma commosso *Ricordo di Francesco De Simone Brouwer*, che il corifeo dei neogrecisti italiani fece pervenire — quale saluto — al convegno "Cento anni d'insegnamento di Lingua e Letteratura Greco-Moderna nell'Istituto Orientale", svoltosi a Napoli nel novembre del 1984.¹ E fu certamente un'occasione propizia. In quella sede la rievocazione del Lavagnini si saldava alla memoria di Marcello Gigante, che nel lontano 1953 aveva avuto il privilegio di recare al vecchio e dimenticato professore un messaggio di affettuoso riconoscimento, riuscendo a strappare al silenzio della morte l'ultima sua testimonianza.

Il profilo, che io stesso tracciai allora di Francesco De Simone Brouwer,² necessariamente provvisorio e incompleto, voleva essere nient'altro che un impegno a ritornare sull'argomento per restituire al personaggio il rilievo e l'attenzione che gli son dovute. Né mi pare impertinente che il nome di De Simone Brouwer, neogrecista e amico fedele della Grecia, rimbalzi da Napoli, dove egli con le sue fatiche ed il suo entusiasmo aveva 'illustrato' la prima e — all'epoca — unica cattedra in Italia di greco moderno, qui a Palermo, che da decenni è il centro degli studi neoellenici in Italia e contemporaneamente anche palestra di Filellenismo.

Francesco De Simone Brouwer, figlio di padre italiano e di madre olandese, nacque a Napoli il 17 settembre 1870.

¹ *Atti del Convegno Internazionale "Cento anni d'insegnamento di Lingua e Letteratura Greco-Moderna nell'Istituto Universitario Orientale"*. Napoli, 26-29 novembre 1984, [= "Italoellenikà" I (1988), pp. 27-28].

² C. Nikas, *Per la storia dell'insegnamento del greco moderno a Napoli*, in "Italoellenikà", cit., pp. 37-47, in particolare p. 44 sgg.

Sotto la spinta di Enrico Cocchia e, anzitutto, di Francesco D'Ovidio,³ dei quali era stato affezionato discepolo all'Università, conseguita la laurea in Lettere nel 1891, si rivolse inizialmente allo studio della Filologia Romanza. I suoi primi studi fornirono contributi non irrilevanti ad aspetti poco noti della novelistica, del romanzo, della letteratura melodrammatica, il folklore, le tradizioni popolari e, finanche, la storia e la pubblicistica.⁴ Si manifestava in tal modo nel Brouwer giovane una spontanea e naturale consuetudine con quella prestigiosa tradizione di studi eruditi di impostazione filologica e con finalità storiografiche, che a Napoli era stata in auge per tutto l'Ottocento e riceveva allora nuovi impulsi da parte di una cospicua schiera di letterati ed intellettuali, auspice e guida Benedetto Croce. Contemporaneamente andava coltivando una personale e spiccata attitudine alla composizione e alla traduzione in versi, non tanto quale compiacimento di estemporanea improvvisazione, bensì quale rigoroso tirocinio, fondato sul severo rispetto delle esigenze metriche. Propensione che mantenne viva fin negli ultimi anni della sua attività, durante i quali ancora continuava a cimentarsi in traduzioni ritmiche in lingua italiana di poesia greco-moderna.⁵

Quando si sia accostato, dopo i giovanili saggi di varia erudizione e filologia, agli studi di Lingua e Letteratura greco-moderna non è possibile accertare. Valore meramente indiziario può avere il 1904, data della prima pubblicazione relativa al nuovo campo d'indagine, vale a dire la versione in lingua italiana della *Συζύγου εκλογή* (*La scelta della moglie*), commedia politica in un atto di Demetrio Paparrigòpulos,⁶ il poeta figlio del celebre storico Costantino Paparrigòpulos. Difatti, pur manifestando l'entusiasmo tipico del neofita (entusiasmo

³ F. De Simone Brouwer, "Filellenismo e Neoellenismo" (Prolusione al Corso di Letteratura Neoellenica, letta nella R. Università di Napoli il 23 gennaio 1913), in *La Grecia Moderna, Raccolta di Scritti Neoellenici*, serie terza, Napoli, 1913, pp. 5-7.

⁴ F. De Simone Brouwer, *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale. Storia di un dramma*, Napoli, 1894; Id., *Ancora Don Giovanni. Osservazioni ed appunti*, in "Rassegna critica della letteratura italiana", II (1897), pp. 56-66, 145-171; Id., *Capitan Fracassa*, in "Flegrea", Napoli, 1900, pp. 32; Id., *Due scenari inediti del secolo XVII*, in "Giornale storico della letteratura italiana" XVIII (1891), pp. 277-290; Id., *Ancora una raccolta di scenari*, in "Rendiconti della R. Accademia dei Lincei" (Classe di scienze morali, storiche e filologiche), XI (1902); Id., *La Madonna dei sorci*, *ibid.*, XII (1903), pp. 52; Id., *Un intermezzo indiavolato*, *ibid.*, XIII (1904), pp. 23; Id., *Francesco Antonio Astore patriota napoletano*, *ibid.*, XIV (1905), pp. 19; Id., *La casa dei Vettii*, in "Nuova Antologia" LXIV, serie IV, (16 agosto 1896), pp. 715-722; Id., *Alcuni canti popolari di Rossano e Corigliano calabro*, con introduzione e note, Napoli, 1895; Id., *Lauda sardo-catalana di Alghero*, in "Archivio per le tradizioni popolari", XIII (1894), pp. 439-440; Id., *Alessandro d'Ancona*, in "Rivista politica e letteraria", anno IV, XIII (Roma, 15 dicembre 1900); Id., *Storia di Argia*, per nozze Filippini-Piccinelli, Napoli, 1892; Id., *Una scena di sponsali*, per nozze Sogliano-Mari, Napoli, 1893; Id., *Don Saverio. Macchietta napoletana*, Napoli 1900; Id., *Per la Biblioteca Nazionale di Napoli. Ricerche storiche ed osservazioni*, nel giornale "Roma" di Napoli dei giorni 12, 16 e 19 ottobre 1919.

⁵ F. De Simone Brouwer, *Amore anima del mondo. Poesia di Costantino Triantafillis*. Versione e biografia, Napoli, 1906; Id., *Ghirlandetta d'amore*. Versione di canti popolari con introduzione, per nozze Filippini-Pozzoli, Napoli, 1910; Id., *L'inno alla Libertà di Dionisio Solomòs*. Saggio di versione omoritmica con introduzione, in "Nuova Cultura" I (Napoli, 1921), pp. 79-86.

⁶ F. De Simone Brouwer, *La scelta della moglie di Demetrio Paparrigòpulos*. Versione con introduzione e note, in "Rendiconti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli" XVIII (1904), pp. 50 (estratto).

che però il De Simone Brouwer porterà in tutti i suoi studi di neogreco) non è possibile sorprendere in questo primo lavoro né l'incertezza né l'approssimazione del principiante. Stupisce invece il livello dell'informazione su fatti e fenomeni della vita intellettuale e politica della Grecia. Né meno sorprendente è la competenza con la quale affronta e discute le questioni che si agitavano nella penisola balcanica; per non parlare degli aneddoti e delle note di costume, dei dettagli che pare incredibile possano rientrare nelle conoscenze di un autodidatta.

Ciò induce ragionevolmente a pensare che il De Simone Brouwer, data anche l'età non più giovanile all'epoca delle sue prime prove negli studi del neogreco, sia approdato in tempi non sospetti a questi interessi, impegnandosi però in un lungo e sotterraneo tirocinio propedeutico, prima di esibirsi in maniera aperta e ufficiale. Quale impulso abbia potuto esercitare ai fini della sua vocazione di neogrecista l'originario sottofondo culturale, fatto di conoscenze filologiche e di giovanili studi sulle tradizioni popolari non è neppure difficile indovinare. Tale coincidenza con ogni probabilità egli vedeva realizzata nel momento in cui si accostava, ammiratore entusiasta dell'epopea eroica ellenica, allo studio dei canti cleftici, il cui spirito pareva a lui riflettersi e rivivere nelle gesta e nel canto del soldato-poeta Giorgio Zalokostas,⁷ fatto oggetto di ingenua, quanto iperbolica venerazione. Ma per un altro verso, tale predisposizione spiega anche la simpatia e l'ammirazione per uno studioso della tempra di Nikòlaos Politis,⁸ cui il Brouwer era indotto evidentemente da una certa corrispondenza e affinità di interessi culturali.

Se tutto ciò è plausibile, non va tuttavia trascurata un'altra circostanza di notevole interesse. Mi riferisco al sodalizio che si stabilì tra Francesco De Simone Brouwer e l'intellettuale greco Costantino Triantafillis, il quale dal 1890 aveva inaugurato una nuova stagione nell'insegnamento del greco moderno all'Istituto Orientale di Napoli, rompendo con una lunga tradizione di dilettantismi e di provvisorietà.⁹ Francesco De Simone Brouwer è, per tutto il primo decennio del nuovo secolo, stretto collaboratore del Triantafillis, finché alla morte di lui, nel 1913, non gli succede nell'insegnamento, dopo aver conseguito l'anno prima la libera docenza. Ma di fatto già da due anni svolgeva a titolo gratuito l'insegnamento al posto dell'amico greco, impedito da una grave infermità.¹⁰

Che il Triantafillis — uomo di cultura dalle ampie e solide cognizioni, filo-

⁷ F. De Simone Brouwer, *Giorgio Zalokostas*, in "Rendiconti della R. Accademia dei Lincei" (Classe di scienze morali, storiche e filologiche) XV (1906), pp. 365-396.

⁸ La menzione ammirata del Politis ricorre qua e là nei saggi sia letterari che politici del Nostro, in particolare: *Lingua e Patriottismo nella Grecia contemporanea*, in *Symbolae litterariae in honorem Julii De Petra*, Napoli, 1911, (estratto); *Italia e Grecia*, Napoli, 1919.

⁹ Cfr. C. Nikas, *Per la storia dell'insegnamento*, cit., pp. 42-43.

¹⁰ Dal fascicolo di F. De Simone Brouwer, conservato nell'Archivio dell'Istituto Universitario Orientale, che contiene vari documenti e la scheda personale del De Simone Brouwer, si evince che la sua nomina come supplente all'insegnamento di Greco Moderno decorre dal novembre 1911 per grave malattia del professore ufficiale Costantino Triantafillis.

logo, letterato e poeta¹¹ abbia esercitato una sorta di magistero almeno agli esordi dell'attività di Francesco De Simone Brouwer, non c'è alcun dubbio. È il nostro stesso a dichiararlo nella dedica del suo racconto in lingua greca *Η οικία του Γλαύκου*,¹² pubblicato a Napoli nel 1906: «Αφιερωμένον εις τον φίλτατόν μου φίλον τον Κωνσταντίνον Τριανταφύλλον, όστις με πατρικήν στοργήν ηθέλησε να καθοδηγήσει τα πρώτα μου βήματα εις την Ελληνικήν». Tuttavia indizi più che plausibili inducono a pensare che l'influenza del Triantafillis sul neogrecista italiano non si sia limitata alla fase iniziale del mero apprendimento della lingua e degli elementi fondamentali della cultura neoellenica. L'impronta, se non decisiva, certo assai rilevante, del letterato greco, si manifesta in maniera inequivocabile nelle predilezioni, nel gusto e, ovviamente, negli interessi e nelle simpatie che influenzano e determinano le scelte culturali di De Simone Brouwer. Ho poc'anzi menzionato il suo primo lavoro cioè la traduzione della commedia *Συζύγου εκλογή* di Demetrio Paparrigòpulos, preceduta da un'ampia e documentata nota sull'autore e sulle circostanze della composizione. Giova ricordare che al giovane Paparrigòpulos era stato legato da vincoli di amicizia, prima di stabilirsi in Italia, Costantino Triantafillis, il quale poi a Venezia ne aveva tradotto in lingua italiana i caratteri *Νέρων* e *Μεσσαλίνα* nonché brani significativi della commedia in cinque atti *Αγορά*, ritenuta tra le opere più notevoli del poeta.¹³ Ma per noi è interessante ancora un altro particolare che apprendiamo sia da una lettera dello stesso Paparrigòpulos a Triantafillis, sia dal De Simone Brouwer: il Triantafillis in età giovanile, studente all'Università di Atene, aveva intuito il talento poetico dell'amico, compagno di studi, Demetrio Paparrigòpulos e lo aveva incoraggiato a non lasciarsi deviare da pudori o da eccessiva modestia dal sentiero delle Muse.

Uno studio attento delle opere del nostro alla luce delle informazioni, che derivano dal poderoso carteggio di Triantafillis, può dare ulteriori interessanti risultati. Su questa traccia è possibile verificare che taluni letterati, scrittori e poeti, che rientrano a titoli diversi negli interessi culturali del Brouwer, a prescindere dalla loro rinomanza, sono presenti nell'ampia corrispondenza del Trian-

¹¹ Cfr. K. Nikas, *Ανέκδοτες επιστολές του Δ. Βικέλα προς τον Κωνσταντίνο Τριανταφύλλον για τον "Λουκή Λάρα"*, in "Parnassos" XVIII (1976), pp. 501-515; Id., *Quattro epistole inedite di E. Legrand a Costantino Triantafillis*, in "Sicilorum Gymnasium", n. s. XXIX (1976), pp. 331-350; Id., *Απόψεις του Γ. Μαρτινέλη για την στιχουργία και τον δεκαπεντασύλλαβο*, in "Epet. Eterias Stereoeelladikòn Meletòn" 6 (1976-1977), pp. 425-438; Id., *I rapporti tra Luigi Settembrini e alcuni letterati greci*, in "Esperienze letterarie" II (1977), pp. 216-221; Id., *Mia προσπάθεια μεταφράσεως της Πάπισσας Ιωάννας στα Ιταλικά (Ενα άγνωστο γράμμα του Ε. Ροΐδη στον Κωνσταντίνο Τριανταφύλλον)*, in "Parnassos" XIX (1977), pp. 508-513; Id., *Ανέκδοτες επιστολές του Κωνσταντίνου και του Δημητρίου Παπαρηγόπουλου προς τον Κωνσταντίνο Τριανταφύλλον*, *ibid.* XXI (1979), pp. 36-44; Id., *Una poesia inedita di Costantino Triantafillis*, in "Annali Fac. Lett. e Filos. Univers. Napoli" XXI, n. s. IX (1978-1979), pp. 375-386; Id., *Un inedito di Carducci (Una lettera a Costantino Triantafillis)*, in "Giorn. Storico della Lett. Italiana" CLVII (1980), pp. 425-430.

¹² F. De Simone Brouwer, *Η οικία του ΓΛΑΥΚΟΥ, Διηγήματιον*, Napoli, 1906.

¹³ Cfr. *La scelta della moglie*, cit., pp. 7-11 (dall'estratto), nonché *Amore anima del mondo*, cit., p. 5.

tafillis; altri fanno parte delle sue propensioni culturali. Al nome di Demetrio Paparrigòpulos se ne potrebbero aggiungere non pochi altri, per esempio Demetrio Vikelas, Spiridione Vasiliadis, Giorgio e Achille Paraschos, Emanuele Roidis, Demetrio Vernardakis, Filadelfeus che nel 1898 aveva curato ad Atene la pubblicazione delle poesie di C. Triantafillis,¹⁴ lo stesso Nikòlaos Politis. Sono, questi ed altri, letterati e uomini di cultura con i quali viene a contatto De Simone Brouwer nella prima fase della sua attività: di non pochi traduce in italiano brani o poesie scelte dalle opere più significative, premettendo utili prefazioni critico-biografiche. Con la maggior parte dei contemporanei intrattiene proficue corrispondenze intellettuali. Qualche considerazione particolare per tale aspetto merita l'antologia di prosa e poesia *Μικρά εκλογή*,¹⁵ pubblicata dal nostro a Napoli nel 1906, un anno particolarmente fecondo per la produzione del Brouwer. Si tratta di una scelta di autori greci, curata ad uso degli alunni della scuola di Commercio e di Lingua straniera: un libro, pertanto, semplice e scevro da presunzioni di carattere filologico. Invece, si rivelano indicativi i criteri della scelta, che se per un verso dichiarano l'intento didattico che ha richiesto: «...να προχωρήσωσιν από τα ευκολώτερα εις τα δυσκολώτερα·διά·ραδίως· ευλήπτους αιτίας εν μικρότερον μέρος·εδώσαμεν·βεβαίως εις τας ποιήσεις, αι·οποίαι·πολλάκις·από·εξηγητικάς σημειώσεις, προς την νόησιν του κειμένου αναγκαίας, συνοδεύονται» dall'altro non ammettono dubbi sulle predilezioni dell'editore. «Όλος ο κόσμος ηξεύρει ότι εν αυταίς μεταχειρίζεται σχεδόν πάντοτε η δημόδης, η τόσον ζωηρά και καλλονών πλήρης γλώσσα». Basterebbe questa affermazione, che è poi tutto un programma culturale, per ravvisare l'influenza del Triantafillis, intellettuale di avanguardia, munito di larghe vedute e convinto assertore dell'uso della lingua demotica. E, peraltro, la stessa scelta della maggior parte degli autori, che costituiscono l'antologia, obbedisce a criteri (oggettivi e soggettivi) che parrebbe incredibile ravvisare all'estero, in un'epoca in cui nella Grecia medesima non erano stati ancora risolti taluni fondamentali nodi linguistici e culturali.

Nell'edizione del Brouwer è rilevante anzitutto la presenza dei tre padri della moderna letteratura greca del periodo prerivoluzionario: Rigas Fereos, Ioannis Vilaràs, Athanàsios Christòpulos. Notevole è anche la cospicua presenza della scuola eptanesiaca rappresentata da D. Solomòs, I. Tipaldos, J. Markoràs. Altrove, più o meno nello stesso lasso di tempo, il Brouwer dimostra di conoscere bene anche Kalvos e Tertsetis.

Se agli autori summenzionati aggiungiamo taluni altri più o meno interessanti, il quadro assume contorni ancora più chiari. Mi riferisco a J. Drosinis e nuovamente a D. Paparrigòpulos e D. Vikelas, Rizos Nerulòs, S. Rangavis e Marco

¹⁴ Cfr. A. Filadelfeus, *Έλληνες φιλόλογοι εν τη ξένη·Κωνσταντίνος Τριανταφύλλης, in "Εθnikòn Imerològhion"* K. Skokku, 1899, pp. 113-123.

¹⁵ *Μικρά εκλογή πεζών και ποιήσεων της νεωτέρας Ελληνικής Φιλολογίας, μετά βιογραφιών των συγγραφέων*, Napoli, 1906.

Renieris, letterato con interessi di storia antica, poco noto, eppure vecchia conoscenza del Triantafillis, che anni prima aveva tradotto in italiano il suo libro: *Ἐρευναι καὶ εἰκασίαι περὶ Βλοσσίου καὶ Διοφάνους ὑπὸ Μάρκου Ρενιέρη* (Atene, 1887), romanzo storico dell'età romana, in cui il Renieris intendeva mostrare l'influenza esercitata dal pensiero greco sulla riforma sociale dei Gracchi.¹⁶

L'antologia comprende inoltre due saggi poetici di indubbia suggestione, composti dal Triantafillis in lingua demotica e, a chiusura, due significativi esempi di «τραγούδια ρωμαίικα».

Da quanto si è finora detto, si comprende l'importanza della personalità di C. Triantafillis, il quale a buon diritto va annoverato tra quella schiera di intellettuali greci, come Dionisio Therianòs¹⁷ a Trieste, Costantino Margaris¹⁸ a Napoli ed altri che si segnarono come maestri ed ispiratori di Ellenismo e Filellenismo, ma furono prevalentemente promotori di studi e organizzatori di cultura.

Se — come si è visto — sarebbe pressoché impossibile farci una ragione plausibile delle motivazioni culturali che furono alla base degli orientamenti e delle scelte di De Simone Brouwer, prescindendo dalla opportuna considerazione dell'indispensabile apporto di conoscenze e di esperienze di Costantino Triantafillis, altrettanto fuorviante risulterebbe una valutazione riduttiva dello studioso napoletano, fondata sul presupposto di una presunta esclusiva dipendenza di lui dall'influenza dell'amico e maestro greco.

Ciò che maggiormente colpisce in F. De Simone Brouwer è la forte carica di filellenismo sottesa alla sua attività di cultore di neogreco. Filellenismo che si rivela non solo quale adesione sentimentale verso gli scrittori, i poeti, gli artisti, i letterati di cui di volta in volta si interessa, ma come partecipazione spontanea e sofferta alle sorti culturali e politiche della Grecia del suo tempo. Sicché, per circa un quarantennio, la sua attività di studioso di Lingua e Letteratura greco-moderna si esplicò in varie direzioni e su diverse tematiche, tutte però strettamente correlate e sostanzialmente convergenti:

1) Divulgazione della Letteratura greco-moderna e contemporanea, attraverso la traduzione in lingua italiana, non tanto delle opere delle grandi personalità, quanto invece degli autori meno noti al pubblico.

2) Polemica aspra nei confronti del diletterismo e della vuota presunzione che all'epoca dominavano nel campo degli studi neogreci in Italia, affidati per lo più ad improvvisatori e incompetenti.

3) Il problema dell'insegnamento universitario del greco moderno in Italia, che è un aspetto strettamente connesso al precedente.

¹⁶ *Amore anima del mondo*, cit., p. 4.

¹⁷ Cfr. L. Marcheselli, *Vita e opera di D. Therianòs*, Roma, 1971.

¹⁸ Cfr. M. Minniti Colonna, *Costantino Margaris*, in *La cultura classica a Napoli nell'ottocento*, Napoli, I, 1987, pp. 471-486.

4) Partecipazione al dibattito culturale in atto in Grecia, con particolare riferimento alla questione sempre viva e attuale della lingua. Corollario di questo aspetto potrebbe essere considerata l'esibizione dello studioso in composizioni in greco moderno.

5) Attività pubblicistica in favore dell'Ellade e delle sue ragioni politiche.

Sono aspetti di una problematica unitaria ed organica, che solo per mere ragioni di comodità possono essere distinti, anche se l'ultimo dei punti menzionati assume un rilievo del tutto particolare ed esclusivo nel periodo che va dal 1913 al 1919, allorché il De Simone abbandona quasi del tutto l'attività letteraria, impegnandosi in una appassionata e instancabile opera di propaganda filellenica attraverso le colonne del giornale "Roma".

La conferma del carattere unitario delle problematiche affrontate ci viene dallo stesso studioso, il quale designa con l'unico titolo comprensivo ed emblematico *La Grecia Moderna* la raccolta in fascicoli, articolata in tre serie, di alcuni suoi scritti neollenici tra i più notevoli, che abbracciano un periodo compreso tra il 1909 e il 1913.¹⁹ Si tratta, come l'autore medesimo annota nel sottotitolo, di studi critici e letterari, note, saggi di lingua, traduzioni, bibliografie. In questa raccolta, che peraltro rappresenta l'unico progetto messo in atto dal Brouwer di ordinare in un disegno organico e complessivo almeno una parte della propria produzione (mentre tutti gli altri lavori, anche di notevole respiro e qualità, risultano sparsi in riviste, periodici, monografie autonome, ecc.), è affrontata la problematica relativa alla Grecia Moderna negli aspetti peculiari della riflessione e dell'ottica del Brouwer, così come sono condensate tutte le idee forza dello studioso. Nell'Introduzione alla serie prima, dal titolo allusivamente laconico "Due parole" è tutto il programma dell'intera attività del nostro. Vale la pena riferire qualche passo significativo: l'autore «non desidera se non di giovare... alla causa dell'Ellenismo, contribuendo, per quanto gli sarà concesso, a render ognor più noto ai [suoi] connazionali il meraviglioso risorgere e il continuo sviluppo artistico e letterario di questa terra [l'Ellade] sempre vergine e bella...» e più oltre: «...è ora di finirla con la deplorabile piaga del diletterismo, a cui gli studi neollenici sono stati e sono ancora soggetti. Gente senza competenza veruna e con cultura affatto superficiale, imperfetta e disordinata, si crede senz'altro in grado, quando si tratta di neogreco, di ammannire libri di insegnamento, traduzioni, memorie, abusando della quasi ignoranza degli italiani, pochissimi dei quali sono al caso di valutarne la insipiente leggerezza e la grandissima deficienza: questa gazzarra di filellenismo assai comodo e a buon mercato è ormai tempo che finisca». Sono espressioni che non hanno bisogno di commento. Il Brouwer tiene a mettere in rilievo e a dimostrare il carattere e la qualità del proprio impegno filellenico, attraverso un rigoroso programma di studi e di ricerche.

¹⁹ Cfr. F. De Simone Brouwer, *La Grecia moderna*. La raccolta, che comprende studi critici e letterari, note, saggi di lingua, traduzioni, bibliografie, si articola in tre serie, pubblicate a Napoli rispettivamente nel 1909, nel 1912 e nel 1913.

Pur degni di menzione sono in questa raccolta i puntuali e documentati interventi politici, volti a tener desta l'attenzione sulla questione greca ancora irrisolta e ad ammonire l'opinione pubblica e i governi occidentali (quello italiano in particolare, scevro da particolari interessi nella regione balcanica e pressoché inerte e passivo) sull'equivoco pericoloso rappresentato dal movimento dei Giovani Turchi, che di fatto usavano nei confronti delle diverse etnie e, anzitutto, di quella greca, un sistema vessatorio non diverso, se non addirittura più perverso e subdolo di quello del vecchio regime. Sono interventi di energica incisività ed efficacia che si evidenziano già nei titoli (*La vergogna d'Europa* e *I Greci sotto il nuovo regime ottomano*, I serie,²⁰ *La Gran viltà* e *La Questione d'Oriente*. II serie),²¹ in cui il forte sentimento filellenico del Brouwer è sostenuto da una grande tensione morale. Ma ciò che colpisce in questi articoli è la consueta competenza con la quale sono affrontate le questioni, anche quelle apparentemente secondarie. L'autore è informato di fatti, avvenimenti, finanche di aneddoti di chiaro sapore e ascendenza popolare. Sullo sfondo è la visione ideale del Brouwer di una Grecia suscitatrice di cultura e di civiltà: l'immagine di un nuovo ellenismo che rinasce dalle ceneri dell'antico ed esige sostegno e venerazione da parte dell'occidente.

A questi articoli fanno riscontro nella terza serie (1913) alcuni altri notevoli interventi, nei quali lo studioso affronta il problema dei rapporti tra Greci e Albanesi prima; tra Greci e Bulgari dopo, continuando a suggerire concrete possibilità di soluzione della questione d'Oriente, rimasta sospesa per il mancato rispetto del trattato di Londra. Sono tre articoli: *L'Epiro terra Ellenica*, *La forza dell'Ellenismo e il secondo periodo della Questione d'Oriente*, *La ferocia e la violenza dei Bulgari in Macedonia*²² in cui l'autore, con toni aspramente polemicamente e senza mai indulgere al vacuo sentimentalismo, esprime la propria sofferta partecipazione alle sorti della Grecia, esposta per l'indifferenza e l'ostilità delle grandi nazioni europee al rischio della privazione di importanti territori, greci per lingua, cultura e tradizioni, a vantaggio di Albania e Bulgaria. Sono momenti particolarmente drammatici per la Grecia, ridotta spesso all'impotenza di fronte ai soprusi e alle angherie dei malfamati Comitati. E intanto si staglia all'orizzonte l'immagine di E. Venizelos, il genio politico che incarna, a giudizio del Brouwer, le aspirazioni più profonde della Grecia e dell'Ellenismo, e sa additare nel mezzo delle nuove sventure il sentiero della speranza e della fiducia nell'avvenire.²³

Accanto ai succitati interventi di carattere politico propagandistico, la Rac-

²⁰ Op. cit., pp. 14-19; 20-26.

²¹ Op. cit., pp. 21-36; 39-51.

²² Op. cit., pp. 31-38; 39-44; 189-193.

²³ Cfr. *Italia e Grecia*, Napoli, 1919, in particolare p. 43 sgg. L'opuscolo raccoglie alcuni articoli pubblicati dal Brouwer sul quotidiano napoletano "Roma" con l'intento dichiarato «di promuovere un'intesa Italo-Greca».

colta presenta rievocazioni di letterari testé scomparsi (quasi sempre amici del Brouwer), come D. Vikelas o Stefano Martzokis, ed inoltre, memorie, saggi, recensioni e, in maggior numero, traduzioni di opere di scrittori e poeti. I nomi sono i più diversi e la scelta obbedisce più a predilezioni e simpatie personali dell'autore che non a criteri oggettivi. Gli interessi del Brouwer, tranne che per rare eccezioni, sono orientati sugli autori contemporanei. Ne deriva che, accanto ad un certo numero di scrittori e poeti noti, vengono menzionati e ritenuti degni di studio e di traduzione non pochi altri di dubbia qualità e prestigio. Ma se ne indovinano le ragioni. Si tratta, come accennavo poco prima, di predilezioni personali dettate da ragioni di amicizia, che gli capitava di contrarre in occasione dei frequenti viaggi in Grecia e che poi manteneva vive attraverso una fitta corrispondenza. Due esempi possono essere considerati emblematici casi limite: alla venerazione per un poeta, non oscuro, ma neppure geniale, come Stefano Martzokis,²⁴ corrisponde l'indifferenza e l'incomprensione nei confronti di un artista di valore come Kostis Palamàs.²⁵ Indubbiamente, giocavano a favore del primo l'origine italo-greca, la passionalità romantica della vena poetica (elemento che toccava la sensibilità del Brouwer), ma non vanno sottovalutate le due motivazioni di ordine soggettivo: l'affabilità del carattere del Martzokis e gli stretti legami di amicizia con il nostro. È appena il caso di ricordare che il poeta di Zante scrisse la prefazione alla raccolta di versi *Σταλαγματιές και φύλλα* composti dal Brouwer e pubblicati ad Atene nel 1909.²⁶

A svantaggio del Palamàs pesavano invece nella considerazione non positiva del Brouwer, anzitutto le sue prese di posizione sul problema della lingua, assai vicine alle intemperanze dello Psicharis.²⁷ Ma chi può negare che non abbia avuto una certa influenza anche il carattere schivo e discreto del poeta, poco incline a contrarre amicizie occasionali?

In ogni caso, tra gli altri autori di cui si è interessato il Brouwer, che non sono stati ancora messi in evidenza, notiamo: Axiotis, Epachtitis, Eftaliotis, Kalojeròpulos, Elena e Giovanni Svoronos, Gaitanòpulos, Papadiamandis, ed inoltre Damverghis, il già citato Martzokis, Christovasilis e Zalokostas, rappresentanti della cultura epirota, particolarmente cara alla fantasia e alla riflessione del nostro.²⁸ Cosciente del valore civile, ma anche pratico delle traduzioni, il Brou-

²⁴ Cfr. F. De Simone Brouwer, *Un poeta Italo Greco (Stefano Martzokis)*, in "Rendiconti della R. Accademia dei Lincei" XX, 1 (1911), pp. 41-78.

²⁵ Cfr. anzitutto *Per gli studi neoellenici in Italia*, in "Rendiconti della R. Accademia dei Lincei" XVII, 10 (1908), pp. 607-641.

²⁶ Cfr. *Σταλαγματιές και φύλλα, στίχοι με πρόλογο του Στέφανου Μαρτζώκη*, Atene, 1909.

²⁷ Circa il problema della lingua e per quel che concerne la polemica contro lo Psicharis e lo psicharismo in Brouwer, cfr. più avanti.

²⁸ L'attenzione per le sorti dell'Epiro, con ogni probabilità collegata agli episodi di maggiore risonanza dell'epopea risorgimentale ellenica, costituisce il *Leit Motiv* più costante della riflessione di F. De Simone Brouwer. Sono indicative al riguardo le parole con le quali apre la sua nota a *Giorgio Zalokostas*, cit., p. 3: «L'Epiro è la terra infelice e gloriosa, che più dell'altre province della Grecia subì il giogo ottomano e specialmente il feroce dominio del famoso Ali Pascià, perciò dove più violenta e insopportabile era stata la tirannia più impetuosa e terribile scoppiò la rivolta. Fu essa che dette i natali

wer è convinto della necessità di un'ampia opera di diffusione e di divulgazione della Letteratura neoellenica in Italia, attraverso una paziente e appassionata opera di traduzione, da contrapporre quale rimedio e antidoto alla generale incompetenza.

Risulterebbe incompleta la personalità del Brouwer, quale sto tentando di delineare, se trascurassi la menzione di alcuni suoi saggi critici, notevoli per impostazione e ampiezza di respiro, come *Per gli studi neollenici in Italia*, apparso nei "Rendiconti della R. Accademia dei Lincei" nel 1909, con la dedica «Agli amici carissimi Stefano Martzokis e Christos Christovasilis». Degno di menzione è anche *Della Letteratura neoellenica e dei suoi vari periodi*, pubblicato nella seconda serie (1912) della citata raccolta *La Grecia Moderna*,²⁹ che è un rapido *excursus* ragionato delle varie fasi della storia della cultura greca moderna e contemporanea, esaminata attraverso i più notevoli esponenti della letteratura. Il saggio termina con una rassegna dei più importanti studi di Storia della Letteratura Greca Moderna, su cui il Brouwer esprime giudizi critici non di rado acuti e degni di attenzione. Tuttavia, l'equilibrio è talora turbato da eccessivo spirito polemico. Così nel caso della *Storia della Letteratura bizantina e neogreca* di Karl Dieterich,³⁰ i cui meriti oggettivi sfuggono al nostro, il quale prende in considerazione aspetti e atteggiamenti riprovevoli e inaccettabili dello studioso tedesco, ma sostanzialmente marginali rispetto agli indiscussi pregi dell'opera.

Convinto della necessità di condurre una critica serrata e ininterrotta a quanto di approssimativo e di superficiale affiorava di volta in volta negli studi neoellenici in Italia, il De Simone Brouwer non concede indulgenze ai concorrenti, che apparivano a lui sprovvisti degli indispensabili requisiti culturali e linguistici. Ma, come è noto, l'acrimonia può portare fuor di strada e sempre fa velo a valutazioni obiettive e serene. Così, dopo il caso Dieterich, tocca al Brouwer di accanirsi oltre misura in tre recensioni contro Eliseo Brighenti, l'autore del celebre *Dizionario*, il quale fruì, al suo tempo e dopo, di una fortuna forse immeritata ed eccessiva. Ma il Brouwer si spinge al di là del dovuto e contesta talora inesistenti o del tutto insignificanti inesattezze linguistiche, incorrendo egli stesso in contraddizioni ed errori.³¹ Di fronte al dilemma *katharèvusa - dimotikè* neppure un esperto come il nostro si sottrae al rischio delle confusioni!

Malgrado ciò, interessante si rivela la seconda sezione del saggio *Per gli studi di neoellenici in Italia*, dove l'autore compie un'attenta disamina di quanto si era

ai più entusiasti spiriti elleni, come il Colletis, il Botsaris, lo Zavellas, il Drakas, i Zosimades, i Kaplanis, il Rizaris, lo Sturnaris, il Tositsas, l'Arsakis, il Varvakis». Cfr. anche *L'Epiro terra ellenica*, articolo pubblicato la prima volta a Napoli nel quotidiano "Roma" del 28 maggio 1913 e ripubblicato nella serie terza della raccolta citata *La Grecia moderna*, p. 31 sgg.

²⁹ Cfr. op. cit., pp. 2-20.

³⁰ *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur*, Leipzig, 1902.

³¹ Cfr. in particolare le due recensioni di un recente *Manuale di conversazione italiana-neoellenica*; (p. 64 sgg.) della raccolta *La Grecia moderna*.

pubblicato e si andava pubblicando negli ultimi anni sulla Letteratura Greco-Moderna. Ebbene, laddove riesce a mantenere senso di equilibrio e serenità, offre contributi e spunti critici ancora oggi utili. Si pensi ai giudizi sostanzialmente validi sull'opera di Paolo Emilio Pavolini, della Adam, delle traduzioni del padre domenicano Pio Ciuti ecc.³²

Al di là delle discutibili predilezioni personali, possiamo dire che nell'insieme dei suoi studi, il Brouwer fornisce una ricca mole di materiale prezioso per il progetto di una storia degli studi del neogreco in Italia, o più correttamente della fortuna del neogreco in Italia.

Al dibattito sulla lingua in Grecia, F. De Simone Brouwer dedicò un'attenzione tutta particolare, quale del resto meritava la gravità e la delicatezza della questione. A parte gli interventi occasionali, fatti *en passant* un po' dovunque nei suoi scritti, vanno menzionati anzitutto gli studi specifici, in cui il problema è affrontato in maniera sistematica. In aggiunta ai due saggi, già citati, *Per gli studi neoellenici in Italia* (in cui una terza sezione dedicata all'"Insegnamento della lingua e letteratura neoellenica" prende in considerazione il predetto problema) e *Della Letteratura neoellenica e dei suoi vari periodi*, vanno aggiunti alcuni altri saggi o articoli, vale a dire: *Lingua e patriottismo nella Grecia contemporanea*,³³ *Ancora intorno alla lingua*, nella seconda serie (1912) della più volte menzionata silloge *Grecia Moderna*,³⁴ infine una recensione al volume *Στον ίσκιον του πλατάνου* di J. Psicharis, pubblicato ad Atene nel 1911, inserita nella terza serie (1913) della medesima *Grecia Moderna*.

Convinto, sulla tracce di una tradizione culturale e linguistica, che si riallacciava ad Adamantios Korais, del rapporto di continuità tra greco classico e moderno, il Brouwer trova insufficiente e riduttivo ricollegare il neogreco al greco medioevale e per il tramite del bizantino all'età ellenistica. «Il neogreco — egli afferma — non si ricollega soltanto al bizantino o all'ultimo stadio dell'evo antico, ma altresì — e con legami indissolubili — al greco classico; e si potrebbe, senza peccare di eccesso, giungere ad affermare che, senza la conoscenza del neogreco, non è possibile intendere a pieno lo stesso greco classico».³⁵ Un rappor-

³² Cfr. anzitutto la seconda sezione del saggio che ha il sottotitolo: "Stato presente degli studi neoellenici in Italia" (p. 10 sgg.).

³³ Cfr. n. 8.

³⁴ Cfr. op. cit., pp. 52-58.

³⁵ Cfr. *Della letteratura neoellenica*, cit., p. 5. Altrove (*Per gli studi neoellenici*, cit., p. 9) polemizzando con i presuntuosi ed ignoranti, che pur assumendo «pose da super uomini» sono del tutto inesperti di greco moderno, conclude in maniera più esplicita ed efficace: «Lo studio adunque della lingua e della letteratura neoellenica è di somma e indiscutibile importanza per diverse non lievi ragioni: per l'intrinseco valore della sua notevole produzione letteraria, per il crescente naturale sviluppo della nazione ellenica (è bene anche ricordare che in molte scuole commerciali della Grecia è stato già introdotto l'insegnamento dell'italiano), per la innegabile utilità che se ne ricava rispetto all'intendimento del greco antico, e per gli innumerevoli vantaggi che da esso risultano nei rapporti d'ogni genere con l'Oriente, diplomatici, politici, economici, commerciali, privati, rapporti che son già aumentati e aumenteranno ancora a mano a mano che diverranno più profondi e frequenti i contatti dell'Italia con la Grecia e coi paesi di là dell'Egeo».

to quindi del tutto diverso rispetto a quello che collega al latino le diverse parlate romanze. È evidente che il Brouwer sposa una tesi linguistica cara al Chatzidakis, espressa in quegli anni in un noto saggio: *Περὶ τῆς ενότητος τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης*, apparso in "Epetirìs tu Panepistimiù" (Atene, 1909). Il grande glottologo greco difatti riscuote tutta la simpatia e la fiducia del nostro. «... (Il Chatzidakis) è senza dubbio — egli afferma — il più grande filologo che conti oggi la Grecia, uomo di dottrina vastissima, d'impareggiabile equità di pensare, investigatore sobrio, acuto e profondo, che, rifuggendo nei suoi studi dalle insipide barzellette e dagli scherzi equivoci, tira diritto al suo corpo e con logica vibrata e serrata raggiunge il suo intento».³⁶ Sulla scorta appunto del Chatzidakis, il Brouwer si fa assertore dell'ipotesi di una lingua greca ufficiale, ovvero nazionale, e pertanto capace di esprimere in maniera adeguata, e in conformità alle aspirazioni del popolo, la sintesi delle manifestazioni culturali, artistiche e pratiche dell'Ellenismo. Di conseguenza, egli respinge la separazione rigida di *katharèvusa* e *dimotikè*, anzi è convinto che in buona sostanza la contrapposizione tra puristi e volgaristi in Grecia sia puramente artificiosa, e potrebbe essere superata con ragione e buonsenso, purché non si prescinda da alcuni fondamentali presupposti, anzitutto che «...qualsiasi idioma non è il prodotto di pochi anni, ma lento lavoro di secoli»,³⁷ che una lingua non può essere imbrigliata in una cerchia di ferro, come vorrebbero i fanatici. Altrove dichiara in maniera altrettanto efficace «... il purus glossologus, che tra le quattro pareti della sua stanza, seduto al suo scrittoio pretendesse di emanare decreti e anatemi linguistici farebbe un buco nell'acqua».³⁸ In altri termini, la lingua nazionale di un popolo non si può costruire artificialmente in laboratorio. Paradossalmente era la pretesa comune dei due opposti fanatismi. E, comunque, a parer suo, il gergo comune e volgare non può pretendere di assurgere a dignità di lingua nazionale, quando non abbia un valido supporto culturale.

Il Brouwer riconosce l'ingegno e il raro talento di J. Psicharis e conviene con lui che il problema non si poneva per la poesia — di cui pur dianzi si son viste le sue predilezioni per il demotico. Non apprezzava però gli estremismi di quello perché, dice, «a torto vuole ostinarsi a ritenere panelleniche (forme ed espressioni) che diedero motivo all'accusa di essere il suo linguaggio un informe miscuglio di dialetti di Costantinopoli e di Chio». E lo invitava a ripudiare «la malintesa riforma della scrittura» e di attenersi alla «ortografia tradizionale».³⁹ Il De Simone, da buon italiano, sa che «una lingua scritta non potrà mai essere identica a una parlata: si parla senza aver studiato, ma senza istruzione e cultura non si scrive mai nel senso rigoroso della parola». Ed ammonisce lo Psicharis:

³⁶ Cfr. *Lingua e patriottismo*, cit., p. 12. È implicita anche in questa adesione una velata polemica nei confronti dello psicharismo.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ Cfr. *Ancora intorno alla lingua*, cit., pp. 57-58.

³⁹ Cfr. *Per gli studi neoellenici*, cit., pp. 32-33.

«La lingua non è un arnese da rigirare e trasformare a piacere secondo criteri più o meno personali, e non è nemmeno un oggetto privato, di cui ognuno può disporre come crede e piacerlo a suo piacimento; essa è qualcosa di ben più sacro e intangibile, è un patrimonio rispettabile e collettivo, ereditato dagli antenati, nel quale non si ha il diritto di cancellare le tracce di un glorioso passato».⁴⁰ Evidentemente non poteva apparire plausibile al Nostro l'intento provocatorio dello Psicharis; ma nessuno, neppure forse i sostenitori e i seguaci, avrebbero potuto prevedere allora gli effetti dirompenti dei suoi interventi linguistici. Eppure vedeva chiaro il napoletano, quando traeva il convincimento che nella prospettiva storica il dilemma avrebbe trovato la giusta soluzione «più conforme all'indole della nazione».⁴¹ Una scelta di campo ragionevole ed equilibrata: al di là di essa il Brouwer non sarebbe mai potuto arrivare. Non ci sorprende quindi l'incomprensione che egli manifesta per il genio poetico di Kostis Palamàs. È piuttosto deludente invece che nella polemica con lo Psicharis il Brouwer consapevolmente o inconsapevolmente, riservi al grande Palamàs il ruolo di capro espiatorio.

Si è già detto che nell'attività del Brouwer il periodo che va dal 1913 al 1919 è caratterizzato dagli interventi di carattere politico propagandistico. Gli articoli pubblicati occasionalmente sul quotidiano napoletano "Roma", furono poi raccolti dall'autore in un unico fascicolo dal titolo *Italia e Grecia* nel 1919,⁴² in un momento cioè in cui meglio avrebbero potuto giovare alla causa ellenica, quando a conclusione della I guerra mondiale le potenze vincitrici sedevano al tavolo delle trattative, che avrebbero sancito il futuro assetto territoriale della zona balcanica. Il Brouwer, consapevole dell'enorme importanza della stampa, la quale «plasma la coscienza delle masse e anche di parecchie delle cosiddette persone colte, quando non altera la verità per determinato fine»⁴³ sa bene che per giovare alla causa dell'Ellenismo deve fornire alla pubblica opinione informazioni corrette e complete di fatti e situazioni. La funzione che egli assolve dalle colonne di un quotidiano autorevole e prestigioso di ascendenza desanctisiana fu forse l'espressione più alta del Filellenismo in Italia. Ma i suoi scritti non sono puramente propagandistici, perché le ragioni dei Greci sono sempre sostenute da forti e serie motivazioni ideali, politiche e culturali. Richiamandosi alla tradizione risorgimentale italiana, invoca a sostegno della questione greca il principio mazziniano dei diritti dei popoli e delle Nazioni, cui faceva riferimento lo stesso Venizelos, alludendo al programma del presidente Wilson. Ma è il patriota italiano, col suo prestigio, il referente principale del Brouwer, il Mazzini, che dai fatti eroici di Missolungi aveva tratto gli auspici per la riscossa del

⁴⁰ Cfr. *ibid.*, p. 34.

⁴¹ Cfr. *Ancora intorno alla lingua*, cit., p. 54.

⁴² Cfr. n. 22.

⁴³ Cfr. *La politica estera dell'Italia e della Grecia*, nella raccolta *Italia e Grecia*, cit., p. 55.

popolo italiano, legato a quello greco da antichi vincoli di civiltà, di cultura, di amicizia mai rinnegati.⁴⁴ Il coraggio del Brouwer si spinge fino al riconoscimento della legittimità della richiesta avanzata da E. Venizelos nel suo Memoriale della cessione del Dodecaneso alla Grecia.⁴⁵

Con singolare lungimiranza il nostro si rendeva conto che quella rinuncia avrebbe consentito all'Italia di rinsaldare i tradizionali buoni rapporti con la Grecia, nazione che andava privilegiata tra i futuri interlocutori italiani nel Mediterraneo orientale.

Di lì a pochi anni il fascismo avrebbe bruciato gli isolati entusiasmi antimperialistici di questo appassionato filelleno.

Nel 1921 ebbe ancora il tempo di pubblicare la *Grammatica della Lingua Greca Moderna*, che, ispirata ai presupposti linguistici di cui si è parlato, presenta i requisiti della razionalità, della coerenza e della linearità.

Malgrado l'impegno generoso e lo zelo profusi nell'attività di docente non gli riuscì di veder trasformato in Cattedra l'insegnamento di Neogreco che anche dopo il suo pensionamento nel 1935 continuò a rimanere precario.⁴⁶

Le testimonianze di amici, familiari e conoscenti, lo ricordano anche negli anni della vecchiaia laborioso, lucido, polemico, avverso al fascismo, che volle regalargli l'ultima cocente amarezza con l'empia aggressione portata alla terra che egli considerava la sua patria ideale.

Chi oggi lavora per il consolidamento dei rapporti di cultura e di amicizia tra Italia e Grecia non può non rivolgere a questo colto e appassionato filelleno un pensiero di ammirazione e di riconoscenza.

⁴⁴ Cfr. *ibid.*, p. 58 sgg.

⁴⁵ Cfr. *Il memoriale di Venizelos*, in *Italia e Grecia*, cit., p. 50 sgg.

⁴⁶ Cfr. F. De Simone Brouwer, *L'insegnamento del greco moderno nel Reale Istituto Orientale di Napoli*, nella serie terza della raccolta *Grecia moderna*, cit., p. 194 sgg. Quanto fosse diffusa l'incomprensione per il neogreco, resa più grave dalla incompetenza che affiorava anche in ambienti culturali di riconosciuto livello, si evidenzia polemicamente qua e là nei diversi saggi del De Simone Brouwer; cfr. tra l'altro *Per gli studi neellenici*, cit., p. 9. In tal senso è testimonianza di singolare effetto una lettera di Adolfo Omodeo a Giovanni Gentile del 19 dicembre 1927. «Carissimo professore (...) P. S. Aggiungo un promemoria circa questioni della facoltà (...) Con la riforma Gentile alla Fac. di Lettere di Napoli furono assegnate 17 cattedre. Con un atto d'arbitrio di Fedele, contraria la facoltà, una cattedra, quella di psic(ologia) sperimentale, fu trasferita alla facoltà di Medicina. Ora con una lettera, che a parer mio è illegale perché viola l'autonomia dell'Università e della facoltà, Fedele sollecita la facoltà a chiedere l'istituzione di una cattedra di ruolo di lingua e letteratura neelleniche e a dare per quest'anno l'incarico di tale materia a certo prof. De Simone Brouwer. Ma poiché non dà affidamento che tale cattedra, qualora fosse istituita, sarebbe oltre le 16 rimasteci, la facoltà a ragione teme che, aderendo all'invito, il neellenico venga a toglier via la cattedra di antichità pompeiane che per ora è scoperta e di cui si è chiesto il concorso. La facoltà perciò ha aderito a dare l'incarico, ma ha fatto capire che prima del neellenico, ... Le segnalo il pericolo che un nuovo arbitrio di Fedele sostituisca il neellenico alle antichità pompeiane. Sarà pure discutibile il titolo d'antichità pompeiane: ma si tratta in realtà d'un insegnamento d'antichità classiche coerente all'indirizzo umanistico della Facoltà. Il neo-ellenico invece sarebbe un'oscura letteratura che non interesserebbe nessuno...».

Salvatore Nicosia

Etimologie neogreche

Chiunque si occupi di etimologia neogreca farà bene a rivolgere la propria attenzione, innanzi tutto e in linea di principio, alla storia per così dire 'interna' del greco stesso, dai testi micenei fino ai nostri giorni. Tale istanza appare perfettamente giustificata in considerazione della enorme massa e varietà dei documenti scritti in nostro possesso, dell'indiscusso prestigio di cui quella cultura ha goduto nel volgere dei secoli, e della straordinaria compattezza e continuità della lingua greca nel corso della sua storia millenaria. E tuttavia è opportuno che tale principio non si trasformi in dogma, ma accetti di fare i conti con una realtà pur sempre variegata e ricca di fratture e di interferenze. Perché altrimenti si rischia di precludersi la comprensione di fenomeni che trovano la propria spiegazione al di fuori di una visione autarchica della lingua greca.

Ho raccolto una serie di casi in cui il Lessico etimologico di Andriotis, autorevole punto di riferimento in materia, riconduce insistentemente al greco antico termini neogreci che, a mio giudizio, vanno spiegati diversamente. Darò qui qualche esempio.*

* Uso le seguenti abbreviazioni:

- | | |
|-------------------------------------|---|
| Andriotis: | N. P. Andriotis, <i>Ετυμολογικὸ Λεξικὸ τῆς κοινῆς Νεοελληνικῆς</i> , Thessaloniki 1951 ¹ , 1967 ² , 1983 ³ . |
| Battaglia, <i>GDLI</i> : | S. Battaglia, <i>Grande Dizionario della lingua italiana</i> , Torino 1961- |
| Danghitsis: | K. Danghitsis, <i>Ετυμολογικὸ Λεξικὸ τῆς Νεοελληνικῆς</i> , Atene, I (1978), II (1984). |
| DEI: | C. Battisti - G. Alessio, <i>Dizionario Etimologico Italiano</i> , I-V, Firenze, 1968. |
| Kriaràs: | E. Kriaràs, <i>Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημώδους γραμματείας</i> , 1100-1669, Thessaloniki 1969- |
| Papahagi, <i>Dicț. Aromân</i> : | T. Papahagi, <i>Dicționarul Dialectului Aromân. Dictionnaire Aroumain (Macédo-Roumain)</i> , Bucaresti 1974 ² . |
| Piccitto-Tropea, <i>Voc. Sic.</i> : | G. Piccitto - G. Tropea, <i>Vocabolario Siciliano</i> , I-III, Catania-Palermo 1977- |
| Rohlf, <i>Diz. Cal.</i> : | G. Rohlf, <i>Nuovo Dizionario dialettale della Calabria (con repertorio italo-calabro)</i> , Ravenna 1977 ² (Halle - Milano 1932 ¹). |
| Rohlf, <i>Lex. Graec.</i> : | G. Rohlf, <i>Lexicon Graecanicum Italiae Inferioris. Etymologisches Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität</i> , Tübingen 1964 ² (Halle 1930 ¹). |

1. *καράκαξα*

Nel nome neogreco della gazza, *καράκαξα*, ή, raramente si è rinunciato a vedere la presenza di *κίσσα*, il nome antico del medesimo uccello. Se N. G. Politis pensava infatti al turco *karga* 'corvo',¹ D. Gheorgakàs ha proposto invece, nel 1935,² una derivazione da **κορακάκισσα*, composto di *κοράκα* (*sic*) 'corvo' + *κίσσα*.³ L'uccello appartiene in effetti alla famiglia dei Corvidi, e in alcuni dialetti greci (Macedonia, Cipro) è attestata una forma (con dissimilazione) *καράκάκισσα*, da cui, per caduta dello *i*, il panellenico *καράκαξα*.⁴

All'antico *κίσσα* è tornato, in tempi più recenti, anche Andriotis s.v. *καράκαξα*: < *καρά* + *κίσσα*. Ma *καρά* non significa nulla; e in assenza di qualsiasi specificazione non si può stabilire come stiano esattamente le cose: se cioè Andriotis pensa ad una qualche onomatopea (limitata alla prima parte della parola), o non si tratti piuttosto di una svista o errore tipografico per *καρα-*, un termine che, derivato dal turco *kara* 'nero', entra con il valore appunto di 'nero', ma anche di 'grande', in alcuni composti neogreci:⁵ *καραμπογιά* 'tintura nera', *καράβλαχος* 'gran cafone', ecc.⁶

Né Gheorgakàs né Andriotis accennano all'esistenza di voci del tutto simili in altre lingue balcaniche e nei dialetti italiani meridionali: rumeno *caragată* e *garagată*, macedoromeno *caracaxă*, *hărăhaxă* e *haracast(r)ă*, albanese *karakaskë* e *karakëskë*, siciliano *carcarazza/-u* e *quarquarazza/-u*, calabrese *carcarazza*, *carcarara*, *carcaredda*, *caracozza*.⁷ All'onomatopea indirizzano decisamente, come pure è stato suggerito (dal Rohlf in particolare),⁸ non soltanto queste voci, così tipicamente ecomimetiche, ma la stessa varietà delle forme che il panellenico *καράκαξα* assume in Grecia: *κορακάτσια* (Epiro), *καράκάτσα* (Zacinto, Imbro), *κακαράξα* Zacinto, Anakù), *καρακράξα* (Laconia), *κρακάξα*.⁹ Diffi-

¹ N. G. Politis, Παροιμίες, III, Atene 1901, p. 554.

² D. I. Gheorgakàs, Ἑτυμολογικὰ καὶ σημασιολογικὰ εἰς Ὑρακικὰς λέξεις, in "Archion tu Thrakikù Laografikù kiè Glossikù Thisavrù" I (1934-35), pp. 271-284, in part. 271-273.

³ Gheorgakàs è costretto a ricorrere alla forma dialettale *κοράκα* perché quella 'normale' darebbe luogo a *κορακόκισσα*.

⁴ Già registrato nel Du Cange s.v. *καράκαξα*. Ma questa forma con *ζ* dev'essere frutto di un errore, perché è collocata fuori dell'ordine alfabetico, al posto esatto di *καράκαξα*. Una attestazione di *καράκαξα* anche in Kriaràs s.v.

⁵ Se così fosse, va comunque tenuto presente che la gazza non è fortemente caratterizzata dal colore nero, poiché ha candide le piume delle ali e del ventre, e la coda addirittura con iridescenze verdi e azzurre; si confrontino per es. gli aggettivi siciliani *carcarazzu* 'cavallo' stornello e *carcarazzaru* 'brizzolato' (detto dei capelli): Piccitto-Tropea, *Voc. Sic.* s.vv.

⁶ Al turco *kara* ricorreva per es. L. Ronzevalle, *Les emprunts turcs dans le grec vulgaire de Roumelie et spécialement d'Adrianoples*, Paris 1912, p. 133, facendo derivare il termine *καράκαξα* da *kara* *karga* 'corvo nero'; un'etimologia giustamente respinta da Gheorgakàs, art. cit., p. 272.

⁷ Cfr., sotto le rispettive voci: *Dictionarul explicativ al limbii române* pubblicato dalla Academia Republicii Socialiste România, Bucaresti 1975; Papahagi, *Dict. Aromân*; S. E. Mann, *An Historical Albanian-English Dictionary*, London 1948; Piccitto-Tropea, *Voc. Sic.*; Rohlf, *Diz. Cal.*

⁸ *Lex. Graec.* s.v. *καράκαξα*.

⁹ Tutte queste forme, e qualcun'altra ancora, in Gheorgakàs, art. cit., pp. 272-273.

cile ricondurre ad un'unica origine una così varia molteplicità.¹⁰ Chi ha sentito stridere la gazza può comprendere la degradante metamorfosi delle figlie di Piero che avevano osato sfidare le Muse nel canto; e spiegarsi come quel suono aspro e sgradevole abbia potuto dar vita, per un processo ecomimetrico,¹¹ a termini quasi identici in lingue diverse.¹²

2. *παπαρδέλα*

Incidentalmente, e con qualche esitazione, G. Chatzidakis propose,¹³ per il neogreco *παπαρδέλα*, usato soprattutto al plurale con il significato di 'chiacchiere, ciance, sproloquio, discorsi vuoti e inconcludenti',¹⁴ un accostamento al greco tardo *πεπραδῖλαι*, *crepitus ventris*. Si tratta di una glossa esichiana chiaramente connessa con *πέρδειν*, e perciò chiosata dal lessicografo con *ἀποπνευματισμοί*, e da Fozio, che la riprende, ancor più esplicitamente con *πορδαί*.¹⁵

Ad escludere nella maniera più categorica questa etimologia non è tanto il fatto che una glossa esichiana riemerge da un letargo plurisecolare, e diventi popolare — fenomeno raro ma non impossibile —, quanto piuttosto l'esistenza dell'italiano *pappardella*. L'aveva richiamata, sia pure *dubitanter*, Giuseppe Spadaro nella sua recensione alla seconda edizione del Lessico etimologico di Andriotis¹⁶ — un contributo, sia detto per inciso, meritevole di attenta considerazione —, senza persuadere né lo stesso Andriotis e neppure Danghitis, i quali ripropongono entrambi, con qualche dubbio, l'antica spiegazione di Chatzidakis.¹⁷ Scriveva lo Spadaro: «forse da it. dialettale *pappardella*?». In realtà *pappardella* è dell'italiano comune (lo registrano tutti i lessici di uso corrente), e significa: 1. (in senso proprio) 'fettuccine di pasta fresca'; 2. (in senso figurato): 'discorso

¹⁰ Si veda la difficoltà con cui Gheorgakàs, art. cit., cerca di riportare, ricorrendo alle più disparate leggi fonetiche, le forme dialettali neogreche al supposto **κορακάκισσα* originario. In una così ampia documentazione non si può escludere qualche caso isolato di derivazione diretta, per es. il macedoromeno *caracaxă* dal neogreco, come suggerisce Papahagi, *Dict. Aromân* s.v.

¹¹ Si veda, in una rima infantile francese citata da Papahagi, *Dict. Aromân* s.v. *caracaxă*: «— Qui est-ce qui fait caracaca à la corne d'un bois? — La pie».

¹² Malgrado la spiegazione onomatopeica sia stata accolta da B. A. Kalojeràs, Ἑχοποίητες λέξεις καὶ ρίζες στὴν Ἑλληνική, Thessaloniki 1975, p. 76, il termine continua ad essere «di etimologia ignota» nel recente Lessico etimologico di Danghitis.

¹³ In un articolo del 1888 ripubblicato in Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά, I, Atene 1905, pp. 202-265, in part. 235.

¹⁴ Mi limito a riportare la definizione di I. D. Stamatakis, Λεξικὸν τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας, I-III, Atene 1952-1955, s.v. *παπαρδέλα*: ἀερολογία, λῆρος, φληνάφημα, μωρία, λόγια τοῦ ἀέρος, ἀνεμῶλια ἔπη, κενοὶ λόγοι, ecc.

¹⁵ Hesych. s.v. *πεπραδῖλαι*: εἶδος ἰχθύων; ma s.v. *πετραδεῖλαι* (da Schmidt corretto in *πεπρ-*): οἱ μὲν τοὺς ἀποπνευματισμοὺς· οἱ δὲ εἶδος ἰχθύων. Phot. Lex. s.v. *πεπραδῖλαι*: πορδαί ἢ γένος ἰχθύων ὅμοιον μεμβράδι.

¹⁶ G. Spadaro, *Correzioni al Lessico etimologico neogreco dell'Andriotis*, in "Siculorum Gymnasium" XXI (1968), pp. 256-281, in part. 273.

¹⁷ Andriotis³ e Danghitis, s.v.

o scritto prolisso e farraginoso, privo di costruito':¹⁸ che è appunto il significato del greco.

Etimologicamente connesso con *pappa*, forse per il tramite del provenzale *papard*,¹⁹ *pappardella* appartiene a quel gruppo di termini (si veda, oltre allo stesso *pappa*, anche *pappolata*) il cui significato figurato si fonda sulla inconsistente liquidità della brodaglia. In Grecia dovrebbe essere pervenuto in tempi abbastanza recenti, se si considera che nell'italiano letterario la più antica attestazione del valore figurato — l'unico ad essere passato in greco — risale allo scrittore genovese Remigo Zena (1892),²⁰ e che i lessici greci dei secoli scorsi non lo registrano ancora.²¹ Ed è appunto in ambito genovese che tale significato dev'essersi sviluppato: se infatti il lessico veneziano del Boerio registra, come veronese, il solo *paparele* nel significato di 'lasagne',²² i lessici genovesi sono più esaurienti: il termine significa 'lungagnola, passio', e cioè 'discorso lungo e noioso come il rito della Passione'.²³

3. κοτρώνι

Il neogreco κοτρώνι, τό (con l'accrescitivo κοτρώνα, ή) significa 'pietra', ed è termine isolato, nel senso che non ha dato luogo né ad aggettivi, né a verbi, né ad altri derivati. In ambito neollenico domina incontrastata, in proposito, la spiegazione di Kukulès²⁴ che lo fa derivare da κροτώ (κροτέω) 'rumoreggiare, crepitare, far risuonare'. Tale etimologia, accolta senz'altro da Andriotis,²⁵ ha ricevuto nel più recente dizionario etimologico di Danghitis il supporto di una motivazione piuttosto peregrina: lo slittamento di significato (dal 'rumore' alla 'pietra') si spiegherebbe tenendo conto che gli antichi apicultori, per richiamare uno sciame di api e condurlo ad una nuova arnia, sbattevano due pietre l'una contro l'altra.²⁶

Ma la necessità assoluta di uscire, in questo caso, dall'ambito del greco, si

¹⁸ La definizione che qui si riporta a titolo esemplificativo è quella di Battaglia, *GDLI* s.v. *pappardella*.

¹⁹ Cfr. M. Cortelazzo - P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, I-V, Bologna 1979-1988, s.v. *pappa*; *DEI* s.v. *pappardelle*.

²⁰ Il significato proprio di 'lasagne' è invece già nel Boccaccio. Per i dati cfr. Battaglia, *GDLI* s.v. *della lingua italiana greco-volgare*, Parigi 1709; M. P. Peridis, *Λεξικὸν Ἑλληνοϊταλικόν*, I-II, Atene 1878. Trovo la più antica attestazione del termine (nella forma composta *παπαρδελορρήμων*) in St. A. Kumanudis, *Συναγωγή νέων λέξεων ὑπὸ τῶν λογίων πλασθεῖσων ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, Atene 1900, s.v.

²¹ Cfr. per es. A. da Somavera, *Θησαυρὸς τῆς Ῥωμαϊκῆς καὶ Φράγκικῆς Γλώσσας*, *Tesoro della lingua italiana greco-volgare*, Parigi 1709; M. P. Peridis, *Λεξικὸν Ἑλληνοϊταλικόν*, I-II, Atene 1878. Trovo la più antica attestazione del termine (nella forma composta *παπαρδελορρήμων*) in St. A. Kumanudis, *Συναγωγή νέων λέξεων ὑπὸ τῶν λογίων πλασθεῖσων ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, Atene 1900, s.v.

²² G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856², s.v. *paparele*.

²³ G. Frisoni, *Dizionario moderno Genovese-Italiano e Italiano-Genovese*, Genova 1910, s.v. *pappardella*.

²⁴ F. Kukulès, *Ἑτυμολογικά*, in "Athinà" XXX, 4 (1919), p. 33.

²⁵ Andriotis¹⁻³, s.v.

²⁶ Danghitis s.v. Lo studioso ricostruisce così la trafila: greco antico κροτέω > *κρότων > *κροτώνιον > *κοτρώνιον > κοτρώνι.

impone per la presenza, in una vasta area, di voci foneticamente simili, e semanticamente affini. Quelle calabresi (*cùotru* e *cotru* 'argilla dura'; *còtricu*, *cròticu*, *còtracu*, *cròtacu*, 'strato di terreno duro, argilloso o pietroso'; *còtramu*, *còtrimu*, *còtrummu*, 'terreno duro'; *cotramatu* 'indurito'; *cutrignu* 'duro come roccia'; *cutroni* 'vaso di terracotta'; ecc.) le ha raccolte Rohls,²⁷ richiamando anche alcuni toponimi ad esse riconducibili (*Cutro* in Calabria e Κρότος a Creta; *Cotronea* in Calabria, Κότρωνας in Laconia, Κοτρώνι in Laconia e Acaia). Alla documentazione di Rohls bisogna ancora aggiungere: l'abruzzese *cutronë*, *chetruonë*, *cutralë*, 'argilla, terra argillosa';²⁸ l'otrantino *crotedëddi* e *cotredëddi*, 'blocco di tufo';²⁹ il corso *codru* 'ghiaccio' e *cutrògnulu* 'ciottolo'; il basco *cotor* 'roccia'; forse il veneto *croda* 'roccia, masso, dirupo, terreno di roccia nuda';³⁰ e ancora il siciliano *cutrognu* 'incatorzolo' e *ncutruniri* (*ncutrugniri*) *ncutrunutu* (*ncutrugnutu*), col valore di 'indurire, indurito', detto per es. del pane raffermo.³¹

Ce n'è abbastanza per sottrarre il neogreco κοτρώνι alla storia interna della lingua greca (nessun rapporto con κροτέω), e per immetterlo in un più vasto circuito mediterraneo, ponendolo in connessione con una voce pre-indoeuropea **cotro*,³² così variamente attestata ancor oggi.

²⁷ La documentazione completa in *Diz. cal.* s.vv.; cfr. anche *Lex. Graec.* s.vv. κόθρακος, κότρος, κοτρώνι.

²⁸ Per i primi due cfr. *DEI* s.v. *còtro*; per il terzo, E. Giammarco, *Dizionario Abbruzzese e Molisano*, I-V, Roma 1968-1985, s.v.

²⁹ G. Rohls, *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, (München 1956-1961) rist. Galatina 1976, III, s.v. *croteddi*. Per la connessione etimologica con gli altri termini simili cfr. *DEI* s.v. *còtro*.

³⁰ Per tutte queste forme si veda *DEI* s.v. *còtro*. Quanto al veneto *croda*, una diversa connessione etimologica è ipotizzata da A. Prati, *Vocabolario etimologico italiano*, Roma 1969, s.v.

³¹ Cfr. Piccitto-Tropea, *Voc. Sic.* s.vv.

³² Come appunto fa il *DEI* s.v. *còtro*.

Massimo Peri

Nota sul poema 'lungo' di Palamàs

A partire da un certo momento (diciamo intorno all'anno 1900) Palamàs inizia a comporre poemi 'lunghi' — quelli ch'egli chiama «μεγάλα δράματα», o anche «συνθετικά» o «συμφωνικά», o più semplicemente «μεγάλα ποιήματα» — al punto che d'ora in poi le poesie ('brevi') riunite in sillogi vengono a configurarsi, secondo un'efficace definizione di Linos Politis, come «λυρικά παραλειπόμενα».¹ Questa svolta verso il poema dotato di un'ampia ed elaborata struttura architettonica — svolta di cui il *Δωδεκάλογος* e la *Φλογέρα* saranno le realizzazioni più cospicue, o almeno le più ambiziose — appare per certi versi il risultato di una tendenza costituzionale della scrittura di Palamàs che presenta, in modo precoce e costante, macroscopici segnali di organizzazione unitaria (più precisamente: di organizzazione circolare). Con la consueta preoccupazione autoanalitica che lo contraddistingue, Palamàs descrive più volte questo fenomeno come uno dei tratti più caratteristici della sua poesia. Nella "Ποιητική μου" leggiamo ad esempio:

«Uno degli elementi che mostra l'unità del mio canto è che ogni poesia che mi accingo a comporre non resta isolata, ma è seguita da un'altra, che a sua volta è seguita da altre, in modo da formare una serie ciclica. Il circolo poggia sia sulla molteplice rappresentazione della medesima idea, sia sul medesimo schema metrico, sia sull'una e l'altra cosa insieme. Ma in alcuni testi questa relazione rimane nascosta. Nessuno sospetta che la "Φοινικιά", le "Εκατὸ Φωνές" e l'"Ἀσκραῖος", questi tre componimenti dell'*Ἀσάλευτη Ζωή*, sono una trilogia lirica. Nonostante la loro apparente difformità, l'uno segue l'altro secondo uno sviluppo sinfonico che solo l'analisi, o meglio la psicanalisi, per usare un termine oggi di moda, potrebbe mostrare».²

E nell'introduzione a *Ὁ Τάφος* (tipico caso di composizione seriale che tende

¹ Cfr. L. Politis, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Atene, 1980³, p. 196.

² "Ὁ λυρισμὸς τῶν ὅλων" (1920), in *Ἀπαντα*, Atene, s.a., X, pp. 517-524: 523.

a trasformarsi in poema lungo, come dichiara fra l'altro la marca epica dei ventiquattro mirologi):

«Quasi mai concepisco una poesia unica, isolata. Commozione, ispirazione, pensiero, sentimento, volontà — chiamatela come volete la disposizione creativa — devono esprimersi in una serie di brani omogenei, omometrici, ciascuno dei quali è a un tempo indipendente e collegato con gli altri della serie».³

Non è questa la sede per tentare di capire da dove nasce la «mania ciclica»⁴ di Palamàs. Anche senza imboccare la strada (da lui additata con sorprendente candore) della «psicanalisi», e tenendoci cautamente alla semplice descrizione dei dati formali più macroscopici, essa ci appare comunque una funzione «profonda» — basti pensare al suo culto ossessivo per il verso, forma ciclica per eccellenza, e alla sua irriducibile avversione per la forma lineare e aperta, per il *prorsus* della prosa.⁵ Rispetto alla composizione di tipo seriale già ampiamente collaudata negli anni precedenti (oltre al *Τάφος* si pensi per esempio a *Πατρίδες* e agli *Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι*), i poemi lunghi presentano tuttavia alcuni caratteri particolari. La composizione seriale si basa sostanzialmente sul principio dell'analogia tematica e dell'omogeneità metrica («molteplice rappresentazione della medesima idea» e «medesimo schema metrico», com'egli dice). L'unità circolare del poema lungo, invece, non è soltanto di tipo analogico, e non dipende nemmeno dall'omometria dato che proprio i poemi lunghi — e in particolare i *Χαιρετισμοὶ τῆς Ἡλιογέννητης* e il *Δωδεκάλογος* — presentano l'impiego sistematico di quel tipo di verso liberato che Palamàs definisce col termine (indirettamente derivato dal classicismo italiano) di «πολύτροπος στίχος».⁶ Tale unità dipende in effetti da un progetto diverso, progetto che dovette precisarsi proprio all'inizio del secolo, visto che al 1901 risale un interessante scritto intitolato appunto «Τὰ μεγάλα τὰ ποιήματα»⁷ — in sostanza una difesa del

³ «Ὁ χαμός ἐνός παιδιοῦ» (1929: scritto a istanza di J. K. Katsimbalis come prologo alla traduzione francese di *Ὁ Τάφος* di Pierre Baudry), in *Ἀπαντα*, I, pp. 375-380: 377.

⁴ «κυκλική μανία»: *ivi*.

⁵ «Detesto la prosa... e se può piacermi è soltanto perché sento talora nella sua testura come un lontano poliforme eco del verso»: «Ἀπὸ τὴν ἀφορμὴ ἐνός ἀπρεποῦ μνημόσυνου» (1910), in *Ἀπαντα*, VIII, pp. 126-132: 129.

⁶ Indirettamente se è vero, come credo, che tale termine è desunto da Kalvos, il quale lo aveva desunto a sua volta (ma questo Palamàs non lo sapeva) dal dibattito settecentesco italiano sul verso sciolto (cfr. al riguardo M. Peri, *Ὁ «τραγικός» καὶ ὁ «ἥρωικός» στίχος τοῦ Κάλβου*, in *«Parnassos»* XXX (1988), pp. 446-457). Vorrei aggiungere che la posizione di Palamàs nei confronti del *vers libre* somiglia in modo impressionante a quella di Pascoli il quale, tra l'altro, nella sua risposta all'inchiesta di Marinetti oppone al modello francese proprio l'esperienza nazionale dello sciolto: «Carissimo poeta, non so giudicare del *vers libre* presso i Francesi... Quanto a noi, un verso libero dai mille atteggiamenti, capace coi suoi accavallamenti delle più imprevedibili sorprese ritmiche, l'avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto. Più in là con la libertà non andrei, prima d'aver sperimentato le migliaia di metri nuovi che noi possiamo edificare sulla base dei vecchi versi, più diligentemente distinti, più variamente e musicalmente accoppiati e intrecciati.», in AA.VV., *Enquête internationale sur le vers libre*, Milano, 1909, p. 41.

⁷ *Ἀπαντα*, VI, pp. 205-217. È interessante il fatto che Palamàs sottolinea più volte nel corso di questo scritto il valore «incipitario» di questa data.

poema lungo, oggetto cinquant'anni prima della famosa condanna di Poe.⁸

Riassumendo con qualche libertà (necessaria, dato il carattere non sistematico del suo discorso) si può dire che la difesa del poema lungo fatta da Palamàs poggia sull'affermazione del carattere proteiforme della poesia («l'arte poetica è un Proteo»),⁹ concetto che è ricavato dalla teoria dei generi letterari formulata dall'idealismo e poi passata nella vulgata romantica e postromantica.¹⁰ La poesia — dice Palamàs — non può ridursi a frammento «lirico» (qui e altrove «κομματιασμός» e «λυρισμός» sono praticamente sinonimi), ma dovrà essere anche «epica» e soprattutto «drammatica», sì che il poema «legato e costruito e strutturato e plasmato organicamente» appaia come un vasto edificio, «tempio e castello e città e palazzo, e giro attraverso elaborate partizioni».¹¹ Anche se non è facile seguire le desultorie argomentazioni di questo scritto, alcuni elementi sono di chiara provenienza idealistica: la forma «lirica» è infatti «soggettiva» («dove c'è un qualche slancio, un qualche volo dell'io [...] lì c'è il lirismo»);¹² la forma «epica» è «oggettiva» (visto che l'*Iliade* «è qualcosa di molto più oggettivo di un inno di Pindaro»);¹³ la forma «drammatica» infine consiste nella «forza del poeta di costruire sapientemente e di organizzare la sua opera».¹⁴ Di fatto, anche se non è detto esplicitamente, il primato è assegnato alla forma drammatica, che è capace di fondare il poema lungo («la sinfonia drammatica»,¹⁵ appunto) grazie al suo carattere «sintetico». In pratica insomma il genere drammatico si configura, esattamente come avviene nello schema «dialettico» della vulgata romantica a partire da Friedrich Schlegel, come la forma gerarchicamente superiore in quanto sintesi delle altre due.¹⁶ L'idea come ho detto è implicita, ma affiora in alcuni passaggi, per esempio nel seguente giudizio sui sonetti di Shakespeare. Da cui risulta abbastanza chiaramente che la forma sintetica è quella drammatica, in quanto essa supera o include i «brani lirici» e la «parte narrativa» (si noti che «la parte narrativa» è considerata *tout court* un «elemento drammatico»):

⁸ Cfr. E. A. Poe, *The poetic Principle*, pubblicato postumo nel 1850 (trad. it.: *Il principio poetico*, in *Le poesie, poemetti in prosa, saggi critici*, Bari, 1939). La difesa di Palamàs è tutt'altro che anacronistica se si pensa all'influsso centrale che quella condanna esercitò sul simbolismo. Il fortunato percorso della condanna di Poe è ben presente, almeno negli anni Venti, a Palamàs: si veda per esempio lo scritto «Μουσική καὶ λογική τὴν ποιήσιν» (1925), in *Ἀπαντα*, XII, pp. 464-479.

⁹ «Τὰ μεγάλα τὰ ποιήματα», cit., p. 210.

¹⁰ Per orientamenti generali, oltre al sempre utile saggio di M. Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari*, nel vol. *Critica e poesia*, Bari, 1956, si veda P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, 1974.

¹¹ «Τὰ μεγάλα τὰ ποιήματα», cit., p. 211.

¹² *Ivi*, p. 213.

¹³ *Ivi*.

¹⁴ *Ivi*, p. 216.

¹⁵ *Ivi*, p. 214.

¹⁶ C'è da dire che in Schlegel questa tassonomia (Poema epico = poesia oggettiva; Lirica = soggettiva; Dramma = oggettivo-soggettiva) presenta oscillazioni perché anche la forma epica è da lui definita come forma mista (oggettivo-soggettiva): si veda al riguardo Szondi, cit., p. 122 sgg. Comunque, come dice Genette, «i successori di Schlegel e di Hölderlin si accorderanno tutti per trovare nel dramma la forma mista, o meglio — il termine inizia ad imporsi — sintetica e quindi inevitabilmente superiore»: G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Parigi, 1979; trad. it.: *Introduzione all'architesto*, Parma, 1981, p. 35.

«Vogliono presentarci Shakespeare come un'infilata di brani lirici. Ma il giudizio critico vede, anche nella sua opera puramente lirica, nei suoi cento-cinquanta misteriosi sonetti, lo scrittore drammatico. Dramma sono anche i sonetti di Shakespeare, costruiti con tutto lo slancio della sua proteiforme fantasia. E non manca alcuno degli elementi drammatici. La parte narrativa, collegamenti, peripezie, scioglimenti. Dramma con tre personaggi: il poeta, l'amante, l'amico».¹⁷

Altrove l'esistenza di una gerarchia non è altrettanto chiara. Nell'epigrafe dedicatoria del *Δωδεκάλογος* (datata 1899) si legge semplicemente «[...] questo poema, il primo forse in cui ho cercato di unire mediante tenui collegamenti (v' ἄλαφροδέσω μαζι) elementi epici e lirici e drammatici», concetto che poi è ribadito nel «Πρόλογος» (1906):

«[...] la nuova Poesia ha qualcosa di sintetico. È il segno che rende impossibile inserire la poesia — sia essa un sonetto o un intero volume — in un determinato genere letterario, ma fa sì che essa attraversi, secondo il momento e le circostanze, tutti i generi».¹⁸

Anche se il termine «sintetico» («la nuova Poesia ha qualcosa di sintetico») equivale forse a 'drammatico', Palamàs sembra abbandonare il principio gerarchico per insistere soltanto su quello del collegamento fra i tre generi. Che comunque la sua difesa del poema lungo avvenga in nome della poetica romantica risulta chiaramente non solo da questo scritto ma anche da numerosi altri luoghi. Per esempio dal citato articolo «Μουσική καὶ λογική στὴν ποίηση», dove si afferma, proprio in polemica con la direttrice risalente a Poe, il primato della «poesia romantica» (teorizzata da «uno dei due famosi fratelli Schlegel»), «la cui missione non è soltanto di riconciliare e riunire tutti i divisi generi letterari, ma di collegare la poesia, la filosofia, la retorica».¹⁹

È inutile chiedere a Palamàs maggiore chiarezza dato che, com'egli dice in un luogo famoso, «prepariamo i nostri articoli così come componiamo i nostri canti», procedendo per metafore e per torsione di concetti. Per cercare di capire un po' meglio in che cosa consiste il suo progetto di poema lungo, converrà vedere come vanno le cose in pratica. Dati i limiti di spazio l'esame verterà su un solo testo, e precisamente sui *Χαιρετισμοὶ τῆς Ἡλιογέννητης* (1900; d'ora in poi: *Χαιρετισμοί*),²⁰ per la buona ragione che è questo, come ha osservato Andreas Karandonis, «il primo canto sinfonico della multicolorde orchestra palamasiana».²¹

Non intendo riferire sulla pletorica simbologia di quest'opera che allude,

¹⁷ «Τὰ μεγάλα τὰ ποιήματα», cit., p. 216.

¹⁸ *Ἀπαντα*, III, pp. 289-301: 296-297.

¹⁹ Cit., p. 470.

²⁰ Il testo in *Ἀπαντα*, III, pp. 251-283.

²¹ A. Karandonis, *Οἱ Χαιρετισμοὶ τῆς Ἡλιογέννητης* (1931), nel vol. *Γύρω στὸν Παλαμᾶ*, A', Atene, 1959, pp. 142-156: 142.

fin dal titolo, ad almeno due fonti letterarie dense di significati: il canto popolare «Τῆς Λιογέννητης»²² e l'*Inno Acatisto* recitato nei venerdì di Quaresima in preparazione della festa dell'Annunciazione.²³ Né riferirò se non tangenzialmente sull'interessantissimo ordito metrico, che richiederebbe un discorso apposito visto che proprio i *Χαιρετισμοί* segnano, come ha sottolineato recentemente Anna Katsijanni, «l'ingresso ufficiale» del verso liberato in Grecia.²⁴ Mi limiterò dunque a una ricognizione della macrostruttura, la quale presenta a prima vista un fenomeno di asimmetria abbastanza vistoso.

I 698 versi dei *Χαιρετισμοί* sono disposti in due sezioni: una sezione centrale (586 versi) composta di 12 unità di lunghezza variabile e caratterizzata dal massiccio impiego del verso politropo;²⁵ una sezione periferica (112 versi) composta di 14 strofe octastiche a schema fisso²⁶ che stringe il testo con funzione introduttiva (6 strofe) e conclusiva (8 strofe).²⁷ Abbiamo dunque a che fare con un disegno di tipo circolare — disegno che tuttavia viene soltanto suggerito, perché è poi contraddetto dallo squilibrio fra il prologo e l'epilogo: 6 strofe contro 8 (anziché 6 contro 6, come sarebbe da aspettarsi).²⁸ Come spiegare questa sfasatura, questa piccola ma evidente infrazione della corrispondenza simmetrica? Per rispondere a questa domanda è necessario descrivere sia pure sommariamente le articolazioni fondamentali del testo, articolazioni che sfruttano, appunto, il principio del collegamento generico.

Cominciamo dalla sezione centrale che con le sue 12 unità inaugura uno schema compositivo che poi ritroviamo nel *Δωδεκάλογος* e nella *Φλογέρα* (schema derivato presumibilmente dal poema epico — anche se nel caso dei *Χαιρετισμοί* il numero 12 dipende piuttosto, come vedremo, da un'altra ragione). Osserveremo dunque che la frontiera generica più robusta cade fra la quinta e la sesta unità, producendo una bipartizione del testo. La prima parte (unità 1-5)

²² Che l'idea del poema risalga a una precoce lettura del canto popolare è più volte dichiarato da Palamàs: cfr. ad es. l'introduzione (1931) alla silloge *Τὰ τραγούδια τῆς Πατρίδος μου*, in *Ἀπαντα*, I, pp. 13-27: 22-23.

²³ Che com'è noto coincide con la festa nazionale greca per cui i molteplici simboli mariani dell'*Acatisto* (su cui cfr. da ultimo V. M. Limberis, *Identities and images of the Theotokos in the Akathistos Hymn*, diss. Harvard University, 1987) vengono ad acquistare anche altre risonanze. Per la connessione fra la festa religiosa e quella nazionale mi limito a rimandare a M. Herzfeld, *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the making of Modern Greece*, New York, 1986, pp. 21-23.

²⁴ Cfr. A. Katsijanni, *Μορφικὲς μεταρρυθμίσεις στὴν ἑλληνικὴ ποίηση τοῦ τέλους τοῦ 19^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20^{ου} αἰῶνα* (Συνοπτικὸ διὰγραμμα), in «Palimpsestos» 5 (1987), pp. 159-184: 171.

²⁵ Rinuncio a una descrizione analitica che richiederebbe un numero eccessivo di pagine. Basterà dire che si oscilla da un minimo di cinque sillabe (senario tronco) a un massimo di tredici (dodecasillabo sdrucciolo) e che la fascia di maggiore frequenza è data dagli ottonari e dai decasillabi. Per quanto riguarda gli schemi accentuativi c'è da dire che tutti i versi presentano senza eccezione ritmo 'trocaico'.

²⁶ Cioè: 8^s 8^p 6^s 6^s 10^s 6^s 10^s 8^s (t, p, s in esponente stanno per tronco, piano, sdrucciolo). Questo schema presenta due sole infrazioni: al v. 2 della prima strofe (dove abbiamo 6^p anziché 8^p) e al v. 6 della quinta strofe (8^s anziché 6^s), ma si tratta, come spero di mostrare altrove, di infrazioni apparenti perché la seconda compensa la prima.

²⁷ Palamàs usa i termini «προλογικό» e «ἐπιλογικό κομμάτι»: cfr. «Ὁ χαμὸς ἐνὸς παιδιοῦ», cit., p. 378.

²⁸ Perché allora, ovviamente, avremmo avuto una perfetta circolarità (6 strofe - 12 unità - 6 strofe).

si apre con un brano narrativo ("Εξῆσα σὲ μιὰ ραχούλα πράσινη / κάποιον καλοκαίρι μακρινό, / ...Καὶ μιὰ μέρα ἐκεῖ πρὸς τὰ ἡλιογέρματα / ... μιὰ χωριατοπούλα ἀγνάντεψα ἔξαφνα / ...), un racconto autodiegetico che rinvia a una situazione topica del genere pastorale (l'incontro del pastore con la pastorella).²⁹ A questo attacco narrativo (28 versi) segue la breve domanda (4 versi) del protagonista («— Ποιὸ εἶναι τ' ὄνομά σου, ὦ πλάσμα ἀπάντεχο; / Εἶσαι βοσκοπούλα στὸ χωριό; / Εἶσαι ἀπὸ τὰ ξένα καμιά ρήγισσα; / Εἶσαι ἐσὺ τοῦ τόπου τὸ στοιχί;»), e quindi la risposta della pastorella («— Τ' ὄνομά μου εἶν' Ἡλιογέννητη! / ...): risposta che si sviluppa per ben 187 versi, fino alla fine dell'unità 5, 'dimenticando' per così dire la situazione dialogica di partenza e configurandosi in sostanza, più che come una risposta, come un lungo monologo drammatico. A questa prima parte segue, nella seconda parte (unità 6-12), l'esaltazione dell'Ilioènniti («— ὦ Ἡλιογέννητη, ὦ χρυσοπηγή / ...), una serie di *laudationes* che, pur non essendo di tipo litanico, ricordano abbastanza scopertamente i *χαιρετισμοί* dell'*Acatisto*. Qui l'enunciato non è più riconducibile alle categorie del narrativo e del drammatico, ma evidentemente soltanto a quella del lirico: chi parla, chi intona un inno al proteiforme simbolo dell'Ilioènniti, non è più il personaggio che aveva emesso la domanda iniziale ma l'io dell'enunciazione, cioè l'io del poeta. Questo spostamento dell'istanza enunciativa è chiaramente segnalato dagli indicatori grafici. La breve domanda iniziale del protagonista è regolarmente aperta dalle virgolette e dalla lineetta ed è regolarmente chiusa dalle virgolette («— ...»); la risposta è introdotta allo stesso modo, ma è chiusa soltanto dalla lineetta («— ... —»). In altre parole: all'inizio l'enunciato si configura come un dialogo fra due personaggi, una domanda e una replica, ma poi la replica procede per suo conto fino ad uscire dalla convenzione dialogica. La mancata chiusura delle virgolette dichiara appunto che la convenzione è cambiata, che la replica è diventata un soliloquio drammatico il cui destinatario non è più il protagonista maschile che aveva emesso la domanda iniziale. Colui che può prendere la parola dopo una simile allocuzione, colui che può intonare alle unità 6-12 le *laudationes*, sarà dunque soltanto il poeta (che infatti si affaccia esplicitamente con la sua identità nei versi finali: δόσε μου τὴ χάρη, μεγαλόχαρη, / ὅλα αὐτὰ νὰ τὰ συμπλέξω / ... μέσ' στὸ Λόγο, μέσ' στὸ Λόγο!); la sua voce non potrà essere pertanto raffigurata tra virgolette, che infatti scompaiono per lasciare soltanto una piccola traccia (una lineetta introduttiva) della situazione dialogica iniziale («...»). Siamo dunque in presenza di un disegno compositivo lucidamente programmato, disegno che prevede lo slittamento dell'istanza enunciativa dal personaggio al poeta, e quindi il passaggio da un genere letterario all'altro. L'istanza generica più debole è quella narrativa,

²⁹ In particolare rinvia, in modo alquanto scoperto, all'*incipit* della *Voskopula*. Oltre allo stesso tipo di racconto (autodiegetico), l'ambientazione presenta numerose corrispondenze: l'indeterminatezza del luogo e del tempo, il paesaggio agreste, il fulgore della pastorella, lo sbigottimento del pastore.

che in effetti funziona da semplice supporto alla scena drammatica, come potrebbe esserlo una didascalia scenica. Il narratore si limita infatti a descrivere velocemente il paesaggio e i personaggi e poi si eclissa totalmente per tutta la durata del testo; inoltre manca l'introduzione dichiarativa propria di un normale discorso diretto e i personaggi, come avviene a teatro, prendono la parola da soli, senza alcuna mediazione narrativa propriamente detta. Possiamo dunque definire la seconda parte come lirica e la prima parte come narrativo-drammatica, ma sottolineando che è l'elemento drammatico quello dominante.

Un procedimento simile troviamo nella sezione periferica. Osserviamo infatti che le 6 strofe introduttive hanno carattere essenzialmente 'lirico': è esclusa ogni narrazione, ogni descrizione, ogni sviluppo temporale, in una parola ogni intenzione 'mimetica'. Le cose vanno diversamente nelle 8 strofe conclusive. Qui, dopo un brevissimo passaggio di tipo narrativo che racconta la caduta di una luce dal cielo (Κάτι ὁλόλαμπρο χαμήλωσεν / ἐδῶ πέρα ἀπὸ τὰ ὕψη, / κ' ἔπεσε καὶ σκόρπισε / σὲ φωτοσυντρίμματα), assistiamo a un dialogo (anche qui una domanda e una risposta) fra due personaggi, chiaramente segnalati dagli indicatori grafici («—...» / «—...») anche se la loro identità resta piuttosto indefinita. Il primo personaggio (diciamo: gli uomini) si rivolge alla «luce mandata dal cielo» (diciamo: Ilioènniti)³⁰ perché sveli il mistero della sua origine («—... Ἀπὸ ποιά πατρίδα ἀστέρινη / καὶ ἀπὸ ποιά μᾶς ἦρθες ξένα; ...»). A questa apostrofe interrogativa che occupa tre strofe e mezza segue, nelle ultime quattro strofe, la risposta («— Ἀνθρώποι! εἶμαι ὁ οὐρανόλιθος / ...»). In definitiva dunque la distinzione fra le 6 strofe del prologo e le 8 dell'epilogo coincide con una demarcazione generica analoga a quella che abbiamo visto nella sezione centrale: all'enunciato lirico del prologo segue nell'epilogo un brevissimo segmento narrativo e quindi un'ampia scena drammatica.

A questo punto possiamo rispondere alla domanda che ci eravamo posti all'inizio. Osserviamo infatti che nel complesso del testo le forme generiche si alternano nel modo seguente (con I e II indico rispettivamente la sezione periferica e quella centrale):

forma	lirica	narr.-dramm.	lirica	narr.-dramm.
I (strofe)	1-6			7-14
II (unità)		1-5	6-12	

Come si vede l'andamento della sezione centrale (narrativo-drammatica / lirica) appare invertito nella sezione periferica (lirica / narrativo-drammatica), fatto che evidentemente potenzia la struttura circolare del testo. Inoltre appare evidente che l'asimmetria fra il prologo e l'epilogo (6 strofe contro 8) corrisponde perfettamente all'asimmetria fra la prima e la seconda parte della sezione centrale (5

³⁰ In realtà Ilioènniti non è mai nominata nella sezione periferica: il termine compare solo come aggettivo, all'ultimo verso (Κάποιον χάρει πάει ἀπὸ παντοῦ / πρὸς τὴ Γῆ τὴν ἩΛΙΟΓΕΝΝΗΤΗ!).

unità contro 7). Possiamo dunque dire che l'asimmetria dispositiva delle strofe rispetto alle unità osservata all'inizio (6-12-8) è solo apparente: essa viene in effetti corretta e superata da una simmetria nuova, che articola il testo lavorando sul collegamento e l'alternanza delle forme generiche.

Per concludere queste sommarie osservazioni resta da accennare al rapporto molto stretto che la macrostruttura descritta intrattiene con l'*Acatisto*. Che anche l'*Acatisto* consti complessivamente di 26 partizioni (24 strofe in acrostico alfabetico precedute da due proemi)³¹ può darsi sia soltanto una coincidenza casuale; ma certo non sarà casuale il fatto che il corpo centrale dei *Χαιρετισμοί* si presenti diviso in 'dodici' unità, numero che domina la struttura dell'*Acatisto*³² e che deriva dall'iconografia mariana raffigurante la Madonna cinta il capo da dodici stelle.³³ Inoltre molto ci sarebbe da dire sulle analogie stilistiche fra i due testi (sintassi paratattica, riduzione dei legami concettuali a vantaggio di quelli metaforici) e su quelle metriche (per esempio la combinazione di versi di varia lunghezza; la ripetizione a distanza dello stesso verso che ricorda la funzione svolta nell'*Acatisto* dal ritornello; l'alternanza, 'libera' nei *Χαιρετισμοί* e rigorosa nell'*Acatisto*, fra sequenze rimate e sequenze anarime).³⁴ Tuttavia la relazione più interessante sta nel fatto che l'*Acatisto* presenta una commistione generica molto vicina a quella dei *Χαιρετισμοί*, data dall'alternanza (peraltro istituzionale nella struttura del contacio) fra la forma narrativo-omiletica e quella innologica. Da un lato (nelle strofe pari e nella prima parte delle dispari) una voce 'narrativa' che racconta l'evento sacro; dall'altro (nella seconda parte delle strofe dispari) l'intonazione 'lirica' dei *χαίρετισμοί*. Il passaggio da una voce all'altra è assicurato dal carattere 'drammatico' del componimento: la voce narrativa introduce infatti una scena in cui prendono la parola i personaggi (l'Angelo primate e la Vergine, il bambino di Elisabetta, Giuseppe, i pastori, i magi, i figli dei Caldei, coloro che furono liberati dagli idoli, Simeone) per lodare il Mistero dell'Incarnazione. Nella seconda parte dell'*Acatisto* poi, a partire dalla strofe 13, alla voce narrativa subentra l'esposizione teologica mentre i *χαίρετισμοί*, con uno spostamento analogo a quello che troviamo in Palamàs, non sono più emessi dai personaggi della storia sacra ma da «noi», soggetto col-

³¹ Naturalmente non c'interessa in questa sede il problema dell'autenticità e della datazione dei due proemi su cui mi limito a rimandare a C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Wien, 1968, pp. 17-28.

³² Com'è noto le 24 strofe dell'*Acatisto* si dividono quanto al contenuto in due sezioni: la prima (strofe 1-12) contiene la storia dell'Annunciazione e dell'Incarnazione fino alla presentazione al tempio; la seconda (13-24) espone il significato teologico di questa storia. Quanto alla struttura formale abbiamo alternanza fra dodici strofe lunghe (ciascuna delle quali contiene 12 *χαίρετισμοί* con l'aggiunta di un tredicesimo che funge da ritornello) e dodici strofe corte (anch'esse concluse da un ritornello).

³³ Cfr. al riguardo C. Del Grande, *L'inno Acatisto*, Firenze, 1948, pp. 21-22. Per la diffusione di questo numero mariano in età medievale cfr. H. Meyer - R. Suntrup, *Lexikon des mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München, 1987, p. 639.

³⁴ Per l'impiego della rima nell'*Acatisto* si veda il capitolo "La nascita della rima dallo spirito della «dialettica» greca" in S. Averincev, *Poëtika rannevizantijskoj literatury*, Mosca, 1977; trad. it.: *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Bologna, 1988, pp. 301-319.

lettivo in cui convergono le voci dell'innografo e dell'umanità credente. È appena il caso di sottolineare che le varie forme generiche coincidono, sia nell'*Acatisto* che nei *Χαιρετισμοί*, con sezioni distinte del testo le quali si alternano in ambedue i casi secondo un calcolato disegno geometrico.

Sarebbe interessante vedere come vanno le cose in altri testi, soprattutto nel *Δωδεκάλογος* — anche se a mio avviso si può dire fin d'ora che la fusione generica ha in Palamàs carattere alquanto 'superficiale' («ν'ἀλαφροδέσω», dice egli stesso), e non giunge mai a quel paradossale ribaltamento di un genere nell'altro che troviamo in Kavafis.³⁵ Per il momento basterà dunque fissare questa conclusione di massima: il poema lungo elaborato da Palamàs all'inizio del secolo trova il suo modello nella tradizione innografica bizantina, tradizione che viene interpretata alla luce della teoria romantica dei generi letterari. Una riprova la troviamo in un breve scritto su Romano il Melode uscito nel 1900, cioè nello stesso anno dei *Χαιρετισμοί*. Romano è per Palamàs il corrispettivo bizantino di Pindaro, che a sua volta è naturalmente considerato il poeta lirico per eccellenza.³⁶ Eppure, quando si tratta di definire in che cosa consiste il «lirismo» di Romano, l'unico termine su cui si batte è, molto significativamente, il carattere «drammatico» dei suoi contaci («Il lirismo di Romano è pieno dell'elemento drammatico. ... Anche il suo inno del Natale si sviluppa drammaticamente. Si presentano sulla scena i personaggi Parlano e si rispondono ...»).³⁷ Parole che ci appaiono a questo punto non solo una caratterizzazione dell'opera del Melode ma anche come l'enunciazione di un progetto operativo.

³⁵ Cfr. al riguardo M. Peri, *Discours immédiat ou Monologue autonome?*, in "Strumenti critici", n.s. III (1988), pp. 425-438.

³⁶ Sul binomio Pindaro-Romano in Palamàs offre alcune indicazioni A. Gentilini, *Fortuna neogreca di Pindaro*, Padova, 1971, pp. 174-175.

³⁷ "Ρομανός", in *Ἀπαντα*, VI, pp. 296-300: 297.

Maria Perlorentzou

Echi italiani di *Nikìratos*,
opera drammatica di Evanthia N. Kairi

Nella sua *Histoire de la révolution grecque*¹ Alèxandros Sutsos registra un ricordo la cui importanza, come fonte storico-letteraria, apparirà nel corso di queste pagine. Così lo traduce Angelo Brofferio:

Nel 1826 trovavasi a Syra il vecchio² professore Teofilo Kairis, uomo distinto per le sue rare doti e per le sue vaste dottrine. Un giorno andai a vederlo; sotto il medesimo tetto viveva sua sorella, la celebre Evanzia, autrice di un dramma, nel quale, sotto il titolo di Nicerate, dipinse energicamente la catastrofe di Missolunghi. Nell'entrare in quella casa fui compreso da un sentimento di rispetto e di venerazione. Vidi per la prima volta Evanzia, giovane, modesta, e che ai pregi della bellezza univa quelli dell'istruzione; io la felicitai pel successo che aveva ottenuto il suo Nicerate, pubblicato allora colla stampa. "Voi ben rammentate, diss'ella, la viva impressione che produsse nell'animo nostro, e la profonda ferita che aperse nel nostro cuore la notizia della caduta di Missolunghi. Io aveva sempre presente quella notte fatale del 22 di aprile;³ quegli eroici fantasmi che lottavano da molti giorni contro la morte, e che si rianimavano come per miracolo per spaventare fra le ombre notturne le falangi dei Barbari; l'estremo addio degli amici e dei parenti, i gemiti delle madri, i pianti dei figli, quei valorosi determinati a morire coi vecchi e coi feriti; quel grande e doloroso spettacolo stava impresso nella mia immaginazione. Io non avrei potuto alleviare l'affanno che opprimeva il mio cuore, se non avessi dato uno sfogo per iscritto a tutto quanto mi pareva di vedere e di sentire".

Preso da entusiasmo pel suo ingegno, io mostrai desiderio di ascoltare qualche frammento del suo dramma; la sua modestia parve soffrirne; rivolse lo sguardo a suo fratello come per consultarlo: quindi prese il libro e mi disse: "Io vi reciterò quel tratto ove Christo Kapsali, che io rappresento

¹ A. Soutzo, *Histoire de la révolution grecque*, Paris, 1829.

² Theòfilos Kairis aveva allora 42 anni (n. nel 1784), ma A. Sutsos lo chiama «vieillard».

³ Nel testo di A. Sutsos tale data è così registrata: 10 (22) aprile. La prima indicazione è quella relativa al calendario giuliano che presentava, com'è noto, una differenza di 12 giorni sull'attuale, introdotto da Gregorio XIII.

sotto il nome di Nicerate, deciso di morire nella città di Missolunghi, confida sua figlia Cleonice e suo figlio Carigene all'amico Lisimaco, il quale si reca tosto alla testa del presidio e conduce le donne e i fanciulli attraverso il campo nemico".⁴

In seguito Sutsos riporta in traduzione francese (con qualche piccola omissione o diversità rispetto al testo originale) il brano scelto e letto dalla Kairi, cioè l'ottava e la nona scena che concludono il secondo atto.

Quelle pagine⁵ dedicate ad Evanthía Kairi e al suo *Nikíratos*, non ne costituiscono soltanto un vero apprezzamento e riconoscimento ma, come si vedrà in seguito, ebbero un ruolo determinante nel far conoscere l'una e l'altro soprattutto a livello europeo. Infatti lo storico, in modo sintetico e circostanziato, riesce a presentare in una lunga nota sia l'autrice che le cause reali della sua ispirazione, il nucleo drammatico e il significato dell'opera, i personaggi principali, offrendo infine anche tutta la valenza che può avere la scelta e la recita di un brano da parte dell'autrice stessa.

Quest'unica opera drammatica di Evanthía Kairi ha la seguente connotazione bibliografica: *ΝΙΚΗΡΑΤΟΣ / ΔΡΑΜΑ / ΕΙΣ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ, / ΥΠΟ / ΕΛΛΗΝΙΔΟΣ ΤΙΝΟΣ / ΣΥΝΤΕΘΕΝ / ΕΝ, ΝΑΥΠΛΙΩ, / 'Εν τῇ Τυπογραφίᾳ τῆς Διοικήσεως / 1826*.⁶ Vi spicca subito il desiderio dell'anonimato dell'autrice (dimostrato per altro in tutte le sue opere), che si concretizza nella seconda pagina dove si legge la seguente dedica: *Τῇ ΙΕΡΑῖ ΚΟΝΕΙ / ΤΩΝ ΥΠΕΡ ΤΗΣ / ΕΛΛΑΔΟΣ / ΘΥΣΙΑΣΘΕΙΣΩΝ / ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ / ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥΤΟ / ΑΝΕΘΗΚΕΝ Η ****, firmata dunque con asterischi, uno dei modi usati da E. Kairi.⁷ Segue il prologo *Πρὸς τὰς Ἑλληνίδας* che occupa tre pagine, datato "'Εν Α.... 1826 Ἰουλίου 11'", ed egualmente siglato.

I contenuti della dedica e del prologo⁸ ripropongono l'attenzione particolare di E. Kairi, sia come intellettuale⁹ che come insegnante,¹⁰ verso la donna

⁴ A. Soutzo, *Histoire de la révolution grecque*, cit., pp. 407-9. Traduzione italiana in A. Brofferio, *Scene elleniche*, Torino, Stab. tip. Fontana, 1846, vol. II, pp. 390-1.

⁵ Si tratta di una lunga nota che occupa quasi tutto lo spazio delle pagine 407-14.

⁶ Nel 1972 la Società Storica ed Etnologica di Grecia comprese *Nikíratos* nella sua serie di stampe anastatiche, col n. 17.

⁷ D. I. Polemis affronta in modo esauriente tutto il problema della firma di E. Kairi nel suo articolo *Ἡ ὑπογραφή τῆς Εὐανθίας Καίρη*, in "Pétalon" (Andros), 4, 1984, pp. 218-9.

⁸ Alcuni elementi compresi nella prima parte del prologo, ove l'autrice espone le ragioni per le quali intraprese la scrittura e tanto più la pubblicazione del dramma, ricordano passi corrispondenti riportati da A. Sutsos e testimoniano se non altro l'autenticità del dialogo fra i due, ma anche quale vivo incentivo fosse stata la caduta di Missolunghi alla immediata realizzazione di *Nikíratos*.

⁹ Per un quadro completo della bibliografia di E. Kairi occorre prendere in considerazione i seguenti lavori: I. P. Zografos, *Βιβλιογραφία Θεοφίλου καὶ Εὐανθίας Καίρη. Β' Εὐανθίας Ν. Καίρη*, in "Nea Estía", LIV, 626, (1° agosto 1953), pp. 1130-2; D. I. Polemis, *Ἐπιλογή Καίρικῆς βιβλιογραφίας*, in "Pétalon", cit., pp. 182-201; St. Fasoulakis, *Καίρικῆ βιβλιογραφία. 3. Βιβλιογραφία Θεοφίλου καὶ Εὐανθίας Καίρη (1954-1983)*, in "Diavazo", 106, (21 nov. 1984), pp. 51-52.

¹⁰ E. Kairi ha insegnato a Cidonie nella famosa scuola di cui era direttore il fratello Theófilos e nel Parthenagoghion della stessa città, di cui era la direttrice. Per un certo periodo ha insegnato a Siros e infine ad Andros nell'Orfanotrofion di Theófilos.

greca. Vi si nota chiaramente un'ulteriore testimonianza del suo sforzo costante nel valorizzare il ruolo femminile in generale, e soprattutto il contributo offerto alla lotta per l'indipendenza: sono due direttrici lungo le quali E. Kairi ha sempre condotto la sua attività, mirando all'elevazione della donna tramite l'educazione, l'istruzione, l'esperienza culturale.

Quanto alla data 11 luglio 1826, in calce al prologo,¹¹ è il termine *post quem* si è sicuri sia avvenuta la pubblicazione dell'opera a Nauplia di Romania, mentre l'iniziale A. del luogo di redazione¹² (almeno soltanto del prologo) lascia aperte varie supposizioni: Andros, forse Atene, o altro.

Segue la pagina con "Τά τοῦ Δράματος πρόσωπα" accompagnati da un'indicazione dei ruoli: Nikíratos, stratega in Missolunghi; Kleoniki, figlia di Nikíratos; Lisimachos, amico e ufficiale di Nikíratos; un Europeo, messo ed ufficiale di Ibrahim, Soldati, Coro di donne e di bambini, Ibrahim, Guardie del pashà. La scena si svolge in Missolunghi, lo scenario è una parte della città, ove appaiono le tombe di Marcos Bòtsaris, di Kiriakulis e un tempio.

Il dramma consta di 40 pagine ed è diviso in tre atti. Il primo ed il secondo comprendono nove scene, mentre il terzo ne comprende sette. L'autrice dichiara nel prologo di essersi limitata a descrivere «[...] ciò che è avvenuto in Missolunghi durante il giorno stesso della Sortita, o un po' prima di essa o dopo di essa».

Attorno a Missolunghi si svolgeva ormai da qualche mese l'ultima fase dell'assedio da parte delle truppe ottomane, alla guida delle quali era il seraschiere Reschid-Pashà, che dopo ripetuti e falliti tentativi di conquista aveva chiamato in aiuto le truppe egiziane. Infatti dal 24 dicembre 1825 anche Ibrahim Pashà si trovava alle porte della città: intravedendo subito che l'unica arma che gli avrebbe permesso di piegare la difesa degli assediati era la mancanza di viveri e munizioni, aveva imposto un blocco totale impedendo qualsiasi comunicazione sia da terra che dal mare.

Ecco una presentazione schematica dei fatti salienti nell'economia del dramma: I ATTO. Riferimenti precisi da parte di Nikíratos sulla caduta di Vassiladi, Anatolikò e Klissova.¹³ Decisione della guarnigione di tentare la Sortita-Esodo, vista la decimazione della popolazione per la fame, e la perdita di ogni speranza d'aiuto. Decisione di Nikíratos di rimanere in città proteggendo la Patria e i suoi concittadini inabili (vecchi, ammalati, feriti). Mobilitazione della popolazione e preparativi per la Sortita. Consi-

¹¹ Questo prologo è stato ripubblicato su "Andriakòn Imerològhion", Atene 1925, pp. 139-41. Alla fine si legge: «'Εν Ἀνδρῶ τῇ 18 Ἰουλίου 1826» (!), ma anche nella nota introduttiva del testo si dà erroneamente come anno della sua nascita il 1804!

¹² Bisogna precisare che nel periodo fra gli anni 1824 e 1839 E. Kairi è rimasta a Siros, presso il fratello Dimitrios (cfr. D. I. Polemis, *Σημειώματα*, "Pétalon" cit., p. 211).

¹³ La presa da parte dei Turchi di Vassiladi, di Anatolikò e di Klissova, tre isolette fortificate nella laguna, è avvenuta il 9, il 13 marzo, e il 6 aprile rispettivamente, e aveva provocato, verso il 10 aprile, la diffusione della falsa notizia della caduta di Missolunghi. Per ampie informazioni sulla trattazione dell'argomento nella stampa europea, cfr. J. Dimakis, *La Presse française face à la chute de Missolunghi et à la bataille navale de Navarin*, Thessaloniki 1976, p. 24 e sgg.

gli da parte di Nikiratos ai suoi due figli, Kleoniki e Charighenis, di seguire Lisimachos che avrebbe cercato di guidare in salvo le donne e i bambini. Arrivo di un Europeo, ufficiale e messo di Ibrahim, con ultime proposte di resa. Dialogo fra questi e il protagonista, nel quale la Kairi tocca il problema scottante del collaborazionismo europeo,¹⁴ quello della discordia fra i Greci e il contributo dei Filelleni. Un ennesimo tentativo da parte delle navi greche di forzare il blocco egiziano per portare viveri e munizioni fallisce. Adunanza dei capi. Riunione di donne e bambini per pregare Dio. *Inno alle Greche*, che riconosce il loro sacrificio per la libertà. II ATTO. Lisimachos ricorda a Nikiratos i vari punti dello stratagemma della Sortita. Nikiratos insistendo sulla sua non partecipazione affida i figli all'amico. Ultimi ordini relativi alla mobilitazione collettiva. Ulteriore dialogo fra Nikiratos e Lisimachos sulle azioni da compiere dopo la Sortita in caso di riuscita dell'impresa. I figli del protagonista con donne e bambini pronunciano l'estremo saluto alla Patria. Kleoniki e Charighenis dichiarano al padre la loro decisione di non seguire gli altri, ma di morire con lui. III ATTO. L'operazione della Sortita è già iniziata. Gli assediati procedono attraverso il campo nemico, ma a causa di un sopravvenuto tradimento retrocedono in disordine dopo l'imboscata dei Turchi. Cambiamento di scena. Dialogo fra Ibrahim e il suo ufficiale europeo. Riconoscimento da parte del Pashà¹⁵ dell'eroismo dei difensori, e disprezzo, in un suo monologo successivo, nei confronti dei collaborazionisti europei. Ritorno della scena sul campo di combattimento: i Missolungiti all'estremo delle loro forze soccombono pur decimando i Turchi. L'atto eroico di Nikiratos (l'olocausto di Christos Kapsalis,¹⁶ con l'esplosione dell'edificio minato, rifugio dei Greci rimasti in città con lui, seppellisce sia loro stessi che centinaia di nemici.

Considerando il tempo trascorso fra l'evento della caduta di Missolungi (22 aprile 1826) e il termine *post quem* dell'11 luglio 1826, le fonti d'informazione per E. Kairi non potevano essere che quelle da lei stessa ribadite: la grande circolazione orale delle notizie, il conseguente effetto che ne scaturisce, soprattutto per i racconti dei testimoni oculari. Poiché i dati e le fasi della Sortita sono stati spesso e inevitabilmente diffusi in modo contraddittorio,¹⁷ risulta veramente ammirevole lo spirito critico che ha consentito alla Kairi di realizzare una straor-

¹⁴ Riferimenti analoghi, ma molto più esaurienti, sulle argomentazioni della Kairi nei confronti di una certa politica europea, sono inclusi nella sua opera *Επιστολή Ἑλληνίδων τινῶν πρὸς τὰς Φιλελληνίδας, συντεθείσα παρά τινος τῶν σπουδαιωτέρων Ἑλληνίδων*, Tipografia di Idra, 1825, pp. 15 (cfr. anche M. Perlorentzou, *La "Lettera alle Filellene" di Evanthia N. Kairi: Grecia-Europa nel 1825. Problemi e precisazioni*, in "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari", Terza serie, IX, 1-2 (1988) pp. 73-106).

¹⁵ Ibrahim Pashà viene presentato dalla Kairi sotto un aspetto umanitario. Le varie fonti, e soprattutto la stampa europea, a volte gli attribuiscono ferocia e a volte benevolenza nei confronti dei Greci (cfr. Dimakis, cit., p. 48).

¹⁶ Generalmente le fonti storiche, sia quelle contemporanee al fatto, sia quelle moderne — in modo orientativo si fa qui riferimento a A. Soutzo, *Histoire de la révolution grecque*, cit., pp. 403-4, e a F. Michalópulos, *Οἱ τελευταῖες στιγμές τοῦ Μεσολογγίου*, Atene 1957, p. 54 — danno abbondantemente notizia delle varie esplosioni avvenute in città il giorno della caduta, mentre la stampa europea, oltre a quella francese, secondo J. Dimakis, non ne fa menzione; in più, passa sotto silenzio uno degli avvenimenti più drammatici, l'olocausto appunto di Christos Kapsalis (cfr. J. Dimakis, cit., pp. 45-6).

¹⁷ Sempre secondo J. Dimakis le notizie sulla caduta di Missolungi a volte erano assai confuse. Cfr. il capitolo "A. Les informations", alle pp. 19-58 dell'opera già citata.

dinaria e anticipata coerenza con ciò che oggi viene considerato dalla ricerca storica come più aderente alla realtà.

Queste sue qualità furono messe in luce da Alèxandros Sutsos quando, alcuni mesi dopo la pubblicazione, nel febbraio 1827, analizzava *Nikiratos* sul quotidiano "O Filos tu Nomu": era la prima recensione ufficiale dell'opera.¹⁸

In quell'occasione, per volontà dello storico, viene svelato anche l'anonimato dell'autrice, ma soprattutto è sottolineato il suo atteggiamento inquisitorio verso i veri responsabili delle sventure della Grecia.

Nikiratos viene caratterizzato dallo storico del teatro neollenico Nikòlaos I. Làskaris come il primo dramma patriottico che sia stato scritto, e anche pubblicato, durante la rivoluzione greca.¹⁹

Pochi mesi dopo la pubblicazione, la prima rappresentazione, a cui era presente anche A. Sutsos, avvenne a Siros per l'interpretazione di una compagnia di dilettanti. Da allora la sorte scenica del dramma seguì le vicende dello sviluppo del teatro neoellenico fra le città di Siros e Atene.²⁰

Nel 1830, a Siros, Gheorghios Mantzurani e Gheorghios Kalòghnomos fondarono la prima compagnia teatrale la quale, in mancanza di un teatro stabile, fu ospitata nella sala di un locale «trasformata *ad hoc*». ²¹ Il gruppo, che proseguì la sua attività fino al 1833, comprese nel suo repertorio il dramma della Kairi fra altre opere di Zambelios, Rizos Nerulòs, Voltaire e Alfieri.

Già nel 1836 tuttavia Ermùpolis ottenne «un teatro di buona apparenza»,²² anche se di legno e rudimentale, ove si installò «la compagnia dei dilettanti»,²³ così chiamata dal suo stesso direttore Chr. Michalópulos, capocomico del gruppo e uno fra i migliori dell'epoca. Il 9 gennaio del 1838 lo stesso Michalópulos interpretò il personaggio di Nikiratos e la rappresentazione ottenne un rilevante successo.²⁴

Lo stesso anno *Nikiratos* fu rappresentato a Missolungi, ancora da parte di dilettanti, e ad Andros nella grande sala della Scuola di Theòfilos Kairis da un gruppo di suoi allievi.

Nel 1864 Ermùpolis ebbe finalmente un edificio teatrale stabile, denominato "Apollon", che soltanto nel marzo del 1866²⁵ fu concesso ad una compagnia ateniese composta da attori professionisti. Infatti le rappresentazioni sotto

¹⁸ Cfr. A. Sutsos, *Σύντομος ἀνάλυσις τοῦ Νικηράτου, δράματος εἰς τρεῖς πράξεις, συντεθέντος ὑπὸ τινος Ἑλληνίδος*, in "O Filos tu Nomu", 266 (7 febb. 1827), p. 2.

¹⁹ Cfr. N. I. Làskaris, *Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου* I, Atene 1939, p. 257.

²⁰ Preziose e dettagliate informazioni sull'argomento si trovano in N. I. Làskaris cit. I, 1938, pp. 254-60; II, 1939, pp. 113, 141, 219.

²¹ Cfr. *Ibid.* II, p. 106.

²² Cfr. *Ibid.*, p. 218.

²³ Cfr. *Ibid.*, p. 120.

²⁴ In "Ermis ton Kikladon" (Siros), I, 2 (16 gennaio 1838). Cfr. anche I. P. Zografos, *Βιβλιογραφία Θεοφίλου καὶ Εὐανθίας Καίρη. Β' Εὐανθίας Ν. Καίρη*, cit., p. 1131.

²⁵ Fino ad allora nella vita teatrale di Siros erano preferite, come noto, le compagnie filodrammatiche italiane.

la direzione di Pandelis Sutsas vi ebbero inizio nell'aprile del 1866 con *Μερόπη* di D. Vernardakis, e compresero successivamente, oltre ad opere straniere, anche *Ἡ Ἀλωσις τοῦ Μεσολογγίου* che altro non era se non il dramma *Nikíratos*.

D'altra parte Atene, divenuta nel 1834 la nuova capitale del regno greco, aveva avuto dopo un anno il suo primo teatro di legno di cui fu direttore Ath. Skontzópulos. Questo teatro ebbe sì una breve vita, fino a tutto il 1836, ma già nel 1837 la capitale possedeva due teatri: il primo, fondato dall'italiano Gaetano Meli, con un repertorio soprattutto italiano, rimase in attività per un anno; il secondo, era il nuovo teatro di Ath. Skontzópulos,²⁶ il cosiddetto 'greco', in contrapposizione a quello 'italiano' del Meli, e accolse nel suo repertorio il dramma della Kairi, che andò in scena il 9 maggio 1837 sotto il titolo *Ἡ Ἀλωσις τοῦ Μεσολογγίου*,²⁷ così modificato per ragioni commerciali, secondo N. I. Laskaris.

Oltre alle diverse informazioni e alle valutazioni del *Nikíratos* comprese negli interventi critici su E. Kairi,²⁸ le prime recensioni specifiche sul dramma furono scritte, come si è già detto, da Aléxandros Sutsos nell'"analisi" del 1827, e poi nella "nota" del 1829.

Nell'appendice della prima versione italiana dell'opera di Giacomo Rizo-Nerulòs, *Corso di letteratura greca moderna*,²⁹ apparsa a Palermo nel 1842, presso la Poligrafia Empedocle, nella traduzione del sac. Benedetto-Saverio Terzo, si legge: «Ultimamente è comparsa sotto il nome di una dama greca un dramma di tre atti in prosa intitolato *Nikíratos*, il cui argomento è la caduta di Missolungi: vi si osserva uno stile animato di grandi sentimenti, e di belle scene, fu esso stampato nel 1826, in Napoli di Romania».³⁰

²⁶ Installato in un deposito, al centro della città.

²⁷ Sembra che, già in quegli anni, il titolo di *Nikíratos* venisse sostituito da *Ἡ Ἀλωσις τοῦ Μεσολογγίου*. Così lo nomina pure C. Rallis, noto editore ateniese, quando intendendo procedere nel 1840 ad una seconda edizione dell'opera, dato che si era già da tempo esaurita la prima, ne chiede il permesso, tramite lettera, all'autrice stessa. E Kairi non acconsentì, e la cosa non ebbe seguito. C. Rallis la informava inoltre di aver già pubblicato un annuncio pubblicitario per quella 2ª edizione. Cfr. D. I. Polemis, *Βιβλιογραφικαὶ διευκρινίσεις*, in "Pétalon", cit., pp. 136-8.

²⁸ Tali interventi su E. Kairi (nata nel 1799 e morta nel 1866 ad Andros) sono: P. Kardarà, *Εὐανθία Καίρη* in "Efimeris ton Kiriòn" IV, 174 (agosto 1890), pp. 2-4; S. De Viazis, *Διαπρεπεῖς Ἑλληνίδες κατὰ τὸν 19ῷ αἰῶνα*, in "Ellinikí Epitheórissis" III, 27 (1910), pp. 842-824; D. S. Balanos, *Εὐανθία Καίρη* (1799-1866), in "Imerológion tis Megalis Ellados" 1927, pp. 372-6; D. P. Paschalis, *Εὐανθία Καίρη* (1799-1866), Atene, 1929, pp. 39; K. Xiradaki, *Εὐανθία Καίρη* (1799-1866). *Ἡ πρώτη Ἑλληνίδα πού κατέκτησε τὴ μόρφωση*, Atene 1956; M. Peranthis, *Εὐανθία Καίρη* in *Ἑλληνικὴ Πεζογραφία* "Ginekía Logotechnía" IV, pp. 473-4; I. M. Chatzifotis, *Ἡ Εὐανθία Καίρη*, in *Ὁ Ἑλληνικὸς διαφωτισμὸς προάγγελος τοῦ Εἰκοσιένα*, Atene, 1971, pp. 110-2.

²⁹ L'indicazione completa del frontespizio della I edizione è: Cours / de / littérature / Grecque Moderne / Donnée à Genève / par / Iacovaky Rizo Neroulòs / ancien premier ministre des hospodars grecs de Valachie et de Moldavie / Publié par Jean Humbert / Genève / Abraham Cherbuliez, librairie / Paris. Librairie Paschoud, rue de Seine, 48 / 1827.

³⁰ Appendice "Rivista critica delle principali opere della letteratura greca moderna", sezione "Prosa", p. 100. Nella versione originale francese del 1827, prima edizione dell'opera, al punto ove doveva essere il brano corrispondente, manca l'indicazione relativa al *Nikíratos*. Infatti la traduzione italiana è stata effettuata sulla 2ª edizione francese (1828), in cui, come risulta da una "Avvertenza", erano state apportate modifiche, quando aggiungendo, quando sopprimendo.

Il letterato Ch. Parmenidis, dopo averne seguito a Siros una rappresentazione, scriveva nel 1841 che *Nikíratos* è un dramma che onora splendidamente non solo il patriottismo ma anche l'arte drammatica dell'autrice.³¹

In occasione del centenario della morte di Byron, P. P. Paschalis scrive sul giornale "Embròs" del 2 aprile 1924: «[...] Nikíratos (Christos Kapsalis) è la nostra unica opera drammatica, cui spetterebbe essere oggi rappresentata a teatro in occasione dei festeggiamenti del centenario di Byron».³²

Nel 1946, sul giornale "I Kathimerinì" del 14 aprile, in occasione dei 120 anni della caduta di Missolungi, Fanis Michalópulos, dopo aver sottolineato il gran significato di quell'evento nell'ambito del filellenismo internazionale, forniva le già ricordate informazioni sull'opera.³³

Nel 1953, in occasione del centenario della morte di Theòfilos Kairis, nel fascicolo dedicatogli da "Nea Estía", Andreas Karandonis, in una breve ma densa pagina, sottolineava la franchezza, il patriottismo — anche un po' stridente, secondo il critico —, la spiritualità della coscienza, le convinzioni democratiche della Kairi, ma soprattutto l'esaltazione dell'animo della donna greca, rappresentata modestamente da Kleoniki e dal coro delle donne.³⁴

Nel 1977, infine, nel giornale "I Vradinì" del 26 luglio, Dimitris Siatópulos ricorda l'anniversario dei centocinquanta anni dalla nascita della letteratura femminile in Grecia. Ne dichiara promotrice Evanthia Kairi e la sua opera *Nikíratos* "la prima opera letteraria femminile che vide la luce nella Grecia moderna".³⁵

In questo breve percorso della fortuna dell'opera e della sua autrice va ricordata infine una vicenda negativamente divertente: una signora, dal nome Elpis I. Kiriakù (sotto le proprie iniziali, quasi simili a quelle della Kairi) pubblica come suo proprio *Nikíratos*, nel 1870, a Galasi di Romania, col titolo *Ἡ Ἀλωσις τοῦ Μεσολογγίου*, precisando nella dedica firmata invece per esteso, con modestia (!): "[...] opera [...] di poco valore e insignificante".³⁶

Quindici anni dopo l'apparizione di *Nikíratos*, ma ora da parte di una voce italiana, viene pubblicato a Corfù, sull'"Album Jonio, Giornale di scienze, lettere, arti, e teatri",³⁷ un testo che porta il seguente titolo: *Visita di Alessandro*

³¹ L'indicazione viene riportata sia da N. I. Laskaris che da D. F. Paschalis, senza per altro fornire alcun riferimento bibliografico.

³² D. P. Paschalis, *Μία σύγχρονος τοῦ Βύρωνος. Ποία ἦτο ἡ Εὐανθία Καίρη*, in "Embròs", (2 aprile 1924), pp. 1-2.

³³ F. Michalópulos, *Ἡ Σημερινὴ Ἐπέτειος. Ἡ Ἀλωσις τοῦ Μεσολογγίου καὶ τὸ πρῶτον θεατρικὸν ἔργον τῆς Ἐπαναστάσεως. Ὁ Νικῆρατος*, in "I Kathimerinì" (14 aprile 1946), p. 1.

³⁴ A. Karandonis, *Ὁ Νικῆρατος τῆς Εὐανθίας Καίρης*, in "Nea Estía" cit., p. 1113.

³⁵ D. Siatópulos, *150 χρόνια γυναικείας λογοτεχνίας στην Ελλάδα καὶ τοῦ πρώτου θεατρικοῦ ἔργου στον καιρὸ του αγώνα. Εὐανθία Καίρη: Ἡ πρώτη Ἑλληνίδα λογοτέχνης*, in "I Vradinì" (26 luglio 1977).

³⁶ Questa notizia, secondo lo stesso D. P. Paschalis, gli era stata segnalata da N. I. Laskaris, e lo ringrazia nel suo libro *Εὐανθία Καίρη*, cit., p. 31 (cfr. anche N. I. Laskaris, cit., I, p. 259).

³⁷ Anno I, fasc. 14, 14 aprile 1841, pp. 110-2.

Suzzo / *Al professore Teofilo Kairis in Sira*. È firmato dall'editore e compilatore del giornale, l'anconetano Severiano Fogacci.³⁸ Vi si riconosce subito una fedele traduzione della nota francese di A. Sutsos,³⁹ con la differenza che il brano di *Nikratos* è qui proposto in versi. Una nota del Fogacci, alla fine, dà una precisa referenza bibliografica: «Questa scena⁴⁰ è riportata in prosa francese sul libro del Ch.mo Sig. Alessandro Suzzo a p. 409. — Tenni che il verso meglio convenisse alla traduzione italiana, e così feci, ben lontano però dal lusingarmi d'aver in parte alcuna ritratte le natie bellezze dell'originale».

In quell'epoca S. Fogacci si trovava già da dieci anni a Corfù. Dopo il fallimento dei moti rivoluzionari del 1831, egli, carbonaro dal 1824, era stato costretto ad autoesiliarsi, trovando nelle Isole Ionie quella ospitalità che gli permise di realizzare le sue varie aspirazioni nel migliore dei modi.

Il suo lavoro d'insegnante privato va a collocarsi indirettamente nel contributo di quegli Italiani, emigrati, che nelle scuole, ma anche dalle cattedre dell'Accademia Ionia, insegnarono non solo l'amore verso la lingua e la letteratura classiche ma soprattutto verso la lingua volgare — contributo questo correttamente valutato anche da S. De Viazis in un suo articolo su Fogacci.⁴¹

Come rivoluzionario Fogacci fu presidente della Giovine Italia in Corfù e perciò in continuo collegamento con Giuseppe Mazzini, a Londra dal 1837, Nicola Fabrizi a Malta, e i Fratelli Bandiera.⁴²

La sua attività di giornalista e di letterato, la pubblicazione di periodici e di varie opere quali drammi, tragedie, versi, gli configurano un profilo fra i più caratteristici nell'ambito dell'emigrazione italiana in Grecia⁴³ durante il periodo risorgimentale.

Oltre all'«Album Jonio»,⁴⁴ Fogacci fu l'editore di due altri giornali:

³⁸ Una bibliografia essenziale su Severiano Fogacci, nato e morto ad Ancona (1803-1885), comprende: S. De Viazis, *Εἰς Φιλέλλην*, in «Kipseli» II, (15 marzo 1885), pp. 300-2, e II, (16 aprile 1885), pp. 313-6; S. De Viazis, *Σεβηριανός Φογάτσας*, Zante 1885, pp. 16, e relativo annuncio nella rubrica «Νέα Βιβλία», in «Deltion tis Estias» 440, (2 giugno 1885), p. 2; M. Micheli, *Severiano Fogacci*, Discorso pronunciato nel primo anniversario della sua morte, Ancona, 1886; S. De Viazis, *Ἰταλοὶ Φιλέλληνες. Β'. Σεβηριανός Φογάτσας*, in «Kosmos» III, 62, (15 luglio 1911), pp. 265-7; G. Santini, *Diario dell'assedio e difesa di Ancona nel 1849*, Aquila degli Abruzzi, Off. Graf. Vecchioni, 1925, p. 187; E. Morelli, *L'archivio di Nicola Fabrizi*, in «Rassegna storica del Risorgimento» XXV, (4 aprile 1938), pp. 553-5; L. Balestreri, *Sui giornali dell'emigrazione italiana in Grecia durante il periodo del Risorgimento*, XXXII Congresso di Storia del Risorgimento (Firenze, 9-12 settembre 1953), in «Rassegna Storica del Risorgimento», XLI, 2-3, (aprile-settembre 1954), pp. 258-63; G. Santini, *Gente anconitana*, Fano, Tip. Edit. Sangallo, 1969, pp. 198-9.

³⁹ Vi si osservano gli stessi cambiamenti, omissioni e differenze che presenta il brano riportato da Sutsos nei confronti del testo della Kairi.

⁴⁰ S. Fogacci poteva benissimo pensare che si trattasse di una scena unica, poiché il brano di Sutsos non distingueva le due scene utilizzate, l'ottava e la nona.

⁴¹ Cfr. S. De Viazis, *Εἰς Φιλέλλην*, cit., p. 302.

⁴² Secondo le testimonianze presenti nell'archivio Fabrizi, Fogacci era fra i pochi che insistettero fino all'ultimo nello sconsigliare la sventurata impresa del 1844 in Calabria. Cfr. E. Morelli, *L'archivio di Nicola Fabrizi*, cit., p. 554.

⁴³ Notevole contributo sull'argomento costituisce l'opera di F. Rocchegiani, *Gli italiani in Grecia*, Bari 1915.

⁴⁴ Il contributo di tale giornale fu sottolineato durante il XXXII Congresso di Storia del Risorgimento, nel 1953 (v. nota 38).

«Ape» e «Florilegio o Serie di lettere, piacevoli e morali». Tutti e tre, ma maggiormente l'«Album Jonio», data la sua impostazione, riuscirono, tramite le collaborazioni sia da parte greca che italiana (emigrati di spicco), a far coincidere alta qualità e prestigio.

Nei quasi sedici anni che passò a Corfù (rientrò ad Ancona alla fine del 1846, dopo l'amnistia di Pio IX), anni difficili per ogni voce o attività liberali in Italia, egli trovò nel particolare ambiente delle Isole Ionie tutte quelle componenti che, soprattutto allora, costituivano l'impasto fecondo di un incontro fra le due culture. Conclusasi infine la guerra per l'indipendenza greca, e venendo meno il bisogno del riscontro immediato, ormai la diffusione della cultura italiana tramite l'attività editoriale dei suoi emigrati, come offerte sia intellettuali che politiche, sia letterarie che pratiche, subiva un ricambio particolare: ora è un riflesso proveniente dalla cultura ospitante, chiaramente voluto e ricercato da operatori come il Fogacci, che serve, in quegli anni più che mai, a incoraggiare gli sforzi e la volontà di riscatto nazionale italiano.

Si inserisce dunque perfettamente in questa ottica la scelta di dare spazio a un tale argomento 'eroico', alto esempio di amor di patria, come quello che proviene dalle due scene di *Nikratos*. Sfortunatamente il Fogacci non ebbe un contatto diretto con l'intera opera della Kairi, che in altri passi gli avrebbe probabilmente offerto migliori spunti, e motivazioni più ampie, per il suo lavoro.

Ad ogni modo il suo apprezzamento verso *Nikratos* non si arrestò lì. Tornato in patria pubblicò ad Ancona un suo dramma tragico in cinque atti *Norma/Sacerdotessa d'Irmisul*, scritto a Corfù nel 1835 e lì rappresentato per la prima volta.⁴⁵

Sul frontespizio di questa edizione, oltre all'annuncio di una Appendice: *Intorno a' Druidi De' Celti*, redatta da Ugo Foscolo, di alcune *Rime* e *Rimembranze dall'Esilio*, leggiamo: «[...] Una Scena della Caduta di Missolongi, della celebre greca poetessa Evantia Kairis», e alla pagina 95: *Visita di Alessandro Suzzo / Al professore Teofilo Kairis in Sira*, lo stesso titolo cioè che era apparso sull'«Album Jonio». Dalle successive precisazioni di Fogacci è evidente che si tratta di una riproposta fedele, in linee generali, del testo di Corfù, ma il raffronto delle due versioni rivela delle differenze: la prima, quella di «Album Jonio», era più aderente al testo francese di Sutsos, mentre la seconda, nel volume *Norma*, è più libera e ulteriormente elaborata con l'aggiunta, oltre alle principali figure di Nicerate, Cleonice, Carigene e Lisimaco, di altre voci: Altra donna, Un'altra, Un sacerdote, Tutto il coro, Una parte delle donne, La prima delle donne, Nice-ta. Alla fine vengono riportate le notizie già presenti nell'edizione corcirese con

⁴⁵ Ispirata dal lavoro lirico drammatico di Felice Romani, musicato come noto dal Bellini e in gran voga allora nei vari teatri d'Europa, quest'opera, per la quale Fogacci ricevette gli elogi di Giovanni Bovio e di Giovan Battista Niccolini, fu portata in scena nello stesso 1835 al teatro S. Giacomo. La prima rappresentazione italiana ebbe luogo ad Ancona, al teatro delle Muse nel 1847, e infine la sua pubblicazione fu realizzata nella tipografia Dorica nel 1863.

la seguente aggiunta: "[...] tutta per essa [la sua versione italiana] traspare l'anima ardente dell'Autrice".

In conclusione poi l'autore aggiunge una *Nota sulla caduta di Missolungi* tratta, come egli afferma, dalla *Continuazione degli ultimi trent'anni (1824-1854)* della *Storia della rigenerazione della Grecia* di F.-L. Pouqueville, (Milano 1854), del milanese Giuseppe Rovani,⁴⁶ che gli dà lo spunto per esprimere e commentare il suo spirito anticlericale.

L'aver seguito le tappe editoriali delle scene di *Nikíratos* elaborate da Fogacci porta ad un chiarimento su alcune inesattezze relative al suo rapporto con l'opera della Kairi. Mentre S. De Viazis, il primo recensore di Fogacci in Grecia, aveva sempre ribadito che su "Album Jonio" «esiste anche una traduzione in versi di alcune scene della bella tragedia»,⁴⁷ l'annuncio della pubblicazione del suo opuscolo su "Deltion tis Estías" (v. nota 38) dà un'informazione errata: comunica cioè che Fogacci aveva tradotto in italiano tutta l'opera drammatica della Kairi e non soltanto una parte di essa. Molto probabilmente, dunque, dipende da quell'annuncio l'errore ripetuto dalla maggior parte della critica successiva a S. De Viazis, ad iniziare da D. P. Paschalis, la prima voce veramente autorevole su Evanthla Kairi.⁴⁸

La letteratura filellenica italiana non deve essere vista soltanto sotto una prospettiva romantica,⁴⁹ ma va intesa, secondo quanto sottolinea Elena Persico, come una forma di letteratura che comprende varie manifestazioni di filellenismo sia nei classicisti che nei romantici. Una letteratura patriottica dunque, e di battaglia, poiché sia gli uni che gli altri — più conservatori, e legittimisti, i primi (i classicisti), più dichiaratamente patrioti e liberali i secondi (i romantici) — hanno cantato la lotta greca per la libertà conservando ognuno i propri caratteri distintivi.⁵⁰

Tali caratteri (nel primo periodo della letteratura filellenica italiana, cioè fra il 20 e il 30, contemporaneo dunque alla guerra d'insurrezione greca) portavano i segni della risposta immediata, vale a dire di un sentimento intenso verso la realizzazione degli ideali di un popolo vicino. I componimenti erano di solito

⁴⁶ Lo storico milanese riferisce l'esplosione provocata dal vescovo Iossif di Missolungi, e S. Fogacci si esprime duramente contro l'alto e basso clero della Cristianità Cattolica d'Italia, che si univa alla tirannide straniera contro la patria, contrapponendoli ai vescovi e ai sacerdoti greci, che sapevano conciliare coi «doveri dell'altare i sacri doveri verso la patria».

⁴⁷ S. De Viazis, *Εἰς Φιλέλλην*, cit., p. 313.

⁴⁸ D'altronde manca nei riferimenti greci qualsiasi indicazione relativa a questa 2ª edizione di Ancona, anche se S. De Viazis nel suo articolo su "Kipseli" riporta proprio la versione anconetana, limitandosi a citare l'esistenza di tale edizione e l'anno in cui è apparsa. Da parte sua D. P. Paschalis riferisce in modo generico che Fogacci pubblicò di nuovo la sua traduzione «assieme ad altre sue opere ad Ancona» nel 1853 (!), data probabilmente errata, tant'è che una ricerca scrupolosa presso la Biblioteca Regionale di Ancona non ha portato a nessun risultato.

⁴⁹ Secondo E. Persico la letteratura filellenica italiana viene considerata sotto questo aspetto da Guido Muoni (cfr. G. Muoni, *La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*, Milano 1907).

⁵⁰ Cfr. E. Persico, *Letteratura filellenica italiana (1787-1870)*, Roma 1920, p. 45.

brevi, di stampo lirico, e avevano lo scopo concreto di risvegliare anche in Italia le stesse idee di libertà e di odio verso gli oppressori. Nel secondo periodo invece, quello dopo il 1830 e la riconquistata libertà in Grecia, si nota una trasformazione del sentimento filellenico che viene espresso tramite componimenti più ampi, ha uno scopo più vasto e aspira a stimolare e a rinnovare i sentimenti del popolo italiano durante il lungo e travagliato percorso della sua conquista della libertà e dell'unità. Concretamente questi segni caratterizzanti possono essere rintracciati nei tre aspetti delle espressioni filelleniche: 1°, in quelle dei conservatori; 2°, in quelle dei liberali, e 3°, in quelle dei poeti d'ispirazione strettamente romantica.⁵¹

La caduta della città 'sacra' di Missolungi, insieme a Parga, Chios e Psarà, costituì uno degli eventi di maggior clamore a cui si riferirono molte manifestazioni contemporanee sia in meditati componimenti letterari (Terenzio Mamiani,⁵² Giuseppe Niccolini,⁵³ Giuseppe Ricciardi⁵⁴) o in improvvisazioni estemporanee (Tommaso Sgricci,⁵⁵ Gaspero Cozzi⁵⁶), sia con componimenti posteriori.

Essendo il *Nikíratos* una creazione subitanea⁵⁷ e vicinissima alla sua fonte, portava in sé i presupposti atti a generare a sua volta echi e risonanze. Già la sua evocazione all'interno del lavoro di A. Sutsos — nell'ambito cioè del ricco contributo offerto dalle opere storiche a vantaggio dei letterati filellenici posteriori⁵⁸ — affermò non solo la sua 'esistenza' letteraria, ma predispose i fili di trasmissione di interesse o di ispirazione, di cui un primo esempio si è già

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 85-6.

⁵² Compose la canzone "Invocazione dello stratega di Missolungi", in *Rime volgari di Arnaldo*, pp. 25-35.

⁵³ "La resa di Missolungi", in *Poesie di Giuseppe Niccolini*, Firenze 1860, pp. 102-9.

⁵⁴ Il fondatore del "Progresso" scrisse un capitolo e un'ode sulla caduta di Missolungi come lui stesso dichiara nella sue *Memorie autografe d'un ribelle*, Parigi 1857, pp. 73, 87.

⁵⁵ T. Sgricci, uno dei grandi improvvisatori, si trovava nel 1826 a Parigi, e improvvisò *La caduta di Missolungi*, tema richiesto dal pubblico commosso per la notizia. Cfr. A. Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma 1905, p. 148; E. Persico, *Letteratura filellenica italiana*, cit., p. 59.

⁵⁶ "L'assedio di Missolungi", in *Poesie estemporanee*, Firenze 1839.

⁵⁷ Presso l'Archivio di Parma E. Persico ha trovato tre documenti nella corrispondenza dell'ufficio di polizia circa la 'rappresentazione Dragoni' di *L'assalto di Missolungi*. Vi risulta che al Teatro Ducale di Parma, il 27 maggio 1826, appena un mese dopo la caduta, ebbe luogo, ottenendo grande successo, la rappresentazione di un'azione tragica intitolata appunto *L'assalto di Missolungi*, opera di uno dei comici della compagnia Dragoni. Neipperg, capo della polizia del Ducato di Parma, fa le sue rimostranze al direttore del teatro Cattucci per aver permesso tale rappresentazione (cfr. E. Persico, *Letteratura filellenica italiana* cit., pp. 154-5). Una analoga rappresentazione, due anni dopo avvenne in Francia. Ne abbiamo precise notizie sul frontespizio dell'opera: Le dernier jour de Missolonghi Drame héroïque en trois actes, en vers, avec des chants; par M. G. Ozaneaux, Musique de M. Hérol; Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre royal de l'Odéon, le 10 Avril 1828. Paris, Chez J.-N. Barba, Editeur, 1828. Ne dà notizia anche N. I. Laskaris nella sua *Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου* cit., p. 258.

⁵⁸ Per esempio A. Sutsos fu la fonte anche per la filellena Dora D'Istria, la contessa Masjalsky, che nella sua opera *Les Femmes en Orient*, Zurich, Mayer et Zeller, 1859-60, voll. 2, conclude il V libro del I vol., intitolato "Les Hellènes", parlando genericamente di *Nikíratos*. In precedenza aveva esposto notizie, ricavate sempre da A. Sutsos, sulla *Lettera alle Filellene* di E. Kairi, ma erroneamente facendola corrispondere all'evento della Sortita di Missolungi.

visto nell'anconetano S. Fogacci, anche se in questo caso non aveva provocato un'opera propriamente nuova e personale.

Negli anni in cui essere o esprimersi come filelleni era quasi una moda, il napoletano Cesare Malpica⁵⁹ nel suo volume del 1836 *Ore malinconiche*⁶⁰ inserisce (a p. 109) un canto dal titolo: LA VERGINE / DI MISSOLUNGI / CHE IMMAGINA LA TRAGEDIA / IL NICERATO / SULLE ROVINE DELLA PATRIA.

Cesare Malpica, come poeta filellenico in generale, può essere collocato in quel gruppo di autori, essenzialmente romantici, che, subito dopo il 1830, rievocano tutta l'esperienza eroica della rivoluzione greca, palesandola però in espressioni scialbe, monotone, o eccessive.⁶¹

Come poeta filellenico, ma in un'ottica più specificamente napoletana, il Malpica adotta quelle maniere elegiache che, generalmente nell'Italia meridionale, si manifestarono su temi caratteristici, con prevalenza di canti di fanciulle, di schiave, di orfane, di donne che piangono il loro dolore. Infatti nello stesso volume *Ore malinconiche* troviamo eloquenti testimonianze del genere in componimenti come: "La schiava cristiana nel castello del lago di Giannina" (1834), "L'orfana di Parga", "L'orfana di Scio", "La donzella greca alla tomba di Lord Byron".

Sotto questo profilo, il substrato più generalmente romantico del poeta è collocabile nel secondo periodo della cultura letteraria napoletana, quello che abbraccia gli anni 1830-1848. Cesare Malpica vi figura come capofila, con Achille de Lauzières, di «uno sprovveduto gruppo di novatori»⁶² (i Dalbono, gli Anzelmi, i Valentini) che fra gli anni 40 e 44 segnarono con il loro «estro geniale» quel particolare fenomeno che fu il romanticismo a Napoli.⁶³

Naturalmente è Francesco De Sanctis, che nella sua IX Lezione⁶⁴ sulla let-

⁵⁹ Una bibliografia essenziale e varie informazioni critiche su Cesare Malpica (nato a Capua nel 1804 e morto a Napoli nel 1852, o secondo il De Sanctis nel 1800 e nel 1848 rispettivamente), sono presenti in: P. Calà Ulloa, *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du Royaume de Naples*, Genève, Joel Cherbuliez Librairie, 1859, II, pp. 126-34, 184, 342-3; Fr. De Sanctis, *La letteratura italiana del secolo XIX (scuola liberale - scuola democratica)*, con prefazione e note di B. Croce, Napoli, Morano, 1918⁵. Le pagine da 119 a 133 comprendono la IX Lezione intitolata *La letteratura a Napoli* (continuazione), e dalla nota 63 risulta anche un elenco delle opere dell'autore; M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, Napoli 1973, vol. IX, pp. 297-309; M. Tondo, *Figure della cultura napoletana del primo Ottocento: Michele Baldachini*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma 1976, III, pp. 445-91; M. Tondo, *Motivi teorici e critica letteraria nel "Progresso"*, in AA.VV., *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento. Dal purismo a De Sanctis*, Bari 1976, pp. 187-249.

⁶⁰ ORE / MALINCONICHE / CANTI / DI / CESARE MALPICA, Napoli 1836, vol. I, pp. 109-13.

⁶¹ Cfr. E. Persico, *Letteratura filellenica italiana*, cit., p. 90 e sgg.

⁶² Cfr. M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, cit., p. 301.

⁶³ In ogni caso in quei pochi anni si concentrò, si può dire, tutto il tentativo di rinnovamento, forse tardivo, disordinato, brusco, iperbolico, ma che volle smuovere le acque della letteratura che a Napoli, citando M. Sansone, «rimase inchiodata alla eredità 'settecentesca' tipicamente illuministica» (cfr. M. Sansone, cit., p. 299).

⁶⁴ F. De Sanctis, *La letteratura italiana del secolo XIX*, cit., pp. 119-33.

teratura napoletana del XIX sec. delinea quelle circostanze che portarono i romantici napoletani, e Cesare Malpica «fra i più sbrigliati», influenzati da altre letterature (specialmente da Hugo e da Byron) e dal tardo riflesso della scuola lombarda, ad una opposizione accanita verso la scuola dei classicisti e il loro ex-maestro, il marchese Puoti, «un cavalier napoletano filelleno per la vita» come riferisce il corcirese Mario Pieri.⁶⁵

Nel contesto di un giudizio in qualche modo 'negativo' nei confronti del romanticismo napoletano e dei suoi esponenti (soprattutto da parte della critica più accreditata), Pierre Calà Ulloa, quasi coetaneo di Malpica, si presta a rendergli un po' di giustizia. Scrive esattamente: "[...] amava appassionatamente l'arte [...] aveva l'occhio di un pittore e la verve ingegnosa e trascinate [...]. Sapeva dare alle sue produzioni quell'aria di vita che sola può animare le opere poetiche".⁶⁶ Ma anche oggi Michele Tondo, scrivendo dei romantici napoletani, afferma: "[...] pur nella loro superficialità" i loro tentativi poetici "non sempre rimasero sul piano della pura velleità".⁶⁷

La lettura del canto che ci interessa (costituito da 148 ottonari suddivisi in cinque pagine, nell'ordine di 18/34/34/34/18 versi ciascuna) potrebbe da sola rivelare i dati essenziali del poeta: vi si riconoscono sia gli eccessi romantici, sottolineati da De Sanctis e dalla critica moderna (Mario Sansone) sia i pregi attribuitigli dal suo contemporaneo Ulloa.

La Vergine di Missolungi è la personificazione evidente della Kairi; non è solo il titolo a determinare tale certezza, ma l'intera articolazione tematica e le figure dei figli di Nicerate, sua invenzione drammatica. Appare come figura errante sul suolo distrutto dopo la Sortita, culminata nell'evento dell'esplosione ad opera di Nicerate-Kapsalis. Il poeta, all'inizio, la segue nel suo errare (usando la 3^a persona descrittiva), in un susseguirsi di immagini catastrofiche ("rovine ancor fumanti, martiri svenati, ruderi crollanti, templi rovesciati") mentre verso la fine la invoca personalmente (alla 2^a persona). Vengono ricordati i particolari riguardanti le figure principali del dramma della Kairi, cioè, oltre a Nicerate, quelle di Lisimaco, Cleonice, Carigine e il coro delle donne. In un continuo alternarsi fra presente e passato del *tempo della composizione* abbondano esempi di acuto sentimentalismo e di eroismo, descrizioni di scene, sì crude, ma senza l'eccesso del cercare il bello nel brutto, come prediligevano, secondo De Sanctis, i romantici "per sfidare i classici", né altri parossismi. È forse il rispetto e anche la venerazione verso l'evento che può aver condizionato, nel meglio, il poeta?

Va notato inoltre che il riferimento all'esplosione dell'edificio minato è un elemento non riportato nelle due scene citate da Sutsos, ma anche se lo storico

⁶⁵ *Della vita di Mario Pieri (corcirese) scritta da lui medesimo*, (libri sei), Firenze, 1850, vol. I, p. 406.

⁶⁶ P. Calà Ulloa, *Pensées et souvenirs sur la littérature contemporaine du Royaume de Naples*, cit., p. 129.

⁶⁷ M. Tondo, *Figure della cultura napoletana del primo Ottocento: Michele Baldachini*, cit., p. 451.

fosse stato la sola fonte del poeta, Malpica avrebbe potuto trarre quell'informazione attraverso altre pagine di quella stessa opera e esattamente dalle pagine 403 e 404, che ne parlano. E va pure evidenziato che i due versi del canto «La crudele Europa impari / Di qua' prodi non curò», sono la riprova che Malpica per la sua «vergine vezzosa» ha piuttosto raccolto altri dati, come quelli sulla *Lettera alle Filellene* di Evanthia Kairi, di cui parla sempre Sutsos alle pagine 391-2. Di questa *Lettera* è ovvio che non si trovi traccia in *Nikíratos* ma, una completa lettura del dramma potrebbe aver informato Malpica sul tema dell'avversione della Kairi verso quella parte della politica europea che fu contraria alla causa greca.

Quando Spiros De Viazis, collaboratore del quindicinale «Kosmos» introduceva il 1° luglio 1911⁶⁸ una serie di interventi a puntate dal titolo *Ἰταλοί Φιλέλληνες*, avvertiva il lettore che i suoi ricordi si sarebbero rivolti ai Filelleni che avevano scritto delle opere⁶⁹ — dei contributi dunque alla storia della Grecia e testimonianze di entusiasmo verso l'ellenismo in generale — e non a quanti, più o meno noti, avevano preso parte attiva alla lotta d'indipendenza. La nona figura di quella serie era il piemontese Angelo Brofferio sulla cui opera *Scene elleniche*, De Viazis incentrava il proprio intervento.⁷⁰

Il critico di Zante, come pure Elena Persico,⁷¹ non forniscono informazioni dettagliate sul contenuto delle varie *Scene*, una delle quali rivela un'altra risonanza del nostro dramma.

Se Cesare Malpica esprime il carattere romantico del filellenismo italiano, Angelo Brofferio⁷² rappresenta in pieno quello combattivo e patriottico che «si fece ben presto del canto di Grecia un mezzo, un'arma per la diffusione del suo verbo di libertà».⁷³

I momenti in cui Brofferio si avvicinò concretamente alla causa greca sono più d'uno e di diverse date, per cui il suo contributo può essere collocato sia nel primo periodo della letteratura filellenica, quella delle manifestazioni subitane e «a caldo», sia nel secondo periodo già indicato, cioè dopo il 1830.

⁶⁸ S. De Viazis, *Ἰταλοί Φιλέλληνες*, in «Kosmos» III, 61, (1° luglio 1911), p. 242.

⁶⁹ Il secondo intervento della serie era dedicato a Severiano Fogacci (v. nota 38).

⁷⁰ S. De Viazis, *Ἰταλοί Φιλέλληνες. Θ' Ἀγγελοῦ Βροφῆριος*, in «Kosmos» III, 71, (1° dicembre 1911), p. 452.

⁷¹ Cfr. E. Persico, *Letteratura filellenica italiana*, cit., pp. 108-10.

⁷² Dalle seguenti opere si può ricavare un buon quadro di notizie bio-bibliografiche su A. Brofferio (nato nel 1802 a Castelnuovo Calcea, provincia di Asti, e morto a Torino nel 1866): E. Montazio, *Angelo Brofferio*, Torino 1862, pp. 94; F. Dall'Ongaro, *A. Brofferio*, in «Nuova antologia» II, (31 maggio 1866), pp. 188-93; F. Bosio, *Ricordi personali*, Milano, 1878, pp. 3-23; R. Ebranci, *Angelo Brofferio e il suo tempo*, in «Rivista d'Italia», Asti 1898, pp. 82; A. Colombo, *Nel centenario di Angelo Brofferio (1802-1902)*, Ceva 1902, pp. 164 (contiene preziosissime notizie biografiche e critiche, con elenco dettagliato delle opere dell'autore); E. Persico, *Letteratura filellenica italiana*, cit., pp. 45, 55, 59, 67, 90, 108-10, 137; F. Martini, *Due dell'estrema. Il Guerrazzi e il Brofferio. Carteggi inediti (1859-1860)*, Firenze, 1920; la sua vastissima opera autobiografica *I miei tempi. Memorie*, in venti volumi, apparsa a Torino presso la tip. Botta, nel 1857, e la tip. G. Biancardi, 1858-61.

⁷³ E. Persico, *Letteratura filellenica italiana*, cit., p. 90.

Fu la catastrofe dell'isola di Psarà nel giugno del 1824 a dargli, allora ventiduenne, l'occasione per scrivere i suoi primi versi filellenici, che purtroppo andarono smarriti.⁷⁴

L'evento della caduta di Missolungi fu la seconda. Si trovava a Parigi⁷⁵ nel periodo in cui si era diffusa la falsa notizia della presa di Missolungi (v. nota 12). Brofferio compose allora l'ode *La caduta di Missolungi*⁷⁶ riproposta più tardi, quando effettivamente accadde l'evento, e il generale Lameth la presentò dopo averla stampata a beneficio dei Greci.⁷⁷

La battaglia di Navarino, nell'ottobre 1827, offrì per la terza volta a Brofferio, a Napoli in quel periodo, lo spunto per tornare sul tema, e questa volta inneggiare alla vittoria.⁷⁸

Le testimonianze dei letterati, per lo più suoi contemporanei, descrivono abbondantemente la figura di questo piemontese: Béranger del Piemonte e apostolo di libertà,⁷⁹ lo ricorda Francesco Dall'Ongaro tre giorni dopo la sua morte, avvenuta il 28 maggio 1866; più italiano che piemontese lo chiama Enrico Montazio;⁸⁰ e Ferdinando Bosio aggiunge che Brofferio fu quello il cui lungo lavoro «giovò in Italia a sgominare, letterariamente, l'accademia, la pedanteria, la nullità rigonfia di cortigianeria [...] la reazione e il liberalismo ipocrita».⁸¹

Vari sono gli aspetti del suo operato: uomo politico, avvocato, oratore parlamentare vigoroso, tragediografo e commediografo (anche se di minore portata), poeta dialettale, giornalista e pubblicista, storico, avversario di Cavour e amico di Francesco Domenico Guerrazzi⁸² e di Giuseppe Mazzini, stimato da Victor Hugo e Alexandre Dumas per non menzionare che le principali figure a lui collegate.

Nel periodo in cui scriveva le *Scene elleniche*, «[...] nelle quali il giornalista poteva spaziare più a lungo e parlare più libero», come precisa Francesco Dall'Ongaro,⁸³ la situazione in Italia era quella caratteristica del pre-1848. Brofferio aveva già bruciato alcune tappe del suo attivismo liberale e democratico: gli

⁷⁴ Cfr. l'affermazione di E. Persico, *Ibidem*, p. 55.

⁷⁵ Era stato sospeso dall'Università di Torino, dove studiava giurisprudenza e parlava ad ogni occasione di patria e di libertà, infine esiliato per la sua partecipazione alle congiure universitarie nel gennaio 1821, e due mesi più tardi, agli eventi di San Salvario, quando la banda del capitano Ferrero vinceva i soldati di Carlo Felice (cfr. E. Montazio, *Angelo Brofferio*, cit., pp. 42-5, e A. Colombo, *Nel centenario di Angelo Brofferio (1802-1902)*, cit., pp. 17-8).

⁷⁶ «La caduta di Missolungi», in *Poesie di illustri italiani contemporanei raccolte da Ferdinando Bosio*, Milano, 1865, vol. I.

⁷⁷ Cfr. E. Montazio, *Angelo Brofferio*, cit., p. 85.

⁷⁸ Cfr. E. Persico, *Letteratura filellenica italiana*, cit., p. 67.

⁷⁹ F. Dall'Ongaro, *A. Brofferio*, cit., p. 190.

⁸⁰ E. Montazio, *Angelo Brofferio*, cit., p. 19.

⁸¹ F. Bosio, *Ricordi personali*, cit., p. 23.

⁸² Secondo Ferdinando Martini, l'autore dell'*Assedio di Firenze* e il direttore del «Messaggiere torinese» erano molto somiglianti fisicamente (cfr. F. Martini, *Due dell'estrema*, cit., p. 3).

⁸³ F. Dall'Ongaro, *A. Brofferio*, cit., p. 189.

atti cospiratori a Torino dell'aprile 1831⁸⁴ e la fondazione del suo giornale "Il messaggiere torinese" nel 1834.⁸⁵

Erano allora maturati i tempi in cui, come dice Arturo Colombo, «egli, collo sguardo sempre rivolto unicamente al bene della Patria scriveva nel 1841 le *Scene elleniche*»,⁸⁶ opera in cui «la storia appar vestita di forme drammatiche e romanzesche», aggiunge Enrico Montazio.⁸⁷

La prima edizione, composta di due volumi, uscì a Torino: nel 1844, il primo volume, e nel 1846 il secondo.⁸⁸ Già la lettura del frontespizio: ANTICA E NUOVA GRECIA / SCENE ELLENICHE / DI / ANGELO BROFFERIO / Adorna di 500 intagli intercalati nel testo e 40 finissime incisioni in acciaio / CON CENNI ED ILLUSTRAZIONI / SULL'ANTICA GRECIA / DEL CAV. PROFESSORE / AMEDEO PEYRON, attira l'attenzione sull'accuratissimo aspetto tipografico e nello stesso tempo preannuncia il testo iniziale "Idee della storia antica della Grecia" con il quale Peyron aggiungeva «alle esposizioni dello storico» alcuni accenni su «le leggi, i costumi, le arti» del mondo antico.⁸⁹

Nell'introduzione invece, Brofferio comunica chiaramente le sue intenzioni di rappresentare i «principali fatti e paesi dell'antica e della nuova Grecia sposando la poesia alla storia, la geografia alla pittura».

L'opera è suddivisa in 15 parti, il I volume ne comprende 8 e il II volume 7. I titoli di ogni parte, cioè di ogni "Scena", sono composti in modo da ricordare nomi e avvenimenti fra i più salienti del risorgimento greco e della Grecia antica: Bobolina e Idra, Gregorio Patriarca e Costantinopoli, Demetrio Ipsilanti e Tripolizza, Canari e Scio, Marco Botzari e Carpenizza, Giorgio Byron-Giorgio Varnakioti-Il filelleno e il rinnegato, Miauli e Psarà, Colocotroni e Nauplia, Soliman Bey-Santorre Santarosa e Sfacteria, Giorgio Condurioti e il Monastero di Sant'Elia, Nicolao Palasca-Andrea Metaxa e il Lago di Lerna, Periandro e Magula, Christo Kapsali e Missolunghi, Angelica Botzari e il Monastero del Monte Cronio, Karaiskaki ed Atene.

Ogni parte è corredata, alla fine, di due o tre note. Si tratta di brani, raccolti e tradotti per la maggior parte da un suo amico che desidera mantenere l'anonimato,⁹⁰ tratti da varie opere storiche⁹¹ che costituiscono il tessuto di sup-

⁸⁴ Con un proclama si chiedeva al re Carlo Felice la Costituzione. Fu allora che, catturato ed imprigionato, Brofferio scrisse le sue belle canzoni piemontesi (cfr. A. Colombo, *Nel centenario di Angelo Brofferio (1802-1902)*, cit., pp. 21-2).

⁸⁵ A. Brofferio praticò il giornalismo per 22 anni, fino al 1856, anno in cui cessò di apparire "La voce della verità", un altro suo giornale (cfr. *ibid.*, p. 24).

⁸⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 25.

⁸⁷ E. Montazio, *Angelo Brofferio*, cit., pp. 84-5.

⁸⁸ Dallo stabilimento tipografico Fontana, formato in -4°, fig.to, I vol., pp. 425; II vol., pp. 485. Una ristampa ebbe luogo a Milano nel 1863 presso la tipografia Guigoni.

⁸⁹ In modo che «la luce della moderna istoria si fa più fulgida e più bella col raggio della luce antica» (nell'"Avvertenza", vol. I, pp. XI-XII).

⁹⁰ Così viene dichiarato a p. 485, l'ultima del II volume.

⁹¹ Fra gli storici vengono menzionati: Emerson, Raffanel, Pouqueville, Rizo Nerulòs, Soutzo, Bucke, Wordsworth, Reybaud, Fabre, Lesur, Fauriel.

porto per l'autore, intenzionato, come egli afferma, a presentare gli avvenimenti "colla libertà del poeta, non con la rigidezza dello storico".⁹²

La 13^a Scena porta il titolo *Il sacro esercito/Christo Kapsali/Missolunghi*. È suddivisa in 15 unità e occupa complessivamente 97 pagine, seguita alla fine da due note che evidenziano il movente principale della composizione.⁹³ La prima di queste note proviene dalla *Histoire du siège de Missolunghi* di Auguste Fabre⁹⁴ e la seconda è la nota di Alèxandros Sutsos su *Nikìratos*, interamente tradotta in italiano, corredata dalle scene recitate dalla Kairi.

L'apertura di questa 13^a Scena descrive le fastose celebrazioni a Costantinopoli, dopo la vittoria di Ibrahim a Missolunghi e l'arrivo delle 4.000 teste degli eroi decapitati, dono e testimonianza di vittoria del Pashà al Sultano. Dopo aver esposto in un resoconto gli assedi precedenti, la narrazione di Brofferio inizia dal 24 dicembre 1825 data in cui le truppe di Ibrahim "con diecimila arabi e seicento Europei" arrivarono a soccorrere quelle di Reschid Pashà, così che "l'Asia, l'Africa e l'Europa si trovarono radunate in un sol giorno ai danni di una piccola città della Grecia".⁹⁵

Dopo una meticolosa esposizione dei fatti, a volte aneddótica, ma molto attendibile, tanto da sembrare quasi una cronaca, la Scena si conclude con la descrizione dell'arrivo dei superstiti del presidio alla città di Sàlona.

Si può subito notare che le figure protagoniste Nikìratos e Lisimachos in Brofferio non vengono mai menzionate se non con i loro veri nomi, mentre i due figli (Kleoniki e Charighenis) sono figure non menzionate, anzi Christos Kapsalis non ha figli! Evidentemente per un rivoluzionario attivo e uno storico liberale era sufficiente alimentare la propria ispirazione sulla base del fatto puro, del gesto eroico, senza lasciarsi influenzare dalla elaborazione drammatica della Kairi.

Quanto all'accoglienza ricevuta dalle *Scene elleniche*, E. Montazio ricorda il ringraziamento all'autore da parte del figlio di Marcos Bòtsaris, di passaggio a Torino, e dà una informazione generica su di una traduzione, per lui recente, in lingua greca.⁹⁶ Sp. De Viazis invece fornisce una documentazione dettagliata su diversi e anche sfortunati tentativi di traduzione e pubblicazione dal 1851 al 1911.⁹⁷

⁹² V. Note e schiarimenti dell'opera. Dichiarazione dell'autore, p. 21.

⁹³ Con una nota aggiuntiva, a p. 361, A. Brofferio completa il quadro delle sue fonti storiche, oltre Fabre e Soutzo, con i seguenti nomi: S. G. Ellen, J. Rizo Nerulòs, C. S. Lesur.

⁹⁴ Questa nota riporta notizie dall'opera di A. Fabre relativamente a specifiche informazioni sullo spinoso problema delle accuse contro il governo di Nauplia, che non avrebbe provveduto, secondo le opportunità, a soccorrere gli assediati.

⁹⁵ "Christo Kapsali", in *Scene elleniche* cap. VII, p. 327.

⁹⁶ E. Montazio, *Angelo Brofferio*, cit., p. 85.

⁹⁷ Sp. De Viazis dà le seguenti notizie al riguardo: nel 1851 lo zantiota Spiridon York cominciò a tradurre l'opera in greco (v. anche M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Torino 1971, p. 236), ma ne fu pubblicato soltanto l'inizio. Nel 1876 il traduttore Gheòrgios Sfikas iniziò una nuova traduzione che ebbe la stessa sorte. Il cefalonita Panaghiotis Panàs tradusse l'opera durante gli anni 1877-78,

In conclusione si può rilevare che il *Nikíratos* di Evanthla Kairi (soprattutto attraverso il suo primo ammiratore A. Sutsos) ha costituito un dato preciso di concrezione per le emozioni e per gli ideali di due patrioti letterati come S. Fogacci e A. Brofferio, e di un poeta romantico come C. Malpica. Si tratta di tre figure di entusiasti ed impulsivi, e ne furono in qualche modo provocati, seppur diversamente, e secondo il loro particolare essere: Fogacci, il militante, costante e fiducioso; Brofferio, l'impetuoso politico e democratico; Malpica, l'estroso romantico napoletano.

Alkistis Proiou - Angela Armati

La fortuna del teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1935

Non avremmo potuto trovare luogo e occasione migliori per parlare di quell'«antico greco sbarcato in Sicilia», come è stato definito,¹ oppure, come Pirandello stesso amava dire, del siciliano che portava la Grecia dentro di sé,² di uno scrittore, cioè, che ha voluto ravvivare il forte vincolo esistente da sempre fra due civiltà: quella greca e quella italiana.

Luigi Pirandello, infatti, che ebbe i natali qui, nella Magna Grecia, volle subito sottolineare la sua filiazione dalla grande cultura ellenica, inventando, da valente filologo qual era, una fantasiosa quanto originale etimologia del suo nome che sarebbe derivato, per corruzione fonetica, dal greco Πυράγγελος.³ Voleva con questa affettuosa alchimia provare in maniera inconfutabile la sua origine greca, più volte e in varie occasioni professata con vanto.⁴ Ma, forse, dal pensiero greco ereditò il rigore logico con il quale affrontò il mondo della realtà e quello delle false apparenze.

Non sarà possibile nel breve tempo a disposizione abbracciare tutto l'arco della presenza pirandelliana in Grecia, tutt'oggi viva. Ci limiteremo quindi a trat-

¹ Così A. Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, 1986⁷, p. 8, citando C. Alvaro, nella prefazione a L. Pirandello, *Novelle per un anno*, I, Milano, 1956.

² Con queste parole si è espresso Pirandello in un'intervista concessa nel 1931 al poeta Kostas Uranis, allora corrispondente del quotidiano ateniese "Elēftheron Vima"; parte di questa intervista è stata riportata sotto il titolo *Ἑλλάς καὶ Πιραντέλλο* dallo stesso Uranis su "Nea Estia" XVI (1934), p. 1092, in occasione dell'assegnazione del premio Nobel a Pirandello; mentre l'intero testo si può ora leggere in K. Uranis, *Ἰταλία*, Atene, 1978², pp. 215-229. L'articolo di E. Hatzantonis, *Luigi Pirandello, Kostas Uranis e la Grecia*, in "Forum Italicum" I (1967), 4, pp. 336-344, offre in italiano ampie parti dell'intervista.

³ K. Uranis, *Ἰταλία*, cit., p. 228.

⁴ Richard Weichert, direttore del teatro Schauspielhaus di Francoforte sul Meno, in occasione della prima francofortese dei *Sei personaggi in cerca d'autore* scrive su "Blätter der Städtischen Bühnen", 3 (1 ottobre 1924), p. 39: «Pirandello è dell'Italia meridionale, figlio di madre siciliana e di padre originario della Grecia. Il suo nome è d'origine greca, Pyr = fuoco, dunque Pirandello è "Colui che porta il fuoco"». La nota critica di Weichert «può essere considerata la prima introduzione alla drammaturgia pirandelliana» apparsa in Germania (cfr. M. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, 1988, pp. 34-38).

ma ne fu pubblicato soltanto il primo volume e un fascicolo del secondo. Di questa traduzione si appropriò un libraio di Smirne, che la pubblicò nel 1880 abusivamente; ma il completamento della traduzione fu fatto da un cattivo conoscitore dell'italiano ed era pieno di errori. P. Panàs denunciò il fatto. Intorno al 1911 Jeràsimos Vándoros realizzò una nuova traduzione ancora inedita al momento in cui De Viazis scrive la sua rassegna.

tare del periodo iniziale sino alla sua consacrazione nel teatro Nazionale di Atene, nel febbraio 1935.⁵

Di certo ci colpisce l'immediata ospitalità che fu data in Grecia alla drammaturgia dello scrittore agrigentino. Va riferito che nonostante gli sforzi di rigenerazione fatti dalle due prestigiose compagnie dell'epoca, la Νέα Σκηνή di Costantino Christomanos e il Βασιλικὸν Θέατρον, la situazione del teatro greco agli inizi del secolo⁶ giustificava il pessimismo espresso dal noto letterato e critico Ilias Vutieridis. In un articolo, apparso sul quotidiano "Nea Ellàs" del 24 giugno 1914⁷ il critico denunciava il fenomeno che nei teatri ateniesi — ne funzionavano più di dieci — imperavano gli «spettacoli di varietà» e le opere «vietate alle signorine». Definiva quindi «eccezione che può essere chiamata eroismo» il fatto che la compagnia di Tilèmachos Lepeniotis⁸ «resistendo ai miraggi utilitaristici, aveva mostrato la forza e la volontà di presentare ai suoi spettatori quanto di meglio, o almeno di decoroso, offriva il teatro straniero». Fu appunto la compagnia di Tilèmachos Lepeniotis — attore comico, discepolo, anzi vero e proprio iniziato, μύστης, del grande Christomanos — a mettere in scena, appena qualche giorno prima che apparisse l'articolo elogiativo di Vutieridis, l'atto unico pirandelliano *La morsa*.

Va sottolineato che la Grecia è stato il primo paese straniero a rappresentare Pirandello, per altro con un'opera che fu la prima in assoluto dello scrittore siciliano ad essere portata sulla scena italiana, il 9 dicembre 1910 al teatro Metastasio di Roma dalla compagnia del Teatro Minimo di Nino Martoglio.⁹

Ad Atene restò sulle scene del teatro Kivelis solo per due recite, 18 e 19 giugno, quanto basta perché si parlasse della novità italiana.

Cauta la partecipazione della critica: una breve recensione sul giornale "Estia" del noto economista, che si interessava anche di teatro, il professore

⁵ Un saggio su questo argomento è stato pubblicato da A. Proiou - A. Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1925*, in "Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici", n.s. 25 (1988), pp. 205-215. Come già detto nel menzionato articolo (p. 205, n. 1), fonti primarie di questo studio sono stati i giornali dell'epoca, le locandine, i programmi e le cronache teatrali. Preziosa guida è stato l'articolo di J. Sideris, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλου*, in "Nea Estia" LXX (1961), pp. 1599-1610; una frettolosa e poco attendibile traduzione di questa pubblicazione è stata data da A. Dosi, *La diffusione del teatro pirandelliano in Grecia*, in "Rivista italiana di drammaturgia" III (1978), 9-10, pp. 97-114. Sono stati di poco ausilio le Enciclopedie teatrali e gli Atti dei Congressi di Studi Pirandelliani; lacunose e a volte fuorvianti le notizie bibliografiche del volume a cura di M. Lo Vecchio Musti, Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, 1973³, pp. 1361-1362; utile invece il libro di C. Donati, *Bibliografia della critica pirandelliana 1962-1981*, Firenze, 1986. Da aggiungere il fascicolo n. 20 della rivista teatrale ateniese "Ekkiklima", primavera 1989, dedicata a Luigi Pirandello, pp. 29-67.

⁶ J. Sideris, *Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, I (1794-1908)*, Atene, s.d., p. 202 sgg.

⁷ Esattamente a p. 3 con il titolo Αἱ κοσμικαὶ Ἀθήναι - Θεατρικὴ Ζωή, firmato da Mavriannòs, uno degli pseudonimi usati da Vutieridis; cfr. K. Delòpulos, *Νεοελληνικὰ φιλολογικὰ ψευδώνυμα*, Atene, 1983², p. 63.

⁸ J. Sideris, *Τηλέμαχος Λεπενιώτης*, in "Nea Estia" XXXVIII (1945), pp. 726-727.

⁹ L. Pirandello, *Maschere Nude*, I, Milano, 1986¹⁰, p. 16. Sull'atto unico si veda il recente studio di F. Angelini, "La morsa" e una drammaturgia dei terzetti spezzati, in "Le forme e la storia", Rivista di Filologia Moderna, n.s. I (1989), 1, pp. 169-177.

Andreas Andreadis,¹⁰ riconosce al «δραμάτιον» di Pirandello una certa vivacità e una indubbia arte nell'evolversi della trama, ma gli nega del tutto l'originalità tematica, trattandosi, secondo il critico, di una banale storia di adulterio, valida più per un paese, come l'Italia, che non riconosceva il divorzio.

Il Θεατρικός,¹¹ che firma una brevissima nota sulla rivista "Ellàs" del 22 giugno 1914, si allinea sostanzialmente con le posizioni dell'Andreadis, e per di più nega all'opera valore letterario. Il successo del dramma si deve attribuire, a suo giudizio, piuttosto alla bravura degli attori.

Anche la nota redazionale del quotidiano "Akròpolis", 19 giugno 1914, ribadisce la bravura degli attori che hanno decretato il successo dell'atto unico pirandelliano,¹² limitandosi ad un generico elogio per l'autore, indicato semplicemente come poeta italiano.

Alle scarse e scarse note critiche fa riscontro una piuttosto calorosa accoglienza riservata dal pubblico ateniese all'opera. Ma l'allestimento de *La morsa* è soltanto un caso isolato; sulle scene greche continueranno a esibirsi compagnie con repertorio di teatro prevalentemente *boulevardier*.

Dopo un lungo silenzio di nove anni¹³ intorno all'opera pirandelliana, appare sul quotidiano "Embròs" del 6 marzo 1923 un breve articolo di Kostis Palamàs, dal titolo *Il problema dell'io*. Incentrato piuttosto sull'analisi della narrativa pirandelliana e, in particolare sul romanzo *Il fu Mattia Pascal*,¹⁴ il testo di Palamàs è in sostanza una sintesi di un articolo più ambizioso e complesso firmato da uno dei primi critici pirandelliani francesi, Louis Gillet, apparso sulla "Revue des Deux Mondes" il 15 gennaio 1923.¹⁵

L'articolo di Palamàs, anche se privo di originalità, serve tuttavia non solo a fornire i primi dati critici su Pirandello, ma anche a riaccendere l'interesse per la sua opera presso il grande pubblico ateniese, che saprà rispondere puntualmente e calorosamente alla prima de *Il piacere dell'onestà*,¹⁶ messa in scena al teatro Kivelis qualche mese più tardi, il 13 agosto 1923.¹⁷

¹⁰ "Estia" (19 giugno 1914), p. 1, firmato con lo pseudonimo di Alk., per cui cfr. Delòpulos, cit., p. 25.

¹¹ Identificato da Sideris, *Ἑλληνικὲς παραστάσεις τοῦ Πιραντέλλου*, cit., p. 1559, con il noto letterato Fotos Joffilis.

¹² "Akròpolis" (19 giugno 1914), p. 3: «Τὸ δραματάκι ἦτο πολὺ ὥραϊον. Εἰς τοῦτο ὁμῶς συνέτεινε περισσότερο τὸ παίξιμον τῶν ἡθοποιῶν κκ. Καλογερίκου καὶ Αἰμιλίου Βεᾶκη καὶ τῆς Ἀνθῆς Μηλιάδου, ἥτις τρίς ἀνεκλήθη ἐπὶ τῆς σκηνῆς ζωηρῶς χειροκροτηθεῖσα».

¹³ Silenzio in parte spiegabile con il fatto che solo dal 1916 in poi Pirandello si afferma come scrittore di teatro.

¹⁴ Pubblicato a puntate in Italia, tra l'aprile e il giugno del 1904, sulla "Nuova Antologia", ebbe la prima traduzione francese a cura di H. Bigot nel 1910; cfr. Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., p. 16.

¹⁵ L. Gillet, *Un humoriste sicilien, Luigi Pirandello*, in "Revue des deux mondes" 92 (15 gennaio 1923), pp. 439-452, in particolare pp. 445-446, 449-450.

¹⁶ La prima in Italia ha luogo il 27 novembre 1917 al teatro Carignano di Torino, con la compagnia di Ruggero Ruggeri; cfr. Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., p. 18.

¹⁷ Tradotto da K. Ikonomidis, interpretato da Miranda, figlia della grande Kiveli, e da N. Papageorghiu, rispettivamente nel ruolo di Agata Renni e di Angelo Baldovino.

Terrà il cartellone per ben sette giorni — cosa assai rara per gli annali teatrali dell'epoca — attirando l'interesse del pubblico e della critica.

Le recensioni apparse sui quotidiani mostrano una alternanza di atteggiamenti critici, ma sostanzialmente denotano un approccio superficiale.

Il cronista del giornale "Estia", l'indomani della prima (14 agosto 1923), rivela l'originalità dell'arte scenica pirandelliana, ma non approva la sua ironia irriverente che ridicolizza, a suo avviso, sia pure con maestria, sentimenti e valori sui quali si fonda la nostra società.

Panos Kalojerikos ("Elèftheros Tipos", 18 agosto 1923) trova la commedia priva di azione scenica, compensata però da una ben costruita dialettica con sfumature ironiche. E restituendo all'opera la sua originalità conclude: «Con tutte le riserve che si possono sollevare, *Il piacere dell'onestà* è stata una vera oasi nella soffocante aridità della maggior parte delle opere allestite quest'anno».

Il critico che si nasconde sotto lo pseudonimo Sartor ("Kathimerinì", 18 agosto 1923) rimane perplesso di fronte ad una commedia tutta costruita su un lungo monologo in tre atti impostato su concetti astratti, e afferma: «Questa è l'opera più teatrale e insieme più antiteatrale di quante ne siano mai state scritte».

Anche Palamàs riprende il discorso su Pirandello ("Embròs", 16 agosto 1923), questa volta con maggiore indipendenza di giudizio e sensibilità critica, puntualizzando l'originalità della problematica pirandelliana nella dialettica tra essere e apparire.

Crediamo di essere nel giusto azzardando l'ipotesi di un canale francese attraverso il quale giunse in Grecia *Il piacere dell'onestà*. Infatti con la regia di Charles Dullin la commedia era apparsa pochi mesi prima a Parigi,¹⁸ città che più di ogni altra attirava l'attenzione dei letterati e degli uomini di teatro greci. Inoltre le versioni greche del titolo 'H ἡδονὴ τῆς τιμῆς e 'H ἡδονὴ τῆς τιμιότητος (quest'ultima prevalse)¹⁹ ricalcano piuttosto la traduzione francese *La volupté de l'honneur*²⁰ che non l'originale italiano.

Dopo la fugace apparizione dell'atto unico *La morsa*, *Il piacere dell'onestà* segna senz'altro l'entrata ufficiale di Pirandello in Grecia e rimane sino ad oggi una tra le sue opere più rappresentate; ma a determinare la definitiva affermazione e il successo della sua drammaturgia saranno, nel 1925, gli ormai storici allestimenti di Spiros Melàs.

Uomo di teatro sensibile ed estroso, Melàs viene subito affascinato dall'arte scenica pirandelliana e si prodiga per divulgarla. Conscio di trovarsi di fronte

¹⁸ Théâtre de l'Atelier, 22 dicembre 1922, nella traduzione di Camille Mallarmé. Cfr. V. Del Litto, *Les débuts de Pirandello en France, l'interprétation des Pitoëff*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* (Venezia 2-5 ottobre 1961), Firenze, 1967, pp. 177-178.

¹⁹ La traduzione del titolo in greco desta perplessità anche in Palamàs: «...τὸν δραματουργὸν Τῆς ἡδονῆς τῆς τιμῆς ἢ ἀκριβολογώτερον Τῆς εὐχαριστήσεως ἀπὸ τὴν τιμιότητα...» ("Embròs", 16 agosto 1923).

²⁰ S. F. Baridon, *A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, cit., pp. 99-155.

a uno scrittore, già di fama mondiale, «sottile e profondo, originale ed estremamente cerebrale» — sono sue parole²¹ — cerca non solo di allestire uno spettacolo qualitativamente elevato ma anche di preparare adeguatamente il pubblico perché lo possa capire a fondo. Quale direttore artistico e regista di un teatro rivoluzionario per sua iniziativa da poco istituito,²² prepara quindi con tenacia e grande cura la messinscena di *Così è (se vi pare)*²³ avvalendosi di due preziosi collaboratori: il costumista Andonis Fokàs e il pittore Periklīs Vizàndios che ne cura la scenografia. Contemporaneamente Melàs, da instancabile giornalista, pubblica note informative ed articoli illustrativi della vita e dell'opera di Pirandello, con i quali tenta di puntualizzare la 'filosofia' pirandelliana in generale e di evidenziare, in modo particolare, l'idea cardine di *Così è (se vi pare)*, riassumibile nella mancanza assoluta di una verità oggettiva. Per facilitare la comprensione dell'opera anche da parte del grande pubblico meno informato, Melàs fa precedere lo spettacolo da una conferenza sulla 'filosofia di Pirandello' tenuta dal poeta Takis Barlàs,²⁴ che curerà anche la traduzione della commedia. La novità provoca la reazione di una parte del pubblico, impaziente di vedere alzare il sipario. L'impegno e la genialità del regista, valorizzati al massimo dalla funzionale scenografia del Vizàndios, di maniera piuttosto espressionista, contribuiscono ad un vivo successo. La critica, quasi unanime, si esprime in termini entusiastici, colpita soprattutto dalla regia, definita rivoluzionaria.

L'indomani della prima (22 febbraio 1925) dalle colonne della "Estia" il professore Andreadis esprime il suo incondizionato plauso per la realizzazione del Melàs, che considera non inferiore alla messinscena italiana e persino a quella famosa curata qualche mese prima da Charles Dullin al Théâtre de l'Atelier di Parigi;²⁵ spettacoli questi ai quali il critico aveva personalmente assistito.

In stridente antitesi con le recensioni trionfalistiche si trova l'approccio critico di Fotos Politis,²⁶ apparso sul giornale "Politia" del 24 luglio 1925,²⁷ in occasione delle repliche della commedia. Regista dotato e critico rigoroso di stampo idealista, come è noto, attacca con espressioni estremamente negative, diremmo irrispettose, l'ideologia pirandelliana definendola «filosofia vacua, negazione del

²¹ Sp. Melàs, *50 χρόνια θέατρο*, Atene, 1960, pp. 163-168, in particolare p. 164.

²² Il "Theatron Ellinikū Odīu" che rappresenta le proprie opere nella sala dell'"Ethnikòn Thèatron" (*ibid.*, pp. 149-150).

²³ Rappresentata per la prima volta a Milano al teatro Olimpia il 18 giugno 1917 dalla compagnia di Virgilio Talli; Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., p. 17.

²⁴ Si veda ora il testo di T. Barlàs, *'H φιλοσοφία τοῦ Πιραντέλλο (Βραβεῖο ΝΟΜΠΕΛ 1934)*, in "Nea Estia" 192 (Natale 1934), pp. 26-32.

²⁵ Il 20 ottobre 1924. Cfr. Del Litto, cit., pp. 178, 183-184.

²⁶ Del noto regista e letterato si veda "Ekkiklima" 13 (aprile-giugno '87), 'Αφιέρωμα στὸν Φῶτο Πολίτη, pp. 39-59 e bibliografia ivi citata dove andrebbe aggiunto l'ἀφιέρωμα di "Ellinikì Dimiurgìa" 13 (1954), pp. 195-230.

²⁷ Ora raccolta nel volume di F. Politis, *'Επιλογή κριτικῶν ἀρθρῶν, I, Θεατρικά*, Atene, 1983, pp. 197-200.

pensiero e della poesia, vera e propria decadenza». ²⁸ Non riuscendo a cogliere la profonda umanità che sta alla base del teatro pirandelliano vi vede esclusivamente astrazioni filosofiche ed acrobazie sofistiche, «ἐναέρια σοφιστικὰ κυβιστήματα».

Il successo europeo di Pirandello è secondo Politis prova della decadenza di un intero continente. Ma Spiros Melàs, incoraggiato dal primo successo pirandelliano, procede con il suo "Thèatron Technis" — istituito nella primavera del 1925 ²⁹ — alla rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. ³⁰

Il dramma che Bernard Shaw aveva definito l'«opera più originale ed efficace del teatro antico e moderno d'ogni nazione» ³¹ affascina Melàs che esclama in maniera analoga: «Mai prima d'oggi nel teatro universale di tutti i secoli e di tutti i popoli è avvenuta una cosa simile: Sei personaggi che cercano un autore...». ³² Con la sua capacità inventiva Melàs realizza anche questa volta una rappresentazione accuratissima, dando soluzioni interessanti ai molteplici problemi scenici. Con notevole successo interpreta egli stesso il ruolo del regista-capocomico mentre nelle vesti dei tecnici di scena e delle luci si esibisce la vera *équipe* dei macchinisti e degli altri collaboratori del teatro. ³³

Favorevolissimi i giudizi critici sulla rappresentazione considerata da alcuni recensori un vero capolavoro.

La cronaca teatrale del quotidiano "Estia" (25 giugno 1925) esalta la «straordinaria originalità» e la «inconsueta struttura teatrale» del dramma in cui l'elemento comico si fonde con quello tragico. Considera senza alcuna riserva «ottima» la realizzazione scenica del Melàs e continua affermando: «Il Thèatron Technis ha dato ieri la prova della sua capacità e ha riscosso un incomparabile successo sia a livello dei singoli protagonisti sia a livello di gruppo»; ma il vero «eroe» della serata, aggiunge, si è dimostrato Melàs, insuperabile nel ruolo del regista-capocomico. Eccellente anche l'interpretazione della giovane attrice Eleni Papadaki nel ruolo della figliastra.

Il cronista del giornale "Athinaikì" (26 giugno 1925) ci offre una viva descrizione dell'atmosfera della prima ateniese (24 giugno 1925): «Un folto pubblico di intellettuali, giornalisti, artisti, uomini di teatro ha riempito il tea-

²⁸ È interessante rilevare che Benedetto Croce, nel noto saggio del 1935 (*Luigi Pirandello*, in "La critica", 20 gennaio 1935, ora in *La Letteratura della Nuova Italia (Saggi critici)*, VI, Bari, 1957, p. 537, si esprime in modo analogo: «Se io dovessi definire in poche parole in che cosa propriamente questa sua maniera consiste direi: in taluni spunti artistici, soffocati o sfigurati da un convulso inconcludente filosofare».

²⁹ Melàs, *50 Χρόνια θέατρο*, cit., p. 174.

³⁰ Contestata dal pubblico nella sua prima romana al teatro Valle il 10 maggio 1921, presente l'autore, conoscerà il trionfo a Milano al teatro Manzoni il 27 settembre dello stesso anno; Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., p. 19.

³¹ Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, cit., p. 49.

³² Melàs, *50 χρόνια θέατρο*, cit., p. 189.

³³ *Ibid.*, pp. 189-195. Espediente già realizzato nel 1924 allo Schauspielhaus di Francoforte sul Meno; cfr. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, cit., p. 34.

tro Athineon e ha seguito con la massima devozione la novità scenica di Pirandello». Il dramma però, secondo il cronista, a causa della sua insolita struttura, non è destinato a segnare una tappa importante nella storia del teatro. Di parere contrario Melàs ³⁴ prevede che, passato il clamore del momento, Pirandello e i suoi *Sei personaggi in cerca d'autore* continueranno a interessare il pubblico. Considerando l'opera «tra le più originali creazioni drammatiche del nostro tempo» definisce il suo autore un «classico». Giudizio ardito quanto profetico espresso in un momento in cui il drammaturgo, malgrado la sua affermazione sui palcoscenici, continuava a rappresentare un punto controverso della critica internazionale per il suo anticonformismo ideologico e artistico.

Irriducibile, Fotos Politis esprime sul giornale "Politia" (26 giugno 1925), ³⁵ la sua, già nota, posizione contro la 'filosofia' e la tecnica pirandelliana. Con ironia caustica definisce l'autore dei *Sei personaggi* «un buon sarto» capace di «vestire con apparente serietà le più grandi sciocchezze». Ma la sua critica negativa diviene, involontariamente, quasi un elogio quando afferma: «Questo scrittore italiano è abile. È lo scrittore di cui aveva bisogno la nostra epoca... Crea opere che sorprendono per la loro originale struttura. È singolare, bizzarro, diverso dagli altri scrittori... Ti trascina con la sua retorica... teatrale, fatta di espedienti scenici...».

L'*Enrico IV*, che insieme ai *Sei personaggi in cerca d'autore* segna l'apice della drammaturgia pirandelliana, è rappresentato ad Atene l'estate del 1925. Nello stesso anno il dramma, avendo conosciuto il successo negli Stati Uniti, trionfa nelle maggiori capitali europee. ³⁶ La Grecia quindi va di pari passo con l'Europa. A metterlo in scena è la compagnia della grande attrice drammatica Marika Kotopuli che cura la regia e interpreta, con successo, il ruolo della marchesa Matilde Spina. Il tragico personaggio di Enrico IV è impeccabilmente rappresentato da Mitsos Mirat, attore affermato e direttore artistico della compagnia. Il felice allestimento dispone anche per i ruoli minori di un cast veramente prestigioso, formato da Dimitris Rondiris, Alexis Minotis, Jorgos Glinòs, allora giovani e promettenti attori.

Sia pure infastidito dal relativismo dell'«Einstein teatrale» l'articolista Kostas Ikonomidis, dell'"Ethnos" (18 agosto 1925), riconosce tuttavia in lui un «artista incontestabile che irrita e affascina». Ma il teatro «colmissimo delle personalità più in vista di Atene», la sera della prima, come informa l'anonima nota teatrale della "Vradini" (18 agosto 1925), dimostra, al di là dello scetticismo e della diffidenza ancora persistenti in una parte della critica, il pieno coinvolgimento del pubblico.

³⁴ In un suo testo critico-informativo apparso su "Estia" del 24 giugno 1925, giorno della prima.

³⁵ Attualmente in Politis, *Επιλογή κριτικών άρθρων, I, Θεατρικά*, cit., pp. 194-197, in particolare p. 194.

³⁶ Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., pp. 20-21. In Italia era stata data a Milano, il 24 febbraio 1922, al teatro Manzoni, dalla compagnia di Ruggero Ruggeri (*ibid.*, p. 19).

In questi anni l'itinerario artistico di Luigi Pirandello è seguito con vivo interesse dalla stampa greca. L'«*Elèftheron Vima*» del 27 luglio 1925 dà notizia del trionfo parigino del «Teatro d'Arte»³⁷ elencando gli spettacoli realizzati.

A un anno di distanza, 19 agosto 1926, lo stesso giornale riporta una interessante intervista, la prima apparsa in Grecia, che il drammaturgo aveva rilasciato ai corrispondenti di vari giornali stranieri, tra cui appunto quello del quotidiano greco.

In essa Pirandello esprime la sua grande ammirazione per Bernard Shaw e tiene a precisare che l'*humour* e la personalità, tipicamente inglesi, del primo non possono essere paragonati a lui, che si considera «inseparabilmente legato al suolo della Sicilia».

Il testo tuttavia che ha avuto la più vasta diffusione in Grecia è l'intervista concessa al poeta e critico Kostas Uranis nell'autunno del 1931.³⁸ In essa Pirandello esprime con toni appassionati e commossi il suo profondo attaccamento alla Grecia: «La Grecia me la porto dentro. Il suo spirito illumina il mio pensiero e conforta la mia anima. Posso anche dire che, senza esserci stato, la conosco. La mia terra è la Sicilia, cioè la Magna Grecia; esiste ancora molto della Grecia in Sicilia. Il senso della misura, l'armonia e il ritmo continuano a vivere in essa...».³⁹

A riprova della sua grecità il drammaturgo cita l'opera che lo rese universalmente noto: *I sei personaggi in cerca d'autore* «concepita — egli dice — come una tragedia antica. In essa ho inserito il coro, nato, come sapete in Sicilia, con Stesicoro. Il coro nella mia opera sono gli attori. Corifeo del coro è il direttore-capocomico e i sei personaggi sono i personaggi della tragedia. Nessuno l'ha capito tra i registi che l'hanno messa in scena nei diversi teatri del mondo..., e per questo, al mio desiderio di visitare la Grecia, si aggiunge anche il desiderio di presentare io stesso nel luogo della tragedia il mio lavoro come una tragedia antica... Rappresenterai cioè i *Sei personaggi* con maschere, immobili, che esprimono l'essenziale di ciascuno: la maschera del Padre il rimorso, della Madre il dolore, della Figlia la vendetta, del Figlio lo sdegno e così via...».⁴⁰

Dal 1926 al 1934 compagnie di giovani attori, alla ricerca di nuove forme di espressione scenica, realizzeranno con notevole successo le prime ateniesi della commedie: *Pensaci Giacomino!*;⁴¹ *Tutto per bene*;⁴² *L'uomo, la bestia e la virtù*;⁴³ *L'imbecille*⁴⁴ e ripeteranno *Così è (se vi pare)*.⁴⁵

³⁷ Sull'attività del Teatro d'Arte, fondato da un gruppo di giovani con la direzione artistica di Pirandello, si veda il volume di A. D'Amico - A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, 1987.

³⁸ Cfr. *supra*, n. 2.

³⁹ Uranis, *Ἰταλία*, cit., p. 228.

⁴⁰ *Ibid.* Cfr. Pirandello, *Maschere Nude*, I, cit., p. 54.

⁴¹ Dal 21 al 25 maggio 1926 interpretata dalla compagnia «Οἱ Νέοι», nella traduzione di K. Musuris.

⁴² Il 20 agosto 1926 al teatro «Dionisia», con la compagnia della Kiveli, traduzione di N. Kanellidu.

⁴³ Il 13 febbraio 1928 al teatro «Apollon», compagnia Kiveli.

⁴⁴ Il 25 settembre 1930 al «Laikò Thèatro Athinòn», traduzione di S. Mavridis.

⁴⁵ Il 14 aprile 1934 al teatro «Pàntheon» a Lesbo, compagnia «Dramatikòn Tmima Chorodias Mitilinis», regia di Stratis Paraskevaidis.

Nel maggio del 1935 Pirandello, già insignito del Premio Nobel, varca la soglia del Teatro Nazionale di Atene, operante dal 1932, con il dramma *Vestire gli ignudi*.⁴⁶ La raffinata regia di Dimitris Rondiris, allievo del grande Reinhard, e la magistrale interpretazione dell'attrice Eleni Papadaki nel ruolo di Ersilia Drei rimarranno memorabili. Tante le recensioni, entusiastiche le critiche. L'eco giunge a Pirandello che in una intervista, rilasciata a New York allo scrittore e critico Alekos Lidorikis,⁴⁷ il 26 luglio dello stesso anno, dirà: «Avrei voluto vedere ad Atene l'opera allestita dal vostro Teatro Nazionale, *Vestire gli ignudi*. Chi l'ha tradotta?... È piaciuta?... Vorrei andare in Grecia per presentare in uno dei vostri antichi teatri i *Sei personaggi in cerca d'autore* con il coro, i coturni, adattata, la vedo, come una tragedia antica. Forse l'anno prossimo, nel 1936...».

Il suo sogno, purtroppo, era destinato a rimanere tale.

Abbiamo voluto esporre in questa sede solo alcuni fra i più significativi momenti della iniziale fortuna del teatro pirandelliano in Grecia, fissando la nostra attenzione, soprattutto, sulla vita culturale della capitale. Sarà interessante seguire le vicende del nostro autore nella provincia greca, dove pure il suo teatro è approdato, come risulta dalle documentazioni rinvenute.

Il ricco e interessante materiale raccolto non solo merita una più dettagliata trattazione — che arrivi fino ai nostri giorni — ma apre anche diverse e nuove prospettive di lavoro.

⁴⁶ Il 14 maggio 1935 all'«Ethnikòn Thèatron», compagnia dell'Ethnikòn Thèatron, regia di D. Rondiris, traduzione T. Barlas.

⁴⁷ Questa intervista apparve poco tempo dopo sul quotidiano ateniese «Akròpolis» ed è stata ripubblicata su «Apojevmatini» del 17 dicembre 1967 per il Centenario dalla nascita dello scrittore.

G. P. Savidis

La Magna Grecia di Kavafis

L'argomento della mia relazione, "La Magna Grecia di Kavafis" — o, più esattamente, "Kavafis l'Italiota" — si è determinato quasi da solo, grazie a tre circostanze: primo, per il tema generale del nostro congresso. Certo, questo aspetto avrebbe potuto condurre uno studioso del poeta anche verso altri temi affini, come "Kavafis e l'Italia moderna" o come il tema più vasto "Kavafis e Roma", che attende ancora un'indagine sistematica.

Qui tuttavia interviene un altro fattore: il luogo particolare del nostro incontro, in questa grande isola che idealmente prolunga l'antica Magna Grecia verso i due confini del mondo antico, le Colonne d'Ercole e l'Africa. La parola "Sicilia", come vedremo, s'incontra quasi tre volte nell'opera poetica di Kavafis, creando così un legittimo luogo geometrico. La più ampia estensione geografica di questo luogo si incontra nei primi nove versi della poesia pseudostorica "Timolao di Siracusa", che fu scritta nel 1892 e pubblicata nel 1894. Li leggo ora nella prima redazione pubblicata:

È Timolao il primo musicista
della città più grande di Sicilia.
I Greci della Grecia nostra d'Occidente
così da Napoli come da Marsiglia
da Taranto, Panormo ed Agrigento
ed i quant'altre città le rive
d'Esperia di grecità coronano
tutti s'affrettano verso Siracusa
per ascoltare il musico famoso.

Più tardi, saggiamente, Kavafis mutò «Panormo» in «Reggio», e cioè in luogo della antenata punica di Palermo preferì la colonia, greca fin dalle origini, che oggi ha nome Reggio Calabria. E questo mutamento ci conduce alla terza circostanza.

Fra il 1941 e il 1946 Seferis, commentando la nota poesia "Il Corteo di Dioniso" constatò che il secondo verso, che è conosciuto nella forma:

L'artefice Damone (un altro non ce n'è
più bravo nel *Peloponneso*)...

presenta due sostanziali varianti a stampa:

... un altro non ce n'è
in *Reggio* più bravo...

poi corretto in:

... un altro non ce n'è
in *Sicilia* più bravo...

Il *Peloponneso* è l'ultima stesura. «Queste correzioni» continua Seferis «mi fanno pensare che la poesia (...) appartenga al ciclo della Grecia d'Occidente».

E lo stesso Seferis ci rinvia a un suo precedente commento, in cui aveva accostato fra loro le poesie rifiutate "Timolao di Siracusa" e "I Tarantini si divertono". Vedremo più avanti questo commento.

L'acume filologico di Seferis, per quanto io sappia, è passato inosservato per più di quarant'anni. Certo, sulla base di questi dati, sarebbe forse audace parlare di 'ciclo di poesie', e ancora più di 'Grecia d'Occidente'; perché questo termine geografico apparentemente semplice ci costringerebbe a comprendere nello stesso ciclo la poesia "Sulla nave" (1919) che è ambientata, in retrospettiva, verosimilmente nel 1901, nel mezzo del mare Ionio, fra Corfù e Brindisi. Ma la odierna vaghezza del termine, privo di dimensione storica, 'Grecia d'Occidente', può agevolmente venire precisata, se si esclude la solitaria menzione di Marsiglia; il ciclo si colloca allora, storicamente e geograficamente, nella grecità italota, antica e medievale — diciamo da Napoli a Siracusa.

In questo definito spazio possiamo ora collocare almeno sette poesie, la cui composizione va dal 1892 fino al 1919, se non fino al 1925, e che coprono, a intervalli, uno spettro storico di circa quattordici secoli.

E precisamente:

a) Fra le poesie 'rifiutate' due sono state già segnalate: "Timolao di Siracusa", scritta nel 1892, pubblicata la prima volta nel 1894; "I Tarantini si divertono", scritta e pubblicata nel 1898.

A queste, impropriamente, si potrebbe aggiungere la poesia "La morte dell'imperatore Tacito", scritta nel 1896 e pubblicata nel 1897, per la considerazione che Kavafis vi menziona «la Campania a lui cara» dell'imperatore Claudio Tacito.

b) Tra la poesie 'inedite' ne distinguo solo una: "Posidoniati", scritta nel 1906.

c) Ma nel corpo vero e proprio delle 154 poesie troviamo non solo la poesia latente segnalata da Seferis — e che finora nessun abitante del Peloponneso ha rivendicato — ma altre tre ancora. E cioè, accanto a "Il Corteo di Dioniso" scritta nel 1904 e pubblicata nel 1907 abbiamo anche: "Emiliano Monai, Ales-

sandrino, 628-655 d.C.", scritta forse inizialmente nel 1898, e comunque pubblicata nel 1918; "Imeno", scritta nel 1915, riscritta e pubblicata nel 1919 — proprio lo stesso anno in cui fu scritta e pubblicata "Sulla nave" — e infine: "Su un litorale Italico", di ignota data di composizione, pubblicata nel 1925.

Consideriamole ora da vicino, per quanto ci permette il tempo a nostra disposizione.

1. "Timolao di Siracusa"

Vediamo prima il commento di Seferis.

«La scena è a Siracusa (...) Kavafis, goffamente, cerca di esprimere una capitale, una grande città, simile a quella che porta dentro di sé; ne ha in mente l'idea, che non si è fatta ancora carne; Antiochia e Alessandria non sono apparse all'orizzonte». A questo punto, Seferis riporta solo i primi otto versi che abbiamo ascoltato poco fa; permettemi ora di leggere tutta la poesia.

È Timolao il primo musicista
della prima città di Sicilia.
I Greci della nostra Grecia d'Occidente
di Napoli e Marsiglia
di Taranto, Panormo ed Agrigento
e di quante altre città le rive
d'Esperia di grecità coronano
tutti s'affrettano verso Siracusa
per ascoltare il musico famoso.
Esperto nella lira e nella cetra
conosce anche l'emiopo acuto
il più soave tra i flauti delicati. E trae
dal gingras melodia flebile;
e quando tra le mani prende
la mägadis, si sprigiona dalle corde
dell'Asia ardente la poesia,
invito a sensuale, dolce fantasia,
ai profumi di Ninive e Ecbatana.

Qui, dopo il v. 18, esattamente a metà della poesia, Kavafis lascia due file di puntini di sospensione — forse per suggerire al lettore capace di apprezzarlo qualcosa dell'indicibile fascino della musica orientale di questo immaginario, cosmopolita siracusano — e continua con altri 18 versi, su tono, senz'altro, minore:

Ma nel mezzo delle lodi fitte
tra i doni di gran pregio
il buon Timolao è pieno d'afflizione.
Vino forte di Samo non lo allietta;
col silenzio rattrista i convitati.
Una pena indistinta lo possiede,

la pena della sua incapacità.
 Sente che i suoi strumenti sono vuoti
 mentre l'anima sua s'empie di musica.
 Quelle note segrete palesare
 invano tenta, con fatica e impegno:
 le armonie più perfette restano
 mute e nascoste nell'animo suo.
 E la folla applaude, entusiasta,
 quanto lui sdegnava, ormai, e disprezza.
 Lo sgomenta il suono delle lodi:
 in mezzo a doni di gran pregio
 assorto se ne resta il musicista.

È tempo ora di tornare al commento di Seferis a questo primo capolavoro di Kavafis:

«Si avvia verso il tono "siamo un miscuglio, qui"¹ ma non lo ha ancora trovato. Per il momento, questo discendente di una stirpe che aveva fatto fortuna nei grandi centri dell'emigrazione greca dà espressione in uno stile freddo e ricercato a una folla cosmopolita delle "rive d'Occidente". "Timolao" interessa anche per il tema dell'artista che si affatica, che non è contento del frutto delle sue fatiche...».

Così, in breve, Seferis quarant'anni fa. In più, si potrebbe oggi qui segnalare il primo caso, da parte di Kavafis, di messa in scena di una festa pubblica con la quale contrastano umori dissonanti. Qui, in un momento storico forse volutamente indefinito, forse tra il 491 e il 397 a.C., cioè nel secolo del massimo splendore del dominio siracusano.

E ancora: lo pseudostorico Timolao non è soltanto interiormente diviso: si trova in silenzioso contrasto con la società di cui è parte. Era naturale che Kavafis, da esteta crepuscolare, adottasse il motto aristocratico di Orazio, «odi profanum vulgus, et arceo». Ciò appare più chiaro se si confronta Timolao e il suo «entusiasta» uditorio con l'anonimo egiziano «cantore di gran fama» e con l'atteggiamento dei suoi ammiratori durante la festa popolare egiziana di "Sam el Nesim" (1892):

Ché l'Egiziano anche nel far festa
 conserva la propria compostezza.
 (...) Un'allegria grande è nella sua mente
 assai poca ne mostrano i suoi gesti.

Quanti di noi volessero interpretare anche freudianamente questa 'poesia di poetica' di Kavafis, sono pregati di attendere fino al momento in cui ci imbatteremo in un altro eroe pseudostorico di Kavafis, il presunto 'bizantino' Imeno. Per il momento, affrettiamoci a vedere le storicissime imprese dei Tarantini nel 282 a.C.

¹ "Città dell'Osroene" (1917) v.5: «Siamo un miscuglio qui, / d'Armeni e Siri e Greci e Medi» (n.d.t.).

2. "I Tarantini si divertono"

Rileggiamo prima la poesia, se possibile con lo stesso animo con cui la lessero per la prima volta nel 1898 i lettori del Calendario Skokos, fra i quali era anche Gregorio Xenòpulos:

I teatri pieni, musica dovunque
 qui orgia ed impudenza, e lì
 agoni atletici e sofisticati.
 Ghirlande sempreverdi adornano
 la statua di Dioniso. Dovunque
 son sparse libagioni. Fan festa i Tarantini.

Ma dalle feste i Senatori s'allontanano
 e scuri in volto parlano adirati.
 Ed ogni toga barbara che fugge
 è una nube foriera di tempesta.

È, credo, evidente che la messa in scena di dissonanze che turbano una pubblica festa costituisce qui, di per sé, il dramma, del quale tuttavia tanto la *hybris* che la *catarsi* vengono accennate in maniera sottintesa nella seconda parte della poesia. Seferis commenta: «Avvertiamo la catastrofe che si prepara».

Aggiungo ora che la circostanza storica è questa volta data con la massima precisione, e si colloca esemplarmente a Taranto, nel 282 a.C., quattro anni prima della conquista romana; che l'accento posto sulla statua di Dioniso deve, presumibilmente, simboleggiare «l'ebbrezza e l'orgoglio»² dei cittadini di Taranto, e che la chiave di volta del componimento si trova nell'ultima, aristocraticamente sarcastica frase della prima parte, con l'enfatica dieresi metrica della sillaba iniziale:

Δῖασκεδάζουν οἱ ἀστοὶ τοῦ Τάραντος.

Va bene tutto questo. Ma per chi non dispone del patrimonio di conoscenze storiche di Kavafis o di Seferis, la punta ironica della poesia rimane nascosta, — a causa, si direbbe, del suo carattere iperbolicamente ellittico. Nel mio caso, solo nel 1983, risalendo al Paparrigopulos, ho afferrato in qualche modo le dimensioni politiche del dramma. Perché Kavafis, forse per una eccessiva *politesse*, considera come un dato già scontato, e, nel senso proprio della parola, *obscaenum* il turpe vilipendio dei 'barbari' legati romani da parte della folla democratica dei supercivilizzati cittadini di Taranto, che ha il suo culmine nel pubblico gesto di lordare la toga di un venerabile Senatore Romano.

Dal punto di vista poetico, io ritengo che si tratti qui della tattica di un *ex-dandy* parnassiano — tattica che Kavafis perfezionerà nei successivi trent'anni — diciamo, fino alla poesia "Alessandro Ianneo, e Alessandra" (1929). Ho ci-

² "Dario" (1920), v. 9, v. 37 (n.d.r.).

tato appositamente questa tarda poesia. Seferis, commentando a questo proposito il giudizio radicalmente distruttivo che Petros Vlastòs dava delle poesie di Kavafis, come di «basi (...) dalle quali mancano le statue», disse: «Se le si toglie la connotazione di scherno, non è brutta immagine. Molte volte le poesie di Kavafis mostrano l'emozione che avremmo da una statua che non si trova più al suo posto: che era lì, l'abbiamo vista, e ora è stata portata via. Ma *mostrano* quest'emozione. Questa, in Kavafis, è la difficoltà più grande».

E anche nel poeta Seferis, oserei dire.

3. "Posidoniati"

La poesia 'inedita' "Posidoniati" per quanto scritta nel 1906, non era ancora venuta alla luce quando Seferis commentava, una per una, le poesie di Kavafis. Di conseguenza, cercherò ora di procedere, volente o nolente, senza la sua esperta compagnia. A proposito, noterò che il 23 Settembre 1944 Seferis, quando si trovava a Cava dei Tirreni, ebbe l'agio di visitare la vicina località archeologica di Posidonia, più nota col nome di Paestum. Non che la cosa abbia qui, per noi, senso, specie se si considera che, per quel che riguarda Kavafis, la sola località dell'Italia meridionale che egli poté vedere fu, casualmente, Brindisi.

Nella poesia, con la guida di un passo di Ateneo, ci trasferiamo a Posidonia almeno quattro secoli dopo la sua conquista da parte dei Romani, nel 273 a.C. Da notare che questa colonia di Sibari aveva già mutato il suo nome in quello di Paestum, ad opera dei Lucani. Leggiamo ora tutta la poesia, insieme con l'epigrafe che la accompagna:

...Gli abitanti di Posidonia, che abitano nel Golfo Tirreno. Ad essi accade che per quanto fossero originariamente Greci, furono completamente imbarbariti, divenendo Toscani o Romani; essi cambiarono la loro lingua e le altre pratiche, ma ancora fino ad oggi celebrano una festa greca, nella quale essi si incontrano e richiamano alla memoria quelle antiche parole e istituzioni, e dopo aver pianto ed essersi lamentati gli uni con gli altri se ne tornano a casa.

Ateneo

La lingua greca i Posidoniati
da secoli confusi coi Tirreni, i Latini e altri stranieri
l'avevano ormai dimenticata.
La sola cosa che degli antenati
era rimasta loro, era una festa
greca, con belle cerimonie,
con i flauti e le lire, con agoni e corone.
E solevano allora, sul finir della festa,
le antiche usanze narrare fra di loro,
i nomi greci ripetendo, che solo
in pochi potevano comprendere.
Sempre finiva la festa tristemente.

Perché si ricordavano ch'erano Greci anch'essi
che anch'essi, un tempo, furono Italoti;
e ora, che decadenza, com'eran diventati,
a vivere e parlare come barbari,
lontani — che sventura — dalla Grecità.

La scena dunque si colloca — «ancor oggi», dice Ateneo — fra il secondo e il terzo secolo d.C. Oltre alla malinconica ironia della sopravvivenza di una festività greca con nomi ormai incomprensibili, cioè, in senso letterale, barbari, è degna di nota, io credo, la presentazione di una concezione dello Ellenismo come una specie di terreno paradiso di civiltà, del quale la lingua greca costituisce la chiave.

Da questo punto di vista la poesia appartiene a un altro gruppo di composizioni di Kavafis, che hanno come oggetto, in tutto o in parte, l'identità linguistica dell'Ellenismo. Questa serie prende le mosse nel 1893 con la 'inedita' "Epitafio" e si arresta nel 1931 con la poesia "Nel 200 a.C.", la penultima che Kavafis abbia fatto in tempo a stampare in foglio volante.

Particolarmente degna di attenzione, dal nostro punto di vista, è la prima comparsa, nell'opera cavafiana, del termine «Italota» — sulla base del quale si dice che lo stesso poeta abbia coniato il termine «Αιγυπτιώτης» (Greco d'Egitto). D'altro lato, confesso di non riuscire a immaginare per quale motivo Kavafis abbia lasciato inedita una poesia così compiuta.

Infine, è forse interessante notare che delle sette poesie di cui qui ci occupiamo solo "Posidoniati" è oggetto di insegnamento ufficiale nel criptofascista sistema della istruzione media greca. Dal 1984 è compresa nell'antologia della seconda classe del Ginnasio. Forse anche perché è una delle rare poesie di Kavafis di soggetto non erotico che non siano minate dall'autoironia.

4. "Il Corteo di Dioniso"

Venendo ora al *corpus* vero e proprio della poesia di Kavafis, torniamo per poco alla poesia pseudostorica "Il Corteo di Dioniso" che come si è visto fu scritta nel 1903 e pubblicata nel 1907 — cioè un anno dopo la composizione di "Posidoniati". La considero sufficientemente nota, perché si possa tralasciarla di leggerla ora.

La consecutiva sostituzione, che Seferis ha segnalato, di Reggio e della Sicilia da parte di Kavafis, non annulla la relazione del componimento con la Sicilia, perché l'immaginario scultore Damone, se pure, alla fine, peloponnesiaco di origine, lavora pur sempre «per il sovrano di Siracusa», cioè, probabilmente, per il magnifico tiranno Gerone II, che prese questo titolo nel 270 a.C., piuttosto che il suo bellicoso predecessore Agatocle.

La parte più ampia della poesia (vv.1-14) descrive con volutamente fredda

precisione una raffigurazione, presumibilmente in bassorilievo, del Corteo di Dioniso, «su marmo pario». (Al momento giusto, bisognerà indagare sui modelli scultorei di Kavafis, come desiderava il mai dimenticato Sarejannis). Ma il fulcro della composizione poetica si trova negli ultimi otto versi, realistici e ironici insieme:

Tutto ciò fa Damone. Ed ecco, il suo pensiero,
in mezzo a tutte queste cose belle, va
di tanto in tanto a quello che riceverà
per compenso dal re di Siracusa: tre
talenti, una cospicua somma, avrà per sé.
La metterà con tutta l'altra sua ricchezza,
e allora vivere potrà nell'agiatezza,
far politica anch'egli — che felicità! —
dire la sua nell'assemblea, nell'agorà.

(trad. Pontani)

Si tratta dunque alla fine di una poesia di contenuto politico e sociale che mette in ridicolo, mediante l'uso di un raro punto esclamativo, l'ambizione mondana di questo scultore bravo sì, ma di seconda classe, il quale conta di monetizzare la sua eccellenza artistica ricevendone in cambio il salto nella classe della oligarchia economica. Ecco un altro dei temi trattati da Kavafis che attende ancora una adeguata trattazione.

5. "Emiliano Monai, Alessandrino, 628-655 d.C."

Abbiamo visto che la poesia precedente si divide sostanzialmente in due — con il solo indizio tipografico di un punto forte e un trattino alla fine del v.14. Lo stesso, in modo ancora più evidente, vale per le due successive poesie pseudostoriche di cui ora ci occuperemo.

"Emiliano Monai, Alessandrino, 628-655 d.C.", pubblicata nel 1918, è stata scritta, io credo, nel 1898, col titolo che ci è stato conservato di "Protetto". Immagino che allora la poesia non avesse una seconda parte — come avveniva inizialmente per la poesia "Imeno", che pure vedremo. Leggo le due prime strofe della stesura finale, giacché è l'unica che conosciamo:

Parole, aspetto, modi... Ne farò
una solida e magica armatura,
e i malvagi così fronteggerò
senza mai debolezza né paura.

Vorranno farmi male. E impenetrabile
sarò: nessuno saprà mai le mie
piaghe, né dove sono vulnerabile,
sotto lo spesso manto di bugie.

(trad. Pontani)

In poche parole, affermo che, in origine, questa poesia era una spontanea, ancora ingenua dichiarazione in prima persona del trentacinquenne Kavafis, analoga in questo alle poesie pressoché contemporanee "La Banca del Futuro" e "Addizione" (1897). Trent'anni più tardi, la poesia fu giudicata idonea alla pubblicazione come poesia di ambientazione storica, con il titolo mutato e l'aggiunta di un'ultima strofe, che nega il senso delle precedenti, e della quale tanto la sintassi che il verso, lo sottolineo, differiscono radicalmente.

Millanterie d'Emiliano Monai.
Quell'armatura, poi, se la forgiò?
Non troppo a lungo certo la portò:
in Sicilia morì, ventisette.

— Emiliano, che cerchi in Sicilia, tu, un Alessandrino?³

La risposta a questa domanda solo in parte dipende da ciò che Kavafis poteva sapere degli avvenimenti della Sicilia bizantina nella metà del VII secolo — cosa che spero di apprendere in questi giorni. In ogni caso, ricordo che la città natale di Emiliano Monai (e di molti altri Greci d'Egitto) era stata conquistata dagli Arabi nel 642.

Comunque, se si accetta che "Emiliano Monai" sia stata composta in prima redazione nel 1898, nulla prova che l'interesse di Kavafis per l'Italia Meridionale si sia mantenuto fra il 1906 e il 1918 — e cioè nel periodo in cui il miope Stato Greco conquistava col sangue una 'Magna Grecia' politica ai danni, a distanza, del più grande Ellenismo.

Nulla? Non interamente. Perché nel 1914 Kavafis, recensendo la raccolta di canti popolari curata da Nikòlaos Politis si sofferma con particolare commozione su quattro canti dell'Italia Meridionale, compresi dal Politis nella sua antologia. Inoltre il nostro, nella stessa recensione, riporta versi di un quinto canto — un lamento funebre calabrese — che aveva notato nella raccolta del Passow, insieme con il "Lamento" del Ponto che avrebbe dato spunto più tardi alla poesia "Πάρθεν" (1921).

6. "Imeno"

La stesura iniziale di "Imeno" ci è nota dal 1968. Scritta nel 1915 col titolo "Amala di più" era priva della 'coda' storica del 1919, e aveva il ben noto aspetto della parenesi εἰς ἑαυτόν, in seconda persona:

Amala di più, se l'acquisti con pena.
Pensa com'è dappoco ed inferiore
la voluttà raggiunta facilmente.

³ Cfr. l'ultimo verso di *Bolivar, un poema greco* (1944) di N. Engonopulos (n.d.t.).

Il tuo piacere, al quale infine giungi
con l'inganno spesso, e sempre di nascosto
cercandolo con ansia ed insistenza,
di rado il corpo che sente come vuoi
trovando, che perfezioni nella mente,
non confrontarlo con le altrui facili gioie.

In tre anni, questa specie di autorassicurazione sessuale mediata e poeticamente fiacca prenderà l'aspetto ancora più mediato e concentrato, in terza persona, del brano di una immaginaria lettera, con l'aggiunta di un commento che vorrebbe essere storico e filologico, nella realtà è sociologico:

«S'ami di più la voluttà raggiunta
morbosamente, rovinosamente, assai di raro
trovando il corpo trepido del palpito sognato —
quello che dà morbosamente, rovinosamente
una tensione erotica che sanità sconosce...»

Frammento d'una lettera
d'Imeno (giovinetto patrizio), rinomato
a Siracusa per lussurie, ai tempi
lussuriosi di Michele III.

(trad. Pontani)

Di nuovo ci troviamo, in modo inatteso, nella Sicilia bizantina — questa volta a metà del IX secolo. Per chi non ricordi che la conquista araba di Sicilia (826-878) si compì essenzialmente negli anni del giovane, valoroso e popolare imperatore Michele III (842-867) — che gli adulatori del suo assassino bollarono più tardi con l'epiteto di "Ubriaco" — il ricondurre *a posteriori* la poesia alla Siracusa medievale può rischiare di divenire una questione curiosa, se non stravagante.

Ho qui il dovere di aggiungere che Stratis Tsirkas aveva molto probabilmente ragione quando insisteva con me nel dire che il punto di maggiore enfasi di questa 'coda' sta nella parentesi «(giovinetto patrizio)» e non tanto nella ripetizione del termine *ασωτία*. Ma chi ci darà, finalmente, uno studio completo dei meccanismi dell'enfasi — e quindi anche del ruolo della punteggiatura — in Kavafis?

Comunque il nome immaginario 'Ιμενος è tanto palesamente ricercato da farci pensare a una parola arbitrariamente attinta al rimario privato di Kavafis, dove la vediamo prender corpo insieme col solitario *κείμενος*. Cosa che mi induce ad avanzare l'esistenza di una monografia sui nomi «semplici», spesso «ben adattati»⁴ dei personaggi pseudostorici di Kavafis, beninteso dopo un controllo delle fonti epigrafiche, quante erano accessibili al poeta.

⁴ "Tèmeto d'Antiochia: 400 d.C." (1925), v. 10 (*n.d.r.*).

7. "Su un litorale Italico"

Facciamo appena in tempo a vedere anche la settima poesia che qui ci riguarda: "Su un litorale Italico", pubblicata nel 1925, e presumibilmente scritta poco dopo la catastrofe d'Asia Minore. La leggo, per richiamarla alla mente; e dal momento che ne ignoriamo la data di composizione, potrà utilmente esser messa mentalmente a confronto con "Ad Antioco Epifane", poesia di analoga struttura metrica, composta e pubblicata nel 1922.

Kimos di Menedoro, un giovine Italiota,
trascorre la sua vita fra le dissipazioni,
come sono avvezziati, qui nella Magna Grecia,
i giovani allevati fra cospicue ricchezze.

Contro il suo naturale, oggi è troppo avvilito,
rannuvolato, grave. Guarda, sul litorale,
con tristezza mortale, le navi: ecco, si scarica
il bottino regale fatto in Peloponneso.

Spoglie elleniche: tutta la preda di Corinto

Ah, oggi non si nota nessuna inclinazione
per la dissipazione, nel giovane Italiota.
Godere non è lecito, no, non è naturale.

(trad. Pontani)

La poesia è ambientata in modo volutamente vago nell'Italia Meridionale, ma, con precisione, nel 146 a.C. Già è cominciata la colonizzazione romana dell'antica Magna Grecia, ed entro mezzo secolo tutti gli Italioti, vecchi e giovani, saranno divenuti cittadini romani, a pari titolo esposti alla rapacità del famoso proprete Gaio Verre.

Abbiamo qui, di certo, il più riuscito esempio di rima ironica di tutta l'opera di Kavafis (λίαν - λείαν). Abbiamo anche l'unica attestazione — due volte — del termine «Italiota», che fa da *pendent* alla doppia ripetizione della parola *διασκεδάσεις*, quadrisillaba e lieve, qui, contrariamente alla forma pentasillaba che abbiamo incontrato in "I Tarantini si divertono". Inoltre, la prima parte della poesia termina con una doppia enfasi tipografica: il verso isolato, e scritto in carattere diverso:

Λάφυρα ελληνικά· η λεία της Κορίνθου

Questo verso, un'intelligente lettrice asseriva che dev'esser letto a gran voce, col tono con cui si bandisce una mercanzia.

Aggiungo infine che lo pseudonimo Kimos di Menedoro può essere considerato, socialmente, fratello di latte del patrizio Imeno, se non addirittura di Emiliano Monai.

Dove ci conduce tutto ciò? Anzitutto, credo, alla più generale domanda:

— Ma perché, insomma, questo Greco d'Egitto insiste tanto, fra il 1892 e il 1925, a farsi passare anche per Greco della Magna Grecia?

Non lo so ancora. Neppure vorrei qui trattare a fondo la questione, o riassumerla in fretta in una conclusione, logica in apparenza, sul tipo del 'correlativo oggettivo'. (È divenuto abbastanza chiaro, io credo, che la constatazione di Seferis, inizialmente utile, dell'idea di una «grande città, una capitale» non è sufficiente per le poesie che Kavafis scrisse dopo il 1910, e cioè dopo la 'scoperta' di Alessandria e di Antiochia).

Mi basta, insomma, convenire con voi che il tema 'Kavafis l'Italiota' esiste, e richiede un esame più approfondito, oltre che, naturalmente, una trattazione più ampia.

Per finire, permettemi di sottolineare che gli studi su Kavafis — ai quali in maniera tanto decisiva contribuiscono colleghi italiani da mezzo secolo in qua — necessitano di ricerca sistematica sui seguenti tre temi:

a) Geografia storica di Kavafis, da esaminare in modo più serio di quanto non faccia l'elementare libretto di Delopulos - Kairi;

b) 'Code' delle poesie — tema che resta aperto almeno dal 1946, quando per la prima volta fu pubblicamente posto da Seferis;

c) Alcolismo (forse trasfigurato in nietzschiana ebbrezza dionisiaca?) partendo da un lato dalla poesia rifiutata "Ode Bacchica" del 1886, dall'altro dall'osservazione di Sarejannis che Kavafis, nel 1939 «aveva trovato il metodo per regolare le dosi (di bevande forti) che avrebbero potuto condurlo non all'ebbrezza, ma alle soglie di una fantasticheria euforica».

E ora permettemi di finire con una laconica testimonianza personale. In questa mia relazione ho evocato più volte Seferis — non invano, spero. Un motivo in più, è il fatto che venticinque anni fa i coniugi Seferis erano partiti in compagnia dei Savidis per conoscere la Sicilia — «ma altrimenti volle la sorte». ⁵ Grazie a voi, tuttavia, ho potuto realizzare, con la migliore possibile compagnia, questo pellegrinaggio.

(trad. di Renata Lavagnini)

⁵ G. Seferis, "Fog" (da *Svolta*, 1931), v. 27 (n.d.t.).

Antonia Sofikitou

“I Aclisìa atta Oria”: una versione salentina del canto popolare “Il ponte di Arta”

Nel corso di un'indagine sui tanti canti popolari — soprattutto d'amore — dei paesi grecofoni dell'Italia meridionale, mentre mi trovavo ancora nella fase di raccolta del materiale — di straordinaria ricchezza per quanto in particolare riguarda detti e proverbi — mi sono accorta con sorpresa di essermi imbattuta in una variante salentina del “Ponte di Arta”.¹ Essa reca il titolo di “I Aclisìa atta Oria” ed è contenuta in un volume di poesie di un certo Cesare De Santis, un agricoltore di Sternatia (Salento) che, oltre che alle attività della campagna, si è nel corso degli anni dedicato alla raccolta di materiale linguistico e folcloristico. Il libro di De Santis si intitola *Col tempo e con la paglia* ed è stato pubblicato nel 1983.² Il canto in esso compreso ha per oggetto la costruzione della chiesa di Oria (cittadina del Salento situata tra Brindisi e Taranto)³ e, nonostante le differenze rispetto alla maggior parte delle varianti greche del “Ponte di Arta”, presenta nei confronti di queste ultime non sporadici e significativi punti di contatto. Com'è noto, l'insigne studioso del folclore neogreco G. Megas, nel tentativo di mostrare l'origine greca del “Ponte di Arta”, in un esauriente studio comparato apparso sul periodico “Laografia”, individuò l'esistenza di 333 varianti neogreche del canto medesimo.⁴ Al contrario di quanto accade nelle varianti balcaniche,⁵ nessuna di esse fa riferimento alla costruzione di una chiesa. Fa eccezione una tradizione registrata e trascritta nell'isola di Na-

¹ La più nota tra le varianti del “Ponte di Arta” è reperibile in N. G. Politis, *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ*, Atene, 1914, pp. 130-131 (nr. 89).

² C. De Santis, *Col tempo e con la paglia. Storie rimate e no di un poeta e di un paese*. Lettere e testimonianze di G. Rohlfis e S. Lambrinos. Introduzione e cura di Antonio Verri, Lecce, 1983. Il testo della “Aclisìa atta Oria”, che per comodità del lettore ho ritenuto opportuno riprodurre integralmente in appendice alla presente comunicazione, è compreso alle pp. 104-107.

³ Si tratta di un'antica colonia cretese nota ad Erodoto (*Hist.* VII, 170) col nome di Hiria ed ai Romani con quello di Uria (cfr. Liv. XLII 48,7).

⁴ G. A. Megas, *Τὸ τραγούδι τοῦ Γεφυρίου τῆς Ἀρτας. Συγκριτικὴ Μελέτη*, in “Laografia” XXVII (1971), pp. 27-212.

⁵ Per i motivi propri delle varianti balcaniche, cfr. *ibid.*, pp. 168 (3), 170-178, 189.

xos dallo studioso di tradizioni popolari N. Kefalliniadis e sulla quale ha di recente richiamato l'attenzione il prof. St. Imellos. Essa narra di "Come fu costruita la chiesa della Vergine Aperathitissa" e proviene dal villaggio di Apiranthos.

L'Imellos, pur riconoscendo di trovarsi in presenza di un isolato riferimento alla costruzione di una chiesa, non esita a qualificare la testimonianza come di genuina origine popolare.⁶ Un'altra variante sul motivo della costruzione di una chiesa è quella — tanto più significativa in quanto in versi — che incontriamo ora nella zona grecofona del Salento. Va segnalato, a questo proposito, che nelle pochissime varianti del "Ponte di Arta" nelle quali si menziona una persona che viene murata per trasformarsi in genio tutelare di una chiesa o di un monastero, tale menzione è collocata nella chiusa del canto e si riferisce a personaggi secondari (le sorelle) e non al personaggio principale che viene sacrificato per mutarsi in genio del ponte.⁷

"I Aclisia attia Oria" consta di 34 strofe tetrastiche e, più precisamente, di 136 ottonari e settenari a versi alternati, con rima del secondo e del quarto verso di ciascuna strofa.

Il metro è, cioè, il decapentasilabo giambico con cesura dopo l'ottava sillaba proprio dei canti popolari neogreci e frazionato dal De Santis in due versi — fenomeno che peraltro è possibile riscontrare anche in certe raccolte neogreche di materiale folcloristico. Il De Santis, peraltro, non si limita a questo, ma snatura talvolta il ritmo del decapentasilabo con l'inserzione nel componimento di suoi propri versi. Ponendo a confronto il canto del "Ponte di Arta" con quello della "Chiesa di Oria" si riscontra la presenza in entrambi del motivo dello sforzo compiuto da maestri e manovali per consolidare le fondamenta della costruzione (str. 1). Nel canto della "Chiesa di Oria" il numero dei maestri è quello usuale di quarantacinque, che tuttavia non sempre è costante nelle varianti greche. Nella seconda strofe, il crollo notturno delle mura ancora umide ricorda da vicino le vicende della costruzione del ponte di Arta — vorrei a riguardo rammentare che l'edificazione diurna ed il crollo notturno sono temi comuni a tutte le varianti neogreche. Il particolare dei muri trasudanti umidità richiama peraltro da presso le tradizioni del popolo greco sui luoghi sprofondati (chiese, aie, etc.).⁸ Nelle strofe 3-7 viene rappresentata la disperazione dei manovali, che at-

⁶ Cfr. St. D. Imellos, *Πώς κτίστηκε ἡ ἐκκλησιὰ τῆς Παναγίας τῆς Ἀπεραθίτισσας*, in "Naxiaka" 6 (genn.-febb. 1986), pp. 12-14.

⁷ Il motivo del sacrificio delle sorelle si riscontra ad esempio in una variante dell'isola di Eubea nella quale si dice: «Τρεῖς ἀδερφάδες εἶμαστε, κι' οἱ τρεῖς κακογραμμένες / ἡ μιὰ στοιχειὸς στὴν Παναγιά, κι' ἄλλη στὸ Μοναστήρι / κι' ἐγὼ ἡ κακορρίζικη, σὲ τοῦτο τὸ γεφύρι» (Megas, cit., pp. 199-200) o, ancora, in una variante di provenienza cicladica che così recita: «Τρεῖς ἀδερφάδες εἶμαστε κι' οἱ τρεῖς ἐστοιχειασμένες. / Ἡ μιὰ εἶναι στὴν ἐκκλησιὰ κι' ἄλλη στὸ μοναστήρι / κι' ἐγὼ ἡ πιὸ μικρότερη στῆς Ἀρτας τὸ γιοφύρι» (*ibid.*, p. 202).

⁸ La specificità del tema dei luoghi sprofondati attirò l'attenzione di N. G. Politis, che ad esso

tribuiscono ad un maleficio l'insuccesso dell'impresa e cercano di placare il genio maligno con l'erezione di colonne e nicchie decorati con statue di Santi e Madonne, i quali avrebbero dovuto assisterli nel tentativo di legare fra loro ferro, calce e pietrisco. Tali motivi si riscontrano anche nel "Ponte di Arta". L'elemento magico è, in particolare, presente in un buon numero di varianti; al successo o all'insuccesso dell'impresa contribuiscono infatti forze divine o demoniache — nelle varianti pontiche, ad esempio, incontriamo il genio del fiume che chiede un contraccambio per consentire l'esecuzione dell'opera.⁹ Al contrario, in nessuna delle varianti greche si riscontra il motivo dell'orrore per il crollo della chiesa, dinanzi a cui passa a sera il capomastro tornando avvilito verso casa (str. 8-9). Facilmente riconosciamo qui un intervento poetico dello stesso De Santis.

Nelle strofe 10-15 il capomastro sente un uccello addolorato cantare, come nel "Ponte di Arta", con voce umana, e gli chiede qual è la causa della sua malinconia. L'uccello risponde che il suo pianto è dedicato ad una sventurata madre ch'è sul punto di perdere la sua creatura. Segue, da parte dell'uccello, l'annuncio del sacrificio richiesto. Perché la chiesa di Oria possa reggersi sulle sue fondamenta, occorre che in esse venga murato un innocente fanciullo di cinque anni, il figlio del capomastro cui è stato affidato l'incarico di erigere la chiesa (str. 16-19).

Se l'annuncio del sacrificio da parte dell'uccello si riscontra in circa il 70% delle varianti greche, rilevanti sono le differenze tra il "Ponte di Arta" e "La Chiesa di Oria" per quanto riguarda la figura della vittima. Nella "Chiesa di Oria" si chiede in sacrificio non la moglie del capomastro, ma il suo unico figlioletto di cinque anni — elemento raro in tutte le varianti esistenti. Nel canto salentino, inoltre, è lo stesso capomastro a recarsi a casa propria a prendere il bambino (str. 19), senza render partecipe la moglie della terribile notizia. Nel "Ponte di Arta" solo in poche varianti è lo stesso capomastro a recare alla moglie il triste annuncio. Di solito, esso è portato o da un altro personaggio o da un usignolo. Nelle strofe 20-21 della "Chiesa di Oria" il fanciullo viene calato giù con una catena e poi murato con la calce nel basamento della chiesa, mentre grida in modo straziante invocando i genitori, particolari che ricordano da vicino i gemiti e i lamenti della moglie del capomastro, quando viene murata viva nell'arcata del ponte di Arta. Nelle otto strofe successive (22-29) si ha la rappresentazione dello strazio della madre alla notizia datale dal marito — ritornato a casa da solo — che il figliolo si è ormai da molte ore smarrito. La donna si slancia nelle tenebre in cerca del figlio; si percuote le membra, si strappa i capelli, interroga il mare, il vento, il sole e tutti gli elementi della natura perché le

ha dedicato una particolare sezione delle sue *Παραδόσεις*, Atene, 1904 (rist. anastatica 1956), vol. I, pp. 35-40 (nr. 59-67); vol. II, pp. 701-708, raggruppandovi ed opportunamente commentandovi nove tradizioni.

⁹ Cfr. Megas, cit., pp. 98, 99 (n. 3), 206.

dicano dove si trova il bambino, ma non riesce ad ottenere alcuna risposta. Tutti questi motivi descrittivi di natura romantica sono completamente estranei alla tradizione del "Ponte di Arta" e sono, a mio avviso, frutto di un personale intervento sul testo dello stesso De Santis. Segue, alle strofe 30-33, l'enunciazione della maledizione; a tale proposito vale la pena notare che l'invocazione viene lanciata non dal bambino che è stato murato, ma dalla madre, cioè dalla moglie del capomastro, al pari di quanto accade nella maggior parte delle varianti greche del "Ponte di Arta".

Riguardo al motivo della maledizione, è possibile riscontrare nel canto della Chiesa di Oria la presenza di un altro particolare ricorrente in buona parte delle varianti greche del "Ponte di Arta", la mancanza, cioè, della ritrattazione della maledizione stessa; in queste ultime, tale tema o viene sottaciuto o viene espresso in termini vaghi.¹⁰ Il canto si conclude (str. 34) col mito eziologico di 'Oria fumosa', condannata dalla maledizione della madre che arde di dolore ad ardere a sua volta tra fumi e vapori. Anche in questa strofe abbiamo un'aggiunta del De Santis, ben saldata, però, al tema del "Ponte di Arta", che, come vedremo in seguito, è di genuina tradizione popolare.

Nella "Aclisia atta Oria" osserviamo dunque la presenza di un significativo numero di elementi eguali o comunque somiglianti a quelli riscontrabili nel tipo fondamentale della leggenda del ponte di Arta, quale ce la presenta il Mezas. Tenendo per ferme le analogie già individuate, vorrei ora richiamare l'attenzione su alcuni nuovi dati emersi nel prosieguito della mia ricerca.¹¹

Nel volume di Giuseppe D'Amico *Da Hiria Cretese ad Uria Romana* viene riportata "La leggenda di Oria fumosa", una leggenda popolare concernente la fondazione delle mura di Oria da parte dei Cretesi.¹²

Dopo aver menzionato la testimonianza di Erodoto sulla fondazione delle mura della città ad opera dei Cretesi e dopo aver ricordato il sacrificio da parte di Agamennone della figlia Ifigenia (a sostegno dell'origine micenea della città), l'autore del volume passa al racconto della triste storia del sacrificio umano di un'innocente fanciulla. Secondo quanto narra la leggenda, quando i Cretesi giunsero all'interno della regione, decisero di stabilirvisi e di edificare sulle alture la loro città, che vollero cingere di mura ciclopiche. Una volta innalzate le mura, i Cretesi si preparavano a festeggiare l'avvenimento quando, nel corso della not-

te, un violento terremoto le scosse e le distrusse dalle fondamenta. Il re ordinò di riedificare le mura, non senza aver prima offerto innumerevoli ed imponenti sacrifici agli dèi tutti, sì da accaparrarsene la benevolenza. Ciò nonostante, in una notte tempestosa, mentre gli abitanti di Oria giacevano sprofondati nel sonno, le mura crollarono per la seconda volta. A questo punto, il re si consultò sul da farsi coi sacerdoti del regno, che emisero un verdetto orrendo e crudele: per evitare il crollo delle mura, si sarebbero dovute cementare le fondamenta col sangue di una vergine. Inorriditi, gli abitanti di Oria si strinsero al petto le figlie nel tentativo di proteggerle dalla minaccia della morte ed offrirono in sacrificio agli dèi adirati tutte le pecore e i buoi in loro possesso. Una povera madre vedova, però, lasciò sola a casa la figliola per andare a far legna nel bosco. Benché la donna le avesse ordinato di non aprire a nessuno e di restarsene nascosta in casa, la fanciulla, annoiata, aprì dopo un poco la porta di casa e si mise a giocare per strada. Essa attirò così l'attenzione dei soldati, che l'afferrarono e la condussero al castello. Qui il re ordinò di ucciderla immediatamente perché col suo sangue si impastasse il cemento per la posa della prima pietra. La madre, appresa la tragica notizia e folle di dolore, dopo aver lanciato la sua maledizione contro la città («e tu, Oria, possa ardere nei secoli, così come arde e brucia il mio cuore»), salì al castello e si gettò nel vuoto. Secondo la leggenda, la maledizione ebbe presa ed ancora oggi Oria si presenta avvolta da una malinconica nebbia anche quando il paesaggio circostante appare immerso nella calma e nella tranquillità — come abbiamo in precedenza visto, il medesimo motivo eziologico è presente nell'ultima strofe della "Aclisia atta Oria".

B. P. Marsella, nel suo libro *Ricordi storici di Oria messapica* (Roma, 1934), richiama l'attenzione sul castello di Oria (Castello Svevo),¹³ che si erge imponente sulla cima più alta dei tre colli sui quali sorge la città di Oria. L'architettura austera e l'aspetto possente accesero le menti degli abitanti, che fantasticarono di lotte e passioni, sventure e maledizioni, giuramenti e delitti compiutisi all'interno delle sue mura. Su queste mura aleggia da secoli con le sue fosche tinte la triste leggenda di 'Oria fumosa', condannata ad emetter fumo in eterno dalla maledizione di una madre, cui fu strappata la figlioletta per propiziarsi il favore degli spiriti avversi durante la costruzione del castello stesso. Tale castello fu eretto da Federico II di Svevia (1226-1233) sulla vecchia fortezza normanna, probabilmente tra le rovine dell'antica acropoli messapica. Sino ad allora e sino all'epoca del vescovo Teodosio (IX sec.) veniva utilizzato per le funzioni cristiane il più antico tempio di Crono, sorto nel medesimo sito e trasformato in chiesa cristiana dal vescovo e martire San Oronzio. Teodosio fece radere al suolo l'umile chiesa e fece erigere nello stesso luogo una chiesa imponente, dedicata all'Assunzione della Vergine Maria ed ai santi Crisanto e Daria, di cui si custodi-

¹⁰ Si veda ad esempio la chiusa di una variante raccolta nell'isola di Creta: «Πάρε σύ, πέριδικα, πλουμι κ' ἐσύ, ἀηδόνι, ἰδῶμα / κ' ἐσύ, τό ξενικόσταρο, πάρε τα τὰ μαλλιά μου, / νὰ μὴν τὰ πάρη θηλυκὸ κ' ἔχη τὰ βάσανά μου» (*ibid.*, p. 203) o quella della seguente variante euboica: «Ποῖός παίρνει τὴν πίκρα μου καὶ ποῖός τὴν ὁμορφιά μου; / Καὶ μιὰ δαφνοῦλα φουντωτὴ ποὺ κεῖται μέσ' τὸ ρέμα / "Εγὼ παίρνω τὴν πίκρα σου, κ' ἐγὼ τὴν ὁμορφιά σου» (*ibid.*, p. 200).

¹¹ Sull'argomento, ho in progetto di pubblicare nel prossimo futuro uno studio più esteso con l'aggiunta di tutti quei dati che verranno alla luce nel prosieguito della ricerca e con particolare riferimento alle fonti locali.

¹² G. D'Amico, *Da Hiria Cretese ad Uria Romana*, I Parte, Oria, 1989, pp. 103-104.

¹³ B. P. Marsella, *Ricordi Storici di Oria Messapica*, Roma, 1934, pp. 76-82.

scono le spoglie in una cripta sotterranea. La cripta è ancor oggi visibile nell'ala sud orientale del castello, esattamente ai piedi della cosiddetta Torre del Salto. Intorno al 1225 la chiesa voluta da Teodosio fu rasa al suolo da un terribile terremoto; il vescovo Pellegrino I ne cedette il sito a Federico II perché vi costruisse il suo castello, ottenendone in cambio la zona orientale dell'acropoli messapica, sulla quale fece innalzare la nuova cattedrale di Oria. Intorno al 1750 anche la chiesa di Pellegrino divenne pericolante a causa dei terremoti che si susseguirono nella regione dal 1722 al 1743; così fu anch'essa abbattuta e al suo posto si cominciò a costruire, per volere del vescovo Cartese Scaia, l'attuale cattedrale di Oria.

I dati relativi alla storia di Oria — fino a questo momento non molto numerosi — unitamente alle peculiarità dei fenomeni naturali, favorirono la creazione di miti e leggende, nell'ambito delle quali è difficile sceverare la fantasia dalla realtà. Questi stessi dati, se da un lato sono sufficienti a far cadere l'ipotesi iniziale che "I Aclisla attà Oria" sia una variante salentina finora ignota del "Ponte di Arta", dall'altro contribuiscono a rafforzarla. A causa delle impressionanti analogie tra la tradizione locale ed il canto del Ponte di Arta, è certo probabile che il De Santis si sia sovenuto di quest'ultimo e ne abbia tentato una rielaborazione personale, fondendo insieme i due temi; in tal caso, occorrerà tralasciare l'ipotesi iniziale dell'esistenza, presso le popolazioni grecofone dell'Italia meridionale, di varianti del canto sul ponte di Arta.

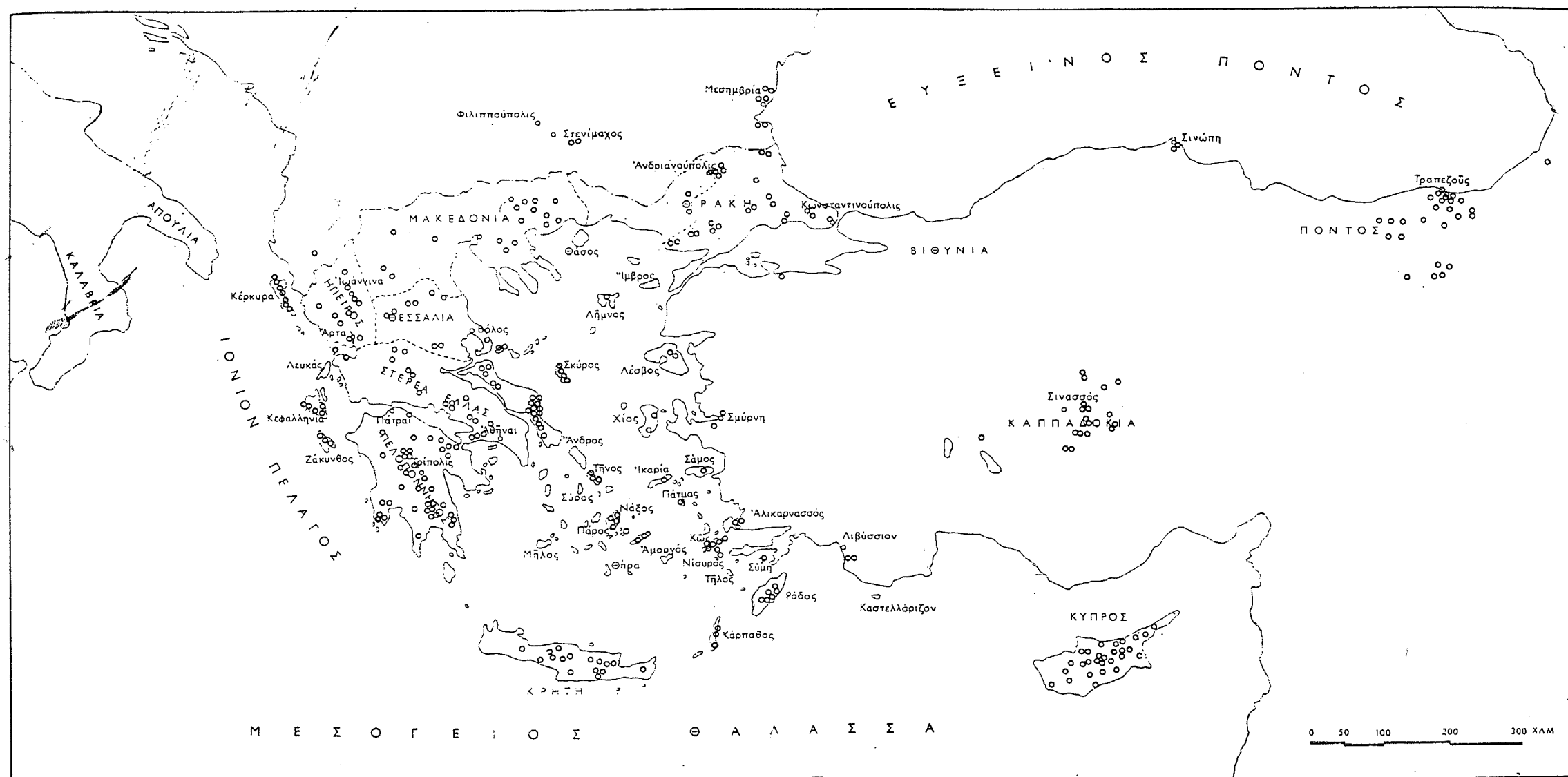
Sorgono però alcuni dubbi; perché De Santis, mentre utilizzò — se li utilizzò — versi integrali del canto greco, non ne utilizzò temi fondamentali e soprattutto quello della costruzione di un ponte. Si potrebbe obiettare che da cattolico praticante egli abbia accordato la propria preferenza al tema della costruzione di una chiesa, ma altrettanto facilmente si potrebbe controbattere che la correlazione tra la fondazione di una chiesa e un sacrificio umano era improbabile potesse suscitare una qualche emozione in un cattolico praticante. È proprio la presenza, nel testo del De Santis, di tale correlazione a corroborare l'ipotesi dell'esistenza di un motivo di origine popolare (commistione di elementi cristiani e pagani). Le stesse osservazioni si potrebbero fare riguardo al tema del sacrificio: si potrebbe cioè trattare di un originario motivo popolare infarcito di interventi stilistici del De Santis da una parte e di una sua personale rielaborazione dall'altro; avremmo, in altre parole, una contaminazione della leggenda locale colla leggenda greca, che De Santis potrebbe aver appreso dalla madre nei paesi grecofoni del Salento. Del resto, le osservazioni da me inizialmente fatte sulla presenza nel componimento di motivi propri del "Ponte di Arta" rafforzano l'ipotesi di una sua genuina origine popolare. Lo stesso dicasi del metro utilizzato dal De Santis; come si è già detto, si tratta al di là di ogni ragionevole dubbio di decapentasilabi, il cui ritmo appare significativamente alterato solo laddove il De Santis interviene direttamente nel testo. Tali interventi sono in

fikitou

ell'ala
Salto.
le ter-
truis-
ssapi-
anche
egui-
posto
drale

o nu-
crea-
asia
otesi
del
res-
erto
ato
re-
del-

ati-
so-
at-
ru-
la
a-
o-
o-
i-
el
o-
a
i
e



Area di diffusione del canto popolare « Il Ponte di Arta » secondo la ricostruzione di J. Megas

numero di tre: due di sua personale creazione, il terzo attinto alla tradizione popolare eziologica. Si pone dunque il problema di quanto un testo recepito nella raccolta del De Santis possa essere considerato genuinamente popolare. A. Verri, direttore della collana "Testi e Studi della Grecia Salentina", nell'introduzione alla raccolta poetica dello stesso De Santis, afferma che questi aveva l'abitudine di raccogliere in vecchi quaderni materiale folcloristico.¹⁴ Lo stesso De Santis, nella autobiografia premessa alla raccolta *Col tempo e con la paglia*, ci informa di avere a disposizione materiale per altri sei o sette volumi almeno.¹⁵ È del resto noto che l'insigne linguista G. Rohlfs si serviva di De Santis come informatore.¹⁶

Concludendo, sono personalmente convinta del fatto che "I Aclisia attà Oria" rappresenta una — e direi la prima — variante del canto popolare sul ponte di Arta delle zone grecofone dell'Italia meridionale.

Non stupisce che Megas non la conoscesse, dal momento che il suo già menzionato studio sulle varianti del "Ponte di Arta" vide la luce nel 1971, mentre la raccolta del De Santis fu pubblicata nel 1983. Si potrebbe tuttavia addurre un ulteriore motivo per escludere la variante del De Santis da uno studio di tipo folcloristico. Si tratta del concetto di originalità e genuinità imperante nel campo degli studi sul folclore e responsabile dell'esclusione dal materiale esaminato di testi popolari per così dire di seconda mano, qual è, appunto, quello del De Santis.

Esistono tuttavia testi che, pur non appartenendo alla sfera della cultura popolare quale tradizionalmente la si intende, presentano, come nel nostro caso, elementi di notevole importanza e valore ed è sul reperimento e l'analisi di essi che occorre, a mio avviso, porre maggiormente l'accento.

¹⁴ Cfr. C. De Santis, cit., pp. 7-9.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 13-15.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 8, 66-72, 78.

APPENDICE

I ACLISIA ATTA ORIA

LA CHIESA DI ORIA

- Sarantapènte màstori
ce cositria pedla,
sa Oria i polemùne
na stiàsone aclisia;
- ma i tixi pù ì stiàzane
stò simberi dromèni,
stò àvri òli ì vriscatto
'cimèsa pesomèni.
- I jestimèane ì màstori
ce clèane jà'ntropia,
ce ì lèane tì òli ì tixi
ì pèttan ghià maia.
- I cànnane simbùliu
ajèrnane culòne,
ì stlāzane tirite
mè Aju ce maddòne;
- pistèonta t'ì'Aji
tòs cànnane tì'xxàri,
nà calòdèsi sìdero
asvèsti ce litàri.
- Ma pòsi Diàvlo'ccànnano
là'ppànta mìa atixla,
stin'adhi mèra vriscane
mìa'ssecla ìs pàn'gonia.
- I tròane tì'cciòfàli'to
ce panta ponimmèni,
anacratèa'ttì'ttènni'to
a'ttò mialò xamèni.
- Nan vràti lipimmèno
à'tt'ì'ppodhì ddulā,
ì vrèti ò capomàstora
ambròs'miàn'aclisia;
- Palèa ce pesomèni,
ce màvri scotinì,
pù fò càti èna èperne
monāxa nà tìn dī.
- 1 *Quarantacinque maestri
e ventitrè manovali,
a Oria lavoravano
per costruire una chiesa;*
- 2 *ma i muri che alzavano
oggi con sudore
gremiti all'indomani
trovavansi per terra.*
- 3 *Imprecavano i maestri
e piangean per la vergogna,
e dicean che tutti i muri
cadeano per magia.*
- 4 *Facevano consigli,
alzavano colonne,
innalzavano nicchie
a santi e a Madonne;*
- 5 *credendo che i santi
facesser loro grazia,
e ben legasse il ferro
la calce con la pietra.*
- 6 *Ma come diavolo facessero
era sempre una disgrazia,
il giorno dopo trovavasi
un cumulo in ogni canto.*
- 7 *Spremeano le meningi
pur sempre addolorati,
ritenean la loro tecnica
da essi dipartita.*
- 8 *Una sera addolorato
e stanco di lavoro,
trovossi il capomastro
vicino ad una chiesa;*
- 9 *Vecchia e gremita,
e nera, e buja,
che ogn'uno prendeva paura
solo a vederla.*

I Aclisia attā Oria

- Pù mèsa a'zzè mià'ffratta
ì cùato mià'ffonia,
pù mè picrìa travùdighe
ce pòno ce zzixia.
- O pròto màstro ì trèmasse
ce ì tètose t'attia,
ce to pudhì travùtighe
mè antropinì omilla.
- Ce tota tòn'arètise:
— Jàti pudhì vloimèno
ì clèi mè tòso'ppòno
sà'pp'ùse lipimmèno?
- I clèo jà tì'mmanèdha
pù tò pedì è'nnà xàsi,
ce ta picrà'tti xili
p'è'ssòzo'pplèo jelàsi!
- I clèo tò cacò rìzico
tù jù'tti agàpimmèno,
pù acà stò xòma enn'arti
sfammèno ce xomèno.
- Càmemè n'anoìso
vloimène'mu pudhàci,
jàti attexì s'ì màna
'nà xàsi tò pedàci?
- Iàti aclisia stā Oria
è'mmèni ndè stiammèni,
sàra stā sfundarèa'ti
èn'erti cordonèni.
- Ce nà cordòsi ì tèli
nàn'atoò'ppedàci,
acātu'ti xomèno
demèno sà'n'arnàci.
- Orfano nà mìn'ène
pènte xronò zola,
pedì tù capomàstora
a'zze'ttìn'aclisia.
- Stò àvri ò capomàstora
mè pòno stì'ccardla,
ì piànni tò pedì'ttu
ce ì pài stìn'aclisia.
- 10 *D'immezzo ad una fratta
si sentia una voce,
che cantava amaramente
con dolore e afflizione.*
- 11 *Il capo mastro tremava
e tenea le orecchie,
e l'uccello cantava
con umana favella.*
- 12 *Ed allora gli chiese:
— Perché uccello benedetto,
piangi con tanto duolo
come se addolorato?*
- 13 *— Piango la mamma
che perderà suo figlio,
e le sue amare labbra
che spengono il sorriso!*
- 14 *Piango il destino ignavo
del figlio suo amato,
che sottoterra andrà
ucciso e seppellito.*
- 15 *— Fammi capire bene
uccello benedetto;
perché, povera madre
perder dovrà suo figlio?*
- 16 *— Perché chiesa a Oria
non resterà mai in piedi,
fino che alla sua base
non resterà saziata.*
- 17 *E per saziarsi vuole
un piccolo innocente,
sotto di se gettato
legato come agnello.*
- 18 *Orfano che non sia,
età, di cinque anni,
figlio del capomastro
di tale detta chiesa.*
- 19 *Il maestro all'indomani
col suo cuore addolorato,
prende il suo figliolo
e va nella chiesa.*

- Demèno tò'ccalèzzano
cì'ttò pedì nnucènto,
ce mè pilò tò'xxòsane
anìo sò'ffundamènto.
- Ce mòtte pù tò'xxònnane
ì fònze ò pedàci;
— manèdha'mu, afita'me!
Afita' me ciuràci!
- Is toso ì màna èmene
tò èrti tù pedù,
antàma mè tòn'andra
s'ò mèro tù vradiu
- Ma ò àndra mòno ì jùrise
ce ìpe tìs ghinèca,
tì tò pedì tù xàti
attò pornò stès dèca.
- Cùonta itu ì màna
mè trèmo st'ì'ccardìa,
na vrìchi tò pedì'tti
ì pài st'ì scotinìa.
- Nìtta ce mèra trèxonta
ce clèonta ce arotònta,
amèsa s'à coràffia
sùs campu ì pài votònta.
- I canoni st'à frèa'ta
mè'pòno mè zzixìa,
fonàzi ì pelechìete
ì sìrni tà madhìa.
- I arotà tòn'anemo
tì'ttàlassa, tì'ffisi,
ce trèxi amès'tì'nnità
tùs dasu n'arotìsi.
- Pù vrìschete ò pedì'mmu?
I lèi mè màli'ppèna:
anàtti ce daccànnete
ma è'ttì stò lèi canèna.
- Angonatìzi clèonta
fonàzi ponimmèni:
— zzixèdha'mu pedàci'mu!
zzixèdha'mu xamèni!
- 20 Legato lo calarono
quel piccolo innocente,
con calce lo fondarono
nel fondamento vivo.
- 21 Mentre lo seppellivano
gridava l'innocente:
— Mamma mia aiutami!
Ajutami babbino!
- 22 Intanto attendeva la madre
il ritorno del bambino,
insieme a suo marito
nella parte della sera.
- 23 Ma il marito tornò solo
e riferì alla moglie,
che gli si smarri il figlio
dalle dieci del mattino.
- 24 Sentendo così la madre
tutta tremante in cuore,
va a cercare il figlio
nel bujo della sera.
- 25 Correndo notte e giorno
piangendo e domandando,
immezzo ai giardini,
ai campi va girando.
- 26 Guarda dentro i pozzi
con duolo ed afflizione,
grida, si percuote,
si strappa i suoi capelli.
- 27 Domanda il vento,
il mare, la natura,
e corre tra la notte
i boschi a domandare.
- 28 — Dove trovasi mio figlio?
Dice con grande pena:
arde, si morde,
ma niuno glielo dice.
- 29 Piangendo s'inginocchia,
grida addolorata:
— Animuccia mia, mio figlio,
animuccia mia perduta!

- T'à xèria'ti stavrònni
votìete s'tòn'ajera,
ce lèi: Xristè'mmu; afita'me,
na svìso tt'ì'llumèra!
- Monàxa isù Xristè'mmu
ì zzèri tì'ffotìa,
smimmèi m'ì'xxolì'mmu
pù èxo st'ì'ccardìa!
- Tò lèo angonatimmèni
mè càrfi'ccarfomèno,
tì jestimèò tà Oria
ce tò cacò'ttu jèno!
- Ce pos'anàtti ò soma'mu
is clàma ce ìs ponisi,
itù n'anàzzi tò Oria
ce pànta nà cannisi!
- Ce ò Xristò tin'lcuse,
ce simberi annorìzi;
a'tt'à macrà tò Oria
jàtì pànta cannìzi.
- 30 Incrocia le sue mani,
volge i suoi occhi in cielo,
e dice: Dio, aiutami,
a spegner questo fuoco!
- 31 Solo tu mio Dio
sai quale fuoco,
misto al fiele mio
c'è dentro al mio cuore!
- 32 Lo dice inginocchiata
con chiodo in me infisso,
che maledico Oria
e sua cattiva gente!
- 33 E come arde il mio corpo
in pianto ed in dolore,
così che arda Oria
e che per sempre fumi!
- 34 E Dio le diede ascolto,
ed oggi si conosce,
d'assai lontano Oria
perché sta sempre in fumo!

Antonella Sorci

La "Chioma di Berenice" catulliana nella versione di I. Griparis

È noto come l'attività di traduzione dei classici impegnò il poeta Ioannis Griparis per quasi tutta la vita. Dalle prime traduzioni scolastiche dei tragici, condotte in una «strana dimotikì»,¹ fino a più impegnative fatiche, come la traduzione della *Repubblica* di Platone, rimasta incompiuta per la morte del poeta, avvenuta nel 1942, si snoda un'intensa attività di traduzione da Euripide, Omero, Pindaro, Callimaco, Erodoto, che corre parallela a quella di poeta, fino a sostituirvisi quasi del tutto dopo il 1919, data di pubblicazione della raccolta lirica *Scarabei e Terracotte*.

Di tale intensa attività, la traduzione delle tragedie di Eschilo costituisce l'opera più riuscita, come in quegli stessi anni giudicava l'insigne filologo Ioannis Kakridis,² e come lo stesso Griparis ammetteva, ritenendola l'opera più importante della sua vita.³

A una vigile coscienza culturale, che del tradurre in lingua moderna faceva un mezzo essenziale di diffusione della cultura antica, si univa, nel poeta, il culto per la perfezione dell'arte: questi, si può affermare, gli elementi ispiratori di una poetica unitaria che, coltivata a lungo sui testi antichi, Griparis realizzò con la pratica simbolista e parnassiana ed attuò nell'esercizio, filologico e poetico, del tradurre.

Uno studio sistematico di questa consistente parte dell'opera di Griparis, poco valutata ancora, contribuirebbe dunque a caratterizzare in modo più efficace ed originale questa sua poetica; e a valutare più attentamente l'effettivo apporto, diretto e indiretto, da lui recato all'elaborazione della lingua poetica,

¹ Secondo una definizione dello stesso Griparis, in un'intervista pubblicata sulla rivista "Ikojènia", 26 luglio 1931. L'intervista compare inoltre sul numero speciale dedicato al poeta, pochi mesi dopo la sua morte, dalla rivista "Nea Estia" (XXXII, 362 [1 luglio 1942], p. 527).

² I. Kakridis, *Τό μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη*, *ibid.*, p. 431.

³ Intervista pubblicata sul quotidiano "Eléftheros Logos", 24 giugno 1923 (= "Nea Estia", cit., p. 529).

in un momento in cui in Grecia cominciava a destarsi, tra fermenti rinnovatori e recrudescenze puristiche, la coscienza linguistica nazionale.⁴ Sotto quest'aspetto, il lavoro del traduttore si rivelava prezioso, perché impegnava la lingua in uno sforzo di elaborazione, mentre ne ricercava tutte le possibilità espressive, attraverso il vivificante rapporto con la parola antica.

La traduzione del Carme LXVI di Catullo, pubblicata nel 1902 sulla rivista "Diònisos",⁵ costituisce, assieme ad altre traduzioni da Orazio e Marziale, Petrarca, Leopardi, Goethe, Coppée, Heredia e altri, un piccolo *corpus*, in parte rimasto allo stato di abbozzo e in parte pubblicato su riviste del tempo, che testimonia l'incessante interesse che il poeta rivolse alle lingue classiche e moderne.

La nostra "Chioma" ci offre, tra le altre, un interessante esempio di resa neogreca del latino, e si presenta come una traduzione letteraria, sia per la scelta del modello, sia per le soluzioni linguistiche, metriche e stilistiche adottate.

A titolo esemplificativo presento una sequenza compiuta dell'elegia latina⁶ e della corrispondente resa neogreca,⁷ e versi isolati, considerando principalmente il problema della fedeltà o meno della traduzione, e alcuni dei più rilevanti aspetti linguistici.

OMNIA qui magni dispexit lumina mundi,
qui stellarum ortus comperit atque obitus,
flammeus ut rapidi solis nitor obscuretur,
ut cedant certis sidera temporibus,
ut Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans 5
dulcis amor gyro deuocet aereo:
idem me ille Conon caelesti in lumine uidit
e Beroniceo uertice caesariem
fulgentem clare, quam multis illa dearum
leuia protendens brachia pollicita est, 10
qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo
uastatum finis iuerat Assyrios,
dulcia nocturnae portans uestigia rixae,
quam de uirginis gesserat exuuiis.

Ἐκεῖνος, ποῦ μελέτησε τὰ φῶτα τοῦ μεγάλου κόσμου
ποῦ ξέρει τὴν ἀνατολὴ τῶν ἄστρον καὶ τὴ δύση
καὶ πῶς ἡ λάμπη ἡ φλογερὴ τοῦ γλήγορου σκοτίζεται ἡλίου
καὶ πῶς τὸ φῶς τῶν χάνεται σὲ χρόνους ὀρισμένους
τὴν Τριοδίτιν πῶς κρυφὰ παραστρατεῖ ὁ γλυκὸς ὁ Ἔρως 5
κι ἀπ τὸν οὐράνιο γῦρο τῆς στὸ Λάτμο κατεβάσει,
αὐτὸς κ' ἐμένα ὁ ἴδιος, ὁ Κόνων, μὲς τὰ οὐράνια πλάτη

⁴ Interessanti, a questo proposito, le valutazioni di ordine linguistico di Kakridis, cit., p. 440.

⁵ "Diònisos" II (1902), pp. 46-48.

⁶ Il testo di Cat. LXVI è riprodotto dall'edizione: Catullo, *Le poesie*, a cura di F. Della Corte, Milano 1977.

⁷ Per motivi di praticità ripropongo il neogreco secondo la citata edizione della rivista "Diònisos", lasciando quelle forme grafiche inconsuete o non più correnti che il testo presenta.

μέ εἶδε, πλεξίδ' ἀπ τὴν κορφή τῆς Βερενίκης μέ εἶδε
νά λάμπω στα τετράπηλα — ποὺ σ' ὅλους τοὺς θεοὺς ἐκείνη 10
μὲ εἶχε τάξει, ὑψώνοντας τὰ τρυφερά τῆς χέρια,
τὴν ὥρα ποὺ ὁ βασιλιάς, στὴν εὐτυχία τοῦ νέου του γάμου
τῶν Ἀσσυρίων ἔφευγε τις χώρες νὰ χαλάσει
γλυκὰ σημάδια φέρνοντας ἀπ τὸν νυχτερινό του ἀγῶνα
γιὰ λάφυρα παρθενικά ποὺ εἶχε πολεμήσει.

Nella resa neogreca, Griparis ha mantenuto inalterato il numero di versi del modello (94), ricreando, in corrispondenza del distico elegiaco, un singolare metro, già adoperato da I. Polilàs nella sua traduzione di Tibullo, formato da un decaeptasillabo e dal tradizionale decapentasilabo. È senz'altro un'interessante ripresa che restituisce un metro classico con un metro moderno e schiettamente greco, fondato su un ritmo, il giambico, squisitamente popolare.

I versi su presentati comprendono un periodo sintatticamente concluso. La traduzione rende fedelmente la lunga sequenza del modello, ma se ne discosta in più di un punto:

Al v. 6: risolve con una coordinata («κι ... κατεβάσει») il costrutto participiale latino «relegans», in una resa piuttosto libera e senza una precisa corrispondenza semantica tra i due verbi. Al senso proprio di 'relego' non corrisponde infatti il greco 'κατεβάζω' che sembrerebbe piuttosto voler richiamare il vicino «devocet» di v. 6. Da notare «παραστρατῶ» (v. 5), verbo qui adoperato in senso proprio e con valore transitivo.

Al v. 7: l'espressione «μὲς τὰ οὐράνια πλάτη» corrisponde al latino «caelesti in lumine», con una resa molto personale e di evidente effetto poetico, poiché ricalca il procedimento metonimico del latino.

Al v. 8: l'anafora del sintagma «μέ εἶδε», anticipato dal pronome «ἐμένα» del verso precedente, rende, amplificandolo anche per effetto della sinizesi, il misurato «me...vidit» catulliano (v. 7). Altro esempio di autonomia stilistica che punta ad una resa ad effetto dell'enunciato principale.

Al v. 11: la perifrasi «στὴν εὐτυχία...» rende il participio latino «auctus» col significato di 'felice' (si ricordi il «beato più» della nota traduzione fosciana della Chioma), mentre l'interpretazione tradizionale riferisce il verbo all'ampliamento territoriale che il regno di Tolomeo III Evergete subì con l'annessione del regno di Cirene, portato in dono dalla moglie Berenice.⁸

Qualche altro esempio tratto dai versi successivi alla sequenza fin qui considerata:

Al v. 26: «cognoram a parua uirgine magnanimam» reso con:

«— τῶξερα —μεγαλόψυχη κι ἀπὸ μικρὸ κοράσι».

L'aggettivo greco «μεγαλόψυχη» ricalca perfettamente il catulliano «ma-

⁸ Valga, a titolo esemplificativo, la traduzione italiana «...ampliò il suo regno per le recenti nozze», Della Corte, cit., *ad loc.* Si veda anche il commento al testo catulliano di M. Marinone, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Roma, 1984, *ad loc.*

gnanimam», che a sua volta riecheggerebbe un probabile «μεγάθυμον» callimacheo.⁹

Al v. 33: «atque ibi me cunctis pro dulci coniuge diuis» reso con: «Ναὶ τότε σ' ὅλους τοὺς Θεοὺς γιὰ τὸ γλυκὸ γλυκὸ σου ταῖρι». L'iterazione dell'aggettivo «γλυκός» riflette un procedimento ricorrente nello stile poetico di Griparis, e conferisce un tono molto colloquiale alla più contenuta espressione latina.

Al v. 79: «nunc uos, optato quas iunxit lumine taeda,»

«Καὶ τόρα σεῖς, ποῦ ἔνωσε μὲ φῶς πολὺποθον ἡ δάδα».

La resa neogreca «μὲ φῶς πολὺποθον» risolve in senso strumentale l'«optato lumine» che, secondo un modulo tipico del linguaggio poetico catulliano (cfr. «optato...tempore», XXII, 64) ha valore temporale.

Al v. 84: «sed quae impuro dedit adulterio,»

«Μὰ ἐκεῖνης ποῦ ξεδόθηκε στὴν ἄτιμη μοιχεία,»

«ξεδόθηκε» rende il latino «se...dedit», ma l'espressione greca è molto incisiva, e contiene una valutazione etica negativa, più lieve nel latino.

Considererò ora l'aspetto linguistico di questa traduzione, con qualche esemplificazione di elementi ortografici e morfologici, e di particolari scelte lessicali.

Il -v finale dell'accusativo maschile singolare e del nominativo e accusativo neutro singolare viene trattato in modo incostante, sicché a volte si mantiene anche nei casi in cui la norma fonetica demotica lo fa cadere, a volte invece è soppresso; si alternano così le forme: «τὸν νυχτερινό», «τὸ μισεμό» (v. 22), «τὸν δοῦλο» (v. 57), il neutro «λάφυρον» (v. 62). Analogamente abbiamo «δὲν (θέλω)» (v. 86) e «δὲ (θέλουν)» (v. 32).

Tra le forme verbali si trova «ἐπρόσθεσε» (v. 36) con il mantenimento dell'aumento atono, ma non tra preposizione e verbo; inoltre, al congiuntivo la desinenza della terza persona singolare conserva la *ι* sottoscritta, come «νὰ χαλάση» (v. 12). Analoghe oscillazioni tra forme demotiche o semidemotiche e residui puristici si trovano anche nelle scelte ortografiche dove però, in linea generale, prevale la tendenza demotizzante: «γαῖμα» (v. 34) per «αῖμα»; «καινούργιο» (vv. 38, 64), ma «καινούργια» (v. 45). Per quanto riguarda le forme pronominali atone del genitivo plurale, vediamo alternarsi il tipo «των» (v. 4) a «τους» (v. 83). I nomi propri (divinità e costellazioni) mantengono in genere la forma arcaica, come «ὁ Ἑρῶς» (v. 5), «ὁ Κόνων» (v. 7), «ἡ Κύπρις» (v. 15); ma si trova anche «ὁ Ὀρίονας» (v. 94).

Interessante forma demotica è il plurale neutro «τὰ ἔργατα» (vv. 27, 37), costruito sull'analogia di altre parole di più comune uso, come ad esempio ἄλογατα.

Vere e proprie forme di arcaismo sono invece: l'aoristo «ἐφάνη» (v. 53), più facile al gioco dell'allitterazione («ἐφάνη κ' ἔξαφνα τὰ δέρφι»). Tra le forme nominali: «τοῦ λέοντος» (v. 65), «τὴν ἐσθῆτα» (v. 81).

⁹ La congettura sul testo di Callimaco è dall'edizione di R. Pfeiffer, Oxford 1949-53.

Le scelte lessicali rispecchiano un più deciso intento di demoticizzazione della lingua:

Al v. 9 «νὰ λάμπω στὰ τετράψηλα». La vivace espressione avverbale crea, con il prefisso numerale, un superlativo che amplifica il misurato «(fulgentem) clare» di Catullo.

Al v. 17: «βρύση χύνουνε». Di espressività popolare l'uso avverbale del sostantivo, rispetto al latino «ubertim fundunt».

Al v. 51: «(Τὴν τύχη)τῆς ἀρτίκοπης» traduce il latino «abiunctae» come genitivo dipendente da «mea fata». ¹⁰ L'aggettivo è interessante, perché formato su un prefisso arcaico di tempo, sul tipo «ἀρτίτοκος», «ἀρτιγέννητος», con normalizzazione demotica. Si tratta probabilmente di un conio dello stesso Griparis.

Queste brevi esemplificazioni riescono a darci un'idea sufficiente della lingua in cui è tradotto Catullo: una *dimotikì* varia, irregolare, con un'ibrida compresenza di arcaismi e demoticismi, di costrutti forzati e di più sicure rese poetiche. L'intento del traduttore — che fu innanzitutto un abile versificatore, poeta incline al preziosismo linguistico e creatore di termini rari e desueti — è evidentemente quello di adeguarsi all'altezza del modello, nella ricerca di una resa letteraria, ma con una lingua e un metro ancora per molti aspetti non plasmati. Siamo ben lontani dalle grandi traduzioni della maturità, ma è alla luce di quelle opere maggiori che la "Chioma" ed altri esercizi minori vanno letti e considerati, come tappe di quel lungo lavoro di coltivazione della lingua neogreca che contraddistinse l'opera di Griparis.

¹⁰ Il traduttore interpreta il verso latino «abiunctae paulo ante comae mea fata sorores / lugebant...» (51-52), assumendo «comae sorores» come soggetto e «mea fata» come oggetto definito appunto dal genitivo «abiunctae». Una chiara esposizione dei problemi interpretativi che ha posto questo verso catulliano si trova in Marinone, cit., *ad loc.*

Giuseppe Spadaro

Elementi innovatori nella *Rimada* di Apollonio di Tiro

Dalle due ottave iniziali del *Cantare di Apollonio di Tiro* di A. Pucci, che, come è risaputo, è il modello della *Rimada*, — nella prima delle quali si invoca all'Onnipotente Iddio la grazia di poter raccontare una storia gradita al pubblico, mentre nella seconda ci si rivolge ai Signori per ammonirli che più di una volta chi credeva di arricchirsi con il far 'mercato', perduta la mercanzia rimane afflitto e sconsolato — dalle prime due strofe del *Cantare* di Pucci, dicevo, il poeta cretese si distacca, componendo in maniera originale la parte proemiale, che si svolge in 44 versi. Difficilmente si sarebbe potuto individuare il modello pucciano dall'esclusivo esame di queste due prime ottave, benché ad una attenta lettura si possa intravedere un punto di contatto con i primi quattro versi del testo greco.¹

Nei successivi 40 versi, però, non c'è proprio nulla che richiami il modello italiano. E ci colpiscono in particolar modo quei punti in cui il poeta greco dichiara che egli vuol seguire la sua inclinazione naturale, nonostante le difficoltà a cui va incontro. Riassumiamo, in breve, il contenuto di questi versi proemiali. Dopo un accenno alla sorte — che costringe l'eroe principale del nostro racconto ad un esilio forzato, lontano dai suoi, tra tormenti — e alla ruota del destino, il poeta delinea un quadro della creazione di Dio, in cui uomini, animali e piante sono posti a vivere secondo la proprietà connaturata, per volere divino, a ciascuno di essi. Questi esseri, animati ed inanimati, debbono secondo il comandamento di Dio, accrescersi, moltiplicarsi e dar frutti vari. E l'uomo, come una pianta, può dar frutti in un modo o nell'altro, se lo muove il desiderio, secondo il grado di conoscenze acquisite e la sua personale esperienza. Così il poeta — giacché un grande desiderio lo spinge — pur consapevole che le sue forze non gli bastino, si accinge a scrivere quest'opera, a raccontarla.

¹ I 1,5-8; II, 8; per il *Cantare di Apollonio di Tiro* mi sono servito dell'edizione del 1455 (Gabriel Petri impressit) conservata nella Biblioteca di S. Marco a Venezia.

Ciò che non ci saremmo aspettati è vedere accennata la fonte a cui il poeta è debitore, una fonte scritta che egli ha posto in rima:

νὰ γράψω τὸ βουλήθηκα καὶ νὰ τ'ἀναθηβάλω
τὸ ὅδα γραμμένο πούβετες κι εἰς ρίμα νὰ τὸβάλω vv. 27-28.²

Siamo lontani, ormai, dai tempi in cui l'esistenza di una tradizione orale nel mondo medievale greco poteva incidere più o meno profondamente nella composizione di un'opera in lingua demotica. Qui l'espresso accenno alla scrittura è significativo.

Ma quello che maggiormente ci sorprende è l'esplicita dichiarazione della sua scarsa esperienza — ovviamente in campo letterario — e della pochezza della conoscenza, che non gli consentirà di espletare il compito che si è prefisso:

«Ché scarso è il mio sapere, poca la mia esperienza
a ciò rifletti e bada non ti sfugga» vv. 31-32.

Ciò che conta, però, dice il poeta è quello che «ditta dentro» ed eventuali difetti saranno perdonati:

«Ma vedo il desiderio che molto mi affanna...
perché chi agisce come sente e sa...
se mai in errore cade, perdonato sarà» vv. 33, 39, 41.

È da notare preliminarmente che il poeta cretese è lungi dal mantenere una servile fedeltà al modello italiano; egli amplia e sviluppa la trama e apporta cambiamenti, sia per la necessità della rima che lo costringe a diluire il testo, sia perché spinto ad una creazione personale. Insomma il poeta greco tratta con libertà il suo originale, rimaneggiandolo con una lingua abbastanza sciolta ed uno stile per certi aspetti pregevole. Basta qualche esempio ad illustrare quanto detto. Ecco la resa del primo verso della terza ottava del primo libro:

Anticamente il re de Antiocia;

per rendere la prima parola si serve di due versi:

Εἰς τὸν καιρὸν τὸν παλαιόν, χρόνοι ἔναι διαβασμένοι
χριστιανοσύνη ἐβρίσκετον στὸν κόσμον ξαπλωμένη vv. 45-46³

e per il resto di altri due versi:

² Per il testo greco mi servo dell'edizione veneziana del 1534 (Stefano da Sabio) il cui unico esemplare esistente si trova nella Biblioteca Universitaria di Yale; esso è stato scoperto da E. Layton, *Greek Bibliography. Additions and Corrections* (c. 1471-1829), in "Thisavriasmata" 16 (1979), p. 98. Non ho potuto consultare la stampa veneziana, conservata nella Public Library di Cleveland, che sarebbe la prima in assoluto, edita tra gli anni 1524-26; cfr. J. Kechajoglu, *Πρώτες εκδόσεις της Ριμάδας του Απολλωνίου: νέα στοιχεία*, in "Ellinikà" 37 (1986), p. 153.

³ Al v. 46 la stampa è l'unica a fornirci il primo emistichio in forma corretta. Nei manoscritti, invece, sia nell'Ambr. Y 89 Sup. f. 32 οἱ χρ- βρήσκετο sia nel Vind. Theol. gr. 244 f. 54^v ἡ χρ- βρίσκετον sia nel Neap. III B 27 f. 125^v εἰς τὴν χρ- βρίσκετο, l'emistichio è tramandato scorrettamente.

Τότες ἀφέντης ἦτονε εἰς τὴν Ἀντιοχείαν
εἰς ρήγας καὶ πορεύετον μὲ πλήσαν ἀτυχίαν.

Cioè un verso viene reso con quattro versi, e ciò non è un fatto insolito; un po' più sotto il rielaboratore ne impiega tre per tradurne uno:

Haveva una figliola molto bella I 4,2

Μιά θυγατέρα μοναχὴν ἔκαμε μετὰ κείνην,
κι ἦτον μὲ τὸν πατέρα της εἰς πλήσαν καλοσύνην.
Εἶχεν περισσαν ὁμορφίαν, πολλὰ χαριτωμένη vv. 59-61.

E più avanti ancora rielabora due versi con ben dieci versi.⁴

Anche quando è mantenuto lo stesso numero di versi dell'originale — si tenga presente comunque che l'ottava è formata di endecasillabi, mentre il verso politico di decapentasilabi — il testo non viene tradotto, ma rielaborato liberamente.⁵

In altri casi, poi, non c'è alcun rapporto, alcun punto di contatto, tra modello e testo greco. Il modello:

*poniamo che al fine ben li nocia
che 'l comprò caro quel che 'l fece mai
e fu punito del la mala rocia.
Contra de Dio non li valse trar guai.
Comme la vita sua fu maledecta
se m'ascoltati per me vi serà decta* I 3, 3-8

e il testo greco — che dò in traduzione italiana —:

«mai al digiun divino ei pensava.
Pensava che il Signore mai gli potesse inviare
un fuoco che lo distruggesse.
A trasgredire cominciò il suo comandamento
e volle andare innanzi dettando la sua legge.
Ma molto trasgredì in vita il suo Signore
col suo operato, e in cambio n'ebbe l'ira» vv. 50-56

sembrano due opere diverse.

È chiaro che qui ci si rivolge ad un pubblico diverso, ben più timorato di Dio, come lasciano chiaramente vedere l'accenno alla mancanza del rispetto, tutto cristiano, del digiuno, alla trasgressione dei comandamenti divini e all'ira di Dio, che si concretizza con la punizione mortale del suo fulmine.

L'episodio della partenza di Apollonio da Tarsia, del suo naufragio e di quel

⁴ II 32, 1-2 = vv. 584-593.

⁵ «El padre suo che le parole nota / guardando lei che luce como stella / in el suo chuur disse io non ho moglie / cum lei potrò saciar il mio volere», IV 5-8 = «Il padre suo l'empio e il maledetto, / che era con il diavolo tutt'uno, / disse egli stesso tra sé: Io la mia voglia / posso soddisfare con lei e passare la mia vita», vv. 63-66.

che segue immediatamente dopo ci fa vedere, se estendiamo l'indagine anche alla prima redazione greca della storia di Apollonio,⁶ più di ogni altro in che modo e in che misura i due autori greci abbiano utilizzato i loro rispettivi modelli, come si siano atteggiati di fronte ad essi. Ritengo che questo confronto sia molto significativo e in certo qual modo ci offra pure un quadro ben preciso delle loro diverse capacità rielaborative e creative insieme.

Nella prima redazione greca, nella *Διήγησις τοῦ Ἀπολλωνίου*, viene rifatto in 22 versi l'ampio racconto dell'autore del volgarizzamento italiano della storia di Apollonio, che si estende per 88 righe. Tra i due testi vi sono differenze notevoli nei particolari e in certi dettagli, come quelli relativi al consiglio dato ad Apollonio di abbandonare Tarsia messo in bocca all'amico Istranquillione nel volgarizzamento, mentre nel rimaneggiamento greco esso viene attribuito a tutto il popolo. Sono da segnalare in questa prima redazione greca rispetto al modello una stringatezza e una povertà espressiva notevoli, che denotano mancanza di inventiva e di qualità poetiche:

ἐκεῖ ἦδ' ἄνθρωπον πτωχόν, πένητα κι ἔν' ψαράρης
εἶχεν μικρὸν καλῶβι καὶ ἐδέχετο τοὺς ξένους
δίδει αὐτὸς καὶ ράκιον κι ἐκάτσειν ἀποκάτω.
ὁ δὲ Ἀπολλώνιος «αὐτῷ» τὰ κατ' αὐτοῦ ἀναγγέλλει vv. 140-143.

Ci appaiono come delle notazioni, messe una dietro l'altra, staccate, secche, come se si avesse fretta di raccontare, senza indugiare nei particolari. Quanto differente dal volgarizzamento italiano: «E istando in questo lamento, ed e' vide venire uno pescatore ch'era molto povero. E sì tosto come Apollonio el vide, si andò a lui e gittoglisi a' piedi così igniudo piangendo, e dissegli: Messere, io ti priego che tu debbia avere pietà e misericordia di me lasso e sventurato, ch'io non potrei vivere così vilemente: acciò che tu sappi ch'io sono Apollonio di Tiro, Principe della mia terra: ora sono igniudo a' piedi tuoi, e adomandoti la vita. Allora Apollonio disse allo pescatore: Io mi ti raccomando. Allora lo pescatore, vedendo ch'aveva labbia di gentile uomo, presegliene grande piatade, udendolo così lamentare; e menolone in una sua capanna di paglia, ch'era molto povera; e diegli da mangiare e da bere di quello ch'egli aveva. E vegiendolo così igniudo, ebbe grande piatade, e dissegli: Vedi ch'io non de che ti dare di che tue ti rivesta, altro che questa mia meza gonnella, ch'è così istracciata. Ed egli la si trasse, e partilla per mezzo, e dièdegli la metà, e l'altra metà tenne per sé».⁷

Il testo italiano, come si vede, ha uno stile ben diverso, fluido e scorrevole, che il diaskevasta non è stato in grado di imitare. Egli ha inoltre sottaciuto, tra

⁶ La *Διήγησις πολυπαθοῦς Ἀπολλωνίου τοῦ Τύρου*; ci serviamo dell'edizione di W. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, Lipsiae, 1874, pp. 248-276.

⁷ L. Del Prete, *Storia d'Apollonio di Tiro*, romanzo greco dal latino ridotto in volgare italiano nel secolo XIV..., Lucca, 1861, p. 14.

l'altro, un elemento poetico: il gesto fraterno del pescatore che divide la sua mal ridotta gonnella con il povero naufrago.

Nella seconda redazione greca, la *Rimada*, lo stesso episodio presenta diversità notevoli e maggiore dovizia di particolari di quanti non vi siano nel suo rispettivo modello. Sedici ottave complessivamente del *Cantare* di Pucci vengono rese in 136 versi politici, in un numero di versi quasi identici se le ottave fossero anch'esse formate da decapentasillabi. Già sin dalla prima ottava I,41 si nota la tendenza nel poeta cretese, oltre ad una libera rielaborazione, ad innovare come avviene per il motivo ripetutamente sottolineato del pericolo a cui Apollonio va incontro, che non troviamo nel modello.

L'ottava successiva,⁸ in cui c'è la risposta di Apollonio che segue di buon grado il consiglio dell'amico, è rifatta *ex novo*. Apollonio qui, diversamente dal modello, si preoccupa del male che può capitare al suo amico e parte afflitto e disperato, come se fosse in fin di vita:

«Il misero Apollonio a pianger cominciò
udendo le parole di Stranghilio:
"Non voglia Iddio che soffra a causa mia
e nel biasimo tu ti ritrovi".
Partì da lì amareggiato molto
senza speranza alcuna della vita
e come fosse morto» vv. 274-279.

Non c'è nulla in questi versi che richiami il modello, tranne l'accento alla partenza,⁹ che li accomuni a quelli del Pucci. Anche quando il poeta cretese segue da vicino la sua fonte, quasi mai la traduce, ma ne rielabora liberamente il senso, connotandolo di elementi nuovi, dovuti non tanto alla necessità della rima, quanto alla sua inventiva creatrice e alla sua sensibilità poetica. Così il verso iniziale dell'ottava 43 del I libro:

E navegando per mar

è reso in questo modo:

καὶ ἐβγήκεν εἰς τὸ πέλαγος, ὥσαν φλομένο ψάρι,
ποὺ δὲν ἐξεύρει τὴν ὁδὸν τῆς σωτηρίας νὰ πάρη vv. 280-281

e «una gran fortuna» del verso successivo diventa:

καὶ ἡ κακοσύνη τοῦ καιροῦ τὴν ἀστραπὴν ἐρρίκτα...
καὶ ἐκίνησεν ὁ ἄνεμος καὶ ἡ θάλασσα φουσκῶνει vv. 283,286.

⁸ I, 42: «Perché tu m'ami como patre al figlio, / disse Apollonio e io cossì ti tegno, / io me voglio tenir al tuo consiglio / perché tue sottile e pien d'ingegno. / Et ad ogni suo arnese de' de piglio / e subito montò sopra lo legno / e inverso de Napoli se n'andava / chome Stranquillon lo consigliava».

⁹ Ἐμίσεσεν ἀποδεκεῖ — «e subito montò sopra lo legno».

Il poeta greco gareggia con il Pucci anche nella resa del suo bel verso, di sapore dantesco:

in l'aïere non luxea stella né luna 1 43,6

che è così reso:

καὶ ἔσκοτείνιασεν ὁ καιρὸς ἄστρα καὶ τὸ φεγγάρι
καὶ ἀπὸ τὴν τόσῃν ἑμορφίᾳ, ἐχάσασιν τὴν χάρη vv. 284-285.

La notazione della bellezza delle stelle e della luna, che vengono all'improvviso a perdere il loro splendore, è tanto più significativa dato il pericolo a cui i naviganti vanno incontro e serve a sottolineare il loro stato d'animo, a mettere in rilievo l'ansia e l'angoscia di chi si trova in pericolo di vita e all'improvviso si abbuia la speranza di salvezza.

Per l'ottava I,44 vengono impiegati 16 versi, i primi sei dei quali danno una libera resa del suo contenuto e gli altri dieci, invece, sono inventati di sana pianta dal poeta greco, che prende lo spunto dal naufragio per dar sfogo alla sua inventiva (vv. 294-303). Il lamento rivolto alla *μοῖρα κακή* e alla *τύχη*, sulle orme della tradizione popolare, scatuisce spontaneo, e sono presenti in esso elementi linguistici ed espressioni che connotano questo genere letterario: *μοιρολογᾶται, παραπονᾶται, καῖμένη, μετὰ κλαῖματα ἐδέρνετον τὰ στήθη*.

La libertà con cui il poeta cretese tratta il modello è ancor più chiaramente visibile nelle ottave successive. Si può ben dire che egli qui innova con una sensibilità poetica veramente notevole. Pucci termina la prima parte del suo *Cantare* con due ottave nelle quali viene raccontato che tutti muoiono annegati, tranne Apollonio che riesce «con un legno che non havea vela» a guadagnare la riva. «E riguardando vide un pescatore», ma non ebbe la forza di chiamarlo, riesce soltanto a fare «piangendo de le bracia croce». La seconda parte del *Cantare* inizia con una invocazione al Signore e nell'ottava successiva, la seconda del secondo libro, si riprende il racconto, interrotto alla fine del primo *Cantare*, rivolgendosi all'uditore:

*quando di l'alto mar il viene a uscire
tuto era forato comme una stampa
e dal capo a' piedi pioveva sangue.
In tal maniera sua ventura piangue.*

Mentre nel Pucci Apollonio, approssimandosi alla riva, vede un pescatore e questi, a sua volta, accortosi di Apollonio gli va incontro e udite le sue pietose parole lo copre con il proprio mantello e lo conduce alla sua capanna,¹⁰ nella *Ριμάδα*, invece, il racconto è presentato diversamente e con una ricchezza di parti-

¹⁰ «Quando lo pescatore Apollonio vide / andò ver lui con un tristo mantello / et Apollonio con piatoxe stride / se ricomandò a lui como a fratello. / El pescator che cossì mal conzo lo vide / si lo levò e coversel con quello / che de saldo non havea una spanna / e poi se lo menò a la capanna» II, 4.

colari estranei al modello. Così Apollonio, spinto dal vento, è gettato dalle onde del mare sopra uno scoglio, dentro una buca, scorticato dalle acque, come morto, e non sarebbe stato facile farlo rinvenire.¹¹ A questo punto il poeta indulgendo a toni congeniali a racconti popolari, che carpivano sicuramente l'animo del lettore o dell'uditore, inizia con un verso la cui intonazione è comune — anche in altri racconti — in simili circostanze e serve a richiamare l'attenzione e a far partecipare ai tristi casi dell'eroe:

Καὶ τίς νὰ μὴν τὸν λυπηθῇ καὶ τίς νὰ μὴν τὸν κλάψῃ.

Lo sventurato Apollonio non ha più i suoi servi che lo possano accudire, né i signori della corte e le sue care compagnie. Gli manca il soffice letto, a cui era avvezzo, mentre ora è immerso in una pozza. Come compagnia ha un duro scoglio, come cuscino il mare che lambisce i suoi capelli.¹² Il pescatore, che per volere divino proprio quel giorno era andato a pescare da quelle parti, visto il povero naufrago così mal ridotto, teme e soffre per la vita di quel bel giovane. Si affretta a portare della legna e ad accenderla in modo da riscaldarlo. Si toglie di dosso la sua vecchia gonnella e lo copre con essa per proteggerlo dal freddo.¹³ Appena Apollonio rinviene, aperti gli occhi, guarda il pescatore che è dinanzi a lui e lo ringrazia per avergli salvato la vita e prega Iddio che lo ricompensi, dandogli nell'aldilà la vita eterna. E il pescatore risponde che egli deve venerare Dio ed essere a lui grato per averlo spinto da quelle parti per la pesca.

Come si evince da questo episodio, che non è l'unico, il poeta cretese possiede buone capacità inventive che gli permettono di non seguire pedissequamente il suo modello, di non restare sempre fedele ad esso, ma di rielaborarlo arricchendolo di nuovi elementi, di infondergli un nuovo, diverso respiro poetico.

Una innovazione notevole operata dall'autore della *Rimada*, che fa presagire in certo qual modo il capolavoro della letteratura cretese, l'*Erotòkritos*, è la descrizione della giostra, appena accennata nel *Cantare di Apollonio di Tiro* del Pucci.

Il re Archistrato, accondiscendendo al volere della figlia che chiede come sposo Apollonio, «fa far comandamento» nel suo reame, secondo la descrizione del Pucci,

*che ciascun baron de nobilitade
venga a far festa con lo suo argomento.
Chi porria dire gli armigiadori*

¹¹ «E il vento lo spinge e il mare lo trae / su uno scoglio e sopra ve lo pone. / Nessuno di loro poté scampare alla morte / tranne Apollonio che viene spinto a terra. / Un'abbondante nevicata c'era stata e giaceva ferito / dentro una grossa buca, come fosse morto; / dall'acqua era tutto scorticato, / com'era ridotto non lo avresti riconosciuto», vv. 310-317.

¹² «O sventurato Apollonio dov'è la tua servitù / e i baroni del nostro paese, le care compagnie? / Dov'è il soffice letto a cui eri avvezzo? / Ed ora giaci dentro una buca rannicchiato / ed hai lo scoglio come compagno, il mare al tuo fianco / come cuscino trovati sui tuoi capelli», vv. 320-325.

¹³ «E quella vecchia gonnella che indossava / trasse e lo copre per il freddo che vede», vv. 338-339.

*che armigiava per la ditta festa
e che pareva infra gli altri signori
veder lo sposo con onorevol vesta
veraxiamente de tutti gli honori
el se podeva porre chorona in testa
che ben faxea soa apariscenza
meravigliar chi lo vedeva in presenza.
Avanti che venisse lo terzo giorno
su la gran piazza si fo stabelito
un nobil giron d'intorno intorno
alto da terra tutto circhuito.
Donne e donzelle con loro vixio adorno
lì steva per vedere chi era più ardito.
Donzelli, chavalieri nel cerchio mostra
facendo d'armigiar e chi de giostra* II 36-38

Il poeta cretese, diversamente da Pucci, con minuzia di particolari indugia nel descrivere la giostra voluta dal re per le nozze della figlia (vv. 662-665; 674-759). In seguito al bando tutti i signori del paese si riuniscono e predispongono il luogo per la giostra, cingendo di pali il posto dove debbono correre i cavalli. Descrivere le belle armature indossate dai partecipanti non è cosa facile. Giunto il momento di dare inizio ai combattimenti, il re chiama Apollonio e così gli ordina:

«Il mio miglior cavallo orsù prendi e corri,
alla giostra partecipa anche tu.
Indossa le armature, scegli quelle eleganti
e prendi la mia gualdrappa, segui gli ordini miei.
Vai e fatti onorare, fa' che ti riconoscano,
affrettati prima che inizino» vv. 685-690.

Apollonio non desidera altro, scende nella scuderia e i suoi scudieri gli preparano subito ciò che voleva:

«D'una spada d'argento e d'una lancia d'oro
si cinse, che avevan grande grazia,
ché eran del vecchio re, già sperimentate
ed erano onorate, ovunque si trovassero» vv. 695-698.

Ed allora Apollonio monta a cavallo, da prode cavaliere, tenendo in mano una lancia d'oro e sceso sulla piazza, poiché non lo riconoscono, tutti si fanno attorno per vedere chi sia. Frattanto avanza Archistrata insieme al padre e tutti fanno largo al loro signore. Indescrivibile lo stupendo abbigliamento della bella fanciulla:

«Chi tanto senno avrebbe da pensare,
enumerare gli abiti di Archistrata.
Tanto stupendo lusso e stole e perle,
pietre preziose cospargean le vesti» vv. 707-710.

Preso posto sul suo seggio il re proclama:

«Quello che oggi si ritiene prode
per mia figlia faccia da leone.
Al vincitor la regina darà
poi, qual dono, codesta collana» vv. 712-715.

Collana che è tutta d'oro e che vale cinquecento ducati. Essa viene posta sopra una lancia, in modo da essere visibile a ciascun cavaliere. Si dà inizio alla giostra. Subito è gran confusione, molti vengono sbalzati giù dalla sella, le lance si spezzano come cose fragili, come steli di paglia, e i bei *pallikari* vanno a gambe in aria. Si scagliano l'uno contro l'altro e le loro armi fanno scintille. Fra tutti si distingue Apollonio:

«Era Apollonio saldo a guisa di colonna.
Vedendo le prodezze di lui lo ammiravan tutti.
Corre col suo morello e chiunque gli va incontro
lo disarciona e a terra poi lo getta.
Molte volte a terra li impiglia,
coi cavalli tosto li calpesta» vv. 733-736.

Archistrata è contenta ed è fiera di lui ed anche il re Archistrato, che non si aspettava tanto ardire e tanta bravura. Nessuno può opporsi ad Apollonio, nessuno può stargli a fronte; tutti sono buttati giù di sella e rotolati a terra. Il re, appena vide che la giostra era terminata e che Apollonio era il vincitore, ordina di dar fiato alle trombe e nello stesso tempo di imbandire le mense:

«Allora Apollonio vincitore è detto,
innanzi al re si porta e si inginocchia.
Appena vide la bella fanciulla
all'istante si alzò e con gioia si appressa
a quello che bramava.
Prende la collana e la pone al collo
e il re per farlo alzare per la mano lo afferra» vv. 754-759.

Questo episodio della giostra costituisce un esempio caratteristico nella letteratura cretese e anticipa per certi aspetti la nota descrizione del torneo nel secondo libro dell'*Erotòkritos*. Anche lo stile del nostro poeta richiama, pur se in toni minori, quello di Vincenzo Kornaros.

Nella parte finale della storia di Apollonio, l'eroe, giunto al tempio di Diana in seguito alla visione avuta, entrato nel monastero incomincia a raccontare la sua «desventura ... davanti a quella statua che l'adorava» (VI, 7-8), cioè dall'arrivo dal re Archistrato al suo matrimonio con la figlia del re, dalla morte della sposa, avvenuta in mare dopo il parto, alla triste sorte della figlia lasciata in mano dell'amico che aveva tentato di ucciderla, al suo ritrovamento fortuito a Mitilene e a quello che Tarsia aveva dovuto subire in casa del lenone. Infine Apollonio accenna al suo andare errando in cerca della moglie, morta in mare:

*Ma tanto cercarò de l'Archistrata
ch'io troverò dove serà arrivata.
Aldendo ricordarse la badessa
sì lo figura: e sil conobbe in faccia.
Corse et abraciol dicendo: son dessa;
tu sei el mio marito quanto ti piaccia* (VI 10, 7-8; 11, 1-4).

Il riconoscimento nel *Cantare* di Pucci avviene, quindi, come su esposto. Nella *Rimada*, invece, è stato operato un cambiamento sostanziale: il riconoscimento avviene non in seguito all'esposizione del racconto dei fatti da parte di Apollonio, ma per la presenza della cassa (κασέλα), ivi esposta con l'iscrizione relativa alle vicende di Archistrata, che viene riconosciuta all'istante dall'eroe. Fatta chiamare l'igùmena, le chiede notizia su quella cassa. E quella, a sua volta, gli domanda perché vuol sapere cosa avvenne a quella straniera, a quella sventurata. E Apollonio incalza, dicendo:

«Dillo, signora mia, che sii benedetta,
perché era mia moglie.
Sù dillo al più presto, e mi vien meno l'anima.
Questa a terra guardava, per il suo onore,
e non si voltava mai per la vergogna;
ma ode le sue parole, si volge e lo guarda,
getta un grido: "Mio signore dov'eri?"
Si slanciò, al suo collo s'appese:
"Io sono quella dei tuoi pensieri"» vv. 1641-1648.

Questo motivo della κασέλα del resto, non spunta *ex abrupto*. Il poeta cretese lo aveva introdotto già prima quando racconta della nomina di Archistrata a igùmena del monastero, che viene ristrutturato con il suo denaro:

«E in chiesa, in alto, dove non si arriva
pose la sua cassa con la corona d'oro.
E tosto scrive il tempo, gli anni per ricordare
il pericolo che passò, lo affida alla scrittura.
E questo per miracolo lo fece, a ché guardassero,
per innalzare inni di gloria al Signore e adorarlo» vv. 1052-1057.

Anche questo motivo è assente dal modello. È una innovazione voluta dal poeta cretese a bella posta, per poter motivare diversamente il riconoscimento finale fra Apollonio e Archistrata.

Tralasciando altri motivi innovatori accennerò soltanto a quell'episodio che più mi ha colpito, e che fa vedere chiaramente come il poeta greco fosse imbevuto di cultura occidentale, o diciamo meglio più precisamente fosse a conoscenza di taluni motivi del ciclo troiano che in Italia già da tempo circolava. Basti pensare alla versione in volgare del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure fatta da Binduccio dello Scelto e alle versioni della *Historia destructionis Trojae* del si-

ciliano Guido delle Colonne, attribuite rispettivamente a Mazzeo Bellebuoni da Pistoia e al notaio fiorentino Filippo Ceffi.

L'episodio in questione era noto sicuramente nel Quattrocento attraverso Ovidio e soprattutto Virgilio (III 45 sgg.); già Dante ne fa menzione nel noto canto di Pier delle Vigne (*Inf.* XIII 31-39).

Dopo il riconoscimento di Tarsia da parte di Apollonio, i protagonisti salgono dalla stiva suscitando grande sorpresa in tutti. A questo punto il poeta cretese si distacca dal suo modello raccontando che Apollonio, tenendo con la mano la propria figlia, annunzia di aver trovato colei per la quale tanto aveva sofferto e patito:

«Questa è la figlia mia, che lasciai in mano
del falso Stranghilio, con immenso denaro.
Questa è colei che mi diceva morta
e me ne mostrò il sepolcro.
Vedete e guardate come costui fu grato
al suo amico, che tanto per lui s'era prodigato.
Al tempo di Troia v'era un prode,
Alessandro Paride il suo nome.
La dea gli diè la mela e poi gli disse: "va'".
E andò a Citera e prese Elena
e la Grecia afflisce. Ben tosto
a Troia d'intorno tutti si riunirono.
Allora furon presi da paura, l'avvertì il re Priamo,
lì fuori c'era molta confusione.
Mandò un suo figlio e insieme molti averi
a un suo caro amico, perché lo custodisse.
Se in rovina fosse andato il suo paese,
in seguito sollevarlo potrebbe,
costruito di nuovo con le immense ricchezze
ch'aveva portato seco. Polidoro il suo nome,
e il più piccolo era, fra tutti a lui il più caro.
E lo manda a Tarsia, al signore fidato
come un genitore; ma vi trovò la morte.
Quello lo trucidò, lo pose sotto terra,
prima che fosse nota della città la fine.
Ma leggi, sappi nei particolari,
apprendi il suo operato, Polinestore è il nome» vv. 1567-1594.

Mario Vitti

Stato degli studi neogreci in Italia: prospettive e tendenze

Si dà per scontato che una visione d'insieme dello stato attuale degli studi neogreci in Italia, in questa sede, è di per sé condizionata dalla tematica del nostro convegno: "Italia e Grecia: due culture a confronto". Ma, anche con questa limitazione dell'argomento il compito del relatore urta contro gli argini del tempo a disposizione e magari anche contro i limiti di sopportazione da parte dei colleghi; tanto più che si tratta di argomenti ampiamente noti a noi tutti e che elencati qui potrebbero risultare decisamente noiosi. D'altra parte gli argomenti trattati dai partecipanti a questo nostro III Convegno Nazionale riassumono fedelmente quasi tutta la casistica di un 'confronto' tra le due culture: vicende di opere letterarie a vario titolo recepite dalla cultura greca (modelli italiani medievali, Apollonio; Beccaria in Grecia, Goldoni nei Balcani, Evanthia Kalri; traduzioni, come quella dei *Promessi sposi*; forme metriche, come nel caso di Martzokis, per arrivare alla fortuna del Pirandello in Grecia), e poi fatti di lingua e di tradizione popolare.

Per ragioni del tutto pratiche, mi sia consentito di passare sotto silenzio anche un'altra parte considerevole della nostra neoellenistica; intendo il nostro intervento su argomenti letterari greci non comparatistici e che talvolta resta sconosciuto fuori casa, salvo casi eccezionali come i nostri studi su Kavafis e su Seferis. Ma una panoramica che tenga conto anche della nostra attività di traduzione è a nostra disposizione grazie al documentatissimo rapporto su *La letteratura neogreca in Italia* apparso sul numero *Le relazioni tra l'Italia e la Grecia* che la rivista "Il Veltro" ha dedicato all'argomento nel 1983; che può essere integrato dalle puntuali informazioni di quell'inventario bibliografico pubblicato ad Atene nel 1974 e poi aggiornato a Palermo nel 1977 e nel 1982. Limitatamente alle traduzioni disponiamo anche della *Επισκόπηση μεταφράσεων και μεταφραστών: Ιταλία 1945-1979*, apparsa su "Mandatoforos" nel 1982.

¹ Ne sono noti gli autori: rispettivamente M. Peri, *La letteratura neogreca in Italia*, in "Il Veltro" 27 (1983), pp. 397-408; L. Oliveti, *Bibliografia della letteratura neoellenica in Italia (1900-1972)*, Atene,

Così dunque non mi resta da prendere in considerazione che un ramo solo dei nostri lavori, quello che si occupa delle opere greche in qualche modo collegabili alla cultura italiana; quel ramo insomma nel quale si fa grande uso di termini come 'influsso', 'fonti', 'modelli', 'fortuna'.

I modelli salienti di questa mediazione italiana sono ben noti a noi tutti. Si tratta di almeno quattro secoli di storia greca; e a questo punto è doveroso ricordare il nome di Giorgio Zoras, che fin dalla sua prima giovinezza, in Italia, ne fece una prima esplorazione indicando una vasta scelta di temi ai quali è rimasta in seguito sostanzialmente fedele la ricerca.

Il periodo anteriore alla grande fioritura del '500 ha quella importanza storica che noi tutti riconosciamo e che impegna una competenza filologica che non è possibile improvvisare. Se le opere che appartengono a tale periodo offrono scarse emozioni estetiche, purtuttavia esse sono di somma importanza poiché il loro *corpus* costituisce la tradizione. In quello spazio ristretto nel quale il versificatore opera accettando tutto il peso dei mezzi espressivi e dei temi ricevuti in eredità, prende consistenza quella tradizione che renderà possibile ai grandi poeti di Creta di inventare il loro elevato linguaggio poetico e di creare nuove tensioni artistiche, valide a livello europeo.

Indagare la poetica di questa tradizione richiede rigore, pazienza e soprattutto familiarità con tutto il *corpus*. Riuscire a mettere un po' d'ordine nella cronologia del repertorio, stabilire precedenze attraverso il paziente confronto di varianti e di passi affini è un assunto di somma importanza, a condizione tuttavia, che questo sforzo abbia come risultato finale quello di costituire una poetica, di tratteggiare il comportamento operativo dei versificatori prerinascimentali. Le dimensioni di quanto resta da fare diventano inequivocabili quando ci mettiamo di fronte ad un'opera come l'*Erotokritos*: quasi quasi si sa più dei cosiddetti modelli italiani che di quelli greci. Qual è la precisa tradizione greca su cui s'appoggia Kornaros per rinnovarla e imprimerle il marchio della genialità?² Imberios, Apollonios cosa rappresentano per Kornaros — un poeta che, come brillantemente arguisce Stelios Alexiù, usa il suo modello come un «esempio da evitare»?³

Alla luce di questa esigenza, sono state di buon auspicio le anticipazioni pronunciate qua a Palermo durante il I Convegno, secondo cui autori di Imberios e di Florios si leggevano tra di loro e «ricavavano dalle loro letture emistichi, versi interi o anche gruppi di versi che all'occorrenza inserivano nelle loro opere che venivano componendo». Le stesse ricerche condussero il medesimo

1974; I. Di Salvo, *Bibliografia scelta di studi neogreci in Italia 1970-1975*, in "Folia Neohellenica" 2 (1977), pp. 137-155; Id., *Bibliografia scelta di studi neogreci in Italia (1976-1980)*, Palermo, 1982; V. Rotolo, in "Mandatoforos" 19 (1982), pp. 38-48.

² Una sintesi dell'argomento è impostata da D. Holton, "Erotokritos and Greek Tradition", nel vol. *The Greek Novel*, ed. R. Beaton, Beckenham, 1988, pp. 144-155.

³ Nell'introduzione all'edizione critica da lui curata, Atene, 1980, p. ξη'.

studioso anche alla conclusione più pertinente, secondo cui nell'ambito di questi romanzi «si è venuta a creare come una scuola poetica [...] con un proprio formulario, con una propria tecnica espressiva».⁴ Sempre nella medesima direzione e di fronte ad analoghe circostanze sono stati messi in questione i 'luoghi comuni', quali ci sono noti attraverso la poesia orale: un argomento degno di ulteriori approfondimenti e da porre a confronto con altre impostazioni di poetica medievale.⁵

Sempre riguardo al periodo precedente al secolo d'oro, un personaggio che è stato onorato più di molti altri è Marinos Falieros. Dopo aver esplorato la produzione italiana del tempo, l'editore Arnold van Gemert, convinto dell'esistenza di un modello della *Ιστορία και όνειρο*, traccia un quadro diligente sui 'contrastisti' italiani, a cominciare da Cielo per arrivare al veneziano Leonardo Giustinian, autore di "Canzonette". Un contrasto del Giustinian, dalle movenze un po' più vivaci, sembra attirare in particolare l'attenzione del van Gemert. Egli dice: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι χωρίς το contrasto του Giustinian, ο Φαλιέρος θα ήταν αδύνατο να είχε γράψει το δικό του διάλογο στο παράθυρο».⁶ Per quanto riguarda l'*Ερωτικόν ενύπνιον*, l'editore interroga pazientemente tutta la tradizione occidentale dei sogni amorosi, indica esempi nelle letterature germaniche e si rammarica di non poter fare altrettanto per la letteratura italiana, unica area culturale in occidente accessibile al Falieros. La conclusione è quanto conta di più: si tratta di un 'genere'. A nostro turno possiamo concludere con queste parole: l'autore greco non è portato a tenere sott'occhio un modello preciso; gli è sufficiente inserirsi, con quanta libertà è concessa ai verseggiatori dell'epoca, negli schemi e nelle prescrizioni di un 'genere' e di rispettarne le particolarità dominanti.

Allo stesso studioso olandese dobbiamo anche l'esplorazione di alcuni documenti degli ASV che riguardano Stefanos Sachlikis. La coincidenza di certi dati notarili con fatti menzionati nei componimenti di Sachlikis sembra tanto persuasiva da togliere ogni dubbio a Nikòlaos Panajotakis sulla identità del poeta con questo personaggio omonimo vissuto ben cento anni prima di quanto si pensasse finora (le date: c. 1331-1391c.).⁷ Tutto lascia credere che il turbolento Sachlikis, giovane più vecchio di cent'anni, immesso in un contesto letterario assai più frastagliato di quanto fosse sembrato a Raffaele Cantarella nel lontano 1935, sollevierà interessanti questioni critiche. Non le eviterà certo Nikòlaos Panajotakis che ne sta preparando una edizione critica. Che ne sarà della 'rima', fino a poco tempo fa usata come riferimento

⁴ G. Spadaro, rispettivamente in *Miscellanea Neogreca. Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci (Palermo 17-19 maggio 1975)*, Palermo, 1976, p. 186 e "Ellinikà" 29 (1976), p. 310.

⁵ G. Spadaro, in *Miscellanea*, cit.

⁶ A. van Gemert, nell'edizione a Marinos Falieros, *Ερωτικά όνειρα*, Thessaloniki, 1980, p. 42 e poi 45.

⁷ "Kritikà Chronikà" 27 (1987), pp. 7-58.

per datare alcune poesie, ora che la rima si fa risalire in Grecia a prima del '400?

Sempre a proposito di Sachlikis, un altro gruppo di argomenti sembra profilarsi anche riguardo ai 'modelli' italiani; e a tale proposito viene indicato saggiamente non un determinato modello ma un 'genere'. Su questo proposito si parlerà anche più avanti, poiché non si tratta unicamente di un fenomeno riferibile alla parodia di giostre (nell'assemblea delle cortigiane), come ci insegna Panajotakis, ma molto più esteso, almeno nel senso in cui lo considero io. Basta qui un accenno.

Sachlikis è stato considerato un poeta autobiografico, e certamente in tal senso non fu il primo. Ma la natura dei particolari che egli descrive, alcuni episodi visti in modo ravvicinato, come per esempio quelli della prigionia, hanno fatto pensare ad una resa realistica. Eppure una specie di 'realismo' siffatto non è nuovo nel medioevo e il progetto letterario di Sachlikis va riesaminato, e non solo per quanto riguarda il realismo, nella prospettiva dei generi in voga ai suoi tempi. Dopo tutto collegare un'opera all'area di una scuola o di un genere, a un 'sistema' insomma, riesce spesso più profittevole che riagganciarla a un 'modello' ben preciso.

Questa scelta metodologica ben si adatta al canzoniere di Cipro, un'opera che segna un grande salto di qualità lungo il Cinquecento greco. L'ambiziosissimo progetto cipriota prelude ai progetti dei grandi poeti cretesi; poiché infatti, a dispetto della differenza di dialetto, si tratta di un unico fenomeno di poetica e pertanto i nostri studi hanno da trar profitto da un esame contestuale delle due aree dialettali.

Senza dubbio dobbiamo essere riconoscenti a chi per primo ha indicato i modelli italiani di alcune poesie del canzoniere cipriota, e l'impegno italiano che è seguito è tutt'altro che scarso in tal senso. Per l'appunto nel nostro I Convegno sono state indicate anche alcune poesie non risalenti ad un preciso modello, e purtuttavia fedeli ad un gusto di netta ascendenza italiana. Si tratta di temi «rielaborati secondo i caratteristici stilemi sannazzariani».⁸ Spostando l'interesse della critica verso questi casi, forse meno numerosi, in cui non è rintracciabile un determinato modello, si apre alla vista un mondo nel quale la creatività dell'autore si muove dando prove di maggiore rigore letterario.

A questo punto non potrei fare a meno di ribadire alcune considerazioni che a mio parere potrebbero incentivare la ricerca e la critica, magari con risultati diversi rispetto al passato.

Non è una novità: le nozioni di 'fonte' e soprattutto quella di 'influsso', tuttora in uso anche fuori della disciplina nel dominio della quale sono nate, la letteratura comparata, vanno per lo meno ridefinite. La proliferazione di termini come 'intertestualità', e di 'transtestualità' cui abbiamo assistito negli anni '70 è un segno eloquente del disagio che ormai i secolari termini provocano negli

⁸ Vd. V. Pecoraro, in *Miscellanea Neogreca*, cit., p. 117.

studiosi. Il concetto di 'influsso' è stato diffusamente usato nell'ambito del comparativismo positivista, come risultato della razionalizzazione della conoscenza critica, quando tutto sembrava essere spiegabile nella logica del rapporto causa-effetto. Tuttora è vastamente utilizzato in Grecia, come si vede anche nel fascicolo di "Nea Estia": *Η ελληνική λογοτεχνία και οι επιδράσεις των ξένων πνευματικών ρευμάτων*, pubblicato nel 1987. È augurabile che l'associazione di letteratura comparata fondata da poco ad Atene ne possa segnare anche un superamento, come il primo numero del suo bollettino lascia sperare.⁹

Un altro concetto ottocentesco che deve essere usato con cautela quando prendiamo in esame testi meno vicini a noi è quello di originalità. Si tratta di un termine che è stato diffuso dal romanticismo in poi. È durante il romanticismo infatti che si coltiva la figura del poeta ribelle alla tematica letteraria convenzionale. Il poeta, si pensava, deve trarre ispirazione dalle proprie esperienze sentimentali, dalla storia in mezzo alla quale egli vive e non dai libri. Il 'genio' è la sua regola. Una simile concezione estetica impose anche un criterio di valutazione che privilegia le opere 'originali'.

È ovvio che quando noi ci troviamo di fronte a opere nate anteriormente a questo regime poetico dobbiamo far lo sforzo di leggerle in una disposizione diversa da quella cui siamo abituati.

Queste due considerazioni, esposte qui troppo succintamente, non sono estranee a quanto sto per dire proseguendo la mia rassegna.

Il secolo d'oro della letteratura cretese ha conosciuto negli ultimi vent'anni un intensificarsi di lavori e di edizioni che lo riguardano. Da quando Linos Politis ha pubblicato il suo *Κατζούρμπος* (il 1964 sembra così lontano!) ha avuto inizio una nuova fase nello studio su Chortatsis. Grazie alla scoperta di un nuovo manoscritto di *Πανώρια* (1963) e alla sicura attribuzione dell'opera, il ritratto di Chortatsis ha rivelato tutta la sua ricca complessità. Emmanuil Kriaràs ha pubblicato il dramma pastorale in base ai due manoscritti ormai noti nel 1975. Nel 1988 Stelios Alexiù e Martha Aposkiti pubblicano *l'Ερωφίλη*. Ora siamo in attesa di una edizione complessiva di Chortatsis per opera di Rosemary Bancroft. È auspicabile che tale felice circostanza induca gli studiosi di Chortatsis a esaminare la poetica dell'autore nella sua interezza, superando l'analisi parziale per genere — tragedia, commedia, dramma pastorale, intermedio.

Se nessuno di noi ha approntato l'edizione critica di un'opera di Chortatsis, nondimeno qualcuno ha formulato proposte di considerevole portata, avventurandosi nella grande selva delle 'fonti'. Un conto è ipotizzare modelli scorrendo i manuali specializzati come si continua a fare altrove, ed un altro conto è partire alla ricerca dei modelli dopo aver acquistato una non dubbia competenza attraverso la lettura diretta delle opere italiane. È decisamente merito di Linos

⁹ "Σύγκριση / Comparaison" 1 (Atene 1989). Presidente dell'associazione è Jorgos Veludis.

Politis quello di essere uscito dai luoghi comuni che per *Κατζούρμπος* parlavano di commedia dell'arte e di altre procedure di composizione popolare. Egli andava fiero della scoperta della commedia erudita come categoria alla quale apparteneva *Κατζούρμπος*. Benché limiti di tempo non gli avessero consentito di spingere oltre la sua ricognizione, arrivò nondimeno ad una conclusione, che è anche una conferma: «Ο ποιητής χρησιμοποίησε το πρότυπό του με πολύ μεγάλη ελευθερία — τουλάχιστο με όση χρησιμοποιούσαν και οι ιταλοί ποιητές τα δικά τους πρότυπα». E in seguito il Politis invitava gli studiosi a svolgere analoghe ricerche. L'invito fu raccolto da Alfred Vincent, ma anche da nostri studiosi che intervennero in modo proficuo come quando è stata indicata un'area del teatro italiano ancora più precisa, la commedia 'ridicolosa':¹⁰ si tratta di classifiche entro una categoria di genere, che chiariscono la natura di un'opera, dal punto di vista storico e critico, con maggior profitto di quanto non possa farlo l'individuazione di un semplice modello, e ciò a prescindere dall'utilità che un modello può offrire alla critica testuale.

Le cose non potevano essere diverse nella tragedia di Chortatsis, *Ερωφίλη*. All'*Orbecche* del Cinzio, indicata cent'anni fa come modello per l'intreccio dell'opera, sono stati aggiunti altri autori; e prima di tutti il Tasso del *Re Torrismondo*, incontrato da Manussos Manussakas durante la sua ricerca delle 'fonti' del *Rodolinos*. Ma grazie ai nostri studiosi sono stati indicati anche altri autori italiani di cui il Chortatsis serba memoria: il Trissino con la *Sofonisba*, il Tasso con l'*Aminta* per il coro sull'età dell'oro, sebbene quest'ultimo suggerimento sia stato contestato;¹¹ e da ultimo Petrarca, Boccaccio. Ma nello stesso studio il nostro collega formula anche alcune considerazioni che ne sono lo spontaneo corollario e che toccano l'essenza del fenomeno: Chortatsis ha una «diversa concezione del 'teatro'» rispetto al Cinzio; e quindi egli passa all'esame di questa diversità, per concludere da ultimo che Chortatsis ha dimestichezza con la tradizione letteraria italiana quanto con quella romanzesca greca: con Florios, con Imberios, con la tematica della giostra.¹² Tale valutazione viene recepita dagli ultimi editori di *Ερωφίλη*, Stilianòs Alexiù e Martha Aposkiti.¹³

Mi permetto di aggiungere una considerazione mia personale, che, a mio parere può essere estesa anche all'*Ερωφίλη*.

I grandi poeti della letteratura cretese non solo non considerano se stessi dei plagiari, non solo non tentano di occultare le loro 'fonti', ma pongono in buona evidenza i passi di altri autori. Questo gioco tra *imitatio* e *aemulatio* non

si svolge unicamente nella mente del poeta greco, in una occupazione solitaria, ma in un confronto con altri cultori della poesia, con il pubblico al quale si rivolgono, ristretto sì, ma di pari competenza. Il destinatario delle loro opere non ignora la letteratura italiana né quella greca; conosce l'italiano e il greco non meno di quanto lo conoscono Chortatsis e Kornaros. Se effettivamente la produzione cretese è nata nell'ambito delle accademie, come lascia credere Nikòlaos Panajotakis che le ha tirate fuori dall'ombra,¹⁴ possiamo anche affermare che il primo pubblico dei poeti, quello per il quale essi scrivevano, possedesse i requisiti per individuare le allusioni letterarie e apprezzarne l'uso. A questo rapporto ottimale nella comunicazione autore-pubblico, per quanto riguarda le competenze letterarie, si aggiunga il rapporto fondato sulle due lingue: dire in greco e in dialetto cretese quello di cui si ha conoscenza in italiano assume il gusto di una sfida — la stessa sfida, dopotutto che aveva animato anche i poeti ciprioti del noto canzoniere.

A questo punto è facile pensare che perfino la semplice traduzione dall'italiano al cretese assume l'importanza di una operazione culturale di grande portata: è quanto avviene con la traduzione anonima del *Pastor Fido* in cretese. Questa traduzione, in uno stile meno geniale di quello di Chortatsis, come è stato affermato in una delicata analisi,¹⁵ e a dispetto di Rosemary Bancroft che la vuole di mano del Chortatsis,¹⁶ è già di per sé un 'exploit', il punto di partenza e d'arrivo di una grossa scommessa. Il traduttore non ha intrapreso la traduzione per mettere a disposizione di lettori ignari dell'italiano un'opera italiana, ma ha voluto dar prova delle sue capacità stilistiche e metriche dimostrando nel contempo che il dialetto cretese era all'altezza dell'impresa.

Ritornando a Chortatsis, per concludere con questo autore, non dirò nulla della *Πανώρια*, se non che analogamente a quanto avvenuto con la sua tragedia e la sua commedia, egli si diverte a utilizzare in essa testi di autori italiani in un modo che doveva essere gradito e ben accetto ai suoi interlocutori (erano accademici?).

Non mi soffermerò neanche su altre opere del repertorio teatrale cretese. Voglio ricordare la parte avuta da una nostra collega che ha approntato con successo l'edizione critica dello *Στάθης* (1975).¹⁷ Alle 'fonti' da lei indicate sono state aggiunte altre nel 1988 qui a Palermo, mentre da Catania sono pervenute osservazioni di critica testuale e di ermeneutica.

¹⁴ Per quanto riguarda una ricapitolazione si veda: R. Bancroft-Marcus, *Literary Cryptograms and the Cretan Academies*, in "Byzantine and Modern Greek Studies" 8 (1982-1983), pp. 47-76.

¹⁵ V. Pecoraro, *Studi di letteratura cretese* cit., capitolo III, "La traduzione cretese del *Pastor Fido* e le opere di G. Chortatsis".

¹⁶ R. Bancroft-Marcus, in "Mandatoforos" 16 (1980), pp. 31 e 46. Tale tesi era stata sostenuta anche da N. Papatriandafilou-Theodoridi, in "Ellinikà" 24 (1971), pp. 384-388.

¹⁷ Στάθης. Κρητική κωμωδία. Κριτική έκδοση Lidia Martini, Thessaloniki, 1976. Gli apporti successivi sono dovuti a V. Pecoraro, in "Dodoni" 3 (1974), pp. 98-101, e *Studi di letteratura cretese* cit. p. 31, e a G. Spadaro, *Studi di filologia cretese*, Catania, 1979, pp. 5-45.

¹⁰ A. Vincent in "Kritikà Chronikà" 20 (1966), pp. 7-16; V. Pecoraro, in "Rivista di Studi Bizantini e Neellenici" N.S. 6-7 (XVI-XVII), (1969-1970), pp. 181-197.

¹¹ La proposta di V. Pecoraro è stata contestata da G. Spadaro, in "Siculorum Gymnasium" 24 (1971), p. 70 sgg.

¹² V. Pecoraro, *Studi di letteratura cretese*, Palermo, 1986, p. 43.

¹³ *Ερωφίλη*. Τραγωδία Γ. Χορτάτση, επιμέλεια Στ. 'Αλεξίου - Μάρθα 'Αποσκήτη, Atene, 1988, pp. 38 e 246.

La ricerca italiana è rimasta invece del tutto fuori dalla *Θυσία του Αβραάμ*, dal *Ποδόκλις*, dal *Φορτουνάτος*, dallo *Ζήνων. Ευγένια*, invece, opera d'autore zantota ma appartenente alla scuola cretese, può essere ricordata qui giusto perché essa diede l'occasione al suo editore, nel 1965, di proporre per la prima volta una interpretazione del teatro secentesco greco in chiave barocca. Oggi la legittimazione del teatro cretese nell'area del teatro italiano posttridentino sembra ovvia. Ma allora ripugnava, soprattutto ad alcuni studiosi greci che conoscevano il termine barocco come aggettivo squalificante, collegare ad esso i capolavori della letteratura cretese. Il termine è ormai acquisito agli studi, come vediamo anche nell'uso ripetuto che ne fa Stelios Alexiu, e seguirà il suo corso. Vorrei cogliere tuttavia l'occasione per accennare ai rapporti tra i concetti barocco, rinascimento, manierismo, poiché essi sono ancora affrontati con qualche incertezza. La Grecia non ha avuto il suo rinascimento, come affermano anche due poeti, l'uno, Seferis, lamentandosi, l'altro, Elitis, rallegrandosi. È dunque lecito domandarsi come mai Creta si sia trovata coinvolta nel barocco, senza essere passata attraverso la fase che lo prelude, il rinascimento. Va da sé che se trovassimo traccia del rinascimento in qualche opera in volgare ancora latente, la riserva non avrebbe alcuna ragione d'essere. Ma allo stato attuale, non resta altro da pensare: i poeti cretesi hanno vissuto l'esperienza rinascimentale attraverso quella barocca. Rinascimento e barocco fa un tutt'uno per essi. In fondo la generazione che ha respirato nel clima del rinascimento è quella passata attraverso l'esperienza del collegio di Giano Lascaris; ma essa ha conosciuto più l'esperienza umanistica e meno quella letteraria in volgare. D'altra parte il manierismo, che è un fenomeno stilistico, segue una via autonoma rispetto alla tematica barocca. Manierismo è ricerca formale; nato nell'aristocratico rinascimento, esso ha continuato ad essere operante nel Seicento e nel barocco. Le osservazioni formulate in Italia sul Canzoniere di Cipro e sugli intermezzi cretesi, pongono bene in rilievo la parte che il manierismo ha avuto nelle due isole greche, sia nella fase iniziale di questa fioritura, sia in una fase più avanzata, quando sopravviene la tematica barocca.

Vorrei ora passare all'*Erotòkritos*. È nota la polemica in corso sulla identità di Andreas Kornaros. Al dire di Stelios Alexiu essa si sarebbe scatenata a causa del nostro Francesco Màspero! Il neoellenista, al quale dobbiamo una gradevolissima traduzione dell'*Erotòkritos* ha confermato che fonte dell'*Erotòkritos* è la traduzione di Angiolo Albani.¹⁸ Egli intendeva ribadire che il Kornaros non ha attinto dall'originale francese, ma da un autore italiano, appunto l'Albani. Il problema invece veniva posto in modo del tutto diverso, dagli studiosi della datazione dell'opera. Se Kornaros conosceva la traduzione dell'Albani, che è del 1626, Kornaros non può essere identificato con quel suo omonimo che muore nel 1613.

10998 IIQ .371

Le fonti del poema neogreco *Erotòkritos* e Paris e Vienna di Angiolo Albani, in "Rendiconti Istituto Lombardo Scienze e Lettere. Classe Lettere e Scienze Morali e Storiche", 105 (1971), pp. 69-86.

Se egli conosce solo la traduzione in prosa del 1482, invece, coincide col Kornaros che muore nel 1613. Cosa non fanno le 'fonti'!

Quel che per il momento mi sembra più importante negli studi sul Kornaros è la puntuale disamina delle similitudini in *Erotòkritos*. Fino ad ora si sapeva, ma solo attraverso l'intuito, che il tono narrativo, l'atteggiamento stilistico dell'*Erotòkritos* sono affini a quelli del *Furioso*. Le similitudini, tanto importanti nel poeta greco quanto in quello italiano, interrogate scrupolosamente, possono dare una risposta più concreta e soddisfacente. Anche se similitudini e metafore segnano una sospensione del discorso narrativo, esse non possono essere considerate 'adornative', poiché fanno parte integrante del respiro poetico del Kornaros; tuttavia esse si prestano decisamente ad un esame isolato.¹⁹ Mi sia lecito ricordare la sola metafora del naviglio che entra in porto e che segna la fine dell'opera. Il richiamo ad una metafora analoga nel *Furioso* è senz'altro intenzionale. È chiaro: il Kornaros che ha iniziato il suo poema utilizzando la metafora nota nella tradizione, «του κύκλου τα γυρίσματα», conclude la sua opera rimandando in chiare lettere all'Ariosto. I suoi lettori coglievano da queste metafore significati di gran lunga più ricchi di quanto possiamo fare noi oggi compensando con l'erudizione quello che era cultura di dominio comune.

Mi sarebbe piaciuto spingere questa rassegna oltre, tanto da poter mettere in rilievo i nostri contributi nell'area settecentesca. Mi sia consentito almeno di soffermarmi appena sul Kalvos e sul Solomòs.

Al Kalvos fu rimproverato il fatto che le sue *Odi* non potevano creare una tradizione. Sappiamo di converso che Solomòs fu accettato come un maestro già nel 1825. Il Kalvos ha finito per trovare il suo pubblico, sebbene in tempi differiti. Ma nella diversità della ricezione riservata ai due poeti riconosciamo due comportamenti diversi, opposti, dei due poeti di fronte alla doppia tradizione, quella italiana e quella greca, sulla quale essi si erano appoggiati. Solomòs era partito da posizioni italiane che presto da arcadiche divennero romantiche. Grazie ad esse egli intraprese il progressivo recupero della più vivida tradizione poetica greca, quella che passa attraverso l'*Erotòkritos* e il canto popolare. Il suo successo, a prescindere dai meriti estetici, consiste, in fondo, nell'aver corrisposto congruamente alle aspettative dei suoi contemporanei.

Il Kalvos è partito ugualmente da posizioni culturali italiane, ma invece di appoggiarsi, per quanto riguarda il versante greco, su una tradizione netta e ben definita — se non su quella dell'*Erotòkritos* almeno su quella del Christòpulos —, ha rivendicato paternità che sfuggono alle nostre cognizioni comuni. Ciò gli ha procurato almeno in parte, l'ostilità dei suoi contemporanei greci, irritati non solo dalla insolita metrica. Questo rifiuto di cittadinanza procura oggi considerevoli difficoltà allo studioso che volesse indagare seriamente la tradizione greca

¹⁹ G. Spadaro, "Imitazione e originalità nelle similitudini dell'*Erotokritos*", in *Studi di filologia cretese*, cit., pp. 47-164.

recepita dal Kalvos. Quasi quasi riesce più agevole risalire alla tematica italiana e alla metrica italiana, come è stato fatto rispettivamente dal Dimaràs e dal Mullaş, che esplorare i precedenti greci su cui egli si appoggia. Tanto vale cominciare dalla lingua, come si sta facendo attualmente, ed è augurabile poter disporre dei risultati del dottorato di ricerca su questo stesso argomento al più presto.²⁰

Le vicende del Solomòs ci riconducono a un modello di comportamento che presenta grandi affinità con quello del Kornaros almeno in ciò: in entrambi i grandi poeti l'appartenenza alle due culture ha consentito risultati largamente generosi perché la mediazione della tradizione letteraria italiana ha promosso lo sfruttamento dei valori tradizionali greci. Da questo modello è scaturita un'opera del tutto originale, apparentemente senza precedenti nella cultura greca, e tuttavia ben radicata nella stessa cultura greca; e infatti la tradizione, per quanto riguarda le sue dominanti, sopravvive in essa: basti pensare all'ampio raggio entro il quale opere come l'*Erotòkritos* e le poesie del primo Solomòs sono state recepite.

La complessità con cui le due culture si fondono in Kornaros e in Solomòs richiede al ricercatore una dotazione di strumenti d'indagine altrettanto sofisticati. Le terminologie tradizionali, anche quelle più agguerrite, si rivelano del tutto inadeguate al compito. A pensarci bene, il nostro metodo non richiede nuove teorie, nuovi termini, ma semplicemente l'applicazione delle procedure filologiche e critiche di sempre, ma con una intelligenza più inventiva e più coraggiosa. Quando avremo spiegato come mai l'*Erotòkritos*, partito da un'opera italiana del tutto inadeguata, e traendo energie da opere come il *Furioso*, riesce a far sprigionare nuovi effetti dalla stanca tradizione romanzesca greca, e ottiene dal dialetto cretese risultati stilistici e lessicali inediti, forse allora sì, potremo cominciare a essere veramente soddisfatti. Comunque ci troviamo sulla buona strada.

Ho forse abusato della fiducia accordatami dagli organizzatori; ma mi è sembrato di scorgere nella seconda metà del titolo della mia relazione, «prospettive e tendenze», la possibilità di poter porre in evidenza quell'aspetto della nostra attività che sento più vicino ai miei personali desideri.

Indice

B. Lavagnini, <i>Premessa</i>	5
<i>Cronaca del Convegno</i>	7-10
<i>Documenti</i>	11-18
V. Rotolo, <i>Saluto ai convegnisti</i>	13-15
<i>Voto sull'insegnamento del Neogreco nelle scuole secondarie italiane</i>	16
D. Minuto, <i>Saluto dalla Calabria</i>	17-18
<i>Elenco dei partecipanti</i>	19-20
<i>Comunicazioni</i>	21-290
M. Caracausi, <i>Le versioni italiane di Kalvos dagli Idilli del Meli</i>	23-28
C. Carpinato, <i>La traduzione neogreca dei Promessi sposi</i>	29-40
A. Di Benedetto Zimbone, <i>Appunti per una lettura di Ioannu</i>	41-48
I. Di Salvo, <i>Momenti della fortuna di Beccaria in Grecia</i>	49-69
E. Garantudis, <i>Martzokis e Carducci</i>	71-80
A. Gentilini, <i>Il Goldoni di Karatzàs</i>	81-91
E. Giakumaki, <i>Della sorte di alcuni prestiti italiani in neogreco. Mutamenti semantici in senso dispregiativo</i>	93-103
B. Lavagnini, <i>Realtà e fantasia nel "Rapporto al Greco" di Nikos Kazantzakis</i>	105-111
L. Marcheselli Loukas, <i>Preliminari per una nuova descrizione della metrica neogreca</i>	113-124
L. Martini, <i>Italianismi nelle commedie cretesi</i>	125-133

²⁰ La tesi di dottorato è di Maria Caracausi.

F. Maspero, <i>San Francesco visto da N. Kazantzakis</i>	135-144
L. Melazzo, <i>Le relative in neogreco</i>	145-155
D. Michailidis, <i>Il modello italiano della 'Ιστορία της Σωσάννης di Marco Defaranas</i>	157-167
P.M. Minucci, "Sentimento del tempo" in Ungaretti, Kavafis, <i>Elitis</i>	169-179
C. Nicas, <i>Francesco De Simone Brouwer tra Filellenismo e cultura Greco-Moderna</i>	181-194
S. Nicosia, <i>Etimologie neogreche</i>	195-199
M. Peri, <i>Nota sul poema 'lungo' di Palamàs</i>	201-209
M. Perlorentzou, <i>Echi italiani di Nikiratos, opera drammatica di Evanthia N. Kairi</i>	211-228
A. Proiou-A. Armati, <i>La fortuna del teatro di Luigi Pirandello in Grecia negli anni 1914-1935</i>	229-237
G.P. Savidis, <i>La Magna Grecia di Kavafis</i>	239-250
A. Sofikitou, "I Aclisia attà Oria": una versione salentina del canto popolare "Il ponte di Arta"	251-261
A. Sorci, <i>La "Chioma di Berenice" catulliana nella versione di I. Griparis</i>	263-267
G. Spadaro, <i>Elementi innovatori nella Rimada di Apollonio di Tiro</i>	269-279
M. Vitti, <i>Stato degli studi neogreci in Italia: prospettive e tendenze</i>	281-290

FINITO DI STAMPARE
PRESSO LA TIPOLITOGRAFIA LUXOGRAPH
DI PALERMO
NEL MESE DI NOVEMBRE 1991