

Una *Commedia* tutta terrena. Il modello dantesco in *Sei notti sull'acropoli* di Ghiorgos Seferis di Federica Ambroso

1. Ghiorgos Seferis e il suo accostamento a Dante: ipotesi e certezze

Οι συμπτώσεις μ' εμπόδισαν να πλησιάσω τον Δάντη νωρίτερα από «τη μέση του δρόμου της ζωής μας». Η πρώτη είναι ότι δεν είχα ποτέ την τύχη να ζήσω αρκετά στην Ιταλία κι ούτε έμαθα τα ιταλικά. Η δεύτερη είναι ότι μ' ενοχλούσαν ορισμένοι δαντικοί τόνοι σε τόπους που γνώρισα καλύτερα. [...] Έτσι, από μωρία μου, στερήθηκα για πολλά χρόνια τη γνώση μιας μεγάλης ποίησης, που είναι για τον σημερινό λατινικό κόσμο ό,τι είναι για μας η ποίηση του Ομήρου. Τ' ομολογώ με λύπη γιατί, από την πρώτη επαφή, δεν αποχωρίστηκα πια τον Δάντη. Ήταν, θυμούμαι, το καλοκαίρι του '35 στο Πήλιο· είχα βρει ένα δάσκαλο, ένα μάστορα της τέχνης¹.

Con queste parole Ghiorgos Seferis, invitato a tenere una conferenza all'università di Salonicco il 12 maggio 1966, in occasione del settimo centenario della nascita di Dante, rievoca e commenta il suo primo contatto con il poeta italiano².

¹ «Le circostanze mi hanno impedito d'accostarmi a Dante prima del “mezzo del cammino di nostra vita”. Non ho avuto mai la ventura di vivere abbastanza in Italia e non ho neppure imparato l'italiano. In secondo luogo, m'infastidivano taluni modi danteschi in paesi che ho conosciuto meglio. [...] Così, per mia stoltezza, rimasi a lungo privo della conoscenza d'una grande poesia, che, per l'odierno mondo latino, è come, per noi, la poesia di Omero. Mi duole ammetterlo perché, dopo il primo contatto, non mi sono più separato da Dante. Fu, ricordo, l'estate del '35, al Pelio: avevo trovato un maestro, un signore dell'arte sua». G. Seferis, *Στα 700 χρόνια του Δάντη*, in *Δοκιμές*, tomo B' (1948-71), Ikaros, Atene 1984, p. 249, leggo da F.M. Pontani, *Ghiorgos Seferis. Poesia, Prosa*, UTET, Torino 1979, p. 697.

² Il racconto conferma quanto Seferis aveva già riferito in una lettera a Pontani, due anni prima: «Ho tardato ad accostarmi a Dante (ma, quando l'ho fatto, l'ho fatto in modo

Seferis afferma ripetutamente di non essere riuscito ad accostarsi a Dante prima dei 35 anni. Tuttavia, la pubblicazione postuma del romanzo *Ἐξί νύχτες στην Ακρόπολη* (*Sei notti sull'Acropoli*), nel 1974, sembra testimoniare una consuetudine col testo della *Commedia* ben anteriore al 1935³, in contrasto con le dichiarazioni di Seferis. Oltre a fornire l'*exergo* del romanzo, la *Commedia* è infatti la fonte di una fitta trama di riferimenti e di citazioni, indicati esplicitamente da Seferis in un repertorio finale intitolato «Μνήμες Dante» («Memorie dantesche»), la cui tripartizione sembra suggerire la traccia di un embrionale commentario al dantismo delle *Sei notti*. È inoltre individuabile una sinossi fra la struttura del romanzo e tali memorie dantesche.

Si tratta perciò di rinvenire le cause del silenzio di Seferis in merito alle origini della sua cultura dantesca. A questo riguardo Massimo Peri espone alcune ipotesi⁴. Secondo la prima, le reminiscenze dantesche delle *Sei notti* risalirebbero alla revisione del 1954 e non alla prima stesura. Aris Marangòpoulos, convinto sostenitore di questa ipotesi, scrive: «είναι φανερό πως το νεανικό κείμενό του δουλεύτηκε σε συνειδητή “συστοιχία” με τη δαντική αλληγορία, σ’ αυτή την ωριμότερη επεξεργασία»⁵. Tuttavia, tali reminiscenze sono, come vedremo, inseparabili dalla struttura stessa dell'opera. Inoltre, nei due dattiloscritti⁶ delle *Sei notti*, lo stesso Seferis scrive:

Το Γενάρη ('54), γυρεύοντας να ταχτοποιήσω παλιά χαρτιά, βρήκα ένα φάκελο χειρόγραφων των χρόνων 1926-28. [...] προσπάθησα να μείνω αυστηρά πιστός στα χαρτιά εκείνα και ν' αποκλείσω ιδέες και αισθήματα, που θα μου είχαν δημιουργήσει πρόσωπα ή πράγματα, ύστερα από το '30⁷.

risolutivo) per due motivi, credo: 1) perché non so l'italiano; 2) perché tra noi c'erano i preraffaelliti inglesi per i quali non ho mai avuto simpatia: me lo rovinavano – pittori e poeti – coi loro sentimentalismi. Infine, per farla breve, ho trovato il metallo di Dante da autodidatta e in maniera empirica, come sempre m'è accaduto». Trad. F. M. Pontani, *Fortuna neogreca di Dante*, Istituto grafico tiberino di Stefano de Luca, Roma 1966, p. 50.

³ Come si vedrà, la prima stesura di tale opera risale agli anni 1926-28.

⁴ Cfr. M. Peri, *Μνήμες Dante*, in *Memoria di Seferis. Studi critici a cura della cattedra di Neogreco dell'Università di Padova*, Olschki, Firenze 1976, pp. 105-131, in particolar modo pp. 107-9.

⁵ «è chiaro che il suo testo giovanile è stato rimaneggiato in cosciente “allineamento” con l'allegoria dantesca, in questa più recente elaborazione» (trad. mia). A. Marangòpoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο: Γ. Σεφέρης, Ἐξί νύχτες στην Ακρόπολη: μια ‘δαντική’ μυθιστορία*, in *Ο Γιώργος Σεφέρης ως αναγνώστης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, a cura di K. Kostiou, University Studio Press, Salonico 2002, pp. 40-67: p. 50.

⁶ Come vedremo, Seferis ha lasciato un manoscritto e due dattiloscritti delle *Sei notti*.

⁷ «Nel mese di gennaio ('54), cercando di sistemare alcune vecchie carte, ho trovato una busta di manoscritti degli anni 1926-28. [...] ho cercato di rimanere saldamente fedele a quelle carte e di escludere idee e sensazioni che mi avrebbero provocato persone o cose, dopo il '30» (trad. mia). Cfr. G. Savvidis, *Σημείωμα του Επιμελητή*, in G. Seferis, *Ἐξί νύχτες στην Ακρόπολη*, Ermis, Atene 1998⁷, pp. 255-82: 256.

E nel manoscritto aggiunge: «Υπάρχουν περιστατικά αργότερα, αλλά τίποτε μετά το '30»⁸.

La seconda ipotesi vuole che Seferis, accostatosi precocemente a Dante, non lo avrebbe ritenuto importante per la sua formazione. Difficile crederlo, visto che – come sottolinea Peri – la maggior parte delle stesse reminiscenze torna nella produzione della maturità. Possiamo dunque ipotizzare che la prima lettura dantesca, proprio perché indissolubilmente legata alla scottante realtà autobiografica delle *Sei notti*, potrebbe aver condiviso la sorte del romanzo ed essere stata custodita e dissimulata da Seferis.

1.1. Prove di un accostamento precoce a Dante

Se analizziamo attentamente gli scritti personali di Seferis – diari, corrispondenza e appunti – possiamo rintracciare alcuni elementi che tendono a far pensare che il primo accostamento del poeta a Dante sia avvenuto un po' prima di quanto dice lo stesso Seferis, il quale riferisce nei suoi appunti alcune fra le edizioni della *Commedia* da lui possedute. Nonostante non conosca la lingua italiana, il poeta legge molte volte la *Commedia* su testo italiano, con l'aiuto di traduzioni parallele⁹. Probabilmente Seferis – come sostiene anche Thanasis Nakas¹⁰ –, collocando la sua conoscenza di Dante nell'estate del 1935, intende che in quel periodo egli lesse per la prima volta l'intera *Commedia*, ipotesi supportata dalla già citata lettera di Seferis a Pontani: «Ricordo l'estate del '35, quando passai un mese al Pelio. Fu la prima volta che lessi interamente la *Commedia*»¹¹. Inoltre, nel manoscritto della conferenza su Dante, Seferis scrive, riguardo l'estate al Pelio: «Τότε διάβασα ολόκληρη την *Κωμωδία* για πρώτη φορά. Μ' ενθουσίασε»¹².

⁸ «Ci sono fatti successivi, ma niente dopo il '30» (trad. mia). Ivi, p. 256.

⁹ Si tratta probabilmente di traduzioni francesi consultate durante gli anni degli studi universitari del poeta in Francia (fra cui *L'Enfer*, trad. L. Espinasse-Mongenot, Nouvelle Librairie Nationale, Parigi 1920, *Le Purgatoire*, trad. L. Espinasse-Mongenot, Firmin-Didot et Cie, Parigi 1932 e *La Divine Comedie de Dante Alighieri*, trad. M. Le Chevalier Artaud de Montor, Librairie Garnier Frères, Parigi s.d., conservate alla Biblioteca Vikelèa di Iràklion e contenenti appunti manoscritti di Seferis) e della traduzione in greco *Η Κόλασις*, a cura di G. Kalosgouros, Eleftheroudakis, Atene 1922.

¹⁰ Cfr. T. Nakas, *Παράλληλα χώρια στα δοκίμια του Σεφέρη και του Έλιοτ*, s.e., Atene 1968, p. 68.

¹¹ Pontani, *Fortuna neogreca di Dante*, cit., p. 50.

¹² «Allora lessi l'intera *Commedia* per la prima volta. Mi entusiasmo» (trad. mia). Archivio Seferis, fasc. 8, sottofasc. 1, δ. L'edizione letta da Seferis l'estate del 1935 è, come ci informa Peri, la J. M. Dent Sons (*The Inferno of Dante Alighieri*, trad. J. A. Carlyle, J. M. Dent & Sons, Londra 1932, *The Purgatorio of Dante Alighieri*, trad. Th. Okey, J. M. Dent & Sons, Londra 1929, *The Paradiso of Dante Alighieri*, trad. Philip H. Wicksteed, H. Oelsner, J. M. Dent & Sons, Londra 1932), conservata presso la Biblioteca Vikelèa di Iràklion.

Roderick Beaton sostiene con sicurezza che Seferis nel 1935 al Pelio «μελετά συστηματικά τη Θεία Κωμωδία του Δάντη, την οποία είχε ξεκινήσει να διαβάζει λίγο πριν κλείσει τα τριάντα»¹³. Lo stesso riferisce inoltre una versione della *Commedia*¹⁴ acquisita dal poeta probabilmente all'inizio del 1927 la quale contiene commenti scritti di proprio pugno da Seferis, soprattutto il terzo canto, i quali potrebbero essere serviti per la prima stesura del romanzo *Sei notti sull'Acropoli*.

Leggendo il diario del 1931-34, possiamo riscontrare che Seferis aveva letto l'*Inferno* e il *Purgatorio* prima del 1954. Nell'iscrizione del 28 febbraio 1932 leggiamo:

Αύριο είναι τα γενέθλιά μου: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*. [nel dattiloscritto¹⁵ (*sic*): DANTE INFERMO αρχή NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VITA MI RETROVAI PER UNA SELVA OSCURA. Στη μέση του δρόμου της ζωής βρέθηκα σε ένα δάσος σκοτεινό. Λέγεται από πολλούς ότι ο Dante ήταν σαν έγραψε το INFERNO 33 ΧΡΟΝΩΝ]. Στην ίδια ηλικία βρίσκομαι κι εγώ: *Per una selva oscura*. Κι όμως είμαι τρομερά αισιόδοξος. Άμα το συλλογίζομαι μου φαίνεται απίστευτο πως ο μαύρος, ο ζοφερά μελαγχολικός νέος εδημιούργησε τον τετράγωνο αυτόν άντρα που μαζεύει σιγά σιγά τον πόνο του κορμιού του και της ψυχής του για να φτιάξει κάτι¹⁶.

Il commento, che compare esclusivamente nel dattiloscritto, mostra, se non una familiarità, almeno un interesse per Dante che va oltre la semplice lettura della *Commedia*, fino all'identificazione con il poeta italiano, che probabilmente riguarda anche la lettura di saggi che lo riguardano («Λέγεται από πολλούς», «Molti dicono»).

¹³ «Studia sistematicamente la *Divina Commedia* di Dante, che aveva iniziato a leggere poco prima di compiere trent'anni» (trad. mia). R. Beaton, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, trad. M. Pròvata, a cura di D. Daskalopoulos, Okeanida, Atene 2003, p. 10.

¹⁴ Βικ. 3.498 (ΓΣ κατ. 602). Appunti manoscritti di Seferis sulla lettura dei canti I-XII dell'*Inferno* sono conservati nel suo Archivio alla Biblioteca Ghennadios di Atene (fasc. 8, sottofasc. 1, γ). L'insieme degli appunti è stato pubblicato da G. Rigopoulos, *Ο εικαστικός Γ. Σεφέρης*, in *Γιώργος Σεφέρης. Αφιέρωμα*, a cura di G. I. Charitidou, Metechmio, Atene 2003, pp. 47-72, alla nota 6.

¹⁵ Archivio Seferis, Biblioteca Ghennadios di Atene, fasc. 12, sottofasc. 1.

¹⁶ «Domani è il mio compleanno: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*. [nel dattiloscritto (*sic*): DANTE INFERMO inizio NEL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VITA MI RETROVAI PER UNA SELVA OSCURA. Nel mezzo del cammino della vita mi ritrovai per una selva oscura. Molti dicono che Dante quando scrisse l'INFERNO aveva 33 ANNI]. Alla stessa età mi trovo anch'io: *Per una selva oscura*. E tuttavia sono spaventosamente ottimista. Se ci penso mi sembra incredibile che quel giovane scuro, cupamente malinconico abbia creato questo uomo quadrato che raccoglie piano piano il dolore del suo corpo e della sua anima per costruire qualcosa» (trad. mia). G. Seferis, *Μέρες Β' (24 Αυγούστου 1931-12 Φεβρουαρίου 1934)*, Ikaros, Atene 1975, pp. 48-9.

Il 20 aprile 1932 Seferis da Londra invia una lettera a Ghiorgos Apostolidis, nella quale include un manoscritto della poesia *Cisterna*. Come *exergo* del componimento il poeta inserisce tre versi della *Commedia*¹⁷ (*Inf.*, XXXIV 91-3) che descrivono la situazione del poeta nel momento in cui, appena uscito dal cerchio più profondo dell'inferno, «αφήνοντας πίσω του τη θέα του Εωσφόρου, ξεκινά τη γοργή του ανάβαση προς τον ήλιο, συγκλονισμένος ωστόσο ακόμη από όλα όσα έχει δει στον Κάτω Κόσμο»¹⁸:

E s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
qual è quel punto ch'io avea passato.

La poesia presenta molti dettagli in comune con le *Sei notti sull'Acropoli*, la cui versione definitiva risale al 1954, ed è quindi molto successiva alla *Cisterna*. Il giorno 11 marzo 1933 Seferis si lamenta della corrente situazione politica e scrive:

Τι μας περιμένει ακόμη, ένας θεός το ξέρει. Σ' έναν τέτοιο κόσμο, μόνο ο φανατισμός μπορεί να βλαστήσει, κι όταν βλαστήσει ο φανατισμός, η φωτιά δεν είναι μακριά – fuoco che gli affina (δεν ξέρω αν η ιταλική μου ορθογραφία είναι σωστή)¹⁹.

Il 16 aprile 1933 il poeta riferisce: «Διάβαζα το *Πουργατόριο* του Ντάντε. Αλλά αυτό είναι άλλη κουβέντα»²⁰. In breve, Seferis, nonostante non parli

¹⁷ Cfr. G. Seferis, G. Apostolidis, *Αλληλογραφία 1931-1935*, a cura di V. Kontoghianni, Ikaros, Atene 2002. Apostolidis il 3 maggio 1932 scrive a Seferis: «Είμαι κατ' αρχήν μάλλον αντίθετος προς αυτά τα ξένα αποσπάσματα», «Sono innanzitutto piuttosto contrario a queste citazioni straniere» (trad. mia). Seferis in seguito cancella questo motto e lo sostituisce con l'epigrafe scritta da D. Theotokopoulos nella mappa del suo quadro *Veduta di Toledo e la sua mappa*. Non possiamo sostenere con certezza che la sostituzione della citazione dantesca sia dovuta all'intervento di Apostolidis, dal momento che Seferis non sembra aver risposto alle sue osservazioni. Nel fascicolo relativo alla *Cisterna* all'Archivio Seferis della Biblioteca Ghennadios (fasc. 1, sottofasc. 4, ε), si possono seguire le variazioni del motto che il poeta sperimenta prima di giungere alla scelta di quello pubblicato. Cfr. Rigopoulos, *Ο εικαστικός Γ. Σεφέρης*, cit., pp. 63-71.

¹⁸ «lasciandosi dietro la vista del Cocito, comincia la sua salita scoscesa verso il sole, ancora tuttavia scosso da quanto visto nel mondo dei morti» (trad. mia). Beaton, *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο*, cit., p. 180. Un altro elemento dantesco dell'opera è l'uso dell'endecasillabo libero accentato anziché del tradizionale decapentasilabo.

¹⁹ «Che cosa ci aspetta ancora, solo Dio lo sa. In un mondo così, solo il fanatismo può germogliare, e quando germoglia il fanatismo, il fuoco non è lontano – fuoco che gli affina (non so se la mia ortografia italiana sia giusta)». (trad. mia). Seferis, *Μέρες Β'*, cit., p. 114.

²⁰ «Ho letto il *Purgatorio* di Dante. Ma questo è un altro discorso» (trad. mia). Ivi, p. 125. Come il commento riguardante l'età di Dante quando scrisse la *Commedia*, anche questa frase non è presente nel manoscritto ma solo nel dattiloscritto, fatto che si spiega con l'aggiunta, da parte di Marò Seferis, moglie del poeta, di elementi dalle "Lettere da Londra '31-'33".

apertamente di tutte le fasi della sua conoscenza di Dante, non sembra nasconderla completamente; sporadicamente, negli scritti personali emergono tracce che svelano l'esistenza di un crescente interesse per il grande poeta italiano.

1.2. Riflessioni su Dante

Seferis è affascinato dalla sapienza racchiusa nel capolavoro dantesco – «ολοζώντανο έργο»²¹, “resistito” nel tempo perché «μας διδάσκει, συγκινησιακά, να καταλαβαίνουμε καλύτερα τον άνθρωπο»²² – e dalla severa architettura con cui è costruito. Ciò che più lo colpisce è il fatto che, in un poema che riguarda l'aldilà, sia così forte l'espressione della vita. Nella già citata conferenza per il centenario di Dante, Seferis spiega:

το όραμα που μας παρουσιάζει ο Δάντης τόσο θρεμμένος από οπτικές, ακουστικές, ή άλλες σαρκικές αισθήσεις, γίνεται η έκφραση μιας Δευτέρας Παρουσίας, μιας ανάστασης πολύ περισσότερο γήινης παρά έξω κόσμου²³.

Seferis non smette di sottolineare i valori sensoriali, il «rigoglio corporeo» della *Commedia*. Dante non solo credeva nel dogma cristiano dell'incorruttilità dei corpi, egli «ένιωσε τη χάρη των ανθρωπίνων σωμάτων μ' όλη τη δύναμη του κορμιού και της ψυχής του»²⁴. Riprendendo un celebre passo di Auerbach, Seferis fa notare come nella *Commedia* si verifichi una «έκλειψη της εικόνας του Θεού από την εικόνα του ανθρώπου»²⁵. L'immagine dell'uomo e quella di Dio si integrano reciprocamente, perciò il Paradiso e l'Inferno non sono che dimensioni concomitanti, facce della stessa medaglia:

στον Δάντη η εικόνα του Θεού είναι αναπόσπαστο μέρος της εικόνας του ανθρώπου: η μία χωρίς την άλλη είναι δύσκολο να λειτουργήσει. Και τούτο θα το νιώσουμε κατά την ανάγκη για κάθαρση που έχει η ψυχή μας, που είναι η άλλη όψη της κόλασής μας, της τωρινής²⁶.

²¹ «Opera viva». Per la traduzione dei saggi di Seferis in questo paragrafo faccio riferimento a Pontani, *Ghiorgos Seferis. Poesia, Prosa*, cit.

²² «Ci insegna, in misura emozionante, a comprendere meglio l'uomo».

²³ «La visione che ci presenta Dante, tutta nutrita di sensazioni ottiche, acustiche, o comunque corporee, diviene espressione di un Giudizio Universale, d'una resurrezione assai più terrena che oltremondana». Seferis, *Στα 700 χρόνια του Δάντη*, cit., p. 261.

²⁴ «Sentiva la bellezza dei corpi umani con tutte le forze della carne e dell'anima sua». Ivi, p. 261.

²⁵ «Un'eclissi dell'immagine di Dio da parte dell'immagine dell'uomo». *Ibid.* Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956, p. 220.

²⁶ «In Dante l'immagine di Dio è parte inscindibile dell'immagine dell'uomo: l'una senza l'altra è ben difficile che funzioni. E questo lo intenderemo secondo il bisogno di

Il viaggio in cui Seferis e Dante si incamminano insieme non ha come meta il soprannaturale, bensì «την Κόλαση και τον Παράδεισο που μας δόθηκε να ζήσουμε»²⁷, una dimensione in cui il «sacro» si identifica con l'esaltazione del «corporale»²⁸.

Il legame che Dante ha con l'uomo è così forte e intenso da oltrepassare il piano filosofico e teologico del suo tempo. Dante parla un linguaggio universale, rende tangibili i pensieri astratti e perciò chiunque può apprezzarlo, indipendentemente da qualsiasi fede, religiosa o filosofica che sia:

καμιά δοξασία δεν μπορεί, νομίζω, να μας χωρίσει από τον ποιητή, ούτε κι αν είμαστε χριστιανοί ορθόδοξοι κι έχουμε την ολιγάρκεια να μην παραδεχόμαστε το πουργατόριο. Η προσέγγιση στον Δάντη δεν είναι ζήτημα φιλοσοφικής πίστης αλλά κατάφασης ποιητικής²⁹.

2. *Sei notti sull'Acropoli*: il ritorno ad Atene e il disperato bisogno di prosa

Nel febbraio 1925 Ghiorgos Seferis torna ad Atene dopo aver completato gli studi in Francia. La città è completamente diversa da quando l'ha lasciata, quasi sette anni prima, e reca i segni visibili della recente catastrofe microasiatica. Durante gli anni dell'assenza del poeta, la Grecia aveva subito significativi cambiamenti politici, fra cui l'abolizione della monarchia e la proclamazione della repubblica. Il ritorno è perciò particolarmente problematico per il giovane Seferis; trovarsi in Grecia, seppur lontano dagli amatissimi luoghi dell'infanzia – Smirne e Skala tou Vourlà – lo spinge a porsi degli interrogativi sulla sua identità nazionale e personale.

È in questo clima che il poeta greco progetta la sua unica opera narrativa portata a compimento, *Sei notti sull'Acropoli*, che ha come idea centrale «η αρρώστια της Αθήνας, η αρρώστια από την Αθήνα»³⁰.

purificazione che sente l'anima nostra, che è l'altro volto del nostro Inferno, quello attuale». Seferis, *Στα 700 χρόνια του Δάντη*, cit., p. 266.

²⁷ «L'Inferno e il Paradiso che ci è toccato di vivere». Ivi, p. 282.

²⁸ Da notare che il testo sacro più caro a Seferis è il *Cantico dei Cantici*, il libro più scopertamente sensuale della *Scrittura*. Cfr. M. Caracausi, *Noterella sulla "trascrizione" seferiana del Cantico dei Cantici*, in «Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura greco-moderna», II, 1989, pp. 147-56.

²⁹ «Nessuna materia di fede ci può separare, a mio credere, dal poeta, neppure se siamo cristiani ortodossi e abbiamo la prudenza di non accettare il Purgatorio. L'accostarsi a Dante non è questione di fede filosofica, ma di *assenso* poetico». Seferis, *Στα 700 χρόνια του Δάντη*, cit., p. 266.

³⁰ «La malattia di Atene, la malattia che viene da Atene». G. Seferis, *Μέρες Α', Ikaros*, Atene 1975, p. 95.

L'interesse per la prosa, che traspare ampiamente dalla sua produzione poetica, lo segue per tutta la vita. Seferis si serve della prosa sia come esercizio di stile, per sottolineare la dimensione realistica del suo lirismo, sia come tentativo di plasmare una letteratura lontana dalle convenzioni di genere, che unisca la sua visione poetica con le tendenze premoderne³¹. In questo complesso bisogno di prosa si inserisce la precoce dedizione di Seferis al romanzo – sono noti non meno di cinque tentativi del poeta di scrivere un romanzo, inoltre non dimentichiamo che *Μυθιστόρημα* (Romanzo) è anche il titolo del suo terzo volume di poesia –, con l'obiettivo di valutare le sue capacità³², come scrive progettando il suo primo tentativo in merito, *Στο Απέραντο Σκάκι της Κονκόρντας* (Negli infiniti scacchi della Concordia). Parallelamente a tale progetto, fa la sua comparsa, nel 1924, la figura di Stratis, ispirata agli analoghi personaggi di Valéry e Gide, che ben presto evolverà, come vedremo, in vero e proprio *alter ego* di Seferis, incarnazione di una “risposta greca” alla modernità dell'epoca. Stratis, dopo essere comparso in numerose poesie di Seferis, sarà protagonista e narratore sia delle *Sei notti*, sia di una romanzesca cronaca di Cipro, dal titolo *Βαρνάβας Καλοστέφανος* (Varnàvas Kalostéfanos), scritta subito dopo la seconda stesura delle *Sei notti* e lasciata incompiuta³³. All'inizio delle *Sei notti*, Seferis manifesta, attraverso le parole di Stratis, la difficoltà di esprimersi in prosa:

Το δοκίμασα, αλλά νομίζω πως δεν ξέρω να διηγηθώ. Ακόμη χειρότερο, δεν μπορώ να περιγράψω. Έχω πάντα την εντύπωση πως όταν ονομάσεις κάτι, του φτάνει για να υπάρξει. Τι είναι, θα το δείξει μόνο του με τα καμώματά του. Γι' αυτό, υποθέτω, όταν επιχειρήσω μια περιγραφή, μου φαίνεται πως οι λέξεις χάνουν το βάρος τους, διαλύονται στην άκρη της πένας. Και πώς να γεμίσεις ένα βιβλίο χωρίς περιγραφές³⁴;

Nel saggio *Μονόλογος πάνω στην ποίηση*, Seferis usa termini pressoché identici per commentare la scoperta dello «stile di cose» che Pirandello aveva attribuito a Dante³⁵:

³¹ Cfr. Marangòpoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο*, cit., pp. 39-40.

³² «για να αναμετρήσει τις δυνάμεις του». Seferis, *Μέρες Α'*, cit., p. 14 e 17.

³³ G. Seferis, *Βαρνάβας Καλοστέφανος. Τα σχεδιάσματα*, ed. critica a cura di N. Delighiannaki, Morfotikò Idryma Ethnikis Trepèzis, Atene 2007.

³⁴ «Ho provato, ma penso di non saper raccontare. Ancora peggio, non riesco a descrivere. Ho sempre l'impressione che quando si nomina qualcosa questo basti a farla esistere. Che cosa sia, lo mostrerà da solo, con le sue azioni. Perciò, suppongo, quando mi cimento con una descrizione, mi pare che le parole perdano il loro peso, che si dissolvano sulla punta della penna. E come riempire un libro senza descrizioni?». Seferis, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 7, cito dalla traduzione italiana a cura di M. Caracausi, *Sei notti sull'Acropoli*, La Zisa, Palermo 2012.

³⁵ Nel *Discorso alla Reale Accademia d'Italia* Pirandello aveva osservato come in Italia si fosse sempre preferito uno stile “di parole” a uno stile “di cose”: «Due tipi umani, che forse

Ο στερνός σκοπός του ποιητή δεν είναι να περιγράφει τα πράγματα αλλά να τα δημιουργεί ονομάζοντάς τα· είναι νομίζω και η πιο μεγάλη χαρά του. Γι' αυτό του χρειάζεται μια όσο γίνεται τελειότερη προσαρμογή προς τα πράγματα, ένας ταυτισμός· και ο ταυτισμός αυτός εξαρτάται από την ένταση, ποτέ από την έκταση ή το γλωσσικό φόρτο. Γι' αυτό βλέπουμε ξαφνικά ποιητές να μεταχειρίζονται μια λέξη που θα ήταν ασήμαντη σ' ένα κοινό κείμενο πρόζας, δίνοντάς της μια λάμψη εκθαμβωτική³⁶.

La scoperta di Dante si rivela ancora una volta fondamentale per delineare i nuclei teorici della poetica seferiana, compresenti nelle *Sei notti*, non a caso la più dantesca delle sue prove letterarie.

2.2. Le due stesure e la pubblicazione postuma

La prima menzione di un romanzo identificabile con le *Sei notti sull' Acropoli* risale al 31 agosto 1925, mentre notizie più dettagliate riconducono al biennio 1926-28. Questa prima forma del romanzo è assai vicina agli scritti del poeta in *Μέρες Α'* (*Giorni I*), ne ricalca lo spirito e utilizza lo stesso genere di prosa. Quasi trent'anni dopo, nel gennaio 1954, Seferis ritrova fra le sue carte una busta contenente gli appunti del romanzo, «κομμάτια από μια αφήγηση αρκετά προχωρημένη, από “μυθιστόρημα”, όπως το έλεγα τότε»³⁷, e decide di rielaborarli per portare l'opera a compimento. L'operazione di riscrittura lo trascina in una vera e propria febbre creativa, che si conclude il 15 agosto 1954: «Σήμερα, ανήμερα της Παναγίας, τελείωσα την Ακρόπολη. Εργάστηκα από την αρχή του χρόνου σαν τρελός—στον ύπνο και στον ξύπνο»³⁸.

ogni popolo esprime dal suo ceppo: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno stile di cose, gli altri d'uno stile di parole; due grandi famiglie o categorie di uomini che vivono contemporanei in seno a ogni nazione, sono in Italia, forse più che altrove, ben distinte e facilmente individuabili». L. Pirandello, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, a cura di L. Perroni, Bibliotheca, Roma 1934 (cito da Id., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, Firenze 1994, pp. 295-310: 295-6). Lo scrittore ritiene che sia questa la ragione per cui Dante, che rappresenta lo stile “di cose”, sia morto in esilio mentre Petrarca è stato coronato in Campidoglio.

³⁶ «Lo scopo ultimo di un poeta non è descrivere le cose bensì crearle nominandole: questa è anche, io credo, la sua gioia più grande. Perciò gli occorre un'adeguazione il più possibile completa alle cose, una medesimazione: e questa medesimazione dipende dall'intensità, mai dall'estensione o dal carico linguistico. Perciò vediamo d'un tratto poeti che, adoperando una parola che sarebbe irrilevante in un comune testo in prosa, le danno un brillio stupefacente». Seferis, *Μονόλογος πάνω στην ποίηση*, in Id., *Δοκιμές*, tomo Α' (1936-47), Ikaros, Atene 1992⁶, pp. 139-41: 140, la traduzione è citata da *Sulla poesia contemporanea*, in *Le parole e i marmi*, a cura di F. M. Pontani, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 19-22: 22.

³⁷ «Parti di una narrazione abbastanza avanzata, di un “romanzo”, come dicevo allora». Da notare che “romanzo” è un'indicazione provvisoria per lo stesso Seferis, si veda Archivio Seferis, Biblioteca Ghennadios di Atene, fasc. 11, sottofasc. 2.

³⁸ «Oggi, festa della Madonna, ho concluso l'*Acropoli*. Dall'inizio dell'anno ho lavorato come un pazzo, nel sonno e nella veglia» (trad. mia). G. Seferis, *Μέρες Στ'*, Ikaros, Atene 1976, p. 134.

Il romanzo viene pubblicato postumo, per volontà della vedova di Seferis, Marò, ben vent'anni dopo il suo completamento, nel 1974, a cura di Ghiorgos Savvidis. Disponendo di una redazione manoscritta e di due dattiloscritte, Savvidis decide di basarsi sul primo dattiloscritto, ricorrendo alle altre redazioni in caso di dubbi.

Il manoscritto rappresenta una prima forma compiuta dell'opera, a cui più tardi il poeta ha aggiunto correzioni a mano. Esso è composto da due quaderni, ciascuno dei quali comprende tre notti, e contiene disegni, fotografie, persino un biglietto per la visita notturna dell'Acropoli. Ai margini sono segnate le date delle vicende del romanzo e quelle che rinviano alle pagine di diario. Alcune pagine manoscritte sono state sostituite con pagine dattiloscritte. Il secondo quaderno comprende una pagina, inserita da Marò Seferis, appartenente alla prima scomparsa stesura³⁹. Questa brevissima nota avrebbe dovuto costituire la conclusione del romanzo, ma Seferis ha deciso poi di eliminarla, probabilmente per accentuare l'atmosfera onirica dell'opera.

Seferis aveva annotato sulla prima pagina di entrambi i dattiloscritti (quasi identici, ad eccezione di qualche micro-correzione a matita o inchiostro) che l'opera non era destinata alla stampa⁴⁰; curiosamente, però, nell'ultima pagina del manoscritto, aveva fornito indicazioni precise per il tipografo⁴¹. Ancora nel manoscritto, Seferis aveva inserito informazioni dettagliate sulla composizione dell'opera. Egli spiegava che il romanzo, iniziato il 26 maggio 1926, fu interrotto intorno al 1930, ripreso e completato a Beirut tra il 9 gennaio e il 15 agosto del 1954 e che «η ψυχολογία μένει στα χρόνια '25-'28»⁴².

2.3. Il «figlio illegittimo» del *corpus* seferiano. Una fortuna mancata

Al suo apparire il romanzo, giudicato eccessivamente cerebrale, suscitò reazioni critiche contrastanti, dal momento che non pareva adattarsi alla poesia di Seferis e, più in generale, alla sua immagine "consacrata". Alcuni critici considerarono un errore persino averne deciso la pubblicazione. La sorpresa, ma anche l'interesse degli studiosi per questa inattesa opera, favorì il fiorire di numerosi studi tesi a mettere in luce l'insufficienza narrativa di Seferis e la debolezza dell'opera, difficilmente riconducibile ad un preciso genere letterario.

³⁹ Archivio Seferis, Biblioteca Ghennadios di Atene, fasc. II, sottofasc. 2.

⁴⁰ «Ετσι με συνεπήρε η παρούσα εργασία, που δεν προορίζω για δημοσίευση», «Così mi ha sopraffatto il presente elaborato, che non destino alla pubblicazione» (trad. mia).

⁴¹ Cfr. Savvidis, *Σημείωμα του Επιμελητή*, cit., p. 255.

⁴² «La psicologia è quella degli anni '25-'28» (trad. mia).

Petros Charis, occupandosi della narrativa di Seferis, fa la seguente constatazione: «Η πεζογραφία των ποιητών, και ποιητών μεγάλων, είναι συχνά το αδύνατο μέρος της εργασίας τους»⁴³. Thanasis Papathanasòpoulos, riprendendo tale affermazione, dichiara che Seferis costituisce evidentemente un'eccezione e definisce le *Sei notti* «βιβλίο-κλεψύδρα»⁴⁴ di Seferis, riconoscendo al poeta di aver raggiunto il suo scopo con un certo successo⁴⁵. Aris Marangòpoulos definisce il romanzo «νόθο τέκνο μιας μακρόχρονης κύησης»⁴⁶, perché non fu mai considerato dalla critica equivalente alle altre opere del *corpus* seferiano.

In realtà numerosi elementi sconfessano una valutazione negativa e permettono di rivendicare al romanzo una posizione di primo piano nella produzione di Seferis. Anzitutto, si tratta dell'unica opera narrativa che il poeta greco volle e riuscì a portare a compimento; inoltre, lo strettissimo rapporto che, come vedremo, lega Seferis al suo personaggio Stratis, contribuisce ad illuminare la fase della prima maturità di Seferis, che altrimenti conosceremmo solo dai diari⁴⁷ (di cui peraltro nel romanzo sono riprodotti numerosi brani). Diversi temi affrontati nell'opera sono comuni alla poesia di Seferis e ai *Saggi*; gli elementi del vissuto personale sono resi universali dal loro valore simbolico. Nonostante le critiche, le *Sei notti* rimangono un'opera fondamentale per comprendere i lati meno conosciuti di Seferis e analizzare tutti i temi abbracciati dalla sua poetica.

2.4. Trama e tecnica narrativa

La vicenda si svolge ad Atene, fra marzo e settembre 1928. Il giovane poeta Stratis è appena tornato dall'Europa dove ha completato i suoi studi; sta vivendo un'enorme *impasse* esistenziale e cerca in ogni modo di trovare se stesso. Incontra una vecchia compagnia di amici ateniesi, tre uomini e tre donne: Nikolas, Nondas, Kalliklīs, Salomi, Lala e Marigò detta Sfinge, e tutti insieme decidono di incontrarsi sull'Acropoli per sei notti di ple-

⁴³ «La narrativa dei poeti, specie dei grandi poeti, è spesso la parte più debole del loro lavoro» (trad. mia). P. Charis, *Η πεζογραφία του Σεφέρη*, in «Νέα Εστία», MLXXXVII, 1972, pp. 1447-52: 1450.

⁴⁴ «libro-clessidra» (trad. mia).

⁴⁵ Si veda il breve lavoro di T. Papathanasòpoulos, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη – Κριτικές προσεγγίσεις σ' ένα βιβλίο-κλεψύδρα του Σεφέρη*, in «Νέα Εστία», MCCXXII, 1978, pp. 715-721.

⁴⁶ «figlio illegittimo di una lunga gestazione» (trad. mia). Marangòpoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργάtorio*, cit., p. 39.

⁴⁷ Sui diari di Seferis e la scrittura diaristica in Europa cfr. I. Milonaki, *Τα ημερολόγια του Γιώργου Σεφέρη και η ημερολογιακή γραφή στην Ευρώπη*, in «Σύγκριση», XVIII, 2007, pp. 28-46.

nilunio, una notte al mese per sei mesi consecutivi⁴⁸. Questa esperienza li guiderà verso la scoperta della loro identità collettiva e il raggiungimento della coesione. Ciascuno è infatti come «ένας ποταμός, ένας αυτοτελής ποταμός, από τις πηγές του μέχρι τις εκβολές του· ένας ακοινώνητος ποταμός μέσα σ' ένα σφραγισμένο μπουκαλάκι»⁴⁹. Solo la luna può influenzare le acque, e far sì che i fiumi – e quindi le anime – possano trovarsi in comunicazione con l'universo e raggiungere una forma trascendente e unitaria.

L'Acropoli⁵⁰, riferimento attorno al quale si sviluppano le vicende, punto più alto della città, aiuta Stratis a iniziare una dolorosa odissea sotto la luce della luna, e lo guida alla purificazione finale. Non è un caso il fatto che, mentre si svolgono gli avvenimenti narrati, Stratis stia leggendo proprio l'*Odissea*.

Catalizzante per il giovane poeta è l'incontro con Salomi e Lala, dal momento che ha una relazione con entrambe le donne, fatto che lo trasforma e lo conduce vicino alla morte; questo triangolo amoroso costituisce il nucleo dell'azione del romanzo. Salomi sembra preparare l'amato Stratis a diventare l'amante della giovane e bellissima Lala, con cui intrattiene a sua volta un rapporto ambiguo. Ad un certo punto, gli annuncia improvvisamente che il suo vero nome è Bilio e che desidera partire per trascorrere le vacanze estive in una lontana isola, dove Stratis la segue. Pochi giorni dopo Salomi muore e Stratis inizia una relazione con Lala, che lo aiuterà a superare definitivamente il blocco personale e artistico. La sua trasformazione interiore si riflette anche nella "trasfigurazione" finale di Lala sull'Acropoli, a mezzogiorno. Stratis vede Salomi risorta, enigmaticamente sovrapposta alla figura di Lala, che ha permesso questo miracolo.

2.5. Tra diario e romanzo, tra realtà e sogno

Il romanzo *Sei notti sull'Acropoli* è caratterizzato da una tecnica narrativa particolarmente interessante: si alternano e si susseguono narrazioni in terza e in prima persona – queste ultime tratte dal diario di Stratis. Ai margini del manoscritto, numerose indicazioni rinviano – con precisi riferimenti di data – ai diari di Seferis e testimoniano pertanto la fondamentale sovrapposizione del poeta (Seferis) e della sua creatura (Stratis). Come

⁴⁸ In appendice al romanzo Seferis pone il calendario delle «Date e lune del '28». Dopo la Terza notte, il gruppo si ridurrà sempre più ad ogni visita, finché non rimarranno solo Stratis e Lala.

⁴⁹ «Un fiume, un fiume autonomo dalla sorgente alla foce: un fiume che non comunica, chiuso dentro un'ampollina sigillata». Seferis, *Έξι νόχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 27, trad. Caracausi.

⁵⁰ L'Acropoli di Atene esercita un fascino ambiguo su Seferis, che descrive minutamente le sue visite diurne e notturne al monumento: descrizioni poi riutilizzate nel romanzo.

osserva giustamente Nasos Vaghenàs, «ο ημερολογιακός βηματισμός απλώνεται και στα υπόλοιπα μέρη του πεζογραφήματος»⁵¹. Innanzitutto, il titolo stesso e il suo sviluppo nei sei capitoli del libro, ad ognuno dei quali corrisponde una notte, conferiscono all'opera un ritmo diaristico. Questo ritmo è accentuato dalla temporalità lineare della narrazione in terza persona, ovvero l'osservazione dei fatti in un rigido ordine cronologico, che si incontra esclusivamente nella cronaca e nel diario. È interessante notare un errore significativo di Seferis relativo alle modalità di articolazione del romanzo. Verso la fine della *Seconda notte*, nella narrazione in terza persona si intromette ex abrupto la prima persona plurale:

Βγήκαν στη οδό Αιόλου και περπάτησαν ως μια πάροδο κοντά στην εκκλησία του Αγίου Κωνσταντίνου. Τη στιγμή που πλησίαζαν, η πόρτα κατάπινε τρεις απροσδιόριστους ίσκιους. Χτύπησαν. [...]. Ο μακρόστενος υπαίθριος διάδρομος οδηγούσε σε μια ξυλένια σκάλα. Το βρεμένο τσιμέντο γυάλιζε στο ασπριδερό σεληνόφως που ποδοπατούσαμε τώρα⁵².

Si tratta di un'evidente apparizione di Stratis diarista, che si comporta anche come autore della narrazione in terza persona. Perfino le parti in terza persona trasmettono lo stile di un romanzo personale, soggettivo; Stratis, descrivendo le vicende passate, non riesce a staccarsi da se stesso e a diventare un narratore impersonale⁵³.

Nasos Vaghenàs sottolinea il fatto che l'andamento diaristico «κάνει το πεζογράφημα του Σεφέρη να μην μπορεί να κινηθεί επαρκώς λογοτεχνικά»⁵⁴ e perciò ne consegue che le *Sei notti* «είναι ένα αποτυχημένο μυθιστόρημα η ότι δεν είναι μυθιστόρημα»⁵⁵. Un'opera letteraria, infatti, deve avere una

⁵¹ «L'andamento diaristico si estende anche alle altre parti dell'opera» (trad. mia). N. Vaghenàs, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Stigmì, Atene 1994, pp. 229-30.

⁵² «Uscirono in via Eolou e proseguirono fino a una traversa vicino alla chiesa di Aghios Konstantinos. Nel momento in cui si avvicinavano, la porta inghiottì tre ombre indistinte. Bussarono [...] Lo stretto corridoio all'aperto conduceva ad una scala di legno. Il cemento bagnato risplendeva alla luce biancastra della luna che ora stavamo calpestando». Seferis, *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 87, trad. di Caracausi.

⁵³ Interessante notare il commento scritto dalla moglie di Seferis, Marò, direttamente sugli appunti preparatori di Seferis alle *Sei notti* e indirizzato al marito: «Δεν θα μπορέσεις ποτέ μου Γιώργη να βγεις από τον εαυτό σου», «Non riuscirai proprio mai Ghiorgi a uscire da te stesso» (trad. mia, sottolineato nel testo). Archivio Seferis, Biblioteca Ghennadios di Atene, fasc. II, sottofasc. 3, p. 7.

⁵⁴ «Fa sì che l'opera di Seferis non possa muoversi sufficientemente in modo letterario» (trad. mia), Vaghenàs, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, cit., p. 231.

⁵⁵ «Sono un romanzo fallito o non sono un romanzo» (trad. mia). Ivi, p. 234. Alexandra Samouil sostiene, al contrario, che il romanzo di Seferis sia un'opera letteraria, in quanto

forma organica (ovvero svilupparsi in uno schema che comprenda inizio, svolgimento e conclusione) che il diario – unico genere letterario che, oltre al presente e al passato della scrittura, comprende anche il futuro – non ha per sua natura. Il diarista, infatti, scrive prima ancora di terminare l'esperienza narrata, mentre l'autore di un'opera narrativa deve aver concluso la sua esperienza, e da questa scegliere gli aspetti essenziali per costruire la sua armonia⁵⁶.

Nadia Charalambidou fa notare come queste critiche sulla tecnica narrativa delle *Sei notti* hanno fatto sì che venisse trascurato il carattere modernista dell'opera⁵⁷. L'uso degli inserti diaristici risponde infatti alla preoccupazione modernista di rappresentare la natura problematica della soggettività. La tecnica «polyprismatic»⁵⁸ usata da Seferis – che da un lato permette di mostrare l'impatto sociale di Stratis, visto dagli occhi degli altri, dall'altro sottolinea la consapevolezza del suo Io come “altro” – sembra condividere la consapevolezza modernista della moltiplicazione dei punti di vista e della relatività dell'esperienza che conduce un gran numero di autori, come Jouve, Gide – che Seferis lesse e tradusse avidamente –, Faulkner, a sperimentare tecniche simili. Singolare il rapporto col tempo: i vari momenti della vicenda sono scanditi da indicazioni precise di data riguardo al mese, al giorno, all'ora, ma non all'anno. Ciò accentua l'impressione di tempo circolare e di eterno ritorno.

Gli inserti diaristici delle *Sei notti* sono spesso scritti con uno stile particolarmente adatto alla rappresentazione dell'inconscio e dell'interiorità e con ampio uso di immagini oniriche. La densità delle metafore e dei simboli usati in relazione ai sentimenti induce il lettore a credere di osservare da vicino, se non addirittura di partecipare, ai deliri di Stratis. Notevole è l'enfasi data ai sogni e il modo particolarmente modernista, freudiano, di rappresentarli⁵⁹. I sogni scandiscono la vita di Stratis, riflettendo eventi vissuti in un ordine apparentemente distorto e casuale. Vi è un continuo passaggio dal registro della realtà a quello del sogno e della fantastiche-

Seferis prese in prestito passaggi del romanzo per completare il suo diario e contemporaneamente usò il suo diario come un deposito di frammenti che non trovavano spazio nel romanzo. Inoltre, nel 1950 Seferis decise di ricopiare i suoi diari del 1925 e di distruggere gli originali. Pertanto, il romanzo è stato poi costruito su un diario preesistente, perciò imperfetto «come un romanzo». Cfr. A. Samouil, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Università di Creta, Iraklion 1998, pp. 244-6.

⁵⁶ Vaghenàs, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, cit., p. 231.

⁵⁷ Cfr. N. Charalambidou, *Six Nights on the Acropolis: A Modernist Tale? Greek Modernism and Beyond*, a cura di D. Tziovas, Rowman & Littlefield, Lanham 1997, p. 163.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Cfr. Charalambidou, *Six nights on the Acropolis: A Modernist Tale?*, cit., p. 164.

ria⁶⁰, nonché uno scambio ininterrotto di ruoli tra ombre e persone vive. La stessa conclusione è sospesa tra realtà e sogno: non a caso, in vari passi di diario di quegli anni, Seferis ribadisce la dimensione onirica della sua esistenza.

2.6. Un'opera *sui generis*

Il romanzo di Seferis è senza dubbio un'opera trasgressiva. Seferis tenta di legittimare una forma letteraria ibrida e quasi dimenticata, facendo rivivere una tradizione narrativa non canonica, che comincia con l'*Odissea* e le *Mille e una notte* e conduce, attraverso Apuleio e Rabelais, agli esperimenti di Proust e Gide, onorando al contempo gli eroi tardivi della prosa greca demotica, Solomòs (nella *Donna di Zante*) e Makrighiannis⁶¹.

Le *Sei notti* presentano anche, come Charalambidou ha convincentemente mostrato⁶², un ricco repertorio di allusioni simboliste. I nomi e, parallelamente, i ruoli dei due principali personaggi femminili, Salomi/Bilio e Lala, alludono a ruoli letterari: Salomi all'omonimo dramma di Wilde (*Salomè*), a cui Stratis si riferisce esplicitamente nel romanzo, Lala ad un dramma di Claudel, *La Ville*, in cui una donna con questo nome presenta parecchie affinità con il personaggio di Seferis.

Il nome "Bilio", suggerisce Charalambidou, può essere stato scelto per la sua rima con "sole", in accusativo ήλιο ("ilio"), mentre Lala sarebbe, come avremo modo di vedere, un simbolo dell'idea poetica. Le due donne costituirebbero un'allusione alla psicologia di Jung e in particolare alla teoria dell'Animus e dell'Anima⁶³. Verso la fine del romanzo, Stratis afferma di essere cambiato profondamente durante gli ultimi sei mesi, e questo grazie a Salomi/Bilio, che l'ha salvato da una condizione di incurabile narcisismo. L'evoluzione di un io letterario altamente consapevole, dal narcisismo alla scoperta e all'accettazione dell'altro, costituisce il nucleo della tradizione del *Bildungsroman* nella sua variante dedicata alla vita di un artista, di cui la *Ricerca del tempo perduto* di Proust costituisce l'esempio culminante⁶⁴. Alcuni indizi suggeriscono altresì una lettura delle *Sei notti* come romanzo autobiografico e perfino come *roman à clef*. Innanzitutto,

⁶⁰ Non a caso, il titolo originario dell'opera era *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη. Ιδεολογική φαντασμαγορία ή Φαντασμαγορική ιδεολογία* (*Sei notti sull'Acropoli. Ideologica fantasmagoria o Fantasmagorica ideologia*). Cfr. Savvidis, *Σημείωμα του Επιμελητή*, cit., p. 272.

⁶¹ Cfr. Beaton, *Seferis and the novel*, cit., p. 182.

⁶² Cfr. N. Charalambidou, *Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι, τις Έξι νύχτες στην Ακρόπολη και την επικοινωνία. Μια περίπτωση διακειμενικότητας*, in *Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη* (*Αγία Νάπα*, 14-16 Απριλίου 1988), Leucosia 1991, pp. 110-22: 118-9.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Cfr. Beaton, *Seferis and the novel*, cit., pp. 174-7.

Seferis aveva già pubblicato un diario *à clef*. Si tratta di *Μέρες Έ* (*Giorni V*), il volume che comprende i suoi diari del periodo 1945-51, in cui tutti i nomi sono stati sostituiti, ma esiste una “chiave” per decodificarli. Secondariamente, nel romanzo la chiave stessa è trattata come un simbolo⁶⁵. Salomi, riferendosi al fatto che Sfinge posi nuda per un artista, commenta:

Οι άνθρωποι ξεγυμνώνονται τόσο δύσκολα. Θαρρείς και κάθε κουμπότρυπα είναι κλειδωμένη μένα χαμένο κλειδί. Έχω πάντα την εντύπωση, όταν τους βλέπω τόσο κατσούφηδες, πως ψάχνουν τα χαμένα κλειδιά τους, κι είναι τόσα πολλά⁶⁶.

Sembra quasi un eccitante invito al lettore a cercare la chiave per “spogliare” i personaggi; inoltre, al termine della Prima notte sull’Acropoli, Salomi consegna a Stratis le chiavi del suo appartamento. Il passaggio avanti e indietro di tali chiavi segnerà i momenti salienti della loro relazione. Il romanzo di Seferis, con le sue molteplici chiavi di lettura, costituisce insomma un’opera *sui generis*, rivisitata ed arricchita alla luce delle diverse esperienze culturali ed emozionali dell’autore in ambito greco ed europeo, e come tale occupa uno spazio unico nel *work in progress* che è l’opera *omnia* di Seferis.

3. La chiave di lettura dantesca: «Trattando l’ombra come cosa salda» (*Purg.*, XXI 136) – l’*exergo* del romanzo

Fra le numerose e complesse chiavi di lettura del romanzo *Sei notti sull’Acropoli*, quella dantesca è senza dubbio la più interessante e sorprendente. Oltre a fornire l’*exergo* del romanzo, la *Commedia* è la fonte di una fitta trama di riferimenti e di citazioni, spesso così segreti e sotterranei da sfuggire al lettore, se Seferis non li avesse indicati esplicitamente in un repertorio finale intitolato «Μνήμες Dante»⁶⁷. È inoltre individuabile una sinossi fra la struttura del romanzo e tali memorie dantesche che, oltre a offrire l’indice dei rimandi testuali alla *Commedia*, suggeriscono, come avremo modo di vedere, una chiave d’interpretazione complessiva.

L’*exergo* del romanzo *Sei notti sull’Acropoli*, «Trattando l’ombra come cosa salda» (*Purg.*, XXI 136), è senza dubbio il verso dantesco più presente a Seferis. Nel corso della sua vita, egli lo traduce, lo commenta nei *Saggi* e infine lo inserisce nella poesia *Ελένη* (*Elena*).

⁶⁵ Ivi, pp. 177-82.

⁶⁶ «La gente ha una tale difficoltà a spogliarsi. Come se ogni asola fosse stata chiusa da una chiave perduta. Quando li vedo così immusoniti, ho sempre l’impressione che cerchino le chiavi perdute, e sono talmente tante». Seferis, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 20, trad. Caracausi.

⁶⁷ Cfr. Peri, *Μνήμες Dante*, cit., p. 110.

3.1. La citazione: una metafora della creazione poetica

Nel saggio sull'*Erotòkritos*⁶⁸, Seferis cita questo verso e scrive: «Για τον ποιητή όλο το ζήτημα είναι να μεταχειριστεί τον κόσμο των φαντασμάτων που τον περιστοιχίζουν, σαν να ήταν σώματα στερεά: Trattando l'ombre come cosa salda»⁶⁹. Il verso è estratto dal contesto dantesco (l'episodio di Stazio) e diviene «il simbolo della creazione poetica che riscatta, mediante la saldezza del λόγος, l'evanescenza inafferrabile della realtà»⁷⁰. Il poeta stabilisce un'intima connessione fra lettura fantastica e lettura critica, usando analogie che non confrontano ma identificano in un punto assoluto esperienze letterarie storicamente e culturalmente differenti. La lettura seferiana della *Commedia* sembra così affidarsi più spesso alla suggestione fantastica che non all'esegesi filologica. Come fa notare Massimo Peri, Seferis – poeta e uomo greco:

proprio perché sente fino in fondo la distanza fra il mondo di Omero e quello di Dante, riesce a precipitare le differenze solo nell'analogia, nel «parallelo», nella metafora, e cioè nell'identificazione totale e perciò sconvolgente e tirannica nei confronti del testo. Ma se il primo momento della lettura seferiana è una figura metaforica del tutto intuitiva ed oscura, il secondo momento è dato da un'esigenza di chiarificazione razionale e cioè di comunicazione⁷¹.

Il verso di *Purg.*, XXI 136, viene così a costituire l'indicazione concreta di una lettura tesa a cogliere tutto il «rigoglio» della poesia dantesca, una lettura non certo infondata, dal momento che un critico come Erich Auerbach giunge alle stesse conclusioni usando una terminologia analoga:

Dante solleva magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno, e in questa unità di realtà e lontananza stanno le radici del suo potere psicagogico⁷².

La reminiscenza dantesca e più ampiamente la struttura dantesca delle *Sei notti* costituiscono così il punto di partenza di una meditazione su Dante che si esprimerà ininterrottamente nel corso della produzione seferiana, e

⁶⁸ L'*Erotòkritos* è un poema cavalleresco scritto nel XVII secolo dal cretese Vikentios Kornaros, fonte d'ispirazione per numerosi poeti greci e ancora oggi famoso in quanto parti del poema sono state incorporate in canzoni cretesi.

⁶⁹ «Per il poeta tutta la questione è trattare il mondo dei fantasmi che lo circondano come se fossero corpi solidi: trattando l'ombre come cosa salda». G. Seferis, *Δοκιμές*, Fexis, Atene 1962, p. 228, trad. Peri, *Μνήμες Dante*, cit., p. 114.

⁷⁰ Ivi, p. 115.

⁷¹ Ivi, p. 116.

⁷² E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1966, p. 156.

al contempo il punto d'arrivo di una *lectura Dantis* avvenuta in precedenza. Lo stesso Seferis, discutendo la filosofia e la teologia della *Commedia*, ammonisce che dobbiamo ricercare quella sapienza

όταν νιώσουμε πως είμαστε ώριμοι και θέλουμε να προσχωρήσουμε στα μύχια του ποιήματος και να ιδούμε πώς, αυτό το δαντικό ρήμα, αλλάσσει και τις αφηρημένες γνώσεις ακόμη σε πράγμα στερεό – σε «cosa salda»⁷³.

Come vedremo, la citazione di *Purg.*, XXI 136, costituirà, da sola, la seconda sezione delle «Μνήμες Dante» e sarà anche l'ultimo riferimento puntuale al testo della *Commedia* presente nel romanzo. Un attimo prima della sua trasfigurazione, la bella Lala si rivolge al sofferente Stratis rievocando il verso dantesco: «πώς οι ψυχές κάποτε καταργούν το θάνατο και ξαναγίνονται δέρμα και χείλια»⁷⁴.

3.2. La traduzione: cura e precisione

Nel già citato saggio sull'*Erotòkritos*, Seferis non si limita a citare il verso dantesco ma ne propone anche una traduzione:

trattando l'ombra come cosa salda
μεταχειρίζομαι τούς ίσκιους σάν πράγμα στερεό.

La voce “trattare” assume in questo caso, come fa notare Andrea Battistini, il significato, già proposto da Bernardino Daniello, di «palpeggiare», «toccare e maneggiare l'ombra credendole vere e salde»⁷⁵, mentre Giorgio Siebzeher-Vivanti aggiunge «comportarsi verso qualcuno o qualcosa in un determinato modo»⁷⁶. Il greco *μεταχειρίζομαι* consente la maggiore approssimazione possibile: esso non è né “comportarsi”, né semplicemente “toccare”; esprime invece «l'azione “manuale” su un corpo, l'aggressione affettiva di Stazio che cerca l'abbraccio delle ombre»⁷⁷, facendone risaltare pienamente l'aggressività drammatica. L'aggettivo *στερεό* (“saldo”, “stabile” ma anche “solido”), risponde parimenti all'esigenza di una traduzione condotta con cura, precisione ed esattezza.

⁷³ «Dopo aver inteso che siamo maturi e vogliamo addentrarci nei recessi del poema, e vedere come questo verbo dantesco cangia le nozioni astratte in “cosa salda”, ancora una volta» (Seferis, *Στα 700 χρόνια του Δάντη*, cit., p. 262, trad. Pontani).

⁷⁴ «Come le anime a volte annientano la morte e ridiventano pelle e labbra?». Seferis, *Εξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 262, trad. Caracausi.

⁷⁵ Cfr. la voce “trattare” di A. Battistini, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di U. Bosco, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1970 (che è disponibile online sul sito della Treccani).

⁷⁶ G. Siebzeher-Vivanti, *Dizionario della Divina Commedia*, Feltrinelli, Milano 1989.

⁷⁷ Peri, *Μνήμες Dante*, cit., p. 125.

Libero da ogni fedeltà filologica è invece l'inserimento della reminiscenza dantesca nella poesia *Ελένη*, in cui Seferis riprende gli stessi accenti intensi e drammatici dell'omonima tragedia euripidea, rievocando il medesimo tema, che Euripide aveva mutuato a sua volta da Stesicoro di Imera, secondo il quale un εἶδωλον, un fantasma era giunto a Troia per inganno di Era, che aveva sottratto la bella Elena all'ignominia, nascondendola presso la reggia del re egiziano Proteo. La guerra, con le sue migliaia di schiere compatte, rumorose e interminabili, è contrapposta alla natura eterea, impalpabile di ciò per cui tanti uomini sono andati alla morte: un'Elena, un soffio di vento, un inganno. Ed è un'esplosione di rabbia e impotenza constatare che «τόσος πόνος τόση ζωή πήγαν στην άβυσσο για ένα πουκάμισο αδειανό για μιαν Ελένη»⁷⁸. In tale contesto si inserisce il *traslato* poetico di *Purg.*, XXI 136:

Κι ο Πάρης, μ' έναν ίσκιο πλάγιαζε σα να ήταν πλάσμα ατόφιο
E Paride si giacque con un'ombra quasi che fosse cosa salda.

Seferis stabilisce un parallelo analogico fra questo verso ed *Erotòkritos*, V 1047, che descrive un abbraccio fra le anime. Nel poema cretese, Aretusa si rivolge all'amato Erotòkritos, che pensa morto, e gli dice:

τό δεν εκάμαν τα κορμιά, να κάμουν' οι ψες στον Άδη
ciò che non fecero i corpi facciano le anime nell'Ade.

È questo valore che Seferis sviluppa in *Ελένη*; il verbo πλαγιάζω esprime infatti, senza più allusioni e sottintesi, la visione di un amplesso carnale. Al verbo si adatta pienamente «πλάσμα ατόφιο», che non è soltanto «cosa salda» ma «creatura viva», anzi, secondo l'etimologia (ατόφιος < αυτο-φύης), «forma che si genera da sé» e che ha dunque in se stessa le ragioni costitutive della sua vita⁷⁹. L'ultima notte sull'Acropoli, Stratis sussurrerà proprio questo verso a Lala. Per bocca di Teucro, Seferis presenta le potenziali disastrose conseguenze della sensualità, usando paradossalmente un linguaggio sensuale e ricco di effetti sonori. Proprio come nelle *Sei notti sull'Acropoli*, sottolineando esplicitamente l'illusione dell'edonismo, il poeta non sdegna di dilettersi nella contemplazione dell'esperienza sensuale⁸⁰. Seferis giunge così ad un ordine di idee antitetico al cattolicesimo di Dante, sottolineando

⁷⁸ «Tanto travaglio, tante vite sono finiti nel baratro per una spoglia vuota, per un'Elena» da G. Seferis, *Ελένη*, trad. Pontani, *Ghiorgos Seferis. Poesia, Prosa*, cit., p. 114. Cfr. *Inf.*, V 64-5: «Elena vedi per cui tanto reo / tempo si volse».

⁷⁹ Cfr. Peri, *Μνήμες Dante*, cit., p. 125.

⁸⁰ Sull'edonismo di questa e altre poesie di Seferis cfr. P. Mackridge, *Ο ηδονικός Σεφέρης, Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη*, a cura di D. Daskalopoulos, Edizioni dell'Università di Creta, Iraklion 1996, pp. 455-62.

i valori sensoriali fino all'esasperazione e suggerendo, come già visto, «una resurrezione assai più terrena che oltremondana».

3.3. Le «Μνήμες Dante»

Alla fine del suo romanzo, Seferis inserisce un repertorio delle memorie dantesche posto sotto l'espressione «Μνήμες Dante» e distinto in tre sezioni; tale tripartizione sembra suggerire la traccia di un embrionale commentario al dantismo delle *Sei notti*⁸¹:

- I. Elenco di puntuali riferimenti al testo della *Commedia*;
- II. La citazione di *Purg.*, XXI 136;
- III. Una sinossi fra la struttura del romanzo e le memorie dantesche indicate in I.

Il deliberato parallelismo fra le *Sei notti* e la struttura della *Commedia* proposto nella terza sezione delle «Μνήμες Dante» è il risultato della sinossi fra le memorie dantesche indicate analiticamente nella prima sezione e la struttura compositiva del romanzo:

- A' Εισαγωγή
- B' Από την αρχή: Κόλαση
- Γ' Κόλαση (Ugolino-Πείνα)
- Δ' Πουργατόριο (Δίψα-Ermafrodito-*poi s'ascose*)
- Ε' Πουργατόριο (Δίψα, Λάλα)
- Ζ' Πουργατόριο με μια αστραπή Παραδείσου (Ανάσταση)⁸²

Tale parallelismo sembra essere assente nella Prima notte (A' Εισαγωγή⁸³); in realtà, nella prima sezione vi è l'indicazione:

A'-B' Ως τη σελίδα 69 προκαταρκτικά (*Vestibulo*)⁸⁴

che sembra essere più precisa, dato che subito dopo la p. 69, a p. 70, c'è un puntuale richiamo alla «selva oscura» e quindi, a p. 75, il vero e proprio varco della porta infernale. Massimo Peri integra le due indicazioni nel seguente schema⁸⁵:

⁸¹ Cfr. Peri, *Μνήμες Dante*, cit., p. 110.

⁸² Seferis, *Εξι νόχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 273: «1. Introduzione / 2. Dall'inizio: Inferno / 3. Inferno (Ugolino-Fame) / 4. Purgatorio (Sete-Ermafrodito- *poi s'ascose*) / 5. Purgatorio (Sete-Lala) / 6. Purgatorio con un lampo di Paradiso (Resurrezione)». La traduzione delle «Μνήμες Dante» e delle citazioni tratte dalle *Sei notti* è di Caracausi.

⁸³ «1. Introduzione».

⁸⁴ «1-2 Fino a p. 69 preliminari (*Vestibulo*)».

⁸⁵ Cfr. Peri, *Μνήμες Dante*, cit., p. 111.

	Introduzione			Resurrezione		
Mνήμες Dante:	Vestib.	Vestib.-Inf.	Inf.	Purg.	Purg.	Purg-Par.
Notti:	I	II	III	IV	V	VI

Nonostante la sproporzione fra il *Vestibulo* e il «lambo di Paradiso», l'Introduzione e la Resurrezione sono costruite in modo analogo; ne risulta così una struttura ternaria in cui ciascuna terna tende ad essere l'immagine speculare dell'altra⁸⁶.

Nella prima sezione delle «Μνήμες Dante», Seferis indica l'elenco delle reminiscenze dantesche suddivise per notte, nell'ordine e con l'indicazione precisa della pagina in cui appaiono⁸⁷:

A'-B' Ως τη σελίδα 69 προκαταρκτικά (*Vestibulo*)

70 «όπως σ' εκείνο το σκοτεινό δάσος»⁸⁸ – «per una selva oscura» (*Inf.*, I 2)

75 Οβολός: Χάρων: Ταμίδης

«Περάστε...»⁸⁹ – Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. (*Inf.*, III 1-3)

97 «Ένας βαρύς βρόντος χτύπησε το ναρκωμένο μυαλό του Στράτη...»⁹⁰ – Ruppe-mi l'alto sonno ne la testa / un greve trono, sì ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta (*Inf.*, IV 1-3)

Le prime due notti corrispondono all'inizio del viaggio dantesco e precisamente all'ingresso nel mondo infernale. Stratis e Salomi, dopo la processione del Venerdì Santo, si accomiatano con queste parole, che sembrano riecheggiare la «diritta via» smarrita da Dante:

– Κολαστήκαμε σήμερα.

– Αν αξίζει τίποτε αυτό που θέλεις να κάνεις, φοβούμαι θα περάσεις πολλή κόλαση. Όσο για μένα... πάει καιρός που έχασα το δρόμο μου... Καληνύχτα, Στράτη⁹¹.

La pagina successiva è dedicata al diario di Stratis, che si riferisce a due settimane dopo. Salomi non ha più dato notizie di sé⁹², e il poeta abbattuto

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cfr. Seferis, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 271-3.

⁸⁸ «Come in quella selva oscura».

⁸⁹ «Obolo: Caronte: Tamidis "Si accomodi!"».

⁹⁰ «Un tuono greve colpì il cervello di Stratis...».

⁹¹ «– Ci siamo dannati oggi. – Se vale qualcosa quel che vuoi fare, temo che passerai proprio l'inferno. Quanto a me... da tempo ormai ho perso la mia strada... Buona notte, Stratis». Seferis, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 69.

⁹² Proprio come l'assenza di Beatrice determina lo smarrimento di Dante, così l'assenza di Salomi getta Stratis nello sconforto.

scrive: «Δύο εβδομάδας τώρα βρίσκομαι χαμένος, όπως σ' εκείνο το σκοτεινό δάσος στην Αγγλία»⁹³. Il viaggio ha così inizio.

La prima notte in cui la compagnia sale sull'Acropoli, Stratis, dopo aver acquistato i biglietti, viene avvicinato da un tale, Doroteo Tamidis⁹⁴ – si scoprirà essere poi una guida turistica diplomata in tutte le lingue – che gli indica la grande porta dicendogli:

– Περάστε!... ο αιώνιος Παρθενώνας!...

Περάστε!... τα χαμένα κάλλη!...

Περάστε!... τα ερείπια του κλέους!...⁹⁵

chiara allusione alla scritta che Dante legge nella porta dell'Inferno. L'uomo, «με πολύ βαθιές ρυτίδες»⁹⁶, impersona Caronte, il traghettatore dei dannati; egli mostra a Stratis un obolo antico, dei quali dispone un'ampia collezione. Così come un tuono risveglia lo svenuto Dante nell'altra sponda dell'Acheronte, così «ένας βαρύς βρόντος χτύπησε το ναρκωμένο μυαλό του Στράτη»⁹⁷, svegliandolo. Entrambi i personaggi sono sorpresi dall'oscurità che li circonda: mentre Dante si trova nella «valle d'abisso» «oscura e profonda», nell'Atene di Stratis solo deboli lampioni elettrici illuminano la vegetazione del Museo.

Γ' Μοτίβο πείνας αρχίζει από Γιώργη, σ. 107⁹⁸

131 «κλειδώσαμε τις πόρτες και πετάξαμε τα κλειδιά στο Αιγαίο» και σ. 137 «Το κάστρο θέλει τώρα να φάει εκείνους που το τρώγαν» – πρβλ. *Inf.*, XXXIII, αρχή: Ugolino⁹⁹

«When Guido of Montefeltro took command of the Pisan forces... the keys of the prison were thrown into the river and the captives left to starve». (Note on Ugolino)¹⁰⁰

La terza notte è caratterizzata dal tema della fame, introdotto con la comparsa di Ghiorghis, che molti anni prima lavorava come soprastante nei vigneti della famiglia di Stratis e ora è fra i profughi che sperimentano

⁹³ «Da due settimane mi sento perduto, come in quella selva oscura, che olezzava di sotterraneo, in Inghilterra». Ivi, p. 70. Si tratta di reminiscenze del soggiorno londinese di Seferis immediatamente prima del ritorno ad Atene.

⁹⁴ Tamidis è il nome di un personaggio della poesia di Konstantinos Kavafis *Μέσα στα καπηλειά* (*Dentro le taverne*).

⁹⁵ «– Si accomodi!... L'eterno Partenone! / Si accomodi!... Le perdute bellezze! / Si accomodi!... Le rovine della gloria!» Ivi, p. 75.

⁹⁶ «Con rughe molto profonde». *Ibid.*

⁹⁷ «Un tuono greve colpì il cervello di Stratis». Ivi, p. 97.

⁹⁸ «3. Il motivo della fame inizia» da Ghiorghis, p. 204.

⁹⁹ P. 131: «abbiamo chiuso a chiave le porte e gettato le chiavi nell'Egeo»; e p. 137: «La rocca vuole divorare ora quelli che la divoravano» – cfr. *Inf.*, XXXIII, incipit: Ugolino.

¹⁰⁰ Seferis rinvia ad un'edizione inglese (non identificata) della *Commedia*.

povertà e stenti. Per costoro, distrutti dalle violenze e dalle perdite subite – l'unica cosa che rimane a Ghiorghis è una vecchia tabacchiera, il suo bambino grida tutto il giorno dopo un colpo di baionetta alla testa, la figlia è stata violentata davanti a tutta la famiglia –, visti come una minaccia dalla popolazione ateniese, il ritorno ad una vita normale è quasi un miraggio, anche se la speranza è l'ultima a morire: «κι αν πέσανε τα δαχτυλίδια, απομένουν τα δαχτύλια»¹⁰¹. Seduti in una taverna, prima di salire per la Terza notte sull'Acropoli, Stratis e gli amici discutono sulla povertà della Grecia. Cercando le sue sigarette, Stratis trova una busta in cui aveva messo la chiave dell'appartamento di Salomi e prorompe, rievocando l'episodio del conte Ugolino: «μπήκαμε όλοι μέσα στην Ελλάδα, κλειδώσαμε τις πόρτες και πετάξαμε τα κλειδιά στο Αιγαίο. Και τώρα... τώρα ετοιμαζόμαστε να φάει ο ένας τον άλλο»¹⁰².

Proprio come Dante talvolta perde i sensi sopraffatto da forti emozioni, anche Stratis sviene mentre delira, sull'Acropoli, rievocando l'episodio biblico della danza dei sette veli di Salomè e della decapitazione di Giovanni Battista. Non appena riprende conoscenza, guardando l'Acropoli e meravigliandosi del fatto che essa sia ancora intatta dopo quella sera, mormora, attribuendo le parole a Makrighiannis, eroe della lotta per l'indipendenza greca: «Το κάστρο θέλει τώρα να φάει εκείνους που το τρώγαν»¹⁰³. La salita al Purgatorio ha avuto inizio.

3.3. Quarta notte: il tormento della sete e della passione

Δ' Μοτίβο δίψας¹⁰⁴

143 Τούτα (τ' άστρα) θαρρείς πως τρίβουν τη μύτη τους το ένα με τ' άλλο»¹⁰⁵ – così per entro loro schiena bruna / s'ammusa l'una con l'altra formica, / forse a spiar lor via e lor fortuna (*Purg.*, XXVI, 34-6)

143 «ερμαφρόδιτη μοίρα»¹⁰⁶ (και σ. 151) – nostro peccato fu ermafrodito (ivi, 82)

149 «τα Σόδομα, τα Γόμορρα και τα Σαρδανάπαλα»¹⁰⁷ – Sodoma e Gomorra (ivi, 40)

157 «Διψώ» (καθός και passim E' in fine και 233)¹⁰⁸ ché tutti questi m'hanno maggior sete/ che d'acqua fredda Indo o Etïopo (ivi, 20-1)

¹⁰¹ «Se pure sono caduti gli anelli, ci restano le dita». *Ibid.*

¹⁰² «Siamo entrati tutti in Grecia, abbiamo chiuso a chiave le porte e gettato le chiavi nell'Egeo. Ed ora... ora ci prepariamo a divorarci l'un l'altro». Ivi, p. 131.

¹⁰³ «La rocca vuole divorare ora quelli che la divoravano». Ivi, p. 137.

¹⁰⁴ «Motivo della sete».

¹⁰⁵ «Le stelle formiche nel firmamento. Queste si direbbe che si struscino il naso l'una con l'altra».

¹⁰⁶ «Sorte ermafrodita».

¹⁰⁷ «Sodoma, Gomorra e Babilonia».

¹⁰⁸ «Ho sete!».

160 «τα λυκόπουλα δείχναν τα δόντια τους, πεινασμένα»¹⁰⁹ – «seguendo come bestie l'appetito» (ivi, 84)

160 «Σαν τον αγροίκο... κοίταζε»¹¹⁰ – Non altrimenti stupido si turba/ lo montanaro, e rimirando ammuta (ivi, 67-8)

160 «Δεν θέλω να φορώ το πετσί κανενός» και σ. 203 «πού θα φοράει το πετσί...»¹¹¹ – Ne la vacca entra Pasife, / perché 'l torello a sua lussuria corra! (ivi, 41-2)

167 «Μη με ξεχάσεις... η μακριά σκάλα»¹¹² – «som de l'escalina, sovenha vos» (ivi, 146-7)

168 «ήλιος τυφλωτικός» – «Poi s'ascose nel foco ...» (ivi, 148)

La Quarta notte contiene una fitta trama di riferimenti a *Purg.*, XXVI, il canto della *Commedia* che si svolge nella cornice dei lussuriosi. Questo capitolo del romanzo, infatti, come il corrispondente canto dantesco, è il più scopertamente sensuale, essendo incentrato sul tema del desiderio amoroso e della carnalità, che culmina con lo scambio di effusioni fra Salomi e Lala osservate di nascosto da Stratis. Seduto in un piccolo caffè dal nome improbabile di “Ritrovo dei falegnami matti”, Stratis conversa con Sfinge del suo difficile rapporto con Salomi:

Τα άστρα, μυρμήγκια στο στερέωμα.

– Τούτα θαρρείς πως τρίβουν τη μύτη τους το ένα με τ' άλλο· κοίταξε τ' άστρα, είπε ξαφνικά ο Στράτης. [...]

– Η μοίρα της Σαλώμης είναι ερμαφρόδιτη¹¹³.

La stessa sera, Sfinge va a fare visita a Lala, che si è appena trasferita in una nuova casa a Kefalari, e la trova con Salomi. Le donne stanno sistemando la camera da letto. Nella loro conversazione si inserisce la citazione, già sfruttata da Dante, di Sodoma e Gomorra, città emblema di empietà e lussuria. Poco dopo, Sfinge consegna a Lala un regalo: una statuetta in gesso con le sembianze di un Ermafrodito, suggerendo una somiglianza fra questo e il corpo di Salomi e, prima di andarsene, saluta Lala baciandola sulla bocca. Rimaste sole, Salomi e Lala, in un'atmosfera onirica e frastornante, quasi in una sorta di delirio, si abbandonano ad effusioni sempre più appassionante. Ad un certo punto Salomi grida «Διψώ!»¹¹⁴, introducendo un motivo che proseguirà quasi

¹⁰⁹ «I lupacchiotti mostravano i denti affamati».

¹¹⁰ «Come un villico... guardava».

¹¹¹ «Non voglio indossare la pelle di nessuno» (e p. 203: «Indosserà il vello della giovenca»).

¹¹² «Non dimenticarmi... la lunga scala».

¹¹³ «Le stelle, formiche nel firmamento. Queste si direbbe che si struscino il naso l'una con l'altra: guarda le stelle – disse improvvisamente Stratis. [...] – La sorte di Salomè è ermafrodita». Ivi, p. 143.

¹¹⁴ «Ho sete!».

fino alla fine del romanzo. I suoi seni, «λυκόπουλα»¹¹⁵ che mostrano «τα δόντια τους, πεινασμένα»¹¹⁶, alludono, richiamando la similitudine dantesca, alla bestialità di una simile passione. Stratis, nascosto dietro un noce del giardino, osserva stupefatto l'intimità fra le due donne «σαν τον αγροίκο που τον αφήνουν μοναχό σε μια μεγάλη πολιτεία, τη νύχτα»¹¹⁷, proprio come le anime del cerchio dei lussuriosi si stupiscono del fatto che Dante si trovi, vivo, in mezzo a loro. Salomi, colta d'improvviso dall'ira, scaglia fuori dalla finestra la statuetta dell'Ermafrodito, che si infrange davanti a Stratis. La donna, furente, grida e si agita, finché non si accascia, priva di forze: «Δεν θέλω να φορώ το πετσί κανενός, έλεγε εκείνη, θέλω το δικό μου πετσί, αυτό που καίγεται, το βλέπει»¹¹⁸. Proprio come Arnaut Daniel nel Purgatorio si rivela a Dante, così anche Salomi svela a Stratis che il suo vero nome è Bilio, e che non vivrà a lungo. Giunti alla sommità della «μακριά σκάλα»¹¹⁹, tanto simile al «som de l'escalina» cui si riferisce Arnaut, Salomi supplica Stratis «Μη με ξεχάσεις»¹²⁰, riecheggiando il «*sovenha vos*» del trovatore provenzale. E come questi scompariva dalla vista di Dante, nascondendosi nel fuoco purificatore, così Salomi scompare dalla vista di Stratis, nella luce sfolgorante del sole.

3.5. Quinta notte: malie e seduzioni

E'

183 «θ' ανασκουμπωθεί για να ζυμώσει μαγγανείες» και σ. 203 «είναι δάχτυλα για τις καλτσοβερόνες;... για τη ρόκα;»¹²¹ – Vedi le triste che lasciaron l'ago, / la scola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;/ fecer malie con erbe e con imago (*Inf.*, XX, 121-3)

202 «Να το πρόσωπο του Κάιν» και σ. 203 «πιο αγκαθερό»¹²² – Caino e le spine (ivi, 126)

202 «αδελφούλα» – Κίρκη αδελφή της Πασιφάης¹²³.

alle sfacciate donne fiorentine/ l'andar mostrando con le poppe il petto (*Purg.*, XXIII, 101-2).

In una pasticceria, Kalliklīs parla animatamente di Sfinge con Nondas. La descrizione dell'atteggiamento di Sfinge sembra ricordare le indovine

¹¹⁵ «Lupacchiotti».

¹¹⁶ «I denti, affamati».

¹¹⁷ «Come un villico lasciato solo di notte in una grande città». Ivi, p. 160.

¹¹⁸ «Non voglio indossare la pelle di nessuno, – disse quella – voglio la mia pelle, quella che brucia, lo vedi...». Ivi, p. 161.

¹¹⁹ «Lunga scala». Ivi, p. 167.

¹²⁰ «Non dimenticarmi». *Ibid.*

¹²¹ «Ora si rimbocca le maniche per fare un incantesimo» (e p. 203: «Sono dita per ferri da calza?... per il fuso?»).

¹²² «To', la faccia di Caino!»; e p. 203: «Più si riempie di spine».

¹²³ «Sorellina» – Circe sorella di Pasife.

evocate da Dante in *Inf.*, XX: «Ήτανε τόσο παθιασμένη η φωνή της που έλεγες νά, τώρα θα ανασκουμπωθεί για να ζυμώσει μαγγανείες»¹²⁴. Tale reminiscenza ritorna nella Quinta notte sull'Acropoli, quando Sfinge solleva le dita di Lala e le mostra a Stratis dando inizio a una lamentosa rapsodia fitta di riferimenti danteschi:

Είναι δάχτυλα για τις καλτσοβελόνες;...[...] για τη ρόκα;... που λαχταρώ να τα βλέπω πρωί και βράδυ, και ξέπλεκα τα μαλλιά ως τα γόνατα στο τριανταφυλλένιο δέρμα... [...] να μη μου τη βασκάνουν την αδελφούλα μου που θα φοράει την προβιά της κατσικούλας θα φοράει την προβιά της γελαδούλας για να μου την πηδήξουν¹²⁵.

Seferis riprende anche l'immagine dantesca di «Caino e le spine» riferita alla luna, in base a una leggenda popolare che interpretava le macchie lunari come la figura di Caino che porta un fascio di spine sulle spalle. Guardando la luna, Sfinge grida «να το πρόσωπο του Κάιν!»¹²⁶. E poco dopo farnetica «Το φοβερό φεγγάρι!... Όσο παλεύει κανείς μαζί του γίνεται και πιο αγκαθερό...»¹²⁷. Sull'Acropoli, Stratis incontra Tamidis, la guida turistica controfigura di Caronte, che lo convince ad andare in un suo localino – quasi un antro della dissolutezza – con le due donne. Mentre Stratis, Lala e Sfinge stanno bevendo un cognac, Tamidis fa entrare nella stanza una donna, la signorina Chloi. Le sistema la vestaglia e, dopo averle scoperto i seni, declama: «alle sfacciate donne fiorentine/ l'andar mostrando con le poppe il petto» (*Purg.*, XXIII 101-2).

3.6. Sesta notte: un «lambo di Paradiso»

Z'

252 l'amor che move il sole e l'altre stelle (*Par.*, XXXIII, 145)

la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne (*Par.*, XXXIII, 140-1).

¹²⁴ «La sua voce era tanto appassionata che avresti detto: guarda, ora si rimbocca le mani per fare un incantesimo». Ivi, p. 183.

¹²⁵ «Ma guarda queste dita, sono dita per ferri da calza? [...] Sono dita per il fuso? ... dita che vorrei vedere mattina e sera, e vorrei sciogliere i capelli fino alle ginocchia sulla pelle rosata... [...] perché non mi gettino il malocchio sulla sorellina che indosserà il vello della capretta, indosserà il vello della giovenca». Ivi, p. 203.

¹²⁶ «Το', la faccia di Caino!». Ivi, p. 202.

¹²⁷ «...La luna terribile!... Quanto più si combatte contro di lei, tanto più si riempie di spine...». Ivi, p. 203.

Dopo aver trascorso la notte con Lala, la prima immagine che Stratis vede non appena si sveglia è «ένα τρίπτυχο με τη Γέννηση, τη Σταύρωση και την Ανάσταση»¹²⁸, quasi un segno della presenza del divino. Sul vertice di una collina, Stratis, confuso e affascinato, guarda Lala avanzare, e qui si inserisce la reminiscenza del verso conclusivo della *Commedia*: «Κοίταζα τα πόδια της· προχωρούσαν σκονισμένα· ένας ρυθμός αδυσώπητος, όπως το βάδισμα του ήλιου και των άλλων άστρων»¹²⁹. È allora che la novella Beatrice si volta e chiede al poeta: «Σκέφτηκες ποτέ σου, Στράτη, τον άλλο δρόμο· τον πάνω δρόμο;...»¹³⁰, e subito dopo, alludendo, come già visto, a *Purg.*, XXI 136: «...πώς οι ψυχές κάποτε καταργούν το θάνατο και ξαναγίνονται δέρμα και χείλια»¹³¹. Stratis, al culmine del suo viaggio, può così finalmente fare la dolorosa esperienza della Resurrezione:

Πόνεσα δυνατά κι ο πόνος απλώθηκε σ' όλο μου το κορμί· είπα με σκίζουν. Τότες ένιωσα μίαν αστραπή να κόβει τον καιρό σαν ένα μεγάλο φίδι, μονοκόμματα. Είδα την τέφρα του λίνου σωριασμένη στη θέση που ήταν τα σφυρά της· είδα έναν άνθρωπο ν' ανασταίνεται μέσα από τον κόρφο των μαρμάρων¹³².

3.7. L'Acropoli come Purgatorio. Atmosfere e suggestioni dantesche

Nel romanzo di Seferis la società ateniese della seconda metà del secolo, appena uscita dalla guerra civile, prende il posto della Firenze dantesca del 1300, ugualmente devastata dalle battaglie di guelfi e ghibellini, "bianchi" e "neri"¹³³. Nella moderna città dantesca succede esattamente ciò che avviene anche nella *Commedia*: il tradimento e la superbia sembrano essere peccati ben più gravi della lussuria, e la disperazione costituisce il peccato più grande¹³⁴. L'Acropoli, simbolo mitico, fuori dallo spazio e dal tempo, fra la luce accecante del mezzogiorno e quella angelica della luna piena, si trasforma così in un luogo onirico di espiazione e

¹²⁸ «Un trittico con la Natività, la Crocifissione e la Resurrezione». Ivi, pp. 250-1.

¹²⁹ «Guardavo le sue gambe: procedevano, impolverate; un ritmo implacabile come il percorso del sole e delle altre stelle».

¹³⁰ «Hai mai pensato all'altra strada, Stratis? Quella in alto...». Ivi, p. 252.

¹³¹ «...Come le anime a volte annientano la morte e ridiventano pelle e labbra?». *Ibid.*

¹³² «Soffrivo molto e il dolore si diffondeva per tutto il corpo; credetti che mi lacerassero. Allora sentii un lampo fendere il tempo come un grande serpente, in un solo pezzo. Vidi la cenere del lino ammonticchiata nel punto in cui erano le sue caviglie: *vidi* una persona risorgere dal grembo dei marmi». *Ibid.*

¹³³ Cfr. Marangopoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο*, cit., p. 51.

¹³⁴ Ivi, p. 56.

purificazione sul modello del Purgatorio dantesco¹³⁵. Nell'Acropoli-Purgatorio i personaggi sembrano quasi incorporei e si muovono sospesi, come anime morte; più spesso non sono che ricordi, ombre, fantasmi. Il «viaggio dentro l'albero» descritto da Stratis sembra rievocare le sensazioni di Dante al cospetto dei suicidi tramutatosi in alberi, rami e arbusti in *Inf.*, XIII 25-45:

<p>κυκλοφορούσα μέσα στον άνθρωπο κι έβγαινα στον αφρό εξαντλημένος σα να είχα ταξιδέψει μέσα σε δέντρο. Σκότωνα τα φαντάσματα που γεννούσα μόλις μια από τις πέντε μου αισθήσεις παραστρατούσε. Δοκίμαζα πάνω στον άνθρωπο την πράξη της αναγωγής στο φυσικό του μέγεθος¹³⁶.</p>	<p>Cred'io ch'ei credette ch'io credesse che tante voci uscisser, tra quei bronchi, da gente che per noi si nascondesse. 27</p> <p>Però disse 'l maestro: "Se tu tronchi qualche fraschetta d'una d'este piante, li pensier c' hai si faran tutti monchi". 30</p> <p>[...]</p> <p>Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: ben dovreb'esser la tua man più pia, se state fossimo anime di serpi". 39</p> <p>Come d'un stizzo verde ch'arso si da l'un de' capi, che da l'altro geme e cigola per vento che va via, 42</p> <p>sì de la scheggia rotta usciva insieme parole e sangue; ond'io lasciai la cima cadere, e stetti come l'uom che teme. 45</p>
--	---

L'esperienza di Stratis, proprio come quella di Dante, è sconvolgente e faticosa, ma mentre Dante è costretto a prendere atto che la condizione dei suicidi è oramai immutabile e la loro pena eterna, Stratis tenta ancora di «ricondere l'uomo alla sua grandezza naturale» per porre fine al suo tormento. Nella Seconda e nella Terza notte sono presenti immagini di situazioni infernali, che riportano alla mente atmosfere dell'*Inferno* dantesco.

¹³⁵ Ivi, p. 54. Ogni salita all'Acropoli corrisponde infatti alle salite per cerchi e cornici intraprese da Dante.

¹³⁶ «Viaggiavo all'interno dell'uomo e tornavo a galla esausto come se avessi viaggiato all'interno di un albero. Uccidevo i fantasmi che generavo non appena uno dei miei cinque sensi si sviava. Provavo a ricondurre l'uomo alla sua grandezza naturale». Seferis, *Έξι νόχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 56.

<p>αν μιλούσες, όλοι αυτοί θ 'άρχιζαν τα ουρλιάσματα σαν τα μωρά-να τρέμουν τα χείλια σου και να διαβαίνεις¹³⁷.</p>	<p>Quivi sospiri, pianti e alti guai risonavan per l'aere senza stelle, per ch'io al cominciar ne lagrimai. 24</p> <p>Diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, e suon di man con elle 27</p> <p>facevano un tumulto, il qual s'aggira sempre in quell'aura senza tempo tinta, come la rena quando turbo spira. 30</p> <p><i>Inf.</i>, III 22-30 (gli ignavi)</p> <p>E come i gru van cantando lor lai, faccendo in aere di sé lunga riga, così vid'io venir, traendo guai, 48</p> <p>ombre portate da la detta briga;</p> <p><i>Inf.</i>, V 46-9 (i lamenti dei lussuriosi)</p>
<p>«Είδε τον εαυτό του κλεισμένο σε ένα μνήμα»¹³⁸.</p> <p>«Όταν ησύχασαν, είχα την εντύπωση πως επιθεωρούσα ένα απέραντο νεκροτομείο»¹³⁹.</p>	<p>La gente che per li sepolcri giace potrebbe veder? già son levati tutt'i coperchi, e nessun guardia face". 9</p> <p>E quelli a me: «Tutti saran serrati quando di Iosafât qui torneranno coi corpi che là sù hanno lasciati. 12</p> <p>Suo cimitero da questa parte hanno con Epicuro tutti suoi seguaci, che l'anima col corpo morta fanno. 15</p> <p><i>Inf.</i>, X 7-15 (la pena degli eretici)</p>

δεν ξέρω πια να ξεχωρίσω τους ίσκιους από τους ανθρώπους»¹⁴¹. Nel Purgatorio terreno delle *Sei notti sull'Acropoli*, dunque, il regno dei cieli può essere raggiunto solo dal creatore che, ancora una volta, tratta le ombre vane, i fantasmi che lo circondano, in «cosa salda»¹⁴².

L'Acropoli-Purgatorio, con i suoi personaggi eteri e le sue atmosfere di espiatione, trasforma così le *Sei notti* in una *Commedia* ateniese e terrena, che ricalca quella dantesca talvolta con sapiente ironia, talvolta con intensità drammatica, ovvero con le stesse tecniche di cui fa largo uso anche Dante.

L'ironia che fa la sua comparsa, di tanto in tanto, fra le pagine delle *Sei notti*, è spesso il pretesto per commentare situazioni che rievocano analoghi contesti della *Commedia*¹⁴³.

Il commento di Nondas sulla situazione greca	<i>Purg.</i> , XI 25-30: i superbi che espiano il loro peccato camminando sotto il peso di enormi macigni
Τα ιδεώδη μας είναι τα ιδεώδη των τσίρων, τουλάχιστο για εκείνος που δημιουργούν. Όσο για εκείνους που ακούνε, το ρητό τους είναι το ρητό της σαρδέλας του βαρελιού: «πατιούμαι και δε φωνάζω» ¹⁴⁴ .	Così a sé e noi buona ramogna quell'ombre orando, andavan sotto 'l pondo, simile a quel che talvolta si sogna, 27 disparmente angosciate tutte a tondo e lasse su per la prima cornice, purgando la caligine del mondo. 30

Proprio come nel poema dantesco, anche nelle *Sei notti* ampio spazio è riservato a riflessioni ricche di *pathos* o alla descrizione di situazioni cariche di drammaticità, che inevitabilmente rinviano a determinati passi della *Commedia*¹⁴⁵.

¹⁴¹ «Ormai non so più distinguere le ombre dagli uomini». Ivi, p. 250.

¹⁴² Cfr. Marangòpoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο*, cit., p. 57.

¹⁴³ Cfr. ivi, p. 52, nota 44.

¹⁴⁴ «I nostri ideali sono quelli degli sgombri, almeno per quelli che arringano. Quanto a quelli che ascoltano, il loro motto è quello della sarda in fondo al barile: *mi schiacciano e non grido*». Ivi, p. 130.

¹⁴⁵ Per alcuni degli esempi che seguono cfr. Marangòpoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο*, cit., pp. 52-3, nota 45.

La rievocazione della catastrofe micro-asiatica	<i>Inf.</i>, III 52-7: gli ignavi che corrono senza sosta dietro a un'insegna
Το φανατισμένο πλήθος προχωρούσε σαν τα μερμήγκια για να περάσει το γεφύρι κάτω από τα μάτια μας. Μπροστά μια σημαία κι ένα τύμπανο: τάμ-τάμ, τάμ-τάμ, τάμ ¹⁴⁶ .	E io, che riguardai, vidi una 'nsegna che girando correva tanto ratta, che d'ogne posa mi pareva indegna; 54 e dietro le venìa sì lunga tratta di gente, ch'ì' non averei creduto che morte tanta n'avesse disfatta. 57
Lo strano corteo che Stratis vede scendere da un bordello	La processione simbolica di <i>Purg.</i>, XXIX 133-54
Μ' ένα ρυθμό νεκρώσιμου τυμπάνου πέρασε μπροστά του η πομπή. Πρώτα τέσσερις αστυφύλακες με γυαλιστερά κουμπιά βάσταζαν ένα γυμνό παλικάρι τυλιγμένο σ' ένα ματωμένο σεντόνι· το πρόσωπό του ήταν κάτασπρο, μόνο το μαύρο μουστάκι ξεχώριζε. Πίσω, δύο με πολιτικά κρατούσαν από τις μασκάλες έναν άλλον, τα χέρια του στα σίδερα ¹⁴⁷ .	Appresso tutto il pertrattato nodo vidi due vecchi in abito dispari, ma pari in atto e onesto e sodo. 135 [...] Poi vidi quattro in umile paruta; e di retro da tutti un vecchio solo venir, dormendo, con la faccia arguta. 144 [...] E quando il carro a me fu a rimpetto, un tuon s'udì, e quelle genti degne parvero aver l'andar più interdetto, 153 fermandosi ivi con le prime insegne.
La prostituta Domna	La prostituta di <i>Purg.</i>, XXXII 148-50
την κοντόχοντρη ξέστηθη πόρνη ¹⁴⁸ .	Sicura, quasi rocca in alto monte, seder sovresso una puttana sciolta m'apparve con le ciglia intorno pronte.
La citazione di Makrighiannis–la minaccia turca	<i>Inf.</i>, XXXII 31-6: la pena dei traditori della patria <i>Inf.</i>, XXII 25-30: i barattieri che si nascondono nella pece al passare dei diavoli
εμείς ήμαστε μέσα στο βάλτο, στο νερό τόσες ψυχές, να γλιτώσουμε· και ήρθαν οι Τούρκοι και μας πιάσανε· και ήταν το σώμα μας καταματωμένο από τις αδέλνες – μας φάγαν· και τα παιδιά πεταμένα μέσα – γιομάτο το νερό, σαν μπακακάκια πλέαν· κι άλλα ζωντανά, κι άλλα τελείωναν ¹⁴⁹ .	E come a gracidar si sta la rana col muso fuor de l'acqua, quando sogna di spigolar sovente la villana 33 livide, insin là dove appar vergogna eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia, mettendo i denti in nota di cicogna. 36 2. E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso stanno i ranocchi pur col muso fuori, sì che celano i piedi e l'altro grosso, 27

	sì stavan d'ogne parte i peccatori; ma come s'appressava Barbariccia, così si ritraén sotto i bollori. 30
--	---

con i personaggi della *Commedia*, che suggellano la già esaminata parentela fra le due opere.

La figura di Stratis, come già accennato, fa per la prima volta la sua comparsa nel 1924, come protagonista degli *Infiniti scacchi della Concordia*, fra i primi tentativi di Seferis di dar vita ad un romanzo. Durante il periodo 1931-34, Stratis fa la sua comparsa nelle poesie di Seferis, accompagnato dall'epiteto "Θαλασσινός"¹⁵³ ("Marinaio"). Seferis dedica a Stratis tre unità poetiche nel *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (*Quaderno d'esercizi*): Πέντε ποιήματα του κ. Στράτη Θαλασσινού (Α'. Hampstead, Β'. Ψυχολογία, Γ'. Όλα περνούν, Δ'. Φωτιές του Αϊ-Γιάννη, Ε'. Νιζίνσκι). Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο (1., 2. Παιδί, 3. Έφηβος, 4. Παλικάρι, 5. Άντρας) e Σημειώσεις για μια «εβδομάδα» (Δευτέρα, Τρίτη, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, Σάββατο, Κυριακή)¹⁵⁴. Nel 1932, Stratis Thalassinòs viene visualizzato per la prima volta come personaggio dantesco; nella poesia Άντρας (*Uomo*), l'eroe – costretto a sottomettersi all'inevitabilità del destino e alla morte della donna amata – è una figura che cerca disperatamente di ritrovare la propria vita:

Μας έλεγαν θα νικήσετε όταν εγκαταλείψετε τη ζωή σας.
Εγκαταλείψαμε τη ζωή μας και βρήκαμε τη στάχτη...
Βρήκαμε τη στάχτη. Μένει να ξαναβρούμε τη ζωή μας, τώρα που δεν έχουμε πια τίποτα¹⁵⁵.

Stratis condivide le *impasse* esistenziali, espressive ed emotive del suo creatore, proprio come lo stesso Seferis confessa all'amico Ghiorgos Apostolidis:

Του έδωκα ένα όνομα και τον έκανα παρέα (ίσως ένεκα της μοναξιάς μου), έτσι πήρε σάρκα και οστά, στην αρχή ήταν μια διασκέδαση, φανταζόμουν ότι έγραφε ποιήματα, προσπαθούσε να γράψει ένα ρομάντσο, έγραφε το ημερολόγιό του ή απλά κρατούσε έναν κατάλογο του τι του αρέσει ή δεν του αρέσει¹⁵⁶.

¹⁵³ Molto probabile l'analogia con Σεβάχ ο Θαλασσινός, altrimenti conosciuto come Sinbad il Marinaio, protagonista di una delle storie delle *Mille e una notte* che narra mirabolanti avventure marinaresche.

¹⁵⁴ *Cinque poesie del sig. Stratis Thalassinòs* (I. Hampstead, II. Psicologia, III. Tutto passa, IV. I fuochi di San Giovanni, V. Nijinskij); *Il sig. Stratis Thalassinòs descrive un uomo* (1. Ma cos'ha quest'uomo?, 2. Bambino, 3. Adolescente, 4. Giovane uomo, 5. Uomo) e *Note per una "settimana"* (Lunedì, Martedì, Mercoledì, Giovedì, Venerdì, Sabato, Domenica). I titoli tradotti sono presi dell'edizione *Le Poesie*, a cura di N. Crocetti, Crocetti Editore, Milano 2017.

¹⁵⁵ «Ci dicevano: vincerete quando abbandonerete la vita. Abbiamo abbandonato la vita, e abbiamo trovato cenere...Abbiamo trovato la cenere. Ci resta da ritrovare la vita, ora che non abbiamo più niente». G. Seferis, *Ποιήματα*, Ikaros, Atene 1977, p. 114 (per la versione italiana si veda la nota precedente).

¹⁵⁶ «Gli ho dato un nome e ho stretto amicizia con lui (forse a causa della mia solitudi-

Nel 1942, Seferis sente di nuovo il bisogno di identificarsi con l'immagine del suo vecchio personaggio, come possiamo vedere dalle poesie *Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους* (*Stratis Thalassinòs fra gli agapanti*) – in cui Stratis presenta evidenti analogie con la figura di Ulisse – e *Ο Στράτης Θαλασσινός στη Νεκρή Θάλασσα* (*Stratis Thalassinòs sul Mar Morto*), entrambe ambientate nel regno dei morti¹⁵⁷. Successivamente, il personaggio di Stratis viene lentamente abbandonato e il suo posto viene gradualmente occupato dall'umoristica figura di Mathiòs Paskalis, ispirata al celebre Mattia Pascal di Pirandello¹⁵⁸. Nel 1954, con la seconda stesura di *Sei notti sull'Acropoli*, Seferis recupera il rapporto con il suo vecchio *alter ego*, che appare più completo, affine agli eroi del modernismo. Il 18 agosto 1954, appena tre giorni dopo la conclusione delle *Sei notti*, Seferis progetta di scrivere una romanzesca cronaca di Cipro, *Βαρνάβας Καλοστέφανος*, di cui Stratis è destinato ad essere l'eroe centrale¹⁵⁹.

Protagonista indiscusso delle *Sei notti sull'Acropoli*, Stratis sta vivendo una profonda sensazione di alienazione, solitudine e mancanza sostanziale di comunicazione. Le strette analogie fra il romanzo e i diari di Seferis testimoniano, come già visto, la complementarità reciproca che si sviluppa fra lo scrittore e il suo personaggio. Il desiderio di scrivere saggi e poesie, la difficoltà di scrivere un romanzo, la crisi esistenziale e letteraria, la predilezione per Omero e le incomprensioni con Kavafis, ma anche il semplice fatto che Stratis sia nato a Clazomene e abbia studiato a Parigi, sono tratti che rinviano automaticamente all'esperienza biografica e spirituale di Seferis¹⁶⁰.

Un dato molto importante è costituito dal fatto che Stratis, proprio come il Dante della *Commedia*, sia un personaggio-poeta¹⁶¹. Durante il suo percorso egli si perfeziona non solo come uomo, bensì anche come personalità poetica. Seferis, attraverso Stratis, non fa che sottolineare l'importanza della poesia e dei poeti per la società, si interroga su che cosa possa offrire un poeta alla collettività perfezionando la sua arte e se

ne), così ha preso forma, all'inizio era un divertimento, immaginavo che scrivesse poesie, cercasse di scrivere un romanzo, scrivesse il suo diario o semplicemente tenesse una lista di ciò che gli piaceva e non gli piaceva». Seferis, Apostolidis, *Αλληλογραφία 1931-1945*, cit., p. 113.

¹⁵⁷ Entrambe le poesie sono contenute nella raccolta *Giornale di Bordo II*.

¹⁵⁸ Su Mathiòs Paskalis cfr. D. Mentì, *Στράτης Θαλασσινός και Μαθιός Πασκάλης. Διοπροσωπεία του Γιώργου Σεφέρη*, in Ead., *Πρόσωπα και προσωπεία. Εκδοχές της λογοτεχνικής ταυτότητας σε νεότερους Έλληνες ποιητές*, Gutenberg, Atene 2007, pp. 105-14.

¹⁵⁹ Il titolo originario dell'opera era *Ο Στράτης Θαλασσινός στην Κύπρο* (*Stratis Thalassinòs a Cipro*).

¹⁶⁰ Ivi, pp. 88-90.

¹⁶¹ Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1976, pp. 33-62.

effettivamente la poesia possa redimere la società ateniese del dopoguerra dall'alienazione e dall'isolamento.

Il poeta Stratis, analogamente al poeta Seferis, cerca di trovare il giusto mezzo di espressione, la parola grazie a cui potrà portare alla luce le più intime sensazioni che generalmente gli uomini hanno paura ad esternare. Parlando con Nondas, Stratis esprime il disappunto riguardo al fatto che un grande poeta come Omero sia condannato a rimanere fuori dal Paradiso, solo perché nato prima di Cristo: «Και γιατί, σε παρακαλώ, αυτός ο Όμηρος δεν έχει το δικαίωμα να προχωρήσει ούτε καν μέσα στην κόλαση και τον έχετε να τριγυρνά στο λύμπε, μόνο με τον καημό, χωρίς ελπίδα;»¹⁶². Il grande poeta greco meriterebbe la grazia di Dio, poiché dai suoi versi traspare un forte senso di umanità. La considerazione di Stratis rinvia al destino del poeta nella *Commedia* e alle analoghe riflessioni di Dante: «Gran duol mi prese al cor, quando lo'ntesi, / però che gente di molto valore/ conobbi che' n quel limbo eran sospesi» (*Inf.*, IV 43-5), «Muore non battezzato e senza fede:/ ov'è questa giustizia che'l condanna? / ov'è la colpa sua, s'ei non crede?» (*Par.*, XIX 76-8).

Nelle *Sei notti* il ritmo cosmico che attraversa l'uomo si esprime principalmente attraverso l'immagine della luce, sia del sole, sia della luna. Il romanzo, attraversato interamente dal tema della luce, può essere così letto come un passaggio dal buio della notte (simbolo della chiusura delle persone in se stesse, dell'alienazione e del narcisismo di Stratis) verso il sole della coesione e della comunicazione.

Le due figure femminili del romanzo, Salomi e Lala, rappresentano visioni complementari della salita verso la luce, verso cioè l'amore unificante che, nonostante non possa sfuggire alle sue leggi, può avvicinare gli uomini fra loro e mostrare loro la verità. Le due donne guidano l'eroe-poeta verso il perfezionamento esistenziale, amoroso e poetico. Ogni notte inizia infatti in un clima di solitudine e confusione, e culmina con il raggiungimento o il fallimento della comunicazione, la sera del plenilunio, in presenza di Salomi o Lala¹⁶³. Il rapporto amoroso è soprattutto prova dell'anima: la prima donna – come visione (Salomi) e come quotidianità (Bilio) – conduce Stratis a raggiungere un equilibrio mentale e amoroso ai confini tra la vita e la morte, la seconda (Lala) – gradualmente trasfigurazione della prima – lo libera nella creazione artistica.

¹⁶² «E perché, scusa, questo Omero non ha neppure il diritto di avanzare nell'inferno e lo avete messo ad aggirarsi nel limbo, solo con la pena, senza speranza [...]?». Seferis, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, cit., p. 24 (trad. it. Caracausi).

¹⁶³ Con eccezione del sesto capitolo, che funziona come saluto per Salomi ormai morta e come preludio della sua resurrezione attraverso il corpo di Lala.

Il personaggio di Salomi è la controfigura di una donna amata da Seferis, Loukìa Fotopoulou, detta Lou, una donna certamente inusuale per l'Atene del tempo: altamente istruita, viveva separata dal marito, cercando di guadagnarsi da vivere scrivendo recensioni e articoli sulla musica classica, a cui aveva dedicato i suoi studi a Parigi¹⁶⁴. L'amore di Seferis per Loukìa era iniziato dopo un incontro casuale su un autobus ad Atene, un caldo pomeriggio di luglio del 1926, e per tre anni fu destinato a rimanere un amore segreto, dal momento che i costumi del tempo erano molto rigidi, e sia l'età di Lou, sia il fatto che lei fosse sposata, costringevano i due amanti ad incontrarsi all'oscuro anche dei loro più intimi amici. La Salomi delle *Sei notti*, proprio come la Lou di Seferis, è bassa di statura, ha i capelli ramati e una voce ruvida; è stata sposata e si è separata dal marito, ha relazioni con uomini quanto con donne e procura a Stratis una ragazza. Stratis e Salomi diventano amanti all'istante, nel seminterrato di lei, la sera del venerdì santo. La loro relazione è ambivalente dall'inizio alla fine. Dal punto di vista di Stratis, tale relazione rompe l'incantesimo dell'introversione narcisistica in cui è rimasto intrappolato. Stratis sente che grazie a Salomi ritrova la pace¹⁶⁵, raggiunge un migliore contatto con se stesso e con ciò che lo circonda e la mente e il suo corpo tornano ad essere una cosa sola. Ma la donna presenta anche lati ambigui e sinistri: ella è quasi sempre una persona che prevale sugli altri, una donna pericolosa, talvolta aggressiva, quasi predatoria, che incarna l'archetipo della *femme fatale*; spesso Stratis ha paura di lei. Dopo che Salomi gli rivela il suo vero nome, Bilio – che rinvia alla realtà greca popolare, ma non per questo è scevro di implicazioni mitopoietiche – Stratis si allontana dagli stereotipi per stabilire un più stretto legame con la realtà. Bilio è una presenza silenziosa e gentile, che ha perso quasi tutti i tratti demoniaci di Salomi.

Il nome "Salomi" rinvia chiaramente al personaggio biblico di Salomè, la figlia di Erodiade che danza nuda, chiedendo la testa di Giovanni Battista. Durante la Terza notte, Stratis, sentendosi trascurato da Salomi, rievoca il celebre episodio, sottolineando l'indifferenza della biblica Salomè dopo la decapitazione di Giovanni. Il personaggio di Salomi è frequentemente associato alla luna; lo stesso nome "Salomi" rinvia, anche sonoramente, al termine *σελήνη* ("selini"), "luna"¹⁶⁶. Nelle *Sei notti*

¹⁶⁴ Cfr. R. Beaton, *Servant of Two Masters. 1925-1931*, in Id., *George Seferis. Waiting for the Angel. A Biography*, Yale University Press, New Haven-London-Yale 2003, pp. 73-8, in cui si tratta anche delle poesie dedicate da Seferis a Loukìa e alla loro importanza nel suo percorso poetico.

¹⁶⁵ Il nome "Salomi" proviene dall'ebraico *shalom*, che significa "pace".

¹⁶⁶ Il nome "Bilio", come già notato, può essere invece stato scelto per la sua rima con "sole", in accusativo *ήλιο* ("ilio"). Da notare però che nel romanzo il termine *σελήνη*, connesso a risonanze mistiche, non viene mai usato; la luna viene sempre definita, più polarmente, *φεγγάρι*.

la luna, non priva di una dimensione magica, è la letterale e simbolica fonte di illuminazione di ciò che accade sulla scena e segna l'esistenza o la mancanza di comunicazione; i cambiamenti della luna accompagnano gli *spannung* dell'azione e della passione amorosa. Nella *Commedia*, la luna è complementare al sole: essa riceve la luce direttamente da esso e rappresenta il primo cielo, il primo stadio del viaggio di Dante verso il sole spirituale che è Dio. Analogamente, nel romanzo di Seferis, Salomi-luna rappresenta il primo stadio della *Commedia* di Stratis, del suo percorso dall'inferno dell'isolamento verso il paradiso del completamento e della comunicazione simboleggiato da Lala-sole¹⁶⁷. Leggendo le *Sei notti* in chiave dantesca, possiamo osservare come la tenebrosa Salomi a volte assuma le vesti dell'intellettuale Virgilio, altre volte quelle del trovatore provenzale Arnaut Daniel, mentre altre ancora sembra acquistare la cordialità di Matelda, e quando improvvisamente scompare, esattamente come Virgilio nel *Purgatorio*, lascia il suo posto a una luminosa Beatrice: la splendida Lala¹⁶⁸.

Quando Stratis raggiunge la suprema felicità amorosa con Salomè – associata, come visto, alla luna – la luna viene sostituita dal sole come simbolo dominante, connesso a Lala. Lala presenta caratteristiche fisiche opposte a quelle di Salomi: è bionda, mentre Salomi ha i capelli ramati, indossa abiti gialli, mentre Salomi preferisce il porpora e il violetto; inoltre, le vengono attribuite qualità che la connettono alla luce, tanto dell'alba quanto del giorno. Nonostante il deciso contrasto fra le due donne, il loro non è un rapporto antitetico, bensì complementare. Come la Luna e il Sole coesistono, come fonte di luce, in un rapporto fraterno ben evidente nella mitologia greca, Salomi e Lala sono legate da uno stretto rapporto di amicizia; Salomi, esperta e più matura, inizia la più giovane e innocente amica ai segreti della vita e dell'amore¹⁶⁹. L'etimologia del nome "Lala", volutamente polisemico¹⁷⁰, sembra risalire all'antico *λαλέω*¹⁷¹, termine direttamente connesso a valenze sacre, profetiche – basti richiamare il *λάλον ὕδωρ* di Delfi – che evoca le caratteristiche funzionali di Lala, tra cui l'uso

¹⁶⁷ Cfr. ivi, p. 107.

¹⁶⁸ Cfr. Marangòpoulos, *Η Ακρόπολη ως Πουργατόριο*, cit., p. 54.

¹⁶⁹ Cfr. Charalambidou, *Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι*, cit., pp. 104-5.

¹⁷⁰ Il nome "Lala" comprende diversi livelli di significazione: è omofono alla nota musicale *la*, richiama il latino *lallare* e il termine "lalopatia" (un disturbo del linguaggio). Inoltre, è interessante notare che il nome "Lala" è molto frequente nelle iscrizioni microasiatiche, e la Lala del romanzo proviene proprio dall'Asia minore. Cfr. Ead., *Η έβδομη νύχτα στην Ακρόπολη: νύχτα έμπνευσης ή νύχτα "άγχους της επίδρασης"*, in ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ. Φιλολογικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ. Π. Σαββίδη, a cura di M. Pieris, Patakis, Atene 1997, pp. 140-77: 146, nota 156^a.

¹⁷¹ Cfr. ivi, p. 171.

della profezia e il rapporto profondo col mondo che la circonda, attributi comuni con la Beatrice dantesca.

Stratis supera così l'archetipo della *femme fatale* Salomi per passare ad un altro archetipo, quello di una Vergine celeste, di una luminosa Afrodite. Se cioè Salomi (nella sua variante più negativa) rappresenta la donna aggressiva e crudele, Lala sembra rappresentare la serenità celeste, la pienezza che può offrire la donna-madre-figlia all'uomo. Come l'incontro con Beatrice diventa il punto di svolta della maturazione umana e poetica di Dante, così l'incontro con Lala porta Stratis alla scoperta della dimensione metafisica dell'esistenza e ad una consapevole maturazione della sua poesia. Nasos Vaghenàs, nel suo eccellente studio *Ο ποιητής και ο χορευτής (Il poeta e il ballerino)*¹⁷², sostiene che l'armonia del corpo di Lala simbolizzi l'assoluta armonia fra le diverse parti di una poesia, mentre la sua serenità rifletta il criterio, suggerito da Valéry, del dominio della tranquillità sul caos. La voce cristallina di Lala, contrapposta a quella roca di Salomi, la fa diventare simbolo di una forma di poesia che mira alla «έκφραση με όσον το δυνατόν αυστηρότερα μέσα, με ακρίβεια και ένταση, των κρυσταλλωμάτων της ευαισθησίας»¹⁷³, avversa alle forti emozioni, che tende al realismo e usa parole quotidiane¹⁷⁴. Se Lala rappresenta l'ideale poetico di Seferis, le *Sei notti* non solo costituiscono la *summa* di tre livelli – amoroso, esistenziale e mistico – in cui risiede la possibilità di socializzazione e di uscita dalla crisi, ma, al pari della *Commedia*, sono anche un tentativo del poeta di esprimere la sua opinione sulla poesia.

¹⁷² Cfr. N. Vaghenàs, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Kedros, Atene 1979.

¹⁷³ «Espressione con i mezzi più severi possibili, con precisione e intensità, delle cristallizzazioni della sensibilità» (trad. mia). Ivi, p. 30.

¹⁷⁴ Non a caso Lala usa termini più popolari («seni»), in paragone al lessico peculiare di Salomi («lupacchiotti»). Cfr. Charalambidou, *Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι*, cit., p. 119.