Γράφοντας τη σιωπή.

Ναταλία Γκίνζμπουργκ και Δημήτρης Χατζής,
Γιάννης Δάλλας και Βιττόριο Σερένι:
συγκριτική μελέτη ελληνικής και ιταλικής
μεταπολεμικής λογοτεχνίας.

*

Scrivere il silenzio.

Natalia Ginzburg e Dimitris Chatzís,
Ghiannis Dallas e Vittorio Sereni:
studio comparativo di letteratura greca e italiana
del secondo dopoguerra

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

CIVIS A European Civic University

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ-ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA-DIPARTIMENTO DI STUDI EUROPEI, AMERICANI E INTERCULTURALI

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ − TESI DI DOTTORATO

Γράφοντας τη σιωπή. Ναταλία Γκίνζμπουργκ και Δημήτρης Χατζής, Γιάννης Δάλλας και Βιττόριο Σερένι: συγκριτική μελέτη ελληνικής και ιταλικής μεταπολεμικής λογοτεχνίας.

*

Scrivere il silenzio. Natalia Ginzburg e Dimitris Chatzís, Ghiannis Dallas e Vittorio Sereni: studio comparativo di letteratura greca e italiana del secondo dopoguerra.

Όνομα Υποψήφιας / Nome di Dottoranda: Άννα Μυκονιάτη (Anna Mykoniati)

(A.M 99832020007 / Matricola No. 2040714)

Επιβλέπουσες Καθηγήτριες/ Relatrici:

Έλλη Φιλοκύπρου (Elli Filokyprou) – ΕΚΠΑ (NUKA)

Annalisa Perrotta − Sapienza Università di Roma

Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής/ Membri della Commissione Consultiva:

Κωνσταντίνα Ευαγγέλου (Constantina Evanghelou) − Αριστοτέλειο Παν. Θεσσαλονίκης (Università 'Aristotele' di Salonicco)

Χρήστος Μπιντούδης (Christos Bintoudis) − Sapienza Università di Roma

ΑΘΗΝΑ, 2026

ATENE, 2026

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 1

Μέρος Πρώτο: Στις ρίζες της σιωπής 21

1. Η πραγματικότητα που ξεπερνά τον λόγο 24

1.1 Εγκλωβισμένος στην απελευθερωτική ποίηση 25

1.2 Η ακατανόητη πραγματικότητα 30

1.3 Απέναντι στη νέα κοινωνία 39

1.4 Παρελθόν, οικογένεια και νέα πραγματικότητα 54

Συμπεράσματα πρώτου κεφαλαίου 66

2. Όταν η απογοήτευση κυριαρχεί 67

2.1 Η ποίηση της ήττας και η άσβεστη ελπίδα 68

2.2 Η συμφιλίωση με τη μοίρα και τον κόσμο 76

2.3 Το τραύμα και η διαυγής σκέψη 88

2.4 Η ψευδαίσθηση της ελευθερίας 100

Συμπεράσματα δεύτερου κεφαλαίου 115

3. Από την εξορία στην αποξένωση 116

3.1 Οι ανύπαρκτοι κόσμοι 117

3.2 Οι ανώφελες ζωές 131

3.3 Η άφρακτη ερημιά 146

3.4 Ο σιωπηλός καμβάς 153

Συμπεράσματα τρίτου κεφαλαίου 163

Συμπεράσματα Πρώτου μέρους 164

Μέρος Δεύτερο: Στον τόπο του ανείπωτου 165

1. Το νόημα στη σιωπή 166

1.1 Γη και ουρανός 167

1.2 Η φανέρωση της αλήθειας 178

1.3 Το θεϊκό στοιχείο 189

Συμπεράσματα πρώτου κεφαλαίου 193

2. Οι σιωπές του έρωτα 194

2.1 Όσα δεν λέγονται 195

2.2 Το τέλος του έρωτα 207

2.3 Ο χώρος της αγάπης 214
Συμπεράσματα δεύτερου κεφαλαίου 220
3. Αυτοί που δεν μιλούν 222
3.1 Φιμωμένοι χαρακτήρες 223
3.2 Οι γυναίκες και τα πηγάδια 231
Συμπεράσματα τρίτου κεφαλαίου 241
Συμπεράσματα Δεύτερου μέρους 241
Μέρος Τρίτο: Στο μεταίχμιο του λόγου 243
1. Ο ήχος του θανάτου 244
1.1 Φασματικοί διάλογοι 246
1.2 Το φάντασμα του λόγου 259
Συμπεράσματα πρώτου κεφαλαίου 267
2. Η σιωπή των ονείρων 268
2.1 Ενάντια στη λήθη 270
2.2 Η αναζήτηση της λύτρωσης 280
Συμπεράσματα δεύτερου κεφαλαίου 291
3. Η γλώσσα της μουσικής 292
3.1 Η μνήμη του τραγουδιού 295
3.2 Παράφωνες μελωδίες 302
3.3 Η δυναμική της μουσικής 310
Συμπεράσματα τρίτου κεφαλαίου 320
Συμπεράσματα Τρίτου μέρους 320
Συμπεράσματα: Η φύση της σιωπής 322
Βιβλιογραφία 328
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Αποσπάσματα στην πρωτότυπη γλώσσα 345
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Οι συγγραφείς και το έργο τους – Gli autori e la loro opera 379
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ: Σύνοψη στα ιταλικά − Sintesi della tesi in lingua italiana 387

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσας διατριβής υπήρξε μια απαιτητική αλλά πολύτιμη εμπειρία. Καθώς φτάνω στο τέλος της, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσοι με πλαισίωσαν:

Έχοντας παρακολουθήσει μαθήματα της κ. Φιλοκύπρου ήδη από τα πρώτα χρόνια των προπτυχιακών μου σπουδών, γνώριζα την ευγένεια με την οποία αντιμετωπίζει τους φοιτητές της, καθώς και τη διακριτική και ουσιαστική καθοδήγηση που τους προσφέρει. Ως επιβλέπουσα αυτής της μελέτης, μού έδειξε, επιπλέον, αμέριστη εμπιστοσύνη. Τόσο η σταθερή παρουσία και το ενδιαφέρον της όσο και η πάντα αισιόδοξη στάση της απέναντι στις δυσκολίες υπήρξαν καθοριστικές για την ολοκλήρωση της διατριβής −τα λόγια δεν αρκούν για να την ευχαριστήσω.

Πολύτιμη ήταν η βοήθεια που μου προσέφερε και η δεύτερη επιβλέπουσα αυτής της μελέτης κ. Annalisa Perrotta· ιδιαιτέρως κατά το πρώτο διάστημα της παραμονής μου στη Ρώμη, αλλά και κατά την περίοδο προετοιμασίας του αιτήματος για χρηματοδότηση, την οποία και έλαβα, μέσω του προγράμματος κινητικότητας φοιτητών προς το εξωτερικό από το πανεπιστήμιο Sapienza.

Η αρχική ιδέα για την εκπόνηση της διατριβής υπό συνεπίβλεψη, που μου επέτρεψε να διεξαγάγω έρευνα στην Ιταλία και να έρθω σε επαφή με την ακαδημαϊκή κοινότητα του Sapienza, ανήκει στον κ. Χρήστο Μπιντούδη, μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για όσα έκανε. Ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στο τρίτο μέλος της Επιτροπής, την κ. Κωνσταντίνα Ευαγγέλου για την προσοχή με την οποία διάβασε το τελικό κείμενο και για τις υποδείξεις της.

Σε μια εποχή ολοένα και πιο έντονης γραφειοκρατικοποίησης της εκπαίδευσης, η συνεπίβλεψη δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συμβολή του προσωπικού της Γραμματείας του Τμήματος ΕΜΜΕ του ΕΚΠΑ, καθώς και του Ufficio dottorato του Sapienza. Ξεχωριστή αναφορά θα ήθελα να κάνω στην κ. Σουρβίνου και, για ακόμη μία φορά, στην κ. Φιλοκύπρου, οι οποίες βοήθησαν με κάθε δυνατό τρόπο στη διαχείριση των γραφειοκρατικών απαιτήσεων αυτού του προγράμματος.

Κατά τη διάρκεια των ερευνητικών μου αναζητήσεων, σημαντική ήταν η βοήθεια που έλαβα από το προσωπικό των βιβλιοθηκών στις οποίες εργάστηκα, ειδικά της Biblioteca Nazionale Centrale di Roma και των Biblioteca di Filosofia και Biblioteca Angelo Monteverdi του Sapienza. Από την τελευταία, ιδιαίτερα σημαντική ήταν η εξ αποστάσεως υποστήριξη από τους Caterina Carnovale και Filippo Panzuto, κατά τις περιόδους που η έρευνά μου συνεχιζόταν από την Αθήνα.

Επίσης, στο αρχείο Vittorio Sereni, όπου φυλάσσεται και αλληλογραφία ανάμεσα στους N. Ginzburg και V. Sereni, η κ. Alice Bitto παρείχε πρόθυμα τη συνδρομή της στην έρευνά μου.

Σε αυτό το σημείο της αρχικής εκδοχής του κειμένου μου, ευχαριστούσα τον κ. Carlo Ginzburg για την άμεση και ευγενική ανταπόκρισή του στο αίτημά μου για πρόσβαση σε επιστολές της Natalia Ginzburg. Πρόσφατα ο ιστορικός έφυγε από τη ζωή. Το έργο του, όμοια με εκείνο της μητέρας του Natalia, επανασυνδέει την ανθρώπινη εμπειρία με την Ιστορία, κάνοντάς την και πάλι «απτή». Ο θάνατός του, ένας ακόμη λόγος για να διατηρήσω ακέραιη την ευχαριστία μου.

Κλείνοντας, θα ήθελα να αναφερθώ στους πιο κοντινούς μου ανθρώπους: Άννα, Άννα-Μαρία, Άννυ, Αυγουστίνε, Δημήτρη, Ιάσονα, Ιωάννα, Κατερίνα, σάς ευχαριστώ πολύ που μοιραστήκατε μαζί μου τους ενθουσιασμούς και τις απογοητεύσεις αυτής της προσπάθειας. Το τελευταίο και μεγαλύτερο ευχαριστώ ανήκει στους γονείς μου Μαριάννα και Νίκο, για τη στήριξη που μου προσφέρουν πάντα και με κάθε τρόπο.

Εισαγωγή

Ένας πόλεμος, κάθε πόλεμος −πόσο μάλλον ένας παγκόσμιος − επιβάλλει σιωπές: τις σιωπές εκείνων που μάχονται κι αυτών που μένουν πίσω· εκείνων που υπακούν κι όσων αντιστέκονται· εκείνων που κρύβονται, που φυλακίζονται, που εξορίζονται· και, τέλος, την οριστική σιωπή των νεκρών. Όταν, όμως, οι εχθροπραξίες λήγουν, τι απομένει από αυτές τις σιωπές; Εξαλείφονται ή μετασχηματίζονται; Και με ποιους τρόπους εγγράφονται στη μνήμη και στον λόγο; Από αυτά τα ερωτήματα εκκινεί η παρούσα διατριβή.

Αντικείμενο της μελέτης αποτελούν οι διαφορετικές εκφάνσεις της σιωπής όπως αποτυπώνονται σε ποιητικά και πεζά κείμενα της περιόδου που ακολουθεί τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Πιο συγκεκριμένα, ασχολούμαστε με τη λογοτεχνία της Ελλάδας και της Ιταλίας. Παρότι το ιστορικό υπόβαθρο των σχέσεων των δύο κρατών μέσα στους αιώνες θα μπορούσε να θεωρηθεί επαρκές για να δικαιολογήσει τη σύγκρισή τους και στη μεταπολεμική περίοδο,[1] η ανάλυση που επιχειρούμε εδώ δεν στηρίζει την αντιπαραβολή τους σε διαχρονικές ζυμώσεις και πολιτισμικές ανταλλαγές που οδηγούν σε δύο κουλτούρες με κοινά στοιχεία. Αντίθετα, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, εντοπίζουμε ένα πιο στέρεο και συγκριτικά γόνιμο πλαίσιο στην κοινή μεταπολεμική εμπειρία, η οποία διαμορφώνει τις συνθήκες ανάδυσης της λογοτεχνικής σιωπής. Οι ομοιότητες που αναδεικνύονται σε αυτό το πλαίσιο αποτέλεσαν το βασικό κριτήριο επιλογής των δύο περιπτώσεων, παρά τις διαφορές τους.

Μολονότι οι δύο γειτονικές χώρες μέχρι το 1943 ανήκαν σε αντιμαχόμενα στρατόπεδα, [2] η εμπειρία του πολέμου και τα τραύματα, ατομικά και συλλογικά, που προκαλούνται καθορίζουν με παρόμοιο τρόπο την ανασυγκρότηση και, τελικά, την έκφραση των οδυνηρών βιωμάτων μετά τη λήξη του. Η μεταπολεμική πραγματικότητα, συνεπώς, μάς αφορά εδώ όχι απλώς ως ένα σύνολο διαπλεκόμενων και συχνά αντικρουόμενων εθνικών αφηγημάτων, αλλά ως ένας

[1] Οι ιστορικές και πολιτισμικές σχέσεις των δύο χωρών εκτείνονται σε μεγάλο βάθος χρόνου: Από τους αρχαίους ελληνικούς αποικισμούς της Κάτω Ιταλίας και τη Μεγάλη Ελλάδα έως την κατάκτηση της Ελλάδας από τους Ρωμαίους και την πολιτισμική επιρροή που ασκεί η μία χώρα στην άλλη· από τη συνάντηση των Ελλήνων με την ιταλική Αναγέννηση μέσω της Ενετοκρατίας· και από τη διασταύρωση των δύο λαών στη βάση των παράλληλων εθνικών τους διεκδικήσεών κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα έως την ιταλική αξίωση και κατοχή ελληνικών εδαφών στις αρχές του 20ού.

[2] Βλ. ενδεικτικά Serge Bernstein, Pierre Milza (μτφ. Μιχάλης Κοκολάκης), *Ιστορία της Ευρώπης 3. Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης. 1919 έως σήμερα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σελ. 109-110, 113,115, 118,124

ενιαίος χωροχρόνος, όπου αναδεικνύονται συγκρίσιμες λογοτεχνικές πρακτικές διαχείρισης του τραύματος. Η πρωτοτυπία της παρούσας μελέτης, επομένως, δεν έγκειται στη γενική και προφανή σύνδεση λογοτεχνίας και ιστορικού πλαισίου· απορρέει από τη διασταύρωση του ελληνικού και του ιταλικού μεταπολεμικού κόσμου μέσα από το πρίσμα της σιωπής, η οποία σχετίζεται με τις εμπειρίες της βίας και της καταστροφής. Η διερεύνηση της αχαρτογράφητης αισθητικής συγγένειας μεταξύ τεσσάρων δημιουργών, δύο από κάθε χώρα, επιτρέπει την κατανόηση του τραύματος ως κοινής ιστορικής συνθήκης ανθρώπων που βίωσαν τα δεινά του πολέμου και του ολοκληρωτισμού, ακόμη και από διαφορετικές πλευρές.

Οι συγγραφείς που αποτελούν το κέντρο της μελέτης μας είναι: η Ναταλία Γκίνζμπουργκ, ο Δημήτρης Χατζής, ο Γιάννης Δάλλας και ο Βιττόριο Σερένι. Η επιλογή δύο πεζογράφων και δύο ποιητών αποσκοπεί στη διερεύνηση της σιωπής μέσα από διαφορετικά εκφραστικά μέσα και συμβάσεις. Στα έργα τους, η σιωπή αναδεικνύεται ως αποτέλεσμα των εσωτερικών διεργασιών των υποκειμένων σε έναν νέο και ειρηνικό −αλλά όχι λιγότερο αφιλόξενο− κόσμο. Ταυτόχρονα, λειτουργεί ως ο χώρος όπου διασώζονται τα εναπομείναντα ίχνη νοήματος μετά την εμπειρία της καταστροφής, ενώ το ενδιαφέρον τους στρέφεται και στο μεταιχμιακό πεδίο ανάμεσα στον λόγο και την απουσία του.

Με αφετηρία την κοινή ιστορική εμπειρία της μεταπολεμικής περιόδου, υιοθετούμε μια συγκριτική προσέγγιση που αναζητά αναλογίες και αποκλίσεις ανάμεσα στα κείμενα των τεσσάρων συγγραφέων. Υπό αυτή την έννοια, η εργασία εντάσσεται στο πεδίο της Συγκριτικής Γραμματολογίας,[3] καθώς φέρνει σε διάλογο δύο διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες, αλλά και δύο διαφορετικά λογοτεχνικά είδη.

[3] Το πεδίο της Συγκριτικής Γραμματολογίας έχει σημαδευτεί από έντονες θεωρητικές αντιπαραθέσεις, που εκτείνονται από τη θετικιστική ανάδειξη των «επιδράσεων» της Γαλλικής Σχολή, στη μελέτη των «αναλογιών» της Αμερικανικής Σχολής και τις πιο σύγχρονες θεωρητικές επιφυλάξεις που φτάνουν μέχρι την αμφισβήτηση ή την «απόρριψη» της παραδοσιακής συγκριτικής οπτικής υπό το πρίσμα της παγκοσμιοποίησης (βλ. ενδεικτικά Henry H. H. Remak, «Comparative Literature. Its definition and function» στο: Newton P. Stallknecht, Horst Frenz (επιμ.), *Comparative Literature: Method and Perspective*, εκδ. Southern Illinois University Press, Carbondale 1961, σελ. 3-37, Claudio Guillén (μτφ. Cola Franzen), *The challenge of comparative literature*, εκδ. Harvard University Press, Η.Π.Α 1993, Pierre Brunel, Claude Pichois, Andre-Michel Rousseau (μτφ. Δημήτρης Αγγελάτος), *Τι είναι Συγκριτική Γραμματολογία;*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2012, Steven Tötösy de Zepetnek, Tutun Mukherjee (επιμ.), *Companion to comparative literature, world literatures and comparative cultural studies*, Cambridge University Press, Νέο Δελχί 2013). Αυτή η μελέτη εμμένει στον βασικό μεθοδολογικό πυρήνα της Συγκριτικής Γραμματολογίας: τη γόνιμη διασταύρωση και τον διάλογο ανάμεσα σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες και είδη.

Στο πλαίσιο αυτό, για τη μελέτη των κειμένων χρησιμοποιούμε τη μέθοδο της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου (CDA), όπως αυτή οριοθετείται κυρίως από τον Νόρμαν Φέρκλαφ.[4] Η προσέγγιση αυτή εξετάζει τα κείμενα ως μέρος κοινωνικών διαδικασιών και σε σχέση με τις συνθήκες παραγωγής τους· επιτρέπει, έτσι, την κατανόηση της σιωπής ως αποτελέσματος αυτών των συνθηκών.[5] Το θεωρητικό πλαίσιο δομείται με βάση το έργο του Τζόρτζ Στάινερ σχετικά με την αποδυνάμωση του λόγου και την εμφάνιση σιωπών στη λογοτεχνική παραγωγή.[6] Συμπληρωματικά, αξιοποιούνται ιδέες που ανέπτυξαν οι θεωρητικοί του ρεύματος του υπαρξισμού, όπως οι Αλμπέρ Καμύ και Ζαν-Πωλ Σαρτρ,[7] για το παράλογο και τη σχέση του με τη σιωπή. Τέλος, αντλούμε από τη βιβλιογραφία της πρώτης γενιάς της Σχολής της Φρανκφούρτης (Τ. Αντόρνο, Β. Μπένγιαμιν, Μ. Χορκχάιμερ κλπ.), κυρίως σε σχέση με την εργαλειοποίηση του λόγου στη νέα εποχή.[8]

Η εφαρμογή αυτής της μεθοδολογίας στην ανάλυση των λογοτεχνικών κειμένων προϋποθέτει τη χαρτογράφηση του ιστορικού τοπίου της περιόδου, τόσο στο πλαίσιο της πολιτικής ιστορίας όσο και της ιστορίας της λογοτεχνίας.

Η μεταπολεμική πραγματικότητα

Στη δύση ενός πολέμου που ισοπέδωσε την Ευρώπη, η Ελλάδα και η Ιταλία μετρούν τις απώλειές τους και αναμετρώνται με τις συνέπειες μιας βαθιάς ιστορικής τομής. Παρά τα επιμέρους χαρακτηριστικά των δύο κρατών, οι μεταπολεμικές τους πορείες εμφανίζουν ουσιαστικές συγκλίσεις, ιδιαίτερα ως προς τη διαχείριση του βιώματος του ολοκληρωτισμού

[4] Για τη μεθοδολογία της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου βλ. ενδεικτικά: Norman Fairclough, *Critical discourse analysis: the critical study of language*, εκδ. Longman, Νέα Υόρκη 1995 και Norman Fairclough, *Discourse and social change*, εκδ. Polity press, Κέιμπριτζ 1992

[5] Ο Φέρκλαφ μελετά, επίσης, τη διάχυση του λόγου, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο ο λόγος μεταφέρεται και επιδρά σε διαφορετικά πλαίσια. Στη συγκεκριμένη μελέτη εστιάζουμε μόνο στις διαφορετικές εκδοχές εμφάνισης της σιωπής στα λογοτεχνικά κείμενα, οπότε αυτή η διάσταση παραλείπεται.

[6] Βλ. George Steiner, *Language and silence. Essays 1958-1966*, εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο 2010

[7] Για τις υπαρξιστικές προσεγγίσεις βλ. ενδεικτικά: Jean-Paul Sartre (εισαγ.-μτφ.-σχολ. Κωστης Παπαγιώργης), *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977, και Αλμπέρ Καμύ **(**μτφ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν), *Ο μύθος του Σίσυφου. Δοκίμιο για το παράλογο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2007

[8] Για την κριτική της εργαλειοποίησης του λόγου βλ. ενδεικτικά: Τέοντορ Β. Αντόρνο, Μαξ Χορκχάιμερ (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 1996 και Βάλτερ Μπένγιαμιν (εις.-μτφ.- σχολ. Φώτης Τερζάκης), *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2016

και της βίας, αλλά και τη μεταπολεμική ανάγκη επαναπροσδιορισμού της συλλογικής ταυτότητας.[9]

Με την Απελευθέρωση, αναδεικνύεται μια κοινή ανάγκη κι επιδίωξη: να ξεπεραστούν οι πληγές του πολέμου. Η Αντίσταση διαδραματίζει κεντρικό ρόλο και στις δύο χώρες κατά τη διάρκεια του Παγκοσμίου· ωστόσο, τα μέλη της βρίσκονται πλέον «αδύναμα μπροστά στη 'συνέχεια του κράτους'» και στην επιβολή της λήθης ως προϋπόθεση για την πρόοδο.[10] Στην Ιταλία, οι συντηρητικές μεταπολεμικές κυβερνήσεις διακηρύττουν τη δυνατότητα του λαού να εξελιχθεί, αποσιωπώντας άμεσα την πραγματικότητα του πολέμου, που σηματοδοτεί την αρχή του τέλους της εικοσαετίας του φασισμού.[11] Μια ανάλογη απόπειρα καταστολής της μνήμης καταγράφεται και στην Ελλάδα, παρότι η χώρα δεν συμμαχεί με τις φασιστικές-ναζιστικές δυνάμεις κατά την περίοδο που προηγείται: Τον Οκτώβριο του 1944 συγκροτείται στην Αθήνα Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας, με συμμετοχή μελών του ΕΑΜ (σε ποσοστό περίπου 25%), αλλά η ισορροπία παραμένει εξαιρετικά εύθραυστη. Η μνήμη της Κατοχής συνιστά εμπόδιο για τις κυρίαρχες πολιτικά κυβερνητικές δυνάμεις,[12] καθώς σημαντικό μέρος τους είτε είχε στιγματιστεί είτε είχε βρεθεί κοντά στη συνεργασία με τον εχθρό, ενώ ένα άλλο τμήμα τους βρισκόταν εκτός της χώρας· οι ίδιες αυτές δυνάμεις καλούνται τώρα να ανασυνθέσουν το αφήγημα του παρελθόντος.[13]

Η επιδίωξη επιβολής της λήθης, ωστόσο, δεν αποδίδει τα αναμενόμενα αποτελέσματα: η ρητορική περί «συνέχειας» ενός κρατικού μηχανισμού, που θα παρακάμπτει την περίοδο και τις πρακτικές των καθεστώτων του Άξονα και της Κατοχής, δεν κατευνάζει τις κοινωνικές εντάσεις. Η Ιταλία εισάγεται σε μια νέα φάση πόλωσης, η οποία εκδηλώνεται ως εύθραυστη

[9] Βλ. σχετικά με τη διαχείριση της μνήμης και τη συγκρότηση ταυτότητας Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Έλλη, Αγτζίδης Βλάσης, *Το Τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη μνήμη*, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα, 2010, σελ. 33-49

[10] Βλ. Mark Mazower (μτφ. Κώστας Κουρεμένος), *Σκοτεινή ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001, σελ. 229

[11] Βλ. ό.π.

[12] Γεγονός που ισχύει άμεσα μετά την Απελευθέρωση, πριν την οριστική ρήξη που επέφεραν τα Δεκεμβριανά, λιγότερο από δύο μήνες αργότερα.

[13] Για αυτούς που στη συνέχεια θα ανακηρύσσονταν «νικητές των Δεκεμβριανών, η διαχείριση αυτού του παρελθόντος, ήταν ιδιαίτερα προβληματική. Ένα τμήμα τους έφερε το στίγμα ή κινήθηκε στην 'γκρίζα ζώνη' της συνεργασίας με τον κατακτητή, ένα άλλο έμεινε αδρανές ή βρισκόταν στο εξωτερικό άρα απουσίασε από την Αντίσταση, και τέλος ένα μικρό τμήμα είχε ενεργή αντιστασιακή δράση. […] ήταν μερικές από τις πραγματικότητες της περιόδου 1941-1944, που οι πρωταγωνιστές της πολιτικής, στρατιωτικής και οικονομικής ζωής της χώρας ήθελαν να ξεχάσουν», γράφει ο Μ. Χαραλαμπίδης (Μενέλαος Χαραλαμπίδης, «Η επίσημη μνήμη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και ο ρόλος της Δημόσιας Ιστορίας» στο: Χάρης Αθανασιάδης, Πολυμέρης Βόγλης (επιμ.), *Εθνικές επέτειοι. Μορφές διαχείρισης της μνήμης και της ιστορίας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2023, σελ. 138)

πολιτική ισορροπία,[14] στον απόηχο ενός «γνήσιου εμφυλίου πολέμου» μέσα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: την εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας του Σαλό και τη σύγκρουση των δυνάμεων του Μουσσολίνι με τους παρτιζάνους που αντιστέκονταν στον φασισμό.[15] Στην Ελλάδα, αντίστοιχα, ο κοινωνικός διχασμός κλιμακώνεται γρήγορα και οδηγεί σε μια τριετή εμφύλια σύγκρουση (1946-1949).[16] Το γεγονός του ελληνικού εμφυλίου, εν μέρει, επηρεάζει την κατάσταση στην Ιταλία, καθώς τροφοδοτεί φόβους για την πιθανότητα αντίστοιχων αντιδράσεων απέναντι στη νέα πολιτική τάξη·[17] έτσι, η λήψη μέτρων κατά του κομμουνισμού μπαίνει στην ημερήσια διάταξη του ιταλικού Υπουργικού συμβουλίου.[18] Μεταπολεμικά, το αίσθημα απογοήτευσης και προδοσίας κυριαρχεί σε όσους αγωνίστηκαν, ενώ και οι δύο κοινωνίες παραμένουν εγκλωβισμένες σε δομές και πολιτικά μοτίβα της πολεμικής περιόδου που ανατροφοδοτούν αδιάκοπα τις εντάσεις.[19] Στην Ιταλία, η διακυβέρνηση αδυνατεί για πολλά χρόνια να αποβάλει τέτοια φαινόμενα, εντείνοντας την ισχυρή κυριαρχία των Χριστιανοδημοκρατών·[20] ενώ στην Ελλάδα η πολιτική ζωή χαρακτηρίζεται από έντονη ανισορροπία και έναν λαό κουρασμένο από τις συνεχείς συγκρούσεις.[21]

Την ίδια περίοδο, οι δύο χώρες βρίσκονται μπροστά στο ξεκίνημα μιας νέας εποχής: Σχεδόν αναπόφευκτα, τα χρόνια που ακολουθούν τη λήξη του Παγκοσμίου και του ελληνικού

---

[14] Βλ. Mario Avagliano, Marco Palmieri, *Dopoguerra. Gli italiani fra speranze e disillusioni (1945-1947)*, εκδ. Il Mulino, Μπολόνια 2019, σελ. 244-250

[15] Στην Ιταλία, μετά τον Σεπτέμβριο του 1943, όταν η χώρα αλλάζει στρατόπεδο, στο κατεχόμενο από τους Γερμανούς βόρειο τμήμα της, εξελίσσεται μια σειρά συγκρούσεων μεταξύ ενός καθεστώτος ανδρείκελων που αποτελούσαν τη «Δημοκρατία του Σαλό» του Μουσσολίνι και ανταρτών που συνεργαζόταν με τις Συμμαχικές δυνάμεις. Στην πραγματικότητα, επισημαίνει ο Judt, πρόκειται για έναν «γνήσιο εμφύλιο πόλεμο, στον οποίο συμμετείχαν πολυάριθμοι Ιταλοί κι από τις δύο πλευρές» (Tony Judt, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σελ. 34)

[16] Βλ. Νίκος Γ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2007, σελ. 143-144

[17] Βλ. Mazower Mark, ό.π.

[18] Βλ. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, εκδ. Donzelli editore, Ρώμη 2003, σελ. 5

Ενδεικτικά της ατμόσφαιρας που κυριαρχεί είναι δύο γεγονότα: Το πρώτο, η μαζική δολοφονία του 1947 στην περιοχή Πορτέλλα ντελλα Τζινέστρα [Portella della Ginestra] του Παλέρμο. Την επίθεση διαπράττει μια ομάδα μαφιόζων και νεοφασιστών, με επικεφαλής τον Σ. Τζουλιάνο, κατά αγροτών, οι οποίοι είχαν συγκεντρωθεί για να γιορτάσουν την Πρωτομαγιά και την πρόσφατη νίκη της Αριστεράς στις περιφερειακές εκλογές (Βλ. Piero Ferrando, *Al di là del silenzio. La storia oscura dell'Italia dal secondo dopoguerra alla fine del millennio*, εκδ. Erga, Γένοβα 2012, σελ. 14) Το δεύτερο, και αυτό που προκάλεσε εκτεταμένες αντιδράσεις είναι η απόπειρα δολοφονίας του γενικού γραμματέα του PCI (Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα). Ο Π. Τολιάττι τον Ιούλιο του 1948 δέχτηκε σφαίρες κατά την έξοδό του από την Βουλή, από φοιτητή που ανήκε στη Δεξιά, αλλά επιβίωσε της επίθεσης (Βλ, Guido Crainz, *Storia della Repubblica. L'Italia dalla Liberazione ad oggi*, εκδ. Donzelli editore, Ρώμη 2016, σελ. 46).

[19] Βλ. Γιάννης Γιαννόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963*), εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1992, σελ. 277-279

[20] Βλ. ό.π., σελ 260

[21] Βλ. Νίκος Γ. Σβορώνος, ό.π., σελ. 144

εμφυλίου χαρακτηρίζονται από έντονη ανάπτυξη (οικονομική, βιομηχανική, δημογραφική), η οποία προκαλεί μείζονες κοινωνικές αλλαγές κατά την διάρκεια των δεκαετιών 1950-1960.[22] Καθοριστικό ρόλο στην παράλληλη επανεκκίνηση Ελλάδας και Ιταλίας παίζει η ένταξη στο Σχέδιο Μάρσαλ (1948), το οποίο παρέχει την αναγκαία οικονομική και τεχνική βοήθεια για την ανοικοδόμηση των υποδομών, λειτουργώντας ως καταλύτης σταθεροποίησης, αλλά ταυτόχρονα, και ως ισχυρός παράγοντας πολιτικής νομιμοποίησης των συντηρητικών δυνάμεων.[23] Έτσι, η ευημερία αυτή δεν θεραπεύει τις πληγές των προηγούμενων χρόνων, καθώς έχει αποκλειστικά οικονομικό αντίκτυπο και μεγάλο κοινωνικό κόστος.[24] Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η υπέρμετρη ανοικοδόμηση: «η μεταπολεμική 'λεηλασία της Ρώμης' και η ξέχειλη τσιμεντένια ζούγκλα που περιβάλλει την Αθήνα».[25] Επίσης, τόσο στην Ιταλία όσο και στην Ελλάδα το μεταπολεμικό αναπτυξιακό πρότυπο προκαλεί μεγάλα κύματα εσωτερικής μετανάστευσης και έντονη αστικοποίηση, που αλλάζουν ριζικά τη φυσιογνωμία των κοινωνιών.[26]

Σε αυτό το τοπίο που χαρακτηρίζεται από βαθιές κοινωνικές αντιθέσεις και διαρκείς μεταβολές, οι δύο χώρες δεν αργούν να ακολουθήσουν την πορεία των περισσότερων δυτικοευρωπαϊκών κρατών: οδηγούνται σε αυξανόμενη ριζοσπαστικοποίηση, η οποία εκκινεί από τα κινήματα της νεολαίας, [27] και εισέρχονται σε μια νέα περίοδο κρίσης.[28] Η δυναμική αυτή, που αναπτύσσεται κάτω από τη φαινομενική σταθερότητα της εργασίας και της μαζικής κατανάλωσης,[29] μετασχηματίζει την παλαιά αντιπαράθεση και γεννά νέες μορφές σύγκρουσης: Στην Ιταλία εκδηλώνεται ως γενικευμένος κοινωνικός αναβρασμός, ο οποίος

[22] Βλ. Tony Judt, ό.π, σελ. 360

[23] Όπως σημειώνει ο M. Mazower, η Ελλάδα και η Ιταλία είναι ίσως οι μοναδικές δύο ευρωπαϊκές χώρες, όπου το μεγαλύτερο μέρος των επενδύσεων δεν προκύπτει από εγχώριες διεργασίες, αλλά ως απότοκο των ενισχύσεων του Σχεδίου Μάρσαλ (Βλ. Mark Mazower (μτφ. Κώστας Κουρεμένος), *Σκοτεινή Ήπειρος…*, ό.π., σελ 283-285)

[24] Βλ. Serge Bernstein, Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 3*…, σελ. 254-255

[25] Βλ. Massimo L. Salvadori, *Il novecento. Un'introduzione*, εκδ. Laterza & figli, Μπάρι 2002, σελ. 148-149

[26] Βλ. Serge Bernstein, Pierre Milza, ό.π., σελ. 302

[27] Βλ. Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2001, σελ. 217-218

[28] Βλ. Mark Mazower, ό.π., σελ. 306

[29] Για την Ελλάδα: βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς (μτφ. Κώστας Ιορδανίδης), *Η ελληνική τραγωδία. Από την Απελευθέρωση στους Συνταγματάρχες*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2020, σελ. 185 Ο Κ. Τσουκαλάς μιλά για ένα νέο κοινωνικό στρώμα ατόμων που «έκαναν το κομπόδεμά τους».
Για την Ιταλία: βλ.Guido Crainz, *Storia della Repubblica…*, ό.π., σελ. 91-92. Η αντίφαση αυτή αποτυπώνεται στη στάση της νεολαίας: Ο Γκ. Κράιντς μιλά για το ιδανικό μιας κομφορμιστικής γενιάς νέων, για τα «3Μ» που αντιστοιχούν στις λέξεις: macchina, moglie, mestiere [αμάξι, σύζυγος, εργασία], η οποία, ωστόσο, σταδιακά ριζοσπαστικοποιείται. (Βλ. ό.π., 99).

οδηγεί στην έκρηξη της πολιτικής βίας και της τρομοκρατίας,[30] από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1980[31] −τα λεγόμενα «Μολυβένια χρόνια [Anni di piombo]».[32] Από την άλλη, στην Ελλάδα η μεταπολεμική άνοδος της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς και η εδραίωση του Κέντρου προκαλούν την αντίδραση του συντηρητικού χώρου. Δημιουργείται, έτσι, ένα πολιτικό πλαίσιο αυξημένων εντάσεων και αντιπαραθέσεων, που συμβάλλει στη διαμόρφωση των συνθηκών για την επικράτηση των Συνταγματαρχών και την επιβολή Χούντας (1967-1974).[33] Τα γεγονότα αυτά καταδεικνύουν ότι οι συνέπειες του Πολέμου εξακολουθούν να έχουν αντίκτυπο, ενώ το τραύμα δεν έχει ουσιαστικά επουλωθεί.

Η μεταπολεμική λογοτεχνία

Οι πολιτικές και κοινωνικές αντιφάσεις, η αίσθηση μιας ατελούς αποκατάστασης και η διάψευση των οραμάτων στα χρόνια που ακολουθούν τον Πόλεμο, δεν παραμένουν μόνο στο επίπεδο της ιστορικής πραγματικότητας, αλλά μετουσιώνονται και σε λογοτεχνία. Στην Ελλάδα και την Ιταλία, η λογοτεχνία της περιόδου μετατρέπεται σε έναν καθρέφτη των κοινωνικών αδιεξόδων, στον οποίο αντανακλάται η απογοήτευση μιας γενιάς που είδε τις συλλογικές της προσδοκίες να μην πραγματοποιούνται. Έτσι και στις δύο χώρες η ανάγκη για δημιουργία εμφανίζεται επιτακτική.

---

[30] Την πιθανή αλλά όχι αποδεδειγμένη εμπλοκή και άλλων δυνάμεων (βλ. αμερικανικές μυστικές παραστρατιωτικές δομές, μαφία, ιταλικές «παρεκκλίνουσες [deviati]» μυστικές υπηρεσίες) που διαμορφώνουν το σκηνικό και διακόπτουν τον πολιτικό και κοινωνικό μετασχηματισμό στη μεταπολεμική Ιταλία παρατηρεί ο Π. Βιόλα: «Ήταν η αρχή μιας περιόδου αίματος, της οποίας οι δυναμικές δεν έχουν ακόμη αποσαφηνιστεί και η οποία επιβράδυνε τη δημοκρατική ανάπτυξη της χώρας, έπληξε περαιτέρω ό,τι είχε απομείνει από τον σεβασμό προς τους θεσμούς και κατέστησε αξιόπιστη, και πιστευτή, κάθε υποψία. Κατέληξε να απαξιώσει ένα πολιτικό σύστημα, το οποίο κατηγορήθηκε ότι επέλεξε την ένταση και την 'τακτική καταφυγής σε σφαγές' ως μέσο κυριαρχίας. Με την πάροδο του χρόνου εγκαθιδρύθηκε μια πραγματική 'κουλτούρα της καχυποψίας', που υπονόμευσε σε βάθος την ιταλική δημοκρατία. [Era l'inizio di una stagione di sangue le cui dinamiche non sono ancora chiarite e che ha ritardato la crescita democratica del paese, ha ulteriormente danneggiato quello che restava del rispetto per le istituzioni e ha reso credibile, e creduto, qualunque sospetto. Ha finito di screditare un sistema politico, accusato dia avere scelto la tensione e lo 'stragismo' come strategia di dominazione. Durando nel tempo si è impiantata una vera e propria 'cultura del sospetto ', che ha minato nel profondo la democrazia italiana]» (Paolo Viola, *Storia moderna e contemporanea. Il novecento*, τ. 4, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2000, σελ. 371)

[31] Βλ. Paolo Viola, *Storia moderna e contemporanea. Il novecento*, τ. 4, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2000, σελ. 370-377. Οι τελευταίες δολοφονίες που σχετίζονται με τη συγκεκριμένη περίοδο καταγράφονται τη δεκαετία του '90.

[32] Για τη «μυρωδιά του μόλυβδου [l'odore di piombo]» από τις σφαίρες μιλά ο Τζ. Ολίβα και καταγράφει 1127 θύματα των επιθέσεων και 358 νεκρούς κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου (BL. Gianni Oliva, *Anni di piombo e di tritolo* [ebook], εκδ. Mondadori, Μιλάνο 2019, σελ 12, 15) Ο όρος «Μολυβένια χρόνια» καθιερώθηκε, ουσιαστικά από την ομώνυμη ταινία (πρωτότ. τίτλος: *Die bleierne Zeit*) της Γερμανίδας Margarethe von Trotta. Η ταινία κέρδισε τον Χρυσό Λέοντα στο 38ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας το 1981.

[33] Βλ. Νίκος Γ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής…*, ό.π., σελ. 148-151

Στην Ιταλία αναπτύσσεται έντονη συζήτηση γύρω από τον απεγκλωβισμό από την κουλτούρα της Εικοσαετίας και για τους νέους προσανατολισμούς της λογοτεχνίας στην χώρα.[34] Το πρώτο απότοκο αυτού του προβληματισμού είναι η στροφή των συγγραφέων προς τον ρεαλισμό, όπου η πραγματικότητα του δημιουργού μετατρέπεται σε βασικό συστατικό του έργου του· έτσι ανθίζει ο νεορεαλισμός.[35] Τα βασικά προτάγματα και χαρακτηριστικά του περιλαμβάνουν: έναν «πιο αυθεντικό ρεαλισμό», την ανάγκη για πολιτική στράτευση, την αξιοποίηση της ομιλούμενης γλώσσας, την ενεργό συμμετοχή αντί της φυγής από την πραγματικότητα και την ερμηνεία της Ιστορίας αντί της απομάκρυνσης από αυτήν.[36]

Κατά την περίοδο του φασισμού στην Ιταλία, η ποίηση αναδεικνύεται ως το κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος, με την εσωτερικότητα να προκύπτει ως φυσική αντίδραση στην καταπίεση της δικτατορίας·[37] μετά το τέλος αυτής της περιόδου, το σκηνικό αλλάζει και το ενδιαφέρον στρέφεται στην πεζογραφία και το μυθιστόρημα, το οποίο «εξυμνεί […] τη δίψα να γνωρίσει κανείς σε μεγαλύτερο βάθος, με την επίτευξη της πολιτικής ελευθερίας, το πλαίσιο στο οποίο ζει, και τις δυνάμεις που δρουν σε αυτό».[38] Είναι τότε που δημοσιεύονται και τα πρώτα κείμενα της Αντίστασης, τα οποία «δεν είναι ποτέ αφηγήσεις που μας εντυπωσιάζουν για τον περιγραφικό νατουραλισμό τους: αντιθέτως είναι συχνά κείμενα που αναμετρώνται με τη σιωπή, με τον φόβο του θανάτου, με την ανάγκη να δαμάσουν τον πόνο επανεφευρίσκοντας μια νέα γλώσσα».[39]

Ωστόσο, ο νεορεαλισμός κλείνει τον κύκλο του αρκετά σύντομα, μέσα σε μία δεκαετία, καθώς η μεταπολεμικά αναμενόμενη κοινωνική ανανέωση δεν πραγματώνεται. Κατά συνέπεια,

---

[34] Βλ. Enrico Malato (διευθ.), *Storia della letteratura italiana*, τ. 9 «Il novecento», β΄ μέρος «Il Secondo novecento», εκδ. Il sole 24 ore, Μιλάνο 2005, σελ. 1202

[35] Βλ. Ιωάννης Δ. Τσόλκας, *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας. Φιλολογική, Ιστορική και Κοινωνικοπολιτική Προσέγγιση*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα 2015, σελ. 447

[36] Βλ. ό.π.

[37] Ο Βιττόριο Σερένι περιγράφει τον τρόπο που λειτουργεί η ποίηση τα χρόνια του φασισμού, καθώς και το πώς το σκηνικό αλλάζει μετά την Απελευθέρωση, από την πλευρά του δημιουργού: «η ποίηση γινόταν ένα σημάδι αναγνώρισης [των ποιητών μεταξύ τους] και αυτό, για τότε, μάς αρκούσε [la poesia diventava un segno di riconoscimento e questo, per allora, ci bastava]». Και συνεχίζει «Φυσικά δεν θα μάς ήταν πια αρκετό στη συνέχεια, σε μια κατάσταση που θεωρητικά παρουσιαζόταν απείρως πιο ανοιχτή [Naturalmente non ci sarebbe più bastato in seguito, in una situazione che in teoria si presentava infinitamente più aperta]» (Βλ. το δοκίμιο «Poesia per chi? [Ποίηση για ποιον;]», στο: Vittorio Sereni (επιμ. Giulia Raboni), *Poesie e Prose*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 2013, σελ. 1121)

[38] «[…] il romanzo celebra … l'avvidità a conoscere più a fondo, una volta raggiunta la liberta politica, il contesto in cui si vive, e le spinte che ci agiscono» (Enrico Malato (διευθ.), ό.π., σελ. 1485)

[39] «Le narrazioni di guerra più intense non sono mai racconti che ci colpiscono per il loro naturalismo descrittivo: piuttosto spesso sono testi che fanno i conti con il silenzio, con la paura della morte, con la necessità di addomesticare il dolore reinventando un nuovo linguaggio.» (Daniela Brogi, Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra, εκδ. :duepunti, Παλέρμο 2012, σελ.12)

καταγράφεται μια στροφή στην οντολογική θεματολογία και σε σχεδόν ελεγειακούς τρόπους έκφρασης − στη λεγόμενη «νέα πρωτοπορία».[40] Παράλληλα, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 σημαντικοί συγγραφείς παίρνουν θέση κατά του «ανορθολογισμού της νέας πρωτοπορίας» και εκφράζουν την ανάγκη για μια τέχνη που να λειτουργεί ως αντίβαρο στο χάος της περιόδου και να μην ακολουθεί την φθίνουσα πορεία της ποιότητας του πολιτισμού· για έναν νέο λόγο που να στοχεύει σε μια λογοτεχνία ηθικά δεσμευμένη, χωρίς να αποκλείει, παράλληλα, τους πειραματισμούς.[41] Ο περιοδικός τύπος της εποχής, ο οποίος διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από σημαντικά ονόματα της λογοτεχνίας,[42] δίνει τη δυνατότητα έκφρασης όλων των κατευθύνσεων.

Σε αυτό το πλαίσιο, εδραιώνεται και ο μετα-ερμητισμός, ένα κυρίαρχο ποιητικό ρεύμα που διατηρεί τον δεσμό με την πραγματικότητα της εποχής: τα έργα είναι περισσότερο ρεαλιστικά από τα εκείνα του ερμητισμού της περιόδου των δύο Παγκοσμίων Πολέμων· επίσης, είναι καθημερινά όσον αφορά τη γλώσσα και τη θεματολογία και, κατά συνέπεια, «ανοιχτά» στην αφηγηματική περιγραφή.[43] Η συμμετοχή, κοινωνική και ιδεολογική, εκφράζεται μέσα από την επανασύνδεση του ποιητικού «εγώ» με το συλλογικό δράμα και την αναζήτηση μιας ηθικής αλήθειας μέσα στην καθημερινότητα**.**

Αυτή η οργανική σύνδεση του πνευματικού κόσμου με τα κοινωνικά αιτήματα της εποχής αντικατοπτρίζεται και στην εκδοτική δραστηριότητα της χώρας: Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού σκηνικού μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο παίζουν οι εκδοτικοί οίκοι, οι οποίοι δεν φροντίζουν απλώς για την κυκλοφορία των έργων, αλλά συχνά στελεχώνονται από συγγραφείς, εξασφαλίζοντάς τους εργασία και ενισχύοντας τη θέση τους στον λογοτεχνικό και εκδοτικό χώρο.[44] Μέσα σε αυτή την ανανέωση, χαρακτηριστική είναι, επίσης, η ενίσχυση της παρουσίας της γυναικείας λογοτεχνίας, η οποία σαφώς προϋπάρχει, αλλά την περίοδο αυτή αναπτύσσεται περαιτέρω.[45]

Την ίδια περίοδο, στην Ελλάδα, διαμορφώνεται μια γενιά ποιητών, η οποία στιγματίζεται από το τραύμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του εμφυλίου − ένα τραύμα το οποίο δεν ξεπερνά

[40] Βλ. Ιωάννης Τσόλκας, ό.π.
[41] Βλ. ό.π., σελ. 459
[42] Βλ. Π.Π. Παζολίνι, Ι. Καλβίνο, Ε. Βιττορίνι, Λ. Αντσέσκι κλπ.
[43] Βλ. Ιωάννης Τσόλκας, *Ιστορία της ιταλικής*…, ό.π. σελ. 461
[44] Διαβάζουμε: «[…] spesso hanno dato loro lavoro e potere assumendoli come funzionari». (Enrico Malato (διευθ.), ό.π., σελ.1481).
[45] Βλ. Enrico Malato (διευθ.), ό.π.

ποτέ.[46] Στην ποίηση της περιόδου διακρίνονται τρεις κατευθύνσεις, χωρίς σαφώς οριοθετημένες διακρίσεις. Η πρώτη διαμορφώνεται από τους «κοινωνικούς» ποιητές της Αριστεράς, οι οποίοι ακολουθούν τη λογική της δημόσιας και ελεύθερης έκφρασης. Για αυτούς, η κοινωνική και πολιτική δράση παραμένει πάντα πιο σημαντική από την ποίηση.[47] Η δεύτερη, από τους ποιητές που μέσω της «εξωτερικευμένης μελαγχολίας και του σεβασμού στους παραδοσιακούς τρόπους» δίνουν νέα πνοή στη μετα-συμβολιστική ποίηση του 1920-1930,[48] μια παράδοση που παρέμεινε πάντα «ανθεκτική»[49] απέναντι στον σουρεαλισμό και γόνιμη.[50] Και τέλος, από εκείνους που απομακρύνονται από κάθε εξωτερικότητα και ακολουθούν ένα δρόμο «ερμητικό, σχεδόν μυστικιστικό»,[51] είτε μέσω του σουρεαλισμού είτε μέσω της ενασχόλησης τους με θεματολογία που αφορά υπαρξιακούς προβληματισμούς κι αναζητήσεις.[52]

Σε μια εποχή που ο κόσμος «αναζητά μανιωδώς μια λογική και εννοιολογική βάση» για να αποδώσει στην τέχνη,[53] τέτοιου είδους διαχωρισμοί έμοιαζαν αναγκαίοι· ωστόσο, στην πράξη, αυτά τα όρια αποδείχθηκαν ρευστά. Με τον καιρό φάνηκε ότι η θεματολογία και το ύφος των ποιητών διασταυρώνονταν, κάνοντας κάθε προσπάθεια για έναν αυστηρό διαχωρισμό σε τέτοιες ομάδες να μοιάζει ανεπαρκής.[54] Στην κριτική της περιόδου, επικράτησε ευρύτερα ο διαχωρισμός των δημιουργών σε δύο γενιές: την πρώτη και τη δεύτερη μεταπολεμική. Στην πρώτη, ανήκουν οι ποιητές που βιώνουν τον πόλεμο ως ενήλικες· συχνά δραστηριοποιούνται στην Αντίσταση και παίρνουν μέρος στον Εμφύλιο.[55] Πολλοί από αυτούς εκδίδουν τα πρώτα τους έργα μέσα στη δεκαετία 1945-1955. Στη δεύτερη, ανήκουν όσοι κατά τη διάρκεια του πολέμου δεν είχαν ενηλικιωθεί· η ποίηση τους δεν απορρέει από τα οράματα της προηγούμενης γενιάς, αλλά αντανακλά υπαρξιακό φόβο και ανασφάλεια.[56]

---

[46] Βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στην Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1996, σελ. 256-257
[47] Βλ. Ό.π., σελ. 257
[48] Βλ. Ό.π.
[49] «refattaria»
[50] Βλ. Mario Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, εκδ, Cafoscarina, Βενετία 2016, σελ. 352
[51] Βλ. Roderick Beaton, ό.π., 257-258
[52] Βλ. Mario Vitti, ό.π, σελ. 352
[53] «si cerca ossessivamente un fondamento razionale e concettuale» (Mario Vitti, ό.π.)
[54] Βλ. ό.π.
[55] Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η ελληνική λογοτεχνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) στο: *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967): 4ο Επιστημονικό Συνέδριο* [*του Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα*], τ.1, εκδ. Πάντειον Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1993, σελ. 385
[56] Βλ. Mario Vitti, ό.π., 366

Τη σχηματοποίηση αυτή αμφισβήτησε ο Β. Λεοντάρης, ο οποίος είναι ενεργός στο μεταπολεμικό λογοτεχνικό πεδίο. Ο Λεοντάρης εισήγαγε την έννοια της «μεταπολεμικότητας» και πρότεινε μια διαφορετική ανάγνωση της περιόδου: Υποστήριξε την ύπαρξη μιας αδιαχώριστης γενιάς, δίνοντας έμφαση σε μια κοινή ιστορική και υπαρξιακή συνθήκη που διαπερνά το σύνολο της μεταπολεμικής ποιητικής παραγωγής.[57] Παρά το ενδιαφέρον της προσέγγισής του, η άποψη αυτή δεν επικράτησε, καθώς οι διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο γενεών παραμένουν σαφείς.

Στο πεδίο της πεζογραφίας, μέχρι περίπου το 1960, η μεταπολεμική παραγωγή κατά κύριο λόγο αναβιώνει ή συνεχίζει τους ρεαλιστικούς τρόπους γραφής του μεσοπολέμου.[58] Οι συγγραφείς, «ωθούνται από μέτριες καινοτόμες τάσεις και σίγουρα δεν ενθαρρύνονται από τις ζοφερές περιστάσεις της ιστορίας»,[59] με αποκορύφωμα την περίοδο της δικτατορίας. Κατά τη διάρκεια της Επταετίας, η λογοκρισία που επιβάλλεται είναι τόσο αυστηρή, ώστε αρκετοί δημιουργοί επιλέγουν να μην εκδώσουν τα έργα τους στην Ελλάδα,[60] όχι μόνο λόγω των περιορισμών που τίθενται, αλλά και επειδή αρνούνται να συμβάλουν στη συμβολική και, κατ' επέκταση, ιδεολογική νομιμοποίηση του καθεστώτος μέσω της δημοσίευσης ακόμη και φαινομενικά μη πολιτικών κειμένων. Το σκηνικό αυτό αλλάζει μετά την πτώση της Χούντας,[61] από το 1974 έως το 1980, όταν αποκαθίσταται σταδιακά η ελευθερία της έκφρασης και επαναπροσδιορίζονται οι όροι της λογοτεχνικής παραγωγής. Είναι τότε που αναπτύσσεται κι ένα «νέο είδος γραφής»,[62] το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως βιωματικό. Το γεγονός αυτό,

---

[57] Ο Β. Λεοντάρης επισημαίνει σχετικά με τη μεταπολεμική ποίηση: «Δεν είναι εφικτή ούτε δόκιμη μια διάκρισή της σε διάφορες 'γενιές'. Δεν συνιστά αναγκαία 'μεταπολεμική ποίηση' ό,τι γράφτηκε από τις μεταπολεμικές γενιές, ούτε η σύγχρονη ποίηση περιορίζεται σε μόνη τη 'μεταπολεμική ποίηση'. Από τους ποιητές που καταχωρούνται τόσο στην 'πρώτη' όσο και στη 'δεύτερη' μεταπολεμική γενιά αρκετοί είναι έ ξ ω και περισσότεροι π έ ρ α ν της μεταπολεμικότητας κατά ένα μεγάλο ή κατά το κύριο μέρος του έργου τους. Μεταπολεμική είναι η ποίηση που συνέχεται από την αίσθηση της μεταπολεμικότητας, είναι το ποιητικό ρίγος της μεταπολεμικότητας» (Βύρων Λεοντάρης (επιμ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), *Κείμενα για την ποίηση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001, σελ. 98)

[58] Βλ. Roderic Beaton, ό.π., σελ. 287-288
Ακόμη και εκείνοι που, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, απομακρύνονται από την ρεαλιστική πεζογραφία ή αντιτίθενται σε αυτήν, μετά τον Πόλεμο επιστρέφουν σε επικαιρικά θέματα και σε αναπαραστατικές περιγραφές, επισημαίνει ο Beaton (Βλ. ό.π., σελ. 288)

[59] «Gli scrittori sono spinti da moderati impulsi innovativi e certamente non incoraggiati dalle fosche circostanze della storia» (Mario Vitti, ό.π., σελ. 376)

[60] Roderick Beaton, σελ. 326

[61] Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι προς το τέλος της δικτατορίας πραγματοποιούνται και δημοσιεύονται αρκετές συζητήσεις μεταξύ γνωστών πεζογράφων, οι οποίοι καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι το μυθιστόρημα στη χώρα είναι ένα «είδος [που] έχει φτάσει σε αδιέξοδο» και υπολείπεται της ελληνικής ποίησης (Βλ. Roderick Beaton, σελ. 344-345) Το γεγονός αυτό δεν προκαλεί έκπληξη, δεδομένης της εκτενούς λογοκρισίας, καθώς η φύση της πεζογραφίας, σε αντίθεση με την ποίηση, δεν αφήνει περιθώρια για έντονη συμπύκνωση λόγου και άμεσης υπαινικτικής γραφής.

[62] Ό.π., σελ. 355

ωστόσο, δεν συνεπάγεται και την ύπαρξη μιας νέας γενιάς συγγραφέων, αφού αυτή η ανανέωση πραγματοποιείται, κατά κύριο λόγο, από ήδη καταξιωμένους δημιουργούς.[63]

Η τάση που κυριαρχεί στη πεζογραφία αυτή είναι η αφήγηση από τη σκοπιά του «αυτόπτη μάρτυρα», με τη λογοτεχνία να λειτουργεί ως «υποκατάστατο της Ιστορίας».[64] Σε αυτό το πλαίσιο, η Ιστορία προβάλλεται ως κάτι αδιαπραγμάτευτο, δηλαδή ως μια αδιαμφισβήτητη αλήθεια που στηρίζεται στην εμπειρία όσων την έζησαν.[65] Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι μετά την πτώση της δικτατορίας, καταγράφεται μεγάλος αριθμός εκδόσεων με αντικείμενο το «τι πραγματικά συνέβη» στη δεκαετία του 1940 στην Ελλάδα και το πώς το κομμουνιστικό κίνημα οδηγήθηκε στην ήττα.[66] Μάλιστα, το ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη θεματική, από πλευράς συγγραφέων, διατηρείται για αρκετά χρόνια μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του εμφυλίου.

Παράλληλα με τη στροφή αυτή προς την ιστορική καταγραφή και την ερμηνεία της πρόσφατης εμπειρίας, παρατηρείται και μια αισθητή διεύρυνση της λογοτεχνικής παραγωγής, με αύξηση τόσο του όγκου των εκδόσεων όσο και του αριθμού των συγγραφέων.[67] Στην Ελλάδα, όπως και στην Ιταλία, τα περιοδικά παίζουν κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού σκηνικού της περιόδου, καθώς «συγκεντρώνουν γύρω τους λίγο-πολύ ομοιογενείς ομάδες συγγραφέων με σαφείς, κάποτε προγραμματικούς, στόχους».[68] Με αυτόν τον τρόπο, διαφορετικές ομάδες και γενιές συγγραφέων εκφράζονται και συνομιλούν μεταξύ τους.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, επίσης, η στροφή αρκετών γυναικών συγγραφέων από το 1974 και έπειτα στο «ξαναγράψιμο της Ιστορίας» και στην ενασχόληση με το ιστορικό μυθιστόρημα – ένα είδος με το οποίο, έως τότε, ασχολούνταν σχεδόν αποκλειστικά άνδρες. [69]

Η μεταπολεμική λογοτεχνία στις δύο χώρες που εξετάζουμε παραμένει στενά συνδεδεμένη με την ιστορική εμπειρία και την κοινωνική πραγματικότητα. Τα λογοτεχνικά ρεύματα της περιόδου, κατά κύριο λόγο, διαμορφώνονται βάσει των τρόπων διαχείρισης του τραύματος και

---

[63] Βλ. ό.π.

[64] Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2024, σελ. 245

[65] Βλ. ό.π, σελ. 263

Όπως επισημαίνει ο Δ. Τζιόβας, αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό της πεζογραφίας που μετά την πτώση της δικτατορίας αλλάζει: η Ιστορία παρουσιάζεται, στη Μεταπολίτευση, ως γρίφος, τον οποίο καλείται να λύσει ο αναγνώστης.

[66] Βλ. ό.π. 246

[67] Βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, «Η ελληνική λογοτεχνία …», ό.π.

[68] Mario Vitti, ό.π., σελ 387

[69] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, ό.π., σελ. 97

των επιπτώσεων του Πολέμου στην κοινωνία τα χρόνια που ακολουθούν. Άλλες φορές μέσω της περιγραφής της εμπειρίας με ρεαλιστικούς όρους, και άλλοτε μέσω μιας στροφής προς τον εσωτερικό κόσμο, που απορρέει από τις εκάστοτε πολιτικοκοινωνικές συνθήκες, περιγράφουν μια νέα ιστορική συγκυρία. Η πραγματικότητα αυτή αποτυπώνεται με σαφήνεια και στο έργο των συγγραφέων που εξετάζονται εδώ, οι οποίοι μετέχουν σε αυτό το ιστορικό και πνευματικό πλαίσιο.

Ο λόγος, η σιωπή και οι τέσσερις συγγραφείς

Η νέα πραγματικότητα που αναδύεται μετά τη λήξη του Πολέμου, όπως δείξαμε παραπάνω, αποδεικνύεται ιδιόμορφη και σκληρή· τα γεγονότα που τη διαμορφώνουν υπερβαίνουν τον «παλαιό λόγο», [70] ο οποίος δεν αρκεί για να τα εκφράσει.

Στην πραγματικότητα, η ανεπάρκεια του λόγου έχει αρχίσει να γίνεται ορατή πολύ πριν από την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Τζ. Στάινερ αναφέρεται στην κρίση των ποιητικών μέσων στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται το κενό που υπάρχει ανάμεσα στους παλιούς τρόπους έκφρασης και την νέα, πιο σύνθετη αντίληψη του ανθρώπινου ψυχισμού.[71] Έτσι, μετά την περίοδο του Ρομαντισμού, προκύπτει η ανάπτυξη μιας ποίησης ερμητικής, μη-διαλεκτικής.[72] Αυτή η στροφή προς την εσωτερικότητα οδηγεί, τελικά, τους συγγραφείς σε μια βαθύτερη κατανόηση της ουσίας της ίδιας της γλώσσας.[73] Είναι τότε που «αναπτύσσεται […] μια έντονη γοητεία για τη σιωπή, για την αντίθετη όψη της λέξης, για την απουσία του κειμένου και, τελικά, για το ίδιο το κείμενο ως απουσία», σημειώνει η Ντ. Νιεμπίλσκι.[74]

Φτάνοντας στον 20ό αιώνα, στη συνθήκη αυτή έρχεται να προστεθεί και η εμπειρία της επικράτησης του ολοκληρωτισμού: Το 1936, για ένα διάστημα έξι μηνών, ο Σ. Μπέκετ ταξιδεύει στη Γερμανία, όπου παρακολουθεί από κοντά πώς ο ναζισμός μεταβάλλει την κοινωνία. Έναν χρόνο αργότερα δηλώνει εμφατικά: «καθώς δεν μπορούμε να καταργήσουμε

[70] Δανείζομαι τον όρο «παλαιός λόγος» ή «παλαιά λόγια» («le vecchie parole») από το δοκίμιο της Γκίνζμπουργκ «Σιωπή», της συλλογής *Μικρές αρετές*, στο οποίο αντιπαραβάλλει τον λόγο των ανθρώπων της γενιάς της με αυτόν της περασμένης γενιάς, δηλαδή αυτής των γονιών της (Βλ. Natalia Ginzburg, *Opere*, τ.1, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο, 1986, σελ. 856).

[71] Βλ. George Steiner, *Language and Silence…*, ό.π., σελ. 27

[72] Βλ. Diana C. Niebylski, *The poem on the edge of the word, The limits ofl language and the uses of silence in the poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*, εκδ. Peter Lang, Νέα Υόρκη 1993, σελ. 6

[73] Βλ, ό.π., σελ. 7

[74] «a […] fascination with silence, with the obverse of the word, with the absence of the text, and, finally, with the text as an absence.» (Diana C. Niebylski, ό.π., σελ. 7)

τη γλώσσα με μιας, θα πρέπει, τουλάχιστον, να κάνουμε τα πάντα για να πέσει σε δυσμένεια».[75] Ο λογοτέχνης δεν αντιλαμβάνεται πλέον απλώς μια ασυνέχεια ανάμεσα στον λόγο και τον κόσμο· παράλληλα, νιώθει πως η γλώσσα έχει γίνει επικίνδυνη μέσα στις νέες συνθήκες. Καθώς χρησιμοποιείται ως μέσο προπαγάνδας από τους Ναζί, ο λόγος «μολύνεται» γράφει ο Στάινερ: «Η γλώσσα αντιστράφηκε, ώστε να δηλώνει 'φως' εκεί όπου υπήρχε σκοτάδι, και 'νίκη' εκεί όπου υπήρχε καταστροφή».[76]

Στη μεταπολεμική Γερμανία, καταλήγει ο κριτικός, η γλώσσα έχει πιά χαθεί.[77] Είναι, λοιπόν, οι πρακτικές της προπολεμικής περιόδου που θέτουν τα θεμέλια για όσα συμβαίνουν στη μεταπολεμική τάξη πραγμάτων. Σε αυτήν, τα άτομα βρίσκονται απομονωμένα, αποκομμένα από το περιβάλλον, από τους άλλους και, τελικά, από τον ίδιο τους τον εαυτό.[78] Ο λόγος − ο νέος λόγος− ακολουθεί μια ανάλογη πορεία αλλοτρίωσης και γίνεται ακραία φορμαλιστικός: Ό,τι χάνει σε νοηματική ακρίβεια κι εκφραστική δύναμη το κερδίζει σε ευτέλεια και εργαλειακότητα.[79] Έτσι ο άνθρωπος, «πέφτει στη σιωπή».[80]

Ο λογοτεχνικός λόγος δεν αποτελεί εξαίρεση· ακολουθεί την ίδια πορεία: Μη επαρκής πια, βρίσκεται αντιμέτωπος με το κενό του. Ο Τ. Αντόρνο υποστηρίζει πως το να γράψει κανείς ποίηση μετά το Άουσβιτς φαντάζει βάρβαρο,[81] ακριβώς γιατί η ουσία του λόγου έχει εκφυλιστεί πλήρως. Σε αυτά τα λόγια αποτυπώνεται και η αγωνιώδης αναζήτηση του νοήματος που έχει από καιρό εκλείψει. Την αγωνία διαδέχεται η απογοήτευση, ή ακόμα χειρότερα, η απόγνωση. Αναζητώντας ένα τέλος στη βαρβαρότητα, ο συγγραφέας στρέφεται συχνά σε μία κατάσταση συγγενική με τον λόγο: τη σιωπή.[82] Το κενό τότε, αποκτά φωνή, γίνεται

[75] Στο: Τζίνα Πολίτη, *Στα Όρια της Γραφής. Δοκίμιο για τους Τζόυς, Μπέκετ, Κάφκα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1999, σελ. 82)
[76] « The language was turned upside down to say 'light' where there was blackness and 'victory' where there was disaster» (George Steiner, *Language and silence…*, ό.π., σελ. 100)
[77] Βλ. ό.π. σελ. 109
[78] Ο Καμύ χαρακτηριστικά γράφει το 1942 για έναν κόσμο που δεν μπορεί ο άνθρωπος να εξηγήσει, για έναν κόσμο στον οποίο νιώθει ξένος, στον οποίο βιώνει τη διάζευξη από την ίδια τη ζωή του (Βλ. Αλμπέρ Καμύ **(**μτφ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν), *Ο μύθος του Σίσυφου…*, ό.π., σελ. 20)
[79] Ο Μ. Φουκώ γράφει σχετικά: «μπορεί επίσης να έχουμε στερηθεί για πάντα το δικαίωμα να σκεφτούμε το είναι της γλώσσας και συνάμα το είναι του ανθρώπου μπορεί να υπάρχει εδώ κάτι σαν ένα ανεξάλειπτο χάσμα (μέσα στο όποιο ακριβώς υπάρχουμε και μιλάμε)» (Foucault Michel (μτφ. Παπαγιώργης Κωστής), *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1986, σελ.465)
[80] «collapse into silence» (George Steiner, ό.π., σελ. 139)
[81] Βλ. Theodor Adorno (μτφ. S. & S. Weber), *Primis*, εκδ. MIT Press, Μασαχουσέτη 1981, σελ. 34
[82] Βλ. George Steiner (μτφ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), *Η σιωπή και ο ποιητής*, εκδ. Έρασμος, Αθήνα, 1997, σελ. 21-22

«εύγλωττο».[83] Καθώς προσεταιρίζεται τη σιωπή, από όποιο σημείο κι αν εκκινεί,[84] δίνει νοηματική διάσταση σε ένα νέο, ανεξερεύνητο πεδίο. Έτσι «γίνεται πιο άνθρωπος»,[85] ακόμη κι όταν οι εξωτερικές συνθήκες λειτουργούν αποτρεπτικά. Μέσα από μια πορεία που φαντάζει παράδοξη ο λόγος πραγματώνεται και πάλι, χάρις «στο μέσο εκείνο που αποτελεί την αντηχητική του αντίθεση και την καθοριστική του άρνηση».[86] «Πρώτα η σιωπή, και μετά ο ήχος ή η λέξη»,[87] γράφει ο Π.Π. Παζολίνι, συμπυκνώνοντας σε μια φράση τη σημασία που αποκτά η σιωπή. Η θεωρητική αυτή προβληματική βρίσκει συγκεκριμένη έκφραση στο έργο των συγγραφέων που εξετάζουμε εδώ.

Όπως ήδη αναφέραμε, η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται σε έναν/μία πεζογράφο και έναν ποιητή από κάθε χώρα: τη Ναταλία Γκίνζμπουργκ και τον Δημήτρη Χατζή, τον Γιάννη Δάλλα και τον Βιττόριο Σερένι.[88] Οι τέσσερις συγγραφείς συνδέονται πολλαπλά μεταξύ τους: οι δύο πεζογράφοι παρουσιάζουν κοινά υφολογικά χαρακτηριστικά, και το ίδιο ισχύει για τους δύο ποιητές, ενώ τα κείμενα και των τεσσάρων φανερώνουν μια κοινή αντίληψη του μεταπολεμικού κόσμου. Τρία ακόμη βασικά κριτήρια δικαιολογούν την επιλογή των συγκεκριμένων λογοτεχνών: Πρώτον, στο έργο τους η σιωπή δεν αποτελεί απλώς ένα δευτερεύον μοτίβο, αλλά αναδεικνύεται σε κεντρικό στοιχείο τόσο της θεματικής όσο και των τρόπων γραφής τους, συνδεδεμένο άμεσα με τη μεταπολεμική εμπειρία και την κρίση του λόγου που τη συνοδεύει. Δεύτερον, το έργο τους, αν και έχει μελετηθεί εκτενώς από άλλες οπτικές, δεν έχει προσεγγιστεί συστηματικά υπό το πρίσμα της σιωπής, ιδιαίτερα σε ένα συγκριτικό, διαπολιτισμικό πλαίσιο. Τρίτον, οι Γκίνζμπουργκ και Χατζής, από τη μία, και οι Δάλλας και Σερένι, από την άλλη, αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις συγγραφέων των οποίων το έργο συνδέεται άμεσα με τις ιστορικές και υπαρξιακές συνθήκες της μεταπολεμικής περιόδου, αποτυπώνοντας, με διαφορετικούς τρόπους, την εμπειρία της ρήξης, της αλλοτρίωσης και της αποδυνάμωσης του λόγου. Η παράλληλη εξέτασή τους καθιστά, έτσι,

[83] Albert Camus, ό.π., σελ. 28

[84] Διαφορετικά βιώματα, εμπειρίες μπορούν να συμβάλουν, στο συγκεκριμένο πολιτικο-κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο, στη δημιουργία διαζεύξεων. Για παράδειγμα, στους τέσσερις λογοτέχνες της συγκεκριμένης μελέτης, εντοπίζουμε ένα πολύ ευρύ φάσμα εμπειριών και κινήτρων για στροφή στη σιωπή: η αίσθηση αδυναμίας αντίδρασης στο κατεστημένο, η απογοήτευση μπροστά στην εικόνα της κοινωνίας όπως αυτή διαμορφώνεται μεταπολεμικά, η αδυναμία επικοινωνίας, ακόμη κι ο έρωτας που σε τέτοιες συνθήκες αδυνατεί να ανθίσει, αποτελούν κάποιες από αυτές.

[85] Σύμφωνα με τον Αλμπέρ Καμύ «ένας άνθρωπος είναι πιο άνθρωπος χάρη στα πράγματα που αποσιωπά κι όχι σ' εκείνα που λέει» (Albert Camus, ό.π., σελ. 117)

[86] Βλ. George Steiner, ό.π., σελ. 37

[87] Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull' arte*, τ. 1, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1999, σελ.79

[88] Σημειώνεται ότι έως σήμερα δεν υπάρχουν άλλες πρωτότυπες μελέτες για το ζήτημα της σιωπής στο σύνολο του έργου των συγγραφέων που επιλέγονται.

δυνατή όχι μόνο την ανάδειξη συγκλίσεων μεταξύ της ελληνικής και της ιταλικής περίπτωσης, αλλά και τη χαρτογράφηση των επιμέρους αποκλίσεων ως προς τη λειτουργία και τη σημασιοδότηση της σιωπής. Με αφετηρία τα παραπάνω, εξετάζουμε πώς η σιωπή εμφανίζεται και λειτουργεί σε κάθε συγγραφέα.

Στο έργο της Ν. Γκίνζμπουργκ η μεταπολεμική Ιστορία της Ιταλίας εγγράφεται στα προσωπικά βιώματα των ηρώων.[89] Είναι τότε που η σιωπή ξεπροβάλλει μέσα από το κενό,[90] ως αποκοπή από το περιβάλλον και τους ανθρώπους, ως το «ελάττωμα που δηλητηριάζει την εποχή [της]»[91], ως η κατάσταση που επιβάλλεται εξαιτίας του αισθήματος ενοχής που προκύπτει όταν κανείς μιλά πολύ.[92] Σύμφωνα με τη συγγραφέα, όταν οι ελπίδες ανανέωσης διαψεύδονται, «όλοι βυθίζονται σε μια βαθιά σιωπή».[93]

Σε ανάλογο τόνο, ο Δ. Χατζής, «χαρτογραφεί […] ανάγλυφα τον μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας», η οποία σημαδεύεται από την Κατοχή και τον εμφύλιο πόλεμο.[94] Η σιωπή εμφανίζεται εκεί όπου χάνεται η επαφή με τον περίγυρο, τον τόπο, την οικογένεια, τον ίδιο τον εαυτό. «Κεντρικό θεματικό μοτίβο στο έργο του», η σιωπή, μοιάζει να είναι το στοιχείο που συνδέει τους πρωταγωνιστές του.[95]

Η ποίηση του Γ. Δάλλα είναι κι αυτή στενά συνδεδεμένη με την Ιστορία. Εξερευνά την «μεταπολεμική φθορά τόπων και ανθρώπων».[96] Ο ποιητής συναντιέται με το παράλογο, καθώς παλινδρομεί ανάμεσα στην εξωτερική πραγματικότητα, μέρος της οποίας είναι κι ο ίδιος,[97] και στην πεποίθησή του ότι ο κόσμος που τον περιβάλλει είναι «ανάξιος».[98] Μέσα από αυτή την

[89] Βλ. Angela M. Jeannet, «Making a story out of History» στο: Jeannet M. Angela, Giuliana Sanguinetti Katz (επιμ.), Natalia Ginzburg. *A voice of the twentieth century*, εκδ. University of Toronto Press, Καναδάς 2000, σελ. 65

[90] Βλ. Sandra Petrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, εκδ. Neri Pozza, Βιτσέντζα 2018, σελ. 116

[91] Διαβάζουμε: «questo vizio del silenzio che avvelena la nostra epoca»

[92] Βλ. Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, εκδ. Einaudi, Τορίνο 1962, σελ. 91-95

[93] Ό.π., *Lessico Famigliare*, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2014, σελ. 148

[94] Αλέξης Ζήρας, «Χρονικές, πολιτικές και γλωσσικές διαστάσεις στο έργο του Δημήτρη Χατζή», *Διαβάζω*, τχ. 55 (1982), σελ. 33-34

[95] Έρη Σταυροπούλου, «Δημήτρης Χατζής. 'Το φράγμα της σιωπής'. Το πρόβλημα της επικοινωνίας στους ήρωές του», στο: *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφίας μιας εποχής*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2001, σελ. 209-210.

[96] Χρήστος Μπράβος, «Το τίμημα του Γιάννη Δάλλα. Απόπειρα ορισμού», *Λογοτεχνικός πολίτης*, τχ. 47-48 (1982), σελ. 126

[97] Βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεολληνικής Λογοτεχνίας,* εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2008, σελ. 501-502

[98] Βύρων Λεοντάρης, «Πόρτες Εξόδου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 12 (1963), σελ. 359

κίνηση, αναδεικνύεται και η σημασία της σιωπής: Ο Δάλλας ορίζει την ποίηση ως μια «σιωπηλή ενέργεια»,[99] ικανή να αποκαλύψει το βάθος των πραγμάτων, την ουσία τους.[100]

Αρκετά εσωτερικό, το έργο του Β. Σερένι, συνυφαίνεται με το ιστορικό πλαίσιο: τον πόλεμο και την περίοδο που ακολουθεί. Αρχικά, «σηματοδοτεί […] μια παθητική αντίσταση», για την οποία ο ποιητής θα κατηγορήσει αργότερα τον εαυτό του.[101] Η σιωπή εμφανίζεται εδώ ως σταθερό σημείο αναφοράς της ζωής εκείνων που βρίσκονται στα πεδία των μαχών, όπως και ο ίδιος. Στη μεταπολεμική περίοδο, αντανακλά την εικόνα μιας κοινωνίας σε κρίση, η οποία δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του παρελθόντος. Στο πεζό κείμενο «Il silenzio creativo [Η δημιουργική σιωπή]», ο Σερένι επισημαίνει τη λειτουργία της σιωπής μιλώντας για το τίμημα το οποίο καλείται ο ποιητής να καταβάλει −είτε γράφοντας είτε απέχοντας από τη γραφή− για να επικοινωνήσει, για να δημιουργήσει.[102]

Όπως φαίνεται παραπάνω, πέρα από τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, οι τέσσερις συγγραφείς συναντώνται σε έναν κοινό ιστορικό και πνευματικό ορίζοντα. Παρότι δεν ανήκουν όλοι στην ίδια ηλικιακή ομάδα,[103] και οι τέσσερις βιώνουν την κατάρρευση των συλλογικών βεβαιοτήτων, την εμπειρία του πολέμου, της πολιτικής βίας και της μεταπολεμικής διάψευσης −γεγονότα που καθορίζουν τόσο τη θεματολογία όσο και τη μορφή του έργου τους. Η περίπτωση του νεότερου Δάλλα δείχνει, μάλιστα, ότι η προβληματική της σιωπής και της κρίσης του λόγου δεν περιορίζεται σε μια στενά ορισμένη γενιά δημιουργών, αλλά εκτείνεται σε ένα ευρύτερο πεδίο μεταπολεμικής εμπειρίας.

Παράλληλα, η σχέση τους με τη σιωπή δεν διαμορφώνεται ως ένα απλό λογοτεχνικό μοτίβο. Η σιωπή συνιστά κοινό τόπο προβληματισμού γύρω από τα όρια της γλώσσας και τη δυνατότητα του ανθρώπου να εκφράσει την εμπειρία του μετά την ιστορική καταστροφή· λειτουργεί και στους τέσσερις ως πεδίο διερεύνησης της σχέσης ανάμεσα στο άτομο, την Ιστορία και τον λόγο. Η κοινή αυτή προβληματική καθιστά τα έργα τους ιδιαίτερα πρόσφορα για μια συγκριτική ανάγνωση που αναζητά τις βαθύτερες συγγένειες που διαμορφώνει η μεταπολεμική συνθήκη.

---

[99] Εύα Μοδινού, «Ένα Διάλογος για την Ποίηση», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 55 (2015-2016), σελ. 133
[100] Βλ. ό.π., σελ. 133, 144
[101] Βλ. Marcus Rerryman, Peter Robinson (επιμ.-εισαγ.), *The selected poetry and prose of Vittorio Sereni*, εκδ. University of Chicago Press, Σικάγο 2006, σελ. 6
[102] Vittorio Sereni (επιμ. Giulia Raboni), *Poesie e prose*, εκδ. Oscar Mondadori, Μιλάνο 2013, σελ. 625-628
[103] Οι Σερένι και Χατζής γεννιούνται το 1913, η Γκίνζμπουργκ τρία χρόνια αργότερα, το 1916, ενώ ο Δάλλας το 1924.

Σε αυτό το πλαίσιο, εξετάζουμε τη διαρκή αλληλεπίδραση λόγου και σιωπής, μια αμφίδρομη σχέση που διατρέχει τόσο τη γλωσσική όσο και τη λογοτεχνική εμπειρία. Αυτή τη διπλή πορεία, από τον λόγο στη σιωπή κι από τη σιωπή στον λόγο, μελετάμε εδώ, καθώς εστιάζουμε στο έργο των προαναφερθέντων συγγραφέων.

Τα στάδια της ανάλυσης

Στην εξέλιξη αυτής της πορείας διακρίνονται στάδια ή «σταθμοί», τα οποία και καθορίζουν τη δομή της μελέτης. Η διατριβή χωρίζεται σε τρία μέρη, καθένα από τα οποία περιλαμβάνει τρία κεφάλαια. Η επιλογή αυτής της διάρθρωσης υπηρετεί δύο σκοπούς: ο πρώτος, πρακτικός, διευκολύνει τη συγκριτική ανάλυση του μεγάλου όγκου των κειμένων· ο δεύτερος, θεωρητικός, επιτρέπει την ανάδειξη των πιο λεπτών αποχρώσεων του ζητήματος. Η διάκριση σε μέρη διαρθρώνει την ανάλυση της σιωπής σε διαφορετικές οπτικές, καθεμιά από τις οποίες αναδεικνύει άλλες πλευρές του φαινομένου. Στα κεφάλαια αναδεικνύονται οι επιμέρους πτυχές της σιωπής, ενώ τα υποκεφάλαια εστιάζουν περαιτέρω στις εκδοχές και λειτουργίες κάθε είδους σιωπής, ανά συγγραφέα ή θεματική.

Στο πρώτο μέρος της μελέτης, η ανάλυση εκκινεί από τα σημεία όπου πηγάζει η σιωπή. Εξετάζονται οι τρόποι με τους οποίους οι ιστορικοκοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνονται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οδηγούν στην εμφάνισή της. Η αδυναμία του λόγου να περιγράψει τα γεγονότα, τα αρνητικά συναισθήματα που κατακλύζουν τα υποκείμενα, καθώς και το φαινόμενο της αλλοτρίωσης, προσεγγίζονται ως βασικές αιτίες διακοπής του λόγου. Παράλληλα με την ανάλυση αυτή, παρουσιάζονται οι τέσσερις συγγραφείς και βασικά στοιχεία του έργου τους. Ο συνδυασμός της θεματικής προσέγγισης με τη σταθερή σύνδεση της σιωπής με τη μεταπολεμική εμπειρία στα υπό εξέταση έργα καθιστά την ενότητα αυτή την εκτενέστερη της διατριβής.

Το περιεχόμενο της σιωπής αποτελεί το αντικείμενο του δεύτερου μέρους της διατριβής. Σε αυτό, επιχειρούμε την εξέταση της σιωπής ως έναν χώρο, έναν τόπο, όπου οι συγγραφείς και οι ήρωές τους εντοπίζουν το νόημα που χάνεται από τον λόγο, τον έρωτα, μια κρυφή σοφία που σχετίζεται με την καταπίεση και τη φίμωση των ατόμων. Έτσι, η σιωπή προσεγγίζεται όχι μόνο ως απουσία λόγου, αλλά και ως ενεργό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η ανθρώπινη εμπειρία.

Τέλος, στο τρίτο μέρος, εξερευνούμε τις καταστάσεις και τις συνθήκες εκείνες στις οποίες, ενώ η σιωπή κυριαρχεί, ο λόγος δεν παύει. Η επικοινωνία ζωντανών με νεκρούς ή η δυνατότητα ενός λόγου που επιβιώνει ως φάντασμα μέσα στη σιωπή των ατόμων, ο λόγος που αρθρώνεται στα όνειρα και τους οραματισμούς, καθώς και η μουσική, ως μια γλώσσα που ισορροπεί ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή, αποτελούν τη βάση για τη διερεύνηση των ορίων της σιωπής.

Με αφετηρία τα παραπάνω πεδία, επιλέγουμε να εστιάσουμε σε όσα κείμενα της Ν. Γκίνζμπουργκ, του Γ. Δάλλα, του Β. Σερένι και του Δ. Χατζή αποδίδουν με τη μεγαλύτερη καθαρότητα τη μεταπολεμική πραγματικότητα, καθώς και τη βίωσή της από τα υποκείμενα. Η ανάλυση προγενέστερων έργων τους επιτρέπει την κατανόηση της διαμόρφωσης της σκέψης των συγγραφέων για τη σιωπή και την ανάδειξη των ποικίλων όψεών της στην εξέλιξη της λογοτεχνικής τους πορείας.

Δομή και παρουσίαση υλικού: μεταφράσεις, παραρτήματα, παραπομπές

Σημαντικό κομμάτι της διατριβής αποτέλεσε η απόδοση λογοτεχνικών και άλλων κειμένων στα ελληνικά. Οι μεταφράσεις που παρατίθενται έγιναν για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης. Στο Παράρτημα Α φιλοξενούνται όλα τα κείμενα που χρησιμοποιήθηκαν στην πρωτότυπη γλώσσα, πλην σύντομων φράσεων και αποσπασμάτων που αναφέρονται με τη μορφή υποσημειώσεων στο κυρίως κείμενο. Όπου εμφανίζονται κείμενα που ανήκουν σε άλλους μεταφραστές, αυτό επισημαίνεται επίσης στις υποσημειώσεις.

Στο Παράρτημα Β σταχυολογούμε τα σημαντικότερα στοιχεία της βιογραφίας και της εργογραφίας των τεσσάρων συγγραφέων, στα ελληνικά και τα ιταλικά. Επίσης αναφέρονται οι μεταφράσεις των κειμένων τους που έχουν κυκλοφορήσει στις δύο χώρες. Στο Παράρτημα Γ βρίσκεται εκτενής σύνοψη της διατριβής στην ιταλική γλώσσα.

Για να διευκολυνθεί η ανάγνωση, υιοθετήθηκε ένα ενιαίο σύστημα παραπομπών εντός του κειμένου για τα έργα των τεσσάρων συγγραφέων. Δεδομένης της διαφορετικής φύσης των πηγών (συγκεντρωτικοί τόμοι για τρεις συγγραφείς και αυτοτελείς εκδόσεις για έναν), οι παραπομπές σημειώνονται με συγκεκριμένο τρόπο: για τον Β. Σερένι αναγράφεται σε παρένθεση μόνο η σελίδα της χρησιμοποιούμενης έκδοσης, για τη Ν. Γκίνζμπουργκ και τον Γ. Δάλλα δηλώνεται το κεφαλαίο γράμμα που αντιστοιχεί στον τόμο και ο αριθμός της σελίδας, ενώ για τον Δ. Χατζή χρησιμοποιούνται βραχυγραφίες μαζί με τον αριθμό της σελίδας. Στον

πίνακα που ακολουθεί παρουσιάζονται αναλυτικά οι αντιστοιχίες των συμβόλων με τις εκδόσεις:

Vittorio Sereni	(∗)	*Tutte le poesie*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986
Natalia Ginzburg	**(A)**	*Opere*, τ.1, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986
	(B)	*Opere*, τ.2, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986
Γιάννης Δάλλας	**(Α)**	*Ποιήματα 1948-1988*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990 *Poesie 1948-1988*, ed. Nefeli, Atene 1990
[Ghiannis Dallas]	**(Β)**	*Ποιήματα 1988-2013*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990 *Poesie 1988-2013*, ed Nefeli, Atene 1990
Δημήτρης Χατζής	**(ΑΝ) / (IN)**	*Ανυπεράσπιστοι*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000 *Indifesi*, ed. To rodakio, Atene 2000
[Dimitris Chatzís]	**(ΘΤ) / (SRV)**	*Θητεία. Αγωνιστικά κείμενα 1940-1950*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000 *Servizio. Testi militanti 1940-1950*, ed To rodakio, Atene 2000
	(ΣΠ) / (ST)	*Σπουδές*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000 *Studi*, ed. To rodakio, Atene 2000
	(ΔΒ) / (LD)	*Το διπλό βιβλίο*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 1990 *Il libro doppio*, ed. To rodakio, Atene 1990
	(ΤΜΠ) / (FCP)	*Το τέλος της μικρής μας πόλης*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 1999 *La fine della nostra piccola città*, ed. To rodakio, Atene 2000
	(ΦΤ) / (FC)	*Φωτιά*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000 *Fuoco*, ed. To rodakio, Atene 2000

Μέρος Πρώτο:
Στις ρίζες της σιωπής

Αν αρχικά η σιωπή συνιστά την ενστικτώδη αντίδραση στα γεγονότα του πρώτου μισού του 20ου αιώνα και στα συναισθήματα που αυτά γεννούν, στη συνέχεια η δυναμική της κλιμακώνεται εξακολουθητικά και καταλήγει να στοιχειώνει τα άτομα και τις μεταξύ τους σχέσεις. Είναι τότε που η απομάκρυνση του ανθρώπου από το περιβάλλον, τους άλλους και τελικά, από τον ίδιο του τον εαυτό έρχεται να επισφραγίσει την απόλυτη επικράτησή της. Σε αυτό το πρώτο μέρος της διατριβής εξερευνούμε τις σιωπές που διατρέχουν το σύνολο του έργου των τεσσάρων δημιουργών, με κριτήριο τις τρείς βασικές συνθήκες οι οποίες οδηγούν στη σιωπή, δηλαδή, τις «ρίζες» της: Εξετάζουμε τι συμβαίνει κάθε φορά που η πραγματικότητα ξεπερνά τον λόγο, κάθε φορά που τα αρνητικά συναισθήματα (η απογοήτευση, ο φόβος, η απόγνωση, τα αισθήματα ήττας, ενοχής, ανελευθερίας και ματαιότητας) κυριαρχούν, κάθε φορά που η αποξένωση γίνεται ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά ενός νέου, υπό διαμόρφωση κόσμου. Λίγες μόνο αναφορές στο έργο καθενός από τους τέσσερις δημιουργούς αρκούν για να δικαιολογήσουν τη συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση:

Η Γκίνζμπουργκ, σχολιάζοντας το έργο της *Tutti i nostri ieri* [*Όλα μας τα χθες*], που εκδίδεται για πρώτη φορά το 1952, επισημαίνει πως σε αυτό οι χαρακτήρες της έχουν χάσει ολοκληρωτικά την ικανότητα να μιλούν. Η συγγραφέας περιγράφει την ιστορία εκείνης της περιόδου ως ένα ύφασμα, ένα πλέγμα πολύ σφιχτό και πυκνό που δεν αφήνει τον αέρα να περάσει (A1131).[104] Οι διάλογοι των προσώπων, καθώς συνυφαίνονται στενά με την Ιστορία, ακυρώνονται. Οι χαρακτήρες τόσο του συγκεκριμένου μυθιστορήματος όσο και του συνολικού έργου της Γκίνζμπουργκ αποδυναμώνονται, αποσυνδέονται από τον κόσμο τους, ασφυκτιούν.

[104] «Il tessuto connettivo della storia era stretto, come una maglia lavorata troppo stretta e fitta, che non lascia filtrare l'aria», γράφει η Γκίνζμπουργκ

Αντίστοιχα ο Χατζής, από το 1953, στη συλλογή *Το τέλος της μικρής μας πόλης*,[105] εκφράζει την αγωνία που τον διακατέχει για την αδυναμία των ανθρώπων να προσαρμοστούν στις νόρμες μιας καινούργιας εποχής, στην πραγματικότητα των σύγχρονων ανεπτυγμένων κοινωνιών. Στο έργο αυτό, οι πρωταγωνιστές αντιδρούν με δύο τρόπους: είτε μένουν προσκολλημένοι στις παρωχημένες συντηρητικές αξίες που ακολουθούσαν ως τότε, γεγονός που τους καθιστά αδύναμους να διαχειριστούν τη νέα τάξη πραγμάτων, είτε αποφασίζουν να αγωνιστούν για έναν καλύτερο κόσμο, καταλήγοντας πάντα να αποτυγχάνουν και να περιθωριοποιούνται εξαιτίας του γενικού κλίματος αδράνειας που επικρατεί.[106] Συχνά, μάλιστα, η κατάσταση αυτή εκφράζεται με όρους εσωτερικής διαμάχης και δημιουργεί ακόμη περισσότερες σιωπές ανάμεσα στους χαρακτήρες.

Σε αυτή την καινούργια εποχή, ο Σερένι προσπαθεί να χρησιμοποιήσει τα *ανθρώπινα εργαλεία* του, για να αφουγκραστεί μια πραγματικότητα, η οποία όσο μοιάζει συνεχώς να αλλάζει, τόσο παραμένει πάντα ίδια: δυσάρεστη, μη ικανοποιητική. Για παράδειγμα, η συλλογή *Gli strumenti umani* [*Τα ανθρώπινα εργαλεία*], που εκδίδεται το 1956, χαρακτηρίζεται από συνεχείς αντιθέσεις, από τα «ακούραστα 'αλλά'»[107] του Σερένι: Ο ποιητής, ακόμη κι όταν δεν χρησιμοποιεί λέξεις όπως το «αλλά» και το «ή» για να εκφράσει πραγματικές νοηματικές αντιφάσεις, τις αναπαριστά μέσω της συνολικής δομής του εκάστοτε ποιήματος,[108] μέσω των σιωπών που εγκολπώνονται στον λόγο του, μέσω της βεβαιότητας που μεταφέρει στον αναγνώστη του πως πάντα κάτι μένει άρρητο. Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει την εσωτερική διαμάχη που βιώνει και το αγεφύρωτο κενό που υπάρχει ανάμεσα στο ποιητικό υποκείμενο και το περιβάλλον του.

Στην εισαγωγή της μελέτης του για την ποίηση του Μ. Αναγνωστάκη, ο Δάλλας εξετάζει τους λόγους για τους οποίους οι συγγραφείς ενίοτε στρέφονται στη σιωπή σε περιόδους κοινωνικής παρακμής, και σημειώνει: «ιδιαίτερα σε καιρούς ριζικών ανακατατάξεων, συμβαίνει μάλιστα, όπως στην περίπτωση που εξετάζουμε […], η (καινούρια) ζωή και η (παλιά) τέχνη − ως τεχνική− να απομακρύνονται μεταξύ τους ως παιδιά ασύμπτωτα».[109] Ο ποιητής επισημαίνει τη

[105] Το τέλος της μικρής μας πόλης εκδίδεται μεταπολεμικά, αλλά αναφέρεται στη ζωή σε μια ελληνική επαρχιακή πόλη, λίγο πριν τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Οι κοινωνικές μεταβολές, όμως, είναι ήδη έντονες και αναδεικνύεται ιδιαίτερα η γενική αίσθηση του αναπόφευκτου μιας ακόμη επερχόμενη αλλαγής.
[106] Βλ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1995, σελ. 257
[107] Stefano Ghidinelli, «L'infaticabile 'ma' di Vittorio Sereni», *Studi Novecenteschi*, 57 τχ. 26 (1999)
[108] Βλ. ό.π. σελ. 173
[109] Γιάννης Δάλλας, *Μανόλης Αναγνωστάκης: ποίηση και ιδεολογία*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2007, σελ.18

βασική αιτία απομάκρυνσης από τον λόγο, γράφοντας για έναν σύγχρονό του. Μισό αιώνα νωρίτερα, το 1956, στο εναρκτήριο ποίημα της συλλογής *Κυκλοδίωκτα,*[110] έδινε ακόμη πιο ξεκάθαρα την εικόνα του λόγου της μεταπολεμικής περιόδου, καλώντας όλους τους ανθρώπους να φυλαχτούν από τον φαύλο λόγο των κηρύκων της νέας εποχής και να μην ξεχάσουν το παρελθόν τους, γιατί έτσι θα απομείνουν μόνοι και αδύναμοι (Α91), «βυθισ[μένοι] στην απελπισία»[111].

[110] Ο Δάλλας δανείζεται τη λέξη «κυκλοδίωκτα» για τον τίτλο της συλλογής του από την ωδή «Εις τον θάνατον» του Α. Κάλβου. Εκεί διαβάζουμε: *Υιέ μου πνέουσαν μ' είδες·/ο ήλιος κυκλοδίωκτος,/ ως αράχνη, μ' εδίπλωνε/ και με φως και με θάνατον/ ακαταπαύστως./*[...]*/ Ποίος άνθρωπος εις κίνδυνον/ είναι; τώρα οπού βλέπω/ τον θάνατον με θάρρος,/ εγώ κρατώ την άγκυραν/ της σωτηρίας* (Ανδρέας Κάλβος (κριτ. Εκδ Filippo Maria Pontani, εισαγ. Κ.Θ. Δημαράς), *Ωδαί,* εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2000, σελ. 46, 48) Στο πρώτο μέρος του συγκεκριμένου αποσπάσματος μια νεκρή μητέρα απευθύνεται στον γιό της, ενώ στο δεύτερο διαβάζουμε τα λόγια του γιού. Ο χρόνος και μαζί του ο θάνατος, σε αυτό το ποίημα, καταδιώκει και, τελικά, καταφέρνει να τυλίξει στο νήμα του τη μητέρα. Ο γιός, ενώ αρχικά μοιάζει αδύναμος μπροστά στο γεγονός και θρηνεί, στη συνέχεια παρουσιάζεται ενδυναμωμένος και έτοιμος να σώσει άλλους ανθρώπους. Με ανάλογο τρόπο, ο Δάλλας στα «Κυκλοδίωκτα» μεταφέρει την αίσθηση της ακατάπαυστης πίεσης του χρόνου, του θανάτου και των τραυμάτων της ιστορίας, αλλά, ταυτόχρονα, τόσο μέσα από τους στίχους του όσο και μέσα από την αναφορά στο συγκεκριμένο έργο του Κάλβου, αναδεικνύει τη δύναμη της μνήμης που κρατά ζωντανά όσα οι συνθήκες καταστρέφουν.

[111] Γιώργος Δουατζής, *Γιάννης Δάλλας…. Να βγω από μένα…*, εκδ. Καπόν, Αθήνα 2013, σελ. 9

1. Η πραγματικότητα που ξεπερνά τον λόγο

Ο κυρίαρχος λόγος της θεσμικής και καθιερωμένης επικοινωνίας, κενός πια, χάνει τη δυνατότητα να περιγράφει βιώματα και συναισθήματα, πράξεις και σκέψεις. Η νέα εποχή απέχει πολύ από τις προσδοκίες όσων θεωρούσαν ότι μια περίοδος γενικευμένης ευτυχίας θα διαδεχόταν τα ζοφερά χρόνια του πολέμου. Απέναντι στη νέα πραγματικότητα τα άτομα στέκονται αδύναμα κι ανίκανα να εκφραστούν.

Το 1958, ο Σαλβατόρε Κουαζίμοντο, στο ποίημα «Il muro [Ο τοίχος]» της προτελευταίας συλλογής ποιημάτων του, μεταφέρει αυτήν ακριβώς την εικόνα του κόσμου:

> *Απέναντί σου υψώνουν έναν τοίχο*
> *στη σιωπή, πέτρα κ' ασβέστη πέτρα και μίσος,*
> *κάθε μέρα από ψηλότερες ζώνες*
> *ρίχνουν το νήμα της στάθμης. Οι χτίστες*
> *σημειώνουν τις αποφάσεις για τα καθήκοντα*
> *του κόσμου, κι αν η βροχή τις σβήσει*
> *τις ξαναγράφουν, πάλι με*
> *γεωμετρίες πιο πλατιές. Κάθε τόσο κάποιος πέφτει*
> *απ' τις σκαλωσιές κι αμέσως ένας άλλος*
> *τρέχει στη θέση του. Δεν φορούν φόρμες*
> *γαλάζιες και μιλούν μια αλληγορική αργκό.*
> *Ψηλός είναι ο πέτρινος τοίχος,*
> *στις τρύπες των δοκών τώρα σέρνονται*
> *σαύρες και σκορπιοί, μαύρα χορτάρια κρέμονται.*
> *Η σκοτεινή κάθετη άμυνα αποφεύγει*
> *από ένα ορίζοντα μόνο τους μεσημβρινούς*
> *της γης, κι ο ουρανός δεν τον καλύπτει.*
> *Πίσω από αυτό το πέτασμα*
> *εσύ δεν ζητάς χάρη ούτε μπλέξιμο.* (Παράρτημα Α, αρ. 1)

Το ποιητικό υποκείμενο βλέπει έναν τοίχο να υψώνεται απειλητικά μπροστά του και αδυνατεί να τον πλησιάσει. Η γλώσσα αυτών που τον χτίζουν είναι ακατάληπτη, γεμάτη υπαινιγμούς. Μόνο οι αποφάσεις που ορίζουν τα καθήκοντα γράφονται σε γλώσσα κατανοητή. Όσοι παγιδεύονται στη μία πλευρά του τοίχου ο οποίος ενισχύεται όλο και περισσότερο, αποδέχονται την πραγματικότητα και αδυνατεί να αρθρώσει λόγο είτε για να παρακαλέσει για χάρη είτε για να διεκδικήσει οποιαδήποτε αλλαγή.

Έναν χρόνο μετά την έκδοση του «Il muro», το 1959, ο Κουαζίμοντο βραβεύεται με το Νόμπελ λογοτεχνίας. Στην απονομή εκφωνεί έναν λόγο, τον οποίο θα επαναλάβει και το 1960 στην Αθήνα,[112] σε εσπερίδα που διοργανώνει προς τιμήν του ο Φιλολογικός Σύλλογος «Παρνασσός». Εκεί αποκαλύπτει γιατί, ενώ ο συμβατικός λόγος έχει αποδυναμωθεί, η ποίηση διατηρεί πάντα τη δυνατότητα να μεταφέρει την ουσία των πραγμάτων. Μιλά για τον θάνατο, με τον οποίο ο ποιητής συμφιλιώνεται, αφού είναι «συχνός επισκέπτης»[113] στη σκέψη του. Έτσι ο δημιουργός αποκτά μια «αποστασιοποίηση»[114] που τού επιτρέπει να μεταφέρει την εικόνα της ζωής στην ολότητά της[115]:

> «[να] βρίσκει την απεικόνιση του ανθρώπου, ο οποίος κλείνει μέσα του το όνειρο, την αρρώστια, τη λύτρωση από τη μιζέρια της φτώχειας, που δεν μπορεί πια να είναι γι' αυτόν μια ένδειξη αποδοχής της ζωής.»[116]

Αν, σε μια εποχή που οι καταστάσεις ξεπερνούν τον άνθρωπο, ο λόγος αποτελεί ανεπαρκές μέσο έκφρασης, η ποίηση εξαιρείται από αυτόν τον κανόνα. Η φύση του ποιητικού λόγου παραμένει ανεπηρέαστη, καθώς δεν παύει να αναδεικνύει την πραγματικότητα στην πιο πλήρη και καθαρή εκδοχή της.

1.1 Εγκλωβισμένος στην απελευθερωτική ποίηση

Ο Γιάννης Δάλλας αναμετράται με τις συνθήκες της εποχής. Σύμφωνα με τον ποιητή και κριτικό Β. Λεοντάρη, ο Δάλλας βρίσκεται πάντα σε σύγκρουση με μια πραγματικότητα που

---

[112] Η συγκεκριμένη είναι η δεύτερη επίσκεψη του Κουαζίμοντο στην Ελλάδα, τόπο καταγωγής της μητέρας του. Κατά την πρώτη του επίσκεψη το 1956, εμπνέεται τα επτά ποιήματα της ενότητας «*Dalla Grecia* [*Από την Ελλάδα*]», η οποία περιλαμβάνεται στην ίδια συλλογή με το ποίημα που παραθέτουμε παραπάνω (Βλ. Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Ο Salvatore Quasimodo στον Φ.Σ. Παρνασσός», *Παρνασσός. Φιλολογικό περιοδικό,* τ. ΛΘ (1997), σελ. 56)

[113] «visitatrice continua»

[114] «distacco»

[115] Λίγα χρόνια αργότερα, στην ποιητική συλλογή *Τα ανθρώπινα εργαλεία* [*Gli strumenti umani*] ο Β. Σερένι παρουσιάζει τη δική του εκδοχή του «Τοίχου [Il muro]». Σε αυτό το ποίημα, το οποίο διαφέρει πολύ από εκείνο του Κουαζίμοντο όσον αφορά τη θεματολογία του, ο Σερένι βρίσκεται κι εκείνος αντιμέτωπος με μια πραγματικότητα την οποία δεν μπορεί να αντιμετωπίσει. Ο ποιητής αντιπαραβάλλει τη νεότητα στο γήρας, τη ζωή στον θάνατο. Οι δύο καταστάσεις χωρίζονται από έναν τοίχο. Εκείνος νιώθει ότι δεν ανήκει σε καμία από τις δύο πλευρές του τοίχου αυτού. Ο μόνος τρόπος να συνδεθεί με το παρόν της *θύελλας* και της *νύχτας* (*bufera e notte*) (190), είναι μέσα από την ανάμνηση του νεκρού πατέρα του.

[116] «trova la figurazione dell'uomo, che chiude dentro di sé il sogno, la malattia, la redenzione dalla miseria della povertà, che non può essere più per lui un segno dell'accettazione della vita.» (Salvatore Quasimodo, «Il poeta e il politico», στο: Γεράσιμος Γ. Ζώρας, ό.π., σελ. 60-61)

διαρκώς του αντιστέκεται· ακριβώς, όμως, επειδή η πραγματικότητα αυτή είναι ανούσια, θεωρεί ότι είναι και ανάξια για να την πολεμήσει. Ενώ το αναμενόμενο σε μια τέτοια περίπτωση θα ήταν ο ποιητής να κλειστεί στον εαυτό του, η εξωστρεφής ιδιοσυγκρασία του δεν τού το επιτρέπει. Έτσι καταλήγει να κρατά μια «μετέωρη στάση»,[117] η οποία εισάγει το στοιχείο του παράλογου στην ποίησή του.[118]

Πώς να αγκαλιάσω τόσα πλάσματα πηλού/ ο φλεγόμενος;/ Τι να προλάβω; (Α314) αναρωτιέται ο Δάλλας στο ποίημα με τίτλο «Μετά από χρόνια». Σε αυτό, ο ποιητής για χρόνια *μάρτυς* εντυπωσιακών γεγονότων, αισθάνεται αδύναμος μπροστά στην πληθώρα ερεθισμάτων που του προσφέρει η πραγματικότητα. Μεταμορφώνεται σε *καμίνι* για να μετουσιώσει σε ποίηση όλα όσα βλέπει και ζει,[119] να τα σχηματοποιήσει με την φλόγα του, ενώ μέσα του ελλοχεύει ο φόβος πως μπορεί να μην τα καταφέρει. Αυτή η αγωνία, όμως, εδώ σχετίζεται αποκλειστικά με την αίσθηση ότι δεν υπάρχει αρκετός χρόνος, και όχι με κάποια αμφισβήτηση της καθαυτό δυναμικής του λόγου του. Μπορεί οι ρυθμοί της πραγματικότητας και η ένταση των γεγονότων να αποτελούν εμπόδιο για τον ποιητή, αλλά η αξία του ποιητικού λόγου −σε αντίθεση με αυτή του κοινού λόγου− δεν αμφισβητείται ποτέ. Ο Α. Μπενάτσης, σχολιάζοντας το συγκεκριμένο ποίημα, αναφέρεται στη μετασχηματιστική δύναμη της ποίησης: Ο Δάλλας δεν καταγράφει απλώς μια εποχή που *οι νεκροί* [*κηδεύονται*] *πίσω απ' το δέρμα* κι ο λόγος ρηγματώνεται, με τα *ερείπιά* του να βρίσκονται *κάτω από κάθε στέγη* (Α110)· αντίθετα, εκφράζει τη βαθιά του πίστη στην ποίηση, μέσα από την οποία αποκτά τη δυνατότητα να δημιουργεί μια νέα, ποιητική πραγματικότητα.[120] Η πεποίθησή του αυτή πως ο ποιητικός λόγος διαφέρει, πως μπορεί να είναι συνεκτικός, με έντονη δυναμική και χωρίς νοηματικές απώλειες, μορφοποιείται ως ένα

[117] Αξίζει να σημειωθεί πως ο Λεοντάρης κλείνει το συγκεκριμένο άρθρο του για τις *Πόρτες εξόδου* του Δάλλα με μια κριτική στον τρόπο που ο δεύτερος προσεγγίζει τη σύγχρονη πραγματικότητα: Προειδοποιεί πως αν ο Δάλλας δεν αναγνωρίσει τη δραματικότητα της πραγματικότητας, που ίσως αντιφάσκει με τον χαρακτήρα του, κινδυνεύει να «παραμείνει έξω από τα τείχη του», να μετατραπεί σε έναν «περίοικο του εαυτού του» (Βλ. Βύρων Λεοντάρης, «Γιάννης Δάλλας, 'Πόρτες εξόδου'», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ.100 (1963), σελ. 362).

[118] Βύρων Λεοντάρης, ό.π.

[119] Εύστοχα ο Μπενάτσης επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο οι αναφορές του Δάλλα εδώ μας μεταφέρουν στο κλίμα της ποίησης των Λειβαδίτη και Σινόπουλου στη συλλογή *Ο Διάβολος με το κηροπήγιο*, όπου ο ποιητής δίνει τη φωτιά, το κηροπήγιο στον Διάβολο *και αποκοιμ[άται] για χίλια χρόνια* (Βλ. Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση 2. 1972-1977*, εκδ. Μετρονόνος, Αθήνα 2019, σελ. 190)˙ και αντίστοιχα στο ποίημα «Ο καιόμενος», όπου ο Σινόπουλος γράφει πως στη σημερινή εποχή άλλοι μάχονται, μπαίνουν στη φωτιά κι άλλοι απλώς τους κοιτούν και χειροκροτούν − ο ποιητής κάνει και τα δύο (Βλ. Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή Ι. 1951-1964*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σελ. 107). Βλ. Απόστολος Μπενάτσης, «Ο Γιάννης Δάλλας ως 'αισθητής' και πολίτης», Θέματα λογοτεχνίας, τχ. 46 (2011), σελ. 121

[120] Βλ. ό.π.

από τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του. Άλλοτε ως ποιητής και άλλοτε ως «βάρδος»,[121] το ποιητικό υποκείμενο, παρά τις δυσκολίες που συναντά, παρά το γεγονός ότι βρίσκεται *πολιορκημένο[ς] από δρακοντιές χωρίς άλλους σωματοφύλακες*, δεν σταματά να δημιουργεί (Α63). Ο ίδιος ο Δάλλας, άλλωστε, δηλώνει ότι διαχρονικά το αιτούμενο της ζωής του είναι ακριβώς η ποίηση και η επανάσταση.[122] Τα δύο στοιχεία αυτά είναι στενά συνδεμένα μεταξύ τους, γιατί, όπως επισημαίνει κι ο ποιητής Γ. Μαρκόπουλος, ο Δάλλας «μέσω της ποίησης ονειρεύεται και μάχεται για μια κοινωνία και για μια άλλη ζωή, στηρισμένη σε κανόνες ελευθερίας γνήσιους και δικαίου πραγματικού και άφθαρτου».[123] *Μια ολόκληρη ζωή ο ποιητής τονίζοντας μια ελεγεία για το φως/ Κι η Μούσα του υποταχτική να τον διακονεί* (Β 151),[124] γράφει αλλού ο Δάλλας: Με τη βοήθεια της Μούσας που τον οδηγεί, ο ποιητής περνά τη ζωή του αναδεικνύοντας το φως, προσεγγίζοντας το άφθαρτο.

Μίλησα πρώτος;
Τώρα που με χειραγωγούν κεραυνοί
κι ο ύπνος ξεριζώνει από τις πέτρες τα πρόσωπα
που με προβόδησαν ως εδώ τα έλκηθρα των αιώνων
κ' είναι ξεκλείδωτα για την αντρεία τ' αυριανά βουνά
ζητώ τον αμπελώνα μου. (Α67)

(«IV», *Απόπειρα μυθολογίας*, 1952)

Καθώς διερωτάται αν μίλησε πρώτος ο ίδιος, ο Δάλλας φανερώνει μια απόσταση από τον λόγο του καιρού του. Αναζητά τον χώρο του μέσα στον κόσμο, στην *ανήλικη κοιλάδα* (Α67) που

[121] Συχνά η δημιουργία, στο έργο του Δάλλα, ο λόγος του ποιητή γίνεται τραγούδι και εκείνος βάρδος, Ο δημιουργός περιπλανάται στον κόσμο του ονείρου, στον κόσμο της ποίησης κρατώντας *την άρπα* [*του*] (Α122). Αυτό το στοιχείο εντοπίζεται από την πρώτη του κιόλας συλλογή, όπου αποκαλεί την ποίηση του Φ. Γκ. Λόρκα *Τραγούδι* (Α14-15). Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρησή του Δάλλα σε άρθρο του το 1959. Εκεί διαβάζουμε: «Στις αυλές του Μεσαίωνος έθαλλε άλλοτε ο γελωτοποιός. Αργότερα ο τροβαδούρος είχε μεγάλη πέραση στις νεοσύστατες εθνότητες, ωσάν λυράρης (λυρικός παρηγορητής) των απανταχού υπηκόων, ή ωσάν βάρδος των απανταχού αρχόντων των κρατών. Και όταν η οικονομία των ιδεών και των μορφών της ζωής έγινε ανοιχτή, διεθνής στις μέρες μας […] η ανάγκη των καιρών επέτρεψε την αναβίωση των γελωτοποιών» (Γιάννης Δάλλας, «Σαρλώ και Ουέλλες –Παραπληρώματα του καιρού», *Κριτική*, τχ.1(1959), σελ. 29). Ο Δάλλας, μέσω της επιλογής του να αυτοαποκαλείται βάρδος απομακρύνεται από αυτό που επιτάσσει η εποχή, από κάτι που θα ήταν ασύμβατο με την ίδια την ουσία της τέχνης του. Συνδέεται ξανά με τον λυρισμό και τη μελωδία.

[122] Βλ. Γιώργος Δουατζής, *Γιάννης Δάλλας…,* ό.π., σελ. 46

[123] Γιώργος Μαρκόπουλος, «Γιάννης Δάλλας: Από τον θρήνο για τον Εμφύλιο, στην «πικρή» ανατομία της Δικτατορίας του '67», *Θέματα* λογοτεχνίας, τχ. 46 (2011), σελ. 46

[124] Στο ίδιο ποίημα συνεχίζει: *Κι ύστερα με το γύρισμα του αιώνα οι ρόλοι ανεπαισθήτως αντιστρέφονται/ Εκείνη ν' αποσύρεται αθέατη κι απ' τ' άδυτα του διαστήματος να εγκαρτερεί και να κανοναρχεί/ Σαν τη ρουφήχτρα και τη θύρα που ανοιγοκλείνει αθόρυβα/ Κι ο ποιητής να πλησιάζει διαρκώς κυρτώ-/ νοντας και φτάνοντας στην εμπατή να γονατίζει βλέποντας στο βάθος να τελούνται και χωρίς αυτόν τα μυστήρια*. Το 2004 ο Δάλλας επισημαίνει μια μείζονα αλλαγή στον τρόπο που σχετίζεται με την έμπνευση: Πλέον η Μούσα δεν έχει ηχηρή παρουσία, κινείται αθόρυβα κι ο ποιητής πρέπει να καταβάλει προσπάθεια για να την πλησιάσει, ώστε να καταφέρει να δημιουργήσει, «Να ξαναπάρει φως…».

απλώνεται μπροστά του· αναζητά μέσα του *μια λέξη τρυφερή κι άρρωστη σαν την αιωνιότητα* για να μπορέσει να *αιχμαλωτίσει τους κεραυνούς μες στα νέφη* (Α68): Ο καινούργιος, μεταπολεμικός κόσμος είναι νεφελώδης, εγκλωβίζει τους ανθρώπους και δεν τους επιτρέπει να εκφράζουν την αλήθεια τους· ο δύσκολος ρόλος που καλείται να διαδραματίσει ο ποιητής σε αυτόν − ή ορθότερα, στην περίπτωση του Δάλλα, η φυσική ροπή του− είναι να εντοπίσει τις εκλάμψεις ουσίας και να τις αναδείξει. Λίγο νωρίτερα, στην ίδια συλλογή με τα δύο ποιήματα που παραθέτουμε παραπάνω, ο ποιητής δίνει μια πιο καθαρή εικόνα όσων τον περιβάλλουν, αλλά και ενός άλλου τρόπου με τον οποίο ο ίδιος αντιδρά στη συγκεκριμένη κατάσταση. Τη στιγμή που ο λόγος των άλλων, αποδυναμωμένος, δεν ανταποκρίνεται στην αλήθεια του ποιητή, ο δεύτερος αντιδρά. Αυτό συμβαίνει γιατί ο ίδιος νιώθει ότι έχει το περιθώριο να το κάνει, αφού έχει διεκδικήσει και λάβει τη θέση που του αντιστοιχεί μέσα στον κόσμο. Εκεί ο ποιητής, έχοντας *στο στήθος* [*του*]*/ δόκανα και φτερά*, στήνει ενέδρα σε όσους πια συναντά στα ημερήσια φύλλα· διακόπτει τον ευτελή λόγο που αρθρώνουν, επιδιώκοντας να αποτρέψει, στον βαθμό που μπορεί, την επικράτηση της υπάρχουσας κατάστασης, την επικράτηση ενός λόγου υποδεέστερου της πραγματικότητας:

Διακόπτω την αλληλογραφία σας
άνθρωπε
τώρα που προβιβάστηκα
σ' ένα τοπίο
[…]
Σ' αυτή την εκβολή που η μαχαιριά
σαγηνεύει με τα τριαντάφυλλα
θα σε περιμένω− (Α66)

(«ΙΙΙ», *Απόπειρα μυθολογίας*, 1952)

Χρόνια αργότερα, το 2015, σε ηλικία ενενήντα ενός ετών, ο Δάλλας συνεχίζει να βρίσκεται αντιμέτωπος με την *σαχάρα των καιρών*. Η απάντησή του σε μια άγονη εποχή δεν είναι παρά η ευχή να συνεχίσει να προσφέρει τον ποιητικό λόγο του στους ανθρώπους:

Ζωή καρτεσιανή κάνε […]
να ρέω
κρουνός του λόγου από ψηλά και να τους ραίνω
εις μνήμην του ζωδιακού μου Υδροχόου

(«Υδροχόος», Υσ*τερόγραφα*, σελ.11)

Ο ποιητής ζει με την προσμονή να μην πάψει ποτέ να δημιουργεί έναν νέο, καλύτερο κόσμο για τους ανθρώπους. Βασικός όρος για να επιτελέσει η ποίησή του αυτόν τον ρόλο είναι να αποτελεί φορέα νοήματος. Πώς μπορεί, όμως, κάτι τέτοιο να συμβαίνει σε μια μακρά περίοδο κατά την οποία ο λόγος στερείται ουσίας; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα δίνεται στο ποίημα με τίτλο «Συνείδηση»:

Πίσω από τα μετάφρενα
τοτη βλέπω να βυθίζει
το ράμφος μες στον πίδακα
του λάρυγγός μου. (Α113)

(*Κυκλοδίωκτα,* 1956)

Η συνείδηση αποτελεί κινητήρια δύναμη του ποιητή, είναι αυτή που εξασφαλίζει την ύπαρξη νοήματος στα λόγια του, είναι αυτή που τον ωθεί να μη σιωπήσει σε μια περίοδο που οι άνθρωποι δεν αντιλαμβάνονται την επίδραση των καιρών πάνω τους κι απλώς παρακολουθούν τις λέξεις *να λύνονται μια μια απ' τα έργα* (Α 112). Ωστόσο, οι ακλόνητες βάσεις πάνω στις οποίες ο Δάλλας εδραιώνει την ποιητική του παραγωγή καθώς και η βεβαιότητά για την αξία της που απορρέει φυσικά στο έργο του,[125] δεν αρκούν πάντα: Ο ποιητής συχνά μοιάζει κι αυτός να αποκαρδιώνεται. Η πραγματικότητα ξεπερνά ακόμη κι εκείνον, ο κόσμος με τον οποίο βρίσκεται αντιμέτωπος δεν του ταιριάζει, και έτσι καταλήγει να «υποφέρει και [να] αγωνιά μέσα στην ποιητική λειτουργία του»[126]:

Γκρεμός ο κόσμος ψέλλισες
και το σκοινί της ποίησης
θηλιά (Β241)

(«Σκοινοβάτης», *Οριογραμμή*, 2006-2013)

Παρόμοιο αίσθημα αγωνίας φαίνεται να διακατέχει και τον Κλείτο Κύρου, ο οποίος το 1987 γράφει πως ακόμη και στο πλέον *μολυσμένο περιβάλλον* την ώρα της *πιο μεγάλη[ς] αναμέτρηση*[ς] *του ανθρώπου*, πάντα θα εμφανίζεται η ποίηση. Ο δημιουργός όμως της

[125] Όταν, χρόνια αργότερα, ο Γ. Δουατζής ρωτά τον Δάλλα σε τι χρειάζεται η ποίηση στην εποχή της κρίσης εκείνος απαντά: «Είναι η τελευταία δύναμη και το αντιστύλι στην καταστροφή, είναι η τελευταία δύναμη. Η μόνη ανιδιοτελής αντίδραση, ευαίσθητη στους κραδασμούς και αλληλεγγύη στην πάσχουσα ανθρωπότητα» (Βλ. Γιώργος Δουατζής, *Γιάννης Δάλλας…*, ο.π., σελ 23).
[126] Βύρων Λεοντάρης, *ό.π.* , σελ. 361

ποίησης, ως ο μοναδικός που μπορεί να αρθρώσει ουσιαστικό λόγο, πάντα θα ασφυκτιά, καθώς κινείται σε αντίθετη τροχιά απ' τον καιρό του:

> *ΕΝΑΣ ΠΥΡΕΤΟΣ στο αίμα μια θηλιά στο λαιμό*
> […]*ΕΝΑ ΠΟΙΗΜΑ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ λέξεις διάφανες να*
> *συνωθούνται μέσα σου συνταιριάζονται πλέουν σε μια θάλασσα*
> *φωτός φωτιάς ποτισμένες στο αίμα της καρδιάς σου καταγράφουν*
> *περιγράφουν κι ο Ποιητής η μόνη αληθινή αυθόρμητη*
> *γνήσια φωνή*
>
> *Σ' έναν κόσμο συναλλαγών η Ποίηση δε συναλλάσσεται Σ'*
> *έναν κόσμο φθοράς η Ποίηση παραμένει άφθαρτη Είναι*
> *μια αρρώστια που σε σιγοκαίει όπως ο έρωτας και η θέρμη*
> […]
> *Όπου Ποίηση και αλήθεια Φάρμακο για τη μοναξιά και τους πόνους της καρδιάς*[127]
>
> («Η ποίηση», *Τα πουλιά και η αφύπνιση*)

Χρόνια νωρίτερα, το 1962 στο ποίημα «Γδύσου», ο Δάλλας αναφέρεται σε έναν *πέτρινο λαιμοδέτη* που παραπέμπει στη θηλιά του «Σχοινοβάτη». Εκεί στο ερώτημα *Τι να γδυθώ;*, η απάντηση είναι όλα όσα τον περιορίζουν, όλα εκείνα που τον εμποδίζουν να αντιμάχεται ό,τι τον εμποδίζει: *εκείνους που* [*τον*] *έχτισαν/με τα πιο χοντρά υλικά/ και δε* [*του*] *άφησαν πολεμίστρες* (Α126). Ο ποιητής γράφει ωραία ποιήματα, αλλά, τελικά, μένει αδύναμος, *μες στο χαλάζι του καιρού* που ξεπερνά τον λόγο, να ζητά *άλλη θηλιά να πνιγ*[*εί*](Α149).[128]

1.2 Η ακατανόητη πραγματικότητα

Σε αντίθεση με τον σύγχρονό του Δάλλα, ο Βιττόριο Σερένι περνά ένα μακρύ διάστημα εκδοτικής σιωπής, που ακολουθεί το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ως το 1965, όταν εκδίδεται η ποιητική συλλογή *Gli strumenti umani*, «πλάι σε έναν Σερένι εκδότη, μεταφραστή, ενεργό και εξαιρετικά ζωντανό μάνατζερ, στην πραγματικότητα, φιγουράρει εκείνα τα ίδια

[127] Κλείτος Κύρου, *Εν όλω. Συγκομιδή 1943-1997*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1997, σελ. 225
[128] Η άποψη του Δάλλα θυμίζει την περιγραφή του Σαρτρ, ο οποίος, στο αυτοβιογραφικό του έργο *Οι λέξεις*, ομολογεί πως είναι προφανές στον αναγνώστη του ότι απεχθάνεται την παιδική του ηλικία, παρόλο που ήταν αυτή που συνέβαλε σε πολύ σημαντικό βαθμό στο να γίνει συγγραφέας. «[…] στο επάγγελμά μας είμαστε όλοι ίδιοι: όλοι βαρυποινίτες στα κάτεργα, όλοι με τατουάζ», καταλήγει ο δημιουργός. Βλ. Jean-Paul Sartre (μτφ. Ειρήνης Τσολακέλλη), *Οι λέξεις*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2003, σελ. 197-198

χρόνια ένας Σερένι αφανής ποιητής, σιωπηλός, 'ιδιωτικός'»[129]: Πρόκειται για μια περίοδο έντονων εσωτερικών διεργασιών, κατά την οποία κάποια από τα ιδεώδη του παρελθόντος του ποιητή εκλείπουν, άλλα μεταλλάσσονται και σχηματίζονται νέα· τα ως τότε βιώματα, οι αισθήσεις, οι εμπειρίες του επανεξετάζονται. Αυτή η διαδικασία διαμορφώνει τους ποιητικούς τόπους και τις μορφές που εμφανίζονται στις δύο μεταπολεμικές συλλογές του Σερένι.[130] Σε πρώτη ανάγνωση, η σιωπή του δημιουργού δεν συνεπάγεται κάποιου είδους παραίτηση ή απάρνηση του λόγου· λειτουργεί μάλλον ως ένα μέσο που ο ίδιος χρησιμοποιεί, στο πλαίσιο μιας νέας πραγματικότητας, για να κατορθώσει να διαχειριστεί το τραύμα του πολέμου, της φυλάκισης και το αίσθημα ενοχής για το γεγονός ότι δεν επέλεξε να βρεθεί στην πλευρά όσων αντιστάθηκαν. Με άλλα λόγια, για να χτίσει τις προϋποθέσεις της επιστροφής του στο ποιητικό γίγνεσθαι.[131] Μια τέτοια ερμηνεία, όμως, ισχύει μόνο εν μέρει. Η επιστροφή του δημιουργού γίνεται με μια σύνθετη ποιητική συλλογή, αποτέλεσμα επιμελούς και κοπιαστικής εργασίας.[132] Στα *Ανθρώπινα εργαλεία* φαίνεται πως ο ποιητής δυσκολεύεται να εναρμονίσει το εσωτερικό ερέθισμα και την τάση να γράψει με τον χρόνο της εξωτερικής πραγματικότητας, τον οποίο αδυνατεί να διαχειριστεί.[133] Καθίσταται, συνεπώς σαφές πως η σιωπή του Σερένι δεν είναι απλώς ένα εργαλείο που τον βοηθά να φτάσει στην πραγμάτωση της ποιητικής πράξης, αλλά και η απάντηση σε μια πραγματικότητα που ενίοτε υπερβαίνει ακόμη και τον λόγο της ποίησης:

Γράφονται ακόμη [*στίχοι*],
τους σκέφτεται κανείς λέγοντας ψέματα
στα ανήσυχα μάτια που σού εύχονται
το τελευταίο βράδυ του χρόνου.
Γράφονται μόνο σε αρνητικά
μέσα σ' ένα μαύρο χρόνων
σαν να ξεπληρώνεται ένα χρέος ενοχλητικό
που ήταν παλιό εδώ και χρόνια.
Όχι, δεν είναι πιά μια χαρούμενη άσκηση.
Γελούν κάποιοι: εσύ έγραφες για την Τέχνη.
Ούτε κι εγώ που ήθελα περισσότερα δεν το 'θελα αυτό.

[129] «A fianco di un Sereni redattore, traduttore, manager attivo ed estremamente vivace, infatti, figura in quegli stessi anni un Sereni poeta defilato, silenzioso, 'privato'». Mariassunt Borio, «'Gli strumenti umani' di Vittorio Sereni: Genesi, struttura e 'silenzio creativo'», *Studi novecenteschi*, 80 τχ. 37 (2010), σελ. 362
[130] Βλ. ό.π.
[131] Βλ. ενδεικτικά Giulia Raboni, «Leggere (e capire?) Sereni» στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno, εκδ. Ledizioni*, Μιλάνο 2014, σελ. 75
[132] Βλ. Edorado Esposito, «Sulla costituzione degli Strumenti umani» στο: Edorado Esposito (επιμ.), ό.π., σελ. 128
[133] Βλ. ό.π., σελ.129

Σκαρώνουν στίχους για να αποτινάξουν ένα βάρος
και να περάσουν στο επόμενο. Αλλά υπάρχει πάντα
κάποιο πλεονάζον βάρος, δεν υπάρχει ποτέ
κάποιος στίχος να αρκεί
αν αύριο κι εσύ ο ίδιος τον ξεχνάς. [134](157) (Παράρτημα Α, αρ. 2)
(«I versi», *Gli strumenti umani*, 1965 [1960*])

Όλα ξεχάστηκαν πριν ειπωθούν./ Κι η σιωπή δεν είναι καταφύγιο, γράφει ακριβώς είκοσι χρόνια νωρίτερα ο Γιάννης Ρίτσος, [135] ενώ βρίσκεται εξόριστος.[136] Στον Σερένι, από την άλλη, ο στίχος γράφεται, λέγεται, αλλά στο *μαύρο* των *χρόνων* ακόμη και η ποίηση χάνει από την ουσία της, καθώς εργαλειοποιείται, χρησιμοποιείται από τους δημιουργούς (στους οποίους ο Σερένι αναφέρεται σε τρίτο πληθυντικό πρόσωπο, πιθανόν για να διαχωρίσει τη θέση του από αυτούς) ως μέσο για να απαλλαγούν από το φορτίο που τους βαραίνει. Έτσι, ούτε κι αυτή δεν παραμένει άφθαρτη, δεν κατορθώνει να αγγίξει το αιώνιο.[137] Και στις δύο περιπτώσεις υπογραμμίζεται

[134] Μια πρώιμη εκδοχή του συγκεκριμένου ποιήματος απαγγέλλει ο Σερένι, όταν απαντά σε ερώτημα του κριτικού και συγγραφέα Τζ. Φερράτα σχετικά με τον πειραματικό χαρακτήρα του έργου των νέων ποιητών που κινούνται σε παβεζιανές ή μετα-παβεζιανές γραμμές. Ο Σερένι αναφέρεται στο «Στίχοι» γιατί θεωρεί πως αποτελεί το μόνο «ημι-σοβαρό [semiseria]» ποίημά του: συνιστά μια αντίδραση στα «ιδεολογικά παραρτήματα [succursali ideologiche]» και, συνεπώς, δεν είναι δυνατόν να συγκροτήσει μια άρτια ποιητική πρόταση. Ο δημιουργός φανερώνει μάλιστα την πρόθεσή του να το αποσιωπήσει, να μην το δημοσιεύσει ποτέ. Υποστηρίζει ότι κάθε ποίημα οφείλει να προκύπτει με φυσικότητα και τα «ιδεολογικά γεγονότα [fatti ideologici]» μπορούν να ενσωματώνονται στον ποιητικό λόγο μόνο αν ο δημιουργός έχει κατακτήσει τη «δύναμη της επικοινωνίας [forza di comunicazione]». Είναι αυτή η δύναμη που τού επιτρέπει να μην καταπνίγει το πρωταρχικό ερέθισμα «μέσα στο μπετόν, ή τον γύψο των ιδεολογικών παραρτημάτων [dentro il calcestruzzo, o il gesso della succursale]» (Βλ. Pier Annibale Danovi (επιμ.), *Scrittori su nastro*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1961, σελ 59-60). Η απόφαση του Σερένι να δημοσιεύσει, τελικά, αυτό το ποίημα δείχνει είτε ότι αναθεώρησε την αρχική του τοποθέτηση περί μιας απλής αντίδρασης σε παγιωμένα ιδεολογικά σχήματα είτε ότι επανεκτίμησε την αξία της ίδιας της αντίδρασης. Ίσως, μάλιστα, αυτό να αποτέλεσε και το ποιοτικό χαρακτηριστικό που αναγνώρισε ως ικανό για να θεμελιώσει μια ποιητική, αποσπώντας το «Στίχοι» από την κατηγορία της «ερασιτεχνικής [dilettantesco]» ποίησης ή «ποίησης της Κυριακής [poesia della domenica]».

[135] Χρύσα Προκοπάκη (επιλ.), *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 2000, σελ. 100

[136] Ο Ρίτσος αποκτά σχέσεις με την Ιταλία κατά την περίοδο της Δικτατορίας και το 1976 ταξιδεύει για πρώτη φορά στη γειτονική χώρα, καθώς του απονέμεται εκεί βραβείο ποίησης. (Βλ. Αμάντα Σκαμάγκα, «Η Ιταλία του Γιάννη Ρίτσου» στο: *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας «Ελλάδα-Ιταλία: πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις»*, Αθήνα 2012, σελ. 197-200). Ο Βιττόριο Σερένι διαβάζει Γιάννη Ρίτσο: Το 1980, μάλιστα, εκδίδεται από τον οίκο Einaudi, σε μετάφραση του Nicola Crocetti, φίλου και κουμπάρου του Ρίτσου, η συλλογή του με τίτλο *Trasfusione* (Βλ.Ghiannis Ritsos (μτφ. Nicola Crocetti), *Trasfusione (poesie italiane)* [*Μετάγγιση (ιταλικά ποιήματα)*], εκδ. Einaudi, Τορίνο, 1980), την οποία προλογίζει ο Σερένι. Μετάφραση του συγκεκριμένου κειμένου από τη Λήνα Μοσχονά, θα δημοσιευτεί έναν χρόνο αργότερα και στην Ελλάδα, στο αφιέρωμα για τον ποιητή, από τις εκδόσεις Κέδρος, με τίτλο «Σημειώσεις για μιάν ανάγνωση του Γιάννη Ρίτσου (Βλ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1981, σελ. 134-139).

[137] Στην εισαγωγή του διηγήματος του Σερένι *Il sabato tedesco* [*Το γερμανικό Σάββατο*], η Λάουρα Νέρι προτείνει μια διαφορετική ανάγνωση του ποιήματος αυτού: Παρατηρεί ότι ανάμεσα στην έκδοση των ποιητικών συλλογών του Σερένι μεσολαβούν αρκετά χρόνια. Ο ίδιος ο ποιητής παραδέχεται, άλλωστε, ότι χωρίς αυτά τα διαλείμματα αδυνατεί να γράψει. Συνεπώς το *μαύρο των χρόνων* δεν αποτελεί αναφορά στην εποχή, αλλά στις περιόδους απόστασης από τη συγγραφή. Η ποίηση εδώ παρουσιάζεται ως «μια ευκαιρία να στοχαστεί [ο δημιουργός] πάνω στην άσκηση της λογοτεχνίας». (Βλ. Laura Neri, «Introduzione» στο: Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, εκδ. Nino

το ίδιο στοιχείο: όταν οι συνθήκες εμποδίζουν την εκφορά ουσιαστικού λόγου, όλα *τ' άλλα είναι σιωπή*[138]· και στις δύο περιπτώσεις η σιωπή έχει αρνητική συνδήλωση, αφού συνεπάγεται είτε έναν εχθρικό χώρο είτε την αέναη επιφόρτιση με ένα βάρος που μοιάζει αβάσταχτο: το βάρος της σκληρής πραγματικότητας.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Σερένι, όπως είδαμε να κάνει και ο Δάλλας, αποφασίζει να διακόψει μια κενή επικοινωνία, μόνο που εδώ η διακοπή αφορά όχι την επικοινωνία με τους άλλους αλλά με τον ίδιο του τον εαυτό: Το ποιητικό υποκείμενο ακούει τον μάταιο λόγο των ανθρώπων και αποφασίζει ότι προτιμά να αποστασιοποιηθεί από αυτόν. Καθώς δεν έχει στη διάθεσή του ένα εκφραστικό μέσο που να μπορεί να τού χρησιμεύσει, μια προσωπική γλώσσα για να εξυπηρετήσει τη δική του εκφραστική ανάγκη, βυθίζεται στη σιωπή[139] :

Το τηλέφωνο
σιωπά για μέρες και μέρες.
Αλλά ο άλλος στην πιο πέρα συνοικία
ξεφώνιζε, μάταια
για ολόκληρες εβδομάδες.
Άστο λοιπόν για πάντα να σιωπά
γελοίο κοχύλι που κρέμεται στον τοίχο (112) (Παράρτημα Α, αρ. 3)

(«Comunicazione interrotta», *Gli strumenti umani*, '45 -'46)

Τι συμβαίνει όμως με την ποίηση; Ο Σερένι στο ποίημά του «La poesia è una passione?» [«Είναι ένα πάθος η ποίηση;»](161-163)[140] επιχειρεί να δώσει απάντηση σε αυτό το ερώτημα. Το ποίημα ξεκινά με την περιγραφή μιας ερωτικής σχέσης, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονο πάθος, οργή, αδημονία, ζήλια.[141] Η αγκαλιά των δύο εραστών δεν τους ενώνει· τουναντίον τους απωθεί. Το ποιητικό υποκείμενο, που εδώ ταυτίζεται με τον ποιητή, αναρωτιέται ποιος

Aragno, Τορίνο 2008, σελ. V). Ακόμη κι αν εξετάσουμε το ποίημα υπό αυτό το πρίσμα, θεωρώντας ότι δεν γίνεται κάποια άμεση αναφορά στην πραγματικότητα της εποχής, το κλίμα που οδηγεί στην απαξίωση του ποιητικού λόγου δίνεται με καθαρότητα.

[138] Ουίλιαμ Σαίξπηρ (μτφ. Διονύσης Καψάλης), *Άμλετ*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2015, σελ. 238

[139] Βλ. George Steiner (μτφ. Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου), *Η σιωπή και ο ποιητής*, ό.π, σελ. 39

[140] Το ποίημα συμπεριλαμβάνεται αρχικά στη συλλογή *Diario d'Algeria* και στην συνέχεια επανεκδίδεται στα *Strumenti umani*.

[141] Είναι προφανές πως ο έρωτας που περιγράφεται σε αυτό το ποίημα είναι ένας έρωτας που προκαλεί πόνο. Ο Σερένι δεν θεωρεί ότι ο πόνος μπορεί να εξυψώσει τον άνθρωπο, συνεπώς η χρήση του στοιχείου της σχέσης εδώ δεν είναι τέτοια. (Βλ. Marcus Perryman, «Lo sguardo nella poesia di Sereni», στο: Esposito Edorado (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno,* ό.π., σελ. 182). Πρόκειται περισσότερο για μία περιγραφή καθρέφτη της σχέσης του δημιουργού με την ποίηση.

θα φύγει πρώτος. Στο σημείο αυτό, ο Σερένι περνά σε μία νέα περιγραφή: Κάποια πόλη, πιθανότατα το Μιλάνο, η οποία είναι συγκεντρωμένη μπροστά από μια οθόνη, παρακολουθώντας έναν αγώνα ποδηλασίας, μια Κυριακή του Αυγούστου του 1953.[142] Οι πρωταγωνιστές του ποιήματος ανοίγουν κι εκείνοι την τηλεόραση για να δουν τον Φάουστο Κόπι να κερδίζει τον αγώνα ενάντια στα προγνωστικά.[143] Είναι τότε που και το ποιητικό υποκείμενο συνειδητοποιεί πως, όμοια με τον νικητή, όταν πια κάθε ελπίδα φαντάζει χαμένη, μπορεί κι αυτός να ξεχάσει όσα συνέβησαν και να επιστρέψει στη ζωή: σε μια ζωή καλύτερη που δεν θα φέρει το στίγμα όσων έχουν συμβεί κατά τη διάρκεια του πολέμου. Παρελθόν και παρόν δένονται στην ποίηση του Σερένι, αναδεικνύοντας έτσι το κοινό νήμα που τα διαπερνά.[144] Ακόμη κι αν ο ποιητής πιστεύει ότι υπάρχει ελπίδα η μεταπολεμική πραγματικότητα να είναι καλύτερη, οι πληγές του παρελθόντος δεν φεύγουν ποτέ από το προσκήνιο. Έτσι, ξαφνικά ανασύρει από την μνήμη του κάποιους στίχους του ποιητή Γκαμπριέλε.Ντ' Ανούντσιο: *ακόμη κι ο Αύγουστος πέρασε για πάντα…*[145] Ο Σερένι εξηγεί πως αυτό είναι το μοναδικό βιβλίο που είχε μαζί του στον πόλεμο· κάποιος το είχε βγάλει από τη βαλίτσα του και το διάβαζαν για πολλές μέρες. Ο ποιητής εξομολογείται πως ένιωθε στενά δεμένος με αυτούς τους στίχους, παρόλο που τότε του φαίνονταν πολύ μακρινοί. Τώρα πια, που ζει *άλλα πράγματα άλλον Αύγουστο,*[146] μπορεί να τους καταλάβει. Η ποίηση είναι ένα πάθος, τον συντροφεύει ό,τι κι αν συμβεί, τον ελκύει ακόμη και τις φορές που ενσωματώνει αρνητικά συναισθήματα, όπως ακριβώς και η ερωτική σχέση που περιγράφει στην αρχή του ποιήματος. Κυρίως όμως −ακριβώς επειδή φέρει νόημα− είναι ένας τρόπος επικοινωνίας μοναδικός, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να υφίσταται άθικτος σε κάθε περίσταση· ακόμη κι ανάμεσα σε ετερόκλητα άτομα, ακόμη κι όταν η σκληρότητα της πραγματικότητας δεν επιτρέπει κανένα άλλο είδος λόγου να εξελιχθεί.

---

[142] Βλ. Giulia Ferrero, «La poesia è una passione? Per Sereni è una bicicletta», διαθέσιμο στο: https://ilpolopositivo.com (προσπελάστηκε στις 11/11/2022)

[143] Βλ. ό.π.

[144] Βλ. Edorado Esposito, «Sulla costituzione», ό.π., σελ. 128

[145] «*anche agosto andato è per sempre…*». Πρόκειται για απόσπασμα του ποιήματος με τίτλο «Il novilunio [«Η νέα σελήνη»]», η οποία περιέχεται στον τρίτο τόμο του έργου: *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, με τίτλο: *Alcione*.
Αντίστοιχα με τον Σερένι, ο Δάλλας γράφει: *Εδώ τελειώνει ο Αύγουστος/ κι αρχίζει η πραγματικότητα που δεν έχει έλεος* […]*/ Εγώ θα μείνω ωστόσο κάτω απ' τη φωνή του κρατήρα/ κοντά στα λαγωνικά μου να συλλογιστώ τα μελλούμενα/ ώσπου να κατακτήσουν τις μέρες μου τρακτέρ και τραίνα* (Α75). Όπως παρατηρεί ο Γ. Μαρκόπουλος, ο ποιητής ποτέ «δεν ξεχνά το κακό και τις δυνάμεις του», αλλά μέσα από την τέχνη του αγωνίζεται για μια νέα, καλύτερη κοινωνία και ζωή (Βλ. Μαρκόπουλος Γιώργος, «Από τον θρήνο για τον εμφύλιο….», ό.π., σελ.46).

[146] «*è altra roba altro agosto*»

Δεν θα γράψω αυτήν την ιστορία επαναλαμβάνει διαρκώς ο Σερένι στο «Un posto di vacanza» [«Ένας τόπος διακοπών»] (237-248), για να συμπληρώσει: *αν υπήρξε ποτέ ιστορία για να διηγηθώ* (239). Ο ποιητής βρίσκεται αντιμέτωπος με τον εαυτό του και με *το λευκό χαρτί.* Το ποίημα αυτό παρουσιάζεται ως «αντανάκλαση της ίδιας της ποίησης η οποία αφηγείται την δημιουργία της».[147] Και καταλήγει:

> *Το να αγαπάς δεν σημαίνει πάντα να γνωρίζεις («δεν είναι πάντα*
> *η νεότητα αλήθεια»), αργότερα το μαθαίνει κανείς αυτό.*
> *Μια πέτρα, μάς εξηγούν,*
> *δεν είναι τόσο απλή όσο φαίνεται.*
> *Πολύ λιγότερο ένα λουλούδι.*
> *Η μία φέρει μέσα της έναν καθεδρικό ναό.*
> *Το άλλο έναν επίγειο παράδεισο.*
> *Πάνω και από τα δύο υψώνονται Ιμαλάια*
> *ζωών σε κίνηση.*
> *Έγινε αντιληπτό*
> *το σχέδιο το βαθύ*
> *στο σημείο που γίνεται πιο εμφανές*
> *– δεν είναι μια ιστορία δική μου ή άλλων*
> *δεν είναι μια αγάπη ούτε ένα ποίημα*
> *αλλά ένα πλάνο*
> *πάντα σε εξέλιξη πάντα*
> *«in fieri» του οποίου να είσαι μέρος*
> *για μια φορά χωρίς ταπεινότητα ή υπερηφάνεια*
> *γνωρίζοντας ότι δεν ξέρεις.*
> […]
> *Αν δεν ήταν τόσο αργά.*
> *Αλλά εσύ καθρέφτη τώρα ομοιόμορφε και αιώνιε*
> […]
> *πραγματικά ξέχνα με, μη με κολακεύεις πια.* (247-248) (Παράρτημα Α, αρ. 4)
> (*Stella variabile*, 1979*)

Ο Σερένι αναφέρεται στη δυσκολία του να καταλάβει τον κόσμο στον οποίο ζει, την πραγματικότητα του καιρού του.[148] Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Τζ. Φερρέττι, σε αυτό το ποίημα απεικονίζεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το πρόβλημα στην κατανόηση του

[147] Giulia Raboni, «Nota introduttiva» στο: Vittorio Sereni (επιμ. Giulia Raboni), *Poesie e Prose*, ό.π., σελ. 44: «si presenta come riflessione sulla propria poesia, narrata nel momento stesso del suo farsi».

[148] Ο Ντ. Ιζέλα γράφει χαρακτηριστικά για την «περίπλοκη αποκωδικοποίηση της ζωής» και την τάση του ποιητή να δοκιμάζει να επικεντρώσει την προσοχή του σε κάποια σταθερά σημεία αναφοράς, καθώς η πραγματικότητα είναι τόσο ρευστή στην «αδιάκοπη παραμόρφωσή της» που μοιάζει περισσότερο με όνειρο (Βλ.Vittorio Sereni (επιμ. Dante Isella), *Poesie* [κριτική εκδ.], εκδ. Arnaldo Mondadori, Μιλάνο 1995, σελ. XIII).

κόσμου για το οποίο μιλάει ο Σερένι[149]· μια δυσκολία που οφείλεται και στην αδυναμία να πιστέψει κανείς μεταπολεμικά στην αξία της γραφής ως αντίστοιχης της εμπειρίας.[150] Αυτός είναι και ο λόγος που ο ποιητής θα τοποθετήσει τις ρίζες της εμπειρίας τόσο βαθιά, και θα τονίσει πως πρόκειται για ένα πλάνο που βρίσκεται πάντα σε διαδικασία δημιουργίας,[151] αναδεικνύοντας έτσι την αδυναμία του λόγου να περιγράψει αυτή την τόσο περίπλοκη και πολυεπίπεδη κατάσταση. Όσον αφορά τον ίδιο σε αυτό το πλαίσιο, εξηγεί πως είναι πλέον πολύ αργά και ζητά από τον καθρέφτη, που τού εμπνέει μια αίσθηση αιωνιότητας, να τον ξεχάσει και να μην τον κολακεύει πια.

Στο «Poeta in nero [Ποιητής στα μαύρα]», που εκδίδεται για πρώτη φορά το 1979, ο Σερένι παραδέχεται: *Είμαι περήφανος που είμαι ποιητής* (223), πρώτα στα γερμανικά και ύστερα στη γλώσσα του· μα το λέει *μετά βίας κουνώντας τα χείλη του*. Η έντονη αυτοκριτική διάθεση που χαρακτηρίζει το έργο του Σερένι, και ειδικά την τελευταία ποιητική του συλλογή *Stella variabile* [*Μεταβλητός αστέρας*],[152]είναι κι εδώ προφανής μέσω της «ζοφερής ειρωνείας»[153] με την οποία περιγράφει τα συναισθήματα απέναντι στην ποιητική του υπόσταση:

Μαύρη ζώνη μποτάκια μαύρα
μαύρο κουρελιασμένο καπέλο
ολόκληρος στολισμένος στα μαύρα στέκεται
όρθιος στο σκαμνί υψώνει
μια πινακίδα με την επιγραφή: Ich bin
stolz ein Dichter zu sein
μετά βίας κουνώντας τα χείλη του.
Είμαι περήφανος που είμαι ποιητής.
Αλλά γιατί τόσο μαύρο;
Τον ρωτάω με τα μάτια μου.
Ντύνομαι το πένθος για ’σας
πίσω από μαύρα γυαλιά

[149] Βλ. Giancarlo Ferretti, «‘Stella variabile’ e Stella polare di Vittorio Sereni», *Belfagor,* 4 τχ.39 (1984), σελ. 417
[150] Βλ ό.π. και Niccolò Scaffai, «Appunti per un commento a Stella variabile» στο: Edoardo Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, εκδ. Ledizioni, Μιλάνο 2014, σελ. 193
[151] Στο μυθιστόρημά του *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης…*, που εκδίδεται για πρώτη φορά το 1979, ο Ίταλο Καλβίνο μιλά για την αλλαγή στην αντίληψη και τη βίωση του χρόνου: «[…] η διάσταση του χρόνου έχει γίνει πια χίλια κομμάτια, δεν μπορούμε παρά να ζούμε και να σκεφτόμαστε σε θραύσματα του χρόνου, που το καθένα αμέσως απομακρύνεται ακολουθώντας τη δική του πορεία και εξαφανίζεται» (Βλ. Ίταλο Καλβίνο (μτφ. Ανταίου Χρυσοστομίδη), *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης…*, εκδ. Αστάρτη, Αθήνα 1982, σελ. 14-15). Την ίδια αίσθηση θρυμματισμένου χρόνου, στον οποίο πάντα υπάρχει ένα πλάνο εν εξελίξει, ένα πλάνο που επαναλαμβάνεται επ’ άπειρον, χωρίς να ολοκληρώνεται ποτέ, δίνει και ο Σερένι εδώ.
[152] Βλ. Giancarlo Ferretti, ό.π.
[153] Ό.π.: «l’ironia cupa».

με τα μάτια του μού απαντά. (223) (Παράρτημα Α, αρ. 5)

(*Stella variabile*, 1979*)

Σε έναν κατεστραμμένο κόσμο −συμπεριλαμβανομένης της Γερμανίας και της Ιταλίας− που βρίσκεται σε διαδικασία μιας επίπονης ανασυγκρότησης, *ανάμεσα σε ό,τι έχει απομείνει απ' τα σύντριμμα/ και σε όλα αυτά τα πράγματα που κατασκευάζονται* (224)[154], ο ποιητής στέκεται πάνω στο σκαμνί και δυσκολεύεται να μιλήσει. Ο δημιουργός είναι περήφανος για την ποίησή του, είναι ίσως ο μόνος που μπορεί να κατανοήσει σε βάθος την πραγματική κατάσταση της κοινωνίας και να πενθήσει για τους συνανθρώπους του. Αλλά δεν έχει πλέον πρόσβαση στον λόγο. Η αίσθηση που αποκομίζει ο αναγνώστης είναι πως ο ποιητής βρίσκεται με μια θηλιά περασμένη στον λαιμό, θυμίζοντας την εικόνα που δίνει για την ποίηση και ο Δάλλας. Ο μοναδικός τρόπος να μιλήσει είναι κάνοντας έναν σιωπηλό διάλογο με τα μάτια· έναν σιωπηλό και πιθανότατα εσωτερικό διάλογο ανάμεσα στον ποιητή και τον εαυτό του.[155]

Τον Ιούλιο του 1980, στη σειρά «Silerchie» από τον Saggiatore εκδίδεται η συλλογή του Σερένι *Il sabato tedesco* [*Το γερμανικό Σάββατο*], που αποτελείται από δύο διηγήματα στα οποία παρεμβάλλεται ένα ποίημα. Το συγκεκριμένο έργο συνδέεται οργανικά με τον *Μεταβλητό αστέρα*: κυκλοφορεί ανάμεσα στις δύο πρώτες εκδόσεις της ποιητικής συλλογής (1979 και 1981) και ποιήματα που περιέχονται σε αυτήν εγκολπώνονται στα διηγήματά του. Εκεί ο Σερένι δίνει μια διαφορετική εκδοχή του «Ποιητή στα μαύρα», προσθέτοντας μία ακόμη στροφή:

...
− Είμαι ποιητής κι εγώ −
του λέω καθώς τον προσπερνώ
−ούτε καν Ποιητής−
ποιητής των καλών τρόπων
ποιητής στη Δύση.[156] (Παράρτημα Α, αρ. 6)

(«Il sabato tedesco»)

---

[154] «*Tra quanto resta di macerie/ e tutta questa costruenda roba*.»

[155] Η Α. Καβαρέρο, εξετάζοντας την απομάκρυνση της ομιλίας από τη σκέψη, σημειώνει πως συχνά νοείται ως ένας «σιωπηλός διάλογος της ψυχής με τον εαυτό της [un silenzioso discorso dell'anima con se stessa]». Ο Λόγος, απομακρυνόμενος από τη φωνή, επιδιώκει να πλησιάσει την ουσία της σκέψης (Βλ. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, εκδ. Giangiacomo Fetrinelli Editore, Μιλάνο 2003, σελ. 54). Ο ποιητής διαλέγεται μόνο με τα μάτια με το alter ego του, κι έτσι καταφέρνει να δει και να αναγνωρίσει την ουσία της τέχνης του, και άρα του ίδιου, σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από ασάφεια.

[156] Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, εκδ. Nino Aragno, Τορίνο 2008, σελ. 54

Η συνέχεια του ποιήματος ξεκινά με αποσιωπητικά. Η παύση ανάμεσα στα δύο μέρη που σχηματίζονται φανερώνει μια ρωγμή, προοικονομεί μια μεταστροφή: Αρχικά το ποιητικό υποκείμενο κι ο μαυροντυμένος ποιητής μοιάζουν να είναι ο ένας το alter ego του άλλου[157] και επικοινωνούν με το βλέμμα, παρ' όλο που τα μάτια του ενός καλύπτονται από μαύρα γυαλιά. Ωστόσο, στην πορεία αυτή η επαφή χάνεται.[158] Ο Σερένι τελικά απομακρύνεται από τον άνθρωπο που μάχεται, σηκώνοντας το βάρος του πένθους ολόκληρης της ανθρωπότητας. Καθώς τον προσπερνά, δηλώνει ότι και ο ίδιος είναι ποιητής −όχι όμως σαν εκείνον. Σε μια μαύρη μορφή, μια μορφή που μοιάζει με τη σκιά του, ο δημιουργός «κοιτά[ζ]ει τον εαυτό του εκεί απ' όπου απουσιάζει».[159] Έτσι, αντιλαμβάνεται τη θέση στην οποία πραγματικά βρίσκεται[160] και καταλήγει σε μια σκληρή παραδοχή: Στη μεταπολεμική, επιφανειακή Δύση των καλών τρόπων,[161] εκεί που οι λέξεις χάνουν την ουσία τους και η σιωπή υπερισχύει, ο ποιητής δεν μπορεί πια να είναι Ποιητής.[162]

---

[157] Ο διττός εαυτός αποτελεί κεντρικό θεματικό μοτίβο στο *Γερμανικό Σάββατο* (Βλ. Laura Neri, «Introduzione», ό.π., σελ. XII).

[158] Από την πρώτη του κιόλας ποιητική συλλογή, ο Σερένι ακουμπά το ζήτημα της διττής ανθρώπινης φύσης. Τα είδωλα που εμφανίζονται στους καθρέφτες των ποιημάτων του συχνά αποκτούν δική τους ζωή˙ η επικοινωνία ανάμεσα στον ποιητή και στο είδωλό του δεν είναι πάντοτε απλή. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος που ο Σερένι βλέπει την αντανάκλασή του στο ποίημα «Un ritorno [Μια επιστροφή]» της συλλογής *Gli strumenti umani*: *Πάνω στη λίμνη τα πανιά έφτιαχναν ένα λευκό και πυκνό ποίημα/ μα όμοια πια μ' αυτό δεν ήταν η ανάσα μου/ και δεν ήταν πια μια λίμνη αλλά ένα έκπληκτο/ καθρέφτισμά μου ένα κενό της ψυχής* (116). (Παράρτημα Α, αρ. 7) (Για την σχέση ανάμεσα στο ποιητικό και το πραγματικό Εγώ, με το είδωλο και τον εαυτό στο έργο του Σερένι βλ. Alessandro di Bernardi, *Gli 'specchi multipli' di Vittorio Sereni, Un posto di vacanza e la crisi italiana degli anni Sessanta*, εκδ. S. F. Flaccovio, Παλέρμο 1978)

[159] Michele Foucault (μτφ. Τάσος Μπέτζελος), *Ετεροτοπίες και Άλλα Κείμενα,* εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012, σελ. 260

[160] Βλ. ό.π, σελ. 260-261

[161]Στο *Γερμανικό Σάββατο* ο Σερένι καταπιάνεται με το ζήτημα της Ευρώπης σε σχέση με τη μνήμη. Η αναφορά στη Δύση εδώ εντάσσεται στην θεματική αυτή. Το Σάββατο που περιγράφει ο ποιητής εκτυλίσσεται στην Φρανκφούρτη, όπου ο ίδιος βρίσκεται για μια εβδομάδα τον χρόνο, εκπροσωπώντας τον εκδοτικό οίκο Mondadori στην Έκθεση Βιβλίου. Η Λ. Μπαρίλε σημειώνει ότι η Φρανκφούρτη την εβδομάδα εκείνη είναι η «πιο ευρωπαϊκή πόλη», αφού εκεί μπορεί κανείς να δει ξεκάθαρα τα σημάδια τόσο της τραγικής ιστορίας του εικοστού αιώνα, η οποία συνδέεται στενά με τη Γερμανία, όσο και αυτά της συλλογικής μνήμης. Μιας μνήμης που ο Σερένι παρατηρεί να μετατρέπεται «σε λήθη και ρεβιζιονισμό», που στο πρώτο διήγημα της συλλογής παίρνει τη μορφή εκσυγχρονισμού και διαπραγματεύσεων στο πλαίσιο της αγοράς του βιβλίου (Βλ. Laura Barile, *Il ritmo del pensiero. Montale, Sereni, Zanzotto*, εκδ. Quodlibet, Ματσεράτα 2017, σελ.114-115)

[162] Στο δοκίμιο του 1956 με τίτλο «Il nome del poeta [Το όνομα του ποιητή] », της συλλογής *Gli immediati dintorni* [*Τα κοντινά περίχωρα*], ο Σερένι μιλά για το πόσο δύσκολο είναι κοινωνικά κανείς να φέρει και να υποστηρίζει τον τίτλο, το όνομα του ποιητή. Εξηγεί πως αυτό συμβαίνει γιατί πλέον έχει μετατοπιστεί η σκοπιά από την οποία θεάται η ίδια η ποίηση. Η ποιητική πράξη αποκτά έναν αφηρημένο χαρακτήρα και η φυσικότητά της πλήττεται, καθώς περιορίζεται σε μια προκαταρκτική αντιπαράθεση σχετικά με την ερμηνεία της και δεν κατορθώνει να αγγίξει το σημείο όπου μπορεί να λειτουργήσει ως κριτική της πραγματικότητας. Ωστόσο, το κείμενο κλείνει: «σε κάθε περίπτωση, αυτό που δεν θα θέλαμε ποτέ να δούμε να διαστρεβλώνεται ή απλώς να αλλοιώνεται είναι η φυσική ικανότητα της ποίησης να επικοινωνεί και η αντίστοιχη ικανότητα να αντιλαμβανόμαστε τη φωνή της» (Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni,* εκδ. Il saggiatore, Μιλάνο, 1962, σελ.

1.3 Απέναντι στη νέα κοινωνία

Τα μεταπολεμικά πολιτισμικά πρότυπα της Δύσης εξαπλώνονται και στην Ελλάδα, η οποία γνωρίζει μια νέα πραγματικότητα εκβιομηχάνισης, μαζικής κατανάλωσης και τεχνολογικών αλμάτων. Το τέλος του εμφυλίου σηματοδοτεί την έναρξη μιας αξιοσημείωτης περιόδου επικράτησης των θεσμών της αστικής κοινωνίας σε γρήγορους ρυθμούς.[163] Σημαντικό ρόλο παίζει το γεγονός ότι μεταπολεμικά σημειώνεται ένα έντονο κύμα εσωτερικής μετανάστευσης, που οδηγεί, σύμφωνα με παρατήρηση του Δημήτρη Χατζή, σε τεράστιες κοινωνικές μεταβολές, καθώς το ένα τρίτο του πληθυσμού «άλλαξαν επάγγελμα, τρόπο ζωής και ιδεολογία».[164] Ενώ ο κόσμος αρχίζει να ρέπει προς τη νέα κουλτούρα,[165] να μην είναι πια ο ίδιος, οι πολιτικοί θεσμοί παραμένουν καχεκτικοί[166] και η κοινωνία συχνά μοιάζει ανέτοιμη να ακολουθήσει. Έχοντας ζήσει για χρόνια μακριά από την Ελλάδα, ο Χατζής είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος στην αναγνώριση αυτών των στοιχείων ως μέρους μιας σειράς αλλαγών που συμβαίνουν σε όλες τις αστικές δημοκρατίες −ίσως περισσότερο ευαίσθητος συγκριτικά με τους συντρόφους του που την ίδια περίοδο αγωνίζονται να επιβιώσουν εντός των συνόρων. Ο συγγραφέας επιχειρεί να κατανοήσει τον ρυθμό των μετασχηματισμών και να αναδείξει το μεταβαλλόμενο ήθος της ελληνικής κοινωνίας,[167] το «αίσθημα αδιαχώρητου και ανασφάλειας»[168] που την χαρακτηρίζει· προσπαθεί να μιλήσει «με τη δική [του], την ελληνική

89). Με όσους τρόπους κι αν η ρηχή πραγματικότητα καταφέρνει να επηρεάζει την τέχνη του ποιητή, που πλέον αδυνατεί να έχει τον ίδιο ρόλο με αυτόν που είχε στο παρελθόν, να είναι Ποιητής, η επικοινωνία μέσω της ποίησης διατηρεί τη σημασία του να αποκαλείται κανείς έτσι.
Σχετικά με τον ρόλο τον καλλιτεχνών γενικότερα, ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το σύντομο δοκίμιο του 1957 «Artisti [Καλλιτέχνες]». Σε αυτό ο Σερένι επισημαίνει πως προπολεμικά η λέξη «καλλιτέχνης» θεωρούνταν αντίθετη της λέξης «αστός», κάτι μεταπολεμικά χρόνια αλλάζει, καθώς η μοναδική λέξη που αντιπαραβάλλεται στο «αστός» είναι το «προλετάριος». Αυτή η παρατήρηση είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο ποιητής τη θέση των καλλιτεχνών στη μεταπολεμική κοινωνία. (Βλ. Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π., σελ. 800)

[163] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία στο έργο του Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Καλλίγραφος, Αθήνα 2016, σελ. 125

[164] Βλ. ό.π., σελ. 128

[165] Ο όρος αναφέρεται στην ανάδυση της μαζικής κουλτούρας και του αστικού τρόπου ζωής, που χαρακτηρίζονται από την κυριαρχία των καταναλωτικών προτύπων, την τεχνολογική πρόοδο και την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές κοινοτικές δομές της ελληνικής επαρχίας: μιας συνολικής απομάκρυνσης από τα πρότυπα του παρελθόντος.

[166] Αναφέρω ενδεικτικά τις διώξεις, τα πιστοποιητικά φρονημάτων, τον αποκλεισμό των Αριστερών από τον κρατικό μηχανισμό κλπ.

[167] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην κριτική*, Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σελ. 470

[168] Χριστόφορος Μηλιώνης, *Με το νήμα της Αριάδνης. Μεταπολεμική Πεζογραφία. Ερμηνεία κειμένων*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1991, σελ. 39

[του] φωνή μέσα στο σημερινό κόσμο»,[169] ο οποίος τον απασχολεί συχνά ως θέμα. Το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται σε περιβάλλοντα της ελληνικής επαρχίας, εκεί όπου η διαφορά ανάμεσα στο παρελθόν και στη νέα πραγματικότητα είναι πρόδηλη· εκεί που η τραγωδία της αντικατάστασης του παλιού[170] αποκτά σαφώς μεγαλύτερες διαστάσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, η σιωπή έρχεται στο προσκήνιο ως αδυναμία του λόγου να συμβαδίσει με τους νέους ρυθμούς.

Στο διήγημα «Ο Σιούλας ο Ταμπάκος» του *Τέλους της μικρής μας πόλης*, όταν η δουλειά τον ταμπάκων (δηλαδή των βυρσοδεψών) σταματά να έχει ζήτηση, γιατί οι έμποροι προτιμούν να στέλνουν τα δέρματα σε μέρη όπου υπάρχουν μηχανές για να τα επεξεργαστούν, ξαφνικά τους ταμπάκους τούς κυριεύει η σιωπή. Όταν οι κάτοικοι της επαρχίας συνειδητοποιούν ότι δεν μπορούν να συμβαδίσουν με τη νέα πραγματικότητα,[171] δεν κατέχουν τα μέσα, οικονομικά και τεχνολογικά, που χρειάζονται για να είναι λειτουργικοί στο πλαίσιο μιας καταναλωτικής κοινωνίας, αναπτύσσουν αίσθημα ντροπής. Απομακρύνονται και δεν μοιράζονται πιά ένα πρόβλημα το οποίο είναι κοινό για όλους[172]:

> «Αυτοί ─κανένας δεν κλαιγότανε, δεν μαρτύραγε τίποτα για τη φτώχεια του,
> ντρεπόταν ο ένας για τον άλλονε να μιλήσουν»
>
> (σελ.12, 1953*[173])

Ο Χατζής αντλεί έμπνευση για τη συγγραφή αυτού του διηγήματος από ένα άρθρο που αναφέρεται στη βιοτεχνία δερμάτων των Ιωαννίνων, το οποίο δημοσιεύεται το 1935 στην

---

[169] Δημήτρης Χατζής, «Ο Κώστας Βάρναλης», *Αντί*, τχ. 11 (1975), σελ. 43

[170] Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η *μικρή μας πόλη* των ιδεών και το νεοελληνικό μάθημα του Δημήτρη Χατζή, [μότο:…και τιποτ' άλλο ποτέ δε συμβαίνει ('ο ντετέκτιβ')]», στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991, σελ. 851

[171] Η πρώτη έκδοση της συλλογής που περιέχει το συγκεκριμένο διήγημα γίνεται το 1953. Το βιβλίο επανεκδίδεται το 1963, με διάφορες αλλαγές σε δομή και περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τη διαμόρφωση της πραγματικότητας, στην αρχική έκδοση ο Σιούλας, αποφασίζει να προσχωρήσει στην κομμουνιστική αντίσταση, η οποία πρόκειται να φέρει την καινούργια, καλύτερη κοινωνία μετά τον πόλεμο. Αυτό το στοιχείο, όμως, αλλάζει στη δεύτερη έκδοση. Εκεί ο Σιούλας, αφού γνωρίζεται και συνδέεται με τους υπόλοιπους ταμπάκους, με τους οποίους αντιμετωπίζει το ίδιο πρόβλημα, συνειδητοποιεί πως η νέα εποχή καθιστά αδύνατη την προσκόλλησή του στην παλιά λογική της συντεχνίας. Η μόνη λύση, συνεπώς, είναι να αποδεχτεί το άνοιγμα στην κοινωνία γύρω του και να προσαρμόσει τη ζωή του στις αλλαγές που βλέπει να συμβαίνουν (Βλ. Χέρο Χόκβερντα, «Η μεταστροφή της μεταστροφής. Οι αλλαγές (από το 1953 στο 1963) στη «μεταστροφή» των πρωταγωνιστών του 'Τέλους της μικρής μας πόλης'», Θέματα λογοτεχνίας, τχ. 46 (2011), σελ. 200).

[172] Οι γυναίκες της συγκεκριμένης κοινότητας, επισημαίνει ο Χατζής, έχουν εντελώς διαφορετική συμπεριφορά. Μοιράζονται το πρόβλημά τους.

[173] Η πρώτη έκδοση του *Τέλους της μικρής μας πόλης*, αυτή του 1953, πιθανολογείται πως διοχετεύεται μόνο στους κύκλους της ελληνικής Αριστεράς και στις χώρες του ανατολικού μπλοκ. Είναι η τελευταία, αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη έκδοση του 1963 που κυκλοφορεί ευρέως, γίνεται γνωστή και φτάνει ως τις μέρες μας.

εφημερίδα *Ήπειρος*.[174] Στις περιγραφές του ο συγγραφέας ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τις περιγραφές του άρθρου, αλλά διαφοροποιείται σε αρκετά σημεία: Αποφασίζει να παρουσιάσει τους ταμπάκους ως ένα συνεκτικό και αδιάσπαστο συνάφι, γεγονός που στην πραγματικότητα δεν ισχύει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως για την παρακμή και για το ενδεχόμενο της επερχόμενης εξαφάνισης του κλάδου, φαίνεται να μην υπάρχει κάποια οριστική λύση, αλλά μονάχα μια «αόριστη ελπίδα στους νέους καιρούς».[175] Η λύτρωση των ηρώων από τη συναισθηματική ένταση που τους προκαλεί το γεγονός ότι βρίσκονται εγκλωβισμένοι στο μεταίχμιο των καιρών, έρχεται με το τέλος της σιωπής. Ο Σιούλας, μην έχοντας άλλη επιλογή, απευθύνεται στον «γύφτο». Προσπαθεί να του πουλήσει το δίκαννό του, με σκοπό να εξασφαλίσει χρήματα για την τροφή της οικογένειάς του. Έτσι, φανερώνει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Ο γύφτος, πάλι, αρνείται να το αγοράσει και επισημαίνει στον Σιούλα πόσο σημαντικό είναι να το κρατήσει. Μάλιστα τού δανείζει χρήματα για να τον διευκολύνει (ΤΜΠ 16-17). Η πράξη αυτή κάνει τον πρωταγωνιστή να νιώσει «ένα ζεστό φως […] μέσα του» (ΤΜΠ 18) και γίνεται το έναυσμα για να προσεγγίσει τους άλλους, να ανοίξει ένας καινούργιος κύκλος επικοινωνίας στη φατρία των ταμπάκων. Όταν πλέον οι «φουκαράδες» (ΤΜΠ 17) ενώνονται και αντιλαμβάνονται ότι η ανάγκη τους είναι κοινή, κατορθώνουν να βρουν έναν τρόπο να επιβιώσουν. Ο συγγραφέας δίνει το στίγμα του: Η σιωπή είναι χαρακτηριστικό περασμένων εποχών.[176] Η ρήξη με αυτές είναι απαραίτητη για το ομαλό πέρασμα στη νέα κοινωνία.[177]

Την άλλη πλευρά του νομίσματος, δηλαδή το τι συμβαίνει όταν τελικά η σιωπή επικρατεί, παρατηρούμε στον «Τάφο». Σε αυτό το διήγημα, ο Σπούργος επιστρέφει στην παράγκα του που λειτουργούσε ως μαγαζί για τους περαστικούς, καιρό αφού τον έχουν συλλάβει. Ο γείτονάς του Τσιάγαλος, ο οποίος έχει κι αυτός μια αντίστοιχη παράγκα και έχει κάνει κάθε δυνατή κίνηση για να καταφέρει να τον διώξει, τον υποδέχεται:

> «—[…] Να σου δώσω και τις καρέκλες σου…
>
> —Κράτα τες εσύ, έχεις και τη φαμίλια… Τώρα δεν τις θέλω. Μόνο δώσε μου το κλειδί να κοιμάμαι.

[174] Εκείνη την περίοδο την *Ήπειρο* διευθύνει ο ίδιος ο Χατζής. Εκδότης του εντύπου έχει υπάρξει και ο πατέρας του Γεώργιος Χατζής-Πελλερέν, ο οποίος εργάζεται στην *Ήπειρο* μέχρι και το τέλος της ζωής του.
[175] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *ό.π.* σελ. 230-231
[176] Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζει τη σιωπή και η Ναταλία Γκίνζμπουργκ (Βλ. παρακάτω Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2.4, σελ. 101).
[177] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *ό.π.*, σελ. 227

―Δεν θα τ' ανοίξεις το μαγαζί σου;

―Όχι, είπε ο γέρος.

Σωπάσανε.

―Θέλεις… μαζί να…, ρώτησε ο Τσιάγαλος.

Ο γέρος κούνησε το κεφάλι του

―Όχι είπε. Δεν έχει πια μαγαζί, κυρ' Αντώνη μου, το χάλασες. Όλα τα χαλάτε. Γιατί;…»

(σελ.40, 1953*)

Στο πρόσωπο του Σπούργου αντικρίζουμε την παραδοσιακή ελληνική κοινωνία: ένας γέρος που τον αποκαλούν «μπάρμπα», ο οποίος είναι πάντα φιλόξενος, έχει την παράγκα του πάντα ανοιχτή για τους περαστικούς, αλλά ο ίδιος δεν έχει ιδιαίτερες σχέσεις με κανέναν, διατηρεί ισχυρό δεσμό με την ύπαιθρο, αφού καθημερινά πηγαίνει στο ποτάμι για ψάρεμα, έχει πενιχρά έσοδα, αλλά αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα για εκείνον, ενώ ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του είναι το γεγονός πως χαμογελά πάντα «λίγο ντροπιαστικά» (ΤΜΠ 25). Στον αντίποδα τοποθετείται ο Τσιάγαλος, αντιπροσωπευτικό δείγμα ανθρώπου που προσπαθεί να συμβαδίσει με τη νέα εποχή: ανυπομονεί να πραγματοποιηθεί «το όνειρο της στερημένης ζωής του» (ΤΜΠ 22), να φτιάξει ο Δήμος τον δρόμο που οδηγεί στην παράγκα του για να αυξηθούν οι ροές του κόσμου προς το μαγαζί του και να μπορέσει να κερδίσει περισσότερα χρήματα. Μέχρι να συμβεί αυτό αποφεύγει να κάνει οποιαδήποτε εργασία συντήρησης, αφού πρώτον, δεν είναι οικονομικά δυνατόν και, δεύτερον, δεν έχει για αυτόν νόημα από τη στιγμή που δεν υπάρχει ο αντίστοιχος κόσμος για να τον επισκεφτεί.

Ο Χατζής με *Το τέλος της μικρής μας πόλης* επιχειρεί να δώσει μια ρεαλιστική εικόνα της φθοράς της παλιάς ελληνικής κοινωνίας, η οποία, όμως, επί μακρόν υπάρχει παράλληλα με τη νέα και λειτουργεί ως στήριγμα για τους ανθρώπους της.[178] Αν και ο συγγραφέας δεν αντιμετωπίζει με νοσταλγία τον αποχωρισμό αυτό,[179] λίγο πριν χαθεί για πάντα η παλιά κοινωνία, όταν πια το τέλος της δηλώνεται ρητά, κλείνει το διήγημα με το ισχυρό αίσθημα μοναξιάς που βιώνει ο Τσιάγαλος, με την απώλεια του στηρίγματός του που μοιάζει αναντικατάστατο. Όταν, με τον νέο δρόμο, ανοίγει κι ένα νέο μαγαζί κοντά στο δικό του, η παράγκα του παύει να είναι ελκυστική επιλογή για τους τουρίστες. Πλέον μόνο οι

[178] Βλ. *ό.π.*, σελ. 161
[179] Βλ. *ό.π.*, σελ. 162

«φουκαράδες», που τα ρούχα τους είναι πολύ φτωχικά ,τον προτιμούν. Δεν έχει να περιμένει τίποτα, και τίποτα δεν αναμένεται να αλλάξει πια για αυτόν (ΤΜΠ 38). Νιώθοντας «πεντάξενος» μέσα στον καινούργιο κόσμο, η σκέψη του γυρίζει στην προηγούμενη κατάσταση, αντιλαμβάνεται ότι στην πραγματικότητα ποτέ δεν ήθελε να αλλάξει («Ψέματα πως τάχα το δρόμο περίμενε για ν' αρχίσει αυτός να τον φτιάχνει [τον νέο κόσμο]− ποτές δεν τον ήθελε», ΤΜΠ 39). Ο παλιός του γείτονας είναι ό,τι του απέμεινε από τον «παλιό καιρό», στην προσπάθεια, όμως, να συμβαδίσει με τον κόσμο που μεταβάλλεται σε γρήγορους ρυθμούς, ο Τσιάγαλος έχει θυσιάσει τη σχέση μαζί του. Μια στιγμή σιωπής στον διάλογο ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές του διηγήματος, η οποία ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το αναπάντητο «γιατί;» του Σπούργου, εντείνει το αίσθημα κενού. Η πραγματικότητα, σκληρή και αναπόφευκτη, μπορεί μόνο να βιωθεί κι όχι να εξιστορηθεί από τους χαρακτήρες. Πρόκειται για την περιγραφή μίας σκηνής στην οποία διαφαίνεται καθαρά αυτό που αποκαλεί ο Α. Καμύ «το πρώτο σημάδι του παράλογου»[180]: Το άτομο μάταια προσπαθεί να αποκαταστήσει μια συνέχεια η οποία διαρρηγνύεται: τη συνέχεια ανάμεσα στην ως τότε καθημερινότητα και τη νέα κατάσταση.[181] Η αναζήτηση αυτή του χαμένου κρίκου μιας αλυσίδας που νοηματοδοτεί την ανθρώπινη ύπαρξη αποτελεί μία από τις βασικές πηγές των σιωπών ανάμεσα στους χαρακτήρες.

Για τον ίδιο λόγο ο δεκάχρονος Κωσταντής στην «Ώρα της φυρονεριάς»,[182] έχοντας αφήσει το σπίτι του, έχοντας αποφασιστικά απομακρυνθεί τον κόσμο της παιδικής του αθωότητας,[183]

---

[180] Αλμπέρ Καμύ **(**μτφ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν), *Ο μύθος του Σίσυφου …*, ό.π., σελ. 29

[181] Η διάρρηξη της συνέχειας αυτής φαίνεται καθαρά στον τρόπο με τον οποίο οι ήρωες βιώνουν τον τόπου τους. Για μια συγκρουσιακή πρόσληψη του χώρου, για «δύο διαφορετικούς και ανταγωνιστικούς τρόπους» μιλά η Κ. Γ. Ευαγγέλου (Κωνσταντίνα Γερ. Ευαγγέλου, *Τρνάκρια, η καρδιά της Μεσογείου, και η άπειρη Ήπειρος. Σικελία και Ήπειρος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2013, σελ. 151). Από τη μία έχουμε την εξοχή και από την άλλη την πόλη, με τους ρυθμούς της σύγχρονης αστικής ζωής, οι οποίοι πλέον εξαπλώνονται και στην ελληνική ύπαιθρο. Έτσι η νεωτερικότητα και οι διάφοροι φορείς της αλλάζουν το τόπο και όσους τον κατοικούν˙ παράλληλα, όμως, η παρελθοντική εμπειρία του χώρου διατηρεί έντονο το στίγμα της. Οι πρωταγωνιστές του διηγήματος, ακολουθούν και αντιπροσωπεύουν μία από τις δύο καταστάσεις: μεταμορφώνονται σε «πολλαπλές εκδοχές του τόπου» (Βλ. ό.π., σελ. 158). Μπροστά στις νέες κοινωνικές ισορροπίες που τούς είναι άγνωστες και τις παλιές κοινωνικές αναφορές, χωρικές και χρονικές, που καταστρέφονται τόσο ο Σπούργος που ανθίσταται σε όσα συμβαίνουν όσο και ο Τσιάγαλος που αποδέχεται τις αλλαγές και προσπαθεί να τις ακολουθήσει, μοιάζουν νεκροί: ο τόπος μετατρέπεται σε «τάφο». (Βλ. ό.π., σελ. 157)

[182] Εκδίδεται για πρώτη φορά το 1960, υπό τον τίτλο «Με τη φρυονεριά» (Βλ. Χέρο Χόκβαρντα, *ό.π.*, σελ. 307)

[183] Στην «Ώρα της φυρονεριάς» ο αδελφός του έχει κινητική αναπηρία και η μητέρα του εκπορνεύεται για να μπορέσει να στηρίξει την οικογένειά της. Όταν το παιδί αρχίζει τα αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, αποφασίζει, αρχικά κρυφά από τη μητέρα του, να αφήσει το σχολείο. Ο δρόμος του το οδηγεί στο λιμάνι, όπου με τον καιρό ξεκινά να δουλεύει ως αχθοφόρος και σταδιακά χτίζει μια νέα ζωή.

κάθεται μόνος και αμίλητος στο λιμάνι, παρατηρώντας τον καινούργιο κόσμο που έχει επιλέξει:

> «Αυτός έπαιρνε τώρα την τσάντα του κάθε πρωί και τραβούσε γραμμή στο λιμάνι. Την έκρυβε κάπου και καθόταν εκεί και κοιτούσε. Ένας κόσμος καινούργιος ανοιγότανε τώρα μπροστά του ─βάρκες, μαούνες, μπεντζίνες, βιασύνη, φωνές, αγκομαχητά και τσακώματα. Τα κοιτούσε κάθε μέρα, τα μάθαινε. Μέναν ωστόσο ένα θέμα μόνο ─κι όσο και να 'τανε ζωντανό και πολύχρωμο δεν ξεχώριζε ακόμα από 'να γουστόζικο παραμύθι που μπορούσε να 'χει σκαρώσει ο Στρατής. Δεν είχε νόημα ─γι' αυτόν δεν είχε. Αυτός είτανε ξένος εκεί, αδιάφορος και άσχετος. Δε μπορούσε να ξαναπάει στο σχολείο και καθόταν εκεί ─τίποτ' άλλο. Ο δικός του κόσμος είταν ακόμα τα παιδιά που τον βρίζανε, είταν ο μικρός που τον περίμενε στο σοφά του, είταν αυτό το παράξενο πράγμα με τους ανθρώπους π' ερχόντανε στο σπίτι κ' είταν ο φόβος του μην έρθουνε μια φορά και τον πιάσουν από τ' αυτί και τον πάνε στο δάσκαλο, μη τον δούνε και το πούνε στη μάνα του.»
>
> (*Ανυπεράσπιστοι*, σελ.53, 1960*)

Παρά το γεγονός ότι εδώ ο μικρός πρωταγωνιστής του Χατζή μοιάζει να δυσκολεύεται να αφομοιώσει την αλλαγή που βιώνει, είναι βέβαιος για την επιλογή του. Είναι ξένος, η πραγματικότητα δεν έχει νόημα για εκείνον, δεν μπορεί − τουλάχιστον όχι ακόμη− να σχετιστεί με κανέναν τρόπο με τον κόσμο του λιμανιού και ανησυχεί για τις πιθανές επιπτώσεις της πράξης του. Παρ' όλα αυτά δεν εγκαταλείπει. Στον Κωσταντή, όπως και σε άλλους χαρακτήρες των *Ανυπεράσπιστων*[184] μπορεί εν τέλει να δίνεται από τον συγγραφέα μια δεύτερη ευκαιρία και η ελπίδα να ξαναγεννιέται, αλλά το κυριότερο χαρακτηριστικό της συλλογής στην οποία εντάσσεται το συγκεκριμένο διήγημα είναι αυτό που ηχηρά δηλώνεται με τον τίτλο της· δηλαδή, το γεγονός πως οι ήρωές της δεν έχουν σε τίποτα να ελπίζουν, «δεν πιστεύ[ουν] πια, δεν έχ[ουν] αυταπάτες, δεν έχ[ουν] πού να πιαστ[ούν]»,[185] σε μια μεταπολεμική κοινωνία που έχει καταρρεύσει.

Χαρακτηριστικό της αδυναμίας του λόγου μπροστά στη νέα τάξη πραγμάτων, η οποία δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα πως είναι καλύτερη, είναι και το απόσπασμα που περιγράφει την αντίδραση της μητέρας του Βασίλη, όταν εκείνος επιστρέφει στο χωριό και το πατρικό του σπίτι, μετά τον γάμο του με την Αναστασία:

> «Στο κατώφλι της πόρτας − μαύρο το τσεμπέρι της, μαύρα τα ρούχα της − με την πλάτη της στο περβάζι και τα δυο της χέρια ακουμπισμένα στη λαβή του κοντού μπαστουνιού

[184] Βλ. Την Ευρυδίκη στο «Ένα θύμα της κατοχής», τον Γεράσιμο στο «Ουσιώδες», το παιδί στο «Βάφτισμα».
[185] Δημήτρης Χατζής, « '…Η πίστη δεν είναι μια προσωπική υπόθεση'. Μια συζήτηση με τον Αλέξη Ζήρα», *Γράμματα και τέχνες*, τχ. 3 (1982), σελ. 3

της, στεκόταν η μάνα του με την πιασμένη της μέση, το κορμί της γερμένο μπροστά, τα χείλια σφιγμένα, τα μάτια φαρμάκι −ένα σκιάχτρο. Μπορεί, λοιπόν, να 'ταν κ' η κόλαση. Η Αναστασία ανέβηκε τα τέσσερα σκαλοπάτια, έσκυψε, δίπλωσε το κορμί της να της φιλήσει το χέρι, όπως το 'χε ακουμπισμένο στο μπαστούνι. Εκείνη δε σάλεψε, δεν είπε πως καλωσόρισαν, δεν είπε τίποτα.»

(*Το διπλό βιβλίο*,[186] σελ. 152-3, 1976*)

Η μητέρα του Βασίλη αρνείται να μιλήσει και δεν καλωσορίζει τους νεόνυμφους στο σπίτι. Αιτία για αυτή τη σιωπή της αποτελεί ο πόνος, η πίκρα της μάνας, η οποία έχει χάσει έναν γιο από χέρι μαχητή του ΕΛΑΣ και πρέπει να συμβιβαστεί με το γεγονός ότι μπαίνει νύφη στο σπίτι της η κόρη ενός πρώην μαχητή του ΕΛΑΣ. Αδυνατώντας να διαχειριστεί το συναισθηματικό βάρος, να αντέξει τη νέα κατάσταση και προσπαθώντας να κρατήσει αποστάσεις από όσα συμβαίνουν, απαρνιέται τον λόγο.

Τα άτομα που είτε παρασύρονται από την πραγματικότητα είτε νιώθουν αδύναμα μπροστά σε αυτή, συναντώνται διαχρονικά στο έργο του Χατζή και αποτελούν κεντρικό θεματικό μοτίβο: «Μήπως είμαστε όλοι το ίδιο τρομαγμένοι γι' αυτό που συμβαίνει μπροστά στα μάτια μας και μόλις και κάτι καταλαβαίνουμε απ' όσα σημαίνει;»[187], αναρωτιέται η Ν. Ησαΐα, διαβάζοντας το *Διπλό βιβλίο*. Σε αυτό ο Χατζής εξιστορεί τη ζωή ενός Έλληνα μετανάστη, ο οποίος εργάζεται σε ένα εργοστάσιο στη Γερμανία, περιγράφοντας παράλληλα και τις ζωές της οικογένειας και του περίγυρού του: σκιαγραφεί, έτσι, την εικόνα της μετεμφυλιακής Ελλάδα. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, ο πρωταγωνιστής, ονόματι Κώστας, απευθύνεται σε β΄ πρόσωπο, στον συγγραφέα, ο οποίος ακολουθεί την ιστορία του πρώτου σε μια προσπάθεια να επαναπροσεγγίσει τις ρίζες του, την «ρωμαίικη ιστορία του» (ΔΒ 54). Ο Κώστας, που περιγράφεται ως ένας έντιμος άνθρωπος που ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να κάνει την δουλειά του σωστά, όντας όσο πιο αποδοτικός γίνεται, όταν αντιλαμβάνεται πως, μετά την απόλυση ενός υπαλλήλου και την πρόσληψη ενός άλλου, λιγότερο αποδοτικού, μειώνονται οι ρυθμοί της εργασίας, εκείνος υπερπροσπαθεί για να εξισορροπήσει την κατάσταση. Τότε, ο νέος εργάτης, ο οποίος είναι Γερμανός τον προσεγγίζει και τού εξηγεί πως η συμπεριφορά αυτή είναι

[186] Το *Διπλό βιβλίο* είναι το μοναδικό έργο του Χατζή που μεταφράζεται στα ιταλικά. Αυτό συμβαίνει μόλις το 2010, τριάντα τέσσερα χρόνια μετά την πρώτη του ελληνική έκδοση (Βλ. Dimitris Chatzís (μτφ. Maurizio De Rosa), *Il libro doppio*, εκδ. Crocetti editore, Μιλάνο 2010).
[187] Νανά Ησαΐα, «*Το διπλό βιβλίο* και η αστική λογοτεχνία», *Το δέντρο*, τχ. 2 (1978), σελ. 77

λανθασμένη.[188] Επειδή ο πρωταγωνιστής μέχρι τότε διεκπεραίωνε δουλειά που κανονικά αντιστοιχεί σε δύο ανθρώπους, η εργοδοσία επωφελείται, καθώς αποκτά τη δυνατότητα να αξιώνεται όλο και περισσότερα από τους εργαζομένους. Μόλις ο Κώστας αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει, βρίσκεται αντιμέτωπος με μια νέα πραγματικότητα που ως τότε δεν μπορούσε να αντιληφθεί.[189] Το ίδιο ισχύει και για τον Γερμανό συνάδελφό του, ο οποίος αρνείται να αποδεχτεί την εργατική ηθική του Έλληνα. Όταν η αλήθεια αποκαλύπτεται, οι δυο τους «σωπαίνου[ν] για λίγο». Ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά πως ζει απομονωμένος μέσα στην κοινωνία του ΑΟΥΤΕΛ [το όνομα του εργοστασίου], πιστεύοντας σε μια πραγματικότητα, χωρίς να την αμφισβητεί ποτέ, εθελοτυφλώντας, απομακρυσμένος από τους άλλους και τον εαυτό του, απομονωμένος ανάμεσα στους ανθρώπους:

> «Τι ’μαι εγώ λοιπόν; […] Δε βλέπω τίποτα − γελιέμαι πως βλέπω. Δε συλλογίζομαι τίποτα − εγώ ονειρεύομαι μόνο − τον ονειρεύομαι τον εαυτό μου μέσα στον κόσμο, που δεν τον βλέπω. Όλα λάθος, όλος είμαι ένα λάθος. Η νόρμα μου δεν είναι κάτω, στα κάτω πατώματα, δεν είναι μέσα στους άλλους − η νόρμα μου είμαι γω. »
>
> (σελ. 144, 1976*)

Ο πρωταγωνιστής στο *Διπλό βιβλίο* συχνά αναφέρεται στις νόρμες που διέπουν την καθημερινότητά του στο εργοστάσιο και τις σχέσεις του με τους υπόλοιπους εργαζομένους.[190] Και ενώ οι νόρμες, σε μια πρώτη ανάγνωση, ενέχουν νόημα, καθώς ρυθμίζουν το πλαίσιο, στο οποίο υπάρχουν τα άτομα, υπογραμμίζεται από πολύ νωρίς πώς η τήρησή τους με θρησκευτική ευλάβεια μπορεί να οδηγήσει σε καθολική απώλεια του νοήματος. Χαρακτηριστικό

[188] Ο Γερμανός δεν είναι μόνο ένας «χαμάλης» όπως ο Κώστας, αλλά ένας συνδικαλιστής, ο οποίος εξηγεί στον Έλληνα ότι όλα τα δικαιώματα που απολαμβάνει ως εργαζόμενος στη Γερμανία, η ασφάλιση, ο καλός μισθός, οι άδειες, είναι προϊόντα αγώνων, τα οποία δεν μπορούν, με τη στάση τους, μετανάστες σαν τον Κώστα να τα θέτουν σε κίνδυνο, δουλεύοντας για δύο ή και τρία άτομα (ΔΒ 142)

[189] Σύμφωνα με τον Μ. Χορκχάιμερ ο εξορθολογισμός και ο προγραμματισμός τείνουν να καθορίζουν όλο και περισσότερο τη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου. Η πραγματικότητα δεν βρίσκεται πλέον σε διαλεκτική σχέση με το ιδεώδες, αλλά παίρνει τη θέση του. Ταυτόχρονα, οι σύγχρονοι τρόποι παραγωγής επιβάλλουν στο άτομο τη γρήγορη προσαρμογή και το αποκόπτουν από παραδοσιακά ιδεώδη. Παραδόξως, ο σύγχρονος άνθρωπος εμφανίζεται ως ανεξάρτητος, ενώ, στην πραγματικότητα γίνεται όλο και περισσότερο παθητικός, αφού υποχρεώνεται να συμμορφωθεί με τις νόρμες της παραγωγικής διαδικασίας που πλέον αποκτούν χαρακτήρα «τυφλών φυσικών δυνάμεων». Έτσι ο Εαυτός (όπως, τελικά, και η ίδια η φύση) αδειάζουν από κάθε ουσία. (Βλ. Μαξ Χορκχάιμερ (μτφ. Θέμιδας Μίνογλου), *Η έκλειψη του Λόγου*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1987, σελ.120-121) Έχοντας αυτά υπόψη παρακολουθούν τον Κώστα του Χατζή αδυνατεί να κατανοήσει τόσο αυτά που συμβαίνουν γύρω του όσο και τη δική του συμπεριφορά. Φτάνει να αναρωτιέται αν υπάρχει και ποιο είναι το πραγματικό νόημα της σχέσης του με το περιβάλλον της δουλειάς του, με τους συναδέλφους και τον εαυτό του.

[190] Ο Χατζής μιλά για τις νόρμες του μεταπολεμικού κόσμου, για τον «σιδερένιο μηχανισμό της παραγωγής» στη νέα πραγματικότητα και εξηγεί πως αυτός εκμυζεί τη χαρά που σχετίζεται με τη δημιουργική εργασία από τις μάζες. (Βλ. Δημήτρης Χατζής, *Το πρόσωπο του νέου ελληνισμού*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2005, σελ. 360)

παράδειγμα αποτελεί ο Μύλλερ με τη «φωνή μαγνητόφωνο», η οποία δεν εκφέρει ουσιαστικό λόγο:

> «[…] όλη η παραγωγή σ' αυτόν πρέπει να φτάσει. Όλο κάτι κάνει, κάτι κανονίζει και ποτέ δεν βιάζεται. Όλο κάτι λέει και ποτέ δε φωνάζει, δεν την αλλάζει ποτέ και για τίποτα τη φωνή του. Τα λόγια του όπως τα λέει, όλο τα ίδια, μόνο τα ίδια, τέσσερα λόγια, δε θα 'ναι, λέω, περισσότερα, είναι σα να τα χτυπάει σε μια μηχανή που την έχει μέσα στο στόμα του, μια ταινία μαγνητόφωνο μέσα στο στόμα του, Το βράδυ, σκεφτόμουν, πρέπει πια να το βγάζει κ' αυτό, όπως βγάζει τη μασέλα του. […] Είταν ένας καιρός που παιδεύτηκα πολύ μ' αυτό −το μαγνητόφωνο του Μύλλερ μέσα στο στόμα του, τί το κάνει, γυρίζοντας σπίτι− πώς είναι τότε η φωνή του;»
>
> (σελ. 15, 1976*)

Ο αναγνώστης του συγκεκριμένου αποσπάσματος μένει να απορεί αν ο Μύλλερ έχει άλλη φωνή όταν βρίσκεται στο σπίτι του, αν έχει φωνή, αν μπορεί να υπάρξει έξω από τις νόρμες που τον καθορίζουν. Ο Κώστας, από τη μεριά του, εκφράζει την επιθυμία του να σταθεί στο ένα μέρος που δεν κατακλύζεται από τον θόρυβο των μηχανών ή από τις συνεχείς φωνές, να σταθεί στον διάδρομο όπου υπάρχει απόλυτη σιωπή «να χαζέψ[ει] πώς γίνεται εδώ − μα φοβάτ[ται]» (ΔΒ 12-13). Όταν ο λόγος που επιβάλλει τις νόρμες εκλείπει, και παρουσιάζεται στον πρωταγωνιστή η πιθανότητα να υπάρχουν νόρμες, να εκτελούνται κανονικά οι εργασίες στη σιωπή, τότε βιώνει φόβο, επειδή έρχεται αντιμέτωπος με την πιθανότητα να ανακαλύψει την ύπαρξη μιας διαφορετικής πραγματικότητας.[191] Ο συγγραφέας εδώ, με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο, περιγράφει το παράδοξο της σύγχρονης κοινωνίας: Τα άτομα πιστεύουν ότι στον λόγο κρύβεται το νόημα· ταυτόχρονα αντιλαμβάνονται ή διαισθάνονται πως ο ίδιος λόγος είναι ανεπαρκής, ανούσιος, ενίοτε φαιδρός. Όταν έρχεται η ώρα να αντιμετωπίσουν τη σιωπή, όμως, αντιλαμβάνονται ότι δεν μπορούν να υπάρξουν μέσα σε αυτή και απομακρύνονται.

Ο μοναδικός λόγος που αποτελεί εξαίρεση σε μία περίοδο που η αξία του κοινού λόγου φθίνει, είναι αυτός της λογοτεχνίας. Ανεπηρέαστος από τις εξωτερικές αλλαγές, βρίσκεται νομοτελειακά σφιχτοδεμένος με την πραγματικότητα. Έτσι − ακόμη και σε έναν ρηχό κι

[191] Ο ίδιος ο Κώστας διατείνεται ότι φοβάται να σταματήσει στο διάδρομο, γιατί μπορεί κανείς να τον ρωτήσει τι κάνει εκεί εφόσον δεν έχει δουλεία. Μάλιστα φαντάζεται ότι σε εκείνο το μέρος θα πρέπει να υπάρχει «αστυνομία ολόκληρη» (ΔΒ 14) επιφορτισμένη με αυτόν τον ρόλο. Ο φίλος του Σκουρογιάννης, αντίστοιχα, το συμβουλεύει να μη σταματάει εκεί για να μην τον υποπτευθούν για βιομηχανική κατασκοπεία – να μην τον πουν «Γιαπωνέζο κατάσκοπο» (ΔΒ 14). Ωστόσο, η σκέψη του Κώστα μοιάζει περισσότερο να συνιστά μια προσπάθεια εξήγησης ενός παράλογου φόβου παρά να προκύπτει από την πραγματική του εμπειρία: «Δεν είμαι Γιαπωνέζος κατάσκοπος» (ΔΒ 14) επιβεβαιώνει στον εαυτό του ο Κώστας, τελικά, για να δικαιολογήσει την επιλογή να μην σταθεί ποτέ, έστω και για λίγο, σε έναν διάδρομο από τον οποίον, ούτως ή αλλιώς είναι υποχρεωμένος να περνάει.

ανούσιο κόσμο–, η γλώσσα της λογοτεχνίας παραμένει διαχρονικά ουσιώδης.[192] Στο διήγημα «Το φονικό της Ιζαμπέλλας Μόλναρ (για την τέχνη)» ο συγγραφέας παραθέτει την αντίληψή του για την τέχνη και τη λειτουργία της.[193] Εκεί τοποθετεί στον πυρήνα όλων των τεχνών την ποίηση:

> «Την είδα [τη γλύπτρια Ιζαμπέλλα Μόλναρ] πάντοτε να μην απομακρύνεται από τον άξονα, να μην αρνείται το νοητό σκελετό –δεν είναι καθόλου αυθαιρεσία. Την περιγραφή μονάχα αποβάλλει, απορρίπτει τα στοιχεία που 'ναι στο περιθώριο, για να φθάσει, όσο πιο άμεσα γίνεται, ακριβώς σ' αυτόν τον νοητό σκελετό, εκεί όπου, πέρα απ' το θέμα, την τεχνική, την κατασκευή, φωλιάζει αιώνια, μία και μόνη για τις τέχνες, η ποίηση.»
>
> (*Σπουδές*, σελ.38, 1975*)

Όπως μας διηγείται ο Χατζής, η γλύπτρια κρατά ως οδηγό έναν νοητό άξονα, τον οποίο της προσφέρει το ίδιο το υλικό που δουλεύει και μέσα από αυτόν κατορθώνει να φτάσει στην ουσία, στην ποίηση.[194] Κινούμενοι αντίθετα,[195] πολλοί από τους χαρακτήρες του συγγραφέα μοιάζουν να μένουν προσκολλημένοι σε ό,τι «είναι στο περιθώριο». Πρόσωπα, τα οποία όταν βρίσκονται σε ένα πλαίσιο που τούς επιτρέπει να αποφεύγουν κάθε αναμέτρηση με την προσωπική τους αλήθεια, αρθρώνουν λόγο φαινομενικά ουσιαστικό· όταν αυτό το πλαίσιο εκλείπει, μόλις απομονώνονται ή στις περιπτώσεις που βρίσκονται ανάμεσα σε οικείους που δεν μπορούν να ξεγελάσουν, ο λόγος τους αδειάζει από νόημα ή σιωπούν. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Σταμάτη και της Κατερίνας, πρωταγωνιστών του διηγήματος «Αϊ-

---

[192] Ακόμη κι αν η συγγραφή, και η τέχνη γενικότερα, συνδέονται στενά με στοιχεία όπως το όνειρο, η φαντασία, το άσκοπο παιχνίδι, το υποσυνείδητο –ενίοτε πηγάζουν από αυτά– στο κέντρο κάθε τελειωμένου έργου ο Χατζής εντοπίζει την απάρνηση των στοιχείων αυτών και την έλλογη οργάνωσή τους, έτσι ώστε να μπορούν να μεταφέρουν τις ιδέες. Η διαδικασία αυτή κάνει το γράψιμο να μη λειτουργεί ως μέσο αποσυμπίεσης, να μη νοείται ως καταφύγιο και να παραμένει πάντα δύσκολο για τον δημιουργό. Ο Χατζής θεωρεί ότι μόνο με αυτή τη μέθοδο μπορεί κανείς να γράψει λογοτεχνία «που [να] έρχεται από μας και [να] απευθύνεται σε μας» –να είναι ουσιαστική γιατί αναφέρεται στην πραγματικότητά μας (Βλ. Δημήτρης Χατζής, «Περί του έργου μου, ομιλώ αυτός», *Αντί*, τχ. 298 (1985), σελ. 23-25).

[193] Βλ. ό.π., σελ. 24

[194] Όπως παρατηρεί ο Γ. Παγανός, σε αυτό το διήγημα αναδεικνύεται «η βαθιά πίστη του συγγραφέα στην ανάγκη που αισθάνεται ο άνθρωπος να ξαναφτιάξει τον κόσμο στα δικά του μέτρα» (Βλ. Γιώργος Παγανός, *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Β΄, εκδ. Κώδικας, Αθήνα 1993, σελ.239).

[195] Μπορεί ο συγγραφέας να αποδίδει στη γλύπτρια, κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, μια κίνηση που τείνει σαφώς στη λογική, τον κανόνα, τη συνέπεια, αλλά όταν την παρουσιάζει ως άνθρωπο, μας παρέχει την απολύτως αντίθετη εικόνα για εκείνη. Όταν η Μόλναρ αλλάζει κι ακολουθεί έναν πιο συμβατικό τρόπο ζωής, τότε χάνεται και η ισορροπία στο έργο της. Ο Χατζής πλάθει ήρωες που δεν ανταποκρίνονται στις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, χαρακτήρες που δεν είναι ηρωικοί και θετικοί. Με το «Φονικό της Ιζαμπέλλας Μόλναρ» δείχνει καθαρά πώς «η προσπάθεια του ανθρώπου για την τέχνη, την ομορφιά, την ευτυχία, περνάει μέσα από την αδυναμία, τη ματαιότητα, την απελπισία και την άρνηση» (Χέρο Χόκβερντα, Μεταξύ παρελθόντος…, ό.π., σελ. 392)

Γιώργης».[196] Πρόκειται για δύο φτωχούς και άσχημους ανθρώπους, οι οποίοι ζουν συμβιβασμένοι με τα προβλήματά τους και μέσα σε αυτά κατορθώνουν να βρουν μια ισορροπία, να είναι ευτυχείς κι αγαπημένοι. Ο ερχομός στη γειτονιά και στο σπίτι τους ενός ζευγαριού, δύο όμορφων και νέων ανθρώπων που είναι ταπεινοί όπως οι ίδιοι, αλλά είναι και γεμάτοι ελπίδα για το μέλλον, τούς αλλάζει τη ζωή. Από την πρώτη κιόλας εμφάνιση του ζευγαριού, από την πρώτη συναναστροφή μαζί τους, η διάθεση του Σταμάτη και της Κατερίνας αλλάζει προς το θετικότερο. Αλλά εμφανίζονται απευθείας και οι πρώτες σιωπές, δείγμα ρωγμής ανάμεσα σε όσα είχαν στον νου τους και στην πραγματικότητα, προοικονομώντας την κατάληξη της ιστορίας:

> «Αυτοί [ο Σταμάτης και η Κατερίνα] ―μείνανε μόνοι, ανάσαναν κ' οι δυό τους. Κοιταχτήκανε ―δεν είπανε τίποτα. Μήτε σχόλια γι' αυτήν μήτε προβλέψεις μήτε ενθαρρύνσεις ο ένας στον άλλο. Μπορούσαν να ΄ναι ευχαριστημένοι ―καλά τα κατάφερναν. Σε λίγο πήγανε στο κρεβάτι ―ευχαριστημένοι, ικανοποιημένοι ο ένας από τον άλλον, αμίλητοι ωστόσο ―δεν είχανε τι να πούνε, δεν ξέρανε. »
>
> (*Σπουδές*, σελ. 20, 1963*)

Σταδιακά η επαφή με το τόσο διαφορετικό ζευγάρι φέρνει αντιμέτωπους τους πρωταγωνιστές με την αλήθεια της δικής τους κατάστασης, που ξαφνικά αρχίζει να τους απογοητεύει. Ενώ ο Σταμάτης ελπίζει σε μια επιστροφή στην παλιά πραγματικότητα με την αποχώρηση των νέων, όταν τελικά αυτό συμβαίνει οδηγείται σε μια διαφορετική συνειδητοποίηση. Προσφέρει στη σύζυγό του ως δώρο −δώρο που κάποτε θα θεωρούνταν πολύτιμο, ένδειξη οικειότητας και τρυφερότητας − μία ρόμπα:

> «−Έλα, της είπε. Κοίτα… κοίτα τι πράμα…
>
> Η Κατερίνα τη φόρεσε αμίλητη, την ίσιασε μια φορά πάνω της και κάθισε στο τραπέζι. Κάθισε κι αυτός −άρχισαν να τρώνε. Ούτε ευχαριστώ δεν του πε − δεν τόλμησε κι αυτός να της πει τι καλά που της πήγαινε. […] Και τότες είδε −είδε κι αυτός. Καμιά Κατερίνα δεν ήταν εκεί. Ήταν ένα τέρας της ασχήμιας, ένα έκτρωμα της δυστυχίας. Χτυπημένο, ρημαγμένο, ξοφλημένο. Και τότε τόξερε πια κι ο Σταμάτης ο Σιδεράκης. Η Ιφιγένεια έφυγε −η απολύτρωση δεν ήρθε. Ποτέ δεν θα ερχότανε.»
>
> (*Σπουδές*, σελ. 42, 1963*)

[196] Το συγκεκριμένο διήγημα πρωτοδημοσιεύεται στο περιοδικό Επιθεώρηση τέχνης το 1963. (Βλ. Δημήτρης Χατζής, «Αγιώργης», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 97-98 (1963), σελ 20-30), εντάσσεται το 1966 στη συλλογή *Ανυπεράσπιστοι* και μια δεκαετία αργότερα ξανατυπώνεται ως μέρος των *Σπουδών*, χωρίς αλλαγές.

Το διήγημα κλείνει με τις φράσεις: «Πέρασε ο Άι-Γιώργης[197] εκεί − θα περνούσε κάποτε − έγινε φως, πολύ φως. Και τίποτα − τίποτα που δεν είχανε φταίξει− τους αστραπόκαψε» (ΣΠ 32). Η Κατερίνα και ο Σταμάτης, ως άλλοι φυλακισμένοι στο πλατωνικό σπήλαιο, εκτίθενται στο φως της γνώσης του εαυτού. Ενώ όμως τελικά αποφασίζουν να επιστρέψουν στην παλιά τους ζωή, να μείνουν εγκλωβισμένοι στη δική τους φυλακή, εκεί όπου νιώθουν ασφαλείς, χάνουν για πάντα την πίστη τους στη στρεβλή εικόνα της πραγματικότητας που δομούσε στο παρελθόν τα θεμέλια της ζωής και της σκέψης τους.

Στο κείμενο αυτό υπάρχουν μόνο ελάχιστες αναφορές στην ιστορική πραγματικότητα, αν και γνωρίζουμε ότι η συγκεκριμένη ιστορία, τοποθετείται χρονολογικά στα μεταπολεμικά χρόνια, και συγκεκριμένα στην δεκαετία του 1950. Είναι η πραγματικότητα που σχετίζεται με την προσωπική σχέση του ζευγαριού αυτή που κάνει τον λόγο να ωχριά, αυτή που δημιουργεί πυκνές σιωπές· παρ' όλα αυτά δεν εντοπίζουμε στο διήγημα αρκετά στοιχεία για να σχετίσουμε ευθέως τις σιωπές αυτές με την κατάσταση του μεταπολεμικού κόσμου. Μολονότι μόλις διατυπώνει την αρχική του αυτή σκέψη την ανατρέπει, ο Χ. Χόκβερντα κάνει μια πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά: Το συγκεκριμένο διήγημα θα μπορούσε να διαβαστεί ως μία αλληγορική αναφορά στην ήττα της δεκαετίας του 1940,[198] όπου το άγγιγμα του ιδανικού απελευθερώνει τα άτομα από μια ταπεινή ευτυχία και τα εξυψώνει σε μια ανώτερη μορφή ευτυχίας. Η επαφή με το ιδεώδες, η οποία είναι καταδικασμένη εξαρχής να είναι πρόσκαιρη (το ζευγάρι μετακομίζει κοντά τους για πεπερασμένο χρονικό διάστημα), καταλήγει να είναι καταστροφική για τους ανθρώπους, γιατί τους αναγκάζει να δουν κατάματα την πραγματική τους κατάσταση.[199]

Τη στιγμή που οι άνθρωποι δεν συμβιβάζονται και παλεύουν για να ανατρέψουν την κατάστασή στην οποία βρίσκονται, την ώρα που τα ιδανικά κινούν τις πράξεις τους, όταν ο αγώνας για ελευθερία, ανεξαρτησία, κοινωνική δικαιοσύνη μαίνεται, σύμφωνα με τον Χατζή, γεννιέται και το πιο επιτυχημένο και ουσιαστικό είδος λογοτεχνίας της εποχής: η λογοτεχνία της Αντίστασης.[200] Τα γεγονότα της δεκαετίας 1940-1950 ξεπερνούν τον λόγο της αστικής πεζογραφίας που μεσουρανεί ως τότε και αφήνουν ανεξίτηλο το αποτύπωμά τους στη

[197] Η Κατερίνα παρομοιάζει την Ιφιγένεια με τον Αι-Γιώργη στην αρχή της γνωριμίας τους.
[198] Αναφέρεται στην περίοδο του ελληνικού εμφυλίου.
[199] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *ό.π.*, σελ. 307
[200] Βλ. ενδεικτικά σχετικά με τη λογοτεχνία της Αντίστασης: Έλλη Αλεξίου, «Τα τελευταία ρεύματα της ελληνικής πεζογραφίας» [έτος 1960] στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα…,* ό.π., σελ.835

λογοτεχνία.[201] Πρόκειται για «μία νίκη του ρεαλισμού όσον αφορά την πεζογραφία, μία νίκη του ανθρωπισμού όσον αφορά την ιδεολογία − μία ανανέωση»,[202] όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο συγγραφέας. Ο Χατζής πρωτοεμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα το 1946 με τη *Φωτιά*, έργο το οποίο αναγνωρίζεται ως ένα από τα σημαντικότερα της λογοτεχνίας της Αντίστασης.[203] Σε αυτό παρακολουθούμε την πορεία της Αυγερινής από την άνοιξη του 1943 μέχρι το τέλος του αγώνα, μετά τη Συνθήκη της Βάρκιζας, και από την ένταξή της στην Αντίσταση, τη γνωριμία της με τον Γρηγόρη, μέλους του αντάρτικου, μέχρι τον θάνατό του και την τελική επιστροφή στο χωριό της στη Ρούμελη. Όταν η Αυγερινή αναγκάζεται να πυροβολήσει και να σκοτώσει έναν Γερμανό στρατιώτη, εξελίσσεται ανάμεσα σε εκείνη και έναν από τους συντρόφους της ο εξής διάλογος:

> «—Γκεστάπο το σκυλί, είπε ο Πέτρος και κλώτσησε το κουφάρι
>
> —Σωστά… αλλά…
>
> —Τι αλλά; Δεν το ’ξερες; Κυρά μου, στον πόλεμο δεν είναι μονάχα που σε σκοτώνουνε. Η μεγάλη δυσκολία είναι που πρέπει να σκοτώνεις κ’ εσύ…
>
> Σώπασαν κ’ οι δυο […]»
>
> («Ο πόλεμος», σελ. 99, 1946*)

Στο συγκεκριμένο έργο, ο θάνατος παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο ως μια θυσία που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του αγώνα,[204] στον οποίο επενδύουν οι ήρωες με πίστη και όνειρο.[205]

---

[201] Δημήτρης Χατζής, «Η νεοελληνική λογοτεχνία. Μία σύντομη ιστορική επισκόπηση» [έτος 1962] στο: Νίκος Γουλανδρής, *ό.π.*, σελ. 523

[202] ό.π.

[203] Η *Φωτιά* είναι ένα από τα επτά έργα λογοτεχνίας της Αντίστασης, τα οποία βραβεύονται από την Κριτική Επιτροπή του Κ.Κ.Ε. το 1946. Ξεχωρίζει, μάλιστα, και ως ένα από τα σημαντικότερα. (Βλ. Αγνώστου, «Η εθνική μας Αντίσταση – Η Κριτική Επιτροπή του Κ.Κ.Ε βράβευσε επτά έργα− Α. Βρατσάνου: *Βροντάει ο Όλυμπος* - Λ. Μωραΐτη: *Από τ’ Αντάρτικο της Ρούμελης* – Δ.Χατζή: *Φωτιά* – Σ. Πατατζή: *Ματωμένα χρόνια* – Ρίτας Μπούμη-Παπά: *Αθήνα* – Ν. Βρεττάκου: *33 ημέρες* – Σ. Μαυροειδή-Παπαδάκη: *Τραγούδια της νιότης και της λευτεριάς. Ο ύμνος του ΕΛΑΣ*» και Μάρκος Αυγέρης, «Κριτική εισήγηση για μερικά ιστορικά και λογοτεχνικά έργα της αντίστασης» στο. Νίκος Γουλανδρής, ό.π., σελ.796-799)

[204] Ο θάνατος ως θυσία στο πλαίσιο του αγώνα είναι ένα στοιχείο που συναντάμε κι αλλού στον Χατζή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο συγγραφέας δεν αποδίδει αυτή τη νοοτροπία αποκλειστικά στα μέλη της Αντίστασης, αλλά και στις δύο πλευρές. Χαρακτηριστικά στο διήγημα «Ανυπεράσπιστοι», όταν λοχαγός και ταγματάρχης συζητούν ποιους θα στείλουν στη μάχη, αποφασίζουν να στείλουν τους «καλούς, [τους] ψωμωμένους», παρόλο που γνωρίζουν ότι έτσι «τους σκοτώνου[ν] [οι ίδιοι], με τα χέρια [τους]». Όταν οι δύο στρατιωτικοί φτάνουν να αναφερθούν ρητά στη θυσία αυτή, άλλη μια σιωπή παρουσιάζεται (ΑΝ 88).

[205] Όπως παρατηρεί ο Σ. Βρεττός, ένας ο βασικός άξονας του συγκεκριμένου έργου είναι ο «αγώνας [ο] συνειδητός − θυσία της ζωής, απόγνωση κι ελπίδα» (Σπύρος Βρεττός, «Ο δρόμος προς την ελευθερία και η ανθρώπινη μοίρα στο λογοτεχνικό έργο του Δημήτρη Χατζή» στο: Γιάννης Παππάς, Αντώνης Σκιαθάς (επιμ.), *Δημήτρης Χατζής. Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, Αχαϊκες εκδόσεις, Πάτρα 1999, σελ. 299)

Όπως φαίνεται στην ιστορία του Γρηγόρη, οι αγωνιστές πρόθυμα θυσιάζονται, αφού είναι βέβαιοι ότι έτσι η ανθρωπότητα θα οδηγηθεί σε έναν νέο, ιδανικό κόσμο που θα χαρακτηρίζεται από ελευθερία, δικαιοσύνη, ισότητα, ομορφιά και καλοσύνη.[206] Όταν η Αυγερινή καλείται να δει και μια πραγματικότητα διαφορετική, μια πραγματικότητα που είχε στο μυαλό της, αλλά ποτέ ως τότε δεν είχε κληθεί να αντιμετωπίσει ευθέως –όπως αντίστοιχα κάνει και η Κατερίνα του Άι-Γιώργη–, σιωπά. Η φράση του Πέτρου στο παραπάνω απόσπασμα τελειώνει με αποσιωπητικά: Στον σκληρό και γεμάτο αλήθεια λόγο του εγκολπώνονται σιωπές. Είναι, ακριβώς αυτά τα λόγια που δεν επιτρέπουν στην Αυγερινή να αγνοήσει την αλήθεια που έχει μπροστά στα μάτια της. Παράλληλα, φωτίζεται για πρώτη φορά μια πτυχή του εαυτού της που ως τότε βρισκόταν στο σκοτάδι. Τότε, η σιωπή επικρατεί: ο λόγος δεν αρκεί πιά για να επικοινωνήσει το συναίσθημα των δύο χαρακτήρων απέναντι σε όσα συμβαίνουν.

Ο Χατζής επιστρέφει στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στο διήγημα «Ένα θύμα της Κατοχής». Εκεί, μέσω του χαρακτήρα ενός ταγματάρχη, δίνει ρητά πιά μια εξήγηση στην απορία που γεννιέται στη *Φωτιά*: Γιατί τα λόγια του Πέτρου (και όχι μόνο) γεμίζουν με σιωπές; Μία εικοσαετία μετά το τέλος του πολέμου, ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να αναστοχαστεί όσα συνέβησαν και να ανοίξει τη βεντάλια των θεμάτων με τα οποία καταπιάνεται. Έτσι, επικεντρώνει το ενδιαφέρον του σε μια άλλη κατηγορία χαρακτήρων. Η ένταση, ο φόβος, το αίσθημα κινδύνου που συνυπάρχουν με την ελπίδα και το πάθος όσων συμμετέχουν στην Αντίσταση δίνουν τη θέση τους στα διλήμματα και τις αγωνίες ανθρώπων που προσπαθούν απλώς να τα καταφέρουν όσο καλύτερα μπορούν, αποφεύγοντας τον κίνδυνο. Τότε, όταν η δυναμική των συναισθημάτων ελαττώνεται, όταν η σκέψη και ο λόγος γδύνονται το όραμα, την ιδεολογία, οι σιωπές εμφανίζονται όλο και συχνότερα. Ακόμη κι όταν ο ταγματάρχης μιλάει ειλικρινά, προσπαθώντας να προσεγγίσει, ή έστω να αποσπάσει κάποια πληροφορία από τον πρωταγωνιστή της ιστορίας Ανέστη, η σιωπή εμφανίζεται και πάλι, αυτή τη φορά ακόμη πιο έντονη:

> «—Νομίζετε εσείς, νομίζεις αγαπητέ μου, πως θα ασχολείται σήμερα κανένας με τις λέξεις; Θέλουν ανθρώπους δικούς τους —είναι φυσικό, και παντού, παντού. Ας πούμε και σ' αυτό το τετράγωνο, μέσα σ' αυτό το σπίτι που ζούμε, εγώ κι εσύ που δεν ξέρουμε τίποτα. Επαναλαμβάνω μέσα στο ίδιο σπίτι που ζούμε, θα τον χρειαζόταν βέβαια τον

[206] Βλ. Κωνσταντίνος Μηλιώτης, «Από τη Φωτιά στη 'Νήσο Άνυδρο'; (Σχεδίασμα μιας πορείας)» στο: Γιάννης Παππάς, Αντώνης Σκιαθάς (επιμ.), *Δημήτρης Χατζής : μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 10-12 Απριλίου 1992, Ιωάννινα, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999, σελ.114

άνθρωπο το δικό τους… Μπορεί να τον έχουν. Μπορεί να ζητούν ακόμα κάποιον κατάλληλον. Με καταλαβαίνεις, λοιπόν, πως περίπου φαντάζομαι θα ‘ναι τα πράγματα μ’ αυτό το ζήτημα. Δικούς τους ανθρώπους στο ΕΑΜ, στα τάγματα, παντού, σε όλη την Αθήνα, σε κάθε τετράγωνο ─στο σπίτι που μένουμε, παραδείγματος χάριν. Σώπασαν.

─Έτσι βέβαια, έτσι θα ‘ναι, είπε σε λίγο. Είναι πολύ φυσικό. Αλλά θέλω να σου πω περίεργος είμαι πώς τους βρίσκουν… Και πώς τους βρίσκει κανένας…»

(*Ανυπεράσπιστοι*, σελ.120, 1966*)

Λίγο πριν το τέλος του πολέμου, όταν κανείς δεν ασχολείται με τις λέξεις και οι πάντες ψάχνουν τους δικούς τους ανθρώπους, «γύρω από τον αντιηρωικό ήρωα [του Χατζή] περισφίγγεται ο μοιραίος κλοιός»[207]: ο Ανέστης πουλάει χαρτί στο ΕΑΜ και προσπαθεί να γίνει μέλος της οργάνωσης· απευθύνεται, ζητώντας κάποια δουλειά, κάποια προμήθεια από έναν συγγενή της συζύγου του, ταγματάρχη στο τάγμα των Τσολιάδων· και επιδιώκει να αναπτύξει φιλικές σχέσεις με τον επίσης ταγματάρχη και γείτονά του. Όσο ο τελευταίος προσπαθεί να εκμαιεύσει κάποια πληροφορία, ο Ανέστης προσπαθεί να κρύψει όσα συμβαίνουν. Μπροστά στην πολυπλοκότητα της κατάστασης, τελικά, επικρατεί η σιωπή. Η ανάγκη του πρωταγωνιστή να μη βρεθεί στο περιθώριο όταν όλα τελειώσουν, όταν όλα θα έχουν αλλάξει τον οδηγεί στην υιοθέτηση μιας οπορτουνιστικής συμπεριφοράς. Η προσωπική του ιδεολογική τοποθέτηση, οι αξίες, τα συναισθήματά, η αντίληψή του θυσιάζονται στον βωμό μιας καλής θέσης στη μεταπολεμική κοινωνία. Παραδόξως, αυτή η επιλογή του, έστω και στιγμιαία, βιώνεται ως μια ιδιότυπη ελευθερία, αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται ξανά για την προσκόλληση σε ένα παρελθόν που έχει πια οριστικά χαθεί:

«Το ξέρει πως όλοι τους θα τον στριμώξουνε να περάσει τον τοίχο, να περάσει κι αυτός μέσα από τον τοίχο, να παραδοθεί, να υποταχτεί, να τους δώσει τον εαυτό του στα χέρια τους. Μα δεν έχει πίσω, δεν έχει κανένα πίσω, τίποτα δεν είναι πίσω ─παραίτηση─ και θα το μετάνιωνε ύστερα, θα ντρεπότανε σ’ όλη του τη ζωή.

Άρχισε από τον Ανδρόνικο. Στο τάγμα που πήγε τον βρήκε με το μπράτσο δεμένο ─σφαίρα εαμίτικη. Είπε βέβαια πολλά για τη μεγάλη του συμπάθεια… Θα τους σαρώσουμε θείε, στεναχωριόταν ωστόσο που δεν ήξερε πώς ν’ αρχίσει να μιλήσουνε πια και για τη δουλειά. Σωπάσανε μια στιγμή. Ο Ανδρόνικος σήκωσε τα μάτια του και τον κοίταξε.

─Τελείωνε, Ανέστη, είπε ήσυχα, πολύ φιλικά, χωρίς εκείνες τις παρλαπίπες του. Τα πράγματα αγρίεψαν… Αγρίεψαν πολύ, δεν έχει αστεία…»

[207] Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1982, σελ, 187

(«Ένα θύμα της κατοχής», *Ανυπεράσπιστοι*, σελ.122, 1966*)

Στο διήγημά του «Ο τοίχος», ο Σαρτρ δείχνει πως ο μόνος λόγος για τον οποίο αξίζει κανείς να μάχεται είναι ο σεβασμός στον άνθρωπο, στον εαυτό.[208] Σε έναν κόσμο που αλλάζει, ο Ανέστης επιλέγει να μην παλέψει για αυτό: απομακρύνεται από τον εαυτό του και δομεί σχέσεις με άλλους πάνω σε σαθρές βάσεις. Αναπόφευκτα, κάθε φορά που ο ίδιος καλείται να δράσει, να αντιδράσει σε ένα γεγονός που παρουσιάζεται, καταλήγει να «σωπ[αίνει] − προσπαθ[εί] να βρει τι να πει» (AN 125).[209] Αυτό είναι το αποτέλεσμα της επιλογής του, της σκέψης πως: «Κάθε μέρα που περνάει, ο πόλεμος του φαίνεται μία διανομή αγαθών για τους γενναίους, τους έξυπνους. Σε λίγο τελειώνει ─τέλος κ' η διανομή─ αυτός απόμνησκε απ' όξω με τους φτωχούς, του δειλούς» (AN 111). Ο αρχικός του προβληματισμός, σταδιακά παίρνει διαστάσεις υπαρξιακής αγωνίας, στην οποία ο Χατζής, καταδεικνύοντας το ατελέσφορο της συγκεκριμένης κατάστασης, δίνει οριστικό τέλος με τη δολοφονία του πρωταγωνιστή από τους Γερμανούς πριν από τη λήξη του πολέμου. Στη νέα κοινωνία δεν υπάρχει χώρος για τη λογική του.

1.4 Παρελθόν, οικογένεια και νέα πραγματικότητα

Αν ο Χατζής δίνει στα πρώιμα έργα το στίγμα του, με την επιλογή να εστιάσει στην πραγματικότητα του πολέμου και να καταπιαστεί με την αντιστασιακή λογοτεχνία, μεταφέροντας βιώματα, εικόνες, ιστορίες που αφορούν τον αγώνα, η Ναταλία Γκίνζμπουργκ ακολουθεί μια διαφορετική πορεία: Ένα ψηφιδωτό ονομάτων λογίων που ανήκουν στον αντιφασιστικό χώρο συνθέτει το περιβάλλον της κατά τη διάρκεια των παιδικών της χρόνων και της περιόδου του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.[210] Η Γκίνζμπουργκ μεγαλώνει στην Ιταλία του Μουσολίνι, γεγονός το οποίο συνεπάγεται την έκθεση σε βίαια συγκρουόμενες πολιτικές

[208] Βλ. Ζαν-Πολ Σαρτρ (μτφ. Ειρήνης Τσολακέλλη), *Ο τοίχος*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2011, σελ. 13-69

[209] Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και όταν ο Δημήτρης από το ΕΑΜ ξανασυναντά τον Ανέστη, μετά τη συζήτησή κατά την οποίο ο Ανέστης ζητά την ένταξή του στην οργάνωση. Όταν ο τελευταίος καταλαβαίνει πως δεν υπάρχει κάποια απάντηση, επικρατεί σιωπή (AN 123).

[210] Αρκετά από τα πρόσωπα αυτά, όπως ο ακαδημαϊκός και μελλοντικός σύζυγός της Λεόνε Γκίνζμπουργκ, ο ποιητής Τσέζαρε Παβέζε, ο γιατρός, ζωγράφος και συγγραφέας Κάρλο Λέβι, ο φιλόσοφος και καθηγητής Φελίτσε Μπάλμπο, ο μουσικολόγος Μάσσιμο Μίλα κ.ά., εμφανίζονται στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα της Γκίνζμπουργκ *Οικογενειακό λεξικό*.

ιδεολογίες· επιπλέον, ανήκει σε μια γενιά γυναικών λογοτεχνών που ξεκίνησαν να διαμορφώνουν την καλλιτεχνική τους ταυτότητα από τα παιδικά τους κιόλας χρόνια σε μια περίοδο (τέλη του δέκατου ένατου ή στις αρχές του εικοστού αιώνα) που την φέρνει αντιμέτωπη με μια σειρά περιορισμών και την καταπίεση που συχνά χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη διαδικασία.[211] Ενώ κανείς θα περίμενε σε αυτό το πλαίσιο η σύνδεσή της με την Αντίσταση, μέσω του περιβάλλοντός της, να στρέψει τη συγγραφέα στη στρατευμένη λογοτεχνία − η οποία αναπόφευκτα θα βρισκόταν σε ευθεία σύνδεση με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής−, όπως παρατηρεί ο Τζ. Σπανιολέττι, αυτό δεν συμβαίνει.[212] Η ανάδειξη των ιδεολογικών συντεταγμένων του έργου της μοιάζει να μην είναι μείζονος σημασίας για την ίδια. Σημαντική ακόμη είναι η απόσταση της γραφής της Γκίνζμπουργκ από εκείνη των συγγραφέων του περιοδικού *Solaria,*[213] στο οποίο ξεκινά να δημοσιεύει διηγήματα στα πρώτα μετεφηβικά της χρόνια.[214] Όπως και άλλες γυναίκες συγγραφείς της γενιάς της, φτάνοντας στην ωριμότητα, σε εκείνο το σημείο της ιστορίας της γυναικείας χειραφέτησης όπου το αίσθημα της καταπίεσης, των καταπνιγμένων δυνατοτήτων βρίσκεται στο ζενίθ (με το ενδεχόμενο διαφυγής να μην είναι συχνά πιθανό), η Γκίνζμπουργκ στρέφει το βλέμμα της κυρίως στο παρελθόν και ασχολείται με το ζήτημα της οικογένειας.[215] Η συγγραφέας ανασύρει από τη μνήμη της πρόσωπα και γεγονότα, αλλά όχι για να ανασυνθέσει και να καταγράψει την αλήθεια όσο το δυνατόν ακριβέστερη στις λεπτομέρειές της.[216] Η ενασχόλησή της με το παρελθόν δεν είναι παρά μια νοητική διαδικασία που τής επιτρέπει να φτάσει στο σημείο που

[211] Η Τζ. Γούλφ σημειώνει πως χαρακτηριστικά φαίνονται οι πιέσεις που σχετίζονται με τη διαμόρφωση των γυναικών της περιόδου εκείνης, στο βιβλίο της Βιρτζίνια Γούλφ *To the lighthouse* [Έχει μεταφραστεί *Στο Φάρο* και *Μέχρι τον φάρο* στα ελληνικά]. Βλ. Judith Woolf, «Silent witness: Memory and omission in Natalia Ginzburg's 'Family sayings'», *The Cambridge Quarterly*, 3 τχ. 25 (1996), σελ. 243

[212] Βλ. Giacinto Spagnoletti, «Natalia Ginzburg», *Belfag*or, 1 τχ. 39 (1984), σελ. 42

[213] Το συγκεκριμένο περιοδικό, σε μια προσπάθεια να αποφύγει την υποχρέωση συνεργασίας με τους φασίστες, κατά τη διάρκεια του πολέμου, εξύψωσε τις αξίες και την αυτονομία της λογοτεχνίας, επιχειρώντας παράλληλα ένα άνοιγμα στην ξένη λογοτεχνία (αγγλική, αμερικάνικη, ρωσική κ.ά.). Ο αντιφασισμός, όμως, των «σολαριανών» δεν εξελίχθηκε ποτέ σε κάτι περισσότερο από μια ασαφή λογοτεχνική πρόθεση και μια μορφή παθητικής αντίστασης. Ο διευθυντής του περιοδικού Αλμπέρτο Καρότσι [Alberto Carocci], δήλωνε πως οι «σολαριανοί» έβλεπαν τους εαυτούς τους ως «αντιρρησίες συνείδησης»· έτσι, σταδιακά απέκτησαν έναν ενοχλητικό ρόλο για το καθεστώς, το οποίο, τελικά, έκλεισε το περιοδικό το 1936. Βλ. Ιωάννης Τσόλκας, *Ιστορία της ιταλικής…*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα 2015, σελ. 428-429

[214] Βλ. Giacinto Spagnoletti, ό.π.

[215] Βλ. Judith Woolf, ό.π.

[216] Τις δεκαετίες 1930-1940 το είδος της «πρόζας μνήμης» επικρατεί στην Ιταλική λογοτεχνία, και ειδικά ανάμεσα στους συγγραφείς που συνεργάζονται με το περιοδικό *Solaria*. Η λειτουργία της μνήμης στην Γκίνζμπουργκ έχει ολότελα διαφορετικό χαρακτήρα.

η μνήμη «δεν είναι καθόλου ανάμνηση, αλλά ζωή της φαντασίας»[217]: Οι περιγραφές, τα δομικά στοιχεία της προσωπικότητας των ηρώων, οι ιστορίες της Γκίνζμπουργκ πηγάζουν από εκεί.

Το νήμα που συνδέει τα οδυνηρά βιώματα του πολέμου και τον αντιστασιακό αγώνα με το φαντασιακό της συγγραφέως σπάνια γίνεται ορατό στα κείμενά της. Περισσότερο αποτελεί − το βασικό ίσως− προϋποτιθέμενο για τη συγγραφή των ιστοριών της, παρά το αντικείμενό τους. Η Γκίνζμπουργκ επινοεί πρόσωπα που συνήθως μοιάζουν να μην αντιλαμβάνονται τον λόγο για τον οποίο είναι αδύναμα, τον λόγο για τον οποίο δεν μπορούν να εκφραστούν, τον λόγο για τον οποίο σιωπούν. Ο έντονος ρεαλισμός, όμως, που χαρακτηρίζει την περιγραφή των ίδιων και των ζωών τους αντανακλά καθαρά την υπαρξιακή αγωνία που συνδέεται με την εποχή που γράφει. Η συγγραφέας μιλά μονάχα για ό,τι γνωρίζει καλά. Σε έναν κόσμο που κατακλύζεται από πράγματα, ανθρώπους, καταστάσεις που συχνά παραδέχεται πως δεν καταλαβαίνει,[218] εκείνη επικεντρώνεται στη δική της αντίληψη για να εξηγήσει τη σχέση ανάμεσα στα άτομα και τη μεταπολεμική κοινωνία.[219] Μια αντίστοιχη διαδικασία καταγραφής χαρακτήρων που γνωρίζει καλά, με τους οποίους έχει έρθει σε επαφή και έχουν χαραχτεί στη μνήμη του, συναντάμε και στον Χατζή.[220] Έτσι ήρωες που μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με αυτούς των *Ανυπεράσπιστων* πρωταγωνιστούν συχνά στα έργα της Γκίνζμπουργκ.[221]

Το μυθιστόρημα *Tutti i nostri ieri* [*Όλα μας τα χθες*] αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα. Στο μακροσκελέστερο έργο της Γκίνζμπουργκ, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι χαρακτήρες είναι ανίκανοι πια να μιλήσουν ουσιαστικά. Σε αυτό παρακολουθούμε την ιστορία δύο οικογενειών: μιας εύπορης και μιας φτωχότερης, οι οποίες κατοικούν σε γειτονικά σπίτια, σε κάποια πόλη

[217] «non era affatto ricordo, bensì vita dell'immaginazione» (Giacinto Spagnoletti, ό.π.).

[218] Για παράδειγμα σε συνεντεύξεις της η Γκίνζμπουργκ αναφέρει πως δεν καταλαβαίνει πολλά πράγματα από την πολιτική, ενώ στο λογοτεχνικό της έργο συχνά μιλά για την λύπη που της προκαλεί το γεγονός ότι δεν μπορεί να καταλάβει τη μουσική.

[219] Matteo Marchesini, «Natalia Ginzburg intuì il rischio di una cultura in mano ai tuttologi», διαθέσιμο στο: https://www.ilfoglio.it/una-fogliata-di-libri/2021/09/04/news/natalia-ginzburg-intui-il-rischio-di-una-cultura-in-mano-ai-tuttologi-2849403/ (προσπελάστηκε στις 15/12/2022)

[220] Πράγματι, ο Χατζής αν και ζει μακριά από την Ελλάδα για χρόνια, φροντίζει οι χαρακτήρες του να είναι εμπνευσμένοι από την ελληνική ανθρωπογεωγραφία, που ο ίδιος γνωρίζει και αναπαριστά: Άνθρωποι που χρησιμοποιούν το τοπικό ιδίωμα της περιοχής από όπου κατάγεται, άτομα γνώριμα σε εκείνον, που τα συναντά σε άρθρα εφημερίδων τη εποχής, ήρωες που παραπέμπουν σε πραγματικά πρόσωπα της ζωής του συγγραφέα, ακόμη και ο ίδιος ο Χατζής.

[221] Ο Β. Βασιλικός παρατηρεί πώς ο Χατζής δεν ακολουθεί τους τρόπους περασμένων εποχών, δεν γράφει στρατευμένη λογοτεχνία, δεν έχει καταγγελτικό λόγο. Αντίθετα, δίνει την εικόνα της πραγματικότητας με «τη συμπάσχουσα, χιουμοριστική και βαθιά λυρική στόφα των 'Ταπεινών και καταφρονημένων' του Ντοστογιέφσκι» (Βλ. Βασίλης Βασιλικός, «Εισήγηση για τα διηγήματα του Δημήτρη Χατζή για Γάλλο εκδότη» στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα*…, ό.π., σελ. 883). Η Γκίνζμπουργκ χρησιμοποιεί τον ίδιο τρόπο για να σκιαγραφήσει την εποχή της.

του βορρά της Ιταλίας. Χρονικά η ιστορία τοποθετείται στις αρχές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και εκτείνεται έως λίγο πριν το οριστικό του τέλος. Για μια ιστορία που καταλήγει σε πόλεμο, και στον βίαιο θάνατο κάποιων από τους βασικούς ήρωες, το ύφος της Γκίνζμπουργκ είναι «παραπλανητικά επίπεδο και γαλήνιο».[222] Η συγγραφέας δεν αποφεύγει τον τρόμο και τους μακάβριους τόνους στην αφήγησή της, τούς φυσικοποιεί όμως σε τέτοιο σημείο ώστε καταλήγουν να μην μπορούν να εκπλήξουν ή να σοκάρουν τον αναγνώστη. Με αυτόν τον τρόπο μεταφέρεται η εντύπωση πως ακόμη και κάποια από τα πλέον τραγικά περιστατικά δεν έχουν την ανάλογη επίδραση στους χαρακτήρες: οι αντιδράσεις τους σε αυτά συχνά αποσιωπώνται πλήρως, εξυπηρετώντας την ανάδειξη άλλων στοιχείων της ιστορίας. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που περιγράφεται η δολοφονία δύο βασικών προσώπων της ιστορίας, του Τσέντζο Ρένα και του Φραντς, από τους φασίστες:

> «Και ύστερα τούς πήγαν έξω στην πλατεία του δημαρχείου και τον Φραντς τον άρπαξαν και τον πέταξαν πάνω στον τοίχο και διέταξαν τον πυροβολισμό και ο Τσέντζο Ρένα κάλυψε το πρόσωπό του με τα χέρια. Και αυτόν τον πέταξαν πάνω στον τοίχο κι άκουσε τη σύγκρουση του τοίχου με το κεφάλι του και καμπάνες και φωνές. Και έτσι πέθαναν ο Τσέντζο Ρένα κι ο Φραντς.» (Α558). (Παράρτημα Α, αρ. 8)

Αφήνοντας στην άκρη γεγονότα όπως αυτό, που στιγματίζουν τη συγκεκριμένη περίοδο, το ενδιαφέρον στρέφεται κατά κύριο λόγο στις αντιπαραθέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες, στην αδιαφορία, στις οικογενειακές συμφορές.[223]Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου είναι η Άννα, η μικρότερη κόρη της πιο φτωχής οικογένειας.[224] Η Άννα αρχικά κάνει παρέα με τον γείτονά της Τζούμα. Σταδιακά οι δύο έφηβοι συνδέονται ερωτικά, χωρίς όμως να υπάρχει αμφίπλευρα αντίστοιχο συναισθηματικό δέσιμο. Τελικά το κορίτσι μένει έγκυος. Λίγο πριν αποχωρήσει το αγόρι για καλοκαιρινά μπάνια, η Άννα τού το αποκαλύπτει. Αφού συζητούν σύντομα πιθανούς τρόπους για να τερματίσουν την εγκυμοσύνη, ακούγεται από την Άννα η φράση «Δεν θα μπορούσαμε να παντρευτούμε», η οποία γίνεται αφορμή για έναν έντονο διάλογο που καταλήγει ως εξής:

---

[222] Clotilde Soave Bowe, «The narrative strategy of Natalia Ginzburg», *The Modern Language Review*, 4 τχ. 68, (1973), σελ. 793

[223] Βλ. ό.π.

[224] Η Γκίνζμπουργκ ταυτίζεται απόλυτα με αυτόν τον χαρακτήρα, με το κορίτσι που αποκαλεί «έντομο» (Α516) για να υπογραμμίσει το πόσο αδύναμο είναι. Αντίθετα, ο Τσέντσο Ρένα που εμφανίζεται αργότερα αναπαριστά τον πατέρα και τα αδέρφια της, τα μέλη της οικογένειάς της που έχουν την ικανότητα να δράσουν όταν όλοι οι άλλοι απλώς παρατηρούν (Βλ. Laura Furman, «An interview with Natalia Ginzburg», *Southwest Review*, 1 τχ. 72, (1987), σελ. 36).

> «[Η Άννα] είπε: − Δεν μπορούμε να παντρευτούμε γιατί δεν αγαπιόμαστε τόσο πολύ. Γι' αυτό −. Είπε ο Τζούμα: − Δεν έχει σχέση το πολύ ή το όχι πολύ. Δεν μπορούμε να παντρευτούμε, είμαστε πάρα πολύ νέοι και ύστερα τώρα θα έρθει κι ο πόλεμος−. Εκείνη είχε σχεδόν ξεχάσει τον πόλεμο. Είπε:−Θα 'θελα να έρθει γρήγορα ο πόλεμος και να πεθάνω. Γύρισαν σπίτι σιωπηλοί.» (Α391) (Παράτημα Α, αρ. 9)
>
> (1952)

Εδώ η συγγραφέας σκηνοθετεί μια ψυχρή και φαινομενικά αντικειμενική συζήτηση ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες, οι οποίοι αρχικά μοιάζουν αρκετά ικανοί να αποστασιοποιηθούν από όσα τους συμβαίνουν. Η εγκυμοσύνη της Άννας και ο επερχόμενος πόλεμος δεν αποτελούν ταμπού και αναφέρονται ρητά. Η Γκίνζμπουργκ, όμως, μέσω της τελευταίας φράσης του κοριτσιού, την οποία θα ακολουθήσει η σιωπή των δύο χαρακτήρων, ανοίγει ένα παράθυρο για μια διαφορετική ανάγνωση όσων συμβαίνουν: Ο Τζούμα αρχικά μιλά για τον πόλεμο που πλησιάζει, αλλά όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα, με τη βεβαιότητα, δηλαδή, που εκφράζει έμμεσα η Άννα σχετικά με τα δεινά που πρόκειται να φέρει ο πόλεμος, τότε σωπαίνει. Από την άλλη πλευρά, η Άννα, οδηγείται και αυτή στη σιωπή, αφού προσπαθεί καθ' όλη τη διάρκεια του διαλόγου να κρύψει τόσο από τον Τζούμα όσο και από τον εαυτό της τα πραγματικά συναισθήματα που τρέφει, τις ανησυχίες και τις επιθυμίες της. Καμία από τις δύο διαφορετικές κι ασύμπτωτες πραγματικότητες των δύο χαρακτήρων δεν χωρά στον λόγο, ο οποίος δεν μπορεί παρά να περιστρέφεται γύρω από τον κοινό τόπο όλων: τον επερχόμενο πόλεμο.

Η σχέση αυτή τελειώνει με ακόμη μία σιωπή. Μετά τη συζήτηση που είχαν, ο Τζούμα δίνει χρήματα στην Άννα για να κάνει έκτρωση και αποχωρεί. Ενώ εκείνη δείχνει ερωτευμένη μαζί του, αρνείται να το παραδεχτεί, μιμούμενη τη συμπεριφορά του αγοριού, το οποίο λέει ότι δεν αισθάνεται έτσι. Τελικά η Άννα αποφασίζει να κρατήσει το παιδί, να παντρευτεί τον οικογενειακό φίλο Τσέντζο Ρένα και να φύγει μαζί του για τον νότο της Ιταλίας. Όταν κάποτε ταξιδεύει για λίγες μέρες στο Τορίνο, συναντά τυχαία εκεί τον Τζούμα. Εκείνος βρίσκεται στην πόλη για σπουδές και ζει με την μητέρα του, την οποία δεν υποφέρει: Ο Τζούμα συνεχίζει να παρασύρεται από την πραγματικότητα, καθώς είναι η μητέρα του που διαχρονικά όριζε και ορίζει τη ζωή του. Στη συνάντησή του με την Άννα, εκείνος αποκαλύπτει πως γνώριζε για την ύπαρξη του παιδιού, αλλά δεν το συζητά περαιτέρω. Λίγο πριν αποχωριστούν:

> «Αυτός την παρακάλεσε να μείνει ακόμη μια στιγμή, ήθελε να της πει κάτι ακόμα. Η Άννα περίμενε με την καρδιά της να χτυπά δυνατά. Εκείνος έδιωξε την τούφα από το

μέτωπο και ρώτησε αν την είχε κάνει να υποφέρει πολύ, τώρα είχε κι αυτός υποφέρει και ήξερε πώς ήταν, ήξερε πως είχε υπάρξει πολύ σκληρός μαζί της. Όχι, είπε η Άννα, όχι. Αυτός τότε πήρε μία βαθιά ανάσα και έβαλε το σακάκι του και βγήκαν από το καφέ. Και μετά δεν κατάφεραν να πουν σχεδόν τίποτα […]. Σε ολόκληρο το ταξίδι [της επιστροφής, η Άννα] έκανε πως μιλούσε στον Τζούμα, του έλεγε όλα τα πράγματα που δεν ήταν ικανή να του πει όταν τον είχε μπροστά της» (Α484-485) (Παράρτημα Α, αρ. 10)

(1952)

Οι δύο ήρωες της Γκίνζμπουργκ είναι άνθρωποι που εξουσιάζονται από τα καταπιεσμένα τους συναισθήματα· άνθρωποι που μοιάζουν καταδικασμένοι να ζουν στη σιωπή, χωρίς πάντα η αιτία να είναι προφανής ή ιδιαίτερα σημαντική. Εγγενώς ανίκανοι να παράγουν ουσιαστικό, αληθινό λόγο σε έναν κόσμο που δεν τους δίνει τα περιθώρια να το κάνουν, οι χαρακτήρες έρχονται αντιμέτωποι και με έναν ακόμη παράγοντα: την επίδραση του χρόνου. Τότε η απόσταση ανάμεσά τους γιγαντώνεται και η σιωπή πυκνώνει.

Στο μυθιστόρημά της *È stato così* [*Έτσι ήταν*], η Γκίνζμπουργκ περιγράφει έναν γάμο, ο οποίος καταλήγει στη δολοφονία του συζύγου, μέσα από τα μάτια της συζύγου δολοφόνου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει το γεγονός ότι το όνομα της αφηγήτριας συζύγου, σε αντίθεση με εκείνα των υπολοίπων χαρακτήρων του έργου, αποσιωπάται. Αυτό λειτουργεί με διττό τρόπο: Πρώτον, ενισχύει την αληθοφάνεια του κειμένου, καθώς ο αναγνώστης αποκτά ακόμη περισσότερο την αίσθηση ότι διαβάζει την προσωπική μαρτυρία της ηρωίδας, κι έτσι επιτυγχάνεται ευκολότερα η ταύτιση μαζί της[225]· δεύτερον, καταδεικνύει τον βαθμό στον οποίο η σιωπή εγκολπώνεται στον χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας, η οποία χάνει τον εαυτό της μέσα σε έναν γάμο και μια σχέση που δεν την ικανοποιούν. Ο Αλμπέρτο, σύζυγος της αφηγήτριας, κάνει μια σειρά από ταξίδια. Εκείνη υποψιάζεται ότι ο άντρας προφασίζεται ψέματα για να δικαιολογήσει την απουσία του. Αρχικά επιλέγει να μην αντιδράσει. Το αίσθημα εγγύτητας, η τρυφερότητα που η αφηγήτρια παρατηρεί να αναπτύσσεται ανάμεσά

[225] Σε αυτό συμβάλλει και η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία είναι βασικό χαρακτηριστικό της γραφής της Γκίνζμπουργκ. Όταν, στο πλαίσιο μιας συνέντευξης, ρωτήθηκε αν η αποφυγή χρήσης του τρίτου προσώπου είναι στοιχείο του προσωπικού της στυλ γραφής, το οποίο υιοθετεί επί τούτου, η συγγραφέας απάντησε: «Δείτε το τρίτο πρόσωπο! Απλώς δεν μπορώ να το κάνω να δουλέψει για μένα. Όταν προσπάθησα, απλά δεν βγήκε σωστά. Το έχω επιχειρήσει εδώ κ' εκεί. Το χρησιμοποιώ περιστασιακά, αναφερόμενη σε "αυτόν" ή "εκείνον" ή "εκείνη", αλλά μόνο με μια απλή περαστική χειρονομία. Αυτό που δεν μπορώ να έχω είναι η πανοραμική άποψη των πραγμάτων.» (Βλ. Peggy Boyers, «An interview with Natalia Ginzburg», *Salmagundi*, 96 (1992), σελ.136). Χρόνια νωρίτερα, στην εισαγωγή του *È stato così*, η συγγραφέας, όμως, ομολογεί πως στο συγκεκριμένο έργο η σύνδεση με τον κεντρικό χαρακτήρα ήταν ακόμη βαθύτερη: «Όταν έγραφα δεν με ενδιέφερε να γνωρίζω αν στη γυναίκα που λέει 'εγώ' ήμουν ή δεν ήμουν εγώ η ίδια. Γιατί ήμουν πολύ δυστυχισμένη και άφηνα τη δυστυχία μου να βόσκει όπου ήθελε». (Natalia Ginzburg, *È stato così*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1947, σελ. XV)

τους για πρώτη φορά πριν το τελευταίο του ταξίδι, είναι η αιτία για να μην μιλήσει. Αποφασίζει ότι δεν επιθυμεί να διακινδυνεύσει μια αλλαγή αυτής της νέας κατάστασης που την ικανοποιεί –κάτι που τελικά, δεν θα αποφύγει: Όταν ο Αλμπέρτο επιστρέφει, η σύζυγός του του τού μιλά ανοιχτά, αποκαλύπτοντας πως γνωρίζει ότι δεν είναι ειλικρινής μαζί της. Όσο ο Αλμπέρτο υποτίθεται πως ταξιδεύει με τον φίλο του Αουγκούστο, η αφηγήτρια τον συναντά τον δεύτερο τυχαία στον δρόμο. Ο σύζυγός της αναγκάζεται να παραδεχτεί πως ήταν με κάποια άλλη γυναίκα. Σε μια προσπάθεια να απαξιώσει το γεγονός, αποκαλεί την ερωμένη του «άθλια», δηλώνοντας, μάλιστα, πως είχε ένα πολύ κακό ταξίδι. Και συνεχίζει:

> «– Είσαι το μόνο πράγμα που έχω. Θυμήσου το –.
>
> Το θυμόμουν και εκείνες οι λέξεις με είχαν βοηθήσει να ζω λίγο όλες τις μέρες. Αλλά έχαναν τη γλυκύτητά τους λίγο-λίγο, όπως ένα κουκούτσι από δαμάσκηνο που το ’χεις πιπιλήσει για πολλή ώρα. Δεν τον ρωτούσα τίποτα. Γύριζε σπίτι αργά το βράδυ και δεν τον ρωτούσα τι είχε κάνει. Αλλά τον περίμενα για τόσο πολύ που η σιωπή είχε πυκνώσει μέσα μου. Έψαχνα άσκοπα κάτι να του πω από φόβο πως θα με βαριόταν.» (Α107) (Παράρτημα Α, αρ. 11)
>
> (1947)

Κι εδώ με την επίδραση του χρόνου η ένταση της σιωπής αυξάνεται προοδευτικά.

Στη συνέχεια, μετά την αποχώρηση του Αλμπέρτο για ένα ακόμη ταξίδι, εμφανίζεται ο Αουγκούστο και ενημερώνει την αφηγήτρια πως ο σύζυγός της τού ανέθεσε να τής κρατήσει παρέα κατά την απουσία του. Η αφηγήτρια τότε, σε εξομολογητικό τόνο, παραδέχεται: «Ήμουν ξαφνιασμένη και δεν έβρισκα τίποτα να πω» (Α108). Η σιωπή της πρωταγωνίστριας εδώ είναι σαφώς απόρροια της έκπληξης από την κίνηση του συζύγου της. Το συγκεκριμένο απόσπασμα, παρ’ όλα αυτά, αποκαλύπτει ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο σχετικά με τη σιωπή στο έργο της Γκίνζμπουργκ: Η παύση του λόγου πολύ συχνά δεν είναι μία δύσκολη και επίπονη διαδικασία, όπως βλέπουμε στο παραπάνω απόσπασμα. Δεν αναγνωρίζεται από τους χαρακτήρες ως αποτέλεσμα της πίεσης που δέχονται εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο διαμορφώνονται οι οικογενειακές, συντροφικές και φιλικές σχέσεις μεταπολεμικά, ως κομμάτι της γενικής σιωπής που κυριαρχεί. Αντίθετα, η σιωπή παρουσιάζεται ως κάτι ιδιαιτέρως απλό: αποτελεί τη φυσική αντίδραση μιας μερίδας των ηρώων της Γκίνζμπουργκ απέναντι σε κάθε δυσκολία της ζωής, σε κάθε αναμενόμενο ή απρόσμενο γεγονός που θεωρούν ότι δεν μπορούν

να διαχειριστούν, στην πληθώρα ερεθισμάτων απέναντι στα οποία νιώθουν αδύναμοι να αντιδράσουν.

Η περιπλοκότητα της μεταπολεμικής σιωπής: η αλλαγή που υφίσταται η ανθρώπινη σκέψη, ο τρόπος που επιδρά η νέα εποχή στην ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων, οδηγώντας τους στη σιωπή, δίνεται με γλαφυρότητα από τη συγγραφέα στο δοκίμιο «Viaggiatori maldestri» [«Αδέξιοι ταξιδιώτες»], της συλλογής *Mai devi domandarmi* [*Δεν πρέπει ποτέ να με ρωτήσεις*]:

> «Αντιλαμβάνονται [οι άνθρωποι που δεν ξέρουν να ταξιδεύουν, οι αδέξιοι ταξιδιώτες], σε στιγμές διαύγειας, ότι κάθε φόβος τους δεν είναι παρά ένα πύκνωμα σύννεφων σε έναν ουρανό έρημο από σκέψη. Αυτοί στην πραγματικότητα έχουν χάσει κάθε ικανότητα να σκέφτονται. Δεν θυμούνται τι ήταν αυτό που τούς οδήγησε στο να φύγουν: αλλά δεν αναρωτιούνται πια γιατί φεύγουν, αδύναμοι πλέον να θέσουν λογικά ερωτήματα στον εαυτό τους, να μιλήσουν στον εαυτό τους με ανθρώπινη γλώσσα. Δεν βρίσκουν στο πνεύμα τους τίποτα, εκτός από ένα πλήθος χαοτικών λέξεων· φράσεις διαφημίσεων και ρεφρέν από τραγουδάκια που επιμένουν στη σιωπή των σκέψεών τους, φτερουγίζουν και αναπηδούν χλευαστικά στο άδειο τους μυαλό». (B89), (Παράρτημα Α, αρ. 12)
>
> (1970)

Με σιγουριά και αυστηρότητα, η συγγραφέας κρίνει όσους δεν μπορούν να απολαύσουν την εμπειρία ενός ταξιδιού. Μιλά για εκείνους που, ενώ έχουν τη δυνατότητα να ταξιδέψουν (και από τον τόνο του κειμένου αντιλαμβανόμαστε ότι δεν αναφέρεται σε μια μειονότητα ανθρώπων), έχουν χάσει την ικανότητα να απολαύσουν την εμπειρία του ταξιδιού και να επωφεληθούν από όσα έχει να τους προσφέρει. Σε αντίθεση με τους «Θαυμάσι[ους] ταξιδιώτες» του Κ. Ε. Γκάντα, οι «Αδέξιοι ταξιδιώτες» της Γκίνζμπουργκ δεν εμφορούνται από το μυστήριο που τούς προσφέρει το ταξίδι τους, δεν έχουν ενδιαφέρουσες ιστορίες να διηγηθούν, δεν βλέπουν ποτέ τους μαγευτικούς τόπους που ανοίγονται μπροστά τους.[226] Εδώ

[226] Ο Κάρλο Εμίλιο Γκάντα (C. E. Gadda, 1893-1973) είναι ένας από τους αγαπημένους ποιητές της Γκίνζμπουργκ (Βλ. Vita immaginaria, «La poesia» στο Natalia Ginzburg, *Opere*, τ.2, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986, σελ. 660). Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 (1922-1924) γράφει το ποίημα «Θαυμάσιοι ταξιδιώτες». Σε αυτό, περιγράφει τους ταξιδιώτες που γυρίζοντας από «τις μακρινές χώρες» έχουν την επιθυμία να διηγηθούν όλα όσα είδαν και έζησαν: *Είδαμε τους πύργου και τους τρομερούς λευκούς ναούς/στις καυτές νύχτες καυτές από κάθε άρωμα, στα κόκκινα ακίνητα βράδια/ Γεννημένοι στα μακρινά, μετανάστες άνεμοι περνούν/ Υπάρχουν πόλεις δίπλα στη θάλασσα/ Και γυναίκες με ένα πετράδι στον ολόλευκο λαιμό τους/ Και χλωμοί ζογκλέρ με κοσμήματα από φίδια/ Και υπάρχουν βαθιοί, μυστηριώδεις κήποι/ Και πέπλα από αρώματα, σαν ομίχλες που διαχέονται στη νύχτα που πέφτει/ και στα χαρούμενα πρωινά* (Βλ. Carlo Emilio Gadda (κριτική εκδ.-σχόλιο Maria Antonietta Terzoli), *Poesie*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1993, σελ. 32-37) (Παράρτημα Α, αρ. 13)

οι επικοινωνιακοί περιορισμοί εκτείνονται πέραν του λόγου και στο επίπεδο της σκέψης. Κάθε «ανθρώπινη γλώσσα» λησμονιέται: Η σιωπή παίρνει τη θέση όχι μόνο του διαλόγου ανάμεσα στα άτομα, αλλά και του διαλόγου ανάμεσα στον άνθρωπο και τον εαυτό του. Αν τα προηγούμενα, σκληρά χρόνια υπερέβαιναν την ανθρώπινη σκέψη, δημιουργώντας διακοπές στον λόγο που δεν αρκούσε για να τα περιγράψει, η κενότητα αυτής της εποχής γεμίζει με ευτελή λόγια τα μυαλά των ανθρώπων. Η πραγματικότητα γίνεται ακατάληπτη και έτσι ο λόγος καταλήγει και πάλι να μην αρκεί. Μόνο που αυτή τη φορά, το άτομο οδηγείται όχι μόνο στην απώλεια της ικανότητας να μιλά, αλλά ενίοτε και στην ολοκληρωτική απώλεια της ικανότητας να σκέφτεται: όπως υπονοείται πάντα στο έργο της Γκίνζμπουργκ τα «άδεια μυαλά» είναι απόρροια των άδειων καιρών.

Ποια, όμως, είναι για τη συγγραφέα η σχέση του λογοτεχνικού λόγου με την πραγματικότητα; Κοινός και λογοτεχνικός λόγος δεν τοποθετούνται στην ίδια κατηγορία. Στο *Οικογενειακό λεξικό*, που εκδίδεται για πρώτη φορά το 1963, το σύνολο των χαρακτήρων της οικογένειάς της διαβάζει και εκτιμά τη λογοτεχνία. Ακόμη κι ο πατέρας της, ο οποίος δεν συνηθίζει να ασχολείται με τέτοιου είδους κείμενα, κρατά μια αμφίσημη στάση εχθρού και φίλου της λογοτεχνίας: Διαβάζει μέχρι τέλους κάποιο μυθιστόρημα που τυχαίνει να πιάσει στα χέρια του και παθιάζεται με τα έργα του Σιμενόν, τα οποία μάλιστα διαβάζει στο πρωτότυπο. Επίσης, δύο ιδιαίτερα σημαντικοί άνθρωποι στη ζωή της συγγραφέως, ο μελλοντικός σύζυγός της Λεόνε Γκίνζμπουργκ και ο ποιητής και φίλος της Τσέζαρε Παβέζε παρουσιάζονται ως μανιώδεις αναγνώστες.[227] Σημαντικό είναι, ακόμη, το στοιχείο της «καταλληλότητας»: ο πατέρας της Γκίνζμπουργκ κρίνει ποια βιβλία είναι κατάλληλα για εκείνη, ανάγοντας το βιβλίο, την ανάγνωση και κατ' επέκταση τον ίδιο τον λογοτεχνικό λόγο σε ένα στοιχείο πρωτεύουσας σημασίας. Η λογική αυτή κληροδοτείται και στη συγγραφέα, αφού η ίδια ως αναγνώστρια και μεταφράστρια του Προύστ, ενός δημιουργού που δεν θεωρείται ακίνδυνος

[227] Βλ. Andrea Rondini, «Dalla voce alla parola: Competenze culturali e di lettura in 'Lessico famigliare' di Natalia Ginzburg», *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 3 τχ. 23 (2003), σελ. 402-405

σε πολιτισμικό, ηθικό και υπαρξιακό επίπεδο,[228] εδραιώνει την αυτονομία της, αποστασιοποιείται από την οικογένειά της, ενηλικιώνεται.[229]

Κάθε οικογενειακή ιστορία που προσπαθεί κανείς να ανασυνθέσει, λέει η Γκίνζμπουργκ, είναι διάσπαρτη από «κενά, απουσίες, σκοτεινές ζώνες» (B809),[230] είναι διάσπαρτη από σιωπές. Στη δική της ιστορία, όπως τη βλέπουμε να εξελίσσεται στο *Οικογενειακό λεξικό*, μάλλον συμβαίνει το ίδιο: Το έργο γράφεται το 1962 στη Ρώμη και χαρακτηρίζεται από την επιμελή περιγραφή μικρογεγονότων και στοιχείων ελάσσονος σημασίας που διαμορφώνουν τη ζωή της οικογένειας. Εκείνη την περίοδο η συγγραφέας ομολογεί ότι γράφει με «απόλυτη ελευθερία», χωρίς να την απασχολεί τίποτα και, για πρώτη φορά, χωρίς ποτέ να αναρωτιέται αν γράφει τυχαία (A1133). Το αποτέλεσμα που προκύπτει από αυτό το είδος γραφής, είναι ένα έργο εκπλήρωση μίας επιθυμίας που είχε από τα παιδικά της χρόνια: «να μπορέσ[ει] να βάλει ολόκληρη τη ζωή της σε ένα βιβλίο: να γράψ[ει] ένα βιβλίο που θα περιέχει μέρα προς μέρα, ολόκληρη τη ζωή [της], μαζί με εκείνη όσων ήταν γύρω [της]»[231] (A1121). Η σκιαγράφηση περιστατικών, σκέψεων και συναισθημάτων, όμως, μοιάζει να αραιώνει όσο η ιστορία πλησιάζει στα χρόνια του πολέμου. Ενίοτε, ο κόσμος της συγγραφέως αποκτά μια αίσθηση ανοίκειου για τον αναγνώστη. Σύμφωνα με την Μ. Α. Γκρινιάνι, «μπορεί να υποψιαστεί κανείς ότι η Γκίνζμπουργκ φοβόταν πολύ αυτόν τον 'λυρικό-διανοούμενο-αυτοβιογραφικό πρωταγωνιστή' […] που σφετερίζεται την αφήγηση, την περιγραφή και την ιδεολογικο-

[228] Σε άρθρο της το 1963, η Γκίνζμπουργκ μιλά για το πώς η ίδια, ως νεαρή ενήλικας, με μηδενική εμπειρία στη μετάφραση και χωρίς να έχει διαβάσει «ούτε μία γραμμή» από το έργο, αποφασίζει να δοκιμάσει να φέρει εις πέρας το δύσκολο εγχείρημα της απόδοσης του *Du coté de chez Swann* στα ιταλικά. Η συγγραφέας αναφέρει ότι από τα πρώτα βήματα αυτής της προσπάθειας είχε πάντα στο μυαλό της έναν από τους αγαπημένους της συγγραφείς: τον Λέον Τολστόϊ. Χρόνια αργότερα, όταν αναστοχάζεται τη διαδικασία, συμπεραίνει ότι η λογική της αυτή δεν ήταν λανθασμένη γιατί, παρ' όλο που οι δύο συγγραφείς διαφέρουν πολύ μεταξύ τους, όπως γράφει: «εγώ έψαχνα στον Προυστ αυτό που αγαπούσα στον Τολστόϊ, δηλαδή την ίδια την ουσία της ζωής, και ορθώς το έψαχνα [io cercavo in Proust quello che amavo in Tolstoj, cioè l'essenza stessa della vita, ed era giusto cercarlo». Εν τέλει, η Γκίνζμπουργκ ανακαλύπτει στον Προυστ «κάτι που χρειαζόταν σε [εκείνη], στη γραφή [της] [qualcosa che serviva a me, per il mio scrivere]». (Natalia Ginzburg, Come ho tradotto Proust, εφ. *La stampa*,11 Δεκεμβρίου 1963, σελ. 7)

[229] Βλ. Andrea Rondini, ό.π., σελ. 405-406

[230] Το 1989 η Γκίνζμπουργκ γράφει το ιστορικό μυθιστόρημα *La famiglia Manzoni* [*Η οικογένεια Μαντζόνι*]. Στην εισαγωγή της αναφέρεται στις δυσκολίες ανασύνθεσης της ιστορίας της οικογένειας Μαντζόνι, υπογραμμίζοντας πως οι ίδιες δυσκολίες, τα ίδια κενά και οι ίδιες μαύρες ζώνες υπάρχουν σε κάθε ιστορία οποιασδήποτε οικογένειας. Παραθέτω το αντίστοιχο απόσπασμα στα ιταλικά: «Questo libro vuole essere un tentativo di ricostruire e ricomporre per disteso la storia della famiglia Manzoni, attraverso le lettere, e le cose che se ne sanno. […] É tutta comparsa di vuoti, di assenze, di zone oscure, come d'altronde ogni storia famigliare che si cerchi di rimettere insieme» (B809).

[231] «di poter portare l'intera mia vita in un libro: scrivere un grande libro che contenesse, giorno per giorno, l'intera mia vita, insieme a quella delle persone che erano intorno a me»

ψυχολογική ερμηνεία»,[232]ο οποίος συναντάται σε πολλά πεζογραφικά έργα της μεταπολεμικής περιόδου. Όταν, λοιπόν, η ίδια βρίσκεται αντιμέτωπη με την περιγραφή οδυνηρών εμπειριών, καταστάσεων με έντονο ψυχολογικό φορτίο, όπως ο πόλεμος, ο θάνατος του συζύγου της στα χέρια των Ναζί ή η αυτοκτονία του Παβέζε ή ακόμη και η γέννηση και τα πρώτα χρόνια των παιδιών της, το ύφος της διαφοροποιείται.[233] Η γραφή της γίνεται αφαιρετική, σε μια προσπάθεια να απαλλαγεί από τις λέξεις μέσα της που έχουν «μόνο τις εφήμερες ρίζες της κοινής αυταπάτης»[234], από τις λέξεις που χάνουν την ουσία τους, επειδή μπλέκονται με το «γκρίζο» της εποχής (Α1066). Ο κριτικός και φίλος της συγγραφέως Τσ. Γκαρμπόλι, στην εισαγωγή του έργου, διερωτάται τι γνωρίζουμε τελικά για την Γκίνζμπουργκ για να καταλήξει πως τα ξέρουμε όλα και ταυτόχρονα τίποτα. Ο ίδιος αντιλαμβάνεται αυτή την τόσο αποκαλυπτική, προσωπική και ταυτόχρονα αποστασιοποιημένη, ενίοτε έως και κρυπτική

[232] Maria Antonietta Grignani, «Un concerto di voci» στο Maria Antonietta Grignani κ.ά., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, εκδ. La nuova Italia scientifica, Ρώμη 1996, σελ. 42: «Si può sospettare che Ginzburg temesse assai quel 'protagonista lirico-intellettuale- autobiografico' che si appropriasse di racconto, descrizione e interpretazione ideologico-psicologica».

[233] Ο Λ. Γκίνζμπουργκ βασανίζεται από τα SS και μία εβδομάδα αργότερα πεθαίνει στις φυλακές Ρετζίνα Κοέλι, στη Ρώμη, το 1944. Σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα, τη χρονιά που εκδίδεται το *Οικογενειακό Λεξικό*, η Ο. Φαλλάτσι συζητά με την Γκίνζμπουργκ τον λόγο που η δεύτερη δεν καταπιάνεται στο έργο της με την ιστορία του συζύγου της (ή το κάνει διατηρώντας στο ύφος της μια «ψυχρότητα»). Η συγγραφέας δηλώνει: «Οι πόνοι δεν θεραπεύονται ποτέ: αλλά κάποια στιγμή απομακρύνονται. Εγώ δεν μπορώ ακόμη να τους δω από απόσταση: ορίστε. Μα πώς, λένε όλοι, δεν διηγήθηκες την ιστορία του Γκίνζμπουργκ, τον θάνατο του Γκίνζμπουργκ στο βιβλίο σου; Γιατί; Γιατί δεν μπορώ. Γιατί είναι υπερβολικά δεμένη με την δική μου ιστορία, γιατί είναι πολύ κοντινή. Θα έρθει η στιγμή που θα την πω, αλλά σε δέκα, δεκαπέντε ή δύο χρόνια. Για τον Λεόνε έχω γράψει μόνο ένα ποίημα» (Βλ. Oriana Fallaci, *Gli antipatici*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1963, σελ. 349). Το ποίημα στο οποίο αναφέρεται η Γκίνζμπουργκ τιτλοφορείται «Memoria [Μνήμη]» και εκδίδεται για πρώτη φορά το 1944 στο περιοδικό *Mercurio*. Πρόκειται για ένα σπαρακτικό κείμενο στο οποίο το ποιητικό υποκείμενο, που εδώ προφανώς ταυτίζεται με τη συγγραφέα, προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα σε παρελθόν και παρόν˙ ανάμεσα στην εικόνα του χαρούμενου κόσμου που συνεχίζει να κινείται με γρήγορους ρυθμούς μπροστά στα μάτια της και την ανάμνηση της τελευταίας, παγωμένης εικόνας του νεκρού συντρόφου της που τη στιγματίζει (Βλ. ό.π., σελ. 358). Τελικά, αυτό είναι και το μοναδικό κείμενο που εκδίδει η Γκίνζμπουργκ με θέμα τον θάνατο του συζύγου της. Αντίστοιχα, πέντε χρόνια μετά την αυτοκτονία του Παβέζε γράφει το διήγημα «Πορτρέτο ενός φίλου [Ritratto d'un amico]», στο οποίο μιλά για τον θάνατό του, περιγράφοντας παράλληλα την εικόνα της πόλης του και τον τρόπο που αυτός επηρεάζει τον φιλικό του περίγυρο. Αναφορά στην αυτοκτονία του Παβέζε επιλέγει, όμως, να κάνει ξανά η συγγραφέας έναν χρόνο αργότερα, στο *Οικογενειακό λεξικό* − αυτή τη φορά ίσως όχι τόσο εξιστορώντας το καθαυτό βίωμα της απώλειας ενός αγαπημένου ανθρώπου, αλλά περισσότερο μιλώντας − προς όφελος των άλλων− για το πώς όταν είναι κανείς «*διαβολικά* δυστυχής» (Α859) μπορεί να οδηγηθεί ακόμη και στον θάνατο. (Βλ. Giorgio Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi 'voci' per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, εκδ. Il melangolo, Γένοβα 2015, σελ. 35). Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός ότι στο «Πορτρέτο..» το όνομα του συγγραφέα αποσιωπάται, δεν αναφέρεται ποτέ. Τριάντα χρόνια αργότερα, το 1985, πεθαίνει ο Ίταλο Καλβίνο, στα 62 του χρόνια από εγκεφαλικό. Η Γκίνζμπουργκ τότε γράφει άρθρο με τίτλο «Il sole e la luna [Ο ήλιος και το φεγγάρι]» στο περιοδικό *L'indice* (Natalia Ginzburg, «Il sole e la luna», στο: Marco Belpoliti (επιμ.), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, εκδ. Marcos y marcos, Μιλάνο 1995, σελ. 188-191). Σε αυτό, όχι απλώς αναφέρει το όνομά του, αλλά μιλά για τον χαρακτήρα του αγαπημένου της φίλου και για τις αλλαγές που παρατηρεί στον ίδιο και τα έργα του μέσα στα χρόνια. Είναι βέβαιο ότι η διαφορά των αιτιών θανάτου του Γκίνζμπουργκ, του Παβέζε και του Καλβίνο, αλλά και η ωριμότητα της ίδιας της συγγραφέως όταν καλείται να αντιμετωπίσει τις απώλειες αυτές, επηρεάζουν τον τρόπο που γράφει για καθεμιά από αυτές τις πολύ σημαντικές φιγούρες της ζωής της.

[234] «le effimere radici della comune illusione».

τεχνική γραφής ως μια ένδειξη ταπεινότητας από πλευράς της δημιουργού· «μια περίεργη μορφή εμπιστοσύνης: όχι με τον αναγνώστη, αλλά με τα δημόσια γεγονότα της Ιστορίας, με τα γεγονότα τα πιο μεγάλα από εμάς τους ίδιους»[235] – γεγονότα που ίσως δεν χρειάζεται να εξιστορηθούν γιατί αποτελούν κοινό βίωμα όλων.

Στο έργο της Γκίνζμπουργκ, όπως και σε αυτό του Σερένι, γίνεται εύκολα κατανοητό ότι υπάρχει μέρος της πραγματικότητας που πάντα αποσιωπάται. Όμως ο ουσιαστικός λόγος της τέχνης τελικά υπερισχύει, ακόμη κι αν αυτός συνδέεται ευθέως με τη σιωπή. Η συγγραφέας στο *Le piccole virtù* [*Οι μικρές αρετές*] του 1962, γράφει πως όταν οι ομότεχνοί της προσπαθούν να συνθέσουν τους διαλόγους που εξελίσσονται ανάμεσα στα πρόσωπα των έργων τους, «μετρά[νε] τη βαθιά σιωπή που έχει πυκνώσει λίγο-λίγο μέσα [τους]» (A856).[236] Η εσωτερική αυτή σιωπή, υποστηρίζει η Γκίνζμουργκ στο *Vita immaginaria* [*Φανταστική ζωή*], αντισταθμίζεται με την ποίηση:

> «Η ύπαρξη της ποίησης δεν είναι επομένως χρήσιμη ούτε άχρηστη, αλλά προφανής, αδικαιολόγητη και ακατάληπτη όπως η ίδια η πραγματικότητα. Όταν εμείς φοβόμαστε ότι η ποίηση θα πεθάνει, δεν φοβόμαστε ότι θα πεθάνει κάτι που μας κάνει πιο πλούσιους ή πιο ευτυχισμένους, αλλά φοβόμαστε ότι θα πεθάνει μέσα στον άνθρωπο η αληθινή ιδέα της πραγματικότητας» (B659) (Παράρτημα Α, αρ. 14)[237]
>
> («La poesia [Η πόιηση]», 1974)

Υπάρχει, συνεπώς, ένα είδος λόγου που, σε κάθε περίπτωση και σε κάθε εποχή μπορεί να περιγράψει την πραγματικότητα, μπορεί να καλλιεργήσει μέσα στον άνθρωπο την αλήθεια που τον συνδέει με την ύπαρξή του: αυτός είναι ο λόγος της ποίησης.

---

[235] «Questo pudore è una strana forma di confidenza: non con il lettore, ma con i pubblici fatti della Storia, con i fatti più grandi di noi stessi». (Βλ. Cesare Garboli (εισαγωγή), «Natalia Ginzburg» στο: Natalia Ginzburg, *Lessico famigliare*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Βερόνα 1972, σελ. VI-VII)

[236] «misuriamo il profondo silenzio che s'è addensato a poco a poco dentro di noi».

[237] Αντίστοιχος είναι ο τρόπος που βλέπει ο Καλβίνο τον λογοτεχνικό λόγο, όπως περιγράφεται στο διήγημα «Η περιπέτεια ενός αναγνώστη». Εκεί ο πρωταγωνιστής εντοπίζει στη λογοτεχνία την πραγματικότητα που δεν μπορεί να βρει στη ζωή: «η γραμμένη σελίδα ξετύλιγε μπροστά του την πραγματική ζωή, μια ζωή γεμάτη πάθος και ουσία […]» (Βλ. Ίταλο Καλβίνο (μτφ. Ανταίος Χρυσοστομίδης), *Οι δύσκολοι έρωτες*, εκδ. Αστάρτη, Αθήνα 1985, σελ. 110-111).

Συμπεράσματα πρώτου κεφαλαίου

Στο έργο των τεσσάρων δημιουργών, η σιωπή αναδεικνύεται ως η αναπόφευκτη αντίδραση στην πολυπλοκότητα μιας μεταπολεμικής πραγματικότητας που καθιστά τον συμβατικό λόγο κενό και ανεπαρκή. Από τη μία πλευρά, οι πεζογράφοι Χατζής και Γκίνζμπουργκ εστιάζουν στην κοινωνική και εσωτερική διάσταση αυτής της αδυναμίας: ο Χατζής περιγράφει τη σιωπή ως αποτέλεσμα των βίαιων κοινωνικών μεταβολών και της αμηχανίας ή της απογοήτευσης των ηρώων όταν οι παλιές τους αξίες συγκρούονται με τη νέα πραγματικότητα, ενώ η Γκίνζμπουργκ τη βλέπει ως μια φυσική και αναμενόμενη αντίδραση των ατόμων όταν οι προσωπικές αλήθειες τους είναι αταίριαστες με την εικόνα της κοινωνίας και δεν χωρούν στις λέξεις. Από την άλλη πλευρά, οι ποιητές Σερένι και Δάλλας βιώνουν την πολυπλοκότητα αυτή ως μια «θηλιά στον λαιμό» η οποία απειλεί την ίδια την καλλιτεχνική έκφραση. Σε αυτό το σημείο οι τέσσερις συναντιούνται: ο Σερένι και ο Χατζής συγκλίνουν στην αμηχανία μπροστά στον νέο, περίπλοκο κόσμο, ενώ ο Δάλλας − σε αντίθεση με την παθητική ή «ιδιωτική» σιωπή του Σερένι − διεκδικεί, όπως και η Γκίνζμπουργκ, την επικράτηση του ουσιαστικού λόγου της τέχνης. Κοινό τους συμπέρασμα παραμένει ότι, ενώ ο ανεπαρκής λόγος της εξουσίας, της καθημερινότητας, της συμβατικής επικοινωνίας κυριαρχεί, η ποίηση εξαιρείται από τον κανόνα: είναι η μόνη άφθαρτη δύναμη που παραμένει ανεπηρέαστη, καθώς μεταφέρει την ουσία των πραγμάτων ακόμη και σε μια πραγματικότητα ακατάληπτη.

2. Όταν η απογοήτευση κυριαρχεί

Στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου, δείξαμε πώς η Γκίνζμπουργκ στο δοκίμιο «La poesia», υπογραμμίζει την αδιαμφισβήτητη αξία του ποιητικού λόγου. Παράλληλα, όμως, εκφράζει και μια βαθιά αγωνία για το γεγονός ότι η ουσιώδης σχέση με την πραγματικότητα «πεθαίνει μέσα στον άνθρωπο». Η προκειμένη περίπτωση δεν αποτελεί εξαίρεση· μια σειρά από παρόμοια, αρνητικά συναισθήματα τροφοδοτούν συχνά τη μεταπολεμική λογοτεχνία. Ιδεοτυπικό παράδειγμα αποτελεί και η περίπτωση του Αλέξανδρου Παναγούλη, ο οποίος την περίοδο 1968-1973 φυλακίζεται και βασανίζεται από τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών για την απόπειρα δολοφονίας του Γ. Παπαδόπουλου. Όταν τελικά απελευθερώνεται,[238] αποφασίζει να φύγει από την Ελλάδα και να ζήσει αυτοεξόριστος στη Φλωρεντία. Την ίδια χρονιά, θέλοντας να απαλλαγεί από τη δική του εσωτερική σιωπή, να επικοινωνήσει όσα έζησε, εκδίδει στην Ιταλία μία συλλογή ποιημάτων που συνθέτει κατά τη διάρκεια των σχεδόν τεσσεράμισι ετών του εγκλεισμού του.[239]

Κενό
Κι' η φρίκη αδίσταχτη ορμά
Σιωπή για λίγο
Κραυγές την πνίγουν
Φως πουθενά

(«Φως πουθενά», 1971*)[240]

Ο φόβος και η απόγνωση μπλέκονται με τη σιωπή και συνθέτουν ένα σκηνικό φρίκης που περιγράφει την εμπειρία του Παναγούλη ―αυτή που τον «μεταμορφών[ει] σε ποιητή»[241]. Όμως, ακόμη κι όταν δεν σχετίζονται με αντίστοιχα σκληρά βιώματα, οι συνθήκες που επικρατούν την περίοδο που εξετάζουμε είναι ασφυκτικές για τους συγγραφείς: Η καθολική θλίψη, το τραύμα του πολέμου και το αίσθημα ήττας και ματαιότητας που ακολουθεί, η διάψευση των

[238] Ενώ αρχικά καταδικάζεται σε δις ισόβια, εν τέλει ο Παναγούλης αφήνεται ελεύθερος βάσει της αμνηστίας που παρέχει το καθεστώς στους πολιτικούς κρατούμενους εν όψει των βουλευτικών εκλογών του 1974.
[239] Η μετάφραση των ποιημάτων είναι του Φ. Μ. Ποντάνι και η επιμέλεια των Ο. Φαλάτσι και Π. Π. Παζολίνι. Ο τελευταίος υπογράφει και την εισαγωγή. Πρόκειται μία αρκετά επιτυχημένη έκδοση. Κάποια μάλιστα από τα ποιήματα του Παναγούλη μελοποιούνται αργότερα, το 1980, από τον Ε. Μορρικόνε.
[240] Αλέξανδρος Παναγούλης, *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1974, σελ. 178
[241] Pier Paolo Pasolini, «Prefazione» στο: ό.π., σελ. 21

ελπίδων και τελικά ο φόβος κυριαρχούν· πλάθουν χαρακτήρες ανελεύθερους και τόσο ανήμπορους που αδυνατούν ακόμα και να εκφέρουν λόγο.[242] Εκεί όπου επικρατεί η απογοήτευση, απλώνεται η σιωπή.

2.1 Η ποίηση της ήττας και η άσβεστη ελπίδα

Η «αίσθηση ότι ο σημερινός άνθρωπος βγαίνει καθημαγμένος από μια ήττα» βρίσκεται στον πυρήνα της ποίησης −αλλά και της πεζογραφίας− της εποχής που μελετάμε, γράφει ο Β. Λεοντάρης.[243] Η ήττα αυτή, μάλιστα, δεν περιορίζεται και δεν στιγματίζει αποκλειστικά τον ελληνικό χώρο· αντίθετα, πρόκειται για μια συνολικότερη ήττα της ανθρωπότητας και του πολιτισμού. Εισάγοντας τον όρο «ποίηση της ήττας» στη λογοτεχνική κριτική, ο ίδιος δοκιμάζει να προσεγγίσει την «τόσο ανήσυχη [μεταπολεμική] ποιητική πραγματικότητα»,[244] η οποία ακολουθεί το αντιστασιακό και μεταντιστασιακό κλίμα στη ποίηση.[245] Βασικό χαρακτηριστικό της πρώτης είναι οι διαρκείς κι απότομες μεταλλαγές κλίματος, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Μολονότι ο όρος έχει αρνητική χροιά, στη μελέτη του Λεοντάρη, δηλώνει το μοναδικό είδος ποίησης μέσα από το οποίο ο άνθρωπος αποκτά τη δυνατότητα να αναγνωρίσει τον πραγματικό του εαυτό, να βρει «κάποιο φως για το αίνιγμα των πληγών του».[246] Η ποίηση της ήττας δεν φανερώνει φυγή, δηλαδή παραίτηση και απομάκρυνση από την πραγματικότητα, αλλά ακριβώς το αντίθετο: την κρίσιμης σημασίας κατανόηση του πραγματικού και την αντιμετώπισή του.[247] Το έργο του Γιάννη Δάλλα,

---

[242] «‘Δεν έχω τις λέξεις για να το πω’: […] το λέει ο άνθρωπος που πλήττεται από τον πόνο˙ αλλά και ο ποιητής και ο φιλόσοφος» γράφει ο Στάινερ, μιλώντας για την απόσταση που χωρίζει το συναίσθημα, το φανταστικό και την ακριβή γλωσσική του αποτύπωση. Είναι αυτή η απόσταση που γεννά σιωπή, που γεννά τη «μελαγχολία της σκέψης». Βλ. George Steiner (μτφ Stefano Velotti), *Dieci (possibili) ragioni della tristezza del pensiero*, Garzanti, Μιλάνο 2007, σελ. 51

[243] Βύρων Λεοντάρης, «Η ποίηση της ήττας», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 106-107 (1963), σελ. 520

[244] Ό.π.

[245] Βλ. Βύρων Λεοντάρης, «Λίγα ακόμη για την ποίηση της ήττας», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 110 (1964), σελ. 218

[246] Βύρων Λεοντάρης, «Η ποίηση της ήττας», ό.π.

[247] ό.π., σελ. 524

Αντίστοιχη άποψη με τον Β. Λεοντάρη διατυπώνει και ο Χατζής: Το 1980 σε κείμενό του αρθρογραφεί σχετικά με τη «Νέα Ποίηση», που ξεκινά από τον Καβάφη, φτάνει ως τον Ελύτη και συνεχίζει έκτοτε να υπάρχει σταθερά. Σημειώνει ότι πρόκειται για μια ποίηση στην οποία η «πίκρα» κυριαρχεί, καθώς ανακαλύπτει ότι «οι ‘ρίζες’ του νέου ελληνισμού είναι ένας σωρός από ερείπια». Μέσα από αυτή τη συνειδητοποίηση − ακόμη κι όταν οι δημιουργοί της δεν το αντιλαμβάνονται−, λειτουργεί επαναστατικά, ανατρέποντας «ένα ιδεολογικό καθεστώς στην Ελλάδα» και κάνοντας το πρώτο βήμα για τον εξευρωπαϊσμό της χώρας −σταθερό ζητούμενο για τον Χατζή. (Βλ. Δημήτρης Χατζής, «Από το Σολωμό στη Νέα Ποίηση», *Αντί*, τχ. 147 (1980), σελ. 40-41).

αναφέρεται, ανάμεσα σε άλλα, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεταστροφής του ποιητικού λόγου.

Το άρθρο, που δημοσιεύτηκε το 1963, πυροδότησε μια πλατιά γκάμα αντιδράσεων που εκτείνονται από δοκιμές αποκωδικοποίησης της ήττας έως και την πλήρη άρνησή της.[248] Στο ίδιο κλίμα, ο διάλογος σχετικά με το εάν και κατά πόσο το έργο του Δάλλα όντως συγκαταλέγεται σε αυτό το είδος δεν αργεί να ανοίξει. Ο Χ. Αλεξίου, ανάμεσα σε άλλους, διατυπώνει την άποψη ότι ο Δάλλας δεν γράφει ποίηση της ήττας. Ο ίδιος τονίζει ότι αυτό γίνεται αντιληπτό από την πρώτη κιόλας συλλογή του δημιουργού, με τίτλο *Federico Garcia Lorca*: Προτείνει την ανάγνωσή της ως μια μορφή εναντίωσης στη «σήψη και την εκβαρβάρωση της ζωής» μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου:[249]Ο θρήνος του Δάλλα για τον Λόρκα αντικατοπτρίζει τη μάχη των λαών να διατηρήσουν ζωντανά τα όνειρα και τις ελπίδες τους για μια ουσιαστικά ελεύθερη ζωή. Σε μια εποχή γεμάτη προκλήσεις, η έκφραση του βαθιού πόνου της απώλειας μετουσιώνεται, με αυτόν τον τρόπο, σε ποιητική αντίσταση.

> *Παιδί μου Φεντερίκο, σήκω απάνω*
> *να ’ναι την ώρα τούτη που Σε χάνω,*
>
> *Που χάνεται ένας κόσμος κι όλη η χτίση*
> *γέρνει το μέτωπό σου να φιλήσει*
>
> […]
>
> *Να ’ναι η ψυχή στο βάθος της ζωής σου*
> *σαν δίκταμος στο χείλος μιας αβύσσου* (Α17)

(«ΙΙ», 1948)

Ο κόσμος χάνεται, ισορροπεί *στο χείλος μιας αβύσσου* κι ο ποιητής από νωρίς αντιλαμβάνεται ότι βρίσκεται οδυνηρά περισφιγμένος στον «αδιέξοδο κλοιό ενός καταπιεστικού συστήματος»[250]. Αποδίδει στον καιρό του μια «πτώση της θερμοκρασίας, την απομυθοποίηση

[248] Κάποιοι από τους ποιητές, οι οποίοι απορρίπτουν ρητά τον χαρακτηρισμό «ποίηση της ήττας» για το έργο τους είναι οι Μ. Αναγνωστάκης, Κ. Κύρου και Τ. Πατρίκιος (Βλ. ενδεικτικά: Θανάσης Νιάρχος, Αντώνης Φωστιέρης, «Σε β΄ πρόσωπο. Μια συνομιλία του Μανόλη Αναγνωστάκη με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η Λέξη*, τχ. *11* (1982), σελ. 56, ό.π, «Σε β΄ πρόσωπο: Μια συνομιλία του Κλείτου Κύρου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», Η Λέξη, τχ. 38 (1984), σελ. 726 και Αντωνία Κυριακουλάκου, «Τίτος Πατρίκιος: Δεν ανήκω στην ‘Ποίηση της ήττας’-Συνέντευξη», διαθέσιμο στο: www.vakxikon.gr (προσπελάστηκε στις 02/12/2023)

[249] Χρίστος Αλεξίου, «Αντίσταση και σήψη στην εκβαρβάρωση της ζωής», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011), σελ.16

[250] Αγνώστου, «Μία συνομιλία με τον ποιητή», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011), σελ. 12

της ίδιας της ζωής από τα οράματά της» και νιώθει την ανάγκη να κινητοποιηθεί.[251] Η αντίσταση που εκφράζεται σε αυτή τη συλλογή, στη συνέχεια του έργου του αποκτά διαυγέστερη μορφή, λιγότερο παθητική, περισσότερο «ηχηρή»[252]:

Σαν τα παράθυρα που τα χτυπώ κατάμουτρα στην αθανασία
είναι τα λόγια μου έτσι ιδανικά στη λύπη και στη μόνωσή τους
είναι τα λόγια μέσα μου σαν μια πομπή τυφλών ανθρακωρύχων
[…]
Πώς να τα ξεριζώσω απ' τα πλευρά μου απ' τις θανάσιμες
πληγές σας απ' τις λίμνες με τους άσπρους κύκνους
τα δάχτυλά μου μακρινά προγονικά συμβόλαια;
[…]
γι' αυτό με βλέπετε με βήματα αλλοπρόσαλλα
να δρασκελίζω τις πλατείες με τα μεγάφωνα
[…]
[…] *Ποιος θα βάλει*
πριν πέσει η νύχτα σε μια τάξη αυτές τις ετοιμόρροπες
φωνές των μάταιων ημερών μας;»

(Δάλλας, «Σχεδίασμα ποιητικής», *Οι εφτά πληγές*, 1950, Α28)

Η λύπη που κατακυριεύει τον κόσμο γίνεται ο λόγος του ποιητή, ο οποίος σκάβει μέσα του για να συναντήσει την ουσία του και να γεννηθεί ξανά −αυτή τη φορά ως ποίηση. Επειδή όμως ο λόγος της εποχής είναι πληγωμένος, δεν βρίσκει δρόμο ανοιχτό για να συναντηθεί απευθείας με την αθανασία, «κυκλοφορεί» μέσα στον ποιητή τυφλός. Μπορεί το βήμα του ποιητή να μην είναι πια σταθερό και σίγουρο, αλλά η ανάγκη να μιλήσει παραμένει έντονη. Η ποίηση πλέον χρειάζεται να ακουστεί από το μεγάφωνο για να μπορέσει να υπερισχύσει απέναντι στις *έννοιες που συναλλά*[*σσονται*] *σαν εμπόρευμα* (Α28).

Έξι χρόνια αργότερα, ακόμη δεν έχουν μπει σε τάξη οι *ετοιμόρροπες φωνές* του καιρού: *Ο κόσμος καταρρέει* και ο ρήτορας, μην έχοντας κάτι ουσιαστικό να πει, αναγκάζεται να σιωπήσει, *βουλιάζει στον λάρυγγά του* (Α115). Την ίδια περίπου περίοδο, το 1957, ο Τ. Πατρίκιος αναφέρεται σε αυτό που βλέπει ως θαμπή ποίηση της εποχής, η οποία έχει απωλέσει την ικανότητά της να *ανατρέπει καθεστώτα*. Και καταλήγει:

[251] Βλ. Γιάννης Δάλλας στο: Χρίστος Αλεξίου, «Αντίσταση και σήψη…», ό.π., σελ.17

[252] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιπαραβολή του πρώιμου έργου του Δάλλα με το αντίστοιχο του Σερένι. Ο ήπιος, σχεδόν «σιωπηρός» τρόπος με τον οποίο αντιστέκεται ο πρώτος, θυμίζει την επιλογή του δεύτερου: Η μεταφορά των άδηλων, των «σιωπηλών ευαισθησιών» που διαθέτει κανείς όταν βιώνει την καταπίεση ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος, σηματοδοτεί για τον Σερένι μια μορφή παθητικής αντίστασης (Βλ. Peter Robinson, «Introduction» στο: Peter Robinson, Marcus Perryman (επιμ. - μτφ.), *The selected poetry and prose of Vittorio Sereni*, εκδ. University of Chicago Press, Σικάγο 2006, σελ. 6).

Γι' αυτό κι εγώ δε γράφω πια
για να προσφέρω χάρτινα ντουφέκια
όπλα από λόγια φλύαρα και κούφια.
Μόνο μιαν άκρη της αλήθειας να σηκώσω
να ρίξω λίγο φως στην πλαστογραφημένη μας ζωή.
Όσο μπορώ, κι όσο κρατήσω.[253]

(«Στίχοι, 2»)

Ο Πατρίκιος εκφράζει αίσθημα ήττας κι απογοήτευσης, το οποίο δεν αναφέρεται μονάχα στην μεταπολεμική κοινωνία, αλλά και στην ίδια την ποίηση. Αναγνωρίζει πως η σαθρότητα του κόσμου επηρεάζει την ποίηση, αλλά δεν παραδίδεται: Όσο αντέχει, προσπαθεί γράφοντας να αγγίξει την ουσία μιας ούτως ή άλλως πλαστογραφημένης ζωής. Αντίστοιχα ο Μ. Σαχτούρης, αρνείται ότι γράφει ποίηση· με τον λόγο του μονάχα φωτίζει τη δική του αλήθεια, μνημονεύει νεκρούς και πεθαμένες ελπίδες για έναν καλύτερο κόσμο: *μέσα σε κρότους/* […]*/ μέσα στον φόβο/ πέρασε η ζωή μου/* […]*/ δεν έχω γράψει ποιήματα/ μόνο σταυρούς/ σε μνήματα/ καρφώνω*.[254] Από μεριάς του, ο Δάλλας επηρεάζεται από την ποιητική πραγματικότητα του καιρού του και αποτυπώνει το συναίσθημα που του γεννά. Το 1956 γράφει:

Η ποίηση
οπλή αλόγου
μου πάτησε την καρδιά ─τώρα
πώς θα πηδήσω σ' άλλη
αιωνιότητα; (Α98)

(«Fragmenta», *Κυκλοδίωκτα*)

Και αλλού:

«Ψυχή μου, κλείσε την καταπακτή
δεν γίνεται έγερση λαών με τέτοια ποίηση» (Α322)

(«Ποιητής διατεταγμένος», *Ο ποιητής και το ποίημα,* 1988)

Η ποίηση, έχοντας πληγώσει τον δημιουργό της, τον οδηγεί στην αναζήτηση *άλλης αιωνιότητας*, ενός εναλλακτικού τρόπου να αγγίξει την ουσία των πραγμάτων. Ο Δάλλας, όμως, γνωρίζει ότι *χρειάζεται θάρρος για να ωριμάσει ένα σύνθημα* (Α85). Εν τέλει, φαίνεται να μη χάνει την πίστη του: θεωρεί ότι, αν ο δημιουργός δείξει τόλμη και γενναιότητα, η τέχνη του μπορεί να διατηρήσει τον χαρακτήρα της, μπορεί να λειτουργήσει ως όπλο στα χέρια

[253] Τίτος Πατρίκιος, *Ποιήματα, ΙΙ, 1953-1959*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1998, σελ. 178
[254] Μίλτος Σαχτούρης, *Ποιήματα 1947-1971*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1977, σελ. 134

του.[255] Έτσι το 2011, προσδιορίζοντας ο ίδιος τη θέση του στο πεδίο της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης, δηλώνει εμφατικά ότι δεν «μαρκάρ[εται] ως ποιητής της ήττας». [256] Επιχειρηματολογεί υποστηρίζοντας ότι για εκείνον δεν υπάρχει καμία ήττα που θα ήταν σημαντική, πλην αυτή της ίδιας της ποίησης, στοιχείο που δεν αναγνωρίζει στο έργο του.[257] Αυτό, όμως, δεν συνεπάγεται ότι ο δημιουργός παραβλέπει τη διάβρωση του ποιητικού λόγου εν γένει. Αντίθετα, αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο και η δική του ποίηση να έχει πληγεί:

> «*Επειδή η νεότητά μας ήταν κάποτε ευαγγελισμός της ζούγκλας*
> *Και τώρα το αύριο πάντα το αύριο είναι το κλουβί μας μ' ανοιχτές τις πόρτες ❦ Επειδή είμαι ο Γιάννης ο τυφλός οιωνοσκόπος*
> *και μου δείχνει ένα παιδί πώς στρίβει το κλειδί ❦ Βγαίνει ο Μιχάλης*
> *που τζακίστη πρώτος νεύοντας αντισταθείτε με φτερά άλμπατρος*
> *Η Ελένη η Νίκη πόσες νίκες σαν αυγά αντιλόπης κι αποκάτω ο*
> *Μαξ ονείρων φαροφύλακας ❦ Επειδή 'σαι εσύ ο Μανώλης σ' ε-*
> *ποχή λιμού κι έμεινε ο Μίλτος ματωμένος και κυνηγός ❦ Επει-*
> *δή 'ναι ο Άρης σε διπλά πριονιστήρια επειδή το δάσος δεν απαν-*
> *θρακώθηκε επειδή… ❦ Πετάγομαι μεσ' απ' την πάχνη του ύπνου*
> *και φωνάζω στο παιδί «Φυλάξου Κωνσταντίνε μου» ❦ Εσύ 'σαι*
> *κληρονόμος των κλουβιών μη μας κοιτάς με φρίκη τώρα που ένας ε-*
> *νας ημερέψαμε ❦ Να πάρε το ραβδί και φύτεψέ το μες στην ανυ-*
> *δρη αγορά μπορεί και να πετάξει ένα κλαδί ❦ Μπορεί πριν να*
> *σφυρίξει η σφαίρα ν' ακουστεί μια τελευταία φωνή που δεν εξαγο-*
> *ράζεται»*
>
> Μπορεί − (A204)
>
> («26», *Ανατομία*, 1971)

[255] Το 2004 ο ποιητής, εκφράζοντας πίστη στο μέλλον, παρ' όλη την λύπη του παρόντος, αποκαλύπτει ότι «Πίσω από τους στίχους [του]» βρίσκεται κρυμμένη στη σιωπή μία ιδέα που θα χτυπήσει κάποτε τον κόσμο με ορμή: *Μια ιδέα απ' τις παλιές αντικαπιταλίστρια /σας περιμένει στη στροφή της ιστορίας / πίσω απ' τους στίχους μου /αθέατη ελλοχεύει /κι είν' έτοιμη να βγει και να επιπέσει / να 'ρθει από κει που δεν την περιμένατε /ακόμη κι απ' τη γη των καννιβάλων* (B210).

[256] Βλ. Αγνώστου, *ό.π.*, σελ. 11

[257]«Την 'ποίηση της ήττας', την ήττα του δεν την αποδέχεται […]. Εξετάζει και προτείνει τα ευκταία συμπεράσματά του. Μιλώντας πλέον, στην κλίμακα των μεγάλων οριζόντων, ο Γιάννης Δάλλας σαν να μην υπαινίχτηκε τα εσχατολογικά όρια της ανθρώπινης αντοχής, 'η κοινωνιολογία της καθημερινής ζωής', σαν αίτημα των καιρών, στην ποίησή του ίσταται μεταρσιωμένη πάνω από τις τόσες βαρβαρότητες» (Μάρκος Μέσκος, «Τα μονόξυλα υπερωκεάνια του Γιάννη Δάλλα», *Ελί-τροχος*, τχ. 9-10 (1996), σελ. 53), γράφει σχετικά ο ποιητής Μ. Μέσκος δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα. Σύμφωνα με τον ίδιο ο Δάλλας αρνείται τη σχέση του με την «ποίηση της ήττας» και την προσωπική του ήττα ως δημιουργός. Απομακρύνεται από αυτή την πλευρά της πραγματικότητας για να δει τον κόσμο όπως θα ήθελε να είναι. Έτσι, εν τέλει, το μόνο που έχει σημασία για τον δημιουργό είναι η διατήρηση της ίδιας της ποίησης στη θέση που δικαιωματικά κατέχει, ανεξάρτητα από τις καταστάσεις και τα γεγονότα της εποχής και τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους αυτά επηρεάζουν τον λόγο και τους ανθρώπους. Παρόμοια θέση, το 2023, εκφράζει και ο Τίτος Πατρίκιος (Βλ. Αντωνία Κυριακουλάκου, «Τίτος Πατρίκιος: Δεν ανήκω στην 'ποίηση της ήττας'», διαθέσιμο στο: https://www.vakxikon.gr (προσπελάστηκε στις 12/08/2023)

Οι ποιητές της εποχής *ένας-ένας ημερέψαμε*, παραδέχεται ο Δαλλας, μαρτυρώντας κι αυτός την αλλαγή στη δυναμική της ποίησης. Η *Ανατομία* γράφεται την περίοδο της Επταετίας και φανερώνει ένα συναίσθημα συλλογικής ντροπής.[258] Οι Αναγνωστάκης, Σαχτούρης και Αλεξάνδρου, οι οποίοι αναφέρονται στο ποίημα με τα μικρά τους ονόματα, μοιάζουν αδύναμοι, ανήμποροι να αρθρώσουν λόγο, καθώς *η πίστη, τα οράματα /* [είναι] *όλα στο σφυρί διαμαρτυρημένα* (Β91). Αλλού πάλι, ο Δάλλας συνδέει πιο καθαρά την στάση των ποιητών με τη σιωπή, λέγοντας: *εμείς ένας ένας με φίμωτρα* (Α186). Η ποίηση πλήττεται. Ο φύσει αισιόδοξος δημιουργός τότε, για ακόμη μία φορά, περνά στη δράση. Δεν αφήνει τη λύπη να τον καταβάλει, αλλά τη χρησιμοποιεί ως πυρσό για *να φωτίζει το μέλλον* (Α33). Αποχαιρετά και αφήνει πίσω του τις τύψεις που συνοδεύονται πάντα από *μια σιωπή σαν άγαλμα στην καταχνιά* (Α186), και στρέφεται στο παιδί Κ. Καβάφη. Αναθέτει στον ποιητή ο οποίος τον κατευθύνει πάντα στην καλλιτεχνική του διαδρομή,[259] να φυτέψει τον σπόρο του ουσιαστικού λόγου. Έστω και η ελάχιστη πιθανότητα να ευδοκιμήσει αρκεί για να κρατά τον ποιητή σε εγρήγορση. Σύμφωνα με τον Δάλλα, οι δημιουργοί έχουν υποχρέωση να αντισταθούν «στη φίμωση της ελευθερίας, στη στρέβλωση του λόγου, στην 'κόπωση' των συντρόφων που μοιραία έρχεται με τα χρόνια, σε αυτό το 'μικροαστικό σαράκι' που διέβρωσε ψυχές και ψυχές»[260]. Ο μοναδικός τρόπος να το πετύχουν είναι πλάθοντας νέους μύθους, δουλεύοντας την τέχνη τους.[261]

Ο ποιητής, μάλιστα, προχωρά ένα βήμα πέρα από το να *δεί*[*χνει*] *τα χέρια του για να κριθεί*[262], από το απλώς να εκφράζει την αλήθεια του μέσω της ποίησης, ανεξάρτητα από τα εμπόδια που θέτει η πραγματικότητα: Ο Δάλλας, εν μέσω κοσμικών εκρήξεων, χρησιμοποιεί τα χέρια του για να σώσει την ποίηση από αυτούς που την κακομεταχειρίζονται:

> *Θυμήσου τη σύγκρουση όταν σε πρωτοσυνάντησα ποίηση*
> *και σ' έσωσα απ' τους ληστές και τους τρομοκράτες*
> *σ' εκείνη την πρώτη ποντοπορεία μας*

[258] Βλ. Περικλής Παγκράτης, «Ουδείς άκων κοινωνός», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ.46 (2011), σελ. 91
[259] Ο Α. Βιστωνίτης γράφει για τον Δάλλα: «θεωρεί τον εαυτό του δόκιμο σε συντεχνία, δηλαδή στον σύλλογο των ομοτέχνων». Οι τρείς σημαντικότεροι της συντεχνίας είναι: ο Καβάφης, ο Κάλβος και ο Σολωμός, με τον Καβάφη να είναι ο κορυφαίος «ο πλέον σύγχρονος, άρα και ο αντιπροσωπευτικότερος της συντεχνίας» (Βλ. Ανάστασης Βιστωνίτης, «Δόκιμος σε συντεχνία», *Ελί-τροχος*, τ.χ. 9-10 (1996), σελ. 81). «Στην συντεχνία των ομοτέχνων πολιτογραφούμαι, διημερεύω, ωσάν να μου είναι εκείνοι εφ' εξής οι πατέρες κ' οι ανάδοχοι, κ' εγώ, ο υιοθετημένος, θητεύω υποταχτικός για την ώρα και συντηρώ αυτή την κλειστή, σχεδόν οικιακή, οικονομία των καλλιτεχνικών μορφών», εξηγεί ο Δάλλας (Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Υπερβατική συντεχνία*. Δοκίμια, εκδ. Κοντός, Αθήνα 1958, σελ. 28).
[260] Γιώργος Μαρκόπουλος, «Γιάννης Δάλλας. Από τον θρήνο…», ό.π., σελ. 47
[261] Βλ. Γιάννης Δάλλας στο: Χρίστος Αλεξίου, «Αντίσταση και σήψη…», ό.π., σελ.17
[262] Μανόλης Αναγνωστάκης, *Τα ποιήματα. 1941-1971*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1995, σελ. 176

θυμήσου την κοσμική εξέδρα σε τούτη την έκρηξη
ύλη και Διοτίμα να χάνονται
εγώ κι η αντιύλη μου να χανόμαστε
με των ματιών μας τις χάντρες σαν δυο φωτόνια (Β103)

(«Το φάντασμα του κόσμου. Όπου ο Αρίων της ποίησης συναντά τη σωκρατική Διοτίμα», *Στοιχεία ταυτότητας*, 1999)

Τα *Στοιχεία ταυτότητας* πραγματεύονται την παθογένεια της εποχής (υπάρχουσα ή «εν δυνάμει») και τον τρόπο με τον οποίο αυτή μπορεί να χαλαρώσει τον κοινωνικό ιστό και να κάνει τον άνθρωπο ευάλωτο, χωρίς προοπτική για το μέλλον. Τα «υπερβατικά σκηνικά, που ο κίνδυνος κρύβεται παντού και όλα μοιάζουν πιθανά», δημιουργούν την κατάλληλη βάση για τη μεταφορά του αισθήματος αγωνίας και αβεβαιότητας.[263] Με την ιστορική συνέχεια να μοιάζει όλο και πιο θαμπή και με τις διαρκείς υπαρξιακές εκρήξεις να αυξάνουν την πίεση, ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με τον κίνδυνο να χαθεί μέσα στη ρευστή πραγματικότητα: *Τη στιγμή που ξημερώνει και δεν ξημερώνει/ αίσθηση κενού/ αίσθηση απόλυτου κενού που συνεχίζεται* (Β79).

Τότε, ως μοναδική σανίδα σωτηρίας εμφανίζεται η πίστη σε έναν προορισμό[264]: Ο Δάλλας επιλέγει να αφιερωθεί στη λογοτεχνία και τη μελέτη της παράδοσης, πνευματικής και πολιτισμικής. Είναι έτσι που αντιστέκεται στο αίσθημα της απογοήτευσης, της ματαιότητας, του φόβου που προκαλεί μια σαρωτική εποχή ««ατέρμονης διαμάχης, [της] καταπίεσης, [της] ήττας, [της] αυθαιρεσίας, [της] φθοράς και [της] διαστροφής των αξιών της ζωής».[265] Η ποίησή του δεν αποτελεί, λοιπόν, αποκλειστικά τον καρπό μιας χαμένης αναμέτρησης,[266] αλλά μάλλον μια εν εξελίξει μάχη απέναντι σε όσα τον βασανίζουν. Ο ποιητής παρακολουθεί την απογοήτευση του κόσμου να γεννά σιωπή. Στην πορεία του άλλοτε κινείται παράλληλα με την ποίηση της ήττας και άλλες φορές −νομοτελειακά σχεδόν− διασταυρώνεται μαζί της. Σε κάθε

[263] Βλ. Εύα Μοδινού, «Η κατάφαση στη ζωή, ο μορφοποιημένος χρόνος και η αλαζονεία της εποχής μας στις συλλογές *Στοιχεία ταυτότητας* και *Γεννήτριες*», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011), σελ. 138
[264] Βλ. ό.π., σελ. 137-138
[265] Βλ. Χρίστος Αλεξίου, ό.π., σελ. 16
[266] Βλ. Βύρων Λεοντάρης, «Η ποίηση…», ό.π., σελ. 521

περίπτωση, η επιλογή του παραμένει σαφής και σταθερή: Ο λόγος του ποιητή πάντα υπερισχύει της σιωπής και η ελπίδα δεν σβήνει ποτέ.[267]

Όσο κι αν αυτή η στάση του Δάλλα μπορεί να φαντάζει παράξενη, αντιφατική ή κάποιες φορές ακόμη και παράλογη, η σημασία της είναι ουσιώδης για τη δημιουργία του. Προκύπτει, όμως, ένα ερώτημα: Από πού προέρχεται και πώς λειτουργεί η ελπίδα, σε έναν κόσμο απόλυτα εχθρικό; Ο Καμύ, με αφορμή το έργο του Κάφκα, καταπιάνεται με το ζήτημα αυτό. Συμπεραίνει ότι η νοσταλγία καλύτερων εμπειριών ή εποχών, η «νοσταλγία των χαμένων παραδείσων» λειτουργεί σαν γιατρικό, το οποίο αν και δεν θεραπεύει, αποτελεί πηγή ελπίδας σε μια αδιέξοδη πραγματικότητα.[268] Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η επίκληση ενός θετικού παρελθόντος φωτίζει το εκάστοτε πρόβλημα του παρόντος. Έτσι, ο αρνητικός αντίκτυπος των γεγονότων μετριάζεται και η πραγματικότητα μοιάζει περισσότερο διαχειρίσιμη.[269] Ενίοτε, λοιπόν, όταν ο άνθρωπος «με τα γήινα χέρια του» ψηλαφίζει όσα τον ξεπερνούν, το πνεύμα του αρνείται να δεχτεί αυτό που τα χέρια ακουμπούν.[270] Τότε, η κατάσταση του κόσμου δεν μοιάζει πια τραγική, αλλά απλώς σοβαρή· ανοίγεται χώρος για να εμφανιστεί και να εδραιωθεί η ελπίδα.

---

[267] Ένας από τους παράγοντες που προκαλούν στον άνθρωπο αίσθημα μελαγχολίας, όπως υποστηρίζει Στάινερ, είναι ο «ιός του ανολοκλήρωτου» που ενυπάρχει σε κάθε ελπίδα. Η επίγνωση, δηλαδή, ότι η ελπίδα είναι πιθανό να διαψευστεί, αφού «η μοναδική βεβαιότητα είναι ο θάνατος» (Βλ. George Steiner (μτφ Stefano Velotti), *Dieci (possibili) ragioni…*, ό.π., σελ. 53-54). Αν εξετάσουμε την ποίηση του Δάλλα υπό αυτό το πρίσμα, δεν δημιουργείται ρήξη με την ποίηση της ήττας: Ο δημιουργός αντιλαμβάνεται το επισφαλές της πίστης σε ένα καλύτερο μέλλον που μπορεί και να μην έρθει ποτέ. Μέσα από αυτή τη διαδικασία κατανοεί (και μεταφέρει) το πραγματικό, την εικόνα του κόσμου ως έχει. Καθώς, όμως, έρχεται αντιμέτωπος με το παράδοξο της σκέψης του, η ισχύς του λόγου μειώνεται και η σιωπή αναδεικνύεται.

[268] Βλ. Albert Camus, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ.178-179.

Στην περίπτωση του Δάλλα είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που το βλέμμα του στρέφεται στην «υπερβατική συντεχνία» και τον Κ. Καβάφη τη στιγμή που ο ποιητής περιγράφει με τα πλέον ζοφερά χρώματα την εποχή του (Βλ. παραπάνω: στο ίδιο κεφάλαιο, σελ. 73).

[269] Βλ. ό.π., σελ 179

[270] Βλ. ό.π., σελ. 187

Η άρνηση της πραγματικότητας την οποία αντιλαμβάνεται, δεν αποτελεί για τον ποιητή δείγμα αδυναμίας. Ο Ε. Μπλοχ, σε έναν διάλογό του με τον Τ. Αντόρνο, που δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1975, σημειώνει ότι η απογοήτευση είναι μέρος της ελπίδας: «Η ελπίδα κυκλώνεται από κινδύνους και είναι η συνείδηση του κινδύνου και συγχρόνως η αποφασιστική άρνηση αυτού που συνεχώς είναι το αντίθετο, του πιθανού αντικειμένου το οποίο ελπίζουμε» (Ernst Bloch – Theodor W. Adorno (μτφ. Στέφανος Ροζάνης), *Κάτι λείπει. Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2000, σελ. 40). Ο Δάλλας αντιλαμβάνεται πλήρως την παρακμή που χαρακτηρίζει την πραγματικότητα και συνειδητά αποφασίζει, αψηφήσει τους κινδύνους που απειλούν την ελπίδα και να συνεχίσει να πιστεύει στη δυνατότητα ύπαρξης ενός καλύτερου κόσμου.

2.2 Η συμφιλίωση με τη μοίρα και τον κόσμο

> *Μπρος από τον Καραβία της Ακαδημίας είδα και τον Δημήτρη Χατζή. Μορφή συννεφιασμένη: πώς να ξεφύγει από τη σιδερένια κλούβα που είχε καταντήσει και γι' αυτόν η πρωτεύουσα; Με το 'να πόδι έξω απ' την πόρτα, έμοιαζε τα λελέκια της τουρκόπολης όπου γεννήθηκε. Να μείνει, ή να τραβήξει και πάλι για τα βουνά και από κει στα ξένα στενά, με τη μαγυάρα του και τους άλλους φυγάδες, παρών στα επιτροπάτα τους. Μα τις νύχτες σ' άλλη διχάλα και μέγγενη, ακοίμητος. Προς τα πού να στραφεί και να γράψει: για την τραγωδία και τα τραγούδια της Άλωσης, ή για το Τέλος της μικρής πόλης του, που την άφησε με τα συνάφια της ετοιμόρροπη πίσω του*;
>
> (Γ. Δάλλας, «4», *Χρονοδείκτες*, Β282)

Το 2004 ο Δάλλας περιγράφει μια τυχαία συνάντησή που είχε κάποτε με τον Χατζή. Οι δυο λογοτέχνες διασταυρώνονται μπροστά από ένα βιβλιοπωλείο. Η όψη του δεύτερου προδίδει την υπαρξιακή αγωνία που βιώνει, την πίεση που τού ασκεί η μέγγενη του καιρού τους. Ανάμεσα στο παρελθόν που τον έχει σημαδέψει και σε ένα πνιγηρό παρόν, η μορφή του συγγραφέα σκοτεινιάζει.[271] Εκείνος, όπως και οι χαρακτήρες του, μοιάζει εγκλωβισμένος, δεν έχει πια πού να στραφεί και τι να γράψει.

Μεταξύ των βασικών προσώπων του *Διπλού βιβλίου* βρίσκουμε κι έναν συγγραφέα. Η εικόνα του θυμίζει έντονα αυτή που δίνει ο Δάλλας για τον Χατζή στο παραπάνω απόσπασμα. Πρόκειται για ένα πρόσωπο που ακολουθεί τον κεντρικό χαρακτήρα,[272] καταγράφοντας σε ένα τετράδιο τις ιστορίες του ίδιου και του περίγυρού του. Μέσα από αυτές, επιδιώκει να προσεγγίσει την ουσία της ελληνικότητας, να φωτίσει τη «ρωμαίικη ρίζα» του Κώστα (ΔΒ 27).[273] Όπως συμβαίνει και με την αφηγήτρια στο *È stato così* της Γκίνζμπουργκ, το όνομα

---

[271] «[Ο Χατζής] ήξερε την Ελλάδα με την πονεμένη μνήμη της και την Ευρώπη με τις πολιτείες της καινούργιας δουλοπαροικίας και της προσφυγιάς. Πήρε από εκεί τις τεχνικές και από εδώ τις μαστοριές μας. Πίσω τα βουνά του Εμφυλίου, παραπίσω της Αντίστασης. Και στο βάθος η Ιστορία και η λύπη του», γράφει αλλού χαρακτηριστικά ο Δάλλας (Γιάννης Δάλλας, *Σύμμεικτα*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2014, σελ. 176)

[272] Ο Κώστας μπορεί να είναι ο κεντρικός κρίκος της αλυσίδας των χαρακτήρων του *Διπλού βιβλίου*, το μοναδικό πρόσωπο στο οποίο αφιερώνεται πάνω από ένα κεφάλαιο, μα, όπως δηλώνει ο ίδιος, ήρωας για το βιβλίο του συγγραφέα δεν γίνεται ποτέ (ΔΒ 150). Ητημένος κι ανήμπορος να υψώσει το ανάστημά του απέναντι στις νόρμες ενός κόσμου απάνθρωπου, αποφασίζει να παραιτηθεί από την προσπάθεια να τον αλλάξει. Καταλήγοντας, εξομολογείται στον συγγραφέα πως τον σκέφτεται κι εκείνον κι αναρωτιέται τι θα απογίνει χωρίς ήρωες για το βιβλίο του. Ο Χατζής, μέσω του Κώστα, αναρωτιέται αν η εποχή νομοτελειακά κάνει τον λόγο να αδειάζει από νόημα και την τέχνη του να χάνει την ουσία της.

[273] Την απάντηση στο ερώτημα ποια είναι η ρωμαίικη τη δίνει ο Χατζής, δια στόματος Συγγραφέα, στα μέσα του μυθιστορήματος, όταν, λίγο πριν τον γάμο της Αναστασίας, εκείνη βουρκώνει: «− Γιατί ρωμαίικο Κώστα, θα το μάθεις κάποτε, δεν είναι τόπος, δεν είναι κόσμος, εργοστάσια, ξυλάδικα, τίμιες δουλειές που θέλεις εσύ − είναι καημός μονάχα. Αυτό το δάκρυ στα μάτια της αδερφής σου, μέρα του γάμου της…» (ΔΒ 51).

του Συγγραφέα αποσιωπάται· η σιωπή αποτελεί και σε αυτή την περίπτωση βασικό κομμάτι της προσωπικότητάς του. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, η φωνή του Συγγραφέα δεν ακούγεται: γνωρίζουμε ότι είναι παρών επειδή του απευθύνουν τον λόγο άλλα πρόσωπα, όπως ο Κώστας ή η Αναστασία.[274] Μόνο στο καταληκτικό κεφάλαιο μεταφέρονται αυτούσια κάποια από τα γραπτά του,[275] τα οποία μάλιστα παρατίθενται με πλάγιους χαρακτήρες. Αυτή η τεχνική παρουσίασής του συγγραφέα[276] σε συνδυασμό με την ιδιότητά του παραπέμπουν στον δημιουργό του μυθιστορήματος. Ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι ακολουθεί την εμπειρία και την πορεία της σκέψης του ίδιου του Χατζή −ενός Χατζή «ζοφερ[ού] και απελπισμέν[ου] − απόλυτα»[277].

> «*Τα πρόσωπά μου, αυτά τα λίγα πρόσωπα του βιβλίου μου, πόσο τ' αγάπησα. Δεν τα τελείωσα, δεν τα ολοκλήρωσα, το ξέρω. Είναι όλα γύρω μου απόψε και με κοιτούνε. Μια δικαίωση περιμένουν από μένα. Δεν έχω να τους τη δώσω. Το μικρό δωμάτιο της μοναξιάς μου γέμισε από τη λύπη τους. Να την πάρω απάνω μου. Όλη… Δυο γενιές νικημένες… Την παίρνω.*»
>
> (*Το διπλό βιβλίο*, σελ. 176, 1976*)

Ο παλιός ελληνικός κόσμος, αυτός που ο Συγγραφέας αναζητά, σταδιακά χάνεται, πεθαίνει. Όσοι προσπαθούν να επιβιώσουν στη νέα εποχή, μένοντας προσκολλημένοι στο παρελθόν είναι καταδικασμένοι να πεθάνουν μαζί του.[278] Ο Συγγραφέας, έχοντας απομείνει μόνος του, αποφασίζει να επιφορτιστεί με τη λύπη δύο ηττημένων γενιών: της τελευταίας του παλιού και της πρώτης του νέου κόσμου,[279] και να σωπάσει για πάντα. Το περιστατικό που προηγείται και

---

[274] «[…] ο συγγραφέας του *Διπλού βιβλίου* δεν λέει, δείχνει μόνο και ΄συ το βλέπεις», γράφει ο Ν. Βρεττάκος (Νικηφόρος Βρεττάκος, «Η Ρωμιοσύνη χωρίς μύθους», στο: Νικος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα…*, ό.π., σελ. 886)

[275] Εκεί, ο συγγραφέας αναφέρεται πλέον και ρητά στη σιωπή του ενσωματώνεται στον χαρακτήρα του (ΔΒ 177).

[276] Αναφέρομαι στη σιωπηλή συνομιλία του συγγραφέα με τους υπόλοιπους χαρακτήρες (η δική του φωνή δεν «ακούγεται» ποτέ), η οποία καταλήγει σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ίδιου.

[277] Βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι…*, ό.π., σελ. 191
Σχετικά με την ταύτιση του χαρακτήρα του συγγραφέα και του Χατζή βλ. Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος…*, ό.π., σελ. 352-353.

[278] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, ό.π., σελ. 381-383

[279] Ο Χατζής εξηγεί μέσω της Αναστασίας ποιες είναι αυτές οι δυο γενιές: «Η καταραμένη γενιά μας, που λες εσύ [ο συγγραφέας] − ορφανά παιδιά της άλλης, της σφαγμένης γενιάς» (ΔΒ 166). Αναφέρεται, λοιπόν, στην γενιά του 1940 (όπου ανήκουν ο μικρός ράφτης της Σούρπης και ο Σουρογιάννη) και στην γενιά του 1960 (όπου ανήκουν ο Κώστας, η Αναστασία, ο Σταύρος, ο Βασίλης)΄ στη «γενιά της ήττας» και σε αυτή που την ακολουθεί καταδικασμένη «να παίξει σε ένα παιχνίδι που είχε ήδη χαθεί» (Παντελής Βουτουρής, «Το Διπλό βιβλίο του Δημήτρη Χατζή. Η σκηνοθεσία της διάσπασης και η επαγγελία της σύνθεσης», στο: Γεωργία Λαδογιάννη, Απόστολος Μπενάτσης, Κλεονίκη Νικολουδάκη (επιμ.), *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, εκδ. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2010, σελ.61) Ο εμφύλιος που ακολουθεί τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οδηγεί στη διαφύλαξη και τη συντήρηση των δεσμών ενός συστήματος που είχε αποδειχθεί ανεπαρκές «και τελικά

τον οδηγεί σε αυτή την απόφαση, στην παράδοσή του, στην απόλυτη απελπισία είναι η τελευταία του συνάντηση με την αδελφή του Κώστα. Εκείνη, έχοντας διηγηθεί την ιστορία της και μην έχοντας πλέον κάτι άλλο να του πει, κάνει έρωτα μαζί του. Σκοπός της είναι με αυτόν τον τρόπο να τού αποκαλύψει «τη [δική της] ρίζα» (ΔΒ 169), να τον κάνει να κατανοήσει την ήττα της. Όταν η φύση της Αναστασίας φανερώνεται στον Συγγραφέα στην ολότητά της, εκείνος αναγκάζεται να ακολουθήσει αντίστοιχη πορεία· έτσι, έρχεται αντιμέτωπος με την δική του ήττα: Από τη στιγμή που δεν κατορθώνει να πετύχει τον αρχικό του σκοπό, ο λόγος του δεν έχει πιά καμιά ουσία, τα γραπτά του απαξιώνονται. Ο Συγγραφέας είναι τόσο ηττημένος όσο και οι χαρακτήρες του:

> «Δυο ώρες μείναν εκεί καθισμένοι και λέξη δεν είχαν πει, δεν είχαν σαλέψει καθόλου. […] Η Αναστασία σηκώθηκε, πέρασε μπρος του, μπήκε στο σπίτι. Σηκώθηκε κι αυτός, την περίμενε. Ξαναβγήκε σε λίγο Στις δυο της χούφτες, ενωμένες, κρατούσε τις δυο της πλεξούδες κομμένες. Στάθηκε μπρος του, άπλωσε τα χέρια της.
>
> −Άχρηστε ποιητή, που νικήθηκες μαζί μας. Πάρε την από μένα την άχρηστη αμοιβή σου. Την υπέρτατη − δεν έχει απ' αυτήν μεγαλύτερη. Εγώ η Αναστασία των σκοτωμένων πουλιών μου, εγώ σου τη δίνω. Για το βιβλίο μας − που δεν το 'γραψες»
>
> (*Το διπλό βιβλίο*, σελ. 170, 1976*)

Ο Α. Κοτζιάς σημειώνει πως στο *Διπλό βιβλίο* οι πρωταγωνιστές −με μοναδική εξαίρεση τον Κώστα− «δεν εξελίσσονται, [αλλά] 'αποφλοιώνονται' αιφνιδιαστικά και οριστικά», ο καθένας στο κεφάλαιο που αναφέρεται στη δική του ιστορία.[280] Σε αυτό το ξαφνικό ξεγύμνωμα, λεπτομέρειες της συγκρότησης των προσωπικοτήτων τους χάνονται, αποσιωπώνται. Παρότι στην περίπτωση του Κώστα δεν παρατηρούμε αυτό το μοτίβο −καθώς εκείνος αποκαλύπτεται σταδιακά και αλλάζει καθώς προχωρά το έργο, αποτελώντας έτσι τον πιο ολοκληρωμένο από τους χαρακτήρες−, ο Κοτζιάς θέτει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ερώτημα: Πρόκειται για ένα ή περισσότερα πρόσωπα που απλώς φέρουν το ίδιο όνομα;[281] Κενά εμφανίζονται (και) στην ιστορία του Κώστα, ο οποίος υιοθετεί συμπεριφορές ανόμοιες, ενίοτε αντικρουόμενες μεταξύ τους. Στο μυστήριο γύρω από το ποιος πραγματικά είναι αυτός ο χαρακτήρας προσθέτει και το παιχνίδι «προσώπων και προσωπείων», δηλαδή το ζήτημα των μεταμορφώσεων στο *Διπλό*

καταφ[έρνει] να δημιουργήσει άλλη μία 'χαμένη γενιά'» (Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία…,* ό.π., σελ. 168)

[280] Βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, ό.π., σελ. 190. Η παρατήρηση του Κοτζιά χρησιμοποιείται εδώ ενδεικτικά, καθώς η υπόθεση ο Κώστας να μην έχει μόνο ένα πρόσωπο έχει διατυπωθεί διαχρονικά από αρκετούς μελετητές.

[281] Βλ. ό.π., σελ. 191

βιβλίο: η Αναστασία παρουσιάζεται ως Διοτίμα, ο χαρακτήρας του συγγραφέα ως άλλος Φάουστ, και τέλος, ο Κώστας ως Κάσπαρ Χάουζερ.[282] Η εικόνα του Κώστα, έτσι, μπορεί να καταλήγει να μη μοιάζει απολύτως συνεκτική, αλλά το κείμενο δεν μας παρέχει αρκετά στοιχεία ώστε να μπορούμε να μιλήσουμε με βεβαιότητα για πολλούς και διαφορετικούς μεταξύ τους χαρακτήρες. Ο Χατζής παρουσιάζει τον ήρωά του σαν έναν άνθρωπο διαλυμένο. Καθώς περνά μέσα από διαφορετικά περιβάλλοντα, στα οποία παλεύει να προσαρμοστεί, αποκαλύπτει και γνωρίζει κι ο ίδιος θραύσματα του εαυτού του, φαινομενικά ασύνδετα στοιχεία ενός ασαφούς συνόλου. Στην πραγματικότητα ο συγγραφέας χαρτογραφεί το ταξίδι της διαμόρφωσης ταυτότητας ενός ανθρώπου που, σε έναν διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο, απομακρύνεται από τις ρίζες του και μένει «χωρίς πατρίδα» (ΔΒ 77). Αυτή η διαδρομή φωτίζεται ακόμη περισσότερο μέσω της αφηγηματικής πορείας του Κώστα. Ο πρωταγωνιστής του *Διπλού βιβλίου*, σύμφωνα με την Ε. Φιλοκύπρου, διανύει μια διαδρομή από τη σιωπή στον λόγο (ενώ, παράλληλα, ο Συγγραφέας κινείται αντίστροφα):[283] Ξεκινώντας ως «εντολοδόχος αφηγητής», βασίζεται στον Συγγραφέα για να φτάσει στις απαντήσεις των ερωτημάτων που ο ίδιος θέτει· σταδιακά, όμως, η κατάσταση αυτή ανατρέπεται πλήρως. Ο Κώστας, δια μέσου της ίδιας της διαδικασίας της αφήγησης, αποκτά πρόσβαση στη γνώση και ως εκ τούτου, την εκφραστική του ανεξαρτησία, «τη δυνατότητα της εκφραστικής μετάδοσης».[284] Ο διαυγής και απλός τρόπος με τον οποίο δίνεται αυτή η εξαιρετικά σύνθετη διαδικασία είναι που μπορεί να κάνει τον αναγνώστη να αναρωτηθεί αν τελικά ακολουθεί το ίδιο πρόσωπο σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Τα μικρά κενά που σχηματίζονται στην πορεία της εξέλιξης των χαρακτήρων, τελικά οδηγούν σε μία μεγάλη κι οριστική σιωπή. Οι ιστορίες του βιβλίου μένουν δίχως τέλος. Τα ίδια τα πρόσωπα «σπάζουν» κι ο συγγραφέας φτάνει στην οδυνηρή συνειδητοποίηση ότι πάντα είχε πρόσβαση μονάχα σε κάποιες πλευρές της προσωπικότητάς τους, της αλήθειας τους, αλλά και συνολικά της πραγματικότητας (ΔΒ 173-174). Τελικά, μαζί με τους χαρακτήρες του βιβλίου, λίγες σελίδες πριν τον επίλογο, χάνεται κι εκείνος (ΔΒ 178). Για λίγο, κάθε ελπίδα εξανεμίζεται, όλοι σιωπούν και η κάθαρση που αναμένει ο αναγνώστης δεν έρχεται:

[282] Βλ. Παντελής Βουτουρής, «Το Διπλό βιβλίο…», ό.π., σελ. 66
[283] Βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, «Ο διάλογος των αφηγητών στο *Διπλό Βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή», *Ελληνικά*, τχ. 42 (1992), σελ. 333
[284] Ό.π.

«Φωνή δεν είναι καμία, ο θρήνος των δέντρων μονάχα − η τέχνη η δική του πεθαίνει. Άνοιξε τι χούφτες του και τα κομμένα μαλλιά της τα σκόρπισε στον αέρα. Τέλος.

Κανένας δεν τον ξανάδε από τότε, δεν έμαθε τι απόγινε −πέθανε εκεί; −κρύφτηκε; − σώπασε; − για πάντα;» [285]

(*Το διπλό βιβλίο*, σελ. 187, 1976*)

Η αφήγηση σε αυτό το σημείο, στον επίλογο του παλιού και τον πρόλογο του νέου βιβλίου, περνά στα χέρια του Κώστα. Παρακολουθούμε την εξέλιξη ενός ιδιότυπου διαλόγου ανάμεσα στις δικές του σκέψεις και σε κάποιες σημειώσεις που έχει αφήσει πίσω του ο Συγγραφέας. Στις τελευταίες σελίδες, ο Συγγραφέας απευθύνεται στον Κώστα: του εξηγεί πως μόνο μέσα από τη συνείδηση του εαυτού του θα μπορέσει να συμβάλει στη δημιουργία μιας καινούργιας ανθρώπινης κοινωνίας, απαλλαγμένης από όσα βασανίζουν τον σύγχρονο άνθρωπο (ΔΒ 188-191).[286] Μετά το τέλος της δικτατορίας, ο Χατζής προσβλέπει σε μια θετική αλλαγή της ελληνικής κοινωνίας, η οποία σταδιακά απαλλάσσεται από το βάρος της παράδοσης των

[285] Ο Χατζής μάς ξανασυνδέει με την παράδοση της ρεαλιστικής πεζογραφίας, γράφει ο Γ. Παγανός (Βλ. Γιώργος Δ. Παγανός, *Αναζητήσεις στη σύγχρονη πεζογραφία. Κριτικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1984, σελ. 75). Βασικός εκπρόσωπος αυτού του λογοτεχνικού ρεύματος είναι και ο Α. Παπαδιαμάντης, τον οποίο ο Γ. Δάλλας αποκαλεί «αφανή πρωτομάστορα» του Χατζή (Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Σύμμεικτα*, ό.π., σελ.163). Σε ένα από τα πλέον γνωστά και πολυμελετημένα διηγήματά του, με τίτλο «Ο ξεπεσμένος δερβίσης» (1896), ο Παπαδιαμάντης αφηγείται την ιστορία ενός άστεγου, πλάνητα δερβίση που συχνάζει στην περιοχή του Θησείου, περνώντας τα βράδια του σε ένα καφενείο. Όταν ένα βράδυ το καφενείο μένει κλειστό, ο δερβίσης έρχεται αντιμέτωπος με τη σκληρή πραγματικότητα της κατάστασης του, με το κρύο και τη μοναξιά. Το διήγημα καταλήγει: «Ύστερον, μετ' ολίγας ημέρας, έγινεν άφαντος και δεν τον είδε πλέον κανείς. Ζή, απέθανε, περιπλανάται είς άλλα μέρη, ανεκλήθη απὸ της εξορίας, επανέκαμψεν είς τόν τόπον του; Κανείς δεν ηξεύρει […]» (Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα ΙΙΙ*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1989, σελ. 116). Το απόσπασμα αυτό παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με τον τρόπο που περιγράφει ο Χατζής την εξαφάνιση του Συγγραφέα. Ο δερβίσης, σύμβολο μιας Ανατολής που είναι τόσο οικεία όσο και μακρινή, παίζει στο νέυ του μια μελωδία που είναι γνώριμη στον χώρο, γιατί θυμίζει «τας αρχαίας αρμονίας». Όμως, η νέα, αστική Αθήνα δεν τον χωρά. Ο Συγγραφέας στο *Διπλό βιβλίο* ρητά δηλώνει σύμβολο μιας εποχής που έχει πλέον παρέλθει, μιας εποχής που έχει τις ρίζες τις στο «αρχαίο και βυζαντινό παρελθόν» (Βλ. Χέρο Χόκβέρντα, *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος…,* ό.π., σελ.70). Έπειτα, εξαφανίζεται κι εκείνος. Στη μία περίπτωση ο δερβίσης χάνεται και μένει ανοιχτή η πιθανότητα να ξαναβρεθεί κάποτε στο ίδιο μέρος, αφού ο κόσμος «είναι σφαίρα και γυρίζει»· στην άλλη, καθώς αυτό το γύρισμα του κόσμου έχει ήδη συντελεστεί, ο συγγραφέας επιστρέφει. Ο λόγος που διατύπωσε στο παρελθόν, δεν είναι απλώς μια ανάμνηση, όπως η μουσική του δερβίση, αλλά αποτελεί το «λίπασμα των ιδεών» της νέας εποχής (Βλ. Αθανάσιος Ν. Γκότοβος, «Η ιδεολογική λειτουργία του ‘τέλους’ στο έργο του Δημήτρη Χατζή: Η απόρριψη του παλαιού ως προϋπόθεση γέννησης του νέου» στο: Γιάννης Η. Παππάς, Αντώνης Δ. Σκιαθάς (επιμ.), *Δημήτρης Χατζής : μια συνείδηση…*, ό.π., σελ. 278).

[286] Ο συγγραφέας στις σημειώσεις του λέει στον Κώστα πως τώρα πρέπει να γράψει το δικό του βιβλίο. Υπογραμμίζει, όμως, ότι οι συνθήκες κάτω από τις οποίες θα γραφτεί αυτό το νέο βιβλίο δεν θα είναι πιο εύκολες. Μιλάει για μοναξιά και απουσία σταθερών που θα μπορούσαν να βοηθήσουν τον συγγραφέα του (ΔΒ 189-190). Η άποψη αυτή του Χατζή μοιάζει να συγκλίνει με αυτή που διατυπώνει ο Β. Λεοντάρης δέκα σχεδόν χρόνια νωρίτερα: το πλησίασμα σε αυτό που είναι ο πραγματικός εαυτός «αμόλευτ[ος] από την πρόληψη και την τύψη που βασάνισαν» (ΔΒ 190) την προηγούμενη γενιά, καθώς και η αποδοχή των συναισθημάτων που αυτή η διαδικασία γεννά είναι μονόδρομος για την αντιμετώπιση της πραγματικότητας, είναι ο μόνος τρόπος να υπάρξει ξανά η ελπίδα για έναν καλύτερο κόσμο.

μεσαιωνικών-βυζαντινών χρόνων και πλησιάζει σε πρότυπα αστικο-δημοκρατικά.[287] Τη στιγμή που ο Κώστας τελειώνει την ανάγνωση, στο κλείσιμο του βιβλίου, ο Συγγραφέας επιστρέφει, εμφανίζεται «ολοζώντανος» μπροστά του (ΔΒ 191). Προσπαθεί να του μιλήσει, αλλά η βουή της πόλης καλύπτει τα λόγια του (ΔΒ 192). Η φωνή του Συγγραφέα και πάλι δεν ακούγεται. Αυτή τη φορά, όμως, ο Κώστας καταλαβαίνει ακριβώς τι θέλει να του πει· η φωνή του δεν ακούγεται, γιατί πλέον ο λόγος ανήκει αποκλειστικά στον πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος: στον συγγραφέα του δεύτερου βιβλίου.[288] Όπως ο Δάλλας, έτσι κι ο Χατζής διατηρεί μέχρι τέλους την ελπίδα του για έναν λόγο πιο ουσιαστικό, για έναν καλύτερο κόσμο.

Ο επίλογος εισάγεται με ένα αισιόδοξο μήνυμα, μέσω του οποίου ο συγγραφέας επιθυμεί να ξαναδιαβαστούν όλα τα επεισόδια που προηγούνται: Ο σημερινός κόσμος έχει «τρωτά σημεία», αλλά μόνο μέσα από αυτόν μπορούμε να φτάσουμε σε ένα καλύτερο μέλλον.[289] Δύσκολα, όμως, μπορεί κανείς να αγνοήσει πόσο σκοτεινές μοιάζουν οι αρνητικές πτυχές της νέας, της σύγχρονης ζωής. Όταν ο Κώστας εξετάζει την πιθανότητα να πάρει την άδεια που δικαιούται, να φύγει από το εργοστάσιο και να γυρίσει στην Ελλάδα για να συναντήσει όλους όσους αναφέρονται στις ιστορίες του συγγραφέα, μια διαδοχή από απαισιόδοξες σκέψεις τον οδηγούν στην απόφαση να μην το κάνει. Μόνος κι αδύναμος, παραδέχεται το «ανύπαρκτο» (ΔΒ 183) του εαυτού του και διαλέγει τη σιωπή, ώστε να αποφύγει μια οιωνοί επικοινωνία γεμάτη αλήθειες που πληγώνουν:

> «Φοβόμουνα δηλαδή πως στεναχώρια μονάχα μπορεί να τους έδινα −να πρέπει να κάθονται να μου λεν τι απόγιναν − αφού δεν έγιναν τίποτα, θάλασσα τα 'καναν όλοι. […]−πώς να τους ιδώ;− τι να τους πω; Τι έχω να πω;
>
> Και σκεφτόμουν ακόμα πως μόνο στεναχώρια πάλι μπορεί να τους έδινα, μην ξέροντας να τους πω τίποτα και για μένα −για τον εαυτό μου, τι τον έκανα, τι τον κάνω, τι θα τον κάνω−»
>
> (*Το διπλό βιβλίο*, σελ. 181, 1976*)

Ο λόγος του Κώστα παραμένει απλός σε όλη τη διάρκεια του έργου. Σχολιάζοντας την απλότητα των εκφραστικών μέσων στη λογοτεχνία, ο Τζ. Στάινερ παρατηρεί ότι αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να μεταφέρει είτε πολύπλοκες είτε υποτυπώδεις νοητικές διαδικασίες και συνειδησιακές καταστάσεις. Σε αυτόν τον γενικό κανόνα σημειώνει ωστόσο και μία

[287] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, «Η μεταστροφή της μεταστροφής…, ό.π., σελ. 204
[288] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Η πολιτισμική ποιητική…*, ό.π., σελ. 474
[289] Βλ. Χέρο Χοκβέρντα, ό.π., σελ. 382

εξαίρεση: Με τη συγγραφική του «μαστοριά», ο Χέμινγγουεϊ μοιάζει να θολώνει τη διάκριση ανάμεσα σε απλή και σύνθετη σκέψη.[290] Κάτι ανάλογο επιτυγχάνει και ο Χατζής στην περίπτωση του πρωταγωνιστή του *Διπλού βιβλίου*: Η λιτότητα των λεγομένων του είναι χαρακτηριστική, ακόμη και τη στιγμή που κορυφώνεται η περιπλοκότητα όσων ζει, στοχάζεται, αντιλαμβάνεται. Είναι τότε που, ασκώντας σκληρή κριτική στις επιλογές και την πορεία των ανθρώπων του περίγυρού του, έρχεται αντιμέτωπος με τη δική του δυσβάσταχτη αποτυχία. Τυπικό παράδειγμα χαρακτήρων του Χατζή, ο Κώστας δεν είναι μια πολυσχιδής προσωπικότητα· είναι ακόμη ένας από τους «απλούς ανθρώπους» που η σκληρή μεταπολεμική πραγματικότητα ωθεί σε συμπεριφορές και σκέψεις που μοιάζουν έκκεντρες προς την ιδιοσυγκρασία τους.[291] Στη μελέτη του ο Στάινερ καταλήγει να αναρωτιέται κατά πόσο ο απλός λόγος θα μπορούσε να χωρέσει την περιπλοκότητα και την ευκρίνεια μη αρχετυπικών χαρακτήρων (όπως είναι οι ψαράδες, οι ταυρομάχοι, οι αλκοολικοί στρατιώτες του Χέμινγουέι).[292] Η επίκτητη πολυπλοκότητα των κατά τ' άλλα λιτών προσωπικοτήτων που πλάθει ο Χατζής απαντά στο ερώτημα.

Σε μια προσπάθεια να ισορροπήσουν ανάμεσα στις δύο καταστάσεις, στην εγγενή απλότητά τους και στο αμάλγαμα των εμπειριών και των σκέψεων που τούς ξεπερνούν, οι χαρακτήρες βιώνουν μια σειρά αρνητικών συναισθημάτων· είναι αυτά που τελικά τούς οδηγούν στη σιωπή. Η απογοήτευση που ενίοτε αγγίζει την απόγνωση, ο φόβος και η ντροπή συνθέτουν το ψυχολογικό σκηνικό των ιστοριών του Χατζή. Στο *Τέλος της μικρής μας πόλης*, μετά τη συνάντησή του με τον γύφτο και αφού έχει εξασφαλίσει κάποια χρήματα, ο Σιούλας παίρνει τον δρόμο της επιστροφής:

> «Μπαίνοντας στο δρόμο των ταμπάκικων, βρέθηκε μπροστά σ' ένα απ' τα κουτσούβελα τα δικά του. Το φώναξε κοντά, του 'δωσε κρυφά λεφτά να τα δώσει στη μάνα του, του 'δωσε και το ντουφέκι. Ντρεπότανε να πάει μονάχος του. Κι ούτε πήγε ως αργά τη νύχτα, όταν σιγουρεύτηκε πια πως εκείνη πλάγιασε και κοιμήθηκε. Έπεσε δίπλα της στο στρώμα, ούτε κείνη μίλησε ούτε αυτός, ούτε σάλεψαν».
>
> («Ο Σιούλας ο Ταμπάκος», σελ. 19, 1953*)

Ο Σιούλας, έχοντας ζητήσει και λάβει οικονομική βοήθεια από έναν άνθρωπο που μέχρι τότε θεωρούσε πιο αδύναμο από τον ίδιο, αναγκάζεται, για ακόμη μία φορά, να αντιμετωπίσει την

[290] Βλ. George Steiner (μτφ. Στέφανου Ροζάνη), *Η απόσυρση από τη λέξη*, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2021, σελ. 37
[291] Στο έργο της Γκίνζμπουργκ, αντίστοιχα, συχνά συναντάμε απλούς χαρακτήρες, οι οποίοι αναγκάζονται να ακολουθούν δαιδαλώδεις νοητικές διαδρομές, ενάντια στη φύση τους, επειδή τοποθετούνται σε ένα πολύπλοκο ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο.
[292] Βλ. George Steiner, ό.π.

πραγματικότητα. Όταν, όμως, έρχεται η ώρα να μεταφέρει στην οικογένειά του την κατάσταση στην οποία βρίσκεται και τα συναισθήματα που αυτή του προκαλεί, αποφασίζει να το αποφύγει. Ο Χατζής αποδίδει αντίστοιχη συμπεριφορά και στη σύζυγο του Σιούλα. Η ντροπή μοιράζεται και στα δύο μέλη του ζευγαριού, όμως, ενώ στην περίπτωση του ενός μεταστοιχειώνεται σε αποφασιστικότητα, σκληρότητα ή και φυγοπονία, στην περίπτωση της άλλης γίνεται λύπη και δάκρια (ΤΜΠ 19). Μπροστά σε μια νέα συνθήκη, σε μια μείζονα αλλαγή, ο λόγος χάνεται και υπερισχύει η σιωπή.[293]

Αντίστοιχες σιωπές συναντάμε και στο διήγημα «Ανυπεράσπιστοι» της ομότιτλης συλλογής. Σε αυτό περιγράφεται ένα επεισόδιο του ελληνικού εμφυλίου: Με τις κυρίως δυνάμεις των ανταρτών στη Ρούμελη να έχουν ηττηθεί, ο κυβερνητικός στρατός μπαίνει σε διαδικασία οριστικής εκκαθάρισης της περιοχής, επιτιθέμενος στις λίγες κι αποδιοργανωμένες ομάδες που παραμένουν ενεργές. Το διήγημα ακολουθεί μια ολιγομελή ομάδα ανταρτών κι ένα μικρό τμήμα του στρατού. Όταν η απογοήτευση, ο φόβος του θανάτου και η ήττα πλήττουν τους αντάρτες, ο λόγος τους παύει:

> «Αύριο, μεθαύριο το πολύ, θ' αρχίζανε να τους ψάχνουνε, ορισμένα, σημαδεμένα γι' αυτούς. Να μείνουν εκεί, να μείνουν ακόμα –πάλι θάνατος. Μονάχα θάνατος. Ολούθε. Απ' ολούθε.
>
> Τα μεσάνυχτα είχαν περάσει. Χιόνιζε συνέχεια.
>
> –Το πρωί θα 'ρθουνε πιά, είπε κάποιος.
>
> Κανένας δε μίλησε.
>
> Τι δε σκοτωνόμαστε, βρε παιδία, μεταξύ μας; είπε σε λίγο ο Σατέλης. Ο τελευταίος κρατάει μια σφαίρα… Και πεθαίνουμε λεύτεροι…
>
> […]
>
> –Φοβάσαι τώρα, Σατέλη; είπε κάποιος μες στο σκοτάδι.
> –Ντρέπομαι, είπε αυτός.
> –Δεν αυτοκτονούν οι επαναστάτες, Σατέλη, είπε επίσημα ο Λίλης. Ούτε ντρέπονται για τις δυσκολίες.
>
> Ο Λίλης είταν ο πολιτικός επίτροπος του λόχου τους [των ανταρτών]. Στις μάχες βρέθηκε να 'ναι στη διμοιρία τους, ξεκόπηκαν από τους άλλους –έμεινε μαζί τους.

[293] Ο Χ. Μηλιώνης παρατηρεί ότι στο έργο του Δ. Χατζή η αλλοίωση των κοινωνικών δομών πάνω στις οποίες χτίζονται οι ζωές των ανθρώπων οδηγεί στην καταστροφή της ευτυχίας τους (Βλ. Χριστόφορος Μηλιώνης, *Με το νήμα…*, ό.π., σελ. 101). Η σιωπή τόσο του Σιούλα όσο και της συζύγου του, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι αποτέλεσμα ακριβώς αυτής της συνθήκης.

> Τα λόγια του είτανε πάντα παρμένα από κομματικές αποφάσεις και μαθήματα πολυγραφημένα.
>
> ―Μα προς τι; ακούστηκε πάλι ο Σατέλης. Επανάσταση το λες ακόμα; Να μας κυνηγούνε πάνω στον πάγο; Σα λύκους;
>
> Σώπασαν όλοι ―κι ο Λίλης. Σκεφτόταν τα λόγια του ―την επανάσταση, τη ντροπή.»
>
> (σελ.75, 1963*)

Το συγκεκριμένο απόσπασμα συμπυκνώνει μια σειρά από χαρακτηριστικά που είναι κομβικά για την ανάλυση του τρόπου που ο Χατζής προσεγγίζει τη σιωπή, τόσο στους *Ανυπεράσπιστους* όσο και στο σύνολο του έργου του. Το πρώτο από αυτά αφορά την κατάσταση στην οποία συνήθως συναντάμε τους ήρωες του λογοτέχνη: Εκκρεμείς ανάμεσα σε δύο ασύμπτωτες συνθήκες,[294] μοχθούν να απαρνηθούν το παράλογο που διαποτίζει τις ζωές τους, καταλήγοντας αποδυναμωμένοι, ανίκανοι να μιλήσουν ουσιαστικά. Το δεύτερο είναι η εμφάνιση σιωπών περιορισμένης διάρκειας: Κάθε φορά που κάποια πτυχή της αλήθειας έρχεται στο φως, όσο ασήμαντη κι αν φαντάζει, η σιωπή είτε υπεισέρχεται σποραδικά στον λόγο, κάνοντάς τον λιγότερο συνεκτικό είτε δημιουργεί διακοπές στους διαλόγους. Η ροή της ομιλίας, παρ' όλα αυτά, αποκαθίσταται γρήγορα σε αυτές τις περιπτώσεις, καθώς η γέννηση κάποιας ελπίδας επιδρά στους χαρακτήρες, δίνοντάς τους ξανά φωνή.[295] Τέλος, συναντάμε τη σιωπή που υπερτερεί της ομιλίας: Όταν τα πρόσωπα των έργων αναγκάζονται να κοιτάξουν μέσα τους και να σταθούν όχι απέναντι στο παράλογο του κόσμου, αλλά σε αυτό των δικών τους πράξεων, των δικών τους σκέψεων και στάσεων,[296] ο λόγος εκλείπει.

Τα στοιχεία αυτά τις περισσότερες φορές, παρατίθενται γραμμικά. Αυτό παρατηρούμε να συμβαίνει και στο παραπάνω απόσπασμα, καθώς οι αντάρτες προσπαθούν να αναλογιστούν αν και με ποιον τρόπο θα τελειώσουν οι ζωές τους: Μετά από δύο Παγκόσμιους Πολέμους κι έναν εμφύλιο που πλησιάζει στο τέλος του, μια λεπτή γραμμή χωρίζει τη ζωή από τον θάνατο, την ύπαρξη από την ανυπαρξία, την αυτοπραγμάτωση από την απώλεια της ταυτότητας, του εαυτού. Όταν η αλήθεια ακούγεται, ο λόγος σπάζει και εμφανίζεται για πρώτη φορά η σιωπή.

---

[294] Η διάζευξη δύο συγκρινόμενων στοιχείων, η αντιπαράθεσή τους στοιχειοθετεί, σύμφωνα με τον Καμύ, το παράλογο (Βλ. Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ. 50), το οποίο αποκτά νόημα μονάχα όταν «δεν συναινούμε σε αυτό» (Βλ. ό.π., σελ. 52).

[295] Βλ. Albert Camus, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ. 52-53

[296] «Η μοίρα [είναι] μια ανθρώπινη υπόθεση που πρέπει να ρυθμίζεται από τον άνθρωπο και μόνο. […]Το ίδιο συμβαίνει κι με τον παράλογο άνθρωπο: όταν στοχάζεται μπροστά στο μαρτύριό του, όλα τα είδωλα σωπαίνουν», γράφει ο Καμύ (Βλ. ό.π., σελ.167).

Οι άνθρωποι ακινητοποιούνται, αδύναμοι μπροστά στη μοίρα που τους περιμένει. Κάθε ελπίδα προς στιγμήν χάνεται και μαζί της εξαφανίζεται και κάθε προοπτική σωτηρίας· αποκτώντας συνείδηση της κατάστασής τους, οι χαρακτήρες δεν έχουν πια θέση στο μέλλον.[297] Η αναμέτρηση με την τραγική πραγματικότητα, όμως, δεν αρκεί για να παγιωθεί η σιωπή. Ο διάλογος συνεχίζεται, μέχρι ένα ακόμη αρνητικό συναίσθημα να επικρατήσει: Τα μέλη του επαναστατικού στρατού σωπαίνουν οριστικά μόνο όταν έρχονται αντιμέτωπα με την ήττα και αναπτύσσουν αίσθημα ενοχής, ντροπή. Ο λόγος του Λίλη που στο παρελθόν υπήρξε κυρίαρχος, εξέφραζε τα ιδανικά των ανταρτών και καθοδηγούσε τη δράση τους, τώρα πιά αδειάζει από νόημα.[298]

Αντίστοιχα, αλλού: Η μονάδα του κυβερνητικού στρατού βρίσκεται αποκλεισμένη κι αυτή στα χιονισμένα βουνά. Ο στόχος της παραμένει πάντα ο ίδιος, αλλά πλέον οι συνθήκες είναι τόσο δύσκολες που στην περίπτωση που οι αντάρτες δεν χάσουν τις ζωές τους μαχόμενοι, ενδέχεται να τις χάσουν από το υπερβολικό κρύο. Λοχαγός και ταγματάρχης συζητούν αν πρέπει ή όχι να στείλουν ομάδα στρατιωτών να ανακόψει τη διαφυγή της αντίπαλης πλευράς από ένα μονοπάτι:

> «−Το κρύο, μάλιστα, είπε κι ο λοχαγός. Μα δεν είναι βέβαιο πως θα ψοφήσουν όλοι τους απ' το κρύο…
> −Κ' οι δικοί σου που θέλεις να στείλεις; Δεν παγώνουν αυτοί;
> Ο λοχαγός τράβηξε λίγο τις πλάτες… σωστό κι αυτό, μα τη θέση.[299]
> −Θα βαστάξουν, είπε. Σήμερα, αύριο, μια-δυο μέρες, όσο που να πάμε κι εμείς −θα βαστάξουν.
> −Λογάριασέ τις διπλές, τις τριπλές, είπε ο ταγματάρχης. Πάντα τις διπλές λογάριαζε…
> Ο λοχαγός −πάλι τις πλάτες− κι αυτό σωστό, μα τη θέση.
> −Θα διαλέξω καλούς, ψωμωμένους, είπε. Και τον ξέρετε, τον επιλοχία τον Κύρκα.
> −Πάλι τον Κύρκα, μωρέ παιδί μου;
> −Δεν έχω καλύτερον.
> −Καλύτερον… Αυτοί οι καλύτεροι χάνονται πάντοτε στον πόλεμο… Απο τον καιρό του Φιλοκτήτη, σε όλους τους πολέμους, αυτοί, λοχαγέ… Μα δεν είναι έντιμο να τους σκοτώνουμε μεις, με τα χέρια μας… επειδής είναι οι καλύτεροι.
> Ο λοχαγός δεν τον ήξερε ποιος ήταν αυτός ο Φιλοκτήτης. Τράβηξε πάλι τις πλάτες

[297] Βλ. ό.π., σελ. 52

[298] Στο διήγημα «Ο δρόμος», ο Χατζής, πολύ συνοπτικά, αλλά ακόμη πιο γλαφυρά, δίνει τον λόγο που εκείνοι που στο παρελθόν μιλούσαν τώρα αναγκάζονται να σιωπούν, και την απελπισία που αυτή η σιωπή συνεπάγεται: «Τ' όνειρο το 'ζησαν όλοι μαζί, ο καθένας το δυνάμωνε στους άλλους τόσον καιρό ─τώρα ποιος να το πει πώς μπορεί να γελάστηκαν, πώς όλα δεν τελειώνουν εδώ; Σηκώνουν τα μάτια τους και κοιτάζονται. Είναι σιωπή πέρα για πέρα» (*Φωτιά,* σελ. 138, 1946*).

[299] Όταν αναφέρεται στη «θέση», μιλά για το μοναδικό μονοπάτι το οποίο θα μπορούσαν να ακολουθήσουν οι αντάρτες.

του, άνοιξε λίγο τα χέρια –τη θέση.
Σώπασαν.»

(*Ανυπεράσπιστοι*, σελ. 88)

Ένα από τα πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των *Ανυπεράσπιστων* είναι ο τρόπος με που ο συγγραφέας αγγίζει το τραύμα του εμφυλίου: δεν πρόκειται για κάτι που αφορά αποκλειστικά τους ηττημένους, αλλά και τους νικητές.[300] Με τη ματιά του ο Χατζής κατορθώνει να καταρρίψει την εικόνα δύο αντίθετα φορτισμένων πόλων και να πλησιάσει τους ανθρώπους μεταξύ τους, να «κυλιστούν όλοι μαζί, ο ένας πλάι στον άλλο, πολύ κοντά να ζεσταθεί ο ένας από τη ζέστη του άλλου».[301] Παρά τις προφανείς διαφορές τους, και οι δύο πλευρές νιώθουν φόβο, πόνο, απογοήτευση, απελπισία. Είναι αυτά τα συναισθήματα που χαράσσουν την κοινή τους διαδρομή προς τη σιωπή.

Ψυχικές καταστάσεις παρόμοιες ανάμεσα σε ηττημένους και στην πλευρά αυτών που τελικά υπερισχύουν δεν συναντάμε μόνο τους «Ανυπεράσπιστους». Οκτώ χρόνια νωρίτερα, δημοσιεύεται για πρώτη φορά το διήγημα «Μουργκάνα», στο οποίο περιγράφονται σκηνές του εμφυλίου. Ένας στρατιώτης μιλά για μια επίθεση σε γυναίκες στην πλατεία της πόλης. Ο συγγραφέας, τότε, αναφέρεται σε ένα μέλος της «Ομάδας Τάγματος», το οποίο, εν είδει αστείου, συνήθιζε να δείχνει στους υπόλοιπους πώς βιάζουν μια γυναίκα. Ένας από τους στρατιώτες που βρίσκονται στον θάλαμο αντιδρά:

«–Είναι ντροπή μας για στρατιώτες να γελούμε με αυτές τις γυναίκες που στέλνουμε μεραρχίες ολάκερες να τις πολεμήσουν.
Κάποιος πήγε σε λίγο κοντά του.
–Και συ, ρε φίλε, δεν τις πολεμάς; Πέντε μήνες;
–Εμένα θα με στείλουνε στη Μακρόνησο άμα θα ΄ρθούν τα χαρτιά μου…
–Και γιατί δεν πας μαζί τους καλύτερα;
Έσκυψε το κεφάλι του και σώπασε. Κοίταζε την αρβύλα του και ντρεπότανε»[302]

[300] Βλ. Βενετία Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2010, σελ. 24

[301] Φώντας Κονδύλης, «Δημήτρης Χατζής, 'Ανυπεράσπιστοι', διηγήματα, εκδόσεις 'Θεμέλιο', Αθήνα, 1966» στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα…*, ό.π., σελ. 865

[302] Ο Τσ. Παβέζε στο ποίημα «Οι θάλασσες του νότου [I mari del Sud]», μιλώντας για την οικογένειά του, αναφέρει πως μία από τις αρετές των μελών της είναι η σιωπή. Εικάζει ότι την έχουν κληρονομήσει από κάποιον λιγομίλητο πρόγονο που πρέπει να ήταν «ένας άνδρας ανάμεσα σε ηλιθίους ή ένας θλιμμένος ανόητος»(Cesare Pavese (μτφ. Γιάννης Παππας), *Τα ποιήματα*, εκδ. Printa, Αθήνα 2009, σελ. 23). Ο ποιητής επισημαίνει ότι ένας άνθρωπος διαφορετικός από τους υπόλοιπους, είτε ως γνωστικός ανάμεσα σε ηλίθιους είτε ως θλιμμένος ανόητος ανάμεσα σε ευτυχείς γνωστικούς, είναι καταδικασμένος σε σιωπή. Ο χαρακτήρας του στρατιώτη στο συγκεκριμένο απόσπασμα ανταποκρίνεται και στις δύο αυτές περιγραφές: Διαφορετικός από τους υπόλοιπους, εκφέρει έναν λόγο που δεν μπορεί να σταθεί απέναντι σε αυτόν της ομάδας. Ενώ αρχικά παρουσιάζεται από τον

(σελ. 76-77, 1948*)

Η ντροπή, είτε με τη μορφή ενοχής και αποστροφής για τον ίδιο τον εαυτό είτε με τη μορφή φόβου μπροστά στην πιθανότητα του εξευτελισμού, εμφανίζεται συχνά στο έργο του Χατζή και συνδέεται άμεσα με τη σιωπή.[303] Στην «Ώρα της φυρονεριάς», όταν η μητέρα αντιλαμβάνεται ότι «μεγάλωσε ο Κωσταντής» (ΑΝ 62) και συνεπώς, είναι ικανός να αντιληφθεί ποιο είναι το επάγγελμά της, εκείνη βιάζεται να διακόψει την επικοινωνία μαζί του.

> «Οχτώ μήνες κοντεύανε πια που βρισκότανε στο λιμάνι. Μέσα στο νου του τίποτα δεν έγινε καθαρότερο. Αυτή την ώρα μονάχα το βράδυ στο σπίτι, καθώς ο παράλυτος μικρός περνούσε στο λαιμό του τα μαραμένα του χέρια και τα 'σφιγγε ─τα 'σφιγγε κι η μάνα τους έφυγε απ' το δωμάτιο γρήγορα-γρήγορα να μη βλέπει─ δεν είτανε πια τα ξεδιάλυτα μυστικά που τον βάραιναν, είταν η λύπη που τον κατάκλυζε ─ βούρκωσαν τα μάτια του.»
>
> (*Ανυπεράσπιστοι*, σελ.62, 1960*)

Στο κλείσιμο του διηγήματος, ο Κωσταντής καταλαβαίνει τι συμβαίνει με τη μητέρα του και δεν επιστρέφει στο σπίτι, όπως συνήθιζε να κάνει κάθε μεσημέρι. Τότε η μητέρα παίρνει στην αγκαλιά της τον μικρό του αδερφό και πηγαίνει στο λιμάνι όπου δουλεύει ο Κωσταντής για να τον βρει. Όταν τον συναντά, τα λόγια της γεμίζουν παύσεις.[304] Μέσα από τη σιωπή που έχει από καιρό εδραιωθεί και πλέον χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη σχέση, γεννιέται ένας λόγος διακεκομμένος, ένας λόγος που ακροβατεί ανάμεσα στις δύο συνθήκες. Ενώ μια τέτοια επικοινωνία θα μπορούσε να μην είναι λειτουργική, στην προκειμένη περίπτωση αρκεί για να οδηγήσει «[σ]την κάθαρση ενός ανυπεράσπιστου κόσμου»[305]:

Χατζή ως ο μόνος που μπορεί να δει και να μιλήσει για την πραγματικότητα, ο μόνος που μπορεί να αποτρέψει την απαράδεκτη συμπεριφορά των υπολοίπων, τελικά φτάνει να αναρωτιέται αν η δική του στάση είναι λογική. Έτσι, αναγκάζεται να σιωπήσει.

[303] Βλ. ενδεικτικά κάποια ακόμη παραδείγματα: η ντροπή του Κώστα που πληρώνεται όχι μόνο για τη δουλειά του, αλλά και για να παραμένει σιωπηλός (ΔΒ 37)˙ η ντροπή του Σκουρογιάνη, που δεν μιλά ελεύθερα μπροστά στους συγχωριανούς του από φόβο μην τον αποπάρουν (ΔΒ 121)˙ η ντροπή του Φράγκου που, αφού τον γελοιοποίησε ο Σιούλας μπροστά στους ταμπάκους και τις γυναίκες, δεν λέει πια ιστορίες για τα ταξίδια του (ΤΜΠ 11)˙ η ντροπή της Αυγερινής όταν, μετά τη μάχη στη Στυλίδα, πάει στα γραφεία του Κόμματος και δεν μπορεί να μιλήσει, γιατί συναντά έναν κόσμο και μια κατάσταση εντελώς διαφορετική από τη δική της (ΦΤ 148-149)˙ η ντροπή του κόσμου που μπροστά στην περηφάνεια των δύο κοριτσιών που έχει πιάσει ο τακτικός στρατός, μετά τη μάχη του Στάλου, και τα περιφέρει στην πόλη (ΘΤ 76).

[304] Ο Β. Αλεξίου γράφει για την «άφατη σημασία» που κρύβεται στα αποσιωπητικά της μάνας, για τις περιπτώσεις που «η ίδια η ζωή δεν μπορεί να 'μιλήσει' παρά μόνο μέσω της σιωπής». (Βλ. Βασίλης Αλεξίου, «Προλεγόμενα», *Ουτοπία*, τχ. 118 (2016), σελ. 34

[305] Στάθης Δρομάζος, «Δημήτρη Χατζή: 'Ανυπεράσπιστοι'. Συντριμμένες καταστάσεις και θρυμματισμένες ανθρώπινες σχέσεις», στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα…*, ό.π., σελ. 862

«−Έλα σπίτι, Κωσταντή μου, είπε αυτή και τότε κύλησαν τα δάκρυα της πάνω στο πρόσωπο. Έλα, γιέ μου… Εγώ… Δεν είπε άλλο.»

(*Ανυπεράσπιστοι*, σελ.88, 1960*)

Τον Μάρτιο του 1966, ο Γ. Ρίτσος[306] διαβάζει τους *Ανυπεράσπιστους.* Μόλις ολοκληρώνει την ανάγνωση, γράφει στον Χατζή και εκφράζεται με ενθουσιασμό για τη συλλογή. Στην επιστολή του, σημειώνει: «Καλέ μου Φίλε, […] Δεν μπορώ να πω λέξη. Πνίγομαι απ' τη συγκίνηση & το θαυμασμό. Θέλω να σε φιλήσω δυνατά & να φωνάξω: Είσαι μεγάλος, είσαι εξαιρετικός, είσαι ανθρώπινος. Σου χρωστάω μιαν ασύγκριτη ευτυχία −αυτή τη βαθειά, την ανεξήγητη, τη μυστική ευτυχία, που βγαίνει απ' την πιο μεγάλη απελπισία & μας συμφιλιώνει πάλι με τη μοίρα & με τον κόσμο […]».[307] Στο έργο του Χατζή, ο κόσμος είναι αφιλόξενος, σκληρός και δημιουργεί αδιέξοδα. Όμως, η πίστη στη δυνατότητα να υπάρξει ένα καλύτερο μέλλον δεν χάνεται ποτέ. Η απελπισία βρίσκεται στη ρίζα της πλειονότητας των σιωπών, και μέσα από αυτήν περνά ο δρόμος για την ευτυχία.[308]

2.3 Το τραύμα και η διαυγής σκέψη

Στη «μυστική ευτυχία» για την οποία μιλά ο Ρίτσος, αναρωτιέται ο Βιττόριο Σερένι, δεκαπέντε χρόνια αργότερα, αν μπορούν να φτάσουν δύο άνθρωποι που ξανασυναντιούνται τυχαία, μια «Κυριακή μετά τον πόλεμο». Συναισθήματα που χαρακτηρίζουν τα χρόνια των πολέμων, όπως ο πόνος, η αγωνία και η απόγνωση είναι αναγκαίο να παραμεριστούν. Βασική προϋπόθεση για την πραγμάτωση της ευτυχίας αποτελεί η ανατροπή της σιωπής, η οποία έρχεται από το

[306] Ο Χατζής εκτιμά βαθιά τον Ρίτσο. Μάλιστα, σε επιστολή του προς την Επιτροπή Διαφώτισης του Κ.Κ.Ε σχετικά με ένα γράμμα (το οποίο συνυπογράφει και ο ίδιος), ζητά να αλλάξει η αναφορά στον Ρίτσο ως «έναν άλλο ποιητή»˙ αντ' αυτού προτείνει να σημειώσουν «τον πιο μεγάλο σύγχρονο ποιητή μας» (Βλ. Νίκος Γουλανδρής, *491 δελτία (1930-1975) για τον Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Μαύρη λίστα, Αθήνα 2001, σελ. 135)

[307] Γιάννης Ρίτσος, «*Επιστολή στον Δημήτρη Χατζή*», στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα…*, ό.π., σελ. 597

[308] Ο Ζ.-Π. Σαρτρ, αναλύοντας την έννοια της απελπισίας, σημειώνει ότι συνεπάγεται τον περιορισμό των ατόμων σε «ό,τι εξαρτάται από τη θέληση [τους] ή στο σύνολο των πιθανοτήτων που την καθιστούν τη δράση [τους] δυνατή». Θυμίζοντας την οπτική που αναλύσαμε, εξηγεί πως μόνο μέσα από τον την απελπισία μπορεί το άτομο να αντιληφθεί τα όριά του, συνεπώς και τον κόσμο, και να δράσει ανάλογα με τις δυνατότητές του, αρνούμενο τον ατελέσφορο εφησυχασμό. (Βλ. Ζαν-Πολ Σαρτρ (μτφ. Κώστας Σταματίου), *Ο υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 2010, σελ. 49-52)

παρελθόν και, μπλεγμένη με τη μνήμη, επιδρά στον χώρο του παρόντος, δυσχεραίνοντας το ουσιαστικό σμίξιμο των ανθρώπων:

Για δύο που ξαναβρίσκονται μια
Κυριακή μετά τον πόλεμο
μπορεί τότε
να ξανανθίσει η έρημος της θάλασσας;

...αγάπα με –λέει εκείνος– κι εσύ
σθεναρά, με δύναμη
σε αντιστάθμισμα για όλα αυτά τα χρόνια...
Αλλά

...τα πρώτα χρόνια του πολέμου
όταν οι Κυριακές δεν ήταν
παρά ήπια απόγνωση, παραζάλη
από καμπάνες, απομεινάρι
του καπνού που χασομερούσε στ' ανοιχτά
του τελευταίου ταχυδρομείου απ' το Άμστερνταμ...

Και καταβροχθίζουν ο ένας τον άλλο με τα μάτια,
ψάχνονται τεντώνουν τα χέρια
κρυφά πάνω στο λινό στρωσίδι του τραπεζιού

...θάλασσα μοναχική για χρόνια
χρόνια μετρημένα σε κύματα
μπουγάζι που άναυδο έμεινε
από χρόνο που πέτρωσε στον τόπο
από σιωπή...
Να ξανανθίσει μπορεί λοιπόν η έρημος της θάλασσας;

[...]

σήμερα που δεν είναι καν Κυριακή (227) (Παράρτημα Α, αρ. 15)

(«Domenica dopo la guerra», *Stella variabile*, 1981)

Η διαρκής χρήση αποσιωπητικών, σύντομων παύσεων του λόγου, συνιστά ένα από τα κύρια μορφολογικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ποιήματος. Ο ποιητής Γκ. Φράσκα επισημαίνει πως τέτοιου είδους παύσεις, όπως και κάποιες επαναλήψεις στίχων από παλαιότερα ποιήματα, αποτελούν κεντρικό μέρος της ενορχήστρωσης του ποιητικού λόγου του Σερένι, αρχής γενομένης από τη συλλογή *Gli strumenti umani*, και έπειτα, εντονότερα, στη *Stella variabile*. Η φωνή του άλλοτε καταφέρνει να ακουστεί, ενώ άλλες φορές παύει ή αναδιπλώνεται σε λόγια που έχουν ήδη ειπωθεί. Παίζει, έτσι, ρόλο «ενδιάμεσου», [309] αφού αφενός σηματοδοτεί την εξωστρέφειά του ποιητή και τη συμμετοχή σε όσα συμβαίνουν,

[309] «mediante»

αφετέρου περιγράφει σχολαστικά τη «διπλή φλυαρία»,[310] δηλαδή τον διάλογο ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό που χαρακτηρίζει κάθε άνθρωπο (αναδεικνύοντας, αυτό που στο παρελθόν θα αποκαλούνταν εσωτερικός διάλογος).[311] Στην «Κυριακή μετά τον πόλεμο» τα κενά του λόγου δηλώνουν ακριβώς την αναπήδηση από τη μία κατάσταση στην άλλη: Το ποιητικό υποκείμενο ακολουθεί μια παλινδρομική κίνηση ανάμεσα σε παρελθόν και παρόν· ανάμεσα στην απομόνωση που εξυπακούεται η καταβύθιση στη μνήμη και στην εξωτερίκευση που απαιτεί η συγχρονική περιγραφή μιας σχέσης που αρχίζει· ανάμεσα στις Κυριακές των πρώτων χρόνων του πολέμου και την Κυριακή της τυχαίας συνάντησης με τη γυναίκα, μετά από αυτόν.

Πέρα από τη ροή της νοητικής πορείας που διαγράφει, ο Σερένι, μέσω της στίξης, σε αυτό το ποίημα αποκαλύπτει ακόμη ένα στοιχείο: Ο χρόνος που μεσολαβεί ανάμεσα στα δύο χρονικά σημεία που περιγράφονται είναι γεμάτος γεγονότα που δεν εξιστορούνται. Βιώματα, εικόνες, σκέψεις κι αναμνήσεις μένουν στον χώρο του άρρητου, ενώ την ίδια στιγμή, η επιρροή τους στους χαρακτήρες είναι φανερή.[312] Το ερώτημα που διατυπώνεται στους πρώτους στίχους του ποιήματος μαρτυρά τον λόγο για τον οποίο αυτό συμβαίνει: Μπορεί η έρημος που απλώνεται ανάμεσά στα δύο πρόσωπα, εξαιτίας του πολέμου, και τα ωθεί να ξαναζήσουν την *ήπια απόγνωση*, να μεταμορφωθεί σε πρόσφορο έδαφος, πάνω στο οποίο θα αναπτυχθεί μια σχέση; αναρωτιέται ο Σερένι. Προκειμένου να συμβεί αυτό, οι πληγές του παρελθόντος επιβάλλεται να ξεχαστούν· τα σημάδια που αυτές αφήνουν, όμως, μένουν ανεξίτηλα τόσο στη μνήμη των

[310] «doppio chiacchiericcio»

[311] Βλ. Gabriele Frasca, «Il luogo della voce» στο: Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1992, σελ. 25-27

[312] Σε άρθρο της, η Λ. Μπαρίλε αντιπαραβάλλει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο Σερένι την ιστορία με τη σχετική θεωρία του συγχρόνου του Μπένγιαμιν. Σύμφωνα με τον τελευταίο, ο ιστορικός χρόνος δεν έχει συνεχή και προοδευτική ροή, αλλά χαρακτηρίζεται από ασυνέχειες, ρωγμές, κενά. Στο έργο του Σερένι τα κενά αυτά γίνονται ορατά. Η υπερπήδησή τους και η ταχύτατη σύνδεση με το παρελθόν συμβαίνει «μέσω της διαίσθησης, μέσω ενός είδους διακοπής της μνήμης, μιας αντήχησης του παρελθόντος στο παρόν [per intuizione, per una sorta di intermittenza della memoria, un riverberare del passato nel presente]». Οι ξαφνικές παρεμβολές αναμνήσεων, που συναντώνται στο ύστερο κυρίως έργο του Σερένι, αποτελούν μια «προνομιακή πρόσβαση» της ατομικής μνήμης σε αυτή του ιστορικού και συλλογικού παρελθόντος (Βλ. Laura Barile, «Passato come storia passato come memoria: Walter Benjamin e Vittorio Sereni», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 2/3 τχ. 31(2002), σελ. 20). Το ερώτημα που γεννάται εδώ, βάσει κυρίως του καταληκτικού στίχου του ποιήματος, είναι κατά πόσο οι ιστορικές στιγμές που δεν αποτελούν βασικούς αστέρες των Μπενγιαμινικών «συναστριών» (Βλ. ενδεικτικά Michael Löwy (μτφ. Ρεβέκα Πεσσαχ), *Walter Benjamin: προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των Θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2004, σελ. 168) λογίζονται ως αρκετά σημαντικές. Οι Κυριακές του πολέμου, όπως και η Κυριακή της συνάντησης των δύο χαρακτήρων είναι στιγμές ορόσημα· ο ποιητής, όμως, δοκιμάζοντας να φωτίσει τα κενά διαστήματα, όσα συνήθως μένουν στη σιωπή, αναρωτιέται αν η προσπάθεια των δύο χαρακτήρων να σμίξουν μπορεί να αποδώσει «σήμερα που δεν είναι καν Κυριακή».

ανθρώπων όσο και στο σώμα του ποιήματος. Ακόμη κι αν το *αγκάθι* της μνήμης βγει *η φωτιά του* (270-271)[313] δεν σταματά να καίει όποιον πληγώθηκε από αυτό.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου ποιήματος είναι η επίδραση του τραύματος, καθώς και των σιωπών που το συνοδεύουν, στους τόπους, η οποία είναι αντίστοιχη −αν όχι περισσότερο έντονη− με την επίδραση που αυτά έχουν στους ανθρώπους. Οι τόποι των ποιημάτων του Σερένι παίζουν διαχρονικά καθοριστικό ρόλο στο έργο του· συχνά μάλιστα, τα έντονα αρνητικά συναισθήματα της μεταπολεμικής περιόδου καθρεφτίζονται στα στοιχεία του περιβάλλοντος. Η περιγραφή τους προκαλεί από νωρίς το ενδιαφέρον του δημιουργού, ο οποίος το 1938, με αφορμή την ανάγνωση ενός κειμένου του Α. Μπερτολούτσι,[314] γράφει το δοκίμιο «Lettera d'anteguerra [Προπολεμικό γράμμα]», όπου αρχικά εξυμνεί την ομορφιά του να παρασύρεται ο αναγνώστης στην αγάπη και τη γνώση μιας πόλης μέσω των λέξεων ενός ποιητή, για να επαινέσει στη συνέχεια τη δυναμική της περιγραφής των τόπων από τον ομότεχνό του.[315] Παρότι «ο μύθος του [Μπερτολούτσι] διαμορφώνεται ανάμεσα στις διαστάσεις που τον περιβάλλουν»,[316] η ποίησή του διατηρεί έντονο το στοιχείο του μυστηρίου, υπογραμμίζει ο Σερένι και παραθέτει ως παράδειγμα το εξής απόσπασμα (του οποίου προηγείται η φράση του Σενέκα «O mors, quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis»):

> *Κάποτε ήμουν ένα μονοπάτι.*
> *Παραβιασμένο από χορτάρι,*
> *γλυκιά και σπαρακτική σιωπή*
> *είναι ο θάνατός μου, άγουρος*
> *ακόμα κι από ένα ψηλό κλαδί*
> *το τζιτζίκι ξαναρχίζει*
> *το μεσημβρινό του τραγούδι.*[317] (Παράρτημα Α, αρ. 17)

---

[313] Απόσπασμα από το ποίημα «Η ασθένεια της φτελιάς»: *Έλα κοντά μου, μίλα μου, τρυφερότητα/* […] *απομάκρυνε/ από εμένα αυτό το ενοχλητικό αγκάθι,/ τη μνήμη:/ δεν χορταίνει ποτέ./* […]*/ Μου έβγαλες το αγκάθι, όχι/ τη φωτιά του − αναπνέω αφήνοντάς με σ' εκείνη/ σε όνειρο μαζί της καταποντίζομαι ήδη*. (Παράρτημα Α, αρ. 16)

[314] Ο Σερένι διατηρεί μακρόχρονη φιλία με τον Μπερτολούτσι, βλ. ενδεικτικά την εισαγωγή του Giovanni Raboni στο: Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, εκδ. Garzanti, Μιλάνο, 1994, σελ. 7-13

[315] Vittorio Sereni, *Gli immediati…,* ό.π., σελ. 13-16

[316] «Il suo mito se l'è formato tra gli aspetti che lo circondano»

[317] Το κείμενο καταλήγει: «Όσο για μένα, σκέφτομαι το καλοκαίρι που ετοιμάζεται σ' αυτά τα μέρη: διογκωμένο και εκτυφλωτικό. Ξέρω ότι θα συντριβώ από αυτό αν μείνω. Και ο ποιητής μου; Μετά βίας το αντέχει, υποθέτω- αλλά αντέχει, όπως βλέπεις... [Quanto a me, penso all'estate che si prepara da queste parti: turgida e accecante. So che ne sarei schiacciato, se restassi. E il mio poeta? La regge appena, immagino; ma la regge, come vedi...]». Ο Σερένι εκφράζει και εδώ το συναίσθημά του, τον φόβο του για τον επικείμενο πόλεμο, σχετίζοντάς τον με τις ιδιότητες του περιβάλλοντός του.

Στους στίχους που υποδεικνύει ο Σερένι, το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο μεταμορφώνεται σε τοπίο, γίνεται ένα μονοπάτι. Οι εμπειρίες, οι αναμνήσεις και τα συναισθήματά μετουσιώνονται κι εκείνα σε εικόνες και κινήσεις του φυσικού περιβάλλοντος. Με τη μεταφορά αυτών των στοιχείων σε πρώτο πλάνο, ο Μπερτολούτσι αποκαλύπτει μια τραγική συνέχεια: παρ' όλα όσα συμβαίνουν, το τραγούδι του τζιτζικιού πάντα συνεχίζει να ακούγεται, καλύπτοντας τη σιωπή του θανάτου.[318] Αντίστοιχα, στη συλλογή *Stella Variabile*, σύμφωνα με τον Τσ. Βιβιάνι, ο Σερένι «αναπτύσσει σταθερά την αναγκαιότητα μιας υπαρξιακής ροής»,[319] στην οποία, ανάμεσα σε άλλα, δίνεται μεγάλο βάρος κι αφιερώνεται πολύς χρόνος σε τόπους δίχως όνομα. Πρόκειται για «ένα βιβλίο υφασμένο με σπαρακτική ακρίβεια, είναι η πικρή διαδρομή από την ανακάλυψη στην αγωνία».[320] Στην «Κυριακή μετά τον πόλεμο» παρατηρούμε αυτή τη διαδρομή, σε συνάρτηση με δύο από τα κυρίαρχα θέματα του ποιήματος: το δίπολο λόγος-σιωπή και τη σχέση τραύματος και τόπου. Μετά τη συνάντηση του ζευγαριού, ένα είδος λόγου ξαναγίνεται κομμάτι της επικοινωνίας τους, ακόμη κι αν αυτός ο λόγος εκφράζεται μόνο από το ένα μέλος και δεν είναι ιδιαίτερα συνεκτικός. Αντίθετα, οι εμπειρίες του παρελθόντος και η σιωπή μένουν ακόμη πετρωμένες, μεταβάλλοντας τον τόπο σε βαθμό που κανείς δεν μπορεί να είναι βέβαιος αν θα είναι ποτέ δυνατόν να επιστρέψει στην πρότερη μορφή του.

Αυτή δεν είναι η πρώτη φορά που ο Σερένι ακουμπά τη συγκεκριμένη θεματική. Ανατρέχοντας σε ένα κείμενο δεκαεπτά χρόνων νωρίτερα, συναντάμε την ίδια αγωνία για την επίδραση της ανάμνησης όσων έχουν συμβεί κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, την ίδια αίσθηση ματαιότητας και μια σιωπή που, σε αυτή την περίπτωση, γεμίζει με ήχους που αναβλύζουν από το παρελθόν:

---

[318] Στο ποίημά του «Il poeta e la sua città [Ο ποιητής και η πόλη του]» του 1951, ο Μπερτολούτσι δίνει με ακόμη πιο διαυγή τρόπο τη συνέχεια αυτή, η οποία του γεννά αγωνία κι απογοήτευση: *εδώ όπου καμία θλίψη ή σχέση δεν διαρκεί/ στη σιωπή των νερών και των φύλλων/ συνεχείς στροφές στον δρόμο,/ τρυφερές σκιές που μεταφέρει μακριά/ το μεσημέρι που έρχεται ξαφνικά/ πάνω από την πόλη που εκκρεμεί σ' ένα χαμόγελο/ του χρόνου και των ανθρώπων που περπατούν* […]*κόσμος που αγνοεί τις δικές μου και τις δικές του λέξεις* (Βλ. Attilio Bertolucci, *Le poesie*, εκδ. Garzanti, Μιλάνο 1990, σελ. 121). (Παράρτημα Α, αρ. 18)

[319] «sviluppa fermamente la necessità di un flusso esistenziale»

[320] «è il percorso amaro che va dalla scoperta all'affanno» (Cesare Viviano, «La lusinga del mondo», στο: Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni…*, ό.π., σελ. 151)
Ο Βιβιάνο καταλήγει υποστηρίζοντας ότι η διαδρομή αυτή οδηγεί τον Σερένι στην απομάκρυνση και τη λήθη ως μοναδική σωτηρία. Κάτι τέτοιο θα μπορούσαμε να πούμε ότι ισχύει μόνο εν μέρει, καθώς η αποστασιοποίηση από τη μνήμη παρουσιάζεται κάποιες φορές ως μια εναλλακτική για την επίλυση των προβλημάτων της μεταπολεμικής πραγματικότητας, αλλά, όπως θα δείξουμε και στη συνέχεια, ο Σερένι θεωρεί ότι το παρελθόν στιγματίζει τους ανθρώπους και αλλάζει τις κοινωνίες με τρόπο τέτοιο που −τουλάχιστον από τον ίδιο− ποτέ δεν μπορεί και ποτέ δεν πρέπει να λησμονηθεί.

> «Κι ο κόσμος από εδώ, ειδικά την Κυριακή το απόγευμα, όταν κάνει βόλτες κατά μήκος της Τσάιλ… θα μπορούσε να μην ήταν καν εδώ, θα μπορούσε να μην είχε καν γεννηθεί, να είναι άλλος κόσμος, με άλλα πρόσωπα −και θα ήταν το ίδιο πράγμα− μια άλλη πόλη σε μια άλλη εποχή −σαν να μην είχαν ρίζες πουθενά, χωρίς ιστορία χωρίς παρελθόν− ή [σαν] να είχαν μεταφερθεί εδώ, μετανάστες ποιος ξέρει από πού, να ξανακατοικήσουν [την πόλη], να ξαναρχίσουν: με πίσω, στο φόντο, το ανεπαίσθητο πλέον τρίξιμο της καύσης, το θρόισμα του καιρού των φούρνων…» (Παράρτημα Α, αρ. 19)
>
> («L'opzione», 1964)[321]

Αν η παθογένεια της εποχής αποδυναμώνει τον άνθρωπο για τον Δάλλα και τον μετατρέπει σε ανυπεράσπιστο για τον Χατζή, για τον Σερένι εκφυλίζει πλήρως την υπόστασή του.[322] Όπως παρατηρεί η Λ. Νέρι στην εισαγωγή συλλογής που περιέχει το συγκεκριμένο διήγημα,[323] για τον συγγραφέα «η μνήμη είναι η διάσταση που μας κάνει ανθρώπους».[324] Η επιθυμία του Σερένι για έναν εαυτό που έχει τη δυνατότητα να ανακαλεί γεγονότα, σκέψεις και αισθήσεις από το παρελθόν εκφράζεται εδώ μέσα από το ιδιαίτερο μοτίβο αφηγηματικών τρόπων που επιλέγει.[325] Χάρη σε αυτό, αποκαλύπτεται στον αναγνώστη και μια σειρά από αρνητικά

---

[321] Vittorio Sereni, *Il sabato…*, ό,π., σελ. 20-21

[322] Το 1973 η Ν. Γκίνζμπουργκ εκδίδει το μυθιστόρημα *Caro Michele* [*Αγαπητέ Μικέλε*]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιπαραβολή του κεντρικού χαρακτήρα Μικέλε με τον κόσμο της οδού Τσάιλ στην Φρανκφούρτη. Ο Μικέλε είναι ένας νεαρός «χωρίς μνήμη» («Είναι νεαρός. Οι νέοι σήμερα δεν έχουν μνήμη, και κυρίως δεν την καλλιεργούν [È un ragazzo. I ragazzi oggi non hanno memoria, e soprattutto non la coltivano…]»). Η ιστορία του πρακτικά ξεκινά με την ξαφνική φυγή του από τη χώρα για να αποφύγει τον κίνδυνο, καθώς η αντιφασιστική του δράση γίνεται γνωστή. Η παραμονή του στο Λονδίνο όπου και πάει σημαδεύεται από τον γάμο του, ο οποίος γίνεται με μοναδικό σκοπό να την σώσει τη σύζυγό του από τον αλκοολισμό. Μια εβδομάδα αργότερα, όμως, την εγκαταλείπει και κινείται προς το Βέλγιο, όπου και δολοφονείται από έναν φασίστα που τον αναγνωρίζει σε μια φοιτητική πορεία. Ο νεαρός μοιάζει να κινείται στον κόσμο, χωρίς συγκεκριμένο σκοπό, καθοδηγούμενος αποκλειστικά από όσα τυχαίνει να συμβαίνουν γύρω του. Το γεγονός ότι η συγγραφέας αναφέρεται εκτενώς στη σχέση του με τη μνήμη στο κλείσιμο του μυθιστορήματος μοιάζει να εξηγεί την ιδιαίτερη, σχεδόν αδιάφορη προς του άλλους και παράλληλα αυτοκαταστροφική συμπεριφορά του, όσο είναι ζωντανός. Όπως ο κόσμος της Τσέιλ απαρνιέται τη μνήμη και μοιάζει να μετατρέπεται σε μια απρόσωπη μάζα που κινείται άσκοπά, το ίδιο συμβαίνει και με τον Μικέλε.

[323] Το *L'opzione* δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1964 στο όγδοο τεύχος του λογοτεχνικού περιοδικού *Questo e altro*, συνιδρυτής του οποίου είναι και ο Σερένι. Λίγο αργότερα την ίδια χρονιά κυκλοφορεί και σε έναν μικρό τόμο από τις εκδόσεις Scheiwiller.

[324] Laura Neri, «Introduzione» στο: Vittorio Sereni, ό.π., σελ. VIII
Το ζήτημα της μνήμης (και ιδιαίτερα μέσω της αναφορά σε *αναμνήσεις*) αποτελεί ένα από τα κεντρικά θεματικά μοτίβο στο έργο του Σερένι (Βλ. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, εκδ. Quodlibet, Ματσεράτα, 2022, σελ. 40-41).

[325] Βλ. σχετικά Marco Forti, «Sereni narratore: 'L'opzione' e il 'Sabato tedesco'» στο: Stefano Agosti κ.ά., *La poesia di Vittorio Sereni. Atti di convegno*, εκδ. Librex, Μιλάνο 1985, σελ. 48
Ο λόγος του αφηγητή, ο οποίος μιλά σε α' πρόσωπο, είναι σταθερά περιγραφικός, θυμίζοντας έναν εσωτερικό μονόλογο, ο οποίος μπλέκεται με τις φωνές όσων συναντά στο πλαίσιο της Έκθεσης Βιβλίου της Φρανκφούρτης. Η διήγηση όσων βλέπει κι ακούει ο πρωταγωνιστής διακόπτεται όταν αυτός απευθύνεται σε μία γυναίκα που συναντά. Η φωνή της συνομιλήτριάς του, όμως, δεν ακούγεται ποτέ. Με αυτό τον τρόπο, ο Σερένι μεταφέρει μια αίσθηση αιώρησης ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, στη σχέση με τον εαυτό και τη σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο˙ ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στην περίοδο του πολέμου και τα μεταπολεμικά χρόνια.

συναισθήματα, καθώς «η ανάλαφρη κι ανέμελη χροιά [του αφηγητή] […] υπονομεύεται, ενίοτε, από ένα σκοτεινό πέπλο θλίψης»·[326] ένα πέπλο που υφαίνεται από βωβούς ήχους, από αναμνήσεις θορύβων που έρχονται από το παρελθόν για στοιχειώσουν σιωπηλά το παρόν.

Μέρος της λύπης που μεταφέρει ο Σερένι έγκειται στο γεγονός ότι ο αφηγητής επιδιώκει να «κατακτήσει την πλήρη σύμπτωση, αυστηρά 'μονολογικής' φύσης, μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης, αλλά [που] στη συνέχεια πνίγεται από την αδυναμία να κινηθεί με άνεση σε μία εντελώς ομοιογενή διαχρονία»,[327] δηλαδή στην προσπάθεια να περιγράψει κάτι που μόλις έχει παρέλθει, χωρίς ο ίδιος να αποκλείεται από όσα συμβαίνουν. Η απειλή της παράβλεψης σημαντικών στοιχείων, και συνεπώς του περάσματός τους στη λήθη είναι διαρκώς παρούσα. Η αναφορά σε καθετί σημαντικό που ήδη τείνει να ξεχαστεί προσδίδει έναν ακόμη πιο δραματικό τόνο στο κείμενο. Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα είναι το γεγονός ότι ο Σερένι επιστρέφει διαρκώς στο θέμα του πολέμου. Στο «L'opzione», όταν η ξανθιά γυναίκα, με την οποία ο αφηγητής περιμένει για μέρες να συναντηθεί, τελικά τον επισκέπτεται στο δωμάτιό του, η πρώτη ερώτηση που τής κάνει, προσπαθώντας να ξεκινήσει έναν διάλογο μαζί της, είναι πού βρισκόταν κατά τη διάρκεια του πολέμου.[328] Ό,τι κι αν συμβαίνει μεταπολεμικά, πάντα μεσολαβούν οι *perdute domeniche* (86), οι *χαμένες Κυριακές* της περιόδου του πολέμου.

Ιδωμένος από αυτή τη σκοπιά, ο τίτλος «Η επιλογή», του συγκεκριμένου διηγήματος, αποκτά διαφορετική διάσταση. Η υπόθεση αφορά μια ομάδα εκπροσώπων εκδοτικών οίκων − ανάμεσα τους βρίσκεται κι ο αφηγητής−, οι οποίοι διεκδικούν τη δημοσίευση ενός βιβλίου. Στον τόμο αυτόν ο οποίος αποτελεί τη «μόνη πραγματική δουλειά, μεγάλη δουλειά» [329] που παρουσιάζεται στην Έκθεση της Φρανκφούρτης, διακεκριμένοι καθηγητές αποκαλύπτουν τι θα συμβεί στον κόσμο τα επόμενα δέκα χρόνια. [330] Με βάση τα πραγματολογικά στοιχεία του

[326] L'inflessione lieve e svagata […] è minata, a tratti, da un cupo velo di tristezza

[327] «un narratore-personaggio che vorrebbe conquistare la piena coincidenza, di natura rigorosamente 'monologica', fra tempo della storia e tempo del racconto, ma che poi è soffocato dall'impossibilità di muoversi con scioltezza in una diacronia del tutto omogenea» (Paolo Giovannetti, «Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni» στο: Edoardo Esposto (επιμ.), *Un altro…*, ό.π., σελ.50)

[328] Βλ. Vittorio Sereni, *Il sabato…*, ό.π., σελ. 34

[329] «vero affare, grosso affare» Ό.π., σελ. 15

[330] Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο αφηγητής εκπρόσωπος ενός εκδοτικού οίκου του Μιλάνου δεν βλέπει ποτέ το ίδιο το βιβλίο, παρά μόνο μια μακέτα, ένα προσχέδιό του. Κανένα από τα πρόσωπα του διηγήματος δεν πιάνει στα χέρια του καθαυτό το αντικείμενο που αποτελεί το βασικό διακύβευμα των ημερών (ο χαρακτήρας που είναι υπεύθυνος για την εύρεση εκδότη αναφέρει ότι τα περισσότερα από τα κείμενα, καθώς και οι εικονογραφήσεις είναι κατά 80% έτοιμα). Μέσω αυτού του τεχνάσματος, ο Σερένι αποκαλύπτει, για μία ακόμη

κειμένου, ο τίτλος αναφέρεται σε πολλαπλές εκδοχές της επιλογής: η επιλογή ανάμεσα στους εκδότες, το ίδιο το βιβλίο ως η καλύτερη επιλογή που παρουσιάζεται, η επιλογή της στάσης που κρατούν οι άνθρωποι του πνεύματος στην ιταλική μεταπολεμική πραγματικότητα. Τη στιγμή που όλοι προβλέπουν ότι η πιο επικερδής επένδυση αφορά το μέλλον, το βλέμμα του αφηγητή[331] στρέφεται, όπως είδαμε παραπάνω, στο παρελθόν. Ο Σερένι, έτσι, μάς επιτρέπει να δούμε τον τίτλο υπό ένα ακόμη πρίσμα, αυτό της διαχείρισης των αναμνήσεων: Ο σύγχρονος κόσμος μπορεί να αντιμετωπίζει τη λήθη και την εξύμνηση του μέλλοντος ως εναλλακτική απέναντι στη διατήρηση της τραυματικής μνήμης, αλλά στην πραγματικότητα, αυτή είναι μια επιλογή που δεν υπάρχει.[332] Ήδη το 1944, ο ποιητής γράφει:

> […] *επιτάφιο άσμα ενός μπουλουκιού*
> *Γερμανικού για τη χαμένη δύναμη.*
>
> *Τώρα κάθε αγκυροβόλι είναι βουβό*
> *συμπαγές το κέλυφος της λήθης*
> *Ο κύκλος είναι τέλειος*. (85) (Παράρτημα Α, αρ. 20)

(Άτιτλο, *Diario d'Algeria*)

Μπορεί ο Σερένι να συνθέτει τους συγκεκριμένους στίχους ενώ βρίσκεται αιχμάλωτος από τις συμμαχικές δυνάμεις στην Αλγερία,[333] και σε αυτούς να αντανακλώνται τα βιώματα και τα συναισθήματα εκείνης της ιδιαίτερης περιόδου, αλλά η εικόνα που μεταφέρει παραμένει αμετάβλητη στο πέρασμα του χρόνου. Ακόμη κι όταν η λήθη μοιάζει να έχει παγιωθεί, ακόμη

φορά, το αίσθημα ανασφάλειας και ματαιότητας που του προκαλεί η εποχή του: Η μνήμη απορρίπτεται, δεν αφορά κανέναν και όλοι διεκδικούν σθεναρά μια εικόνα του μέλλοντος − ενός μέλλοντος, για το οποίο κανείς − ούτε καν η επιστήμη− δεν μπορεί να είναι απόλυτα σίγουρος. Αρνούμενος να χάσει κάθε ελπίδα, όμως, ο συγγραφέας αποφασίζει να κλείσει το διήγημα με «[την] φαντασία, ή καλύτερα την] υπόθεση» ότι το βιβλίο που δεν είδε κανείς, υπάρχει κάπου ολοκληρωμένο και όντως γράφει τι πρόκειται να συμβεί στον κόσμο στο μέλλον.

[331] Στο συγκεκριμένο διήγημα εύκολα μπορούμε να διακρίνουμε τον ίδιο τον συγγραφέα στο πρόσωπο του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα.

[332] Ο Σερένι απορρίπτει ρητά την πιθανότητα ύπαρξης επιλογής, περιγράφοντας παράλληλα, σε ειρωνικό τόνο, το κλίμα που δημιουργείται την περίοδο που περιγράφει στο «L'opzione» από τον κόσμο που ασχολείται με το βιβλίο, από τους ανθρώπους του πνεύματος: «Μα τι αναταραχή, τι ωραία νοοτροπία, τι αστυνομική ψύχωση κάναμε μέσα σε λίγες μέρες μ' αυτή την ιστορία της επιλογής... Σίγουρα έμοιαζε με καταδίωξη − από το ένα ξενοδοχείο στο άλλο, από τη μια ρεσεψιόν στην άλλη.... Λίγο-πολύ τα ίδια πρόσωπα παντού, σκορπίζονταν τρία-τέσσερα από αυτά και σύντομα τα ξανάβρισκες στο μέρος που πήγαινες, ήρεμα και χαμογελαστά − και, από πίσω με κομμένη την ανάσα... τόσο που αν βρίσκονταν μπροστά σου πρόσωπα που δεν είχες ξαναδεί, σχεδόν υποψιαζόσουν ότι ήταν μακιγιαρισμένα, μεταμφιεσμένα... Αλλά αυτό δεν το πιστεύω. Βλέπει κανείς έναν που καταφέρνει να φέρει κάποια σ' ένα δωμάτιο, εκμεταλλευόμενος το πανδαιμόνιο, κι αμέσως οι άλλοι σκέφτονται ότι θέλει να τους αρπάξει… την επιλογή! Ναι, το βρήκες το καλό, ονόμασέ την επιλογή… Ωραίο αστείο πάντως…» (Vittorio Sereni, ό.π., σελ. 28) (Παράρτημα Α, αρ. 21)

[333] Βλ. ενδεικτικά Ευαγγελία Πολύμου, «Εισαγωγή» στο: Vittorio Sereni, *Η κόρη των Αθηνών. Ιστορία και ποίηση (ο ιταλικός ερμητισμός)*, εκδ. Κουκούτσι, Αθήνα 2020, σελ. 20-21

κι όταν ο κύκλος έχει κλείσει οριστικά, το νεκρικό τραγούδι - ανάμνηση όσων συνέβησαν - συνεχίζει να ακούγεται και το αίσθημα ανασφάλειας δεν παύει να υπάρχει: η σιωπή καλύπτει κάθε καταφύγιο.[334]

Ο κίνδυνος κι ο φόβος της σιωπής συχνά εμφανίζονται στο έργο του Σερένι.[335] Στο ποίημα «Una visita in fabbrica [Μια επίσκεψη στη φάμπρικα]» η σιωπή παρουσιάζεται ως απειλή, καθώς *κλείνει* […] *την ηρεμία* (133) και σηματοδοτεί την καταπίεση των εργατών.[336] Το συγκεκριμένο ποίημα, το οποίο δημοσιεύεται για πρώτη φορά το 1961,[337] αναφέρεται σε μια περίοδο σημαντικών ανακατατάξεων στον τομέα της βιομηχανίας (ο ποιητής συμπληρώνει στον τίτλο του ποιήματος, μέσα σε παρένθεση, τη χρονολογία 1952-1958), όταν πολυάριθμες απεργίες καταστέλλονται βίαια, περιορίζεται η ελευθερία του συνέρχεσθαι ως ασύμβατη με τη διατήρηση της δημόσιας τάξης και εντείνονται οι διακρίσεις εναντίον των υποστηρικτών κομμάτων της Αριστεράς και της CGIL (Ιταλικής Γενικής Συνομοσπονδίας Εργασίας)· συνεπώς οι διεκδικήσεις από πλευράς συνδικάτων μειώνονται.[338] Στο ίδιο πλαίσιο, μέρος των βιομηχάνων, ακολουθώντας την «οικολογική» εκστρατεία κατά του θορύβου, αποφασίζουν να σιγήσουν τις σειρήνες των εργοστασίων που σημαίνουν την έναρξη και τη λήξη της βάρδιας και οι οποίες για χρόνια «ταυτίζονταν με την εργατική συνείδηση».[339] Ένα μικρό εργοστάσιο που ακόμη δεν έχει υιοθετήσει αυτή την αλλαγή γίνεται η αφορμή για να γραφτεί το «Una visita in fabbrica». Το ποίημα ξεκινά:

> *Χαρούμενα στον αέρα του Σεπτέμβρη περισσότερο σφύριγμα παρά κραυγή*
> *πολύ μακρινή μια σειρήνα εργοστασίου.*

---

[334] Σύμφωνα με τον S. Cipriani το διήγημα «Opzione» που είδαμε παραπάνω κλείνει κι αυτό με μια «ξαφνική εγκατάλειψη του αφηγητή [un improvviso abbandono del narratore]», ο οποίος «βρίσκει καταφύγιο στους τόπους της σιωπής [si rifugia nelle contrade del silenzio]» (Stefano Cipriani, Il 'libro' della prosa di Vittorio Sereni, εκδ. Società editrice fiorentina, Φλωρεντία 2002, σελ. 100). Παρότι η απομάκρυνση από όσα συμβαίνουν στην Έκθεση μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει λυτρωτικό χαρακτήρα για τον αφηγητή, η αντίληψη ότι η σιωπή λειτουργεί εδώ ως καταφύγιο, ως ένα μέρος που προσφέρει ασφάλεια, δεν θα μπορούσε να ισχύει, αφού ο Σερένι αυτοκατακρίνεται για την ανάγκη του να περνάει μακρές περιόδους σιωπής μέχρι να βρει μέσα του κάτι να γράψει.

[335] Βλ. Remo Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1980, σελ. 214

[336] Ο Σερένι, στο ποίημα αυτό, με αφορμή την περιγραφή της ζωής των εργατών αναστοχάζεται όλες τις εμπειρίες του της τελευταίας δεκαετίας, τόσο ως άνθρωπος όσο και ως ποιητής (Βλ. Giuseppe Castrillo, Anna Cerbo, *Letture e progetti di lettura. Luzi-Sereni-Bassani-Fortini*. εκδ. De Simone, Νάπολη 1978, σελ. 118). Η σιωπή που συνδέεται με την καταπίεση που βιώνουν τα άτομα μεταπολεμικά αποκτά ευρύτερες διαστάσεις, καθώς μπλέκεται με τις σκέψεις του δημιουργού ο οποίος δεν ανήκει στην εργατική τάξη.

[337] Βλ. Vittorio Sereni, «Una visita in fabbrica», *Il menabò di lettura* (διευθ. Elio Vittorini, Italo Calvino), 4 (1961), εκδ. Giulio Einaudi, σελ. 7-11

[338] Βλ. Oscar Schiavone, «Una lettura di 'una visita in fabbrica' di Vittorio Sereni», *Italianistica: rivista di letterature italiana*, 3 τχ. 35 (2006), σελ.100

[339] «la coscienza operaia». Ό.π.

Δεν ήταν λοιπόν όλες κλειστές οι σειρήνες;
Ήθελαν τα αφεντικά μια εποχή εντελώς βουβή
στις γειτονιές της τιμωρίας·
περηφανεύονται τώρα για τη δημόσια ηρεμία. (133) (Παράρτημα Α, αρ. 22)

(*Gli strumenti umani*)

Ο ήχος της σειρήνας, εδώ, αντιπαραβάλλεται με το modus vivendi της τιμωρίας που επιβάλλουν τα αφεντικά·[340] η σειρήνα του παλιού εργοστασίου συμβολίζει το *χαρούμεν*[*ο*] παρελθόν και αντιπαρατίθεται ως *πολύ μακρινή* στη σιωπή του παρόντος.[341] Το σφύριγμα του σήμερα, απόηχος της *θορυβώδους ακμής των πρωτοπόρων* (133)[342], είναι ισχνό. Το ίδιο και η φωνή των εργατών που σταδιακά σωπαίνει, καθώς *η κουφή της δυσαρέσκεια* […] *αναστατώνεται κάθε μέρα και κάθε μέρα είναι ήρεμη*.[343] *Μέχρι πότε;* αναρωτιέται ο ποιητής (133). Ο εαυτός χωρίζεται στα δύο, η *δίγλωσση ψυχή* (133) βρίσκεται *ανάμεσα στο ζωηρό μέλλον και στον παραλυμένο χρόνο* (133)[344]. Στο παλιό εργοστάσιο η μία από τις δύο γλώσσες, αυτή του παρελθόντος, σταδιακά καταργείται, ενώ η άλλη, αυτή της καταπίεσης που φέρνει η νέα εποχή, κερδίζει έδαφος, αναπτύσσεται.[345] Η εσωτερική φωνή της μνήμης δίνει τη θέση της στη φωνή των εργατών που ακροβατούν ανάμεσα σε δύο καταστάσεις, αδύναμοι να αποφύγουν για πολύ όσα είναι προδιαγεγραμμένο να συμβούν.[346]

Ο κόσμος που αναδύεται, αρχικά περιγράφεται με πολύ φωτεινά χρώματα, γεμάτος *μαλακά λιβάδια και παρτέρια που ξεχειλίζουν* (134).[347] Γρήγορα, όμως, χάνει από την ελκυστικότητά του, γεμίζει με *θόρυβο που αθροίζει σε θόρυβο* (134).[348] Ξένος και δυσάρεστος για τον ποιητή, αυτός ο θόρυβος τον εγκλωβίζει, τού προκαλεί φόβο και τον αναγκάζει να σιωπήσει (134).[349] Τα αισθήματα φόβου κι ανησυχίας, μάλιστα, εντείνονται, καθώς το ποιητικό υποκείμενο αποστασιοποιείται από τις κοινωνικές ομάδες για τις οποίες μιλά, από τα άτομα που συνθέτουν τον κόσμο του εργοστασίου. Διαφοροποιείται μεν από τη λογική των αφεντικών,

---

[340] Βλ. Rudolf Schuerch, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, εκδ. Vallecchi, Φλωρεντία 1985, σελ. 137
[341] Βλ. Angelo Jacomuzzi, «Sereni Un poeta in fabbrica», στο: Stefano Agosti κ.ά., *La poesia…*, ό.π., σελ. 61
[342] «*rigoglio ruggente dei pionieri*»
[343] «*sordo malumore che s'inquieta ogni giorno/ e ogni giorno è quietato − fino a quando*?»
[344] «*tra vibrante avvenire e tempo dissipato*»
[345] Βλ. Angelo Jacomuzzi, ό.π.
[346] Rudolf Schuerch, ό.π., σελ. 138
[347] «*di molli prati di stillanti aiuole*»
[348] «*rumore che si somma a rumore*»
[349] Οι συνθήκες του νέου κόσμου δεν είναι αρνητικές μονάχα για τον ποιητή, αλλά και για τους εργάτες: *Κλεισμένοι σε τάξη, ήρεμοι και γρήγοροι, εκτοπισμένοι σε ένα νήμα ευημερίας/ απερίσπαστοι −και πάνω από όλα αδυσώπητος/ και υπνωτικός ο χορός των κομματιών από τη μία αίθουσα στην άλλη* [*Chiusi in un ordine,/compassati e svelti,/relegati a un filo di benessere/senza perdere un colpo − e su tutto implacabile/ e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala*].

περιγράφοντας με γλαφυρό τρόπο *τη φωτιά της καταπίεσης* (135)[350] των εργατών, αλλά δεν συνδέεται μαζί τους. Αναφέρεται σε όσους δουλεύουν στο εργοστάσιο λέγοντας: *Να τοι στο πόστο τους* […]/ […] *τι ξέρεις γι' αυτούς/ τι ξέρουμε εσύ κι εγώ που αγνοούμε την τέχνη τους…* (134).[351] Ο Σερένι θεάται τον εαυτό του ως έναν άνθρωπο του πνεύματος, ο οποίος ενστικτωδώς ωθείται να δείξει αλληλεγγύη σε αυτούς που καταπιέζονται, αλλά αδυνατεί να συμμετέχει στο βίωμά τους, αφού, όπως ομολογεί, δυσκολεύεται να διαχωρίσει το εργοστάσιο από τους ανθρώπους που εργάζονται σε αυτό.[352]

Ακόμη, όμως, κι αν ο ποιητής θεωρεί ότι δεν τού ανήκει μια θέση ανάμεσα στους εργάτες, στους καταληκτικούς στίχους του «Una visita in fabbrica» το συναίσθημά του ταυτίζεται απόλυτα με το δικό τους:

> […] *ειρωνική και πυρετώδης ωστόσο*
> *σε κάτι άλλο καλεί η σειρήνα της βιοτεχνίας.*
> *Επιμένει ότι πιο πολύ απ' την ελπίδα μετράει η οργή*
> *και πιο πολύ απ' την οργή η σαφήνεια,*
> *γνέθει για μας παροιμίες υπομονής*
> *της επιμελούς υπομονής για να προχωρήσει*
> *πιο βαθιά, όλο και πιο βαθιά*
> *μέχρι να κοπεί ο κόμπος της αθλιότητας και του ξεπεσμού*
> *μια κραυγή που για πολύ καιρό μέσα μας καταπνίγεται*
> *από το βάθος αυτών των αποστειρωμένων κολαστηρίων*.[353] (135) (Παράρτημα Α, αρ. 23)
>
> (*Gli strumenti umani*, 1965)

Για μία τελευταία φορά ακούγεται η σειρήνα, για να αναγγείλει, πέρα από τη λήξη μιας βάρδιας, τη λήξη του ποιήματος. Ο ίδιος ήχος που αρχικά αποτελεί την αφορμή για την εισαγωγή του αναγνώστη στη ζωή του εργοστασίου, στην τελευταία στροφή του ποιήματος

[350] «*il fuoco dell'oppressione*»
[351] «*Eccoli al loro posto* […] /[…] *che sai di loro/ che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro…*»
[352] Βλ.Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, εκδ. Vita e pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Μιλάνο 2001, Σελ. 98
[353] Ο Γ. Δάλλας, μιλώντας για την ελληνική μεταπολεμική ποίηση σημειώνει: «Ο μεταπολεμικός ποιητής φαίνεται να σύρεται από τη δράση και όχι από την ποίησή του στα σύγχρονα κολαστήρια, για να αναπαράγει εκεί τη δήλωση και εκεί την αυτοκριτική του» (Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σελ.208). Ο Σερένι, στο συγκεκριμένο ποίημα, τοποθετεί εαυτόν στα κολαστήρια του καιρού του, όχι λόγω της δράσης που απορρέει από τον ιδεολογικό του προσανατολισμό ή εξαιτίας των επιλογών που σχετίζονται με την τέχνη του, αλλά αντιδρώντας ενστικτωδώς σε όσα βλέπει να συμβαίνουν. Εκεί, κι αυτός παίρνει θέση και κάνει την αυτοκριτική του.

λειτουργεί ως έναυσμα για προβληματισμό, για αναστοχασμό όσων προκαλούν την οργή, «δίνοντας το σύνθημα για μία νέα στιγμή λύτρωσης».[354]

Η καθαρή σκέψη αποτελεί βασική προϋπόθεση και επιτακτική ανάγκη. Η σαφήνεια για τον ποιητή έγκειται στην κατανόηση της κοινωνίας, μέσω της παρατήρησής της υπό το πρίσμα της αλλαγής της και όχι μέσω της παρατήρησης της ίδιας της αλλαγής. Ο Σερένι στην ποίησή του απεικονίζει μια κοινωνία σε μετάβαση, ανάμεσα σε «μια κουλτούρα προ − ή παλαιο− βιομηχανική σε μια μαζική κουλτούρα […], την Ιταλία ανάμεσα στην μεταπολεμική περίοδο και το λεγόμενο 'οικονομικό θαύμα'».[355] Σε αυτή τη διαδικασία, οι εργάτες βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε μία ψευδαίσθηση ευτυχίας: *περιορισμένοι σε ένα νήμα ευημερίας*[356] (134), στο μέρος που, στην πραγματικότητα, δεν είναι άλλο παρά ο *ομαδικός* [*τους*] *τάφος*[357] (135). Ό,τι καλύτερο έχει μέσα του ο άνθρωπος υφίσταται πλέον μόνο ως *αίσθηση*[358], η οποία μπροστά στην εργασία συρρικνώνεται ή εξαλείφεται. Αυτό που τελικά απομένει είναι μια ψευδής ικανοποίηση για το *ψωμί άλλων,* το οποίο μονάχα *το μυαλό που είναι σε εγρήγορση* αντιλαμβάνεται ότι είναι *πικρό*[359] (134). Η σειρήνα ηχεί *ειρωνική και πυρετώδης* καθώς η εργατική τάξη αλλοτριώνεται, γίνεται «δόντι τροχού στην παραγωγική μηχανή».[360]

Η νοοτροπία των ανθρώπων μεταβάλλεται, αφού η εργασία αποκτά θρησκευτικό υπόβαθρο («la tendenza a fare dal lavoro una religione»)[361]. Οι εργάτες, προκειμένου να υπηρετήσουν αυτό το είδος νέας θρησκείας, μετατρέπονται σε κινητήρια δύναμη και εξαρτήματα του εργοστασίου, έρμαια αυτών που το διοικούν.[362] Με τον ίδιο τρόπο, όταν οι λογοτέχνες ανάγουν την κοινωνική αλλαγή, τη νέα βιομηχανική κοινωνία σε θεωρητική βάση παγιδεύονται σε αυτήν και αδυνατούν να διαμορφώσουν μια διαυγή εικόνα της πραγματικότητας.[363] Ο Σερένι παρατηρεί ανάμεσα στους ανθρώπους του πνεύματος να εξελίσσεται «μια διαμάχη ή μάλλον

---

[354] «dando lo spunto per un nuovo momento di riscatto» (Oscar Schiavone, ό.π., σελ. 117)
[355] Simone Giorgino, *Poeti in rivolta Lavoro e industria nella poesia italiana contemporanea*, εκδ. Sinestesie, Αβελλίνο, 2018, σελ. 59
[356] «*relegati a un filo di benessere*»
[357] «*fossa comune*»
[358] «*senso*»
[359] «([…] *lieto dell'altrui pane/ che solo la mente sveglia sa d'amaro*»
[360] Έριχ Φρομ (μτφ. Άρης Δικταίος), *Η επανάσταση της ελπίδας. Γύρω από μιαν εξανθρωπισμένη τεχνολογία*, εκδ. Αλ. Ρούγκα, χ.τ. 1975, σελ. 65
[361] Βλ. Vittorio Sereni, Poesie e prose, ό.π., σελ. 868
[362] Ο Έριχ Φρόμ, το 1968, μιλά για την «αντορθολογική πίστη», την αποδοχή ενός πράγματος ως αληθινό και δεδομένο άσχετα με το αν αυτό υπάρχει ή αν είναι όντως αληθές. Βασικό χαρακτηριστικό αυτού του είδους πίστης είναι η παθητικότητα (Βλ. Έριχ Φρόμ, ό.π., σελ.36). Στο «Una visita in fabbrica» μεταπολεμικά η πίστη των εργατών στον ωφέλιμο για το άτομο και την κοινωνία χαρακτήρα της δουλειάς μπορεί να τους οδηγήσει στην υιοθέτηση μιας παθητικής στάσης απέναντι σε όσα συμβαίνουν.
[363] Βλ. ό.π., 868-869

ένα στοίχημα μεταξύ εκείνων που δρουν πέρα από μια ερμηνεία κι έναν ορισμό της δικής τους εποχής, αισθάνονται και βλέπουν τον εαυτό τους στη δική τους εποχή, αλλά αφήνουν την ερμηνεία και τον ορισμό της για τους μεταγενέστερους ή και τους συγκαιρινούς; −παρέμβαση της ιστορίας, και εκείνων που ιστορικοποιούν a priori, τρόπον τινά, τους εαυτούς τους και τον καιρό τους σε μια ερμηνεία και έναν ορισμό του οποίου οι ίδιοι καθιστούν τους εαυτούς τους, εκτός από κινητήρια δύναμη, και όργανο» (Παράρτημα Α, αρ. 24).[364]

Ο Σερένι δηλώνει ρητά *πως δεν τον αγαπ[ά] τον καιρό του,*[365] έναν καιρό που τον γεμίζει *υποψίες και ενοχικές σκέψεις*[366] (155), αλλά, όμοια με τον Δάλλα και τον Χατζή, διατηρεί τη βαθιά πίστη ότι η κατάσταση που επικρατεί μπορεί να ανατραπεί. Για να συμβεί αυτό δεν αρκεί, όμως, μόνο η ελπίδα ή η οργή· χρειάζεται η διαύγεια της σκέψης (και συνεπώς του λόγου), ώστε να φτάσει η στιγμή *να κοπεί ο κόμπος της αθλιότητας* και η φωνή όσων καταπιέζονται να υπερισχύσει της σιωπής.

2.4 Η ψευδαίσθηση της ελευθερίας

«Η σιωπή μπορεί να πάρει μια μορφή δυστυχίας κλειστής, τερατώδους, *διαβολικής*: να μαράνει τις μέρες της νιότης, να κάνει το ψωμί πικρό. Μπορεί να φέρει, όπως λένε, τον θάνατο»[367] (Α859) γράφει η Ναταλία Γκίνζμπουργκ στο δοκίμιο «Silenzio [Σιωπή]» που δημοσιεύεται για πρώτη φορά έναν χρόνο πριν από την περίοδο στην οποία αναφέρεται «Una visita in fabbrica».[368] Αν στην περίπτωση του Σερένι, σε μια εποχή επιβολής της σιωπής, μόνο όσοι διαθέτουν διαυγή σκέψη αντιλαμβάνονται ότι το ψωμί που τρώνε είναι πικρό, στο έργο της

[364] Ό.π., σελ. 873-974
Το συγκεκριμένο σχόλιο προκύπτει ως απάντηση στην κριτική του Ε. Βιττορίνι (συγγραφέα και διευθυντή του περιοδικού που εκδίδεται για πρώτη φορά το ποίημα που μελετάμε), ο οποίος θεωρεί ότι μια ποιητική περιορισμένη στην περιγραφή της ζωής του εργοστασίου είναι παρωχημένη, αφού δεν αποδίδει την εικόνα της σύγχρονης πραγματικότητας, την εμπειρία της τεχνολογικής προόδου και την ασάφεια που χαρακτηρίζει την εποχή. Ο Βιττορίνι αναφέρεται, επίσης, συγκεκριμένα στο «Una visita in fabbrica», λέγοντας ότι ο ποιητής επιχειρεί να μεταφέρει, με ελεγειακό τρόπο, έναν κόσμο που στην πραγματικότητα δεν κατέχει (Βλ. σχετικά, Simone Giorgino, ό.π., σελ. 61) −ισχυρισμό που ο Σερένι ανατρέπει στο δοκίμιο του 1962, με τίτλο «Intermezzo neocapitalistico [Νεοκαπιταλιστικό ιντερμέτζο]», όπου εξηγεί ότι ο κόσμος της λογοτεχνίας σε μεγάλο βαθμό πλέον έχει την εμπειρία της «οργανωμένης εργασίας [lavoro organizzato]» (Βλ. Vittorio Sereni, ό.π., 868-869).
[365] «*Non lo amo il mio tempo − non lo amo*»
[366] «*in sospetti e pensieri di colpa*»
[367] «Il silenzio può raggiungere una forma d'infelicità chiusa, mostruosa, *diabolica*: avvizzire i giorni della giovinezza, fare amare il pane. Può portare, come si è detto, alla morte».
[368] Το «Silenzio» γράφεται το 1951 και εκδίδεται ως μέρος της συλλογής *Le piccole virtù* το 1962 (Βλ. Natalia Ginzburg, *Opere*, τ.1, ό.π., σελ. 783), ενώ το «Una visita in fabbrica» αφορά την περίοδο 1952-1958 και εκδίδεται το 1961.

Γκίνζμπουργκ η σιωπή αποκτά ακόμη μεγαλύτερη δυναμική, αφού μπορεί να κάνει πικρό το ψωμί οποιουδήποτε εγκλωβίζεται σε αυτήν.

Σε μια προσπάθεια να εντοπίσει την αρχή του νήματος της σιωπής, η συγγραφέας επιστρέφει στα παιδικά της χρόνια. Ο κυρίαρχος λόγος της εποχής είναι «αιματοβαμμέ[νος] και βαρ[ύς]»[369] (A856) και η γενιά της προτιμά να απομακρυνθεί από αυτόν. Έτσι, οι λέξεις και οι αλλαγές που υπόκεινται φανερώνουν την απόσταση ανάμεσα στις γενιές, γίνονται το «μέτρο του χρόνου».[370] Φτάνοντας στο παρόν, ο νέος λόγος, χάνει την αξία του, οδηγώντας στην απόγνωση:

> «Εμείς δεν μιλούσαμε. Δεν μιλούσαμε για να διαμαρτυρηθούμε κι από οργή. Δεν μιλούσαμε για να κάνουμε τους γονείς μας να καταλάβουν ότι αυτά τα μεγάλα λόγια τους δεν μάς χρησίμευαν πια. Εμείς φυλούσαμε άλλα. Σιωπούσαμε, γεμάτοι εμπιστοσύνη στις νέες μας λέξεις. Θα ξοδεύαμε αυτές τις καινούργιες λέξεις αργότερα, με ανθρώπους που θα τις καταλάβαιναν. Ήμασταν πλούσιοι απ' τη σιωπή μας.[371] Τώρα ντρεπόμαστε και είμαστε απελπισμένοι, και γνωρίζουμε όλη την αθλιότητα. Δεν θα απελευθερωθούμε ποτέ πια. […] Και οι καινούργιες λέξεις, συνειδητοποιήσαμε ότι δεν έχουν αξία, δεν μπορείς να αγοράσεις τίποτα με αυτές. Δεν χρησιμεύουν στο να θεμελιωθούν σχέσεις, είναι υδάτινες,[372] κρύες, άγονες. Δεν χρησιμεύουν στη συγγραφή βιβλίων, ούτε στη διατήρηση του δεσμού μας με ένα αγαπημένο πρόσωπο, ούτε στο να σωθεί ένας φίλος[373]» (A856). (Παράρτημα Α, αρ. 25)
>
> («Silenzio», *Le piccole virtù*,1951*)

Αντιμέτωπη με μια «τραγική ρωγμή ανάμεσα σε ένα πριν και ένα μετά»,[374] στο συγκεκριμένο απόσπασμα, η συγγραφέας δημιουργεί ένα δίπολο, τοποθετώντας στο ένα άκρο τον λόγο του παρελθόντος και στο άλλο, αυτόν του παρόντος. Κοινός τόπος και των δύο ειδών λόγου είναι η αδυναμία τους να είναι λειτουργικοί, γεγονός που και στις δύο περιπτώσεις οδηγεί στην επικράτηση της σιωπής. Καθώς η Γκίνζμπουργκ περνά από τον ένα πόλο στον άλλο, καταγράφει ένα χρονικό της απομάκρυνσης από τον λόγο. Αρχικά οι λέξεις φυλάσσονται ως

---

[369] «[…] vecchie parole sanguinosi e pesanti»
[370] Βλ. Giorgio Bertone, *Lessico per Natalia*…, ό,π., σελ. 31
[371] Την άποψη ότι μια σιωπή είναι πολύτιμη, όταν μέσα της καλλιεργείται η προσωπική φωνή ενός ατόμου, διατηρεί η συγγραφέας σε βάθος χρόνου. Εννέα χρόνια μετά το «Silenzio», το 1960, γράφει το δοκίμιο «Le piccole virtù». Σε αυτό μιλά για τον «ελεύθερο χώρο της σιωπής [il libero spazio del silenzio]» (A895), ο οποίος είναι απολύτως απαραίτητος (σε σωστή ισορροπία με τον λόγο) για να καταφέρει ένα παιδί να αναπτύξει τις κλίσεις του.
[372] «Το πυρηνικό στοιχείο του λόγου είναι το πυρ. […] Της σιωπής η ουσία είναι λοιπόν η υγρότητα» γράφει ο Γ. Δάλλας (Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Εποπτείες*, [χ.ό.], Αθήνα 1954, σελ.61)
[373] Η Γκιζμπουργκ πιθανόν γράφει «ούτε στο να σωθεί ένας φίλος» σκεπτόμενη την αυτοκτονία Παβέζε, η οποία συμβαίνει έναν χρόνο νωρίτερα, τον Αύγουστο του 1950.
[374] Michele Rago, «Le 'virtù' di Natalia Ginzburg», εφ. *L'unità*,19 Δεκεμβρίου 1962, σελ. 6

θησαυρός και νοούνται ως εχέγγυο για τη διαμόρφωση ενός διαφορετικού, ενός καλύτερου μέλλοντος. Η διακοπή της επικοινωνίας γίνεται μέσο για να μεταφέρει νοήματα, αφού αποτελεί δείγμα οργής και διαμαρτυρία. Φτάνοντας στο παρόν, οι λέξεις έχουν μεν αντίθετα χαρακτηριστικά από αυτές του παρελθόντος, αλλά δεν εξυπηρετούν σε τίποτα.[375] Είναι η επίγνωση αυτής της πραγματικότητας που προκαλεί αίσθημα ντροπής. Η απελπισία ακολουθεί, καθώς η ελευθερία που προσμένουν όσοι αποστρέφονται τον λόγο του παρελθόντος είναι ανέφικτη. Η σιωπή, έτσι, αλλάζει κι εκείνη χαρακτήρα, δεν αποτελεί πια επιλογή και γίνεται αυτή «η πιο βαριά και ανυπόφορη των λέξεων».[376]

Στο δοκίμιο αυτό η Γκίνζμπουργκ στοιχειοθετεί το σύνολο σχεδόν των συναισθημάτων από τα οποία απορρέει η σιωπή, καταλήγοντας στα δύο σημαντικότερα, σύμφωνα με την ίδια: την ενοχή και τον φόβο. Το γενικευμένο αίσθημα ενοχής, για το οποίο γίνεται πολύς λόγος, τοποθετείται «ανάμεσα στα δεινά της εποχής»[377] (A856)· το αίσθημα πανικού είναι εξίσου σύνηθες.[378] «Και όποιος αισθάνεται φοβισμένος κι ένοχος, σιωπά»[379] (A856).

Ο καθολικός χαρακτήρας του αισθήματος ενοχής υπογραμμίζεται ξανά στο δοκίμιο «Il teatro è parola [Το θέατρο είναι λόγος]» του 1970. Σε αυτό η αφηγήτρια δέχεται ένα τηλεφώνημα από έναν άντρα, με τον οποίο συζητά το έργο του θεατρικού συγγραφέα Κάρλο Γκολντόνι. Ο διάλογός τους γίνεται η αφορμή για να αναπτύξει κάποιες σκέψεις γύρω από την εμπειρία της παρακολούθησης μιας θεατρικής παράστασης και τη σχέση του θεάτρου με τον λόγο[380]:

> «Μου λέει ωστόσο ότι το ζωντανό θέατρο, το σημερινό θέατρο, δεν είναι πλέον αστικό θέατρο, επειδή η αστική τάξη είναι φορτωμένη με ενοχές και γι' αυτό σιωπά. Του απαντώ ότι όχι μόνο η αστική τάξη, αλλά ολόκληρο το σύμπαν είναι φορτωμένο με ενοχές και γι' αυτό σιωπά ή εκφράζεται με δυσκολία» (B140). (Παράρτημα Α, αρ. 26)
>
> (*Mai devi domandarmi*,1970*)

[375] Σύμφωνα με τον Τζ. Στάινερ η αίσθηση ότι «το έργο τέχνης παγιδεύεται» όταν αρθρώνεται σε λόγο, συνδέεται με το γεγονός ότι «τα εκφραστικά επιτεύγματα του παρελθόντος φάνηκε να βαραίνουν εξαντλητικά πάνω στις δυνατότητες του παρόντος, όπου λόγος και είδη φαίνονται να έχουν θαμπώσει και να 'χουν φθαρεί σαν νόμισμα που βρίσκεται πολύν καιρό στην κυκλοφορία». (Βλ. George Steiner, *Η σιωπή και ο ποιητής*, ό.π. , σελ 39). Αντίστοιχα, η Γκίνζμπουργκ μιλώντας για κάθε είδος λόγου −συμπεριλαμβανομένου του λογοτεχνικού− της γενιάς των γονιών της το παρομοιάζει με «νόμισμα εκτός κυκλοφορίας [moneta fuori corso]» (A856).
[376] Giorgio Bertone, ό.π.
[377] «Fra i vizi della nostra epoca»
[378] «Και από αυτό, όλοι υποφέρουμε [anche di questo, tutti ne soffriamo]» (A856), γράφει η Γκίνζμπουργκ
[379] «E chi si sente spaventato e colpevole, tace»
[380] Ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο κείμενο παρουσιάζει και ο τρόπος που η Γκίνζμπουργκ συνδέει το θέατρο, την ποίηση και τη σιωπή. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η συμμετοχή του κοινού σε ένα θεατρικό δρώμενο δεν συνεπάγεται τη βεβιασμένη διάδραση ανάμεσα σε όσους το παρακολουθούν και ηθοποιούς, αντίθετα: «[…]η ποίηση και το θέατρο απαιτούν τα ίδια πράγματα, νομίζω ότι απαιτούν απόλυτη ακινησία, πλήρη προσοχή, βαθιά σιωπή» (B145-146).

Ήδη το 1957, η Γκίνζμπουργκ, σε ένα θεατρικό κείμενο που γράφει η ίδια, δίνει μια πρώτη εικόνα ενός σύμπαντος που κατακλύζεται από ανάλογα συναισθήματα. Σε αυτό οι χαρακτήρες οι οποίοι ανήκουν στην αστική τάξη μοιάζουν να κατακρίνουν σπανιότερα τις πράξεις τους και να αισθάνονται τύψεις· αντίθετα, εκείνοι που ανήκουν σε χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα εμφορούνται κατά κανόνα από αίσθημα ενοχής. Το θέμα του *L'inserzione* [*Η αγγελία*] αφορά την ιστορία της Τερέζα, μιας γυναίκας που ζει μόνη της και αποφασίζει να βάλει μια αγγελία στην εφημερίδα, προσφέροντας προς ενοικίαση ένα από τα δωμάτια του σπιτιού της. Όταν μια νεαρή φοιτήτρια απαντά στην εν λόγω αγγελία και συναντιούνται για πρώτη φορά, η Τερέζα τής εξιστορεί τη ζωή της.[381] Ένα από τα πρώτα πράγματα στα οποία αναφέρεται είναι η σχέση με τη μητέρα της:

> «Δεν είναι ότι δεν τα πάω καλά μαζί της, εξάλλου είναι αδύνατον να μην τα πας καλά με τη μητέρα μου, γιατί δεν λέει ποτέ λέξη. Νομίζω ότι σε όλη της τη ζωή δεν θα πρέπει να έχει πει πάνω από εκατό λέξεις. Αλλά δεν την ανέχομαι, δεν την αντέχω.» (A1213) (Παράρτημα Α, αρ. 27)

Και συνεχίζει αποκαλύπτοντας την πηγή αυτής της σιωπής: Ο πατέρας της Τερέζα δεν την θεωρεί δικό του παιδί, αλλά του αδελφού του. Αυτό τον ωθεί σε βίαιη συμπεριφορά απέναντι στη μητέρα, ενώ απαξιώνει το κορίτσι.[382] Τελικά αποφασίζει να εγκαταλείψει την οικογένεια και να μεταναστεύσει στην Αμερική, γιατί, όπως λέει, δεν μπορεί να αντικρύζει την Τερέζα. Μετά την αποχώρησή του, η μητέρα εξακολουθεί να συγκατοικεί με τους παππούδες του κοριτσιού και να τους φροντίζει. Εκείνοι όμως, την προσβάλλουν διαρκώς και την κατηγορούν

[381] Η πρώτη πράξη του συγκεκριμένου έργου χαρακτηρίζεται από τους μακροσκελείς μονολόγους του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα. Αν και η Γκίνζμπουργκ δηλώνει ότι αυτό αποτελεί δείγμα συγγραφικής απειρίας, καθώς κατέληξε σε αυτή τη γραφή μην έχοντας άλλον τρόπο για να φωτίσει το παρελθόν, τελικά η επιλογή αυτή επιδρά θετικά στην σύνθεση του «πειστικού πορτρέτου μιας φτωχής, απελπισμένης γυναίκας, που παλεύει ανάμεσα σε μάταιες αναζητήσεις και μια υποβόσκουσα παραμέληση [ritratto persuasivo di una poveraccia, di una disperata, che si dibatte tra futili occupazioni e una neghittosità di fondo] (Alberto Blandi, «L'inserzione della Ginzburg. Ritratto di una donna sbagliata», εφ. *La stampa*, 22 Φεβρουαρίου 1969, σελ. 7). Οι μονόλογοι αυτού του είδους και γενικώς τα λόγια που δεν προορίζονται να απαντηθούν χαρακτηρίζουν το σύνολο των θεατρικών έργων της Γκίνζμπουργκ, σύμφωνα με την Φ. Αντζελίνι. Χαρακτηριστικά αναφέρει το *La segretaria* [*Η γραμματέας*] του 1967, το οποίο ξεκινά με ένα τηλεφώνημα. Σε αυτό, ο θεατής ακούει μόνο μία φωνή που απευθύνεται στο κενό. Αναδεικνύεται, έτσι, η σιωπή απέναντι στην ίδιο τον εαυτό που χαρακτηρίζει την εποχή (Βλ. Franca Angelini, «Anche il silenzio è teatro» στο: Silvia Zoppi Grampi (επιμ.), *Silenzio. Atti del terzo colloquio internazionale di letteratura italiana. Napoli 2-4 ottobre 2008*, εκδ. Salerno editrice, Ρώμη 2012, σελ. 305-306)

[382] Η γιαγιά της Τερέζα επιπλήττει τον γιό της για τον τρόπο που αντιμετωπίζει το παιδί. Τότε εκείνος επιβάλλει σιωπή, λέγοντας: «Σώπαινε εσύ, δεν ξέρεις. Δεν είναι δική μου αυτή. Αυτή είναι του Τζάκομο. [Stai zitta te che non sai. Non è mia quella. Quella è di Giacomo]» (A1217). Με τη φράση αυτή φράση, τοποθετεί τη μητέρα του σε μειονεκτική θέση, κάνοντάς την να αισθάνεται αδύναμη και δημιουργώντας της ενοχές.

για τη φυγή του γιού τους. Ανίκανη να απελευθερωθεί από την ενοχή, «δεν έλεγε ποτέ τίποτα […]. Ήταν πάντα σιωπηλή» (A1218).[383]

Η παραδοχή της Τερέζα ότι δεν αντέχει τη μητέρα της, αλλά και η αντιπαραβολή του γρήγορου και πυκνού λόγου της κόρης στην έντονη σιωπή της μητέρας, αρχικά κάνουν τους δύο χαρακτήρες να φαντάζουν εκ διαμέτρου αντίθετοι. Αυτή η εντύπωση, όμως, ανατρέπεται όσο αποκαλύπτονται στοιχεία της ζωής της πρώτης. Στο δοκίμιο «Estate [«Καλοκαίρι»] διαβάζουμε:

> «Η ζωή μας κείτεται σε αταξία στα πόδια μας. Νιώθουμε την υποχρέωση να απαριθμήσουμε κάθε πόνο ή λάθος. Το φως του καλοκαιριού φωτίζει ανελέητα τη σιωπή μας, το ακίνητο πρόσωπό μας, περιτριγυρισμένο από παλιές και νέες καταστροφές.»[384] (Παράρτημα Α, αρ. 28) (B609)
>
> (*Vita immaginaria*, «Estate», 1974*)

Την ίδια επίδραση που έχει ο καλοκαιρινός ήλιος, σύμφωνα με τη συγγραφέα, σε «πολλούς όπως εκείνη»[385] (B608), έχει για την Τερέζα η έλευση της φοιτήτριας.[386] Καθώς «φωτίζει» τη ζωή της, αποκαλύπτει ότι στην πραγματικότητα οι ιστορίες των δύο γυναικών αποτελούν δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: Και οι δύο διατηρούν συζυγικές σχέσεις που χαρακτηρίζονται από βίαια ξεσπάσματα (A1217, A1229). Και οι δύο δέχονται με παθητικότητα μειωτική συμπεριφορά από τους γονείς των συντρόφων τους (A1217, A1225). Όπως η μητέρα απατά τον σύζυγό της με τον αδελφό του, έτσι και η κόρη απατά τον δικό της σύζυγο με τον παιδικό του φίλο (A1216-1217, A1232). Όπως ο πατέρας μεταναστεύει και διακόπτει κάθε επικοινωνία με την Τερέζα και τη μητέρα της, έτσι και ο σύζυγός της πρώτης εξαφανίζεται για καιρό και αναθέτει στη μητέρα και την αδελφή του να ζητήσουν εκείνες το διαζύγιο (A1217, A1232).[387] Όμως, ενώ η μητέρα ενδίδει στο αίσθημα ενοχής και στέφεται στην απόλυτη σιωπή, η κόρη αποσιωπά μόνο μια σειρά από εμπειρίες που σχετίζονται με τα παιδικά της χρόνια και λειτουργούν τραυματικά για εκείνη. Οδηγείται, έτσι, να επαναλαμβάνει τη ζωή της μητέρας

---

[383] «Non diceva mai niente mia madre. Stava sempre zitta»

[384] Αντίστοιχα χαρακτηριστικά στο φως του καλοκαιρινού ήλιου αποδίδει και ο Σερένι: *Μόνο αληθινό είναι το καλοκαίρι και αυτό του/ το φως που σας ισοπεδώνει* [*Solo vera è l'estate e questa sua luce che vi livella*] (85).

[385] «Molti come me»

[386] Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο διήγημα του Χατζή «Αϊ-Γιώργης» του Δ. Χατζή όταν το νεαρό ζευγάρι μπαίνει ξαφνικά στη ζωή του Σταματάκη και της Κατερίνας για να «φωτίσει» πτυχές τις σχέσης και των προσωπικοτήτων τους που μέχρι εκείνη τη στιγμή αγνοούσαν. Βλ. σχετικά παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.3, σελ. 47.

[387] Στη συνέχεια του έργου ο Λορέντζο παραδέχεται ότι αυτή η εικόνα δεν ήταν η πραγματική αιτία της αποχώρησής του και ότι σκόπευε ούτως ή αλλιώς να διαλύσει τον γάμο του.

της χωρίς να το αντιλαμβάνεται. Αν και αναπτύσσει έναν λόγο έντονο, σχεδόν υστερικό, που αφορά τις δικές της «καταστροφές», αποφεύγει να αναλογιστεί όσα τις προκαλούν. Η «ηχηρή» σιωπή της μητέρας δεν διαφέρει από την κεκαλυμμένη, εσωτερική σιωπή της κόρης· και οι δύο συνδέονται με τα ίδια αρνητικά βιώματα και συναισθήματα.[388]

Σύμφωνα με τον Γκ. Ντ. Μπονίνο, στα θεατρικά έργα της Γκίνζμπουργκ, κάτω από τους διαλόγους «ενός ακατάστατου συνονθυλεύματος ανθρώπων»,[389] αδύναμων να κάνουν οτιδήποτε άλλο από το να μιλούν, υποβόσκει η απόγνωση, η οποία τους ωθεί νευρικά στον λόγο.[390] Ο χαρακτήρας της Τερέζα ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτή την περιγραφή. Ο ρυθμός και το ύφος του λόγου της αντικατοπτρίζει τη γενικότερη κατάστασή της: Πρόκειται για έναν άνθρωπο, ο οποίος αδυνατεί να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα και να συσχετιστεί ισότιμα με τα άτομα του περιβάλλοντός της, ενώ εκφράζει και την επιθυμία να αυτοκτονήσει. Ο Στάινερ διατυπώνει την άποψη ότι η ψυχική κατάρρευση θα μπορούσε να λειτουργήσει ως τακτική ενάντια στην απογοήτευση που προκαλεί η ματαίωση των ελπίδων, ένα από τα εργαλεία που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ο άνθρωπος για να αποφύγει τον θάνατο.[391] Στο συγκεκριμένο έργο, η πρωταγωνίστρια δεν πεθαίνει, όμως τελικά, για να μπορέσει να επιβιώσει η ίδια, για να μην αφεθεί στη «διαβολική δυστυχία» (A859), σκοτώνει τη φοιτήτρια, όταν εκείνη τής ανακοινώνει ότι πρέπει να φύγει από το σπίτι και τής αποκαλύπτει τη χαρά της για τη σχέση που έχει συνάψει με τον Λορέντζο (A1259-1260).

---

[388] Η μητρότητα και η εικόνα της μητέρας στη μεταπολεμική κοινωνία της Ιταλίας αποτελούν βασική θεματική του έργου της Γκίνζμπουργκ. Μητέρες σαν αυτή της Τερέζα, «φιμωμένες και αδύναμες», που σχεδόν δεν εξυπηρετούν τον ρόλο τους στο πλαίσιο της παραδοσιακής οικογένειας, συναντάμε και σε άλλα έργα της συγγραφέως (Βλ. Adalgisa Giorgio, «'La madre': Exposing Patriarchy's erasure of the mother», *The modern language review*, 8 τχ. 4 (1993). Στο έργο «La madre [Η μητέρα]», η μητέρα, της οποίας ο σύζυγος δεν ζει, βγαίνει συχνά τα βράδια. Κατά την επιστροφή της την περιμένει πάντα ο παππούς και διαπληκτίζεται μαζί της. Εκείνη καταλήγει να κλαίει στο κρεβάτι που μοιράζεται με τα δύο της παιδιά. Η σιωπή και η δυστυχία της μητέρας δεν αφήνουν ανεπηρέαστα τα παιδιά, παρότι η εικόνα τους δεν το μαρτυρά πάντα. Όπως συμβαίνει και με την Τερέζα η σιωπή της μητέρας αλλάζει μορφή και μεταφέρεται στα δύο αγόρια: «Για αυτούς τους καβγάδες της μητέρας με τον παππού δεν μιλούσαν ποτέ μεταξύ τους, απέφευγαν με προσοχή να μιλήσουν γι' αυτούς: αλλά αγαπιόντουσαν πολύ μεταξύ τους και αγκαλιάζονταν σφιχτά τη νύχτα όταν η μητέρα έκλαιγε: το πρωί ντρεπόντουσαν λίγο ο ένας τον άλλο, επειδή αγκαλιάζονταν σφιχτά σαν να ήθελαν να αμυνθούν και γιατί υπήρχε αυτό το πράγμα για το οποίο δεν ήθελαν να μιλήσουν· και από την άλλη, ξεχνούσαν γρήγορα ότι ήταν στεναχωρημένοι, το πρωινό ξεκινούσε και θα πήγαιναν σχολείο, και στο δρόμο θα συναντούσαν τους συμμαθητές τους και θα έπαιζαν για λίγο στην πόρτα του σχολείου» (A207-208) (Παράστημα Α, αρ. 29). Μπερδεμένα συναισθήματα προκύπτουν από αρνητικές και θετικές συνθήκες οι οποίες συνυπάρχουν, προσδίδοντας ρεαλιστική χροιά στους χαρακτήρες της Γκίνζμπουργκ. Η σιωπή είναι το αποτύπωμα που αφήνουν οι αρνητικές τους εμπειρίες.

[389] «un agglomerato umano disordinato»

[390] Βλ. Guido Davico Bonino, «Nel sussurro un grido: il tetro di Natalia Ginzburg» στο: Giovanna Ioli (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia. Atti del convegno internazionale*, εκδ. Edizioni della biennale «Piemonte e letteratura», Σαν Σαλβατόρε Μονφερράτο 1995, σελ. 95

[391] Βλ. George Steiner (μτφ. Stefano Velotti), *Dieci (possibili) ragioni…*, ό.π., σελ. 55

Σταθερά εμφανίζεται στο σύνολο του έργου της Γκίνζμπουργκ το μοτίβο εσωτερικών και εσωτερικευμένων σιωπών που καλύπτονται από ανούσιο λόγο ή από σπασμωδικές πράξεις. Αποτελεί, μάλιστα, έναν από τους τρόπους που μεταχειρίζεται η συγγραφέας για να αποδώσει στους ήρωές της τον τραγικό, αλλά παράλληλα ρεαλιστικό χαρακτήρα τους. Στο ξεκίνημα του «επαγγέλματός» της,[392] η Γκίνζμπουργκ θεωρεί ότι τα πρόσωπα των βιβλίων πρέπει να είναι «κωμικά κι αξιολύπητα μαζί»[393] (Α844)· μάλιστα, ομολογεί ότι αρχικά έπλαθε χαρακτήρες τόσο «ποταπούς και δίχως μεγαλείο»[394] (Α847) που αδυνατούσε να τους αγαπήσει μέχρι και η ίδια. Καθώς ωριμάζει δημιουργικά, η άποψή της αυτή αμβλύνεται και έτσι η γραφή της αλλάζει. Παρ' όλα αυτά, διατηρεί την αποσιώπηση συναισθημάτων στον πυρήνα των περιγραφών της για άτομα αδύναμα, κυριευμένα από απόγνωση. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί αυτό της Κοντσεττίνα του *Tutti i nostri ieri* [*Όλα μας τα χθες*], η οποία όταν έρχεται αντιμέτωπη με μια απρόσμενη πραγματικότητα, δεν κατορθώνει να διαχειριστεί τα συναισθήματά της. Μια αλληλοδιαδοχή σιωπών και κινήσεων που αποσκοπούν στην απόκρυψη της δυστυχίας που νιώθει, την απομακρύνουν από τις επιθυμίες της:

Στα κάγκελα του σπιτιού όπου ζει η οικογένεια της Κοντσεττίνα, πάντα την περιμένει ένα αγόρι, ο Ντανίλο. Εκείνη, ιδιαίτερα δημοφιλής στα αγόρια, αρχικά δεν δείχνει ενδιαφέρον. Όμως, όλα αλλάζουν όταν μαθαίνει ότι σε ένα ταξίδι του, ο Ντανίλο συλλαμβάνεται και φυλακίζεται από το φασιστικό καθεστώς. Μετά από μια μακρά περίοδο αναμονής, εκείνος επιστρέφει, αλλά εμφανίζεται διαφορετικός.[395] Η μεταστροφή του χαρακτήρα του αντανακλά και στον τρόπο που αντιλαμβάνεται τη συντροφικότητα. Έτσι, ανακοινώνει τον επικείμενο γάμο του με μία εργάτρια, την οποία εκτιμά γιατί, όπως λέει, είναι «προετοιμασμένη»[396] (Α332)· δηλαδή, είναι σε θέση να αντιμετωπίσει χωρίς πρόβλημα τις συνέπειες της αντιφασιστικής του δράσης. Το νέο αυτό προκαλεί την αντίδραση της Κοντσεττίνα. Την οδηγεί στην απόφαση να παντρευτεί κάποιον με τον οποίο ξεκινά να σχετίζεται την ίδια περίοδο:

[392] Αναφορά στο διήγημα «Il mio mestiere [Το επάγγελμά μου]» (Α839-859), της συλλογής *Le piccole vitrtù*, από το οποίο αντλούνται τα αποσπάσματα που ακολουθούν.
[393] «comica e miserevole insieme»
[394] «spregevoli e privi di gloria»
[395] Ο Ντανίλο έχει αποκτήσει έναν «αέρα αστυνόμου» (Α330) και συμπεριφέρεται «σαν η Κοντσεττίνα να ήταν ένας οποιοσδήποτε άνθρωπος» (Α339). Η εμπειρία της φυλάκισης γεννά στον νεαρό την επιθυμία να προσφέρει πλήρως τον εαυτό του στον αντιφασιστικό αγώνα. Για τον σκοπό αυτό, αποφασίζει συνειδητά να αποσιωπήσει πλευρές της προσωπικότητάς του, να παραμερίσει δικά του συναισθήματα και να αγνοήσει συναισθήματα άλλων. Μια τέτοια επιλογή, όμως, δημιουργεί απόσταση ανάμεσα στον ίδιο και σε κοντινά του πρόσωπα, με τα οποία μοιράζεται κοινή ιδεολογία και τον κάνει να παρουσιάζει μια εικόνα που θυμίζει περισσότερο άνθρωπο του καθεστώτος παρά πολέμιό του.
[396] «preparata»

πρόκειται για έναν φασίστα, ονομαστοί Εμίλιο Σμπρανκάνια. Την ημέρα της πρώτης συνάντησης των οικογενειών του ζευγαριού αυτού, το κορίτσι απομονώνεται, δεν μιλά σε κανέναν και δεν συμμετέχει στις προετοιμασίες:

> «[…] η Κοντσεττίνα δεν βοηθούσε στην καθαριότητα, η Κοντσεττίνα ήταν ξαπλωμένη στο κρεβάτι στο δωμάτιό της, πνίγοντας έναν λυγμό στο μαντίλι κάθε τόσο»[397] (A339).

Σε μια στιγμή μεγάλης έντασης, ο μοναδικός ήχος που ακούγεται είναι ο ισχνός ήχος των λυγμών που καλύπτονται. Η επιλογή αυτή της Γκίνζμπουργκ δεν ξενίζει τον αναγνώστη, καθώς στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, η φωνή των χαρακτήρων φαντάζει πάντα αδύναμη. Πλάγιος λόγος χρησιμοποιείται για να μεταφερθεί κάθε είδους ομιλία, συμπεριλαμβανομένων ακόμη και των εσωτερικών μονολόγων. Στην περίπτωση της Κοντσεττίνα, μάλιστα, η θλίψη της υπερισχύει του λόγου σε τέτοιο βαθμό που μια σειρά από σκέψεις (που μπορούμε εύκολα να υποθέσουμε ότι κάνει η ίδια) δεν αποδίδονται σε εκείνη, αλλά στον οικογενειακό φίλο και γείτονα Εμμανουέλε:

> «Έπρεπε να καταλήξει με τους κυρίους Σμπρανκάνια, η Κοντσεττίνα που είχε βοηθήσει με το κάψιμο των εφημερίδων,[398] έπρεπε να καταλήξει σε μια οικογένεια φασιστών, με το πορτραίτο του Μουσσολίνι στο προσκέφαλο του κρεβατιού, αυτή που ήταν κόρη του πατέρα της, ενός ανθρώπου που είχε πεθάνει με τον πόνο που δεν είδε την επανάσταση. Έπρεπε να καταλήξει έτσι η Κοντσεττίνα, από μελαγχολία, από πείσμα, ποιος ξέρει γιατί. Και επιπλέον υπήρχε και ο κίνδυνος μια μέρα να διηγούνταν στον σύζυγό της για όταν είχαν κάψει τις εφημερίδες, και εκείνος [ο Εμμανουέλε] ήδη έβλεπε τον Εμίλιο Σμπρανκάνια να τρέχει να το μεταφέρει στην ασφάλεια […]» (A340) (Παράρτημα Α, αρ. 30)
>
> (*Tutti i nostri ieri*, 1952*)

Στο *Διπλό βιβλίο* του Χατζή, η μητέρα του Βασίλη συμβιβάζεται με την επιλογή του γιού της να παντρευτεί μια γυναίκα με αντίθετες ιδεολογικές καταβολές και οι τρείς τους να συμβιώσουν στο ίδιο σπίτι, εγκλωβίζοντας τον εαυτό της σε μια διαρκή σιωπή·[399] αντίστοιχα, η Κοντσεττίνα της Γκίνζμπουργκ συμβιβάζεται με το γεγονός ότι ο σύζυγός της είναι μέλος μιας οικογένειας φασιστών και βρίσκεται καταδικασμένη να αποσιωπά αναμνήσεις και

[397] «[…] Concettina non aiutava a pulire, Concettina stava sdraiata sul letto nella sua stanza, soffocando un singhiozzo nel fazzoletto ogni tanto»

[398] Όταν τα νέα για τη σύλληψη του Ντανίλο φτάνουν στο σπίτι της Κοντσεττίνα, εκείνη και η αδελφή της βοηθούν τον αδελφό τους Ιππόλυτο και τον Εμμανουέλε να κάψουν κάποιες εφημερίδες που κρατούσαν τα τρία αγόρια. Η αιτία είναι ο φόβος ότι, μετά τον Ντανίλο, είναι πιθανόν να εντοπίσουν και να συλλάβουν και τους υπόλοιπους δύο (A303).

[399] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.3, σελ. 44-45

εμπειρίες, καθώς και τις μέχρι τότε απόψεις της, λόγω φόβου −ενός φόβου που επεκτείνεται και στον περίγυρό της. Παρόμοια αγωνία συναντάμε και στον χαρακτήρα της κυρίας Μαρίας, της γυναίκας που φροντίζει το σπίτι και τα αδέρφια από τα παιδικά τους χρόνια. Την ημέρα που η οικογένεια των Σμπρανκάνια επισκέπτεται αυτή της Κοντσεττίνα, η κυρία Μαρία κάθεται στο σαλόνι και συνομιλεί με τη μητέρα του μέλλοντα γαμπρού. Καθώς αγωνιά μπροστά στην πιθανότητα να ανοίξει η πόρτα και να εισβάλει ο Ντανίλο, φλυαρεί για πράγματα άνευ σημασίας, αφήνοντας την πραγματικότητα να μένει, για ακόμη μία φορά, στη σιωπή (A340-341).

Συχνά τα πρόσωπα των έργων της Γκίνζμπουργκ εκφέρουν λόγο όμοιο με της κυρίας Μαρίας: πυκνό και ανούσιο. Ένα από τα πιο τυπικά παραδείγματα είναι αυτό των κατοίκων των διάφορων περιοχών, τους οποίους συναντά η συγγραφέας την περίοδο που ακολουθεί τον σύζυγό της στην εξορία.[400] Εκείνοι μεταφέρουν και σχολιάζουν όσα συμβαίνουν στις ζωές των υπολοίπων. Δεν αργεί να φτάσει η στιγμή, όμως, που «και γι' αυτό μίλησαν για λίγο, μέχρι που δεν υπήρχε πιά τίποτα να ειπωθεί» (A789). Αν και ο λόγος που στερείται νοήματος μπορεί ενίοτε να καλύψει την αδυναμία των ανθρώπων απέναντι σε όσα συμβαίνουν, εντούτοις παραμένει πάντα ανεπαρκής, αφού η διάρκειά του δεν μπορεί παρά να είναι περιορισμένη. Έτσι, οι χαρακτήρες της Γκίνζμπουργκ, σε έναν κόσμο γεμάτο υποκρισία, παραίτηση και δυστυχία, μένουν απροστάτευτοι (B802)[401] και νομοτελειακά κινούνται ανάμεσα σε μια εφήμερη γλώσσα και τη σιωπή.

Το 1977 εκδίδεται το έργο *Famiglia* [*Οικογένεια*], το οποίο αποτελείται από δύο διηγήματα· το πρώτο δίνει τον τίτλο του στη συλλογή. Σε αυτό παρακολουθούμε, μέσω αναδρομών, την ιστορία ενός άντρα και μίας γυναίκας, του Κάρμινε και της Ιβάνα, που στο παρελθόν ήταν ζευγάρι. Ένα τραύμα σημαδεύει τους δύο συντρόφους, καθώς κάνουν μαζί ένα παιδί, το οποίο πεθαίνει ενάμιση χρόνο μετά. Η σχέση τους διαλύεται, αποκτούν άλλους συντρόφους, όμως παραμένουν φίλοι. Ο Κάρμινε παντρεύεται τη Νινέττα, αλλά δεν την αγαπά και συνηθίζει να περνά τα περισσότερα βράδια του με την Ιβάνα και την κόρη της. Επιπλέον, για ένα σύντομο

[400] Από το 1940 έως το 1943, η συγγραφέας, μαζί με τον σύζυγο και τα τρία τους παιδιά, κατοικεί στο Πίτσολι, ένα μικρό χωριό, στη νότια Ιταλία (Βλ. Piero de Tommaso, «Natalia Ginzburg», στο: Antonio Altomonte κ.ά, *Letteratura italiana. I contemporanei*, τ. 3, εκδ. Marzorati, Μιλάνο 1969, σελ.53). Το διήγημα στο οποίο αναφερόμαστε εδώ παίρνει τον τίτλο του από την περιφέρεια Αμπορύτσο, όπου ανήκει το συγκεκριμένο χωριό.

[401] Γράφει η Γκίνζμπουργκ στο διήγημα «Borghesia» του 1977: «[…]Υπάρχουν τρία πράγματα στη ζωή που πρέπει πάντα να αρνείσαι: την υποκρισία, την παραίτηση και τη δυστυχία. Αλλά ήταν αδύνατο να προστατευτείς από αυτά τα τρία πράγματα. Η ζωή ήταν γεμάτη από αυτά και δεν υπήρχε τρόπος να προστατευτείς. Εισέβαλλαν στη ζωή και δεν υπήρχε τρόπος να τα απομακρύνεις». (Παράρτημα Α, αρ. 31)

διάστημα διατηρεί παράλληλη σχέση με μια άλλη γυναίκα, την Όλγα. Η ικανοποίηση και η χαρά του για αυτή τη σχέση[402] τον οδηγεί να παραδεχτεί στη Νινέττα ότι την απατά, όταν εκείνη το αντιλαμβάνεται και τον ρωτά (Β737). Μετά την απόφαση της Όλγας να διακόψει, εκείνος περνά μια περίοδο που «μιλούσε τώρα πολύ λίγο, και χαμηλόφωνα γιατί τον κούραζε πολύ να βγάζει φωνή»[403] (Β741). Μόλις τα αρνητικά συναισθήματα του χωρισμού καταλαγιάζουν, ο Κάρμινε και η σύζυγός του ξεκινούν να αναλώνονται σε διαλόγους χωρίς περιεχόμενο. Με την εξιστόρηση της περιόδου αυτής, η Γκίνζμπουργκ μεταφέρει το έντονο αίσθημα ματαιότητας των ηρώων της, οι οποίοι αδυνατούν να ξεφύγουν από έναν φαύλο κύκλο που περνά από αρνητικά συναισθήματα στη σιωπή, για να επιστρέψει και πάλι στο σημείο από όπου ξεκίνησε:

> «Ύστερα ο Κάρμινε έπαψε να είναι σιωπηλός όλη την ώρα, έπαψε να έχει, όταν μιλούσε, μια αίσθηση κόπωσης και έπαψε να αποφεύγει, στην πόλη, κάποιους δρόμους και κάποια μέρη. Όσο κι αν του φαινόταν, μερικές φορές, αδύνατο σταμάτησε να σκέφτεται την Όλγα, και όταν τύχαινε να τη σκέφτεται, η εικόνα της έμπαινε και έβγαινε από τη σκέψη του όπως έμπαιναν και έβγαιναν χιλιάδες άλλες. Άρχισε να σκέφτεται ξανά τη Νινέττα, χωρίς αγάπη, με ένα είδος μελαγχολίας και σχολαστικής περιέργειας. Ξεσπούσαν ανάμεσα σ' εκείνον και τη Νινέττα, κάθε τόσο, μικροκαβγάδες, οξείς αλλά χωρίς θυμό, οι φωνές τους παρέμεναν ήρεμες, κανένας από ένα άλλο δωμάτιο δεν θα μπορούσε να καταλάβει ότι τσακώνονταν, έμοιαζαν να κουβεντιάζουν. Αυτοί οι καβγάδες δημιουργούνταν από μικροπράγματα, τον υδραυλικό, τα καλοριφέρ, τη μαγείρισσα, και εξαφανίζονταν όπως είχαν γεννηθεί, εκείνος τους ξεχνούσε αμέσως, διατηρώντας μόνο, κατά τη διάρκεια της ημέρας, μια αίσθηση γενικής κακοδιαθεσίας, που δεν ήξερε πια από πού προερχόταν. Συνέβαινε να περνούν μαζί μακρές ώρες μεγάλης ησυχίας […]. Αυτές οι τόσο ήσυχες ώρες δεν γεννούσαν όμως κάποια πραγματική ηρεμία, έτσι όπως οι καυγάδες δεν γεννούσαν κάποιον πραγματικό θυμό.» (Β744) (Παράρτημα Α, αρ. 32)

Στο συγκεκριμένο έργο, ο αναγνώστης καλείται να ακολουθήσει μια αποσπασματική αφήγηση γεγονότων και ιστοριών που μπλέκονται μεταξύ τους. Είναι τότε που οι ρωγμές του κόσμου και των ανθρώπων αναδεικνύονται. Χαρακτήρες συναντιούνται στην πορεία της ζωής τους −μιας ζωής που, σε μεγάλο βαθμό, κυλά χωρίς να την ορίζουν οι ίδιοι−, αλλά η αλληλεπίδρασή τους μοιάζει να μην αφήνει αποτύπωμα στα πράγματα. Εν τέλει, το μόνο που απομένει είναι

[402] Το κατά πόσο η χαρά που βίωνε ο Κάρμινε ήταν πραγματική, εξαρχής αμφισβητείται («του φαινόταν πως ήταν ευτυχισμένος [gli sembro di essere felice]» (Β734)), ενώ, μετά τον χωρισμό, όταν ανατρέχει στις αναμνήσεις εκείνης της περιόδου, τον παραξενεύει το γεγονός ότι πίστεψε πως αυτή η κοπέλα θα μπορούσε να αλλάξει τη ζωή του (Β734).

[403] «Parlava ora molto poco, e a voce bassa, perché gli faceva gran fatica tirar fuori la voce […]»
Ο παράλογος άνθρωπος, γράφει ο Καμύ, «όταν στοχάζεται μπροστά στο μαρτύριό του, όλα τα είδωλα σωπαίνουν», το σύμπαν παραδίδεται αίφνης στη σιωπή. (Βλ. Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ. 167)

μια «αίσθηση γενικής κακοδιαθεσίας».[404] Όπως ο Κάρμινε και η Νινέττα, έτσι και οι υπόλοιποι ήρωες εγκλωβίζονται σε μια πραγματικότητα αποπνικτική.

Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η στάση που κρατά το ζευγάρι στο «Famiglia» αποτελεί κανόνα. Κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, όταν η αστική κοινωνία χάνεται μέσα σε ένα σύμπαν αρνητικών, λανθασμένων και επιφανειακών αξιών,[405] τα συναισθήματα που επικρατούν, όπως η απογοήτευση, ο φόβος και το αίσθημα αποτυχίας, περιχαρακώνουν τον λόγο και περιορίζουν τα άτομα. Όμως, συχνά, η σιωπή και η ακινησία, όταν οι άνθρωποι κατακλύζονται από αρνητικά συναισθήματα, δεν νοούνται ως καταναγκασμός, αλλά ως ανάγκη. Στο *Tutti i nostri ieri*, συναντάμε ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ανάγκης. Όταν ο Τσέντζο Ρένα αρρωσταίνει βαριά, φόβος κατακλύζει την Άννα για το τι πρόκειται να συμβεί στην περίπτωση που εκείνος πεθάνει:

> «[…]η καημένη η Άννα, έλεγε, μεγάλη ατυχία αν πέθαινε. Ατυχία γιατί τελικά, ποτέ δεν την είχε κάνει άνθρωπο, τελικά, ήταν πάντα ένα έντομο, ένα τεμπέλικο, θλιμμένο μικρό έντομο πάνω σε ένα δικό της φύλλο. Και τώρα, αν έχανε το φύλλο, θα έπεφτε χαμένη, με τα μικρά φτερά χωρίς πέταγμα και τα μικρά μάτια ακίνητα, εκείνος δεν είχε καταφέρει να την κάνει να πετάξει και να της δώσει ανάσα, ήταν ένα φύλλο και δεν της είχε προφέρει παρά μόνο μια μικρή ανάπαυλα. Τη ρώτησε αν θυμόταν ακόμα εκείνη τη μέρα που είχαν κοιταχτεί στον καθρέφτη του κουρέα, εκείνη τη μέρα που είχαν αποφασίσει να παντρευτούν και αναριγούσαν, αλλά ένιωθαν και οι δύο πολύ δυνατοί, δυναμικοί και ελεύθεροι, δεν ήταν αλήθεια ίσως ότι κι αυτή είχε νιώσει δυναμική και ελεύθερη εκείνη τη μέρα. […] Ποτέ δεν ήταν πιο δυνατοί και πιο ελεύθεροι από εκείνη τη μέρα, ήταν αρκετά ευχαριστημένοι μαζί αλλά μονάχα σαν ένα έντομο και ένα φύλλο, σιωπηλοί-σιωπηλοί και ευχαριστημένοι μέσα στο σπίτι τους, μακριά απ' το καλό και το κακό» (A516-517) (Παράρτημα Α, αρ. 33).
>
> (1952*)

Τόσο η Άννα όσο και ο Τσέντζο Ρένα, σε αυτό το σημείο του έργου, παρουσιάζονται ως δύο αδύναμοι χαρακτήρες: το κορίτσι ως ένα μικρό έντομο που αδυνατεί να πετάξει μόνο του και ο άντρας ως ένα φύλλο που δεν μπορεί να προσφέρει στη σύζυγό του όσα πραγματικά χρειάζεται. Καθώς ανακαλούν μνήμες από το κοινό τους παρελθόν, συμπεραίνουν πως η μόνη συνθήκη στην οποία και οι δύο μπορούν να επιβιώσουν ευτυχισμένοι είναι όταν βρίσκονται απομονωμένοι και απομακρυσμένοι από τον κόσμο και όσα συμβαίνουν σε αυτόν. Όμως,

---

[404] Το κεντρικό θέμα του «Famiglia» είναι η μνήμη. Η Γκίνζμπουργκ θέτει το ερώτημα γιατί ενώ οι ζωές των ανθρώπων βρίθουν από σημαντικά γεγονότα, τελικά στη μνήμη διατηρούνται μόνο κάποιες λεπτομέρειες, κάποιες «ελάχιστες εντυπώσεις [impressioni minime]», μια αίσθηση χωρίς ιδιαίτερο βάρος (B757).

[405] Βλ. Giancarlo Borri, *Natalia Ginzburg*, εκδ. Luisè, Ρίμινι 1999, σελ. 77
Όπως σημειώνει ο Μπόρρι, το ίδιο μοτίβο συναντάμε σε μια σειρά έργων της Γκίνζμπουργκ: το *Caro Michele*, το «Borghesia» και το *La città e la casa*.

γρήγορα αντιλαμβάνονται ότι βασική προϋπόθεση για να συμβεί κάτι τέτοιο είναι να μην πάψουν ποτέ να είναι αδύναμοι.

Η Γκίνζμπουργκ τοποθετεί χρονικά το παραπάνω επεισόδιο εν μέσω Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, λίγο μετά την πτώση του Μουσσολίνι. Στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, οι ήρωες αντιλαμβάνονται και παραδέχονται μεν ότι είναι ανίσχυροι, αλλά η συγγραφέας αποδίδει το γεγονός αυτό πρωτίστως στη φύση τους και δευτερευόντως σε όσα βιώνουν.[406] Φτάνοντας στα μεταπολεμικά χρόνια, η εικόνα αυτή αλλάζει, καθώς η απόσταση και ο αυτοπεριορισμός δεν πηγάζουν από την επιθυμία για μια αίσθηση ικανοποίησης (ακόμη κι αν αυτή είναι πλαστή), αλλά από τον φόβο της επανάληψης λαθών του παρελθόντος και την ανασφάλεια για το μέλλον:

> «[…]σε ένα εξαιρετικά μικρό σημείο του σύμπαντος. Μουδιασμένοι εκεί, έχουμε την εντύπωση ότι δεν κάνουμε λάθη. Έχοντας κάνει τόσα πολλά λάθη στα νιάτα μας μάς φαίνεται ότι σώζουμε τους εαυτούς μας από τα λάθη με το να κινούμαστε ελάχιστα τώρα και να εκφέρουμε έναν πενιχρό και μετρημένο αριθμό λέξεων» (B612-613) (Παράρτημα Α, αρ. 34).
>
> («Il traforo», *Vita immaginaria*, 1971*)

Η ανάμνηση των λαθών, οι ενοχές, η αγωνία και η αίσθηση αδυναμίας συνοδεύονται από τη βεβαιότητα ότι αν κανείς κινηθεί ελεύθερα διακινδυνεύει να χάσει όσα θεωρεί κεκτημένα. Η λήξη της εμπόλεμης περιόδου συνεπάγεται την επανάκτηση της ελευθερίας, η οποία όμως αποδεικνύεται ότι δεν είναι τίποτα παρά μια ψευδαίσθηση. Το 1972, η Γκίνζμπουργκ γράφει το δοκίμιο με τίτλο «Libertà [Ελευθερία]» και μεταφέρει με τον πιο γλαφυρό τρόπο «το σκοτάδι και τη σύγχυση [που πυκνώνουν] πάνω από τη λέξη ‘ελευθερία’»[407] (B626):

> «Η απογοήτευση που νιώσαμε είναι παλιά και γνωστή. Φτάνοντας στην ελευθερία είδαμε ότι αυτή δεν ήταν, για τον καθένα μας, τίποτα περισσότερο από ένα μικρό κομμάτι λιβαδιού. Αυτό το μικρό κομμάτι λιβαδιού φαινόταν ζωτικό και απαραίτητο, για τίποτα στον κόσμο δεν θα το ξαναδίναμε πίσω, αλλά πόσο λιγοστό και μίζερο ήταν! Επιπλέον, δεν μπορούσαμε καθόλου να το μοιραστούμε με όλους, όπως πιστεύαμε. Ήμασταν εκεί, καθισμένοι ο καθένας στο δικό του μικρό κομμάτι λιβαδιού, με την αίσθηση ότι μάς είχαν κάνει ένα κακόβουλο αστείο,[408] και βλέπαμε την ιδέα της

[406] Χαρακτηριστικά η Άννα αντιπαραβάλλει τα δικά της εγγενή χαρακτηριστικά σε αυτά της κόρης της και αναφέρει ότι ενώ η ίδια είναι νωθρή και πάντα διατεθειμένη να συμβιβαστεί, το μικρό κορίτσι «δεν ήταν ένα έντομο, […] δεν ήταν μία που όπου την έβαζαν καθόταν [non era un insetto, … una che dove la mettevano stava]» (A518)

[407] «[…] addensa sopra la parola ‘libertà’ il buio e la confusione»

[408] Η Έλσα Μοράντε, με την οποία η Γκίνζμπουργκ διατηρεί μακρόχρονη φιλία, στη συλλογή *Il mondo salvato dai ragazzini* [*Ο κόσμος σωσμένος από τα παιδάκια*], επαναλαμβάνει σε κάθε ποίημα μια «ανατρεπτική επωδό»:

ελευθερίας μας να αιμορραγεί μέχρι θανάτου στα πόδια μας, τόσο απογοητευμένοι και τόσο αποσβολωμένοι που δεν μπορούσαμε καν να εξερευνήσουμε τη λίγη σκιά και το λίγο γρασίδι που υπήρχε. Γύρω μας υψώνονταν τείχη και δεν μπορούσαμε να ρίξουμε το βλέμμα μας στις ελευθερίες των άλλων. Τότε αναρωτηθήκαμε ποιοι ήταν πραγματικά οι άλλοι. Δεν ξέραμε απολύτως τίποτα γι' αυτούς. Σιγά-σιγά ανακαλύψαμε ότι από την ελευθερία που είχαμε τώρα εμείς, οι άλλοι δεν είχαν απολύτως τίποτα. Εμείς, ωστόσο, νιώθαμε φυλακισμένοι στη μικρή και πολύ αδύναμη ελευθερία μας. Νιώθαμε τα άκρα μας αγκυλωμένα και τις φωνές μας πολύ αδύναμες.[409]» (B625) Παράρτημα Α, αρ. 35)

(*Vita immaginaria*)

Σε ένα σύμπαν που «είναι άσκοπο. Δεν θα είμαστε ποτέ πια ήρεμοι άνθρωποι[…]. Γνωρίσαμε την πραγματικότητα με το πιο ζοφερό της πρόσωπο» [410] (A836), ακόμη και η αίσθηση της ελευθερίας δεν παραμένει άφθαρτη.[411] Η σχέση με τον κόσμο και τους άλλους μεταβάλλεται

ΟΛΑ ΑΥΤΑ/ […]*/ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΤΙΠΟΤ' ΑΛΛΟ/ ΠΑΡΑ ΕΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙ* [*TUTTO QUESTO/* […]*/ NON È NIENT' ALTRO/ CHE UN GIOCO*] (Βλ. Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, εκδ Einaudi, Τορίνο 1968, σελ. 233, 242, 299, 324, 335). Τη φράση αυτή συναντάμε ξανά, ελαφρώς παραλλαγμένη, και στο μυθιστόρημα *La Storia* [*Η Ιστορία*] (1974): «όλα είναι ένα αστείο [tutto è uno scherzo]» (Έλσα Μοράντε (μτφ. Ραΐκου Άμπυ), *Η Ιστορία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019, σελ. 629). Και στα δύο έργα παρακολουθούμε ατομικές ιστορίες των χαρακτήρων να εγκολπώνονται σε μια ευρύτερη Ιστορία. Την Ιστορία, κατά κύριο λόγο, τη διαμορφώνουν αυτοί τους οποίους η Μοράντε αποκαλεί «Π.Δ.», δηλαδή Πολλούς Δυστυχείς: άτομα που επιλέγουν να παραμένουν προσκολλημένα στη δυστυχία, και να ζουν υποδουλωμένα (Elsa Morante, *Il mondo salvato…*, ό.π., σελ. 214-215). Ανάμεσα σε αυτούς, η συγγραφέας εντοπίζει και μία ξεχωριστή υποκατηγορία, τους φτωχούς Πολλούς, στους οποίους απευθύνεται και εξηγεί ότι δεν χρειάζεται να συνεχίζουν να ζουν όπως οι Π.Δ. Στον αντίποδα, τοποθετεί τους «Λ.Ε.», τους Λίγους Ευτυχείς, οι οποίοι ζουν ελεύθεροι και άρα χαρούμενοι για κάθε τους πράξη και συναίσθημα, συμπεριλαμβανομένων της λύπης, αλλά και του ίδιου του θανάτου. Τελικά, οι Λ.Ε. πάντα υπερισχύουν, ακριβώς επειδή, ακόμη και σε περιόδους που μειώνονται αριθμητικά, όπως συμβαίνει μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η δυστυχία τους είναι χαρούμενη, την ίδια ώρα που *η ευτυχία των Πολλών Δυστυχών/* […] *ποτέ δεν είναι χαρούμενη!* [*la felicità degli Infelici Molti/* […] *non è mai allegra!*] (Ό.π., σελ. 202). Αυτός είναι και ο λόγος που κανένας πόλεμος, ούτε καν αυτός των Π.Δ. Χίτλερ, Χέρμαν και Γκέμπελς, δεν θα μπορούσε να είναι τίποτα περισσότερο από ένα αστείο (Ό.π., σελ. 333-335). Στο απόσπασμά της η Γκίνζμπουργκ μεταφέρει την εικόνα ενός κόσμου που ανταποκρίνεται σε αυτή των Π.Δ. της Μοράντε: ενός κόσμου αδύναμου, δυστυχισμένου, που παρασύρεται από την Ιστορία, χωρίς να αντιδρά. Έτσι η συγγραφέας αποκτά την αίσθηση ότι έχει υποστεί ένα «κακόβουλο αστείο». Η αίσθηση αυτή, όμως, αρκεί για να πυροδοτήσει αντίδραση και να στρέψει το βλέμμα της στην ελευθερία των άλλων (B627). Με αυτόν τον τρόπο διατηρεί ζωντανή τη χαρά και απεγκλωβίζεται από τους περιορισμούς που επιβάλλει η «διαβολική δυστυχία» (A859), η οποία μπορεί να υποδουλώσει τον άνθρωπο (Βλ. Elsa Morante, ό.π., σελ. 194). Όπως σημειώνει η Γκίνζμπουργκ σχετικά με το *Storia*: «μοιάζει να αναδύεται από αυτό το απελπιστικό μυθιστόρημα, ένα είδος περίεργης ελπίδας [sembra alzarsi, da questo romanzo disperato, una sorta di strana speranza]» (B589). Το ίδιο συμβαίνει και με το δικό της έργο.

[409] «Το ενδιαφέρον τους υπέρ των ίδιων έκανε το ενδιαφέρον τους για την ελευθερία να παραλύσει, καθώς φοβούνται ότι ελευθερία θα σημαίνει έλλειψη προστασίας», γράφει ο Αντόρνο το 1966 (Theodor W. Adorno (μτφ Λευτέρης Αναγνώστου), *Αρνητική διαλεκτική*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σελ.263)

[410] «È inutile. Non saremo mai più gente serena Abbiamo conosciuto la realtà nel suo volto più tetro»

[411] Η φράση της Γκίνζμπουργκ που παραθέτουμε εδώ ανήκει στο διήγημα «Il figlio dell'uomo [Ο γιός του ανθρώπου]», το οποίο εκδίδεται το 1962. Σε αυτό, η εικόνα της συγγραφέως για την πραγματικότητα ταυτίζεται με εκείνη που περιγράφει ο Β. Σερένι στο «L'opzione» δύο χρόνια αργότερα: Η απώθηση των τραυμάτων του παρελθόντος είναι πρακτικά αδύνατη. Η ανάμνηση όσων συνέβησαν την περίοδο του πολέμου επιδρά αρνητικά σε κάθε πτυχή της ζωής, περιορίζοντας τόσο τη δράση όσο και την έκφραση των ανθρώπων. Το ερώτημα που

και οι φραγμοί της νέας τάξης πραγμάτων κάνουν τις φωνές των ανθρώπων να υπολείπονται σε δύναμη, οδηγώντας στη σιωπή.[412]

Στην ίδια συλλογή, το κείμενο που ακολουθεί αφορά μια σειρά παραμυθιών που εκδίδεται από τον οίκο Einaudi μεταξύ 1972 και 1978. Τα παραμύθια που επιλέγονται αποσκοπούν στην ανάδειξη ενός νέου προτύπου παιδικών ιστοριών «χωρίς νεράιδες και χωρίς μάγισσες […], για μια νέα γενιά ατόμων χωρίς απαγορεύσεις, χωρίς υποταγή, ελεύθερων και με επίγνωση των δυνάμεών τους».[413] Η Γκίνζμπουργκ ασκεί σκληρή κριτική στον εκδότη και αγαπητό της φίλο Τζούλιο Εϊνάουντι για την επιλογή του αυτή. Αντιπαραθέτει στα παραμύθια της σειράς το έργο *Fiabe italiane* [*Ιταλικά παραμύθια*], στο οποίο ο Ι. Καλβίνο συγκεντρώνει και ανασυνθέτει ιστορίες της ιταλικής παράδοσης −ιστορίες οι οποίες χαρακτηρίζονται από όλα εκείνα τα στοιχεία που η νέα σειρά των εκδόσεων Εϊνάουντι προσπαθεί να αποφύγει. Κλείνοντας, η συγγραφέας εύχεται οι νέες γενιές να αποτελούνται από ελεύθερους ανθρώπους, σπεύδει όμως να υπογραμμίσει πως δεν γνωρίζουμε αν είναι ωφέλιμο για τα παιδιά να μεγαλώνουν απαλλαγμένα από απαγορεύσεις και σημειώνει πως ίσως, σύντομα, ο άνθρωπος ανακαλύψει ότι «οι απαγορεύσεις και οι ατομικές μάχες για να τις ξεπεράσεις ή να ζήσεις με αυτές, ήταν το ψωμί και το αλάτι του πνεύματος»[414] (Β633).

Διαβάζοντας τα «Libertà» και «Senza fate e senza streghe» ως ενότητα, με άξονα το ζήτημα της ελευθερίας, παρατηρούμε ότι ενώ στην πρώτη περίπτωση ο περιορισμός των ατόμων οδηγεί σε ένα ασφυκτικό αίσθημα ανελευθερίας και στη σιωπή, στη δεύτερη, η συγγραφέας υποθέτει τον σημαντικό ρόλο των περιορισμών στη διεύρυνση του πνευματικού ορίζοντα των

προκύπτει είναι εάν και με ποιον τρόπο μπορεί κανείς να αντιδράσει. Και για τους δύο συγγραφείς η απάντηση είναι η ίδια: Η αναγνώριση της διαρκούς «αγωνίας [angoscia]» και, συνεπώς, η καλύτερη κατανόηση της φύσης μας, «του ανθρώπινού μας πεπρωμένου [in nostro destino di uomini]» (Α838), μπορεί να κάνει δυνατή τη διαχείρισή των τραυμάτων, θεμελιώνοντας, έτσι, ένα πεδίο ουσιαστικής επαφής με τους άλλους ανθρώπους (Βλ. Vittorio Sereni, *Il sabato…*, ό.π., σελ. 33-35). Είναι ίσως αυτή η παράμετρος του έργου του Σερένι που τράβα την προσοχή της Γκίνζμπουργκ στο «L'opzione». Σε ανέκδοτο γράμμα της διαβάζουμε: «Αγαπητέ Βιττόριο, πήρα το L'opzione και το διάβασα σε ένα απόγευμα, είναι ένα υπέροχο διήγημα! Σε ευχαριστώ πολύ. [Caro Vittorio, ho avuto L'opzione e l'ho letto in un pomeriggio, è un racconto bellissimo! Ti ringrazio tanto.]» (Διαθέσιμο στο: Αρχείο Vittorio Sereni, *Lettere a Vittorio Sereni – Ginzburg, Natalia*, φακ. 29/25, αρ. 2)

[412] «[…] θέλοντας την ελευθερία, ανακαλύπτουμε πως αυτή εξαρτάται απόλυτα από την ελευθερία των άλλων και πως η ελευθερία των άλλων εξαρτάται από τη δική μας», γράφει ο Ζ.-Π. Σαρτρ. (Βλ. Ζαν-Πολ Σαρτρ, Ο υπαρξισμός…, ό.π., σελ. 77-78). Η Γκίνζμπουργκ μεταφέρει την ίδια εικόνα, η οποία δεσμεύει καθολικά τα άτομα σε αγώνα για την ελευθερία των άλλων.

[413] «senza fate e senza streghe […], per una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti delle loro forze»

[414] «le inibizioni e le lotte dei singoli, per superarle o per vivere con esse, erano il pane e il sale dello spirito»

ατόμων. Εγκλωβισμένη σε μία «αρνητική ελευθερία»[415] η οποία προκύπτει μετά από την υποτιθέμενη άρση κάθε περιορισμού που στιγματίζει τα χρόνια του πολέμου, η Γκίνζμπουργκ, αναζητά τους κοινωνικούς και ατομικούς περιορισμούς που μπορούν να γίνουν τροφή για την παιδική φαντασία και να οδηγήσουν σε ευτυχισμένους και ελεύθερους ενήλικες (B362). Είναι ο τρόπος της να ξεφύγει από την «αγκύλωση» της εποχής. Ενώ τα αρνητικά συναισθήματα υπερισχύουν και η σιωπή κυριαρχεί, η ελπίδα για «σωστό καταμερισμό αγαθών, προνομίων και ελευθερίας ανάμεσα στους ανθρώπους»[416] (B627) παραμένει ζωντανή.

[415] Το 1969 δημοσιεύεται το δοκίμιό «Δύο έννοιες της ελευθερίας», του Α. Μπερλίν (το οποίο βασίζεται σε διάλεξη που δίνει ο ίδιος το 1958, στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης). Σε αυτό ο θεωρητικός μιλά για δύο είδη ελευθερίας: τη θετική, που απαντά στο ερώτημα «ποιος με κυβερνά;» και συνίσταται στο να είναι κανείς αυτεξούσιος· και την αρνητική, η οποία απαντά στο ερώτημα «μέχρι ποιου σημείου επεμβαίνει η κυβέρνηση στη ζωή μου;», δηλαδή, εξερευνά ποιο είναι το πεδίο εντός του οποίου η ελεύθερη βούληση του ατόμου δεν εμποδίζεται από άλλους (Isaiah Berlin (μτφ. Γιάννης Παπαδημητρίου), *Τέσσερα δοκίμια περί ελευθερίας*, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001, σελ.270, 272). Ο συγγραφέας του συγκεκριμένου κειμένου είναι εβραϊκής καταγωγής, όπως και η Γκίνζμπουργκ, συνεπώς μπορούμε να υποθέσουμε ότι βιώνουν με τρόπο παρόμοιο τα γεγονότα που περιορίζουν την ελευθερία τους κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, η χρονική απόσταση ανάμεσα στο «Libertà» της Γκίνζμπουργκ και στο δοκίμιο για τις «δύο έννοιες της ελευθερίας» είναι μόλις τρία χρόνια. Στο πλαίσιο αυτό, ενδιαφέρον παρουσιάζει μια αντιπαραβολή της αρνητικής ελευθερίας του Μπερλίν με την αίσθηση της μεταπολεμικής ελευθερίας, όπως την περιγράφει η λογοτέχνιδα. Σημείο συνάντησης των δύο αποτελεί η αναφορά σε ένα περιορισμένο πλαίσιο εντός του οποίου κινούνται τα άτομα, σε ένα περίκλειστο κομμάτι γης.

Επιδιώκοντας να υπογραμμίσει τη σημασία ύπαρξης αυτού του χώρου, ο Μπερλίν αναφέρει ότι φιλελεύθεροι στοχαστές εντοπίζουν την απόλυτη ανάγκη ενός minimum ελευθερίας, ενός ελάχιστου πεδίου προσωπικής ελευθερίας που διαφυλάττει την ακεραιότητα της ανθρώπινης φύσης (Βλ. ό.π., σελ. 264). Αντίθετα, στο «Libertà» η Γκίνζμπουργκ αρνείται ότι αυτό αρκεί και δηλώνει εμφατικά ότι, σε συνθήκες περιορισμού (ακόμη και σε ένα προσωπικό «κομμάτι λιβαδιού»), τα άτομα βιώνουν μόνο μια επίφαση ελευθερίας. Αυτή όχι απλώς απέχει από το ιδανικό της ελευθερίας, αλλά το τραυματίζει θανάσιμα και απομονώνει τους ανθρώπους. Αντίστοιχα, ο Μπερλίν επισημαίνει ότι, «σε μια εποχή αυξανόμενης οικονομικής παραγωγικότητας», κάθε είδος ελευθερίας περιστέλλεται: ευνοούνται μορφές οικονομικής και κοινωνικής πολιτικής οι οποίες ελαττώνουν το φάσμα των επιλογών που οδηγούν στην ανάπτυξη των ατόμων και των κοινωνικών τάξεων, προωθούν τις ανισότητες, και, τελικά, «υψώνουν τείχη γύρω από τους ανθρώπους» (Βλ. ό.π., σελ. 66). Ενώ ο θεωρητικός αναδεικνύει την ανάγκη για διεύρυνση του πεδίου όπου ασκείται η ελευθερία της επιλογής, παράλληλα, επισημαίνει ότι το πεδίο αυτό πρέπει να παραμένει αυστηρά συγκεκριμένο (Βλ. ό.π., σελ. 51). Σε περιπτώσεις που τα όρια εκλείπουν οδηγούμαστε μόνο σε περεταίρω περιορισμό, σε «κτηνώδεις παραβιάσεις της 'αρνητικής ελευθερίας'-των θεμελιωδών ανθρώπινων δικαιωμάτων», τα οποία είναι βασική προϋπόθεση για την ύπαρξη «δικαιοσύνης, αδελφοσύνης και ευτυχίας» (Βλ. ό.π., σελ. 63). Αν τα όρια για τον Μπερλίν αποτελούν ένα προστατευτικό τείχος απέναντι στην απειλή της ολικής απώλειας της ατομικής ελευθερίας (σε μια εποχή που το άτομο βρίσκεται νομοτελειακά εγκλωβισμένο), από την άλλη πλευρά, για τη Γκίνζμπουργκ ως όρια νοούνται όλα τα εμπόδια και οι κίνδυνοι που ένας άνθρωπος μπορεί να συναντήσει στη ζωή του, όπως ο φόβος και η θλίψη. Έτσι, η συγγραφέας δεν μιλά για την ανάγκη της υπεράσπισης ή της περιφρούρησής τους, αλλά προτάσσει την επαφή των παιδιών με αυτά στο επίπεδο της φαντασίας, όπου εύκολα μπορούν να τα κατανοήσουν και να ανακαλύψουν τεχνικές για την υπέρβασή τους. Σκοπός μιας τέτοιας επαφής είναι η ανάπτυξη του πνεύματος και, διαμέσου αυτής της διαδικασίας, η επίτευξη της ευτυχίας και μιας ελευθερίας ολοκληρωτικής και καθολικής· μιας ελευθερίας της οποίας τα υποκείμενα, απαλλαγμένα από τη διαρκή προσπάθεια διαφύλαξής της, θα επιφορτίζονται με έναν νέο ρόλο, αυτόν της σκέψης και της προστασίας της ελευθερίας των άλλων (B627), παύοντας, έτσι, να αισθάνονται «μαζί αφεντικά και δούλοι [insieme dei padroni e dei seri]» (B624).

[416] «giusta divisione di beni, di privilegi e di libertà fra gli uomini»

Συμπεράσματα δεύτερου κεφαλαίου

Όπως είδαμε στο κεφάλαιο αυτό, η σιωπή στο έργο των τεσσάρων δημιουργών έχει διττή όψη. Αφενός παρουσιάζεται ως το απότοκο μιας σειράς αρνητικών συναισθημάτων που προκαλεί η μεταπολεμική πραγματικότητα στα άτομα. Αφετέρου αποτελεί μια σύνθετη και ενίοτε γόνιμη κατάσταση. Στη Γκίνζμπουργκ, η εσωτερική φθορά οδηγεί σε μια σιωπή που σηματοδοτεί την αποδυνάμωση της σχέσης με την πραγματικότητα· είναι τότε, όμως, που φανερώνεται η ίδια η κρίση των ατόμων, άρα και η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της πραγματικότητας αυτής. Στον Σερένι, οι παύσεις και τα ρήγματα του λόγου, απότοκα του τραύματος και της μνήμης, δεν μαρτυρούν μόνο αδυναμία επικοινωνίας, αλλά και μια επίμονη προσπάθεια προσέγγισης του άλλου και του παρελθόντος, καθιστώντας τη σιωπή χώρο ανασυγκρότησης και αν στοχασμού εμπειριών που δεν μπορούν να αρθρωθούν σε λόγο. Στον Χατζή, η σιωπή προκύπτει από την ένταση συναισθημάτων όπως η ντροπή, ο φόβος και η απογοήτευση, που κάνουν τους ήρωες να σωπαίνουν· ωστόσο, μέσα από αυτήν τη διακοπή του λόγου αναδύεται μια βαθύτερη αυτογνωσία και μια μορφή «συμφιλίωσης με τη μοίρα και τον κόσμο». Τέλος, στον Δάλλα, αν και η σιωπή συνδέεται με την εμπειρία της ήττας, δεν παραμένει απλώς ένα αδιέξοδο, αλλά ενσωματώνεται σε μια δυναμική δημιουργική διαδικασία που επιδιώκει να μετασχηματίσει την κρίση σε ποίηση. Συνεπώς, και στους τέσσερις, η απογοήτευση γεννά σιωπές, αλλά μέσα σε αυτές, ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα του εαυτού και του κόσμου.

3. Από την εξορία στην αποξένωση

Κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, μολονότι η Ιστορία γυρίζει σελίδα με τη λήξη της εμπόλεμης περιόδου, ο νέος κόσμος εξακολουθεί να μην πραγματώνει τις αξιώσεις για ισοτιμία, δικαιοσύνη κι ελευθερία. Και ενώ σταδιακά η περίοδος των εξοριών παρέρχεται ανεπιστρεπτί, οι άνθρωποι συνεχίζουν να νιώθουν έρημοι κι εξόριστοι, αυτή τη φορά μέσα στην κοινωνία. Η αποξένωση από τους άλλους, η απομάκρυνση από το περιβάλλον και, τελικά, η αλλοτρίωση τούς φέρνει αντιμέτωπους με τη σιωπή.

Γυρίζοντας λίγα χρόνια πίσω, κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν τα κατακλυσμιαία γεγονότα παρασύρουν τους ανθρώπους, εντοπίζουμε την αρχή αυτής της πορείας: Το 1942, τρείς μήνες μετά την έναρξη των συζητήσεων περί «Τελικής Λύσης» του εβραϊκού ζητήματος και λίγο πριν την εγκαθίδρυση της Κυβέρνησης του Βισύ, στο Παρίσι κυκλοφορεί για πρώτη φορά ο *Ξένος*. Πρωταγωνιστής του συγκεκριμένου μυθιστορήματος είναι ο Μερσώ, ένας χαρακτήρας απομονωμένος (παρ' όλο που συνήθως περιστοιχίζεται από άλλα άτομα), απόμακρος και απαθής.[417] Κάθε του σχέση, ακόμη κι αυτές με τους πιο οικείους του, είναι επιφανειακή. Το ίδιο επιφανειακή φαντάζει και η σχέση με τον εαυτό του.[418] Μπροστά σε τραγικά γεγονότα, όπως είναι ο χαμός της μητέρας του, η διάπραξη ενός φόνου ή η καταδίκη του σε θάνατο, δεν αντιδρά, σωπαίνει, αφού κρίνει ότι κάθε πιθανή κίνηση είναι είτε ανώφελη είτε πληκτική. Σε έναν κόσμο «αδιάφορο», ο Μερσώ μοιάζει περισσότερο να παρατηρεί παρά να συμμετέχει σε όσα συμβαίνουν.[419] Πρόκειται για έναν χαρακτήρα πρότυπο παράλογου ανθρώπου.

Σύμφωνα με τον γενικό ορισμό του Αλμπέρ Καμύ, το παράλογο είναι μια ατελέσφορη σύγκριση ανάμεσα σε «μια κατάσταση και μια συγκεκριμένη πραγματικότητα», σε μια πράξη

[417] Albert Camus (μτφ. Λίλα Παπαδούλη-Γκινάκα), *Ο ξένος*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1984

[418] Τα δύο ίσως πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα απομάκρυνσης από τον εαυτό εντοπίζουμε όταν η σύντροφος του Μερσώ τού ζητά να παντρευτούν και τον ρωτά αν την αγαπά, και όταν στο δικαστήριο, ο εισαγγελέας τον ρωτά για ποιον λόγο πυροβόλησε επανειλημμένα το πτώμα του Άραβα, ενώ γνώριζε ότι ήταν ήδη νεκρός. Σε καμία από τις δύο περιπτώσεις δεν μπορεί να πάρει θέση, δεν μπορεί να μιλήσει, γιατί αγνοεί πλήρως τα συναισθήματά του και τους λόγους που τον ωθούν στις διάφορες επιλογές του. (Βλ. ό.π., σελ. 50-51 και σελ. 66, 102).

[419] Είναι στο κλείσιμο του μυθιστορήματος που ο Μερσώ συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος «αντλεί το μεγαλείο του από την άθλια προέλευσή του» (Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ. 28) και νιώθει ευτυχισμένος, καθώς σταματά να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μονάδα. (Βλ. Αλμπέρ Καμύ, *Ο ξένος*, ό.π., σελ. 123)

και την αντίστοιχη αντίδραση σε αυτήν.[420] Καταρρίπτοντας βεβαιότητες, τέτοιες συγκρίσεις, φανερώνουν μια ανοίκεια εικόνα του κόσμου. Φέρνουν, έτσι, το άτομο αντιμέτωπο με το «συναίσθημα του παράλογου», με τη διάζευξη από τη ζωή του.[421] Ο άνθρωπος αισθάνεται ξένος, εξόριστος,[422] καθώς αναδεικνύεται η «παράλογη σιωπή του κόσμου». [423]

3.1 Οι ανύπαρκτοι κόσμοι

Η ανάπτυξη αποτελεί ένα από τα βασικά ζητούμενα της νέας, μεταπολεμικής κοινωνίας. Στη δίνη μιας προόδου, η οποία συνεπάγεται γιγάντωση τόσο του συστήματος που υποστηρίζει τη λογική της κατανάλωσης όσο και του κρατικού μηχανισμού, ο κοινωνικός δεσμός χαλαρώνει και το άτομο περιορίζεται, απομονώνεται.[424] Στα ελληνικά πράγματα, παρότι η χώρα ακολουθεί την πορεία των υπόλοιπων ευρωπαϊκών αστικών κοινωνιών,[425] το επίπεδο οργάνωσης αυξάνεται με πιο αργούς ρυθμούς, επιτρέποντας ακόμη στους ανθρώπους να διατηρούν μια αίσθηση ελευθερίας και αυτονομίας.[426] Όμως, ο βιαστικός και άτακτος τρόπος με τον οποίο επιχειρείται να γίνει τελικά η μετάβαση στη νέα πραγματικότητα γρήγορα παρασύρει την κοινωνία και οδηγεί στην αποξένωση.[427] Ο Δημήτρης Χατζής παρατηρεί, καταγράφει και διοχετεύει, πέρα από το δοκιμιακό, και στο λογοτεχνικό του έργο αυτή την εικόνα της σύγχρονης πραγματικότητας. Έτσι, δημιουργεί ένα σύμπαν μοναχικών και συχνά

[420] Βλ. Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ. 50
[421] Βλ. ό.π., σελ 20
[422] Βλ. ό.π., σελ .20
[423] Ό.π., σελ. 47
[424] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και παρόντος…*, ό.π., σελ. 126-127
[425] Ενώ η Ελλάδα έχει στραμμένο το βλέμμα της προς τη Δύση, η πορεία προς την υιοθέτηση αντίστοιχων προτύπων κοινωνικής οργάνωσης χαρακτηρίζεται από μια σειρά από ιδιαιτερότητες. Ενώ τυπικά ο εμφύλιος τελειώνει, σύμφωνα με τον Κ. Τσουκαλά, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του πολιτιστικού συστήματος της χώρας «ήταν ότι η τάξη που κατείχε την εξουσία καταδίκαζε με τη βία σε πλήρη σιωπή κάθε διαφωνία ή κριτική διάθεση, αποκλείοντας κάθε άλλη ουσιαστική πολιτική και κοινωνική λύση» (Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία*…, ό.π., σελ. 164). Μεγάλα μέρη του ελληνικού πληθυσμού μετακινούνται από αγροτικές περιοχές προς τα αστικά κέντρα, η πρωτεύουσα της χώρας δεν γίνεται ποτέ μια βιομηχανική πόλη, οι αγρότες απομονώνονται συστηματικά, επικρατεί κλίμα αβεβαιότητας, ο φόβος των διώξεων και της ανεργίας είναι έντονος, καθώς το «πιστοποιητικό κοινωνικών φρονήματων» είναι απαραίτητο για κάθε δραστηριότητα, ένας ευρύς μηχανισμός καταπίεσης κινητοποιείται για την εφαρμογή οικονομικών και αστυνομικών μέτρων, ο ρόλος του στρατού ισχυροποιείται και όλο και περισσότερη δύναμη συγκεντρώνεται στα χέρια του πρωθυπουργού και του παλατιού (Βλ. ό.π., σελ 18-182, 189, 194-195, 205, 209, 211-212).
[426] Βλ. Χέρο Χοκβέρντα, ό.π., σελ. 127
[427] Βλ. ό.π., σελ. 128

σιωπηλών ηρώων που δυσκολεύονται να κατανοήσουν τον κόσμο και να βρουν τη θέση τους σε αυτόν.[428]

Ανατρέχοντας στη *Φωτιά*, το πρώτο από τα μυθιστορήματα, το οποίο εκδίδεται το 1946, εύκολα αντιλαμβανόμαστε τη διαφορά ανάμεσα στην κοινωνία όπως διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και όπως παγιώνεται μετά από αυτόν. Ο Χατζής μιλά κι εκεί για μια απομάκρυνση, η οποία, όμως, έχει θετικό πρόσημο. Όπως επισημαίνει ο Χ. Χοκβέρντα, για τον συγγραφέα το πέρασμα σε έναν νέο, καλύτερο μεταπολεμικό κόσμο επιβάλλει την απαγκίστρωση από νοοτροπίες του ελληνικού Μεσαίωνα (οι οποίες προεκτείνονται ως και τον εικοστό αιώνα).[429] Από μια επαρχιακή αγροτική κοινωνία που χαρακτηρίζεται από τέτοιες νοοτροπίες ξεκινά την πορεία της η Αυγερινή, κεντρικός χαρακτήρας του έργου.[430] Πυρηνικό κομμάτι της ιστορίας της αποτελεί η επιθυμία της για αυτογνωσία και προσωπική ανεξαρτησία, η οποία γεννιέται και καλλιεργείται χάρη στην επαφή της με άτομα που συμμετέχουν στον αντιστασιακό αγώνα και, λίγο αργότερα, την ένταξή της σε αυτόν. Η ίδια αναρωτιέται συχνά αν και κατά πόσο έχει τη δυνατότητα να σκέφτεται μόνη της, κάτι που επιθυμεί βαθιά. Τελικά, πετυχαίνει τον στόχο της: αποκτά «μια δύναμη σίγουρη για τον εαυτό της» (ΦΤ 166) και μαθαίνει «πια να σκέφτ[εται] μοναχή [της]» (ΦΤ 168). Με αυτή την τελευταία φράση ο Χατζής κλείνει το μυθιστόρημα του, παρουσιάζοντας μια αισιόδοξη και ελπιδοφόρα όψη ενός αγώνα που τελειώνει με την ήττα της πλευράς με την οποία συντάσσεται η Αυγερινή. Η σύνδεση με «την παράδοση της Αναγέννησης, του Ουμανισμού και του Διαφωτισμού»[431] επιτυγχάνεται μέσω της

[428] Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα τέτοιου ήρωα είναι ο Κώστας του *Διπλού βιβλίου*. Όταν περιγράφει τη ζωή του στον Βόλο, πριν φύγει για τη Γερμανία, και τη δουλειά του στο ξυλάδικο, μιλά για τις πρώτες σιωπές του μεταπολεμικού κόσμου: Ο εργοδότης του τον πληρώνει περισσότερο, έτσι ώστε να εξασφαλίσει τη σιωπή του για το γεγονός ότι πουλά ξυλεία που προμηθεύεται από τα σπίτια που γκρεμίζονται στην πόλη μετά τον πόλεμο ως καινούργια: «Διακόσια τη μέρα… Το 'ξερα βέβαια πως μέσα σ' αυτά δεν είταν μονάχα ο κόπος μου πληρωμένος, είταν αγορασμένη κ' η σιωπή μου. Δεν είμασταν πια το φτωχό μαραγκούδικο με τα καφάσια και κάποτε τα κιβούρια μας − μια μικρή συμμορία κανονικοί λωποδύτες είχαμε γίνει. Ντρεπόμουν καμιά φορά που σκεφτόμουν − έτσι την άρχισα εγώ τη ζωή μου, έτσι την πήγαινα. Ποια ζωή μου; − ξανασκεφτόμουν ύστερα. Εκείνα τα διακόσια τη μέρα είταν εμένα η ζωή μου. Κ' είταν και των άλλων δυο στο χωριό [του πατέρα και της αδερφής]. Όπως και να το πεις βολικά μας έρχεται κάποτε να τους έχουμε: Δικαιολογία και πρόφαση.» (ΔΒ 37)

[429] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και παρόντος…*, ό.π., σελ. 178

[430] Διαχρονικά στο έργο του ο Χατζής καταπιάνεται με την διάλυση παραδοσιακών κοινωνικών σχημάτων και ομάδων, μέσω της ανατροπής των κυρίαρχων ιδεολογιών (συχνά λόγω αλλαγής των οικονομικών όρων) (Βλ. Χριστόφορος Μηλιώνης, *Με το νήμα…*, ό.π., σελ. 93).

[431] Ό.π.

απομάκρυνσης της ηρωίδας – και χάρη σε αυτήν και ολόκληρης της επαρχιακής κοινωνίας–[432] από τα παραδοσιακά πρότυπα.[433]

Μπορεί η συγκεκριμένη απομάκρυνση γρήγορα να οδηγεί σε θετικές αλλαγές στη ζωή της Αυγερινής, σε αντίθεση με αυτές που συναντάμε στο έργο του Χατζή στα χρόνια που ακολουθούν, αλλά αυτό δεν συνεπάγεται αποσυσχέτισή της από την εμφάνιση σιωπών που πληγώνουν, φοβίζουν, απογοητεύουν τους ήρωες του μυθιστορήματος. Εξάλλου, ένα από τα βασικά μοτίβα των κειμένων του συγγραφέα κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια είναι «[η] σύγκρουση ή [οι] συγκρούσεις των αντίρροπων συναισθημάτων και δυνάμεων».[434] Έτσι, ενώ η Αυγερινή ενδυναμώνεται μέσω της επιλογής της, όταν επιστρέφει στο χωριό της στη Ρούμελη μοιάζει ξανά αδύναμη μπροστά στην εικόνα του κόσμου που έχει αφήσει πίσω της:

> «Όμως τότε, γιατί δε μιλούσε; Τι καθόταν μαρμαρωμένη αγναντεύοντας όλο τον κάμπο; Ήθελε να φύγει; Και τότε γιατί δεν έφευγε; Και γιατί να τους πει πως δε βιάζεται; Είταν κι άλλο τίποτα; Τότε τι δεν το 'λεγε; [Ο Γιακουμής] Απότασε, σκιάχτηκε, είταν κανένας που το πίκρανε το παιδί; Να μείνει μαζί του – μέσα στον κόρφο του θα την έχει. Τότε, τι λοιπόν; Κι αυτόν πρώτα-πρώτα, τον πατέρα της – έτσι κλωτσοπατάνε τον Γιακουμή, άμα νιώσουν τη λαχτάρα του;
>
> Αυτά είναι τα χαμένα πράματα –δεν τα καταλαβαίνει ο Γιακουμής. Και δεν τα σηκώνει. Δεν είναι που πικραίνεται μονάχα. Μα θυμώνει κιόλας και κατεβάζει τα μούτρα του. Το βλέπει κ' εκείνη και ντρέπεται. Στριφογυρίζει ολόγυρά του, θέλει να τού μιλήσει. Αυτός κάνει πως δεν καταλαβαίνει –ασ' τηνε να τιμωρηθεί μια φορά, για να μάθει.»
>
> (*Φωτιά*, σελ. 128, 1946)

Έχοντας αποκτήσει μια διαφορετική κοσμοαντίληψη μετά τη συμμετοχή της στον πόλεμο (ακόμη κι αν δεν το έχει αποδεχτεί πλήρως ακόμη), η γυναίκα καταλαβαίνει ότι δεν ανήκει πλέον εκεί από όπου ξεκίνησε. Η συνειδητοποίηση αυτή συνοδεύεται από μια σιωπή που φέρνει σε αμηχανία τον πατέρα της, ο οποίος νιώθει απόρριψη κι αποφασίζει να την τιμωρήσει με τον ίδιο τρόπο: διακόπτοντας την επικοινωνία. Στην προσπάθειά της να εξελιχθεί, η

[432] Μετά τη λήξη του πολέμου, για ένα διάστημα η Αυγερινή επιστρέφει στην επαρχία από όπου κατάγεται. Έχοντας πλέον αλλάξει ως άνθρωπος, λόγω όσων έχει ζήσει ως ενεργό μέλος της Αντίστασης, ωθεί και τους υπόλοιπους χαρακτήρες σε διαφορετικούς τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς (ΦΤ 128).
[433] Βλ. ό.π., σελ. 176-179
[434] Αλέξης Ζήρας, «Η αρχή ενός μυθιστορήματος που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ», *Διαβάζω*, τχ. 180 (1987) σελ. 43

Αυγερινή πρέπει να απορρίψει κάποιες από τις βεβαιότητες του παρελθόντος, διαδικασία που δεν χωρά στον λόγο. Καταλήγει, έτσι, να αισθάνεται μόνη και ξένη:

> «Θέλει να τού πει [του Γιακουμή] πως ποτέ δε θα προδώσει την οπτασία του [για έναν ελεύθερο κόσμο]. Μα καταλαβαίνει πως αυτά τα πράματα δε λέγονται. Τού Διαμαντή δεν τού πε: ―Φύγε και το παιδί σου εγώ θα το φυλάξω; Και τ' άφησε και σηκώθηκε κ' έφυγε. Με την Ασημίνα δεν πήγαν μαζί; Και πώς της φέρθηκε στο νοσοκομείο; Ούτε και που της μιλούσε στην αρχή. Και το διαχειριστή και το νοσοκομείο της δεν τ' άφησε κ' έφυγε; Και την Ασημίνα, πάλι, όταν βρισκότανε στα χέρια του θανάτου, αυτή δεν την πρόδινε μέσα στη σκέψη της; Και το γιατρό, τότες που φεύγανε, δε στάθηκε φουσκωμένη μπροστά του, γιομάτη περηφάνια, χωρίς ανθρωπιά Και τη μικρούλα τη Μαρία, και τον Πέτρο και τον πατέρα της;… Όλοι δεν τής έμειναν ξένοι;»[435]
>
> (σελ. 130)

Ενώ το αίσθημα μοναξιάς και αποξένωσης από ανθρώπους που έχουν υπάρξει σημαντικοί είναι έντονο, όταν φτάνει η στιγμή να αναστοχαστεί όσα έχει ζήσει, να «ζυγιά[σ]ει ολάκερη τη ζωή της» (ΦΤ 168), η Αυγερινή είναι ικανοποιημένη, γιατί αυτό που τελικά μένει είναι μια «στάλα από φως» (ΦΤ 168). Ο αγώνας για την ελευθερία, ατομική και συλλογική, προϋποθέτει θυσίες· μία από αυτές είναι και η απομάκρυνση από αγαπημένα πρόσωπα. Η στάση του Χατζή απέναντι στη θυσία στον βωμό του αγώνα είναι όμοια με αυτή του Τ. Λειβαδίτη. Ο ποιητής το 1952, ενώ βρίσκεται εξόριστος, γράφει: *Όμως εμείς μπορούμε ν' αγαπάμε και να χωρίζουμε/* […]*/ Για να πάρει τέλος πια η αδικία στον κόσμο/ αντίο*.[436] Η απομόνωση, και στους δύο λογοτέχνες, δεν μεταφράζεται ως σκληρότητα και έλλειψη αγάπης, αλλά ως μια αρνητική συνθήκη που ηθελημένα υπομένουν, έτσι ώστε να μπορέσει να πραγματοποιηθεί η μετάβαση σε έναν καλύτερο κόσμο.

Όταν πια το μέλλον που ανέμεναν πλησιάζει, αλλά δεν ανταποκρίνεται σε όσα προσδοκούσαν, η απομάκρυνση αλλάζει χαρακτήρα και η σιωπή εδραιώνεται. Όπως δείξαμε και νωρίτερα, η εποχή σημαδεύεται από έντονες αλλαγές και τα άτομα απομονώνονται, καθώς η πορεία του κόσμου είναι διαφορετική από αυτή που ανέμεναν και οι συνθήκες που καλούνται να αντιμετωπίσουν είναι κάθε άλλο παρά ευνοϊκές για εκείνους. Η περίπτωση των ηρώων του «Τάφου» οι οποίοι μπροστά στη νέα πραγματικότητα καταλήγουν να σιωπούν είναι από τις

[435] Η Αυγερινή δεν νιώθει ξένη στον κόσμο αποκλειστικά όταν βρίσκεται στο χωριό της. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, επισκέπτεται τα «Γραφεία του Κόμματος», γιατί θέλει να «ξαναβρεί το δρόμο της» (ΦΤ 147), να «ξαναγίν[ει] χρήσιμη» (ΦΤ 150). Εκεί, ενώ περιμένει να βρεθεί ανάμεσα σε συντρόφους, ανθρώπους όπως εκείνη, έρχεται αντιμέτωπη με έναν κόσμο «πεντάξενο» (ΦΤ 147). Η σιωπή ανάμεσα σε εκείνη και στους ανθρώπους που συναντά είναι βασανιστική (ΦΤ 149).

[436] Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση 1. 1950-1966*, εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα 2015, σελ. 71-72

πλέον χαρακτηριστικές.[437] Ο προβληματισμός του Χατζή πάνω στη σχέση του ατόμου με τις «απρόσωπες δυνάμεις που διαμορφώνουν τα πλαίσια της ιστορικής εξέλιξης»,[438] ο οποίος διατρέχει ολόκληρο το έργο του, είναι και εδώ φανερός. Ο Τσιάγαλος, διατεθειμένος να κάνει οτιδήποτε ώστε να εξελιχθεί οικονομικά, φτάνει ως το σημείο να καταγγείλει τον για χρόνια γείτονά του Σπούργο, με σκοπό να τού πάρει το μαγαζί. Η μοναξιά εμφανίζεται ως αποτέλεσμα των διαφορετικών τρόπων της νέας κοινωνίας, μιας κίνησης στην οποία ο πρωταγωνιστής ήταν αδύνατον να προβεί στο παρελθόν. Τα όνειρα του Τσιάγαλου, εν τέλει, δεν πραγματοποιούνται, αφού η ανάπτυξη της περιοχής ακολουθεί αντίστροφη πορεία από αυτή την οποία προσδοκούσε. Αν και βρίσκεται πλέον μόνος, έχοντας στην κατοχή του τη διπλανή παράγκα, όπως επιθυμούσε, δεν είναι ικανοποιημένος· μια νεκρική σιωπή κατακλύζει τον χώρο. Ενώ ο συγγραφέας σε αυτό το διήγημα παρουσιάζει μια εικόνα που συναντάμε συχνά στα μεταπολεμικά του έργα, αυτό που διαφοροποιεί τον «Τάφο», κάνοντας την εικόνα αυτή ακόμη πιο ζοφερή, είναι το γεγονός ότι η μοναξιά δεν πλήττει αποκλειστικά τους ανθρώπους, αλλά επιδρά και στους τόπους. Έτσι, με τον έξω κόσμο να ερημώνει, δεν διαφαίνεται καμία διέξοδος από την εσωτερική ερημιά των χαρακτήρων:

> «Και την είχε τώρα δική του [ο Τσιάγαλος] και τη δεύτερη την παράγκα και δεν ήξερε τι να την κάνει, μήτε φοβότανε μη του την πάρουν ─ κανένας δεν την ήθελε τώρα με το καινούργιο μαγαζί που γινότανε. Πήρε μόνο τις καρέκλες και τα τραπέζια και τ' άπλωσε σ' όλο το μέρος. Κ' η παράγκα απόμεινε εκεί, κλειστή, σιωπηλή, κάθε μέρα μπροστά του. Σαν ένας τάφος.[…] Και δεν είταν η δυστυχία κ' η φτώχεια αυτό που τον έπνιγε τούτη την ώρα. Ο κυρ' Αντώνης ο Τσιάγαλος ένιωσε μέσα του την απέραντη μοναξιά. Την ένιωσε την ερημιά του τάφου.»
>
> (*Το τέλος της μικρής μας πόλης*, σελ.37-40, 1953*)

Εξαιτίας της δικής του λανθασμένης εκτίμησης και της απληστίας του, ο Τσιάγαλος απομένει μόνος. Συχνά στο έργο του Χατζή, όμως, συναντάμε χαρακτήρες (ή και ολόκληρες κοινωνικές ομάδες) που περιθωριοποιούνται, που απομακρύνονται από το κοινωνικό πλαίσιο χωρίς να είναι επιλογή τους. Καταλήγουν έτσι παγιδευμένοι στη σιωπή. Στο διήγημα «Σαμπεθάι Καμπιλής», ο συγγραφέας μάς μεταφέρει την καθημερινότητα μιας μικρής κοινότητας Εβραίων.[439] Παρότι τα μέλη της ζουν μια «ταπεινή, φρόνιμη και συμμαζεμένη» (ΤΜΠ 44)

[437] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.3, σελ. 43
[438] Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί…*, ό.π., σελ. 257
[439] Ο Χατζής δημοσιεύει δυο διαφορετικές εκδοχές του συγκεκριμένου διηγήματος: την πρώτη το 1953 και τη δεύτερη, δέκα χρόνια αργότερα. Ενώ στην εκδοχή του '53 ο Καμπιλής, επικεφαλής της εβραϊκής κοινότητας,

ζωή, συγκεντρωμένα γύρω από τη Συναγωγή τους, συχνά οι υπόλοιποι κάτοικοι της πόλης − ακόμη και τα παιδιά− τούς κακολογούν και τούς χλευάζουν. Τα βράδια, μοιάζουν φοβισμένοι, απομονώνονται βιαστικά και στη γειτονιά τους απλώνεται σιωπή:

> «Γρήγορα-γρήγορα τρέχαν το βράδυ να μαζωχτούνε γύρω στην κλώσσα τους ─ σα να ξύπναγε μέσα τους ένας φόβος παλιός. Μόλις έπεφτε το σκοτάδι ο μαχαλάς τους ερημωνόταν κι ο ίσκιος του Κάστρου απλωνόταν πάνω του. Αμπάρωναν τις πόρτες, κλείνονταν μέσα και κάναν πολλά παιδιά σαν τους χωριάτες»
>
> (*Το τέλος της μικρής μας πόλης*, σελ.47, 1953*)

Η συγκεκριμένη ησυχία είναι προάγγελος μιας άλλης, μεγαλύτερης και, αυτή τη φορά, οριστικής σιωπής: αυτής του θανάτου, η οποία έρχεται με τη σύλληψη των Εβραίων από τους Γερμανούς.

Μία παρόμοια ιστορία σιωπής συναντάμε και στο διήγημα «Ο ντέντεκτιβ» της ίδιας συλλογής. Σε αυτό παρακολουθούμε την προσπάθεια του Θοδωράκη να λύσει το μυστήριο ενός ξαφνικού θανάτου. Ο Συρεγκέλας, ένας άνθρωπος ταπεινός, ο οποίος ακούει στο παρωνύμιό του, γιατί το όνομά του δεν το θυμάται πλέον κανείς, εντοπίζεται νεκρός μέσα σε ένα πηγάδι. Ενώ ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι ο Συρεγκέλας δεν φέρει κανένα χαρακτηριστικό που θα μπορούσε να δικαιολογήσει την περιθωριοποίησή του, τού αποδίδει έναν τρόπο ζωής παρόμοιο με εκείνο των Εβραίων στο «Σαμπεθάι Καμπιλής»:

> «Έρημος και πεντάρφανος άνθρωπος, φιλήσυχος, μαραμένος και σιωπηλός, χωρίς να ’ναι καθόλου παράξενος, χαζός ή τρελός, έκανε από χρόνια το θεληματάρη και μικροβαστάζο στο παζάρι […]»
>
> (*Το τέλος μας μικρής μας πόλης*, σελ.94-95, 1953*)

Μόνος, παρότι ενεργό μέλος της κοινότητάς του, ο Συρεγκέλας είναι πάντα μια σιωπηλή φιγούρα μέσα στη βοή του παζαριού. Το ίδιο σιωπηλή μέσα στον κόσμο μένει και η Τριανταφυλλιά στην «Ώρα της φυρονεριάς». Κι εκείνη ουσιαστικά δεν διαφέρει από τις γειτόνισσές της, αλλά τής απαγορεύεται να έχει ακόμη και τη στοιχειώδη επικοινωνία μαζί τους, εξαιτίας του επαγγέλματός της:

είναι ένας κακούργος που συνεργάζεται με τις κατοχικές δυνάμεις για να αποδιώξει τους κομμουνιστές˙ στη δεύτερη, είναι ένας ηγέτης που αδυνατεί να αντιληφθεί όσα συμβαίνουν και οδηγεί του Εβραίους στον θάνατο, προσπαθώντας να κάνει την κοινότητα να μην αποκλίνει από το πλαίσιο της παράδοσης. (Βλ. Χέρο Χόκβερντα, «Η μεταστροφή…», ό.π., σελ. 200

> «Με τον ίδιο τρόπο που θα πουλούσε κεντήματα, ή ψάρια, πουλούσε τον έρωτα σ' αυτούς τους ανθρώπους που τον πεινούσαν και που τούς έφτανε κι έτσι. Θα το 'θελε πάρα πολύ να μπορούσε να μείνει μ' αυτούς τους λίγους μονάχα και τον άλλο καιρό να κοιτάζει το σπίτι και τα παιδιά της. Οι γειτόνισσες δεν τη χαιρετούσαν ─ για το επάγγελμα, η ίδια ωστόσο, έξω από αυτό − το επάγγελμα− είχε απομείνει μια μικρή νοικοκυρά. Χωρίς φαντασία, χωρίς τύψεις.»
>
> (*Ανυπεράσπιστοι,* σελ. 47, 1960*)

Ο αποκλεισμός που δέχεται η Τριανταφυλλιά, η διακοπή του λόγου από πλευράς των υπόλοιπων γυναικών, δεν είναι η μόνη που καλείται να αντιμετωπίσει. Οι συμμαθητές του μεγαλύτερου γιού της υιοθετούν ακόμη σκληρότερη συμπεριφορά: τον αποδιώχνουν, μαλώνουν μαζί του, τον βρίζουν (ΑΝ 50). Ο Κωσταντής, θεωρώντας ότι ευθύνεται ο ίδιος, «ημέρευε πλιότερο, μ' όλους» (ΑΝ 50). Σταδιακά, όταν, αρχίζει να αντιλαμβάνεται πού οφείλεται η στάση των άλλων παιδιών, αποφασίζει να απομακρυνθεί από όσα συμβαίνουν. Η αντίδραση απέναντι στη μητέρα του, αλλά και στις περιπαικτικές ερωτήσεις των ανδρών που επισκέπτονται το σπίτι τους, αν και μοιάζει ήπια, αφού ο Κωσταντής δεν εκφράζει τη δυσαρέσκεια και τη λύπη του, προοικονομεί τη διάθεσή του να απομακρυνθεί οριστικά από την οικογένειά του, την οποία εκφράζει λίγο πριν το τέλος του μυθιστορήματος:

> «Κι απόμεινε και το πείσμα να μην αποκρίνεται ποτέ σε κανέναν απ' αυτούς που ερχόνταν στο σπίτι. Και να μη μιλάει ποτέ και για τίποτα με τη μάνα του.»
>
> (σελ.51, 1960*)

Ο μικρός πρωταγωνιστής, τελικά, επιστρέφει στο σπίτι με τη μητέρα και τον αδελφό του. Έτσι, παρ' όλο που ο Χατζής δεν μεταφέρει ποτέ έναν ουσιαστικό διάλογο παιδιού και μητέρας, το κενό που έχει δημιουργηθεί ανάμεσά τους γεφυρώνεται. Αντίθετα, λίγα χρόνια αργότερα, στις *Σπουδές* και το δοκίμιό του για την τέχνη, στην ιστορία της Ιζαμπέλλας Μόλναρ, αποκλείεται η οποιαδήποτε πιθανότητα να καλυφθεί το κενό που δημιουργείται ανάμεσα στη γλύπτρια και τον αφηγητή θαυμαστή του έργου της.

Η Μόλναρ αρχικά περιγράφεται ως μια γυναίκα «από τη χειρότερη ανθρώπινη ποιότητα, την ευτελέστερη ανθρώπινη πάστα» (ΣΠ 42), ένα άτομο με χαώδη ζωή και χαρακτήρα, οξύθυμη και χωρίς συγκροτημένη σκέψη. Ο αφηγητής παρακολουθεί στενά τη δουλειά της, αλλά και την ίδια, σε μια προσπάθεια να εντοπίσει τη σύνδεση ανάμεσα στον χαρακτήρα της

δημιουργού και το έργο της.[440] Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει είναι ότι η αταξία της ζωής της, οι προσωπικές της ήττες, την ωθούν να βρίσκει στην τέχνη «τη γαλήνη, την ισορροπία, τη συμφιλίωση και τη νίκη» (ΣΠ 44). Όταν η Μόλναρ προχωρά σε έναν ευτυχισμένο γάμο με έναν «σουλουπωμένο άνθρωπο» (ΣΠ 46), όλα τα αρνητικά στοιχεία της προσωπικότητάς της αμβλύνονται. Αφού η ζωή της έχει μπει σε τάξη, καλεί τον αφηγητή στο εργαστήριό της και τού ζητά τη γνώμη του για τα γλυπτά που δημιουργεί κατά τη νέα αυτή περίοδο που διανύει:

> «Δεν είπα τα συνηθισμένα, τ' αδιάφορα λόγια, πως τάχα μ' αρέσουν πολύ και τέτοια. Στεκόμουν έτσι. Σήκωσα τα μάτια μου και την κοίταξα μέσα στα δικά της, επίμονα, θαρρετά και δεν είπα τίποτα. Κατέβασε τα μάτια της ─ στεκόταν εκεί σαν ένα παιδάκι που το μάλωναν και ντρέπεται. Έτσι χωρίσαμε ─ δεν είπαμε τίποτα, γύρισα κ' έφυγα»
>
> (σελ. 49, 1975*)

Υιοθετώντας έναν πιο συμβατικό τρόπο ζωής και σκέψης, η οπτική της Μόλναρ αλλάζει συνολικά. Η τέχνη της επηρεάζεται, καθώς η ίδια αδυνατεί πλέον να πλάσει ένα νέο σύμπαν που διέπεται από κανόνες λογικής και ομορφιάς και, μέσω αυτού, να αντισταθεί σε έναν κόσμο εχθρικό, άμορφο, άλογο.[441] Αποκλίνοντας από τον πραγματικό της εαυτό και το έργο της, η γλύπτρια απομακρύνεται και από τον αφηγητή. Όταν τα δύο πρόσωπα συνειδητοποιούν ότι ένα χάσμα πλέον τα χωρίζει, στρέφονται στη σιωπή.

Ενώ, αρχικά, η Μόλναρ αντιδρά παθητικά όταν τελικά αντιλαμβάνεται ─ ή απλώς επιβεβαιώνει από την αντίδραση του αφηγητή─ ότι έχει απαρνηθεί τον εαυτό της, λίγο καιρό μετά τη συνάντηση, σκοτώνει τον σύζυγό της και καταστρέφει όλα τα έργα της περιόδου που ήταν παντρεμένη.[442] «Παγιδευμένη στη μοιραία αντίθεση έργου ζωής», καλείται να διαλέξει ποιο από τα δύο θα θυσιάσει· κι επιλέγει τη ζωή.[443] Έχοντας απωλέσει πλέον κάθε δυνατότητα να ξαναπλησιάσει τον κόσμο, αλλά και τον εαυτό της, παραδίνεται στη σιωπή. Ακόμη κι όταν

---

[440] Μέσα από αυτή τη διαδικασία ο αφηγητής κατορθώνει να ανακαλύψει και να κατανοήσει τον δικό του εαυτό.
[441] Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και παρόντος…*, ό.π., σελ. 390
[442] Η Β. Αποστολίδου παρατηρεί ότι οι ήρωες του Χατζή, τοποθετημένοι πάντα σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από μια κρίση, «εσωτερικεύουν την κρίση» αυτή και οδηγούνται «σταδιακά ή απότομα, στην αναγνώριση και την έξοδο» (Βενετία Αποστολίδου, «Η ενιαία γραμμή του Δημήτρη Χατζή», *Αντί* , τχ. 743-744 (2001), σελ. 38). Αυτή είναι η διαδρομή που ακολουθεί η Μόλναρ.
[443] Βλ. Γιώργος Παγανός, *Η νεοελληνική πεζογραφία…*, ό.π, σελ. 245

μαθαίνει για την ισόβια καταδίκη της, όμοια με τον ήρωα του του Καμύ στον *Ξένο*, δεν μιλά (ΣΠ 51):

> «Αυτή ─ δεν είπε τίποτα στους αστυνομικούς που πήγανε και την πιάσαν. Τίποτα, λέξη, δεν είπε και στην ανάκριση. Και δεν είπε τίποτα και στη δίκη ─λέξη και κει».
>
> (*Σπουδές*, σελ. 50-51, 1975*)

Μια ακόμη ηρωίδα που, όπως η Μόλναρ, παίρνει την απόφαση να απαρνηθεί ένα κομμάτι του εαυτού της, καταλήγοντας έρμαιο των καταστάσεων είναι η Αναστασία του *Διπλού βιβλίου*. Ο πρωταγωνιστής του έργου εξαρχής την παρουσιάζει ως «αλλοπαρμένη» (ΔΒ 31), δεν ξέρει τι κρύβεται μέσα στα μεγάλα μάτια της κι αυτό τον τρομάζει (ΔΒ 31, 42). Στο κεφάλαιο που αφιερώνεται στην Αναστασία, η ίδια αποκαλύπτει στον Συγγραφέα τι είναι αυτό που προκαλεί φόβο στον αδερφό της: Μιλά για τα «δικά της» πουλιά με τις μεγάλες, χρυσές φτερούγες που την επισκέπτονται· ακούει το κάλεσμά τους και στη συνέχεια απομονώνεται για να τα δει (ΔΒ 156). Καθώς μόνο εκείνη γνωρίζει για την ύπαρξή τους δεν μπορεί να μιλήσει για αυτά, κι έτσι αναγκάζεται να ζει διπλή ζωή. Αυτό, όμως, δεν την πειράζει, αφού τα πουλιά για εκείνη ενσαρκώνουν «τη μεγάλη χαρά μέσα στην απελπισία τη μεγάλη»· τα πουλιά συμβολίζουν την ίδια της την ψυχή, το όνειρό της (ΔΒ 159-160). Όταν τελικά αποφασίζει να απομακρυνθεί από τη φαντασία της και να δώσει βάρος στην πραγματικότητα,[444] να πάψει να ψάχνει έναν έρωτα που θα ισορροπεί τη διπλή ζωή της και να παντρευτεί τον Βασίλη, ολόκληρος ο κόσμος της οδηγείται στη σιωπή:

> «Εμείς οι δυο [ο Βασίλης και η Αναστασία]; Ξένοι φτάσαμε εδώ, ξένοι μείναμε και τον καιρό που δουλεύαμε χέρι με χέρι. Και περισσότερο ξένοι δεν γίναμε τώρα, δεν ξεμακρύναμε περισσότερο, γιατί δεν έχει να ξεμακρύνουμε περισσότερο. […] Δε με μισεί. Δε με καταφρονεί. Δεν υπάρχω.
>
> Μείναμε, λοιπόν, η κόρη εγώ του νικημένου ελασίτη, διπλά νικημένη, η μάνα του παλληκαριού που σκότωσαν οι ελασίτες και ζητάει ακόμα τον φονιά του, τρίτος αυτός ο μισότρελος με το χρήμα, τρείς ζωές μοναχικές εδώ μέσα, απλησίαστα ξένες, βουλιαγμένες η καθεμιά τους στον εαυτό της − μέσα σ' αυτό το σπίτι που μεγαλώσαμε, μέσα σ' αυτό το περιβόλι που τ' ομορφύναμε. Και δυο παιδιά, που δεν είναι κανενός − μας κοιτούνε και δεν ξέρουμε τι να τους πούμε.»
>
> (σελ. 168, 1976*)

[444] Η Αναστασία περιγράφει τον φόβο που της δημιουργεί η αποστασιοποίηση από το όνειρο και την φαντασία: «Και τα πουλιά μου δεν ήρθανε πια […]. Δεν έχω δέντρο. Είναι ένας τόπος ερημικός κι αγριωπός εδώ παρακάτω. Εκεί πάω. Και βάζω το κεφάλι μου μέσα στα χέρια μου και κάθομαι κουβαριασμένη, όπως πρώτα, σα να 'τανε να 'ρθούνε. Και δεν είταν, δεν ήρθαν − μα να τ' ανοίξω τα μάτια μου δεν τολμούσα. Φοβόμουνα πως θα τα δω γύρω μου σκοτωμένα […] − τα 'χω σκοτωμένα μέσα μου» (ΔΒ 168-169).

Ο Χατζής, δια στόματος Αναστασίας, μεταφέρει με παραστατικό τρόπο την εικόνα της μετεμφυλιακής Ελλάδα: «Από πουθενά δεν είχαμε να πιαστούμε, πουθενά δεν είχαμε να πάμε, δε μπορούσαμε να βρούμε ο ένας τον άλλο» (ΔΒ 165). Εγκλωβισμένοι στον εαυτό τους, αφού δεν τους απομένει τίποτα άλλο πια,[445] οι άνθρωποι αδυνατούν να συνδεθούν μεταξύ τους, αλλά και με το περιβάλλον τους −το σπίτι και το περιβόλι του Βασίλη και της Αναστασίας αλλάζουν, αλλά αυτή είναι μια διαδικασία που χάνει το νόημά της μπροστά στην ερημιά των μελών της οικογένειας. Η γενιά της μητέρας του Βασίλη αποστρέφεται τον λόγο. Η σιωπή προεκτείνεται όχι μόνο στην επόμενη γενιά, αυτή του ζευγαριού, αλλά αγγίζει κι εκείνη που ακολουθεί: Τα παιδιά τους, γεννημένα από τη σιωπή, ρωτούν μόνο με το βλέμμα, για να μη λάβουν καμία απάντηση.

Δύο διακριτές κατευθύνσεις μας οδηγούν στη σιωπή της Αναστασίας: πρώτον, η άρρηκτη σύνδεση με μια εποχή που έχει παρέλθει, τραυματίζοντας κι αποξενώνοντας τους ανθρώπους, και δεύτερον, η απόσταση από τον εαυτό την οποία επιβάλλει η νέα πραγματικότητα (εκεί όπου ο μύθος δεν έχει θέση). Οι δύο πηγές της απομάκρυνσης, η οποία προκαλεί σιωπές, παραπέμπουν στον θεμελιακό προβληματισμό που διατυπώνεται στο έργο του Χατζή, σχετικά με την αδιέξοδη προσκόλληση στο παρελθόν και τους κινδύνους που ενέχει το μέλλον. Στο *Διπλό βιβλίο*, ο συγγραφέας δοκιμάζει να εξετάσει μια πληθώρα διαφορετικών όψεων αυτού του πολύπλευρου ζητήματος, τις οποίες παρουσιάζει μέσα από τις διαφορετικές ιστορίες των ηρώων του.[446] Αντιπαραβάλλοντας τις όψεις εκείνες που συναντάμε στην αφήγηση των ζωών της Αναστασίας και του Κώστα αποκαλύπτεται ότι, είτε επιλέγοντας το παρελθόν είτε ακολουθώντας την πορεία προς το μέλλον, η έκβαση των γεγονότων είναι προδιαγεγραμμένη: ο μεταπολεμικός κόσμος αναπόφευκτα καλύπτεται από σιωπή. Τα δύο αδέρφια έχουν κοινή αφετηρία, κοινές καταβολές, οι χαρακτήρες τους έχουν όμως αντίστροφη εξέλιξη. Το κορίτσι παραμένει στην ελληνική επαρχία και, παρ' όλο που τής αποδίδονται μη συμβατικά χαρακτηριστικά, ακολουθεί μια ζωή η οποία ανταποκρίνεται πλήρως στα στερεότυπα της παραδοσιακής κοινωνίας. Αντίθετα, το αγόρι, μετά και από παρότρυνση του πατέρα,

[445] Η περιγραφή του Χατζή εδώ, συμπίπτει απόλυτα με αυτή της Γκίνζμπουργκ (Βλ. Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2.4, σελ. 103)

[446] Στο *Διπλό βιβλίο* ο Χατζής δημιουργεί χαρακτήρες και «τους υψώνει σε σύμβολα ενός ρημαγμένου κόσμου, βυθισμένους στη μοναξιά και τη λύπη» (Γιώργος Παγανός, «Δημήτρης Χατζής είκοσι χρόνια μετά», τχ. 743-744, *Αντί* (2001), σελ. 36). Καθένας από αυτούς διαγράφει τη δική του ξεχωριστή πορεία στην επισφαλή μεταπολεμική πραγματικότητα, αλλά τελικά όλοι απομένουν το ίδιο έρημοι και ξένοι.

μεταναστεύει στο εξωτερικό. Εκεί έρχεται σε επαφή με έναν τρόπο ζωής που δεν γνωρίζει και με νοοτροπίες που δεν του είναι οικείες, και σταδιακά ενσωματώνεται πλήρως στον νέο κόσμο. Αυτό που ενώνει ξανά τους δύο χαρακτήρες, και διαπερνά ως άξονας το μυθιστόρημα, από τις πρώτες μέχρι και τις τελευταίες του σελίδες, είναι η βασανιστική αίσθηση ότι βρίσκονται ξένοι μέσα σε έναν κόσμο που διαρκώς τούς κρύβει κάτι:[447]

> «Και λέω, λοιπόν, πως στο ξυλάδικο τότε του Βόλου τα ξέραμε όλοι μας όλα. Εξαιτίας εκεί το χαμηλό μας επίπεδο. Εδώ δεν ξέρουμε τίποτα − εξαιτίας βέβαια το ψηλό μας επίπεδο. Και ψηλό επίπεδο, λοιπόν, αυτό θα πει − να ξέρουμε μόνο την πληρωμή που θα πάρουμε − και τους άλλους που στέκονται γύρω μας να τους βλέπουμε σαν να μην έχουνε πρόσωπο. Έπρεπε να 'ρθω τέσσερις χιλιάδες χιλιόμετρα από τη Σούρπη ίσαμε δω, για να το μάθω. Να μάθω πως αυτός είναι ο δικός μας ο κόσμος, ο σημερινός ο κόσμος, που λένε.
>
> Όλη μέρα με το καρότσι μου, μονάχος μου, όλο τέτοια συλλογίζομαι. Πώς είναι ο κόσμος αυτός ο σημερινός και πώς τα φκιάχνουνε σήμερα τα εργοστάσια, τι 'μαστε εμείς μέσα σ' αυτόν. Όλο τέτοια. Και δεν βγαίνω, δεν φτάνω βέβαια πουθενά, όλα μένουνε θολά και μισά κι απλησίαστα κι άγνωστα. Ξένα, παράξενα, ψεύτικα.»
>
> (σελ. 27, 1976*)

Στη σύγχρονη Βαβέλ του εργοστασίου, η ποινή που επιβάλλεται στους ανθρώπους δεν είναι η πολυγλωσσία που καθιστά αδύνατο το πλησίασμά τους,[448] αλλά η απόλυτη προσήλωση στο κέρδος, η οποία σβήνει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά από τα πρόσωπά τους. Το «ψηλό επίπεδο» δεν συνεπάγεται καλύτερη κατανόησή της σύγχρονης εποχή και των ανθρώπων που την διαμορφώνουν· αντίθετα, σημαίνει εγκλωβισμό στην απροσδιοριστία και τη μοναξιά.

«Η ιστορία της μοναξιάς του κάθε ανθρώπου είναι η ιστορία του αγώνα του να την ξεπεράσει», δηλώνει ο Χατζής σε συνέντευξή του το 1977, έναν χρόνο μετά την έκδοση του *Διπλού βιβλίου*.[449] Ο αγώνας του Κώστα, όμως, είναι ένας αγώνας μάταιος, μιας και στο τέλος η

---

[447] Ο Α. Φραγκιάς σημειώνει για τον Χατζή ότι «μιλούσε πολύ συχνά, σχεδόν με εμμονή, για τα κέντρα και τους άξονες», στοιχεία απαραίτητα για κάθε κείμενο (Αντρέας Φραγκιάς, «Ο δεσμός με τα πράγματα», *Η λέξη*, τχ. 144 (1998), σελ. 123). Μάλιστα παρατηρεί ότι ένας από τους κεντρικούς άξονες του έργου του είναι η «πικρία». Το αίσθημα αυτό συνήθως συνδέεται με το γεγονός ότι οι άνθρωποι στον σύγχρονο κόσμο απομονώνονται και νιώθουν ξένοι.

[448] Στο ΑΟΥΤΕΛ ο Κώστας συναντά, εκτός από Γερμανούς και εργαζομένους άλλων εθνικοτήτων: Τούρκους, Ισπανούς, Ιταλούς κλπ. Ενίοτε η ξένη γλώσσα δεν νοείται ως εμπόδιο˙ είναι ο τρόπος οργάνωσης του εργοστασίου και του κόσμου που κάνει τους ανθρώπους να αδυνατούν να επικοινωνήσουν: «[Η μικρή Σπανιόλα] Το ξέρει πως είμαι Ρωμιός, έρχεται δίπλα μου όπως πάω με το καρότσι μου, τρέχει πίσω μου σαν ένα γυφτάκι που ζητιανεύει, κάτι μου λέει. Δεν ξέρω τίποτα από τη γλώσσα τους μα καταλαβαίνω − μου λέει πως δε μπορεί, δε μπορεί. Εδώ τώρα δε λέει τίποτα. Κ' εμείς οι άλλοι το ίδιο − δε λέμε τίποτα − τι να πούμε; Ούτε ξερόμαστε. Να κανονίσουμε μεταξύ μας δεν έχουμε τίποτα, όλα τα κανονίζουν οι νόρμες − σωπαίνουμε.» (ΔΒ 25)

[449] Συνέντευξη του Δημήτρη Χατζή στον Φρέντυ Γερμανό διαθέσιμη στο: https://archive.ert.gr/73973/ (προσπελάστηκε στις 14/06/2024).

πραγματική εικόνα του κόσμου και η ουσία όσων συμβαίνουν δεν του αποκαλύπτονται, όλα μένουν «ξένα, παράξενα, ψεύτικα». Παρότι αντιλαμβάνεται πλήρως το ανώφελο της προσπάθειάς του, ο κεντρικός ήρωας του έργου, δεν παραδίνεται, ούτε στρέφει το βλέμμα στο σίγουρο παρελθόν. Μέσα στην ερημιά της εποχής, προσπαθεί να ανακαλύψει έναν τρόπο να ξαναπλησιάσει τον εαυτό του και τους ανθρώπους:

> «Είμαι καταναλωτής. Για τους σοφούς μας του καφενείου σημαίνει πως διαλύομαι, αλλοτριώνομαι, λένε, μέσα στους άλλους. Για μένα τέτοιαν ώρα στη λεωφόρο που δεν έχω πουθενά να πάω − είμαι καταναλωτής θα πει πως υπάρχω. Υπάρχω μέσα στους άλλους. Έχω στην τσέπη μου τα λεφτά μου − μοιράζομαι τη ζωή μας, ας λένε πως είναι ψεύτικη, ας είναι και θέατρο μόνο.»
>
> (*Το διπλό βιβλίο*, σελ. 65, 1976*)

Είναι αυτό το «θέατρο», η ψεύτικη ζωή που δύο άλλοι χαρακτήρες του ίδιου έργου δεν κατορθώνουν να αντέξουν: Αυτοί είναι ο Συγγραφέας και ο Σκουρογιάννης. Ο πρώτος, όταν αντιλαμβάνεται την «ερημιά [τ]ου» (ΔΒ 171), αισθάνεται παγιδευμένος. Μπροστά στο μισοτελειωμένο έργο του με τις θρυμματισμένες ιστορίες των προσώπων που απομένουν μόνοι·[450] μπροστά σε έναν κατακερματισμένο κόσμο, αναλογίζεται τη σιωπή. Η απόφαση που καλείται να πάρει είναι αν θα παραδοθεί σε αυτήν και θα χαθεί μαζί με την εποχή που φεύγει (ΔΒ 172). Έτσι, για λίγο εξαφανίζεται. Τελικά, όμως, επιστρέφει, για να πει ξανά στον Κώστα, αυτή τη φορά σιωπηλά, χωρίς να ακούγεται, όλα εκείνα που του είχε γράψει στο σημείωμα που είχε αφήσει· να του περάσει τη σκυτάλη, ώστε να μπορέσει να γράψει εκείνος το δικό του βιβλίο (ΔΒ 191-192).[451] Σε αυτό το δεύτερο βιβλίο, «της μοναξιάς η συνείδηση είναι η συνείδηση του εαυτού [τ]ου» (ΔΒ 191) και μόνο μέσα από αυτήν μπορεί να φτάσει σε έναν καλύτερο, πιο δίκαιο κόσμο. Ο Χατζής ευελπιστεί ότι στο μέλλον η μοναξιά δεν θα αποτελεί

---

[450] Στο *Διπλό βιβλίο* ο συγγραφέας μεταφέρει μια εικόνα «κοινωνικού κατακερματισμού και ατομικής ερημιάς», γράφει ο Δ. Τζιόβας (https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/dimitris-xatzis-4/, προσπελάστηκε στις 02/12/2022).
Βλ. επίσης, σχετικά με τον «θρυμματισμό» που χαρακτηρίζει το *Διπλό βιβλίο*: Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος…*, ό.π., σελ. 375.

[451] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2.2, σελ. 81
Το δεύτερο βιβλίο, αυτό που ο Συγγραφέας ζητά από τον Κώστα να γράψει, ίσως είναι «ο *σωσίας* του πρώτου: το αντίθετό του, η άλλη όψη που, απραγματοποίητη, το στοιχειώνει», γράφει η Ε. Φιλοκύπρου (Έλλη Φιλοκύπρου, «Η απόφαση της ήττας στο *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή», *Νέα εποχή*, τχ. 302 (2009), σελ. 20). Έτσι ο Συγγραφέας, απόλυτα ταυτισμένος με το έργο του, δεν εξαφανίζεται διαπαντός, αλλά τη στιγμή που ο Κώστας μέσα από την κατανόηση του εαυτού του, αρχίζει να αντιλαμβάνεται τον κόσμο, αναπόφευκτα βρίσκεται εκεί. Τώρα πια, όμως, καθώς το πέρασμα στο μέλλον έχει αρχίσει να πραγματώνεται, η φωνή δεν μπορεί να ακουστεί.

μονόδρομο προς τη σιωπή, αλλά αφορμή για τη γνωριμία με τον εαυτό. Μέσα από τη μοναξιά θα πραγματώνεται το πλησίασμα με τους άλλους.[452]

Μπορεί ο Συγγραφέας, μέσω του βασικού προσώπου του βιβλίου του, να σώζεται από τη σιωπή, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τον Σκουρογιάννη, τον πιο τραγικό ίσως από τους χαρακτήρες του *Διπλού βιβλίου*. Μετά από μια μακρά περίοδο διαμονής στη Γερμανία, ο Σκουρογιάννης καταφέρνει να επιστρέψει στην Ελλάδα και στο χωριό του, να βρεθεί ξανά ανάμεσα στους συντοπίτες του. Εκεί τού γεννάται η επιθυμία να μιλήσει για την εμπειρία της ξενιτιάς, για όλα όσα έχει ζήσει, αλλά διστάζει να το κάνει:

> «Και δεν το λέει. Από τις πρώτες μέρες ακόμα αρχίζει να νιώθει πως κάπως είναι και κάπως δεν είναι μαζί με τους άλλους. Και του λείπει για να 'ναι μαζί τους, για να 'ναι απ' αυτούς.
>
> Ο συγγραφέας μας να 'ταν εδώ, θα μπορούσε να 'λεγε πως αυτός απόμεινε όλα τα χρόνια της Γερμανίας Ντομπρινοβίτης, οι άλλοι δεν είναι τίποτα πια, από πουθενά δεν είναι. Όπου βρεθούνε, θ' αρχίσουν σε λίγο και λένε πάλι για τις δουλειές τους, για τα λεφτά τους, τα μαγαζιά τους, τα πράματα, μηχανήματα, χτήματα που αγόρασαν, που θ' αγοράσουν. Αν είταν εδώ κανένας Μπρουσάκης, Σαββίδης, Γιαννόπουλος, από κείνους τους φιλοσόφους του ελληνικού καφενείου, θα 'χε πάλι τη σοφή την εξήγησή του − κοινωνία της κατανάλωσης και το ξερίζωμα, την αλλοτρίωση των ανθρώπων και τ' άλλα που λέγανε. Ο Σκουρογιάννης δε μπορούσε βέβαια να σκέφτεται τέτοια πράματα, τόσα πολλά. […] Και δεν το λέει − «Ιμείς ιδώ εις το Ντομπρίνοβον» − φοβάται ο Σκουρογιάννης μην του ριχτούνε, τον αποπάρουν κ' εδώ.»
>
> (σελ. 121, 1976*)

Η σιωπή που επιβάλλεται αρχικά, επειδή ο χαρακτήρας βρίσκεται σε ένα περιβάλλον εχθρικό, αφιλόξενο ή απλώς ξένο προς τον ίδιο, διαφορετικό, συνεχίζει προς έκπληξή του να υπάρχει, παρά το γεγονός ότι πλέον βρίσκεται στο χωριό του, ανάμεσα σε οικείους του. Η επανένωση με μια πραγματικότητα την οποία έχει εξιδανικεύσει και νοσταλγεί κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γερμανία, δεν συμβαίνει ποτέ, αφού επιστρέφοντας καταλαβαίνει πως ο κόσμος που περίμενε να βρει έχει αλλάξει κι εκείνος δεν αποτελεί πια μέρος του. Έτσι, καταλήγει να αισθάνεται το ίδιο ξένος, χαμένος σε ένα μυστήριο «πουθενά». Η μοναξιά του Σκουρογίαννη εντείνεται ακόμη περισσότερο όταν σταδιακά το χωριό του αρχίζει να ερημώνει. Τότε, σε μια προσπάθεια να νιώσει λιγότερο μόνος, αποφασίζει να επισκεφτεί τον Σταύρο, έναν φίλο με τον οποίο είχαν περάσει είκοσι χρόνια μαζί στη Γερμανία. Ακόμη μια

[452] Στην τηλεοπτική συνέντευξη του 1977, ο Χατζής εξηγεί ότι το πλησίασμα με τους άλλους γίνεται πρώτον, γνωρίζοντας τον εαυτό μας και έπειτα, γνωρίζοντας τους άλλους.

απογοήτευση τον περιμένει όταν τον συναντά, καθώς ο Σταύρος, μην έχοντας καταφέρει να πετύχει όσα ονειρευόταν με την επιστροφή του στην Ελλάδα, είναι ένας «μαραμένος άνθρωπος», συμβιβασμένος με το γεγονός ότι έχει χάσει το «μεράκι» του (ΔΒ 127)· ένας άνθρωπος που «δεν έλεγε τίποτα, δεν ξανάπε τίποτα» (ΔΒ 127):

> «Ο τελευταίος άνθρωπος ο δικός του είταν ο Σταύρος − και δεν υπήρχε κι αυτός. Οι άλλοι − είναι κι άλλοι, υπάρχουν ακόμα;− είχανε μείνει στην Γερμανία, ψευτοφιλόσοφοι ωραίοι, βασανισμένοι χαμάληδες, Ρωμιοί της πίκρας, της φτώχειας, της νοσταλγίας.
>
> Και τότες ο Σκουρογιάννης, γυρίζοντας στο Ντομπρίνοβο που 'χε ερημώσει, μπορούσε πια να το ξέρει πως ο τόπος αυτός είταν ο τόπος της τελευταίας, της τελειωτικής ερημιάς. Ανύπαρκτος τόπος. Πως είκοσι χρόνια παιδεύτηκε, ονειρεύτηκε, σ' αυτόν τον ανύπαρκτο τόπο να φτάσει...»
>
> (*Το διπλό βιβλίο*, σελ. 128, 1976*)

Μετά από αυτή τη συνάντηση το τοπίο ξεκαθαρίζει για τον Σκουρογιάννη. Στο πρόσωπο του φίλου του αντανακλάται η δική του εικόνα και, έτσι, συνειδητοποιεί πως το χωριό που ερημώνει είναι ένας τόπος που πεθαίνει, μια εποχή που χάνεται, η ελπίδα του που εξανεμίζεται.

Ο κόσμος του παρελθόντος προοδευτικά περνά στη λήθη. Το καλύτερο μέλλον που προσδοκά ο Συγγραφέας (και, μέσω αυτού, κι ο Κώστας) δεν έχει ακόμη φτάσει: ο «σημερινός κόσμος» − με την έννοια της σύγχρονης εποχής− παραμένει αόρατος κι άγνωστος. Μάλιστα, τίποτα δεν μαρτυρά την έλευσή του πλην της βεβαιότητας του ίδιου του Συγγραφέα για αυτό.[453] Όπως επισημαίνει ο Α. Ζήρας, «η έμπνευση του Δημ. Χατζή δεν στηρίχτηκε ποτέ με ιδιαίτερη αφοσίωση στη φαντασία του».[454] Ο δημιουργός έχοντας ζήσει για χρόνια την εμπειρία της πολιτικής προσφυγιάς, αλλά και της εξορίας,[455] περιγράφει ένα παρόν σε έναν ενδιάμεσο χώρο, σε έναν «τόπο ουδέτερο»,[456] που δεν ανήκει σε όσους τον κατοικούν.[457] Γύρω του απλώνονται δύο άλλοι κόσμοι και οι δύο «ανύπαρκτοι», συνεπώς κι απρόσιτοι. Οι χαρακτήρες του παραμένουν, λοιπόν, πάντοτε παγιδευμένοι σε αυτόν «[σ]τον κανένα τόπο, τον κανένα

---

[453] «*Της ελπίδας το βιβλίο θα 'θελα να 'ναι το δικό σου. Για το σημερινό το δικό μας τον κόσμο, που δεν τον βλέπεις ακόμη, δεν ξέρεις πώς είνα*ι […]» (ΔΒ 190), διαβάζει ο Κώστας στο σημείωμα που του αφήνει ο Συγγραφέας.
[454] Αλέξης Ζήρας, «Η αρχή ενός μυθιστορήματος…», ό.π., σελ. 43
[455] Βλ. ενδεικτικά Ηρακλής Παπαλέξης (επιμ.), «Χρονολόγιο Δημήτρη Χατζή (1913- 1981), *Διαβάζω*, τχ. 180 (1987), σελ. 35-36
[456] Φωτεινή Μαργαρίτη, «Από το τέλος της μικρής μας πόλης στη Στουτγκάρτη −την πολιτεία των ξένων…». *Αντί*, τχ. 298 (1985), σελ. 29
[457] Στο *Διπλό βιβλίο* «ο συγγραφέας προσέχει να συμμαζέψει όσα ξεπηδούν από μέσα του, τόσων δεκαετιών εμπειρίες, διαψεύσεις, χωρισμοί», σημειώνει ο Φίλιππος Δρακονταειδής (Φίλιππος Δ. Δρακονταειδής, «Η λογοτεχνία του Δ. Χατζή ως ηθική στάση», *Διαβάζω*, τχ. 180 (1987), σελ. 41-42

καιρό» (ΔΒ 189)[458] μιας ελληνικής κοινωνίας, η οποία «διαλύεται χωρίς η νέα που δημιουργείται στη θέση της να έχει βρει το ποιόν της».[459]

Σε αυτό το σκηνικό της γενικευμένης απομόνωσης του ατόμου, ενώ συντελούνται μεγάλες αλλαγές, ο Χατζής, δοκιμάζει να ψηλαφήσει κάθε πτυχή απομάκρυνσης που αναγνωρίζει στους ανθρώπους του τόπου του. Περνά, έτσι, από την αναπότρεπτη εξορία από το παρελθόν που χάνεται, σε μια ξενιτιά που μοιάζει περισσότερο με εξορία, αφού η επιστροφή στην πατρίδα είναι απαγορευτική, στον «τυχοδιωκτισμό των κυττάρων»,[460] την εγγενή, δηλαδή, διάθεση των Ελλήνων να φύγουν από τη χώρα τους (χωρίς να γνωρίζουν πού θέλουν να πάνε). Δεν είναι, λοιπόν, παράξενο, που όταν φτάνει η στιγμή να μιλήσει για τον ιδανικό κόσμο, εκείνον που ονειρεύεται, αυτός ο κόσμος αποτελείται αποκλειστικά από ξένους, που μαζί θα χτίσουν «*μια καινούργια ανθρώπινη κοινωνία* […] *χωρίς τυράννους, χωρίς σωτήρες αλάθευτους*» (ΔΒ 191). Για να συμβεί αυτό, όμως, είναι απαραίτητο να παρακαμφθεί ένα μεγάλο εμπόδιο: πρέπει να πάψει να επικρατεί ο «δαιμονισμένος θόρυβος» που δεν επιτρέπει σε καμιά φωνή να ακουστεί (ΔΒ 192).

3.2 Οι ανώφελες ζωές

Δύο χρόνια πριν την κυκλοφορία του *Διπλού βιβλίου*, η Ναταλία Γκίνζμπουργκ εκδίδει το λιγότερο ίσως γνωστό από τα έργα της, τη συλλογή *Vita immaginaria* [*Φανταστική Ζωή*]. Εκεί περιέχονται κείμενα που δημοσιεύει την περίοδο 1969-1974 στις εφημερίδες *La stampa* και *Corriere della serra*. Σε ένα από τα κείμενα της συλλογής, στις «Σημειώσεις [της] για την

[458] Για ένα παιχνίδι που «παίζ[ει] εν ου παικτοίς», βάζοντας μόνος τους δικούς του κανόνες, μιλά ο αφηγητής του *Κιβωτίου* του Α. Αλεξάνδρου (1974) (Βλ. Άρης Αλεξάνδρου, *Το κιβώτιο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2012, σελ. 313) . Φυλακισμένος χωρίς να φταίει, ο άντρας γράφει απευθυνόμενος σε αυτούς που τον κρατούν προσπαθώντας να υπερασπιστεί τη θέση του, αλλά είναι βέβαιος ότι κανείς δεν διαβάζει τα γραπτά του. Καταδικασμένος στην απόλυτη σιωπή, αναλογίζεται τις πράξεις του, χωρίς να μπορεί να τις αλλάξει και αδυνατεί να διεκδικήσει την ελευθερία του, αφού κανείς δεν τον ακούει. Τελικά, κατορθώνει να αποδεχτεί τη σκληρή πραγματικότητα ως έχει και, άφοβος πια, να αντικρύσει το μέλλον, αφού δεν έχει τίποτα να χάσει (Βλ. ό.π., σελ. 358). Αλεξάνδρου και Χατζής μεταφέρουν παρόμοια εικόνα του κόσμου των κεντρικών τους ηρώων, όμως, ενώ ο αφηγητής στο *Κιβώτιο* μέσα από τη μοναξιά που τού επιβάλλεται αποκτά συνείδηση του εαυτού του και αντιμετωπίζει με θάρρος την πιθανότητα της εκτέλεσής του, το ενδεχόμενο του οριστικού τέλους, ο Κώστας του Διπλού βιβλίου καλείται, απαλλαγμένος από τον φόβο μέσα από την ίδια διαδικασία, να συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία ενός νέου κόσμου, να επιφορτιστεί με την ευθύνη μιας νέας αρχής.

[459] «Σημείωση του εκδότη» στο: Δημήτρης Χατζής, *Το διπλό βιβλίο*, ό.π., σελ.194

[460] Αμάντα Μιχαλοπούλου, «Για την επικαιρότητα του *Διπλού βιβλίου*», *Αντί*, τχ. 743-744 (2001), σελ. 13

‘Ιστορία’ [Appunti sulla ‘Storia’]», μιλά κι εκείνη για μια φωνή που μένει βουβή, που δεν μπορεί να ακουστεί:

> «Εδώ και πολλά χρόνια, οι μυθιστοριογράφοι γράφουν αποκλειστικά για τον εαυτό τους. Γράφουν για να είναι λιγότερο ανήσυχοι, λιγότερο στενοχωρημένοι, λιγότερο μόνοι. Η πρόθεση ή η ελπίδα να γράψουν *και* για τους άλλους μερικές φορές τούς αγγίζει. Αλλά νιώθουν ότι δεν τα καταφέρνουν κι από την άλλη, είναι τέτοιες ελπίδες ή προθέσεις δευτερεύουσες για αυτούς. […] Καθώς γράφει [ο μυθιστοριογράφος], απαριθμεί γρήγορα μέσα του πόσα και ποια πράγματα θα τολμήσει να χρησιμοποιήσει και να αγγίξει. Συνειδητοποιεί ότι είναι πολύ λίγα, καθώς είναι δειλός και φοβισμένος μπροστά στα πράγματα και δεν τολμά να βγει από τα όριά του και να ριψοκινδυνεύσει σε άγνωστα μέρη. […]Δεν έχει τρόπο να σκέφτεται τους άλλους, γιατί είναι απορροφημένος στα ελαττώματα του πνεύματός του. Τα μέρη που επιλέγει, ως περιβάλλοντα για τα μυθιστορήματά του, είναι λίγα και φτωχά. Είναι συνήθως ακατοίκητα, γιατί σήμερα ο συγγραφέας έχει μια φρίκη για το ανθρώπινο είδος. Ένα δωμάτιο; ή ένας λαχανόκηπος; ή ένα νεκροταφείο; ή ένας τοίχος. Από την άλλη, ξέρει ότι όταν προσπάθησε να κινηθεί προς μια κατεύθυνση όπου θα μπορούσε να συναντήσει *τους άλλους*, η φωνή του ήταν βουβή και οι χειρονομίες του ψεύτικες.» (B579) (Παράτημα Α, αρ. 36)
>
> (1974*)

Στο δοκίμιο αυτό, η συγγραφέας μεταφέρει μια ζοφερή εικόνα του λογοτεχνικού κόσμου της εποχής: Οι μυθιστοριογράφοι, κυριευμένοι από φόβο, απογοήτευση και μοναξιά, αντικρύζουν τον εαυτό τους μέσα από έναν παραμορφωτικό καθρέφτη που δεν τούς επιτρέπει να αναγνωρίσουν οτιδήποτε άλλο πέρα από τα «ελαττώματα του πνεύματός τους». Έτσι, κάθε δοκιμή επαφής με τους άλλους καθίσταται a priori αδύνατη: η τέχνη τους δεν έχει πια φωνή και όλα μοιάζουν ψεύτικα.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ίδιου κειμένου είναι ο δυναμικός τρόπος με τον οποίο η Γκίνζμπουργκ εκφράζει την άποψή της για την κατάσταση που επικρατεί: ασκεί σκληρή κριτική στους ομότεχνούς της για αυτόν τον εγκλωβισμό τους σε ένα «μεγάλο νυχτερινό σύμπαν»,[461] σε μια κατάσταση «αθλιότητα[ς] στείρα[ς], ανόητη[ς] και λυπητερή[ς]»[462] (B579). Σε αντίθεση με το δοκιμιακό της έργο, όπου η χρήση ανάλογου ύφους δεν είναι σπάνια, στα λογοτεχνικά της γραπτά η συγγραφέας κινείται διαφορετικά. Ο Τσ. Γκαρμπόλι σχολιάζει σχετικά: «Η Γκίνζμπουργκ δεν είναι Παζολίνι, δεν θέλει σκάνδαλα. Δεν ρωτάει: μαζί μου ή εναντίον μου. Δεν υψώνει ποτέ τη φωνή της. Πού είναι η πρόκληση; από πού γεννάται η ενόχληση; Υπάρχει στο ύφος της Γκίνζμπουργκ, […] μια ικανότητα σιωπηλής

[461] «un grande universo notturno»
[462] «uno squallore sterile, fatuo e triste»

πρόκλησης, πεισματάρικης, μονότονης, σχεδόν στενόμυαλης».[463] Είναι γεγονός ότι η συγγραφέας σκιαγραφεί τους χαρακτήρες και το πλαίσιό τους με μεγάλη καθαρότητα, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο τη σταθερή οπτική της στα πράγματα, ποτέ ωστόσο ο αναγνώστης δεν αποκομίζει την αίσθηση ότι οι πρωταγωνιστές της πλάθονται εργαλειακά για να εξυπηρετήσουν την οπτική αυτή. Είναι χαρακτηριστική εδώ η περίπτωση των κειμένων που αναφέρονται στην περίοδο που ακολουθεί τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο: ο κόσμος εξακολουθεί να αλλάζει, καθορίζοντας τις ζωές των ανθρώπων· εκείνοι, όμως, δεν έχουν πλέον επίγνωση ότι παρασύρονται από τη δυναμική αυτή. Οι ήρωες αδυνατούν να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα, κυριεύονται από αρνητικά συναισθήματα και, τελικά, απομονώνονται χωρίς να αντιλαμβάνονται πλήρως ή πάντα τον λόγο.[464] Όπως συμβαίνει και σε αρκετά από τα έργα του Χατζή,[465] η μοναξιά της μεταπολεμικής εποχής συχνά καλύπτει τον καμβά των ευρύτερων μεταβολών που την προκαλούν.

Στο διήγημα «Mio marito [Ο σύζυγός μου]» του 1945, διακρίνουμε στους πρωταγωνιστές αυτό το είδος μοναξιάς. Από την πρώτη κιόλας παράγραφο, η Γκίνζμπουργκ δίνει το στίγμα: Η αφηγήτρια συστήνεται, λέγοντας ότι είναι εικοσιπέντε ετών, έχει από καιρό γεννηθεί μέσα της η επιθυμία να παντρευτεί, αλλά με μια «αποκαρδιωτική μελαγχολία»[466] (Α187) σκέφτεται ότι πιθανότατα δεν πρόκειται να τα καταφέρει. Επίσης μάς πληροφορεί ότι ζει με τη θεία και την αδελφή της, αφού οι γονείς της έχουν πεθάνει, δεν εργάζεται και περνά τη μέρα της κρατώντας καθαρό το σπίτι και κεντώντας. Σχεδόν «παραδομένη στη μοναξιά»[467] της από την αρχή του έργου, η αφηγήτρια ελπίζει ότι μέσω ενός γάμου θα καταφέρει να απεγκλωβιστεί από τη

[463] «La Ginzburg non è Pasolini, non vuole scandali. Non chiede: con me o contro di me. Non fa mai la voce grossa. Dove sta la provocazione? da dove nasce il fastidio? C'è nello stile di Ginzburg, […] una capacità di provocazione silenziosa, cocciuta, monotona, quasi ottusa» (Βλ. Cesare Garboli, «Appunti bibliografici» στο: Natalia Ginzburg, *Opere*, τ .2, ό.π., σελ. 1579)

[464] Ο Antonio Russi, αντιπαραβάλλοντας το διήγημα της Γκίνζμπουργκ «Mio marito» στο μυθιστόρημα *Ο διάβολος* του Λ. Τολστόι, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι δύο συγγραφείς προσεγγίζουν με τρόπο διαφορετικό δύο παρόμοια θέματα. Αυτό συμβαίνει γιατί η συγγραφέας, σύμφωνα με τον ίδιο, «μοιράζεται με τον καιρό της τον σκεπτικισμό απέναντι στον χαρακτήρα [condivide col suo tempo il scetticismo verso il personaggio]», δηλαδή, οι χαρακτήρες της αποτελούν για εκείνη «ένα μυστήριο». Ενώ δίνεται έμφαση στις κινήσεις τους, η βαθύτερη ουσία της ύπαρξής τους μένει στη σκιά «[resta nell'ombra]» (Βλ. Antonio Russi, *Gli anni della antialienazione. Dall'ermetismo al neorealismo*, εκδ. Mursia, Μιλάνο 1967, σελ. 135-136). Είναι ακριβώς αυτή η σκιά και αυτό το μυστήριο που προσπαθεί να αναδείξει η συγγραφέας: Περιγράφει τις ζωές των ηρώων της που κινούνται σε «μια ελαφριά ατμόσφαιρα παράλογου [una leggera aria d'assurdo]» (ό.π., σελ. 136). Την ίδια στιγμή, δεν τους επιφορτίζει με την υποχρέωση να εξηγούν όσα σκέφτονται, νιώθουν, κάνουν. Το δοκιμιακό έργο της μάς επιτρέπει να πούμε ότι η ουσία της ύπαρξης των ηρώων της ταυτίζεται με την ουσία της εποχής τους, την οποία η Γκίνζμπουργκ αντιλαμβάνεται πλήρως.

[465] Πολύ χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των *Ανυπεράσπιστων*.

[466] «avvilita melancolia»

[467] Lilia Crocenzi, *Narratrici d'oggi. De Cespedes - Cialente - Morante - Ginzburg - Solinas Donghi - Muccini*, εκδ. Gianni Mangiarotti, Κρεμόνα 1966, σελ. 82

μονότονη ζωή της. Τελικά, όμως, ακόμη κι όταν παντρεύεται τα πράγματα δεν αλλάζουν για εκείνη, αφού καταλήγει να βιώνει μια ακόμη «πιο ανελέητη και βαριά μοναξιά» που, αυτή τη φορά, δημιουργείται και βρίσκει τις κατάλληλες συνθήκες για να γιγαντωθεί, ακριβώς μέσα στο πλαίσιο της συζυγικής σχέσης.[468]

Με τον μελλοντικό της σύζυγό συναντιέται τυχαία, όταν εκείνος πηγαίνει στο σπίτι της θείας της για να διαπραγματευτεί την αγορά ενός αγροκτήματος. Λίγο καιρό μετά και χωρίς να γνωρίζονται, μην έχοντας ανταλλάξει παρά ελάχιστες λέξεις (A188), ο άντρας ζητά το χέρι της. Πολύ γρήγορα και οι δύο χαρακτήρες ξεκινούν έναν αγώνα για να αγαπήσουν ο ένας τον άλλον και να ζήσουν ευτυχισμένοι μαζί. Το ίδιο γρήγορα συναντούν τα πρώτα εμπόδια.[469] Σε μια προσπάθεια να πλησιάσει την αφηγήτρια, ο άντρας τής εξομολογείται τον έρωτά του για μια δεκαεξάχρονη κοπέλα που είχε συναντήσει δύο χρόνια πριν. Μέσω του γάμου, όπως εξηγεί, θεωρεί ότι θα καταφέρει να απελευθερωθεί από αυτή τη βασανιστική κατάσταση (A192). Η αφηγήτρια τότε τού ζητά να τής δείξει το κορίτσι, κάτι που εκείνος δέχεται (A192). Γνωρίζοντας πλέον ποια είναι, η γυναίκα αναπτύσσει την ανάγκη, κάθε φορά που διασταυρώνεται μαζί της, να το αναφέρει στον σύζυγό της: «– Τι σημασία έχει αν την είδες; Είναι μια περασμένη ιστορία, δεν χρειάζεται να μιλάμε γι' αυτήν πια»[470] (B193), απαντά εκείνος.

Η παύση του λόγου την οποία επιβάλλει ο άντρας, δεν περιορίζεται μόνο σε ό,τι αφορά την προηγούμενη σχέση του. Με το πέρασμα του χρόνου, επεκτείνεται και παγιώνεται, δημιουργώντας απόσταση ανάμεσα στα μέλη του ζευγαριού. Έτσι όταν η αφηγήτρια μένει έγκυος κι αναγκάζεται να παραμείνει στο σπίτι (συνεπώς πλέον δεν συναντά το κορίτσι και δεν μιλά για αυτό), αντί να αναπτυχθεί καλύτερη επικοινωνία ανάμεσα στους δύο ήρωες, η σιωπή που τούς χωρίζει παίρνει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις:

> «Σκεφτόμουν καμιά φορά το παιδί που επρόκειτο να γεννηθεί, με δέος. Αυτό ανήκε σε δύο ανθρώπους που δεν είχαν τίποτα κοινό, που δεν είχαν τίποτα να πουν, που κάθονταν για ώρα ο ένας δίπλα στον άλλο σιωπηλοί. Μετά από εκείνο το βράδυ που ο σύζυγός μου μού είχε μιλήσει για τη Μαριούτσα, δεν είχε προσπαθήσει πια να με

[468] Βλ. Elena Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, εκδ. Mursia, Μιλάνο 1972, σελ. 51

[469] Η αφηγήτρια ξεκινά να αντιλαμβάνεται ότι δεν πρόκειται να απαλλαγεί από το αίσθημα μοναξιάς από το οποίο διακατέχεται πριν παντρευτεί ήδη από την πρώτη νύχτα του γάμου της και την πρώτη φορά που κάνει έρωτα με τον σύζυγό της: «Πάντα πίστευα, στα εφηβικά μου χρόνια, ότι μια πράξη όπως αυτή που είχαμε κάνει θα έπρεπε να μεταμορφώσει δύο ανθρώπους, να τους απομακρύνει ή να τους φέρει για πάντα πιο κοντά τον ένα στον άλλο. Τώρα ήξερα ότι μπορούσε και να μην είναι έτσι. […] Δεν ήμουν ένα άλλο άτομο.» (B189) (Παράρτημα Α, αρ. 37).

[470] «–Che importa se l'hai vista? È una storia passata, non occorre parlarne più»

> πλησιάσει, και είχε κλειστεί στη σιωπή, και κάποιες φορές όταν εγώ τού μιλούσα σήκωνε πάνω μου ένα βλέμμα κενό, προσβεβλημένο, σαν εγώ να τον είχα αποσπάσει από κάποια σοβαρή σκέψη με τα απρόσεχτα λόγια μου» (B193) (Παράρτημα Α, αρ. 38)

Μόνη και παγιδευμένη στη σιωπή, η αφηγήτρια, μετά τη γέννηση του πρώτου τους παιδιού ζητά από τον σύζυγό της να τής πει αν είναι σημαντική για εκείνον. Ο άντρας τής απαντά θετικά και παρουσιάζει ως σημαντικότερη απόδειξη το γεγονός ότι πάντα, επιστρέφοντας στο σπίτι, νιώθει την ανάγκη να τής μιλήσει για όλα όσα έχει κάνει μέσα στη μέρα του. Είναι τότε που ο διάλογος του ζευγαριού φέρνει στην επιφάνεια μια απροσδόκητη αλήθεια: Ο σύζυγος παραδέχεται πως αυτό που τον αποτρέπει από την επικοινωνία με τη γυναίκα του είνα η ύπαρξη ενός μυστικού, εξαιτίας του οποίου σιωπά: αποφεύγει να της φανερώσει το γεγονός ότι η σχέση του με τη Μαριούτσα συνεχίζεται.

«Θα δεις ότι τώρα όλα θα είναι πιο εύκολα»[471] (A194) λέει εκείνος μετά την αποκάλυψή του − κάτι που τελικά δεν συμβαίνει. Η σταδιακή αύξηση της δυναμικής της σιωπής αγγίζει κάθε σχέση, ακόμη και αυτή της αφηγήτριας με τα παιδιά της:

> «Κι εγώ τα αγαπούσα, αλλά όχι όπως κάποτε πίστευα ότι έπρεπε κανείς να αγαπά τα παιδιά του. Κάτι μέσα μου σιωπούσε, ενώ τα κρατούσα αγκαλιά. Εκείνα μού τραβούσαν τα μαλλιά, γαντζώνονταν στην αλυσίδα του κολιέ μου, ήθελαν να ψαχουλεύουν μέσα στο καλάθι εργασίας μου, κι εγώ εκνευριζόμουν μαζί τους και καλούσα την γκουβερνάντα. Καμιά φορά σκεφτόμουν ότι ίσως ήμουν υπερβολικά λυπημένη για να είμαι με τα παιδιά. ‘Αλλά γιατί είμαι λυπημένη; − αναρωτιόμουν. −Τι συμβαίνει; Δεν έχω λόγο να είμαι τόσο λυπημένη’.» (A196) (Παράρτημα Α, αρ. 39)

Μια πληροφορία που μένει στο σκοτάδι και την οποία η αφηγήτρια δεν υποψιάζεται απομακρύνει τους ήρωες, προκαλεί ανεξήγητη λύπη και τελικά, την απομονώνει, θέτοντας εμπόδια ακόμη και στη δημιουργία ενός υγιούς δεσμού με τα παιδιά της. Η πραγματικότητα, όμως, δεν αργεί να έρθει στο φως. Δοκιμάζοντας να διεκδικήσει μια καλύτερη ζωή, η αφηγήτρια ζητά να φύγουν μακριά από το χωριό στο οποίο ζουν. Η αρχική αντίδραση στην πρόταση είναι σχεδόν αδιάφορη, με μια θετική απάντηση που έρχεται χωρίς ιδιαίτερη σκέψη. Όταν, όμως, η γυναίκα πιέζει τον σύζυγό της, λέγοντάς ότι πρέπει και ο ίδιος να θέλει να φύγουν, εκείνος ανταπαντά εριστικά, περιγράφοντας τη δική του εικόνα της πραγματικότητας: Παραδέχεται στη σύζυγό του ότι αδυνατεί να την αγαπήσει, ότι την παντρεύτηκε γιατί έμοιαζε με τις γυναίκες της οικογένειάς του και ότι το μοναδικό πράγμα που αποκομίζει από τη σχέση

[471] «Vedrai che ora tutto ci sarà più facile»

τους είναι η ηρεμία (A197-198). Κλείνοντας, δηλώνει πως η ερωμένη του είναι έγκυος. Εμμένοντας σταθερά στο βασικό μοτίβο του έργου, η Γκίνζμπουργκ, δείχνει πώς η απόκρυψη μιας αλήθειας έχει τη δυνατότητα, όχι απλώς να καταπιέσει τα άτομα, αλλά και να προκαλέσει αποπνικτικές σιωπές που μπορούν να οδηγήσουν ακόμη και στον θάνατο.[472]

Έναν ακόμα σύζυγο, «μια από τις χαρακτηριστικές ανδρικές φιγούρες που η πένα της Γκίνζμπουργκ αγαπά να περιγράφει»,[473] συναντάμε δύο χρόνια αργότερα στο *É stato così* [*Έτσι ήταν*]. Κι εδώ η ιστορία αφορά έναν άπιστο σύντροφο, σταθερά απόμακρο και συχνά απόντα, και μια σύζυγο καταδικασμένη σε απόλυτη απομόνωση.[474] «Ολόκληρη η ύπαρξη του συζύγου είναι απελπιστικά τεταμένη έξω από τους τοίχους του σπιτιού» και όσο η πρωταγωνίστρια το συνειδητοποιεί τόσο περισσότερο ωθείται στη μοναξιά.[475] Διαφωνίες κι ασυνεννοησία χαρακτηρίζουν και αυτή τη σχέση. Η εικόνα του άντρα είναι παρόμοια στις δύο περιπτώσεις. Αυτό που διαφοροποιεί τις δύο ιστορίες είναι, κυρίως, ο τρόπος που διαχειρίζονται οι γυναικείοι χαρακτήρες την κατάσταση, παρότι βρίσκονται αντιμέτωποι με το ίδιο πρόβλημα και αναπτύσσουν αντίστοιχα συναισθήματα. Όσον αφορά τους συζύγους, πρόκειται για άτομα που οδηγούνται στην απιστία κυρίως λόγω αδυναμίας και λιγότερο παρακινούμενοι από πραγματική έλξη για τις ερωμένες τους· είναι περισσότερο απογοητευμένοι από τις ζωές τους, παρά κακοί· τους χαρακτηρίζουν ο εγωισμός και η δυστυχία.[476] Οι δύο πρωταγωνίστριες αρχικά ζουν άχρωμες, μονότονες ζωές και θεωρούν ότι δεν θα μπορέσουν να αποκτήσουν ποτέ έναν σύντροφο· διαλέγουν συζύγους που είναι ήδη ερωτευμένοι με άλλες γυναίκες, αλλά οι συνθήκες δεν τους επιτρέπουν να είναι σε σχέση με εκείνες· παντρεύονται χωρίς να έχουν ανταλλάξει με τους συντρόφους τους ούτε «μια λέξη αγάπης» [477](A94). Στην πρώτη περίπτωση, όμως, η ηρωίδα διατηρεί μια πιο παθητική στάση, αντιμετωπίζοντας κάθε φορά τα γεγονότα αφού συμβούν και βασιζόμενη περισσότερο στον σύζυγό της, ενώ στη δεύτερη, η πρωταγωνίστρια υιοθετεί μια πιο δυναμική συμπεριφορά και

[472] Στο τέλος του έργου, ο σύζυγος, έχοντας χάσει την ερωμένη του, η οποία πεθαίνει μετά τη γέννηση του νεκρού παιδιού τους, αυτοκτονεί. Η αφηγήτρια συνειδητοποιεί άντρας «είχε πεθάνει χωρίς ούτε μια λέξη για εκείνη [era morto senza una parola per me]». (A202)
[473] «Una delle caratteristiche figure maschili che la penna della Ginzburg ama tratteggiare» (Elena Clementelli, ό.π., σελ. 58)
[474] Βλ. σχετικά παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.4, σελ. 59
[475] Βλ. Lilia Crocenzi, ό.π., σελ. 83
[476] Βλ. Elena Clementelli, ό.π., σελ. 58
[477] «una sola parola d'amore»

κάνει σταθερά − απέλπιδες συνήθως− προσπάθειες να κινήσει τα νήματα η ίδια.[478] Ο άντρας της πρώτης ιστορίας βάζει μόνος τέλος στη ζωή του· αυτόν της δεύτερης ιστορίας τον σκοτώνει η σύζυγός του: «Τον πυροβόλησα στα μάτια»[479] (A79) δηλώνει στις πρώτες κιόλας γραμμές του έργου.

«Η Ναταλία Γκίνζμπουργκ είναι η τελευταία γυναίκα που απομένει στη γη· όλοι οι άλλοι είναι άντρες […]» , γράφει ο Ι. Καλβίνο σε άρθρο του για το *È stato così*.[480] Με αυτή την κατηγορηματική φράση ο Καλβίνο αναφέρεται στην κεντρική θεματική του έργου, η οποία είναι η σχέση της ηρωίδας με τον κόσμο, δηλαδή, η σχέση της με τους άλλους: Στην περίπτωση της Γκίνζμπουργκ «ο Άλλος […] είναι εξ ορισμού άντρας».[481] Η μοναξιά της είναι απόλυτη, καθώς η φύση της την αποκλείει τόσο από το ανδρικό σύμπαν «εκείνων που αποφασίζουν, διαλέγουν, ενεργούν»[482] όσο και από αυτό των υπόλοιπων γυναικών που δεν διαφέρει ουσιαστικά από αυτό των αντρών.[483] Η πρωταγωνίστρια, ουσιαστικά αποστασιοποιημένη,[484] ζητά επιτακτικά να μάθει την αλήθεια ώστε να μπορέσει να πλησιάσει τον σύντροφό της, αλλά και τον ίδιο της τον εαυτό. Όταν αυτή αποσιωπάται, μπροστά στη ρωγμή της σχέσης και το χάσμα που χωρίζει το ζευγάρι, αισθάνεται απόγνωση: «Βαρέθηκα να είμαι πάντα στο σκοτάδι

[478] Το 1923 η Γκινζμπουργκ ξεκινά να γράφει τα πρώτα της ποιήματα. Την ίδια χρονιά εκδίδεται και *Η Συνείδηση του Ζήνωνα* του Ι. Σβέβο −ένα από τα σημαντικότερα λογοτεχνικά έργα του ιταλικού 20ου αιώνα. Εκεί, ο κεντρικός χαρακτήρας, παρακινούμενος από τον ψυχαναλυτή του, γράφει την αυτοβιογραφία του. Ο αναγνώστης ακολουθεί τη νοητική πορεία ενός ατόμου γεμάτου αυταπάτες, πλήρως απομακρυσμένου από τον εαυτό του, ανίκανου να αντιληφθεί τι υποκινεί τις πράξεις του· ενός ατόμου «που συνεχώς υποθέτει ότι μπορεί να ελέγξει τους όρους της ελευθερίας του −που εμείς ξέρουμε ότι είναι απλώς οι όροι του εγκλεισμού του» (Τζέιμς Γούντ (μτφ. Παναγιώτης Κεχαγιάς), «Επίμετρο» στο: Italo Svevo (μτφ. Έφη Καλλιφατίδη), *Η Συνείδηση του Ζήνωνα*, εκδ. Αντίποδες, Αθήνα 2018, σελ. 585). Αντίστοιχα κινείται και η ηρωίδα του έργου της Γκίνζμπουργκ: Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι η πρωταγωνίστρια του È stato così, όταν περνά ο καιρός και ο Αλμπέρτο δεν της λέει ότι την αγαπά, ενάντια στον χαρακτήρα της, αποφασίζει να το πει εκείνη, σε μια προσπάθεια να τον προκαλέσει να κάνει το ίδιο και να τής ζητήσει να την παντρευτεί. Λίγο πριν τού μιλήσει, όταν εκείνος αντιλαμβάνεται αυτό που πρόκειται να συμβεί, όντας ερωτευμένος με άλλη, σιωπά. Το ίδιο κάνει για λίγο και η αφηγήτρια (A95).

[479] «gli ho sparato negli occhi»

[480] Italo Calvino, «È stato così» στο: Natalia Ginzburg, *È stato così*, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2001, σελ. IX

[481] «l'altro da sé è per definizione maschio» (Cesare Garboli, Prefazione στο: Natalia Ginzburg, ό.π., σελ.VII)

[482] «[…] di chi decide, sceglie, agisce»

[483] Βλ. Italo Calvino, ό.π.

[484] Βλ. ό.π., σελ. X

Ενώ στο μυθιστόρημα συναντάμε συχνά την ηρωίδα να μιλά πολύ, ειδικά στον μελλοντικό σύζυγό της, αυτός ο λόγος πάντα καλύπτει σιωπές. Για παράδειγμα, ενώ στην αρχή της γνωριμίας της με τον Αλμπέρτο θεωρεί ότι εκείνος είναι ερωτευμένος μαζί της, βρίσκει ότι είναι συμπαθής, αλλά πολύ μεγάλος σε ηλικία για να γίνει σύζυγός της, βγαίνει συχνά μαζί του έξω και του μιλάει πολύ για τη ζωή της, ενώ εκείνος δεν κάνει το ίδιο. Εκείνη προτιμά να αντιμετωπίζει το γεγονός αυτό ως ένδειξη αγάπης από μεριάς του, καθώς θεωρεί ότι την ακούει «σαν να είχαν μεγάλη σημασία όλα αυτά που είχ[ε] πει ή είχ[ε] σκεφτεί [come se avesse una grande importanza tutto quello che avessi detto o avessi pensato] (A84).Η εσωτερική σιωπή, η μοναξιά της, την ωθούν να φλερτάρει με τον άντρα ενώ γνωρίζει ότι δεν ενδιαφέρεται για εκείνον. Ο άντρας, από μεριάς του κρύβει τη δική του σιωπή, κάτω από τα λόγια της αφηγήτριας.

και να κοιτάζω μέσα μου»,[485] ομολογεί (Α135). Τελικά, κατορθώνει να απελευθερωθεί από αυτή τη σιωπή μέσω του φόνου (Α79).[486] Η πράξη αυτή γίνεται συνειδητά και, συνεπώς, τη βρίσκει έτοιμη να πληρώσει το τίμημα[487]:

> «Επέστρεψα στο σπίτι. Υπήρχε μια μεγάλη σιωπή που πάλευα να μην ακούσω. Όταν βρέθηκα στην κουζίνα ήξερα τι θα έκανα. Ήταν εύκολο και δεν το φοβόμουν. Συνειδητοποίησα ότι ποτέ δεν θα μιλούσα στον άντρα με το μελαχρινό πρόσωπο πίσω από το τραπέζι και αυτό με ανακούφισε πολύ. Συνειδητοποίησα ότι δεν θα μιλούσα ποτέ ξανά σε κανέναν. Ούτε στη Φραντσέσκα ούτε στη Τζοβάννα ούτε στον Αγκούστο ούτε στη μητέρα μου. Σε κανέναν. Κάθισα στο μαρμάρινο τραπέζι της κουζίνας και δεν μπορούσα να μην ακούω τη σιωπή. Έβγαλα το μελάνι και την πένα μου και άρχισα να γράφω στο μπλοκ για τα ψώνια. Ξαφνικά αναρωτήθηκα για ποιον έγραφα. Ούτε για τη Τζοβάννα ούτε για τη Φραντσέσκα ούτε καν για τη μητέρα μου. Για ποιον; Αλλά ήταν πολύ δύσκολο να αποφασίσω και ένιωθα ότι η εποχή των ξεκάθαρων και συνηθισμένων απαντήσεων είχε τελειώσει για πάντα μέσα μου.» (Α167) (Παράρτημα Α, αρ. 40)

Μετά τη δολοφονία του Αλμπέρτο, η αφηγήτρια επιστρέφει στο σπίτι τους και το πρώτο πράγμα που παρατηρεί είναι η «μεγάλη σιωπή». Πρόκειται για μια σιωπή που κυριαρχεί τόσο στον χώρο όσο και μέσα της. Αυτή τη φορά, όμως, δεν συνδέεται με αίσθημα απόγνωσης. Γνωρίζει ότι θα πρέπει να τιμωρηθεί για την πράξη της και αυτό συνεπάγεται τη διακοπή της επικοινωνίας με όλα τα πρόσωπα που συνθέτουν το περιβάλλον της −δικούς της και όχι και τόσο δικούς της (τη μητέρα και την ξαδέρφη της, την ερωμένη του συζύγου της και τον καλύτερό του φίλο). Στην τελευταία αγωνιώδη κι απελπισμένη προσπάθεια να συνδεθεί με τον εαυτό της αντιλαμβάνεται ότι, με τη μοναξιά της να είναι δεδομένη, η μοναδική επιλογή που δικαιούται να κάνει είναι αυτή ανάμεσα σε δύο σιωπές. Η «τελευταία γυναίκα στον κόσμο» αποφασίζει να γίνει ο τελευταίος άνθρωπος στον κόσμο και μέσα από αυτή τη διαδρομή να απελευθερωθεί.

---

[485] «Sono stufa di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me»»

[486] Το 1945 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Εϊνάουντι το έργο *Άννα Καρένινα* του Λ.Τολστόι, σε μετάφραση Λεόνε Γκίνζμπουργκ. Η εισαγωγή του έργου γράφεται από τη Ναταλία. Εκεί, η Γκίνζμπουργκ παρατηρεί ότι συχνά οι χαρακτήρες του συγγραφέα αποκτούν επίγνωση του εαυτού τους μέσω της αποκάλυψης μιας αλήθειας και της ευχαρίστησης του να ανακαλύπτουν στην αλήθεια αυτή κάτι απρόσμενο και πολύτιμο (Natalia Ginzburg, «Prefazione» στο: Lev Tolstòj (μτφ. Leone Ginzburg), *Anna Karénina*, Einaudi, Τορίνο 1945, VII). Οι δικοί της χαρακτήρες συχνά ακολουθούν το ίδιο μοτίβο συμπεριφοράς. Στο συγκεκριμένο έργο, όταν η αφηγήτρια αντιλαμβάνεται ότι δεν θα καταφέρει να μάθει ποτέ την αλήθεια, και συνεπώς, δεν θα μπορέσει ποτέ μέσα από την αντίληψη της πραγματικότητας να αποκτήσει επίγνωση του εαυτού της, βρίσκει έναν άλλο τρόπο να το πετύχει.

[487] Βλ. ό.π., σελ. X-XI

Η πρωταγωνίστρια του *È stato così* ξεκινά να γράψει με σκοπό να εξηγηθεί στους οικείους της, γρήγορα, όμως, αλλάζει γνώμη, αφού καταλαβαίνει ότι μια τέτοια κίνηση δεν εξυπηρετεί σε τίποτα. Αρκετά χρόνια αργότερα, η Γκίνζμπουργκ γράφει για τη «μοναχική σκέψη», για αυτό το είδος σκέψης που δεν μοιράζεται και που ο κόσμος της εποχής απορρίπτει και προσπαθεί πάση θυσία να αποφύγει:

> «Η μοναχική σκέψη δεν εμφανίζεται παρά ως μελαγχολικός και στείρος καρπός της μοναξιάς και της κούρασης· και δύο πράγματα σήμερα μισούνται και απορρίπτονται με σφοδρότητα, η κούραση και η μοναξιά. Γίνονται προσπάθειες να καταπολεμηθούν και να αφανιστούν όπου εντοπίζεται κάποιο αχνό τους σημάδι. Μαζεύεται κανείς σε ομάδες, για να αμυνθεί από το σκοτάδι και τη σιωπή, από την εξαντλητική και εξουθενωτική παρουσία της ατομικής του ύπαρξης· μαζεύεται σε ομάδες για να ταξιδέψει, να υπάρξει, να παίξει και να τραγουδήσει, να δημιουργήσει έργα.» (B110) (Παράρτημα Α, αρ. 41)
>
> (*Mai devi domandarmi,* «Vita collettiva [Συλλογική ζωή]», 1970*)

Η ατομική σκέψη, η σκέψη που προϋποθέτει την απομόνωση, δεν έχει θέση στον νέο κόσμο. Η μοναξιά πρέπει να καταπολεμηθεί, αφού οι εκφράσεις της ελευθερίας συμπυκνώνονται σε μία κενή ουσίας συλλογική σκέψη και ζωή, στα ναρκωτικά, το σεξ, τον θόρυβο (B112). Αυτό που αναγνωρίζει η Γκίνζμπουργκ στην εποχή της είναι η αποσιώπηση του «κόσμου των αγωνιών και των εφιαλτών» (B112) και ο προσανατολισμός σε μια «αστραπιαία αίσθηση επιβίωσης και επιλογής»[488] (B113). Μολονότι η εικόνα της πραγματικότητας μιας εποχής που έχει παρέλθει, και η οποία σημαδεύονταν από τη μοναξιά των ατόμων, φαινομενικά έχει αλλάξει, κάτι τέτοιο δεν ισχύει: Ο άνθρωπος είναι πιο μόνος από ποτέ, ενταγμένος μεν σε συλλογικότητες αλλά χωρίς να μπορεί να δει το επιφανειακό των κινήσεών του, χωρίς να μπορεί να αντιληφθεί ότι απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο από την ουσία του.

Η ανάγκη να πλησιάσει ο άνθρωπος τον εαυτό του, έτσι ώστε να αποκτήσει τη δυνατότητα, τελικά, να έρθει κοντά στους άλλους, υπογραμμίζεται από τη συγγραφέα, σε ένα κείμενο όπου κατηγοριοποιεί τη σιωπή σε «σιωπή με τον εαυτό και σιωπή με τους άλλους» (A857):

> «Και η μια και η άλλη μορφή μάς κάνουν να υποφέρουμε εξίσου. Η σιωπή με τον εαυτό μας κυριαρχείται από μία βίαιη αντιπάθεια προς την ίδια την ύπαρξή μας, από την περιφρόνηση για τη ίδια μας την ψυχή, τόσο δειλή που δεν αξίζει να τής λέγεται τίποτα. Είναι ξεκάθαρο πως χρειάζεται να *σπάσουμε τη σιωπή με εμάς τους ίδιους αν θέλουμε να προσπαθήσουμε να σπάσουμε τη σιωπή με τους άλλους. Είναι* ξεκάθαρο ότι δεν

[488] «fulminea sensazione di sopravvivenza e di scelta»

έχουμε κανένα δικαίωμα να αποσιωπούμε τις σκέψεις μας από την ψυχή μας.»[489] (A857) (Παράρτημα Α, αρ. 42)

(«Silenzio», *Le piccole virtù*, 1951*)

Η σκέψη της Γκίνζμπουργκ διαγράφει δύο αντίστροφες διαδρομές: Ο στόχος παραμένει πάντα το πλησίασμα με τους άλλους (και η έκφραση μέσω του γραπτού λόγου αποτελεί σαφώς για τη συγγραφέα κίνηση προς αυτή την κατεύθυνση). Παράλληλα, όμως, αναπτύσσεται και η ανάγκη για προστασία του δικαιώματος της απομόνωσης, της ηθελημένης απομάκρυνσης από τον κόσμο, που αποσκοπεί στην ουσιαστική επαφή με τον εαυτό.[490] Όπως ο Χατζής, έτσι και η Γκίνζμπουργκ θεωρεί ότι μέσα από την μοναξιά, αν αυτή συνδέεται με τη βαθύτερη κατανόηση της ύπαρξης, ο άνθρωπος μπορεί να οδηγηθεί στην ένωση με τους άλλους. Η εποχή που επιβάλλει τον κενό λόγο, όμως, ο οποίος είναι αδύνατον να αποτελέσει βάση για τη θεμελίωση σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους (A856), επιβάλλει και τη «σιωπή με τον εαυτό» και καθιστά την ουσιαστική επικοινωνία ανάμεσα στα άτομα μη πραγματοποιήσιμη.

Μια έρημο εντοπίζει η συγγραφέας στον εσωτερικό κόσμο των ατόμων στη μεταπολεμική περίοδο. Σε στοιχεία όπως η φαντασία ή η κουλτούρα εντοπίζεται μία διέξοδος από αυτή την αίσθηση κενού που καλλιεργεί η εποχή. Ενδεικτικά, η Γκίνζμπουργκ καταπιάνεται για πολλοστή φορά με ένα θέμα που αφορά τη σωστή ανατροφή των παιδιών και σημειώνει:

«Εμείς σήμερα σε σχέση με τα παιδιά έχουμε ανακαλύψει την προσοχή, την υπευθυνότητα, τον κίνδυνο, τον φόβο των συνεπειών· και όλα αυτά τα έχουμε πληρώσει με τον θάνατο της φαντασίας. Έχουμε σκεφτεί αυτό που, με τα παιδιά, δεν πρέπει να κάνουμε· αλλά δεν έχουμε ακόμη ανακαλύψει αυτό αντιθέτως που θα έπρεπε να τούς δώσουμε, πώς θα έπρεπε να απευθυνόμαστε σ' αυτά, τις λέξεις για να

[489] Όλη τη μοντέρνα σκέψη, γράφει ο Φουκώ, τη διαπερνά «ο νόμος να σκεφτούμε το άσκεπτο […] να απορροφηθούμε στη σιωπή του ή να τείνουμε το ούς προς τον απροσδιόριστο ψίθυρό του» (Μισέλ Φουκώ (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης), *Οι λέξεις και τα πράγματα...*, ό.π., σελ. 449). Η άρνηση του ανθρώπου να σκεφτεί την πηγή όλων όσα ζει και αισθάνεται και η τάση να συνδέεται μόνο τη «θολή προβολή του [ατόμου] στην αλήθεια του» (ό.π.), νομοτελειακά οδηγεί στον πόνο, τη μοναξιά και τη σιωπή.

[490] Βλ. Paola Daniela Giovanelli, «Natalia Ginzburg: Silenzio le pulci e lo specchio» στο: Enzo Lauretta (επιμ.), *Narratori italiani del novecento*, Palumbo, Παλέρμο 1996, σελ.10
Πολύ εμφατικά περιγράφει την ανάγκη της για σιωπή η Γκίνζμπουργκ στο δοκίμιο «Alcuni pensieri sui re [Κάποιες σκέψεις για τους βασιλιάδες]». Εκεί περιγράφει την ομορφιά της πόλης της Ρώμης, όπως κανείς μπορεί να την δει μόνο από ψηλά, όπου «[…] το σμήνος των αυτοκινήτων μοιάζει με σμήνος περιστεριών, και παράγει έναν ήχο που η απόσταση τον κάνει παρόμοιο με τη φωνή των περιστεριών, έναν ήχο ζωώδη, πνιχτό και γλυκό, που δεν σπάει τη σιωπή, αλλά μοιάζει να είναι φτιαγμένος από την ίδια τη σιωπή». Έπειτα εκφράζει την επιθυμία να βασιλεύει σε αυτά τα μέρη: «Νιώθοντας κατάπληξη για μια τέτοια επιθυμία, η οποία σε τίποτα δεν μοιάζει με τις πραγματικές μου επιθυμίες και προθέσεις, αναρωτιέμαι αν αυτό που θα ήθελα είναι η εξουσία ή αν θα ήθελα μόνο την απομόνωση και τη σιωπή.» (B590) (Παράρτημα Α, αρ. 43)

χρησιμοποιούμε· και δεν έχουμε για να τους προσφέρουμε παρά τους έρημους κόσμους μας» (B87) (Παράρτημα Α, αρ. 44)

(«La congiura delle galline [Η συνωμοσία των ορνίθων]», *Mai devi domandarmi*, 1970*)

Όπως είδαμε και παραπάνω,[491] η φαντασία θυσιάζεται μπροστά στην ανάγκη για σωστή διαπαιδαγώγηση.[492] Όλη η προσοχή είναι εστιασμένη σε όσα πρέπει κανείς να μην κάνει, όμως, αυτή η επιλογή δεν έχει τα αναμενόμενα αποτελέσματα, καθώς αντί να καλύπτει τις αρνητικές πτυχές των ζωών των ενηλίκων, τις φωτίζει ακόμη περισσότερο: Η σιωπή των «έρημων κόσμων» τους περνά και στις γενιές που ακολουθούν, ακριβώς όπως βλέπουμε να συμβαίνει και με τα παιδιά της Αναστασίας και του Βασίλη στο Διπλό βιβλίο του Χατζη.[493] Η επίγνωση του γεγονότος αυτού είναι βασανιστική. Για να τη διαχειριστεί η συγγραφέας ανατρέχει στις εικόνες που βρίσκονται καταγεγραμμένες στη μνήμη της. Σύντομα, όμως, αντιλαμβάνεται ότι ούτε αυτός ο τρόπος δεν μπορεί να καλύψει την εσωτερική ερημιά της:

«[…]Δεν μπόρεσα να φτιάξω για τον εαυτό μου μια κουλτούρα από τίποτα, ούτε καν από τα πράγματα που αγάπησα περισσότερο στη ζωή μου: αυτά παρέμειναν μέσα μου ως διάσπαρτες εικόνες, τροφοδοτώντας τη ζωή μου με αναμνήσεις και συναισθήματα, αλλά χωρίς να γεμίζουν το κενό, την έρημο της κουλτούρας μου». (A842) (Παράρτημα Α, αρ. 45)

(«Lui e io [Εκείνος κι εγώ]», *Le piccole virtù*, 1962*)

Στο έργο «Sagittario [Τοξότης]», το οποίο πρωτοεκδίδεται το 1957, και ξανά το 1964, η «κουλτούρα» αποτελεί, για τον κεντρικό χαρακτήρα του διηγήματος, το βασικό κριτήριο για την αποδοχή ή την απόρριψη ενός ατόμου. Η αφηγήτρια, της οποίας το όνομα δεν αποκαλύπτεται, συνθέτει το πορτρέτο της μητέρας της, μέσα από την περιγραφή μιας περιόδου της ζωής τους. Οι δύο γυναίκες παρουσιάζονται ως δύο προσωπικότητες αρκετά διαφορετικές, με την κόρη να αντιπαρατίθεται διαρκώς με τη μητέρα: Η μητέρα, καταπιεστική και καταπιεσμένη συνάμα, αντιμετωπίζει με τρόπο επιδερμικό κι ανώριμο τη ζωή, καθώς φεύγει μέσα από τα χέρια της. Η κόρη αντιθέτως, σκέφτεται περισσότερο πρακτικά και ουσιαστικά

[491] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2.4, σελ. 113

[492] Η Γκίνζμπουργκ «αγαπά τα παιδιά χωρίς επιφυλάξεις επειδή πρέπει να προστατεύονται από τη σκληρότητα των ενηλίκων [ama i bambini senza riserve perchè sono da difendere dalla crudeltà degli adulti]» σημειώνει η Γκ. Μπαρμπιέρο, συμπληρώνοντας πως ένα από τα βασικά θέματα που την απασχολούν, τόσο στο πολιτικό όσο και στο λογοτεχνικό της έργο, είναι η γόνιμη επικοινωνία ανάμεσα στις γενιές. (Βλ. Grazia Barbiero, «L'onorevole Natalia» στο: Laura Balbo, Maura Camoirano κ.ά, *Ricordo di Natalia Ginzburg*, εκδ. Camera dei deputati, Ρώμη 1997, σελ. 81)

[493] Βλ. παραπάνω Κεφ. 3.1, σελ. 125-126

κατά τα πρώτα ενήλικα χρόνια της, όταν προσπαθεί να αυτονομηθεί και να δημιουργήσει τη δική της ζωή. Την εικόνα της οικογένειας συμπληρώνει η αδελφή της αφηγήτριας, ένας χαρακτήρας σιωπηλός, υποτονικός, πειθήνιος, μια κοπέλα «ανόητη»[494] (A584) σύμφωνα με την οικογένειά της, η οποία μένει πάντα προσκολλημένη στη μητέρα της. Η σιωπή της αδελφής και ο πυκνός, χειμαρρώδης λόγος στον οποίο καταφεύγει η μητέρα εξηγούνται από την αφηγήτρια:

> «Εξάλλου, για τι θα μπορούσε να συζητήσει, καημένη κόρη; Δεν είχε κουλτούρα. Δεν διάβαζε μυθιστορήματα και κοιμόταν στις συναυλίες. Έτσι, η μητέρα μου προσπαθούσε να γεμίσει τη σιωπή της Τζούλια συζητώντας η ίδια: η μητέρα μου ενημερωνόταν για όλη τη σύγχρονη τέχνη και λογοτεχνία, ήταν συνδρομήτρια σε μια δανειστική βιβλιοθήκη και ακόμη και στο Ντρονέρο λάμβανε βιβλία ταχυδρομικώς. Και δεν υπήρχε ούτε ένα γεγονός πολιτιστικό ή πολιτικό που να διέφευγε της προσοχής της μητέρας μου» (A856), (Παράρτημα Α, αρ. 46)
>
> (Γκίνζμπουργκ, «Sagittario», *Valentino,* 1957*)

Η σιωπή της Τζούλια αποδίδεται στην έλλειψη κουλτούρας. Η μητέρα κατορθώνει να μιλά αρκετά και για τις δύο, καλύπτοντας το κενό που αφήνει η κόρη της. Η αφηγήτρια, όμως, ενώ αποδέχεται τη χρησιμότητα της πνευματικής καλλιέργειας, περιγράφει την ανάγκη της μητέρας της να μιλήσει, με έναν λεπτό τόνο ειρωνείας.[495] Ο λόγος της απογυμνώνεται από το νόημά του, επειδή δεν προκύπτει φυσικά, αλλά εμφανίζεται ως απότοκο του υπεροπτικού χαρακτήρα της. Αντί να προωθεί την επικοινωνία ανάμεσα στα πρόσωπα, γίνεται η αιτία να διατηρείται η απόσταση ανάμεσά τους. Η Τζούλια, έτσι, βυθίζεται όλο και περισσότερο στη σιωπή της.

Μια ακόμη όψη της επιθυμίας της μητέρας να μιλά, δίνει η Γκίνζμπουργκ με την περιγραφή του περιστατικού της πρώτης γνωριμίας της με τους γονείς του μελλοντικού συζύγου της Τζούλια. Το στοιχείο της αδιαφορίας απέναντι στην κόρη ή της υποτίμησής της, αφού η μητέρα ενδιαφέρεται για την ικανοποίηση των δικών της επιθυμιών επαναλαμβάνεται κι εδώ, με τη διαφορά ότι, παράλληλα, φανερώνεται και η πηγή των επιθυμιών αυτών: η απόλυτη μοναξιά της μητέρας:

---

[494] «schema»

[495] Είναι αυτός ο ειρωνικός τόνος της αφηγήτριας που χαρακτηρίζει το «Sagittario» και δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να νιώσει συμπάθια για κανέναν σχεδόν από τους χαρακτήρες του έργου (Βλ. Lilia Crocenzi, *Narratrici d'oggi*…, ο.π., σελ. 85)

> «[Η μητέρα μου] ήταν τόσο ενθουσιασμένη που είχε σχεδόν ξεχάσει την Τζούλια που βρισκόταν με πυρετό στο δωμάτιό της. Δεν έκανε τίποτε άλλο από το να μιλάει και να μιλάει· έβγαλε όλες τις λέξεις και τους διαλόγους που είχε συσσωρεύσει κατά τη διάρκεια τόσων μακρών, μοναχικών εποχών στο Ντρονέρο, όταν η νύχτα πύκνωνε στα παράθυρα και οι μόνοι πιθανοί επισκέπτες, περιφρονημένοι κι αναμενόμενοι, ήταν η ξαδέλφη Τερέζα και ο γιατρός Βέσερ. Και τον τελευταίο καιρό, καθώς βρισκόταν ακίνητη στο κρεβάτι με το πόδι της στον γύψο, περισσότερο από ποτέ είχε συσσωρεύσει λέξεις, μαζεύοντας τα γράμματα που έφταναν από το Βιαρρέτζο και κάνοντας αέρα και καπνίζοντας πάνω στα μαξιλάρια, περιστοιχισμένη από φανταστικούς συνομιλητές, αβέβαιες και ευμετάβλητες μορφές που χαμογελαστά απουσίαζαν.» (A588) (Παράρτημα Α, αρ. 47)

Η σιωπή είναι για τη μητέρα μια φυλακή από την οποία παλεύει διαρκώς να ξεφύγει. Έτσι ακόμη κι όταν δεν υπάρχουν πραγματικοί συνομιλητές για να επικοινωνήσει, εκείνη επινοεί φανταστικούς. Η μοναξιά της είναι τόσο πυκνή που σταδιακά την κάνει να χάνει την ικανότητά της να μιλά με ανθρώπους που δεν μοιάζουν στην ίδια. Έτσι, αφού μετακομίζει στην πόλη (συγκατοικώντας πάντα με την Τζούλια), και αποφασίζει να ανοίξει μια γκαλερί, κάθε φορά που πάει να το πει στην κόρη της δεν το κάνει, θεωρώντας ότι εκείνη δεν θα κατανοήσει την κίνησή της αυτή (A648). Και σε αυτό το έργο, η σιωπή ανάμεσα στις δύο ηρωίδες δεν θα «σπάσει» ποτέ. Ο θάνατος της Τζούλια, παρ' όλα αυτά, θα αποτελέσει την αφορμή για να γίνει κατανοητή η στάση που κρατούσε όσο ήταν ζωντανή. Η μητέρα της θα καταλάβει ότι το αδιάφορο χαμόγελο που την εκνεύριζε στη Τζούλια «ήταν το χαμόγελο αυτού που επιθυμεί να τον αφήσουν στο παρασκήνιο, για να γυρίσει σιγά-σιγά στη σκιά»[496] (A666). Η Γκίνζμπουργκ επισημαίνει κι εδώ τη διαφορά ανάμεσα στην ηθελημένη σιωπή και τη σιωπή φυλακή. Η πρώτη, αυτή της κόρης, δεν οδηγεί στην αυτογνωσία όπως στις υπόλοιπες περιπτώσεις, αλλά είναι αποτέλεσμά της, ενώ η πηγή της δεύτερης είναι η απομόνωση και η υπερβολική ενασχόληση με τον εαυτό.[497] Σε ένα έργο που όλα τα πρόσωπα χαρακτηρίζονται από τη

[496] «Era il sorriso di chi vuol essere lasciato disparte, per ritornare a poco a poco in ombra»

[497] Έξι χρόνια πριν το «Saggitario», το 1951, εκδίδεται στη Γαλλία η τριλογία *Μολλόυ, Ο Μαλλόν πεθαίνει* και *Ο Ακατονόμαστος* του Σ. Μπέκετ. Στο τελευταίο από τα τρία έργα, διαβάζουμε τον μονόλογο ενός «ακατονόμαστου» πρωταγωνιστή, ο οποίος βρίσκεται μόνος σε ένα «μαύρο κενό», στην απόλυτη σιωπή (Σάμιουελ Μπέκετ (μτφ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου), *Ο Ακατονόμαστος*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2021, σελ. 27). Ανάμεσα στη σιωπή που έχει τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως «εν ζωή ανάπαυση» και στην τελική, απόλυτη σιωπή που τού προκαλεί φόβο (ό.π., σελ. 29), αποφασίζει ότι ο μόνος τρόπος να υπάρξει είναι μιλώντας ακατάπαυστα, γιατί «μέσα στη σιωπή δεν ξέρεις, πρέπει να συνεχίζεις» (ό.π., σελ.192). Γρήγορα, όμως, καταλαβαίνει ότι οι σκέψεις του μάταια γίνονται λόγος, αφού τα λόγια δεν μπορούν να τον φέρουν πιο κοντά στην ουσιαστική σιωπή. Έτσι καταλήγει να τα αντιλαμβάνεται ως ξένα: «Εγώ λοιπόν μιλάω, ολομόναχος, μην μπορώντας να κάνω αλλιώς. Όχι, εγώ είμαι άφωνος» (ό.π., σελ.31). Ο Μπέκετ περιγράφει έναν χαρακτήρα που αναφέρεται αποκλειστικά ως «Εγώ», το περιβάλλον του τον περιορίζει στην αποκλειστική ενασχόληση με τον

«νοσταλγία της σκιάς» [498] και επιθυμούν μια ζωή ήσυχη, χωρίς εντάσεις, μακριά από την πραγματικότητα και τον κόσμο και οι δύο αυτές σιωπές κάνουν τις ζωές των ηρωίδων να μοιάζουν άσκοπες, μέχρι να φτάσει η στιγμή της συνειδητοποίησης.

Για τις «σχεδόν ανώφελες ζωές» των χαρακτήρων του *Le voci della sera* [*Οι φωνές του βραδιού*] μιλά ο Ε. Μοντάλε.[499] Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, η Έλσα, μια εικοσιεπτάχρονη κοπέλα, με δύο αδέρφια τα οποία ζουν και εργάζονται στο εξωτερικό και μια μητέρα που ανυπομονεί να την παντρέψει, γνωρίζεται με τον Τομμαζίνο, τον μικρότερο γιό του ιδιοκτήτη του εργοστασίου όπου εργάζεται ο πατέρας της. Οι δυο τους ξεκινούν σχέση και συναντιούνται στην πόλη, μακριά από το μέρος στο οποίο κατοικούν. Όταν επιστρέφουν εκεί προσποιούνται ότι δεν γνωρίζουν ο ένας τον άλλον. Στην πορεία ο Τομμαζίνο αποφασίζει να ζητήσει σε γάμο την Έλσα, επειδή γνωρίζει ότι εκείνη θα το ήθελε. Αυτό, όμως δεν την κάνει ευχαριστημένη. Η σχέση τους, εξαρχής τοποθετημένη σε σαθρά θεμέλια, όσο πλησιάζει ο καιρός του γάμου μοιάζει ακόμη πιο αδύναμη και οι σιωπές που υπάρχουν ανάμεσά τους έρχονται στην επιφάνεια:

> «[Τομαζίνο] − Το ξέρεις κι εσύ. Είμαστε σχεδόν πάντα σιωπηλοί, τώρα, μαζί. Είμαστε σχεδόν πάντα σιωπηλοί, γιατί έχουμε αρχίσει να θάβουμε τις σκέψεις μας, καλά στο βάθος, καλά στο βάθος μέσα μας. Ύστερα, όταν ξαναρχίζουμε να μιλάμε, λέμε μόνο πράγματα άχρηστα.
>
> − Πρώτα, − είπε − μου ερχόταν να σου λέω όλα όσα μου περνούσαν απ' το μυαλό. Τώρα όχι πια. Τώρα έχει εξαφανιστεί η επιθυμία να σου διηγούμαι τα πράγματα. Αυτό που σκέφτομαι, το διηγούμαι στον εαυτό μου και μετά το θάβω. Ύστερα, σιγά-σιγά, δεν θα διηγούμαι τίποτα ούτε στον εαυτό μου. Θα θάβω τα πάντα αμέσως, κάθε τυχαία σκέψη, πριν καν πάρει μορφή.
>
> − Μα αυτό, − είπα [Έλσα], − πάει να πει να είσαι δυστυχισμένος.
>
> − Δεν υπάρχει αμφιβολία, − είπε −, σημαίνει να είσαι πολύ δυστυχισμένος. Αλλά συμβαίνει σε πολύ κόσμο. Ένας άνθρωπος, κάποια στιγμή, δεν θέλει πλέον να κοιτά καταπρόσωπο την ίδια του την ψυχή. Γιατί φοβάται πως αν την κοιτάξει καταπρόσωπο, δεν θα βρίσκει πλέον το θάρρος να ζει.» (Α766-767) (Παράρτημα Α, αρ. 48)

εαυτό του, με τον οποίο μάταια προσπαθεί να συνδεθεί, και είναι βουβός ενώ μιλά διαρκώς. Η Γκίνζμπουργκ αποδίδει αντίστοιχη εικόνα στη μητέρα που περιγράφει εδώ: Μπορεί να μιλά περισσότερο από κάθε άλλο χαρακτήρα του διηγήματος, αλλά η σιωπή χαρακτηρίζει τόσο τον λόγο της όσο και την ίδια.

[498] «nostalgia dell'ombra»
Βλ. Claudio Varese, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, εκδ. Licinio Cappelli, Ρόκκα σαν Κασάνο 1967, σελ. 373

[499] Βλ. Eugenio Montale, «Vite quasi inutili», εφ. *Corriere della sera*, 20 Ιουνίου 1961, διαθέσιμο στο: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/ritagliostampa/BNCR_1973884/BNCR_1973884/1 (προσπελάστηκε στις 02/07/2024)

Με αυτόν τον διάλογο η Γκίνζμπουργκ χαράσσει την πορεία από τη ρηγμάτωση του λόγου προς τη σιωπή: Ο Τομμαζίνο υιοθετεί μια συμπεριφορά αναντίστοιχη με τις επιθυμίες και τον χαρακτήρα του.[500] Το γεγονός αυτό τού προκαλεί δυσαρέσκεια και τον απομακρύνει από την Έλσα. Τελικά, οδηγείται στην απόλυτη αποξένωση και τη δυστυχία. Η συγγραφέας μέσα από ξαφνικά ξεσπάσματα διαλόγων σαν κι αυτό, από μια «περίεργη μάχη φωνών»,[501] αναδεικνύει ως πραγματικό νικητή τη σιωπή.[502]

Εν τέλει, ο γάμος αυτός, με πρωτοβουλία του Τομμαζίνο, δεν πραγματοποιείται. Η Έλσα αντιλαμβάνεται και δηλώνει ρητά πως ο έρωτας δεν ήταν αμφίπλευρος σε αυτή τη σχέση. Η Λ. Κροτσέντζι παρατηρεί: «η αγάπη τους ήταν ένα φτωχό, αναιμικό πράγμα που ζούσε στη σιωπή και το σκοτάδι· βγαίνοντας στο φως έσβησε».[503] Η αφηγήτρια του έργου μετά από όσα συμβαίνουν επιστρέφει στην άλλη σιωπή, εκείνη της ανώφελης ζωής που ζούσε πριν. Μια αισιόδοξη πλευρά αυτής της γκρίζας ιστορίας διαφαίνεται στο γεγονός ότι η ηρωίδα αντιλαμβάνεται πως ακριβώς αυτή η ζωή είναι το «μόνο δώρο που της δίνεται».[504] Παρ' όλα αυτά η απελευθέρωση που προσδοκά δεν έρχεται ποτέ. Στο κλείσιμο του έργου, η φωνή της σβήνει − αυτή της μητέρας είναι η μοναδική που ακούγεται (Α776-779). Αν για την Γκίνζμπουργκ το σύμβολο της απομόνωσης, της ερημιάς είναι ο αετός που βλέπει στο ταβάνι του σπιτιού της οικογένειάς της κατά τα χρόνια της εξορίας (Α788), για τον χαρακτήρα της Έλσας το σύμβολο αυτό είναι η φωνή της μητέρα της. Όπως για την συγγραφέα, μετά τον θάνατο του συζύγου της αυτό το σύμβολο μοιάζει λιγότερο ζοφερό, καθώς αντιλαμβάνεται ότι εκείνη η περίοδος της εξορίας ήταν λιγότερο δύσκολη από όσα ακολούθησαν, έτσι και για την Έλσα η φωνή της μητέρας στο τέλος του έργου δεν είναι τόσο καταπιεστική όσο ήταν στην αρχή: Έχοντας βιώσει την απογοήτευση, έχει τη δυνατότητα να αντιληφθεί ότι είναι κενή νοήματος και να την αντιμετωπίσει ως τέτοια, μην απαντώντας πια στα λόγια της.

[500] «Δεν μπορούσα πια να αντικρύσω καταπρόσωπο την ψυχή μου [Non potevo più guardare in faccia la mia anima]» παραδέχεται ο Τομμαζίνο (Α768)
[501] «curiosa battaglia di voci»,
[502] Giacinto Spagnoletti, «Natalia Ginzburg», ό.π., σελ. 47
[503] «il loro affetto è stato una povera, anemica cosa consumata in silenzio e nel buio; portata alla luce si e spenta»
[504] Eugenio Montale, ό.π.

3.3 Η άφρακτη ερημιά

Για την αναπόφευκτη συνάντηση με την εμπειρία του άλλου και τις δυσκολίες που αυτή ενέχει, γράφει ο Γιάννης Δάλλας το 2008. Οι «ενδιάμεσες υπάρξεις», εκείνες που μένουν περίκλειστες στην ενασχόληση με τον εαυτό τους και δεν γίνονται κοινωνοί της εμπειρίας αυτής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της μητέρας του *Le voci della sera,* είναι καταδικασμένες στον συμβιβασμό και την απομόνωση, σε έναν αιώνιο λόγο δίχως απάντηση:

> «Για την ενδιάμεση στρατιά των θλιβερών υπάρξεων άλλωστε δεν απομένει παρά ο μοιραίος δρόμος του συμβιβασμού και τελικά της υποταγής. Απομένει η αδυναμία της επαφής, η χρεοκοπία από την πρώτη στιγμή της συνάντησης, η σκιαμαχία ισόβια με τις αφηρημένες μορφές ή τα προσωπεία του άλλου. Παντού πρόσωπα κάθιδρα, ρεύματα κορεσμένα, ιδεολογίες εξαντλημένες, θεσμοί ετοιμόρροποι.»[505]

Μια στιγμή που ο ίδιος βρέθηκε σε αντίστοιχη θέση, μόνος, χαμένος και σε επιφυλακή για το άγνωστο, ανακαλεί στη μνήμη του ο ποιητής. Αφορμή είναι *μια θλίψη* που τον καταλαμβάνει και διαχέεται σε ολόκληρο το σώμα του. *Καλύτερα!...* αναφωνεί, όταν αντιλαμβάνεται ότι αυτό το συναίσθημα μπορεί να τον προφυλάξει από την «αδυναμία της επαφής», από την απόσταση από τους άλλους:

> […] *Μην τύχει και χαθώ*
> *όπως στα έτη της νεότητας*
> *που 'χε ξεσπάσει η χιονοθύελλα*
> *κι εγώ μ' ένα τουφέκι σαν ραβδί*
> *αποκομμένος μια για πάντα*
> *απ' την ομάδα μου*
> *με παρά πόδα την ψυχή*
> *μαρμαρωμένος* (Β115)
>
> («Με παρά πόδα την ψυχή», *Γεννήτριες*, 2004)

Όταν το *φάντασμα της νιότης* επισκέπτεται τον ποιητή, οι φωνές που έρχονται από το παρελθόν δεν είναι πια ελεύθερες, βρίσκονται δεμένες με ξάρτια (Β115). Η ανησυχία του είναι ότι μπορεί να καταλήξει αδύναμος και ακινητοποιημένος, εξαιτίας της απομόνωσής του, της απόστασης από την ομάδα του.[506]

---

[505] Γιάννης Δάλλας, *Από την ύπαρξη στην συνύπαρξη*, εκδ. Γαβριηλίδη, Αθήνα 2008, σελ. 41

[506] Στην ίδια συλλογή ο Δάλλας αναφέρεται ξανά στην μοναξιά και την απόσταση που δημιουργούσε η εποχή ανάμεσα στους ανθρώπους: *Τότε που κάθε μοναχικός λογαριάζονταν ύποπτος κι ο κάθε ερωτευ/ -μένος κάτι σαν λιποτάχτης. Κι ο πρώτος αντιρρησίας αιρετικός, ο/ αιρετικός δακτυλοδεικτούμενος, πιο βαμμένος κι από/ προδότης/ Δεν έβρισκες χέρι ν' απλώσεις και να πιαστείς, αν δεν δήλωνες/ καθαρά που ανήκεις* (Β277)

Μπροστά στην εικόνα του νέου κόσμου, όμως, ακόμη και η ανάγκη για επαφή αμφισβητείται. Σε μια εποχή που το «υπερεγώ της κοινωνίας», η οποία μοιάζει με «σκουπιδούπολη», δημιουργεί εξαρχής αλλοτριωμένους ανθρώπους, [507] υπαγορεύοντας ακόμη και τα όνειρά τους,[508] η βούληση για συνύπαρξη δεν είναι πάντα ισχυρή. Πέντε χρόνια πριν από τις *Γεννήτριες*, στη συλλογή *Στοιχεία ταυτότητας*, ο Δάλλας αναρωτιέται *τι σώζεται/ τι απόμεινε σ' αυτή τη σκουπιδούπολη*. Η απάντηση έρχεται αβίαστα: *Απ' την πολιτική οι αφίσες και απ' τον έρωτα εκτρώματα* (Β85). Από τον λόγο που κάποτε εξέφραζε τις ιδέες και τον έρωτα δεν απομένει πλέον τίποτα ουσιαστικό. Ο νεκρός, αντικρύζοντας τον σημερινό κόσμο, προτιμά να μείνει στη σιωπή, στην ερημιά του:

> *Τι περιττώματα σ' αυτή τη σκουπιδούπολη, είπε*
> *και ξαναχάθηκε στην ερημιά της πλάκας του* (Β82)
>
> («Τα ακραία», 1999)

Σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, ο Δάλλας αναφέρεται στις βαθμίδες της ύπαρξης (δημιουργικής και μη) που διένυσε: Η πρώτη είναι αυτή κατά την οποία, κοιτάζοντας προς τον εαυτό του, συνειδητοποιεί τη διττή του υπόσταση, την ύπαρξη ενός δεύτερου αποκομμένου εαυτού, τον οποίο αποκαλεί «σιαμαίο αδελφό». Η δεύτερη, στοιχεία της οποίας εντοπίζουμε και στο ποίημα «Τα ακραία», παρουσιάζεται «όταν κατά τη μεταπολεμική [τ]ου περιπέτεια, αποτυπώνοντας το δράμα των συνοδοιπόρων της γενιάς [τ]ου, [βρίσκεται] υπό το κράτος πολλαπλής και παρατεταμένης 'προγραφής' (μια έννοια που από τότε στοιχειώνει τα ποιήματά [τ]ου), [509] σε εκτοπισμούς και σε κελλιά σαν τους 'πεπεδημένους', ή ακόμη και με τους πολλούς απόβλητος της δράσης και της κοινωνίας». Στην τρίτη βαθμίδα δρα ως «απελεύθερος», αφού πιά «πολιτογραφ[είται] ιδεολογικά», χωρίς, όμως, να απορρίπτει την αρχική του πίστη. Τέλος, ο Δάλλας μιλά για την βαθμίδα που συνδέεται με την αστροφυσική και την κοσμολογία, επιστήμες μέσω των οποίων ο ποιητής εμπεδώνει τη σχέση του με το σύμπαν. [510]

---

[507] Για ανθρώπους χυμένους στο σχήμα του υπερεγώ της κοινωνίας «όπως τα υγρά τα περίκλειστα στις φυσικές κοίτες ή στα δοχεία τους», μιλά ο ποιητής (Γιάννης Δάλλας, ό.π., σελ.14).

[508] Βλ. ό.π., σελ. 13-15

[509] Σύμφωνα με τον Χ. Αλεξίου, με τον στίχο μότο με τον οποίο μας εισάγει στο ποίημα «Τα ακραία» (*Δεν είμαι απεργοσπάστης της ζωής/ μα μήτε μισθοφόρος της*) ο Δάλλας αντιστέκεται, ως πνευματικά ελεύθερος άνθρωπος, στην εκβαρβάρωση της ζωής (Βλ. Χρίστος Αλεξίου, «Αντίσταση στη σήψη…», ό.π., σελ. 42). Η αίσθηση περιθωριοποίησης που έχει ο ποιητής δεν του προκαλεί και αντίστοιχο αίσθημα ανελευθερίας στο πεδίο της σκέψης.

[510] Αγνώστου, «Μια συνομιλία…», ό.π., σελ. 11

Σε αυτή την ιεράρχηση των ταυτοτικών του στοιχείων, παρατηρούμε ότι ο ποιητής, στη βαθμίδα που συνδέεται με την περιγραφή της μεταπολεμικής εποχής, τοποθετεί την αίσθηση της «προγραφής», της δίωξης χωρίς τη δυνατότητα υπεράσπισης του εαυτού, χωρίς τη δυνατότητα έκφρασης αντιλόγου στον κυρίαρχο λόγο. Η προσπάθεια να περιγράψει όσα συμβαίνουν στους συνοδοιπόρους της γενιάς του αποβαίνει δραματική, καθώς τον οδηγεί στη συνειδητοποίηση της μοναξιάς του. *Ω μάνα μου πώς με σπαργάνωσες/ σ' έναν αιώνα που δέρνεται από επιδημία πολέμου* (Α86), γράφει το 1952. Και συνεχίζει:

Θα πέσω λοιπόν μες στην εποχή μου χωρίζοντάς σας
όπως ένας κομήτης τη νύχτα ένα ζάρι δυο τύχες
ο πυροβολισμός − δυο στρατόπεδα

Κατηγορώ τους φρουρούς στις σκάλες των επιτροπών
τη μηχανή που μετατρέπει σε λογάριθμους τα όνειρα
εσένα που ετοιμάζεσαι να στρίψεις τον διακόπτη
Άνθρωπε πέσαμε στων εφοπλιστών τα κρησφύγετα

κι όμως τους ψήφισα
− δεν τους ψήφισες;
− τους ψηφίσαμε
Παρακαλώ μη με διακόπτετε παρακαλώ μη παρακαλώ»

Ο γραμματέας του Κόμματος υπογραφή δυσανάγνωστος
ο υπεύθυνος των συνδικάτων υπογραφή δυσανάγνωστος
οι σύμβουλοι και τα λοιπά υπογραφές δυσανάγνωστες
απαιτούμε τη διαγραφή
έκπτωτος

έκπτωτος

έκπτωτος (Α86-87)

(«Από κατάσχεση πρακτικών», Απόπειρα μυθολογίας)

Μπορεί το ποιητικό υποκείμενο να εκφράζει απόγνωση για το γεγονός ότι γεννιέται σε έναν καιρό που χαρακτηρίζεται από τους συνεχείς πολέμους, όταν όμως βλέπει πώς διαμορφώνεται ο κόσμος, αναλαμβάνει δράση: «πέφτει» στην εποχή για να ξεχωρίσει όσους έχουν φταίξει και πρέπει να κατηγορηθούν. Την ώρα της απόδοσης των ευθυνών, όμως, δίπλα σε κάθε υπογραφή αναγράφεται η λέξη «δυσανάγνωστος». Οι πάντες πλέον «έκπτωτοι» και όσοι τους ψήφισαν στο παρελθόν σιωπηλοί. Όταν, πλην του συμβατικού λόγου, και η συντροφική γλώσσα

κομματιάζεται (Α207), οι *παλιές ομοβροντίες* (Α250) δεν ακούγονται πλέον, ο ποιητής μένει έρημος, έκπτωτος κι αυτός *μες στην εποχή [τ]ου*, μην ανήκοντας πουθενά[511]:

Απ' ολομέλεια σ' ολομέλεια
η ζωή σκοτεινιάζει
[…]
Ο ποιητής άναυδος στην εξέδρα
μισός χλιμίντρισμα
πού είναι η αναμενόμενη αυγή;
[…]
Και μένει η πλατεία έρημη
μανιτάρι των παρελάσεων
καθώς μαδήθηκε η ιαχή
χωρίς αντήχηση

Ο ποιητής βιάζεται να κρυφτεί (Α203)

(«25», *Ανατομία,* 1971)

Όσα συμβαίνουν, ως θεατής πια, παρακολουθεί ο ποιητής, και έκπληκτος διερωτάται πού είναι η αυγή, ο καλύτερος κόσμος που ανέμενε. Η φωνή του παύει, *χωρίς αντήχηση*, χωρίς να αφήνει κανένα ίχνος πίσω της. Η πλατεία μένει εντελώς άδεια. Μπροστά στην εικόνα της ερημιάς και στην απειλή της εδραίωσής της σιωπής, αισθάνεται ότι πρέπει να κρυφτεί. Γνωρίζει, όμως, ότι όσο θα είναι αυτή η επιλογή του, θα μένει πάντα εγκλωβισμένος σε έναν ενδιάμεσο χώρο, *ανάμεσα στον εφιάλτη και το φως στο φεγγίτη* (Α209), *βραδυφλεγής* και ανίκανος να *φυτεύ*[*ει*] *σαν σφαίρες τις λέξεις* [*τ*]*ου* (Α209):

Έτσι βαθιά βραδυφλεγής… Λοιπόν δεν γίνεται
να πατήσεις πεντάλ να αφηνιάσεις
Να εκτοξευτείς σαν ο σοφός απ' τα βιβλία του
και σαν λεξικογράφος
και να βρεθείς μισός μες σε ναυάγια λέξεων
ο άλλος μισός σ' ασιανά λιβάδια
να χρεμετίσεις σαν εκείνος ο συνάδελφος
και να 'σαι συ ο Ποιητής κι ο Βουκεφάλας των Ελλήνων (Α302)

(«11», *Ο ποιητής και το ποίημα,* 1988)

[511] Τη μοναξιά του ποιητή την περίοδο στην οποία ανήκει και η συλλογή Ανατομία φιλόλογος και λογοτέχνης Τ. Καρβέλης: «Ο ποιητής τώρα είναι ένα αποκομμένο άτομο που το κατατρύχουν οι φοβερές εμπειρίες του Εμφυλίου, το παρόν και το μέλλον γίνεται ο εφιάλτης του, δεν παύει όμως να οραματίζεται» (Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1984, σελ.54)

Όπως στον Σερένι έτσι και στον Δάλλα,[512] ο ποιητής δεν μπορεί να γίνει Ποιητής, όταν δρα ενάντια στη φύση του κι απαρνιέται ένα κομμάτι του εαυτού του, αυτό που μπορεί να εκφέρει λόγο ουσιαστικό.

Η δυνατότητα της αυτοπραγμάτωσης, όμως, δεν είναι το μοναδικό όφελος που μπορεί να αποκομίσει ο ποιητής αν αντιμετωπίσει την ερημιά που του επιβάλλει η εποχή του. Αρκετά χρόνια νωρίτερα, το 1950, όταν ήδη πάει *καιρός που κήδεψε η οικουμένη/ τα εσπερινά της όνειρα* (Α53), ένας κατακλυσμός παρασέρνει το παρόν και το παρελθόν του:

Έμεινα εγώ μονάχα ο τελευταίος
βάρδος στους ουρανούς ο τελευταίος
αρμός της ραχοκοκκαλιάς του απείρου
[…]
Εγώ που έχω ξεχάσει τ' όνομά μου
τ' όνομά μου το γδύθηκα στη νύχτα
εγώ που δεν ορίζω την ψυχή μου
την ψυχή μου την έσπειρα στα χάη
εγώ που δεν πιστεύω πια στη μοίρα
τη μοίρα μου την έριξα στα ερέβη
σαν σε τυφλά σκυλιά και ορμώ σαν φλόγα
μια φλόγα υγρή[513] *που λύνεται και λύνει*
μυριλογλωσση μυριόκλωνη τα ερέβη
[…]
Τώρα μπαίνω
στην πύλη της αυγής[…]
[…] *κι ω χάρμα*
προβαίνει ο πρώτος άνθρωπος ο πρώτος
συνάνθρωπος προβαίνει κι ανεβαίνει
μες στου φωτός την ένθεη βασιλεία (Α54, 55, 58)

(«Οι εφτά πληγές», *Οι εφτά πληγές*)

Ο ποιητής υπομένει την απόλυτη, σαρωτική μοναξιά για να κρατήσει τη ραχοκοκκαλιά του ονείρου συμπαγή. Σε συνέντευξή που δίνει το 1996, ο Δάλλας αναφέρεται στη μοναξιά ως «παντοδύναμη», αφού αποτελεί τον «άλλο πόλο της ψυχής». [514] Εξηγώντας, αναφέρει πως ο ένας πόλος είναι «η ηδονή και ο απολαυστικός βίος» και ο δεύτερος, «η ασκητική ζωή και η

[512] Βλ. το ποίημα του Β. Σερένι «Poeta in nero [Ποιητής στα μαύρα]», Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.2 , σελ. 35
[513] Ο Δάλλας σημειώνει: «Το πυρηνικό στοιχείο του λόγου είναι το πυρ» και «της σιωπής η ουσία είναι λοιπόν η υγρότητα» (Γιάννης Δάλλας, *Εποπτείες*, ό.π., σελ. 61) Η σιωπή της μοναξιάς εδώ εγκολπώνεται στον λόγο του ποιητή και κάνει τη φλόγα του λόγου υγρή.
[514] Αγνώστου, «Συνομιλία με τον ποιητή», *Ελίτροχος*, τχ. 9-10 (1996), σελ. 18

μόνωση».[515] *Ηδονή* και *ασκητεία*, λοιπόν, συνθέτουν έναν αδιάσπαστο άξονα. Η ηδονή συνδέεται με την επιθυμία συνάντησης με τους άλλους, ενώ η ασκητεία με την «μοναχική αφοσίωση» που ο άνθρωπος αποσύρεται και κατορθώνει να αισθανθεί κυρίαρχος του κόσμου του.[516] Προσπαθώντας να αγγίξει την ηδονή, ο ποιητής εναποθέτει στον αγώνα της δημιουργίας όλη του την ύπαρξη: το όνομα, την ψυχή, τη μοίρα του, έτσι ώστε μέσα από τη «μυριόγλωσση» τέχνη του να καταφέρει να φτάσει σε ένα καλύτερο μέλλον. Το στοιχείο που κάνει το μέλλον αυτό να μοιάζει λιγότερο ζοφερό, και ο στόχος αυτή της θυσίας,[517] είναι ακριβώς η συνάντηση με τον Άλλο, το πλησίασμα με τον συνάνθρωπο.

Στο έργο του Δάλλα η συνάντηση αυτή αποκτά ιερό χαρακτήρα. Στον αντίποδα του ποιητή που η εποχή τον αναγκάζει να μείνει *μισός, με τα δάχτυλά [τ]ου στα νεύρα/ να βγαίν[ει] σαν σαλιγκάρι μετά τη νεροποντή* (Α92),[518] τοποθετείται ο συνάνθρωπος, στον οποίο αποδίδονται μεσσιανικές ιδιότητες. Είναι εκείνος, και όχι ο ποιητής, που τελικά προπορεύεται στην κοινή τους πλέον πορεία προς το φως, *μες στων λαών* −και όχι των ουρανών− *τη δίκαιη βασιλεία* (Α59):

> *πανάνθρωπος, προβαίνει κι ανεβαίνει*
> *να σπείρει, κάτω ισόνομα τα στάχυα*
> *ισόπαλα τα πνεύματα κι απάνω*
> *ισόρρυθμους τους κόσμους των αιθέρων* (Α59).

Στη συλλογή *Αποθέτης* του 1993, ανάμεσα στη γη και τους *κόσμους των αιθέρων*, συναντάμε «εναέτιο» ένα άγαλμα που η ανάσα του ακούγεται σαν τριγμός. Πρόκειται για τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος μόνος του, χωρίς «τα πιστά λαγωνικά [τ]ου» καλείται να αντιμετωπίσει τον εχθρικό κόσμο:

> *και η άλλοτε τεντωμένη γροθιά μου*
> *τώρα παραλυμένη φυλλορροώντας*
> *ο αντίχειρας ο κρυμμένος παράμεσος*
> *κι εκείνος ο δείκτης που ηλέκτριζε*

---

[515] Ό.π.

[516] Όσον αφορά τον καλλιτέχνη, εκείνος, σύμφωνα με τον ποιητή, κυκλοφορεί μέσα στην κοινωνία «ως παρών και ως απών συγχρόνως». Αυτό που τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους ανθρώπους είναι ότι στην ασκητεία και τη μοναξιά του τον συνέχει μια διαφορετική ηδονή: «η χαρά της καλλιτεχνικής δημιουργίας».

[517] Όπως παρατηρεί ο Βασίλης Αλεξίου, ο Δάλλας δεν αποσιωπά όσα θυσιάζονται με σκοπό να επιβιώσει ο λόγος και οι ιδέες. Ενώ στο έργο του ο ποιητής προτιμά να μη μεταφέρει συναισθήματα, προκαλώντας συγκίνηση στον αναγνώστη, αυτό επιτυγχάνεται όταν μιλά για τη θυσία του (Βλ. Βασίλης Αλεξίου, «Συμβολή σε μια ‘πολιτική οικονομία’ της δαλλικής ποιητικής», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011), σελ. 52)

[518] Βλ. Τάκης Καρβέλης, *Δεύτερη ανάγνωση*, ό.π., σελ. 54-55

τ' άλαλα πλήθη
φυλλορροώντας όπως ο λόγος μου
που χειμαρρώδης κατέρρεε
στα πρώτα του μεταλλεία

Μη με γυρίζετε στα χυτήρια
αφήστε με να ψυχορραγώ
και να τρίζω
στην ερημιά του βάθρου μου (Β27)

(«Ο ρόγχος του αγάλματος»)

Η αγωνιστικότητα ατροφεί, η τεντωμένη γροθιά παραλύει· ο λόγος δεν μπορεί πλέον να εμπνεύσει τα άλαλα πλήθη και σταδιακά γυρίζει στο χώμα, εκεί από όπου γεννήθηκε. Ο ρόγχος του αγάλματος είναι επιθανάτιος. Μπροστά στο τέλος της δημιουργίας, ο ποιητής ζητά να τον αφήσουν στην ερημιά του βάθρου του. Μπροστά στο τέλος του λόγου προτιμά να ψυχορραγεί και να τρίζει.

Η μοναξιά, η απομάκρυνση από τον εαυτό και τους άλλους ξετυλίγεται σε τρείς διαφορετικές φάσεις στο έργο του Δάλλα. Κατά την πρώτη φάση, το βλέμμα του ποιητή είναι στραμμένο στους άλλους. Μέσω της δημιουργικής πράξης, δείχνει αυτό που ο ίδιος βλέπει καθαρά: τον δρόμο προς την ένωση. Στη δεύτερη φάση, η κατάσταση της απομάκρυνσης των ανθρώπων, που αρχικά μοιάζει περιστασιακή, παγιώνεται. Το ενδιαφέρον του ποιητή μετατοπίζεται ελαφρώς και προσανατολίζεται προς τα αποτελέσματα της κοινωνικής αλλαγής, τις σκληρότερες συνθήκες που επικρατούν και τη σιωπή που κυριαρχεί. Η τελευταία φάση βρίσκει τον ποιητή έρημο, να τονίζει ότι μέσω της απομόνωσης μπορεί να φτάσει στη δημιουργία, μέσω της σιωπής απέναντι στους Άλλους μπορεί να οδηγηθεί στον ουσιώδη λόγο της τέχνης. Έχοντας, όμως, πάψει να περιστοιχίζεται από τους συντρόφους του παρελθόντος, αναλογίζεται πλέον τη σιωπή της οριστικής απομάκρυνσης. Στο ποιητικό έργο του Δάλλα δεν συναντάμε τις εξορίες του Τ. Πατρίκιου ή του Τ. Λειβαδίτη, αυτές που βιώνουν για πρώτη φορά κατά την περίοδο των πολέμων και που επιστρέφουν μεταπολεμικά ως αίσθηση.[519] Παρ' όλα αυτά ο ποιητής μεταφέρει την ιστορική πραγματικότητα και το αίσθημα μοναξιάς που τη χαρακτηρίζει με τον δικό του τρόπο: μέσω του μύθου. Από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του αντιλαμβάνεται ότι βρίσκεται σε προνομιακή θέση, έχοντας τη δυνατότητα να φτάνει στον ποιητικό λόγο και τον μύθο μέσα από τη σιωπή της απομόνωσης. Όμως, αυτή η τεχνική δεν

[519] Βλ. Πέτρος Γκολίτσης, *Όροι και της ποιητικής του Γιάννη Δάλλα*, εκδ. Ρώμη, Θεσσαλονίκη 2015, σελ.18

τού προσφέρει τη δυνατότητα να απαλλαγεί οριστικά από την ερημιά της εποχής του. Επιστρέφει, έτσι, διαρκώς στο ίδιο σημείο, να διερωτάται πώς ξαναβρέθηκε *σ' αυτή την άφρακτη ερημιά* (B53),[520] σε αυτή τη σιωπή που μοιάζει να μην τελειώνει πουθενά.

3.4 Ο σιωπηλός καμβάς

Μια αντίστοιχη ερημιά, έναν αχανή χώρο, στον οποίο ο ποιητής στέκεται μόνος χωρίς να μπορεί να μιλήσει, αφού, ακόμη κι αν το κάνει, η φωνή του δεν θα καταφέρει να ακουστεί, περιγράφει και ο Βιττόριο Σερένι. Η μοναξιά εμφανίζεται στο έργο του ποιητή από νωρίς, ήδη από τα πρώτα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το 1940 γράφει:

Να οι φωνές σβήνουν και οι φίλοι
είναι τόσο μακριά
που μια κραυγή είναι λιγότερη
από ψίθυρος για να τους καλέσει. (57) (Παράρτημα Α, αρ. 49)

(«Ecco le voci cadono», *Frontiera* [*Μεθόριος*])[521]

Και αλλού:

Άρχισε ένα τραγούδι ύπουλο
βατράχων ανάμεσα στους λόφους
κι από ένα καλοκαίρι φονικό
– ίσως το τελευταίο σου–
ορμούν χελιδόνια πετώντας
απεγνωσμένα, όπως εσύ βαδίζεις
προς μια ατμόσφαιρα αβυσσαλέα, ομιχλώδη

Κι απ' τις φωνές που από μένα
πλατειάζουν, ποια
θα μπορέσει να μετατρέψει το δικό σου και το δικό μου μονοπάτι
σε μια πορεία άγρυπνων ηλιοτρόπιων; (31) (Παράρτημα Α, αρ. 50)

(«Alla giovinezza [Στη νιότη]», *Frontiera*, 1941*)

[520] Αντίστοιχα, για «άπατη μοναξιά» μιλά ο Ν. Καρούζος, κρατώντας το «μολύβι στο χέρι» (Βλ. Νίκος Καρούζος, *Τα ποιήματα Β (1979-1991)*, Αθήνα 2007, σελ. 57)

[521] Σύμφωνα με τον Ρ. Σκουέρχ, το συγκεκριμένο ποίημα θα μπορούσε να παρουσιαστεί ως ένα άθροισμα ολόκληρης της πρώτης θεματικής περιόδου του Σερένι, όπου ο ποιητής αντιλαμβάνεται το αναπόφευκτο της κυκλικής κίνησης ανάμεσα σε μια απώλεια του εαυτού και την επανεύρεσή του (Βλ. Schuerch Rudolf, *Vittorio Sereni e…*, ό.π., σελ. 41-42)

Και στα δύο αυτά ποιήματα της ίδιας συλλογής η προοπτική να επικρατήσει η σιωπή διαφαίνεται καθαρά. Οι άνθρωποι βρίσκονται τόσο μακριά μεταξύ τους που μια κραυγή ακούγεται σαν ψίθυρος.[522] Μπροστά στους ζοφερούς καιρούς του πολέμου, στην απόγνωση, στη διαρκή απειλή του θανάτου, καμιά φωνή δεν μπορεί να φέρει τους ανθρώπους κοντά και να φωτίσει την κοινή τους πορεία· ούτε καν αυτή του ποιητή.

Η στιγμή να συμμετάσχει και ο ίδιος ο Σερένι στον πόλεμο δεν αργεί. Την ίδια χρονιά που κυκλοφορεί για πρώτη φορά η *Frontiera*, ο ποιητής καλείται στα όπλα και ξεκινά, με το στράτευμά του, μια πορεία με τελικό προορισμό την Αφρική.[523] Τον Αύγουστο του 1942, τον συναντάμε στον Πειραιά (την πρώτη μέρα που φτάνει στην Αθήνα, όπως σημειώνει) να περιγράφει την ερημιά που βλέπει να πλησιάζει:

Σαν ένα πένθος
άφησα το καλοκαίρι στις κορφές
και θάλασσα κι έρημος είναι το αύριο[524]
δίχως πια εποχές.
Ευρώπη Ευρώπη που με κοιτάς
να καταποντίζομαι ανίσχυρος και απορροφημένος από έναν δικό μου
πενιχρό μύθο ανάμεσα στα φουσάτα των κτηνών,[525]
είμαι ένας γιός σου σε φυγή που δεν γνωρίζει

[522] Ενδιαφέρουσα είναι η χρήση του «εσύ» στη συλλογή αυτή. Όπως σημειώνει η Φ. Ντ' Αλεσσάντρο, «η θηλυκή ετερότητα στο *Frontiera*, τραγουδιέται σχεδόν διαρκώς *ερήμην*˙ σε σημείο που να θολώνει σβήνοντας σταδιακά το ίδιο της το πρόσωπο, στην επικάλυψη από άλλα πρόσωπα και στην πρωτεϊκή επανάληψη του απροσδιόριστου «εσύ», που όμως είναι αναντικατάστατος αποδέκτης αυτού του λόγου [l'alterità femminile in Frontiera è quasi constantneamente cantata in *absentia*˙ fino a sfocare in disolvenza il proprio volto, nel sovrapporsi d'altri volti, e nel ricorrere proteiforme del 'tu' indefnito, eppure destinatario isostituibile di quel discorso] (Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica…*, ό.π., σελ.8). Παρότι η παρουσία της γυναικείας μορφής στην οποία απευθύνεται το ποιητικό υποκείμενο είναι ζωτικής σημασίας για το ίδιο, ο εχθρικός κόσμος και τα συναισθήματα που γεννά «θαμπώνουν» την εικόνα της. Η συνομιλήτριά του ποιητή δεν απαντά ποτέ και ο αναγνώστης έχει πάντα την αίσθηση ότι είναι απούσα. Ο Σερένι, από την πρώτη του κιόλας ποιητική συλλογή, περιγράφει μια πραγματικότητα απομάκρυνσης και απομόνωσης των ατόμων.

[523] Βλ. ενδεικτικά Laura Barile, *Sereni*, εκδ. Palumbo, Παλέρμο 1994, σελ. 29

[524] Στο δοκίμιο του 1971 με τίτλο «Giorgio Seferis [Γιώργος Σεφέρης]», ο Σερένι σημειώνει πως ο Έλληνας δημιουργός στο ποιητικό του σύμπαν:«[…] δεν παραδέχεται ένα *από δω* κι ένα *από κει*, ένα *κάτω* κι ένα *πάνω*, έναν Παράδεισο και μια Κόλαση, αλλά σχισματικές συνέχειες και συνυπάρχουσες εναλλακτικές: δηλαδή, ένα εντελώς γήινο πεπρωμένο που καταφέρνει να απλωθεί από το τίποτα και το ελάχιστο στις διαστάσεις του κοσμικού, αφήνοντας την εντύπωση ότι κανένας χώρος δεν παραμένει ανεξερεύνητος και έρημος ακόμα κι όταν παίρνει τις διαστάσεις της ερήμου και του ωκεανού» (Βλ. Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π., σελ. 908). Όπως εύστοχα σημειώνει η Λ. Μπαρίλε, πολλές από τις παρατηρήσεις του συγκεκριμένου κειμένου βρίσκουν εφαρμογή και στο έργο του Σερένι (Βλ. Laura Barile, «Una luce mai vista Boca di Magra e 'Un posto di vacanza' di Vittorio Sereni», *Lettere italiane* (1999), 3 τχ. 51, σελ. 385). Ενώ στην μεταπολεμική του ποίηση, ο Σερένι είτε με την παρουσία του είτε με τη δυνητικότητά της «γεμίζει» κάθε κενό χώρο, στα χρόνια του πολέμου, ο κόσμος παίρνει μορφή ερήμου και θάλασσας, στα οποία κανείς δεν μπορεί να έχει πρόσβαση.

[525] Στον συγκεκριμένο στίχο, οι λέξεις *schiere* και *bruti* δεν τοποθετούνται τυχαία η μία δίπλα στην άλλη. Η πρώτη υποδηλώνει την αυστηρή οργάνωση ενός πλήθους σε παράταξη, ενώ η δεύτερη αναδεικνύει την κτηνώδη φύση των υποκειμένων. Η αντίθεση ανάμεσα στην πειθαρχημένη δομή ενός «φουσάτου» και την αταξία, την άλογη συμπεριφορά του κτήνους συνθέτει μια παράδοξη εικόνα, η οποία φωτίζει τον παραλογισμό και την παράδοξη φύση του πολέμου.

εχθρό άλλο απ' τη δική του λύπη
[…]
πάω να βασανιστώ να θαφτώ για χρόνια (69) (Παράρτημα Α, αρ. 51)

(«Italiano in Grecia [Ιταλός στην Ελλάδα]», *Diario d'Algeria* [*Ημερολόγιο της Αλγερίας*])

Ο ποιητής πενθεί τις χαρούμενες μέρες του παρελθόντος·[526] το μέλλον αναμένεται βασανιστικό. Η μοναξιά του απόλυτη, καθώς απομακρύνεται από τη μητέρα Ευρώπη, χωρίς όμως να ταυτίζεται με τα *κτήνη* με τα οποία συμπορεύεται. Δύο χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 1943 ο Σερένι συλλαμβάνεται από τον αμερικανικό στρατό, μεταφέρεται αρχικά στην Αλγερία και έπειτα στο τότε γαλλικό Μαρόκο, όπου και παραμένει φυλακισμένος μέχρι τον Ιούλιο του 1945.[527] Οι φόβοι του για το μέλλον που τον περίμενε γίνονται πραγματικότητα.[528] Η απομόνωση και η αίσθηση απόστασης από τον κόσμο αποκτούν πλέον διαφορετικές διαστάσεις. Σε ένα ποίημα που γράφεται τον χειμώνα του 1944 και εκδίδεται μεταπολεμικά, το 1947, ο ποιητής περιγράφει «Ένα ξαφνικό κενό της καρδιάς»:

Ένα ξαφνικό κενό της καρδιάς
[...]
Ξεθωριάζουν τα αγαπημένα πρόσωπα, εγώ μένω μόνος
με μια δίνη από κουραστικές φωνές.

Και η πιο καθαρή φωνή δεν είναι πια
παρά ένα ποδοβολητό βροχής στα αντίσκηνα,
ένα τελευταίο ηχηρό βλαστάρι
σε αυτούς τους βάλτους του ύπνου
που τρέχουν καμιά φορά από ένα όνειρο (80) (Παράρτημα Α, αρ. 52)

(*Diario d'Algeria*)

Μια βοή από φωνές που μόνο κουράζουν συνθέτουν το ηχητικό σκηνικό του περιστατικού που διηγείται ο ποιητής. Ξαφνικά συνειδητοποιεί ότι η μοναξιά που βιώνει ως φυλακισμένος

[526] Η περίοδος '40-'41 βρίσκει τον Σερένι πολύ ικανοποιημένο, καθώς διορίζεται καθηγητής στη Μόντενα, παντρεύεται και αποκτά την πρώτη του κόρη (Βλ. ό.π.)
[527] Βλ. ό.π., σελ. 32, 35
[528] Στην ποίηση της συγκεκριμένης συλλογής, «Τα πάντα […] ταξίδευαν προς την ήττα, την ακινησία, τον αποκλεισμό, την αδιαφορία, τη ζωή εξομοιωμένη με τον θάνατο [Tutto dunque viaggiava verso la sconfitta, l'immobilità, l'esclusione, l'indifferenza, la vita assimilata alla morte]» (Enrico Malato (διευθ.), *Storia della letteratura italiana*, ό.π., σελ. 1191)

δημιουργεί στην καρδιά ένα κενό.[529] Τα αγαπημένα του πρόσωπα είναι μακριά και η ανάμνησή τους ατροφεί στη μνήμη του. Σε αυτό το πλαίσιο, η πιο καθαρή από τις φωνές, δεν έχει μεγαλύτερο βάρος από τον ήχο των σταγόνων της βροχής όταν χτυπούν πάνω στις σκηνές.

Αν ο ήχος αυτός, σαν *βλαστάρι* στους *βάλτους του ύπνου*, αρκεί για να προσφέρει ελπίδα στα χρόνια της απομόνωσης, στην εποχή της ελευθερίας που ακολουθεί, η αίσθηση της μοναξιάς ισχυροποιείται σε τέτοιο βαθμό που κάθε ελπίδα εξανεμίζεται[530]:

> *Τι καιροί ─ μουρμουρίζεις ─ όλο και πιο μπερδεμένοι*
> *Τι φασαρία από κύτη και μηχανές...*
> *Τι ποικιλία πανίδας στη θάλασσα.*
> *Μη με αφήνετε μόνο*
> *─ είσαι έτοιμος*
> *να φωνάξεις ─ γυρίστε πίσω...*(147) (Παράρτημα Α, αρ. 53)

(«Gli amici [Οι φίλοι]», *Gli strumenti umani*, 1965)

Ανάμεσα στην έκδοση της συλλογής *Diario d'Algeria* και του *Gli strumenti umani*, για τον Σερένι μεσολαβεί ένα διάστημα συγγραφικής αφασίας. Ο ίδιος, μάλιστα, δηλώνει ότι για σχεδόν μία δεκαετία, από το 1946 και μέχρι το '54-'55 δεν γράφει απολύτως τίποτα, αφού νιώθει ξένος, καχύποπτος, ένοχος μπροστά στην αδυναμία του να μοιραστεί την ελπίδα που γεννά στον κόσμο το τέλος του πολέμου.[531] Το γεγονός αυτό τον κάνει να αισθάνεται ταπείνωση,[532] ενώ παραδέχεται ότι αυτή η σιωπή του δεν είναι ηθελημένη, αλλά πρόκειται για «πραγματική ανικανότητα».[533] Η αδιάκοπη φασαρία των νέων καιρών[534] καθιστά τον ποιητή

[529] Ο Σ. Παστάκας σημειώνει πως το Diario d'Algeria αποτελεί «σημείο αφίξεως και προσπελάσεως του ερμητισμού». Σε αυτό συναντάμε την απουσία ως κεντρικό θέμα, όπως συμβαίνει στα ερμητικά κείμενα, αλλά εδώ η απουσία αυτή αναφέρεται «στο αίσθημα απουσίας από μια συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα», με την οποία, όμως, ο ποιητής δεν μπορεί να αποφύγει να αναμετρηθεί (Βλ. Σωτήρης Παστάκας (εισ.-μτφ.), «Vittorio Sereni. Η μνήμη σου μέσα μου», Ποιητική, τχ.12 (2013), σελ. 144-145

[530] Στη συλλογή *Strumenti umani* παρακολουθούμε «τη συνάντηση-σύγκρουση [l'incontro-scontro]» του ποιητή με μια κοινωνία που έχει αλλάξει και την οποία θέλει να είναι παρών και να την κατανοήσει μέσω της συμμετοχής και της ανάληψης ευθυνών (Βλ. Francesco Paolo Memmo, *Vittorio Sereni*, εκδ, Mursia, Μιλάνο 1973, σελ. 59). Παρουσία για τον Σερένι, πρωτίστως σημαίνει επικοινωνία με τους άλλους (Βλ. ό.π., σελ.55). Στο ποίημα που ακολουθεί, παρά τη φασαρία που τον εμποδίζει, ο δημιουργός δείχνει αυτή τη διάθεσή του για ένωση με τους άλλους και συμμετοχή στην κοινωνία.

[531] Βλ. Laura Barile, *Sereni*, ό.π., σελ. 41

[532] Βλ. Vittorio Sereni, *Gli immediati…*, ό.π., σελ. 112-113

[533] Βλ. Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π, σελ. 670

[534] *Σε έναν αβέβαιο καιρό* [*In un tempo incerto*] τιτλοφορείται η συλλογή ποιημάτων του 1955 που εκδίδει ο Αττίλιο Μπερτολούτσι. Σε αυτήν μιλά, στο ποίημα που φέρει τον ίδιο τίτλο, για μια εποχή που όλα μοιάζουν ρευστά, καθώς μέσα στη φασαρία που την χαρακτηρίζει κανείς δεν μπορεί να θυμηθεί όλα όσα είναι πραγματικά

ανίκανο να εκφραστεί. Η επιθυμία που τού γεννάται είναι να φωνάξει να μην τον αφήσουν μόνο, όμως, μια στιγμή πριν το κάνει, σιωπά. Τη φωνή του αντικαθιστά ένα μουρμουρητό.

Ο λόγος του ποιητή, όμως, δεν παραμένει σταθερά χαμηλόφωνος. Παρ' όλο που οι εμπειρίες του την μεταβάλλουν, η ένταση της φωνής του αυξάνεται και πάλι. Το πέρασμα από τη σιωπή στο ξέσπασμα του λόγου κι από το παρελθόν στο μέλλον περιγράφει ο Σερένι στο ποίημα «Ancora sulla strada di Zenna [Ξανά για τον δρόμο της Τζέννα]»:

> [...] *αλλά δεν ξανανθίζει η χαρά;* […]
> *Μπροστά στα μάτια μου φέρνει η διαδρομή*
> *την ακτή που σχηματίζεται αμετάβλητη*
> *ανέκαθεν και δεν την αλλάζει ο θόρυβος μου*
> *ούτε, βαθύτερα, αυτός ο αιφνίδιος άνεμος που την ταράζει*
> *και στην επόμενη στροφή, ίσως, τελειώσει.*
> *Κι εγώ θα μπορέσω γι' αυτό που αλλάζει να απελπιστώ*
> *να περιφέρω το κεφάλι μου καυτό από πόνο…*
> *μα η μουντή ρουτίνα των πραγμάτων*
> *που εκεί πίσω μαντεύω: η τροχαλία στο πηγάδι,*
> *το καρούλι του τελεφερίκ στα δάση,*
> *οι ελάχιστες πράξεις, οι φτωχές*
> *ανθρώπινα εργαλεία δεμένα στην αλυσίδα*
> *της αναγκαιότητας, η πετονιά*
> *ριγμένη άστοχα στους αιώνες,*
> *οι πενιχρές ζωές που στο μάτι εκείνου που επιστρέφει*
> *και διαπιστώνει ότι τίποτα τίποτα δεν έχει αλλάξει πραγματικά*
> *επαναλαμβάνονται ολόιδιες,*
> *εκείνα τα ανήσυχα χέρια που σύντομα θα ξαναπέσουν,*
> *εκείνα τα ασκόπως φρέσκα χέρια*
> *που απλώνονται σ' εμένα και το προνόμιο*
> *της κίνησης μού το χτυπάνε...*
>
> [...]
>
> *Και να ήδη αλλαγμένος ο θόρυβος μου*
> *πεισμώνει για μια στιγμή και μετά ξεφεύγει*
> *έξω από τεράστιους ύπνους*
> *και ένα άλλο τοπίο γυρίζει και περνά* (121-122) (Παράρτημα Α, αρ. 55)

σημαντικά. Μπορεί οι ανθισμένες πασχαλιές να ζητούν βρόχινο νερό, αλλά η φασαρία του κόσμου κάνει τον άνθρωπο να αποσυνδέεται από τον εαυτό του και παράλληλα ξεχνά τον τόπο στον οποίο ανήκει: *Αλλά κυρτώνει στον τοίχο το ημερολόγιο/ στη ζεστασιά του ήλιου, γυρίζει έξω/ κάθε άνθρωπο και κάθε ζώο:/ ποιος ελπίζει πιά στη βροχή, ποιος θυμάται/ το πρωί μέσα στο εκκωφαντικό μεσημέρι*; (Παράρτημα Α, αρ. 54)

(*Gli strumenti umani*, 1965*)*

Η βαθιά ανάγκη για αλλαγή, για έναν κόσμο καλύτερο μετά την περίοδο των πολέμων, μένει ανικανοποίητη. Το γεγονός ότι αυτή η αλλαγή δεν συντελείται καταδικάζει τα άτομα σε *πενιχρές* ζωές. Ο ποιητής που δεν σταματά να βρίσκεται σε εγρήγορση, αντιλαμβάνεται όσα συμβαίνουν κι έτσι, αποκλείεται από τη δυνατότητα να συνδεθεί με όσους έχουν διαφορετική εικόνα για τον κόσμο. *Φρέσκα χέρια* μπορεί να τείνουν προς εκείνον,[535] αλλά την ίδια στιγμή του καταλογίζουν το *προνόμιο της κίνησης*.[536] Αναπόφευκτα καταλήγει να αισθάνεται ξένος σε ένα αφιλόξενο περιβάλλον. Αυτή είναι και η πηγή της σιωπής των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, η οποία, όμως, λήγει, όταν διασταυρώνεται με την ανάγκη για ένα νέο τοπίο.

Τι συμβαίνει, όμως, όταν ο Σερένι αποφασίζει συνειδητά να μην απελευθερώσει τον *θόρυβό* του; Μια τέτοια περίπτωση συναντάμε στο δοκίμιο «Dall'esilio [Απ' την εξορία]», το οποίο εκδίδεται για πρώτη φορά το 1976.[537] Εκεί ο ποιητής καταγράφει την πορεία που τον οδηγεί σε μια ιδιαίτερη εξορία. Το πρόσωπο που τού την επιβάλλει είναι ο «πρίγκιπας [il principe]», ο οποίος ενώ εμφανίζεται ως διαλλακτικός και «ανοιχτός [aperto]», χρησιμοποιεί τα άτομα ώστε ο ίδιος να διατηρεί πάντα την εξουσία του. Δεν προλαμβάνει τις «πάντα εφικτές» αλλά «όχι πιθανές»,[538] όπως σημειώνει ο Σερένι, εξεγέρσεις. Αντίθετα, τις υποδαυλίζει και τις ελέγχει: Δημιουργεί εχθρούς καθ' ομοίωσή του και κατευθύνει κάθε διαφωνία ή αντίδραση προς αυτούς, τους «ανώνυμ[ους], κρυφ[ους], χωρίς πρόσωπο και επομένως πιο απειλητικ[ούς]»[539] τρίτους, οι οποίοι αναγκάζονται να τον αντιμετωπίσουν.

---

[535] Ένα από τα ποιήματα της συλλογής Frontiera είναι και το «Sulla strada di Zenna». Σε αυτό ο ποιητής αναφέρεται στους νεκρούς, τα βογγητά των οποίων ακούει όταν συννεφιάζει και τα φύλλα κινούνται (A54). Στο μεταπολεμικό ποίημα με τα *φρέσκα χέρια* είναι πιθανό, καταργώντας τα όρια παρόντος και μέλλοντος, να αναφέρεται στους νέους νεκρούς, σε όσους είναι διατεθειμένοι −και μελλοντικά πρόκειται−να δώσουν τις ζωές τους υπερασπιζόμενοι την ελευθερία. Είναι εκείνοι που τού καταλογίζουν το γεγονός ότι ο ίδιος βρίσκεται ακόμη ζωντανός και ανάμεσα στους οποίους δεν μπορεί παρά να νιώθει ξένος.

[536] Ο Α. Ντι Μπερνάρντι αναλύοντας το ποίημα «Un posto di vacanza [Ένας τόπος διακοπών]», παρατηρεί πως «ο λόγος [είναι] μια αποξένωση [la parola [è] una alienazione]» (Alessandro di Bernardi, Gli 'specchi multipli…, ό.π., σελ.22). Η εικόνα που περιγράφεται εδώ είναι παρόμοια: Έννοιες και αντικείμενα δεν συμπίπτουν, αφού ο *θόρυβος* του ποιητή είναι εγκλωβισμένος σε *τεράστιους ύπνους*. Ο λόγος εκείνου που απομακρύνεται και επιστρέφει για να δει τα πάντα να μένουν απαράλλαχτα δεν συμπίπτει με τον λόγο όσων ζουν τις ζωές τους *ολόιδιες*. Τελικά, όταν αλλάξει ο θόρυβός του ποιητή, δεν θα κριθεί η ουσία του λόγου του, αλλά η κινητικότητά του.

[537] Βλ. σχετικά Vittorio Sereni (επιμ. Giulia Raboni), *La tentazione della prosa*, εκδ. Arnoldo Mondatori, Μιλάνο 1998, σελ. 465.

[538] «sempre possibili ma per allora improbabili»

[539] «innominato, occulto, senza volto»

Κρίνοντας από όσα συμβαίνουν στη ζωή του ποιητή, ο ρόλος του πρίγκιπα αποδίδεται στον εργοδότη του, Α. Μονταντόρι.[540] Ο τελευταίος τον μεταθέτει στα γραφεία του εκδοτικού οίκου στην περιφέρεια του Μιλάνου, γεγονός που ο Σερένι αντιλαμβάνεται ως «ξεπεσμό».[541] Ο ποιητής διακατέχεται από αίσθημα αδικίας και μεταμέλεια για τα σφάλματα που τον οδήγησαν σε αυτή τη δεινή θέση. Ωστόσο, τόσο η συνθήκη αυτή όσο και τα δυσάρεστα συναισθήματα που προκαλεί τού είναι γνώριμα: Στον νου του επανέρχονται η περίοδος που αναγκάζεται να καταταγεί στον στρατό και να αφήσει την Ιταλία και η περίοδος της κράτησης, της εξορίας του στην Αλγερία και την Αίγυπτο, όταν η παθητική του στάση τον είχε καταστήσει έρμαιο στις βουλές και τις απρόβλεπτες διαθέσεις της εκάστοτε εξουσίας. Σε αντίθεση με το παρελθόν, αυτή τη φορά ο χωρικός περιορισμός που υφίσταται είναι σχετικός και η εξορία του έχει, εκτός των άλλων, χαρακτηριστικά «πνευματικής υποδούλωσης»[542]. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Σερένι τοποθετεί τον εαυτό του στη θέση του ομότεχνού του, Οβιδίου.[543] Μέσα από αυτή την ταύτιση, που, στο κείμενο, παίρνει τη μορφή μεταφορικού σχήματος,[544] ο Σερένι αναγνωρίζει στο πρόσωπο του «πρίγκιπα»[545] όλους όσους, από θέση ισχύος, ορίζουν διαχρονικά τις ζωές των ανθρώπων.

Το δοκίμιο «Dall'esilio» εμπεριέχει πολλαπλές χρονικότητες−ο συγγραφέας συνυφαίνει το αφηγηματικό παρόν με το προσωπικό του παρελθόν, αλλά και με την απώτερη εμπειρία ενός

[540] Βλ. Chiara Pietrucci, «I mali del reticolato. Prigionia, olocausto e dittature nell'attività editoriale di Vittorio Sereni», *Studi Novecenteschi*, 40 τχ. 85 (2013), σελ. 170-171

[541] Βλ. ό.π.

[542] «asservimento intellettuale» Ό.π., σελ.171

[543] Βλ. επιστολή Σερένι προς τον κριτικό και δοκιμιογράφο Λ. Αντσέσκι στις 23/04/1976, στο: Vittorio Sereni (επιμ. Giulia Raboni), *La tentazione…*, ό.π.
Ο Οβίδιος κατηγορείται για εσχάτη προδοσία και εξαναγκάζεται σε απομάκρυνση από τη Ρώμη, με εντολή του Οκταβιανού Αύγουστου το 8 μ.Χ. (Βλ. Αγνώστου, «Nota biografica» στο: Adriana Della Casa (επιμ.), *Opere di Publio Ovidio Nasone*, τ. 1, εκδ. Unione tipografico – Editrice Torinese, Τορίνο 1982. σελ. 21-22).

[544] Η Κ. Πιετρούτσι γράφει για μία «μεταφορά κατάλληλη για την περιγραφή μιας μερικής απώλειας της ελευθερίας [metafora adatta a descrivere una parziale perdita di libertà]» (Chiara Pietrucci, ό.π., σελ. 171).

[545] Το ερώτημα που γεννάται σχετικά με το δοκίμιο «Dall'esilio» είναι γιατί ο Σερένι ονομάζει τον χαρακτήρα του «principe». Ο Οβίδιος στο έργο του χρησιμοποιεί τον όρο «princepts», ο οποίος μεταφράζεται ως «πρώτος πολίτης», αναφερόμενος στον Οκταβιανό. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε, όντως, να οδηγήσει τον Σερένι στην επιλογή του συγκεκριμένου τίτλου. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο περιγράφονται τα πρόσωπα που εξορίζουν τους δύο ποιητές διαφέρει πολύ. Ο Οβίδιος εξυμνεί και αποδίδει θεϊκά χαρακτηριστικά στον «princepts» του, ελπίζοντας σε ανάκληση της απόφασης για την απομάκρυνσή του ποιητή από τη Ρώμη (Βλ. ενδεικτικά Publio Ovidio Nasone, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, τ. 2, εκδ. Unione tipografico – Editrice Torinese, Τορίνο 1986, σελ. 133, 135, 175, 177, 455, 461). Αντίθετα, ο Σερένι περιγράφει έναν χαρακτήρα απολύτως «ανθρώπινο», γεγονός που μάς οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ποιητής είναι πιθανό να παραπέμπει σε έναν άλλο «principe»−ίσως τον πιο γνωστό των ιταλικών γραμμάτων: αυτόν του Ν. Μακιαβέλλι. Σύμφωνα με τον τελευταίο, ένας σωστός ηγεμόνας οφείλει, όταν έχει τη δυνατότητα, να ενισχύει έριδες, τις οποίες μπορεί με ευκολία να καταστείλει μέσω του στρατού του, διατηρώντας, με αυτόν τον τρόπο, τη θέση του και αυξάνοντας το μεγαλείο του, ακριβώς όπως φαίνεται να κάνει και ο πρίγκιπας του Σερένι (Βλ. Νικολό Μακιαβέλλι (μτφ. Ζώζη Ζωγραφίδου - Καραχάλιου), *Ο ηγεμόνας*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1996, σελ. 126).

κλασικού− και απηχεί σε ακόμη περισσότερες. Μεταξύ άλλων, μπορούμε να το διαβάσουμε και στο πλαίσιο του μεταπολεμικού κόσμου. Εκεί, ο άνθρωπος που προσπαθεί να παραμείνει ακέραιος απέναντι στην τραυματική πραγματικότητα, απομακρύνεται από τον λόγο και τελικά οδηγείται στην απομόνωση:

> «Διδαγμένος από τις τύχες των πιο αφελών και των πιο πρόθυμων, ήθελα να δείχνω ότι δεν με ενδιαφέρουν (και πράγματι δεν με ενδιέφεραν) τα θέματα εξουσίας, σχεδόν σαν η δηλωμένη διασκέδαση του να συντάσσω στίχους να με εξαιρούσε απ' αυτά από μόνη της, και ταυτόχρονα με κατέτασσε, λόγω της εσωτερικής της φύσης, μεταξύ των αντικανονικών και συνταγματικά αντιφρονούντων: σιωπηλοί και τελικά αβλαβείς, ευχάριστοι χωρίς στην πραγματικότητα να συμμετέχουν, στο απρόβλεπτο καπρίτσιο του πρίγκιπα, αλλά ενημερωμένοι για το όριο που δεν έπρεπε να ξεπεράσουν, επομένως προορισμένοι να παραμείνουν αλώβητοι και, με το πέρασμα του χρόνου, άθικτοι. Εδώ ξεκινούσε το σφάλμα μου. Κάθε άλλο παρά άθικτοι σε βάθος χρόνου. 'Αυτός' πρέπει να είπε ο πρίγκιπας κάποια στιγμή, ακριβώς στον αντίποδα όσων εγώ υπέθετα 'δεν ενδιαφέρεται για την εξουσία, άρα ούτε και για την επανάσταση. Τι να το κάνω ένα τέτοιο άτομο; Τι σόι αντίπαλος είναι;' Και να 'μαστε λοιπόν εδώ, οικογένεια και υπάρχοντα, στη γειτονιά των Τόμων.[546]» (Παράρτημα Α, αρ. 56)
>
> (*La tentazione della prosa*)[547]

Η ποίηση επιτρέπει αρχικά στον Σερένι να παραμείνει «άθικτος», ενώ, παράλληλα, τού εξασφαλίζει το προνόμιο να συγκαταλέγεται σε εκείνους που μπορούν να αμφισβητούν το status quo. Σύντομα, όμως, ο δημιουργός αντιλαμβάνεται ότι το προνόμιο αυτό συνεπάγεται σιωπή και ανελευθερία. [548] Είναι, μάλιστα, αυτή η συνθήκη που τον εγκλωβίζει αμετάκλητα: όταν ο πρίγκιπας τον αξιολογεί ως ανάξιο αντίπαλο, άρα άχρηστο, τον εξορίζει.[549] Παγιδευμένος δύο φορές στη σιωπή −την πρώτη εκούσια, τη δεύτερη, όμως εξαναγκαστικά−ο

[546] Ο Σερένι αναφέρεται στην Κωστάντζα της Ρουμανίας, γνωστή κατά την εποχή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ως Τόμοι ή Τόμις, τόπο εξορίας του Οβιδίου.

[547] Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π., σελ. 785

[548] Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Σερένι αναφέρεται στην ποίηση σαν να είναι εξ ορισμού ακίνδυνη για τον πρίγκιπα, για το κατεστημένο της εποχής, κάτι που δεν φαίνεται να ισχύει και για τον μη ποιητικό λόγο, ο οποίος δυνητικά θα μπορούσε να πυροδοτήσει μια «πάντα δυνατή [sempre possibile]» επανάσταση.

[549] Όπως επισημαίνουν οι Φ. Σινόπολι και Σ. Τάττι, η κατάσταση του εξορίστου, παρά την τραγικότητά της, «πάντα γοήτευε τους συγγραφείς [ha sempre affascinato i scrittori]», καθώς βλέπουν σε αυτήν «δυνατότητες λύτρωσης του ατόμου και της αντιπαράθεσης με την κοινωνία [potenzialità di riscatto dell'individuo e di contrapposizione alla società]». Η εμπειρία της απομόνωσης δίνει στον αποκλεισμένο τη δυνατότητα να μιλά «με την αυθεντία αυτού που έχει λυτρωθεί μέσα από τον πόνο και τη στέρηση [con l'autorità di chi si è riscattato nella sofferenza e nella privazione]». Παράλληλα, η εξορία χρησιμοποιείται συχνά ως μεταφορικό θέμα, με τον εξόριστο συγγραφέα να ερμηνεύει την εμπειρία του όχι μόνο «σαν αυτοβιογραφικό κλειδί [in chiave autografica]», αλλά και μέσα από «μια λογοτεχνική μνήμη που δρα με διάφορους τρόπους στη γραφή [una memoria letteraria che agisce in vario modo nella scrittura]» (Franca Sinopoli, Silvia Tatti, «Introduzione» στο: Franca Sinopoli, Silvia Tatti (επιμ.), I confini nella scrittura. Il dispatrio nei testi letterari, εκδ. Cosmo Iannoni editore, Ισέρνια 2005, σελ. 16). Ο Σερένι, στο συγκεκριμένο του κείμενο μοιάζει να ακολουθεί τον κανόνα.

ποιητής απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τον κόσμο· βρίσκεται οριστικά αποκλεισμένος.

Η απόσταση από τους Άλλους είναι ένα συχνό μοτίβο στο έργο του Σερένι. Ακόμη και στις περιπτώσεις που δεν αποτελεί την βασική θεματική των κειμένων, χρησιμοποιείται από τον ίδιο ως μια δεδομένη κατάσταση, η βάση των σκέψεων και των αφηγήσεών του. Όπως είδαμε να συμβαίνει και με τους υπόλοιπους τρείς λογοτέχνες, έτσι κι εδώ, τα όρια της απομάκρυνσης ξεπερνούν τη σχέση με τους άλλους ανθρώπους και εκτείνονται μέχρι το σημείο της απομάκρυνσης από τον ίδιο τον εαυτό.[550] Στα ποιήματα «Paura prima [Πρώτος φόβος]» και «Paura seconda [Δεύτερος φόβος]» ο Σερένι δίνει με τον πιο έντονο και καθαρό τρόπο την εικόνα της απόστασης αυτής. Ο προσωπικός τόνος των δύο έργων, όπου το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται σαφώς με τον ποιητή, αποκαλύπτει τον βαθμό στον οποίο ο Σερένι επηρεάζεται από την εμπειρία της αλλοτρίωσης:

> *Κάθε γωνιά ή σοκάκι κάθε στιγμή είναι καλή*
> *για τον δολοφόνο που με ακολουθεί*
> *νύχτα και μέρα εδώ και χρόνια.*
> *Πυροβόλησέ με πυροβόλησέ με ─ τού λέω*
> *προσφέροντας τον εαυτό μου για στόχο*
> *από μπροστά απ' το πλάι από πίσω ─*
> *ας τελειώνουμε μ' αυτό βγάλε με απ' τη μέση.*
>
> *Και λέγοντάς το συνειδητοποιώ*
> *ότι σε εμένα μονάχα μιλάω.*
> *Αλλά*
> *δεν ωφελεί, δεν ωφελεί. Μόνος μου*
> *δεν καταφέρνω να με καταδικάσω.* (267) (Παράρτημα Α, αρ. 57)

(«Paura prima», *Stella variabile*, 1981)

Για χρόνια ο ποιητής έχει την αίσθηση ότι τον ακολουθεί ένας δολοφόνος. Όταν, απηυδισμένος, τού ζητά να τον σκοτώσει για να απαλλαγεί από το βάρος του φόβου,

[550] Ήδη από το Diario d'Algeria η θεμελίωση της ιστορίας υπάρχει και «μάς αγγίζει δραματικά, ενισχύοντας ακόμη και τα πιο ιδιωτικά γεγονότα», γράφει ο Pagnanelli (Βλ. Remo Pagnanelli, *La ripetizione…*, ό.π., σελ.164). Η απομάκρυνση, η απομόνωση και τελικά, η σιωπή στην ποίηση του Σερένι συνδέονται άμεσα με το ιστορικό περικείμενο. Η σχέση με τον εαυτό έρχεται στο προσκήνιο και επηρεάζεται από τα στοιχεία αυτά όσο και η σχέση με τους άλλους.

ανακαλύπτει ότι βρίσκεται μόνος, απέναντι του δεν έχει παρά τον εαυτό του.[551] Ο κόσμος μοιάζει έρημος. Ο μοναδικός Άλλος που υπάρχει είναι ο μισός εαυτός του ποιητή: τόσο ξένος που αδυνατεί να τον αναγνωρίσει, και τόσο απογοητευμένος και εχθρικός που τού εναντιώνεται. Στο επόμενο ποίημα της συλλογής διαβάζουμε:

Τίποτα δεν έχει τρομαχτικό
η φωνή που με καλεί
ακριβώς εμένα
από τον δρόμο κάτω απ' το σπίτι
κάποια νυχτερινή ώρα:
είναι ένα σύντομο ξύπνημα του ανέμου,
μια βροχή φευγαλέα.
Λέγοντας το όνομά μου δεν απαριθμεί
τα σφάλματά μου, δεν μού λέει κατάμουτρα για το παρελθόν.
Με γλυκύτητα (Βιττόριο,
Βιττόριο)[552] *με αφοπλίζει, οπλίζει*
εμένα ενάντια στον εαυτού μου.» (268) (Παράρτημα Α, αρ. 58)

(«Paura seconda»)

Η φωνή που καλεί τον ποιητή δεν τον τρομάζει, καθώς είναι γνώριμη· πρόκειται για τη δική του φωνή. Η ανταπόκριση στο γλυκό της κάλεσμα είναι που δημιουργεί τον δολοφόνο του προηγούμενου ποιήματος. Αφού μόνος του δεν μπορεί να καταδικάσει τις πράξεις του, ο Σερένι εγκλωβίζεται σε έναν αέναο κύκλο σύντομων, φευγαλέων επαφών με τον εαυτό του και αποδοχής της αδυναμίας του. Το παρελθόν σιωπηρά δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες, ώστε ο ποιητής ποτέ να μην κατορθώσει να απελευθερωθεί.

[551] Ήδη από τη συλλογή *Gli strumenti umani* ο ποιητής εκφράζει την πικρία του για τη δυσκολία να αποκτήσει επαφή με τους άλλους (Maria Laura Baffoni Licata, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Longo, Ραβέννα 1986, σελ.157). Φτάνοντας στη *Stella variabile*, η απογοήτευσή του αγγίζει μεγαλύτερα βάθη όταν ανακαλύπτει ότι είναι μόνος, δεν υπάρχει πλέον κανείς γύρω του.

[552] Δύο χρόνια μετά τον θάνατο του Σερένι, το 1985, ο Τζ. Καπρόνι γράφει ένα ποίημα αφιέρωμα στον ομότεχνό του, τον οποίο γνωρίζει λίγο μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το 1947, και με τον οποίο διατηρεί έκτοτε σταθερή αλληλογραφία. Πρόκειται για το ποίημα «Τρίτος φόβος [Paura terza]»: *Μόνο μία φορά 'Τζόρτζο!/ Τζόρτζο!' με φώναξα./ Μού ήρθε στο μυαλό το 'Βιττόριο! Βιττόριο!'/ Και θορυβήθηκα* [*Una volta sola 'Giorgio!/ Giorgio!' mi sono chiamato./ Mi è venuto in mente 'Vittorio! Vittorio!'/ E mi sono allarmato*] (Giorgio Caproni, *Poesie. 1932-1986*, εκδ. Garzanti, Μιλάνο 1989, σελ. 710). Όπως έχει συχνά επισημανθεί από την κριτική, στο ποίημα αυτό ο Καπρόνι υιοθετεί έναν ελαφρά ειρωνικό τόνο, μέσω του οποίου «ξορκίζει τον φόβο [esorcizzazione della paura]» −έναν φόβο που δεν σχετίζεται μόνο με την εμπειρία της απώλειας του φίλου του και, κατ' επέκταση, με την επίγνωση του δικού του τέλους, αλλά και με την πραγματικότητα ενός λόγου που απειλείται από κενότητα. Στο πλαίσιο αυτό, ο ποιητής καταφεύγει στη χρήση των ονομάτων, του πιο στέρεου στοιχείου της γλώσσας, σε μια ύστατη προσπάθεια να προσκολληθεί σε αυτήν [«tentativo di attaccamento a una lingua»] (Βλ. Giuliana di Febo-Severo, «La poesia è sempre un rimedio» στο: Giuliana di Febo-Severo (επιμ.), *Giorgio Caproni - Vittorio Sereni. Carteggio 1947-1983*, εκδ. Leo S. Olschki, Φλωρεντία 2019, σελ. 27).

Κατά τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του, το ποιητικό σύμπαν του Σερένι κατοικείται από ξεθωριασμένες φιγούρες, άτομα που βλέπει σταδιακά να χάνονται στη σιωπή, να γίνονται ένα με το άχρωμο περιβάλλον. Η εμπειρία του πολέμου τον απομονώνει ολοκληρωτικά. Καθώς φτάνει στα μεταπολεμικά χρόνια, όσα έχουν συμβεί τον φέρνουν διαρκώς αντιμέτωπο με τους άλλους, ανάμεσα στους οποίους δεν ανήκει, αλλά, κυρίως, αντιμέτωπο με εκείνη την πλευρά του εαυτού του που τον κατακρίνει. Η εικόνα του παρελθόντος, ήδη θαμπή πριν ακόμη ο ποιητής να εμπλακεί ενεργά στον πόλεμο, αποτελεί τον σιωπηλό καμβά των αφηγήσεών του. Πάνω σε αυτόν σχηματίζονται κενά και αποστάσεις που μοιάζει αδύνατον να καλυφθούν και που, με τη σειρά τους, δημιουργούν νέες σιωπές.

Συμπεράσματα τρίτου κεφαλαίου

Στο κεφάλαιο αυτό, η σιωπή προσεγγίζεται ως απόρροια της αποξένωσης του ανθρώπου και του αισθήματος εξορίας το οποίο βιώνει στην μεταπολεμική πραγματικότητα. Στη Γκίνζμπουργκ, η έκθεση σε έναν κόσμο κενού ή προσχηματικού λόγου οδηγεί σε σιωπές. Ακόμη, όμως, κι όταν αρθρώνεται λόγος, αυτός αδυνατεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στους ανθρώπους, καθιστώντας τους ξένους ακόμα και μέσα στις πιο στενές τους σχέσεις. Στον Σερένι, η εμπειρία της ιστορικής αποδιάρθρωσης που τον οδηγεί στην φυσική εξορία επανέρχεται στα μεταπολεμικά χρόνια με τη μορφή υπαρξιακής εξορίας, όπου ο ποιητής αισθάνεται ξένος ακόμη και προς τον ίδιο του τον εαυτό. Σε αυτό το πλαίσιο, η σιωπή, άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μνήμη, παρεμβάλλεται ανάμεσα στους ανθρώπους και καθιστά επισφαλή κάθε προσπάθεια επανασύνδεσης με το παρελθόν και τον Άλλο. Στον Χατζή, οι ήρωες κινούνται σε έναν αφιλόξενο κόσμο που τους αποδυναμώνει και τους οδηγεί σε μια σιωπή αναπόδραστη, η οποία προκύπτει από την αδυναμία τους να ενταχθούν στη νέα πραγματικότητα. Εδώ, οι σιωπές συχνά αναδεικνύουν το μέγεθος της μοναξιάς και επισφραγίζουν την αδυναμία επανασύνδεσης των ηρώων με τον κόσμο. Τέλος, στον Δάλλα, η αίσθηση της «προγραφής» και η εμπειρία της αποξένωσης δεν καταλήγει σε οριστική φίμωση του ποιητή, αλλά μετατρέπεται σε πεδίο ενεργοποίησης του λόγου, με τη σιωπή να ευνοεί την έκφραση και τη δημιουργία. Ωστόσο, η ερημιά της εποχής πάντα επικρατεί. Και οι τέσσερις συγγραφείς καταλήγουν στη διαπίστωση ότι μετά το τέλος του Πολέμου ο άνθρωπος παραμένει ένας εξόριστος στον εαυτό του, εγκλωβισμένος στη σιωπή.

*

Συμπεράσματα Πρώτου μέρους

Στο πρώτο μέρος της διατριβής, εξετάσαμε τη σιωπή στο έργο των τεσσάρων δημιουργών, εστιάζοντας στις αιτίες που τη γεννούν. Στα κείμενα που μελετήθηκαν, τρεις συνθήκες αναδεικνύονται ως οι «ρίζες» της σιωπής, δηλαδή, οι παράγοντες που οδηγούν στην παύση του λόγου: πρώτον, η αδυναμία του λόγου να αποδώσει τη σκληρή και πολύπλοκη πραγματικότητα· δεύτερον, τα αρνητικά συναισθήματα που κατακυριεύουν τα υποκείμενα· και, τέλος, η έντονη εμπειρία της αλλοτρίωσης στον μεταπολεμικό κόσμο. Σε αυτό το πλαίσιο, σιωπή εμφανίζεται αφενός ως αναπόφευκτη αντίδραση σε έναν κόσμο όπου ο λόγος καθίσταται κενός ή αδύναμος, αφετέρου ως μια σύνθετη κατάσταση μέσα στην οποία εκδηλώνονται διαδικασίες αυτογνωσίας, αναστοχασμού και επαναπροσδιορισμού της πραγματικότητας. Ταυτόχρονα, συνδέεται με την εμπειρία της εξορίας και την αδυναμία επανασύνδεσης με τον Άλλον, τον κόσμο ή και τον ίδιο τον εαυτό. Ωστόσο, παρά την κυριαρχία της σιωπής, η ποίηση διατηρεί τη δυνατότητα να μεταφέρει την ουσία της εμπειρίας.

Μέρος Δεύτερο:
Στον τόπο του ανείπωτου

Όπως δείξαμε στο προηγούμενο μέρος, η αίσθηση παρακμής, η γενικευμένη απογοήτευση και η αποξένωση έχουν ακλόνητες ρίζες στην πραγματικότητα της μεταπολεμικής περιόδου. Αυτές οι συνθήκες βυθίζουν τον άνθρωπο ολοένα και βαθύτερα στη σιωπή. Οι συγγραφείς, καθώς βρίσκονται μπλεγμένοι σε έναν κυκεώνα αρνητικών συναισθημάτων και καταστάσεων, άλλες φορές δοκιμάζουν να μεταφέρουν στο πεδίο της σιωπής όσα δεν μπορούν εκφραστούν, και άλλες εντοπίζουν εκεί όσα έχουν χαθεί από τον λόγο. Έτσι η σιωπή αποκτά θετικό φορτίο. Στα κεφάλαια που ακολουθούν εξερευνούμε τις συγκεκριμένες περιπτώσεις.

Η πρώτη από αυτές αφορά την ουσία των πραγμάτων η οποία, έχοντας ήδη διαχωριστεί από τον λόγο, εγκολπώνεται στη σιωπή. Παράλληλα, θετικά συναισθήματα όπως ο έρωτας και η αγάπη συνδέονται άρρηκτα με τις παύσεις του λόγου. Τέλος, η σιωπή ατόμων που φιμώνονται αποκτά νόημα, ενώ οι σιωπές που προκύπτουν από τη διαχρονική καταπίεση των γυναικών κρύβουν στον πυρήνα τους γνώση.

1. Το νόημα στη σιωπή

Η εικόνα παρακμής που παρουσιάζει ο μεταπολεμικός κόσμος καταβάλλει τους ανθρώπους, «μια μέρα όμως ακούγεται το 'γιατί'»,[553] γράφει ο Καμύ. Είναι ακριβώς εκείνη η στιγμή που το «κενό γίνεται εύγλωττο»,[554] το σημείο όπου οι συγγραφείς εντοπίζουν στη σιωπή όλα όσα ο ευτελής λόγος της περιόδου αδυνατεί να εκφράσει.

Πριν φτάσουμε, όμως, στα χρόνια που μελετάμε εδώ, ήδη από την περίοδο που προηγείται του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, μπορούμε να εντοπίσουμε παραδείγματα έργων στα οποία η σιωπή «κρύβει» θετικό περιεχόμενο. Το τέλος του Πολέμου και η αποκάλυψη των γεγονότων ακραίας βίας κατά τη διάρκειά του να ενίσχυσαν την τάση απομάκρυνσης από τον λόγο. Ωστόσο, η επίδραση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που οδήγησαν τελικά στον πόλεμο είχε αρχίσει να διαφαίνεται στο έργο των λογοτεχνών αρκετά νωρίτερα: Το 1935, μία δεκαετία μετά την εγκαθίδρυση καθεστώτος απόλυτης δικτατορίας από τον Μουσσολίνι (μέσω της διάλυσης αντίπαλων πολιτικών κομμάτων και συνδικάτων, της εντολής για καταστολή κάθε αντίδρασης, της επιβολής λογοκρισίας, της επαναφοράς της θανατικής ποινής κ.ά.)[555] και μόλις έναν χρόνο μετά την ανακήρυξη του Χίτλερ σε «Φύρερ» με σχεδόν καθολική λαϊκή εντολή, η Αντονία Πότσι[556] γράφει το ποίημα με τίτλο «Ζωή». Σε αυτό διαβάζουμε:

---

[553] Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος…*, ό.π., σελ 29

[554] Ό.π., σελ. 28

[555] Ο Μπ. Μουσσολίνι είναι πρωθυπουργός της Ιταλίας ήδη από το 1922. Τα πρώτα χρόνια η κυβερνητική πλειοψηφία διατηρεί μια επίφαση νομιμότητας. Το 1924, όμως, ο επικεφαλής του Ενιαίου Σοσιαλιστικού Κόμματος (PSU) καταγγέλλει στη βουλή, προσκομίζοντας αποδείξεις, τη φασιστική διαφθορά και τις παρανομίες που διαπράχθηκαν κατά τις βουλευτικές εκλογές του ίδιου έτους. Το γεγονός αυτό το ακολουθεί η δολοφονία του από τη φασιστική πολιτοφυλακή («squadristi»). Ο πρωθυπουργός κατηγορείται εξαρχής ως εντολέας αυτής της δολοφονίας. Ακόμη και τα πιο συντηρητικά κομμάτια της κοινής γνώμης θορυβούνται, ενώ εγείρεται αίτημα για σχηματισμό νέας κυβέρνησης. Στον αντίποδα, οι squadristi, απαιτούν τη συντριβή της αντιπολίτευσης. Ο Μουσσολίνι δεν αργεί να ενδώσει στις πιέσεις τους: Ενώπιον του κοινοβουλίου, διατείνεται ότι όσα τού καταλογίζονται δεν θα μπορούσαν να ισχύουν, παρ' όλα αυτά αναλαμβάνει κάθε ευθύνη για το συμβάν, «πολιτική, ηθική, ιστορική», ενώ υπόσχεται να προχωρήσει σε αποφασιστική δράση. Το 1925 αποτελεί χρονιά ορόσημο για τον ιταλικό λαό, καθώς σηματοδοτεί την απαρχή της μετατροπής της χώρας σε «μονοκομματική δικτατορία» (Βλ. ενδεικτικά Robert. O. Paxton (μτφ. Κατερίνα Χαλμούκου), *Η ανατομία του φασισμού*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2006, σελ. 155-156)

[556] Η Πότσι επισκέπτεται την Ελλάδα έναν χρόνο νωρίτερα, το 1934, με σκοπό να έρθει σε επαφή με «τον πολιτισμό που είχε γνωρίσει και αγαπήσει κοντά στο καθηγητή Τσέρβι», με τον οποίο διατηρούσε σχέση μέχρι το 1933 (Βλ. «Εισαγωγή» στο: Antonia Pozzi (εισαγ.-μτφ. Άννα Γρίβα, Ευαγγελία Πολύμου), *Ο θάνατος των αστεριών*, εκδ. Ενύπνιο, Αθήνα 2021, σελ. 14). Η πρώτη μετάφραση ποιημάτων της Πότσι στα ελληνικά καταγράφεται το 1977 στο: Διονύσης Τσουράκης (επιμ.), Ρίτα Μπούμη, Γιάννης Παππάς (μτφ.), *Νέα παγκόσμια*

Στο κατώφλι του φθινοπώρου
μέσα σ' ένα ηλιοβασίλεμα
βουβό

ανακαλύπτεις το κύμα του χρόνου
και τη μυστική σου
παραίτηση[557]

Στη σιωπή, η οποία συνοδεύει την άφιξη της νύχτας και του φθινοπώρου, ο άνθρωπος κατανοεί όσα νωρίτερα αδυνατούσε. Μέσα σε αυτήν, αποκτά συνείδηση του εαυτού του και αντιλαμβάνεται τη ροή του χρόνου, κατορθώνει να συνδεθεί με την ουσία της ζωής.

1.1 Γη και ουρανός

Μια παρόμοια εικόνα με αυτή της Πότσι μεταφέρει η Ναταλία Γκίνζμπουργκ στο έργο της «Paese di mare [Παραθαλάσσιο χωριό]», της ομότιτλης συλλογής, η οποία εκδίδεται για πρώτη φορά αρκετά χρόνια αργότερα, το 1973. Η πλοκή εκκινεί με τη μετακόμιση ενός ζευγαριού, του Μάρκο και της Ντέμπορα, σε ένα μικρό παραθαλάσσιο διαμέρισμα που μόλις έχουν νοικιάσει. Ο χαρακτήρας της Ντέμπορα μοιάζει αρκετά αδύναμος, συχνά επιφανειακός, ενώ η ίδια εκφράζει διαρκώς, από τις πρώτες κιόλας σελίδες του έργου, τη δυσαρέσκειά της για το μέρος στο οποίο βρίσκεται και τους ανθρώπους που απαρτίζουν τον νέο της περίγυρο. Ωστόσο, είναι το μοναδικό πρόσωπο που δηλώνει δυστυχές, δείχνοντας μεγάλη διαύγεια. Παραδέχεται ότι πάντα βρίσκει μια αφορμή για να υποφέρει, κάτι που είναι πολύ εύκολο, αφού μπορεί να το κάνει ο καθένας (Β265). Ο Μάρκο, αντίθετα, εμφανίζεται πιο κοινωνικός και φαινομενικά αισιόδοξος, αλλά και εκείνος, στην πραγματικότητα, ζει εξίσου δυσαρεστημένος, καθώς η διαρκής αναζήτηση επαγγελματικής αποκατάστασης και η αδυναμία του να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της καθημερινότητας τον κρατούν σε κατάσταση αβεβαιότητας. Ο λόγος που το ζευγάρι μετακομίζει κοντά στη θάλασσα είναι η ελπίδα του Μάρκο να συναντήσει, ύστερα από χρόνια, έναν παλιό του φίλο που ζει σε γειτονικό σπίτι και είναι ιδιοκτήτης ενός

ποιητική ανθολογία, τ. Ε': ξένες χώρες, εκδ. Διόσκουροι, Αθήνα 1977 (Βλ. Ζωγραφιά Ζωγραφίδου, *Η μεταφρασμένη ιταλική λογοτεχνία στην Ελλάδα* (διδακτορική διατριβή), Τμήμα ιταλικής γλώσσας και λογοτεχνίας Φιλοσοφικής Σχολή Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, , Θεσσαλονίκη 1997, σελ. 204)

[557] Antonia Pozzi (εισαγ.-μτφ. Άννα Γρίβα, Ευαγγελία Πολύμου), ό.π., σελ. 41

εργοστασίου στην ίδια περιοχή – πιστεύει ότι εκείνος θα του προσφέρει μια θέση εργασίας.[558] Σε έναν διάλογο που διαμείβεται ανάμεσά τους στην αρχή του έργου, η Ντέμπορα κατηγορεί τον σύζυγό της για φιλαργυρία:

> «ΝΤΕΜΠΟΡΑ Είσαι τσιγκούνης. Είσαι τσιγκούνης σαν τη μητέρα σου.
>
> ΜΑΡΚΟ Η μητέρα μου δεν είναι τσιγκούνα. Είναι φτωχή. Κι εγώ είμαι φτωχός.
>
> ΝΤΕΜΠΟΡΑ Πραγματικά εμείς δεν είμαστε φτωχοί. Είμαστε χωρίς λεφτά. Είναι άλλο πράγμα. Οι αληθινοί φτωχοί είναι διαφορετικοί.
>
> ΜΑΡΚΟ Εγώ είμαι χωρίς λεφτά από τότε που γεννήθηκα, Γι' αυτό είμαι φτωχός.
>
> ΝΤΕΜΠΟΡΑ Όχι. Δεν είσαι πραγματικός φτωχός. Είσαι γεμάτος λέξεις. Μιλάς, μιλάς, χάνεσαι στις λέξεις. Οι φτωχοί, οι πραγματικοί φτωχοί, δεν χάνονται στις λέξεις. Στέκονται με τα πόδια τους καλά φυτεμένα στη γη, οι φτωχοί. Εγώ κι εσύ, κ' οι δύο, αιωρούμαστε στις λέξεις.» (Β240) (Παράρτημα Α, αρ. 59)
>
> (1968*)

Ο Μάρκο διεκδικεί τη δυνατότητα να αυτοαποκαλείται φτωχός, θεωρώντας ότι έτσι βρίσκει μια θέση στον κόσμο· το δικαίωμα αυτό, όμως, του αφαιρείται όταν η Ντέμπορα τού εξηγεί ότι το να είναι κανείς πραγματικά φτωχός είναι αδύνατον να συνάδει με το να είναι «γεμάτος λέξεις». Σχολιάζοντας τη θεατρική γραφή της Γκίνζμπουργκ, ο σκηνοθέτης Α. Καλέντα επισημαίνει πως το στοιχείο που διαφοροποιεί τη συγγραφέα από την κλασική δραματουργική φόρμα είναι η ανάγκη των χαρακτήρων της να εκφέρουν μεγαλόφωνα τις σκέψεις τους, μέχρι να απογυμνωθούν ολοκληρωτικά μπροστά στον θεατή.[559] Την ίδια ανάγκη φαίνεται, ωστόσο, να έχουν και οι μυθιστορηματικοί της χαρακτήρες. Όπως δείξαμε και παραπάνω, συχνά τους παρακολουθούμε να μιλούν ακατάπαυστα για ανούσια και αδιάφορα πράγματα, προσπαθώντας να καλύψουν τη σιωπή·[560] άλλες φορές πάλι, μέσω ενός ελαφριού ειρωνικού τόνου, προκαλούν τους συνομιλητές τους, ώστε να εμπλακούν σε μια διαφωνία που ίσως τους ωθήσει να εκφραστούν και οι ίδιοι. Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο δρα και η Ντέμπορα στο

[558] Οι ελπίδες του Μάρκο, τελικά, αποδεικνύονται μάταιες, αφού ο φίλος του Αλβίζε δεν τον συναντά ποτέ. Έτσι, το ζευγάρι αναγκάζεται να αποχωριστεί το σπίτι και το μέρος, τη στιγμή που η γυναίκα τα έχει συνηθίσει, επιστρέφοντας, για ακόμη μία φορά, στην αρχική συνθήκη αβεβαιότητας και ανασφάλειας. Το στοιχείο αυτό ενισχύεται με την επαναφορά «του λαιτμοτίβ του 'απόντος' χαρακτήρα» που συναντάμε συχνά σε έργα της Γκίνζμπουργκ: Τόσο ο φίλος του πρωταγωνιστή όσο και η σύζυγός του δεν εμφανίζονται ποτέ στη σκηνή· παράλληλα, πολύ σύντομα στο έργο, μαθαίνουμε ότι το εργοστάσιο του Αλβίζε βρίσκεται σε παρακμή, οι σχέσεις του με τη σύζυγό του δεν είναι καλές και η τελευταία αυτοκτονεί (Βλ. Giancarlo Borri, *Natalia Ginzburg*, ό.π., σελ. 78).

[559] Βλ. Antonio Calenda, «Una nuova parola per inventare il teatro moderno», εφ. *L'Unità* 09 Οκτωβρίου 1991, σελ.17

[560] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2.4, σελ. 108

συγκεκριμένο απόσπασμα. Όταν de facto ο λόγος δεν έχει πλέον αξία, όταν, δηλαδή, χρησιμοποιείται μόνο εργαλειακά, η επιθυμία για ουσιαστική επικοινωνία γιγαντώνεται, αφού τα σημαντικά μένουν στη σιωπή. Καθώς οι χαρακτήρες της Γκίνζμπουργκ αγωνίζονται να τα φέρουν στην επιφάνεια, χάνουν τον έλεγχο· οι ήρωες αποκαλύπτονται βίαια και αναπάντεχα. Είναι αυτή η απώλεια ελέγχου που τους δίνει την αίσθηση ότι δεν έχουν «τα πόδια τους καλά φυτεμένα στη γη», ότι καταλήγουν να χάνονται μέσα στον ανούσιο λόγο της εποχής. Αντίθετα, όσοι παραμένουν σιωπηλοί, διατηρούν βαθιά σύνδεση με τον εαυτό τους και τον κόσμο.

Στο ποίημα του 1925 «Casa sul mare [Σπίτι στη θάλασσα]», ο Ε. Μοντάλε γράφει:

> *Το ταξίδι τελειώνει εδώ:*
> *στις ποταπές έγνοιες που διχάζουν*
> *την ψυχή που δεν ξέρει πια να βγάλει μια κραυγή*
> […]
> […]*και είναι σπάνιο να εμφανιστεί*
> *στη σιωπηλή μπουνάτσα*
> *ανάμεσα στα περιπλανώμενα νησιά του αέρα*
> *η κυρτωμένη Κορσική ή η Καπραΐα.*
> *Εσύ ρωτάς αν όλα έτσι χάνονται*
> *σ' αυτή τη λίγη ομίχλη από αναμνήσεις*
> […]
> *Σού προσφέρω τη φειδωλή ελπίδα μου*
> […]
> *Η καρδιά σου δίπλα μου που δεν μ' ακούει*
> *σαλπάρει ήδη ίσως για το άπειρο.*»[561] (Παράρτημα Α, αρ. 60)

Η Γκίνζμπουργκ και ο Μοντάλε αποδίδουν παρόμοια εικόνα στα παραθαλάσσια σπίτια τους και στους χαρακτήρες που τα κατοικούν. Και στις δύο περιπτώσεις παρακολουθούμε ένα ζευγάρι, το ένα μέλος του οποίου προτάσσει την αισιόδοξη σκέψη, ακόμη κι αν αυτή δεν αρκεί ή μοιάζει να είναι αβάσιμη. Οι «ποταπές» αγωνίες κρατούν παγιδευμένη την ψυχή των υποκειμένων που δυσκολεύεται να συνδεθεί με τον κόσμο. Επικρατεί πάντα η αίσθηση ενός επικείμενου τέλους. Και στα δύο έργα σκοπός και ανάγκη των ανθρώπων είναι να έχουν ορατότητα στη γη, να παραμένουν προσγειωμένοι. Να διατηρούν, δηλαδή, τη σχέση τους με το πραγματικό: Να μην εγκλωβίζονται μέσα στα σύννεφα των αναμνήσεων που τους εμποδίζουν, στην περίπτωση του Μοντάλε· να μην παρασύρονται από την πληθώρα λέξεων, σε αυτή της Γκίνζμπουργκ.

[561] Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1977, σελ. 121-122

Αν τελικά οι άνθρωποι καταφέρουν να διατηρήσουν δυνατές τις «ρίζες» τους στη γη δεν απομακρύνονται από την ουσία, σύμφωνα με την Γκίνζμπουργκ. Ακριβώς εκεί που απλώνονται οι ρίζες, κάτω από το έδαφος, εντοπίζει, εν μέρει, το νόημα ο Γιάννης Δάλλας. Η σχέση γης, ουσίας και σιωπής συναντάται και στο δικό του έργο:

Ο μαλακός φλοιός της γης με τύλιξε
η ράχη της έγινε ράχη μου

Είμ' ένας λόφος που μετακινήθηκε
[…]
Το καφετί δέρμα της γης με τύλιξε
πέρασα μέσα κι έγινα ο σεισμός της (Β20)

(«Το δέρμα της γης», *Αποθέτης*, 1993)

Ο ποιητής παραδίδεται στη φύση, αφήνεται να τον τυλίξει ο φλοιός της γης και να γίνει ένα με αυτήν. Ως λόφος στην επιφάνειά της δεν δρα, μοιάζει να βρίσκεται σε μια ενδιάμεση, σιωπηλή κατάσταση. Όταν η διαδικασία ολοκληρώνεται, όμως, και διεισδύει στο εσωτερικό της, αποκτά μια τεράστια δυναμική: γίνεται ο σεισμός που μπορεί να την μετακινήσει, να την αλλάξει, να επηρεάσει κάθε πλάσμα που βρίσκεται στην επιφάνειά της.

Πέρα από τη γη, υπάρχει ακόμη ένα μέρος όπου ο Δάλλας επιδιώκει να φτάσει: αυτό είναι ο σιωπηλός ουρανός. Στο ποίημα «Μια ιστορία με το χιόνι» του 1981, διαβάζουμε για μια ζωή που διαλύεται όταν *όλα αθόρυβα χάνονται* (Α242) κάτω από το πυκνό χιόνι. Ενώ τελικά η σιωπή επικρατεί, ο Δάλλας, στη σχεδόν κινηματογραφική περιγραφή όσων προηγούνται,[562] καλύπτει τα πάντα με θόρυβο: *Πηγαίναμε σε μια γιορτή μ' εκατομμύρια κρουστά* (Α241) γράφει. Όταν αρχίζει να χιονίζει, η πρώτη αντίδραση των ανθρώπων, είναι να τρέξουν προς τα υπόγεια, να πλησιάσουν στις πηγές. Εκεί, όμως, συνειδητοποιούν ότι βρίσκονται φυλακισμένοι· έτσι, αποφασίζουν να φτιάξουν μία σκάλα για να φτάσουν στα άστρα. Όσο περισσότερο συνειδητοποιούν την αδυναμία τους μπροστά σε αυτό που συμβαίνει, τόσο χάνουν την ικανότητά να μιλούν. Διαβάζουμε: *Εκεί ο ρήτορας της πρωινής γιορτής κ' οι λόγοι του άτακτες ορδές, δεκατισμένος κι άναρθρος* (Α242). Η ζωή στη χιονισμένη γη είναι ανυπόφορη, αλλά το ίδιο αφιλόξενοι είναι και οι τόποι της σιωπής:

[562] «[…] η σκηνοθεσία, κατά τη γνώμη μου, είναι το πιο χαρακτηριστικό της τεχνικής του», γράφει ο Τ. Καρβέλης για τον Δάλλα (Τάκης Καρβέλης, Δεύτερη ανάγνωση, ό.π., σελ 56)

Και το χιόνι ν' ανεβαίνει κ ν' ανεβαίνομε κι εμείς ψηλότερα κ' εκεί να χτίζομε καινούργιες δυνατότητες ❦ Στην κλίμακα του Ιακώβ που τώρα λύγιζε σαν Γαλαξίας και σαν έλασμα

Ώσπου η ζωή κι απάνω εκεί δεν άντεξε και κομματιάστηκε ❦ Ένα κομμάτι έβγαλε φτερά και πέταξε με τους πυραύλους και τους αστροναύτες ❦ Ακόμα ένα κομμάτι κύλησε απ' την κλίμακα και κατοικεί με τους υπόγειους ποταμούς και με τα ηφαίστεια ❦ Και τέλος το κομμάτι που όλοι βλέπομαι και κουβαλούμε πάνω μας πήδηξε έξω κι από τότε ζει εδώ τη δεύτερη ζωή του

Δεν είχαμε άλλη δυνατότητα εκλογής… (Α242)

(*Το τίμημα,* 1981)

Με το στρώμα του χιονιού να παχαίνει, η επαφή με τη γη χάνεται. Όμως, όσο η *κλίμακα του Ιακώβ* στέκεται, ο άνθρωπος καταφέρνει ακόμη να μάχεται με σκοπό να δημιουργήσει μια καλύτερη ζωή, να συνδέεται με το υψηλό.[563] Η σκάλα, όμως, τελικά λυγίζει· η ζωή σπάει σε τρία κομμάτια. Ένα μέρος της παραμένει κοντά τους ανθρώπους. Εκείνοι το βλέπουν, το φέρουν πάνω τους (πιθανόν ως ανάμνηση), αλλά αυτό βρίσκεται *έξω*, ζει μια νέα ζωή διαχωρισμένο από εκείνους. Σε μια εποχή που το νόημα εντοπίζεται έξω από τον λόγο, ο Δάλλας τοποθετεί τη ζωή έξω από τους ανθρώπους και τα πράγματα.

Το δεύτερο και το τρίτο μέρος της ζωής κινούνται προς τη σιωπή: Το ένα ανυψώνεται για να συναντήσει τους εξερευνητές του διαστήματος. Ο Δάλλας δεν αναφέρεται στη σύγχρονη τεχνολογία, σε *αστροναύτες και πυραύλους*, με σκοπό να αποδυναμώσει το υπερβατικό στοιχείο του ταξιδιού που περιγράφει. Αφενός, η εικόνα του κομματιού ζωής που βγάζει φτερά παραπέμπει σαφώς στην πλατωνική φτερωτή ψυχή, η οποία αγωνίζεται να προσεγγίσει την αλήθεια.[564] Αφετέρου, ο ίδιος ο ποιητής δηλώνει: «Έψαχνα στις θεωρίες του Σύμπαντος για να βρω απαντήσεις. Είναι κι αυτό μια μορφή μεταφυσικής».[565] Όσον αφορά το δεύτερο

[563] Η «κλίμακα του Ιακώβ» είναι βιβλικό σύμβολο που αναφέρεται στην Παλαιά Διαθήκη. Ο Ιακώβ, για να γλιτώσει από τον θυμό του δίδυμου αδελφού του, από τον οποίο έχει κλέψει την πρωτοκαθεδρία, φυγαδεύεται από την μητέρα του σε ένα μέρος όπου θα μπορέσει να συνεχίσει τη ζωή του ασφαλής. Στη διαδρομή προς τον τόπο αυτόν, έχει ένα όραμα: Βλέπει μια σκάλα που εκτείνεται από τη γη στον ουρανό και την οποία οι άγγελοι χρησιμοποιούν για να ανεβοκατεβαίνουν. Ο Θεός στέκεται στην κορυφή και τού μιλά. Η κλίμακα του Ιακώβ, λοιπόν, συμβολίζει την ένωση ουρανού και γης, τη σύνδεση του ανθρώπου με το θείο, την εσωτερική πορεία προς την αλήθεια.

[564] Στον *Φαίδρο* διαβάζουμε για την περιφερειακή κίνηση των αθάνατων ψυχών στον ουράνιο θόλο, η οποία τούς επιτρέπει να δουν «τα πράγματα που είναι πέρα από τον ουρανό». Όταν κινούνται κατ' αυτόν τον τρόπο, οι ψυχές καταφέρνουν να φτάσουν στην ουσιαστική γνώση, στην «αληθινή επιστήμη που αφορά στο αληθινό ον». (Βλ. Πλάτων (μτφ. Παναγιώτης Δόικος), *Φαίδρος*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 258).

[565] Γιάννης Δάλλας στο: Εύα Μοδινού, «Ένας διάλογος για την ποίηση. Απαντά ο Γιάννης Δάλλας − Ερωτά η Εύα Μοδινού», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 55 (2016), σελ 134

κομμάτι ζωής, αυτό *κυλάει* σαν υγρό, διαπερνά το έδαφος και καταλήγει κάτω από τη γη. Σε αντίθεση με την παγωμένη επιφάνεια, εκεί υπάρχει κίνηση, υπάρχουν τα απαραίτητα στοιχεία για να δημιουργηθεί ζωή: ρέουν ποταμοί και ηφαιστειακή λάβα.[566] Ό,τι είναι ουσιαστικό πλέον κατοικεί είτε στο συμπαντικό κενό, όπου κανένας ήχος δεν ακούγεται είτε στην υπόγεια σιωπή. Είναι, λοιπόν, αυτά τα δύο μέρη που προσπαθεί πάντα προσεγγίσει ο «αμφίβιος» ποιητής.[567]

Τον λόγο για τον οποίο αναγκάζεται να κινείται ανάμεσα σε ουρανό και γη εξηγεί ο Δάλλας σε συνέντευξή του στην ποιήτρια Ε. Μοδινού, όταν εκείνη τον ρωτά για τη σημασία της «γείωσης» των ποιημάτων. Τής μιλά για μια κομβική διαδικασία κατά την οποία ο ίδιος, όπως και κάθε δημιουργός, δοκιμάζει «το ανοίκειο να το κάνει οικείο ώστε να περάσει στον καθένα».[568] Δύο είναι οι συνθήκες που καθιστούν τον ποιητή ικανό να φτάσει στην οικείωση: Πρώτον, να πάψει να περιορίζεται στην πρακτική, εξωτερική όψη των πραγμάτων· δεύτερον, να μην καταφεύγει σε αφηρημένες ιδέες. Στόχος της ποίησης παραμένει η αποκάλυψη μιας αλήθειας, που ο δημιουργός θα αντλήσει από τη σιωπή για να τη «ριζώ[σ]ει μέσα μας».[569]

«Σαν να ρίχνεις έναν σπόρο, και να περιμένεις να ξεφυτρώσει το φυτό»,[570] λέει ο Βιττόριο Σερένι, σε συνέντευξή που δίνει στον συγγραφέα Φ. Καμόν, αναφερόμενος στην ουσία της ποίησης.[571] Ο Σερένι, στην ίδια συνέντευξη, εντοπίζει δύο διακριτά στάδια στη δημιουργική του πορεία, δύο διαφορετικές φάσεις της ποιητικής του. Στην πρώιμη, λειτουργεί ως φωτογράφος: Προσπαθεί να τοποθετήσει σε ένα πλαίσιο και να απαθανατίσει μια στιγμή, ένα συναίσθημα, μια σκέψη ή ένα συμβάν που ενώ εκτυλίσσεται σε έναν συγκεκριμένο χρόνο και έχει συγκεκριμένη διάρκεια, παράλληλα ενέχει και κάτι το «φαινομενικά ατελεύτητο»[572]. Στη συλλογή *Frontiera* [*Μεθόριος*] και το ποίημα «Inverno [Χειμώνας]» διαβάζουμε:

---

[566] Ο ποιητής Χ. Μπράβος σημειώνει σχετικά με *Το τίμημα*: «Κυοφορεί την επανασύνδεσή του [Δάλλα] με τα προπλάσματα και τα πρωτοπλάσματα των ορμητικών εισοδίων του στον ποιητικό στίβο. Και ο λώρος, καλώδιο με τρίτη γραμμή εκείνην που έλειπε τότε: τη γείωση.» (Βλ. Χρήστος Μπράβος, «*Το τίμημα* του Γιάννη Δάλλα. Απόπειρα ορισμού», *Ο λογοτεχνικός πολίτης*, τχ. 47-48 (1982), σελ.130). Στο «Μια ιστορία με το χιόνι», ο ποιητής σχηματοποιεί αυτή την επανασύνδεση. Ένα κομμάτι του βρίσκεται υπόγεια, μαζί με νερό, χώμα και φωτιά: τα βασικά υλικά για να δημιουργηθούν τα *πλάσματα πηλού* (Α314), τα ποιήματά του.

[567] Η συλλογή *Αποθέτης* του 1993 ξεκινά με το εξής επίγραμμα: *Από την εποχή του κατακλυσμού/ ο ποιητής ανήκει στα αμφίβια*. Εκεί, στα ποιήματα «1» και «2» της ενότητας «Διαβατήρια ή Πόρθμεια» ο Δάλλας γράφει: *Λέω να κάνω τη βουτιά και να φτάσω/* […]/ *Να σε φτάσω γλυκειά ασφυξία μου* (Β45). Και παρακάτω: *Κι εγώ ανέβαινα να πιάσω στα φυλλώματα των άστρων/ τους υπερήχους τόσων και τόσων εξαφανισθέντων* (Β45).

[568] Βλ. Εύα Μοδινού, ό.π., σελ. 127

[569] Ό.π.

[570] «Come gettare un seme, e aspettare che spunti la pianta»

[571] Βιττόριο Σερένι στο: Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, εκδ. Lerici, Μιλάνο 1965, σελ. 144

[572] «Apparentemente perenne»

. . . . . .
αλλά αν γυρίσεις και κοιτάξεις
σύννεφα στο γκρίζο
φανερώνουν τις πηγές πίσω σου,
τα βουνά στον πάγο γίνονται γαλάζια.
Θαμπό ένα κύμα ψιθυρίζω
καλώντας σε: αλλά ακίνητη –τώρα
στον πάγο κυμάτισε
αφού γυρίζεις
και κοιτάς
η αποκαλυμμένη ομορφιά του χειμώνα.

Αρμονικές μορφές αναδύονται
στην ακινησία, στον πάγο: και έχεις
μιαν αόριστη χειρονομία
σαν να ’σουν απέναντι σε κάποιον που σου χαμογελούσε
κάτω από μια λίμνη γαλήνης,
ενώ ουρλιάζει η βάρκα σου μακριά
εκεί κάτω, όπου πυκνώνουν οι ομίχλες. (7) (Παράρτημα Α, αρ. 61)

(1941)

Τα σύννεφα που τώρα σκοτεινιάζουν τον ουρανό συνδέονται με τις πηγές που αναβλύζουν κάτω από τη γη και μοιάζουν να έρχονται από άλλον χρόνο. Το χρώμα των απαράλλαχτων και αμετακίνητων βουνών αλλάζει για λίγο. Ένα περαστικό, θαμπό κύμα αποκαλύπτει την ομορφιά του χειμώνα. Η ουσία των πραγμάτων τοποθετείται, και εδώ, στον ουρανό και τη γη. Κάθε δράση που περιγράφει ο ποιητής, συμπεριλαμβανομένου του χαμηλόφωνου λόγου του αποκτά διαφορετικές διαστάσεις, καθώς συνδέεται με κάτι βαθύτερο, με κάτι άφθαρτο.

Το ίδιο το ποίημα δεν αποτελεί εξαίρεση στα παραπάνω. Η εισαγωγή του γίνεται με μια σειρά από αποσιωπητικά. Ακολουθεί ένα «αλλά» που δεν ξεκινά με κεφαλαίο γράμμα. Οι στίχοι μοιάζουν να αποκόπτονται από ένα ευρύτερο σώμα· από μια ιστορία της οποίας απλώς αποτελούν τμήμα. Σύμφωνα με τον P. Νιστικό, ο Σερένι δηλώνει ότι υπάρχει κάτι που είναι «ξένο»[573], το οποίο δεν κατονομάζει ή αποσιωπά εξαρχής.[574] Έτσι ο αναγνώστης

[573] «estraneo»
[574] Ο Τζ. Σταίνερ υποστηρίζει ότι ένας από τους τρόπους υπέρβασης του λόγου είναι αυτός κατά τον οποίο «η γλώσσα απλώς παύει, και η κίνηση του πνεύματος δεν εμφανίζει πλέον καμία προς τα έξω εκδήλωσή της ύπαρξής του. Ο ποιητής μπαίνει στη σιωπή. Εδώ ο λόγος δεν συνορεύει με τη λάμψη ή τη μουσική, αλλά με τη νύχτα» (George Steiner, *Η σιωπή…*, ό.π., σελ. 34-35). Ο Σερένι πλησιάζει πολύ σε αυτό που περιγράφει ο Στάινερ: αφήνει μόνο ένα αχνό ίχνος που μαρτυρά ότι συντελείται «κίνηση του πνεύματος», η οποία υπερβαίνει τον λόγο και με αυτόν τον τρόπο προσδίδει στο ποίημα του

αντιλαμβάνεται το ποίημα ως «ένα ελεύθερο σημαίνον, που ξέφυγε από ένα λογοκριμένο σημαινόμενο».[575] Ο μελετητής καταλήγει στο συμπέρασμα πως με αυτόν τον τρόπο, ο Σερένι απορρίπτει τον προσδιορισμό ενός σημείου αρχής της ποίησης σε σχέση με την ύπαρξη: Καμία δεν προηγείται της άλλης, αλλά συνυπάρχουν ισότιμα και αλληλοκαθορίζονται.[576] Συνεπώς, επεκτείνοντας αυτή τη σκέψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι εφόσον, στα χρόνια του μεσοπολέμου που γράφεται η *Frontiera*, ένα μεγάλο μέρος της ποίησης λογοκρίνεται για να μείνει στη σιωπή, ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και ευρύτερα με τον λόγο, ο οποίος δεν μπορεί παρά να ακολουθεί την πορεία της ύπαρξης. Η διαδικασία μεταφοράς όλων όσα ήταν ουσιαστικά στον χώρο της σιωπής έχει ήδη ξεκινήσει.

Καθώς ο ποιητής περνά από την προπολεμική στη μεταπολεμική περίοδο, η οπτική του μεταβάλλεται. Ωριμότερος πλέον, δεν γράφει για να αποτυπώσει μια στιγμή στον χρόνο, αλλά επιδιώκει να αντλήσει από αυτήν κάτι που την υπερβαίνει.[577] Όπως δηλώνει ο ίδιος, στη δεύτερη φάση της ποιητικής του πορείας εισέρχεται σε μια διαδικασία «επεξεργασίας και διεύρυνσης» [578] ενός ερεθίσματος, ώστε να δημιουργηθεί «ένας οργανισμός» [579]: ένα ζωντανό ποίημα.[580] Το «Nella neve [Μέσα στο χιόνι]» λειτουργεί ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού που περιγράφει ο Σερένι: Εδώ ο ποιητής παρατηρεί μια σειρά φαινομενικά ασήμαντων συμβόλων, τα οποία εξετάζει σε βάθος, οδηγούμενος, έτσι, σταδιακά σε μία ανακάλυψη-αποκάλυψη του εαυτού του:

Κισσοί; Ημιτελή αστέρια; γερμένες καρδιές;
Πού οδηγούσαν, τι μηνύματα
υπαινίσσονταν, ανεπαίσθητα;
Όχι και τόσο ασήμαντα αυτά τα σημάδια.
Κι ας ήταν μόνο ήχος από ορνιθοπατήματα −
αν καθαρά τραγουδούσε η πρόσκληση
από μια ουράνια πνοή στη μέρα τη χαμηλή
Αλλά ήδη έβρεχε πάνω στο χιόνι,
σκληρό ξαναγινόταν το αγαπημένο αίνιγμα.

[575] «un significante libero, sfuggito da un significato censurato»
Βλ. Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni vero la prosa*, εκδ. Piero Manni, Λέτσε 1998, σελ. 21
[576] Βλ. ό.π.
[577] Βλ. Vittorio Sereni στο: Ferdinando Camon, ό.π., σελ.144
[578] «di elaborazione e di dilatazione»
[579] «un organismo»
[580] «[…] εγώ πιστεύω ότι η ιδεολογία, τα συναισθήματα, τα αντικείμενα θρέφουν την ποίηση, αλλά η ποίηση τα μεταμορφώνει [io penso che l'ideologia, gli affetti, gli oggetti nutrono la poesia, ma la poesia li trasforma]», δηλώνει ο Σερένι για να εξηγήσει πώς το ποίημα αποκτά ενεργό ρόλο και μετατρέπεται σε ζωντανό οργανισμό. (Βλ. Vittorio Sereni στο: Ferdinando Camon, ό.π.)

Για ένα σίγουρο και βολικό ίχνος
κατρακυλούσα, πρόδιδα για άλλη μια φορά. (117) (Παράρτημα Α, αρ. 62)

(*Gli strumenti umani*, 1948*)

Τα σημάδια *υπαινίσσονται*, δεν δηλώνουν ξεκάθαρα τη σημασία τους. Ακόμη κι αν φαντάζουν εντελώς ασήμαντα −όπως ο ανεπαίσθητος ήχος από το περπάτημα μιας κότας− το ποιητικό υποκείμενο τα καθιστά σημαντικά, καθώς τα συνδέει με κάτι το υψηλό και τούς προσδίδει «ουράνιο» χαρακτήρα. Στο κενό της γκρίζας μέρας, που τίποτα δεν ακούγεται, μια πνοή από τον ουρανό έρχεται για να αποκαλύψει το νόημα των πραγμάτων. Όμως η βροχή σύντομα διακόπτει το τραγούδι· το χιόνι που ως τότε ήταν στέρεο πάνω στη γη λιώνει, αλλά αντί η σιωπή του παγωμένου τόπου να διακοπεί και να υπάρξουν οι κατάλληλες συνθήκες για να δημιουργηθεί ξανά ζωή, η γη μάλλον είναι «άγονη».[581] Ο ποιητής προτιμά να γλιστρήσει προς το έδαφος − εκεί που το πάτημά του είναι σίγουρο− από το να αναζητήσει στον ουρανό το *αγαπημένο αίνιγμα*. Επιλέγοντας να αγνοήσει την *πρόσκληση*, το κάλεσμά του, προδίδει την τέχνη και τον εαυτό του. Σε αντίθεση με την Γκίνζμπουργκ, ο Σερένι αντιμετωπίζει τη σταθερότητα που προσφέρει η επαφή με τη γη ως κάτι αρνητικό: ο στόχος του είναι να ανακαλύψει όσα βρίσκονται στον ουρανό, ο οποίος πια σιωπά. Όμοια με τον Δάλλα, ο ποιητής καταλήγει εγκλωβισμένος σε έναν κόσμο όπου γνωρίζει ότι είναι αδύνατον να «ακουμπήσει» την ουσία των πραγμάτων.

Ενώ στο έργο των τριών συγγραφέων βλέπουμε την αγωνιώδη προσπάθεια του ανθρώπου να βρει το χαμένο νόημα σε τόπους που δεν μπορεί να προσεγγίσει, ο Δημήτρης Χατζής δίνει μια ελαφρώς διαφορετική εικόνα. Σχεδόν κανένας από τους χαρακτήρες του δεν στρέφει το

[581] Ο Σερένι αγαπά την ποίηση του Τ.Σ. Έλιοτ. Αναφορές στον Άγγλο ομότεχνό του, συναντάμε τόσο στο έργο όσο και στην αλληλογραφία του. (Βλ. ενδεικτικά «Crescita» (216), *Gli strumenti umani*, «Note di lettura per Ritsos» στο: Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π., σελ. 1055, Vittorio Sereni (επιμ. Dante Isella), *Poesie*, ό.π., σελ. 692, Chiara Fenoglio, «Introduzione» στο: Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, εκδ. Il saggiatore, Μιλάνο 2018, σελ. 16 κ.ά.). Μάλιστα, αρκετά από τα ποιήματα του Σερένι φέρουν χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στην ποίηση του Έλιοτ. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι ο τρόπος που εμφανίζονται τα στοιχεία της φύσης: Τα τοπία συχνά αποκτούν μια μυθική διάσταση, οι εναλλαγές ανάμεσα στις εποχές και τις εκφράσεις τους είναι έντονες και παραπέμπουν σε έναν κύκλο ζωής – θανάτου, η φύση όσο «νεκρή» κι αν μοιάζει άλλο τόσο είναι έτοιμη να δημιουργήσει ζωή. Στο εμβληματικό ποίημα του Έλιοτ, «The waste land», διαβάζουμε: *Ο Απρίλης είναι ο μήνας ο σκληρός, γεννώντας/ Μες απ' την πεθαμένη γη τις πασχαλιές, σμίγοντας/ Θύμηση κι επιθυμία, ταράζοντας/ Με τη βροχή της άνοιξης ρίζες οκνές./ Ο χειμώνας μάς ζέσταινε, σκεπάζοντας/Τη γη με το χιόνι της λησμονιάς* […] (Θ.Σ. Έλιοτ (μτφ. Γιώργος Σεφέρης), *Η έρημη χώρα και άλλα ποιήματα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1965, σελ. 59). Η παραπάνω εικόνα είναι παρόμοια με αυτή που μεταφέρει ο Σερένι στο «Nella neve»: Αγωνία προκαλεί το λιώσιμο του χιονιού στους δύο ποιητές. Και ενώ ο ένας γνωρίζει ότι πασχαλιές θα φυτρώσουν και ο άλλος ότι θα ξαναβρεί έδαφος που θα μπορεί να πατήσει με σιγουριά, δεν είναι αυτό που επιθυμούν. Η άνοιξη έρχεται και φέρνει μαζί της ένα ερώτημα, ένα *αγαπημένο αίνιγμα*, που σε αυτές τις συνθήκες είναι δυσκολότερο να απαντηθεί: τι απομένει, τελικά, ως νόημα;

βλέμμα προς έναν υπερβατικό ορίζοντα·[582] αλλά και το έδαφος συνδέεται με την απόλυτη, την τελική σιωπή κάποιου πραγματικού ή συμβολικού θανάτου. Ωστόσο, ορισμένες σκηνές που δείχνουν ότι οι πρωταγωνιστές αποφασίζουν να κατευθυνθούν μόνοι τους προς τη σιωπή του τέλους ή άλλες που προηγούνται της καταβύθισής τους σε αυτή, μάς επιτρέπουν να μιλήσουμε και πάλι για την ουσία που κρύβεται στο σιωπηλό περιβάλλον: Είναι η συνειδητοποίηση κάποιας αλήθειας που μοιάζει να μην μπορεί να «σταθεί» στον τόπο του ανούσιου λόγου που τους οδηγεί σε έρημα μέρη, όπου έλκονται από τη γη.

Έχουμε ήδη εξετάσει την περίπτωση του Συγγραφέα του *Διπλού βιβλίου*,[583] ο οποίος όταν αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, κατεβαίνει «στις όχτες του Ευρώτα» και αφήνει στον άνεμο τις κοτσίδες της Αναστασίας −σύμβολο δύναμης που συνδέεται με τη νεότητα και την επαφή με τον βαθύτερο εαυτό της, αλλά και με την άγνοια του Συγγραφέα πριν χρειαστεί να αντικρύσει καταπρόσωπο την προσωπική του ήττα. Έπειτα αντιλαμβάνεται ότι η τέχνη του πεθαίνει και ο ίδιος χάνεται, εκεί που «όλα [είναι] σταματημένα, στην ερημιά» και «φωνή δεν είναι καμία» (ΔΒ 187). Ο Συγγραφέας, φορέας πλέον της αλήθειας που αναζητούσε, γίνεται ένα με τη σιωπή που αναβλύζει από τη γη μαζί με το ποτάμι.

Περισσότερο χαρακτηριστικό, ίσως, είναι το επεισόδιο που εξιστορεί ο Χατζής, μόλις έναν χρόνο μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στο αντιστασιακό του μυθιστόρημα *Φωτιά*. Το 1943, όταν το Χαλύβδινο Σύμφωνο Ιταλίας-Γερμανίας σπάει, ο γερμανικός στρατός προχωρά σε επιχειρήσεις «εκκαθάρισης»,[584] με στόχο τους πρώην συμμάχους του.[585] «Στα ξεσηκωμένα χωριά, όπου μάχονται οι άνθρωποι και τα πράγματα, η φύση και τα ζώα ενάντια στη φωτιά»[586] του κατακτητή, συναντάμε μια ομάδα Ιταλών στρατιωτών, των οποίων μολονότι η φωτιά έχει σβήσει, βρίσκονται αντιμέτωποι με τη σκληρότητα των ανθρώπων και της φύσης.[587] Θεωρώντας ότι ο πόλεμος γι' αυτούς έχει λήξει, οι στρατιώτες πουλούν τα όπλα τους

[582] Στην περίπτωση του Διπλού βιβλίου συναντάμε την Αναστασία, η οποία περιμένει να εμφανιστούν τα πουλιά, κοιτάζοντας τον ουρανό

[583] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2.2, σελ. 78

[584] Η Ιταλία αποχωρεί από τον πόλεμο, βάζοντας, έτσι, τέλος στο Χαλύβδινο Σύμφωνο, τις πρώτες μέρες του Σεπτέμβρη του 1943. Η εκκαθάριση από πλευράς Γερμανών, όπως επισημαίνει και ο Χατζής, ξεκινά έναν μήνα αργότερα. (ΦΤ 53)

[585] Βλ. ενδεικτικά Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece. The experience of Occupation, 1941-1944*, εκδ. Yale University Press, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο 1993, σελ. 144-148, 152, 170

[586] Γεώργιος Βαλέτας, «Δημήτρη Χατζή: 'Φωτιά', Μυθιστόρημα από την αντίσταση» στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό…*, ό.π., σελ. 795

[587] Ο Χατζής αναφέρεται στην ιστορία της Μεραρχίας Πινερόλο, η οποία αποτέλεσε ένα από τα πιο ενεργά τμήματα του ιταλικού στρατού κατοχής έως την ανακωχή μεταξύ Ιταλίας και Συμμάχων. Ήταν η μοναδική

στους Έλληνες και ξοδεύουν απερίσκεπτα όσα λεφτά συγκεντρώνουν. Αντίθετα με ό,τι περίμεναν, όμως, οι Άγγλοι αρνούνται να τούς στείλουν πίσω στην πατρίδα τους και δεν φροντίζουν για την επιβίωσή τους στην Ελλάδα· έτσι εγκλωβίζονται στο χωριό Νεράιδα. Εκεί ο βαρύς χειμώνας και η πείνα οδηγούν τους περισσότερους από αυτούς στον θάνατο:

> «Τρείς-τέσσερις χιλιάδες [στρατιώτες] πήγανε μαζί − σαν ένα κοπάδι πρόβατα. Ψηλά στην καμένη Νεράϊδα που μαζεύτηκαν, απόμεινε το «Cimitero militare No 1» να μαρτυράει το πέρασμά τους. Ήσυχο μέσα στον έρημο τόπο, λησμονημένο, καταχωνιασμένο − σαν ο ξεπεσμός των νεκρών του−, αραδιάζει τους εφτακόσιους πενήντα σανιδένιους σταυρούς, δίχως όνομα, τον ένα δίπλα στον άλλον… […] Οι άλλοι γίνανε δούλοι στα χωριάτικα σπίτια, για ένα κομμάτι ψωμί.[...] Και γιομίσανε ψείρες και βρώμες και κοιμόντανε τη νύχτα στα καταγώγια μαζί με τα βόδια. Και κανένας δεν αντιμιλούσε ποτές. Κι ούτε μάλωνε με τον άλλον. Μόνο όλοι τους είχανε μέσα στα κουρέλια [που φορούσαν] μια φωτογραφία ο καθένας με τη μάμα και τη ντόνα και το μπαμπίνο και τη βγάζανε κάθε τόσο και την κοιτούσαν. Και καμιά φορά τραγουδούσαν κάτι ωραία τραγούδια με φωνή λυπημένη.»
>
> («Η φωτιά», *Φωτιά,* σελ. 53-54)

Τριάντα χρόνια μετά την πρώτη έκδοση της *Φωτιάς*, ο Συγγραφέας του Χατζή θα ακολουθήσει ακριβώς την ίδια πορεία με τους Ιταλούς που παγιδεύονται στη Νεράιδα. Αδύναμοι και αντιμέτωποι με το πιο σκληρό πρόσωπο της ήττας τους, οι στρατιώτες παραδίνονται στη γη και μένουν άπραγοι,[588] αναμένοντας τον θάνατό τους. Η νεκρική σιωπή του τόπου μαρτυρά την απάνθρωπη όψη του πολέμου, αλλά και το βάρος της επιλογής όσων συμμετείχαν σε αυτόν. Η μοίρα εκείνων που επιβιώνουν δεν είναι καλύτερη, αφού ζουν σε συνθήκες απόλυτης ένδειας, με την ύπαρξή τους να δένεται με το χώμα και τα ζώα. Εκεί, στα «καταγώγια», οι ομιλίες παύουν. Μέσα από τη σιωπή έρχεται στο φως το πραγματικό νόημα της ζωής: η εικόνα των αγαπημένων προσώπων κι ένα τραγούδι «με φωνή λυπημένη».

ιταλική μονάδα στον ελλαδικό χώρο που δεν παραδόθηκε στις γερμανικές δυνάμεις, αλλά προέβαλε αντίσταση εναντίον τους. Τελικά, υποχώρησε προς τα βουνά της Πίνδου, όπου υπέγραψε πρωτόκολλο συνεργασίας με τον Ε.Λ.Α.Σ.(Βλ. Mark Mazower, ό.π., σελ. 152 και Χαράλαμπος Κ. Αλεξάνδρου, *Μεραρχία Πινερόλο*, εκδ. Groupo d'Arte, Αθήνα 2008).

[588] Διαβάζουμε: «[…] σκάψανε μέσα στη γης σαν ποντίκια, κουρνιάσαν κάτω απ' τις τσιμεντένιες σκάλες και τις μισοπεσμένες βεράντες […]. Δεν είχαν τη δύναμη να σκεφτούν, να κατεβάσουν ένα έλατο και να βγάλουν λίγα σανίδια να κλείσουν τις τρύπες, να στρώσουν κάτω, να μην κοιμούνται στη λάσπη.» (ΦΤ 53)

1.2 Η φανέρωση της αλήθειας

Η *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή δεν είναι το μόνο παράδειγμα έργου στο οποίο η ουσία των πραγμάτων αναδύεται μέσα από τη σιωπή. Συχνά, οι λογοτέχνες και οι ήρωές τους διανύουν μια πορεία που περνά από τη διακοπή του λόγου, προκειμένου να φτάσουν στη στιγμή της ουσιαστικής έκφρασης· να αρθρώσουν αυτό που πραγματικά είναι ή πιστεύουν, να φανερώσουν μια εσωτερική αλήθεια. Ακόμη συχνότερα, σιωπή επικρατεί αμέσως μετά την αποκάλυψη μιας αλήθειας ή μέρους της. Είτε πρόκειται για στάδιο επεξεργασίας βιωμάτων είτε για απόκριση στην υπαρξιακή αγωνία που επιβάλλει η εποχή, σχεδόν πάντα, σε κάθε συγγραφέα, μια σημαντική αποκάλυψη προηγείται ή έπεται μιας στιγμής πυκνής σιωπής.

Ο Τζ. Στάινερ σημειώνει ότι η υψηλότερη και καθαρότερη μορφή της θεωρησιακής πράξης είναι εκείνη που στοχεύει να ξεπεράσει τη γλώσσα. Υποστηρίζει, μάλιστα, ότι μια τέτοια υπέρβαση μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα από «τη θραύση των τειχών της γλώσσας».[589] Ο ποιητής, εξ ορισμού αφιερωμένος στον βαθύ, δημιουργικό, υπερβατικό στοχασμό, αναμετράται διαρκώς με αυτή την ανάγκη διάρρηξης των ορίων της γλωσσικής έκφρασης, έχοντας, όμως, επίγνωση ότι ο λόγος είναι το μοναδικό και το πολυτιμότερο εργαλείο που έχει στα χέρια του. Ανάμεσα σε αυτό και τη σιωπή που γεννά νόημα, ο κόσμος γύρω του μοιάζει επικίνδυνος. Γράφει ο Γιάννης Δάλλας:

Ω στόμα μου υποπόδι και γκρεμός
ρήματα απόκρημνα
φωνήεντα χρησμοί εκρηκτικοί
στόμα συνείδηση σεισμού
και χείλη φαγωμένα από τις λέξεις

Σκύβω στα φιλιατρά του στόματος
βλέπω μια σκέψη που ρυάκισε
την τελευταία λέξη που δεν πρόλαβε
στη μέση λαλών ύδωρ γύρω-γύρω κίσηρη
σποδός ερήμου

Και φοίνικες στην όχθη των χειλέων (Β47)

(«6», *Αποθέτης*, 1993)

[589] George Steiner, *Η απόσυρση*…, ό.π., σελ. 8

Το στόμα του ποιητή είναι ταυτόχρονα βάση και άβυσσος, στήριγμα για να πατά και γκρεμός. Τα υλικά της γλώσσας είναι επικίνδυνα και ζωντανά. Ο λόγος του είναι σαρωτικός και μπορεί να ανατρέψει τον κόσμο· ακόμη και ο ίδιος δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστος, τραυματίζεται. Αναζητώντας, για ακόμη μία φορά την ουσία μέσα του, στον πυρήνα της δημιουργίας του, σκύβει πάνω από τα όρια της γλώσσας.[590] Είναι εκεί που θα εντοπίσει τη σημαντικότερη λέξη: αυτή που δεν πρόλαβε να ειπωθεί. Σε αυτόν τον τόπο, στον έρημο τόπο της σιωπής, η ανείπωτη λέξη γίνεται ζωογόνο νερό, ρέει και δημιουργεί γύρω της πρόσφορο έδαφος.[591] Ο τρόπος να ακολουθήσει ο ποιητής την πορεία της είναι ξεπερνώντας τα πληγωμένα «φιλιατρά» του λόγου, διακόπτοντάς τον.[592]

Και στο έργο της Ναταλίας Γκίνζμπουργκ συναντάμε την όαση που βλέπει να σχηματίζεται στο σεληνιακό τοπίο της σιωπής ο Δάλλας. Παρότι η συγγραφέας αποδίδει συνήθως στη σιωπή έντονα αρνητικό χαρακτήρα, ακόμη εντονότερα στο ύστερο έργο της[593] αναδύεται και μια διαφορετική, πιο σύνθετη αντίληψη. Η Γκίνζμπουργκ σκιαγραφεί μια σειρά περιπτώσεων που εκτείνεται από την απλή παρατήρηση σιωπών που συνδέονται με την ευγένεια ή την ουσιαστική επικοινωνία, μέχρι την εξερεύνηση του πυρήνα τέτοιων σιωπών, όπου εντοπίζει τα σημαντικότερα λόγια: εκείνα που δεν ειπώθηκαν.

Στο θεατρικό έργο «La porta sbagliata [Η λάθος πόρτα]», ανάμεσα στις σιωπές των μελών μιας παρέας υπάρχει μία που ξεχωρίζει. Όταν η Αντζέλικα αντιμετωπίζει μία κρίση νευρικής ανορεξίας, κάποιοι φίλοι συγκεντρώνονται στο σπίτι της για να στηρίξουν την ίδια και τον σύζυγό της. Εκείνη ζητά από τον φίλο τους Ρανιέρο να την συνοδέψει στην βόλτα της. Η

---

[590] Ο Δάλλας έχει στο νου του σταθερά μια γλώσσα που διαλύεται για να αναδυθεί από μέσα της μια άλλη πιο ουσιαστική. Στο ποίημα «Αποκάλυψη» της ίδιας συλλογής, γράφει: *Ξυπνώντας σήμερα φαντάστηκα ένα ποίημα/ να καταπίνει και να ξαναχύνει τα πάντα σαν/ ένας υποβρύχιος ροφός* […]/ *σχίσμα φωνής / και μέσα ο φθόγγος/ σπηλαιώδης/αλληλούια* (Β35)

[591] Παρόμοια εικόνα για τη σιωπή και την ουσία που κρύβεται μέσα της συναντάμε και στο έργο του Ν. Καρούζου. Διαβάζουμε στο ποίημα «Αντι-νεφέλωμα» του 1980: *η σιωπή είναι ντελάλης από στάχτη/ κάθε ρυάκι της κραυγάζει πως μονάχα η σιγή μιλιέται* (Νίκος Καρούζος, *Τα ποιήματα Β…*, ό.π., σελ. 51)

[592] Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, η Ζέφη Δαράκη γράφει: […] *γιατί το ποίημα συστρέφεται/ γύρω απ' το ίδιο το νόημά του λόγια/που διασχίζουν το χαρτί/ σαν αμήχανο άλμα / σ' ένα δάσος βαθιάς κατήφειας απόηχοι/ λέξεων που πέσαν στους γκρεμούς τους/ ανείπωτο ποίημα/ σε ακολουθώ/ δε συναντιόμαστε ποτέ…*(Ζέφη Δαράκη, *Σε ονομάζω θα πει σε χάνω,* εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008, σελ.58). Όμοια με το ποίημα του Δάλλα, μέσα στους γκρεμούς του λόγου, πέφτουν οι ήχοι που σχηματίζουν το *ανείπωτο ποίημα.* Η ποιήτρια δοκιμάζει κι εκείνη να το ακολουθήσει, αλλά ποτέ δεν το φτάνει. Το 2011, στη συλλογή *Περίακτος*, ο Δάλλας περιγράφει με παρόμοιο τρόπο τη δική του εμπειρία: το ατελείωτο κολύμπι μέσα στα ρυάκια της σιωπής μέχρι να εντοπίσει τη λέξη που αναζητά. Αντίθετα με τη Δαράκη, όμως, εκείνος δεν είναι μόνος: στο πλευρό του έχει πάντα τη Μούσα να τον παρακινεί: *Αυτή η βαθειά νεροφαγία είν' η ζωή μου/ που γδάρθηκε από τις κατεβασιές/ του χρόνου/ κι απ' την αντίπερα όχθη να μου γνέφει η Μούσα/ ─Ποιητή μου, μη μού καρδιοσώνεσαι* (Β191)

[593] Αναφερόμαστε σε ό,τι ακολουθεί το *Lessico Famigliare,* δηλαδή σε ό,τι εκδίδεται μετά το 1963.

ένταξη του νεαρού άντρα στην παρέα έχει γίνει μόλις λίγες ώρες νωρίτερα, συνεπώς τα παλιά μέλη της ακόμη προσπαθούν να τον γνωρίσουν και να αποκωδικοποιήσουν τις συμπεριφορές του:

> « ΑΝΤΖΕΛΙΚΑ Ρανιέρο, κάνεις δυο βήματα μαζί μου;
>
> ΡΑΝΙΕΡΟ Ευχαρίστως
>
> ΤΖΟΡΤΖΟ Είπε «Ευχαρίστως». Είπε μια λέξη. Τι θαύμα. Ποιος ξέρει τι χαρά αυτή η βόλτα. Θα κουβαλά γύρω του τη σιωπή του σα νεκρικό στεφάνι.
>
> ΤΕΚΛΑ Ναι, είναι πάντα σιωπηλός, αλλά δεν είναι μελαγχολικός. Δεν μου θυμίζει τάφους, ούτε τίποτα μελαγχολικό. Δεν είναι όλες οι σιωπές ίδιες. Η δική του είναι μια ζωντανή, έντονη σιωπή, που ακούει και κάνει παρέα.
>
> ΤΖΟΡΤΖΟ Δεν καταλαβαίνουμε τις σκέψεις του. Ίσως μας θεωρεί ηλίθιους και ανυπομονεί να μας ξεφορτωθεί. Να, ακόμα και τώρα δεν λέει τίποτα. Θα έπρεπε να πει κάτι, από απλή ευγένεια.
>
> ΤΕΚΛΑ Είναι πολύ ευγενικός. Είναι πολύ πιο ευγενικός από σένα. Είναι σιωπηλός από ευγένεια. Εμείς μιλάμε πολύ επειδή είμαστε αγενείς. (Β302) (Παράρτημα Α, αρ. 63)
>
> (*Paese di mare*, 1968*)

Η σιωπή του Τζόρτζο δεν αποτελεί ένδειξη δυσαρέσκειας ή αποστροφής απέναντι στους άλλους, όπως κανείς θα περίμενε· αντίθετα, απορρέει από ένα θετικό στοιχείο του χαρακτήρα του. Έτσι, δεν δημιουργεί ένα πνιγηρό περιβάλλον γύρω της, αλλά είναι «ζωντανή» και «έντονη».[594]

Δεκαέξι χρόνια αργότερα, στο *La città e la casa* [*Η πόλη και το σπίτι*] η Γκίνζμπουργκ μιλά για το «bel silenzio»· την όμορφη σιωπή που κρύβει μέσα της ανείπωτες λέξεις.[595] Το

[594] Χαρακτήρες ανάλογους με αυτόν του Τζόρτζο συναντάμε από αρκετά νωρίτερα στο έργο της Γκίνζμπουργκ. Ίσως η πιο ενδεικτική περίπτωση είναι ο Ιππόλιτο του *Tutti i nostri ieri*, το οποίο προηγείται του *Paese di mare* κατά δώδεκα χρόνια. Διαβάζουμε εκεί: « Ήταν ένα τόσο σιωπηλό αγόρι, δεν είχε λόγια φιλίας ή συμπόνιας για κανέναν, αλλά όταν ήσουν κοντά του ένιωθες καλά, σαν να έβγαινε από μέσα του μια μεγάλη δύναμη φιλίας και συμπόνιας. [Era un ragazzo così silenzioso, non aveva parole d'amicizia o di pietà per nessuno eppure a stargli vicino ci si sentiva bene, come se da lui spirasse una gran forza d'amicizia e pietà]» (Α400). Ακόμη νωρίτερα, το 1957, η Γκίνζμπουργκ γράφει το δοκίμιο «Ritratto di un amico [Πορτρέτο ενός φίλου]», στο οποίο περιγράφει τον φίλο της Τα. Παβέζε. Εκεί μιλά για την σιωπή του ποιητή, η οποία δεν φέρνει σε δύσκολη θέση τους συνομιλητές του, αντιθέτως τους παρακινεί να «εκφράσου[ν] με τα λόγια [τους] ό,τι καλύτερο και πιο σοβαρό είχα[νε] μέσα [τους] [a portare nelle nostre parole quanto avevamo in noi di migliore e di più serio]» (Α800).

[595] Αυτή μπορεί να είναι η πρώτη φορά που η Γκίνζμπουργκ χρησιμοποιεί τον όρο «bel silenzio», όμως δεν είναι η πρώτη φορά που περιγράφει τέτοιου είδους σιωπές. Ήδη δέκα χρόνια νωρίτερα, το 1974, στη συλλογή *Vita*

συγκεκριμένο μυθιστόρημα αφορά τις οικογενειακές και προσωπικές σχέσεις των ηρώων, όπως αποκαλύπτονται μέσα από την αλληλογραφία τους,[596] η οποία καλύπτει ένα διάστημα περίπου τριών ετών. Ο κεντρικός ήρωας του έργου είναι ο Τζουζέππε, ένας δημοσιογράφος που, απογοητευμένος από τη δουλειά και τη ζωή του, αποφασίζει να μεταναστεύσει και εγκατασταθεί στην Αμερική όπου ζει ο αδελφός του. Οι προσδοκίες του για αυτή τη νέα αρχή είναι υψηλές, αλλά τελικά, τα πράγματα δεν εξελίσσονται όπως τα περιμένει. Πίσω στην Ιταλία αφήνει τους φίλους του (ένας από αυτούς είναι και ο Ετζίστο), τη Λουκρετσία που γνωρίζει από χρόνια και είχε μαζί της σχέση, την οικογένειά της και τον γιό του. Σε ένα από τα γράμματά της προς τον Τζουζέππε, η Λουκρετσία θυμάται τους περιπάτους που έκαναν μαζί τον πρώτο καιρό της γνωριμίας τους:

> «Τα μεγάλα βήματα. Οι μακρόσυρτες σιωπές, υπέροχες, γεμάτες με μυστικές λέξεις. Τα γέλια ξαφνικά και ανόητα. Οι φράσεις σύντομες και ασύνδετες. Οι σκέψεις που συγκρούονταν και μπλέκονταν μεταξύ τους. Τα μαλλιά μες στα μάτια.» (B1502) (Παράστημα Α, αρ. 65)
>
> (1984)

Η Λουκρετσία, παντρεμένη η ίδια, ερωτεύεται με τον Ινιάτσιο Φέτζιτς, επίσης παντρεμένο. Σε μια έντονη στιγμή όπου όλα μοιάζουν περίπλοκα, καθώς ο άντρας αποφασίζει να χωρίσουν και εκείνη αντιλαμβάνεται ότι η σιωπή ανάμεσά τους θα είναι οριστική, ανακαλεί στη μνήμη της σιωπές του παρελθόντος που είχαν διαφορετικό χαρακτήρα. Η Γκίνζμπουργκ αντιπαραβάλλει τις «ελαφριές», ανέμελες σιωπές γεμάτες με λόγο στη βαριά και προβληματική σιωπή της απογοήτευσης, του οριστικού αποχωρισμού.

Αλλού, πάλι, διαβάζουμε:

> «Ο Ετζίστο λέει ότι όταν είναι με την Ίππο [τη σύζυγο του Ι. Φέτζιτς, με την οποία διατηρεί σχέση], μιλάει η Ίππο και αυτός μένει πάντα σιωπηλός. Αλλά πιστεύω ότι η σιωπή του με την Ίππο είναι μια όμορφη σιωπή. Με μένα τελευταία ήταν σιωπηλός και

---

immaginaria [*Φανταστική ζωή*] εξηγεί πώς μέσα στη σιωπή που επιβάλλει η μεταπολεμική πραγματικότητα, γεννιέται μια «φανταστική ζωή» που λειτουργεί σωτήρια για τα άτομα. Διαβάζουμε: «Μελανιασμένη από τις ατυχίες, η φανταστική μας ζωή έσπευδε να μας συντρέξει μόλις μέναμε μόνοι. Γέμιζε τους μοναχικούς μας δρόμους με φίλους, γέμιζε τις μέρες μας με υποσχέσεις, φωνές και ψίθυροι γεννιόνταν στη σιωπή, εμείς οι ίδιοι προφέραμε ερωτήσεις και απαντήσεις, αλλά αυτές οι φανταστικές συνομιλίες ήταν τόσο παρηγορητικές που μας φαινόταν να προέρχονται απ' έξω» (B685) (Παράρτημα Α, αρ. 64). Η σιωπή αποτελεί το μοναδικό προνομιακό πεδίο για την καλλιέργεια της φαντασίας, μέσα στην οποία εντοπίζεται η ουσία των πραγμάτων.

[596] Σύμφωνα με τον Τζ. Μπερτόνε, στα έργα που ακολουθούν το Lessico Familiare η Γκίνζμπουργκ χρησιμοποιεί όλο και περισσότερο το στοιχείο της επικοινωνίας μέσω επιστολών στο έργο της. Προοδευτικά αυτό γίνεται ένα όλο και πιο «αιχμηρό *μέσο* [*medium* tagliente]» για να σκιαγραφήσει με καθαρότητα τις σχέσεις, χωρίς να καταφεύγει σε ψυχολογικού ή κοινωνιολογικού τύπου αναλύσεις (Giorgio Bertone, *Lessico per Natalia...*, ό.π., σελ. 57

> ήταν μια άσχημη σιωπή. Ούτε εγώ μιλούσα. Νιώθαμε και οι δύο εξαντλημένοι και κουρασμένοι, και ξαφνικά γέροι. Εκείνος κοίταζε στο κενό και χτένιζε τα μαλλιά του, εκείνη η γκρίζα βούρτσα του. Εγώ άγγιζα τα μαλλιά μου και τα μάζευα όλα στην κορυφή του κεφαλιού.» (Β1502) (Παράρτημα Α, αρ. 66)

Το είδος της σιωπής που υπάρχει ανάμεσα στα ζευγάρια καταδεικνύει την ποιότητα της ίδιας της σχέσης.[597] Τα επιμελώς χτενισμένα μαλλιά καθρεφτίζουν την κόπωση και το αίσθημα ανελευθερίας που προκαλεί μια σύνδεση που σβήνει μέσα σε μια κενή σιωπή.

Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1976, ο Δημήτρης Χατζής μάς μεταφέρει κι εκείνος την εικόνα ενός ζευγαριού, το οποίο επικοινωνεί χωρίς να μιλά. Πρόκειται για τους γονείς του πρωταγωνιστή του *Διπλού βιβλίου*. Μετά το 1943, όταν η πραγματικότητα του πολέμου γίνεται πιο σκληρή, ο πατέρας, γραμματέας του ΕΑΜ του χωριού του, προτρέπει τους νεότερους να φύγουν με τις οικογένειές τους για τα βουνά, έτσι ώστε να προστατευτούν και αναλαμβάνει ο ίδιος να κινεί τα νήματα στην περιοχή. Όταν επιστρέφει στο σπίτι του δεν ανακοινώνει την απόφαση που έχει πάρει στη σύζυγό του, αλλά εκείνη αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει και αντιδρά με τον δικό της τρόπο:

> «Γυρίζοντας σπίτι, δεν ανέβηκε πάνω, μπήκε στο εργαστήρι του κ' έκατσε εκεί. Και τότες, η γυναίκα εκείνη που 'ταν η μάνα σας, κατέβηκε κάτω κι αυτή, με την Αναστασία στην αγκαλιά, κάθισε σε μιαν άκρη και δεν είπε τίποτα. Κάποτε σήκωσε αυτός τα μάτια του και την κοίταξε. Σήκωσε κι αυτή τα δικά της − μείναν έτσι και κοιταζόντανε. Αυτός είδε ύστερα τ' αγαπημένο πρόσωπο να φωτίζεται ακέριο, ένα χαμόγελο πέρα για πέρα σ' όλο το πρόσωπο − πως όλα σωστά καμωμένα − πως μέσα κι αυτή − σε ζωή και σε θάνατο − από μένα, τη γυναίκα σου…» (ΔΒ 85)

Όπως συμβαίνει και στο έργο της Γκίνζμπουργκ, η σιωπή του ζευγαριού γεμίζει με νόημα και γίνεται μία «όμορφη σιωπή». Η γυναίκα, «στέρεα και σιωπηλή» (ΔΒ 84) από τη φύση της, δεν

---

[597] Δέκα χρόνια νωρίτερα, το 1974, σε κείμενό της σχετικά με την ταινία Amarcord του Φ. Φελίνι, η Γκίνζμπουργκ παρατηρεί ότι: «Οι αιτίες της ασχήμιας είναι πάντα σαφείς και εύκολα εξηγήσιμες. Οι αιτίες της ομορφιάς είναι ακόμα πιο σαφείς, αλλά είναι δύσκολο να τις εξηγήσουμε. Κάθε λέξη που χρησιμοποιούμε μας φαίνεται φτηνή, χονδροειδής και κακής ποιότητας» (Β561) (Παράρτημα Α, αρ. 67). Σε μια σχέση που περιγράφεται ως όμορφη, όπως αυτή του Τζουζέππε με τη Λουκρετσία, οι σιωπές δεν προβληματίζουν τους χαρακτήρες, καθώς ο «φτηνός» λόγος θα μπορούσε μόνο να πλήξει τον χαρακτήρα της. Αντίθετα, οι σιωπές που σχετίζονται με την «ασχήμια» ή, στην προκειμένη περίπτωση, με μια μη ικανοποιητική σχέση συνδέονται όχι με την ανεπάρκεια του λόγου, αλλά κυρίως με την εξάντληση των ατόμων. Η εικόνα αυτή διαφοροποιείται στο έργο του Γ. Δάλλα, σύμφωνα με τον οποίο η ομορφιά, όπως εκφράζεται μέσα από τον έρωτα, έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώσει τον λόγο και να του αποδώσει νόημα. Στο ποίημα «Μάγια», για παράδειγμα, διαβάζουμε: […] *Να πετάς να χάνεσαι/ Ανάερη στους μαιάνδρους της αγάπης/ κι από τα χείλη να κυλούν νοήματα* (Β156).

χειρίζεται τον λόγο για να συνδεθεί με τον σύζυγό της· δηλώνει τη στήριξή της ακριβώς διατηρώντας τη σιωπή της.[598]

Σε έναν διαφορετικό σιωπηλό διάλογο που αποκαλύπτει το νόημα των πραγμάτων, αναφέρεται το 1982 ο Βιττόριο Σερένι. Στο δοκίμιο με τίτλο «Il lavoro di poeta [Η δουλειά του ποιητή]», μιλά για «εκείνη τη σειρά μικροσκοπικών και σιωπηλών ενεργειών που κάποιος εκτελεί συνομιλώντας με τον εαυτό του»,[599] η οποία πυροδοτείται από κάποιο ερέθισμα που μοιάζει να μην έχει ιδιαίτερο βάρος, όπως μια κίνηση, ένας ήχος ή «η ανάγνωση μιας γραμμής μάλλον, παρά ενός κεφαλαίου»[600] κάποιου βιβλίου.[601] Σε μια προσπάθεια περισσότερο να περιγράψει παρά να αναλύσει την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας, ο ποιητής παραπέμπει στους στίχους του Ουνγκαρέττι: *Όταν βρίσκω/ σε αυτή μου τη σιωπή/ μια λέξη* […].[602] Η εύρεση της λέξης και η σχέση της με τη σιωπή τραβούν την προσοχή του Σερένι, ο οποίος αναρωτιέται αν η εύρεση συνεπάγεται απαραίτητα αναζήτηση ή αν πρόκειται περισσότερο για μια «πυρετώδη αναμονή». Επιστρέφοντας στη λέξη, ξαναγυρίζει και σε μία φράση του ομότεχνού του: «Πάντα ξεχώριζα το λεξιλόγιο από τη λέξη… Το να βρίσκεις μια λέξη σημαίνει να διεισδύεις στο αβυσσαλέο σκοτάδι σου χωρίς να το διαταράξεις ούτε να καταφέρεις να μάθεις το μυστικό του». Ο Σερένι, για να φτάσει στο ποίημα, ακολουθεί μια διαδρομή παρόμοια με αυτή που ακολουθεί ο Δάλλας ή οι χαρακτήρες της Γκίνζμπουργκ και του Χατζή. Η καταβύθιση στη σιωπή, στο σκοτάδι μέσα του, είναι μονόδρομος για τον εντοπισμό των ουσιαστικών λέξεων.

---

[598] «Φτάνει κάποτε η στιγμή που και οι μικροί και οι ανυπεράσπιστοι αντιλαμβάνονται ότι η σχέση με την πραγματικότητα είναι εξ ανάγκης αγωνιστική και ότι οφείλουν να αντιμετωπίσουν τον αγώνα για τη ζωή και να τον δεχθούν ως αναπόφευκτο», γράφει η Α. Τζιμπόνε μιλώντας για το «Βάφτισμα» του Χατζή (Anna Zimbone, «Το 'Βάφτισμα' του Δημήτρη Χατζή. Ανάμεσα στον ελληνικό κοινωνικό ρεαλισμό και τον σικελικό βερισμό», *Ουτοπία*, τχ. 118(2016), σελ. 51). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο συγκεκριμένο απόσπασμα του *Διπλού βιβλίου* παρατηρούμε να συμβαίνει ακριβώς το ίδιο: οι πρωταγωνιστές του Χατζή αποδέχονται από κοινού ότι μπορούν να αντιμετωπίσουν τη σκληρή πραγματικότητα, αυτή που βρίσκεται έξω από τη ζεστασιά της οικογενειακής εστίας, μόνο μέσω του αγώνα. Μια τόσο ουσιαστική απόφαση μπορεί να ληφθεί αποκλειστικά μέσα στη σιωπή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι κανένα από τα υπόλοιπα ζευγάρια του *Διπλού βιβλίου* δεν έχει αντίστοιχες στιγμές «όμορφης σιωπής». Ακόμη και στη σχέση του Κώστα με την Έρικα –μια σχέση που ο αφηγητής προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς μέσα από αυτήν έρχεται σε επαφή με το «άφθαρτο» (ΔΒ 110)– παρότι συναντάμε σιωπές που και τα δύο μέλη του ζευγαριού αντιλαμβάνονται τι σηματοδοτούν, αυτές δεν έχουν χαρακτήρα ουσιαστικής επικοινωνίας ή σύνδεσης. Όταν το στοιχείο του αγώνα για τη ζωή εκλείπει, κάτι που συνήθως συμβαίνει στις ερωτικές ή συντροφικές σχέσεις, η σιωπή αδειάζει από το θετικό της περιεχόμενο.

[599] «quella serie di operazioni microscopiche e silenziose che uno compie dialogando con se stesso»

[600] «una lettura di una riga piuttosto che di un capitolo»

[601] Βλ. Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π., σελ. 1126

[602] *Quando trovo /in questo mio silenzio /una parola* (Ό.π., σελ. 1127)

Σύμφωνα με τον Β. Μπένγιαμιν, μέσα από τις λέξεις τα άτομα αποκαλύπτουν τον εαυτό τους.[603] «Ο άνθρωπος κοινοποιεί τη δική του πνευματική ουσία μέσα στη γλώσσα του»,[604] η οποία αποτελείται ακριβώς από λέξεις. Έτσι, «κοινοποιεί τη δική του γλωσσική ουσία […] με το να ονομάζει όλα τα άλλα πράγματα».[605] Συνεπώς, βρίσκοντας στη σιωπή μια λέξη, ο συγγραφέας δεν περιγράφει απλώς κάτι, αλλά αποκαλύπτεται στον εαυτό του και τους άλλους. Η ουσιαστική λέξη δεν βρίσκεται έξω, αλλά μέσα στον άνθρωπο και είναι αυτή που χρησιμοποιείται ως εργαλείο για την κατανόηση του κόσμου. Ο συγγραφέας πρέπει να προβεί σε μια σειρά από «σιωπηλές ενέργειες», έτσι ώστε να προσεγγίσει το αποτύπωμα των πραγμάτων μέσα στη σιωπή της εσωτερικής του αβύσσου.

Υπάρχουν φορές, όμως, που η καταβύθιση σε αυτόν τον χώρο της σιωπής δεν συμβαίνει κατ' επιλογήν. Παραδείγματα όπου τα πρόσωπα αναγκάζονται, έστω και για μια στιγμή, να ακολουθήσουν αυτή τη διαδρομή συναντάμε κυρίως στο corpus των πεζών κειμένων που εξετάζουμε, και ιδίως στο έργο της Γκίνζμπουργκ και του Χατζή. Κάθε φορά που μια αλήθεια αναδύεται, εμφανίζεται αναπόφευκτα και μια σιωπή. Το φαινόμενο αυτό εκδηλώνεται με δύο τρόπους. Στην πρώτη περίπτωση, ο λόγος των ανθρώπων διακόπτεται λίγο πριν ειπωθεί η αλήθεια. Οι χαρακτήρες βυθίζονται στη σιωπή και μοιάζουν από εκεί να αντλούν τον λόγο που θα αρθρώσουν. Η διαδικασία παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη που, σύμφωνα με τον Ουνγκαρέττι και τον Σερένι, ακολουθεί ο συγγραφέας στην προσπάθεια εντοπισμού της ιδανικής λέξης. Αυτό που διαφοροποιεί τις δύο διαδρομές στη σιωπή είναι η ύπαρξη πρόθεσης: Οι ήρωες των δύο πεζογράφων δεν αναζητούν συνειδητά τον ουσιαστικό λόγο μέσα τους. Στη δεύτερη περίπτωση, η σιωπή επέρχεται ύστερα από μια αιφνίδια και συνήθως αναπάντεχη ενσωμάτωση της πραγματικότητας στη γλώσσα. Τότε, οι χαρακτήρες στέκονται αμήχανοι απέναντι στο συμβάν, καθώς αποκαλύπτεται η βαθιά σύνδεση ανάμεσα στο νόημα και τη σιωπή.

Στα έργα του Δ. Χατζή, ανάλογες σιωπές εμφανίζονται συχνά. Στο πρώτο από τα μυθιστορήματά του, το *Η φωτιά* του 1946, έχουμε ήδη αρκετά τέτοια παραδείγματα.[606] Ένα

---

[603] «Το να εκφράσει κανείς τον εαυτό του και να προσφωνήσει όλα τα άλλα είναι το ίδιο», σημειώνει ο Μπένγιαμιν (Βάλτερ Μπένγιαμιν (εισαγ. -μτφ Φώτης Τερζάκης), *Δοκίμια φιλοσοφία της γλώσσας*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2016, σελ.44)

[604] Βάλτερ Μπένγιαμιν, ό.π., σελ. 41

[605] Ό.π.

[606]Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε το παράδειγμα του Γιακουμή, ο οποίος, μέσα στη σιωπή (τόσο τη δική του όσο και του ύπνου της κόρης του), έρχεται, χωρίς να το συνειδητοποιεί, σε επαφή με την επιθυμία «ν'

από τα πιο χαρακτηριστικά εντοπίζεται στην πρώτη κιόλας σελίδα του έργου. Με την «ασάλευτη, δωρική σα κολώνα»[607] φυσιογνωμία του, που ενσαρκώνει την ταυτότητα του τόπου και των ανθρώπων του, Ο Γιακουμής συναντά, για πρώτη φορά, τους «βουνίσιους» (ΦΤ 10) που συγκεντρώνονται για να οργανώσουν την αντίσταση στον κάμπο:

> «Ετούτη είταν η πρώτη φορά που πήγαινε στη σύναξή τους. Έγινε μια μικρή ταραχή που τον είδαν εκεί και κοιτάχτηκαν συναμεταξύ τους παραξενεμένοι. Τού κάνανε τόπο να περάσει, όμως αυτός δεν το θέλησε. Κάθισε σε μια πέτρα, κάπως απόμερα, με τα γόνατα ανοιχτά και τα χέρια του κρεμασμένα κάτου. Τούς άκουγε σιωπηλός, με το κάτασπρο κεφάλι του γερμένο στο στήθος, ώσπου μια στιγμή σηκώθηκε και τούς είπε:
>
> ─ Θα το κάψετε το χωριό μ' αυτά τα καμώματα. Και να μού το θυμάστε.
>
> Το είπε δίχως θυμό, δίχως να θέλει να τους κάνει να το πιστέψουν. Και γύρισε κ' έφυγε. Άκουσε πίσω του για λίγο, γίνηκε βαθιά σιωπή.» (ΦΤ 9)

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα συνυπάρχουν και οι δύο τρόποι εκδήλωσης της σιωπής που αναφέραμε νωρίτερα. Η στάση του πρωταγωνιστή του Χατζή αποκαλύπτει τη διάθεσή του να αφουγκραστεί όσα διαδραματίζονται, χωρίς, όμως, να επιθυμεί να ταυτιστεί με όσους καθορίζουν τις εξελίξεις. Καθισμένος στην άκρη, παραμένει σιωπηλός, ακούει προσεκτικά και, καθώς πλησιάζει στη δική του σιωπή, εντοπίζει εκεί την αλήθεια. Όταν το συνειδητοποιεί, σηκώνεται και απλώς την ανακοινώνει, χωρίς η κίνησή του αυτή να συνοδεύεται από κάποια έντονη συναισθηματική φόρτιση. Οι αντιστασιακοί αντιλαμβάνονται τη σιωπή του «γέρου» ως φορέα αλήθειας και ο λόγος τους διακόπτεται αμέσως.

Ακριβώς η ίδια ήρεμη στάση, καθώς λέει μια αλήθεια που θα προκαλέσει τη σιωπή, χαρακτηρίζει και έναν ακόμη ήρωα του Χατζή: το μέλος του αντιστασιακού αγώνα Δημήτρη στο διήγημα «Ένα θύμα της Κατοχής» της συλλογής *Ανυπεράσπιστοι*. Ο Δημήτρης συναντά τον μικροέμπορο Ανέστη, ο οποίος έχει πρόσβαση στη μαύρη αγορά, και τη σύζυγό του Ευρυδίκη. Σκοπός του είναι να κάνει συμφωνία, ώστε να προμηθεύσει με χαρτί το ΕΑΜ, για την τύπωση εφημερίδων. Αρχικά ο Ανέστης προσπαθεί να καλλιεργήσει την αίσθηση κοινού

ακουμπήσει τη γερασμένη καρδιά του, όσο να σταματήσει» στην Αυγερινή· μια εμπειρία που τον οδηγεί εκ νέου σε σιωπή – αυτή τη φορά βαθύτερη (ΦΤ 29). Αντίστοιχα, υπάρχει η περίπτωση της Αυγερινής που δείχνει πώς η δική της σιωπή μπορεί να φανερώσει μια αλήθεια που επιδρά στους άλλους, προκαλώντας νέες σιωπές: όταν, την περίοδο που εργάζεται στο νοσοκομείο, κάποιος άντρας της πιάνει το χέρι, εκείνη δεν μιλά· χαμογελά λυπημένα και, μέσα από αυτή τη στάση, τον κάνει να ντραπεί και να ησυχάσει (ΦΤ 46).

[607] Μιχάλης Λαμπίρης, «Λ. Μωραΐτη: 'Από τ' Αντάρτικο της Ρούμελης'. -Δημ. Χατζή: 'Φωτιά'. Ν. Χάγερ Μπουφίδη: Τα 'Παράλληλα'. – Ν. Πολίτη: 'Προγεφύρωμα'. - Ν Καρύδη: 'Η τελευταία θάλασσα' στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989)…*, ό.π., σελ.796

σκοπού για να εκμεταλλευτεί την κατάσταση και να επωφεληθεί όσο περισσότερο μπορεί από αυτήν. Όταν, όμως, αντιλαμβάνεται ότι η τακτική που ακολουθεί δεν τον ωφελεί, κατευθύνει τη συζήτηση προς τους κινδύνους που διατρέχει κάνοντας μια τέτοια δουλειά:

> « [Ανέστης:] − Και ποιος μιλάει για τον κίνδυνο; Έχουνε κ' οι άλλοι πατριωτισμό, το ξέρουνε το καθήκον τους. Τι θέλετε εσείς δηλαδή − μονοπώλιο, συναγωνιστή μου;
>
> − Και βέβαια ο πατριωτισμός, το καθήκον, είπε ο άλλος − όλοι κινδυνεύουμε, Ανέστη − τι μονοπώλιο;
>
> Η Ευρυδίκη καθότανε στο ντιβάνι, στην άλλη άκρη, δεν είχε μιλήσει καθόλου.
>
> − Ε όχι κι όλοι, διαμαρτυρήθηκε τώρα κι αυτή. Πόσοι κάθονται στ' αυγά τους; Πόσοι θησαυρίζουν με τους Γερμανούς; Ο καθένας πώς να σωθεί…
>
> − Όλοι μαζί θα σωθούμε, είπε ο άνθρωπος ήσυχα.
>
> Σώπασαν όλοι για μια στιγμή.» (ΑΝ 117)
>
> (1966*)

Απομακρυσμένη και χωρίς να μιλά η Ευρυδίκη παρακολουθεί τη συζήτηση των δύο ανδρών, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που ο Γιακουμής στη *Φωτιά* παρακολουθούσε τη συζήτηση των «βουνίσιων». Μένοντας στη σιωπή, είναι ευκολότερο να έχει πρόσβαση στην προσωπική της αλήθεια, η οποία αναδύεται ως διαμαρτυρία όταν φτάνει η κατάλληλη στιγμή. Θα περιμέναμε ίσως τη διαμαρτυρία της να τη διαδέχεται η σιωπή. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Χατζής υιοθετεί μια διαφορετική προσέγγιση και, με αυτόν τον τρόπο, παίρνει θέση απέναντι στο περιστατικό. Τα λόγια της Ευρυδίκης κλείνουν με αποσιωπητικά: μια πολύ σύντομη διακοπή του λόγου που αφορά κυρίως την ίδια την ηρωίδα και όχι τους συνομιλητές της. Πολύ γρήγορα έρχεται η απάντηση του Δημήτρη. Είναι η δική του φράση που, τελικά, επικρατεί ως καθολική αλήθεια.

Το παράδειγμα αυτό, παρότι είναι σπάνιο, δεν εκπλήσσει, καθώς στην πορεία φανερώνεται η ιδιαίτερη σχέση του συγγραφέα με τον χαρακτήρα του μέλους του ΕΑΜ που περιγράφει: Ενώ στην πρώτη γνωριμία με τον Ανέστη αφήνεται να εννοηθεί ότι το «Δημήτρης» κατά πάσα πιθανότητα είναι ένα αντιστασιακό ψευδώνυμο (ΑΝ 118), στον επίλογο του διηγήματος

αποκαλύπτεται ότι κάτι τέτοιο δεν ισχύει: Πρόκειται για το πραγματικό όνομα του αφηγητή-συγγραφέα Δημήτρη Χατζή (AN 149-150).[608]

Αντίστοιχες σιωπές που συνδέονται με την ουσία των πραγμάτων συναντάμε και στο έργο της Γκίνζμπουργκ. Στο μυθιστόρημα *Le voci della serra* [*Οι φωνές του βραδιού*], το οποίο κυκλοφορεί πέντε χρόνια πριν τους *Ανυπεράσπιστους*, παρακολουθούμε τη σχέση του Τομμαζίνο και της Έλσας καθώς πλησιάζει στο τέλος της. Εκεί διαβάζουμε:

> «[Έλσα:]– Μα τότε, – είπα, – γιατί αρραβωνιαστήκαμε; Γιατί παντρευόμαστε;
> – Για να είμαστε όπως όλοι, – είπε [ο Τομμαζίνο], – και για να κάνουμε αυτό που όλοι περιμένουν από εμάς.
> – Δεν ήταν, για μένα, ένας μεγάλος έρωτας, – είπε.
> –Το ξέρεις καλά, πάντα στο έλεγα, δεν ήταν ένας μεγάλος, παθιασμένος, ρομαντικός έρωτας. Ήταν όμως κάτι, κάτι οικείο και ευαίσθητο, και είχε μια δική του πληρότητα, μια δική του ελευθερία. […].
>
> […]
> – Μόνο ένα πράγμα είναι αλήθεια, – είπα, – ότι εγώ είμαι ερωτευμένη, και εσύ όχι.
> – Είμαι ερωτευμένη, – είπα, – τώρα, πριν, πάντα, και εσύ όχι. Εσύ ποτέ.
>
> Πήγαμε να πάρουμε το λεωφορείο. Όχι το τελευταίο δρομολόγιο [όπως συνήθως]. Ήταν μόνο πέντε το απόγευμα, ο ήλιος δεν είχε ακόμα δύσει.
>
> Το λεωφορείο ήταν σχεδόν άδειο εκείνη την ώρα. Καθίσαμε ο ένας δίπλα στον άλλο. Δεν μιλήσαμε πια.» (A768-769) (Παράρτημα Α, αρ. 68)

Όπως βλέπουμε να συμβαίνει και στο «Ένα θύμα της Κατοχής», η πρώτη αλήθεια που ακούγεται δεν είναι εκείνη που θα προκαλέσει τη διακοπή του λόγου ανάμεσα στο ζευγάρι. Το κοινό αυτό στοιχείο, και στις δύο περιπτώσεις, φαίνεται να σχετίζεται με το γεγονός ότι όσα λέγονται είναι ήδη γνωστά στους χαρακτήρες: αποτελούν μέρος του βιώματός τους και έχουν προηγουμένως τεθεί υπό συζήτηση. Η Έλσα έχει διαπιστώσει τη συναισθηματική απόσταση που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα σε εκείνη και τον Τομμαζίνο, και τού έχει μιλήσει σχετικά.[609]

---

[608] Βλ. Χέρο Χοκβένρτα, *Μεταξύ παρελθόντος…*, ό.π., σελ. 313.
Επίσης, σε άρθρο μετά τον θάνατο του Δ. Χατζή ο φίλος και συντοπίτης του Θ. Χατζής περιγράφει τον ρόλο του συγγραφέα στην έκδοση της αντιστασιακής εφημερίδας *Ελεύθερη Ελλάδα*. Εκεί διαβάζουμε: «Με γεμάτες τις τσέπες του από χειρόγραφα, περνώντας μέσα από μπλόκα των κατακτητών, έμπαινε στα υπόγεια τυπογραφεία, στοιχειοθετούσε ο ίδιος, συμπλήρωνε και διόρθωνε το υλικό, κατάστρωνε την ύλη, καθόριζε τους τίτλους, […] ερχόταν με τα δοκίμια στα μουντζουρωμένα χέρια του και τη νωπή μυρωδιά του μολυβιού και της μελάνης. [Μετά τον έλεγχο και την ενίσχυση του υλικού από τους Δ. Χατζή, Θ. Χατζή και Κ. Βιδάλη] ο Τάκης ξανάτρεχε πάλι στο τυπογραφείο για να ετοιμάσει το τύπωμα» (Θανάσης Χατζής, «Μια πολυσήμαντη ζωή», *Αντί*, τχ. 183 (1981), σελ. 15). Βάσει της περιγραφής αυτής, εύκολα μπορούμε να φανταστούμε τον Δ. Χατζή να διαπραγματεύεται και την αγορά χαρτιού για την εφημερίδα.
[609] Βλ. σχετικά, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 3.2, σελ. 143-144

αντίστοιχα, η Ευρυδίκη γνωρίζει πως ο σύζυγός της επιδιώκει συνεργασίες με οποιονδήποτε τού προσφέρει ευκαιρίες να κερδοσκοπήσει την περίοδο του πολέμου – μια πραγματικότητα στην οποία συμμετέχει και η ίδια.[610] Αυτό που, τελικά, οδηγεί στη σιωπή δεν είναι η επανάληψη όσων ήδη γνωρίζουν τα πρόσωπα,[611] αλλά ο ουσιαστικός λόγος, η αλήθεια που δεν έχει ειπωθεί ξανά: εκείνη που αποκαλύπτει τη ρωγμή ανάμεσα στον κόσμο και το νόημα, διαρρηγνύοντας την επικοινωνία, προκαλώντας μία νέα σιωπή.

Σε αυτό το σημείο, έχει ενδιαφέρον να γυρίσουμε πίσω αρκετά χρόνια, στο 1947, προκειμένου να εξετάσουμε, υπό αυτό το πρίσμα, όσα διαδραματίζονται ανάμεσα στην αφηγήτρια του *È stato così* [*Έτσι ήταν*] και τον σύζυγό της Αλμπέρτο, λίγο πριν και η δική τους σχέση τελειώσει. Η αφηγήτρια είναι ήδη βέβαιη για την απιστία του συζύγου της. Ύστερα από μια τυχαία συνάντηση στον δρόμο, όπου βλέπει εκείνον με την ερωμένη του, επιστρέφει στο σπίτι και τον περιμένει. Όταν ο άντρας φτάνει, η αφηγήτρια καταλαβαίνει ότι και εκείνος την είχε αντιληφθεί νωρίτερα. Είναι τότε που ο Αλμπέρτο τής ζητά να μιλήσουν: Όταν η πρώτη αλήθεια ακούγεται, όταν της εξηγεί ότι δεν γίνεται πλέον να είναι μαζί, εκείνη αποκρίνεται θετικά. Στη συνέχεια όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Ο σύζυγός της, προσπαθώντας να αναλύσει τα αίτια της αποτυχίας του γάμου τους, επαναλαμβάνει κάποιους από τους προβληματισμούς που η αφηγήτρια τού είχε αναφέρει στο παρελθόν. Τα πράγματα, όμως, δεν κυλούν όπως περιμένει. Η αφηγήτρια λέει:

> «Με κοίταζε και περίμενε να μιλήσω. Αλλά δεν μίλησα.
>
> Είπε:
>
> −Δεν είναι όπως νομίζεις. Δεν θα πάω να μείνω με αυτό το συγκεκριμένο άτομο. Χρειάζομαι να μείνω μόνος.» (A130) (Παράστημα Α, αρ. 69)

Αντί να απαντήσει στις προσδοκίες τις οποίες εγείρει ο λόγος του Αλμπέρτο, η σύζυγος καταλήγει να τον αφήνει αντιμέτωπο με τη σιωπή της. Οι δικαιολογίες που εκφράζει ο ίδιος δεν συνάδουν με την πραγματικότητα και, επιπλέον, δεν αποτελούν κάτι καινούριο, αφού έχουν ήδη ενσωματωθεί στον λόγο στο παρελθόν. Συνεπώς, η σιωπή που ακολουθεί αποκλίνει

[610] Βλ. Γράφει ο Χατζής: «− Τράβα το, λοιπόν, ως την άκρη, είπε η Ευρυδίκη. Από τον καιρό της Θήβας, πρώτη φορά ξανάβλεπε το μικρό θηρίο μέσα στα μάτια της» (AN 115)

[611] Είναι ενδεικτικό πως ο Τομμαζίνο, όταν μιλά για την επιλογή να σχετιστεί με την Έλσα, όταν, δηλαδή, παραδέχεται ότι ο ίδιος γνώριζε εξαρχής πως το υπόβαθρο της σχέσης τους ήταν ασταθές, καταλήγει να λέει πως η επίγνωση της πραγματικότητας αυτής τον οδήγησε να διατηρεί ένα μικρό δωμάτιο για να μπορεί απομονώνεται. Εκεί εξομολογείται ότι νιώθει «μια μεγάλη ησυχία, μια μεγάλη γαλήνη [un gran silenzio, un gran pace] (A768). Η γυναίκα στο άκουσμα της πραγματικότητας αυτής απαντά άμεσα και χωρίς δισταγμό.

από εκείνες που εξετάσαμε νωρίτερα, έχοντας μια ελαφρώς διαφορετική λειτουργία. Η αφηγήτρια, συνειδητά, διακόπτει τον λόγο του, επιδιώκοντας να προκαλέσει τον Αλμπέρτο να πράξει το ίδιο, και μέσω αυτής της διαδικασίας να του εκμαιεύσει την αλήθεια που παραμένει κρυφή.

Και ενώ στη συγκεκριμένη περίπτωση η προσπάθεια της αφηγήτριας αποδεικνύεται μάταιη, λίγο αργότερα στο έργο, η Γκίνζμπουργκ περιγράφει ένα περιστατικό, στο οποίο η σιωπή που έρχεται ως απάντηση στον κενό λόγο και φέρνει τους ανθρώπους αντιμέτωπους με όσα ζουν και αισθάνονται, μπορεί να προκαλέσει την αποκάλυψη της αλήθειας. Λίγο μετά τον χωρισμό της η αφηγήτρια καλεί στο σπίτι της την ερωμένη του συζύγου της. Η συνάντησή τους ξεκινά με την αφηγήτρια να λέει πως δεν έχει τίποτα να πει στην Τζοβάννα. Εκείνη «ήταν σιωπηλή και άκουγε με τα πόδια σταυρωμένα και τα φθαρμένα γάντια στα μακριά χέρια της»[612]. Η σιωπή αυτή της γυναίκας έχει καταλυτική επίδραση, καθώς οδηγεί την αφηγήτρια να αποκαλύψει όσα πραγματικά σκέφτεται (Α 139), κάτι που στη συνέχεια κάνει και η Τζοβάννα. Η διακοπή του λόγου, για ακόμη μία φορά, προηγείται της αποκάλυψης της ουσίας και την προκαλεί· η σύνδεση ανάμεσα στην ουσία και τη σιωπή φωτίζεται.

1.3 Το θεϊκό στοιχείο

Είναι αυτή η σύνδεση που προσδίδει στη σιωπή έναν υπερβατικό, μεταφυσικό χαρακτήρα. «Εκεί που σταματάει ο λόγος του ποιητή, αρχίζει να φέγγει ένα μεγάλο φως»[613] γράφει ο Τζ. Σταίνερ. Σύμφωνα με τον ίδιο, σε μια περίοδο που «ο λόγος τόσο ξεκάθαρα μάς εγκαταλείπει» ο άνθρωπος βιώνει τη βεβαιότητα ενός ανώτερου νοήματος που ξεπερνά και ταυτόχρονα περικλείει τα δικά του νοήματα.[614] Έτσι ό,τι εντοπίζεται έξω από τον λόγο «μιλάει εύγλωττα για τον Θεό».[615]

Στα μεταπολεμικά χρόνια δεν είναι σπάνια η σύνδεση Θεού και σιωπής, τόσο στην ελληνική όσο και στην ιταλική λογοτεχνική παραγωγή. Επίσης, συχνή είναι και η ταύτιση του Θεού και

[612] «Stava zitta in ascolto con le gambe accavalcate e i guanti frusti tra le lunghe mani»
[613] George Steiner, *Η σιωπή και…*, ό.π., σελ. 23
[614] Ό.π.
[615] Ό.π.

της θείας δράσης με τον ουσιαστικό λόγο ή την ποίηση.[616] Αν θεωρήσουμε, βάσει όσων δείξαμε νωρίτερα, ότι το νόημα, στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, εντοπίζεται από τους λογοτέχνες κατά κανόνα στη σιωπή, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι αυτή η ανάγνωση δεν είναι άλλο παρά η αντίθετη όψη του ίδιου νομίσματος.

Κάποιοι από τους συγγραφείς που ακουμπούν τη συγκεκριμένη θεματική είναι οι Τ. Λειβαδίτης, Γ. Ρίτσος, Τ. Σινόπουλος και, αντίστοιχα, οι Π. Π. Παζολίνι, Ου. Σάμπα, Α. Τζαντζόττο.[617] Στους τέσσερις συγγραφείς που εξετάζουμε εδώ, οι σχετικές αναφορές δεν είναι εκτενείς: Η Ν. Γκίνζμπουργκ και ο Γ. Δάλλας προσεγγίζουν το ζήτημα, ενώ ο Β. Σερένι και −κυρίως− ο Δ. Χατζής δεν εστιάζουν ιδιαίτερα στη σύνδεση του θεϊκού στοιχείου με τη σιωπή.

Τον Ιούλιο του 1970 η Γκίνζμπουργκ γράφει το δοκίμιο «Sul credere e non credere [Περί του να πιστεύεις και να μην πιστεύεις]». Εκεί ασχολείται με τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν την επιλογή να κάνουν το καλό όσοι πιστεύουν στον Θεό. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, όταν κανείς πιστεύει, πράττει το καλό χωρίς καμία λογική εξήγηση και η πράξη του είναι «μη επιστρεπτέα»[618] (Β171): γίνεται, δηλαδή, ανιδιοτελώς. Ο πιστός, παράλληλα, δεν επιθυμεί η επιλογή του να αποτελεί απλώς ένδειξη «υπακοής στον Θεό»[619](Β171). Το να αποδίδουμε, συνεπώς, στον Θεό το καλό που εμείς κάνουμε είναι σαν να τον αφήνουμε στη σιωπή, «είναι

[616] Για παράδειγμα, γράφει ο Τ. Σινόπουλός στο ποίημα «Η ποίηση της ποίησης»: *Αν ζει αν υπάρχει ακόμα η ποίηση τούτο το χρωστάμε σε κείνη την ασήμαντη την ταπεινή ρωγμή που λησμόνησαν οι θεοί στο σφαλισμένο παράθυρο της σιγουριάς και της άμυνας των ανθρώπων.* (Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή Ι (1951-1964)*, ό.π., σελ. 315).

[617] Παραθέτουμε, ενδεικτικά, κάποια αποσπάσματα των συγγραφέων που αναφέρονται, τα οποία αφορούν τη σχέση σιωπής- Θεού, φωτός: […] *πίσω απ' το/μοιραίο στέκεται πάντα πιο βαρύ το ανείπωτο κι αλήθεια, ποιον θα προδώσουμε την/ερχόμενη ώρα και πώς αλλιώς ο Θεός είναι Θεός αν όχι με τη σιωπή!* (Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση 3. 1979-1990*, εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα, 2015, σελ. 285). *Το κίτρινο στη σωστή του θέση που την ξέρει μονάχα /ο Θεός κι ο Μιρό./ […]/ Η σιωπή μιλημένη με χρώμα.* (Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα*, τ. ΙΑ΄, Κέδρος, Αθήνα 1993, σελ. 142). Και: «ΓΙΟΣ: [...] Χαμένος στη φωνή μου, ακούω μονάχα τη φωνή μου, τραγουδάω τη φωνή μου. ΜΗΤΕΡΑ -ΝΕΑΡΗ ΚΟΠΕΛΑ: Και ο ουρανός; ΓΙΟΣ: Λάμπει στη σιωπή [FIGLIO: […] Perduto nella mia voce, sento solo la mia voce, canto la mia voce. MADRE-FANCIULLA: E il cielo? FIGLIO: Splende in silenzio]» (Pier Paolo Pasolini (επιμ. Walter Siti), *Tutte le opere*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Βερόνα 2009, σελ. 39). *Λέει ο μεγαλύτερος/αδελφός μας το αηδόνι:/ Ο Θεός, που έφτιαξε τον κόσμο και τον κοιτά,/ δεν ευφραίνεται από σένα, άνθρωπε* […]/ *Σιωπά. Και έπειτα ένας ήχος ελεήμον: / Η φωνή – λέει – η πιο θαυμαστή/ από τη σιωπή, είναι η δική μου*[…] [*Dice il nostro maggiore/ fratello, il rosignuolo:/ Iddio, che ha fatto il mondo e se lo guarda,/ non di te si compiace, uomo* […]/ […]/ *Si tace. E, dopo, una nota pietosa/ La voce −dice − più meravigliosa/ del silenzio è la mia* […]] (Umberto Saba, *Tutte le poesie*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1988, σελ. 580). *Η απουσία των θεών* […]/ *καθώς η απουσία δεν είναι απουσία οι θεοί δεν είναι θεοί/ η βοήθεια δεν είναι βοήθεια. Και η σιωπή που αγνοεί/ έτοιμη για τα πάντα*. [*L'assenza degli dèi* […]/ *tanto l'assenza non è assenza gli dèi non dèi/ l'aiuto non è aiuto. E il silenzio sconoscente/ pronto a tutto*] (Andrea Zanzotto (Stefano Agosti), *Poesie (1938-1986)*, Oscar Mondadori, Μιλάνο 1993, σελ. 177).

[618] «a fondo perduto»

[619] «ubbidienza a Dio»

σαν αν τον εγκαταλείπουμε στο βάθος της νύχτας» [620](B171). Αυτή η σκέψη, οδηγεί την Γκίνζμπουργκ σε μια σύγκριση του Θεού με το «βάθος της νύχτας»· μια σύγκριση που παραπέμπει σαφώς και στη σχέση Θεού και σιωπής:

> «Μπορούμε να πούμε ότι ο Θεός μοιάζει με το βάθος της νύχτας: αλλά το να πούμε ότι ο Θεός είναι το βάθος της νύχτας μού φαίνεται ψευδές. Έτσι μπορούμε να βρούμε άλλα πράγματα στα οποία μοιάζει ο Θεός: μοιάζει, μού φαίνεται, με την ποίηση, με την έννοια ότι και η ποίηση κατοικεί πάντα στη συγκεκριμένη μορφή και τη μοναδικότητα των πραγμάτων και των όντων, και το αφηρημένο και το γενικό την απωθεί· αλλά μπορεί να κατοικεί και να είναι ριζωμένη στη συγκεκριμένη μορφή των πραγμάτων και των μεμονωμένων όντων, το νόημά της και η ουσία της είναι όμως καθολικά. Σε αυτό η ποίηση μοιάζει με τον Θεό: γιατί και αυτός, αν υπάρχει, φαίνεται να ζει στη μεμονωμένη σκέψη, αλλά την ανυψώνει και την αναμιγνύει με την καθολική σκέψη. Ωστόσο όπως είναι ψευδές να λέμε ότι ο Θεός είναι το βάθος της νύχτας, έτσι είναι ψευδές να λέμε ότι ο Θεός είναι η ποίηση· γιατί ακόμη κι αν μπορούμε να πούμε με τι μοιάζει ο Θεός, δεν μπορούμε με κανέναν τρόπο να πούμε τι είναι ο Θεός.» (B171) (Παράτημα Α, αρ. 70)
>
> (*Mai devi domandarmi*)

Η συγγραφέας, στο συγκεκριμένο απόσπασμα, διερευνά δύο διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους ο Θεός σχετίζεται με τη σιωπή. Αρχικά, απορρίπτει την ταύτισή του με το «βάθος της νύχτας» και, στη συνέχεια, απορρίπτει και την αντίστοιχη ταύτισή του με την ποίηση. Για την Γκίνζμπουργκ, παρότι ο Θεός παρουσιάζει ομοιότητες τόσο με τη σιωπή όσο και με την ποίηση, δεν μπορεί να ταυτιστεί με καμία από τις δύο. Η σιωπή του, άλλωστε, καθιστά αδύνατη οποιαδήποτε οριστική ή απόλυτη κατανόηση της φύσης του.

Σε αυτή τη σιωπή εγκλωβίζεται και ο Σερένι. Στο ποίημα «Viaggio all'alba [Ταξίδι στην αυγή]» του 1965 ο ποιητής αντικρύζει ένα «πρόσωπο του Θεού», στο οποίο αντιλαμβάνεται ότι καθρεφτίζεται ο ίδιος. Διαβάζουμε:

> *Μα πώς αργεί το φως να με πληγώσει.*
> *Βολντομίνο, πρόσωπο του Θεού.*
> *Ένα πρόσωπο άγονο διάλεξα να με καθρεφτίζει*
> *στο ξύπνημα του κόσμου.*
> *Μα πες μου μια μόνο λέξη*
> *και ήρεμη θα είναι η ψυχή μου.* (115) (Παράρτημα Α, αρ. 71)
>
> (*Gli strumenti umani*)

[620] «è come abbandonarlo nella profondità della notte»

Το πρόσωπο του Θεού, το Βολντομίνιο,[621] είναι ένας έρημος τόπος, στον οποίο ο ποιητής αναγνωρίζει τον εαυτό του. Ενώ ο κόσμος αλλάζει, «ξυπνά», εκείνος επιστρέφει, για ακόμη μία φορά, στον τόπο καταγωγής του, στη μνήμη, στο παρελθόν.[622] Μοναδική σωτηρία: μια λέξη για να «σπάσει» τη θεία σιωπή και να επιτρέψει στο ποιητικό υποκείμενο να ηρεμήσει.[623]

Την ίδια πίστη ότι η σιωπή είναι δυνατόν να σπάσει και να «ηρεμήσει η ψυχή» συναντάμε και στον Δάλλα. Σε αντίθεση με τον Σερένι, όμως, εκείνος δεν ζητά να ακούσει μια λέξη, αλλά προτρέπει τους ανθρώπους να ξαναβρούν ό,τι έχουν χάσει στη σύγχρονη πραγματικότητα, τον λόγο τους, ξεκινώντας από τις προσευχές, από τη σιωπηλή απεύθυνση στον Θεό:[624]

Μια μέρα κάπου μες στους αιώνες
σ' αυτή την πετρωμένη παλίρροια
θα ξαναβρούμε τα χαμένα μας έμβολα
την πείνα την αριθμητική των νεκρών μας
τ' αλφαβητάρι των ήχων αρχίζοντας απ' την προσευχή (Α80)

(«XI», *Απόπειρα μυθολογίας*, 1952)

Ακόμη και η προσευχή, όμως, δεν είναι εύκολο να αρθρωθεί. Ο ποιητής, σαράντα ένα χρόνια αργότερα ακόμη αναζητά το *αλφαβητάρι των ήχων*:

Γύρω χορός μυροφόρων Κι ένας θρήνος ψιχάλισμα
Χρστ…Χρστ… στις νοτισμένες ψυχές
ΧΡ… ΧΡ… και πάλι ΧΡΣΤ… ΧΡΣΤ Φαγωμένα φωνήεντα
κι η λέξη σμπαράλιασμα, δε σχηματίζεται όνομα (Β66)

(«Καισαριανή (Επί τύμβω)», *Αποθέτης*)

[621] Πρόκειται για περιοχή στα περίχωρα του Λουίνο, τόπο καταγωγής του Σερένι.
[622] Ο Ρ. Πανιανέλλι τοποθετεί στον πυρήνα των σιωπών του Σερένι «μια έσχατη βούληση να παρίσταται στα γεγονότα, να μην είναι απλώς ένας προσεκτικός θεατής [una estrema volontà di presenziare agli eventi, di non essere soltanto lo spettatore attento]» (Pagnanelli Remo, *La ripetizione…*, ό.π., σελ. 144). Η επιστροφή αυτή του ποιητή στο παρελθόν μπορεί να μην μετουσιωθεί σε απουσία μόνο με το άκουσμα μια λέξης, με την δημιουργία μιας ρωγμής στη σιωπή.
[623] Ο Καμύ ασκεί κριτική σε όσους καταφεύγουν στην ιδέα του Θεού ως απάντηση στο παράλογο, στη σιωπή του κόσμου. Προτείνει μια ζωή χωρίς Θεό και χωρίς υπερβατική ελπίδα. (Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου…*, ό.π., σελ. 62, 73-74) Ο Σερένι φαίνεται να ακολουθεί παρόμοια λογική. Η θεϊκή σιωπή είναι άγονη και η μόνη ελπίδα που υπάρχει είναι η λέξη.
[624] Το ίδιο μοτίβο συναντάμε και νωρίτερα στο έργο του Δάλλα: Στο ποίημα «Οι τρεις μάγοι» του 1950 η λέξη «Ιησούς» επαναλαμβάνεται ως προσευχή και λειτουργεί σαν *σύνθημα* (Α42-43).

Η λέξη έχει πληγεί ανεπανόρθωτα, το όνομα είναι αδύνατον να ακουστεί, αφού τα φωνήεντα έχουν «φαγωθεί». Ακούγεται μόνο ένας θρήνος, μια προσευχή, η οποία είναι ισχνή. Οι μυροφόρες θρηνούν τόσο την απώλεια του νοήματος όσο και την απώλεια του ίδιου του Χριστού, τη σύνδεσή του με την οριστική σιωπή.

Συμπεράσματα πρώτου κεφαλαίου

Σε αυτό το κεφάλαιο, διερευνώνται οι τρόπο με τους οποίους οι συγγραφείς, προσεγγίζοντας τη σιωπή εντοπίζουν το νόημα, την αλήθεια ή ακόμη και το θεϊκό στοιχείο. Η Γκίνζμπουργκ μιλά για τη σιωπή που δίνει χώρο στους ανθρώπους να πλησιάσουν τον εαυτό τους και να εντοπίσουν σε αυτή τον ουσιαστικό λόγο που μένει πάντα άρρητος. Ο Σερένι αποδύεται σε μια υπαρξιακή αναζήτηση ανάμεσα στη γη και τον ουρανό. Εκεί, ή σε άλλους σιωπηλούς τόπους, όπως η μνήμη, ο ποιητής εντοπίζει το φως ή την αλήθεια, η οποία όμως είναι συχνά απρόσιτη. Στον Δάλλα, η σιωπή αποκτά δημιουργικό και μεταφυσικό χαρακτήρα, καθώς λειτουργεί ως μήτρα του ποιητικού λόγου και τόπος ανάδυσης της «ανείπωτης» λέξης. Και στον Δάλλα, η θεϊκή παρουσία βρίσκεται στη σιωπή. Για τον Χατζή, το νόημα στη σιωπή δεν είναι μεταφυσικό, αλλά υπαρξιακό και ανθρώπινο. Η σιωπή είναι ο τόπος όπου ο άνθρωπος «γυρνά» στον εαυτό του, αντιμετωπίζει την αλήθεια της μοίρας του και βρίσκει την ουσία στην απλότητα, τη μνήμη και τη συντροφικότητα. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις των συγγραφέων, κοινός παρονομαστής είναι ότι το νόημα μετατοπίζεται έξω από τον λόγο και επιβιώνει μέσα στη σιωπή, είτε προσκαλώντας τον άνθρωπο να το συναντήσει εκεί είτε υποδεικνύοντας ένα όριο της ανθρώπινης ύπαρξης.

2. Οι σιωπές του έρωτα

Αναζητώντας όσα διαφεύγουν από τον λόγο, οι συγγραφείς του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα στρέφονται στη σιωπή. Μακριά από τον οικείο τους κόσμο, σε υπόγειους τόπους ή σε ουράνιες σφαίρες, γυρεύουν όσα παραμένουν ανείπωτα. Εκεί, στο πεδίο όπου κρύβονται το νόημα, η αλήθεια και το θείο, εντοπίζουν ένα ακόμη στοιχείο: τον έρωτα.

Το 1987, στη συλλογή *Τα αρνητικά της σιωπής* και το ποίημα «Στο νοσοκομείο», ο Γιάννης Ρίτσος, αναλογιζόμενος την πορεία της ζωής του, γράφει: *Την πρώτη και την τελευταία σου λέξη/ την είπαν ο έρωτας και η επανάσταση./ Όλη σου τη σιωπή την είπε η ποίηση.*[625] Ο έρωτας και η επανάσταση κατέχουν κεντρική θέση στη ζωή του ποιητή: Είναι οι δύο συνθήκες που «μιλούν» για όσα ό λόγος δεν μπορεί: για τον τρόπο που σχετίζεται με τον κόσμο, με τους Άλλους. Η ποίηση, αντίθετα, αποκαλύπτει τη σχέση με τον εσωτερικό του εαυτό, με την προσωπική του σιωπή.[626] Τι συμβαίνει όμως όταν στη σιωπή του ποιητή εγκολπώνεται ο έρωτας;

Λίγα χρόνια νωρίτερα, στο ποίημα «Σάρκινος λόγος» ο Γιάννης Ρίτσος περιγράφει μια τέτοια συνθήκη:

> *Τα ποιήματα που έζησα στο σώμα σου σωπαίνοντας,*
> *θα μου ζητήσουν, κάποτε, όταν φύγεις, τη φωνή τους.*
> *Όμως εγώ δε θα 'χω πια φωνή να τα μιλήσω. Γιατί εσύ συνή-*
> *θιζες πάντα*
> *να περπατάς γυμνόποδη στις κάμαρες, κι ύστερα μαζευόσουν στο*
> *κρεβάτι*
> *ένα κουβάρι πούπουλα, μετάξι κι άγρια φλόγα. Σταύρωνες τα*
> *χέρια σου*
> *γύρω στα γόνατά σου, αφήνοντας προκλητικά προτεταμένα*
> *τα σκονισμένα σου ρόδινα πέλματα. Να με θυμάσαι – μου 'λε-*
> *γες – έτσι·*
> *έτσι να με θυμάσαι με τα λερωμένα πόδια μου· με τα μαλλιά μου*

[625] Βλ. Προκοπάκη Χρύσα (επίλ.), *Ανθολογία…, ό.π.*, σελ. 427

[626] Το 1957, στο τέταρτο μέρος της *Συμφωνίας Αρ.1*, ο Τ. Λειβαδίτης γράφει: (*Γιατί οι άνθρωποι υπάρχουν απ' τη στιγμή που βρίσκουνε μια/ θέση στη ζωή των άλλων./ Ή έναν θάνατο / για τη ζωή των άλλων. Και πηγαίντε…)/ Επιτέλους ποιος μίλησε!/ Τίποτα. Κανείς.* (Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση 1…*, ό.π., σελ. 249). Αγνοώντας έναν κόσμο όπου όλοι σιωπούν, με τα λόγια που τοποθετεί σε παρένθεση, ο ποιητής «ψιθυρίζει» την αλήθεια του: Η δική του σιωπή γίνεται ποίηση και μέσα από αυτή μεταφέρει ακριβώς αυτό που δηλώνει και ο φίλος και «δάσκαλός» του Γ. Ρίτσος, τριάντα χρόνια αργότερα.

ριγμένα στα μάτια μου – γιατί έτσι βαθύτερα σε βλέπω. Λοιπόν,
πώς να 'χω πια τη φωνή. Ποτέ της η Ποίηση δεν περπάτησε
έτσι
κάτω από τις πάλλευκες ανθισμένες μηλιές κανενός Παραδείσου.[627]

(*Ερωτικά*, 1981)

Η ένωση της προσωπικής σιωπής με το πάθος του έρωτα υποδηλώνει μια σύνθετη διάσταση της ύπαρξης, όπου η εσωτερική και η εξωτερική ζωή διαπλέκονται. Έτσι γεννάται η ανάγκη η ποίηση να αποκτήσει διπλή λειτουργία: να μετέχει στο βίωμα και να αναστοχάζεται ταυτόχρονα. Μπροστά στην ανάγκη αυτή, ο συγγραφέας δηλώνει αδύναμος, χάνει τη φωνή του και παραμένει σιωπηλός, καθώς ούτε η Ποίηση δεν αρκεί για να περιγράψει μια τόσο έντονη εμπειρία: την *αιώνια νεότητα του κόσμου*[628].

2.1 Όσα δεν λέγονται

Όταν η γυναίκα του «Σάρκινου λόγου» φεύγει και τα ποιήματα *ζητούν τη φωνή τους*, ο λογοτέχνης χάνει τη δική του. Μια αντίστοιχη απώλεια της δυνατότητας να μεταστοιχειώσει τον *πόνο της νεότητας* σε ουσιαστικό λόγο, σε Ποίηση συναντάμε και στον Βιττόριο Σερένι. Διαβάζουμε στη συλλογή *Diario d'Algeria* [*Ημερολόγιο της Αλγερίας*], την οποία ο ποιητής γράφει ενώ βρίσκεται κρατούμενος σε στρατόπεδο της Αλγερίας και εκδίδει το 1947:

Πολύ ο καιρός έχει αργήσει
για να ονομαστείς
οδύνη των νεανικών μου χρόνων.

[…]

Αλλά αν εσύ λείπεις
κι ακόμη κι ο ουρανός έχει ηττηθεί

---

627 Ό.π., σελ. 409

628 Το 1978, ενώ βρίσκεται στην Κοστιέρα Αμαλφιτάνα, ο Ρίτσος γράφει το ποίημα «Ανάκτηση δικαιωμάτων». Είναι εκεί που μιλά για τον έρωτα που περνά αστραπιαία σαν μοτοσικλέτα και για το δικαίωμα σε αυτόν· για το *δικαίωμα στην αιώνια νεότητα του κόσμου*. Το ποίημα αποτελεί μέρος της συλλογής *Ο κόσμος είναι ένας*, η οποία μαζί με τα *Μετάγγιση* και *Το άγαλμα στη βροχή* δημοσιεύονται στην Ελλάδα υπό τον γενικό τίτλο *Ιταλικό τρίπτυχο*, καθώς πρόκειται για κείμενα που συνθέτει κατά τη διάρκεια ενός μεγάλου ταξιδιού στην Ιταλία (Βλ. Γιάννης Ρίτσος *Ιταλικό τρίπτυχο: Μετάγγιση, Ο κόσμος είναι ένας, Το άγαλμα στη βροχή*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1982). Η συλλογή *Μετάγγιση* δημοσιεύεται, δύο χρόνια νωρίτερα, και στην Ιταλία. Τον πρόλογο της έκδοσης υπογράφει ο Β. Σερένι (Βλ. Vittorio Sereni, «Note di lettura per Ritsos [Σημειώσεις ανάγνωσης για τον Ρίτσο]» στο: Ghiannis Ritsos (μτφ. Nicola Crocetti), *Trasfusione (poesie italiane)*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1980, σελ. III-X)

είμαι ένα φωσάκι που τρεμοσβήνει,
μια περιττή φωνή στη χορωδία (89) (Παράρτημα Α, αρ. 72)

(Άτιτλο, 1944*)

Ένα ακόμη από τα πολλά «εσύ» που χαρακτηρίζουν τη γραφή του Σερένι, συνδέει τις στροφές που παραθέτουμε, την πρώτη και την τελευταία του ποιήματος. Στον μεταξύ τους διάλογο παρεμβάλλονται, στο κυρίως σώμα του κειμένου, περιγραφές εικόνων που συνδέονται με τη νεότητα: τα φώτα της πόλης, η ηλιοφάνεια του καλοκαιριού, η παρουσία των φίλων, το πάθος ενός βλέμματος που λάμπει κι ενός πυρετώδους αγγίγματος.[629] Όμως, ο στοχαστικός ήχος των δεικτών του ρολογιού στον καρπό[630] ακούγεται εξαρχής και προμηνύει όσα πρόκειται να διαβάσουμε λίγο πριν το τέλος: την έλευση του *σταχτιού καλοκαιριού* που μαραίνει *τις παπαρούνες στα λιβάδια.*[631] Ακολουθώντας τον τρόπο που ξεδιπλώνεται η σκέψη του ποιητικού υποκειμένου από την πρώτη ως στην τελευταία στροφή, αναγνωρίζουμε στους εισαγωγικούς στίχους «μια μορφή καλυμμένης αυτοκριτικής»[632]. Ο ποιητής άργησε να αντιληφθεί την οδύνη των νεανικών του χρόνων ως «ποιοτικά διαφορετική»[633] από εκείνη την οποία βιώνει ως φυλακισμένος.[634] Καθώς πλησιάζει στο τώρα, απευθύνεται σε εκείνη, στην παρουσία χωρίς την οποία ο χρόνος κυλά δίχως νόημα, και ομολογεί ότι η φωνή του είναι αδύναμη, ο λόγος του περιττός. Όσα δεν ειπώθηκαν πριν από καιρό, πλέον δεν μπορούν παρά να μείνουν στη σιωπή.

Ο έρωτας στο ποιητικό έργο του Σερένι είναι σπάνια ρομαντικός με την κοινόχρηστη έννοια του όρου. Είναι συνήθως μνήμη, μάχη με τον χρόνο, αναζήτηση της ουσίας: μια μορφή αντίστασης του συγγραφέα, αλλά και γενικότερα του ανθρώπου στην απώλεια νοήματος. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στα πρώιμα κείμενά του, όταν η εμπειρία της συμμετοχής στον πόλεμο τον στιγματίζει. Δεκατέσσερα χρόνια μετά την έκδοση του *Diario d'Algeria*, το 1961, ο Σερένι γράφει το δοκίμιο «Per un poeta d'amore [Για έναν ποιητή του έρωτα]». Ένα από τα ερωτήματα, με τα οποία καταπιάνεται, είναι το ποιος μπορεί να αποκαλείται «ποιητής του

[629] «*ma un occhio lustro ma un tatto febbrile*»
[630] «*ticchettio meditabondo/ d'una sfera al mio polso*»
[631] «*smorzava i papaveri sui prati/ una cinerea estate.*»
[632] «una forma di velata autocritica»
[633] «Qualitativamente diversa»
[634] Βλ. Stefano Sasso, *Vittorio Sereni tra canzoniere e diario. Alla riscoperta di un percorso poetico (1935-1952)*, εκδ. Verlag Dr. Kovač, Αμβούργο 2002, σελ .264

έρωτα».[635] Με άλλα λόγια, ποιο είναι εκείνο το μέρος της ποίησης «που φέρει πιο διάχυτο και σταθερό το αποτύπωμα»[636] του έρωτα, σε ένα λογοτεχνικό σύμπαν όπου αν γινόταν «μια στατιστική για τις 'φωνές' στη σημερινή ποιητική παραγωγή, είναι πιθανό ότι το ποσοστό που θα αναλογούσε στη φωνή του *έρωτα* θα ήταν και πάλι το υψηλότερο»[637]. Προκειμένου να απαντήσει, ο ποιητής ξεκινά τον συλλογισμό του από μια φράση του Ι. Καλβίνο, σύμφωνα με τον οποίο «το μυθιστόρημα ζει μέσα στη διάσταση της ιστορίας» και το αληθινό του θέμα πρέπει να είναι ο ορισμός της εποχής του.[638] Η φύση της ερωτικής ποίησης, όπως υποστηρίζει ο Σερένι, σε αντίθεση με αυτή του μυθιστορήματος, δεν της επιτρέπει να υπηρετεί τον ίδιο σκοπό: «κουβαλά όλη τη φθορά του είδους», [639] συνδέεται συνήθως με περιόδους μαθητείας·[640] τελικά, «μάλλον καίγεται στην πρώτη της επαφή» [641] με τη διάσταση της Ιστορίας. Ωστόσο, αυτό δεν αρκεί για να την απαρνηθούμε. [642] Και συνεχίζει:

> Κι από την άλλη πλευρά, γιατί να μην το πούμε; αρέσει − αν νιώθουμε την ανάγκη− να υπάρχει πότε-πότε ένας ποιητής που να επαναφέρει, ακόμη και με ένθερμο τρόπο, τα λεγόμενα αιώνια συναισθήματα, για να τα επαληθεύσει μέσα στον κλίβανο των εξελισσόμενων ηθών και των μεταβαλλόμενων καταστάσεων.(Παράρτημα Α. αρ.73)[643]

Η αντίληψη του ποιητή για τον έρωτα αποκαλύπτεται σε αυτό το απόσπασμα. Σε έναν κόσμο που συνεχώς αλλάζει, και με τον άνθρωπο να στερείται σταθερών του παρελθόντος, υπάρχουν συναισθήματα, όπως ο έρωτας, που παραμένουν αναλλοίωτα. Η ποίηση που τα αναδεικνύει αποκτά νόημα, καθώς δίνει στον δημιουργό και, κατ' επέκταση, στον αναγνώστη τη δυνατότητα να υπάρξει συνειδητά μέσα στον χρόνο. Με αυτόν τον τρόπο, λειτουργεί και ως μια μορφή αντίστασης στην ιστορική φθορά, στο «ξέφτισμα» της μνήμης.

Επιστρέφοντας στην ποιητική του Σερένι, καθίσταται πλέον σαφής ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στο έργο του ο έρωτας: ακόμη κι όταν πτυχές της εμπειρίας αποσιωπώνται ή το ίδιο

---

[635] Ο Σερένι, απαντώντας, κατονομάζει τους δύο πρώτους ποιητές του έρωτα που τού έρχονται στον νου: τον Κ. Καβάφη και τον Σ. Πέννα.
[636] «che reca più diffusa e più costante l'impronta», Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ό.π., σελ. 620
[637] «una statistica per 'voci' all'interno della produzione poetica odierna, è probabile che la percentuale assegnata alla voce *amore* risulterebbe ancora la più alta. Tra le più alte di certo», ό.π.
[638] Βλ. Vittorio Sereni, *ό.π.*, σελ. 618
[639] Ό.π., σελ. 619
[640] Ό.π.
[641] «vi si brucia al primo contatto»
[642] Ό.π., σελ. 620
[643] «E dall'altra parte, perché non dirlo? piace − se ne sente il bisognoo− che sia di tanto in tanto un poeta a riproporre, anche mediante una fervida maniera, i sentimenti cosiddetti eterni, a procedere alla verifica di essi dentro la fornace del costume che evolve e delle situazioni che mutano.»
Ό.π.

το συναίσθημα δεν κατονομάζεται, η ύπαρξη, η παρουσία του επιβεβαιώνεται από το αποτύπωμα του «αιώνιου» που το χαρακτηρίζει.

Η ίδια αντίληψη για τη φύση του έρωτα είναι αυτή που οδηγεί και τον πρωταγωνιστή του *Διπλού βιβλίου* του Δημήτρη Χατζή σε μια επιλογή που συνεπάγεται απομάκρυνση, μοναξιά και, τελικά, σιωπή. Όπως και στο έργο του Σερένι, ο έρωτας − ή, πιο σωστά, η ανάμνησή του− αποτελεί ένα από τα ελάχιστα στοιχεία που μπορούν να παραμείνουν άφθαρτα μέσα σε μια αλλοτριωμένη πραγματικότητα. Ο Κώστας, όσο βρίσκεται και εργάζεται στη Στουτγάρδη, μυείται σε έναν διαφορετικό τρόπο να αντιμετωπίζει τις σχέσεις και τις συντρόφους του: στο «φίφτυ-φίφτυ στον έρωτα», εκεί που «όσα δίνεις, τόσα παίρνεις» (ΔΒ 71)· σε μια συνθήκη που είναι αδύνατον να έχει διάρκεια, που δεν τού επιτρέπει να έχει μια «γυναίκα δική [τ]ου» (ΔΒ 69)». Ωστόσο, αυτό δεν τον προβληματίζει, αφού εξαρχής ο ίδιος δηλώνει ότι δεν θα ήθελε να έχει μια σύζυγο «όπως πρέπει στον άνθρωπο − και προπαντός στον άνθρωπο το φτωχό−» (ΔΒ 69).[644] Όλα, όμως, αλλάζουν όταν συναντά την Έρικα· στο πρόσωπό της γνωρίζει «τον άλλο τον έρωτα, τον αληθινό» (ΔΒ 99). Η σχέση αυτή διαρκεί πέντε μήνες. Φτάνοντας στο τέλος της ο Κώστας αναστοχάζεται όσα έχει ζήσει και συνειδητοποιεί ότι ο έρωτας είναι «μεγαλύτερος απ' τον άνθρωπο», άρα «ακατόρθωτος» (ΔΒ 109) − αυτός είναι και ο λόγος που κρατά μόνο για λίγο:

> «Και πάλι δε σώζεται τίποτα. Άλλοι μένουνε παραιτημένοι, μαζί και χωρίς τον έρωτα. Οι άλλοι χωρίζουν − να μην τον προδώσουν. Κ' έτσι κι αλλιώς η πίκρα μένει μονάχα. Για πάντα. Δεν είναι που λείπει τ' αγαπημένο πρόσωπο, αυτό που φάνηκε πως ήταν ο έρωτας. Είναι για τη γνωριμία του ακατόρθωτου. Γι' αυτή την αίσθηση του άφθαρτου που έχω κι εγώ. Η Έρικα και κείνα τα τραίνα τα μισητά μου που δεν πάνε πουθενά, γίναν ένα πράμα. Είναι ο μεγάλος, ο άπιαστος κόσμος − που δεν υπάρχει. Η φαντασία μας τον άγγιξε μια στιγμή τον έρωτα. Μια στιγμή μονάχα − και χάθηκε.»

[644] Οι Λέβι και Σάιρ σε μια προσπάθεια να απαντήσουν κατά πόσο οι μαρξικές ιδέες ανήκουν στο πλαίσιο του ρομαντισμού, κάνουν μια ανασκόπηση των κειμένων του Μαρξ με άξονα την κριτική στην πραγμοποίηση της ζωής. Σε αυτή διαβάζουμε: «[Με το πέρασμα στη νεωτερικότητα] η ανταλλαγή ανάμεσα σε συγκεκριμένες ανθρώπινες αξίες − έρωτας με έρωτα, εμπιστοσύνη με εμπιστοσύνη− έχει αντικατασταθεί από την αφηρημένη ανταλλαγή χρήματος με εμπόρευμα. Ο εργαζόμενος έχει υποβιβαστεί στη θέση του εμπορεύματος. […] Στο σύγχρονο βιομηχανικό σύστημα η όλη οργάνωση της εργασιακής διαδικασίας συνθλίβει τη ζωτικότητα, την ελευθερία και την ανεξαρτησία του εργαζομένου» (Michael Löwy, Robert Sayre, *Εξέγερση και μελαγχολία. Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της νεωτερικότητας*, Εναλλακτικές εκδόσεις, Αθήνα 1999, σελ. 213-214). Στο *Διπλό βιβλίο*, όπως και στο σύνολο των έργων του ο Χατζής, δείχνει την απαγκίστρωση της ελληνικής κοινωνίας από νοοτροπίες που, σύμφωνα με τον ίδιο, πηγάζουν από τον Μεσαίωνα. Το πέρασμα, όμως, στη νέα εποχή δεν φέρνει κάτι καλύτερο. Βλέπουμε έτσι τον πρωταγωνιστή του υπό το φως μιας αλλότριας ζωής: Είναι αποδυναμωμένος· ακόμη και ο έρωτας για εκείνον δεν έχει πλέον καμία αξία. Τα πράγματα θα αλλάξουν δραματικά όταν πάψει να είναι, όπως ο ίδιος λέει, «ανύπαρκτος» (ΔΒ 111), όταν αποφασίσει να ξεφύγει από τις «νόρμες» τις εποχής του και να ακολουθήσει το συναίσθημά του· όταν αρχίσει να ονειρεύεται μια διαφορετική ζωή για τον εαυτό του και έναν νέο, καλύτερο κόσμο. Τα πράγματα θα αλλάξουν όταν οι ποιότητες σταθούν απέναντι στις ποσότητες.

(σελ. 110, 1976*)

Αυτός ο «φιλοσοφικός μονόλογος για τον έρωτα»[645] του Κώστα, ολοκληρώνεται ως εξής:

> «Και παντρευόμαστε κιόλας − για το γάμο, χωρίς τον έρωτα. […] Ε, λοιπόν, όχι του κερατά… Μένω με την άλλη − που δεν θα ξανάρθει. Εκείνη την Έρικα που 'χε τον τρόμο στα μάτι. Να πικραίνομαι, να μετανιώνω, ν' αποδιώχνω το βράδυ την αγαπημένη της θύμηση, να την ονειρεύομαι μέσα στον άπιαστο κόσμο − ναι, ναι, εγώ το τίποτα των ανθρώπων, ο Κώστας εκείνος ο ανύπαρκτος»
>
> (σελ. 110-111, 1976*)

Ο μόνος τρόπος για να διασωθεί η αίσθηση του άφθαρτου που προσφέρει ο έρωτας είναι να μείνει ανέκφραστος, να περάσει στη σιωπή. Οι καταβολές των δύο ηρώων και η πραγματικότητά στην οποία προσπαθούν να επιβιώσουν δεν τους επιτρέπει να ζήσουν όπως θα ήθελαν, τούς εξαναγκάζει σε έναν «αναγκαίο συμβιβασμό»[646]. Σε αυτή τη συνθήκη, ο πρωταγωνιστής αποφασίζει να μην κινηθεί συμβατικά, αλλά να διατηρήσει τη δυναμική του συναισθήματός του συνδέοντάς το με το όνειρο. Την ώρα που οι περισσότεροι αφήνουν το συναίσθημα να χαθεί στη λήθη, εκείνος αντιστέκεται.[647] Κινείται αντίθετα από τον καιρό του και μέσω της σιωπής, συνδέεται με το αιώνιο· παύει, έτσι, να είναι «ανύπαρκτος».

Η περίπτωση της απομάκρυνσης ενός ζευγαριού δεν είναι η μόνη κατά την οποία ο έρωτας μένει ανέκφραστος, παρ' όλο που συνεχίζει να υπάρχει. Το «αιώνιο συναίσθημα» σε αρκετές περιπτώσεις παραμένει στη σιωπή και στις αρχικές φάσεις μιας σχέση. Συχνά τότε, ένα γέλιο ή ένα κλάμα αντικαθιστά τον λόγο και καλύπτει τη σιωπή.

---

[645] Βουτουρής Παντελής, «Το Διπλό Βιβλίο….», ό.π. σελ. 63

[646] Ό.π.

[647] Δώδεκα χρόνια πριν η ιστορία του Κώστα του *Διπλού βιβλίου* φτάσει στα χέρια των αναγνωστών, ο πρωταγωνιστής του Β. Σερένι στο διήγημα «L'opzione», με αφορμή την ανάμνηση της ξανθιάς γυναίκας που του είχε κινήσει το ενδιαφέρον τέσσερα χρόνια νωρίτερα, σκέφτεται: «Τι είναι στο βάθος οι αγάπες αν όχι η λίγο-πολύ επίμονη ανάμνηση, που προσπαθείς να διατηρήσεις, εκείνων που υπήρξαν ευγενικοί μαζί σου και με τους οποίους προσπάθησες [κι εσύ] να είσαι ευγενικός, πλέον δεν ζούμε μ' αυτό, όχι στ' αλήθεια, ζούμε συνδυάζοντας και αποσυνθέτοντας συγκυρίες, καταστάσεις, ανάλογα με την ενέργεια που διαθέτουμε τη μία ή την άλλη στιγμή, δεν το λέω με πίκρα, προσπαθώ να περιγράψω μια νέα βιολογική κατάσταση, τρόπον τινά…» (Παράρτημα Α, αρ. 74) (Vittorio Sereni, *Il sabato…*, ό.π., σελ. 38). Και στα δύο έργα, οι βασικοί χαρακτήρες αποτελούν ενεργά μέλη ενός νέου κόσμου, όπου όλα είναι διαφορετικά: οι άνθρωποι, οι ρυθμοί στους οποίους κινούνται, οι συμπεριφορές και η ηθική τους. Η αγάπη (στην περίπτωση του Χατζή με την έννοια του έρωτα, ενώ σε αυτή του Σερένι και ευρύτερα) συνδέεται στενά με την άρνηση της λήθης. Όταν το νέο πλαίσιο περιορίζει τις σχέσεις στο όριο της αναγκαιότητας, η διατήρηση της μνήμης αποκτά χαρακτήρα αντίστασης −γίνεται το στοιχείο που διαφοροποιεί τους ήρωες των συγγραφέων από τον κανόνα.

Επιστρέφοντας στα πρώτα στάδια της σχέσης Έρικας και Κώστα στο *Διπλό βιβλίο* εντοπίζουμε ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα: όταν η σπιτονοικοκυρά του άντρα, η Φράου Μπάουμ, τον επισκέπτεται στο δωμάτιο που του ενοικιάζει και βρίσκει εκεί τη σύντροφό του, στην οποία δείχνει συμπάθεια. Αφού διευθετούν το ζήτημα για το οποίο τον έχει επισκεφθεί, φεύγει και σύντομα επιστρέφει με γλυκά για το ζευγάρι (ΔΒ 103). Με αφορμή αυτή την κίνησή της, η Έρικα εκφράζει την επιθυμία να τής προσφέρει λουλούδια την επόμενη φορά που θα βρεθεί στο σπίτι του. Ο Κώστας δεν αντιδρά θετικά στο άκουσμα της ιδέας: την επιπλήττει και ρωτά ειρωνικά αν πρόκειται να γίνει πεθερά κάποιου από τους δύο (ΔΒ 103). Η γυναίκα, τότε, ξεσπάει σε κλάματα:

> «[…]και ξαφνικά μού γυρίζει τις πλάτες, πέφτει στο κρεβάτι ─ κλαίει με αναφιλητά. Είναι η ευτυχία. Θέλω κι εγώ να της πω ─ μη φοβάσαι─ θα το πάμε εμείς οι δύο, θα το πάμε...»
>
> (σελ. 103)

Η απογοήτευση της Έρικας και, πιθανόν, ο φόβος που τής γεννά η ενδεχόμενη διάλυση της σχέσης τους φαίνεται να μην επηρεάζει τον πρωταγωνιστή του Χατζή. Η βεβαιότητά του, όμως, ότι θα συνεχίσουν να είναι μαζί γίνεται αντιληπτή μόνο από τον αναγνώστη. Ο Κώστας επιθυμεί να εκφράσει τον έρωτά του, μα τελικά, δεν το κάνει ποτέ. Ο συγγραφέας τονίζει ακόμη περισσότερο αυτή τη σιωπή κλείνοντας τη φράση με αποσιωπητικά. Τα ίδια αποσιωπητικά που διακόπτουν τη συνεχή μορφή του κειμένου σηματοδοτούν και την πρώτη ρωγμή, την πρώτη ασυνέχεια στο δεσμό του ζευγαριού.

Αυτή δεν είναι η μόνη φορά που ο Χατζής χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο μοτίβο. Ανατρέχοντας στο πιο πρώιμο έργο του και σε μια σχέση που βρίσκεται σε εξίσου πρώιμο στάδιο, συναντάμε την ιστορία της Αυγερινής και του Γρηγόρη. Οι δύο γνωρίζονται με αφορμή τις επισκέψεις του Γρηγόρη, μέλους του αντάρτικου, στο νοσοκομείο όπου δουλεύει η Αυγερινή. Όταν κι εκείνη αποφασίζει να αναλάβει ενεργό δράση στο αντάρτικο, μαζί με τη φίλη της Ασημίνα, ζητούν τη βοήθεια του Γρηγόρη. Είναι τότε που αρχίζουν να αναπτύσσονται συναισθήματα ανάμεσά τους. Την πρώτη φορά που η Αυγερινή τού μιλά ανοιχτά για όσα σκέφτεται, για τις ανησυχίες και τους φόβους της,[648] η αντίδρασή του μοιάζει με αυτή του

[648] Ο Χ. Χόκβερντα επισημαίνει πώς η πορεία τη Αυγερινής προς την ανεξαρτησία της σκέψης της και την ανακάλυψη της προσωπικής της φωνής πραγματοποιείται μέσω της συμμετοχής της στο αντάρτικο και του δεσμού της με τον Γρηγόρη (Βλ. Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και…*, ό.π., σελ. 174)

Κώστα στο κλάμα της δικής του συντρόφου: Ο Γρηγόρης επιθυμεί να εξηγήσει πώς σκέφτεται και να την καθησυχάσει· αντ' αυτού, τής λέει απλώς μια πολύ σύντομη φράση: «όλα θα γίνουν» (ΦΤ 78).[649] Μετά από αυτό, τα λόγια του γεμίζουν παύσεις, αποσιωπητικά που προοικονομούν, για ακόμη μία φορά, το τέλος μιας σχέσης.[650]

Ακόμη κι όταν η σιωπή δεν προαναγγέλλει το τέλος, ο έρωτας ενδέχεται να παραμένει ανέκφραστος. Λίγο καιρό αφού ο Γρηγόρης ενημερώσει τις δύο γυναίκες για τον τόπο όπου πρέπει να μεταφερθούν, και αφού εκείνες αναχωρήσουν, ανατίθεται στην Ασημίνα να επιστρέψει για να τον συναντήσει. Εκείνη, ωστόσο, παραχωρεί τη θέση της στη φίλη της. Έτσι, το ζευγάρι επανενώνεται, αλλά δεν καταφέρνει να περάσει αρκετό χρόνο μαζί, απουσία τρίτων:

> «Και κάθε φορά που γίνεται να μείνουνε μια στιγμή μονάχοι τους να γυρίζει κ' εκείνος και να καρφώνει τα μάτια του απάνω της:
>
> ―Λοιπόν;
>
> Κι αυτή να κατεβάζει τα δικά της και ν' ανασηκώνει τους ώμους και να μην ξέρει τι να του πει. Και να γίνεται τότες μια βαθιά σιωπή, σάμπως όλη η ζωή να σκύβει ήμερα-ήμερα ν' ακούσει τον παλμό της δικής της καρδιάς. […]
>
> ―Λοιπόν;
>
> ―Τι λοιπόν; Μπορούν αυτά τα πράματα να ειπωθούνε;
>
> ―Τίποτα.
>
> Και γελούνε κ' οι δυο τους, πολύ ευχαριστημένοι γι' αυτό το τίποτα.»
>
> (*Φωτιά*, σελ. 113, 1946*)

[649] Τη λογική αυτή του Γρηγόρη ότι ο έρωτας χρειάζεται, μπροστά σε όσα συμβαίνουν, να παραμεριστεί, να αναβληθεί μέχρι να έρθει η κατάλληλη στιγμή, συναντάμε και στους ήρωες του μυθιστορήματος της Άλκης Ζέη *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα*. Στο συγκεκριμένο έργο, μπορεί η ηρωίδα να δομεί την ταυτότητά της γύρω από τη σχέση της με τον Αχιλλέα, σε βαθμό, που καταλήγει να μην έχει δικό της όνομα, όμως ο αγώνας πάντοτε παρεμβάλλεται και εμποδίζει την πραγμάτωση του έρωτά τους όπως την φαντάζεται εκείνη. Μάλιστα, ενώ και τα δύο μέλη του ζευγαριού είναι ενεργά στην υπόθεση της Αντίστασης, του κομμουνισμού, της δημοκρατίας, φαίνεται πώς είναι οι επιλογές του άντρα που οδηγούν σε αυτή τη συνθήκη. Έτσι, τελικά, ο πραγματικός έρωτας ξεχνιέται: «[Ο Ευγένιος] Ήθελε να γίνει χειρουργός, δεν πρόλαβε. Κανείς από την γενιά μας δεν πρόλαβε. Μας προλάβαιναν άλλα. Πόλεμος, Δεκέμβρης, εμφύλιος, δικτατορία. Όλο τα παλιά θυμόμαστε. Μας βαριούνται. Δεν λέμε να τα ξεχάσουμε, είναι όλη μας η ζωή. Πόσες φορές είπαμε να την φτιάξουμε από την αρχή! Δεν είναι το κουράγιο που μάς έλειψε. Πώς το λέγαμε, Ευγένιε, τότε το 'κάνω έρωτα'; Το ξεχάσαμε.» (Άλκη Ζέη, *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1987, σελ. 347)

[650] Ο Γρηγόρης, τελικά, χάνει τη ζωή του αγωνιζόμενος στα Δεκεμβριανά.

Με το συγκεκριμένο απόσπασμα, ο Χατζής δημιουργεί μια αντίστιξη: δύο αντίθετες καταστάσεις συνυπάρχουν και τοποθετούνται η μία απέναντι στην άλλη,[651] συνθέτοντας μια νέα αρμονία σιωπών. Δια στόματος Γρηγόρη, ο συγγραφέας έχει ήδη επισημάνει ότι, σε εμπόλεμες περιόδους, οι ζωές των ανθρώπων καθορίζονται από τον πόλεμο· μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, οι σκέψεις αναγκαστικά αποσιωπώνται και τα συναισθήματα αδυνατούν να εκφραστούν, ενώ η ανάγκη για συνύπαρξη είναι καταδικασμένη να παραμείνει ανικανοποίητη (ΦΤ 78). Με τη συνάντηση του ζευγαριού, όμως, είναι και πάλι ο Γρηγόρης που, μέσω του ρητορικού ερωτήματός του («μπορούν αυτά τα πράγματα να ειπωθούνε;»), δηλώνει ότι ο έρωτας υπερβαίνει πάντοτε τον λόγο, ανεξαρτήτως εξωτερικών συνθηκών.[652] Τα δύο πρόσωπα φαίνονται ικανοποιημένα από τη σιωπή που μοιράζονται, καθώς αυτή δεν γίνεται η ρωγμή ή το κενό που τα απομακρύνει, αλλά το πεδίο εντός του οποίου καθίσταται δυνατή η μεταξύ τους συνάντηση. *Να 'ναι κι ο έρωτας μια φλογερή ονειροβασία / ή τα περιπλεγμένα χέρια κάτω από την επιφάνεια /του καθημερινού πνιγμού;* (Β52),[653] αναρωτιέται ο Δάλλας αρκετά χρόνια αργότερα. Με τον δικό του τρόπο, ο Χατζής φαίνεται να θέτει το ίδιο ερώτημα: η σιωπή ανάμεσα στο ζευγάρι είναι εκείνη που επιβάλλεται από την πνιγηρή πραγματικότητα του πολέμου ή εκείνη ενός ονείρου, το οποίο ο λόγος θα μπορούσε μόνο να διακόψει;

Ενώ αναπτύσσει αυτό το σχήμα, ο Χατζής δημιουργεί ένα ακόμη, το οποίο προσδίδει έμφαση στο πρώτο και, παράλληλα, σκιαγραφεί τον χαρακτήρα του αγώνα των ανταρτών. Η συνάντηση της Αυγερινής και του Γρηγόρη λειτουργεί ως είδωλο σε έναν καθρέφτη απέναντι

---

[651] Αντίστοιχες αντιπαραβολές καταστάσεων ή χαρακτήρων είναι συχνές στη *Φωτιά*, με κυριότερη αυτή της ίδιας της δομής του μυθιστορήματος. Τη χρονιά που εκδίδεται το βιβλίο, ο Α. Κόμης γράφει: «Η 'Φωτιά' έχει έναν διπλό μύθο. Από τη μια μεριά ένα μύθο καθαρά ιστορικό, την ιστορία της Αντίστασης και από την άλλη το δράμα της Αυγερινής. Αυτοί όμως οι δύο μύθοι ταυτίζονται απόλυτα […]» (Αντώνης Κόμης, «Δ. Χατζή: 'Φωτιά'. Μυθιστόρημα», Ελεύθερα γράμματα , τχ. 40 (1946) στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα…*, ό.π., σελ 800). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η δυαδικότητα ως μοτίβο επανέρχεται διαρκώς στη *Φωτιά*. Ο Χατζής, εν μέσω εμφυλίου, αναπαριστά ένα κόσμο βαθιά διχασμένο, ο οποίος, όμως, δεν παύει να διατηρεί έναν κοινό πυρήνα. Η λογική αυτή θα ακολουθήσει τον συγγραφέα μέχρι και το τελευταίο του έργο. Μάλιστα, δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι εντονότερα τη βλέπουμε ακριβώς στα δύο άκρα, δηλαδή, στην αρχή και το τέλος της λογοτεχνικής του πορείας. Η πρόταση του Χατζή παραμένει διαχρονικά η ίδια: η αποτίναξη στερεοτυπικών λογικών του παρελθόντος, η τριβή με τον κόσμο και η κατανόηση της πραγματικής του εικόνας, είναι ο μόνος δρόμος ώστε η Αυγερινή να μάθει να σκέφτεται μόνη της και ο Κώστας να καταφέρει να γράψει το δικό του βιβλίο· είναι ο μόνος δρόμος για την αυτοπραγμάτωση και τη δημιουργία μια νέας, καλύτερης πραγματικότητας.

[652] Την ίδια ερώτηση διατυπώνει και η Αναστασία στο *Διπλό βιβλίο*. Στην πρώτη της έξοδο με τον μελλοντικό της σύζυγο Βασίλη λέει: «Φτωχά παιδιά και κείνος και γω, παρθένοι στον έρωτα, δεν ξέραμε τι να πούμε, πώς λέγονται αυτά». Συγγραφικά ωριμότερος, ο Χατζής προσεγγίζει πιο σφαιρικά το ζήτημα, εισάγοντας ακόμη ένα στοιχείο. Οι δύο χαρακτήρες δεν μιλούν πρώτον, γιατί είναι «φτωχά παιδιά», άρα ο κόσμος τους δεν τούς επιτρέπει να εκφραστούν· δεύτερον, γιατί δεν έχουν εμπειρία σε τέτοιου είδους συζητήσεις· τρίτον, επειδή ο έρωτας είναι ένα συναίσθημα που δεν είναι εύκολο – ή δεν είναι απαραίτητο;– να εκφραστεί.

[653] Βλ. «20», *Αποθέτης*, 1993

στον οποίο δεν τοποθετείται μία, αλλά δύο μορφές: αυτή της πρώτης συνάντησης αφότου οι δύο γυναίκες αφήνουν το νοσοκομείο, κι εκείνη της παράλληλης ιστορίας της Ασημίνας. Ενώ η Αυγερινή αναχωρεί, η Ασημίνα μένει πίσω για να εκτελέσει μια εντολή που έχει φτάσει από την Αθήνα. Η τελευταία σκέψη της Ασημίνας την οποία περιγράφει ο συγγραφέας είναι η ανάμνηση των βουρκωμένων ματιών «απ' την ανυπόμονη χαρά» της φίλης της (ΦΤ 103). Από το σημείο αυτό, η αφήγηση κορυφώνεται με ένα έντονο και εκτενές επεισόδιο,[654] κατά το οποίο η Ασημίνα καταλήγει στα χέρια των Γερμανών και όλοι βρίσκονται σε κίνδυνο. Το επεισόδιο αυτό λήγει με τη φυγάδευση ενός μέλους της Αντίστασης και την τύχη του κοριτσιού να παραμένει άγνωστη. Το κεφάλαιο, όμως, δεν τελειώνει εκεί· η παράγραφος που ακολουθεί αμέσως μετά ξεκινά με τη φράση: «Αυτή η ευτυχία να μπορούσε να κρατήσει πολύ ακόμα!...» (ΦΤ 112). Ο Χατζής αναφέρεται στην ίδια χαρά που θυμόταν πως είχε δει νωρίτερα η Ασημίνα στα μάτια της φίλης της −στη χαρά που ξεκινά να νιώθει η Αυγερινή όταν μαθαίνει ότι πρόκειται να δει τον αγαπημένο της. Το βλέμμα του αναγνώστη στρέφεται αναπάντεχα στην ιστορία του ζευγαριού, στη σιωπή του έρωτα, στην αίσθηση «φω[το]ς και γαλήνη[ς]» (ΦΤ 112). Η εναλλαγή αυτή από τη βία και τον κίνδυνο στην εσωτερικότητα και την τρυφερότητα δεν λειτουργεί απλώς ως αντιθετική μετάβαση, αλλά αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η ιστορία της μίας φίλης πλαισιώνει και καθορίζει εκείνη της άλλης. Με την αφετηρία να τοποθετείται στη στιγμή που «η καρδιά της [Ασημίνας] λουλούδιαζε» (ΦΤ 103) για τη χαρά της Αυγερινής, όσα παρεμβάλλονται μοιάζουν να συμβαίνουν με σκοπό την πραγμάτωση ενός έρωτα. Η σιωπή της Ασημίνας μπροστά στα βασανιστήρια λειτουργεί ως το αναγκαίο τίμημα, ώστε το ζευγάρι να αγγίξει εκείνη τη σιωπή όπου «κατοικεί» το συναίσθημά τους.[655]

Μια οπτική αντίστοιχη με αυτή που παρουσιάζει ο Χατζής στη *Φωτιά* συναντάμε και στη Ναταλία Γκίνζμπουργκ και το έργο *Tutti i nostri ieri* [*Όλα μας τα χθες*], το οποίο εκδίδεται εφτά χρόνια μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και έξι μετά το ελληνικό μυθιστόρημα. Ενώ αναφέρονται στην ίδια περίοδο, διαφέρουν πολύ. Η Γκίνζμπουργκ, σε

[654] Το επεισόδιο αυτό εκτείνεται σε εννέα περίπου σελίδες.

[655] Στην ελληνική μεταπολεμική λογοτεχνία συναντάμε και άλλα ανάλογα παραδείγματα. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και, ίσως, το γνωστότερο είναι το ποίημα του Τ. Λειβαδίτη «Αν θέλεις να λέγεσαι άνθρωπος», στο οποίο ο ποιητής γράφει: *Αν θέλεις να λέγεσαι άνθρωπος/* […]*/ Μπροστά σε τίποτα δε θα δειλιάσεις κι ούτε θα φοβηθείς./ Το ξέρω, είναι όμορφο ν' ακούς μια φυσαρμόνικα το βράδυ,/ να κοιτάς έν' άστρο, να ονειρεύεσαι/ είναι όμορφο σκυμμένος πάνω απ' το κόκκινο στόμα/ της αγάπης σου/να την ακούς να σου λέει τα όνειρά της για το μέλλον./ Μα εσύ πρέπει να τ' αποχαιρετήσεις όλ' αυτά και να/ ξεκινήσεις/ γιατί εσύ είσαι υπεύθυνος για όλες τις φυσαρμόνικες/ του κόσμου, για όλα τ' άστρα, για όλες τις λάμπες/ και για όλα τα/ όνειρα*. (Τάσος Λειβαδίτης, *Ποίηση 1*..., ό.π., σελ. 122)

αντίθεση με τον Χατζή, δεν μιλά ποτέ για τη Αντίσταση,[656] αν και κάποιοι από τους χαρακτήρες της συμμετέχουν στον αγώνα κατά του φασισμού. Οι πρωταγωνιστές της δεν μοιράζονται κοινές ιδέες και αντιλήψεις· συχνά η απόσταση που τους χωρίζει μοιάζει χαώδης. Οι σιωπές γίνονται πυκνές, όταν δεν υπάρχει κοινός τόπος, κοινή αντίληψη της πραγματικότητας. Ο έρωτας, έτσι, μένει πάντα αδύνατος, αλλά ακόμη και όταν γεννιούνται συναισθήματα, όπως είδαμε να συμβαίνει και στα έργα που εξετάσαμε παραπάνω, τα άτομα αποφεύγουν να τα εκφράσουν μέσω του λόγου. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ίσως είναι αυτό της Άννας και του Τζούμα, οι οποίοι κάνουν παρέα, αφού οι οικογένειές τους ζουν σε γειτονικά σπίτια. Τα δύο νεαρά άτομα σταδιακά έρχονται πιο κοντά:

> «Ο Τζούμα τη φίλησε μια μέρα που ένιωθε λυπημένος […]. Μόνο με την Άννα ένιωθε καλά, μόνο αυτή ήταν καλή μαζί του. Έμειναν στη σιωπή, ο Τζιούμα κοιτούσε το έδαφος συνοφρυωμένος, έκανε σχέδια στη σκόνη με το πόδι του. Ξαφνικά έβαλε το χέρι του γύρω από τη μέση της και την έσφιξε λίγο. Υπήρχε μια απαίσια σιωπή ανάμεσά τους, κοιτάζονταν τρομαγμένοι, ο τρόμος και η σιωπή κράτησαν για πολλή ώρα. Και μετά ο Τζούμα τη φίλησε και αναστέναξαν και χαμογέλασαν γαλήνια.» (Α354-355) (Παράρτημα Α, αρ. 75)

Λίγο προτού ανταλλάξουν το πρώτο τους φιλί, η ένταση ανάμεσα στους δύο νέους κορυφώνεται και μια «απαίσια σιωπή» τους περιβάλλει. Όταν, όμως, επιτρέπουν στα συναισθήματά τους να εκδηλωθούν, η σιωπή μεταμορφώνεται σε γαλήνη. Και σε αυτή την περίπτωση κάθε λεκτική παρέμβαση θα διατάρασσε την αρμονία που βιώνουν, ενώ παράλληλα, οι περιστάσεις δεν τούς επιτρέπουν να εκφράσουν πλήρως όσα αισθάνονται· έτσι, ο έρωτάς τους μένει άρρητος. Παρά τη σύνδεση που κατορθώνουν να δημιουργήσουν, σύντομα γίνεται εμφανές ότι η απόσταση ανάμεσά τους παραμένει αγεφύρωτη. Ο Τζούμα μιλά στην Άννα για μια νέα φίλη που βλέπει τις Κυριακές, όταν πηγαίνει για σκι:

> «Και ο Τζούμα κατέληξε να μιλάει για εκείνο το κορίτσι, που το λέγαν Φιαμέττα, δεν ήταν χαζή και έκανε καλό σκι. Η Άννα τον ρώτησε αν ήταν ερωτευμένος με εκείνη την κοπέλα. Ο Τζούμα είπε όχι, δεν είχε ερωτευτεί ποτέ, αν τυχόν ερωτευόταν, ίσως ερωτευόταν εκείνη την κοπέλα, αλλά προς το παρόν δεν ήταν ερωτευμένος, ήταν καλή μόνο για να κάνουν σκι. Η Άννα, αντίθετα, ήταν καλή για να συζητάνε και επιπλέον για να φιλιούνται. Για να φιληθούν δεν χρειαζόταν να είναι ερωτευμένοι, όταν ένα αγόρι

[656] Ο Μ. Γκουλιελμινέττι σημειώνει πώς παρά τις πολιτικές πιέσεις που θα μπορούσαν να οδηγήσουν την Γκίνζμπουργκ στη συγγραφή ενός μυθιστορήματος για την Αντίσταση, εκείνη ανάμεσα σε άλλους, όπως ο Παβέζε, δεν ενδίδει. Στο έργο της «βρισκόταν, ως εκ θαύματος, εκτός νεορεαλισμού [era miracolosamente fuori dal neorealismo]» (Marziano Gulieminetti, χ.τ. στο: στο: Ioli Giovanna (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa, la città…*, ό.π., σελ. 159)

> κι ένα κορίτσι είναι πολύ καλοί φίλοι μπορεί να συμβεί να φιλιούνται κάπου-κάπου. Η Άννα τον ρώτησε αν είχε φιλήσει την Φιαμέττα. Είπε όχι, ότι δεν την είχε φιλήσει, τουλάχιστον για την ώρα. Η Άννα άρχισε ξαφνικά να κλαίει […] » (A367) (Παράρτημα Α, αρ. 76)

«Η Άννα ήταν η μόνη που τον άντεχε γιατί ήταν αφελής και ανόητη»[657] (A355), σημειώνει η συγγραφέας. Παρ' όλα αυτά, στο πλαίσιο της μεταξύ τους σχέσης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα δύο μέλη αυτού του ζευγαριού μοιάζουν εξίσου «αφελή κι ανόητα»: Από τη μία πλευρά, το κορίτσι βιώνει έντονα συναισθήματα που αρνείται να παραδεχτεί, καταλήγοντας σε σιωπές που, ενίοτε, καλύπτονται από ξαφνικά και φαινομενικά ανεξήγητα κλάματα·[658] από την άλλη, το αγόρι είναι φυγόπονο και αρνείται πεισματικά να σκεφτεί με σοβαρότητα όχι μόνο όσα συμβαίνουν στον κόσμο, αλλά και όσα συμβαίνουν στον ίδιο και τον περίγυρό του.

Στην περίπτωση του Τζούμα, ενδεικτική του χαρακτήρα του είναι η άποψή του για τον φασισμό: Θεωρεί ότι είναι «κακός, επαρχιώτικος κι ανόητος [brutto, provinciale e ignorante]» (A357). Ωστόσο, κατά τα πρώτα χρόνια της εικοσαετίας, υποστηρίζει ότι δεν αξίζει κανείς να ασχοληθεί περισσότερο με αυτόν, πόσο μάλλον να διακινδυνέψει τη ζωή του ή να σκεφτεί το ενδεχόμενο μιας επανάστασης − μάλιστα, γελά με την Άννα όταν εκείνη αναφέρει την επανάσταση (A357). Σύμφωνα με τον ίδιο πρόκειται για μια κατάσταση που είναι καταδικασμένη να μην επιβιώσει για πολύ, πρόκειται σταδιακά να «σβήσει» από μόνη της. Λίγο αργότερα ακολουθεί ο διάλογος ανάμεσα στον Τζούμα και τον φίλο του και αδελφό της Άννας Τζουστίνο, με αφορμή το γεγονός ότι και οι δύο διαβάζουν ποίηση του Μοντάλε. Ο

[657] «Anna era l'unica di sopportarlo perché era ingenua e schema»
Ακριβώς το ίδιο μοτίβο συναντάμε και πέντε χρόνια αργότερα στο θεατρικό έργο *L'inserzione* [Η αγγελία]. Εκεί η Τερέζα λέει ότι ο πρώτος της έρωτας την αντιμετώπιζε σαν «να μην ή[ταν] άνθρωπος γι' αυτόν, [σαν] να ή[ταν] ένα πράγμα που μένει εκεί, σαν σκιά [che non ero una persona per lui, che ero solo una cosa che si lascia lì, un'ombra]» (A1223). Και παρακάτω: «έκλαιγα σαν χαζή. Ξέρετε γιατί; Γιατί ήμουν ερωτευμένη. Ήταν η πρώτη φορά που ερωτευόμουν [piangevo come una stupida. Sa perché? Perché mi ero innamorata. Era la prima volta che mi innamoravo]» (A1223). Η Τερέζα, όπως και η Άννα, όταν ερωτεύονται αλλά λόγω της υποτιμητικής συμπεριφοράς των συντρόφων τους δεν μπορούν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους ξεσπάνε σε κλάματα. Και στις δύο περιπτώσεις, οι γυναίκες δεν αποδίδουν τη θλίψη που νιώθουν στη συμπεριφορά που αντιμετωπίζουν, αλλά στο ίδιο το γεγονός ότι είναι ερωτευμένες.

[658] Στη συνέχεια του έργου, η Άννα μένει έγκυος από τον Τζούμα, εκείνος την παροτρύνει να κάνει έκτρωση και τελικά χωρίζονται, μετακομίζουν σε διαφορετικά μέρη. Εκείνη, τελικά, αποφασίζει να γεννήσει το παιδί, ένα κορίτσι. Ένα από τα αποσπάσματα που δείχνουν με τον καθαρότερο τρόπο τα συναισθήματά της απέναντι στον Τζούμα είναι το παρακάτω: «έψαχνε το πρόσωπο του Τζούμα στο κοιμισμένο πρόσωπο του κοριτσιού, αλλά δεν υπήρχε κανένα ίχνος άλλων προσώπων σε εκείνο το γυμνό κοιμισμένο πρόσωπο, με τα μικρά σφιχτά και λευκά χείλη που ανέπνεαν αργά» (A464). Ακόμη και μετά από αυτή την πολύ αρνητική έκβαση των πραγμάτων, ακόμη και μετά τη διάλυση της φιλίας και της σχέσης τους, η Άννα αναζητά μια σύνδεση με τον Τζούμα, ακόμη κι αν αυτή είναι μέσω της ομοιότητας στη μορφή του μωρού.

Τζουστίνο, τον ρωτά αν γνωρίζει το *Κεφάλαιο* του Μαρξ. Ο Τζούμα ανταποκρίνεται θετικά, διευκρινίζοντας όμως ότι, ενώ διαβάζει Μοντάλε, δεν θα μπορούσε ποτέ να συμφωνήσει με τον Μαρξ. Όπως εξηγεί, εκείνος και ο αδελφός του είναι προορισμένοι να αναλάβουν τη διεύθυνση του οικογενειακού εργοστασίου και, ως αφεντικά («padroni»), θα ήταν παράλογο να συνταχθούν με έναν θεωρητικό που θέλει τη δύναμη στα χέρια των εργατών. (A361-362).[659]

Με αυτά τα δύο περιστατικά, τα οποία η Γκίνζμπουργκ τοποθετεί σε πολύ κοντινή απόσταση, περιγράφει τον χαρακτήρα του νεαρού και, παράλληλα, ανατρέπει έμμεσα και τους χαρακτηρισμούς της για την Άννα, η οποία, παρά τον «αδύναμο σφυγμό της»,[660] φαίνεται να έχει καθαρότερη εικόνα για όσα συμβαίνουν, και σταθερά ονειρεύεται την επανάσταση. Την ίδια στιγμή, εξηγεί τους λόγους για τους οποίους ο έρωτας ανάμεσα σε αυτούς τους χαρακτήρες δεν θα μπορούσε να επιβιώσει: Η ταξική διαφορά των δύο οικογενειών οδηγεί τα μέλη τους να διαμορφώνουν εντελώς διαφορετική άποψη για όσα συμβαίνουν. Σε αυτό το πλαίσιο, ενώ το κορίτσι μπορεί να φανταστεί μια σχέση με τον γείτονά της, για εκείνον κάτι τέτοιο είναι απίθανο. Έτσι, κάθε συναίσθημα που εκείνος αναπτύσσει, δεν μπορεί παρά να το αποσιωπήσει.

[659] Για να ενισχύει ακόμη περισσότερο την εικόνα αυτή του Τζούμα, η Γκίνζμπουργκ αποδίδει δεσποτικό χαρακτήρα στη μητέρα του, μια γυναίκα που σε ολόκληρο το έργο αποκαλείται πάντα «μαμάκα [mammina]».Το αγόρι τής επιτρέπει να κατευθύνει τη ζωή του ακόμη και όταν είναι πλέον ενήλικος φοιτητής.

[660] Τη φράση «αδύναμο σφυγμό» συναντάμε σε ένα γράμμα της Γκίνζμπουργκ προς τον συγγραφέα Σίλβιο Μικέλι. Σε αυτό εκφράζει την ανησυχία της σχετικά με το αν θα καταφέρει να ολοκληρώσει το προηγούμενο μυθιστόρημά της, το *È stato così*: «Μού φαίνεται ότι δεν θα τελειώσω ποτέ το κείμενο, γιατί είμαι γυναίκα και οι γυναίκες δεν ξέρουν να χτίζουν, έχουν αδύναμο σφυγμό οι γυναίκες […]. Το κείμενό μου, όσες σελίδες έχω γράψει, δεν είναι κακές, το διάβασα χθες βράδυ, αλλά είμαι απογοητευμένη γιατί μού φαίνεται ότι έχω αδύναμο σφυγμό» (Παράρτημα Α, αρ. 77). Η ίδια, σε μεταγενέστερη αλληλογραφία τους, θα αναιρέσει όσα γράφει σε αυτή την επιστολή. Διαβάζουμε: «Εγώ γράφω ένα υπέροχο μυθιστόρημα και δεν με νοιάζει τίποτα [Io scrivo un bellissimo racconto e me ne infischio di tutto]». (Βλ. Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità». Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, εκδ. Firenze University Press και USienna press, Φλωρεντία 2023, σελ. 66).
Η συγγραφέας αποδίδει αντίστοιχη λογική σε μια σειρά από γυναικείους χαρακτήρες στο έργο της. Ενώ οι γυναίκες αυτές μάς συστήνονται ως αδύναμες, σταδιακά υιοθετούν απρόσμενα δυναμική συμπεριφορά, ανατρέποντας, σε πολλές περιπτώσεις, πλήρως την αρχική τους εικόνα. Σε ένα βαθμό, το ίδιο παρατηρούμε να συμβαίνει και με την Άννα. Το γεγονός ότι ίσως δεν αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τέτοιας ηρωίδας, είναι πιθανό να οφείλεται στο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δομεί την προσωπικότητά της: Ο εκφασισμός της ιταλικής κοινωνίας, ο πόλεμος και ο φόβος που επικρατεί, επηρεάζουν κάθε όψη της ζωής της και δεν τής επιτρέπουν να απεγκλωβιστεί από τις αδυναμίες της.

2.2 Το τέλος του έρωτα

Στη συνέχεια του *Tutti i nostri ieri*, η σιωπή του Τζούμα σταδιακά παγιώνεται. Είναι τότε που ο έρωτας —και κάθε πιθανότητα ανάπτυξής του— χάνεται οριστικά.[661] Όταν το ζευγάρι έρχεται σε ερωτική επαφή, είναι πλέον πολύ αργά:

> «Στο σπίτι έλεγε στον εαυτό της ότι τίποτα δεν είχε χαθεί, γιατί ο Τζούμα την φιλούσε όλο και πιο έντονα. Έτσι, μια μέρα άρχισαν να κάνουν έρωτα, αγκαλιασμένοι στο γρασίδι, ενώ ο κόσμος γύρω τους ήταν πράσινος και βούιζε, ανάμεσα στις θερμές πνοές του γρασιδιού και τον ψηλό ουρανό από σύννεφα, και το πρόσωπο του Τζούμα ήταν απορροφημένο, οργισμένο και κρυφό, με τα βλέφαρα σφιχτά κλειστά στα μάτια και με μια σύντομη ανάσα. Στο σπίτι, κάθισε ζαλισμένη στο τραπεζάκι του δωματίου της και ξαναείδε με ένα σκίρτημα πόνου στην καρδιά της το πρόσωπο του Τζούμα, εκείνο το πρόσωπο βυθισμένο σε έναν ύπνο οργισμένο και μυστικό, εκείνο το πρόσωπο που δεν είχε πια ούτε λόγια ούτε σκέψεις για εκείνη. Και μετά ο Τζούμα έμεινε για πολλή ώρα ξαπλωμένος δίπλα της στο γρασίδι, και κάθε τόσο τής έριχνε μια ματιά και τής έκλεινε το μάτι, αλλά χωρίς χαρά ούτε κακία, εκείνο το άψυχο κλείσιμο του ματιού εμφανιζόταν και εξαφανιζόταν σαν μια σκιά στο πρόσωπό του το τόσο απομακρυσμένο από αυτήν. Είχαν γυρίσει στο σπίτι σιωπηλοί.» (A375) (Παράρτημα Α, αρ. 78)

Όταν ο έρωτας αρχίζει να σβήνει, ακόμη και για έναν μόνο από τους δύο, η σιωπή απλώνεται ανάμεσά τους. Η αγάπη της Άννας, που αρχικά λειτουργούσε σαν συνδετικός κρίκος, δεν μπορεί να γεφυρώσει το χάσμα· ο Τζούμα δεν έχει «ούτε λόγια ούτε σκέψεις» γι' αυτήν. Τα στοιχεία της φύσης γύρω τους, ζωντανά, συνομιλούν. Αντίθετα εκείνοι αδυνατούν να το κάνουν. Έτσι, μοιάζουν ξένα σώματα τόσο μεταξύ τους όσο και με το περιβάλλον γύρω τους. Τελικά, επιστρέφουν σπίτι, ο καθένας βυθισμένος στη δική του σιωπή.

Για έναν έρωτα που σβήνει σιωπηλά διαβάζουμε και στον Βιττόριο Σερένι, το 1965, στο ποίημα «Ancora sulla strada di Creva [Ξανά στον δρόμο της Κρέβα]». Εκεί, η απόφαση του ενός μέλους του ζευγαριού να μην μιλήσει ξανά για αγάπη θυμίζει την ιστορία της Άννας και του Τζούμα. Ωστόσο, ενώ στη Γκίνζμπουργκ η σχέση φθίνει σταδιακά και σχεδόν φυσικά, στο ποίημα του Σερένι η ίδια διαδικασία παρουσιάζεται με πιο γρήγορο, πυκνό και σκοτεινό τρόπο. Το ποιητικό υποκείμενο δεν επηρεάζεται από εξωτερικούς παράγοντες, όπως οι κοινωνικές

[661] Η Γκίνζμπουργκ περιγράφει την πορεία μέχρι να σβήσει οριστικά ο έρωτας του Τζούμα, μέσα από τα μάτια της κοπέλας: «Η Άννα ένιωθε ότι κάτι είχε χαθεί ανάμεσα στους δυο τους, κάτι που υπήρχε όταν τρώγαν κάστανα στον δημόσιο κήπο, υπήρχε ακόμη ίσως τις πρώτες μέρες του παρισινού καφέ, αλλά μετά σιγά-σιγά χάθηκε, ποιος ξέρει γιατί και πώς. [Anna sentiva che qualcosa s'era perduto fra loro due, qualcosa che c'era stato quando mangiavano le castagne al giardino pubblico, c'era ancora forse nei primi giorni del caffè di Parigi, ma poi a poco a poco s'era perduto, chi sa perché e come]» (A375)

συνθήκες ή οι διαφορές νοοτροπίας, αλλά μέσα από μια εσωτερική, σχεδόν μεταφυσική διαδικασία, φτάνει σε μια σιωπή αντίστοιχη με αυτή της άλλης ιστορίας. Όπως συμβαίνει και στο κείμενο της Γκίνζμπουργκ, έτσι και εδώ, οι περιγραφές του φυσικού περιβάλλοντος βρίσκονται σε διάλογο με τους χαρακτήρες και τις συμπεριφορές τους:

Θα μπορούσε να είναι η γιαγιά που πέθανε
δεν ξέρω πριν από πόσα χρόνια.
Βγήκε αργά το απόγευμα
από το καθολικό της μισοσκόταδο,
τον καιρό που λέγεται πως είναι καλοκαίρι
[…]
Τραγουδούσαν τα πουλιά των ποτιστικών ρεμάτων
και πόσα ακόμα πράσινα άθικτα φύλλα
κουβαλούσε στην κοιλιά του το φθινόπωρο.
Χαρούμενη ήταν μπροστά μας
[…]
[…] *Ούτε ξέρω*
τι να είδε από ’μας
απ’ τη μέρα και από άλλα ξαναμμένοι.
Ίσως στη θέση μας να είδε ένα σύννεφο
κι εκείνη σε αυτό μιλούσε:
«Σε ξέρω, – έλεγε – μάσκα,
τόσο καλή στο να κρύβεσαι ανάμεσα σε μαγευτικούς καπνούς.
Ήδη μια φορά σε έπιασα
στο μάγουλο το άθικτο ακόμα μιας
που από έρωτα, αναζητώντας
ένα ήσυχο ρεύμα, είχε αφαιρέσει τη ζωή της:
[…]
Σήμερα το ξέρω, δεν έκλαψα εκείνο το τέλος,
αλλά εκείνη τη δύναμη που σε απαρνιόταν
αφήνοντας τον εαυτό της σε σένα... Μάσκα που λέγεσαι αγάπη,
ωραίο πράγμα που είσαι.
[…]

Δες πώς μόλυνες τη ζωή μου
με τρόμο και ταπεινότητα».

Έτσι, παραληρώντας για μια χαμένη δύναμη
μια μακρινή χαρά, έτσι πέρα από εμάς καθώς εξαφανιζόταν
ανακάλυπτε, ξεσκεπάζοντάς τον, τον θάνατο
που ήταν ακόμα κρυφός ανάμεσά μας. Και από κείνη τη μέρα
και κείνη την ώρα
για αγάπη δεν σου μίλησα, αγάπη μου. (169-170) (Παράρτημα Α, αρ. 79)

(*Gli strumenti umani*)

Η μορφή μιας ηλικιωμένης γυναίκας εμφανίζεται μπροστά σε ένα ερωτευμένο ζευγάρι, ένα καλοκαιρινό απόγευμα. Ενώ αρχικά οι υπόλοιποι χαρακτήρες έχουν την εντύπωση ότι τους βλέπει και απευθύνεται σε αυτούς, εκείνη μονολογεί. Μοιάζει να ανοίγει διάλογο με μια νεφέλη, με ένα φάντασμα, με μιαν ανάμνηση. Απευθύνεται στον έρωτα, αποκαλώντας τον μάσκα, και αφηγείται πώς μια νέα κοπέλα πέθανε για την αγάπη. Η μεγαλύτερη γυναίκα ομολογεί πως δεν θλίβεται για το τέλος, αλλά για τη δύναμη της νεότερης να απαρνηθεί τον έρωτα, διαλέγοντας τον θάνατο. Καθώς, όμως, αυτό που την ωθεί στην αυτοκτονία είναι το γεγονός ότι αφήνεται να την κατακλύσει ο έρωτας, δημιουργείται ένα παράδοξο: παραδίδεται σε αυτόν ενώ, παράλληλα, τον απορρίπτει. Ο έρωτας κι ο θάνατος γίνονται ένα: Πίσω από την «ωραία» μάσκα κρύβεται μια ζοφερή παρουσία.[662] Η χαρά συνεπάγεται την απώλεια της δύναμης και το ποιητικό υποκείμενο βρίσκεται μπροστά σε μια τραγική συνειδητοποίηση: Η απειλή του θανάτου ελλοχεύει σε κάθε αγάπη. Με άλλα λόγια, ο Σερένι μετατρέπει τον έρωτα σε μια μορφή οριακής εμπειρίας, τέτοιας που η παρουσία της φωτίζει αδιάκοπα την πιθανότητα της απώλειας· πρόκειται για μια σχέση που θυμίζει περισσότερο υπαρξιακό μηχανισμό παρά απλή συναισθηματική κατάσταση. Το ποίημα είναι μια εξομολόγηση για τη διάψευση του έρωτα και, παράλληλα, μια αναζήτηση νοήματος μέσα από την ίδια τη διάψευση. Ο σκοπός της εμφάνισης της ηλικιωμένης γυναίκας δεν είναι άλλος από το «να προειδοποιήσει [τον αφηγητή], να μην απαρνηθεί, για έναν χαμένο έρωτα, τη ζωή». [663] Σε αυτό το πλαίσιο, ο μόνος τρόπος για να διασωθεί το συναίσθημα από τη σιωπή του θανάτου είναι να βρει καταφύγιο στον τόπο του ανείπωτου.

Εδώ προκύπτει ένα ουσιαστικό ερώτημα: ποιοι λόγοι ωθούν τον ποιητή να προσεγγίζει την ερωτική εμπειρία με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο; Ποια είναι τα περιστατικά που γίνονται η αφορμή για να γράψει ο Σερένι το «Ancora sulla strada di Creva»;[664] Την απάντηση εντοπίζουμε σε ένα ποίημα που εκδίδεται είκοσι τέσσερα χρόνια νωρίτερα. Στο «Alla giovinezza [Στη νιότη]», ο Σερένι αναφέρεται σε μια γυναίκα από το Μιλάνο, την Μπ.Μπ., την οποία γνωρίζει στα νεανικά του χρόνια στο Λουίνο, όπου εκείνη περνά τα καλοκαίρια

[662] Η Λ. Μπαρίλε σχολιάζοντας το ποίημα αναφέρεται στη «διπλή υπόσταση της αγάπης, τον έρωτα και τον θάνατο [lo doppio stato dell'amore, eros e thanatos» (Laura Barile, *Il passato che…*, ό.π., σελ. 10). Τα δύο στοιχεία συνυπάρχουν σταθερά στο έργο του Σερένι.

[663] «[…] per ammonirlo a non sconfessare, per amore perduto, la vita» (Pietro Chiara, ό.π.)

[664] Σημειώνουμε εδώ ότι η Οδός Κρέβα ξεκινά σχεδόν από τον ποταμό Τρέζα, διασχίζει την περιοχή Κρέβα και καταλήγει στο νεκροταφείο του Λουίνο. Είναι ένας δρόμος που συμβολικά συνδέει το ζωογόνο υδάτινο στοιχείο με τον θάνατο.

της.[665] Ανάμεσά τους γεννιέται ένας έρωτας. [666] Ο ποιητής συνεχίζει να επιστρέφει τα καλοκαίρια στον τόπο καταγωγής του για τρία ή τέσσερα χρόνια ακόμη. Τελικά, η γυναίκα φεύγει οριστικά από το Λουίνο και χάνεται από τη ζωή του· όχι, όμως, και από την ποίησή του.[667] Η ιστορία αυτή διασταυρώνεται και συνδέεται με τις ιστορίες δύο άλλων γυναικών από την περιοχή, οι οποίες αυτοκτονούν εξαιτίας ενός έρωτα.[668]

Όπως παρατηρούμε, η διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε έρωτα και θάνατο που εμφανίζεται στο μεταπολεμικό ποίημα εντάσσεται σε μια ευρύτερη θεματική, με την οποία ο ποιητής δεν ασχολείται για πρώτη φορά. Η σχέση ζωής και θανάτου, όπως και η τοπογραφία των περίχωρων του Λουίνο, έχουν ήδη κάνει την πρώτη τους εμφάνιση στην ποίησή του αρκετά χρόνια νωρίτερα: Στη συλλογή *Frontiera* [*Μεθόριος*] που γράφεται εν μέσω Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου,[669] ύπαρξη και ανυπαρξία μπλέκονται, συνομιλούν, αναμετρώνται. Το 1941, ο Σερένι γράφει ένα ποίημα που αναφέρεται και πάλι στον ίδιο δρόμο της περιοχής Κρέβα.[670] Το κείμενο αυτό ξεκινά με μια ανάμνηση της εικόνας της περιοχής την άνοιξη και την αντιπαραβολή της στην εικόνα του «τώρα/ [του] τρελ[ού] χειμώνα»[671] (45). Ο αφηγητής, με

---

[665] Βλ. Piero Chiara, «Vittorio Sereni negli anni di Luino» στο: Agosti Stefano, Baldan Paolo κ.ά, *La poesia di…*, ό.π., σελ.16

[666] Ο ποιητής Σ. Μπαριγκότσι θυμάται το καλοκαίρι που πέρασαν μαζί με τον Σερένι στο Λουίνο και τη δεκαεξάχρονη όμορφη και αρκετά ψυχρή κοπέλα με «το ‘διαυγές και μοιραίο χαμόγελο [που] οδήγησε [τον Σερένι] σχεδόν στην απόγνωση [il cui sorriso ‘limpido e funesto lo portò’ quasi all’esasperazione]». (Βλ. Silvio Barigozzi, χ.τ., στο: Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni. Convegno…*, ό.π., σελ.193)

[667] Ο Π. Κιάρα, που διηγείται πρώτος το 1984 την ιστορία της Μπ.Μπ., κατάγεται από το Λουίνο, γνωρίζει τον Σερένι από τα παιδικά τους χρόνια, καθώς οι δύο συγγραφείς είναι συμμαθητές στο δημοτικό, και διατηρεί βαθιά φιλία μαζί του από τότε (Βλ. Mauro Novelli, «*Nel sottoscala della poesia*. Il piatto piange» στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro…*, ό.π., σελ. 155). Το 1962, ο Κιάρα, παρακινούμενος από τον φίλο του, εκδίδει το μυθιστόρημα *Il piatto piange*, με το οποίο εγκαινιάζει τη σειρά «Il tornasole» που διευθύνει ο ίδιος ο Σερένι μαζί με τον Ν. Γκάλλο. Η έκδοση είναι αρκετά επιτυχημένη και έτσι, το 1974, το έργο γίνεται και ταινία. Η υπόθεση αφορά μια παρέα από νέους και τις ατελείωτες παρτίδες πόκερ που παίζουν κατά την περίοδο του φασισμού στο Λουίνο. Το έργο κλείνει με μια σημείωση του συγγραφέα. Σε αυτή διαβάζουμε: «[…] διευκρινίζω ότι το Λουίνο δεν πρέπει να αναζητηθεί στους γεωγραφικούς χάρτες ή στον κατάλογο των Δήμων της Ιταλίας, αλλά σε εκείνη την άλλη ιδεατή γεωγραφία όπου βρίσκονται όλοι οι φανταστικοί τόποι μέσα στους οποίους εκτυλίσσεται το παραμύθι της ζωής» (Παράρτημα Α, αρ. 80) (Piero Chiara, *Il piatto piange*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Βερόνα 1970, σελ. 237). Η λειτουργία του Λουίνο στο έργο των δύο συγγραφέων είναι ακριβώς η ίδια.

[668] Το πρώτο ποίημα στο οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντηχεί η εμπειρία του έρωτα του Σερένι είναι το «Versi a Prosperina [Στίχοι στην Προσπερίνα]» (47-54) του 1944. Στο ποίημα, χαρακτήρας της Προσπερίνα (θεά της αρχαίας ρωμαϊκής μυθολογίας που ταυτίζεται με την Περσεφόνη της αρχαίας ελληνικής) δεν είναι, βέβαια, η Μπ.Μπ., αλλά το κείμενο σχετίζεται με εκείνη, καθώς αποσπάσματα από το 1941 –χρονιά που εκδίδεται το «Alla giovinezza»– ενσωματώνονται σε αυτό (Βλ. Pietro Chiara, ό.π., σελ. 18). Αντίθετα με τον Κιάρα, ο Μπαριγκότσι το 1991, υποστηρίζει ότι η φιγούρα της Μπ.Μπ. είναι η Προσπερίνα (Βλ. Silvio Barigozzi, ό.π.). Για τους περισσότερους κριτικούς, το πρόσωπο για το οποίο μιλά ο ποιητής είναι η Πιέρα Μπατάλια, μία από τις δύο γυναίκες που αυτοκτονούν (Βλ. ενδεικτικά, Laura Barile, *Il passato che…*, ό.π., σελ. 88). Χωρίς να γίνεται ρητό, είναι εδώ που για πρώτη φορά ο ατελέσφορος έρωτας του ποιητή συναντιέται με τον θάνατο.

[669] Στην ίδια συλλογή ανήκει και το «Alla giovinezza».

[670] Το ποίημα της Frontiera τιτλοφορείται «Strada di Creva».

[671] «*ora/ d’un pazzo inverno* […]»

σιγουριά, δηλώνει ότι σύντομα η άνοιξη θα ξανάρθει. Στην πορεία του συναντά ένα ζευγάρι που μοιάζει αναπόσπαστο κομμάτι του τόπου· ο ήχος των φωνών που τον χαιρετούν τού προκαλεί μια αίσθηση σύνδεσης με τον χώρο και την ιστορία του. Το δεύτερο μέρος του ποιήματος ξεκινά με τη φράση: *Αυτή η τρεμάμενη ζωή μες στους νεκρούς*[672] (45). Η φράση αυτή μπορεί να διαβαστεί με δύο τρόπους: Από τη μία, η ζωή μοιάζει με φλόγα που είναι έτοιμη να σβήσει μέσα στον θάνατο· από την άλλη, οι νεκροί δεν χάνονται, η ανάμνησή τους, ακόμη και ισχνή, τούς κρατά ζωντανούς. Τελικά, ο δρόμος του ποιητή τον οδηγεί και πάλι στον χειμώνα να αναζητά σωτηρία από τους *νυχτερινούς τρόμους των φωτών μέσα στα σιωπηλά σπίτια* [673] (46).

Οι συμμετρίες ανάμεσα στα δύο σχεδόν ομότιτλα ποιήματα (το πολεμικό «La strada di Creva» και το μεταπολεμικό «Ancora sulla strada di Creva») είναι προφανείς και σημαντικές. Όπως επισημαίνει ο κριτικός Π. Β. Μενγκάλντο, «η επανάληψη και ο αντικατοπτρισμός αποτελούν τις κυρίαρχες θεματικές μήτρες σύμφωνα με τις οποίες οργανώνεται η άποψη της πραγματικότητας στα *Strumenti umani* [*Ανθρώπινα εργαλεία*]».[674] Η επανεμφάνιση προσώπων και η επιστροφή σε αντικείμενα, συμβάντα ή τόπους, καθώς και η διαδικασία «αντανάκλασης ή διπλασιασμού του εγώ»,[675] χαρακτηρίζουν τη συλλογή. Σε μια περίοδο κατά την οποία ο ποιητής προβληματίζεται έντονα γύρω από τη μνήμη και τη διατήρησή της, στρέφεται ξανά στο παρελθόν· ή μάλλον, το παρελθόν είναι αυτό που αναδύεται και τον πλησιάζει −όπως η ηλικιωμένη γυναίκα που επανέρχεται με τη μορφή φαντάσματος στο ποίημα. [676] Ώριμος πλέον, ο Σερένι δεν αναδιπλώνεται στην παλαιότερη εκδοχή του εαυτού του. Παραμένει το ίδιο πρόσωπο μέσα σε μια ανάλογη συνθήκη,[677] αλλά δεν γίνεται πια «μια τρεμάμενη φωνή μες στα φαντάσματα». Αντιλαμβάνεται όσα ακούει από τη «γιαγιά» και, με σιγουριά, κρύβει τον έρωτα στη σιωπή.

Αν θεωρήσουμε ότι ο Σερένι στο «Ancora sulla strada di Creva», αναφέρεται αποκλειστικά στην ιστορία του παρελθόντος, η σύντροφός του ταυτίζεται με τη νεαρή γυναίκα την οποία

[672] «*Questo trepido vivere nei morti*»
[673] «*Salvaci allora dai notturni orrori/ dei lumi nelle case silenziose*»
[674] «ricorrenza e specularità sono le matrici tematiche dominanti secondo cui s'organizza la visione della realtà negli Strumenti umani» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, ό.π., σελ. 121)
[675] «rispecchiamento, o sdoppiamento, dell'io» (ό.π.)
[676] Βλ. Laura Barile, Il passato che…, ό.π., σελ. 74-75
[677] Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ενώ στο ένα ποίημα ο Σερένι περιγράφει ένα κλίμα βαριού χειμώνα, ενώ στο άλλο μια ζεστή καλοκαιρινή μέρα, ο κόσμος πάντα μοιάζει εξίσου αφιλόξενος, αφού στη μια περίπτωση η ζωή είναι ανυπόφορη και στην άλλη, ο έρωτας δεν μπορεί να επιβιώσει.»

γνώρισε στο Λουίνο και η σιωπή μεταξύ τους τούς γλιτώνει τελικά από έναν θάνατο αντίστοιχο με τους άλλους δύο που συμβαίνουν στην περιοχή. Αν πάλι ο ποιητής μιλά γενικότερα για τον έρωτα, συνεπώς και για το παρόν, τότε, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι κάθε αγάπη που πρέπει να αποσιωπηθεί. Και στις δύο περιπτώσεις ο Σερένι καταφάσκει στη ζωή: Στο ποίημα του 1941 ελπίζει να απαλλαγεί από τον φόβο· στο ποίημα του 1965 το κατορθώνει.

Παρόμοια, αλλά αντίστροφη πορεία ακολουθεί και η ηρωίδα του Χατζή στο *Διπλό βιβλίο*. Η «διπλή ζωή» της (ΔΒ 157), ανάμεσα στο πραγματικό και το υπερβατικό, δημιουργεί μια σχέση με ένα απώτερο παρελθόν, παρόμοια με εκείνη που συναντάμε στον αφηγητή του Σερένι. Πρόκειται για μια σύνδεση με τη «ρωμαίικη ρίζα» που αναζητά ο Συγγραφέας.

Η Αναστασία επιθυμεί μια αγάπη απελευθερωτική, που θα τής επιτρέπει να νιώθει, όπως λέει, «λεύτερη, μόνη, μοναδική» (ΔΒ 165). Ονειρεύεται μια σχέση μέσα στην οποία «η φαντασία [της]» θα μπορεί να συναντηθεί με «την αλήθεια» (ΔΒ 162). Ωστόσο, μπροστά στην αναχώρηση του αδελφού της για τη Γερμανία, και συνειδητοποιώντας ότι «δεν θα έχ[ει] κανέναν» (ΔΒ 167), επιλέγει να αφήσει την επιθυμία της ανεκπλήρωτη και να αποσιωπήσει ένα κομμάτι του εαυτού της. Παντρεύεται έτσι τον Βασίλη, τον οποίο γνωρίζει στα έργα διάνοιξης δρόμου όπου εργάζεται και η ίδια. Τη μέρα του γάμου τους παρευρίσκονται ο Κώστας και ο Συγγραφέας. Ενώ ο αδελφός της φαίνεται μπερδεμένος και αβέβαιος, ο Συγγραφέας μοιάζει − για μία και μοναδική φορά− να αντιλαμβάνεται κάτι που κανείς άλλος δεν έχει αντιληφθει (ΔΒ 51)· μοιάζει να πλησιάζει τον στόχο της αναζήτησής του:

> «Παράξενα λόγια, παράξενο και το δικό της το φέρσιμο, παράξενος όλος ο γάμος. Γιατί τον θέλησε αυτόν τον Βασίλη, έτσι στα γρήγορα; Για να τελειώσω μ' αυτήν, να μπορώ να φύγω; Και τι θα πει − να μεγαλώσεις και θα σου πω; […] Ο συγγραφέας δίπλα μου − το μονόλογό του αυτός.
>
> Τελειώνει κάποτε η λειτουργία, βγαίνουμε μαζί, τελευταίοι. Εκεί τη φίλησε τότε. Στέκονται, κοιτάζονται στα μάτια καλά-καλά, κοιτάζονται και δεν λένε τίποτα.
>
> −Εδώ, μού λέει, καθώς φεύγουμε, στη μυστηριακή Θεσσαλία τη βρήκε ο Σωκράτης τη Διοτίμα του. Εδώ σ' αυτήν την Αναστασία ζητάω και γω τη δική μου.» (ΔΒ 52)
>
> (1976*)

Λίγο πριν τον γάμο, ο Συγγραφέας διακρίνει στα μάτια της Αναστασίας τον «καημό» γενεών «ατελείωτες βασανισμένες Ρωμιές» (ΔΒ 51). Αμέσως μετά, το βλέμμα της αποκτά μια διαφορετική ποιότητα. Οι δύο χαρακτήρες κοιτάζονται σιωπηλοί· μπορεί οι συνθήκες να μην

τούς επιτρέπουν να εκφράσουν όσα αισθάνονται, ωστόσο ο Συγγραφέας, καθώς απομακρύνεται, ομολογεί ότι στα μάτια της Αναστασίας αντικρίζει τη δική του Διοτίμα: μια «σοφή» [678] γυναίκα ικανή να τον καθοδηγήσει στην κατανόηση του έρωτα.

Αυτή η αμοιβαία σιωπή δεν λειτουργεί απλώς ως στιγμιαίο βλέμμα συνειδητοποίησης των συναισθημάτων τους, αλλά προαναγγέλλει την αλήθεια που η Αναστασία θα αποκαλύψει αργότερα. Στη συνέχεια του έργου, η γυναίκα αποσαφηνίζει τον λόγο για τον οποίο, τελικά κάνει έρωτα με τον Συγγραφέα. Έχοντας διαμορφώσει ολόκληρη τη ζωή της μέσα στη σιωπή και έχοντας αποδεχθεί τη μοίρα της, δεν διαθέτει πλέον τη δυνατότητα να υπερβεί τα όριά της. Αν και η συνάντηση με τον Συγγραφέα γεννά μια ισχνή υπόσχεση για το αντίθετο, η επιστροφή του καθιστά σαφές ότι καμία ουσιαστική αλλαγή δεν πρόκειται να συντελεστεί. Μέσα από τη σωματική επαφή, η Αναστασία τού αποκαλύπτει την πλήρη αλήθειά της: καθώς τον εισάγει στον κόσμο της σιωπής της, φανερώνεται η απεμπόληση της φαντασίας, η ήττα και ο εγκλωβισμός της. Με αυτή την αποκάλυψη ολοκληρώνεται και η σχέση τους. Η ίδια το διατυπώνει με απόλυτη καθαρότητα:

> «Και έρχεσαι εδώ μια τελευταία λέξη ζητώντας. Δεν ξέρω πώς να την πω. Γι' αυτό σου δόθηκα. Να σού τους δείξω, να τους ιδείς, πέρα απ' τη μήτρα της μήτρας μου, εκεί που 'ναι η ρίζα μου, τους τάφους των σκοτωμένων πουλιών μου. Άλλο δεν έχω. Τελειώσαμε, φεύγα.» (ΔΒ 169)

Η αποκάλυψη της ηρωίδας οδηγεί στη συνειδητοποίηση του Συγγραφέα και σε μια νέα σιωπή. Όπως συμβαίνει και στο «Ancora sulla strada di Creva» του Σερένι, όταν η μάσκα της αγάπης πέφτει, αποκαλύπτεται − πραγματικό ή συμβολικό− το οριστικό τέλος. Η σιωπή είναι ο χώρος όπου ο έρωτας και ο θάνατος συναντώνται. Προσεγγίζοντας οι χαρακτήρες αυτή την «έρημη

[678] Όταν ο Σωκράτης αναφέρεται στη Διοτίμα στο *Συμπόσιο*, σημειώνει πως «ήτο και εις αυτό το ζήτημα [του έρωτα], όπως και εις άλλα πολλά σοφή» (Πλάτωνας (μτφ. Ι. Συκουτρή), *Συμπόσιον*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα χ.χ., σ. 130). Αν και, σε μια πρώτη ανάγνωση, ο χαρακτηρισμός αυτός δεν φαίνεται να ταιριάζει στην Αναστασία, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, η ηρωίδα του Χατζή τελικά τον δικαιώνει. Όπως, εύστοχα, παρατηρεί η Λ. Μαρκεζέλλι Λούκας, σε ένα άρθρο της που γράφτηκε με σκοπό να αποτελέσει το εισαγωγικό κείμενο της ιταλικής έκδοσης του *Διπλού βιβλίου* (κάτι που τελικά δεν συνέβη): «οι σιωπηλοί μονόλογοι της Αναστασίας είναι όλοι γραμμένοι σε υψηλό λεξιλογικό επίπεδο, εντελώς ξεκομμένο από τις συγκεκριμένες εκφραστικές δυνατότητες της φτωχής κοπέλας του χωριού, αλλά αντίθετα εντελώς εφαρμοσμένες στην ευαισθησία της 'μικρής Διοτίμας', με μια κρυστάλλινη καθαρότητα και μια τάση σχεδόν λυρική, ώστε να ξαναπλάσει τη βαθιά ουσία μιας μορφής, που η πραγματική της ενσωμάτωση αδικεί τις πνευματικές της δυνατότητες» (Lucia Marcheselli Loukas (μτφ Μαρία Κασωτάκη), «Ρεαλισμός και μεταφορά: Επιμονή και καινοτομίες στο «Διπλό βιβλίο» του Δημήτρη Χατζή», *Η λέξη*, τχ. 144 (1998), σελ. 221). Ο Χατζής με μια σύντομη φράση του Κώστα για την αδελφή του επιβεβαιώνει αυτή την υπόθεση: «Η Αναστασία μας τα 'ξερε − τι δεν ήξερε αυτή; […]» (ΔΒ 81).

χώρα»,[679] τον τόπο του ανείπωτου, καταφέρνουν, μέσα από τον έρωτα, να φτάσουν στη γνώση: στην αντίληψη του κόσμου και του εαυτού τους:[680]

> «*Η σιωπή;*
>
> *Αγάπη μου Αναστασία, Διοτίμα του ονείρου. Ξέρω τώρα τι θα πει −Διοτίμα του θανάτου. Και μού το δίδαξες, εσύ μού το 'δωσες το αληθινό νόημα της αγωνίας μου. Τα μάτια σου είναι αντίκρυ μου − με κοιτούνε. Ο ουρανός της λύπης αναποδογυρίστηκε μέσα τους. Μακριά στον ορίζοντα, τα μεγάλα πουλιά σου χάνονται −ένας κόσμος που φεύγει. Ανήκω σ' αυτόν − να φύγω μαζί του: ο συγγραφέας, λοιπόν, που πεθαίνει κι αυτός μαζί με τα πρόσωπα του βιβλίου του που πεθαίνουν.*
> *Έτσι.*» (ΔΒ 177)

2.3 Ο χώρος της αγάπης

Έναν ακόμη ομιλητή που ζητά από την αγαπημένη του μία τελευταία λέξη για να μπορέσει να φτάσει στη γνώση, συναντάμε στην «Απόπειρα ειδυλλίου» του Γιάννη Δάλλα. Τρία χρόνια μετά τη λήξη του ελληνικού εμφυλίου, ο ποιητής βρίσκεται μπροστά σε μια καινούργια συνθήκη. Μια *ανήλικη κοιλάδα* απλώνεται μπροστά του, στην οποία όλα μοιάζουν διαφορετικά: ο ήλιος εδώ ανατέλλει από τη δύση και *δύει στο μέλλον μας* (Α67). Την εικόνα αυτού του κόσμου τη δίνει ένας *γέροντας* που γνωρίζει καλά τον τόπο και τα πλάσματά του. Σε αυτό το κοσμογονικό τοπίο οι γυναίκες ακόμη κλαίνε που δεν μπορούν πια να δουν το είδωλο της σελήνης που καθρεφτιζόταν στο νερό μιας στέρνας που στέρεψε: ο τόπος γίνεται άγονος και, μαζί, χάνεται η δυνατότητα των ανθρώπων να ονειρεύονται (Α67). Η μετάβαση στη νέα πραγματικότητα δεν είναι ομαλή, αφού ο κόσμος ξαναγεννιέται μέσα από έναν βίαιο «μυθικό σεισμό», από τον οποίο το ποιητικό υποκείμενο μόλις και μετά βίας επιβιώνει.[681] Διαβάζουμε:

---

[679] Τη χρονιά που εκδίδεται το *Διπλό βιβλίο* ο Α. Κοτζιάς γράφει: «[Ο Χατζής] μας εγκαταλείπει οριστικά και αμετάκλητα σε μιαν έρημη χώρα, ολομόναχους, αποξενωμένους, χωρίς καν την παρηγοριά πως έχουμε έναν εαυτό, γιατί κι αυτόν τον χάσαμε» (Αλέξανδρος Κοτζιάς, Μεταπολεμικοί πεζογράφοι…, ό.π., σελ 191

[680] Αντίστοιχα λειτουργεί και το τέλος της σχέσης μεταξύ Έρικας και Κώστα στο *Διπλό βιβλίο*. Όπως δείξαμε παραπάνω, ο πρωταγωνιστής, όταν η σχέση φτάνει στο τέλος της, αντιλαμβάνεται πώς λειτουργούν οι άνθρωποι όταν συναντούν τον έρωτα και αποφασίζει συνειδητά ποια είναι η στάση που θέλει να κρατήσει εκείνος (ΔΒ 110-111)

[681] Σύμφωνα με τη Δ. Μέντη, στην *Απόπειρα μυθολογίας* «Η δραματική Ποιητική» του Δάλλα διαμορφώνεται αφενός από την ιστορική συνείδηση του ποιητή και αφετέρου από τη δημιουργία ή το ξαναζωντάνεμα μυθικών αναπαραστάσεων. Ο συγγραφέας διυλίζει την εμπειρία του παρόντος και, με την φαντασία του, κρατάει ό,τι απομένει και στρέφεται στο παρελθόν (Βλ. Δώρα Μέντη, «Γιάννη Δάλλα, 'Ποιήματα 1948-1988', Νεφέλη 1990. Ένα τοτέμ για τους λιγοστούς του μέλλοντος», *Ο πολίτης*, τχ. 107 (1990), σελ. 60). Το συγκεκριμένο ποίημα αποτελεί πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λογικής.

Μα αφού γλιτώσαμε απ' τη νεροποντή
ροδόφυλλα που μας σαβάνωνε σαράντα νύχτες
είπα στην εκλεκτή της καρδιάς μου ω εσύ που σκιρτάς μες
στο μέλλον
οι μαστοί σου το ξέρεις ωρίμασαν έγιναν δυο δορκάδες
μπαίνουν στον αμπελώνα μου παγιδεύουν τα χρωματιστά πουλιά
τα μάτια σου δυο ποτάμια που καιροφυλακτούν για πλημμύρα
βλέπουν τα μαλλιά σου και ντρέπονται οι φλέβες του χρυσαφιού
μηλιά θα σε τινάξω να πέσουν τα βασιλικά σου οράματα
ναέ θ' ανέβω να χτυπήσω τις φλογερές καμπάνες σου
γιατί έρχεται πόλεμος και είμαστε χωρίς κάστρα και πύργους
κάστρα είναι οι λαγόνες σου κ' οι μαστοί σου ελεφάντινοι πύργοι
θα 'ρθω να τους κουρσέψω θα δέσω τα καράβια στα σκέλη σου
εδώ που τόσες δυναστείες βρήκαν ένα βαθύ μνήμα
κ' ύστερα θα κυλήσω απ' την τραχηλιά σου σαν χείμαρρος
γιατί μου πες πως όταν βλαστήσουν τα τρομερά ηλιοτρόπια
θα βγεις μες στη νύχτα να μού φυτέψεις μια λέξη
μια λέξη τρυφερή και άρρωστη σαν την αιωνιότητα
μια λέξη που θα αιχμαλωτίσει τους κεραυνούς μες στα νέφη. (Α67-68)

(*Απόπειρα μυθολογίας*)

Το ποίημα ξεκινά με τον στίχο *Μίλησα πρώτος* (Α67). Πολύ γρήγορα, και ενώ σταδιακά εμφανίζονται τα υπόλοιπα πρόσωπα και στοιχεία που συνθέτουν το νέο τοπίο, ο ποιητής χάνει εντελώς τη φωνή του. Η μόνη πιθανότητα να βρει μια λέξη ουσιαστική και απολύτως απαραίτητη μπροστά στην απειλή της έλευσης ενός νέου πολέμου, είναι μέσα από έναν έρωτα βαθύ που τον συνδέει με το παρελθόν και έχει τη δύναμη να καθορίσει το μέλλον του.

Σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα, τον Απρίλιο του 1973, ο ποιητής Ντ. Χριστιανόπουλος, στη *Διαγώνιο*, το περιοδικό που ιδρύει και διευθύνει ο ίδιος, γράφει για τον Γιάννη Δάλλα, αναφέροντας κάποιους από τους παραπάνω στίχους: «Η ευαίσθητη κεραία του Δάλλα συλλαμβάνει καίρια μηνύματα, μα τα εκπέμπει βραχνά. Οι σταθμοί του είναι γεμάτοι παράσιτα […] Δεν είναι μάλιστα χωρίς σημασία ότι τα περισσότερα [καλά αποσπάσματα ποιημάτων του] είναι ερωτικά, ενώ ο ποιητής θα ήθελε να είναι πιο πολύ κοινωνικός».[682] Η παρατήρηση του Χριστιανόπουλου υποδεικνύει, ουσιαστικά, μια ασυμφωνία ανάμεσα στην κοινωνική στόχευση του Δάλλα και στο ποιητικό αποτέλεσμα στο οποίο καταλήγει: Όπως υποστηρίζει ο

[682] Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα», *Διαγώνιος*, τχ. 4 (1973), σελ. 45
Αυτή δεν είναι η πρώτη φορά που ο Χριστιανόπουλος εκφράζει τη συγκεκριμένη άποψη για τον Δάλλα. Επτά χρόνια νωρίτερα, στο πέμπτο τεύχος του 1966 ο ποιητής δημοσιεύει παρόμοιο άρθρο, στο οποίο επισημαίνει ξανά την αδυναμία των ποιημάτων του Δάλλα, ενώ εκφράζεται θετικά για τα ερωτικά του ποιήματα (Βλ. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Το βιβλίο. Γιάννης Δάλλας», *Διαγώνιος*, τχ. 5 (1966), σελ. 50-52

ομότεχνός του, ενώ διαθέτει την ευαισθησία να συλλάβει τα κοινωνικά μηνύματα, φαίνεται να μην κατορθώνει να τα μεταφέρει με την ίδια καθαρότητα στα κείμενά του, με αποτέλεσμα τα αποσπάσματα που αναφέρονται στο ερωτικό στοιχείο να αναδεικνύονται, άθελά του, ως το πιο επιτυχημένο μέρος του έργου του.[683]

Η καυστική κριτική του Χριστιανόπουλου μπορεί να αποτελεί περισσότερο μια παραίνεση προς τον Δάλλα να ασχοληθεί με την ερωτική θεματική και λιγότερο μια σε βάθος ανάλυση των δύο κεντρικών αξόνων του έργου του, αλλά δεν παύει να είναι σημαντική: Με έμμεσο τρόπο, ανοίγει ένα παράθυρο για να δούμε την ποιητική του δεύτερου από μία ακόμη οπτική. Ο Χριστιανόπουλος παραδέχεται ότι ο Δάλλας «δεν είναι τυχαία φωνή» και εκτιμά ως «καλά» τα ποιήματα του ομότεχνού του με θέμα τον έρωτα − σχόλιο που αποκτά ιδιαίτερη σημασία δεδομένου ότι ο ίδιος είναι ένας κατ' εξοχήν ερωτικός ποιητής. Ωστόσο ο έρωτας, συχνά, όπως συμβαίνει και στο κείμενο που εξετάζουμε παραπάνω, δεν αποτελεί απλώς ένα «καλό απόσπασμα» που ξεχωρίζει από το υπόλοιπο έργο, αλλά το μοναδικό καταφύγιο απέναντι στη σιωπή. Η ερωτική εμπειρία και η δυνατότητα της ομιλίας ταυτίζονται· η σιωπή του υποκειμένου σπάει μόνο μέσα από την τρυφερότητα του έρωτα, ο οποίος γίνεται η μοναδική δύναμη ικανή να δώσει φωνή στον ποιητή και νόημα σε έναν κόσμο που έρχεται από μια καταστροφή για να καταρρεύσει και πάλι. Αν δεχτούμε την κρίση ότι ο ποιητής «εκπέμπει βραχνά», είναι γιατί χάνει τη φωνή του μπροστά σε όσα συμβαίνουν, όταν, λίγο αφού έχει *γλιτώσ*[*ει*] *από την νεροποντή* τον κατακλύζει ξανά η αίσθηση ότι βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν επερχόμενο πόλεμο. Έρωτας και κοινωνικός προβληματισμός συνδέονται οργανικά, αλληλοσυμπληρώνονται. Όταν το ένα στοιχείο υπερισχύει του άλλου αποκαλύπτεται απρόσμενα η ιστορική σιωπή.

[683] Στο κλείσιμο του άρθρου του, ο Χριστιανόπουλος συμβουλεύει τον Δάλλα «να πετάξει τα διάφορα κληροδοτήματα που τον συντηρούσαν ως τώρα» και να βρει το δικό του στίγμα. (Βλ. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Η ποίηση…», ό.π., σελ. 45-46). Αν και στην *Ανατομία* του 1971 ο ποιητής από τη Θεσσαλονίκη παρατηρεί μια αλλαγή στο ύφος του ομότεχνού του, μια μετατόπιση από τον λυρισμό στον σαρκασμό, δεν την αξιολογεί ως ιδιαίτερα σημαντική. Ωστόσο, είναι ακριβώς αυτή η μετατόπιση που αποκαλύπτει βεβαιότητες που ο Δάλλας αποσιωπά (εν μέρει ή εξολοκλήρου) στο πρώιμο έργο του. Είναι πιθανό, λοιπόν, όπως υποστηρίζει ο Χριστιανόπουλος, αυτό να οφείλεται σε μια προσπάθεια του ποιητή να σταθεί αντάξιος της λογοτεχνικής «κληρονομιάς» που μελετά για χρόνια. Σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από τη λογοκρισία και τις απαγορεύσεις, ο Δάλλας μεταφέρει με μεγαλύτερη διαύγεια την ένταση των ιδεών, των θέσεων, των απόψεών του, αποκαλύπτοντας, έτσι, και μια διαφορετική πτυχή του εαυτού του. Το κίνητρο του ποιητή δεν είναι γνωστό ή σαφές, όμως, ο Γ. Μαρκόπουλος σημειώνει ότι συλλογές σαν εκείνες του Δάλλα που κυκλοφόρησαν κατά την περίοδο της Απριλιανής χούντας «ήρθαν να καταθέσουν τη διαμαρτυρία τους την ώρα που έπρεπε και να μας στηρίξουν ηθικά τότε ακριβώς που το είχαμε ανάγκη» (Γ. Μαρκόπουλος, «Γιάννης Δάλλας: Από τον θρήνο…», ό.π., σελ.47)

Ο ποιητής, διατηρεί, μέχρι και τα τελευταία χρόνια της δημιουργικής του πορείας, την ίδια οπτική για τη λειτουργία του έρωτα − πλέον, μέσα σε έναν νέο κόσμο γεμάτο προκλήσεις και θόρυβο. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του ποιήματος «Σαν τον γενάρχη…», το οποίο γράφεται μόλις δεκαπέντε χρόνια πριν, το 2011:

Βγήκα από την οθόνη
την ώρα που ο χειριστής
ξέχασε τα κλειδιά
ο τηλεχειριστής της ζωής
τα κλειδιά
του κώδικα

Βγήκα και ταξιδεύω
καβαλλώντας τη δίποδη
συσπασιόν των ονείρων μου
ολημέρα καλπάζοντας
και τις νύχτες αγάπη μου
να φορτίζουμε αμίλητοι
την επόμενη κούρσα μας
από διάβαση σε διάβαση
κάτω απ' τους φανοστάτες

Σαν το γενάρχη που άλλοτε
έδενε κάτω από τ' άστρα
σ' όλα τα καραβαν-σεράγια
που «σκάλωνε»
γυρολόγος των Βαλκανίων
τη χρυσοκάπουλη μούλα του

(Ωσπου να γίνομε
κι οι δυο μας ηνίοχοι
ουρανίων σωμάτων) (Β171)

(*Περίακτος*)

Η εποχή του ποιητή διαφέρει σημαντικά από εκείνη των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων: Η τεχνολογία ορίζει τις ζωές των ανθρώπων περισσότερο από ποτέ. Όταν ο *τηλεχειριστής της ζωής* ξεχνά τα *κλειδιά του κώδικα*, το ποιητικό υποκείμενο βρίσκει την ευκαιρία να απομακρυνθεί από την οθόνη που εγκλωβίζει τους πάντες. Ελεύθερο πια, το σώμα δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο φορέας των ονείρων του, ο οποίος είναι προορισμένος να απορροφά τους κραδασμούς της γης για να τα προστατεύσει.

Όπως ο *γυρολόγος* γενάρχης, έτσι και ο απόγονός του, ο ποιητής, περνά τη μέρα του *καλπάζοντας*. Τη νύχτα, εμφανίζεται η μορφή της αγαπημένης του ποιητή, και μαζί ανακτούν

δυνάμεις, ανασυγκροτούνται. Η διαδικασία αυτή γίνεται μέσα στη σιωπή −μια σιωπή που δηλώνει βαθιά κατανόηση ανάμεσα στο ζευγάρι και μια σύνδεση που δεν χρειάζεται λόγια. Σε έναν κόσμο γεμάτο θόρυβο, ο τόπος του ανείπωτου γίνεται ο φυσικός χώρος της αγάπης.

Στον ίδιο ακριβώς χώρο τοποθετεί την αγάπη και ο Βιττόριο Σερένι στο ποίημα «Nell'estate Padana [Το καλοκαίρι στην κοιλάδα του Πάδου]». Η πρώτη στροφή ξεκινά με τις ονομασίες κάποιων *τόπων διακριτικής γοητείας*[684] της κοιλάδας του Πάδου. Καθώς ο ποιητής συστήνει στον αναγνώστη τις περιοχές, δημιουργείται μια αίσθηση οικειότητας, η οποία στη συνέχεια ενισχύεται από την περιγραφή της εικόνας τους στις αρχές του χειμώνα, *στις πρώτες /παγωνιές στις πρώτες ομίχλες*.[685] Παρά την επιλογή της συγκεκριμένης εποχής, το σκηνικό που στήνει ο συγγραφέας δεν είναι «ψυχρό»: ζωντανεύει μέσα από τους περιπάτους, τα *βλέμματα και* [τις] *ψιθυριστές λέξεις*[686] των ανθρώπων που βρίσκονται εκεί (274).

Σύμφωνα με τον Π. Β. Μενγκάλντο, στο συγκεκριμένο ποίημα ο Σερένι επιστρέφει στα βασικά του θέματα με πιο ώριμη ματιά, ενώ τα τοπωνύμια στον πρώτο στίχο δεν λειτουργούν ως «διακοσμητικά στοιχεία», αλλά ως υπαινιγμοί που ανακαλούν μνήμες.[687] Αυτές οι απολύτως πραγματικές περιοχές −περιοχές τις οποίες ο ποιητής γνωρίζει καλά και με τις οποίες συνδέεται, αποκτούν χαρακτήρα ουτοπίας τη στιγμή που ταξινομούνται στον νου ως τόποι ανάμνησης: Εκεί, όσο ο άνθρωπος απομακρύνεται όλο και περισσότερο από το φυσικό περιβάλλον, γίνεται δυνατή «μια ισορροπημένη σχέση ανάμεσα σε υποκείμενο και τόπο, υποκείμενο και τοπίο».[688]

Η απόλυτη συμφωνία ανάμεσα στη συμπεριφορά των ανθρώπων και σε αυτά τα τοπία περιγράφεται με πολύ διαυγή τρόπο: Κατά τη διάρκεια των λιγότερο θερμών εποχών, όταν η περιοχή μοιάζει πιο ζωντανή και φιλόξενη, όσοι είναι εκεί κινούνται, ανταλλάσσουν ματιές, μιλούν (βέβαια, ακόμη και σε αυτή τη συνθήκη, χαμηλόφωνα). Όταν φτάνει το καλοκαίρι, οι τόποι ερημώνουν και οι ονομασίες τους γίνονται *ονόματα φασμάτων της ζέστης*:

---

[684] «*luoghi di fascini discreti*»
[685] «*ai primi geli/ alle prime nebbie*»
[686] «*sguardi e parole all'orecchio*»
[687] Βλ. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni,* ό.π., σελ. 16.
Ο κριτικός αντιπαραβάλλει τη χρήση των ονομάτων στον Σερένι με εκείνη του Ντ' Ανούντσιο, τονίζοντας ότι στον Σερένι τα ονόματα έχουν ουσιαστική λειτουργία, καθώς ενισχύουν την αίσθηση επιστροφής σε ένα παρελθόν φορτισμένο με μνήμες και συναισθήματα.
[688] Alfredo Luzi, *Per Vittorio Sereni. Convegno…*, ό.π., σελ. 189

σήμερα ονόματα φασμάτων του καύσωνα
για εξοχές παραισθησιακές και άφωνες
εκεί που μια αγάπη κοιμάται
νερό που ονειρεύεσαι, νερό
μέσα σ' όλη αυτή τη δίψα (274) (Παράρτημα Α, αρ. 81)

(*Stella variabile,* 1981)

Ο πρώτος από τους στίχους που παραθέτουμε δημιουργεί μια ρωγμή στην αφήγηση: ο αναγνώστης, χωρίς να μετακινηθεί, βρίσκεται σε μια άλλη χρονικότητα, σε ένα μέρος που είναι ακριβώς το ίδιο και συνάμα εντελώς διαφορετικό. Στην αρχή του ποιήματος συναντάμε τον τόπο ως φυσικό χώρο. Στη συνέχεια, μας δίνεται η εντύπωση πως ο τόπος λογίζεται από τον συγγραφέα περισσότερο ως μια ανάμνηση καταστάσεων, παρά ως ένα πραγματικό σημείο πάνω στο χάρτη. Η λέξη *σήμερα*, στην αρχή της τελευταίας στροφής, έρχεται να κλείσει τον κύκλο των μεταμορφώσεων των περιοχών της Μάντοβα,[689] ανοίγοντας μια ακόμη προοπτική: αφού μετατρέψει την προηγούμενη εντύπωση σε στέρεη βεβαιότητα,[690] εισάγει την εικόνα του τόπου ως χρόνου, ως ιστορικό παρόν.

Όπως ήδη δείξαμε, ο τόπος ως φυσικός χώρος και ο τόπος ως μνήμη ανάγονται σε ουτοπίες, καθώς ταυτίζονται με την ανθρώπινη επαφή· η αγάπη είναι το στοιχείο που μετατρέπει σε ουτοπία και την τρίτη εκδοχή της περιοχής, τον τόπο ως χρόνο. Εκεί όλα μοιάζουν ακίνητα και, μέσα στον καύσωνα της περιόδου, επικρατεί απόλυτη σιωπή. Το *άφωνο* τοπίο, μετατρέπεται τότε στον ιδανικό χώρο υποδοχής της αγάπης[691]: το ζωογόνο και ζωτικής σημασίας νερό που, μέσω των δικών του ονείρων, ξανασυνδέει τον ποιητή με το όνειρο.

Έναν τόπο αντίστοιχο με αυτόν του Σερένι, συναντάμε και στο έργο του Δημήτρη Χατζή. Στο διήγημα «Τάφος», ένα από τα πιο χαρακτηριστικά του *Τέλους της μικρής μας πόλης*, ο Χατζής περιγράφει πώς μια περιοχή αποκτά έναν νέο χαρακτήρα ―αυτή τη φορά όχι αποκλειστικά στο

[689] Στο ποίημα αναφέρονται τρία μέρη της επαρχίας της Μάντοβα: το Σουστινέντε, το Καμπιτέλλο και το Ερέμε.
[690] Το σ*ήμερα* εδώ μαρτυρά ότι μέχρι αυτό το σημείο ο Σερένι αναφερόταν σε ένα «χθες», σε ένα απροσδιόριστο παρελθόν.
[691] Όπως δείξαμε παραπάνω, ο έρωτας ― πόσο μάλλον η ρομαντική αγάπη― είναι μια μορφή εναντίωσης του ποιητή στη λήθη και την απώλεια του νοήματος (Βλ. Κεφ. 2.2, σελ. 157). Εφόσον στην ουτοπία του Σερένι φυλάσσονται όσα είναι σημαντικό διατηρηθούν ζωντανά στη μνήμη, η ενσωμάτωση της αγάπης σε αυτόν τον χώρο είναι απολύτως αναμενόμενη.

φαντασιακό ενός μόνο ανθρώπου, αλλά στη συλλογική συνείδηση όλων των κατοίκων μιας μικρής επαρχιακής πόλης:

> «Η ποταμιά δεν είταν γι' αυτούς ένας τόπος εξοχικός […] είταν όλα σάμπως να 'χανε γίνει γι' αυτούς. Και τα νιώθαν όλα αυτά [τη γεωγραφία του χώρου και τις χρήσεις του] τόσο πολύ στενά συνδεμένα με την πόλη και τη ζωή της − έναν τόπο γεμάτον απ' τις αναμνήσεις, γεμάτον από την ίδια τους τη ζωή» (ΤΜΠ 21-22)

(1963*)

Και σε αυτή την περίπτωση, ανάμεσα στο πλήθος των μνημών που φέρει ο τόπος − μνήμες οι οποίες λειτουργούν ως ορόσημα τόσο για το κάθε άτομο όσο και για την τοπική κοινότητα− ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνουν εκείνες που συνδέονται με την εμπειρία της αγάπης. Ενδεικτικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα:

> «Εκεί κάναν τις Κυριακές του καλοκαιριού περίπατο τα κορίτσια κι άρχιζαν εκεί με τα μάτια οι ρομαντικοί έρωτες, που ύστερα απ' τ' αναγκαία παζαρέματα για την προίκα καταλήγανε σε ταιριασμένους γάμους.»

Όπως είδαμε παραπάνω, στο «Nell' estate padana» του Σερένι, τα βλέμματα του χειμώνα φέρνουν το ποιητικό υποκείμενο να συναντά την αγάπη στην καλοκαιρινή εξοχή. Αντίστροφα, αλλά πάντα με τον ίδιο τρόπο, ξεκινούν οι αγάπες της πόλης στον «Τάφο». Είναι οι σιωπηλές ματιές του καλοκαιριού που οδηγούν αργότερα στους «ταιριασμένους γάμους». Το συναίσθημα των ζευγαριών γεννιέται στην ησυχία που υπάρχει γύρω από το ποτάμι, πριν αυτή διαταραχθεί από τη διάνοιξη «εν[ό]ς δρόμ[ου] κανονικ[ού]» (ΤΜΠ 22).[692] Η σιωπή αναδεικνύεται ως κρίσιμη κι απαραίτητη συνθήκη για να δημιουργηθεί, να εξελιχθεί και να επιβιώσει μια σχέση αγάπης.

Συμπεράσματα δεύτερου κεφαλαίου

Στο έργο των τεσσάρων συγγραφέων, η σχέση σιωπής και έρωτα είναι πολυδιάστατη και αποκαλύπτει διαφορετικές όψεις της ανθρώπινης εμπειρίας μέσα στον χρόνο και την Ιστορία. Στον Δάλλα, η σιωπή αποτελεί το αναγκαίο υπόστρωμα του έρωτα, οποίος αναδεικνύεται ως η μοναδική δύναμη που μπορεί να αποκαταστήσει τη φωνή και να αντισταθεί στην ιστορική

[692] Τελικά, ο δρόμος ανοίγει και μαζί του ξεκινά να λειτουργεί και ένα νέο μαγαζί. Ο Χατζής επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στην ησυχία ή τη σιωπή της προηγούμενης κατάστασης, η οποία συνεχίζει να υπάρχει στο παλιό καφενείο του Τσιάγαλου και τον θόρυβο της νέας: «Ο καινούργιος κόσμος ολόγυρά του μέσα σε εκείνη την ποταμιά, μεγάφωνα, φώτα, αυτοκίνητα, τουρισμοί […]» (ΤΜΠ 38)

κατάρρευση· στον Σερένι, αντίθετα, η σιωπή λειτουργεί ως καταφύγιο και ταυτόχρονα ως όριο, μέσα στο οποίο ο έρωτας είτε διασώζεται ως μνήμη είτε σβήνει μπροστά στην απειλή του θανάτου και της φθοράς. Στον Χατζή, η σιωπή συνδέεται άμεσα με την κοινωνική και ιστορική συνθήκη: άλλοτε γίνεται ο μόνος τρόπος διατήρησης του «άφθαρτου» στοιχείου του έρωτα και άλλοτε το αναπόφευκτο τίμημα της αδυναμίας πραγμάτωσής του, ενώ στη Γκίνζμπουργκ η σιωπή προκύπτει κυρίως από την αδυναμία επικοινωνίας και τις υπαρξιακές ή κοινωνικές αποστάσεις, οδηγώντας συχνά στη διάλυση ή τη ματαίωση της σχέσης. Κοινός τόπος και των τεσσάρων δημιουργών είναι ότι ο έρωτας υπερβαίνει τον λόγο. Είτε ως ανείπωτη εμπειρία, είτε ως μνήμη, είτε ως απώλεια, τοποθετείται στον «τόπο του ανείπωτου»· σε μια σιωπή η οποία δεν αποτελεί απλώς έλλειψη λόγου, αλλά έναν τρόπο ύπαρξης, γνώσης και αντίστασης απέναντι στη φθορά του κόσμου.

3. Αυτοί που δεν μιλούν

Όταν ο λόγος ευτελίζεται, αδυνατεί να εκφράσει όσα είναι ουσιώδη· τότε οι άνθρωποι στρέφονται στη σιωπή. Στη λογοτεχνία της μεταπολεμικής περιόδου, ωστόσο, συχνά συναντάμε και περιπτώσεις που αυτή η κίνηση δεν αποτελεί επιλογή ή ενστικτώδη αντίδραση, αλλά επιβάλλεται στα άτομα. Τότε, ολόκληρη η ύπαρξη των χαρακτήρων −η ανάγκη για επικοινωνία, οι σκέψεις, οι αλήθειες, οι δυνατότητές τους− εγκλωβίζεται σε ένα άφωνο περιθώριο. Κι όμως, μέσα σε αυτή την αναγκαστική σιωπή, γεννημένη είτε από εμφανείς περιορισμούς είτε από αδιόρατες κοινωνικές και έμφυλες πιέσεις και καταναγκασμούς, επιβιώνουν συχνά βαθύτερα νοήματα, μια κρυφή σοφία που δεν αρθρώνεται αλλά επιμένει.

Το 1973, έναν χρόνο πριν από την πτώση της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, εκδίδεται στην Ιταλία η συλλογή δοκιμίων και διηγημάτων *Εκτός των τειχών* του Β. Βασιλικού. Το έργο προλογίζει ο Ίταλο Καλβίνο, ο οποίος, στο κείμενό του αφηγείται ένα πραγματικό περιστατικό που αποτυπώνει όσα περιγράψαμε παραπάνω: Το 1967,[693] στην Πιάτσα ντι Σπάνια, στο ιστορικό κέντρο της Ρώμης, συναντά τον Βασιλικό και τη σύζυγό του.[694] Οι δύο άντρες, οι οποίοι έχουν γνωριστεί κάποια χρόνια νωρίτερα σε ένα συνέδριο νέων συγγραφέων στην Αμερική, συνομιλούν. Αντικείμενο της συζήτησής τους η πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και η εξορία του Έλληνα συγγραφέα:

> «Λίγες μέρες πριν, το πραξικόπημα των Συνταγματαρχών είχε αφαιρέσει από την Ελλάδα εκείνη τη λίγη ελευθερία που απολάμβανε. […] Επειδή από τη φύση του [ο Βασιλικός] είναι ένας νεανικός τύπος, μέσα στην απελπισία γελούσε· ένα ωραίο, σιωπηλό γέλιο: η μόνη δυνατή απάντηση όταν τα λόγια δεν επαρκούν για να εξηγήσουν όλα όσα σού συμβαίνουν, όλα όσα περνούν από το μυαλό σου. Και η Μιμή, η σύζυγός του, προσπαθούσε να γελάσει: σε ένα ναυάγιο, ανάμεσα σε ανθρώπους που ταλαντεύονται στις σωσίβιες λέμβους, πρέπει κάποιες φορές να ακούγονται γέλια σαν κι αυτά.

[693] Έναν χρόνο αργότερα, τον Αύγουστο του 1968, ο εξόριστος Βασιλικός γνωρίζει τον άπατρι Δ. Χατζή στο Πιράνο της Γιουκοσλαβίας.

[694] Αυτή η τυχαία συνάντηση αποδεικνύεται εξαιρετικά σημαντική, καθώς ο Καλβίνο θα γίνει η αιτία να μεταφερθεί ο Βασιλικός από το Παρίσι στη Ρώμη. Ο Ιταλός συγγραφέας προτείνει τον ομότεχνό του για μία υποτροφία, η οποία, τελικά, τού απονέμεται. Έτσι, από το 1972 έως το 1981 και έπειτα, από το 1984 έως το 1987 η έδρα του Βασιλικού βρίσκεται στη Ρώμη. Οι δύο λογοτέχνες διατηρούν ιδιαίτερα σχέση κατά τη διάρκεια των ετών της εξορίας του Βασιλικού. (Βλ. Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Η Ιταλία του Βασίλη Βασιλικού», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 40 (2008-2009), σελ. 221-223)

[…]

Η γυναίκα του, η Μιμή, τον ακολουθεί σαν σκιά· και όσο περνούν τα χρόνια της εξορίας τόσο εκείνη είναι πιο Ελληνίδα από την κορυφή ως τα νύχια, στο πρόσωπο που πλαισιώνεται από τα μακριά μαύρα μαλλιά, στα μακριά σκούρα φορέματα, στη γαλήνια μεγαλοπρέπεια με την οποία χαμογελά σαν από κάποιο παλιό οικογενειακό πορτρέτο, στο πνιχτό τους γελάκι όταν μιλούν πυκνά-πυκνά ελληνικά μεταξύ τους, ένα κομμάτι ελληνικού τοπίου, σαν αυτό που δεσπόζει σε κάθε άποψη πόλης ή χωριού της γενέτειράς τους, της Θεσσαλίας· και σε εκείνη, ακόμη περισσότερο απ' ό,τι σε εκείνον, στο γέλιο της νιώθει κανείς τον κόπο της εξορίας, τον σωματικό πόνο του αποχωρισμό από έναν ζωντανό ιστό, έναν πόνο που επιδεινώνεται κάθε μέρα που περνά.»[695](Παράρτημα Α, αρ. 82)

Όπως έχουμε δει συχνά να συμβαίνει στα πρόσωπα των λογοτεχνικών έργων που εξετάζουμε, οι σιωπές του ζευγαριού που καλύπτονται από ένα γέλιο κρύβουν μια αλήθεια που δεν μπορεί να ειπωθεί. Κρύβουν τη νοσταλγία, την απογοήτευση για την κατάσταση της χώρας τους, τα συναισθήματα που γεννούν οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν ως εξόριστοι. Το γέλιο της γυναίκας, πιο αποκαλυπτικό, φανερώνει όχι απλώς λύπη αλλά έναν πόνο βαθύτερο, υπαρξιακό, που αποκτά χαρακτηριστικά σωματικού άλγους.

Στην πρόλογο του *Εκτός των τειχών* ο Καλβίνο καταπιάνεται με το βίωμα του ζευγαριού και αναφέρεται στο έργο του Βασιλικού. Καθώς το κείμενο πλησιάζει προς το τέλος, όμως, ο Ιταλός συγγραφέας, επιστρέφει στο σημείο της εκκίνησης και υπενθυμίζει με τον πιο γλαφυρό τρόπο στους αναγνώστες ό,τι είναι σημαντικό: την αιτία που οι δύο Έλληνες σιωπούν. Εντελώς απρόσμενα, κλείνει το κείμενο με μια σύντομη παράγραφο δυο γραμμών: «Αλλά εδώ, ο λόγος διακόπτεται: ο λόγος της λογικής σιγεί από το βήμα των αρβυλών. Ξανάρχεται το σκοτάδι. Για πόσο ακόμη;»[696]

3.1 Φιμωμένοι χαρακτήρες

Τέσσερα χρόνια μετά τη συνάντηση Βασιλικού και Καλβίνο, και ενώ ο ήχος από τον βηματισμό των αρβυλών εξακολουθεί να ακούγεται στην Ελλάδα, ο Γιάννης Δάλλας εκδίδει τη συλλογή *Ανατομία*. Στην αρχή της συλλογής παραθέτει ένα απόσπασμα από τη *Γυναίκα της*

[695] Italo Calvino, «Prefazione» στο: Vassilis Vassilikos, *Fuori le mura*, εκδ. Editori riuniti, Ρώμη 1973, σελ. 7-8
[696] «Ma qui il discorso s'interrompe: il discorso della ragione viene ridotto al silenzio dal passo degli stivali, Torna il buio. Per quanto ancora?» (Italo Calvino, ό.π., σελ. 11)

Ζάκυνθος του Διονύσιου Σολωμού,[697] το οποίο λειτουργεί ως προοίμιο όσων πρόκειται να πει: *«Είδες να μαδάνε την κότα και ο αέρας να συνεπαίρνει τα πούπουλά της; Έτσι πάει το έθνος»*. Μέσα σε ένα κλίμα απαγορεύσεων, καταπίεσης, φόβου, ανελευθερίας ο Δάλλας συνθέτει τριάντα ένα ποιήματα, στα οποία αποτυπώνει τη δική του ματιά για την κατάσταση στη χώρα: μιλά για τον ήλιο που πια κρύβεται στα έγκατα της γης (Α202), μιας *γης αλλοιωμένης* (Α191) που δεν ανήκει στους κατοίκους της αλλά σε *αλλοδαπούς γαμπρούς* (Α205). Εκεί, ανάμεσα στην *πολιορκία* και την *καταχνιά* (Α189), η *συντροφική γλώσσα* κομματιάζεται και ο κόσμος του ποιητή μοιάζει εγκλωβισμένος σε *φίμωτρα* (Α186). Αυτό το βίωμα συμπυκνώνεται στο ποίημα με τον τίτλο «4»:

> *Όταν ξυπνήσαμε ούρλιαζε από παντού η φωνή: Μιλήστε πιο σιγά*
> *Προχωρείτε στα νύχια σας ⸸ Ξυστά κάτω απ΄ τους τοίχους και*
> *τις μακρινές αφίσες ⸸ Εκεί που δείχνει ο δείχτης σε σταθμούς*
> *και γήπεδα μεταγωγής ⸸ Αρχίζει η προγραφή* […]
>
> *Απέναντι ένας πεζοναύτης φάντασμα περιπολούσε τις ακτές*
> *σε κάθε δίχτυ ανεστραμμένοι δρόμοι δάση των χεριών*
> *βλέπετε αυτούς του πλοκαμούς είν' οι σύντροφοί σας*
> *κι αυτά τα γύψινα εκμαγεία από τυφλά συντάγματα*
> *μες τις οπλές –δεν τους αναγνωρίζετε;*
>
> *Οι αρχηγοί σας καταποντισμένοι* (Α180)[698]

Από παντού ακούγεται μια φωνή που ουρλιάζει, επιβάλλοντας στους ανθρώπους να μιλούν χαμηλόφωνα, να μην κάνουν θόρυβο· είναι η φωνή που αναγγέλλει την προγραφή. Το ποίημα αναπτύσσεται σε δύο μέρη, σε δύο μορφολογικά διακριτές στροφές: το πρώτο μέρος είναι πεζόμορφο, με συνεχόμενες φράσεις, που χωρίζονται μεταξύ τους με σημάδια, στη θέση της τελείας, τα οποία ενισχύουν την αίσθηση του ποιητικού ρυθμού· στο δεύτερο μέρος, ο Δάλλας διατηρεί τον ελεύθερο στίχο, αλλά ακολουθεί ένα κλασικό στροφικό σύστημα. Η αιτία αυτής της επιλογής εντοπίζεται στον πρώτο κιόλας στίχο του ποιήματος. Εκεί το ποιητικό υποκείμενο, για μία και μοναδική φορά, μιλά σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και περιγράφει

[697] Για τον διάλογο του Δάλλα με τον Σολωμό και άλλους ποιητές σε μια μεταγενέστερη συλλογή , στην Περίακτο του 2011. Η ίδια αποδίδει το γεγονός ότι ο ποιητής να κρατά ανοιχτό αυτόν τον δίαυλο επικοινωνίας στην ανάγκη του «να ενισχύσει το ποιητικό του ρίζωμα» σε μια εποχή που ο «ευάλωτο[ς]» κόσμος χαρακτηρίζεται από λεπτές ισορροπίες (Βλ. Εύα Μοδινού, «Γιάννη Δάλλα 'Περίακτος'. Η λεοντή της γενέθλιας γης επάνω στη σύγχρονη πολιτική σκηνή», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 49 (2012), σελ. 261). Η τοποθέτηση του σολωμικού αποσπάσματος στην αρχή της Ανατομίας φαίνεται να λειτουργεί για τον ποιητή με τον ίδιο τρόπο.

[698] Σχετικά με την «ενδιάμεση στρατιά των θλιβερών υπάρξεων» και τους «ετοιμόρροπους θεσμούς» στη σκέψη του Δάλλα, βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 3.3, σελ. 146-147

το βίωμα που μοιράζεται με όλους όσοι είναι προγραμμένοι όπως αυτός. Έπειτα, ακολουθώντας τις εντολές που λαμβάνει, παύει οριστικά. Όσα ακολουθούν δεν είναι πλέον η δική του εικόνα της πραγματικότητας, αλλά αυτή που επιβάλλεται από τη «φωνή» που κυριαρχεί. Περιγράφεται ένα σκηνικό απελπισίας: Στις απέναντι ακτές φαίνεται η φιγούρα ενός πεζοναύτη, ο οποίος ακροβατεί ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία, αφού είναι ταυτόχρονα φυλακισμένος και επιφορτισμένος με την επιτήρηση των υπόλοιπων εξορίστων.[699] Τα χέρια των απελπισμένων συντρόφων απλώνονται σαν πλοκάμια, ζητώντας βοήθεια. Οι αρχηγοί του παρελθόντος έχουν καταπέσει. Το γεγονός ότι αυτή η εικόνα προέρχεται από μια αρχή που επιδιώκει να φιμώσει τον ποιητή, μάς οδηγεί να αναρωτηθούμε την αιτία για την οποία η φωνή του, ο λόγος του ίδιου αποτελεί απειλή. Είναι στο φάντασμα του πεζοναύτη και στους φιμωμένους συντρόφους που ο Δάλλας στρέφει την προσοχή μας: όταν ο λόγος τους διακόπτεται, η ουσία του παρελθόντος περνά και φυλάσσεται στη σιωπή τους· εκεί η Ιστορία επιβιώνει, κρυμμένη αλλά όχι εξαφανισμένη.

Η εικόνα όσων συμπορεύονται με τον ποιητή στους κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες τού φέρνει στον νου και δύο άλλους «συντρόφους», με τους οποίους μοιράζεται την εμπειρία ενός διαφορετικού αγώνα: της σκληρής προσπάθειας να *δαμάσ*[*ει*]*/ την τρικυμία των λέξεων* (Β187). Ο επόμενος στίχος (τα *γύψινα εκμαγεία από τυφλά συντάγματα*) εμπεριέχει σαφείς αναφορές σε ποιήματα των Κ. Καρυωτάκη και Γ. Σεφέρη. [700]

Στο «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο»[701] του 1928, ο πρώτος βλέπει την επιτυχία του ως ποιητή και, συνεπώς, την ευτυχία του σαν «ζήτημα ύψους».[702] Κοιτά το ταβάνι και επιθυμεί να γίνει ένα με αυτό, να δώσει τη μορφή του σε μια νεκρική μάσκα που θα πλαισιώνουν μαίανδροι φτιαγμένοι από το ίδιο υλικό. Οι γύψινες μορφές δεν παραπέμπουν μόνο σε θάνατο, αλλά και σε μια τέχνη αντιγραφική και άψυχη, χωρίς προσωπικό ύφος και ουσιαστική εμπλοκή· ένα *ανάγλυφο όνειρο*, όπως το αποκαλεί ο Καρυωτάκης ειρωνικά.[703] Η επικράτηση

[699] Η αναφορά του Δάλλα σε ακτές όπου κάνει περιπολία ένας πεζοναύτης φάντασμα και όπου βρίσκονται συγκεντρωμένοι οι σύντροφοι παραπέμπει σαφώς στα νησιά εξορίας, τα οποία «αναγεννούνται» κατά τη διάρκεια της απριλιανής δικτατορίας.

[700] Ο Δάλλας δημιουργεί εδώ μια συνέχεια: Όπως επισημαίνει «ο αρχικός Σεφέρης αφορμήθηκε […] από τον Καρυωτάκη» (Γιάννης Δάλλας, *Ευρυγώνια. Δοκιμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2000, σελ.113). Με αυτό το ποίημα, ο Δάλλας παίρνει τη σκυτάλη και γίνεται ο τρίτος κρίκος της αλυσίδας.

[701] Κώστας Γ. Καρυωτάκης (εισαγ. Έλλη Αλεξίου), *Ποιήματα,* εκδ. Γ. Οικονόμου, Αθήνα χ.χ, σελ.147

[702] Βλ. Peter Mackridge, «Ζητήματα ύψους και ύφους στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Διαβάζω*, τχ. 157 (1986), σελ. 82

[703] Βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης. Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, εκδ. Μεσόγειος, Κύπρος 2006, σελ. 160

αυτής της τέχνης, μέσω της επιλογής του ποιητή να την ακολουθήσει, θα του πρόσφερε ένα σημαντικό πλεονέκτημα: αποτελώντας πλέον μέρος της, ο ίδιος θα έπαυε να είναι μια «αλλότρια, επικίνδυνη ή ενοχλητική παρουσία μέσα στην κοινωνία».[704]

Διαβάζοντας το ποίημα του Δάλλα υπό το πρίσμα του Καρυωτάκη, η εικόνα των *αρχηγ*[*ών*] του παρελθόντος, την οποία υπαγορεύει η φωνή που ουρλιάζει, είναι μια εικόνα ανθρώπων που έχουν συμβιβαστεί και ηθελημένα έχουν παραδοθεί στον θάνατο. Τώρα, καθώς καλύπτονται από γύψο, μετατρέπονται σε εκμαγεία: σε ένα κενό περίβλημα που έχει πάντα το ίδιο σχήμα και που αναπαράγει διαρκώς τις ίδιες μορφές, τον ίδιο λόγο, τα ίδια οράματα, τα οποία χάνουν πλέον το νόημά τους. Αλλά ακόμη και τα εκμαγεία δεν θυμίζουν σε τίποτα την παλιά τους μορφή, κάνοντάς τους μη αναγνωρίσιμους, αφού ο καταποντισμός τους αποκαλύπτει το υλικό από το οποίο ήταν φτιαγμένοι: *τα τυφλά συντάγματα*.

Τη φράση «τυφλά συντάγματα» χρησιμοποιεί πρώτος ο Σεφέρης σε ένα ποίημα της συλλογής *Μυθιστόρημα* που γράφεται την περίοδο 1933-1934.[705] Εκεί διαβάζουμε: […] *παλέψαμε με δυσκολίες ανύπαρχτες όπως λέγαν,/ χαμένοι ξαναβρίσκοντας έναν δρόμο γεμάτο τυφλά συντάγματα.* Το ποίημα κλείνει με την ερώτηση: *Θα μπορέσουμε να πεθάνουμε κανονικά*;[706] Η απάντηση έρχεται και η «Οδύσσεια» του Σεφέρη ολοκληρώνεται με το ποίημα που ακολουθεί, όπου ο ποιητής δηλώνει με βεβαιότητα ότι χρειάζεται *λίγο ακόμη* για να δει *τις αμυγδαλιές να ανθίζουν*, για να *σηκωθ*[*εί*] *ψηλότερα*.[707] Στο κλείσιμο της συλλογής, ως άλλη Κίρκη, φανερώνει στις επόμενες γενιές το μυστικό της ασφαλούς «επιστροφής» στο παρελθόν. Υπόσχεται, από τον Άδη, μαζί με τους υπόλοιπους νεκρούς, να *τούς διδάξ*[*ει*] *τη γαλήνη.*[708]

Τριάντα επτά χρόνια αργότερα, αυτή η γενιά των απογόνων μοιάζει να μην έχει γεννηθεί ακόμα. Ο Δάλλας και οι σύντροφοί του βιώνουν τη δική τους Οδύσσεια, που είναι παρόμοια με αυτή του Σεφέρη: βρίσκονται φιμωμένοι, εγκλωβισμένοι σε έναν ενδιάμεσο χώρο, κάπου

---

[704] Ό.π.

[705] Ο Δάλλας γράφει σχετικά με τη συγκεκριμένη συλλογή στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Δοκιμασία*, το οποίο εκδίδει ο ίδιος τη διετία 1973 -1974. Όπως σημειώνει, Στο *Μυθιστόρημα*, αρχίζει να διαγράφεται μια βασική αρχή που διατρέχει την ποίησή του Σεφέρη: αυτή του «ιστορικού συναισθήματος», καθώς ο άνθρωπος μεταξύ δύο πολέμων «ζει και δοκιμάζεται» όχι τόσο ως ιδιωτική αλλά, κυρίως ως «ιστορική παρουσία» (Βλ. Γιάννης Δάλλας, «Το ιστορικό συναίσθημα στον Σεφέρη. Η λειτουργία του και μία δοκιμή», *Δοκιμασία* (1973), σελ. 55). Σύμφωνα με τον Δάλλα «Ό,τι λειτούργησε ως συνειδητή υπόμνηση στον Καβάφη, σ' αυτόν [στον Σεφέρη] υπακούει ως βιωμένη μνήμη, για ν' αποκατασταθεί στη νεότερη ποίηση σαν άμεση κατάθεση ιστορικής εμπειρίας» (Ό.π., σελ. 58). Καθώς ο ποιητής περιγράφει τη δική του ιστορική εμπειρία, δεν ξεχνά όσα προηγήθηκαν. Υπογραμμίζει, έτσι, για μία ακόμη φορά, την ιδιότητά του ως μέλος της «υπερβατικής συντεχνίας» των ποιητών που εκτιμά.

[706] Ποίημα «ΚΒ΄» (Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2004, σελ. 69).

[707] Ποίημα «ΚΓ΄» (ό.π., σελ. 70).

[708] Ποίημα «ΚΔ΄» (ό.π., σελ. 71)

ανάμεσα σε ζωή και θάνατο. *Να μην αναληφθεί κανείς*, προστάζει η φωνή. Το ερώτημα του Σεφέρη αντηχεί και πάλι.

Ο ρόλος του ποιητή σε αυτό το πλαίσιο παραμένει πάντα ο ίδιος: Να *συνεχίζ*[*ει*] *τη ραψωδία που φίμωσαν οι αιώνες* (Α72). Έτσι, κάθε φορά που επιβάλλονται εκδοχές της πραγματικότητας που δεν αντιστοιχούν σε όσα αντιλαμβάνεται και παρατηρεί να συμβαίνουν, εκείνος −*ο μόνος αναλλοίωτος μες στις ειδήσεις του Μεσονυκτίου* (Α181)− συνεχίζει να μεταφέρει την αλήθεια. Αυτόν τον ρόλο φαίνεται να αναλαμβάνει και στο δεύτερο από τα «Επεισόδια από τη διάλειψη του χρόνου»:

> *Ένας αντάρτης περπατά στους δρόμους ⸙ Πέρασε διαγώνια*
> *την Ανεξαρτησίας κι απ' την πύλη τ' Αρχιμαντρειού βρέθηκε να*
> *κοιτά την πόλη απ' τα υπερώα της Αγια-Τριάδας ⸙ Κ' η πόλη*
> *χύθηκε στους δρόμους να τον δει και δεν τον έβλεπε ⸙ Ψηλός κι*
> *αέτειος πετούσε απάνω απ' την ευθεία των ματιών* […]
> *Έτσι ελικοδρομούσε αθέ-*
> *ατος λίγο πιο χαμηλά και λίγο πιο ψηλά από τα όνειρα ⸙* […]
> *Κ' εκεί ποια*
> *βάρκα τον περίμενε ποιας άγονης γραμμής το μονοπάτι πήρε κι*
> *αναλήφθηκε ⸙ Η ανάληψή του το πρωί συγκλόνισε και δίχασε*
> *την πόλη ⸙ Κι ο «Παρατηρητής του Μέλλοντος» την άλλη μέρα*
> *έγραφε: «Δίσκος ιπτάμενος διέσχισε τους ουρανούς της πόλης*
> *μας Πέρασε διαγώνια και τα λοιπά και τα λοιπά…»⸙ Να*
> *ξεχαστεί να φιμωθεί να γίνει παραμύθι για τους εξωγήινους το*
> *φάντασμα του προγραμμένου.* (Α239)

(*Το τίμημα*, 1981)

Ο αντάρτης, ο οποίος πετά *λίγο πιο ψηλά από τα όνειρα* και με την σαρωτική του παρουσία αναγκάζει τους ανθρώπους να *σκύβ*[*ουν*] *κεφάλι και κορμι να μην* [*τους*] *πάρει η μπάλα* (Α239), φτάνει στο τελευταίο μονοπάτι και χάνεται. Ο κόσμος που τον έχει δει διχάζεται. Τη λύση έρχεται να δώσει ένα έντυπο, το οποίο μεταφέρει μια ψευδή είδηση. Αποσιωπώντας την ύπαρξη του αντάρτη και, παράλληλα, φιμώνοντας όσους γνώριζαν την ιστορία του ο *«Παρατηρητής του Μέλλοντος»* δημιουργεί μια νέα εικόνα της πραγματικότητας. Ακόμη, όμως, και αν, τελικά, δεν απομένει τίποτα παρά ένα παραμύθι, στη σιωπή όσων φιμώθηκαν θα βρίσκεται η αληθινή ιστορία του αντάρτη.

Σχεδόν είκοσι χρόνια νωρίτερα, το 1952 η Ναταλία Γκίνζμπουργκ μεταφέρει, μέσω των χαρακτήρων του *Tutti i nostri ieri* [*Όλα μας τα χθες*] το κλίμα που επικρατούσε στη γειτονική Ιταλία λίγο πριν αρχίσει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Η κατάσταση που περιγράφει παρουσιάζει κάποιες σημαντικές ομοιότητες με αυτή του Δάλλα. Και εκεί συναντάμε μια ιστορία ανθρώπων που φιμώνονται και φιμώνουν άλλους, στην προσπάθεια τους να κάνουν μια ιστορία να ξεχαστεί· και εκεί συναντάμε μία φωνή (ενός άλλου δικτάτορα) που, ουρλιάζοντας, υποχρεώνει όλες τις υπόλοιπες φωνές να σωπάσουν:

> «[…] η Ιταλία έμπαινε στον πόλεμο στο πλευρό της Γερμανίας. […] απ' τα ανοιχτά παράθυρα των σπιτιών ούρλιαζε το ραδιόφωνο, ο κόσμος μαζευόταν κάτω από τα σπίτια και μέσα στα καφέ. Η πόλη ήταν γεμάτη από αυτή τη φωνή [του Μουσσολίνι] που στρίγκλιζε, και ο κόσμος συγκεντρώνονταν σιωπηλός. […]» (A395) (Παράρτημα Α, αρ. 83)
>
> (1952*)

Σε μια πρώτη ανάγνωση, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα συναισθημάτων και σκέψεων που είναι πιθανό να προκαλεί αυτή τη σιωπή ή να εμπεριέχεται σε αυτή. Η συγγραφέας, μέσω της ιστορίας που ακολουθεί: της ανακοίνωσης του πολέμου, δίνει την απάντηση. Πολύ γρήγορα συζητήσεις ξεκινούν ανάμεσα στους πρωταγωνιστές του έργου για το πώς θα αλλάξουν οι ζωές τους εξαιτίας του πολέμου. Τα αγόρια της παρέας βρίσκονται στο επίκεντρο των συζητήσεων, καθώς πρόκειται να υποχρεωθούν σε στράτευση (A396-397)· επισημαίνουν ότι «στον πόλεμο ακόμη κι ο Ιππόλιτο θα πυροβολούσε, πυροβολούσαν όλοι»[709]. Το επόμενο πρωί, ο Ιππόλιτο, ο μεγαλύτερος γιος της φτωχότερης οικογένειας, εξαφανίζεται. Τελικά, τον βρίσκουν νεκρό στο πάρκο· έχει αυτοκτονήσει με το περίστροφο του πατέρα του (A398).[710] Το περιστατικό ακολουθούν συζητήσεις στην περιοχή, που όμως γίνονται «χαμηλόφωνα και μυστικά»[711]. Οι ψίθυροι θα πάψουν όταν στην εφημερίδα δημοσιευτεί παραποιημένη η είδηση, όπως ακριβώς είδαμε να συμβαίνει και στο ποίημα του Δάλλα. Σύμφωνα με το άρθρο, ο νεαρός πέθανε στο πάρκο,

[709] «in guerra anche Ippolito avrebbe sparato, sparavano tutti»
[710] Ο πατέρας της οικογένειας (ο οποίος πεθαίνει πολύ πριν την έναρξη του πολέμου) από τα πρώτα κιόλας χρόνια της εικοσαετίας του φασισμού, ονειρευόταν την επανάσταση. Επίσης, για χρόνια ασχολούνταν με τη συγγραφή ενός βιβλίου με τίτλο «Τίποτα άλλο παρά η αλήθεια», στο οποίο έκανε αποκαλύψεις για τους φασίστες και τον βασιλιά (A270). Ο Ιππόλιτο είναι ο γιός με τον οποίο έχει τη στενότερη σχέση. Η αυτοκτονία του Ιππόλιτο με το όπλο του πατέρα αποκτά, έτσι, έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα: μοιάζει περισσότερο με άρνηση να συμμετέχει στον πόλεμο και να σκοτώσει άλλους ανθρώπους, παρά με φόβο ή αδυναμία. «[…] Του άρεσε να πυροβολεί πουλιά αλλά όχι κόσμο [gli piaceva sparare agli uccelli ma non alla gente», σημειώνει χαρακτηριστικά η συγγραφέας.
[711] «sottovoce e in segreto»

καθαρίζοντας το όπλο του· γιατί «στους φασίστες δεν άρεσε να μιλά ο κόσμος για αυτοκτονίες»[712] (Α403). Λίγο καιρό αργότερα, ένας μεθυσμένος άντρας «σπάει» για λίγο τη σιωπή που έχει έμμεσα επιβληθεί:

> «[...] Όλοι μιλούσαν για τον βομβαρδισμό του Τορίνο, κάποιοι είχαν βρεθεί εκεί, οι σειρήνες του συναγερμού είχαν ηχήσει όταν τα αεροπλάνα ήδη πετούσαν πάνω από την πόλη. Υπήρξαν δεκατέσσερις νεκροί, έγραφαν οι εφημερίδες, αλλά ποιος ξέρει πόσοι να ήταν όμως, αυτό που έγραφαν οι εφημερίδες έπρεπε να το πολλαπλασιάσεις επί δέκα αν ήταν κακό, μουρμούριζε κάποιος, να το διαιρέσεις δια δέκα αν ήταν καλό. Ήταν ένας γέρος πλανόδιος πωλητής, με ένα κουτί γεμάτο κορδόνια και κουμπιά κρεμασμένο στον λαιμό, ήταν λίγο μεθυσμένος και συνέχιζε να λέει να πολλαπλασιάζουμε και να διαιρούμε, μετρούσε με τα δάχτυλά του και μπερδευόταν. Είπε επίσης για έναν νεαρό που είχε πυροβολήσει τον εαυτό του στο κεφάλι στο δημόσιο πάρκο, επειδή δεν ήθελε να φύγει. Οι γείτονες τον έκαναν να σιωπήσει.» (Α404) (Παράρτημα Α, αρ. 84)

Η αυθόρμητη αντίδραση των γειτόνων είναι να φιμώσουν τον άντρα που αποκαλύπτει την αλήθεια και να τού απαγορεύσουν να μιλήσει ανοιχτά για τη σκληρή πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από το φασιστικό πρόταγμα της ασφάλειας, του απόλυτου ελέγχου, της παντοδυναμίας. Ο λόγος που οι ίδιοι σιωπούν από τη στιγμή της ανακοίνωσης του πολέμου − και επιβάλλουν την ίδια σιωπή και στους γύρω τους − είναι ο φόβος, ο οποίος απορρέει από την επίγνωση της πραγματικότητας, ο οποίος ενυπάρχει στα άτομα είτε υποστηρίζουν την κυρίαρχη δύναμη είτε όχι. Σε κάθε περίπτωση, η πράξη του άντρα δημιουργεί απειλή Μέσα στη σιωπή τους κρύβεται και πνίγεται η αλήθεια.

Μέχρι στιγμής, αναφέρθηκαν παραδείγματα χαρακτήρων που φιμώνονται από κάποια αρχή, η οποία, παράγοντας υπερβολικό θόρυβο, επιβάλλει καθολική σιωπή. Στο *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή, που εκδίδεται δύο χρόνια μετά την πτώση της δικτατορίας, συναντάμε, όμως, μια διαφορετική περίπτωση. Ο πρωταγωνιστής, καθώς περιγράφει την ανθρωπογεωγραφία του εργοστασίου που δουλεύει, φτάνει και σε μια υπάλληλο που τού έλκει το ενδιαφέρον. Σε εκείνη αναφέρεται ξεχωριστά, σαν να μην ανήκει στην ομάδα των δεκατεσσάρων γυναικών, Ισπανίδων και Γερμανίδων, του προσωπικού, για τις οποίες μαρτυρά: «δεν τις πολυχωνεύω μα τις λυπάμαι λίγο» (ΔΒ 14). Διαβάζουμε:

> «Μαζί με τον Μύλλερ, μέσα σ' αυτό το χωρισμένο γραφείο του, είναι και κείνη η ξανθή που πρέπει να της επιστρέφω την απόδειξη τη δική μου και την καρφώνει σ' ένα όρθιο

[712] «ai fascisti non piaceva che si parlasse di suicidi»

καρφί που ’χει πάνω στο γραφείο. Την καρφώνει μαζί με τις άλλες, τις δικές μου μονάχα, και δε σηκώνει ποτέ τα μάτια της να με δει. Δεν είπε ποτές «Όχι − Ναι − Καλά − Μείνετε − Φύγετε − Περιμένετε», τίποτα δε λέει ποτέ. Παίρνει την απόδειξη, την καρφώνει πάνω στις άλλες και συνεχίζει τη δουλειά τη δική της. Εκείνο τ’ όρθιο καρφί πρέπει, λέω, να ’ναι η νόρμα η δική μου. Η δική της της καημένης πρέπει να ’ναι πολύ δυσκολότερη, τρία, τέσσερα τέτοια καρφιά στην καρέκλα που κάθεται. Γι’ αυτό παιδεύεται έτσι όλη μέρα, σαν τους άλλους, εκείνους στο Νο 14. Το πρωί που μπαίνουμε, τη βρίσκω καμιά φορά στο διάδρομο − από την πίσω πόρτα μπαίνει κι αυτή, είναι στο μικρό το προσωπικό. Τότε μου χαμογελάει − Σιέν γκούτ μόργκεν − μου λέει. Έχει λοιπόν και φωνή.» (ΔΒ 15-16)

(1976*)

Αρχικά, ο Κώστας ερμηνεύει τη σιωπή της «ξανθής» βασιζόμενος στη δική του σιωπή. Έτσι, θεωρεί ότι αντιλαμβάνεται το γιατί, εν ώρα εργασίας, εκείνη δεν τού μιλά. Την εντύπωσή του αυτή επιβεβαιώνει το γεγονός ότι τις λίγες φορές που οι δύο υπάλληλοι συναντώνται στην είσοδο του εργοστασίου, εκείνη τον χαιρετά. Ο Κώστας, ακολουθώντας τις επιταγές της εποχής του, μετατρέπεται σε έναν εργάτη που υπηρετεί σε τέτοιο βαθμό τη «νόρμα του» ώστε καταλήγει να απορροφάται από αυτή, να ταυτίζεται μαζί της (ΔΒ 144). Είναι αυτός ο λόγος που δεν μπορεί να αντιληφθεί τι πραγματικά συμβαίνει με την «ξανθή». Λίγο καιρό αργότερα, συζητώντας με έναν Γερμανό συνδικαλιστή και εργάτη στο ΑΟΥΤΕΛ, μαθαίνει ότι η γυναίκα δεν είναι σαν εκείνον, «είναι της αστυνομίας» (ΔΒ 145).

Ο Χατζής στο έργο του ξεφεύγει από την εικόνα ενός «στατικο[ύ] κοινωνικο[ύ] πορτρέτο[υ]» και δοκιμάζει να απεικονίσει τον κοινωνικό μετασχηματισμό, ο οποίος συντελείται με έντονους ρυθμούς κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.[713] Η ανάγκη για σταθερές, σε αυτό το πλαίσιο, διαφαίνεται έντονη. Ο Κώστας καλείται να συμβαδίσει πλέον με αυτή την αλλαγή και ο μόνος τρόπος για να το καταφέρει είναι αφήνοντας πίσω νοοτροπίες που συνδέονται με το παρελθόν και δεν τού επιτρέπουν να έχει καθαρή εικόνα του κόσμου. Συνειδητοποιεί ότι μια γυναικεία σιωπή είναι πιθανό να μην είναι όμοια με εκείνες που γνωρίζει ήδη, όπως αυτή των εργατριών του ΑΟΥΤΕΛ, της αδελφής του ή ακόμη και της Έρικας. Αντίθετα με εκείνες, η «ξανθή» δεν αναγκάζεται να σιωπήσει· αυτό-φιμώνεται έτσι ώστε να έχει τον έλεγχο όσων

[713] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Η πολιτισμική ποιητική…*, ό.π., σελ. 470

συμβαίνουν στο εργοστάσιο. Η δική της σιωπή γίνεται η ενδεδειγμένη στάση μέσα στον χώρο της εργασίας και επεκτείνεται στους υπόλοιπους, φιμώνοντάς τους.[714]

3.2 Οι γυναίκες και τα πηγάδια

Λίγο πριν από το κλείσιμο του *Διπλού βιβλίου*, η σιωπή της υπαλλήλου που αρχικά μοιάζει απόρροια της ταύτισής της με τη νόρμα την οποία είναι υποχρεωμένη να ακολουθεί στο εργοστάσιο −όπως συμβαίνει και με τον πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος −, εν τέλει ερμηνεύεται με έναν απροσδόκητο τρόπο. Η συγκεκριμένη είναι από τις λίγες περιπτώσεις στο corpus των έργων που εξετάζουμε, στην οποία μια γυναικεία σιωπή φωτίζεται ολοκληρωτικά. Γιατί, όμως, υπάρχει σχεδόν πάντα ένα μέρος στις σιωπές των γυναικείων χαρακτήρων, το οποίο μοιάζει να μένει ανεξερεύνητο;

Μια απάντηση στο συγκεκριμένο ερώτημα, ίσως μπορούμε να εντοπίσουμε σε ένα από τα γνωστότερα άρθρα της Ναταλία Γκίνζμπουργκ, με τίτλο «Λόγος για τις γυναίκες [Discorso sulle donne]», το οποίο δημοσιεύεται για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1948 στο περιοδικό *Mercurio*.[715] Η Γκίνζμπουργκ, σε αυτό, επιχειρεί να «δει πώς οι γυναίκες [είναι] πραγματικά»[716]. Αυτή η επιθυμία τής γεννάται όταν ξαναδιαβάζει ένα παλαιότερο άρθρο της, γραμμένο λίγο μετά την Απελευθέρωση, και αντιλαμβάνεται ότι η εικόνα των γυναικών που είχε παρουσιάσει δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα:[717] Η συγγραφέας καταλήγει πως αυτό που είχε αποσιωπήσει τότε ήταν «η κακιά συνήθεια [που έχουν οι γυναίκες] να πέφτουν

[714] Θα μπορούσαμε, ίσως, να πούμε ότι ο Χατζής υπονοεί μια ενοχή στη συμπεριφορά της «ξανθής», μέσω της επιλογής του να τής «δώσει φωνή», να χαιρετά τον Κώστα όταν διασταυρώνονται έξω από το γραφείο της. Σε μια τέτοια περίπτωση, επιβεβαιώνεται η εικασία του πρωταγωνιστή του *Διπλού βιβλίου* πως αν η δική του η νόρμα αντιστοιχεί σε ένα καρφί, τότε η δική της αντιστοιχεί σε τρία ή τέσσερα, επάνω στα οποία κάθεται. Η γυναίκα αντιμετωπίζει μεγαλύτερη δυσκολία, καθώς η δικής της νόρμα δεν της επιβάλλεται από το εργοστάσιο, όπως συμβαίνει με όλους τους άλλους εργάτες, αλλά από την αστυνομία. Έτσι, μέσα στον εργασιακό της χώρο βρίσκεται νομοτελειακά απομονωμένη, αφού είναι υποχρεωμένη να είναι καχύποπτη με τους υπολοίπους και να φροντίζει να μην αποκαλυφθεί ο πραγματικός λόγος για τον οποίο βρίσκεται εκεί.

[715] Το άρθρο αναδημοσιεύεται, σαράντα τέσσερα χρόνια αργότερα, στο περιοδικό *Tuttestorie* (Βλ. Natalia Ginzburg, «Discorso sulle donne», *Tuttestorie*, ν. 6/7 (1992), σελ. 58-61)

[716] «vedere come le donne erano davvero»

[717] Βλ. Natalia Ginzburg, «Discorso sulle donne», *Mercurio*, ν. 36-39 (1948), σελ. 105
Η Γκίνζμπουργκ δικαιολογεί το γεγονός ότι οι γυναίκες στο παλαιότερο άρθρο της δεν έχουν σχέση με τις γυναίκες που γνωρίζει στην πραγματικότητα, λέγοντας ότι μετά από είκοσι χρόνια φασισμού, έχοντας «χάσει το νόημα των πιο βασικών αρχών [avendo perduto il senso dei valori elementari]» και αντιμετωπίζοντας την ανάγκη να αρχίσουν όλα ξανά από την αρχή, οι άνθρωποι είχαν την ανάγκη να γράφουν με ένθερμο τρόπο τα πιο απλά πράγματα. Έτσι κι εκείνη, στο άρθρο της, επισήμαινε πως γυναίκες και άντρες έχουν την ίδια αξία και πως, με τη βοήθεια της κοινωνίας, και οι γυναίκες μπορούν να κάνουν κι εκείνες «κάτι καλό [qualcosa di buono]». «Έτσι όπως μιλούσα», γράφει, «έμοιαζε πολύ εύκολο να τις βγάλω από τη σκλαβιά και να και να τις κάνω ελεύθερα όντα [così come parlavo sembrava facilissimo tirarle fuori dalla schiavitù e farne degli esseri liberi]» (Natalia Ginzburg, ό.π.)

κάθε τόσο σε ένα πηγάδι»,[718] σε μια «τρομερή μελαγχολία»[719] που τις απορροφά και τις πνίγει. Είναι όταν βυθίζονται σε αυτό το «μεγάλο και σκοτεινό πηγάδι»[720] που χάνουν την ικανότητά τους να επικοινωνούν με τους άλλους,[721] είναι τότε που βουλιάζουν στη σιωπή. Συνεπώς, ακόμη κι όταν η αφορμή για την εμφάνιση μιας σιωπής είναι προφανής, η παύση (ή, κάποιες φορές, ακόμη και η καθολική άρνηση) του λόγου πάντα συνδέεται με αυτόν τον εσωτερικό τόπο των γυναικών, όπου το φως δεν μπορεί να φτάσει.

Τη συνήθεια αυτή αποδίδει η Γκίνζμπουργκ στη γυναικεία ιδιοσυγκρασία και «ίσως [σε] μια μακραίωνη παράδοση υποταγής και σκλαβιάς»[722]. Όπως σημειώνει, αυτό που είναι υποχρεωμένες να κάνουν οι γυναίκες, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας, είναι να αντισταθούν «με νύχια και με δόντια»[723] σε αυτή τη συνήθεια, αν θέλουν ο ανούσιος χρόνος που ξοδεύουν σκεπτόμενες τους εαυτούς τους να αντικατασταθεί από χρόνο ενασχόλησης με «πράγματα σημαντικά και σοβαρά»,[724] όπως ο αγώνας για την ενίσχυση της ελευθερίας τους. Αυτό που στην πραγματικότητα υποστηρίζει η συγγραφέας στο άρθρο της είναι ότι «οι γυναίκες απολαμβάνουν (ή μάλλον υποφέρουν) μια άμεση σχέση με τη ζωή (και με τον θάνατο) που τις κάνει κατ' ουσία διαφορετικές από τους άντρες»[725]. Καθώς τείνουν να «παρακάμπτουν»[726] μια σειρά από νοητικές διεργασίες που θα τους επέτρεπαν να

[718] «la cattiva abitudine di cascare»
[719] «tremenda malinconia»
[720] «gran pozzo oscuro» (ό.π., σελ. 106)
[721] Για «απόλυτη ανικανότητα να επικοινωνήσουν με τους άλλους [assoluta incapacità di comunicare con gli altri]» μιλά η συγγραφέας (ό.π.)
[722] «proviene proprio dal temperamento femminile e forse da una secolare tradizione di soggezione e schiavitù» Η λέξη «ίσως» που χρησιμοποιεί εδώ η Γκίνζμπουργκ δεν εκφράζει αμφιβολία. Το 1973 η λογοτέχνιδα δημοσιεύει στην εφημερίδα *La stampa* ένα άρθρο με τίτλο «Είναι στα αλήθεια σκλαβιά; Το να είσαι γυναίκα». Σε αυτό, ξεκινά λέγοντας πως μολονότι συμφωνεί με όλα ή σχεδόν με όλα τα πρακτικά αιτήματα των φεμινιστικών κινημάτων, «δεν αγαπ[ά] τον φεμινισμό ως πνευματική στάση [non amo il femminismo come atteggiamento dello spirito]». Η αντίθεσή της στον φεμινισμό αφορά την αντίληψη ότι «η γυναικεία κατάσταση είναι καθαυτή ένα καθεστώς σκλαβιάς [il femminismo dice che la condizione femminile è in se stessa uno stato di servitù]». Όπως εξηγεί η συγγραφέας, η απαξίωση [disprezzo] που δέχεται μια γυναίκα η οποία ανήκει στις προνομιούχες τάξεις δεν έχει καμιά συνέπεια, δεν επηρεάζει πρακτικά τη ζωή της, έτσι δεν μπορεί να αποκαλείται «σκλαβιά». Το αντίθετο συμβαίνει με την απαξίωση από τους άντρες που δέχεται μια γυναίκα, η οποία ανήκει σε χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και είναι επιφορτισμένη με πληθώρα ρόλων και υποχρεώσεων. Όμως, συνεχίζει, μια τέτοια γυναίκα ζει ήδη υπό καθεστώς σκλαβιάς, συνεπώς δεν είναι η γυναικεία κατάσταση που γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και ταπείνωσης [«adoperata e umiliata»], αλλά η ανθρώπινη. (Βλ. Natalia Ginzburg, «È davvero servitù? Essere una donna», εφ. *La stampa*, 15 Απριλίου 1973, σελ. 3). Έτσι, ενώ η κακή συνήθεια των γυναικών να «πέφτουν στα πηγάδια» σχετίζεται σε κάθε περίπτωση με την γυναικεία ιδιοσυγκρασία, είναι μόνο στις περιπτώσεις των γυναικών που ανήκουν στις μη προνομιούχες τάξεις που συνδέεται και με τη «μακραίωνη παράδοση υποταγής και σκλαβιάς».
[723] «con le unghie e coi denti» (Natalia Ginzburg, ό.π., σελ. 109)
[724] «cose importanti e serie»
[725] «le donne godono (anzi soffrono) un rapporto immediato con la vita (e con la morte) che le rende sostanzialmente diverse dagli uomini»
[726] «aggirare»

αποστασιοποιηθούν, συχνά καταλήγουν παγιδευμένες σε μια δίνη σκοτεινών, ακατέργαστων και βαθιών συναισθημάτων.[727]

Η Γκίνζμπουργκ περιγράφει με ιδιαίτερο τρόπο την αρχή αυτού του αδιεξόδου, τις πρώτες φορές που ένα κορίτσι αντιλαμβάνεται ότι συχνά θα βρίσκεται στη σιωπή του πηγαδιού:

> «Οι γυναίκες ξεκινούν στην εφηβεία να υποφέρουν και να κλαίνε στα κρυφά στα δωμάτιά τους, κλαίνε εξαιτίας της μύτης τους ή του στόματός τους ή κάποιου σημείου του σώματός τους που βρίσκουν ότι δεν είναι καλό, ή κλαίνε επειδή νομίζουν ότι κανένας δεν θα τις αγαπήσει ποτέ ή κλαίνε επειδή φοβούνται ότι είναι ανόητες ή επειδή φοβούνται ότι θα βαρεθούν στις διακοπές ή γιατί έχουν λίγα ρούχα: αυτοί είναι οι λόγοι που δίνουν στους εαυτούς τους αλλά είναι κατά βάθος μόνο προσχήματα και στην πραγματικότητα κλαίνε επειδή έχουν πέσει στο πηγάδι και καταλαβαίνουν ότι θα πέφτουν συχνά στη ζωή τους και αυτό θα κάνει δύσκολο το να καταφέρουν κάτι σοβαρό. Οι γυναίκες σκέφτονται πολύ τον εαυτό τους και τον σκέφτονται με έναν τρόπο επίπονο και πυρετώδη που είναι άγνωστος σε έναν άντρα» (Παράρτημα Α, αρ. 85)

Κρατώντας αυτές τις σκέψεις της λογοτέχνιδας ως οδηγό, θα μπορούσαμε να ξαναδιαβάσουμε πολλές από τις συμπεριφορές των ηρωίδων της. Υπό αυτό το πρίσμα, αναδεικνύεται πολύ περισσότερο η καταβύθιση στο πηγάδι παρά κάποια άλλη αιτία για την εμφάνιση κάποιας σιωπής ή ενός διακεκομμένου λόγου. Ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της Κοντσεττίνα στο «*Tutti i nostri ieri* [*Όλα μας τα χθες*]», η οποία ξεκινά να παραπονιέται τακτικά για πράγματα άνευ σημασίας και να κλαίει:

> «Υπήρχαν κάποιες μέρες που η Κοντσεττίνα δεν κατάφερνε να βρει ένα ρούχο να βάλει. Δοκίμαζε φούστες και μπλουζάκια, ζώνες και λουλούδια στο ντεκολτέ, και τίποτα δεν της άρεσε. Τότε άρχιζε να κλαίει και να φωνάζει πόσο δυστυχισμένη ήταν, χωρίς ένα όμορφο φόρεμα να βάλει και με ένα σώμα τόσο κακοφτιαγμένο. Η κυρία Μαρία έκλεινε τα παράθυρα για να μην την ακούσουν από το σπίτι απέναντι.−Δεν είσαι κακοφτιαγμένη,−έλεγε,−είσαι μόνο λίγο γεμάτη στους γοφούς και λίγο μικρόστηθη. Όπως η γιαγιά σου, που κι εκείνη ήταν μικρόστηθη−. Η Κοντσεττίνα φώναζε και έκλαιγε με λυγμούς, πεσμένη ξέντυτη πάνω στο άστρωτο κρεβάτι, κι έτσι έβγαιναν στην επιφάνεια όλα τα παράπονα που είχε, οι εξετάσεις που έπρεπε να δώσει και οι ιστορίες με τα αγόρια της.» (A269-270) (Παράρτημα Α, αρ. 86)

Η δικαιολογία που δίνει το κορίτσι στον εαυτό του για το αρχικό της ξέσπασμα είναι ότι δεν βρίσκει κάτι που να τής αρέσει για να φορέσει. Φωνάζει μόνο ότι δεν έχει όμορφα ρούχα, ότι

[727] Βλ. Nadia Cannata Salamone, «A proposito del 'Discorso sulle donne' di Natalia Ginzburg», *The italianist*, v.17 (1997), σελ. 278-279

δεν τής αρέσει το σώμα της και ότι είναι δυστυχισμένη. Καθώς πέφτει όλο και πιο βαθιά στο δικό της πηγάδι, ο λόγος της διακόπτεται από λυγμούς, γεμίζει με σιωπές. Τα κλάματά της δεν αφορούν πια αυτά για τα οποία αρχικά παραπονιόταν, αλλά όλα όσα πραγματικά την προβληματίζουν και τη δυσκολεύουν, όλα όσα αποσιωπά.

Στο έργο του Βιττόριο Σερένι, συχνά συναντάμε τη γυναίκα ως σιωπηλή συνομιλήτρια,[728] το αόρατο πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται ο ποιητής. Σχεδόν δέκα χρόνια πριν την έκδοση του *Tutti i nostri ieri* γράφει για μια γυναίκα η οποία έχει αγαπηθεί και έχει *περάσει σε* άλλους − αυτή η γυναίκα μιλά, τόσο με τον λόγο όσο και με τη σιωπή της: *κινείται και μιλά ή σιωπά και πάλι ξέρεις τι βρίσκεται μέσα σε κείνες τις σιωπές* (96).[729] Ενώ η Γκίνζμπουργκ παρουσιάζει ως ιδιαίτερα δύσκολο το να γνωρίζει κανείς τι βρίσκεται στον πυρήνα των γυναικείων σιωπών − δύσκολο ακόμη και για τις ίδιες τις γυναίκες− , για τον ποιητή, μέσω της αγάπης, μπορεί κανείς να το κατορθώσει. [730] Είναι ο έρωτας που φωτίζει τα βάθη των πηγαδιών. [731]

Η εικόνα αυτή του πηγαδιού και των σιωπών του βυθού τους, όπως την περιγράφει η Γκίνζμπουργκ και όπως την αναγνωρίζουμε σε μορφές σαν την Κοντσεττίνα, δεν πέρασε απαρατήρητη και δεν έμεινε ασχολίαστη. Δεν είναι τυχαίο ότι το συγκεκριμένο άρθρο δεν δημοσιεύεται αυτοτελές, αλλά συνοδεύεται από μία απαντητική επιστολή της λογοτέχνιδας και ιδρύτριας του περιοδικού *Mercurio,* Α. ντε Σέσπεντες.[732] Εκεί η συγγραφέας δίνει τη δική της οπτική στα πράγματα − σαφώς πιο αισιόδοξη από αυτή της Γκίνζμπουργκ.[733] Αφού ομολογήσει ότι και η ίδια έχει την τάση να πέφτει σε αυτό το πηγάδι, διατυπώνει την αντίθεσή

[728] Βλ. Fabio Magro, «Lettura di 'Parma con A.B'» στο: Edoardo Esposto (επιμ.), *Un altro…*, ό.π., σελ. 218
[729] «*si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dentro quei moti silenzi*»
[730] Ιδιαίτερη είναι η εικόνα που μεταφέρει ο Σερένι σχετικά με αυτή τη γνώση. Όπως φαίνεται στο στίχο που παραθέτουμε, το περιεχόμενο της γυναικείας σιωπής μένει πάντοτε αμετάβλητο. Ο ερωτευμένος ποιητής συνεχίζει να γνωρίζει τι βρίσκεται μέσα στις σιωπές, παρ' όλο που πλέον είναι μακριά από την αγαπημένη του.
[731] Το 1950, δύο χρόνια μετά το Tutti i nostri ieri της Γκίνζμπουργκ, κυκλοφορεί το ποίημα του Γ. Δάλλα «Εν τη. μονή. Των ρωγών». Εκεί διαβάζουμε: *Είπε ─ μάρτυρας γύρω μου τα στάχυα του Αυγούστου ─/ δεν μιλούσε κατ' όναρ πάρεξ με το κορμί της σαν δεντρογαλιά /με τους μαστούς της μυτερούς και λαίμαργους σαν ράμφη /μιλούσε με τα μάτια της βαθιά σαν μυστικές καταπακτές* (Α40). Για τον Δάλλη η γυναίκα δεν μιλά, ούτε με τη φωνή της ούτε με το σώμα. Στα μάτια της ο ποιητής βλέπει *μυστικές καταπακτές*. Μέσα από τον έρωτα δοκιμάζει κι εκείνος να φτάσει στα βάθη της σιωπής των καταπακτών.
[732] Το άρθρο και η επιστολή-απάντηση αναδημοσιεύονται πάντοτε και σχολιάζονται ως ενότητα.
[733] Η ντε Σέσπεντες στο γράμμα της ξεκινάει λέγοντας ότι το άρθρο είναι τόσο «όμορφο και ειλικρινές [bello e sincero]» ώστε είναι αδύνατον να μη συγκινήσει κάθε γυναίκα που το διαβάζει. Στη συνέχεια, εκδηλώνει τις επιφυλάξεις που είχε αρχικά να δημοσιεύσει το κείμενο της Γκίνζμπουργκ, φοβούμενη μήπως είναι αδιακρισία απέναντι στις γυναίκες «το να αποκαλύψ[ει] αυτό το μυστικό τους [rivelare questo loro segreto]». Επιπλέον, μιλά για την πιθανότητα οι άντρες να το διαβάσουν αδιάφορα χωρίς να καταλάβουν «την πικρή απελπισία και την απελπισμένη δύναμη [l'acorata disperazione e il disperato vigore]» με την οποία γράφεται και έτσι, να έχουν έναν ακόμη λόγο να μην καταλαβαίνουν τις γυναίκες και να τις ωθούν ακόμη πιο συχνά στα πηγάδια τους. (Βλ. Alba de Céspedes, «Lettera a Natalia Ginzburg», *Mercurio*, v. 36-39 (1948), σελ. 110)

της με την ομότεχνή της: Κατά τη γνώμη της ντε Σέσπεντες, «αυτά τα πηγάδια είναι η δύναμή μας»[734], καθώς όταν πέφτουμε, αυτά μπορούν να μας οδηγήσουν στις «βαθύτερες ρίζες της ανθρώπινής μας υπόστασης»[735]. Μάλιστα, συμπληρώνει ότι είναι ακριβώς αυτά που επιτρέπουν στις γυναίκες να κατανοούν πράγματα που οι άντρες δεν θα καταφέρουν να κατανοήσουν ποτέ, καθώς το ελάττωμά τους είναι ότι δεν αφήνονται ποτέ ολοκληρωτικά να βυθιστούν. Τέλος, η συγγραφέας υποστηρίζει ότι μια γυναίκα μπορεί να προκαλέσει αρνητικά συναισθήματα, όπως οργή ή ζήλια σε μια άλλη γυναίκα, αλλά είναι αδύνατον να την οδηγήσει στην «κακιά συνήθεια»· είναι οι άντρες εκείνοι που «με τα λόγια τους, και ακόμη περισσότερο με τις σιωπές τους [τις] ενθαρρύνουν να πέσουν στο πηγάδι της λήθης όπου εκείνοι δεν μπορούν να [τις] φτάσουν και [εκείνες] μπορού[ν] να είναι μόνες με τους εαυτούς [τους]»[736]. Η συγγραφέας περιγράφει έναν κύκλο σιωπών: είναι (κυρίως) οι σιωπές των αδρών που οδηγούν τις γυναίκες στην καταβύθιση στη σιωπή του πηγαδιού.[737] *Η παντοδυναμία της μοναξιάς σου/ Κλεισμένη στη σιωπή του φύλου σου* (Α153), γράφει ο Γιάννης Δάλλας, δεκατρία χρόνια αργότερα, το 1961.

Ένα τέτοιο παράδειγμα εγκλωβισμού σε έναν κύκλο σιωπών συναντάμε σε μία από τις πιο χαρακτηριστικές γυναικείες μορφές στο έργο του Δημήτρη Χατζή: την «Αναστασία των Μολάων» του *Διπλού βιβλίου*. Σύμφωνα με τον Χ. Χοκβέρντα, ο Χατζής διακρίνει τρείς κατηγορίες γυναικών στο έργο του: τη «Ρωμιά μάνα», η οποία είναι ένα είδος που εκλείπει· τη γυναίκα που βρίσκεται από ένα επαρχιακό σε ένα αστικό περιβάλλον ή σε ένα περιβάλλον που σταδιακά αστικοποιείται, στην οποία αποδίδεται έλλειψη βάθους σκέψης· και τέλος, την πιο σπάνια κατηγορία γυναικών, εκείνες που είναι πραγματικά απελευθερωμένες, οι οποίες δημιουργούν έναν δικό τους καινούργιο κόσμο.[738] Βάσει αυτής της κατηγοριοποίησης, θα

[734] «questi pozzi siano la nostra forza»
[735] «alle più profondi radici del nostro essere umano»
[736] «con le loro parole, e più ancora con i loro silenzi, ci incoraggiano a cadere nel pozzo smemorante ove loro non possono raggiungerci e noi possiamo esser sole con noi stesse.» (Ό.π., σελ. 111)
[737] Αν δούμε το έργο της Γκίνζμπουργκ από αυτή τη σκοπιά θα παρατηρήσουμε ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες της πολύ σπάνια μοιάζουν να πέφτουν στο πηγάδι εξαιτίας άλλων γυναικών. Όσες φορές συμβαίνει κάτι τέτοιο, μάλιστα, οι γυναίκες που τις ωθούν στην «τρομερή μελαγχολία» είναι οι μητέρες τους, αλλά, ακόμη και σε αυτές τις περιπτώσεις, αυτό διαρκεί για λίγο. Μια τέτοια μελαγχολία και παραίτηση συνδέεται συνήθως με τις σχέσεις τους με τους άντρες. Ενδεικτικά αναφέρω το παράδειγμα της αφηγήτριας του È stato così–μιας από τις πλέον σιωπηλές ηρωίδες της Γκίνζμπουργκ. Είναι η σιωπή του συζύγου της, το γεγονός ότι κλειδώνει το γραφείο του όταν φεύγει για να τής κρύψει πράγματα, που την κάνει αρχικά να νιώθει δυσαρέσκεια και να θεωρεί ότι και η ίδια έπρεπε να είχε αποσιωπήσει ιστορίες από τη ζωή της (Α103). Στη συνέχεια είναι και πάλι όσα δεν λέει ο σύζυγός της που θα την οδηγήσουν, τελικά, να τον σκοτώσει και η ίδια να απομακρυνθεί από τον περίγυρό της και να μείνει για πάντα στη σιωπή.
[738] Βλ. Χέρο Χοκβέρντα, *Μεταξύ παρελθόντος…*, ό.π., σελ.128

μπορούσαμε να πούμε ότι η Αναστασία μάλλον τοποθετείται κάπου ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη κατηγορία. Όπως ολόκληρη η ελληνική κοινωνία, έτσι κι εκείνη βρίσκεται σε μια διαδικασία μετάβασης.

Την Αναστασία συναντάμε για πρώτη φορά στον τόπο καταγωγής της ίδιας και του αδελφού της Κώστα, σε ένα χωριό κοντά στον Βόλο. Ο Κώστας τη συστήνει ως αδύναμη «πολύ λιγνή −σαν να μην έπιανε κανέναν τόπο», και παράλληλα ως ικανή να τον τρομάζει (ΔΒ 31, 42). Η Αναστασία είναι σιωπηλή, όπως είναι, άλλωστε, και οι περισσότεροι γυναικείοι χαρακτήρες του Χατζή. Ο μονόλογός της μπροστά στον Συγγραφέα, στο κεφάλαιο που της αφιερώνεται, είναι η μοναδική περίπτωση που γυναικείο πρόσωπο αναλαμβάνει την αφήγηση στο έργο του λογοτέχνη.[739] Παρ' όλα αυτά, ακόμη και στη συγκεκριμένη περίπτωση, η γυναίκα παίρνει τον λόγο για να ανακοινώσει την οριστική της απόφαση να παραμείνει για πάντα στη σιωπή. Η πορεία της μέχρι τη στιγμή εκείνη διαμορφώνεται βάσει της σχέσης, αρχικά, με τον εαυτό της και στη συνέχεια, όταν αρχίσει να ακούει «τη θηλυκιά [της] φωνή», «τη φωνή του κορμιού [της]» (ΔΒ 160) και βάσει των σχέσεών της με το αντρικό φύλο. Σε αυτή τη δεύτερη φάση, αυτό που επιθυμεί είναι να βρει μια αγάπη που θα συμβιβάσει την πραγματικότητα με το όνειρο: που θα της δώσει την ελευθερία να διατηρήσει την ιδιαίτερη σχέση με τον εαυτό της, να βρει «ένα γερό κλουβί» για τα πουλιά της[740] και, παράλληλα, να ικανοποιήσει τις προσωπικές της ανάγκες και τις κοινωνικές απαιτήσεις. Αρχικά η Αναστασία γνωρίζει τον Σταύρο. Είναι ο πρώτος άντρας τον οποίο ερωτεύεται, όμως εκείνος τελικά την απογοητεύει, αφού είναι «δειλός, ένας τρομαγμένος άνθρωπος, δεν ήθελε τ' όνειρο» (ΔΒ 162). Έτσι κι εκείνη αποσιωπά τα συναισθήματά της· τελικά, η γνωριμία μεταξύ τους δεν αφήνει κανένα αποτύπωμα. Έπειτα, συναντά τον Βασίλη, με τον οποίο σύντομα παντρεύεται, αλλά ο γάμος τους τούς οδηγεί στην αποξένωση και τη σιωπή.[741] Λίγο πριν την τελετή, γνωρίζει και τον Συγγραφέα: αντίθετα με τους άλλους δύο άντρες, μαζί του η ένωση που επιθυμούσε επιτυγχάνεται για λίγο, αλλά είναι πλέον πολύ αργά: Εκείνη βρίσκεται ήδη στα βάθη του

[739] Βλ. Έρη Σταυροπούλου, *Το φράγμα της σιωπής. Το πρόβλημα της επικοινωνίας στους γυναικείους χαρακτήρες της πεζογραφίας του Δημήτρη Χατζή* [Ανάτυπο από το περιοδικό *Ακτή*], Λευκωσία 1994, σελ. 3

[740] Βλ. σχετικά με την Αναστασία και τα πουλιά που την επισκέπτονται βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο Κεφ. 3.1, σελ. 125

Το 1981, ο Σερένι γράφει το ποίημα «Giovanna e i Beatles [Η Τζοβάννα και οι Μπίτλς]». Εκεί διαβάζουμε: *Στη σιωπή του σπιτιού, στην ησυχία, /νομίζοντας ότι δεν την ακούει κανείς και ότι είναι μόνη,/ δίνει ξανά φωνή σε εκείνους τους αναστημένους* [*Nel mutismo domestico nella quiete/ pensandosi inascoltata e sola/ ridà fiato a quei redivivi*]. Όπως η Αναστασία του Χατζή, που κρύβεται στη σιωπή για να «ζωντανέψει» τα πουλιά της, έτσι και η Τζοβάννα του Σερένι στη σιωπή του σπιτιού ξαναζωντανεύει τα «Σκαθάρια» της.

[741] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.3, σελ. 125-126

πηγαδιού της, βρίσκεται ήδη εγκλωβισμένη σε μια σιωπή. Ο Συγγραφέας ηττάται: φέρει το δικό του φορτίο σιωπής που δεν κατορθώνει να το μετατρέψει σε λόγο, γράφοντας το βιβλίο του. Αδυνατεί, έτσι, να προσφέρει στην Αναστασία αυτό που εκείνη αποζητά. Έχοντας πλέον αντιληφθεί ότι, μετά από την απόφαση του Συγγραφέα να σιωπήσει, ούτε η δική της φωνή θα μπορέσει ποτέ να ακουστεί, κόβει και αφήνει στα χέρια του τις πλεξούδες που τη συνέδεαν με τη φαντασία και με τη μητέρα της (ΔΒ 170).

Σχεδόν είκοσι χρόνια μετά την έκδοση του *Διπλού βιβλίου*, το 1998, ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος[742] παρουσιάζει την ταινία του *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, με την οποία αποσπά τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών. Σε αυτή, συναντάμε τον χαρακτήρα της Άννας και του συζύγου της Αλέξανδρου, ο οποίος είναι συγγραφέας. Έντονες αναλογίες παρουσιάζουν οι δύο χαρακτήρες και η ιστορία τους με αυτή της Αναστασίας και του Συγγραφέα του Χατζή.[743] Καταρχάς, και οι δύο γυναίκες ερωτεύονται έναν συγγραφέα που αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο της αφήγησης. Οι Συγγραφείς βρίσκονται, ουσιαστικά,

[742] Και οι δύο Ιταλοί συγγραφείς, τους οποίους μελετάμε εδώ γνωρίζουν το έργο του Αγγελόπουλου. Μάλιστα γράφουν σχετικά. Πρώτη η Γκίνζμπουργκ, με αφορμή ένα τηλεοπτικό αφιέρωμα στον σκηνοθέτη, δημοσιεύει το άρθρο με τίτλο «Ο Αγγελόπουλος και οι ταινίες του» (Βλ. Natalia Ginzburg, «Angelopoulos e i suoi film», εφ. *Corriere della sera*, 22 Μαΐου 1977, σελ. 17). Εκεί, ομολογεί ότι όταν μαθαίνει για το αφιέρωμα ενθουσιάζεται και ανυπομονεί να το παρακολουθήσει (αν και, τελικά, την απογοητεύει). Αναφέρει ότι μέχρι τότε η ίδια έχει παρακολουθήσει τις *Μέρες του '36* και τον *Θίασο*, δύο ταινίες που βρίσκει «θαυμάσιες [stupendi]». Το 1986, στη συλλογή *Gli immediati dintorni primi e secondi* ο Σερένι εκδίδει, για πρώτη φορά, το κείμενο του 1977 «Una recita e un applauso [Ένας θίασος και ένα χειροκρότημα]». Το δοκίμιο αναδημοσιεύεται το 1998, στη συλλογή *Tentazione della prosa*. Όπως η Γκίνζμπουργκ, έτσι και εκείνος έχει δει τις *Μέρες του '36*. Όταν παρακολουθεί και τον *Θίασο*, γοητεύεται από την ταινία, την οποία βλέπει και δεύτερη φορά. Ανάμεσα σε άλλα, τού τραβά το ενδιαφέρον το χειροκρότημα το «τόσο ζωντανό και ενστικτώδες [vibrante e istintivo]» του κοινού που «γεννιέται ακαταμάχητο και απλό από το νόημα ολόκληρης της ταινίας [irresistibile e semplice dal senso di tutto il film]» (Βλ. Vittorio Sereni, Poesie e prose, ό.π., σελ. 666). Στο κλείσιμο του άρθρου, ο ποιητής σημειώνει: «Από το σκοτάδι και τη σιωπή που επικρατούν, ο θεατής αισθάνεται να τον κατακλύζει ένα ανώτερο αίσθημα ελέους. Η παράσταση μπορεί να ξαναρχίσει. Όπου και να ταξιδέψω − θα έλεγε ο Σεφέρης− η Ελλάδα με πληγώνει» (ό.π., σελ. 670) (Παράρτημα Α, αρ. 87).

[743] Παρότι ο Αγγελόπουλος είναι γνωστό ότι αγαπά τη λογοτεχνία και αρκετές φορές αναφέρεται σε διαβάσματά του σε συνεντεύξεις, δεν εντοπίζουμε κάπου δήλωσή του που να επιβεβαιώνει ότι γνωρίζει το συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Χατζή. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο έργο των δύο καλλιτεχνών συναντάμε συχνά κοινούς τόπους, τόσο φυσικούς (για παράδειγμα, η ιστορία του Σιούλα από το διήγημα «Ο Σιούλας ο ταμπάκος» τοποθετείται στη Σκάλα Ιωαννίνων, όπου γυρίζονται και σκηνές του *Θιάσου*) όσο και μη, όπως είναι τα κοινά θεματικά μοτίβα, οι αναφορές στις ίδιες ιστορικές περιόδους ή χαρακτήρες που παρουσιάζουν ομοιότητες. Προλογίζοντας το βιβλίο του Π. Μάρκαρη για το χρονικό της δημιουργίας του *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, ο Αγγελόπουλος περιγράφει πώς προκύπτει η ιδέα για μια ταινία. Ο σκηνοθέτης αναφέρεται σε κάποιον που κοιτάζοντας ένα δέντρο εμπνέεται ένα σενάριο και σημειώνει: «*τη στιγμή που σταμάτησε να κοιτάζει το δέντρο, από μια διεργασία υπόγεια, ημερών, μηνών, χρόνων που γινόταν μυστικά μέσα του, μια φράση ακουσμένη τυχαία στο δρόμο πριν καιρό, ή διαβασμένη σε βιβλίο, μια ασήμαντη είδηση στις εφημερίδες, μια εικόνα ναρκωμένη ή κοιμισμένη στο βάθος της αποθήκης των εικόνων που έχει ο καθένας, ανασύρθηκε ξαφνικά, μεταμορφωμένη, εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή. Η στιγμή έγινε έτσι απροσδόκητα προνομιακή συνάντηση με το ανείπωτο*» (Θεόδωρος Αγγελόπουλος, «Αντί προλόγου» στο: Πέτρος Μάρκαρης, *Το Ημερολόγιο «μιας αιωνιότητας»*, εκδ, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1998, σελ. 9). Δεν αποκλείεται εκεί που η στιγμή συναντά το ανείπωτο να συναντώνται και οι δύο δημιουργοί.

εγκλωβισμένοι σε μια σιωπή που σχετίζεται με την αγωνιώδη αναζήτηση της ταυτότητάς τους, την προσπάθειά τους να «συμπληρώσουν τα κενά».[744] Την ίδια σιωπή καταλήγουν να επιβάλουν και στις γυναίκες, καθώς, κατά τη διάρκεια της συνύπαρξής τους, μοιάζουν να μην εκτιμούν τον ρόλο που εκείνες παίζουν ή ακριβέστερα, μοιάζουν να τις συνδέουν με ένα εξιδανικευμένο πρότυπο έρωτα, παραμερίζοντας τη δική τους πραγματικότητα −αυτό που η Αναστασία αποκαλεί «ζωή [της]» (ΔΒ 155). Η ισορροπία αυτή ανατρέπεται με τον θάνατο της Άννας και με την απόφαση της Αναστασίας να «σκοτώσει» το κομμάτι του εαυτού της που θεωρεί πιο σημαντικό. Μπροστά σε αυτούς τους δύο θανάτους −έναν πραγματικό κι έναν συμβολικό− οι Συγγραφείς συνειδητοποιούν όσα νωρίτερα δεν μπορούσαν και, λίγο πριν χαθούν και οι ίδιοι, περνούν τη σκυτάλη της αναζήτησης τους στην επόμενη γενιά, ελπίζοντας έτσι να αφήσουν το ίχνος τους στα πράγματα.[745] Η Αναστασία και η Άννα δεν είναι απλώς δύο αρχετυπικές γυναικείες μορφές, αναμενόμενα όμοιες· παρά τη μεγάλη χρονική απόσταση που τις χωρίζει, είναι δύο εκδοχές της ίδιας απώλειας, δύο αφηγήσεις ανελευθερίας που πηγάζουν από κοινές εμπειρίες και εκβάλλουν στον τόπο της σιωπής.

Η απώλεια του εαυτού συνδέεται στενά με τη σιωπή στην πεζογραφία του Χατζή. Στη *Φωτιά*, η Αυγερινή, ακόμη σε διαδικασία διεκδίκησης μιας ανεξάρτητης σκέψης λίγο μετά τον εμφύλιο,[746] αναρωτιέται αν έχει πράγματι ξαναβρεί τον εαυτό της, αν έχει καταφέρει να ξεφύγει από τη σιωπή της: «Και ποιόν εαυτό της; Εδώ δεν είτανε να τον ξαναβρεί, μα να τον φκιάξει ─κι ο καιρός είτανε λίγος και τα πράματα πολλά κ' οι δυσκολίες μεγάλες» (ΦΤ 147). Στα μεταπολεμικά χρόνια το μοτίβο αυτό εντείνεται, όπως δείχνει η περίπτωση της Μαριάννας στα «Τετριμμένα σύμβολα». Στις πρώτες στιγμές της σχέσης της με τον Παντελή, αναζητά στον λόφο το τετράφυλλο τριφύλλι, πιστεύοντας σε μια «δεύτερη ευτυχία» (ΑΝ 15). Ωστόσο, τα μελλοντικά της σχέδια −να αποκτήσουν ένα μεγάλο χαρτοπωλείο και να χτίσουν ένα σπίτι− φθίνουν καθώς προσκρούουν σε διαρκή εμπόδια. Μαζί με τα όνειρα «σβήνει» σταδιακά και η ίδια η Μαριάννα.

> «Καθόντανε στο χώμα, πιασμένοι απ' τα χέρια. Αυτός δεν ήθελε κι άλλη ευτυχία. Την παραπέρα, αυτή τη δεύτερη της Μαριάννας […] Ύστερα ακόμα σαν πέρασαν τα χρόνια, αγοράσανε το σπιτάκι, δεν το χτίσαν μονάχοι τους. Το μαγαζάκι τους απόμεινε

[744] «Κ' έρχεσαι εδώ μια τελευταία λέξη ζητώντας» λέει η Αναστασία στον Συγγραφέα όταν εκείνος επιστρέφει στους Μολάους για να την βρει (ΔΒ 169). Αντίστοιχα, ο Αλέξανδρος προσπαθεί να ολοκληρώσει τους *Ελεύθερους πολιορκημένους* του Δ. Σολωμού, ο οποίος «δεν πρόλαβε, του λείπανε λέξεις».
[745] Στον Χατζή ο Συγγραφέας αναθέτει τη συνέχεια του βιβλίου του στον Κώστα, ενώ στον Αγγελόπουλο ο Αλέξανδρος συναντά το παιδί.
[746] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο Κεφ. 3.1, σελ. 118

> έτσι μικρό. Η Μαριάννα δεν έλεγε τίποτα πια και δε ζητούσε το τετράφυλλο το τριφύλλι τις Κυριακές που ανέβαιναν στο λόφο. Σώπαινε ─είχε σωπάσει η Μαριάννα. Καθόντανε πάλι πιασμένοι από το χέρι και κοιτούσανε κάτω την πόλη, μόνο το χέρι της το 'νιωθε δίπλα του, χάιδευε αργά, κουρασμένα, μηχανικά το χορτάρι. Ύστερα ήρθαν τα χρόνια της αγωνίας. Αυτή ─δε φαινόντανε να φοβάται, να λυπάται πια.»
>
> (*Ανυπεράσπιστοι*, σελ.16, 1966*)

Η γυναίκα αρχίζει να βυθίζεται όλο και περισσότερο στη σιωπή, μέχρι το σημείο που χάνει τον εαυτό της και απομακρύνεται από τον σύζυγό της. Όταν το ζευγάρι φτάνει πλέον σε μεγάλη ηλικία, τα προβλήματα επιδεινώνονται: οι οικονομικές δυσκολίες τούς αναγκάζουν να κλείσουν το χαρτοπωλείο και να χάσουν το σπίτι όπου ζούσαν. Λίγο καιρό αργότερα, ωστόσο, ο σύζυγος βρίσκει εργασία ως φύλακας αρχαιοτήτων στο υπό κατασκευή μουσείο της πόλης τους, και οι δυο τους νοικιάζουν ένα νέο σπίτι:

> «Βολεύτηκαν ─στριμώχτηκαν οι δυο τους στη χαμοκέλα που νοίκιασαν. Θα ζούσανε πια με το μικρό μιστό του επιστάτη και φύλακα του μουσείου. Όλα τα χρόνια της αγωνίας η Μαριάννα δεν είπε τίποτα, δεν παραπονιόταν, δεν έκλαιγε, δεν φαινότανε να την φοβάται την καταστροφή που αναπόφευκτα ερχόταν. Είταν ήρεμη, γαλήνια ─έμεινε έτσι και τώρα. Αυτός ─δεν το μπόρεσε να προσαρμοστεί μετά τον πόλεμο, έδειξε ύστερα μεγάλη δραστηριότητα. Πάσκισε πάρα πολύ για το μαγαζί, για το σπίτι ─κάτι να σώσει, να μην τους πάρει ολότελα το ποτάμι»
>
> («Τετριμμένα σύμβολα», *Ανυπεράσπιστοι*, 1966*)

Η σιωπή της Μαριάννας, αν και αρχικά μπορεί να φανεί ένδειξη καρτερικότητας, αποδεικνύεται, στην πραγματικότητα, μια μορφή παραίτησης. Συνειδητοποιώντας ότι, όπως διαμορφώνεται η ζωή μετά τον πόλεμο, οι επιθυμίες της δεν πρόκειται να πραγματοποιηθούν, η γυναίκα αλλάζει στάση και θυσιάζει τη ζωντάνια της. Λίγο αφότου ο Παντελής αναλάβει τη νέα του εργασία, η σιωπή της γίνεται οριστική· η Μαριάννα πεθαίνει.

Στα παραδείγματα που αναφέραμε παρατηρούμε δύο γυναικείους χαρακτήρες με διαφορετική εξέλιξη: στην αρχή της ιστορίας, η Αυγερινή βρίσκεται βυθισμένη στη σιωπή, αλλά στην πορεία ανακτά τη φωνή της. Αντίθετα, η Μαριάννα ξεκινά εκφράζοντας τον εαυτό της, παρά το γεγονός ότι ο Παντελής τη θεωρεί «παράξενη» (ΑΝ 16), για να καταλήξει στη βαθύτερη μορφή σιωπής. Το γεγονός ότι οι ηρωίδες αυτές ακολουθούν αντίστροφες πορείες δεν είναι τυχαίο: Όπως εύστοχα παρατηρεί η Έ. Σταυροπούλου, καθώς ο κόσμος περνά από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια στη νέα εποχή, οι γυναικείες σιωπές στον Χατζή διαφοροποιούνται. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, οι γυναίκες φαίνονται να μεταβαίνουν από τη σιωπή στον

λόγο· με το πέρασμα του χρόνου, και παρά τις κοινωνικές αλλαγές που θα μπορούσαν θεωρητικά να διευκολύνουν τη χειραφέτηση τους, οι ηρωίδες του Χατζή ακολουθούν μια «παράδοξη» πορεία από τον λόγο στη σιωπή.[747] Όταν η γυναίκα «έχει χάσει τη μοναδική της δυνατότητα να κερδίσει την επικοινωνία μέσω της σοσιαλιστικής ιδεολογίας»,[748] βυθίζεται στη σιωπή. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τον ελληνικό εμφύλιο και τη διάψευση του συλλογικού οράματος της Αριστεράς, οι πρωταγωνίστριες του Χατζή βρίσκονται σε έναν κόσμο που δεν επιτρέπει νέα όνειρα· η σιωπή είναι πλέον μονόδρομος.

Όταν μιλά για τις γυναίκες στο έργο του, ο Χατζής πλέκει ένα νήμα από σιωπές· η μία άκρη του τοποθετείται στα βάθη της ελληνικής παράδοσης και η άλλη στην πιο σύγχρονη εκδοχή του μεταπολεμικού κόσμου. Αν το ακολουθήσουμε θα συναντήσουμε: τη στιβαρή «Ρωμιά μάνα», που «δε λέ[ει] τίποτα, δεν ξέρ[ει] να π[εί], νιώθ[ει] μονάχα» (ΔΒ 158)· τη γυναίκα της ελληνικής πόλης κατά την περίοδο των πολέμων, που «ξέρ[ει] μόνο να πεθαίν[ει] αμίλητ[η] […] απ' αρρώστιες κι από γεράματα, […] πάνω στη γέννα ή τη λεχωνιά τ[η]ς, από μαράζι της φτώχειας, της κακής παντρειάς ή της ξενιτιάς τ[ου] άντρ[α] τ[η]ς και των παιδιών τ[η]ς»· την αγωνίστρια της Αντίστασης που προσπαθεί να ανατρέψει το πρότυπο της τελευταίας και να βρει τη φωνή για να πει αυτά που σκέφτεται (ΦΤ 77-78)· και τέλος, τη γυναίκα του σημερινού κόσμου, «σοφή» και «καρτερική», που λέει μόνο τα απολύτως απαραίτητα, «χωρίς ελπίδα […] και χωρίς απελπισιά» (ΔΒ 101). Την εικόνα που έχει ο συγγραφέας για όλες αυτές τις γυναίκες, που συνδέονται ιδεοτυπικά μεταξύ τους, ξεπερνώντας τις εποχές και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, βλέπουμε στα λόγια μιας μορφής του παλαιού κόσμου, της «θείας μας της Αγγελικής» που σε έναν διάλογο με έναν νεαρό γείτονά της τού λέει:

> «—Τα πηγάδια δε χαλάνε, Πέτρο. Ήθελε να τού πει για τις γυναίκες πως είναι πηγάδια και δε χαλούν τα πηγάδια.
>
> —Όλες, κυρ' Αγγελική;
>
> —Όλες, έλεγε αυτή. Ο κουβάς μονάχα χαλάει, είταν η γνώμη της. Έγκυρη κ' έμπειρη.» (ΤΜΠ 77)
>
> («Η θεια μας η Αγγελική», *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, 1953*)

[747] Βλ. Έρη Σταυροπούλου, ό.π., σελ. 11
[748] Ό.π

Και αν, όπως είδαμε παραπάνω, για τη Γκίνζμπουργκ οι γυναίκες συνηθίζουν να βρίσκονται στον τόπο του ανείπωτου καθώς «πέφτουν σε πηγάδια», για τον Χατζή οι γυναίκες «είναι» ο τόπος αυτός· είναι τα πηγάδια.

Συμπεράσματα τρίτου κεφαλαίου

Στο κεφάλαιο αυτό, μελετάμε τους τρόπους με τους οποίους σιωπή μετατρέπεται από μια συνθήκη που επιβάλλεται σε φορέα αλήθειας. Στο έργο του Δάλλα, οι χαρακτήρες, κατά κύριο λόγο, φιμώνονται από μια εξουσία που επιβάλλει προγραφή και φόβο. Στη σιωπή τους, όμως, διασώζεται η αλήθεια της Ιστορίας. Στην Γκίνζμπουργκ, αντίστοιχα, ο φόβος που γεννούν οι ιστορικές συνθήκες διακόπτουν τον λόγο τον ανθρώπων. Οι γυναίκες, ωστόσο, φιμώνονται όταν αφήνονται σε μια σειρά από ακατέργαστα συναισθήματα που συχνά τις κατακλύζουν, όταν πέφτουν «στο εσωτερικό τους πηγάδι». Ο Χατζής περιγράφει την πιο ιδιόμορφη περίπτωση ατόμου που δεν μιλά: περιγράφει μια γυναίκα που «αυτοφιμώνεται», για δικό της όφελος, στο πλαίσιο της λειτουργίας της νέας κοινωνίας. Την ίδια λογική ακολουθούν και οι γυναικείοι του χαρακτήρες που η ιστορία και η κοινωνική τους θέση τις φιμώνουν. Η επαφή αυτή με τη σιωπή τούς δίνει πρόσβαση σε μια «μυστική σοφία». Στο έργο του Σερένι, αντίθετα με τους υπόλοιπους τρεις συγγραφείς, σπάνια συναντάμε ανθρώπους που δεν μιλούν· σημαντική εξαίρεση αποτελεί ο γυναικείος χαρακτήρας στον οποίο πολύ συχνά απευθύνεται ο ποιητής. Το γεγονός ότι είναι αυτή την οποία ο ποιητής επιλέγει ως ακροάτρια, εκείνη που γνωρίζει τις σκέψεις του την διαφοροποιεί από τον υπόλοιπο κόσμο. Στα κείμενα των τεσσάρων συγγραφέων, «αυτοί που δεν μιλούν» αναδεικνύονται, τελικά, σε καίριους μάρτυρες της εποχής τους, καθώς ακριβώς μέσα από τη σιωπή τους αποκαλύπτονται τα όρια, οι ρωγμές και οι δυνατότητες του ίδιου του λόγου.

*

Συμπεράσματα Δεύτερου μέρους

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής, εξετάσαμε τη σιωπή ως πεδίο ανάδυσης νοήματος, ως χώρο εγγραφής θεμελιωδών εμπειριών, αλλά και ως φορέα αλήθειας. Στα κείμενα των τεσσάρων δημιουργών, η σιωπή δεν αποτελεί πλέον μόνο ένδειξη αδυναμίας, ως ένας τόπος όπου εντοπίζονται η αλήθεια, το ουσιώδες, το θεϊκό στοιχείο. Παράλληλα, ο έρωτας αναδεικνύεται ως εμπειρία που υπερβαίνει τον λόγο και εγγράφεται στον «τόπο του ανείπωτου», είτε ως

μνήμη είτε ως απώλεια είτε ως δύναμη αντίστασης στη φθορά. Τέλος, η σιωπή προσεγγίζεται και ως φορέας ιστορικής και υπαρξιακής αλήθειας: τα άτομα που φιμώνονται, όσοι αδυνατούν να αρθρώσουν λόγο στη μεταπολεμική εποχή, μέσω της σιωπής, αποκτούν πρόσβαση σε ένα πεδίο γνώσης και κατανόησης της ανθρώπινης φύσης.

Μέρος Τρίτο:
Στο μεταίχμιο του λόγου

Όπως δείξαμε στα προηγούμενα μέρη της μελέτης, η ιστορική και υπαρξιακή κρίση που χαρακτηρίζει τα μεταπολεμικά χρόνια οδηγεί συχνά στη διακοπή του λόγου. Οι συγγραφείς, καθώς αναγκάζονται να στραφούν στη σιωπή, ανακαλύπτουν ότι στον πυρήνα της ενοικούν όσα εκλείπουν από τη γλώσσα: το νόημα, η αλήθεια, ο έρωτας, η γνώση. Η δυσκολία της γλώσσας να αποδώσει πλήρως τις εμπειρίες και τα συναισθήματα, σε συνδυασμό με την αδυναμία του ανθρώπου να παραμείνει μόνιμα στον «τόπο του ανείπωτου» είναι εκείνη που οδηγεί τους συγγραφείς να ανακαλύψουν έναν ακόμη χώρο, έναν μεθοριακό τόπο ανάμεσα στη φωνή και την απουσία της, ένα πεδίο όπου δεν αναιρούνται ούτε ο λόγος ούτε η σιωπή.

Στον χώρο αυτόν εντοπίζουμε την επαφή με φασματικές παρουσίες, τα όνειρα και τη μουσική. Η παρουσία των νεκρών, μέσα από τη μνήμη, καθιστά δυνατή μια επικοινωνία που αψηφά τα περιθώρια του λόγου και του χρόνου. Στη σιωπή του ύπνου ή της οραματικής, το όνειρο αναδύεται ως χώρος ελευθερίας και υπέρβασης, όπου η πραγματικότητα μετασχηματίζεται. Και τέλος, η μουσική προσφέρει μια άμεση, σωματική πρόσβαση στο συναίσθημα, παρακάμπτοντας τη φθορά των λέξεων.

1. Ο ήχος του θανάτου

Ο άνθρωπος βγαίνει από τη μακρά εμπόλεμη περίοδο μετρώντας απώλειές, έμψυχες και υλικές. Ωστόσο, η σκιά του θανάτου δεν απομακρύνεται ούτε με την είσοδο στη μεταπολεμική εποχή. Όπως, στο παρελθόν, ο θάνατος γίνεται κανονικότητα,[749] έτσι και τώρα η επαφή με τους νεκρούς ενσωματώνεται στη νέα πραγματικότητα. Για την περίπτωση που ο λόγος «συνορεύει […] με την νύχτα» μιλά ο Τζ. Στάινερ: όταν η γλώσσα παύει, και δεν υπάρχει καμιά προς τα έξω εκδήλωση του πνεύματος.[750] Είναι τότε που ο δίαυλος επικοινωνίας με το επέκεινα ανοίγει. Τότε οι συγγραφείς δεν στρέφονται μόνο προς τους «δικούς τους» νεκρούς, αλλά έρχονται αντιμέτωποι με ένα πλήθος φασματικών μορφών −ενίοτε ακόμη και με το φάντασμα του ίδιου τους του εαυτού. Και όταν η σιωπή δεν γεμίζει με ήχους και ομιλίες νεκρών, αποκαλύπτει έναν άλλο λόγο: έναν λόγο-φάντασμα.

[749] Το 1947 κυκλοφορεί το έργο του Α. Καμύ *Η πανούκλα*. Σε αυτό, ο συγγραφέας περιγράφει έναν τόπο που έχει χτυπηθεί από επιδημία πανούκλας, μια δυστοπία όπου οι άνθρωποι ζουν μονότονα, απεγνωσμένοι, αποξενωμένοι κι αδύναμοι απέναντι σε όσα συμβαίνουν. *Η πανούκλα* − ένα βιβλίο που γνώρισε νέα, μεγάλη επιτυχία κατά τη διάρκεια την πρόσφατης πανδημίας− συχνά διαβάζεται ως μια αλληγορική περιγραφή του κόσμου κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου· έτσι, ο τρόπος που οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τον θάνατο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Καμύ, αφού περιγράψει τις λύσεις που προτείνουν και εφαρμόζουν οι τοπικές αρχές για τη διαχείριση των νεκρών της επιδημίας και τον φόβο που αυτές γεννούν, σημειώνει: «Γιατί, κατά βάθος, δεν υπάρχει τίποτε λιγότερο εντυπωσιακό από μια μάστιγα, και οι μεγάλες συμφορές καταντούν μονότονες λόγω διάρκειας. […] Και η αντικειμενικότητα αυτή τού επιβάλλει τώρα να πει ότι, παρόλο που ο μεγαλύτερος, ο καθολικότερος και ο πιο βαθύς πόνος εκείνης της εποχής ήταν ο χωρισμός, αν ήθελε να περιγράψει κατά συνείδηση την τρέχουσα φάση της πανούκλας, θα έλεγε ότι ακόμη κι ο πόνος του χωρισμού είχε χάσει το πάθος του, και θα ’ταν εξίσου αληθινό» (Αλμπέρ Καμύ (μτφ. Αγγελική Τατάνη), «Η πανούκλα, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1990, σελ. 166-167). Ένα ακόμη λογοτεχνικό έργο, στο οποίο μπορούμε να δούμε πώς ο θάνατος μετατρέπεται σε μια τετριμμένη καθημερινότητα και η απώλεια απογυμνώνεται από κάθε ίχνος τραγικότητας, είναι το *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος* του Πρίμο Λέβι −ένα από τα πιο συγκλονιστικά δείγματα στρατοπεδικής λογοτεχνίας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Εκεί, ο Λέβι μεταφέρει με τη νηφαλιότητα ενός επιστήμονα πώς στο Άουσβιτς ο θάνατος μετατρέπεται σε μια σιωπηλή, γραφειοκρατική διαδικασία. Περιγράφοντας ένα περιστατικό όπου οι κρατούμενοι υποβάλλονται σε μια δοκιμασία και τελικά χωρίζονται σε δύο ομάδες, από τις οποίες η μία πρόκειται εκτελεστεί, ο Λέβι γράφει: «Φυσικά έγιναν και λάθη· για παράδειγμα ο Ρενέ, τόσο νέος και δυνατός, κατέληξε στ’ άριστερά [στη «μοιραία πλευρά»] […]· ο Ρενέ πέρασε από την επιτροπή ακριβώς πριν από μένα και μπορεί να συνέβη ένα λάθος με τις καρτέλες. Το ξανασκέφτομαι, μιλώ με τον Αλμπέρτο και συμφωνούμε στο αληθοφανές της υπόθεσης: δεν ξέρω τι θα σκεφτώ αύριο και στο μέλλον, αλλά σήμερα η σκέψη αυτή δεν ξυπνά μέσα μου καμιά συγκεκριμένη συγκίνηση» (Primo Levi (μτφ. Χαρά Σαρλικιώτη), *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2009, σελ. 157). Η διάρκεια, αλλά και η ένταση της μάστιγας του πολέμου, προκαλούν όχι μόνο την οριστική σιωπή του θανάτου, αλλά και την εξάντληση, σωματική και ψυχική, που δεν επιτρέπει στους ανθρώπους ούτε να νιώθουν ούτε να μιλούν. Καθώς η εξάντληση αυτή μεταφέρεται και στα μεταπολεμικά χρόνια, η επικοινωνία με τα φαντάσματα του παρελθόντος κανονικοποιείται.

[750] Βλ. George Steiner, *Η σιωπή και ο ποιητής*, ό.π., σελ. 35

Στον χώρο αυτόν, ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, η ποίηση της Μαργαρίτας Δαλμάτη[751] καταγράφει τις φωνές των νεκρών μέσα στο σώμα και τη μνήμη του ποιητικού υποκειμένου. Στη συλλογή *Αναδρομή*, που γράφεται από το 1945 έως το 1960, διαβάζουμε το ποίημα «Κ' εγώ». Σε αυτό οι νεκροί δεν ανήκουν σε έναν απομακρυσμένο κόσμο ίσκιων, όπως συμβαίνει σε άλλα ποιήματα της ίδιας, αλλά κατοικούν στο εσωτερικό του ποιητικού υποκειμένου, καθορίζοντας τις κινήσεις, τα βήματά του, το βλέμμα του. Η παρουσία τους *στον κόσμο των Απάνω* είναι κάτι περισσότερο από δεδομένη και διαρκής:

Είμαι η στενάχωρη κατοικία των πεθαμένων
μέσα μου συνεχίζουν τη ζωή τους εκείνοι. Κάποτε οδηγούν τα βήματα
τα χέρια μου – και τότες δεν είμαι
πια εγώ: μου παίρνουν το κορμί μου.
Με τρόμο βλέπω τις Σκιές να μ' εξουσιάζουν
με τα δικά τους βήματα διασκελίζω το χώμα.
Από τις όχτες της ακύμαντης
λίμνης των πεπρωμένων τους,
τις άδειες κώχες των ματιών τους
παρατηρούν τις κινήσεις, μετράν την ανάσα μου,
ευχαριστημένοι που έτσι μπορούν να μένουνε
ακόμα, δίχως οδύνη πια, στον κόσμο των Απάνω…

[…]

Μα τώρα,
με τα δικά μου μάτια οι πεθαμένοι
βλέπουνε το φως, κρυμμένοι από την πάχνη
όπου τα όνειρά τους ναυάγησαν· τα ξέσαρκα
χέρια τους ανασκαλεύουνε την κρύα αιθάλη
μέσα στο αίμα της καρδιάς μου· κ' είναι στιγμές
που η άμπωτις ξεσκεπάζει τα κοφτερά
βράχια στης μνήμης τ' ακρογιάλι,

[751] Η Μαργαρίτα Δαλμάτη (ψευδώνυμο της Μαρίας-Νίκης Ζωρογιαννίδη), ποιήτρια, μουσικός, μεταφράστρια και μελετήτρια λογοτεχνίας, συνδέει Ελλάδα και Ιταλία κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Μετά τη θητεία της στον Ερυθρό Σταυρό κατά τη διάρκεια του Πολέμου, εγκαθίσταται στην Ιταλία (1951-1961), όπου ασχολείται με σπουδές στη μουσική. Παράλληλα με τη μουσική της πορεία, διδάσκει νεοελληνική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Παλέρμο (1955-1960). Η επιστροφή της στην Αθήνα σηματοδοτείται από την ίδρυση της πρώτης σχολής τσέμπαλου στην Ελλάδα, η οποία διατηρεί διαρκή θεσμική σύνδεση με το Κρατικό Ωδείο της Ρώμης. Η Δαλμάτη συνδύασε την ποίηση με την ιταλική μουσική παράδοση, ενισχύοντας μέσα από το έργο της τους δεσμούς ανάμεσα στην ελληνική και την ιταλική καλλιτεχνική δημιουργία. Αρκετά από τα ποιήματά της εκδίδονται σε ιταλικά λογοτεχνικά περιοδικά μεταφρασμένα από την ίδια, ενώ μεταφράζει τόσο ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα στα ιταλικά όσο και ιταλική ποίηση στα ελληνικά. Το 2021 το ενδιαφέρον των μελετητών στην Ιταλία, και όχι μόνο, στρέφεται στη Δαλμάτη με αφορμή την έκδοση μιας σειράς γραμμάτων που λάμβανε από τον Ε. Μοντάλε, με τον οποίο διατηρούσε στενή σχέση. Οι δικές της απαντήσεις δεν σώζονται. (Βλ. Eugenio Montale (επιμ. Alessandra Cenni), *Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati (1956-1974)*, εκδ. Archinto, Μιλάνο 2021)

όπου εγώ με γυμνά ποδάρια αναζητάω
τα χνάρια τους στον άμμο του Καιρού.
Τα καβούρια βγαίνουν από τις φωλιές τους·
ξανακρύβονται στις πέτρες· μες στην άμμο.
Κι εγώ ξεθαρρεύομαι − πως όλα είναι σαν και πρώτα.
(Η φυγή είναι στο βάθος ένα με τον νόστο).[752]

Ο κόσμος των ίσκιων έχει άλλη γλώσσα/ τη βουβή γλώσσα της τέλειας γνώσης/ που δεν έχει πια ανάγκη από ήχους,[753] γράφει η Δαλμάτη σε μεταγενέστερο ποίημά της. Καθώς τα φαντάσματα την καταλαμβάνουν, την οδηγούν να αναζητά τα βήματά τους δεν έχει άλλη επιλογή από το να υιοθετήσει κι εκείνη την ίδια βουβή γλώσσα.

1.1 Φασματικοί διάλογοι

Όπως η Μ. Δαλμάτη ενσωματώνει τους νεκρούς, και εκείνοι δεν χάνονται οριστικά, μα συνεχίζουν να ζουν, έτσι και ο Βιττόριο Σερένι, «ακούει» τους νεκρούς μέσα του. Στην περίπτωση όμως του ποιητή, όσοι δεν ζουν, − εξόριστοι στον τόπο της σιωπής− δεν έχουν δική τους φωνή. Εκφράζονται μέσα από θορύβους: το σφύριγμα του ανέμου, μουρμουρίσματα, ήχους βημάτων, τροχών ή τρένων. Στο γνωστό ποίημά του «In me il tuo ricordo [Μέσα μου η θύμησή σου]», διαβάζουμε:

Μέσα μου η θύμησή σου είναι ένας αχός
μονάχα των τροχηλάτων που πάνε
αθόρυβα εκεί που η κορύφωση
του απογεύματος πέφτει
στον πιο φλογερό εσπερινό
ανάμεσα σε κάγκελα και σπίτια
και παράθυρα που γέρνουν αναστενάζοντας
καθώς ξανανοίγουν το καλοκαίρι.
Μονάχος, από μένα, μακρινός
κρατάει ένας θρήνος τρένου
των ψυχών που φεύγουν.

Και εκεί ελαφρά φεύγεις με τον άνεμο,
χάνεσαι μέσα στο βράδυ. (44) (Παράρτημα Α, αρ. 88)

(*Frontiera*, 1941*)

[752] Μαργαρίτα Δαλμάτη, *Ποίηση*, εκδ. Τυπογραφείο «Κοντού», Αθήνα 1971, σελ. 90-91
[753] Πρόκειται για το ποίημα «Τέλειος Κύκλος» της συλλογής *Θάλασσα Κυθήρων* (1961-1967) (Ό.π., σελ. 32).

Στο ποίημα κυριαρχεί η αίσθηση μιας συνεχούς απομάκρυνσης. Ο θόρυβος της τριβής από τις ρόδες των τροχήλατων συνυφαίνεται με τον θρήνο του τρένου· σταδιακά, καθώς τα οχήματα απομακρύνονται, οι ήχοι σβήνουν και επικρατεί σιωπή. Η ανάμνηση του προσώπου στο οποίο αναφέρεται ο ποιητής εξασθενεί, αφήνοντάς τον μόνο. Όπως σημειώνει ο Π. Μπιγκοντζάρι, εξετάζοντας το ζήτημα της «απουσίας» στο έργο του Σερένι (και, ευρύτερα, στην ερμητική ποίηση), «ο ζωντανός που μιλά με τον νεκρό είναι κάποιος που θέλει να μετρήσει την απόσταση από εκείνον τον συνομιλητή που δεν είναι παρών. […] Είναι δύο ζωές που συνομιλούν μεταξύ τους μέσω του θανάτου».[754] Ήδη από τα πρώτα χρόνια του Πολέμου, ο Σερένι αναμετράται με την ιδέα του θανάτου και με την αγωνία του οριστικού τέλους που επιβάλλει η λήθη. Καθώς η επικοινωνία επιχειρείται ανάμεσα σε έναν ζωντανό και έναν νεκρό, η απόσταση που τους χωρίζει είναι εξ ορισμού αγεφύρωτη και η γλώσσα αποδεικνύεται ανεπαρκής. Τη θέση της καταλαμβάνουν υπολειμματικοί ήχοι: θόρυβοι κίνησης και απομάκρυνσης, που λειτουργούν ως το έσχατο ίχνος μιας επικοινωνίας λίγο πριν από την απόλυτη σιωπή.

Μια αντίστοιχη περιγραφή επαφής με ένα φάντασμα που ξαναζωντανεύει στη μνήμη, συναντάμε χρόνια αργότερα, το 2004, στον Γιάννη Δάλλα. Μπορεί κι εκεί το ποιητικό υποκείμενο να μην έχει τη δυνατότητα να επικοινωνήσει με τη φασματική παρουσία μέσω του λόγου, αλλά σε αντίθεση με την εικόνα που μεταφέρει ο Σερένι, οι ήχοι που ακούγονται είναι έντονοι· η μνήμη επιμένει και στοιχειώνει τον ποιητή:

> *Ακόμα βογγά μες στ' αντηχεία της μνήμης μου*
> *κάτω από το σεντόνι της παλιάς λεωφόρου*
> *ανάμεσα από δυο τραμ και μια σφαίρα που*
> *σίγησε*
> *το σφαχτάρι της στοιχειωμένης* (Β143)
>
> («Η στοιχειωμένη», *Γεννήτριες*)

Στο *In me il tuo ricordo*, η σταδιακή σίγαση των θορύβων δημιουργεί την αίσθηση ότι ο ποιητής προσεγγίζει ένα οριακό σημείο, το οποίο βρίσκεται ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, στον ήχο και την απουσία του. Στη «Στοιχειωμένη», το ίδιο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται μέσω της αντιπαραβολής σύντομων και διαρκών ήχων. Η εναλλαγή ανάμεσα στον φευγαλέο θόρυβο

[754] «Il vivo che parla col morto è qualcuno che vuole misurare la distanza da quello interlocutore non presente. […] sono due vite che parlano tra loro attraverso la morte» (Piero Bigongiari, χ.τ. στο: Dante Isella (επιμ.), Per Vittorio Sereni…, σελ.196)

των δύο τραμ που κινούνται και μίας σφαίρας, και στη σιωπή του θανάτου −μέσα στην οποία τα βογγητά της σφαγιασμένης γυναίκας εξακολουθούν να ακούγονται− μαρτυρά ότι ο ποιητής βρίσκεται σε ένα μεταίχμιο.[755]

Τα ίδια βογγητά των νεκρών βασανίζουν και τον Β. Σερένι. Στο ποίημα «Strada di Zenna [Οδός της Τζέννα]» διαβάζουμε:

> *Εσείς οι νεκροί δεν μας αφήνετε ποτέ σε ησυχία*
> *και ίσως είναι δικό σας*
> *το βογγητό που περνά ανάμεσα από τα φύλλα*
> *την ώρα που συννεφιάζει ο Κύριος.* (39) (Παράρτημα Α, αρ. 89)

Ο ποιητής εκφράζει το παράπονό του ότι οι νεκροί δεν πρόκειται να τον αφήσουν ποτέ πια ήσυχο. Η αποδοχή αυτής της πραγματικότητας τον οδηγεί σε μια ιδιαίτερη ερμηνεία του κόσμου που τον περιβάλλει: το θρόισμα των φύλλων τη στιγμή που συννεφιάζει, δεν είναι παρά το βογγητό των νεκρών που δηλώνει την επίμονη παρουσία τους.[756]

Ο Σερένι, όπως και ο Έλληνας ομότεχνός του, τοποθετεί τον εαυτό του σε ένα μεταίχμιο: ανάμεσα σε δύο χώρες, ανάμεσα στον οικείο τόπο και σε έναν τόπο ξένο, ανάμεσα στην προπολεμική περίοδο και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και ανάμεσα στους ήχους του ζωντανού περιβάλλοντος και σε εκείνους των φαντασμάτων. Η οδός της Τζέννα, που αναφέρεται στον τίτλο του ποιήματος, είναι ένας δρόμος έξω από τη γενέτειρα του Σερένι, το Λουίνο, ο οποίος οδηγεί στα σύνορα με την Ελβετία. Η επιλογή του συγκεκριμένου τόπου κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Ο τίτλος του ποιήματος που μελετάμε είναι δηλωτικός της κατάστασης στην οποία βρίσκεται ο ποιητής, όπως, άλλωστε, είναι και ο τίτλος ολόκληρης της

---

[755] Η Ε. Μοδινού γράφει για το μοτίβο των εναλλαγών στη συλλογή *Γεννήτριες*, οι οποίες «ενισχύουν στον αναγνώστη την αίσθηση ότι ο ποιητής βίωσε −ή βιώνει ακόμη− ένα μεταίχμιο όπου ο χρόνος είναι ρευστή ύλη και μεταμορφώνεται διαρκώς […]» (Εύα Μοδινού, «Η κατάφαση στη ζωή…», ό.π., σελ. 136). Είναι ακριβώς αυτή η ρευστότητα του χρόνου που καθιστά τη σιωπή όχι απουσία, αλλά κατώφλι: έναν χώρο όπου ο θάνατος δεν ολοκληρώνεται και το φάντασμα εξακολουθεί να «μιλά», εξακολουθεί να ακούγεται.

[756] Την ίδια σύνδεση του θροΐσματος των φύλλων με την παρουσία των νεκρών συναντάμε και στο ποίημα του Α. Γκάττο «Idillio del piccolo morto [Ειδύλλιο του μικρού νεκρού]»: *Διάτρητη από ουράνια ερείπια/ η νύχτα αφήνει πίσω γαλήνια και καθαρή/ τη βαθιά ώρα: στη σιωπή μένεις/ σαν μια σπάνια ηχώ από ανήσυχα φύλλα, σπάνια* [*Traforata da ruderi celesti/ la notte stacca serenata e chiara/ l'ora profonda: nel silenzio resti/ come un'eco di foglie inquiete, rara*] (Βλ. Alfonso Gatto (επιμ. Francesco Napoli), *Poesie*, εκδ. Jaca Book, Μιλάνο, 1997, σελ. 17) Αντίστοιχη αναφορά γίνεται και στην *Έρημη χώρα* του Έλιοτ: *Κείνο το λείψανο που φύτεψες στον κήπο σου τον άλλο χρόνο/ Άρχισε να βλασταίνει; Πες μου, θ' ανθίσει εφέτος;/* […] */ Η μήπως η ξαφνική παγωνιά πείραξε τη βραγιά του;* (Θ.Σ. Έλιοτ (μτφ. Γιώργος Σεφέρης), *Η έρημη χώρα…*, ό.π., σελ. 62-63).

συλλογής. Όπως σημειώνει ο Ρ. Πανιανέλλι, «ήδη ο ίδιος ο τίτλος του βιβλίου, *Frontiera* [*Μεθόριος*], μπορεί να διαβαστεί […] ως μία από τις κύριες και επαναλαμβανόμενες μεταφορές της διαδρομής του Σερένι, μεθόριος που αρχικά γίνεται αντιληπτή ως όριο, ως φράγμα που φυλακίζει αλλά είναι ανοιχτό, από το οποίο τεντώνεται κανείς προς ένα επέκεινα, που στη συνέχεια ξεπερνιέται οριστικά από τον πόλεμο αλλά αναδύεται με άλλη μορφή στις απογοητεύσεις της μεταπολεμικής περιόδου».[757] Το 1941, όταν εκδίδεται η πρώτη εκδοχή της *Frontiera,* τα συντριπτικά γεγονότα διαλύουν κάθε σύνορο του παρελθόντος: *Αυτό το μέτρο έχει η σιωπή/ σαστισμένη μπρος σ' ένα σύννεφο καπνού/ που έμεινε από την από δω πλευρά του ξεσπάσματος*[758]*/ που πριν από λίγο διέλυσε τη μεθόριο*[759] (38), διαβάζουμε στο «Strada di Zenna». Ο Πόλεμος, όσο διαρκεί, λειτουργεί σαν σύνορο: διαχωρίζει τη ζωή σε ένα πριν και ένα μετά. Μεταπολεμικά, το όριο αυτό δεν εκλείπει, αλλά πλέον είναι εσωτερικό, υπαρξιακό και συνδεδεμένο με τις απογοητεύσεις της νέας εποχής.

Είκοσι τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1965, στη συλλογή *Strumenti umani* [*Ανθρώπινα εργαλεία*], ο ποιητής επιστρέφει στον ίδιο δρόμο και αναρωτιέται: *Γιατί αυτά τα αναστατωμένα φυτά με συγκινούν;/ Ίσως γιατί επαναλαμβάνουν ότι το πράσινο ανανεώνεται/ κάθε άνοιξη, αλλά δεν ξανανθίζει η χαρά;* [760] (121). Παρότι η φύση αναγεννιέται με το τέλος του χειμώνα, η χαρά δεν φαίνεται να μπορεί να επιστρέψει, όσο το παρόν παραμένει δεμένο με τα φαντάσματα του παρελθόντος.

---

[757]«Già il titolo stesso del libro, Frontiera, può essere letto [...] come una delle metafore principali e ricorrenti dell'itinerario sereniano, frontiera dapprima sentita come limite, come barriera imprigionante eppure aperta, da cui ci si protende verso un al di là, poi definitivamente superata dalla guerra ma risorgente sotto altre spoglie nelle delusioni del dopo-guerra]» (Remo Pagnanelli, *La ripetizione…*, ό.π., σελ. 55).

[758] Η αναφορά του Σερένι στην *από δω πλευρά του ξεσπάσματος* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το ποίημα γράφεται σε μια εποχή που η Ιταλία βρίσκεται ήδη σε πόλεμο. Ιδωμένο υπό αυτό το πρίσμα, το *ξέσπασμα* είναι η ιστορική βία που παρασέρνει τα πάντα. Το *από δω* του Σερένι μπορεί να ερμηνευτεί ως η πλευρά του φασισμού, της επιστράτευσης και της μοίρας που έχει προδιαγραφεί. Η μεθόριος (τα σύνορα με την Ελβετία) είναι το όριο ανάμεσα στη «μητέρα» Ευρώπη της ελευθερίας (βλ. παραπάνω: «Italiano in Grecia», *Diario d' Algeria*, σελ. 155) και στον εγκλωβισμό στην πλευρά που διάλεξε η πατρίδα του. Ο ποιητής συχνά νιώθει ότι αυτή η πλευρά (η Ιταλία του πολέμου) είναι η πλευρά της στασιμότητας και της ήττας, πριν ακόμα αυτή να εμφανιστεί στο πεδίο της μάχης. Η σιωπή που περιγράφει ξεκινά εκεί που καταργούνται οι σταθερές, εκεί που εμφανίζεται ο θάνατος. Πρόκειται, λοιπόν, για τη σιωπή της ενοχής ή της αναμονής για το μοιραίο: «*Και γύρω είναι το παρατεταμένο μαρτύριο/* [...]*/ για όσους μένουν στα όνειρα/ των χλωμών, άγριων προσώπων/* […]*/ Μα θα γυρίσουμε σιωπηλοί σε κάθε αραξοβόλι/ Δεν θα είμαστε παρά ένας ήχος* [*E attorno è l'esteso strazio/* [...]*/ per chi resta nei sogni di pallidi volti feroci/* […] / *Ma torneremo taciti a ogni approdo./ Non saremo che un suono* (38-39)]», γράφει.

[759] «*Questa misura ha il silenzio/ stupito a una nube di fumo/ rimasta di qua dall'impeto/ che poco fa spezzava la frontiera.*»

[760] «*Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?/ Forse perché ridicono che il verde si rinnova/ a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia*?»

Η εμπειρία του μεταιχμίου, όπως αναδεικνύεται στα ποιήματα που εξετάζονται, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην επαφή με επιμέρους φασματικές μορφές, αλλά μπορεί να προσλάβει και μια ευρύτερη, καθολική διάσταση.[761] Σε έναν ενδιάμεσο χωροχρόνο που, αυτή τη φορά, τοποθετείται *μεταξύ* […] *των παγετώνων και του βιβλικού κατακλυσμού* (Β101), ο Δάλλας συναντά μια φασματική διάσταση, η οποία συμπυκνώνει όλες τις άλλες: *Κι αντήχησε σαν μυκηθμός σαν συριγμός/ να κροταλίζει από τα έγκατα/ το φάντασμα του κόσμου* (Β101).[762] Στον στίχο αυτόν, δεν πρόκειται πλέον για ένα συγκεκριμένο πρόσωπο που επιστρέφει στη μνήμη του ποιητή, αλλά για τον κόσμο στο σύνολό του. Ως φάντασμα, επιβιώνει στα βάθη της γης. Αδυνατώντας να αρθρωθεί σε γλώσσα, «συνομιλεί» με τον ποιητή μέσω υπόκωφων ήχων, οι οποίοι υποκαθιστούν τον λόγο και σηματοδοτούν μια οριακή μορφή επικοινωνίας με τον θάνατο.

Επιστρέφοντας λίγο πίσω, στο 1950 και τη συλλογή *Οι εφτά πληγές*, ο Δάλλας αναφέρεται στα φαντάσματα όλων των κόσμων που «κατοικούν» μέσα του. Στο ποίημα που δίνει τον τίτλο του στη συλλογή διαβάζουμε:

> *Τραγικά μ' ερωτεύτηκεν ο ζόφος*
> *τραγικά τη χρυσή πατώ βαθμίδα*
> *ο κάθε κόσμος μέσα μου άλλου κόσμου*
> *τάφος βαθύς κι ο θάνατος πώς μοιάζει*
> *τροπαιοφόρα μήτρα άλλου θανάτου* (Α54)

Για τις στιγμές που εκείνος *την χρυσήν πατ*[*ά*] *βαθμίδα*, γράφει ο Ι. Πολυλάς στο ποίημα «Ερασιτέχνης»· περιγράφει πώς η έμπνευση, μια ήρεμη εσωτερική κατάσταση που γεννιέται μέσα στη σιωπή της νύχτας και τη γαλήνη, τον οδηγεί στην ανύψωση του νου, σε έναν ουρανό όπου *αντηχεί* […] *απέραντη αρμονία*.[763] Έναν αιώνα αργότερα, το χρυσό σκαλοπάτι που πατά ο Δάλλας − η δική του έμπνευση− δεν τον οδηγεί στο ουράνιο φως αλλά στο πυκνό σκοτάδι

---

[761] Σε έναν παρόμοιο μεταιχμιακό κόσμο μοιάζει να βρίσκεται και ο Τ. Σινόπουλος. Το 1951 και το 1957 εκδίδει τις συλλογές «Μεταίχμιο» και «Μεταίχμιο Β΄» αντίστοιχα. Και στις δύο, το ποιητικό αντικείμενο περιστοιχίζεται από φαντάσματα και συχνά αλληλοεπιδρά μαζί τους, έχοντας την αίσθηση ότι διαρκώς βρίσκεται σε έναν χώρο κάπου ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή. Μάλιστα ενώ στην πρώτη το ποιητικό υποκείμενο διατηρεί κάποια απόσταση από τους νεκρούς, τούς βλέπει, τούς μιλά, αλλά δεν λαμβάνει απάντηση (βλ. π.χ. «Εκείνος ο Φίλιππος» στο: Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή Ι…* , ό.π., σελ. 27), στη δεύτερη περνάει στον κόσμο τους: *Ό,τι άκουσα το ξέρω μόνο εγώ./ Γιατί οι νεκροί μόνο τη γλώσσα των νεκρών/ ακούνε* (Ό.π., σελ. 126). Έτσι, όλα τα τοπία των ποιημάτων καλύπτονται από μια *μαύρη καταχνιά* (Ό.π. 116), ο κόσμος των ζωντανών μετατρέπεται σε ένα μακρινό *απέξω* κι ο ποιητής, εν μέσω τρικυμίας, βρίσκεται αντιμέτωπος με τη σιωπή της θάλασσας, να αγωνίζεται να *ζήσει*[*ς*] *να επιζήσει*[*ς*] (Ό.π., σελ 122).

[762] Στίχος από το ποίημα «Το φάντασμα του κόσμου», της συλλογής *Στοιχεία ταυτότητας*, 1999.

[763] Βλ. Ιάκωβος Πολυλάς (επιμ. Γεώργιος Βαλέτας), *Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά*, εκδ. Πηγής, Αθήνα 1950, σελ. 11-12

του Άδη. Η πορεία του προς τον τόπο των νεκρών, όπως αποκαλύπτεται, δεν είναι άλλο από μια πορεία προς τα μεγαλύτερα βάθη του εαυτού του. Εκεί, κάθε κόσμος είναι η ανάμνηση ενός άλλου κόσμου, ο οποίος έχει ήδη πεθάνει, και κάθε τέλος ο δυνητικός γεννήτορας ενός νέου τέλους.[764] Η *μήτρα* των θανάτων αυτών, όμως, είναι *τροπαιοφόρο*[ς], καθώς γεννά ποίηση· στον κόσμο του Δάλλα, ωστόσο, σε αντιδιαστολή με εκείνον του Πολυλά, ούτε *η γη* […] *ούτε η νύχτα* δεν μπορούν να χωρέσουν την *κοσμική ανάσα* της ποίησης, κάνοντάς την να ασφυκτιά, να πεθαίνει (Α54). Ο ποιητής, έτσι, αναζητώντας *φως*, αποφασίζει συνειδητά να ακολουθήσει μια πορεία αντίστροφη και φαινομενικά παράδοξη: να αφεθεί *μες στα ερέβη* (Α55).

Ενώ «σπέρνει την ψυχή του στα χάη»,[765] *ο τελευταίος βάρδος* (Α54) δεν γίνεται ένα με την οριστική σιωπή του θανάτου. Αντίθετα, μέσα σε αυτά, συνδέεται με το άφθαρτο και φτάνει στον τόπο όπου «φυτρώνει» η *αθανασία* (Α55).[766] Ξεκινά καλώντας *τ' αδέρφια* [τ]*ου* (Α56) και σταδιακά υιοθετεί κι εκείνος τη γλώσσα των φαντασμάτων, τον λόγο των θορύβων: *Γκρεμίζομαι και τρίζω ως τα έγκατά μου/ μ' ένα στερέωμα κόσμους στην καρδιά μου* (Α56-57), γράφει. Όπως ο θάνατος, μέσω των φασματικών μορφών, «μιλά» μες στον ποιητή, έτσι συμβαίνει και το αντίστροφο.

Αυτή η αγωνιώδης ζωή μες στους νεκρούς[767] (45), γράφει ο Σερένι μιλώντας για μια παρόμοια συνθήκη. Από τα νεαρά του χρόνια, στο έργο του ενυπάρχει το στοιχείο της «αντιστρεπτότητας».[768] Οι νεκροί που κατοικούν το ποιητικό του σύμπαν συχνά εκδηλώνουν συμπεριφορές ζωντανών: θυμούνται, αναπολούν, προβληματίζονται.[769] Τα στεγανά ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και σε αυτόν των νεκρών καταρρίπτονται, καθώς η πίστη − ένα στοιχείο που, για τον Σερένι, συνδέεται άρρηκτα με τη μνήμη− «μεταγγίζεται»[770] από τον ένα κόσμο στον άλλο: Ο ποιητής δείχνει «πίστη στους ζωντανούς και ακόμη περισσότερο στους νεκρούς».[771] Η σιωπή του θανάτου, δεν είναι άδεια, περιέχει μνήμη· και, μάλιστα, μια μνήμη

[764] Και αλλού, στην ίδια συλλογή: *Ρήτορες στις εξέδρες παζάρευαν την αθανασία /─στα μάτια τους κοιμόταν ένας θάνατος─* («Οι τρείς μάγοι», Α43)
[765] Βλ. *την ψυχή μου την έσπειρα στα χάη* (Α55)
[766] Βλ. […] *ορμώ σαν φλόγα*/ […]/ *φλέγεται η φλόγα ορθώνεται παλεύει/ αψύ κρασί που ατίθασα χορεύει/ στη θεία κληματαριά που γιγαντώνει/ μεθυσμένη από ακράτη αθανασία/ και μες στη ραχοκοκαλιά του απείρου/ σαν αίμα τραγουδά τώρα βουλιάζει* (Α55)
[767] «*Questo trepido vivere nei morti*», («Strada di Creva», *Frontiera*, 1941*)
[768] «reversibilità»
[769] Βλ. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, ό.π., σελ. 44
[770] «s'è travasata»
[771] Βλ. Pier Vincenzo Mengaldo, ό.π.

που *ποτέ δεν χορταίνει*.[772] Ο ζωντανός λόγος του ποιητή αναδιπλώνεται προς τη σιωπή αυτή, «αποσπά» τη μνήμη και την επιστρέφει πίσω, για να αρθρωθεί και πάλι − αυτή τη φορά ως ποίηση. Όσο οι νεκροί ζουν μέσα στη μνήμη του, άλλο τόσο ζει κι εκείνος μέσα τους και ανάμεσά τους.[773]

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί το ποίημα «La ragazza d'Atene [Η κόρη των Αθηνών]»[774], από την περίοδο που ο ποιητής, ως μέλος του στρατού Κατοχής, περνά ένα διάστημα στην Ελλάδα:

Τώρα η μέρα είναι ένας αναστεναγμός
και όλη η Αττική μια σκιά
[…]
αλίμονο που το καθαρό
σημάδι των συλλαβών σου αλλοιώνεται,
σε στρεβλά Κυριλλικά μετατρέπεται.
Κι εσύ: πώς σκοτεινιάζεις λίγο-λίγο.
Ορίστε δεν μπορείς να μείνεις, έχεις χαθεί
στον πάταγο της τελευταίας οδογέφυρας […]

*

Γιατί πολύ γύρισε ο τροχός
σήμερα ένας φιλικός στόλος πηγαινοέρχεται στ' ανοιχτά,
αργά ωριμάζει ο καρπός της αγωνίας
πρώτος καρπός σε άλλους όχι σε σένα,
«δεσποινίς»[775].

---

[772] «*la memoria: non si sfama mai*». Ο συγκεκριμένος στίχος ανήκει στο ποίημα του 1981 «La malattia del olmo [Η ασθένεια της φτελιάς]». Σε αυτό το ποιητικό υποκείμενο ακολουθεί το φάντασμα μιας ζωής που μέχρι χθες ήταν κοντινή του, αλλά πλέον είναι πολύ μακρινή. Αποκοιμιέται μαζί της με την ελπίδα να βρει τη λύτρωση στο όνειρο, όμως δεν τα καταφέρνει: μπορεί η ανάμνηση να απομακρύνεται, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο και με τον πόνο που τού προκαλεί.

[773] *Αλλά αν ήσουν πραγματικά εσύ/ ο πρώτος που έπεσε νεκρός στην παραλία της Νορμανδίας/ προσευχήσου αν μπορείς, εγώ είμαι νεκρός* [*Ma se fossi tu davvero/ il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna/prega tu se lo puoi, io sono morto*] (82), γράφει ο Σερένι στη συλλογή του 1947 Diario d'Algeria [Ημερολόγιο της Αλγερίας].

[774] Η μετάφραση του τίτλου ανήκει στην Ε. Πολύμου. Όπως εύστοχα σημειώνει: «Ο τίτλος του ποιήματος […] αντηχεί σαν μακρινός απόηχος του ποιήματος 'The Maid of Athens', του Λόρδου Βύρωνα» (Βλ. Ευαγγελία Πολύμου, «Κριτικός σχολιασμός στον κύκλο *Η κόρη των Αθηνών*» στο: Vittorio Sereni, *Η κόρη των Αθηνών…*, ό.π., σελ.71)

[775] Στο πρωτότυπο: *despinís* (με πλάγιους χαρακτήρες). Η φωνητική μεταγραφή της λέξης «δεσποινίς» αποτελεί λήμμα των χρηστικών λεξικών και φρασεολογίων που παρείχε ο ιταλικός στρατός στα στρατεύματα κατοχής στην Ελλάδα (Βλ. ενδεικτικά *Frasario italo-greco*, εκδ. Ministero della guerra, Gabinetto ufficio-propaganda, Ρώμη 1941). Δεδομένου ότι ο Σερένι γράφει (εν μέρει) στην Αθήνα, χωρίς πρόσβαση σε άλλη βιβλιογραφία, είναι πολύ πιθανό να αντλεί τη λέξη από αυτό το υλικό.

Με την ίδια λογική, μπορούμε να διαβάσουμε έναν διάλογο του ποιήματος «Dimitrios» (το οποίο τοποθετείται ακριβώς πριν το «La ragazza d'Atene» στη συλλογή) με το φυλλάδιο οδηγιών με τίτλο «Ο εχθρός σου [Il tuo nemico]», που διανεμήθηκε στον ιταλικό στρατό το καλοκαίρι του '42 και για τους μήνες που ακολούθησαν. Το φυλλάδιο προειδοποιεί τους στρατιώτες να μην έχουν ψευδαισθήσεις και παρουσιάζει τον τοπικό πληθυσμό ως

Όποιος κοιμάται κοιμάται στο ψηλό
χιόνι εκεί πάνω ανάμεσα στους αγαπημένους νεκρούς.
Εσύ με τους νεκρούς σηκώνεσαι και μέσα τους μιλάς:
─ Εγώ θέλω μια σημαία
του σπαραγμού μου ηχηρή
λαμπρή από το κλάμα μου,
θέλω έναν τόπο όπου θα είναι τραγούδι
ελαφρύ από τα πράσινα χρόνια
ο ύμνος που με καταπίεζε,
όπου ο συναγερμός που σημάδευε τις νύχτες
επιστρέφει μεταμορφωμένος σε ηχώ
ελέους, ελπίδας, δέους ─. (72) (Παράρτημα Α, αρ. 90)

Όσο ο πόλεμος μαίνεται, ολόκληρη η Αττική μετατρέπεται σε μια σκιά. Ακόμη και η καθαρή γλώσσα του παρελθόντος χάνει τη «λάμψη» της. Τη στιγμή που ακούγεται ο κρότος της *τελευταίας οδογέφυρας* όλα τελειώνουν· τότε, η φιγούρα της «κόρης», η Αττική (και κατ' επέκταση ολόκληρη η Ελλάδα) μετατρέπεται σε φάντασμα. [776]

Ο καιρός περνά, οι συνθήκες αλλάζουν και συναντάμε ξανά το ποιητικό υποκείμενο να παρατηρεί έναν «φιλικό» στόλο που πλέει στα ανοιχτά. Στιγμιαία αυτή η εικόνα προκαλεί στον αναγνώστη ένα αίσθημα λύτρωσης και ελευθερίας. Ωστόσο ο στίχος που ακολουθεί αναιρεί αυτό το συναίσθημα: Η λέξη *φιλικός* αποκτά μια διαφορετική, ελαφρώς ειρωνική χροιά τη στιγμή που συνδέεται με την *αγωνία*.[777] Είναι τότε που στο μυαλό του ποιητή έρχεται η

έναν εχθρό δόλιο που θα επιτεθεί ακόμη και σε εκείνον που «τού πρόσφερε, με το χέρι στην καρδιά, ένα μέρος από το ψωμί του» (Paolo Fonzi (μτφ. Αχιλλέας Καλαμάρας), *Η ιταλική κατοχή της Ελλάδας (1941-1943)*, εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2025, σελ. 343). Ο Σερένι ανατρέπει αυτό το σχήμα: Ο *μικρός εχθρός* [*il piccolo nemico*] του ποιήματος, ένα παιδί που ζητά ψωμί, δεν συνιστά απειλή, αλλά μια υπαρξιακή αποκάλυψη· δεν είναι ο πανούργος εχθρός της προπαγάνδας, αλλά ένα «φύσημα του ανέμου» που με τη στιβαρή του στάση κλονίζει τον διστακτικό ποιητή. Η σύνδεση ανάμεσα στον χαρακτήρα του Δημητρίου και της «κόρης των Αθηνών» γίνεται έτσι φανερή, καθώς και οι δύο μορφές λειτουργούν ως καθρέφτες της ηθικής αμηχανίας του κατακτητή και θετικά πρότυπα ενός λαού που αγωνίζεται.

[776] Δεν αποκλείεται ο συγκεκριμένος στίχος να αναφέρεται στην ανατίναξη της γέφυρας του Γοργοποτάμου. Δεν γνωρίζουμε ποια ακριβώς ημερομηνία του Νοεμβρίου του 1942 η μεραρχία Πιστόια, στην οποία ανήκει ο Σερένι, επιβιβάζεται στο τρένο για να επιστρέψει στην Ιταλία. Παρ' όλα αυτά ο ιταλικός στρατός φαίνεται να έχει πληροφορίες για την επικείμενη επίθεση αρκετά νωρίτερα: ήδη από τον Οκτώβριο (Βλ. Paolo Fonzi (μτφ. Αχιλλέας Καλαμάρας), ό.π., σελ. 347-348). Είτε ο ποιητής μαθαίνει για την αντιστασιακή επιχείρηση πριν είτε μετά το γεγονός, αυτή δεν μπορεί παρά να αποκτά ιδιαίτερη σημασία καθώς σημαδεύει την περίοδο της αποχώρησης του αξιωματικού Σερένι από την Ελλάδα. Η σκληρή αντιμετώπιση του ελληνικού πληθυσμού από τις ιταλικές δυνάμεις και η παράλληλη ενίσχυση της γερμανικής παρουσίας που ακολουθούν (Βλ. ό.π.) κάνουν την Αττική να καλύπτεται από μια όλο και πυκνότερη σκιά.

[777] Μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Σερένι χρησιμοποιεί τη λέξη *φιλικός*, διαβάζοντας το ποίημα «La ragazza d'Atene» παράλληλα με το δοκίμιο «L'anno ventitré [Το έτος σαράντα τρία]» (Βλ. Vittorio Sereni, *Senza l'onore*, ό.π., σελ. 23-30). Τα δύο κείμενα συνδέονται σε πολλαπλά επίπεδα, αν και δημοσιεύονται

«κόρη». Απευθύνεται σε εκείνη στη γλώσσα της, αποτίνοντας με αυτόν τον τρόπο έναν ιδιαίτερο φόρο τιμής. Η χρήση της λέξης «δεσποινίς» στα ελληνικά, εντείνει την ειρωνεία των δύο πρώτων στίχων της στροφής, η οποία διατηρείται και σε αυτή τη φράση −με τη μόνη διαφορά ότι εδώ στρέφεται προς τον ίδιο τον ποιητή: Ο Σερένι κατακρίνει τον εαυτό του, επισημαίνοντας ότι η αγωνία που νιώθει, αυτή η πρωτόγνωρη εμπειρία, δεν προσφέρεται ως δώρο στην *δεσποινίδα* (δηλαδή στην Ελλάδα),[778] αλλά σε *άλλους*. Αίσθημα ενοχής[779] γεννιέται στον ποιητή τη στιγμή που αντιλαμβάνεται ότι η ανησυχία του εμφανίζεται όταν ο καταλήγει αιχμάλωτος των Συμμαχικών δυνάμεων στην Αλγερία και όχι νωρίτερα, τις μέρες που βρισκόταν στην Αθήνα ως κατακτητής.[780]

Όποιος κοιμάται κοιμάται […] *ανάμεσα στους αγαπημένους νεκρούς*, συνεχίζει το ποίημα. Οι μορφές εκείνων που χάθηκαν στον πόλεμο στοιχειώνουν τον ύπνο όσων καταφέρνουν να κοιμηθούν· ταυτόχρονα, όμως, αυτοί που κοιμούνται δεν μπορεί παρά να είναι και οι ίδιοι νεκροί στο *ψηλό χιόνι*.[781] Μαζί τους σηκώνεται και η «κόρη», που μέσα από τη σιωπή του θανάτου αρθρώνει λόγο. Πρόκειται για την πρώτη φορά που ο Σερένι δίνει φωνή σε έναν

με απόσταση σχεδόν σαράντα ετών. Στο δοκίμιο, ο Σερένι περιγράφει τη μετάβαση από μια ιδιαίτερη αίσθηση ελευθερίας σε μια εξίσου ιδιαίτερη εμπειρία αιχμαλωσίας. Η αφήγησή του ξεκινά: «Το ’43 αρχίζει στη μνήμη μου με ένα ακαθόριστο χαμόγελο ζωγραφισμένο στα πρόσωπα των ανθρώπων της Αθήνας −μικρή σημασία έχει που ήταν ακόμη το ’42 […]− και κλείνει μ’ ένα [γυναικείο, ιταλικό] βρακί που το ανεμίζει ένας Γερμανός αιχμάλωτος μπροστά σ’ εμάς τους Ιταλούς αιχμαλώτους, σε ένα λατομείο στα περίχωρα του Οράν, στην Αλγερία» (Παράρτημα Α, αρ. 91). Τα γεγονότα που παρεμβάλλονται στις δύο αυτές στιγμές είναι τα εξής: Τον Ιούλιο του 1943, με την απόσπαση της Σικελίας από τον Άξονα, ο Σερένι συλλαμβάνεται. Κρατείται διαδοχικά στο Τράπανι, στην Τυνησία και στο στρατόπεδο του Σανζύ στην Αλγερία, πριν μεταφερθεί στο λιμάνι του Οράν. Εκεί, μαζί με άλλους Ιταλούς αιχμαλώτους, επιβιβάζεται σε πλοίο με προορισμό την Αμερική (είτε για να φυλακιστεί είτε για να χρησιμοποιηθεί ως εργατικό δυναμικό εκεί). Παρά τις ελπίδες των επιβαινόντων για μια παράκαμψη προς την πατρίδα, η μοίρα τους φαίνεται προδιαγεγραμμένη. Όμως, στις 8 Σεπτεμβρίου 1943, λίγο πριν το πλοίο βγει στα ανοιχτά για να διασχίσει τον Ατλαντικό, η είδηση της «ανακωχής» του Μπαντόλιο ανατρέπει αιφνίδια την κατάσταση. Η διαταγή αλλάζει, το πλοίο επιστρέφει στο λιμάνι και οι Ιταλοί αποβιβάζονται. Οι νέες προσδοκίες για επαναπατρισμό που δημιουργεί η συνθήκη, ωστόσο, διαψεύδονται γρήγορα. Το ιστορικό παράδοξο κορυφώνεται· ο τροχός έχει γυρίσει *πολύ*: Οι μέχρι πρότινος εχθροί τους θεωρούνται πλέον «φίλοι», οι ίδιοι, όμως, δεν αναγνωρίζονται από αυτούς ως ισότιμοι σύμμαχοι. Η αποβίβασή τους από το πλοίο σηματοδοτεί την επιστροφή στο συρματόπλεγμα. Η ανάμνηση της περιόδου της Αθήνας, με τα *μπερδεμένα καράβια στον άνεμο του Πειραιά* [*navi perplesse al vento del Pireo*] (72), έχει πια οριστικά χαθεί [*è già passato*]. Έτσι, η φράση του ποιήματος *σήμερα ένας φιλικός στόλος* φορτίζεται με μια πικρή ειρωνεία: τη στιγμή που οι Ιταλοί επιστρέφουν στα στρατόπεδα της Αλγερίας, οι Γερμανοί τούς χλευάζουν καθώς παίρνουν τη θέση τους στα αμερικανικά πλοία (βλ. σελ. 23-32). Είναι τότε που, για τον έγκλειστο ποιητή, «αρχίζει μια αδράνεια σημαδεμένη από αγωνία» [*Cominciava un’inerzia venata d’ansietà*) (Vittorio Sereni, *Senza l’onore…*, ό.π., σελ. 32].

[778] Κατά τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, οι πρώτοι − και οι πλέον αναμενόμενοι− καρποί της σοδειάς προσφέρονταν ως δώρο στους θεούς και τους ιερείς.

[779] Σχετικά με το αίσθημα ενοχής του Σερένι για το γεγονός ότι βρέθηκε στην Ελλάδα «ως δυνάστης στην καταδυναστευμένη γη [oppressore nella terra oppressa]» βλ. στο: Camon, *Il mestiere…*, ό.π., σελ. 142-143

[780] Βλ. παραπάνω, στο ίδιο κεφάλαιο, υποσημείωση αρ. 775.

[781] Σύμφωνα με την Ε. Πολύμου, το *ψηλό χιόνι* αποτελεί αναφορά στο «χιόνι που εξαφάνισε τις ιταλικές μεραρχίες» στο Αλβανικό μέτωπο. (Βλ. Ευαγγελία Πολύμου, ό.π., σελ.88)

χαρακτήρα για να μιλήσει σε πρώτο πρόσωπο. Προκαλεί, έτσι, την εντύπωση στον αναγνώστη ότι είναι ο ίδιος ο ποιητής που εκφράζεται μέσω του ποιητικού υποκειμένου, μέσω του φαντάσματος.[782]

Το απόσπασμα που περιγράφει τη μορφή της γυναίκας να σηκώνεται από τον τόπο των νεκρών, είναι πιθανό να παραπέμπει στους στίχους του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν» του Δ. Σολωμού (*Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη/ των Ελλήνων τα ιερά* […] *χαίρε, ώ χαίρε ελευθεριά*).[783] Σε αυτή την περίπτωση, τα λόγια του αφηγητή στο ποίημα του Σερένι αντανακλώνται σε αυτά της «κόρης»: *θέλω έναν τόπου όπου θα είναι τραγούδι/ ελαφρύ από τα πράσινα χρόνια/ ο ύμνος που με καταπίεζε.* Υπό το πρίσμα αυτής της ταύτισης, ο *ύμνος της καταπίεσης* μπορεί να ερμηνευτεί ως αναφορά στον ύμνο του Εθνικού φασιστικού κόμματος («Giovinezza, Giovinezza»),[784] ο οποίος λειτούργησε ως de facto δεύτερος εθνικός ύμνος της Ιταλίας κατά την περίοδο της Εικοσαετίας.[785] Στους στίχους του απευθύνεται έκκληση στους νέους, στην *άνοιξη της ομορφιάς* [*primavera di bellezza*], με την υπόσχεση ότι μόνο ο φασισμός θα διασώσει την ελευθερία τους.

Ο Σερένι συγκρίνει την ελευθερία που συνδέεται με το μακρύ παρελθόν της Ελλάδας με εκείνη που το ιταλικό καθεστώς ισχυρίζεται ότι μπορεί να εξασφαλίσει στους νέους της χώρας του. Καθώς ο πόλεμος πλησιάζει στη λήξη του και το φασιστικό όραμα καταρρίπτεται, το αίτημα για *έναν τόπο, μια σημαία* της δεσποινίδας που κατοικεί στον κόσμο των σκιών γίνεται ένα με

---

[782] Το ποίημα καταλήγει: *Έτσι, μακρινοί, συναντιόμαστε, ερχόμαστε σε επαφή./ Και κάποιες φορές μοιάζει/ να προχωρούμε, «δεσποινίς», στον ήλιο/ τον ελαφρύ και για τους ηττημένους/ στους ζωηρούς κήπους της Αττικής* [*Così, distanti, ci veniamo incontro/ E a volte sembra/ d'incamminarci, despinìs, nel sole/ lieto anche ai vinti/ nei giardini dell'Attica vivaci*] (73). Σύμφωνα με τον Α. Τζιράντι, «όπως σε κάθε κόλαση μετά τον Δάντη, ο ταξιδιώτης[…] συναντά ανθρώπους ή χαρακτήρες, οι οποίοι παίρνουν τον λόγο για να πουν την αλήθεια τους. Στην ποίηση του Sereni τώρα επιβεβαιώνεται μια χορωδιακότητα που, στην προσωπική του, προσθέτει τις φωνές αυτών: οι οποίοι συχνά δεν είναι απλές προβολές, ή αντανακλάσεις στον καθρέφτη, όποιου αφηγείται, αλλά ζουν τη δική τους ζωή [Come in ogni inferno dopo Dante, il viaggiatore […] incontra delle persone o dei personaggi, i quali prendono la parola per dire la loro verità. Nella poesia di Sereni ora si afferma una coralità che, alla sua personale, aggiunge le voci di costoro: i quali spesso non sono semplici proiezioni, o riflessi allo specchio, di chi li narra, ma vivono una vita propria]». (Βλ. Antonio Girandi, Sintassi e metrica negli *Strumenti umani* στο: στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni…,* ό.π., σελ 173). Στην «Κόρη των Αθηνών», ενώ ο ποιητής ταυτίζεται με τη γυναίκα, κλείνει το ποίημα βαδίζοντας μαζί της στου κήπους της Αττικής. Έτσι μια απόσταση δημιουργείται ξανά ανάμεσά τους: Το μοτίβο των προσώπων που έχουν δικό τους χαρακτήρα, σαφώς διακριτό από εκείνον του ποιητή διατηρείται.

[783] Η δεύτερη έκδοση του ποιήματος γίνεται στο Μεσολόγγι το 1825. Περιλαμβάνει το πρωτότυπο κείμενο στα ελληνικά και διασκευή σε πρόζα στα ιταλικά από τον Τζ. Γκρασσέττι.

[784] Βλ. ενδεικτικά σε σχέση με την ιστορία του ύμνου και τη χρήση του από τον Β. Σερένι και τον Τζ. Καπρόνι στο: Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, εκδ. Franco Cesati Editore, Φλωρεντία 2014, σελ. 47

[785] Βλ. ενδεικτικά Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto, *Dizionario del fascismo*, τ.1, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2019, σελ. 600

αυτό του ποιητή σκιά. Ανάμεσα στους νεκρούς, μία φωνή −η φωνή του− διεκδικεί μια πραγματικότητα όπου η ανάμνηση των πράξεων δεν θα σβήνει, αλλά θα σταματά να τον βαραίνει (σαν ένα *ελαφρύ τραγούδι* των «άγουρων» χρόνων), διεκδικεί έναν χώρο όπου η μνήμη του τραύματος θα μετουσιώνεται σε *έλεος, ελπίδα, δέος*.[786]

Είκοσι τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1971, ο Σερένι συνεχίζει να βρίσκεται σε διάλογο με τους νεκρούς. Στο ποίημα «Niccolò» που αναφέρεται στον για χρόνια συνεργάτη και φίλο του Νικκολό Γκάλλο,[787] ο οποίος έχει πεθάνει την ίδια χρονιά, διαβάζουμε:

> *Τώρα*
> *που από εσένα αδειάζει ο κόσμος και το «εσύ»*
> *το ψευτο-αληθινό των ποιητών ξεχειλίζει από εσένα*
> […]
> *Μείνε λοιπόν μαζί μου, εδώ σ' αρέσει,*
> *και άκου με, όπως ξέρεις* (250) (Παράρτημα Α, αρ. 92)

Με τον θάνατο του «Νικκολό», η παρουσία του δεν χάνεται: μεταγγίζεται στον κόσμο της ποίησης και τον γεμίζει. Το «εσύ» που χρησιμοποιεί συχνά ο Σερένι στο έργο του παύει να είναι τόσο αόριστο· ο μυστικός του συνομιλητής που είναι τόσο υπαρκτός όσο και ανύπαρκτος, τώρα παίρνει όνομα και μορφή συγκεκριμένη. Στο τέλος του ποιήματος τού ζητά να μείνει μαζί του γιατί *εδώ σ' αρέσει*. Ο ποιητής δεν προσπαθεί να αφουγκραστεί και να ακούσει ένα φάντασμα που βρίσκεται σε έναν σε έναν άλλο κόσμο. Το συναντά στο πεδίο της ποίησης και απευθύνεται σε αυτό σαν να ήταν ζωντανό και του ζητά να τον ακούσει.

Αυτό το στοιχείο της ζωής που επιμένει μέσα στον θάνατο και, αντίστροφα, του θανάτου που εγγράφεται μέσα στη ζωή, δεν αποτελεί αποκλειστικό γνώρισμα του ποιητικού σύμπαντος του Σερένι. Αντίστοιχα, στον Δάλλα, η εμπειρία των ζωντανών επιβιώνει στον χώρο των νεκρών

---

[786] «Το παρελθόν εμπεριέχει έναν μυστικό δείκτη που το παραπέμπει στη λύτρωση. Δεν πλανάται άραγε γύρω μας λίγος από τον αέρα που ανάπνευσαν άλλοτε οι νεκροί; Μήπως δε στοιχειώνει η φωνή των φίλων μας έναν απόηχο των φωνών όσων υπήρξαν πριν από εμάς πάνω στη γη;[…] Σ' εμάς, όπως και σε κάθε προηγούμενη γενιά έχει δοθεί μια ασθενική μεσσιανική δύναμη, για την οποία το παρελθόν προβάλλει μια απαίτηση», γράφει ο Β. Μπένγιαμιν στην 2η θέση του (Michael Löwy (μτφ. Ρεβέκα Πεσσαχ), *Walter Benjamin: προμήνυμα*…, ό.π., σελ. 59). Αντίστοιχη εικόνα μεταφέρει και ο Σερένι: συνδέεται με το παρελθόν, εδώ όχι μέσω του αέρα, αλλά μέσω των τόπων και της ίδιας της εμπειρίας του θανάτου, αποζητώντας τη λύτρωση που θα έρθει πραγματώνοντας την απαίτηση του παρελθόντος.

[787] Στενή φιλία συνδέει τους δύο άνδρες, καθώς, από το 1962 και για πέντε χρόνια, δημιουργούν και διευθύνουν από κοινού τη σειρά «Il tornasole» των εκδόσεων Mondadori. Επίσης, το 1962, οι Σερένι και Γκάλλο μαζί με τους Ντάντε Ιζέλλα και Τζένο Παμπαλόνι ιδρύουν το λογοτεχνικό περιοδικό *Questo e altro*. Στα οκτώ τεύχη του εντύπου, τα οποία κυκλοφορούν μέσα στα επόμενα δύο χρόνια, δημοσιεύουν κείμενά τους σημαντικοί λογοτέχνες, όπως ο Ι. Καλβίνο, ο Φ. Φορτίνι, ο Α. Γκάττο κ.ά. Μετά το 1965, Σερένι και Γκάλλο συνεχίζουν να δουλεύουν μαζί και παράλληλα, ως εξωτερικοί σύμβουλοι για την ιταλική λογοτεχνία στον οίκο Mondadori.

και αντίστροφα. Στο ποίημα «28» της συλλογής *Αποθέτης* (1993), ο ποιητής δεν αποδίδει έναν καθαρά αρθρωμένο λόγο, αλλά μάλλον ένα επίμονο ηχητικό ίχνος του:

> *Σαν όταν ξαφνικά σταματήσει ο νερόμυλος*
> *κι όμως δεν σταματά στ' αυτιά των ζωντανών ο ήχος*
> *της μυλόπετρας*[788]
> *μέρες και μέρες*
>
> *(Παρόμοια κι όταν κόβεται το νήμα της ζωή απότομα*
> *δεν σταματά στη μνήμη των νεκρών ο θόρυβος των ζώντων*
> *χρόνια και χρόνια)* (Β55)
>
> (1993)

Οι στίχοι που αφορούν τους νεκρούς τοποθετούνται σε παρένθεση: Με χαμηλότερη φωνή, ο Δάλλας εξηγεί τον λόγο που όταν ο νερόμυλος σταματά να γυρίζει ο ήχος του, ως φάντασμα, συνεχίζει να ακούγεται και όταν ένας άνθρωπος πεθαίνει ο *θόρυβος των ζωντανών* τον ακολουθεί.

Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, στο ποίημα «Κατάβαση» η φωνή εκείνων που ζουν στον Άδη ακούγεται πλέον καθαρά. Ο ποιητής με ένα *σκάφος* φτάνει στην *άραχνη κατοικία* της μητέρας του. Όταν αποβιβάζεται, εκεί τον περιμένει ένα δώρο της: *τ' αλογάκι των παιδικών* [*του*] *χρόνων*. Μετά από έναν σύντομο διάλογο ανάμεσά τους, εκείνος τής προτείνει να επιστρέψουν μαζί στον κόσμο των ζωντανών και το άλογο γονατίζει για να ανέβει η μητέρα. Μέσα από τη σιωπή του τάφου ακούγεται ένας οδυρμός:

> […] *Και τότε ακούστηκε βοή κι αντι-*
> *βοή μέσα απ' τα μνήματα κι η ραγισμένη της φωνή που ολόλυζε–*
> *Δεν είπα να μη με σκεπάσετε με πλάκα από πάνω, ολόλυζε Και*
> *τώρα πού να βρω τη χαμένη φωνή μου να την τρυπήσω Και έλα συ*
> *να ξαναμπείς και να κουρνιάσεις στη μήτρα σου*

[788] Στο ποίημα «Μυκήνες» του Γ. Σεφέρη διαβάζουμε: *Φωνές από την πέτρα από τον ύπνο/ βαθύτερες εδώ πού ο κόσμος σκοτεινιάζει,/ μνήμη του μόχθου ριζωμένη στο ρυθμό/ πού χτύπησε τη γης με πόδια/ λησμονημένα./ Σώματα βυθισμένα στα θεμέλια/ τού άλλου καιρού, γυμνά*. […]/[…]/ *ή ψυχή/ πού μάχεται για να γίνει ψυχή σου./ Μήτε κι ή σιωπή είναι πια δική σου/ εδώ πού σταματήσαν οι μυλόπετρες* (Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, ό.π., σελ. 78). Ο Σεφέρης σε αυτό το ποίημα μιλά για τη μνήμη του μόχθου, την ανθρώπινη προσπάθεια και την εσωτερική αναζήτηση ταυτότητας και νοήματος. Σε ένα πλαίσιο, όμως, που η ιστορία και ο αγώνας της ζωής παρασύρουν τον άνθρωπο, ακόμη και η σιωπή δεν μπορεί πλέον να τού ανήκει. Οι μυλόπετρες δημιουργούν φωνές που, ακόμη και όταν ο κόσμος έχει παγώσει, ακόμη κι όταν δεν χρησιμοποιούνται, ακόμη και στην απόλυτη σιωπή, συνεχίζουν να ακούγονται. Την ίδια εικόνα μεταφέρει και ο Δάλλας, στο δικό του ποίημα.

να μη ρεκάζεις και τρέμουν
τα καταχθόνια
γιέ μου (Β145)

(*Γεννήτριες*, 2004)

Η μητέρα θρηνεί για τη χαμένη της φωνή. Με έναν λόγο γεμάτο «ρωγμές», εμποτισμένο από την οριστική σιωπή του θανάτου, απευθύνεται στους ανθρώπους και τούς εγκαλεί, επειδή, τοποθετώντας την ταφόπλακα, τής στερούν τη δυνατότητα να ανακτήσει τη φωνή της και να τη διαπεράσει.[789] Στη συνέχεια στρέφεται προς τον γιο της και τον καλεί να επιστρέψει στη μήτρα του, να γίνει ξανά ένα μαζί της, ώστε να πάψουν να τρέμουν τα βάθη της γης από τις κραυγές του. Στο ποίημα αυτό, η βοή της νεκρής μητέρας μετατρέπεται σε λόγο και υπερβαίνει τη σιωπή του θανάτου. Αν και η δυνατότητα της επικοινωνίας της φαίνεται να περιορίζεται στον γιο, ο οποίος μπορεί να κατέλθει ως εκεί που βρίσκεται, η φωνή της τελικά κατορθώνει να διεισδύσει και στον κόσμο των ζωντανών. Έτσι, παρότι η κάλυψη με την πλάκα φαίνεται να επισφραγίζει το οριστικό τέλος, ο ποιητής με τα λόγια της γυναίκας υπονομεύει την οριστικότητά του.

«[…] Ο Γιάννης Δάλλας δεν σκιαγραφεί τον θάνατο σαν ένα αδιάβατο όριο», επισημαίνει η Ε. Μοδινού.[790] Στην πραγματικότητα, το συγκεκριμένο στοιχείο αποκαλύπτεται ήδη από τους πρώτους στίχους της «Κατάβασης», στους οποίους ο ζωντανός ποιητής περνά στον τόπο των νεκρών και εκεί μιλά με τη μητέρα του.[791] Αυτή δεν είναι η μόνη φορά που ο Δάλλας

[789] Η μητέρα του ποιητή εμφανίζεται ως φασματική μορφή, ανίκανη να επανέλθει στη ζωή και να υπάρξει όπως πριν. Ο μόνος δυνατός τρόπος σύνδεσής της με τον κόσμο των ζωντανών είναι μέσω της σιωπής. Στο πλαίσιο αυτό, αναζητά τη φωνή της, η οποία παραμένει «ζωντανή» και μετά τον θάνατό της, με σκοπό να τη *τρυπήσει*· να δημιουργήσει δηλαδή μια ρωγμή, ένα κενό, μέσα από το οποίο καθίσταται δυνατή η εκ νέου επικοινωνία με τον κόσμο των ζωντανών.

[790] Εύα Μοδινού, «Η κατάφαση στη ζωή…», ό.π., σελ.134

[791] Ενώ αρχικά ο Δάλλας αναφέρεται σε ένα *σκάφος*, το οποίο παραπέμπει στη βάρκα του μυθικού Χάροντα, στη συνέχεια μιλά για ένα αλογάκι. Η εικόνα ενός ανθρώπου που κατεβαίνει στον Άδη με άλογο θυμίζει έντονα τον Διγενή του Κ. Παλαμά («Ο Διγενής και ο Χάροντας»): *Καβάλα πάει ο Χάροντας τον Διγενή στον Άδη*. Και αυτός ο χαρακτήρας, δεν παραμένει στον τόπο των νεκρών. Διαβάζουμε: *Δε χάνομαι στα Τάρταρα,/ μονάχα ξαποσταίνω./ Στη ζωή ξαναφαίνομαι* […] (Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Α', εκδ. Μπίρης, Αθήνα χ.χ., σελ. 352-353). Ο Δάλλας δεν εκφράζει θετική γνώμη για την ποίηση του Παλαμά στις *Εποπτείες*: Θεωρεί ότι ενώ υπήρξε «ολόκληρος ηφαιστειογενές έδαφος», τού έλειπε η «ποιητική σοφία» για να οργανώσει βιώματα, συναισθήματα και σκέψεις σε ένα συνεκτικό ποιητικό σχήμα· έτσι το έργο του αναδίδει μια «αδυσώπητη δυσαρμονία» (Γιάννης Δάλλας, *Εποπτείες*, ό.π., σελ. 33). Δεν αποκλείεται ο Δάλλας να χρησιμοποιεί την εικόνα του αλόγου στον Κάτω Κόσμο, ακριβώς για να μεταφέρει ένα ανάλογο αίσθημα δυσαρμονίας, αναδεικνύοντας το αφύσικο της κατάβασης ενός ζωντανού εκεί.

εισέρχεται στον τόπο των νεκρών: Στα ποιήματα «Τα ακραία» και «Γεννήτριες» του 1999 και 2004 αντίστοιχα, αναδεικνύεται η «βιωμένη πρόγευση θανάτου»[792] του ποιητή. Διαβάζουμε:

Αν ξανάρθω, θα 'ρθω με μια απόπνοια καμένης ζωής
με μια ευωδιά ζωογόνου θανάτου (Β83)

(«Τα ακραία», *Στοιχεία ταυτότητας*, 1999)

Και:

[…]
θα εκτιναχτώ σαν αστροπελέκι
που σχίζει τη νύχτα για να φανεί
ο πυρήνας της γης
φαλλοβόλος
με μια οσμή καμένης ζωής
μια ευωδιά ζωογόνου θανάτου (Β149)[793]

(«Γεννήτριες», *Γεννήτριες*, 2004)

Και στα δύο αποσπάσματα, το ποιητικό υποκείμενο σχεδιάζει την επιστροφή του από τα βάθη της γης: Ο Δάλλας, όπως και ο Σερένι, εμφανίζεται έτσι ως ποιητής φάντασμα. Στον τόπο όπου αιωρείται η *οσμή της καμένης ζωής*, εκείνος *ξυπν[ά] φρενήρης της νυκτός και γράφ[ει]* (Β149), δημιουργώντας μια νέα συνθήκη ύπαρξης.

Καθώς υπερβαίνουν τα όρια της εμπειρίας των ζωντανών, οι δύο ποιητές κινούνται ανάμεσα στον λόγο και στην πιο βαθιά σιωπή. Στην πορεία τους συναντούν μορφές φασματικές και συνομιλούν μαζί τους. Η ποίηση γίνεται ο ενδιάμεσος χώρος όπου η σιωπή αρθρώνεται και ο λόγος των νεκρών μεταφέρεται, μετασχηματισμένος, στο πεδίο της ανθρώπινης φωνής.

1.2 Το φάντασμα του λόγου

Η τέχνη του Γιάννη Δάλλα και του Βιττόριο Σερένι τούς επιτρέπει να εξερευνούν έναν ενδιάμεσο χώρο λόγου και σιωπής: να κινούνται ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, να συνομιλούν με φαντάσματα. Στην πεζογραφία της Ναταλία Γκίνζμπουργκ και του Δημήτρη Χατζή κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, αφού οι συγγραφείς έχουν επιλέξει έναν ρεαλισμό μακριά

[792] Εύα Μοδινού, ό.π., σελ.136
[793] Όπως επισημαίνει ο Π. Γκολίτσης, στη συλλογή *Γεννήτριες* ο Δάλλας συνθέτει μια «εικόνα δίπτυχη», στην οποία «από τη μια ο έρωτας και από την άλλη ο θάνατος, μάς περνούν μέσω της διαλεκτικής τους στο 'σχήμα της απουσίας'». Σύμφωνα με τον μελετητή, ο έρωτας και ο θάνατος συνυπάρχουν ως δύο αλληλένδετες δυνάμεις, μέσα από τις οποίες η εμπειρία της ζωής εκφράζεται κυρίως ως απουσία και απώλεια. (Πέτρος Γκολίτσης, *Όροι και όρια…*, ό.π., σελ.33) Και οι δύο αυτές καταστάσεις, όπως έχουμε δείξει, συνδέονται άμεσα με τη σιωπή.

από μεταφυσικές αφηγήσεις.[794] Ο θάνατος δεν έχει φωνή· εμφανίζεται μέσα στη σιωπή ως απουσία, ως παύση που γίνεται αισθητή. Το στοιχείο που διαχωρίζει αυτές τις σιωπές από εκείνες που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι ότι οι σιωπές που σχετίζονται με τον θάνατο δημιουργούν μια δυνατότητα, ένα «φάντασμα» λόγου με νόημα και όχι μια επιθυμία άμεσης έκφρασης (λεκτικής ή μη).

Στο *La strada che va in città* [*Ο δρόμος που πάει στην πόλη*], το πρώτο έργο της Γκίνζμπουργκ,[795] η πρωταγωνίστρια είναι η Ντέλια, δεκαεπτά χρονών, και ζει με την οικογένειά της σε ένα χωριό κοντά στην πόλη. Το κορίτσι μεγαλώνει μαζί με τον Νίνι, τον γιό ενός ξαδέλφου του πατέρα της, ο οποίος έχει χάσει τους γονείς του από μικρός. Οι δύο χαρακτήρες εξελίσσονται παράλληλα, αλλά όχι προς την ίδια κατεύθυνση. Και οι δύο επιθυμούν να φύγουν από το χωριό και να ζήσουν στην πόλη: Το αγόρι θεωρεί ότι αυτό μπορεί να γίνει μόνο με την κατάκτηση της ανεξαρτησίας του μέσω της εύρεσης εργασίας· αντίθετα το κορίτσι πιστεύει ότι ο τρόπος να αλλάξει τη ζωή της είναι μέσω ενός γάμου. Αν και ερωτεύονται, η διαφορετική νοοτροπία των δύο νεαρών τούς οδηγεί σε διαφορετικούς δρόμους.

Η Ντέλια, εν τέλει, μένει έγκυος από τον Τζούλιο, έναν νεαρό, γιό εύπορης οικογένειας. Έτσι, οι δυο τους οδηγούνται σε γάμο. Όλα εξελίσσονται ακριβώς όπως τα είχε ονειρευτεί το κορίτσι: μετακομίζει σε ένα σπίτι που ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της, γεμάτο με νέα έπιπλα και η καθημερινότητά της διευκολύνεται σημαντικά, καθώς έχει στη διάθεσή της μια υπηρέτρια, γεγονός που την απαλλάσσει από τις οικιακές φροντίδες και τη μέριμνα του μωρού. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει μια ρωγμή που «σημαδεύει» την ευτυχία της. Η ίδια παραδέχεται: «Αλλά ίσως το μόνο πράγμα που ήθελα ήταν να γυρίσω στο πώς ήμουν κάποτε»[796] (A56). Λίγο πριν το τέλος του έργου η Ντέλια μαθαίνει ότι ο Νίνι αρρώστησε και πέθανε. Το πρώτο

[794] Ο ίδιος ο Χατζής δηλώνει: «Η πεζογραφία μου είναι βασικά αντιρομαντική» (Δημήτρης Χατζής, «Περί του έργου μου…», ό.π., σελ. 26)

[795] Η συγγραφέας εκδίδει για πρώτη φόρα το *La strada che va in città* το 1942, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Αλεσσάντρα Τορνιμπάρτε [Alessandra Tornimparte]. Σε γράμμα του Τσ. Παβέζε προς τον εκδότη, δημοσιογράφο και συγγραφέα Τζ. Βικάρι [Gianbattista Vicari] το 1941, ο ποιητής ζητά από τον Βικάρι να διαβάσει και, ενδεχομένως, να δημοσιεύσει κάποια διηγήματα που του έχει εμπιστευτεί η νεαρή Γκίνζμπουργκ. Στο γράμμα σημειώνει ότι έχει δημοσιεύσει στο παρελθόν κείμενό της στο περιοδικό *Solaria* με ψευδώνυμο και μέσα σε παρένθεση προσθέτει: «Καταλαβαίνετε, είναι θέμα φυλής [Lei capisce, si tratta di razza]» (Βλ. Cesare Pavese (επιμ. Lorenzo Mondo), *Lettere 1942-1944*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1966, σελ. 607). Τόσο το πατρικό της επώνυμο της συγγραφέως (Levi) όσο και το επώνυμο του συζύγου της (Ginzburg) καθιστούσαν απαγορευτική την έκδοση των έργων της εκείνη την περίοδο. Το 1947 επανεκδίδει το *La strada che va in città* στον εκδοτικό οίκο Einaudi, υπογράφοντας πλέον με το πραγματικό της όνομα.

[796] «Ma forse la sola cosa che volevo era tornare com'ero una volta»

πράγμα που κάνει είναι να κατηγορήσει τον εαυτό της για τον θάνατό του, καθώς, όπως υποστηρίζει, γνώριζε ότι ο Νίνι ήταν ερωτευμένος μαζί της και εκείνη τον «βασάνιζε».[797] Λίγο καιρό αργότερα, συναντά τυχαία τον αδελφό της και την πρώην σύντροφο του Νίνι· πίνουν μαζί έναν καφέ και συζητούν, ωστόσο εκείνη δεν αναφέρεται καθόλου στον νεκρό τους φίλο. Το μυθιστόρημα κλείνει ως εξής:

> «Μα γινόταν όλο και πιο δύσκολο να τον σκέφτομαι, [να σκέφτομαι] το πρόσωπο του και τα πράγματα που έλεγε πάντα, και μου φαινόταν πάντα ήδη τόσο μακρινός που με φόβιζε να τον σκέφτομαι, γιατί οι νεκροί προκαλούν φόβο.» (A76) (Παράρτημα Α, αρ. 93)
>
> (1942*)

Οι νεκροί προκαλούν φόβο στην κοπέλα. Η σιωπή του θανάτου την φέρνει αντιμέτωπη με μια πραγματικότητα που προσπαθεί να αποφύγει: τον εσωτερικό της διχασμό ανάμεσα σε όσα νόμιζε ότι ήθελε και σε όσα πραγματικά χρειαζόταν. Έτσι αποφασίζει να αποφύγει τη σκέψη του Νίνι. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν είναι δυνατόν· ακόμη και η τελευταία της φράση αφορά εκείνον. Παρά την προσπάθειά της για το αντίθετο, στη σιωπή της διατηρείται ζωντανή η ανάμνηση του προσώπου που τη συνέδεε με τον πραγματικό εαυτό της.

Έξι χρόνια μετά την έκδοση του *La strada che va in città*, η Γκίνζμπουργκ γράφει το *La madre* [*Η μητέρα*]. Σε αυτό, η λογική με την οποία δομούνται και παρουσιάζονται οι χαρακτήρες είναι παρόμοια. Η μητέρα, το κεντρικό πρόσωπο του έργου, είναι μια γυναίκα που μένει χήρα και ζει με τα παιδιά της και τους παππούδες τους. Σε αντίθεση με άλλες γυναικείες φιγούρες του περιβάλλοντός της, η ίδια δεν ανταποκρίνεται στα πρότυπα μητρότητας που έχει κατασκευάσει η κοινωνία στην οποία ανήκει: [798] πρόκειται για μια νέα γυναίκα που εργάζεται εκτός σπιτιού, φορά χρωματιστά ρούχα, καπνίζει, δεν είναι τακτική, δεν κάνει καλά τα ψώνια, πηγαίνει στον κινηματογράφο, λείπει ως αργά το βράδυ και «δεν επ[ι]τρέπ[ει] και δεν απαγορεύ[ει] ποτέ τίποτα, το πολύ-πολύ παραπονι[έται] με μια φωνή κουρασμένη» [799] (A205).

---

[797] «io lo tormentavo»

[798] Βλ. Giorgio Adalgisa, «Natalia Ginzburg's 'La madre': Exposing patriarchy's erasure of the mother», *The Modern Language Review*, 4 τ. 88 (1993), σελ. 868

[799] «non permetteva né proibiva mai nulla, al massimo si lamentava con una voce stanca»
Όπως παρατηρεί η Λ. Μαρτινέλλι, η περιγραφή αυτή της μητέρας δεν ανταποκρίνεται στην πραγματική της εικόνα, αλλά σε αυτή που σχηματίζουν τα παιδιά της για εκείνη. Ο ελαφρύς και χαρούμενος χαρακτήρας της τονίζει τον «αθέατο πόνο, το κεκαλυμμένο σάστισμα για την 'απουσία' της ως μητέρα [precoce dolore non detto [il] sbigottimento celato per la sua 'assenza' di madre]» (Βλ. Luciana Martinelli, «Nota introduttiva a 'La madre'»

Οι παππούδες της οικογένειας ασκούν έντονη πίεση στη γυναίκα, αποδοκιμάζοντας φανερά τον τρόπο ζωής της. Η λογική τους επηρεάζει και τα παιδιά: όταν μένουν μόνα με τη μητέρα και τον σύντροφό της,[800] περνούν ευχάριστα τον χρόνο τους, χωρίς να κρίνουν τη στάση της γυναίκας· αντίθετα, όταν οι παππούδες βρίσκονται στο σπίτι, εκτιμούν τη σταθερότητα που τους προσφέρουν και ευθυγραμμίζονται μαζί τους σε ό,τι αφορά τις επιλογές και τον χαρακτήρα της μητέρας. Το διήγημα κλείνει με τη γυναίκα να αυτοκτονεί, ύστερα από ένα διάστημα κατά το οποίο βρισκόταν σε κακή ψυχολογική κατάσταση.[801] Μετά τον θάνατό της, τα παιδιά καλούνται να διαχειριστούν την απώλειά της:

> «[Τα παιδιά] δεν σκέφτονταν συχνά τη μητέρα γατί πόναγαν και ντρέπονταν λίγο να την σκέφτονται. Δοκίμαζαν μερικές φορές να θυμηθούν πώς ήταν, σιωπηλά ο καθένας για λογαριασμό του […]. Κατά τ' άλλα τώρα καταλάβαιναν ότι δεν την είχαν αγαπήσει πολύ, ίσως κι εκείνη δεν τα αγαπούσε πολύ, αν τα αγαπούσε δεν θα είχε πάρει το δηλητήριο, έτσι είχαν ακούσει που έλεγε η Ντιομίρα [η οικιακή βοηθός] και ο θυρωρός και η κυρία του κάτω ορόφου και πολύς άλλος κόσμος.» (A215) (Παράρτημα Α, αρ. 94)
>
> (*Racconti brevi*, 1948*)

Η τελευταία φράση του «Madre» θυμίζει πολύ την τελευταία φράση του *La strada che va in città*: «Τα χρόνια περνούσαν και τα αγόρια μεγάλωναν και συμβαίναν πολλά πράγματα και αυτό το πρόσωπο που δεν είχαν αγαπήσει πολύ εξαφανιζόταν για πάντα»[802] (A215). Η ανάμνηση του προσώπου της μητέρας με το πέρασμα του χρόνου σβήνει· σε αυτή την περίπτωση όχι γιατί προκαλεί φόβο, αλλά πόνο και ντροπή. Η γυναίκα αναγκάζεται να σιωπά και έτσι, δεν έχει τη σχέση που θα επιθυμούσε με τους γιούς της όσο ζει· αντίστοιχα, μετά τον

στο: Maria Antonietta Grignani κ.ά., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, εκδ. La nuova Italia scientifica, Ρώμη 1996, σελ. 152)

[800] Η Γκίνζμπουργκ περιγράφει ένα περιστατικό κατά το οποίο οι παππούδες λείπουν και εκείνη ετοιμάζει δείπνο και καλεί τον σύντροφό της, έναν Αφρικανό άνδρα που λέγεται Μαξ. Δείχνει μεγάλη ανυπομονησία να συστήσει εκείνον στα παιδιά και το αντίστροφο. Τα παιδιά διασκεδάζουν με τις αφηγήσεις του για την Αφρική και με μία φωτογραφία που τον δείχνει να κρατά μια μαϊμού. Σε αυτό το σημείο τα παιδιά, για μοναδική φορά, μοιάζουν να παραμερίζουν τη νοοτροπία του περίγυρού τους και βιώνουν πραγματικά τη σχέση με τη μητέρα τους.

[801] Σχεδόν σαν να μην υπήρξε ποτέ, σαν να ήταν εξαρχής μια φασματική μορφή περιγράφει η Λ. Μαρτινέλλι τη μητέρα: « Είναι μια λάμψη ύπαρξης, ίσως μια φαντασία, κάτι που θα μπορούσε να ήταν και δεν ήταν: έτσι τυχαία, όπως και όλη η ανθρώπινη μοίρα είναι τυχαία, μια σπασμένη γραμμή που δεν δίνει μορφή και πρέπει να συλληφθεί μόνο στη φευγαλέα εμφάνισή της, χωρίς λόγους, χωρίς αιτία. [Essa è un lampo di esistenza, forse una fantasia, qualcosa che poteva essere e non è stato: così per caso, come tutto il destino umano è caso, linea spezzata che non dà forma e va colta solo nella fulmineità della apparizione, senza ragioni, senza perché.]» (Luciana Martinelli, ό.π., σελ. 153)

[802] «Gli anni passavano e i ragazzi crescevano e succedevano tante cose e quel viso che non avevano molto amato svaniva per sempre»

θάνατό της η κοινωνία αναγκάζει τα παιδιά να σωπάσουν μέσα τους την ανάμνησή της.[803] Σύμφωνα με την αφήγηση, τα αγόρια πείθονται ότι δεν αγάπησαν τη μητέρα τους· ωστόσο η ελαφριά ειρωνεία που γίνεται αισθητή μέσω της επανάληψης της φράσης «που δεν είχαν αγαπήσει πολύ» υπονοεί το αντίθετο. Αντιμέτωπα με τον θάνατό της, τα αγόρια απομονώνονται και σκέφτονται. Σε αυτή τη σιωπή περιέχεται η αλήθεια τους. Τα κοινωνικά ήθη που τους επιβάλλονται, όμως, συγκροτούν μια άλλη εικόνα της πραγματικότητας, ισχυρότερη, η οποία τα αναγκάζει να μη μετατρέψουν ποτέ αυτή την αλήθεια σε λόγο. Η δεύτερη αυτή σιωπή δεν σηματοδοτεί τον θάνατο της μητέρας, αλλά τον «θάνατο» της ανάμνησής της.

Ανάλογες σιωπές με αυτές της Γκίνζμπουργκ, συναντάμε και στα διηγήματα «Μουργκάνα» και «Ανυπεράσπιστοι» του Χατζή. Μολονότι η θεματολογία των δύο κειμένων απέχει πολύ από τα έργα της Γκίνζμπουργκ που εξετάσαμε παραπάνω, και εδώ η σιωπή μεταφράζεται σε θάνατο, προκαλεί μια αίσθηση απειλής και φθοράς και φέρνει αντιμέτωπους τους χαρακτήρες με τη σκληρή πραγματικότητα. Και τα δύο αποσπάσματα αφορούν περιστατικά του ελληνικού εμφυλίου. Στο πρώτο, κατά τη διάρκεια μιας μάχης, όταν οι αντίπαλοι χτυπούν το πολυβολείο των ανταρτών και το καταστρέφουν:

> «Για λίγην ώρα ο Κότας και ο λαβωμένος Μπόλης στέκονται και κοιτάζονται σα χαμένοι
> − Ζούμε ρε Μπόλη;
>
> − Θαρρώ πως δεν πέθανα.
>
> Ζούνε και οι δυο τους […]. Από κάτω όλο ανεβαίνουνε. Αυτή τη φορά μπορούν να είναι σίγουροι ότι κανένας [αντάρτης] δεν έμεινε πια. Άκρα ησυχία απλώνεται για μια στιγμή. […] Δεν ακούγεται τίποτα −πέθαναν όλοι τους; Από κάτω όλο ανεβαίνουνε δίχως να ρίχνουν.
>
> Και άξαφνα να τοι. Αυτοί είναι που χτυπούν.» (ΘΤ 87)
>
> (*Θητεία*, «Μουργκάνα», 1948*)

Οι δύο συναγωνιστές δεν μιλούν. Η σιωπή ανάμεσά τους κάνει τον έναν να αναρωτιέται αν είναι ακόμη ζωντανός. Σε αυτή τη συνθήκη, συνειδητοποιούν ότι όλοι αντιλαμβάνονται τη παύση ως σύμβολο θανάτου. Τότε αποφασίζουν να την χρησιμοποιήσουν προς όφελός τους, μέσα από αυτή να διεκδικήσουν τη σωτηρία τους. Ο ήχος των πολυβόλων που ακολουθεί ξαναδίνει, τελικά, το σήμα ότι οι αντάρτες είναι ακόμη ζωντανοί.

[803] Βλ. Giorgio Adalgisa, ό.π., σελ. 878

Δεκαέξι χρόνια αργότερα, ο Χατζής περιγράφει την ίδια σιωπή του πεδίου της μάχης που όμως πλέον δεν είναι ποτισμένη στον ενθουσιασμό του αγώνα:

> «—Γλυτώσαμε, είπε ο Φαρμάκης. Και ποιος σου λέει ότι δεν τον πήρανε και τον Πίνδο;
>
> —Όχι, όχι, είπε ο Λίλης. Οι δικοί μας είναι κει. Τον κρατάνε τον Πίνδο.
>
> —Τότε τι μας λες εσύ να κάτσουμε δω; ρώτησε κάποιος.
>
> —Να κρατήσουμε και μεις εδώ. Αυτό.
>
> —Κι εγώ σου λέω πως τον πήρανε και τον Πίνδο, μουρμούρησε κάποιος. Άκουσέ την αυτή την ησυχία τριγύρω μας… Τελείωσε ο πόλεμος. Μονάχα εμείς απομείναμε…» (AN 78)

(«Ανυπεράσπιστου», *Ανυπεράσπιστοι*,1964*)

Η σιωπή που σηματοδοτεί το τέλος του πολέμου είναι γεμάτη από τις σιωπές των νεκρών του.[804] Η μικρή ομάδα των ανταρτών, αντιμέτωπη με την ησυχία του τόπου, αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα: όχι μόνο όσα έχουν συμβεί, αλλά και όσα πρόκειται να τους συμβούν. Παρότι αποφασίζουν από κοινού να περάσουν μια βουνοκορφή για να φτάσουν στα δάση και να σωθούν, ο λόγος δεν επανέρχεται ανάμεσά τους: «Σηκώθηκαν όλοι, κι ο Φαρμάκης. Κι ο Λίλης σηκώθηκε, δεν είπε τίποτα, δεν έκανε τίποτα» (AN 79).

Στο *Tutti i nostri ieri* (*Όλα μας τα χθες*), η Γκίνζμπουργκ προσεγγίζει μια συγγενή εμπειρία μέσα από έναν χαρακτήρα που επιχειρεί να σωθεί ακυρώνοντας τον λόγο του παρελθόντος. Ο πατέρας της μίας από τις δύο οικογένειες του μυθιστορήματος γράφει ένα βιβλίο, στο οποίο δηλώνει ότι καταγράφει όσα θυμάται και όσα γνωρίζει, «τίποτα παρά μόνο την αλήθεια»[805] για τον βασιλιά και τον Μουσσολίνι. Ωστόσο, λίγο μετά την εμφάνιση των πρώτων ενδείξεων της ασθένειάς του, αποφασίζει να το κάψει, με σκοπό να το ξαναγράψει από την αρχή:

> «Μεγάλες φλόγες ανέβαιναν από την ανοιχτή σόμπα, και το βιβλίο των αναμνήσεων καιγόταν, και κανείς δεν καταλάβαινε τίποτα: αλλά ο Ιππόλιτο [ο γιος του] δεν φαινόταν έκπληκτος, είχε σηκωθεί και κοίταζε τις φλόγες φτιασιδώνοντας τα μαλλιά του σιγά-σιγά, και έσπρωχνε με το σίδερο μέσα στη σόμπα κάποια φύλλα που δεν είχαν

[804] Τέτοιες σιωπές συναντάμε και στα δύο στρατόπεδα στο συγκεκριμένο διήγημα. Όπως σημειώνει η Β. Αποστολίδου «Η μοναδικότητα του διηγήματος έγκειται στο ότι μοιράζει την απελπισία και την ανθρώπινη αδυναμία που φέρνει ο πόλεμος και στις δύο εμπόλεμες παρατάξεις». Αυτός είναι και ο λόγος που, σύμφωνα με την ίδια, το έργο «δεν άρεσε στον Λογοτεχνικό Κύκλο». «Ο δρόμος της λογοτεχνικής επεξεργασίας του τραύματος που ανοίγει ο Χατζής δεν μπορεί το 1964 να γίνει κατανοητός ούτε από την επίσημα αριστερή διανόηση ούτε από τους πρώην μαχητές», καταλήγει (Βλ. Βενετία Αποστολίδου, *Τραύμα και μνήμη…*, ό.π., σελ. 74-75)

[805] Ο τίτλος του βιβλίου του πατέρα είναι «Niente altro che la veritàˆ [Τίποτα παρά μόνο η αλήθεια]».

καεί ακόμα: και ο πατέρας του έτριψε τα χέρια του και είπε: − Τώρα είμαι πιο ευχαριστημένος. Χρειάζεται να τα ξαναγράψω όλα από την αρχή. Έτσι δεν πήγαινε −. Αλλά όλη εκείνη την ημέρα ήταν πολύ νευρικός […]. Ξάπλωσε στο κρεβάτι και δεν μπόρεσε να σηκωθεί πια. Η κατάστασή του χειροτέρευε σιγά-σιγά, και πέθαινε […] μιλούσε όλο και λιγότερο με το πέρασμα των ημερών, σιγά-σιγά ζητούσε μόνο ό,τι χρειαζόταν.» (Α280-281) (Παράρτημα Α, αρ. 95)

(1952*)

Η πράξη του πατέρα δεν δηλώνει αδυναμία λόγου, αλλά την αναστολή του ως αναγκαίο στάδιο πριν από μια νέα αρχή· η πιθανότητα του τέλους οδηγεί στην ανάγκη για ένα κείμενο ακόμη πιο ουσιαστικό. Η ασθένεια που τον οδηγεί σταδιακά προς τον θάνατο, όμως, αντανακλά την πορεία της χώρας του, η οποία «ενδίδει» προοδευτικά στον φασισμό και καταλήγει στον πόλεμο. Ο θάνατος, σε αυτή την περίπτωση, προηγείται της συγγραφής του βιβλίου και, κατ' επέκταση, της πραγματικής και αναγκαίας έκφρασης των σκέψεών του.

Τον θάνατο που επηρεάζει την ολοκλήρωση ενός βιβλίου συναντάμε και στο *Διπλό βιβλίο* του Χατζή. Εκεί, καθώς ο συγγραφέας συνειδητοποιεί τη μοναξιά του Σκουρογιάννη, ο οποίος απομένει μόνος στο χωριό, μακριά από τον τελευταίο άνθρωπο που γύρισε μαζί του από τη Γερμανία (και ο οποίος έχει πλέον απομακρυνθεί οριστικά από το όνειρό του) και χωρίς τη συντροφιά της τελευταίας αρκούδας της Πίνδου, αρχίζει να διαγράφεται και η απειλή ενός επικείμενου τέλους. Ο συγγραφέας του έργου, όπως και ο πατέρας στο *Tutti i nostri ieri,* έρχεται αντιμέτωπος με την αδυναμία ολοκλήρωσης της αφήγησης, καθώς ο θάνατος καθίσταται το μοναδικό δυνατό τέλος της ιστορίας:

«Και τότες έρχεται ο συγγραφέας ο φίλος μας, αυτός που γράφει τούτη την ιστορία. Αρχίζει τώρα να φανερώνεται κι ο χαλασμός ο δικός του. Την γράφει, την πάει την ιστορία του και να την τελειώσει δεν ξέρει. Διχασμένος, μοιρασμένος, κομματιασμένος ανάμεσα σε σαράντα δυο Ντομπρίνοβα και σαράντα δυο σημερινές πολιτείες, σαράντα δυο καλούς Σκουρογιάννηδες και σαράντα χιλιάδες δικές του μαύρες κακίες, δεν ξέρει να δώσει μια λύση. Έχει χίλιες έτοιμες, σωστές, να διαλέξει κάποια, όπως κάθε συγγραφέας της προκοπής ξέρει να κάνει: […]. Και δεν τις θέλει − καμιά απ' αυτές δεν του πάει. Το Ντομπρίνοβο, λέει, με την παλιά προκοπή του, οι γεροί του άνθρωποι που ξεριζώθηκαν και χάθηκαν, ο Σκουρογιάννης εκείνος που γύρισε να το βρει, και δε βρήκε τίποτα, η τελευταία αρκουδίτσα του Πίνδου που πεινασμένη, αζευγάρωτη, του φιλούσε τα χέρια − πέθαναν. Και πέρα απ' το θάνατο, λέει, δεν είναι τίποτα.» (ΔΒ 132-133)

(1976*)

Όπως, από όσα είχε γράψει, τίποτα «δεν πήγαινε» στον πατέρα από το *Tutti i nostri ieri* της Γκίνζμπουργκ, έτσι και καμία από τις συνήθεις συγγραφικές επιλογές «δεν [του] πάει» στον Συγγραφέα του *Διπλού βιβλίου*. Όταν ο λόγος αφορά μια πραγματικότητα που έχει ήδη πεθάνει και σε αυτήν επιχειρείται η αναζήτηση του νοήματος, τότε και ο ίδιος ο λόγος δεν μπορεί παρά να φθίνει. Μαζί του και ο Συγγραφέας μετατρέπεται σταδιακά σε «φάντασμα».

Για τη «συγκατοίκηση με τα δικά μας φαντάσματα» γράφει η Γκίνζμπουργκ, σε δοκίμιό της στο οποίο αναφέρεται στον πίνακα *Η Κραυγή* του Ε. Μουνκ. Εκεί διαβάζουμε:

> «Νομίζω ότι ο Μουνκ ίσως τρελάθηκε επειδή εκείνη η κραυγή, που ο ίδιος αποτύπωσε στον καμβά, τού έσκιζε τα αυτιά. Η συμβίωση με τα δικά μας φαντάσματα, πλασμένα από τη φαντασία μας, και πηγή για εμάς έκφρασης και απελευθέρωσης, και επομένως ευτυχίας, μπορεί από την άλλη να γίνει μια συμβίωση εμμονική, μπορεί να εισβάλει στη ζωή μας και να αναστατώσει το μυαλό μας. Τα ίδια μας τα φαντάσματα έχουν στα χέρια τους όπλα θανάτου.» (B75) (Παράρτημα Α, αρ. 96)
>
> (1969*)

Όπως ακριβώς τα φαντάσματά τους οδηγούν τους χαρακτήρες των δύο συγγραφέων στον θάνατο, έτσι και η φιγούρα του ανθρώπου που ουρλιάζει οδηγεί τον Μουνκ στην τρέλα.[806] Το φάντασμα του ζωγράφου, όπως κι εκείνα των Συγγραφέων, μέσα στη σιωπή της ανυπαρξίας, έχει τη δική του φωνή – και μάλιστα πολύ ηχηρή. Η απάντηση σε αυτόν τον θόρυβο δεν μπορεί παρά να είναι η σιωπή.[807]

Η συντριβή και η σιωπή δεν αφορούν εδώ αποκλειστικά το υποκείμενο, αλλά εγγράφονται στην καλλιτεχνική εμπειρία: γίνονται το όριο της δυνατότητας έκφρασης. Σε αυτό το πλαίσιο, όπως ο ζωγράφος Μουνκ οδηγείται, μέσω της κραυγής, στα άκρα της αναπαράστασης, το ίδιο

[806] Η συγγραφέας, στο ίδιο κείμενο παρατηρεί πως όλοι μας, και ειδικά οι ποιητές, διατρέχουμε τον κίνδυνο να βρεθούμε αντιμέτωποι με αυτού του είδους την τρέλα (B77).

[807] Για αυτή τη σιωπή που βρίσκεται «ήδη κρυμμένη μέσα στη σιωπή» μιλά η Γκίνζμπουργκ και στο δοκίμιο ««Elogio e compianto dell'Inghilterra [Εγκώμιο και πένθος για την Αγγλία]». Σύμφωνα με τη συγγραφέα, εκεί ο φόβος του θανάτου εκλείπει καθώς η σιωπή την οποία προκαλεί υπάρχει ήδη ως φάντασμα μέσα στους ανθρώπους με την ίδια φυσικότητα που υπάρχει η σκιά κάτω από τα δέντρα. Διαβάζουμε: «Στη χώρα της μελαγχολίας [την Αγγλία], η σκέψη περιστρέφεται πάντα γύρω από τον θάνατο. Δε φοβάται τον θάνατο, καθώς μοιάζει η σκιά του θανάτου με την πλατιά σκιά των δέντρων, στη σιωπή που ήδη υπάρχει στην ψυχή, χαμένη στον πράσινο ύπνο της» (B813) (Παράρτημα Α, αρ. 97). Η Γκίνζμπουργκ περιγράφει μια περίπτωση ενός ψυχικού χώρου, όπου η σιωπή δεν έπεται του θανάτου, αλλά τον προϋποθέτει και τον ενσωματώνει ήδη ως κατάσταση σκέψης.

συμβαίνει, σύμφωνα με τον Χατζή, και με τη γλύπτρια Ιζαμπέλλα Μολνάρ. Ο θάνατος, η οριστική σιγή της γίνεται για τον περίγυρό της η αφορμή για να φτάσει σε μια συνειδητοποίηση:

> «Μέσα στη συντριβή της Ιζαμπέλλας Μολναρ ζητήσαμε και τ' άλλο της νόημα. Σιγά, βασανιστικά, φτάσαμε κάποτε να το βρούμε ─ το μεγάλο της δίδαγμα για την ασίγαστη, ανημέρευτη προσπάθεια του ανθρώπου για την ομορφιά, την τέχνη, την ευτυχία, μέσα απ' την αδυναμία, τη ματαιότητα, την απελπισία και την άρνηση.»
>
> («Το φονικό της Ιζαμπέλνας Μολνάρ (για την τέχνη)», *Σπουδές*, σελ. 53, 1976*)

Η ανάδυση νοήματος μέσα από τη συντριβή της καλλιτέχνιδας δεν εξαντλείται στη δική της εμπειρία, αλλά μετατρέπεται από τον Χατζή σε μια ευρύτερη στάση απέναντι στον θάνατο και τη σιωπή που τον συνοδεύει.

Η σιωπή, όπως εξετάζεται στους δύο πεζογράφους, δεν συνιστά απουσία λόγου, αλλά τον χώρο εντός του οποίου ο δυνάμει λόγος καθίσταται ουσιαστικός. Η συνάντηση με τον θάνατο και την εμπειρία της απώλειας αναγκάζει τους ανθρώπους σε μια ριζική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας, η οποία προηγείται κάθε εκφοράς λόγου. Μέσα σε αυτή τη σιωπή, ο λόγος δεν ακυρώνεται, αλλά αναστέλλεται, προκειμένου να απογυμνωθεί από καθετί περιττό και επιφανειακό. Το «φάντασμά» του στοιχειώνει τα άτομα· αυτή η συνθήκη κάποιες φορές οδηγεί σε μια βαθιά κατανόηση της πραγματικότητας και άλλες σε μια νέα, βαθύτερη σιωπή.

Συμπεράσματα πρώτου κεφαλαίου

Στους συγγραφείς που μελετάμε, η σιωπή λειτουργεί ως ο χώρος όπου ανοίγει ο δίαυλος επικοινωνίας με το επέκεινα. Η οριστική σιωπή του θανάτου «γεμίζει» με έναν ιδιαίτερο λόγο. Για τους δύο ποιητές, οι νεκροί διατηρούν μια παρουσία και επικοινωνούν με τα ποιητικά υποκείμενα: ακούγονται μέσα από θορύβους, αναμνήσεις ή επίμονες φωνές που δεν σβήνουν. Αντίθετα, στους πεζογράφους, ο θάνατος συνδέεται με την απόλυτη απουσία ήχου, μέσα στην οποία, όμως, κρύβεται μια χαμένη δυνατότητα ομιλίας, ένα «φάντασμα του λόγου». Και στις δύο περιπτώσεις, η σιωπή δεν είναι απλώς απουσία, αλλά ο χώρος όπου αποκτά νόημα ό,τι δεν μπορεί να ειπωθεί άμεσα. Έτσι, ο «ήχος του θανάτου» βρίσκεται λιγότερο σε ό,τι ακούγεται και περισσότερο σε αυτό που επιμένει μέσα στη μνήμη και στη σκέψη, ακόμη και όταν δεν εκφράζεται με λόγια.

2. Η σιωπή των ονείρων

Στην ξεκίνημα του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα, η λήξη της εμπόλεμης περιόδου αναδεικνύει την επιτακτική ανάγκη διαχείρισης του τραύματος, με σκοπό τη διαμόρφωση των όρων για τη μετάβαση σε μια νέα εποχή. Η σκιά του θανάτου που σημαδεύει τις μέρες των ανθρώπων κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου οδηγεί στη σιωπή: μια σιωπή νοητικής εγρήγορσης και επεξεργασίας γεγονότων, στην οποία βρίσκουν καταφύγιο μορφές και λόγια του παρελθόντος. Το πεδίο της μνήμης φωτίζεται, καθώς το παρελθόν ζωντανεύει ξανά στο παρόν.

Σε αυτή τη συνθήκη, το βλέμμα στρέφεται σε μία ακόμη κατάσταση, στην οποία συνυπάρχουν ο λόγος και η σιωπή: στον ύπνο. Στη σιωπή του ύπνου, η μνήμη ενεργοποιείται ξανά και αρθρώνεται μέσα στο όνειρο. Συχνά, μάλιστα, η γλώσσα των ονείρων αποκτά τέτοια δυναμική που επιδρά στην πραγματικότητα, την αναδιαμορφώνει.

Μια ανάλογη περίπτωση συναντάμε στο «Nel sonno [Στον ύπνο]» του Ευτζένιο Μοντάλε. Το ποίημα ανήκει στην τρίτη ποιητική συλλογή του Μοντάλε, με τίτλο *La bufera e altro* [*Η θύελλα και άλλα*], η οποία εκδίδεται το 1956. Εκεί, διαβάζουμε:

> *Το τραγούδι των κουκουβαγιών, όταν μια ίριδα*
> *με διακοπτόμενα πεταρίσματα ξεθωριάζει,*
> *τα βογκητά και οι αναστεναγμοί*
> *...της νιότης, το λάθος που περιβάλλει*
> *τους κροτάφους και ο αδιόρατος τρόμος των κέδρων σε αναταραχή*
> *από το χτύπημα της νύχτας – όλα αυτά*
> *μπορούν να με ξαναγυρίσουν, να ξεχειλίσουν από τα χαντάκια,*
> *να σπάσουν από τους αγωγούς, να με ξυπνήσουν*
> *ακούγοντας τη φωνή σου. Κεντρίζει ο ήχος μιας*
> *σκληρής ζίγκας* [είδος παραδοσιακού χορού]*, ο αντίπαλος κατεβάζει*
> *το κράνος στο πρόσωπό του. Μπαίνει το φεγγάρι*
> *του αμάραντου στα κλειστά μάτια, είναι ένα σύννεφο*
> *που φουσκώνει· και όταν ο ύπνος το μεταφέρει*
> *πιο βαθιά, είναι πάντα αίμα πέρα από τον θάνατο.*[808] (Παράρτημα Α, αρ. 98)

[808] Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, ό.π., σελ. 237

Όταν πέφτει η νύχτα, ακούγεται το τραγούδι των κουκουβαγιών. Το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να αναστοχάζεται τη ζωή που περνά, όπως περνά η μέρα: αναλογίζεται όσα του έχουν συμβεί, καθώς το χρώμα της ίριδας των ματιών του *ξεθωριάζει* –εικόνα που μπορεί να συνδεθεί με τη φθορά, με την έλευση του γήρατος. Σε αυτό το σημείο παρεμβάλλεται μια σιωπή: ο τέταρτος στίχος ξεκινά με αποσιωπητικά που οδηγούν στην ανάμνηση της νιότης. Τα λάθη που «μένουν» γύρω από τους κροτάφους –εκεί που τα μαλλιά γίνονται γκρίζα–, ένας τρόμος, ένα έντονο αίσθημα αναταραχής δημιουργούν μια εφιαλτική συνθήκη, προκαλούν έναν ύπνο ανήσυχο. Ο ήχος της φωνής διακόπτει τον εφιάλτη, αλλά ο αφηγητής δεν αργεί να αποκοιμηθεί ξανά. Αυτή τη δεύτερη φορά δεν αναφέρονται απλώς αισθήσεις, αλλά συγκεκριμένες εικόνες: Ένας παραδοσιακά χαρούμενος, ζωηρός χορός που χορεύεται σε ζευγάρια ακούγεται, αλλά ο ήχος του είναι σκληρός, βάναυσος. Ένας ετοιμοπόλεμος αντίπαλος βάζει το κράνος του. Το υποκείμενο ετοιμάζεται να παρασυρθεί σε έναν χορό-μάχη με όσα έχει ζήσει, με τον φόβο του. Ο ύπνος, μέσω του ονείρου, μεταμορφώνει σε νέες εικόνες και μεταφέρει τις εμπειρίες και τα συναισθήματα *πιο βαθιά* στη μνήμη του, *πέρα από το θάνατο*, τα κάνει αιώνια.

Ο Β. Μπένγιαμιν, ο οποίος μελετά τα όνειρα και τη λειτουργία τους διαχρονικά μιλά για μια διαδικασία παρόμοια με αυτή που περιγράφει ο Μοντάλε στο ποίημά του. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η ανάμνηση ενός ονείρου μπορεί να αντικαταστήσει την ανάμνηση μιας εμπειρίας,[809] μεταμορφώνοντας, κατά συνέπεια, εξ ολοκλήρου την πραγματικότητα.[810] Στη σιωπή και τη μοναξιά του ύπνου, όταν «δεν είμαστε καν διατεθειμένοι να σκεφτούμε», συνδεόμαστε με τον εαυτό μας με έναν ιδιαίτερο τρόπο: Έτσι, «οι σκέψεις μας όταν ξυπνάμε μας αγγίζουν βαθύτερα και αυτά που μας φέρνουν, είτε πρόκειται για αίτημα ή για θανατική καταδίκη, τα υπογράφουμε».[811]

Δεδομένου ότι η σιωπή του ύπνου μπορεί να αλλάξει την αντίληψη, συνεπώς και τον λόγο της πραγματικότητας, προκύπτει ένα κρίσιμο ερώτημα: Τι συμβαίνει με τη γλώσσα του ονείρου, με τον λόγο που διατυπώνεται κατά τη διάρκεια του ύπνου; Ο Μπένγιαμιν απαντά: «Η γλώσσα

[809] Walter Benjamin (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), *Όνειρα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2023, σελ. 126- 127 «Το αντικείμενο της αληθινής ανάμνησης –της mémoire involontaire {ακούσιας ανάμνησης}– είναι […] πάντα κάτι μη βιωμένο» (Βλ. ό.π., σελ. 119)

[810] Αν όσοι ονειρεύονται μπορούν να επανα-νοηματοδοτούν με απρόσμενους τρόπους την πραγματικότητα, «να καθηλών[ουν] τη φύση στο όνομα ξεθωριασμένων εικόνων» (ονομάζοντας το πέταγμα των πουλιών αποδημία ή ακούγοντας μια μουσική στον ήχο των φύλλων), οι ποιητές έχουν τη δυνατότητα να την ανασυγκροτούν πλήρως, να «τής δίνουν υπόσταση καλώντας την πάλι»,[810] επισημαίνει ο Μπένγιαμιν (Βλ. ό.π. σελ 116). Ο λόγος της ποίησης, συγγενεύοντας ως προς τη λειτουργία του με το όνειρο, αποκτά ιδιαίτερη δυναμική. Αν το όνειρο μεταμορφώνει, η ποίηση δημιουργεί.

[811] Ό.π., σελ. 98

του ονείρου δεν βρίσκεται μέσα στα λόγια αλλά κάτω από αυτά».[812] Όλες οι εικόνες των ονείρων στοιχειοθετούν μια νέα γλώσσα όμοια με «εικονογρίφο»: ένα «ονειρικό στενογράφημα», στα σύμβολα του οποίου κρύβεται το νόημα της συγκεκριμένης γλώσσας. Με οδηγό αυτή τη θέση του Μπένγιαμιν, δοκιμάζουμε να δείξουμε στα κείμενα που ακολουθούν τον τρόπο με τον οποίο οι ονειρικές εικόνες βρίσκονται στο μεταίχμιο του λόγου και της σιωπής.

2.1 Ενάντια στη λήθη

Εννέα χρόνια μετά το ποίημα του Μοντάλε που είδαμε παραπάνω, ο Βιττόριο Σερένι γράφει το δικό του «Nel sonno». Σε αυτό το εκτενές ποίημα ο Λομβαρδός ποιητής, όπως και ο ομότεχνός του, μιλά για το *τέλος της νιότης*[813], το οποίο χάνεται μέσα σε παρεξηγήσεις και στην κίνηση της πόλης. Αυτό που απομένει είναι ένας «αιώνιος πόνος», *αίμα πέρα από τον θάνατο* −όπως θα έλεγε ο Μοντάλε −, που πετρώνει μέσα στον ποιητή σαν μνημείο:

I

Αργά, κι εσύ τα άκουσες
αυτά τα βήματα που ανέβαιναν προς το θάνατο
[...]
αυτά τα βήματά τους που έφτασαν ως εσένα.

II

Σε όλη την πόλη, στους δρόμους
τους άδειους για λίγο ακόμα ένα επίμονο τρίψιμο,
αφίσες κουρελιασμένες, κομματιάζονται
οι χθεσινές υποσχέσεις και κατά μήκος των πεζοδρομίων
είναι ήδη θρύψαλα των τζιτζικιών που έσκασαν.
Κατεβαίνοντας στη διασταύρωση ένας χειριστής
δουλεύει στο σταυροδρόμι με τον λοστό του,
ξεκινά ξανά μέρες και θόρυβο
− Ορίστε οι μοναδικοί ηττημένοι, οι αληθινοί νικημένοι…−
ανώνυμη προειδοποιεί μία φωνή.

III

Με κρότο το χέρι έπεσε
και περνά σε άλλους, πιο δυνατούς,
το χέρι του νικητή.
Θα πω ότι ήταν δίκαιο
και θα προσπαθήσω να διατηρήσω μια αυτοσυγκράτηση

[812] Ό.π., σελ.73
[813] «*così finisce la gioventù?*»

που μόλις που αναιρείται από τα τρελά μάτια.
Που σύντομα θα σβήσουν.
Σύντομα πάνω στο γιακά της ευπρέπειας
το σκουλήκι της ατίμωσης...

V

Η Ιταλία, μια ατελείωτη Κυριακή,
Τα μηχανάκια φέρνουν το καλοκαίρι
την κακή διάθεση της γιορτής που τελείωσε

[...]

Η Ιταλία θα κοιμηθεί μαζί μου
Σε έναν κήπο της Εμίλια ή της Λομβαρδίας
πάντα υπάρχει κάποιος σαν εμένα
με υποψίες και ενοχικές σκέψεις
ανάμεσα στο τραγούδι ενός αηδονιού
και ένα καφασωτό με τριαντάφυλλα...

VI

[...]

Στενάζει
από εκείνους μέσα μας κρυμμένη μια πληγή
και της δίνει φωνή ο άνεμος απ' την πεδιάδα,
η πέτρα στις ταφόπλακες. (153) (Παράρτημα Α, αρ. 99)

(*Gli strumenti umani,* 1965)

Στον τίτλο κιόλας του συγκεκριμένου ποιήματος γίνεται αναφορά στον ύπνο, όπως συμβαίνει και σε μια σειρά από κείμενα των δύο τελευταίων συλλογών του Σερένι.[814] Το ποίημα ανοίγει με τον ήχο του βηματισμού εκείνων που πλέον δεν ζουν. Ο ποιητής τον ακούει, αλλά όχι επειδή βρίσκεται στον τόπο των νεκρών· αντίθετα, τοποθετεί τον εαυτό του ανάμεσα στο τραγούδι ενός αηδονιού και μια αναρριχώμενη τριανταφυλλιά. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, στο «Nel sonno» συνυπάρχουν και οι τρεις καταστάσεις που μελετάμε ως ενδιάμεσες μεταξύ λόγου και σιωπής: ο ύπνος, ο θάνατος, η μουσική. Ο ποιητής τις χρησιμοποιεί για να αποτυπώσει την εικόνα της εποχής και της χώρας του, οι οποίες βρίσκονται ανάμεσα σε ένα παρελθόν γεμάτο υποσχέσεις και σε ένα μέλλον βουβό − ο ίδιος, στο πλαίσιο αυτό, ακουμπά το δικό του όριο.

Οι πραγματικοί ηττημένοι αυτού του κόσμου είναι εκείνοι που με τον κόπο τους δίνουν το έναυσμα για να ξεκινήσουν νέες μέρες, να ακουστούν νέοι θόρυβοι, «ξηλώνοντας» το παρελθόν και ανοίγοντας νέους δρόμους. Η αναφορά στον *λοστό* που χρησιμοποιεί ο χειριστής,

[814] Βλ. Stefano Agosti, «Incontro con la poesia di Sereni» στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro…*, ό.π., σελ. 19

σε αυτό το σημείο, δεν είναι τυχαία: Είναι και αυτό ένα από τα «strumenti umani [ανθρώπινα εργαλεία]» της ομότιτλης συλλογής. Ο Σερένι εξηγεί ότι με τον όρο αυτό αναφέρεται σε όλα τα μέσα −περισσότερο ή λιγότερο επαρκή− τα οποία χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να διατηρούν τη σχέση τους με το πραγματικό, «της ιστορίας συμπεριλαμβανομένης».[815] Το μέσο του ίδιου είναι η ποίηση: Όπως σημειώνει ο Τζ. Αλφάνο, «η ποίηση γίνεται έτσι το εργαλείο [που χρησιμοποιεί] για να κάνει το τραύμα που έχει βιωθεί στο παρόν να επιμένει».[816]

Αληθινά νικημέν[*ος*] και ο ποιητής, ζει με ενοχές και υποψίες. Όσο βρίσκεται ξύπνιος, διατηρεί με δυσκολία την ψυχραιμία του, μόλις, όμως, τα μάτια του κλείσουν η ντροπή διαβρώνει ό,τι βρίσκεται κάτω από το προσωπείο της ευπρέπειας. Η «τόση αδιαφορία και χυδαιότητα»[817] μιας διαρκούς Κυριακής θα φτάσει στο τέλος της όταν ο ποιητής κοιμηθεί και η *Ιταλία* [*θα*] *κοιμηθεί μαζί* του. Το παρελθόν, έτσι, δεν θα ξεχαστεί και η *κρυμμένη πληγή* μέσα στους ανθρώπους θα μπορέσει να εκφραστεί. Η αξία του ονείρου δεν έγκειται για τον ποιητή σε αυτό που προσφέρει, αλλά σε αυτό που αρνείται: την κανονικοποίηση της ιστορικής εμπειρίας. Μέσα στη σιωπή του ύπνου ο άνεμος θα αποκτήσει φωνή.

Είκοσι τέσσερα χρόνια νωρίτερα, το 1941, ο Σερένι διαισθάνεται ήδη όσα πρόκειται να συμβούν. Στη συλλογή *Frontiera* [*Μεθόριος*] και το ποίημα «Temporale a Salsomaggiore [Καταιγίδα στο Σαλσοματζόρε]» συναντάμε την πρώτη φορά που ο ύπνος του ποιητή παύει να είναι ήρεμος:

> *Ούτε πια θα έρχεται*
> *στις γαλήνιες ώρες του ύπνου*
> *ο συσσωρευμένος χτύπος των πηγαδιών*
> *που μετρούσε τις νύχτες. Οι περαστικοί*
> *όλοι έχουν ένα πρόσωπο θανάτου,*
> *Εμίλια, στις λεωφόρους*
> *όπου οργιάζουν τα φύλλα.*
> *Ο χρόνος σβήνει και κι εσύ έχεις πεθάνει.* (21) (Παράρτημα Α, αρ. 100)

Ο ρυθμικός χτύπος που ακουγόταν από τα πηγάδια,[818] *μετρ*[*ώντας*] *τις νύχτες*, και λειτουργούσε σαν ένας μετρονόμος που όριζε μηχανικά τον ρυθμό της ζωής, πλέον δεν ακούγεται: ο χρόνος

[815] «storia inclusa», Βλ. Laura Barile, *Sereni*, ό.π., σελ. 58
[816] «La poesia diventa così lo strumento per far insistere il trauma vissuto nel presente.» (Giancarlo Alfano, Ciò che ritorna…, ό.π., σελ. 183)
[817] «tanta indifferenza e grossalità» (Francesca D'Alessandro, *L'opera* poetica…, ό.π., σελ. 101)
[818] Το Σαλσοματζόρε είναι μια από τις πιο φημισμένες λουτροπόλεις της Ιταλίας, στην περιφέρεια της Εμίλια-Ρομάνια. Τρία χρόνια πριν από την έκδοση του ποιήματος του Σερένι ολοκληρώνεται η διάνοιξη δεκάδων

δεν κυλά κανονικά. Όλοι οι άνθρωποι μοιάζουν νεκροί· ακόμη και το τοπίο αποκτά *ένα πρόσωπο θανάτου*. Η καταιγίδα που ταράζει τα φύλλα δεν είναι απλώς ένα καιρικό φαινόμενο, αλλά μια μεταφορά για την επερχόμενη ιστορική καταστροφή. Ο ποιητής βρίσκεται ξένος και μόνος σε έναν οικείο τόπο. Η σιωπή του ύπνου δεν είναι πλέον καταφύγιο, καθώς «αδειάζει» από τους γνώριμους ήχους.

Το ποίημα κλείνει με μια ανατροπή: *Γιασεμιά που σταλάζουν ξανανοίγουν/ για να γαληνέψουν τη νύχτα, ξανακατοικείται το χωριό στην έξοδο ενός θεάτρου*[819] (21-22). Η εικόνα του κόσμου αποκαθίσταται. Το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται ο ποιητής *επιστρέφει*[820] και *θέλ*[*ει*] *να τιμωρήσει τις απειλητικές φαντασιώσεις του*[821] (22). Εκείνος σταματά να μιλά για αυτές· σιωπηλός χαμογελά στον κόσμο που, όπως κι εκείνος, μένει για την ώρα προστατευμένος κάτω από τα *υπόστεγα που ηχούν*[822] από τις τελευταίες σταγόνες της βροχής. Ωστόσο εκείνος συνεχίζει να ακούει με προσοχή τους ήχους της καταιγίδας που απομακρύνεται, καθώς αντιλαμβάνεται ότι είναι αυτοί που θα οδηγήσουν τον κόσμο σε ανήσυχους ύπνους.[823]

«Το όνειρο ως αλήθεια, αρνητικός αποκαλυπτικός παράγοντας της ύπαρξης· και η αλήθεια ως αλληγορία προβαλλόμενη στο μη πραγματικό»,[824] σημειώνει ο Μενγκάλντο, αναλύοντας τη λειτουργία του ονείρου στο έργο του Σερένι. Στο συγκεκριμένο ποίημα βλέπουμε το όνειρο αποκαλύπτει τη σκοτεινή και «νεκρή» όψη της πραγματικότητας που δεν φανερώνεται στην φωτεινή εικόνα του χωριού. Παράλληλα ο ήχος των πηγαδιών, χαρακτηριστικό μέρος της ζωής του τόπου χρησιμοποιείται με αλληγορικό τρόπο, για να δώσει τον τόνο της περιγραφής του ονείρου.

πηγαδιών, τα περισσότερα από τα οποία παρείχαν πετρέλαιο και φυσικό αέριο. Για την άντλησή τους, όπως και για την άντληση πόσιμου νερού στην περιοχή, χρησιμοποιούνταν μηχανικές αντλίες. Ο ποιητής εδώ αναφέρεται στον παλμικό τους ήχο.

[819] «*Gelsomini stillanti si riaprono/ a lenire la notte, si ripopola/ il paese all'uscita d'un teatro*»

[820] «*torna*»

[821] «*vuoi punire le torve fantasie*»

[822] «*tettoie sonanti*»

[823] Η *φαντασίωση* του Σερένι δεν αργεί να επιβεβαιωθεί. Στην ίδια συλλογή, σε ένα από τα ποιήματα που ακολουθούν διαβάζουμε: *Βλέπεις στην εγκαταλελειμμένη παραλία/ ανεμοστρόβιλος η άμμος μάς καταπίνει η στάχτη των ημερών./ Και γύρω μας το ατελείωτο μαρτύριο/ των σειρήνων που χαιρετούν στα λιμάνια/ για όποιον μένει στα όνειρα/ των χλωμών, άγριων προσώπων,/ στο βουητό της νεροποντής/ που μαστιγώνει τα σπίτια.*(«Strada di Zenna», 38) (Παράρτημα Α, αρ. 101). Το βουητό της καταιγίδας επανέρχεται, αυτή τη φορά ακόμη πιο δυνατό. Ο ήχος των σειρήνων του πολέμου ενώνεται μαζί του για να εντείνει το αίσθημα οδύνης για τους στρατιώτες που φεύγουν, για εκείνους πρόκειται να μείνουν μόνο ως ανάμνηση στα όνειρα όσων τους αποχαιρετούν.

[824] «Il sogno come verità, negativo rivelatore dell'esistenza; e la verità come allegoria proiettata nell'irreale» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, ό.π., σελ. 126)

Την ίδια καταιγίδα της Ιστορίας, η οποία διακόπτει τα όνειρα των ανθρώπων συναντάμε και στην ποίηση του Γιάννη Δάλλα. Το 1950, στο ποίημα «Εφτά πληγές» της ομότιτλης συλλογής διαβάζουμε:

είναι καιρός που κήδεψε η οικουμένη
τα εσπερινά της όνειρα
Απ' τα νέφη
κατακλυσμός κατέβηκε και πνίγει
τα καλυβόσπιτα έξω απ' τους κοιτώνες
σέρπει μες στις αυλές φιλεί τα κίτρα
κατακλυσμός που οργίστηκε και πνίγει
τα σύνεργα του αγρότη αναρριχιέται
και δρέπει την καλή του αναρριχιέται
ως τα όνειρα της πιάνεται απ' τα τραίνα
μιλά με τα φουγάρα γονατίζει
στον ελαιώνα γλείφει τα κοπάδια
νυχτώνεται
νυχτώνει
τώρα μπαίνει
στο μνήμα λικνίζει τη γενιά μου
στο μνήμα που λικνίζει τον πατέρα
τον πατέρα που μου έντυσε τη σάρκα
τον πατέρα που μου 'χει ξεδιπλώσει
κληρονομιά βαριά μες στους αιώνες
το πλατύ σαν στερέωμα μέτωπό μου
για να φυτεύω οράματα κι αστέρια (Α53-54)

Στο ποίημα αυτό τα όνειρα μπορούν να ερμηνευθούν με δύο τρόπους: ως ενύπνια και ως οράματα. Η «οικουμένη» κηδεύει τα εσπερινά της όνειρα, δηλαδή όχι εκείνα του βαθιού ύπνου, αλλά όσα γεννιούνται στις ώρες της ησυχίας, πριν από την έλευση της νύχτας. Πρόκειται για τα συλλογικά οράματα, τα οποία παρουσιάζονται ως ήδη χαμένα.

Ο *κατακλυσμός* που κατεβαίνει *απ' τα νέφη* δεν δηλώνει μόνο μια φυσική καταστροφή. Λειτουργεί ως εικόνα μιας σαρωτικής ιστορικής και κοινωνικής ανατροπής.[825] Πνίγει τα

[825] Ο Κ. Βάρναλης στο ποίημα «Ο οδηγητής» γράφει: *Δεν είμ' εγώ σπορά της Τύχης/ ο πλαστουργός της νιας ζωής/ Εγω μαι τέκνο την Ανάγκης/ κι ώριμο τέκνο της Οργής/Δεν κατεβαίνω από τα νέφη,/ γιατί δεν μ' έστειλε κανείς/ Πατέρας, τάχα παρηγόρια,/ για σένα, σκλάβε που πονείς/* […]/ *Δε δίνω λέξεις παρηγόρια/ δίνω μαχαίρι σ' ολουνούς·/ καθώς το μπήγω μες στο χώμα γίνεται φως, γίνεται νους* (Κώστας Βάρναλης, *Το φως που καίει*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1974, σελ. 96-97). Ο «οδηγητής» του Βάρναλη κατεβαίνει από νέφη, ως άλλη βροχή, όχι καθοδηγούμενος από κάποια πατρική φιγούρα, αλλά έχοντας γεννηθεί από την ίδια την Ιστορία, από τις *θυμωμένες καρδιές* των ανθρώπων. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί ο *κατακλυσμός* και στον Δάλλα, ο οποίος μελετά εκτενώς το έργο του Βάρναλη (Βλ. ενδεικτικά την ενότητα «Οι νέοι καιροί: ιδεολογία και ποίηση» στο: Γιάννης Δάλλας, *Σύμμεικτα,* ό.π., σελ. 71-125). Σε αντίθεση με τον Βάρναλη, όμως, στον οποίο ο Πατέρας συνδέεται με

καλυβόσπιτα, πλήττοντας τους πιο ευάλωτους· εισχωρεί στις αυλές· αγγίζει τα εργαλεία του αγρότη, διαταράσσοντας την εργασία· φτάνει στα τρένα, αναστέλλοντας την κίνηση και την προοπτική· συνομιλεί με τα φουγάρα, επηρεάζοντας τον χώρο της βιομηχανίας· *γονατίζει* τον *ελαιώνα* και τα *κοπάδια*, δηλαδή, τη φύση και την παραγωγή. Η καταστροφή διαπερνά όλους τους τομείς της ζωής. Ακόμη και τα όνειρα δεν παραμένουν άθικτα: ο κατακλυσμός φτάνει έως αυτά. Η βία της εποχής εισχωρεί και στον εσωτερικό κόσμο των ατόμων.

Όταν πια φτάνει η νύχτα, η νεροποντή και το σκοτάδι γίνονται ένα. Η κίνηση της καταστροφής επεκτείνεται στον χώρο των νεκρών: στο μνήμα της γενιάς του ποιητή (που έχει ήδη χαθεί μαζί με τα συλλογικά οράματα) και σε εκείνο του πατέρα του. Η διείσδυση αυτή δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο των ονείρων, αλλά και τη δυνατότητα διατύπωσής τους. Το όνειρο αποσιωπάται, είναι αδύνατον να αρθρωθεί σε λόγο, αφού η ανθρωπότητα το *έχει κηδέψει*. Απέναντι σε αυτήν την εμπειρία, ο ποιητής ανακαλεί την πατρική κληρονομιά: *το πλατύ σαν στερέωμα μέτωπό* του. Με την εικόνα αυτή ο Δάλλας αποκαθιστά τη συνέχεια που είχε καταρριφθεί στην αρχή του ποιήματος. Το μέτωπο του συγγραφέα γίνεται το έδαφος όπου *φυτεύ*[*ονται*] *οράματα κι αστέρια*. Εκεί διαμορφώνεται ένας ενδιάμεσος τόπος, όπου τα όνειρα, *εσπερινά* και νυχτερινά, δεν είναι πλέον άφωνα, αλλά ούτε έχουν ακόμη αποκτήσει τη σταθερότητα του λόγου: δεν έχουν ακόμη «βλαστήσει». Παρά τη δύναμη της Ιστορίας να πνίγει τα όνειρα − και μαζί τον λόγο που τα εκφράζει−, η νόηση του ποιητή επιμένει να γεννά νέα.

Στο ποίημα «Φωνές» της συλλογής *Κυκλοδίωκτα*, ο ποιητής αξιοποιεί τα ίδια μοτίβα και τις ίδιες εικόνες για να αποτυπώσει τον κόσμο και την εποχή του. Ωστόσο, οι διαφοροποιήσεις είναι εμφανείς: τα όνειρα και τα οράματα δεν φέρουν πλέον αποκλειστικά θετικό πρόσημο, ενώ, αντίθετα, οι καταιγίδες αποκτούν θετική συνδήλωση:

> *Φωνές από την άλλη ζωή που υπήρξε*
> *που ίσως υπάρχει στ' άδυτα της μνήμης*[826]

μια ψευδή αίσθηση ανακούφισης και προστασίας, στον Δάλλα η πατρική φιγούρα, ήδη νεκρή, άρα πιο ανθρώπινη και απτή, παρασύρεται κι εκείνη από τη νεροποντή. Μένει στη μνήμη του ποιητή ως το άτομο που του κληροδότησε τη δυνατότητα να καλλιεργεί στο μυαλό του *οράματα κι αστέρια*.

[826] Στο ομότιτλο ποίημα του Κ.Π. Καβάφη διαβάζουμε: *Ιδανικές φωνές κι αγαπημένες/ Εκείνων που πέθαναν, ή εκείνων που είναι/ για μας χαμένοι σαν τους πεθαμένους./ Κάποτε μες στα όνειρά μας ομιλούνε·/ κάποτε μες στην σκέψι τες ακούει το μυαλό./ Και με τον ήχο των επιστρέφουν/ ήχοι από την πρώτη ποίηση της ζωής μας −/ σα μουσική, την νύχτα, μακρυνή, που σβήνει* (Κωνσταντίνος. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα Α΄ (1897-1918)*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2020, σελ. 99). Ενώ ο κόσμος του Καβάφη γεμίζει με φωνές όσων δεν βρίσκονται πλέον στη ζωή του ποιητή, που τον συνδέουν με τις ουσιαστικές στιγμές του παρελθόντος του και μετατρέπονται σε μια μουσική που αργά χάνεται μέσα στην νύχτα, ο Δάλλας αντιμετωπίζει μια διαφορετική πραγματικότητα. Οι ίδιες φωνές

και τώρα την άκουσαν τα αισθήματα
των ποιητών
Έχει ξυπνήσει η χώρα
κ' έρχονται ιδού από τ' αποδυτήρια του ύπνου
συναγερμοί λαών θίασοι αλόγων
καλπάζοντας με λάβαρα αφθαρσίας
και στις επάλξεις αιωρούνται κήρυκες
με τα μεταλλικά τους στόματα αναγγέλλοντας
του τοκετούς άλλης αυγής. Φυλάξου
μην κλείσει η μυστική ρωγμή της μνήμης
κι εσύ απομείνεις μόνος στις κερκίδες
με τη σπασμένη σάλπιγγά σου.
[...]
Κάτι ξέρει
η μυλόπετρα του ήλιου μες στο χάος
κι οργίζεται και ψάχνει
[...]
σπόρους και καταιγίδες κι άλλες
φωνές από τα κόκκαλα της ζωής μας (A91)

(1956)

Η χώρα έχει ξυπνήσει· δεν βρίσκεται πλέον μέσα στα όνειρα και τα οράματα του παρελθόντος. Το όνειρο, ωστόσο, δεν καταργείται· μετασχηματίζεται. Στα *αποδυτήρια του ύπνου* προετοιμάζονται και σταδιακά εμφανίζονται οι όροι μιας νέας εποχής, μιας *άλλης αυγής*. Παρότι ο πόλεμος έχει λήξει, ο κόσμος αυτός δεν παρουσιάζεται ουσιαστικά διαφορετικός. Οι ήχοι που κυριαρχούν είναι εκείνοι των *συναγερμ*[*ών*] *λαών* και των αλόγων που καλπάζουν, ενώ *λάβαρα αφθαρσίας* υψώνονται σε έναν κόσμο «φθαρμένο» από όσα έχουν συμβεί. Στην πρώτη γραμμή αυτού του πολέμου βρίσκονται οι *κήρυκες* που αναγγέλλουν τη γέννηση της νέας συνθήκης· τα στόματά τους, όμως, είναι μεταλλικά.[827] Καμία ανθρώπινη φωνή δεν ακούγεται.

«μιλούν», αλλά οι μόνοι που μπορούν να τις ακούσουν είναι οι ποιητές. *Η χώρα* έχει αποσυνδεθεί από τις μνήμες του παρελθόντος, έχει ξυπνήσει από τα όνειρα και στο παρόν δεν ηχεί πλέον καμία μουσική.

[827] Έξι χρόνια αργότερα, στο ποίημα «Χονδρέμποροι ιδεών» της συλλογής *Πόρτες εξόδου* ο Δάλλας γράφει: *Χονδρέμποροι ιδεών/ αγοραίοι αρχάγγελοι/ τ' αποθέματά σας/ σαν ύπνος/ με καταχωνιασμένες φωνές* (A137). Οι *κήρυκες* από τις «Φωνές» που αναγγέλλουν το όνειρο της νέας εποχής εδώ γίνονται *αγοραίοι αρχάγγελοι*. Ενώ στο προγενέστερο ποίημα οι φωνές τους έρχονται από τα αποδυτήρια του ύπνου για να ακουστούν δυναμικά από τα μεταλλικά στόματα, σε αυτό που ακολουθεί, αναδιπλώνονται, επιστρέφουν στον ύπνο: καταχωνιάζονται εκεί, αφού η πραγματικότητα έχει αναιρέσει το περιεχόμενο του λόγου τους.

Οι μόνοι που διατηρούν ακόμη την ικανότητα να ακούν *φωνές από μια άλλη ζωή* είναι οι ποιητές. Αυτή φαίνεται να είναι και η μόνη τους δυνατότητα παρέμβασης μέσα σε έναν βίαιο και ιστορικά τραυματικό, *θανατηφόρο αιώνα* (Α100). *Βλέπετε αυτές τις αιώνιες ουλές;/* [...]*/ Από εκεί δείχνει θα βγούνε τα όνειρα* (Α259), γράφει αλλού ο Δάλλας. Γι' αυτό η *μυστική ρωγμή της μνήμης* −το άνοιγμα μέσω του οποίου το παρελθόν, το προσωπικό βίωμα και το όνειρο επικοινωνούν με το παρόν− είναι απαραίτητο να παραμείνει ανοιχτή. Αν κλείσει, ο ποιητής θα μείνει *μόνος στις κερκίδες*, με σπασμένο το όργανο που πριν τού επέτρεπε να επικοινωνεί με τον κόσμο· μετατρέπεται, έτσι, σε έναν απλό θεατή των γεγονότων. Το όνειρο, είτε ως προσδοκία μιας νέας εποχής είτε ως εσωτερική λειτουργία του ποιητή, αποτελεί προϋπόθεση για την ενεργό συμμετοχή στην πραγματικότητα.

Και ενώ η νύχτα και ο ύπνος γεννούν όνειρα που εμφανίζονται με μεγαλοπρέπεια και θόρυβο, ο ήλιος αναζητεί τις ουσιαστικές φωνές που πηγάζουν στη μνήμη του παρελθόντος, καθώς και νέους *σπόρους και καταιγίδες*. Στην ποίηση του Δάλλα η καταιγίδα έχει ανάλογη λειτουργία με εκείνη που συναντάται στην ποίηση του Σερένι: συνδέεται με αρνητικές εμπειρίες, οι οποίες, ωστόσο, πρέπει να διατηρηθούν ζωντανές στη μνήμη. Μέσω της άρνησης της λήθης, ο ποιητής αποκτά καθαρότερη εικόνα του παρόντος και, κατ' επέκταση, πρόσβαση στο βασικότερο «εργαλείο» της τέχνης του, δηλαδή, στον ουσιαστικό λόγο.

Τη διατήρηση της μνήμης μέσα από το όνειρο, η οποία επιδρά μετασχηματίζοντας την πραγματικότητα συναντάμε και στον Δημήτρη Χατζή. Στο *Διπλό βιβλίο* ο Σκουρογιάννης βρίσκεται επί είκοσι χρόνια στη Γερμανία, όπου εργάζεται με σκοπό να συγκεντρώσει χρήματα για να επιστρέψει στη χώρα και το χωριό του. Άλλοτε στη σιωπή του ύπνου, με τα μάτια του κλειστά, άλλοτε μέσα στη βοή της μέρας, με τα μάτια ανοιχτά, οι ονειρικές εικόνες του τόπου που δεν ξεχνά τον βοηθούν να αντιμετωπίσει την «ερημιά του ξένου τόπου»:

> «Τα μεγάλα βουνά της πατρίδας έρχονταν και ξανάρχονταν στην ερημιά του ξένου τόπου, σκεπάζοντας με την αχλή τη γαλάζια τους την καταχνιά της βορινής πολιτείας. Και το βράδυ πάλι, καθώς έκλεινε αποσταμένος τα μάτια του, το ξερό, μονότονο όλη μέρα κροτάλισμα των σιδερικών που βούιζε ακόμα στ' αυτιά του σκεπαζότανε σιγά-σιγά από κείνο το γνώριμο, το βαθύ τους ανάσασμα των χιλιάδων και χιλιάδων πεύκων κ' ελάτων στον Πίνδο − εκεί, σε κείνον τον τόπο, που 'ταν ο τόπος του, όσο δεν είτανε κανενός −κι αποκοιμότανε μέσα σ' αυτό.» − (ΔΒ 118)
>
> (1976*)

Συγκρίνοντας τον βαθμό της τραγικότητας με τον οποίο αναπαρίσταται η ελληνική πραγματικότητα στο *Διπλό βιβλίο*, σε σχέση με τους *Ανυπεράσπιστους*, η Β. Αποστολίδου

γράφει: «Όπως *καταλαβαίνει* κανείς, όταν τα μεγέθη μεγαλώνουν, όταν η κρίση παρουσιάζεται τόσο γενικευμένη ώστε να περιλάβει, σε χρονικό επίπεδο, τις μεταγενέστερες φάσεις της νεοελληνικής πραγματικότητας μετά τον Εμφύλιο, σε τοπικό, τους διαφορετικούς τόπους στους οποίους οι Έλληνες αναγκάστηκαν να καταφύγουν για την επιβίωση, στο επίπεδο της συνείδησης, την αδυναμία δημιουργικής επεξεργασίας των ιστορικών βιωμάτων, και όλα αυτά κάτω από την αγωνιώδη ματιά προς το μέλλον, τότε η αίσθηση της τραγικότητας αποκτά μια οξύτητα που δεν είχε ποτέ προηγουμένως».[828] Αυτή η αίσθηση εκτείνεται και πέρα από την πραγματικότητα, αγγίζοντας το όνειρο. Στο παραπάνω απόσπασμα από το *Διπλό βιβλίο* μπορεί η εικόνα των ελληνικών τοπίων να λειτουργεί ως στήριγμα για τον Σκουρογιάννη, όμως πρόκειται για μια εικόνα ελλιπή και κατά συνέπεια ψευδή, αφού διατηρείται στη μνήμη του απολύτως αποκομμένη από το ιστορικό περικείμενο. Ο ήρωας του Χατζή φαίνεται όχι μόνο να μην αντιλαμβάνεται σε βάθος μόνο όσα συμβαίνουν στη χώρα του κατά την μακρά περίοδο της παραμονής του στη Γερμανία, αλλά και να ξεχνά όσα έχουν προηγηθεί, όσα συνέβησαν κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου.[829] Έτσι, όταν τελικά καταφέρνει να επιστρέψει στον ιδανικό τόπο, συνδέεται με το φυσικό περιβάλλον και πιστεύει ότι «το όνειρο του γυρισμού του, δεν τον είχε γελάσει» (ΔΒ 123)· μόλις, όμως, ξανασυναντά και συναναστρέφεται τους κατοίκους του χωριού του, απογοητεύεται και βυθίζεται στη σιωπή.[830]

[828] Βενετία Αποστολίδου, «Η ενιαία γραμμή…», ό.π., σελ. 39

[829] Συχνά στο ελληνικό καφενείο των «σοφών» όπου συζητούν για όσα συμβαίνουν στην Ελλάδα και αναπτύσσουν τις θεωρίες τους για την πολιτική και κοινωνική κατάσταση, συναντάμε τον χαρακτήρα του Σκουρογιάννη. Εκείνος δεν συντάσσεται με κάποια πλευρά και δεν παίρνει ποτέ θέση, μόνο αντιδρά όταν οι διαξιφισμοί κορυφώνονται (ΔΒ 77). Ο Κώστας, πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος, έχει μια ιδιαίτερη σχέση μαζί του και τον αποκαλεί «φίλο» του (ΔΒ 24). Ο ίδιος ομολογεί ότι όχι απλώς ότι δεν έχει πολιτική ή ταξική συνείδηση, όπως υποστηρίζουν οι θαμώνες του καφενείου, αλλά ότι «δεν έχ[ει] και άλλη − μία δική [τ]ου» (ΔΒ 78). Επίσης, δηλώνει ότι, σε αντίθεση με τον φίλο του, είναι «ένας άνθρωπος χωρίς πατρίδα» (ΔΒ 57). Αν εξαιρέσουμε την αγάπη για το χωριό του, ο Σκουρογιάννης δεν μοιάζει να διαφέρει ιδιαίτερα, καθώς δεν έχει την ανάγκη να αναστοχαστεί και να εξηγήσει όσα έχουν συμβεί και συμβαίνουν, πόσο μάλλον να τα εντάξει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο.

[830] Αντίστοιχη είναι και η ιστορία του Σταύρου, ενός ακόμη από τους Έλληνες που βρίσκονται στην Γερμανία μαζί με τον Κώστα και τον Σκουρογίαννη. Όπως και ο φίλος του, ονειρεύεται να γυρίσει στην Ελλάδα και να φτιάξει ένα σαπουνάδικο. Όταν επιστρέφει όμως, οι συνθήκες πίσω στην Ελλάδα δεν είναι ευνοϊκές και αντιμετωπίζει πληθώρα προβλημάτων (με τις τράπεζες, τον κόσμο κλπ). Έτσι ανοίγει ένα μαγειρείο, το οποίο μπορεί να του αποφέρει σίγουρο κέρδος. Όταν, λίγο καιρό αργότερα, ο Σκουρογιάννης τον συναντά, ρωτά γιατί με τα λεφτά που έχει βγάλει δεν ανοίγει τώρα ένα σαπουνάδικο. Τότε εκείνος απαντά ότι έχει χάσει το μεράκι του και «όλα μεράκι είναι». Η εμπειρία του Σταύρου αντανακλά αυτή του Σκουρογιάννη. Όταν οι δύο άντρες το αντιλαμβάνονται σιωπούν: «Και δε μπορέσανε τίποτα να μιλήσουν» (ΔΒ127). Το όνειρο της Γερμανίας, αποκομμένο από την ελληνική πραγματικότητα, καταλήγει να εγκλωβίζει τον Σταύρο.

Στο πλαίσιο της «συνύφανσης [...] περιορισμένου και απεριόριστου οράματος για τη ζωή»,[831] ο Χατζής σχηματοποιεί μία παράμετρο που ενυπάρχει σιωπηρά στα έργα τόσο του Δάλλα όσο και του Σερένι: η αποφυγή της λήθης μέσω του ονείρου και η σύνδεση με το παρελθόν είναι απαραίτητο να θεμελιώνονται στο ιστορικό υπόβαθρο της εμπειρίας και να οδηγούν στην επεξεργασία του. Μόνο έτσι η σιωπή του ονείρου και του οραματισμού δεν μετατρέπεται σε πεδίο εγκλωβισμού, αλλά επιτρέπει την πρόσβαση σε μια καθαρότερη εικόνα του παρόντος.

Για αυτή τη διαυγή και αναγκαία εικόνα της πραγματικότητας που σχετίζεται με το όνειρο μιλά και η Ναταλία Γκίνζμπουργκ. Στη δική της περίπτωση, το όνειρο μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός για να διατηρηθούν στη μνήμη οι εμπειρίες του παρελθόντος· σε αντίθεση όμως με τους τρείς ομότεχνούς της, για τους οποίους μιλήσαμε παραπάνω, εκείνη δεν αναφέρεται σε εμπειρίες που σχετίζονται με ιστορικές στιγμές ορόσημα, αλλά σε άλλες, πιο καθημερινές, όπως οι οικογενειακές σχέσεις ή η ζωή ενός χωριού. Σε έναν κόσμο που αλλάζει, όπου «πιθανόν στο μέλλον δεν θα υπάρχουν πια οικογένειες, ούτε χωριά, αλλά θα υπάρχουν μόνο πόλεις και συλλογικότητες»[832] (B53), η συγγραφέας ονειρεύεται ό,τι σταδιακά τείνει να χαθεί. Στο δοκίμιο «Cent'anni di solitudine [Εκατό χρόνια μοναξιά]», το οποίο γράφεται το 1969, περιγράφει όσα σκέφτεται και νιώθει διαβάζοντας το ομότιτλο μυθιστόρημα του Γκ. Γκ. Μάρκες. Ενώ ξεκινά την ανάγνωση «ανόρεχτα και με δυσπιστία»[833], η πλοκή και οι χαρακτήρες γρήγορα τής τραβούν το ενδιαφέρον:

> «Εγώ πέρασα δύο μέρες χωρίς ποτέ πραγματικά να αποσπάσω από εκείνες τις σελίδες τη σκέψη μου, σηκώνοντας κάθε τόσο το κεφάλι μου για να κοιτάξω τους τόπους και τα πρόσωπα που ζούσαν εκεί, όπως συλλογιζόμαστε σιωπηλά χαρακτηριστικά και ακούμε στην καρδιά μας τις φωνές των ανθρώπων που αγαπάμε» (B53) (Παράρτημα Α αρ. 102)
>
> (*Mai devi domandarmi*)

Το φάσμα των ονείρων ολοκληρώνεται: στα ενύπνια και τον οραματισμό προστίθεται τώρα η διαδικασία της ονειροπόλησης. Με τον ίδιο τρόπο που η αναγνώστρια Γκίνζμπουργκ πλάθει στον νου της εικόνες ανύπαρκτων προσώπων και τόπων, μπορεί ο κάθε άνθρωπος να γεμίσει τη σιωπή με τις φωνές των αγαπημένων του: Στις ονειροπολήσεις, η γλώσσα των ονείρων, οι

[831] Αλέξης Ζήρας, «Η προετοιμασία και η υποδοχή του *Διπλού βιβλίου*», *Αντί*, τχ. 743-744 (2001), σελ.47
[832] «probabilmente nel futuro non ci saranno più famiglie, né villaggi, ma ci saranno solo città e collettività»
[833] «senza voglia e con diffidenza»

μπενγιαμινικοί «εικονογρίφοι»[834] διασταυρώνονται με τη γλώσσα των ανθρώπων.[835] Σε μια εποχή που επικρατεί «ένα αίσθημα ενοχής απέναντι στην πραγματικότητα»[836] (B51),[837] το να αφεθεί κανείς σε τέτοιες ονειροπολήσεις είναι ένας από τους ελάχιστους τρόπους να προσεγγίσει την «καρδιά του αληθινού»[838] (B53).

2.2 Η αναζήτηση της λύτρωσης

Πέρα από την αποφυγή της λήθης και, τελικά, την προσέγγιση της αλήθειας, οι συγγραφείς που εξετάζουμε εντοπίζουν στα όνειρα έναν ακόμη σημαντικό πυρήνα: τη σωτηρία ή τη λύτρωση. Στο όνειρο αποκαλύπτεται ένας τόπος όπου οι περιορισμοί της πραγματικότητας υποχωρούν, όπου τα άτομα ανασυγκροτούν τον κόσμο με τρόπους που η πεζή λογική αδυνατεί. Στο μεταίχμιο φανταστικών εικόνων και φωνών που έχουν σιγήσει, το όνειρο αναδεικνύεται ως χώρος όπου τα άτομα αντιστέκονται στον ευτελή λόγο της εποχής: Καθώς αναζητούν κι αναπλάθουν το νόημα, τονίζουν την αξία του ασυνείδητου και του φευγαλέου.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντάμε στο μυθιστόρημα *Η Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, την περίοδο που η Αυγερινή και η Ασημίνα εργάζονται στο νοσοκομείο, τα βράδια συναντιούνται και πριν αποκοιμηθούν ονειρεύονται:

---

[834] Βλ. παραπάνω, εισαγωγή Κεφ. 2, σελ. 269-270

[835] Στην ίδια λογική, ο Δάλλας το 1981, στο ποίημα «Άλτες επί κοντό» γράφει: *Πρώτη φορά ονειρεύτηκε όνειρα να γίνονται ήχοι*/ […]/ *Άλτες − και να ξανάρχονται ήχοι από ψηλότερα* (A223)

[836] «un senso di colpa nei confronti della realtà»

[837] Στο «Cent'anni di solitudine» η εικόνα της πραγματικότητας συμπίπτει απόλυτα με εκείνη που περιγράφει ο Χατζής, επτά χρόνια αργότερα, στο *Διπλό βιβλίο*. Η Γκίνζμπουργκ αναφερόμενη στη «σημερινή ανθρώπινη κοινωνία [la presente società umana]», επισημαίνει: «οι αληθείς ιδέες και οι ψευδείς ιδέες διαχέονται και συγχέονται πάνω από εμάς σαν τα σύννεφα, μπλέκοντας με συλλογικούς εφιάλτες και φαντάσματα, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε πλέον να διακρίνουμε το ψεύτικο από το αληθινό [le idee vere e le idee false] i diffondono e si confondono sopra di noi come le nuvole, mescolandosi a incubi e spettri collettivi per cui non sappiamo più distinguere il falso dal vero» (B52). Αντίστοιχα, ο Κώστας του Χατζή ομολογεί, όταν σκέφτεται τις αντικρουόμενες απόψεις που ακούει στο ελληνικό καφενείο: «Εγώ − και στο μικρό μου το μυαλό πρέπει να βρίσκεται βέβαια το λάθος− σ' όλα αυτά που λένε, τα βρίσκω μέσα και τα σωστά τους. Τα μπερδεύω μονάχα με τ' άλλα τα σωστά που ακούω απ' τους άλλους. […] Και το λάθος μου δεν είναι πως έχω ιδέες στραβές, είναι πως τις έχω όλες τις ιδέες. Και το κόμμα μου, ας πούμε − δεν είναι πάλι πως το 'χω διαλέξει στραβά − είναι πως είμαι με όλα τα κόμματα […]» (ΔΒ 77-78).
Ανάμεσα στο ψεύτικο και το αληθινό, το σωστό και το λάθος οι συγγραφείς και οι χαρακτήρες τους μένουν μετέωροι. Σε αυτές τις συνθήκες είναι αδύνατον να ανήκουν σε ένα χωριό, μία οικογένεια, ένα κόμμα. Έχοντας απορρίψει τους παραδοσιακούς τρόπους οργάνωσης της κοινωνίας και θεμελίωσης των σχέσεων και μην έχοντας βρει άλλους, εξίσου στέρεους που να τούς ικανοποιούν, μένουν μόνοι −ξένοι ανάμεσα σε ξένους− με ένα αίσθημα ενοχής να τούς κατακλύζει.

[838] «cuore del vero»

> «Και καθώς ξεπάγιαζαν κάτω απ' τα λίγα τριμμένα σκεπάσματα, σφιγγόταν η μία κοντά στην άλλη κι ακουμπούσανε τα κεφάλια τους να ονειρευτούνε μαζί, έναν κόσμο καινούργιο που θα 'ρχόταν, άμα τελείωνε ο πόλεμος, να ξεπληρώσει τους ανθρώπους που βασανίστηκαν τόσο πολύ. Και να δώσει μια μικρούλα χαρά, ξεχωριστή και δική του, του καθεμιανού, σ' αυτούς που αγάπησαν πολύ και πολέμησαν πολύ» (ΦΤ 70)
>
> (1946*)

Αντιμέτωπες με τις καθημερινές δυσκολίες, αλλά και με έναν εσωτερικό, υπαρξιακό αγώνα, οι δύο γυναίκες, την ώρα της ανάπαυλας, πλάθουν στην φαντασία τους έναν καλύτερο κόσμο –η καθεμία σύμφωνα με τις δικές της προσδοκίες. Η εικόνα αυτού του κόσμου, που διαμορφώνεται μέσα από το όνειρό τους, τις φέρνει πιο κοντά σε αυτό που επιθυμούν και τις σώζει από την απελπισία, δίνοντάς τους την ώθηση να συνεχίσουν.

Ακόμη ένας γυναικείος χαρακτήρας που κατορθώνει να αντισταθεί στην απελπισία και να διασώσει ένα μέρος του εαυτού του μέσω της οραματικής εμπειρίας είναι η Αναστασία από το *Διπλό βιβλίο*. Η περιγραφή της συνάντησής της με τα πουλιά αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές του μυθιστορήματος. Η ηρωίδα του Χατζή αφηγείται μια εμπειρία αυστηρά προσωπική: εικόνες που μόνο η ίδια μπορεί να δει και αισθήσεις που μόνο η ίδια μπορεί να βιώσει.

Για να εμφανιστούν τα πουλιά απαιτείται απομόνωση· κάθε εξωτερικός ήχος παύει και κυριαρχεί αποκλειστικά το «βούισμα» των φτερών τους. Πρόκειται για ένα προσωπικό όραμα, το οποίο, όπως και το όνειρο, έχει περιορισμένη διάρκεια· μόλις ολοκληρωθεί, η ηρωίδα επιστρέφει στον κοινό κόσμο, σαν να μην έχει συμβεί τίποτε:

> «Τα πουλιά, λοιπόν. Πώς είναι; Είναι ένα βούισμα στην αρχή, σαν ένα βούισμα μακρινό στην αρχή. Κάπως έτσι σαν να χτυπούν απάνω, ψηλά, μακριά, κάποια μεγάλα φτερά. Προτού ν' ακούσω το βούισμά τους, τα νιώθω πως έρχονται, πως όπου να 'ναι θα ρθούνε. Και πρέπει τότε να φύγω − φεύγω για να 'μια μονάχη μου. Τρέχω να τα προφτάσω. Κρύβομαι κάπου. Με το κεφάλι μέσα στα χέρια, κάθομαι κουβαριασμένη, το κορμί μου τρέμει. Σε λίγο τ' ακούω που φτάνουν. Κοπαδιαστά. Το βούισμα δυναμώνει, τα νιώθω πως είναι πάνω μου − κατεβαίνουνε, κατεβαίνουνε, γυρίζουνε πάνω μου. Με τα μάτια κλεισμένα τα βλέπω. Τις βλέπω τις μεγάλες φτερούγες τους. Τέτοια πουλιά δεν υπάρχουν. Είναι φτερούγες γαλάζιες, χρυσές, χρυσοπράσινες και λαμποκοπούν ανοιχτές, αστράφτουν μέσα στον ήλιο − νύχτα δεν έρχονται − πάντα μέρα. Φτάνουνε κι άλλα πιο πίσω, γυρίζουν απάνω μου, ένα γύρο, δυο γύρους, τρείς γύρους. Ύστερα ακούω που ξεμακραίνουν. Ξεμακραίνουνε, τ' ακούω που φεύγουν. Σηκώνω πια το κεφάλι μου, φύγανε χάθηκαν. Εγώ τρέμω ακόμα. Είμαι παράλυτη, σα να μου δείρανε το κορμί, δε μπορώ να σαλέψω, δε φεύγω ακόμα. [...] Όσο κρατάει νιώθω πως είναι για πάντα, πως δεν τελειώνει ποτές. Ύστερα σηκώνομαι και γυρίζω πίσω, είναι κάπως έτσι σα να τα ξέχασα κιόλας, σα να μην είταν ποτές. Είμαι πάλι μέσα

στους άλλους, μαζί με τους άλλους, ίδια και γω με τους άλλους − κανένας δεν ξέρει γι' αυτά. [...]τα πουλιά μου εκείνα − είμουν εγώ. Η ψυχή μου που λέτε σεις.» (ΔΒ 156-157, 160)

(1976*)

Η ίδια η Αναστασία ταυτίζει ρητά την εμπειρία αυτή με την ψυχή της. Τα πουλιά δεν λειτουργούν απλώς ως φαντασιακή εικόνα, αλλά ως συμβολική έκφραση της ταυτότητάς της. Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Κοτζιά, «τα πουλιά είναι [...] κάτι πολύ πιο σπουδαίο από σύμβολο της λαχτάρας μας για μια φυγή από τα χθόνια δεσμά. Τα πουλιά εξαγγέλλουν ή εισάγουν τη μεταμόρφωση, φέρνουν τη λύτρωση από το χοϊκό».[839] Μέσα από την οραματική διαδικασία της συνάντησης με τα δικά της πουλιά η Αναστασία ανασυγκροτεί προσωρινά τον εαυτό της, διατηρώντας μια εσωτερική αυτονομία που τής επιτρέπει να αντέχει την χαώδη και αβάσταχτα απαιτητική πραγματικότητα.

Όπως επισημαίνει ο Χ. Χοκβέρντα, η παρουσία των πουλιών συνδέεται με τα «όνειρα [της Αναστασίας] για έναν καινούριο, καλύτερο κόσμο». [840] Όταν, όμως, η ηρωίδα αποφασίζει να απορρίψει αυτά τα όνειρα, τα πουλιά εξαφανίζονται, και μαζί τους χάνεται και ο παλιός κόσμος στον οποίο ανήκε. Αντίθετα, ο αδελφός της, Κώστας, ο οποίος εργάζεται στη Γερμανία, διατηρεί ζωντανά τα όνειρά του και συνεχίζει να εισέρχεται σε έναν εναλλακτικό κόσμο, με έναν παρόμοιο τρόπο με αυτόν της Αναστασίας, μέσω της φαντασίας του. Σκέφτεται, για παράδειγμα, πως βρίσκεται μόνος με το καρότσι του στο εργοστάσιο όπου εργάζεται, παρατηρώντας όσα συμβαίνουν γύρω του, περνώντας από διάφορες θέσεις και καταλήγοντας ανάμεσα στους επικεφαλής του εργοστασίου, με τους οποίους συζητά ζητήματα τεχνικά, πολιτικά, επικαιρότητας:

«Κι αποκοιμιέμαι μ' αυτά, μέσα σ' αυτά. Σαν το μικρό τ' αρνί του Θεού, κάθε βράδυ κάτω απ' τον ίσκιο του μεγάλου ΑΟΥΤΕΛ. Άγνωστο, ξένο, παράξενο, αν θέλεις, σαν όνειρο μόνο, ό,τι κι να 'ναι, άλλο δεν έχω μέσα σ' αυτόν τον κόσμο που λένε πως είναι μεγάλος…» (ΔΒ 26-27)

[839] Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, ό.π., σελ. 191
[840] Hero Hokwerda, «Οριστική πτώση του Βυζαντίου; Η πεζογραφία του Δημήτρη Χατζή και το Βυζάντιο», *Αντί*, τχ. 472 (1991), σελ. 44

Ο λόγος που αρθρώνεται μέσα στη σιωπή της ονειροπόλησης του Κώστα, η οποία σταδιακά μετατρέπεται σε ενύπνιο, τού επιτρέπει τη διατήρηση μιας εσωτερικής αυτονομίας και την επαφή με έναν κόσμο πέρα από την καθημερινή πραγματικότητα.

Την επαφή με έναν αντίστοιχο εσωτερικό κόσμο αποζητά και η αφηγήτρια του *È stato così* [*Έτσι ήταν*] της Γκίνζμπουργκ. Εκεί, διαβάζουμε:

> «Φανταζόμουν πάντα πολλά πράγματα ξαπλωμένη στο κρεβάτι μου στο πανδοχείο, και σκεφτόμουν πόσο ωραία θα ήταν αν παντρευόμουν και είχα ένα σπίτι για μένα [...] Ο άντρας που θα παντρευόμουν είχε κάποτε ένα πρόσωπο και κάποτε ένα άλλο, αλλά η φωνή ήταν πάντα η ίδια και άκουγα μέσα μου αυτή τη φωνή να επαναλαμβάνει πάντα τα ίδια ειρωνικά και τρυφερά λόγια [...] Πριν γνωρίσω τον Αλμπέρτο, πολλές φορές σκεφτόμουν ότι θα έμενα για πάντα μόνη, γιατί ένιωθα τόσο ανιαρή και χωρίς γοητεία, αλλά όταν τον γνώρισα, μού φάνηκε ότι ήταν ερωτευμένος μαζί μου και τότε είπα στον εαυτό μου ότι αν άρεσα σε αυτόν, θα μπορούσα να αρέσω και σε κάποιον άλλο, ίσως στον άντρα με την ειρωνική και γλυκιά φωνή που μιλούσε μέσα μου.» (A82-83) (Παράρτημα Α, αρ. 103)
>
> (Γκίνζμουργκ, *È stato così*, σελ. 82-83, 1947*)

Σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του συγκεκριμένου μυθιστορήματος υπάρχει ένας κόσμος που επιβιώνει «υπόγεια», παράλληλα με όσα συμβαίνουν στο επίπεδο της πραγματικότητας. Όπως επισημαίνει ο Τζ. Μπ. Σκουαρόττι, «όλο αυτό το γκρίζο, το συνηθισμένο, το φαινομενικά ήρεμο και φυσιολογικό των χαρακτήρων του και των περιβαλλόντων στα οποία βρίσκονται, δεν είναι παρά η επιφάνεια που κρύβει από κάτω της ένα σμήνος από τέρατα, φρίκη, συχνά άθλια μυστικά, απελπισία χωρίς λύση, τραγωδίες που ξαφνικά θα βγουν στο φως, καταστρέφοντας τις ζωές για πάντα».[841] Σε αυτό το πλαίσιο αναδεικνύονται και τα όνειρα της ηρωίδας, η οποία φαντάζεται συχνά καταστάσεις και σχέσεις, δημιουργώντας έναν ιδιωτικό χώρο όπου εξερευνά επιθυμίες και συναισθήματα που δεν εκφράζονται στην πραγματική ζωή. Στις ονειροπολήσεις της ακούει κι εκείνη μια φωνή· όχι αυτή των ανωτέρων στον χώρο εργασίας της, αλλά εκείνη ενός ιδανικού συντρόφου. Έτσι δομεί μέσα της έναν κόσμο − ταυτόχρονα ειρωνικό και τρυφερό, όπως η φωνή που ακούει− , στον οποίο βιώνει την αυτοεκτίμηση και την αυτονομία που δεν έχει στην πραγματική της ζωή.

[841] «Quel tanto di grigio, di comune, di apparentemente quieto e normale dei suoi personaggi e degli ambienti in cui sono collocati, non è che la superficie che ha, sotto di sé, un brulicare di mostri, di orrori, di segreti spesso abietti, di disperazioni senza rimedio, di tragedie che, di colpo, finiranno con il venire alla luce, spezzando le esistenze per sempre» (Giorgio Bàrberi Squarotti, χ.τ στο: Giovanna Ioli (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa…,* ό.π., σελ.161)

Σταδιακά, το όνειρο αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα από την πραγματικότητα. Όταν η αφηγήτρια γνωρίζει τον μέλλοντα σύζυγό της, σκέφτεται ότι, εφόσον εκείνος την ερωτεύτηκε, δεν είναι απίθανο να την ερωτευτεί και ο ιδανικός άντρας που μιλά μέσα της. «Τα όνειρα δεν πραγματοποιούνται ποτέ και μόλις τα βλέπουμε να γκρεμίζονται, καταλαβαίνουμε ξαφνικά ότι οι μεγαλύτερες χαρές της ζωής μας βρίσκονται έξω από την πραγματικότητα» (A792), [842] γράφει λίγα χρόνια αργότερα η Γκίνζμπουργκ, αναφερόμενη στην περίοδο της εξορίας της. Έτσι και η ιστορία του *È stato così* λήγει με τον χειρότερο δυνατό τρόπο για τη γυναίκα, η οποία δολοφονεί τον σύζυγό της και καταλήγει εντελώς απομονωμένη από τον περίγυρό της. Αυτό που μπορεί να σώσει τους ανθρώπους από έναν κόσμο όπου η χαρά μοιάζει να έχει χαθεί είναι η σιωπή του ονείρου – ακόμη κι αν η σωτηρία αυτή είναι προσωρινή.

Η Γκίνζμπουργκ, μαζί με την οικογένειά της βρίσκεται στο Αμπρούτσο σε καθεστώς εξορίας έως το 1943 −όταν και μετακινείται παράνομα στη Ρώμη. Στην άλλη άκρη της χώρας, στη Σικελία, την ίδια χρονιά, ο Βιττόριο Σερένι παίρνει μέρος στο μέτωπο του Τράπανι και καταλήγει αιχμάλωτος των Συμμαχικών δυνάμεων. Από εκεί, γράφει κι εκείνος για το όνειρο μιας χαμένης, αδύνατης ή μοιραίας αγάπης που, για λίγο, τον βοηθά να επιβιώσει:

> *Συνέβαινε όπως μετά από ορισμένα όνειρα. Μια χαμένη αγάπη ή μια άλλη που θεωρείται αδύνατη ή μοιραία εμφανίζεται. Ή είναι η εικόνα ενός ξένου προσώπου που ξαφνικά, στο όνειρο, λιώνει σε χειρονομίες και λόγια που σε κάνουν να το αγαπήσεις. Όχι ότι όταν ξυπνάς τρέχεις να την βρεις ή ότι κάτι αλλάζει, στη ζωή, εξαιτίας αυτού, αλλά από το όνειρο μια διαπεραστική γλυκύτητα παρατείνεται στη μέρα και από αυτήν ζεις...*
>
> *Μέτωπο του Τράπανι 1943* (97) (Παράρτημα Α, αρ. 104)
>
> («Frammenti di una sconfitta [Θραύσματα μιας ήττας]», *Diario d' Algeria*, 1947*)

Στο συγκεκριμένο ποίημα, ο Σερένι άλλοτε εισάγει στο κείμενό του πεζόμορφα μέρη και άλλοτε ακολουθεί κλασικό στροφικό σύστημα, σε ελεύθερο στίχο. Αποδίδει με αυτό τον τρόπο καθαρότερα την εικόνα των «θραυσμάτ[ων] μιας ήττας»: Ανάμεσα στις λυρικές περιγραφές του αβάσταχτου βάρους των όπλων, των διαταγών των στρατηγών και των διαλόγων ανάμεσα σε πιλότους, των «ισοπεδωμένων σωμάτων»,[843] παρεμβάλλονται οι «πεζές» σκέψεις του ποιητή για έναν έρωτα που τελειώνει, όπως βλέπει να τελειώνει και η ζωή. Το όνειρο μιας

[842] «I sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo a un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori della realtà». Η φράση ανήκει στο δοκίμιο «Inverno in Abruzzo», της συλλογής *Le piccole virtù* του 1962*.
[843] «appiattiti corpi»

νέας, ιδανικής αγάπης χωρίς πρόσωπο, δεν αρκεί για να αλλάξει τη συμπεριφορά ή την πραγματικότητά του, αλλά αρκεί για να διασώσει μία ακόμη μέρα του.

Αν, κατά τη διάρκεια του πολέμου, στη σιωπή του ύπνου και της ονειροπόλησης ο Σερένι βρίσκει μια λύτρωση, μετά από αυτόν τα πράγματα αλλάζουν δραματικά. Οι αξιώσεις του ποιητή για έναν καλύτερο κόσμο δεν δικαιώνονται και ο ύπνος παίρνει τη μορφή μιας σύντομης παύσης που παραπέμπει σε θάνατο. Τα δύο πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της περίπτωσης ανήκουν στις δύο τελευταίες συλλογές του ποιητή, στα *Strumenti umani* [*Ανθρώπινα εργαλεία*] του 1965 και τη *Stella variabile* [*Μεταβλητός αστέρας*] του 1981:

> *Ω κοιμώμενε, τι είναι ύπνος;*
> *Ο ύπνος…*
> *Και εδώ είναι αυτός ανάμεσα σε αθώα μικρά παιδιά*
> *αποσβολωμένος σε μάρμαρο*
> *σαν Εσύ να έπρεπε πραγματικά*
> *να γυρίσεις*
> *για να απελευθερώσεις τους ζωντανούς και τους νεκρούς.*
> *Και πόσα δάκρια και σπέρμα πραγματικά χαμένα.* (176) (Παράρτημα Α, αρ. 105)
>
> («Sopra un’immagine sepolcrale [Πάνω σε μια εικόνα ταφική]»)

Και:

> *Αυτό, λοιπόν, θα ήταν η ειρήνη; Να σφίγγεται κανείς*
> *κοντά σε μια φωτιά από ξύλα*
> *με τη γεύση του ψωμιού που πεθαίνει*
> *και τη διαφάνεια του κρασιού*
> *εκεί που σκεφτικά αναζωπυρώνεται*
> *η μέρα που μόλις έπεσε*
> *από τους βράχους με την κραυγή των πεδιάδων*
> *στο τρίχωμα των γκρεμών στο βελούδο*
> *των ψεύτικων αποστάσεων μέχρι να μας πάρει ο ύπνος*; (215) (Παράρτημα Α, αρ. 106)
>
> («Interno [Εσωτερικό]»)

Τα δυο παραπάνω κείμενα μπορούν να ιδωθούν ως ενότητα, καθώς και στα δύο η λυτρωτική λειτουργία του ύπνου εμφανίζεται αποδυναμωμένη.

Στο ποίημα του 1965, ο Σερένι χρησιμοποιεί τα λόγια του Ντα Βίντσι, συνδέοντας εξαρχής τον ύπνο με τον θάνατο και παρουσιάζοντάς τον ως μια μικρή παραίτηση από τη ζωή.[844] Το ποιητικό υποκείμενο, αντικρίζοντας τη σκαλισμένη σε μάρμαρο μορφή ενός νεκρού ανάμεσα σε *αθώα μικρά παιδιά*, οδηγείται στη σκέψη ότι οι ζωντανοί δεν είναι λιγότερο ανελεύθεροι από τους νεκρούς. Σε αυτό το πλαίσιο, το συναίσθημα και ο σπόρος της δημιουργίας μένουν άκαρπα: δεν μετατρέπονται σε έργο ικανό να υπερβεί τον θάνατο και να διασώσει τον άνθρωπο από τη λήθη. Έτσι, η σιωπή του ύπνου ταυτίζεται με τη σιωπή της αδράνειας και καταλήγει να πλησιάζει τον ίδιο τον θάνατο.[845]

Στο δεύτερο ποίημα, αυτό του 1981, ο Σερένι, στον πρώτο κιόλας στίχο εκφράζει ευθέως τη δυσαρέσκειά του. Όταν τελικά κατακτά την ελευθερία που επιθυμούσε, η πραγματικότητα δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του. Οι ζωντανές και δυναμικές εικόνες της φύσης που βρίσκεται σε διαρκή κίνηση αντιπαραβάλλονται στη συρρίκνωση του ανθρώπινου χώρου: οι άνθρωποι ακινητοποιούνται μπροστά από μια φωτιά, πίνοντας άχρωμο κρασί και τρώγοντας ένα ψωμί που γρήγορα χάνει τη γεύση του. Όλα διαρκούν μέχρι να τελειώσει η μέρα και να έρθει ο ύπνος, όχι ως λύτρωση, αλλά ως η είσοδος στην επανάληψη ενός κύκλου που δεν οδηγεί πουθενά. Η καθημερινή ηρεμία αποκαλύπτεται, έτσι, ως μια ήπια μορφή υπνηλίας· ο ύπνος δεν σώζει, αλλά απομακρύνει αθόρυβα τον άνθρωπο από την ένταση της ζωής.

Όπως δείξαμε στο προηγούμενο μέρος της μελέτης, το όνειρο συνδέει τον ποιητή με το τραυματικό παρελθόν του, επιτρέποντάς του να μη λησμονεί τις εμπειρίες του και όσα διδάχθηκε από αυτές· μέσα από αυτή τη διαδικασία αποκτά μια πιο διαυγή εικόνα του παρόντος. Στα δύο ποιήματα που εξετάσαμε παραπάνω, ωστόσο, ο ύπνος δεν λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο: δεν παρουσιάζεται πλέον ως εσωτερική εμπειρία που οδηγεί σε επίγνωση, αλλά

[844] Στο πρωτότυπο οι δύο πρώτοι στίχοι σημειώνονται με πλάγιους χαρακτήρες. Τα λόγια αυτά αποτελούν την αρχή ενός γνωμικού του Λεονάρτο Ντα Βίντσι. Η συνέχειά του έχει ως εξής: «Ω κοιμώμενε, τι είναι ύπνος; Ο ύπνος έχει ομοιότητα με τον θάνατο· γιατί δεν κάνεις λοιπόν τέτοιο έργο που μετά τον θάνατο να έχεις ομοιότητα με τέλειο ζωντανό, αντί ζώντας να γίνεσαι με τον ύπνο όμοιος με τους θλιβερούς νεκρούς; [O dormiente che cosa è sonno? Il sonno ha similitudine colla morte; o perché non fai adunque tale opera che dopo la morte tu abbi similitudine di perfetto vivo, (piuttosto) che vivendo farsi col sonno simile ai tristi morti?]» (Leonardo da Vinci (επιμ. Augusto Marinoni), *Scritti letterari*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1974, σελ. 72)

[845] Στα *Strumenti umani* η σιωπή δεν αποτελεί μια «καταδίκη», την οποία πρέπει ο ποιητής πάση θυσία να αποφύγει αλλά μια «γόνιμη» ποινή, η οποία τού δίνει τη δυνατότητα να βλέπει από μακριά τον εαυτό του, έξω από τον κόσμο [«Il silenzio non è una condanna che vuole disperatamente evitare, ma il luogo più perfezionato di una pena feconda e fertile che consente una dolorosa analisi dal proprio essere «fuori» dal mondo[…]»](Βλ. Remo Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere…*, ό.π., σελ. 148-149) Η σιωπή που παρατηρούμε σε αυτό το ποίημα ακολουθεί αυτόν τον κανόνα· δίνει τη δυνατότητα στον Σερένι να μπει στη θέση του υποκειμένου που κοιμάται, και μέσα από τα λόγια του Ντα Βίντσι να θέσει στον εαυτό του ένα ερώτημα σχετικά με την αξία του έργου του, την αξία της ίδιας της ζωής του.

ως συλλογική και ιστορική κατάσταση ακινησίας. Αν σε ατομικό επίπεδο ο άνθρωπος μπορεί, μέσω του ύπνου και του ονείρου, να «ξυπνά» μέσα του, σε συλλογικό επίπεδο ο κόσμος παραμένει βυθισμένος σε μια παρατεταμένη υπνηλία. Η προσδοκία της σωτηρίας, της λύτρωσης μετατίθεται διαρκώς, χωρίς να εκπληρώνεται.

Παρόμοια εικόνα για τον ύπνο ως συλλογική εμπειρία συναντάμε και στο έργο του Γιάννη Δάλλα. Στους «Ελληνολάτρες» του 1950 διαβάζουμε:

> [...]
> *οι κοιλάδες στέναξαν για να χωρέσουν τους πεθαμένους*
> [...]
> *Οι κοιλάδες σαν τύμπανα παίζουν τις σιδερόφραχτες φάλαγγες*
> *δεν έχουμε άλλη μουσική βλέπετε αν εξαιρέσουμε τη θρησκεία*
> *του ντουφεκιού*
> *μα σεις μπορείτε να κοιμάστε ήσυχοι κάτω απ' τ' αυθεντικά σας όνειρα*
> *απ' τις ξένες Τράπεζες εφοδιασμένοι με μακροπρόθεσμα δάνεια*
> *μακροπρόθεσμα ιδανικά, παχιές έννοιες και παμπάλαια τσιφλίκια*
> *και μες στα τσιφλίκια τα σιντριβάνια να απαγγέλλουν την καταδίκη*
> *σας* (Α30)
>
> (*Οι εφτά πληγές*)

Η σκληρή μετεμφυλιακή πραγματικότητα απεικονίζεται καθαρά στο συγκεκριμένο ποίημα. Η τραυματική εμπειρία του πολέμου εγγράφεται στον τόπο: οι κοιλάδες που οριακά αρκούν για να χωρέσουν όσους έχασαν τις ζωές τους, μετατρέπονται σε ηχεία βίας και θανάτου. Τα όπλα αντικαθιστούν κάθε άλλη αξία· έχουν γίνει πλέον θρησκεία. Ωστόσο, μια μερίδα ανθρώπων κοιμάται γαλήνια. Ο Δάλλας απευθύνεται προς ένα «εσείς» που δεν κατονομάζει, αλλά που περιγράφει με αρκετή σαφήνεια: η άρχουσα τάξη βρίσκεται εξαρτημένη από τον ξένο παράγοντα, όχι μόνο σε οικονομικό επίπεδο αλλά και σε επίπεδο αξιακό. Στρεβλά και βαρύγδουπα ιδεολογικά κατασκευάσματα καλλιεργούνται στα *τσιφλίκια* των μακρόβιων ελίτ της περιόδου. Τα όνειρά τους, όμως, σύμφωνα με τον ποιητή, είναι καταδικασμένα.[846]

Σε αντίθεση με τον Σερένι, ο Δάλλας εδώ μιλά για τα συλλογικά όνειρα ενός κόσμου στον οποίο δεν ανήκει. Καθώς διαχωρίζει τη θέση του από αυτόν, ο ποιητής δεν περιγράφει απλώς μια κατάσταση ιστορικής αδικίας, αλλά αποκαλύπτει έναν κόσμο που έχει επιλέξει συνειδητά

[846] Ενώ ο Δάλλας αναμένει το τέλος των ονείρων των επιφανών της κοινωνίας, τρεις δεκαετίες αργότερα είναι ακόμη τα όνειρα των *αφανών* που μένουν στη σιωπή: *Τόσα αντουφέκιστα όνειρα των αφανών/ σε ποια φωλιά είναι σκαλωμένα/ σε τι σπηλιά είναι ζαρωμένα/ κανένας δεν τους είπε πως ξημέρωσε/ πως έστω με πληγές αιμόφυρτες/ ξύπνησε και πορεύεται το σώμα* (Α234) («Με την ψυχή στα δόντια», *Το τίμημα*, 1981).

να μένει γαλήνια κοιμισμένος. Ο ύπνος εδώ δεν είναι υπαρξιακή κόπωση, όπως στον Σερένι, αλλά ιδεολογική νάρκη· μια βολική απομάκρυνση από την ευθύνη της Ιστορίας, μια αποσιώπηση του πρόσφατου παρελθόντος. Και στους δύο ποιητές, ο ύπνος, όταν δεν πρόκειται για μια ατομική εμπειρία, παύει να αποτελεί χώρο εσωτερικής αφύπνισης: είτε ως υπαρξιακή ακινησία είτε ως συνενοχή, προκύπτει τελικά σαν σύμπτωμα μιας ιστορικής κρίσης που παραμένει ανοιχτή· λειτουργεί σαν μια σύντομη σιωπή που εμφανίζεται για να καλύψει μία άλλη, βαθύτερη.

Η σιωπή του ύπνου διαφοροποιείται πλήρως όταν ο Δάλλας αναφέρεται στον ατομικό ύπνο και τα προσωπικά όνειρα. Ο ποιητής επισημαίνει τη σημασία τους και σε αυτά ένα καταφύγιο, έναν τρόπο να συνδεθεί ουσιαστικά με την πραγματικότητα, τη λύτρωση, όπως συμβαίνει και με τους υπόλοιπους τρεις συγγραφείς που μελετάμε εδώ.

Όπως έχουμε ήδη δείξει, ο Δάλλας εντοπίζει σε δύο μέρη την αλήθεια και το νόημα των πραγμάτων – αυτό που εκλείπει από τον λόγο–: στον ουρανό και κάτω από τη γη.[847] Εκεί, μαζί με ιδέες και φωνές που δεν μπορούν να υπάρξουν στον τόπο των ανθρώπων, τοποθετεί και τα όνειρα:

> *Σαν μέρα που έγειρε ο μίσχος της*
> *η γη ανεστραμμένη κι απ' τις ρωγμές της*
> *οι χυμένες φωνές οι ιδέες ασώματες*
> *τα όνειρα εξορισμένα από τι φωλιές τους* (Β37)
>
> («Ατύχημα», *Αποθέτης*, 1993)

Και αλλού:

> *Ελάτε φτερωτά όνειρα… Με το ράμφος σας*
> *σκάψτε μου*
> *πιο βαθιά την πληγή να βλαστήσει το ποίημα* (Β149)
>
> («Γεννήτριες», *Γεννήτριες*, 2004)

Όταν η γη γυρίζει ανάποδα, από τις ρωγμές της κυλούν *χυμένες φωνές* και *ασώματες ιδέες* – ό,τι δεν πρόλαβε ή δεν μπόρεσε να πάρει σάρκα και να μετουσιωθεί σε λόγο–, ενώ τα όνειρα εκτοπίζονται από τον φυσικό τους χώρο. Ο ιδανικός τόπος των ονείρων δεν βρίσκεται πλέον στον ύπνο των ανθρώπων αλλά σε μια διαφορετική σιωπή, σε εκείνο τον χώρο όπου επιβιώνει ό,τι είναι ουσιαστικό. Σε έναν κόσμο «ατύχημα», όπου *τα λόγια* [είναι] *κομμένα από τις ρίζες*

[847] Βλ. παραπάνω, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 1.1, σελ. 170-172

τους (Β37), ο ποιητής στρέφεται στα φτερωτά όνειρα· η σιωπή του ύπνου, τότε, εγκολπώνεται στον λόγο μέσω των αποσιωπητικών. Το υποκείμενο ζητά στα όνειρα να βαθύνουν την πληγή του, ώστε να γεννηθεί ποίηση: Καθώς συνδέεται με το τραύμα, μετατρέπει την εμπειρία σε δημιουργική λύτρωση.

Τη διαδικασία που ακολουθεί για να φτάσει στη δημιουργία περιγράφει ο Δάλλας σε ποίημα του 2011 με τίτλο «Ξυπνάω λαχταρώντας». Βγαίνοντας από τον ύπνο, τού ξυπνά η επιθυμία να συνθέσει ένα ποίημα, να βγάλει *φωνή* [...] *κρυστάλλινη* (Β192). Για να το επιτύχει, επιστρέφει στη σιωπή του ονείρου:

μια σκέψη πανάλαφρη
γιρλάντα που τύλιξε
με μωβ νυχτολούλουδα
τη γρίλια του ονείρου μου
κι η Αυγή με τα ρόδα της
ν' ανοίγει μια ελάχιστη
ρωγμή να περάσει
στην άφωτη σκήτη μου
η πρώτη μου λέξη
σαν ηλιαχτίδα (Β192)

(*Περίακτος*)

Μια σκέψη *πανάλαφρη* μεταμορφώνεται σε νυχτολούλουδο και τυλίγει τη *γρίλια του ονείρου*. Έτσι το εσωτερικό σκοτάδι πυκνώνει· κανένα φως δεν μπορεί να φτάσει στο ησυχαστήριο του ποιητή. Η εμφάνιση της *Αυγής* σηματοδοτεί μια λύτρωση: με τα ρόδα της ανοίγει μια μικρή ρωγμή, ώστε να περάσει η πρώτη λέξη *σαν ηλιαχτίδα*. Δεν είναι, λοιπόν, η ίδια το φως, αλλά η δύναμη που καθιστά εφικτή τη δίοδο του φωτός. Η δημιουργία προϋποθέτει ένα άνοιγμα: μια τομή στη σιωπή του ύπνου.

Η λέξη «Αυγή», ωστόσο, γραμμένη με το αρχικό γράμμα κεφαλαίο, δύσκολα διαβάζεται ως απλή προσωποποίηση της μέρας. Μια πιθανή αναφορά στην εφημερίδα *Αυγή*[848] «ανοίγει» ένα νέο, διαφορετικό σημασιολογικό πεδίο. Αν δεχτούμε αυτή την υπόθεση, τότε το άνοιγμα που επιτρέπει τη γέννηση της λέξης δεν προέρχεται αποκλειστικά από τον χώρο του ονείρου, αλλά

[848] Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 2003 ο Δάλλας επιλέγει το ένθετο *Αναγνώσεις* (τχ. 57) της εφημερίδας για να δημοσιεύσει μια ανέκδοτη «βαρυσήμαντη επιστολή» του Κ.Π. Καβάφη. Σύμφωνα με μεταγενέστερο άρθρο στο ίδιο ένθετο, το γεγονός σχολιάζεται, κυρίως αναφορικά με τη σχέση του ποιητή με την Αριστερά, αλλά και, δευτερευόντως, με την ίδια την εφημερίδα (Βλ. Κώστας Βούλγαρης, «Ο πεζογράφος και αριστερός διανοούμενος», *Αναγνώσεις*, τχ. 333, (12/7/2009), διαθέσιμο στο: https://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2009/07/blog-post_11.html (προσπελάστηκε στις 07/02/2026)

από την είσοδο του δημόσιου λόγου στο ιδιωτικό ησυχαστήριο. Τα «πρώτα νέα της μέρας» δεν αναιρούν το ενύπνιο, αλλά το συνδέουν με την ιστορική συνείδηση, το μετασχηματίζουν σε όραμα.

Σε κάθε περίπτωση, τα σιωπηλά όνειρα που *άλλη φωνή δεν έχουνε από τη φωνή* του ποιητή (Α102) συγκροτούν μια δεξαμενή ουσιαστικού λόγου. Η φωνή δεν προϋπάρχει· αναδύεται μέσα από τη σιωπή τους και τούς δίνει μορφή. Έτσι, τα λόγια που σε άλλη συνθήκη θα παρέμεναν κενά μετουσιώνονται σε ποίηση, επειδή έχουν βαφτιστεί στη σιωπή του ονείρου. Στο ποίημα «2» από τη συλλογή *Ο ζωντανός χρόνος* διαβάζουμε:

> *τα λόγια φυλλώματα οι καρποί τους χειρονομίες*
> *κ' η σιωπή τους σιωπή του σίδερου*
> *βουλιάζει μέσα της άγκυρα ονείρων* (Α270)
>
> (1985)

Τα λόγια παρομοιάζονται με φυλλώματα και οι καρποί τους δεν είναι παρά χειρονομίες, δηλαδή κινήσεις που χρειάζονται σώμα για να αποκτήσουν σημασία, στόμα για να γίνουν λόγος. Η ουσία, ωστόσο, εντοπίζεται στη *σιωπή του σίδερου*: μια σιωπή βαριά, συμπαγή, που δεν δηλώνει απουσία αλλά πυκνότητα. Μέσα σε αυτήν βυθίζεται *άγκυρα ονείρων*: Η σιωπή δεν είναι κενό· είναι το βάθος όπου αγκυροβολεί το όνειρο, ώστε από εκεί να αναδυθεί ο ουσιαστικός λόγος της ποίησης.

Είναι στο ίδιο βάθος που στρέφεται και ο ποιητής αναζητώντας σωτηρία, όταν έρχεται αντιμέτωπος με «[Την] τρέλα»:

> *Έρχεται*
> *σκύψε το κεφάλι*
> *γίνε ένα άγαλμα*
> *τινάξου πιο λοξά*
> *ή πέσε στα όνειρα*
> *βγες*
> *κολυμπώντας*
> *στην ακτή του λογικού* (Α158)
>
> («Η τρέλα», *Πόρτες εξόδου,* 1962)

Σε μια προσπάθεια να διασωθεί ο εσωτερικός κόσμος την ώρα που όλα γύρω καταρρέουν, ο ποιητής επιλέγει να πέσει στα όνειρα και να κολυμπήσει μέχρι την *ακτή του λογικού*. Η σωτηρία που προσφέρουν αυτά τα όνειρα δεν είναι οριστική· είναι στιγμιαία και εύθραυστη, αλλά γι' αυτό πολύτιμη.

Συμπεράσματα δεύτερου κεφαλαίου

Στα έργα που εξετάσαμε, τα όνειρα δεν αλλάζουν την πραγματικότητα. Δημιουργούν όμως έναν σιωπηλό χώρο, όπου το άτομο μπορεί να διατηρεί τη μνήμη, τις επιθυμίες και την αίσθηση της ταυτότητάς του. Στον Σερένι και τον Δάλλα η ονειρική σιωπή συνδέεται στενά με την ιστορική εμπειρία και λειτουργεί ως μέσο διαφύλαξης της μνήμης, ακόμη και όταν αυτή παραμένει τραυματική ή δεν μπορεί να αρθρωθεί σε λόγο. Ο Χατζής, στο έργο του, χωρίς να διαφοροποιείται από τους δύο ποιητές, υπογραμμίζει μια σημαντική διαφορά: Οι ονειρικές εικόνες, αν αποκοπούν από το ιστορικό τους υπόβαθρο, μπορούν να οδηγήσουν σε μια εξιδανικευμένη, άρα ψευδή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η Γκίνζμπουργκ, από την άλλη, παρουσιάζει μια σιωπή που μετατρέπεται σε ιδιωτικό χώρο ονειροπόλησης· εκεί διασώζεται μια εύθραυστη αίσθηση ταυτότητας και επιθυμίας. Παράλληλα, όταν το όνειρο μετατοπίζεται από το ατομικό στο συλλογικό επίπεδο, όπως φαίνεται και στους τέσσερις δημιουργούς, αλλά κυρίως στα κείμενα των δύο ποιητών, η σιωπή του παύει να είναι δημιουργική και εκπίπτει σε μια μορφή υπνηλίας ή ιδεολογικής αδράνειας, καλύπτοντας αντί να αποκαλύπτει την πραγματικότητα. Ανάμεσα στον ύπνο και την υπνηλία κινείται η μεταπολεμική αναζήτηση μιας λύτρωσης που μεταφράζεται σε επίμονη προσπάθεια να μην αποσιωπηθούν οριστικά όσα έχουν νόημα.

3. Η γλώσσα της μουσικής

Σε μια εποχή που σημαδεύεται από το τραύμα και την απώλεια, η σιωπή του ύπνου, του οραματισμού και της ονειροπόλησης προσφέρουν έναν χωροχρόνο για ανασυγκρότηση της μνήμης και της ταυτότητας· ένα πεδίο όπου τα άτομα βρίσκουν λύτρωση. Παρόμοια λειτουργία παρουσιάζει και η μουσική. Είτε ως μελωδία είτε ως τραγούδι, επιδρά έντονα στα άτομα: Όταν ο λόγος χάνει την αξία του, κατακερματίζεται, η μουσική εμφανίζεται για να καλύψει τα κενά· μέσα από τον ήχο, η σιωπή γίνεται φωνή, η απουσία γίνεται παρουσία, και το παρελθόν αναδύεται μέσα στο παρόν. Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική αναδεικνύεται ως ένας τρόπος να εκφραστεί η ιστορική και προσωπική καταστροφή, παρακάμπτοντας τον ευτελή λόγο.

Η μουσική, όπως αρκετές φορές συμβαίνει και με την ποίηση, δεν ακολουθεί την πορεία του λόγου, δεν αδειάζει ολοκληρωτικά από νόημα, καθώς βρίσκεται ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή και φέρει χαρακτηριστικά και των δύο. Ο Τζ. Στάινερ, στο δοκίμιο *Η σιωπή και ο ποιητής*, υποστηρίζει ότι «η γλώσσα γειτνιάζει με τρία άλλα είδη καταστάσεων»: το φως, τη σιωπή και τη μουσική.[849] Πληθώρα αλληλεπιδράσεων υπάρχει ανάμεσα σε μουσική και λόγο. Η ποίηση, υποστηρίζει ο ίδιος, τείνει προς την μουσική, μεταστοιχειώνεται σε μουσική «όταν πετυχαίνει τη μέγιστη ένταση της ύπαρξής της».[850]Η αλληλοδιείσδυση, μάλιστα, ποίησης και μουσικής είναι στενότατη, καθιστώντας την προέλευσή τους «αδιαχώριστή και συνήθως ριζωμένη σ' έναν κοινό μύθο».[851] Παράλληλα, η ίδια η φύση της μουσικής, την καθιστά μια γλώσσα που διέπεται από διαφορετικούς κανόνες από αυτούς του λόγου, εκφράζοντας συναισθήματα και σκέψεις με έναν τρόπο που προσεγγίζει περισσότερο την αποσιώπηση, παρά τη λεκτικοποίηση.

«Η γλώσσα της μουσικής είναι αρκετά διαφορετική από την προθετική γλώσσα[852]», παρατηρεί ο Τ. Αντόρνο.[853] Στην πραγματικότητα, η μουσική δημιουργία είναι μια νομοτελειακά

[849] Βλ. George Steiner, *Η σιωπή και ο ποιητής*, ό.π., σελ. 22
[850] Βλ. *ό.π.*, σελ. 28
[851] Βλ. *ό.π.*, σελ 26
[852] Σύμφωνα με τον Αντόρνο αυτό που διαχωρίζει τη μουσική από τον λόγο των ανθρώπων είναι ότι επιχειρεί να είναι μια γλώσσα απαλλαγμένη από την προθετικότητα που πάντα έχει η κοινή γλώσσα.
[853] Βλ.Theodor W. Adorno (μτφ. Θοδωρής Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης), *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ. 15

καταδικασμένη προσπάθεια του ανθρώπου «να ονομάσει το Όνομα», δηλαδή να εκφράσει το άρρητο, το αληθές, το υπερβατικό −«όχι να μεταδώσει νοήματα».[854] Το περιεχόμενο της μουσικής («η μυθική της όψη, οι προθέσεις [της]»), ωστόσο, παραμένει πάντα εμφανές, ακόμη κι αν το νόημα δεν μεταδίδεται μέσα από αυτή.[855] Έτσι, ο Αντόρνο καταλήγει ότι στη μουσική υπάρχει μία σαφής θεολογική διάσταση· η σχέση της μουσικής με τη σιωπή όσο και με το φως,[856] για την οποία μιλά ο Στάινερ, προβάλλεται και στο δικό του έργο.

Μολονότι αδυνατεί να μεταφέρει σαφές νόημα, η μουσική μπορεί να αποκτήσει μια δυναμική ανατρεπτική.[857] Αυτή η απουσία συγκεκριμένου και εμφανούς νοήματος, μπορεί να λειτουργήσει ως παρουσία κάθε λογής νοήματος, «απόλυτη πολυσημία, κατασκευή έξω από το νόημα»,[858] ακριβώς όπως συμβαίνει και με τη σιωπή. Τελικά, η μουσική αποδεικνύεται «ανώτερη από τη γλώσσα»,[859] καθώς «μιλά» με άμεσο τρόπο για την ανθρώπινη εμπειρία. Μπορεί, λοιπόν, να μεταφέρει το τραύμα και τη σιωπή και να επιδρά τόσο στο άτομο όσο και στην κοινωνία.

Το 1945, σε μια Ευρώπη που αναμετράται με τα ερείπια της Ιστορίας της, ο Π. Π. Παζολίνι δημοσιεύει το ποίημα «Un canto di Saffo [Ένα τραγούδι της Σαπφούς]», σε αυτό διαβάζουμε:

> *Σε έναν ήλιο που ίσως είναι πιο ευτυχισμένος*
> *από τον καθαρό ουρανό και τα χρυσά λιβάδια,*
> *τραγουδάς, νομίζω, ή ονειρεύομαι, από το στήθος σου.*
>
> *Ω, που σχεδόν τον ακούω πίσω από τα χωράφια*
> *αυτόν τον αέρα που τραγουδάς, με το πρόσωπο*
> *ακίνητο κάτω από το φως και σκυμμένο, ίσως,*
> *πάνω από το κομμένο γρασίδι.*
>
> *Σύντομη γλώσσα*
> *όπως η καμπύλη φωνή ενός εντόμου*
> *που ξοδεύεται γρήγορα στα όνειρα του μεσημεριού.*
>
> *Δεν ξέρω πια με τι δάκρυα έχω βρέξει*
> *αυτό το χορτάρι, και πόσο άχρηστος είναι ο χρόνος μου*

[854] Βλ. ό.π.
[855] Βλ. ό.π., σελ 16
[856] Όταν ο Στάινερ μιλά για «φως» αναφέρεται στο «μεγάλο φως», στη «θεία παρουσία» (Βλ. George Steiner, ό.π., σελ 22-26)
[857] Jaques Attali (μτφ. Ντενίζ Ανδριτσάνου), *Θόρυβοι*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991, σελ. 67
Είκοσι ένα χρόνια μετά την δημοσίευση του δοκιμίου του Αντόνο στο οποίο αναφερόμαστε εδώ, ο Ζ. Ατταλί, βασιζόμενος στο πλατωνικό έργο, γράφει: «ένας 'θόρυβος' ή και μια μουσική μπορεί ν' ανατρέψει την υπάρχουσα τάξη σε μια κοινωνία και να βάλει στη θέση της μια άλλη» (ό.π).
[858] Jaques Attali, ό.π.
[859] George Steiner, ό.π., σελ. 28

δεν είναι ένα όνειρο, αλλά όλα όσα ο ουρανός
μού έχει χαρίσει πριν από τον θάνατο.

Για σένα νιώθω το θάνατο σε κάθε στιγμή
που με εγκαταλείπει.

Και όμως χίλια χρόνια
υπερτερούν του τραγουδιού σου, και εσύ θα είσαι
τίποτα, όταν θα λένε το όνομά μου·
άχρηστη παρηγοριά.[860] (Παράρτημα Α, αρ. 107)

Στο συγκεκριμένο ποίημα, όπως συνήθως συμβαίνει στην ποίηση του Παζολίνι, η μουσική δεν λειτουργεί ως κεντρικός θεματικός άξονας: εμφανίζεται ως μια άυλη και εφήμερη παρουσία που ταυτίζεται με τη φωνή και τον χρόνο· ανάγεται σε φόντο της δράσης, έτσι που ποίηση και μουσική μοιάζουν να πηγάζουν από τον ίδιο τόπο. Ο *αέρας* ως φυσικό φαινόμενο και ως προϋπόθεση για να ακουστεί η μελωδία δεν έχει υλικότητα, μόνο διάρκεια· η *φωνή του εντόμου* κρατά όσο ένας ύπνος του μεσημεριού. Έτσι η φωνή συνδέεται με τον «θάνατο» κάθε στιγμής που περνά, και γίνεται αιώνια. *Χίλια χρόνια* μετά το τραγούδι της Σαπφούς, όταν ακούγεται το όνομα του ποιητή, το δικό της έχει ξεχαστεί. Ο Παζολίνι μέσα από το παράδοξο του ποιήματος εκφράζει το παράδοξο μιας εποχής: ο ίδιος ακούει, θυμάται ή ονειρεύεται έναν ήχο που έχει χαθεί, που δεν μπορεί να τον βοηθήσει, να τον λυτρώσει. Φωτίζει, τοποθετώντας το στον τίτλο του κειμένου του, ένα όνομα που πια δεν είναι *τίποτα* παρά μια μακρινή μνήμη, μια *άχρηστη παρηγοριά*.[861] Παρότι ο ποιητής εκφράζει βαθιά απογοήτευση, αναγνωρίζει ότι μέσα από τη μουσική μπορεί να υπάρξει το ποίημα, καθώς σε αυτήν εγγράφονται ο έρωτας, η μνήμη η φθορά. «[...] *Το τραγούδι μοιάζει κοντινό· κι όμως είναι άπειρο μέσα στον χρόνο*»[862]· και αν οι συνθήκες δεν επιτρέπουν στη μουσική στον παρόντα χρόνο του ποιητή, να δημιουργήσει μια δυναμική που θα αλλάξει ριζικά την πραγματικότητα, το τραγούδι παραμένει ικανό να

[860] Pier Paolo Pasolini (επιμ. Walter Siti), *Tutte le poesie*, τ. 2, εκδ. Mondadori, Μιλάνο 2003, σελ. 641

[861] Στο ποίημα «Usignolo [Αηδόνι]» της ίδιας συλλογής, διαβάζουμε: «*Τραγουδάω την ανία, στις γλυκές νύχτες/ που επέστρεψαν πάρα πολλές φορές, τραγουδάω μόνος./ Και ζω ακόμα· αλλά αν έχω ήδη πιστέψει/ σε εκείνο το γήτεμα, τώρα φαίνεται μάταιο/ όπως οι νεκρές νύχτες, εδώ στο φως/ του φεγγαριού. Η σιωπή δεν αλλάζει* […]/ […]/ […] *Αλλά η καρδιά έχει αλλάξει* […]/ *Αλλά μισείς τη φωνή μου/ που συνεχίζει ανάμεσα στα κλαδιά· και είναι μια νεκρή/ ξεχασμένη φωνή, που επαναλαμβάνει/ μάταια γητέματα που ζουν ακόμα* [Canto la nojia, nelle dolci notti/ troppe volte tornate, canto solo./ E vivo ancora; ma se ho già creduto/ a quel *incanto, ora pare vano/ come le notti morte, qui nel lume/ uguale della luna. Non si muta il silenzio* […]/ […]/ […] *Ma è mutato il cuore* […]/ *Ma odi la mia voce/ continuare tra i rami; ed è una morta/ dimenticata voce, che ripete/ inutilmente incanti ancora vivi*]», Ο κόσμος έχει καταστραφεί, ο ποιητής αηδόνι έχει απομείνει μόνος, αλλά συνεχίζει να τραγουδά. Όσο είναι ζωντανός δεν μπορεί να κάνει αλλιώς. Το τραγούδι του μπορεί να μην έχει τη δυνατότητα να αλλάξει τη σιωπή, αλλά «αλλάζει την καρδιά» –τον τρόπο που βλέπει τον κόσμο. Η αίσθηση του *ανώφελου* μπορεί να είναι έντονη, επειδή η φωνή είναι νεκρή, αλλά μέσα από αυτή το ίδιο το τραγούδι παραμένει πάντα ζωντανό.

[862] «*quel canto par vicino;/ ed è invece infinito*» (Pier Paolo Pasolini, *ό.π.*, σελ. 642)

προσφέρει παρηγοριά στους ανθρώπους και δυνητικά να λειτουργήσει με διαφορετικό τρόπο στο μέλλον.

3.1 Η μνήμη του τραγουδιού

Αυτή ακριβώς η ένταση ανάμεσα στο εφήμερο και το διαρκές, ανάμεσα στον ήχο που σβήνει και στη μνήμη που επιμένει, μορφοποιεί και ένα από τα μοτίβα που σχετίζονται με τη μουσική, στο corpus των έργων που εξετάζουμε εδώ. Αν στον Παζολίνι το τραγούδι της Σαπφούς αντηχεί ως απόηχος ενός χαμένου καιρού, σε άλλα κείμενα η μουσική δεν παραμένει απλώς φόντο ή άυλη παρουσία, αλλά γίνεται το κατεξοχήν έναυσμα που επαναφέρει το παρελθόν στο παρόν της αφήγησης. Ο ήχος ενός οργάνου, μια μελωδία, ένα τραγούδι αρκούν για να διαρραγεί η γραμμικότητα του χρόνου και να αναδυθούν βιώματα του παρελθόντος ή αναμνήσεις προσώπων που έμοιαζαν λησμονημένα. Η μουσική εγγράφεται στο σώμα και στη μνήμη σαν εμπειρία και όταν επανέρχεται δεν ανακαλεί απλώς ένα γεγονός, αλλά δημιουργεί εκ νέου το πλαίσιο στο οποίο βιώθηκε: ένα άκουσμα αρκεί για να επαναφέρει ολόκληρα τοπία, σχέσεις και ατμόσφαιρες.

Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα συναντάμε στο έργο της Ναταλία Γκίνζμπουργκ. Στη συλλογή *Le piccole virtù* [*Οι μικρές αρετές*] και το δοκίμιο «Inverno in Abruzzo», περιγράφει την εμπειρία της από την περίοδο της εξορίας. Η νεαρή κοπέλα από το χωριό όπου βρίσκονται, που βοηθά την οικογένεια με τις δουλειές του σπιτιού, συνηθίζει να τραγουδά ένα τρομαχτικό τραγουδάκι στα παιδιά της συγγραφέως για να τα διασκεδάσει:

> «Κάποιες φορές εκπλήσσομαι που μουρμουράω τα λόγια από αυτό το τραγούδι, και τότε όλο το χωριό επιστρέφει μπροστά μου, μαζί με την ιδιαίτερη γεύση εκείνων των εποχών, μαζί με την παγωμένο φύσημα του ανέμου και τον ήχο των καμπανών» (A790) (Παράρτημα Α, αρ. 108)
>
> (1962*)

Παρότι η Γκίνζμπουργκ θεωρεί ότι η περίοδος που πέρασε στο Αμπρούτσο δεν είχε τίποτα το θετικό,[863] όταν η εξορία της τελειώνει, χωρίς να το καταλάβει, κάποιες φορές επαναλαμβάνει

[863] Στο τέλος του δοκιμίου η Γκίνζμπουργκ αναθεωρεί την αρχική της άποψη, καθώς, δεδομένων των δυσκολιών που ακολούθησαν και του θανάτου του συζύγου της, η περίοδος της εξορίας φαντάζει η ευτυχέστερη της ζωής της: «Τότε εγώ πίστευα σε ένα μέλλον εύκολο και χαρούμενο, πλούσιο σε εκπληρωμένες επιθυμίες, σε εμπειρίες

τα λόγια του τραγουδιού που στιγμάτισαν τις μέρες της εκεί. Τότε δεν επιστρέφει απλώς η ανάμνηση της περιόδου, αλλά «ξαναζωντανεύει» στο μυαλό της ολόκληρη η εμπειρία.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο επιστρέφει και στην παιδική της ηλικία, ακούγοντας ή τραγουδώντας το λιμπρέτο της όπερας *Λόενγκριν* του Ρ. Βάγκνερ:

> «Οι λέξεις 'Δεν πρέπει ποτέ να με ρωτήσεις' που η μητέρα μου τραγουδούσε πίνοντας καφέ το πρωί και που εγώ η ίδια συνήθιζα να ξεφωνίζω αγνοώντας ότι ήμουν παράφωνη και νομίζοντας ότι μπορούσα να γίνω μια διάσημη τραγουδίστρια, έχουν τη μαγική δύναμη να με πηγαίνουν πίσω στα χαρούμενα πρωινά των παιδικών μου χρόνων.» (B62) (Παράρτημα Α, αρ.109)
>
> («Mai devi domandarmi», *Mai devi domandarmi* 1970*)

Η Γκίνζμπουργκ φαίνεται να αξιοποιεί το προσωπικό της βίωμα στο λογοτεχνικό της έργο: λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1961, αποδίδει μια παρόμοια εμπειρία σε μία από τις ηρωίδες της −μόνο που αυτή τη φορά η φάλτσα φωνή που συνδέεται με το τραγούδι δεν είναι η δική της: Στο μυθιστόρημα *Le voci della sera* [*Οι φωνές του βραδιού*] η Τζεμίνα, κόρη του ιδιοκτήτη ενός εργοστασίου, κατά τη διάρκεια του πολέμου μετακομίζει και εργάζεται στην Ελβετία. Μετά το τέλος του, όταν επιστρέφει, σε μια προσπάθεια να διαχειριστεί όσα έχουν συμβεί, αποφεύγει να ξαναπάει στο μέρος όπου οι Γερμανοί σκότωσαν τον Νέμπια, εργαζόμενο του εργοστασίου με τον οποίο ήταν ερωτευμένη. Ωστόσο, διατηρεί την ανάμνησή του και την αγάπη της για εκείνον ζωντανή, μέσα από ένα τραγούδι:

> «Η Τζεμίνα δεν θέλησε ποτέ να δει, στην πλαγιά πίσω από τις Πέτρες, το σημείο όπου σκότωσαν τον Νέμπια.
>
> Μερικές φορές, ενώ οδηγεί το τοπολίνο[864] της, η Τζεμίνα τραγουδάει ένα τραγούδι [...]. Αυτό το τραγούδι το τραγουδούσαν όλοι μαζί, αυτή, ο Νέμπια, ο [αδελφός της]

και σε κοινά εγχειρήματα. Μα ήταν αυτή η καλύτερη περίοδος της ζωής μου και μόνο τώρα που μου έχει ξεφύγει για πάντα, μόνο τώρα το ξέρω [Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so]».

[864] Πρόκειται για μοντέλο αυτοκινήτου της Fiat· παράγεται από το 1936 έως το 1955. Δεδομένου ότι το μυθιστόρημα κυκλοφορεί το 1961, η Γκίνζμπουργκ αναφέρει το μοντέλο του αυτοκινήτου για να δείξει ότι πρόκειται για ένα παλιό και πιθανόν φθαρμένο αυτοκίνητο.

Πριν το πόλεμο τα παιδιά του Μπαλότα (ιδιοκτήτη του εργοστασίου) «ήξεραν […] πώς ήταν πλούσιοι [sapevano […] di essere ricchi]» (A704). Είναι, μάλιστα ο ίδιος ο Νέμπια, ο οποίος λέει ειρωνικά στην αδελφή της Τζεμμίνα: «Είστε αστές, και πλήττετε, όπως όλες οι κυρίες του καλού κόσμου [Siete delle borghesi, e vi annoiate, come tutte le buone madame]» (A715). Όταν, κάποια χρόνια αργότερα, ο Μπαλότα πεθαίνει, όλα τα παιδιά του βρίσκονται μακριά. Το εργοστάσιο μένει, τελικά, στα χέρια του Πουρίλλο, ο οποίος την περίοδο της Εικοσαετίας, είχε προσχωρήσει στον φασισμό −όχι για ιδεολογικούς λόγους, αλλά εξαιτίας του οπορτουνιστικού χαρακτήρα του. Το αμάξι της Τζεμμίνα, λοιπόν, αποκτά διττή συμβολική λειτουργία: πρώτον, αποτελεί δείγμα της

> Βιντσέντζο και ο [διευθυντής του εργοστασίου] Πουρίλλο, στο λεωφορείο, επιστρέφοντας από το βουνό.
>
> Ο Νέμπια τραγουδούσε φάλτσα. Τής φαίνεται ακόμα ότι τον ακούει. Όταν λέει αυτό το τραγούδι, ξαναβρίσκει όλη της τη νεότητα, τις χαρούμενες βραδιές που επέστρεφαν όλοι μαζί από το βουνό, την κούραση, τη μυρωδιά του μαλλιού και του δέρματος, το χιόνι που έλιωνε κάτω από τις μπότες, τους πονεμένους ώμους από τους ιμάντες του σακιδίου, τη σοκολάτα, μισή χοιρινό λίπος, στο αλουμινόχαρτο, και τα πορτοκάλια, το κρασί. [...] Δεν πήγε ποτέ ξανά στο βουνό [...]. Ήταν το τραγούδι του Νέμπια.» (Α694-5, 714) (Παράρτημα Α, αρ. 110)

Και εδώ η ανάμνηση επιστρέφει όχι ως απλή εικόνα του παρελθόντος, αλλά ως εμπειρία έντονα σωματική: μυρωδιές, γεύσεις, αισθήσεις και σκέψεις επανέρχονται απαράλλαχτες. Η μουσική λειτουργεί έτσι ως το ερέθισμα που ενεργοποιεί αυτή την αναβίωση της μνήμης, επαναφέροντας στο παρόν εμπειρίες που μοιάζουν να μην έχουν θέση στο σκληρό παρόν.

Αν στα παραπάνω αποσπάσματα η μουσική ανακαλεί όμορφες στιγμές του παρελθόντος, σε άλλες περιπτώσεις λειτουργεί με τον αντίθετο τρόπο. Το 1962, στις *Πόρτες εξόδου* ο Γιάννης Δάλλας μιλά για ένα τραγούδι που «λαβώνει»:

> *Πίσω απ' τα χείλη της*
> *μυρμήγκια λόγου*
> *ας όψεται εκείνη η παλιά*
> *λαβωματιά του τραγουδιού*
> *να μη φτάνει ποτέ στ' απάνω δώματα*
>
> *Κάθεται αναποφάσιστη κ' εξετάζει*
> *ταχυδρομικά δισάκκια τους φύλακες*
> *φέρνει το λυχνάρι στα πρόσωπα*
> *να δει μη την προσδώσαν τα μηνύματα*
>
> *Σκιαγραφία θήλεος έξω από τη φωλιά του* (Α152)
>
> («14», *Πόρτες εξόδου*, 1962)

Ο Δάλλας αναφέρεται στην *αγαπημένη* [τ]*ου*, τη σύζυγό του Λίτσα Ντάτση, την οποία κατονομάζει στο τέλος της ενότητας «Παρθένια».[865] Στην ενότητα αυτή, παρότι ο ποιητής

προσωπικής και οικογενειακής διάλυσης που βιώνει η ηρωίδα και δεύτερον, μαζί με το τραγούδι, συνθέτει το σκηνικό που τη συνδέει με το αθώο και χαρούμενο παρελθόν των πρώιμων νεανικών της χρόνων. Επιπλέον, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την πιθανότητα να αποτελεί και ένα σιωπηρό σχόλιο της συγγραφέως για τον χαρακτήρα της αστικής κοινωνίας και τις αλλαγές που υπόκειται από την προπολεμική στην μεταπολεμική περίοδο. Η ίδια αντιλαμβάνεται πλήρως αυτές τις αλλαγές, καθώς προέρχεται από μια αστική οικογένεια.

[865] Τα Παρθένια αποτελούν αρχαία χορικά λυρικά άσματα, τα οποία ερμηνεύονταν από χορό νεαρών κοριτσιών (παρθένων), με συνοδεία αυλού. Είχαν θρησκευτικό και γιορταστικό χαρακτήρα, συνήθως τραγουδιόνταν προς τιμήν του θεού Διόνυσου.

ενώνεται με την αγαπημένη του, ανάμεσά τους παραμένει ένα στοιχείο μυστηρίου, κάτι που μένει πάντοτε άρρητο. Η πληγή που έχει δημιουργήσει το τραγούδι έχει κατακερματίζει τον λόγο της γυναίκας, ο οποίος παρομοιάζεται με μυρμήγκια κρυμμένα στη φωλιά τους, στο βάθος της γης. Η εικόνα αυτή παραπέμπει σε μια κρυφή, υπόγεια κίνηση του λόγου. Η μνήμη που επανέρχεται μαζί με το τραγούδι δεν τής επιτρέπει να φτάσει ποτέ δηλαδή στο επίπεδο της πλήρους έκφρασης και επικοινωνίας, εκεί που θα μπορούσε να συναντηθεί με τον ποιητή.[866]

Έτσι, η μουσική δεν λειτουργεί εδώ ως μέσο ανάκλησης μιας ευχάριστης μνήμης, αλλά ως παράγοντας που επαναφέρει ένα τραύμα του παρελθόντος. Το τραγούδι φέρει ένα φορτίο εμπειριών που δυσχεραίνει τη διατύπωση του λόγου και διατηρεί ένα χάσμα ανάμεσα στα δύο πρόσωπα. Με τον τρόπο αυτό, ο Δάλλας παρουσιάζει τη μνήμη που συνδέεται με τη μουσική όχι ως παρηγορητική, αλλά ως δύναμη που επαναφέρει μια παλιά πληγή και καθιστά την επικοινωνία ατελή. Το ίδιο «ατελής» καταλήγει να είναι και η ίδια η γυναίκα, η οποία *έξω από τη φωλιά* της είναι *αναποφάσιστη* και γεμάτη υποψίες απέναντι στον λόγο.

Μια μουσική που πλήττει τους ανθρώπους συναντάμε και στην ποίηση του Σερένι: στην περίπτωση του Ιταλού ποιητή η μουσική επανέρχεται σε κύματα και με τη γοητεία της τούς «πνίγει» επαναλαμβανόμενα,. Στην τελευταία του ποιητική συλλογή *Stella Variabile* [*Μεταβλητός αστέρας*] του 1981, διαβάζουμε το ποίημα «Giovanna e i Beatles [Η Τζοβάννα και οι Μπιτλς]». Ο Σερένι σε αυτό το ποίημα, όπως είδαμε να κάνει και ο Δάλλας παραπάνω, συνδέει αυτό το είδος μουσικής με ένα μέλος της οικογένειάς του, την κόρη του Τζοβάννα:

> *Στη σιωπή του σπιτιού, στην ησυχία,*
> *νομίζοντας ότι δεν την ακούει κανείς και ότι είναι μόνη,*
> *ξαναδίνει πνοή σε εκείνους τους αναστημένους.*
> *Κατά μήκος μιας λωρίδας σκόνης, αφήνοντας*
> *πίσω τους θραύσματα ήχου*
> *ανάμεσα σε έκπληκτους τοίχους, φεύγουν*
> *με ένα τσιτσίρισμα*
> *τα αγαπημένα Σκαθάρια.*
>
> *Πέρασε κιόλας μαζί τους η «δική της»*[867] *στιγμή;*

[866] Η σύνδεση ανάμεσα στις περιγραφές αυτής της στροφής είναι ιδιαίτερα ασαφής: από την περιγραφή του λόγου της αγαπημένης, ο ποιητής περνά στη *λαβωματιά του τραγουδιού* και τα *απάνω δώματσ* σαν να καταγράφει συνειρμούς, οι οποίοι είναι προσβάσιμοι στην ολότητά μόνο από τον ίδιο. Αντίστοιχο είναι και τι πέρασμα από την πρώτη στη δεύτερη στροφή. Σε μελέτη του για την ποίηση του Μ. Σαχτούρη ο Δάλλας σημειώνει: «Γεγονότα μιας εποχής ακρωτηριασμένης τού προσφέρονται σε μια πρωτοφανή τερατωδία και ελλειπτικότητα. Έτσι και η ποίηση γίνεται εκ των πραγμάτων ελλειπτική» (Γιάννης Δάλλας, *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1997, σελ. 172). Την ίδια επίδραση μοιάζουν να έχουν όσα συμβαίνουν και στη δική του ποίηση.

[867] Στο πρωτότυπο με πλάγια γράμματα.

Πολλές φορές στα σταυροδρόμια, στις ανταλλαγές της ζωής
αναδυόμενος από το τίποτα με τη μορφή μουσικής
εμφανίζεται ξαφνικά ένας ύπουλος[868] *διάβολος*
ένας που παρεισφρέει και φέρνει ρίγη
– και ξαναφωτίζεται με πράσινο ένας λόφος
αναταράζεται μια θάλασσα –
γόης αναπόφευκτος μέχρι που
τον υπερνικούν και εμάς μαζί του άλλες μουσικές (232) (Παράρτημα Α, αρ. 111)

Η Τζοβάννα, μέσα στη σιωπή του σπιτιού και νομίζοντας πως βρίσκεται μόνη, ακούει μουσική των Beatles. Η μουσική ξεδιπλώνεται *κατά μήκος μιας λωρίδας σκόνης*, αφήνοντας πίσω της *θραύσματα ήχου*. Η φράση αυτή μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους: ρεαλιστικά, ως ο αλλοιωμένος ήχος που παράγει το πέρασμα της βελόνας του πικάπ πάνω από έναν σκονισμένο δίσκο· και συμβολικά, ως τα ίχνη μνήμης και συναισθημάτων που αφήνει η ακρόαση, με τη λωρίδα της σκόνης να είναι τα θραύσματα από *άλλες μουσικές*, μουσικές του παρελθόντος. Στο τέλος, ακούγεται το χαρακτηριστικό *τσιτσίρισμα της βελόνας*, που σηματοδοτεί το πέρας του τραγουδιού. Η εμπειρία που μοιάζει να συνδέει τη νεαρή κοπέλα με τον εαυτό της είναι σύντομη, παροδική· έτσι στον ποιητή γεννιέται η απορία: *Πέρασε κιόλας μαζί τους η «δική της» στιγμή;* Η ερώτηση αυτή, η οποία αποτελεί μια αυτοτελή στροφή, υπογραμμίζει το πέρασμα του χρόνου, τη λειτουργία της μνήμης και την ευθραυστότητα της στιγμής. Η σιωπή επικρατεί ξανά.

Ο ποιητής παρατηρεί πώς από αυτή τη σιωπή, το τραγούδι έχει τη δυνατότητα να εμφανιστεί και να συγκινήσει τους ανθρώπους, *ξαναφωτί*[*ζοντας*] εικόνες της μνήμης τους, αναταράσσοντας την εσωτερική τους θάλασσα. Μέσα στο *τίποτα* η μουσική αναδύεται ως ο αντίθετος πόλος που υπενθυμίζει στα άτομα ότι δεν ανήκουν εκεί, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξή τους.[869] Είναι ένας *ύπουλος διάβολος*, ωστόσο, που παίρνει τη μορφή της μουσικής·

[868] Η λέξη που χρησιμοποιεί ο Σερένι για να περιγράψει τον διάβολο είναι *sottile* και σημαίνει ψιλός, λεπτός. Η φράση του ποιήματος παραπέμπει στην ιταλική παροιμία «Il diavolo è sottile e fila grosso [κυριολεκτικά: Ο διάβολος είναι ψιλός και γνέθει πλατιά]», η οποία μπορεί να αποδοθεί ως: Ο διάβολος παρουσιάζεται αδύναμος και επηρεάζει έντονα τους ανθρώπους. Η λέξη «ύπουλος» για την απόδοση του κειμένου στα ελληνικά επιλέχτηκε βάσει της ερμηνείας αυτής.

[869] Στο πρώτο μυθιστόρημα του Ζ-Π. Σάρτρ *Η ναυτία* πρωταγωνιστής είναι ο Ροκαντέν, ένας ιστορικός ο οποίος ταξιδεύει σε μια μικρή πόλη με σκοπό να κάνει αρχειακή έρευνα στην τοπική βιβλιοθήκη. Είναι εκεί που αντιλαμβάνεται ότι η ύπαρξή του και των πραγμάτων γύρω του είναι τυχαία, δεν φέρει κάποιο συγκεκριμένο νόημα, Έτσι, όλα αρχίζουν να τού φαίνονται ανυπόφορα, να τού προκαλούν αποστροφή. Αυτή την κατάσταση ονομάζει «ναυτία». Τελικά, αντιλαμβάνεται ότι το νόημα της ύπαρξης είναι η «συνείδηση ότι είναι περιττή», η «συνείδηση [του ανθρώπου] ότι είναι μια συνείδηση που ξεχνιέται» (Ζαν-Πολ Σάρτρ (μτφ. Ειρήνη Τσολακέλλη), *Η ναυτία*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009, σελ. 260). Προτού καταλήξει σε αυτή την παραδοχή και κυνηγημένος από

είναι η μνήμη που μεταμορφώνεται σε μουσική, αλλά και το αντίστροφο. Τελικά, όπως τα νέα βιώματα δημιουργούν νέες αναμνήσεις που καλύπτουν τις προηγούμενες, έτσι και οι *νέες μουσικές* παρασύρουν τις παλαιότερες και, αναπόφευκτα, παρασύρουν μαζί τους και τους ανθρώπους.

Η διττή φύση της μουσικής, όπως την περιγράφει ο Σερένι, η γοητευτική της δύναμη αλλά και η ικανότητά της να επαναφέρει επώδυνες εμπειρίες, συναντάται και στο έργο της Γκίνζμπουργκ. Στο κατά κύριο λόγο επιστολικό μυθιστόρημα *Caro Michele* [*Αγαπητέ Μικέλε*] του 1973,[870] ένα τραγούδι της ισπανικής αντιφασιστικής παράδοσης επανέρχεται σε διαφορετικές στιγμές της αφήγησης ως φορέας εμπειριών απώλειας που εξακολουθούν να βαραίνουν το παρόν των ηρώων. Η μουσική δημιουργεί ένα νήμα που συνδέει τους χαρακτήρες, ενώ παράλληλα φωτίζει την αγεφύρωτη απόσταση ανάμεσά τους.

Η σύνδεση τραγουδιού-μνήμης αναδεικνύεται εξαρχής: η Αντζέλικα συναντά τον πατέρα της,[871] ο οποίος είναι ζωγράφος. Εκείνος εκφράζει την απογοήτευσή του για τη ζωγραφική της εποχής, η οποία ομολογεί ότι έχει επηρεάσει αρνητικά την ποιότητα και του δικού του έργου. Παρότι η κόρη του αμφιβάλλει για την ειλικρίνεια των λόγων του, η φωνή του, καθώς μιλά, αλλάζει χροιά:

> «Η φωνή [του πατέρα] ακουγόταν σπαρακτική και μοναχική σαν σπασμένος δίσκος. Η Αντζέλικα θυμήθηκε ξαφνικά ένα τραγούδι που ο πατέρας της συνήθιζε να τραγουδάει ενώ ζωγράφιζε. Ήταν μια ανάμνηση από την παιδική της ηλικία, γιατί εδώ και πολλά χρόνια δεν ήταν παρούσα όταν ζωγράφιζε. 'Non avemo ni canones / ni tanks ni aviones/ oi Carmelà!'.[872] Τον ρώτησε αν ακόμα τραγουδούσε ενώ ζωγράφιζε το Oi Carmelà! Ξαφνικά φάνηκε συγκινημένος. Είπε όχι, ότι δεν τραγουδούσε πια, τα νέα έργα του απαιτούσαν πολύ κόπο, έπρεπε να ζωγραφίζει σκαρφαλωμένος σε μια σκάλα, ίδρωνε τόσο πολύ που έπρεπε να αλλάζει πουκάμισο κάθε δύο ώρες.» (Α372) (Παράρτημα Α, αρ. 112)

την ανούσια ύπαρξη, ο Ροκαντέν μπαίνει σε ένα μπάρ και ακούει ένα τραγούδι να παίζει στο πικάπ. Η φωνή της τραγουδίστριας σε συνδυασμό με τη μελωδία τού αποκαλύπτουν «την ακρίβεια», καθιστούν απτή την ύπαρξή του: «Τα πάντα είναι πλήρη», σκέφτεται. (Βλ. ό.π., σελ. 163)
Στο ποίημα του Σερένι η μουσική λειτουργεί με ακριβώς τον ίδιο τρόπο: σε έναν κόσμο κενό, αποκαλύπτει στον ποιητή το εύθραυστο της ύπαρξής του, επιβεβαιώνοντάς την.

[870] Τρία χρόνια αργότερα το Caro Michele μεταφέρεται στον κινηματογράφο. Την ταινία σκηνοθετεί ο Μ. Μονιτσέλλι [Mario Monicelli] και το σενάριο υπογράφουν η Γκίνζμπουργκ, ο Τ. Γκουέρρα [Tonino Guerra] και η Τζ. Τσέκκι [Giovanna Ciechi–γνωστή ως Suso Cecchi d'Amico]

[871] Το όνομά του πατέρα αποσιωπάται στο έργο.

[872] Οι συγκεκριμένοι στίχοι ανήκουν σε ένα από τα γνωστότερα τραγούδια του Ισπανικού Δημοκρατικού Στρατού κατά τη διάρκεια του εμφυλίου στη χώρα (1936-1939).

Η συγκίνηση του πατέρα στο συγκεκριμένο απόσπασμα δεν συνδέεται αποκλειστικά με την απογοήτευσή του για την τέχνη. Η οικογένεια της Αντζέλικα έχει σημαδευτεί από τον χωρισμό των γονιών της −γι' αυτό και η νεαρή γυναίκα έχει πολλά χρόνια να δει τον πατέρα της να εργάζεται. Η ανάμνηση της μουσικής, ωστόσο, δεν καταβάλλει την ίδια, καθώς τη συνδέει με μια θετικά φορτισμένη εμπειρία του παρελθόντος. Αντίθετα, για τον πατέρα η ίδια ανάμνηση ενεργοποιεί μνήμες που παραμένουν επώδυνες.

Σύντομα ο πατέρας πεθαίνει. Την ημέρα της κηδείας του η Αντζέλικα επιφορτίζεται από τον αδελφό της, τον Μικέλε, με μια υποχρέωση: η αντιφασιστική του δράση τον αναγκάζει να μεταναστεύσει, καθώς στην Ιταλία δεν είναι πλέον ασφαλής. Λίγο μετά την αναχώρησή του γράφει στην αδελφή του, ζητώντας της να εξαφανίσει ένα όπλο που έχει ξεχάσει κρυμμένο στο σπίτι του. Η κοπέλα το βρίσκει και, τη στιγμή που το πετά στο ποτάμι, στο μυαλό της επανέρχεται το τραγούδι του πατέρα. «Ξαφνικά αντιλήφθηκε ότι όλο το πρόσωπό της ήταν υγρό από δάκρυα»[873] (A375). Η ανάμνηση των παιδικών χρόνων αντικαθίσταται, έτσι, από μια νέα, αρνητική, ενώ παράλληλα η μουσική αποκτά διαφορετικό νόημα και χαρακτήρα, αντικατοπτρίζοντας τη θλίψη και την απώλεια που σημαδεύουν το παρόν της Αντζέλικα.

Η Γκίνζμπουργκ δεν συνδέει τυχαία το επεισόδιο με το όπλο και τον θρήνο της Αντζέλικα· η αντίδρασή της όταν το πετά προοιωνίζει έναν ακόμη αποχωρισμό, έναν ακόμη θάνατο: αυτόν του Μικέλε, ο οποίος δολοφονείται από έναν φασίστα κατά τη διάρκεια φοιτητικής διαδήλωσης στην Μπριζ.[874] Μετά τον θάνατό του, η μητέρα των δύο, Αντριάνα, γράφει στον Φιλίππο, με τον οποίο παλαιότερα διατηρούσε σχέση. Στο γράμμα της περιγράφει μια μέρα που είχαν περάσει οι τρείς τους μαζί:

> «Στο αυτοκίνητο, [ο Μικέλε] άρχισε να τραγουδάει. Ήταν ένα τραγούδι που τραγουδούσε πάντα ο πατέρας του. Με ενοχλούσε συνήθως γιατί μου θύμιζε τον πατέρα του, τον οποίο εκείνη την περίοδο τον είχα άχτι. Αλλά εκείνη την ημέρα ήμουν χαρούμενη και όλες οι πικρίες μου μού φαινόταν ελαφριές, γλυκές, αναπνεύσιμες. Το τραγούδι έλεγε: 'Non avemo ni canones / ni tanks ni aviones/ oi Carmelà!'. Κι εσύ το ήξερες αυτό το τραγούδι και συνέχισες: 'El terror de los fascistas / rumba / larumba / larumba / là'. Μπορεί να σου φανώ ανόητη, αλλά σου έγραψα αυτό το γράμμα για να

[873] «A un tratto si accorse che aveva tutta la faccia bagnata di lagrime».

[874] Ο Μικέλε αρχικά μεταναστεύει στην Αγγλία, όπου δημιουργεί οικογένεια. Λίγο αργότερα, όμως, εγκαταλείπει το σπίτι, τη σύζυγό του και τα παιδιά της. Καταλήγει στο Βέλγιο, όπου και πεθαίνει. Αν και αποτελεί τον χαρακτήρα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι ζωές και οι σκέψεις των υπολοίπων, ο Μικέλε παραμένει διαρκώς απών. Αντίστοιχα απόντες, ωστόσο, μοιάζουν και οι υπόλοιποι χαρακτήρες, οι οποίοι προσπαθούν να επικοινωνήσουν μέσω αλληλογραφίας σε έναν κόσμο όπου όλα, ακόμη και ο λόγος, φαίνονται ανώφελα. Η αγεφύρωτη απόσταση ανάμεσα στα άτομα, καθώς και η απουσία και η σιωπή, επισφραγίζονται ήδη στον τίτλο του μυθιστορήματος.

> σε ευχαριστήσω που τραγούδησες εκείνη την ημέρα με τον Μικέλε [...]. Θα ήθελα επίσης να σου ζητήσω μια χάρη, αν ξέρεις όλους τους στίχους αυτού του τραγουδιού, γράψτους και στείλτους μου ταχυδρομικά. Θα σου φανεί παράξενο, αλλά προσκολλάται κανείς σε μικρές και παράξενες επιθυμίες όταν στην πραγματικότητα δεν επιθυμεί τίποτα.» (Α487) (Παράρτημα Α, αρ. 113)

Την τελευταία φορά που αναφέρεται, το τραγούδι μετατρέπεται σε σύμβολο κάθε απώλειας, καθώς συνδέει όλους τους άντρες της ζωής της Αντριάνα: τον σύζυγο που αγαπούσε, από τον οποίο πήρε διαζύγιο και ο οποίος τελικά πέθανε· έναν δεύτερο άντρα που ερωτεύτηκε και ο οποίος την εγκατέλειψε για να παντρευτεί μια πολύ νεότερη γυναίκα· και τον νεκρό γιο με τον οποίο δεν κατάφερε ποτέ να αποκτήσει τη σχέση που επιθυμούσε. Οι τρεις χαμένες αγάπες της, αλλά και η ίδια η αγάπη της για τη ζωή −που σβήνει μετά την τραγωδία που βιώνει− συναντώνται στο άκουσμα ενός αντιφασιστικού τραγουδιού. Ο ρυθμός και οι στίχοι που αρχικά έδιναν νόημα στις πράξεις των χαρακτήρων και συνδέονταν με τα όνειρα και τον σκοπό της ζωής τους, τώρα επιβεβαιώνουν την πλήρη απουσία νοήματος και προσανατολισμού: και στις δύο περιπτώσεις, όμως, επανανοηματοδοτούν τη ζωή.[875]

Η μουσική και το τραγούδι, φορείς μνήμης και συναισθημάτων, λειτουργούν ταυτόχρονα ως γέφυρα και ως καθρέφτης: επαναφέρουν παρελθοντικές εμπειρίες στο παρόν, φωτίζουν την απώλεια και τη χαρά, και σε αυτά επιβιώνουν όσα παραμένουν σημαντικά μέσα στον χρόνο. Ακόμη κι όταν φέρνουν τα άτομα αντιμέτωπα με δυσάρεστα συναισθήματα, η αξία τους παραμένει αδιαμφισβήτητη − ακριβώς όπως συμβαίνει και με τη σιωπή.

3.2 Παράφωνες μελωδίες

Η μουσική δεν λειτουργεί πάντοτε ως φορέας μνήμης ή ως γέφυρα με το παρελθόν στα κείμενα που εξετάζουμε. Συχνά εμφανίζεται όχι ως αρμονική μελωδία, αλλά ως έντονος ή παράφωνος ήχος της πραγματικότητας. Συνδέεται με στιγμές έντασης, ειρωνείας ή κοινωνικής κρίσης, αποτυπώνοντας λιγότερο την ανάμνηση και περισσότερο τη δυσαρμονία του κόσμου.

Ίσως τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της «παράφωνης μουσικής» τα συναντάμε στο έργο του Γιάννη Δάλλα. Κατά την περίοδο της Χούντας των Συνταγματαρχών, ο ήχος του σχολικού κουδουνιού ή της μηχανής μιας μοτοσυκλέτας μετατρέπεται σε όργανο βασανισμού.

[875] Εδώ η Γκίνζμπουργκ παρουσιάζει μια εικόνα της μουσικής όμοια με αυτή που είδαμε στο «Giovanna e i Beatles» του Σερένι.

Το ίδιο συμβαίνει και με δημοφιλή τραγούδια ή μελωδίες με οξείς ήχους, που εξυπηρετούν επιπλέον στην κάλυψη των φωνών όσων βασανίζονται στα κρατητήρια της Ασφάλειας και τα κελιά της ΕΑΤ-ΕΣΑ.[876] Ο ποιητής κατονομάζει αυτά τα γεγονότα, «αυτά που γίνονται γνωστά στόμα με στόμα»,[877] και τα συνδέει με τη μουσική, αναδεικνύοντας πώς ο ήχος δεν είναι πλέον απλώς μελωδία, αλλά μέσο επιβολής και ένταση. Στο ποίημα «16», της συλλογής *Ανατομία* διαβάζουμε:

> *Ποια μουσική;*
> *Αυτός ορκίστηκε πως άκουσε σαξόφωνα ο άλλος ουρλιαχτά*
> *σφαγείου*
> *σαν κατεβήκαμε τη σκάλα αναγνωρίσαμε τη μοίρα μας*
> *σ' αντήχηση παλίνδρομη*
> *άλλαξε μόνον ο ρυθμός πιο νευρικά τα πρόσωπα στις σκάλες*
> *και τους διαδρόμους*
> *ντοπαρισμένα ως τα καταγώγια του άλλου κόσμου* (Α193)
>
> (1971)

Και αλλού:

> *Κάτω τις μάσκες δ Και τα λοφία*
> *Καλά τη στήσατε δ Τη μηχανή σας*
> *Τα τρικαντώ σας δ Και τ' άλλα σύνεργα*
> *Και μας μαντρώσατε δ Και σας μαντρώσαμε*
> *Με μιαν αγκύλωση δ Στα στοπ-καρέ σας*
> *Σηματολήπτες δ Σε κάθε βήμα μας*
> *Κ' η αναπαράσταση δ Στα όνειρά μας*
> *ΕΙΝ' ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ δ ΔΕΝ ΤΗΝ ΑΝΤΕΧΟΥΜΕ* (Α206)
>
> («28 (Ρεφραίν)», *Ανατομία,* 1971)

Στο πρώτο ποίημα, η εικόνα είναι σαφής: τα καταγώγια των κρατητηρίων, τα νευρικά πρόσωπα, οι ήχοι που χτυπούν στους τοίχους και επιστρέφουν πίσω −το ίδιο εγκλωβισμένοι με τους ανθρώπους. *Ποια μουσική;* ρωτά ο ποιητής, δείχνοντας ότι σε μια απάνθρωπη συνθήκη η μουσική αδειάζει από περιεχόμενο και η ζωή χάνει τον φυσικό της ρυθμό.[878] Στο δεύτερο,

[876] Βλ. Anna Papaeti, «Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967-1974)» στο: *The world of music (new series)*, 2 τχ. 1 (2013), σελ. 69-82

[877] Βλ. Περικλής Παγκράτης, «Ουδείς άκων…», ο.π., σελ. 93

[878] *Ρυθμός ποιος ρυθμός;/* […]*/ ο ρυθμός «εντελλόμεθα»/ κ' η ηχώ «ευσεβάστως»/ αλλιώς, ο ανεπαίσθητος/ κάθετος σαν λεπίδι/ ρυθμός του προγραμμένου* (Α192), γράφει σε άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής ο Δάλλας. Σε μια περίοδο καταπίεσης και σαρωτικής περιστολής των ελευθεριών, ο μόνος ρυθμός που επικρατεί είναι αυτός της

οι αναφορές σε «μηχανές», «μαντρώματα» και «σήματα» παραπέμπουν σε μέτρα επιτήρησης, περιορισμούς και φυλακίσεις, ενώ η διαρκής παρακολούθηση *σε κάθε βήμα* καταδεικνύει την αστυνομοκρατία. Η επανάληψη της προπαγάνδας των *στόπ-καρέ*, που μεταφέρουν μόνο αποσπασματικές εικόνες της πραγματικότητας, μετατρέπεται σε ένα ανυπόφορο «Ρεφραίν»[879] που συμβολίζει την καταπίεση και τον έλεγχο που ασκείται στους ανθρώπους.

Έναν χρόνο μετά την *Ανατομία*, το 1972, κυκλοφορεί για πρώτη φορά το μυθιστόρημα *Λοιμός* του Α. Φραγκιά. Ο συγγραφέας, από το 1947 έως το 1953, βρίσκεται αρχικά εξόριστος στην Ικαρία μαζί με τον Δ. Χατζή, και αργότερα εκτίει τη στρατιωτική του θητεία στη Μακρόνησο. Στον *Λοιμό* αντλεί από αυτές τις εμπειρίες για να περιγράψει ένα ξερονήσι που δεν κατονομάζει, όπου εξορίζονται πολιτικοί κρατούμενοι. Ένα καλοκαίρι, όταν κοπάζει ο διαρκής αέρας στο νησί, εμφανίζονται μεγάλες μύγες. Στους κρατούμενους ανακοινώνεται ότι οι μύγες συνιστούν υγειονομική απειλή και πρέπει να εξοντωθούν από τους ίδιους, διαφορετικά θα τιμωρηθούν. Για να πειστούν για τη σοβαρότητα της κατάστασης, από τα μεγάφωνα ακούγονται διαρκώς φωνές που:

> «σκούζουν συνέχεια για τις μολύνσεις που επεκτείνονται, για ανεπίτρεπτα συμπτώματα απειθαρχίας, και για αμείλικτες τιμωρίες που, όσο βαριές κι αν είναι δεν μπορούν να εξαλείψουν το φοβερό αμάρτημα. Κι αμέσως μουσική και τραγούδια» [880]

Όπως και στα δύο ποιήματα του Δάλλα που εξετάσαμε παραπάνω, έτσι και εδώ η μουσική χρησιμοποιείται ως μέσο εκφοβισμού, καταπίεσης, πειθάρχησης· δηλαδή, ως μέσο επιβολής της σιωπής μπροστά σε μια πραγματικότητα όπου η ακραία βία και ο φόβος επικρατούν.

Η μουσική ως παράφωνη αντήχηση της πραγματικότητας αποτελεί ένα μοτίβο που δεν περιορίζεται, ωστόσο, στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Το 1993, στη συλλογή *Αποθέτης* ο Δάλλας γράφει:

> *Ανάμεσα στην «Τρίτη» του Μάλερ*
> *και στη σεληνιασμένη Αγαύη*
> *κύλησε κι αυτό το καλοκαίρι*

λέξης «διατάσσουμε», ο οποίος ακολουθείται από το πρόταγμα της ευσέβειας. Όποιος δεν συμμορφωθεί με τον ρυθμό του καθεστώτος θα αναγκαστεί να ακολουθήσει έναν άλλο, *κάθετο σαν λεπίδι*: τον ρυθμό της προγραφής, της φυλάκισης, του βασανισμού και της εξορίας.

[879] «Σήμερα ο επαναληπτικός μηχανισμός παράγει τη σιωπή, το συγκεντρωτικό πολιτικό έλεγχο του λόγου, και γενικότερα, του θορύβου […] Η ακρόαση γίνεται βασικό μέσο επιτήρησης και πολιτικού ελέγχου», γράφει ο Z. Ατταλί, έξι χρόνια αργότερα το 1977 (Jaques Attali, *Θόρυβοι*, ό.π, σελ. 225). Το «Ρεφραίν» του Δάλλα αντικατοπτρίζει ακριβώς την επανάληψη ενός ρυθμού ως προσπάθεια κοινωνικού ελέγχου.

[880] Αντρέας Φραγκιάς, *Λοιμός*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1976, σελ. 30

κατρακύλησε μες στις κατηφοριές της μνήμης
σαν το κεφάλι του άμοιρου Πενθέα
κι ένα τρομπόνι από τη ρωμαϊκή αρένα
ανηφόριζε και σπάραζε τη νύχτα

Ποια μουσική με τα ξυλόφωνα των κούφιων κεραυνών του
μού σκευωρεί ο ερχόμενος χειμώνας; (Β48)

(«8», *Αποθέτης*)

Στο συγκεκριμένο ποίημα, παρά τον έντονο συμβολικό χαρακτήρα του, ο ρόλος της μουσικής γίνεται εύκολα αντιληπτός. Ένα καλοκαίρι κυλά ανάμεσα στην «*Τρίτη [συμφωνία]» του Μάλερ*[881] και τη *σεληνιασμένη Αγαύη*[882]· δηλαδή, ανάμεσα στη δημιουργία, την πνευματική ανύψωση και τη διονυσιακή έκσταση. Η μνήμη, όμως, παρεμβάλλεται και *σπαράζ*[*ει*] τις νύχτες του ποιητή: συνδέεται με εικόνες βίας, όπως το διαμελισμένο κεφάλι του Πενθέα και τον τελετουργικό ήχο από ένα τρομπόνι που παραπέμπει σε κάποια μονομαχία ή θηριομαχία που διεξάγεται σε μια *ρωμαϊκή αρένα*. Ο ποιητής αναρωτιέται ποια μουσική τού *σκευωρεί* ο χειμώνας που έρχεται.

Ενώ κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού η μουσική φαίνεται να έχει θετικό χαρακτήρα, όταν συνδέεται με την πραγματικότητα, με το μέλλον που μοιάζει με χειμώνα, επενδύεται μουσικά με απειλητικές ηχητικές εικόνες. Ο καθαρός και στακάτος ήχος του ξυλόφωνου συνδέεται με την ένταση των κεραυνών και χάνει τη μελωδικότητά του: δεν εκφράζει πλέον αρμονία.

Στο έργο του Σερένι, συχνά συναντάμε το καλοκαίρι να έχει αντίστοιχη λειτουργία. Η έλευσή του παραμορφώνει την αίσθηση του χρόνου για τον ποιητή· είναι αυτή η παραμόρφωση που στο ποίημα «Diana [Ντιάνα]» επιτρέπει στη μουσική να δημιουργήσει μια γέφυρα ανάμεσα στον ποιητή και τον θάνατο:

Μια ορχήστρα βουίζει χαμηλόφωνα·
Στον αέρα που εδώ ταράζεται,
διακρίνω το κυματοειδές πέρασμά σου.
γλυκαίνει το βράδυ το περήφανο όνομα,

[881] Πρόκειται για είναι ένα έργο ορόσημο των τελευταίων χρόνων του 19ου αιώνα. Σε αυτό ο συνθέτης αντλεί έμπνευση από τις ιδέες των μεγάλων διανοητών της περιόδου (Γκαίτε, Νίτσε, Κάντ) και, τοποθετώντας τον άνθρωπο στο κέντρο, αφηγείται τη δημιουργία του κόσμου, ξεκινώντας από τις ταπεινότερες εκφράσεις τη φύσης και φτάνοντας ως την ιδέα της αγάπης που συνδέεται με τον Θεό (Βλ. ενδεικτικά Peter Franklin, *Mahler: Symphony No.3,* εκδ. Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1991)

[882] Σύμφωνα με τη μυθολογία, ο θεός Διόνυσος για να εκδικηθεί την Αγαύη για τον θάνατο της μητέρας του, προκαλεί θεϊκή μανία σε εκείνη και σε όλες τις γυναίκες της Θήβας. Η Αγαύη, οδηγούμενη από τη μανία, διαμελίζει και κατασπαράζει τον γιό της Πενθέα. Σε νόμισμα της πόλης απεικονίζεται η Αγαύη να κρατάει το κεφάλι του γιού της.

αν κάποιος το ψιθυρίζει
στα ίχνη σου.

Σύντομα έρχεται ο Ιούνιος
και το άνυδρο λουλούδι του ύπνου
που φύτρωσε στα πιο θλιβερά προάστια

και το τραγούδι που είχες, φίλη, το βράδυ
επιστρέφει να πονάει εδώ μέσα,
πνέει στη μνήμη
για να σού προσάψει τον θάνατο. (25-26) (Παράρτημα Α, αρ. 114)

(*Frontiera*, 1941)

Το ποιητικό υποκείμενο ακούει το «βουητό» μιας ορχήστρας που παίζει χαμηλόφωνα. Η δονήσεις του αέρα που μεταφέρει τον ήχο τού επιτρέπουν να δει τη μορφή της Ντιάνα. Πρόκειται για ακόμη μία φασματική παρουσία στην ποίηση του Σερένι. Όπως και πολλά ακόμη από τα φαντάσματά του, δεν αποτελεί μια τραγική μορφή, της οποίας ο θάνατος βιώνεται με πόνο· μοιάζει περισσότερο με «ένα στοιχείο του τοπίου, του οποίου η επιστροφή είναι αναμενόμενη».[883] Όταν φτάνει το καλοκαίρι και ο ύπνος που «ανθίζει» ακόμη και στα πιο άσχημα μέρη, επαναφέρει την ανάμνηση της φίλης και μαζί τον ευχάριστο ήχο του τραγουδιού. Όμως η πραγματικότητα του θανάτου, τελικά υπερισχύει: η μουσική δεν προκαλεί απλώς πόνο στον ποιητή αλλά καταλογίζει και στην νεκρή τον πόνο αυτό, τον ίδιο τον θάνατο.

Τη σύνδεση της μουσικής με τον θάνατο συναντάμε και άλλες φορές στην ίδια συλλογή. Στο ποίημα «Giovinezza [Νεότητα]» διαβάζουμε:

Ένα ύποπτο τραγούδι
βατράχων ξεκίνησε στους λόφους
και από ένα θανάσιμο καλοκαίρι
–ίσως το τελευταίο σου – (31) (Παράρτημα Α, αρ. 115)

(*Frontiera*, 1941)

Σε αυτό το ποίημα, η θεματική μιας ανέμελης εποχής που φτάνει στο τέλος της και των ατόμων που χάνουν πρόωρα τη νιότη τους, επειδή αναγκάζονται να στρατευτούν και να λάβουν μέρος στον πόλεμο, διακινδυνεύοντας τη ζωή τους, συνδέεται στενά με τη μουσική. Το καλοκαίρι

[883] «è piuttosto un elemento del paesaggio, di cui sia quasi lecito attendersi il ritorno» (Edoardo Esposito, «Vittorio Sereni e 'Corrente'», *Materiali di estetica*, ν. 9 (2022), σελ. 51)

αποκτά, έτσι, μια ζοφερή διάσταση και το τραγούδι γίνεται *ύποπτο*, καθώς λειτουργεί ως προάγγελος ενός επερχόμενου τέλους.

Για ένα μουσικό κομμάτι που επανανοηματοδοτείται και γίνεται αντιληπτό ως προμήνυμα του επικείμενου τέλους, όταν η σκληρή πραγματικότητα αποκαλύπτεται, γράφει και η Ναταλία Γκίνζμπουργκ. Στο *È stato così* [*Έτσι ήταν*], όταν η αφηγήτρια ζητά από τον σύζυγό της να τής πει την αλήθεια, να της αποκαλύψει αν την απατά, εκείνος τής απαντά μόνο με μια φράση από τη *Θεία Κωμωδία* (*Τη λευτεριά γυρεύει, που τόσο είν' ακριβή,/ όπως το ξέρει όποιος γι' αυτήν τη ζωή έχει απαρνηθεί*[884]). Λίγο μετά, αφού τον έχει δολοφονήσει, βρίσκεται στο πάρκο και σκέφτεται τι πρέπει να κάνει, ποιος είναι ο σωστός τρόπος για να αποκαλύψει τη δική της αλήθεια:

> «Έμεινα σε εκείνο το παγκάκι δεν ξέρω για πόση ώρα. Το δημόσιο πάρκο ήταν έρημο, τα παγκάκια ήταν υγρά από την ομίχλη και το έδαφος ήταν καλυμμένο με σάπια φύλλα. Άρχισα να σκέφτομαι τι θα έκανα. Έλεγα στον εαυτό μου ότι θα πήγαινα στην αστυνομία σε λίγο. Θα προσπαθούσα να εξηγήσω περίπου πώς είχαν πάει τα πράγματα, αλλά δεν θα ήταν εύκολο. Έπρεπε να ξεκινήσω από την πρώτη μέρα, από τότε που γνωριστήκαμε στο σπίτι του γιατρού Γκαουντέντσι. Έπαιζε πιάνο για τέσσερα χέρια με τη σύζυγο του γιατρού Γκαουντέντσι και τραγουδούσε κάποια τραγουδάκια σε διάλεκτο. Με κοίταζε. Έκανε ένα σκίτσο του προσώπου μου με μολύβι στο σημειωματάριό του. (B80) (Παράρτημα Α, αρ. 116)
>
> (1947*)

Τα «τραγουδάκια» του Αλμπέρτο, τα οποία στο αρχικό στάδιο της γνωριμίας του με την αφηγήτρια προσδίδουν στην ατμόσφαιρα μια αίσθηση ξεγνοιασιάς, μετά από όσα συμβαίνουν αποκαλύπτουν έναν επιπόλαιο και ρηχό χαρακτήρα. Οι μελωδίες που κάποτε αποτελούσαν πηγή χαράς και διασκέδασης, τώρα ακούγονται παράφωνες.

Στο ποίημα «Scoperta dell'odio [Ανακάλυψη του μίσους]», της συλλογής *Strumenti umani* [*Ανθρώπινα εργαλεία*], ο Β. Σερένι μεταφέρει μια αντίστοιχη εικόνα:

> *Εδώ ήταν το λάθος, εδώ το αθεράπευτο λάθος:*
> *να πιστεύεις ότι τίποτα άλλο δεν υπήρχε να αποκτήσεις εκτός απ' την αγάπη.*
> *Ω, τα μπουλούκια των εύθυμων μασκών,*

[884] «*libertà va cercando, ch'è sí cara,/ Come sa chi per lei vita rifiuta*» (Άσμα 1, στ. 71-72, στο: Dante Alighieri (μτφ. Ανδρέας Ριζιώτης), *Η θεία κωμωδία. Καθαρτήριο*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2002, σελ.14-15). Πρόκειται για απόσπασμα από το πρώτο άσμα του *Καθαρτηρίου*. Με αυτά τα λόγια ο Βιργίλιος απευθύνεται στον Κάτωνα (φύλακα της εισόδου στο όρος του Καθαρτηρίου) για να παρουσιάσει τον Δάντη ως «αναζητητή της ελευθερίας». Ο δεύτερος στίχος που αναφέρει η Γκίνζμπουργκ (*όπως το ξέρει όποιος γι' αυτή τη ζωή έχει αρνηθεί*), ωστόσο, αναφέρεται στην αυτοκτονία του Κάτωνα.

ω, οι μουσικές παρέες στις καλές συνοικίες...
Τη νύχτα άλλη μουσική στέλνει
η ψηλότερη βεράντα που ξανάνθισε,
μακραίνει ο δρόμος έξω από την πόλη;
Αλλά έλα, αργά κάποια ώρα, έλα μια ώρα
αληθινής φωτιάς μια ώρα ανάμεσα σε μένα και σε σένα,
αλλά ας ξεσπάσει τελικά η ιερή συμπλοκή,
μάσκες, και τα λεπτά παιχνίδια σας
της παραμορφωμένης αγάπης: με τον ακριβή μου
τρόπο μιας αγάπης που δεν όφειλα
και που ξοδεύτηκε, άνθρωποι, θα σας κάψω (141) (Παράρτημα Α, αρ. 117)

Στο συγκεκριμένο ποίημα περιγράφεται η στιγμή κατά την οποία το ποιητικό υποκείμενο συνειδητοποιεί ότι πίσω από έναν κόσμο *καλ*[*ών*] *συνοικι*[*ών*], φαινομενικά χαρούμενο και γεμάτο μουσικές, κρύβεται ένα ψέμα: μια μάσκα που παίζει ύπουλα παιχνίδια. Έτσι, η αγάπη που δίνεται ελεύθερα και ανιδιοτελώς καταλήγει να είναι σπαταλημένη. Από αυτή τη συνειδητοποίηση γεννιέται το μίσος και η επιθυμία για σύγκρουση.[885] Η λειτουργία της μουσικής στο *È stato così* της Γκίνζμπουργκ επαναλαμβάνεται εδώ με παρόμοιο τρόπο: ενώ αρχικά δημιουργεί μια αίσθηση ελαφρότητας και αρμονίας, τελικά αποκαλύπτεται ότι η εικόνα αυτή είναι ψευδής. Η ιστορία της αφηγήτριας του μυθιστορήματος κλείνει με μια δολοφονία, ενώ το ποίημα κορυφώνεται με τη φράση *θα σας κάψω*.

Αντίστοιχα, στη *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή, η μουσική οδηγεί την πρωταγωνίστρια να αναθεωρήσει την παλιά της αντίληψη για τον κόσμο. Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και των Δεκεμβριανών, όλα μοιάζουν ήδη πολύ μακρινά για την Αυγερινή. Η ίδια έχει αλλάξει σημαντικά, όπως έχει αλλάξει και ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Το μόνο που εξακολουθεί να θυμίζει όσα προηγήθηκαν είναι ένας πόνος, ο οποίος δεν την αποδυναμώνει· αντίθετα, την ισχυροποιεί:

> «Όχι σαν τη φλόγα του πρώτου καιρού, σαν τη λαχτάρα κατόπι και σαν την ορμή του Δεκέμβρη. Μια δύναμη σίγουρη για τον εαυτό της. Τώρα που φαινόντανε να χάθηκαν όλα. Κ' επειδής φαινόντανε να χάθηκαν όλα. Μόνο μια νύχτα, εκεί στη λασπωμένη Λάρισα που βρισκότανε τώρα, άκουσε απ' όξω και τραγουδούσαν έναν αντάρτικο σκοπό. Τινάχτηκε απάνου και της φαινότανε σα θάμα. Είτανε το τραγούδι που αγαπούσε η Ασημίνα. Οι φωνές όλο κ' ερχόνταν κοντύτερα ─κάτι φωνές μεθυσμένες

[885] Αξίζει να σημειωθεί ότι το συναίσθημα του ποιητή μοιάζει να μην ξεφεύγει ποτέ από το επίπεδο της σκέψης: δεν μετουσιώνεται ούτε σε πράξη ούτε σε λόγο. Ενώ ανακαλύπτει το μίσος, τελικά δεν το αποκαλύπτει στο αντικείμενο του έρωτά του· παραμένει σιωπηλός και εύχεται να δημιουργηθούν η κατάλληλες συνθήκες για να φτάσει μια στιγμή ρήξης.

και τα λόγια τα ’χαν αλλάξει. Τότες μονάχα έκλαψε, μπρούμητα στο στρώμα της, σαν ένα παιδί που του πήραν τα παιχνίδια του…» (ΦΤ 166)

(1946*)

Όταν η Αυγερινή ακούει ξαφνικά έναν αντάρτικο σκοπό, η περίοδος του αγώνα επανέρχεται στη μνήμη της. Για μια στιγμή φαίνεται να ανασυγκροτείται η εμπειρία της Αντίστασης· σύντομα, όμως, συνειδητοποιεί αυτό που ακούει δεν τής είναι γνώριμο. Μαζί με την ίδια έχουν αλλάξει και οι στίχοι του τραγουδιού που αγαπούσε η φίλη και συναγωνίστριά της. Η αλλοίωση αυτή σηματοδοτεί μια μετατόπιση του νοήματος του τραγουδιού: η ίδια μελωδία δεν συνδέεται πλέον με τα βιώματα και τα ιδανικά της Αντίστασης, αποσπάται από το αρχικό της πλαίσιο. Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο εκτελείται (από «φωνές μεθυσμένες») υποδηλώνει μια υποβάθμιση της συλλογικής εμπειρίας που το συνόδευε.[886] Έτσι, ο αντάρτικος σκοπός παύει να λειτουργεί ως φορέας μνήμης του αγώνα και μετατρέπεται σε έναν αλλοιωμένο ήχο, που για την Αυγερινή φανερώνει τη ρήξη ανάμεσα στις μνήμες της Αντίστασης και τη μεταπολεμική πραγματικότητα.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, και μετά τη λήξη και του ελληνικού εμφυλίου, στο ποίημα «Εφτά πληγές», ο Γ. Δάλλας περιγράφει τον κόσμο των «μεθυσμένων φωνών» της *Φωτιάς*, τα *ωραία παιδιά* του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα:

Στον εικοστό αιώνα
τα ωραία παιδιά δεν είναι στις παλαίστρες
σοφή τελειώνει η μέρα τους σαν τέλμα
τούς κατεβάζει η νύχτα σε ταβέρνες
με σπερματσέτα πόρνες χασικλήδες
κι ο δίσκος του ρεμπέτικου στη μέση
που έχει ρωγμές πολλές κ’ έχει υπονόμους
τούς κατεβάζει ανύποπτα στα ερέβη
τα ωραία παιδιά για οράματα δεν είναι
τα ωραία παιδιά ερωτεύονται τ’ αψέντι
σε βάραθρα σιωπής (Α49)

[886] Ο Χατζής περιγράφει, λίγο πριν τη συνειδητοποίηση της Αυγερινής, τους αντάρτες που παραδίδουν τα όπλα τους μετά τα Δεκεμβριανά: «Κανένας δεν μιλούσε, δεν αντιστεκότανε πια. Κι ούτε βαρυγκομούσανε ούτε μετάνιωναν για τα παλιά. Μόνο κλαίγανε −[η Αυγερινή] είδε χιλιάδες ανθρώπους να κλαίνε σφίγγοντας τα δόντια…» (ΦΤ 166) Παρά το γεγονός ότι η εμπειρία της αντίστασης στον κατακτητή δεν χάνει την αξία της για όσους συμμετείχαν, το τραγούδι που άλλοτε συμβόλιζε τα ιδανικά και τον αγώνα, με τους αλλαγμένους στίχους, αποκαλύπτει στην Αυγερινή την αλλοτρίωση που επιφέρει η μεταπολεμική πραγματικότητα, στερώντας της τη ζωντανή σύνδεση με όσα είχε βιώσει. Συνεπώς, δεν είναι η ίδια που υποβαθμίζει την εμπειρία της, αλλά ο κόσμος, όπως διαμορφώνεται μετά την απελευθέρωση.

(*Οι εφτά πληγές*, 1950)

Οι νέοι της εποχής ορίζονται από μια άρνηση: *δεν είναι στις παλαίστρες* και *για οράματα δεν είναι·* αντ' αυτού κυκλοφορούν τις νύχτες και συναντιούνται σε ταβέρνες, όπου *στη μέση* τοποθετείται ένα πικάπ. Ο *δίσκος του ρεμπέτικου* που παίζει λειτουργεί ως ένδειξη μιας πραγματικότητας φθαρμένης και υπόγειας.[887] Στο συγκεκριμένο ποίημα ο Δάλλας περιγράφει μια κάθοδο: όταν ο οραματισμός υποκαθίσταται από τον έρωτα για το *αψέντι*, τα άτομα βυθίζονται σε *υπονόμους* και *ερέβη*. Η κίνηση αυτή καταλήγει στα πιο σκοτεινά βάθη, σε *βάραθρα σιωπής*. Στη συγκεκριμένη φράση ο ποιητής συμπυκνώνει την αδράνεια και την αποξένωση μιας γενιάς. Όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της *Φωτιάς* του Χατζή, η μουσική αδειάζει από ό,τι αποτελούσε πηγή έμπνευσης και δράσης στο παρελθόν· μετατρέπεται σε καθρέφτη μιας κοινωνίας που παραμορφώνει την πραγματικότητα και καταπιέζει τους ανθρώπους.

Όπως δείξαμε, η μουσική δεν είναι πάντα αρμονία ή μια γέφυρα προς τη μνήμη· μπορεί να γίνει θόρυβος, ένταση, ακόμα και μέσο επιβολής της σιωπής. Μέσα από αυτήν αναδύονται στιγμές βίας, απώλειας ή προμηνύεται ένα τέλος: οι σκληρότερες όψεις της πραγματικότητας αποκαλύπτονται έτσι, χωρίς τη μεσολάβηση των λέξεων.

3.3 Η δυναμική της μουσικής

[887] Από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα το ρεμπέτικο τραγούδι συνδέεται με τις εργαζόμενες μάζες των αστικών κέντρων· εκφράζει τα «βάσανα και τον πόνο» τους (Βλ.Τάσος Βουρνάς, «Το σύγχρονο τραγούδι», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 76 (1961), σελ. 284). Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας Μεταξά και του πολέμου, λόγω του διωγμού της Αριστεράς, υπόκειται σε σοβαρούς περιορισμούς (κυρίως σε ό,τι αφορά τον στίχο). Είναι τότε που μεταφέρεται στα υπόγεια και συνδέεται με την έκφραση της ψυχολογίας του υποκόσμου της εποχής, ο οποίος υποστηρίζει τη δικτατορία ή συνεργάζεται με τις κατοχικές δυνάμεις (Βλ. ό.π., σελ. 284-285). Μετά την απελευθέρωση το ρεμπέτικο «προσεγγίζει με μεγαλύτερη ειλικρίνεια τις μάζες» και κερδίζει σε δημοφιλία. Το γεγονός αυτό οδηγεί στην απαγόρευση τραγουδιών με κοινωνικά υπαινικτικό στίχο. Με τη λήξη του εμφυλίου, η εικόνα αυτή αλλάζει: «Οι λαϊκοί συνθέτες, δίπλα στα ερωτικά, φτιάχνουν τραγούδια για την εργατιά, για τη δουλειά, για τη ρωμαίικη λεβεντιά όπως τη νοιώθει ο απλός εργαζόμενος άνθρωπος του τόπου μας» (ό.π., σελ. 285). Παρ' όλα αυτά, το είδος και πάλι μπαίνει στο στόχαστρο, καθώς η ανάπτυξή του κινεί το ενδιαφέρον των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Καθώς τοποθετείται πλέον σε νέα πλαίσια (μεγάλα κέντρα), συνδέεται με μια «ύποπτη λαϊκότητα» (ό.π.). Η χρήση του συγκεκριμένου είδους μουσικής από τον Δάλλα μοιάζει να μην είναι τυχαία: Όπως συμβαίνει και με τα «ωραία παιδιά», έτσι και το ρεμπέτικο ιστορικά ακολουθεί μια παλινδρομική πορεία από το φως στο σκοτάδι, από την ελεύθερη έκφραση στη σιωπή και αντίστροφα. Ενώ κατά περιόδους εκφράζει τις λαϊκές μάζες, δεν εκφράζει σταθερά συλλογικά οράματα. Πρόκειται για ένα είδος μουσικής, το οποίο, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, στον 20ο αιώνα φαίνεται να αντικατοπτρίζει τις ιστορικο-κοινωνικές μεταβολές Έτσι οι νέες γενιές στις «Εφτά πληγές» αναζητούν ταυτότητα μέσα από αυτό.

Είτε ως μελωδία που ανακαλεί τη μνήμη είτε ως παράφωνος ήχος που αποτυπώνει τη σκληρή πραγματικότητα, η μουσική αποδεικνύεται άρρηκτα συνδεδεμένη με τις εμπειρίες των ατόμων και τις ιστορικές συνθήκες που τις διαμορφώνουν. Με τον τρόπο αυτό, άλλοτε μεταφέρει βιώματα κι αναμνήσεις και άλλες φορές αντανακλά εντάσεις και ρήξεις.

Στα έργα που εξετάζουμε, ωστόσο, συναντάμε και περιπτώσεις όπου οι μελωδίες και τα τραγούδια επιδρούν πιο δυναμικά στην πραγματικότητα και τους ανθρώπους. Συχνά νοηματοδοτούν ή και διαμορφώνουν τα γεγονότα, ενώ παράλληλα, δημιουργούν δεσμούς και παρέχουν τον χώρο για την επεξεργασία των συναισθημάτων: Η μουσική, τότε, παύει να αποτελεί μόνο ανάμνηση του παρελθόντος ή αντανάκλαση του παρόντος· γίνεται ζωντανή εμπειρία και πράξη.

Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμη κι όταν οι χαρακτήρες στα έργα που εξετάζουμε δηλώνουν απόσταση από τη μουσική ή ακόμη και αδυναμία κατανόησής της, η στάση αυτή δεν σηματοδοτεί απαραίτητα την απουσία ή την καθολική απόρριψη της μουσικής εμπειρίας· αντίθετα, αποκαλύπτει το όριο της κατανόησής της μέσω της λογικής και προετοιμάζει τη μετατόπιση προς μια διαφορετική, βιωματική σχέση με τη μελωδία.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή της Ναταλία Γκίνζμπουργκ: Στο έργο της δεν είναι λίγες οι φορές που ήρωες παραδέχονται πως δεν συνδέονται με κάποιο κομμάτι που είναι σημαντικό για τον περίγυρό τους ή δεν καταλαβαίνουν τη μουσική συνολικά. Οι πιο ενδιαφέρουσες αφηγήσεις είναι εκείνες όπου η συγγραφέας αναφέρεται στη δική της εμπειρία. Στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *Lessico famigliare* [*Οικογενειακό λεξικό*] μιλά για την επιθυμία της μητέρας της να ασχοληθεί κάποιο από τα παιδιά της οικογένειας με τη μουσική και για την «απόλυτη κώφωση»[888] (A938) που δεν επέτρεψε σε κανέναν να το κάνει. Επίσης, ανακαλεί τις φορές που εκείνη και τα αδέλφια της αποκοιμόντουσαν όταν πήγαιναν με τη μητέρα τους στην όπερα, αλλά και τα παράπονα που έκαναν, μετά το τέλος της παράστασης, «για όλη εκείνη τη μουσική που δεν άφηνε να ακουστούν τα λόγια»[889] (A938). Παρ' όλα αυτά, έναν χρόνο νωρίτερα, το 1962, στη συλλογή *Le piccole virtù* [*Οι μικρές αρετές*] η Γκίνζμπουργκ ομολογεί ότι υποφέρει από την έλλειψη της αγάπης για τη μουσική:

> «Μου αρέσει να τραγουδάω. Δεν ξέρω να τραγουδάω, και είμαι πολύ παράφωνη· τραγουδάω ωστόσο, καμιά φορά, πολύ σιγά, όταν είμαι μόνη μου. [...] Πρέπει να είναι,

[888] «sordità totale»
[889] «di tutta quella musica che non lasciva sentir le parole»

η φωνή μου, σα νιαούρισμα γάτας. Μα εγώ, από μόνη μου, δεν καταλαβαίνω τίποτα·[890] και αισθάνομαι, όταν τραγουδάω, μια ζωηρή ευχαρίστηση.

[...]

Που δεν καταλαβαίνω τη ζωγραφική, τις εικαστικές τέχνες, δεν με νοιάζει· αλλά υποφέρω που δεν αγαπώ τη μουσική, γιατί μου φαίνεται πως το πνεύμα μου υποφέρει από τη στέρηση αυτής της αγάπης. Επίσης δεν υπάρχει τίποτα να κάνω γι' αυτό· δεν θα καταλάβω ποτέ τη μουσική, δεν θα την αγαπήσω ποτέ. Αν καμιά φορά ακούσω μια μουσική που μού αρέσει, δεν ξέρω πώς να τη θυμάμαι· συνεπώς πώς θα μπορούσα να αγαπήσω ένα πράγμα, που δεν ξέρω να το θυμάμαι;

Θυμάμαι, από ένα τραγούδι, τα λόγια. Μπορώ να επαναλαμβάνω ασταμάτητα τα λόγια που αγαπώ. Επαναλαμβάνω και τον ρυθμό που τα συνοδεύει, με τον τρόπο μου, με το νιαούρισμά μου· και αισθάνομαι, έτσι νιαουρίζοντας, ένα είδος ευτυχίας.» (A827-828) (Παράρτημα Α, αρ. 118)

(«Lui e io [Εκείνος κι εγώ]»)

Μπορεί η συγγραφέας να θεωρεί ότι δεν κατάφερε και δεν πρόκειται να καταφέρει ποτέ να αγαπήσει τη μουσική, καθώς δεν εντυπώνεται στη μνήμη της όπως η ποίηση, οι στίχοι· όμως, η επιθυμία της να τραγουδήσει όταν βρίσκεται μόνη και το γεγονός ότι όταν τραγουδά νιώθει ευτυχισμένη φανερώνουν μια πραγματικότητα που η ίδια δεν εκφράζει ευθέως ή αποσιωπά ολοκληρωτικά. Η σχέση της με τον μουσικό ήχο ξεπερνά τα όρια της λογικής επεξεργασίας

[890] Ο Έ. Τζοανόλα, γράφει για όλες εκείνες τις φορές που στο έργο της Γκίνζμπουργκ η συγγραφέας εμφανίζεται να μην γνωρίζει ή να μην καταλαβαίνει κάτι: «Λοιπόν, η Ναταλία υπήρξε η ανόητη της οικογένειας Λέβι [Natalia è stata l'idiota della famiglia Levi]», γράφει. Σύμφωνα με τον ίδιο η επιμονή της Γκίνζμπουργκ να παρουσιάζεται με αυτόν τον τρόπο, να διατείνεται ότι δεν γνωρίζει από μουσική ή από πολιτική, να επισημαίνει ότι αποτύγχανε στο σχολείο ή ότι ήταν οκνηρή, είναι ένας μηχανισμός, ο οποίος τής επιτρέπει «αντικαθιστά το πραγματικό-λογικό με το φανταστικό [sostituisce il fantasmatico al reale-razionale]». Ο κριτικός και συγγραφέας στο άρθρο του, μιλά γενικά για το έργο της Γκίνζμπουργκ, αλλά φαίνεται να αναφέρεται συγκεκριμένα στο *Lessico famigliare* και τη σχέση με την οικογένειά της, στην οποία όλοι εμφανίζονται εξυπνότεροι και πιο ικανοί από εκείνη (Βλ. Elio Gioanola, χ.τ. στο: Giovanna Ioli (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa…*, ό.π., σελ. 156). Στην περίπτωση που εξετάζουμε εδώ, όσα υποστηρίζει δεν έχουν εφαρμογή, καθώς η Ναταλία και τα αδέλφια της έχουν εξίσου κακή σχέση με τη μουσική. Το ίδιο ισχύει για τον πατέρα − μόνο η μητέρα είναι καλλίφωνη και αγαπά τη μουσική. Παρ' όλα αυτά, η άποψη του Τζοανόλα δεν είναι εσφαλμένη. Πράγματι, όπως βλέπουμε να συμβαίνει και στο απόσπασμα από τις *Piccole virtù*, συχνά η συγγραφέας δηλώνει άγνοια − αν όχι για να μπορεί να δει και να μεταφέρει την πραγματικότητα υπό το πρίσμα του φανταστικού, τουλάχιστον για να μπορεί να προσεγγίζει το κάθε αντικείμενο του ενδιαφέροντός της −είτε πρόκειται για την εμπειρία της μουσικής είτε για πολύ απλούστερα πράγματα, όπως οι δουλειές του σπιτιού− με τη μεγαλύτερη δυνατή απλότητα και ειλικρίνεια, ως tabula rasa, απαλλαγμένη από προγενέστερες εγγραφές και μακριά από τους περιορισμούς της αυθεντίας. Είναι χαρακτηριστικό το πώς, σε συνέντευξή της, την περίοδο κατά την οποία πολιτεύεται, εξηγεί ότι, καθώς δεν ξέρει από πολιτική, μελετά για να μπορέσει να βγάλει λόγο στη βουλή και, συνεπώς, δεν ακολουθεί τυφλά κάποια προκαθορισμένη γραμμή (Βλ. Laura Furman, «An interview with…», ό.π., σελ.39)

όσων αντιλαμβάνεται, αλλά δεν παύει να είναι ισχυρή και στενά συνδεδεμένη με το συναίσθημά της.[891]

Μια ανάλογη απόρριψη της μουσικής συναντάμε και στο έργο του Δημήτρη Χατζή. Στο διήγημα «Το φονικό της Ιζαμπέλλας Μόλναρ (για την τέχνη)», που γράφεται το 1975, ο αφηγητής είναι ένας άνθρωπος που αγαπά την τέχνη της γλυπτικής περισσότερο από κάθε άλλη, γιατί, όπως λέει: «Μπορούσα τουλάχιστο να ξέρω τι βλέπω, τι θέλω να βλέπω σ' αυτή την τέχνη. Και προσπαθώ να δω την αντίληψή μου να επιβεβαιώνεται σε κάθε έργο της γλυπτικής που 'χα μπροστά μου» (ΣΠ 36). Παρακινούμενος από την περιέργειά του για αυτή την τέχνη γνωρίζει διάφορους γλύπτες και παρακολουθεί τη δουλειά στα εργαστήρια τους. Μια από αυτούς, είναι και η Μόλναρ, «μια γυναίκα πολύ χυδαία» (ΣΠ 43), που η «ανάγκη του στοχασμού τής ήταν άγνωστη» (ΣΠ 44). Αντίθετα με τον χαρακτήρα της, όμως, ο αφηγητής βρίσκει ότι στα αγάλματά της απεικονίζεται «ένας άνθρωπος ισορροπημένος μέσα στον κόσμο, συμφιλιωμένος» (ΣΠ 37) και θαυμάζει ιδιαίτερα το έργο της.

Την αρμονία που βρίσκει στα γλυπτά έργα δεν την εντοπίζει όμως και στη μουσική: «Η μουσική με την απόλυτη γενίκευση που 'ναι στη φύση της, δεν έφτασε ποτέ βαθύτερα στην ψυχή μου» (ΣΠ 35), δηλώνει εμφατικά ο αφηγητής. Παρότι ο ίδιος δεν επεκτείνεται σε περαιτέρω ανάλυση της σχέσης του με τη μουσική, υπάρχει ένα στοιχείο που αποκαλύπτει αυτή του τη φράση υπό διαφορετικό φως: Από την αρχή κιόλας του διηγήματος ο άντρας δηλώνει ότι είναι ένας λογιστής, χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις από τη ζωή, ο οποίος προσπαθεί να εξηγήσει τον κόσμο βάσει των αντιληπτικών του ικανοτήτων.[892] Έτσι, η σχέση του με την τέχνη περνά μέσα από μια στενή μαθηματική λογική. Η δυνατότητα να εντοπίσει τους άξονες που σχηματίζουν ένα γλυπτό, η αντίληψη της «μαθηματική[ς] των κρυμμένων σχέσεων» σε αυτό (ΣΠ38), τον συγκινεί, ιδιαίτερα όταν την αντιπαραβάλλει με την άλογη και απάνθρωπη

[891] Αντίστοιχη λογική συναντάμε και στο ποίημα «Un posto di vacanza [Ένας τόπος διακοπών]» του Β. Σερένι. Εκεί διαβάζουμε: *με το δάχτυλο χαράσσοντας στο αντίφως πόλεις/ που ίσως υπήρξαν και δεν θα υπάρξουν πια –/ «Όλο αυτό,» λέει η γυναίκα, / «θα στο δώσω/ αν γονατίζοντας με λατρέψεις»./ Μα ο άντρας, που δεν είναι αντάξιος του ονείρου και της επιβολής/ γρήγορα λιγοψυχά, καμιά μουσική δεν τους ανυψώνει πια.* (242) (Παράρτημα Α, αρ. 119). Όταν ο άντρας δεν αφήνεται στην παρόρμηση, στο συναίσθημα και το όνειρο, η μουσική χάνει τη δυνατότητα να λυτρώσει το ζευγάρι.

[892]«[…] ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο αφηγητής στο διήγημα μοιάζει με τον τρόπο που μιλούσε ο Χατζής για τον εαυτό του και για το δικό του έργο […] Από την άλλη μεριά, όμως, και η γλύπτρια μοιάζει να αντιπροσωπεύει κάποιες όψεις του Χατζή», γράφει ο Χ. Χόκβέρντα (Χέρο Χόκβερντα, *Μεταξύ παρελθόντος και…*, ό.π., σελ. 393). Όπως η Γκίνζμπουργκ «γίνεται» οι πρωταγωνίστριες της (και αντίστροφα) στα αποσπάσματα που είδαμε παραπάνω, έτσι συμβαίνει και εδώ με τον Χατζή.

εικόνα του κόσμου.[893] Αυτό τον διαφοροποιεί και από την καλλιτέχνιδα, η οποία δημιουργεί τα αγάλματα: Η Μόλναρ, απόλυτα παραδομένη στις παρορμήσεις και τα συναισθήματά της δημιουργεί αρμονία, ενώ ο αφηγητής δυσκολεύεται ακόμη και να τη αντιληφθεί. Η περίπτωση του αφηγητή στο «Φονικό…» δείχνει ότι μια αυστηρά λογική πρόσληψη της τέχνης αφήνει τη μουσική απρόσιτη.[894] Η Γκίνζμπουργκ, αντίθετα, διατεθειμένη να περάσει στην πράξη, παραμερίζοντας τη λογική, αντιλαμβάνεται την αξία του τραγουδιού, το οποίο μοιάζει να έχει μια δική του δυναμική.

Ένα τραγούδι, όμοιο με αυτό της Γκίνζμπουργκ, το οποίο ακούγεται ενάντια στη λογική συναντάμε και στο έργο του Χατζή. Καθώς ηχεί σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο, η μουσική μπορεί να μην προκαλεί ευτυχία, αλλά καθησυχάζει, έστω και παροδικά, τους ανθρώπους που το έχουν ανάγκη. Στο διήγημα «Τραγούδι στην Αθήνα», που διαδραματίζεται στην αρχή της Κατοχής, όταν στη γειτονιά του δεν υπάρχουν γερμανικά μπλόκα, ο Κωσταντής βγαίνει με το καρότσι του και τραγουδά φωναχτά ένα προπολεμικό ρεμπέτικο τραγούδι[895]:

> «Το τραγούδι δεν είχε κανένα νόημα. Μα η φωνάρα γίνηκε σιγά-σιγά ένα μήνυμα για όλους, ένα σύνθημα για τους μεγάλους και τους μικρούς, τα παλληκάρια και τους φοβισμένους. Οι καρδιές τους γαλήνευαν όλες, δεν τους είχε γελάσει ποτές με το μήνυμά του: οι Γερμανοί δεν ήταν σήμερα στη δική τους γειτονιά» (σελ. 17)
>
> (*Θητεία*, 1960*)

Ο Κωσταντής ζει μαζί με τα παιδιά του και τον αδελφό του Βασίλη. Οι δύο άντρες έχουν διαμετρικά αντίθετους χαρακτήρες και απόψεις σχετικά με την κατάσταση: Ο Βασίλης, περίκλειστος σε μια καθημερινότητα που δεν εκτείνεται έξω από το σπίτι τους και παγιδευμένος στη φτώχια τους, μοιάζει να αδιαφορεί για τον πόλεμο· η Αντίσταση για εκείνον είναι, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, απειλή. Αντίθετα ο Κωσταντής, περνά το μεγαλύτερο

---

[893] Ο Γ. Παγανός συσχετίζει την προσήλωση του αφηγητή στους άξονες και τα μέτρα με τη «τη βαθιά πίστη του συγγραφέα στη διαρκή ανάγκη που αισθάνεται ο άνθρωπος να ξαναφτιάξει τον κόσμο στα δικά του μέτρα» (Γιώργος Παγανός, *Η νεοελληνική πεζογραφία…*., ό.π., σελ. 239)

[894] Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τον Χατζή, το ίδιο ισχύει και για τη γλυπτική. Λίγο πριν το κλείσιμο του έργο, ο αφηγητής παραδέχεται: «[…] τη γλυπτική δεν μπόρεσα να την εξηγήσω με κάποιες ολόκληρες αισθητικές θεωρίες», πουθενά δεν έφτασα σε τίποτα» (ΣΠ 53). Ο συγγραφέας σε αυτό το διήγημα να εκφράζει δικές του απόψεις για την τέχνη: σύμφωνα με τον ίδιο «πρόκειται για μια λογική οργάνωση μιας άλογης ‘φύσης’». Επίσης, υπογραμμίζει την ανάγκη για ύπαρξη καθοριστικών αξόνων γύρω από τους οποίους δομείται ένα έργο και απορρίπτει περιγραφικά και διακοσμητικά στοιχεία. Παράλληλα, όμως, επισημαίνει ότι το πεδίο της πρόσληψης είναι ένας άλλος, ξεχωριστός κόσμος, ο οποίος δεν μπορεί να ακολουθεί αυστηρά τους κανόνες της δημιουργίας.

[895] Το συγκεκριμένο τραγούδι απαγορεύεται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας Μεταξά, λόγω άσεμνου περιεχομένου. Πιθανότατα, όμως, ο Χατζής, ο οποίος, τουλάχιστον μετά το 1974, φαίνεται να μην συμπαθεί το ρεμπέτικο, διαλέγει το συγκεκριμένο τραγούδι «μόνο για να είναι ‘ακίνδυνο’ στη συγκεκριμένη περίσταση» (Βλ Χέρο Χόκβερντα, ό.π., σελ. 208)

μέρος της μέρας του εκτός σπιτιού, κερδίζει τα προς το ζην τραγουδώντας με το καρότσι του και θαυμάζει τους αντάρτες. Ο τρόπος που βρίσκει να συμμετέχει κι ο ίδιος στην Αντίσταση είναι ακριβώς μέσω του τραγουδιού του. Είναι αυτό το γεγονός που ανησυχεί τον αδελφό του, ο οποίος αποφασίζει να χαλάσει το καρότσι για να τον αποτρέψει από το να συνεχίσει.

Παρά όσα έχουν συμβεί, ο Κωσταντής βγαίνει ξανά στον δρόμο και φωνάζει το τραγούδι του – αυτή τη φορά «με τα χέρια στις τζέπες» (ΘΤ 23). Μέχρι την επόμενη μέρα το πρωί, ο άντρας δεν επιστρέφει στο σπίτι του. Ο Βασίλης μην γνωρίζοντας αν ο αδελφός του έχει θυμώσει ή αν τον έχουν συλλάβει οι Γερμανοί, παίρνει το καρότσι που εντωμεταξύ έχει επισκευάσει και βγαίνει στον δρόμο, για να επαναλάβει ό,τι έκανε τον προηγούμενο καιρό ο Κωσταντής:

> «Ξεκίνησε. Και σαν να ’ρχότανε μονάχη της από τις ρόδες που τρίζανε, απ’ τα χερούλια που ζωντάνευαν σα χέρια μες στις παλάμες του, μοναχή της, αυτοδύναμη, ανέβηκε η ίδια φωνή –ξέσπασε, γιόμωσε πάλι το δρόμο:
>
> *Η Βαρβάρα κάθε βράδυ*
> *στη Γλυφάδα ξενυχτάει…*» (ΘΤ 24)

Όταν ο Βασίλης, από ντροπή για τον τρόπο με τον οποίο έχει φερθεί στον αδελφό του και από ανησυχία για την τύχη του, υπερβαίνει τους φόβους του και ενεργεί αντίθετα προς τη λογική που ακολουθούσε ως τότε, το τραγούδι εμφανίζεται «αυτοδύναμο» για να τον ενδυναμώσει, επανασυνδέοντάς τον με τον κόσμο.

Αυτός ο χαρακτήρας της μουσικής συναντάται συχνότερα στα έργα του Χατζή, κυρίως σε εκείνα που αφορούν τον πόλεμο. Το τραγούδι εμφανίζεται ως «από μηχανής θεός» στις δυσκολότερες στιγμές, όταν ο λόγος δεν επαρκεί για να περιγράψει την πραγματικότητα και τα συναισθήματα των ατόμων. Καθώς εμψυχώνει τους ανθρώπους και, ειδικά, τους αντάρτες και ενισχύει τον δεσμό με το όραμά και τις ελπίδες τους, μοιάζει να μετασχηματίζει τα γεγονότα και έτσι, αναδεικνύεται σε βασικό στοιχείο συγκρότησης της συλλογικής εμπειρίας.

Στο σώμα έργων του Χατζή με αναφορά στον πόλεμο το τραγούδι λειτουργεί με τρείς βασικούς τρόπους. Πρώτον, ως το αντίδοτο στον πόνο: το κορίτσι που έχει χάσει το πόδι του «σ’ όλο το δρόμο τραγούδαγε [στους μεταγωγούς που την μεταφέρουν στο νοσοκομείο] για να τούς αλαφρύνει» (ΘΤ 59), ο θρήνος των γυναικών για τα ζώα που πεθαίνουν, μεταφέροντας τροφή για τον στρατό, στη χιονισμένη Πίνδο «πνιγότανε μέσα στο τραγούδι της ατελείωτης συνοδείας» (ΦΤ 60-61), ενώ το τραγούδι της Αυγερινής «ανέβαινε να ζεστάνει τους

παγωμένους θαλάμους» του νοσοκομείου (ΦΤ 70). Δεύτερον, λειτουργεί λυτρωτικά απέναντι στον φόβο, όπως δείχνει ο διμοιρίτης Γκόγκος που παραμένει στο πόστο του και τραγουδά μέχρι τον θάνατό του (ΘΤ 53) ή η ανάγκη των ανταρτών να τραγουδήσουν μετά την επιτυχή ολοκλήρωση μιας επικίνδυνης αποστολής (ΦΤ 96-97). Τέλος, συνδέεται με την ελπίδα για το μέλλον: τα αντάρτικα τραγούδια που τραγουδούν ακόμη και τα παιδιά εκφράζουν τη συλλογική προσδοκία για έναν καλύτερο κόσμο (ΤΜΠ 198), μια «υπόσχεση της ειρήνης» (ΘΤ 96).

Μια εικόνα που θυμίζει αρκετά τα τραγούδια του πολέμου του Χατζή, περιγράφει ο Γιάννης Δάλλας χρόνια αργότερα. Στο ποίημα «Γραφή» της συλλογής Οριογραμμή που γράφεται από το 2006 έως το 2013 όταν ο «πόλεμος» και η μουσική συναντώνται, δημιουργούν ελπίδα, τέχνη. Εκεί διαβάζουμε:

> *Κείμενα εδάφια περικοπές και αποσπάσματα…*
>
> *Περικοπές του βίου κι αποσπάσματα εκτελέσεων*
> *σ' εδάφια*
> *που εν μέσω ήχων αρμονίου και ριπών σκοποβολής,*
> *χορεύοντας*
> *ή σπαρταρώντας ρυθμικά, κατάκεινται τα σώματα*
> *του λεκτικού κοιτάσματός σου Ποίηση* (Β251)

Στο συγκεκριμένο κείμενο, η Ποίηση παρουσιάζεται ως ένα κοίτασμα, το οποίο διαμορφώνεται από κομμάτια ζωής και βίας που μετατρέπονται σε λέξεις και μπλέκονται ρυθμικά. «Για μένα είναι όρος [το ποίημα] να έχει μουσική, [...] να έχει ένα ρυθμό»,[896] δηλώνει ο Δάλλας. Έτσι, μέσα στους στίχους συνυπάρχουν παράξενα δύο είδη ήχων: οι *ήχοι του αρμονίου* και *οι ριπές σκοποβολής.* Ακόμα και τα πιο τραγικά ή τραυματικά γεγονότα, μέσω της συνάντησής τους με τη μουσική, μπορούν να μεταμορφωθούν σε Ποίηση, σε «καινούργιους κόσμους».[897]

Σε αυτό το πλαίσιο, ο ρόλος του ποιητή είναι να μη σταματά να συνδέει τον λόγο με τη μελωδία:

> *Κι ο μετανάστης που γύρισε από το ταξίδι του χρόνου*
> *ο ποιητής-μετανάστης*

[896] Βλ. Γιώργος Δουατζής, *Γιάννης Δάλλας, Να βγω…*, ό.π., σελ . 27

[897] «Γεννήθηκα ως ύπαρξη απ' τη φύση και εκκρεμώ διπλά: μέσα στην κοινωνία ως συνύπαρξη και μες στο σύμπαν κοσμογονικά ως τεχνουργός: ως αυτουργός καινούργιων κόσμων, τώρα μέσα από την τέχνη», γράφει ο Γ. Δάλλας (Γιάννης Δάλλας, *Από την ύπαρξη…*, ό.π., σελ. 85). Κάθε ποίημα είναι ένας καινούργιος κόσμος ζυμωμένος με τη μουσική.

ανοίγει τα κελιά σαν κλουβιά και μονολογεί.
«Όλα τα φτερά μαγκωμένα στα ηλεκτροφόρα σύρματα
τα φτερά του νόστου
τραγούδησε ραγισμένη φωνή τραγούδησε
κι ύστερα γείρε τρυφερά το λαρύγγι σου
δυσμικέ κύκνε…» (Β68)

(«Καισαριανή (Επί τύμβω), *Αποθέτης*, 1993, Β68)

Η εικόνα των φτερών που είναι μαγκωμένα σε *ηλεκτροφόρα σύρματα* αποδεικνύει ότι τα πτηνά που τα ακούμπησαν είναι πλέον νεκρά ή θανάσιμα τραυματισμένα. Η φωνή του κύκνου να ραγίζει· η θλιβερή πραγματικότητα δημιουργεί ρωγμές, σιωπές εγκολπώνονται στον λόγο του. Ο κύκνος, εδώ, θυμίζει την εικόνα που αποδίδει ο ποιητής στη συνείδησή του, η οποία λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη και τον οδηγεί στη γραφή.[898] Κάπου ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο, ο ποιητής-μετανάστης ζητά να ακούσει το τραγούδι του κύκνου που βρίσκεται στη δύση της ζωής του, το κύκνειο άσμα της συνείδησής του που θα τού επιτρέψει να δημιουργήσει το τελειότερο έργο του.[899]

Ενώ σε αυτό το ποίημα ο Δάλλας μοιάζει να έρχεται αντιμέτωπος με τη σκέψη του τέλους, εννέα χρόνια αργότερα, ο ποιητής είναι *έτοιμος πάλι να στραφεί, να/ πάρει και να ξαναπάρει φως και μουσική από την κβαντομηχανή του/ σύμπαντος* («Να ξαναπάρει φώς…», *Γεννήτριες*, Β151).

Την προσπάθεια να δημιουργηθεί μια νέα πραγματικότητα, με ελαφρώς διαφορετικούς όρους, μέσω του τραγουδιού συναντάμε και στο έργο του Β. Σερένι. Στο ποίημα «Finestra [Παράθυρο]» της συλλογής *Strumenti Umani* [Ανθρώπινα εργαλεία] του 1965, διαβάζουμε:

Ξαφνικά – βλέπεις – ήρθε,
ήρθε ξαφνικά η άνοιξη
που περίμενες εδώ και χρόνια.

Σε κοιτάζω που προσφέρεσαι σ' εκείνο το πράσινο,
στη ζωντανή πνοή στον άνεμο,
σε κάτι άλλο που αγνοώ και φοβάμαι
– και είμαι κρυμμένος –
και αν άγγιζε την καρδιά μου, θα πέθαινα.

[898] Βλ. παραπάνω, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1.1, ποίημα «Συνείδηση», σελ. 29

[899] Στον Φαίδωνα του Πλάτωνα διαβάζουμε: «[«αυτοί [οι κύκνοι] όταν αισθάνονται ότι πλησιάζει το τέλος των […] τραγουδούν πολύ και περίφημα, επειδή αισθάνονται χαράν, διότι πρόκειται να υπάγουν κοντά εις τον θεόν, του οποίου είναι θεράποντες [85a]» (Πλάτων (μτφ. Ευάγγελου Παπανούτσου), *Φαίδων*, εκδ. Ιωάννου Ζαχαροπούλου, Αθήνα 1957, σελ. 118-119).

Αλλά το ξέρω πολύ καλά [*πως θα συμβεί*] *αν προς την κραυγή*
των λεωφόρων προβάλλω,
πολύ διαφορετικός εγώ από το πράσινο
που στις βεράντες μια ζωντανή πνοή κινεί,
από το απίστευτο τριζόνι που φέτος
ξεπροβάλλει το βράδυ ανάμεσα στις στέγες της πόλης
– και κλεισμένος μένω μέσα μου, τυλιγμένος στη φρίκη.

Επίσης, μία μέρα στάθηκε αρκετή.
Μέσα σε πόσες, για μία που ήρθε,
κινήθηκαν τα σύννεφα
που πυκνά τρέχουν πυκνά πάνω απ' το πράσινο,
σβήνουν το τραγούδι και το αύριο
και σκοτεινό θέλουν τον ουρανό μας.

Πες το εσύ λοιπόν αν ακόμα το ξέρεις,
ότι πάντα είμαι το τραγούδι σου,
η ζωντανή πνοή, το δικό σου
αιώνιο πράσινο, η φωνή που αγάπησε και τραγούδησε –
που τώρα, αγωνίζεται, την ακούς;,
ανακαλύπτει πάνω στις στέγες εκείνο το λίγο από άνοιξη
και ψάχνει και προσπαθεί και πάλι συμβιβάζεται. (123-124) (Παράρτημα Α, αρ. 120)

Στο «Finestra», ο ποιητής σκύβει στο παράθυρο μαζί με μια γυναικεία μορφή.[900] Πρώτη εκείνη και στη συνέχεια αυτός, παρατηρούν τον πολυαναμενόμενο αλλά ξαφνικό ερχομό της άνοιξης −ενός στοιχείου που σταθερά στο έργο του Σερένι συμβολίζει τη νεότητα, τη ζωντάνια. Ο Σερένι αντιλαμβάνεται ότι η γυναίκα παρασύρεται από την εικόνα και συμμετέχει στην αναγέννηση της φύσης, κάτι που ο ίδιος αδυνατεί να κάνει· έτσι, μένει κρυμμένος. Στους συγκεκριμένους στίχους το ποιητικό υποκείμενο μοιάζει να αντιλαμβάνεται έναν κίνδυνο που η γυναίκα αγνοεί: Στην ουσία, παραδέχεται ότι η άνοιξη, με όλη τη ζωντάνια και έντασή της, είναι τόσο δυνατή που αν τον άγγιζε απευθείας − εκείνον που είναι τόσο διαφορετικός από το «πράσινο»− θα τον κατέκλυζε συναισθηματικά, θα τον υπερέβαινε, προκαλώντας ένα είδος θανάτου. Έτσι, ο ίδιος συνεχίζει να *συμβιβάζ*[*εται*], να παρατηρεί όσα συμβαίνουν από απόσταση. Γρήγορα, όμως, το σκηνικό αλλάζει· ο ουρανός −μαζί και το μέλλον− γεμίζει πυκνά σύννεφα και το τραγούδι σταματά να ακούγεται. Στο κλείσιμο του κειμένου, ο ποιητής αναζητώντας μια σταθερά, ζητά από τη γυναίκα να του πει ότι το τραγούδι της είναι εκείνος.

[900] Πιθανόν ο Σερένι αναφέρεται στη σύζυγό του.

Το βασικότερο χαρακτηριστικό αυτού του πυκνού σε εικόνες ποιήματος είναι οι διαρκείς εναλλαγές: από την ανοιξιάτικη φύση στον συννεφιασμένο ουρανό· από στίχους ή και στροφές που θυμίζουν περισσότερο προφορικό λόγο σε λυρικές περιγραφές· από ψυχρό σε τρυφερό τόνο στον λόγο. Απέναντι σε έναν κόσμο που μεταβάλλεται με ιλιγγιώδη ταχύτητα ακόμη και το τραγούδι απειλείται.[901] Τότε ο ποιητής αποφασίζει να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα, ισχυροποιώντας, παράλληλα, τον δεσμό του με τη γυναίκα: γίνεται ο ίδιος το τραγούδι στα μάτια της και αποκαθιστά, έτσι, τη σχέση τους με το αιώνιο, με το άφθαρτο.[902]

Στη διατήρηση των δεσμών ανάμεσα στα μέλη μιας οικογένειας μέσω του τραγουδιού, αναφέρεται και η Ν. Γκίνζμπουργκ στο μυθιστόρημά της *Lessico famigliare* [*Οικογενειακό λεξικό*]. Η μητέρα της γράφει και τραγουδά ένα τραγούδι που, όπως και οι μικρές φράσεις που επαναλαμβάνονται από τα μέλη της οικογένειας, λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος, επιτρέποντας την διατήρηση των σχέσεων ακόμη και σε περιόδους ριζικών αλλαγών. Παρά τις δυσκολίες των πρώτων χρόνων στο Τορίνο – την έλλειψη χρημάτων, τις ανάγκες των παιδιών, την κακή διάθεση του πατέρα ή τη νοσταλγία για άλλα μέρη – η μητέρα βρίσκει χαρά μέσα από το τραγούδι: «Ήταν όμως ευτυχισμένη, γιατί μόλις σταματούσε να κλαίει, γινόταν πολύ χαρούμενη και τραγουδούσε δυνατά σε όλο το σπίτι»[903] (A932). Η μουσική συνοδεύει επίσης τις κοινωνικές στιγμές της οικογένειας: γύρω από το τραπέζι, με φίλους ή συγγενείς, απαγγέλλονται ποιήματα και τραγουδιούνται στίχοι, ενώ η μητέρα εκφράζει τη χαρά της μέσα από δυνατή φωνή, όπως σημειώνεται: «*Io son don Carlos Tadrid / E son studente in Madrid* τραγουδούσε η μητέρα μου· και ο πατέρας μου [...] έβγαινε κάθε τόσο στην πόρτα της τραπεζαρίας, καχύποπτος, συνοφρυωμένος, με την πίπα στο χέρι [...]»[904] (A926). Ακόμη, οι καθημερινές φωνές του πατέρα στο εργαστήριο, συνδέονται με το τραγούδισμα της μητέρας, υπογραμμίζοντας τη σταθερότητα αυτής της οικογενειακής έκφρασης: «*Io son don Carlos*

[901] Ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτό το ποίημα η εικόνα του ποιητικού υποκειμένου: Σε αντίθεση με τη γυναίκα, εκείνος μοιάζει τραυματισμένος, φοβισμένος και ανίκανος να συμμετέχει στην χαρά. Αν εξετάσουμε αυτό το στοιχείο υπό το πρίσμα της εμπειρίας του μεταπολεμικού κόσμου, φαίνεται ότι ο ποιητής αισθάνεται αδύναμος να ανταποκριθεί στις συνθήκες που καλείται να αντιμετωπίσει

[902] Για το πώς η λογική της γραφής τους Σερένι μοιάζει με τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης, γράφει ο Γκ. Φράσκα (Gabriele Frasca, «Il luogo della voce», ό.π., σελ. 30)

[903] «Era tuttavia felice, perché appena smetteva di piangere, diventava allegrissima, e cantava a squarciagola per casa»

[904] «*Io son don Carlos Tadrid / E son studente in Madrid* cantava mia madre; e mio padre, che se ne stava a leggere nel suo studio, s'affacciava ogni tanto alla porta della stanza di pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano»»

Tadrid / E son studente in Madrid τραγουδούσε η μητέρα μου με όλη της τη δύναμη, ενώ σηκωνόταν και χτένιζε τα μαλλιά της [...]»[905] (A931).

Μέσα από αυτές τις στιγμές, η μουσική λειτουργεί ταυτόχρονα ως μέσο έκφρασης συναισθημάτων και ως πυρήνας οικογενειακής συνοχής. Το τραγούδι της μητέρας, η χαρά που μεταφέρει και η συμμετοχή των μελών της οικογένειας στις κοινές στιγμές τραγουδιού (και ποίησης), αναδεικνύουν πώς η μουσική ενισχύει τη σύνδεση και την αλληλεγγύη μεταξύ των μελών της οικογένειας.

Συμπεράσματα τρίτου κεφαλαίου

Συμπερασματικά, στα έργα που είδαμε παραπάνω, η μουσική επιτρέπει στους χαρακτήρες να διαχειριστούν συναισθήματα, μνήμες και συλλογικές εμπειρίες που δεν μπορούν να εκφραστούν με λέξεις· λειτουργεί ταυτόχρονα ως έκφραση, γέφυρα επικοινωνίας και μορφή αντίστασης ή συναισθηματικής ανασύνταξης. Στον Δάλλα μετατρέπεται σε παράφωνη αντήχηση της βίας και της ιστορικής ρήξης· στον Χατζή διατηρεί μια συλλογική δυναμική, ως μέσο εμψύχωσης και αντίστασης, αλλά και ως δείγμα της αλλαγής των καιρών· στον Σερένι εμφανίζεται αμφίσημη, ταλαντευόμενη ανάμεσα στη μνήμη και τη φθορά· ενώ στη Γκίνζμπουργκ καταγράφεται κυρίως ως φορέας μνήμης των ατόμων, που ανασυγκροτεί και επανανοηματοδοτεί το παρελθόν. Γίνεται φανερό, έτσι, ότι το τραγούδι και οι μελωδίες «κατοικούν» σε ένα ενδιάμεσο πεδίο, ανάμεσα στον αφηγηματικό λόγο και τη σιωπή της εμπειρίας, μεταμορφώνοντας την πραγματικότητα και συνδέοντας τους ανθρώπους.

*

Συμπεράσματα Τρίτου μέρους

Στο τρίτο μέρος της διατριβής, εξετάσαμε τις περιπτώσεις εκείνες που η σιωπή εγγράφεται σε ένα μεταιχμιακό πεδίο συνύπαρξης με τον λόγο. Η πρώτη τέτοια συνθήκη είναι η επικοινωνία με το επέκεινα: στους ποιητές, οι νεκροί διατηρούν μια μορφή παρουσίας στον κόσμο και εγγύτητας με τους ζωντανούς, μέσω της μνήμης και φωνών που επιμένουν· αντίθετα, στους πεζογράφους ο θάνατος εκδηλώνεται ως απόλυτη απουσία που, ωστόσο, διατηρεί ένα

[905] «*Io son don Carlos Tadrid / E son studente in Madrid* cantava mia madre a piena voce, mentre si alzava e si spazzolava i capelli […]»

«φάντασμα λόγου» μέσα στη μνήμη και τη σκέψη. Στη δεύτερη, τα όνειρα συγκροτούν έναν σιωπηλό χώρο διατήρησης της ταυτότητας, της μνήμης και της επιθυμίας, χωρίς να μεταβάλλουν την πραγματικότητα, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται η αμφίσημη λειτουργία τους, καθώς, όταν αποσπώνται από το ιστορικό τους πλαίσιο, μπορούν να οδηγήσουν σε εξιδανίκευση ή σε αδράνεια αντί να αποκαλύψουν την εμπειρία. Τέλος, η μουσική αναδεικνύεται ως άμεση, μη λεκτική μορφή έκφρασης που επιτρέπει τη διαχείριση μνήμης, συναισθημάτων και συλλογικών εμπειριών, λειτουργώντας άλλοτε ως αντίσταση και άλλοτε ως μέσο επανανοηματοδότησης του παρόντος ή ως μέσο διατήρησης του παρελθόντος.

Συμπεράσματα:
Η φύση της σιωπής

Μετά από μια μακρά περίοδο δικτατοριών, πολέμου, ανελευθερίας, περιορισμού ή και απαγόρευσης του λόγου, η λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου δεν συνεπάγεται την άρση της σιωπής. Με το πέρασμα σε μια νέα εποχή, η παύση του λόγου συνιστά βασικό χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής εμπειρίας και εγγράφεται στη λογοτεχνία της περιόδου, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ιταλία.

Στην παρούσα διατριβή εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται η σιωπή στη λογοτεχνική παραγωγή, μέσα από τη συγκριτική ανάλυση του έργου της Ναταλία Γκίνζμπουργκ, του Γιάννη Δάλλα, του Βιττόριο Σερένι και του Δημήτρη Χατζή. Αφετηρία της έρευνας αποτέλεσαν ερωτήματα όπως: ποια είναι η μεταπολεμική κατάσταση του λόγου, τι απομένει από τις σιωπές της περιόδου η οποία προηγείται, αν και γιατί αναδύονται νέες, ποιες μορφές προσλαμβάνουν και πώς συνδέονται με τη συγκρότηση της μνήμης και τη διαμόρφωση της νέας κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας. Εκκινώντας από τα παραπάνω ερωτήματα, επιχειρήσαμε τη μελέτη των συνθήκων υπό τις οποίες ο λόγος φθίνει, διακόπτεται ή παύει, καθώς και του τρόπου με τον οποίο το έργο των τεσσάρων συγγραφέων πραγματεύεται τη σιωπή.

Η επιλογή των δύο χωρών βασίστηκε τόσο στις κοινές εκφάνσεις του συλλογικού τραύματος του Πολέμου κατά τη μεταπολεμική εποχή όσο και στην κοινή ανάγκη αναδιαμόρφωσης και επαναπροσδιορισμού της συλλογικής ταυτότητας. Η επιλογή των συγκεκριμένων συγγραφέων στηρίχθηκε στη συστηματική παρουσία της σιωπής στο έργο τους, στις υφολογικές και θεματικές συγγένειες μεταξύ των δημιουργών που ανήκουν στην ποίηση και την πεζογραφία αντίστοιχα, καθώς και στην κοινή οπτική των λογοτεχνών που μελετήθηκαν για τη μεταπολεμική πραγματικότητα. Επιπλέον, οι συγκεκριμένοι συγγραφείς κατέχουν κεντρική θέση στο λογοτεχνικό πεδίο, αποτυπώνοντας την πραγματικότητα της συγκεκριμένης περιόδου στις δύο χώρες, ενώ το έργο τους δεν έχει μελετηθεί συστηματικά μέχρι σήμερα υπό αυτό το πρίσμα.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας, παρουσιάστηκε η σιωπή στο έργο των τεσσάρων δημιουργών ως αποτέλεσμα της σκληρής μεταπολεμικής πραγματικότητας και των επιπτώσεών της στο άτομο. Στο πρώτο κεφάλαιο, η εμφάνιση σιωπών συναρτάται με την πολυπλοκότητα του νέου κόσμου, ο οποίος καθιστά τον συμβατικό λόγο ανεπαρκή. Σε αυτό το πλαίσιο, σύμφωνα με τους λογοτέχνες, η ποίηση συνιστά την πιο ανθεκτική μορφή έκφρασης, καθώς συνεχίζει να αποτελεί ένα είδος ουσιαστικού λόγου μέσα σε ένα περιβάλλον κρίσης. Στο δεύτερο κεφάλαιο, η σιωπή διερευνάται ως αποτέλεσμα έντονων αρνητικών συναισθημάτων, όπως η λύπη, η απογοήτευση, η ντροπή, τα αισθήματα ήττας και ματαιότητας και η απόγνωση, στα οποία τείνουν να εγκλωβίζονται τα άτομα στον μεταπολεμικό κόσμο. Ο περιορισμός σε αυτή την εσωτερική κατάσταση, ωστόσο, ενίοτε αποκαλύπτει τα όριά τους και οδηγεί σε μια πιο καθαρή αντίληψη της πραγματικότητας και του εαυτού. Στο τρίτο κεφάλαιο, η σιωπή συνδέεται με το αίσθημα εξορίας που προκύπτει από την αποξένωση από τον εαυτό, τους Άλλους και το περιβάλλον, στην περίοδο που ακολουθεί τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η αλλοτρίωση των υποκειμένων στη νέα εποχή εξαλείφει κάθε δυνατότητα επικοινωνίας

Στο δεύτερο μέρος, εξετάσαμε τις περιπτώσεις όπου οι συγγραφείς πραγματεύονται τη σιωπή ως ένα πεδίο φορέα περιεχομένου. Στα κείμενα που αναλύθηκαν η σιωπή αποκτά διττό χαρακτήρα: εμφανίζεται ως χώρος εγκλωβισμού και, παράλληλα, ως ο μοναδικός χώρος όπου επιβιώνουν όσα χάνονται από τον λόγο. Στο πρώτο κεφάλαιο, ασχοληθήκαμε με το βάθος που αποκαλύπτεται στους λογοτέχνες όταν αναγκάζονται να προσεγγίσουν τον «τόπο του ανείπωτου», καθώς η πραγματικότητα τούς ωθεί στη σιωπή. Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς, συνδέουν τον έρωτα νομοτελειακά με τη σιωπή, μια και βλέπουν τον φθαρμένο λόγο ανίκανο να μιλήσει για ένα άφθαρτο συναίσθημα. Η εμπειρία της απώλειάς του και τα συναισθήματα που γεννά, δεν αρθρώνονται. Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην παύση του λόγου που επιβάλλεται στα άτομα – είτε από ένα καταπιεστικό καθεστώς είτε από τις κοινωνικές συνθήκες που οδηγούν στην αλλοτρίωση– και η οποία επιτρέπει τη διάσωση ενός είδους «άρρητης γνώσης» στη σιωπή τους, μιας καθαρότερης αντίληψης του κόσμου, των άλλων ανθρώπων, του εαυτού, της Ιστορίας. Την πρόσβαση στην ίδια γνώση αποδίδουν οι λογοτέχνες και σε μια κατηγορία ατόμων, τα οποία διαχρονικά δεν εκφράζονται ελεύθερα: στις γυναίκες.

Στο τρίτο μέρος, μελετήθηκαν οι περιπτώσεις εκείνες όπου λόγος και σιωπή συνυπάρχουν και συγκροτούν ένα μεταιχμιακό πεδίο ιδιότυπης επικοινωνίας. Το πρώτο κεφάλαιο,

επικεντρώνεται στην παρουσία φασματικών μορφών στα κείμενα που μελετήθηκαν: συχνά είναι τα παραδείγματα όπου οι νεκροί επιστρέφουν ως φαντάσματα και, μέσα στη σιωπή, συνομιλούν με τους συγγραφείς. Αντίστοιχα, ως φάντασμα εμφανίζεται και η χαμένη πιθανότητα ενός ουσιαστικού λόγου, η οποία στοιχειώνει τα υποκείμενα. Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρακολουθήσαμε τον τρόπο με τον οποίο από τη σιωπή του ύπνου, των ονείρων, του οραματισμού αναδύεται ένας λόγος, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να οδηγήσει στη λύτρωση. Όταν αυτό δεν συμβαίνει, τα άτομα εγκλωβίζονται σε αυτή τη σιωπή, στην ησυχία μιας κατάστασης υπνηλίας, που τα οδηγεί στην οριστική αποσύνδεση από τον κόσμο. Στο τρίτο κεφάλαιο, εξετάσαμε την περίπτωση της μουσικής ως μιας έντονα δυναμικής γλώσσας. Η μουσική έχει τη δυνατότητα να εκφράσει την πραγματικότητα, να διατηρήσει και να επαναφέρει την μνήμη, αλλά και να επανανοηματοδοτήσει την εμπειρία. Αυτός είναι και ο λόγος που τη συναντάμε άλλοτε να χρησιμοποιείται με σκοπό την επιβολή μιας στρεβλής πραγματικότητας από δυνάμεις εξουσίας, και άλλες φορές να επανασυνδέει τους ανθρώπους, αποκαλύπτοντας ή θυμίζοντάς τους την ουσία των εμπειριών τους.

Η συγκριτική προσέγγιση του corpus των έργων που μελετήσαμε κατέδειξε ότι, παρά τις επιμέρους ομοιότητες και διαφοροποιήσεις τους, οι τέσσερις συγγραφείς κινούνται στο ίδιο πλαίσιο κατανόησης της σιωπής.[906] Κοινό άξονα στο έργο τους αποτελεί η εικόνα ρήξης του υποκειμένου με την πραγματικότητα, η οποία εκφράζεται μέσω της ρηγμάτωσης του λόγου και καταλήγει στη σιωπή.

Η Ναταλία Γκίνζμπουργκ εστιάζει κυρίως στην ευθραυστότητα των ανθρώπινων σχέσεων, ενώ ο Δημήτρης Χατζής στην προβληματική ένταξη των ατόμων σε ένα αφιλόξενο παρόν. Οι δύο πεζογράφοι, μέσα από πρόσωπα με έντονα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύουν διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας θεμελιώδους αδυναμίας σύνδεσης, στο μεταπολεμικό περιβάλλον· είτε αυτή εκδηλώνεται στο επίπεδο της κοινωνικής ένταξης είτε στο επίπεδο των διαπροσωπικών σχέσεων. Οι μικρές κοινότητες που περιγράφει ο Χατζής δεν διαφέρουν από τον μικρόκοσμο μιας οικογένειας ή των στενών φίλων που περιγράφει η Γκίνζμπουργκ. Απέναντι σε αυτά τίθεται η «μεγάλη Ιστορία» του φασισμού, των πολέμων, της εξορίας, της δικτατορίας και της μετανάστευσης, η οποία σαρώνει τα άτομα. Οι ήρωες των δύο λογοτεχνών

[906] Η διερεύνηση της σιωπής θα μπορούσε μελλοντικά να επεκταθεί περαιτέρω σε άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες της ίδιας περιόδου ή να συνδεθεί με ευρύτερους θεωρητικούς προβληματισμούς γύρω από τα όρια της γλώσσας. Παράλληλα η βαθύτερη μελέτη των τρόπων εμφάνισης της σιωπής σε κείμενα άλλων Ελλήνων και Ιταλών συγγραφέων, θα μπορούσε να συμβάλει σε μια ευρύτερη και συστηματικότερη κατανόηση του φαινομένου.

αποκτούν μια τραγική διάσταση, καθώς αναμετρώνται με μια μοίρα που μοιάζει προδιαγεγραμμένη· η αποδοχή του πεπρωμένου τους συνεπάγεται σιωπή. Η τραγικότητα των χαρακτήρων αποδίδεται με εκφραστική απλότητα: ο λόγος δεν αποσκοπεί στον εντυπωσιασμό, δεν ενσωματώνει την πολυπλοκότητα της εποχής, αλλά μεταφέρει την εμπειρία της απώλειας. Η λιτότητα της έκφρασης δεν αποτελεί απλώς μια υφολογική επιλογή των δύο λογοτεχνών, αλλά μπορεί να ιδωθεί και ως μια αντίδραση απέναντι στον ευτελή λόγο της εποχής, μια προσπάθεια να πλησιάσουν την ουσία των πραγμάτων αρθρώνοντας έναν λόγο απογυμνωμένο από κάθε περιττό στοιχείο.

Όσον αφορά τους ποιητές, ο Γιάννης Δάλλας επικεντρώνεται κυρίως στην επιμονή της ποιητικής δημιουργίας παρά τις αντίξοες συνθήκες που επικρατούν, ενώ ο Βιττόριο Σερένι στη διατήρηση της μνήμης ως προϋπόθεση για τη δημιουργία ενός ιστορικά συνειδητού παρόντος. Και στους δύο συγγραφείς, πέρα από τον προσανατολισμό στη μνήμη και τη συνείδηση, διακρίνεται μια κοινή εμπειρία υπαρξιακής εξορίας (ως νοητική επιστροφή στην εμπειρία της πραγματικής εξορίας ή ως αίσθημα προγραφής), η οποία απορρέει από την αντίθεση ανάμεσα στη δική τους κοσμοαντίληψη και στην κατεύθυνση του ιστορικού και κοινωνικού περιβάλλοντος. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στο έργο τους, τα τοπία είναι πάντα αφιλόξενα: μέρη που έχουν υποστεί καταστροφές και μέσα τους οι ποιητές αναζητούν θραύσματα της μνήμης ή τόποι τους οποίους τα ποιητικά υποκείμενα απλώς προσπερνούν, καθώς δεν ανήκουν σε αυτούς. Η γλώσσα των δύο ποιητών ακολουθεί ανάλογη πορεία, αποκλίνει από έναν λόγο «καθημερινό», καθώς οι ίδιοι αισθάνονται εξόριστοι από την καθημερινότητα της αλλοτρίωσης, της υπερκατανάλωσης και του ανούσιου λόγου της εποχής τους. Έτσι, διαμορφώνουν μια γλώσσα που αναπτύσσεται σε δύο κατευθύνσεις: Αφενός διατηρεί το ιστορικό βάθος του παρελθόντος που στο παρόν αποσιωπάται, συνδέοντάς τους με αυτό. Η σύνδεση αυτή επιτυγχάνεται τόσο μέσα από τη διαρκή επιστροφή των ποιητών σε τραυματικές εμπειρίες, όσο και μέσα από τις συχνές αναφορές τους −σιωπηρές ή ρητές− στην ποιητική παράδοση, την οποία και οι δύο έχουν μελετήσει όχι μόνο ως λογοτέχνες, αλλά και ως φιλόλογοι. Αφετέρου οι Δάλλας και Σερένι προσδίδουν στον λόγο τους μια πυκνή ένταση, απαραίτητη για να ακουστεί η φωνή τους από το περιθώριο όπου νιώθουν ότι βρίσκονται. Στοιχεία όπως η πυκνότητα εικόνων και εννοιών ή ο υπαινικτικός κι αποσπασματικός λόγος μπλέκονται με την εκφραστική λιτότητα και την αναδεικνύουν. Σε αυτό το σημείο, η σιωπή λειτουργεί ως καταλύτης για την ποιητική δημιουργία: γίνεται ο παράγοντας που επιτρέπει τη μετατροπή αυτού του λόγου σε ποίηση.

Το συνολικό συμπέρασμα αυτής της εργασίας είναι ότι η σιωπή στη μεταπολεμική λογοτεχνία δεν αποτελεί απλώς απουσία λόγου, αλλά μια σύνθετη συνθήκη που προκύπτει από την κρίση της γλώσσας και τη δυσκολία διαχείρισης του ιστορικού τραύματος. Εμφανίζεται ταυτόχρονα ως εμπόδιο και ως πεδίο ύπαρξης δυνατοτήτων: ως η συνθήκη που αποτρέπει τη μεταφορά του νοήματος, αλλά και ως τόπος όπου το ίδιο νόημα είναι δυνατόν να αναζητηθεί εκ νέου.

Είναι ακριβώς αυτή η φύση της σιωπής, η οποία οδηγεί τον Τζ. Στάινερ στο εξής συμπέρασμα: «όταν οι λέξεις στην πολιτεία είναι φορτωμένες με βαρβαρότητα και ψέμα, τίποτα δεν μιλάει δυνατότερα από ένα άγραφο ποίημα»· σε μια εποχή γεμάτη θόρυβο «η σιωπή ε ί ν α ι μια εναλλακτική λύση».[907] Σε αντίθεση με την άποψη ότι η σιωπή «μιλά», οι δημιουργοί που εξετάζονται εδώ την αντιμετωπίζουν πρωτίστως ως εμπόδιο, ως μια συνθήκη που δυσχεραίνει την ανθρώπινη εμπειρία και την επικοινωνία. Η σιωπή δεν εμφανίζεται ως επιλογή, αλλά ως αναγκαστική συνθήκη, στην οποία οι άνθρωποι καταφεύγουν όταν ο λόγος έχει αποδυναμωθεί ή ευτελιστεί. Ωστόσο, όπως, είδαμε, οι λογοτέχνες αυτοί δεν παύουν να γράφουν και να μιλούν, επιμένοντας σε έναν λόγο όσο το δυνατόν πιο καθαρό και ακριβή, μέσα στα όρια που θέτει το ασφυκτικό μεταπολεμικό περιβάλλον.

Τόσο η επιμονή των συγγραφέων σε έναν καθαρό λόγο όσο και η ευρύτερη εικόνα του μεταπολεμικού κόσμου και της γλωσσικής του κατάστασης αποτυπώνονται καθαρά σε ανέκδοτη επιστολή της Ναταλία Γκίνζμπουργκ προς τον Βιττόριο Σερένι.[908] Σε αυτή διαβάζουμε:

> «[Κάποια βιβλία] απαξιώνονται γιατί είναι ορατά και καθαρά. Αν έχουν κάποιο ελάττωμα, αμέσως ξεχωρίζει. Ο κόσμος αγαπά τα ασαφή και ανόητα βιβλία, ή καλύτερα δεν τα αγαπά, αλλά θεωρεί ότι πρέπει να τα αγαπά και να τους αναγνωρίζει αξία. Στα ασαφή κι ανόητα βιβλία, τα ελαττώματα είναι αόρατα, όλα είναι αόρατα γιατί αυτά είναι το τίποτα. Ο κόσμος σήμερα συνηθίζει να δίνει αξία στο τίποτα.»[909] (Παράρτημα Α, αρ. 121)

[907] George Steiner (μτφ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος), *Η σιωπή και ο ποιητής*, ό.π., σελ. 47

[908] Η Γκίνζμπουργκ γράφει στον Σερένι με αφορμή την αρνητική αξιολόγηση και την άρνηση της έκδοσής ενός μυθιστορήματος του Τζιανφράνκο Καλλιγκάρικ [Gianfranco Calligarich] από τους υπεύθυνους ανάγνωσης των εκδοτικών οίκων. Πιθανότατα πρόκειται για το *L'ultima estate in città* (κυκλοφόρησε στα ελληνικά, το 2022, ως: *Τελευταίο καλοκαίρι στη Ρώμη* από τις εκδ. Ίκαρος, μτφ. Δήμητρα Δότση), το οποίο μέχρι την τελική του έκδοση το 1973 μετά από παρέμβαση της Γκίνζμπουργκ, είχε απορριφθεί συνολικά δέκα φορές από όλους τους σημαντικούς εκδότες της Ιταλίας.

[909] Διαθέσιμο στο: Αρχείο Vittorio Sereni, *Lettere a Vittorio Sereni – Ginzburg, Natalia*, φακ. 29/25, αρ. 1

Όταν ο λόγος απομακρύνεται από την ακρίβεια και την καθαρότητά του, κινδυνεύει να ενσωματωθεί σε μια γενικευμένη συνθήκη αδρανοποίησης του νοήματος, σε μια συνθήκη αποσιώπησης της ουσίας των πραγμάτων. Υπό αυτή την έννοια, η σιωπή λειτουργεί μάλλον ως βασική ένδειξη του αδιεξόδου στο οποίο βρέθηκε μια ολόκληρη γενιά.

Σήμερα, σχεδόν ογδόντα χρόνια μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο θόρυβος έχει καταστεί κανονικότητα, ενώ λέξεις όπως πόλεμος, (επαν-)εξοπλισμός, επίθεση, θύματα, γενοκτονία εμφανίζονται ολοένα και συχνότερα στον δημόσιο λόγο, αλλά και στις ιδιωτικές συζητήσεις. Μπροστά στην ορατή απειλή ενός νέου αδιεξόδου, αν αναστοχαστούμε όσα μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προκύπτει η ανάγκη να διερευνηθούν οι αιτίες της αποδυνάμωσης της γλώσσας, να κατανοηθούν βαθύτερα οι μορφές και οι λειτουργίες της παύσης της. Στην άκριτη αναπαραγωγή μιας τέτοιας γλώσσας, ικανής να φιμώνει και να αποδυναμώνει τα άτομα, ο λόγος για τη σιωπή − ένας λόγος που την ενσωματώνει και την οικειοποιείται, τη μελετά και την αποκαλύπτει − μπορεί να αποτελέσει μια μορφή αντίστασης.

Βιβλιογραφία

Λογοτεχνικά κείμενα

[Testi letterari]

Αλεξάνδρου Άρης, *Το κιβώτιο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2012

Alighieri Dante (μτφ. Ανδρέας Ριζιώτης), *Η θεία κωμωδία. Καθαρτήριο*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2002

Αναγνωστάκης Μανόλης, *Τα ποιήματα. 1941-1971*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1995

Βάρναλης Κώστας, *Το φως που καίει*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1974

Bertolucci Attilio, *Le poesie*, εκδ. Garzanti, Μιλάνο 1990

Camus Albert (μτφ. Παπαδούλη-Γκινάκα Λίλα), *Ο ξένος*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1984
− (μτφ. Τατάνη Αγγελική), *Η πανούκλα*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1990

Caproni Giorgio, *Poesie. 1932-1986*, εκδ. Garzanti, Μιλάνο 1989

Chiara Piero, *Il piatto piange*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Βερόνα 1970

Δάλλας Γιάννης, *Ποιήματα 1948-1988*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990
− *Ποιήματα 1988-2013*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990
− *Πρωθύστερα*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2018
− *Υστερόγραφα*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2015

Δαλμάτη Μαργαρίτα, *Ποίηση*, εκδ. Τυπογραφείο «Κοντού», Αθήνα 1971

Δαράκη Ζέφη, *Σε ονομάζω θα πει σε χάνω,* εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008

Da Vinci Leonardo (επιμ. Marinoni Augusto), *Scritti letterari*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1974

Έλιοτ Θ.Σ. (μτφ. Σεφέρης) Γιώργος, *Η έρημη χώρα και άλλα ποιήματα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1965

Ζέη Άλκη, *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1987

Gadda Carlo Emilio (κριτική εκδ.-σχόλιο Terzoli Maria Antonietta), *Poesie*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1993

Gatto Alfonso (επιμ. Napoli Francesco), *Poesie*, εκδ. Jaca Book, Μιλάνο, 1997

Ginzburg Natalia, *È stato così*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1947
− *Lessico famigliare*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Βερόνα 1972
− *Opere*, τ.1, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986
− *Opere*, τ.2, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986

Καβάφης Π. Κωνσταντίνος, *Τα ποιήματα Α' (1897-1918)*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2020

Καλβίνο Ίταλο (μτφ. Χρυσοστομίδης Ανταίος), *Αν μια νύχτα του χειμώνα ένας ταξιδιώτης…*, εκδ. Αστάρτη, Αθήνα 1982
− (μτφ. Χρυσοστομίδης Ανταίος), *Οι δύσκολοι έρωτες*, εκδ. Αστάρτη, Αθήνα 1985

Κάλβος Ανδρέας (κριτ. Εκδ Filippo Maria Pontani, εισαγ. Κ.Θ. Δημαράς), *Ωδαί*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2000

Καρυωτάκης Γ. Κώστας (εισαγ. Αλεξίου Έλλη), *Ποιήματα,* εκδ. Γ. Οικονόμου, Αθήνα χ.χ

Καρούζος Νίκος, *Τα ποιήματα Β΄ (1979-1991)*, Αθήνα 2007

Κύρου Κλείτος, *Εν όλω. Συγκομιδή 1943-1997*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1997

Λειβαδίτης Τάσος, *Ποίηση 1. 1950-1966*, εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα 2015
− *Ποίηση 2. 1972-1977*, εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα 2019
− *Ποίηση 3. 1979-1990*, εκδ. Μετρονόμος, Αθήνα, 2015

Levi Primo (μτφ. Σαρλικιώτη Χαρά), *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2009

Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1977

Μοράντε Έλσα (μτφ. Ραΐκου Άμπυ), Η Ιστορία, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019
− *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, εκδ Einaudi, Τορίνο 1968

Μπέκετ Σάμιουελ (μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα), *Ο Ακατονόμαστος*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2021

Ovidio Publio Nasone, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, τ. 2, εκδ. Unione tipografico – Editrice Torinese, Τορίνο 1986

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, τ. Α', εκδ. Μπίρης, Αθήνα χ.χ.

Παναγούλης Αλέξανδρος, *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1974

Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Άπαντα ΙΙΙ*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1989

Πατρίκιος Τίτος, *Ποιήματα, ΙΙ, 1953-1959*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1998

Pavese Cesare (μτφ. Παππάς Γιάννης), *Τα ποιήματα*, εκδ. Printa, Αθήνα 2009

Pasolini Pier Paolo (επιμ. Siti Walter), *Tutte le opere*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 2009

Πλάτων (μτφ. Ι. Συκουτρή), *Συμπόσιον*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα χ.χ.
(μτφ. Δόικος Παναγιώτης), *Φαίδρος*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2001
− (μτφ. Ευάγγελου Παπανούτσου), *Φαίδων*, εκδ. Ιωάννου Ζαχαροπούλου, Αθήνα 1957

Πολυλάς Ιάκωβος (επιμ. Γεώργιος Βαλέτας), *Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά*, εκδ. Πηγής, Αθήνα 1950

Pozzi Antonia (εισαγ.-μτφ. Γρίβα Άννα, Πολύμου Ευαγγελία), *Ο θάνατος των αστεριών*, εκδ. Ενύπνιο, Αθήνα 2021

Προκοπάκη Χρύσα (επιλ.), *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2000

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα,* τ. ΙΑ΄, Κέδρος, Αθήνα 1993
− (μτφ. Crocetti Nicola), *Trasfusione (poesie italiane),* εκδ. Einaudi, Τορίνο, 1980

Robinson Peter, Perryman Marcus (επιμ. - μτφ.), *The selected poetry and prose of Vittorio Sereni*, εκδ. University of Chicago Press, Σικάγο 2006

Saba Umberto, *Tutte le poesie,* εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1988

Σαχτούρης Μίλτος, *Ποιήματα 1947-1971*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1977

Sartre Jean-Paul, (μτφ. Τσολακέλλη Ειρήνη), *Η ναυτία*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009
− (μτφ. Τσολακέλλη Ειρήνη), *Οι λέξεις*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2003
− (μτφ. Τσολακέλλη Ειρήνη), *Ο τοίχος*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2011

Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2004

Sereni Vittorio, La tentazione della prosa, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1996
− (επιμ. Isella Dante), *Poesie* [κριτική εκδ.], εκδ. Arnaldo Mondadori, Μιλάνο 1995
− *Poesie e prose*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 2013
− *Tutte le poesie*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986
− «Una visita in fabbrica», *Il menabò di lettura* (διευθ. Calvino Italo, Vittorini Elio), 4 (1961), εκδ. Giulio Einaudi

Σινόπουλος Τάκης, *Συλλογή Ι. 1951-1964*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990

Svevo Italo (μτφ. Καλλιφατίδη Έφη), *Η Συνείδηση του Ζήνωνα*, εκδ. Αντίποδες, Αθήνα 2018

Φραγκιάς Αντρέας, *Λοιμός*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1976

Χατζής Δημήτρης, *Ανυπεράσπιστοι*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000
− *Θητεία. Αγωνιστικά κείμενα 1940-1950*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000
− *Σπουδές*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000
− *Το διπλό βιβλίο*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 1990
− *Το τέλος της μικρής μας πόλης*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 1999
− *Φωτιά*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2000

Zanzotto Andrea (επιμ. Agosti Stefano), *Poesie (1938-1986),* Oscar Mondadori, Μιλάνο 1993

Άρθρα, Δοκίμια, Μελέτες

[Articoli, Saggi, Studi]

Αγγελόπουλος Θεόδωρος, «Αντί προλόγου» στο: Πέτρος Μάρκαρης, *Το Ημερολόγιο «μιας αιωνιότητας»*, εκδ, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1998

Αγνώστου, «Η εθνική μας Αντίσταση – Η Κριτική Επιτροπή του Κ.Κ.Ε βράβευσε επτά έργα– Α. Βρατσάνου: *Βροντάει ο Όλυμπος* - Λ. Μωραΐτη: *Από τ' Αντάρτικο της Ρούμελης* – Δ.Χατζή: *Φωτιά* – Σ. Πατατζή: *Ματωμένα χρόνια* – Ρίτας Μπούμη-Παπά: *Αθήνα* – Ν. Βρεττάκου: *33 ημέρες* – Σ. Μαυροειδή-Παπαδάκη: *Τραγούδια της νιότης και της λευτεριάς. Ο ύμνος του ΕΛΑΣ*» στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Αγνώστου, «Μία συνομιλία με τον ποιητή», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)

Αγνώστου, «Nota biografica» στο: Della Casa Adriana, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, τ. 1, εκδ. Unione tipografico – Editrice Torinese, Τορίνο 1982

Αγνώστου, «Συνομιλία με τον ποιητή», *Ελίτροχος*, τχ. 9-10 (1996)

Adalgisa Giorgio, «Natalia Ginzburg's 'La madre': Exposing patriarchy's erasure of the mother», *The Modern Language Review*, 4 τ. 88 (1993)

Adorno W. Theodor (μτφ. Αναγνώστου Λευτέρης), *Αρνητική διαλεκτική*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006
− [Αντόρνο Β. Τέοντορ], Μαξ Χορκχάιμερ (μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου), *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 1996
− (μτφ. Λουπασάκης Θοδωρής, Σαγκριώτης Γιώργος, Τερζάκης Φώτης), *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997
− (μτφ. Weber S. & S.), *Primis*, εκδ. MIT Press, Μασαχουσέτη 1981

Agosti Stefano, «Incontro con la poesia di Sereni» στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno*, εκδ. Ledizioni, Μιλάνο 2014

Αλεξίου Βασίλης, «Συμβολή σε μια 'πολιτική οικονομία' της δαλλικής ποιητική», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)
− «Προλεγόμενα», *Ουτοπία*, τχ. 118 (2016)

Αλεξίου Έλλη, «Τα τελευταία ρεύματα της ελληνικής πεζογραφίας» [έτος 1960] στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή,* εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Αλεξίου Χρίστος, «Αντίσταση και σήψη στην εκβαρβάρωση της ζωής», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)

Alfano Giancarlo, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, εκδ. Franco Cesati Editore, Φλωρεντία 2014

Anceschi Luciano (επιμ.), *Linea lombarda*, εκδ. Magenta, Βαρέζε 1952

Angelini Franca, «Anche il silenzio è teatro» στο: Silvia Zoppi Grampi (επιμ.), *Silenzio. Atti del terzo colloquio internazionale di letteratura italiana. Napoli 2-4 ottobre 2008*, εκδ. Salerno editrice, Ρώμη 2012

Αποστολίδου Βενετία, «Η ενιαία γραμμή του Δημήτρη Χατζή», *Αντί*, τχ. 743-744 (2001)
- *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2010

Attali Jaques (μτφ. Ανδριτσάνου Ντενίζ), *Θόρυβοι*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1991

Αυγέρης Μάρκος, «Κριτική εισήγηση για μερικά ιστορικά και λογοτεχνικά έργα της αντίστασης» στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Avagliano Mario, Palmieri Marco, *Dopoguerra. Gli italiani fra speranze e disillusioni (1945-1947)*, εκδ. Il Mulino, Μπολόνια 2019

Baffoni Licata Maria Laura, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, εκδ. Longo, Ραβέννα 1986

Barigozzi Silvio, χ.τ., στο: Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1992

Bassi Giulia, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, εκδ. Firenze University Press και USienna press, Φλωρεντία 2023

Βαλέτας Γεώργιος, «Δημήτρη Χατζή: 'Φωτιά', Μυθιστόρημα από την αντίσταση» στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Barbiero Grazia, «L'onorevole Natalia» στο: Balbo Laura, Camoirano Maura, Iotti Nilde, Masina Ettore, Serafini Anna, Violante Luciano, *Ricordo di Natalia Ginzburg*, εκδ. Camera dei deputati, Ρώμη 1997

Barile Laura, *Il ritmo del pensiero. Montale, Sereni, Zanzotto*, εκδ. Quodlibet, Ματσεράτα 2017
- «Passato come storia passato come memoria: Walter Benjamin e Vittorio Sereni», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 2/3 τχ. 31(2002)
- *Sereni*, εκδ. Palumbo, Παλέρμο 1994
- «Una luce mai vista Boca di Magra e 'Un posto di vacanza' di Vittorio Sereni», *Lettere italiane*, 3 τχ. 51(1999)

Βασιλικός Βασίλης, «Εισήγηση για τα διηγήματα του Δημήτρη Χατζή για Γάλλο εκδότη» στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Beaton Roderick, *Εισαγωγή στην Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1996

Benjamin Walter [Βάλτερ Μπένγιαμιν] (εις.-μτφ.- σχολ. Φώτης Τερζάκης), Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2016
− (μτφ. Αναγνώστου Λευτέρης), *Όνειρα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2023

Berlin Isaiah (μτφ. Παπαδημητρίου Γιάννης), *Τέσσερα δοκίμια περί ελευθερίας*, εκδ. Scripta, Αθήνα 2001

Bernstein Serge, Milza Pierre (μτφ. Κοκολάκης Μιχάλης), *Ιστορία της Ευρώπης 3. Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης. 1919 έως Σήμερα*, Εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997

Bertolucci Attilio, Sereni Vittorio, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982,* εκδ. Garzanti, Μιλάνο, 1994

Bertone Giorgio, *Lessico per Natalia. Brevi 'voci' per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, εκδ. Il melangolo, Γένοβα 2015

Bigongiari Piero, χ.τ. στο: *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1992

Βιστωνίτης Ανάστασης, «Δόκιμος σε συντεχνία», *Ελίτροχος*, τχ. 9-10 (1996)

Blandi Alberto, «L'inserzione della Ginzburg. Ritratto di una donna sbagliata», εφ. *La stampa*, 22 Φεβρουαρίου 1969

Bloch Ernst – Adorno W. Theodor (μτφ. Ροζάνης Στέφανος), *Κάτι λείπει. Μια συζήτηση για τις αντιφάσεις της ουτοπικής επιθυμίας*, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2000

Bonino Guido Davico, «Nel sussurro un grido: il tetro di Natalia Ginzburg» στο: Ioli Giovanna (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia. Atti del convegno internazionale*, εκδ. Edizioni della biennale «Piemonte e letteratura», Σαν Σαλβατόρε Μονφερράτο 1995

Borri Giancarlo, *Natalia Ginzburg*, εκδ. Luisè, Ρίμινι 1999

Borio Mariassunta, «'Gli strumenti umani' di Vittorio Sereni: Genesi, struttura e 'silenzio creativo'», *Studi novecenteschi*, 80 τχ. 37 (2010)

Βούλγαρης Κώστας, «Ο πεζογράφος και αριστερός διανοούμενος», *Αναγνώσεις*, τχ. 333, (12/7/2009), διαθέσιμο στο: https://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2009/07/blog-post_11.html

Βουρνάς Τάσος, «Το σύγχρονο τραγούδι», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 76 (1961)

Βουτουρής Παντελής, «*Το Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή. Η σκηνοθεσία της διάσπασης και η επαγγελία της σύνθεσης», στο: Γεωργία Λαδογιάννη, Απόστολος Μπενάτσης, Κλεονίκη Νικολουδάκη (επιμ.), *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, εκδ. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2010

Bowe Clotilde Soave, «The narrative strategy of Natalia Ginzburg», *The Modern Language Review*, 4 τχ. 68 (1973)

Boyers Peggy, «An interview with Natalia Ginzburg», *Salmagundi*, 96 (1992)

Βρεττάκος Νικηφόρος, «Η Ρωμιοσύνη χωρίς μύθους», στο: Νικος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα(1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Βρεττός Σπύρος, «Ο δρόμος προς την ελευθερία και η ανθρώπινη μοίρα στο λογοτεχνικό έργο του Δημήτρη Χατζή» στο: Γιάννης Παππάς, Αντώνης Σκιαθάς (επιμ.), *Δημήτρης Χατζής: Μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 10-12 Απριλίου 1992, Ιωάννινα, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999

Brunel Pierre, Pichois Claude, Rousseau Andre-Michel (μτφ. Δημήτρης Αγγελάτος), *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία;*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2012

Calenda Antonio, «Una nuova parola per inventare il teatro moderno», εφ. *L'Unità* 09 Οκτωβρίου 1991

Calvino Italo, «È stato così» στο: Natalia Ginzburg, *È stato così*, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2001
– «Prefazione» στο: Vassilis Vassilikos, *Fuori le mura*, εκδ. Editori riuniti, Ρώμη 1973

Camon Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, εκδ. Lerici, Μιλάνο 1965

Cannata Salamone Nadia, «A proposito del 'Discorso sulle donne' di Natalia Ginzburg», *The italianist*, ν.17 (1997)

Castrillo Giuseppe, Cerbo Anna, *Letture e progetti di lettura. Luzi-Sereni-Bassani-Fortini*. εκδ. De Simone, Νάπολη 1978

Cavarero Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, εκδ. Giangiacomo Fetrinelli Editore, Μιλάνο 2003

Chiara Piero, «Vittorio Sereni negli anni di Luino» στο: στο: Agosti Stefano, Baldan Paolo, Bàrbieri Squarotti Giorgio, Bo Carlo, Bonalumi Giovanni, Caproni Giorgio, Chiara Piero, Erba Luciano, Ferretti Gian Carlo, Forti Marco Grignani Maria Antonietta, Isella Dante, Jacomuzzi Angelo, Lonardi Gilberto, Luzi Mario, Previtera Luisa, *La poesia di Vittorio Sereni. Atti di convegno*, εκδ. Librex, Μιλάνο 1985

Γιαννόπουλος Γιάννης, *Ο Μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963*), εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1992

Cipriani Stefano, *Il 'libro' della prosa di Vittorio Sereni*, εκδ. Società editrice fiorentina, Φλωρεντία 2002

Γκολίτσης Πέτρος, *Όροι και όρια της ποιητικής του Γιάννη Δάλλα*, εκδ. Ρώμη, Θεσσαλονίκη 2015

Γκότοβος Ν. Αθανάσιος, «Η ιδεολογική λειτουργία του ‘τέλους’ στο έργο του Δημήτρη Χατζή: Η απόρριψη του παλαιού ως προϋπόθεση γέννησης του νέου» στο: Γιάννης Η. Παππάς, Αντώνης Δ. Σκιαθάς (επιμ.), *Δημήτρης Χατζής: μια συνείδηση της Ρωμιοσύνης*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 10-12 Απριλίου 1992, Ιωάννινα, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999

Clementelli Elena, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, εκδ. Mursia, Μιλάνο 1972

Γουλανδρής Νίκος, *491 δελτία (1930-1975) για τον Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Μαύρη λίστα, Αθήνα 2001

Γούντ Τζέιμς (μτφ. Κεχαγιάς Παναγιώτης), «Επίμετρο» στο: Svevo Italo (μτφ. Καλλιφατίδη Έφη), *Η Συνείδηση του Ζήνωνα*, εκδ. Αντίποδες, Αθήνα 2018

Crainz Guido, *Storia della Repubblica. L’Italia dalla Liberazione ad oggi*, εκδ. Donzelli editore, Ρώμη 2016
− *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, εκδ. Donzelli editore, Ρώμη 2003

Crocenzi Lilia, *Narratrici d’oggi. De Cespedes - Cialente - Morante - Ginzburg - Solinas Donghi - Muccini*, εκδ. Gianni Mangiarotti, Κρεμόνα 1966

Δάλλας Γιάννης, *Από την ύπαρξη στην συνύπαρξη*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2008
− «Ελεύθεροι πολιορκημένοι. Ως μήτρα (δημιουργικής ή μη) αναπαραγωγής», *Ο πολίτης*, τχ. 57 (1998)
− *Εποπτείες*, [χ.ό.], Αθήνα 1954
− *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2000
− *Μανόλης Αναγνωστάκης: ποίηση και ιδεολογία*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2007
− *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1997
− *Πλάγιος λόγος. Δοκίμια κριτικής εφαρμογής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1989
− «Σαρλώ και Ουέλλες −Παραπληρώματα του καιρού», *Κριτική*, τχ.1 (1959)
− *Σύμμεικτα*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2014
− «Το ιστορικό συναίσθημα στον Σεφέρη. Η λειτουργία του και μία δοκιμή», *Δοκιμασία* (1973)
− *Υπερβατική συντεχνία. Δοκίμια*, εκδ. Κοντός, Αθήνα 1958

D’Alessandro Francesca, *L’opera poetica di Vittorio Sereni*, εκδ. Vita e pensiero, Pubblicazioni dell’Università Cattolica, Μιλάνο 2001

Danovi Pier Annibale (επιμ.), *Scrittori su nastro*, εκδ. All’insegna del pesce d’oro, Μιλάνο 1961

De Céspedes Alba, «Lettera a Natalia Ginzburg», *Mercurio*, ν. 36-39 (1948)

De Grazia Victoria, Luzzatto Sergio, *Dizionario del fascismo*, τ.1, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2019

De Tommaso Piero, «Natalia Ginzburg» στο: Altomonte Antonio κ.ά., *Letteratura italiana. I contemporanei*, τ. 3, εκδ. Marzorati, Μιλάνο 1969

De Zepetnek Tötösy Steven, Mukherjee Tutun (επιμ.), *Companion to comparative literature, world literatures and comparative cultural studies*, Cambridge University Press, Νέο Δελχί 2013

Di Bernardi Alessandro, *Gli 'specchi multipli' di Vittorio Sereni, Un posto di vacanza e la crisi italiana degli anni Sessanta*, εκδ. S. F. Flaccovio, Παλέρμο 1978

Di Febo-Severo Giuliana (επιμ.), *Giorgio Caproni - Vittorio Sereni. Carteggio 1947-1983*, εκδ. Leo S. Olschki, Φλωρεντία 2019

Δουατζής Γιώργος, *Γιάννης Δάλλας. Να βγω από μένα…*, εκδ. Καπόν, Αθήνα 2013

Δρακονταειδής Δ. Φίλιππος, «Η λογοτεχνία του Δ. Χατζή ως ηθική στάση», *Διαβάζω*, τχ. 180 (1987)

Δρομάζος Στάθης, «Δημήτρη Χατζή: *Ανυπεράσπιστοι*. Συντριμμένες καταστάσεις και θρυμματισμένες ανθρώπινες σχέσεις», στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Esposito Edorado, «Sulla costituzione degli Strumenti umani» στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno*, εκδ. Ledizioni, Μιλάνο 2014
− «Vittorio Sereni e 'Corrente'», *Materiali di estetica*, ν. 9 (2022)

Ευαγγέλου Γερ. Κωνσταντίνα, *Τρινάκρια, η καρδιά της Μεσογείου, και η άπειρη Ήπειρος. Σικελία και Ήπειρος στη μεταπολεμική πεζογραφία*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2013

Ζήρας Αλέξης, «Η αρχή ενός μυθιστορήματος που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ», *Διαβάζω*, τχ. 180 (1987)
− «Η προετοιμασία και η υποδοχή του *Διπλού βιβλίου*», *Αντί*, τχ. 743-744 (2001)

Ζωγραφίδου Ζωγραφιά, *Η μεταφρασμένη ιταλική λογοτεχνία στην Ελλάδα* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Φιλοσοφική σχολή Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τμήμα Ιταλικής γλώσσας και φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 1997

Ζώρας Γ. Γεράσιμος, «Η Ιταλία του Βασίλη Βασιλικού», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 40 (2008-2009)
− «Ο Salvatore Quasimodo στον Φ.Σ. Παρνασσο», *Παρνασσός. Φιλολογικό περιοδικό*, τ. ΛΘ (1997)

Fairclough Norman, *Critical discourse analysis: the critical study of language*, εκδ. Longman, Νέα Υόρκη 1995
− *Discourse and social change*, εκδ. Polity press, Κέιμπριτζ 1992

Fallaci Oriana, *Gli antipatici*, εκδ. Rizzoli, Μιλάνο 1963

Fenoglio Chiara, «Introduzione» στο: Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, εκδ. Il saggiatore, Μιλάνο 2018

Ferrando Piero, *Al di là del silenzio. La storia oscura dell'Italia dal secondo dopoguerra alla fine del millennio*, εκδ. Erga, Γένοβα 2012

Ferrero Giulia, «La poesia è una passione? Per Sereni è una bicicletta», διαθέσιμο στο: https://ilpolopositivo.com

Ferretti Giancarlo, «'Stella variabile' e Stella polare di Vittorio Sereni», *Belfagor*, 4 τχ. 39 (1984)

Fonzi Paolo (μτφ. Καλαμάρας Αχιλλέας), *Η ιταλική κατοχή της Ελλάδας (1941-1943)*, εκδ. Ασίνη, Αθήνα 2025

Forti Marco, «Sereni narratore: 'L'opzione' e il 'Sabato tedesco'» στο: Agosti Stefano, Baldan Paolo, Bàrbieri Squarotti Giorgio, Bo Carlo, Bonalumi Giovanni, Caproni Giorgio, Chiara Piero, Erba Luciano, Ferretti Gian Carlo, Forti Marco Grignani Maria Antonietta, Isella Dante, Jacomuzzi Angelo, Lonardi Gilberto, Luzi Mario, Previtera Luisa, *La poesia di Vittorio Sereni. Atti di convegno*, εκδ. Librex, Μιλάνο 1985

Foucault Michele (μτφ. Μπέτζελος Τάσος), *Ετεροτοπίες και άλλα Κείμενα*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012

Φραγκιάς Αντρέας, «Ο δεσμός με τα πράγματα», *Η λέξη*, τχ. 144 (1998)

Franklin Peter, *Mahler: Symphony No.3*, εκδ. Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1991

Frasca Gabriele, «Il luogo della voce» στο: Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1992

Furman Laura, «An interview with Natalia Ginzburg», *Southwest Review*, 1 τχ. 72 (1987)

Garboli Cesare, «Appunti bibliografici» στο: Natalia Ginzburg, *Opere*, τ .2, εκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1986

Ghidinelli Stefano, «L'infaticabile 'ma' di Vittorio Sereni», *Studi Novecenteschi*, 57 τχ. 26 (1999)

Ginzburg Natalia, «Angelopoulos e i suoi film», εφ. *Corriere della sera*, 22 Μαΐου 1977
- «Discorso sulle donne», *Mercurio*, ν. 36-39 (1948)
- «Il sole e la luna», στο: Belpoliti Marco (επιμ.), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, εκδ. Marcos y marcos, Μιλάνο 1995
- «Prefazione» στο: Tolstòj Lev (μτφ. Ginzburg Leone), *Anna Karénina*, Einaudi, Τορίνο 1945

Gioanola Elio, χ.τ. στο: Ioli Giovanna (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia. Atti del convegno internazionale*, εκδ. Edizioni della biennale «Piemonte e letteratura», Σαν Σαλβατόρε Μονφερράτο 1995

Giovanelli Paola Daniela, «Natalia Ginzburg: Silenzio le pulci e lo specchio» στο: Enzo Lauretta (επιμ.), *Narratori italiani del novecento*, Palumbo, Παλέρμο 1996

Giovannetti Paolo, «Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni» στο: Esposito Edorado (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno,* εκδ. Ledizioni, Μιλάνο 2014

Grignani Maria Antonietta, «Un concerto di voci» στο Maria Antonietta Grignani, Luti Giorgio, Mauro Walter, Sanvitale Francesca, *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, εκδ. La nuova Italia scientifica, Ρώμη 1996

Gulieminetti Marziano, χ.τ. στο: Ioli Giovanna (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia. Atti del convegno internazionale*, εκδ. Edizioni della biennale «Piemonte e letteratura», Σαν Σαλβατόρε Μονφερράτο 1995

Guillén Claudio (μτφ. Cola Franzen), *The challenge of comparative literature*, εκδ. Harvard University Press, Η.Π.Α 1993

Ησαΐα Νανά, «*Το διπλό βιβλίο* και η αστική λογοτεχνία», *Το δέντρο*, τχ. 2 (1978)

Jacomuzzi Angelo, «Sereni: Un poeta in fabbrica», στο: Agosti Stefano, Baldan Paolo, Bàrbieri Squarotti Giorgio, Bo Carlo, Bonalumi Giovanni, Caproni Giorgio, Chiara Piero, Erba Luciano, Ferretti Gian Carlo, Forti Marco Grignani Maria Antonietta, Isella Dante, Jacomuzzi Angelo, Lonardi Gilberto, Luzi Mario, Previtera Luisa, *La poesia di Vittorio Sereni. Atti di convegno,* εκδ. Librex, Μιλάνο 1985, σελ. 61

Judt Tony, *Η Ευρώπη Μετά τον Πόλεμο,* εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012

Καμύ Αλμπέρ (μτφ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν), *Ο μύθος του Σίσυφου. Δοκίμιο για το παράλογο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2007

Καρβέλης Τάκης, *Δεύτερη ανάγνωση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1984

Καψωμένος Ερατοσθένης, «Η ελληνική λογοτεχνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967) στο: *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967): 4ο Επιστημονικό Συνέδριο* [*του Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα*], τ.1, εκδ. Πάντειον Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1993

Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Έλλη, Αγτζίδης Βλάσης, *Το Τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη μνήμη*, εκδ. Ταξιδευτής, Αθήνα 2010

Κονδύλης Φώντας, «Δημήτρης Χατζής, 'Ανυπεράσπιστοι', διηγήματα, εκδόσεις 'Θεμέλιο'», Αθήνα, 1966» στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα(1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Κοτζιάς Αλέξανδρος, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1982

Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1995

Κυριακουλάκου Αντωνία, «Τίτος Πατρίκιος: Δεν ανήκω στην 'ποίηση της ήττας'», διαθέσιμο στο: https://www.vakxikon.gr

Λαμπίρης Μιχάλης, «Λ. Μωραΐτη: 'Από τ' Αντάρτικο της Ρούμελης'. -Δημ. Χατζή: 'Φωτιά'. Ν. Χάγερ Μπουφίδη: Τα 'Παράλληλα'. – Ν. Πολίτη: 'Προγεφύρωμα'. - Ν Καρύδη: 'Η τελευταία θάλασσα' στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα(1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Λεοντάρης Βύρων, «Γιάννης Δάλλας, 'Πόρτες εξόδου'», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 100 (1963)
− «Η ποίηση της ήττας», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 106-107 (1963)
− «Λίγα ακόμη για την ποίηση της ήττας», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 110 (1964)

Löwy Michael (μτφ. Πεσσαχ Ρεβέκα), *Walter Benjamin: προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των Θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2004

Luzi Alfredo, χ.τ., Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1992

Μακρυνικόλα Αικατερίνη (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1981

Malato Enrico (διευθ.), *Storia della letteratura italiana*, τ. 9 « Il novecento», Β΄ μέρος « Il Secondo novecento», εκδ. Il sole 24 ore, Μιλάνο 2005

Marcheselli Loukas Lucia (μτφ. Κασωτάκη Μαρία), «Ρεαλισμός και μεταφορά: Επιμονή και καινοτομίες στο «Διπλό βιβλίο» του Δημήτρη Χατζή», *Η λέξη*, τχ. 144 (1998)

Μαργαρίτη Φωτεινή, «Από το τέλος της μικρής μας πόλης στη Στουτγκάρτη −την πολιτεία των ξένων…». *Αντί*, τχ. 298 (1985)

Μαρκόπουλος Γιώργος, «Γιάννης Δάλλας: Από τον θρήνο για τον Εμφύλιο, στην «πικρή» ανατομία της Δικτατορίας του '67», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)

Martinelli Luciana, «Nota introduttiva a 'La madre'» στο: Grignani Maria Antonietta, Luti Giorgio, Mauro Walter, Sanvitale Francesca, *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, εκδ. La nuova Italia scientifica, Ρώμη 1996

Mazower Mark, *Inside Hitler's Greece. The experience of Occupation, 1941-1944*, εκδ. Yale University Press, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο 1993
− (μτφ. Κώστας Κουρεμένος), *Σκοτεινή ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001

Memmo Francesco Paolo, *Vittorio Sereni*, εκδ, Mursia, Μιλάνο 1973

Mengaldo Pier Vincenzo, *Per Vittorio Sereni*, εκδ. Quodlibet, Ματσεράτα, 2022

Μέντη Δώρα, «Γιάννη Δάλλα, ‘Ποιήματα 1948-1988’, Νεφέλη 1990. Ένα τοτέμ για τους λιγοστούς του μέλλοντος», *Ο πολίτης*, τχ. 107 (1990)

Μέσκος Μάρκος, «Τα μονόξυλα υπερωκεάνια του Γιάννη Δάλλα», *Ελί-τροχος*, τχ. 9-10 (1996)

Μηλιώνης Χριστόφορος, *Με το νήμα της Αριάδνης. Μεταπολεμική πεζογραφία. Ερμηνεία κειμένων*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1991

Μηλιώτης Κωνσταντίνος, «Από τη Φωτιά στη ‘Νήσο Άνυδρο’; (Σχεδίασμα μιας πορείας)» στο: Γιάννης Παππάς, Αντώνης Σκιαθάς (επιμ.), *Δημήτρης Χατζής : μια συνείδηση της ρωμιοσύνης*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 10-12 Απριλίου 1992, Ιωάννινα, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999

Μιχαλοπούλου Αμάντα, «Για την επικαιρότητα του *Διπλού βιβλίου*», *Αντί*, τχ. 743-744 (2001)

Μοδινού Εύα, «Γιάννη Δάλλα ‘Περίακτος’. Η λεοντή της γενέθλιας γης επάνω στη σύγχρονη πολιτική σκηνή», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 49 (2012)
− «Ένας διάλογος για την ποίηση. Απαντά ο Γιάννης Δάλλας − Ερωτά η Εύα Μοδινού», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 55 (2016)
− ,«Η κατάφαση στη ζωή, ο μορφοποιημένος χρόνος και η αλαζονεία της εποχής μας στις συλλογές *Στοιχεία ταυτότητας* και *Γεννήτριες*», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)

Montale Eugenio (επιμ. Alessandra Cenni), *Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati (1956-1974)*, εκδ. Archinto, Μιλάνο 2021
− «Vite quasi inutili», εφ. *Corriere della sera*, 20 Ιουνίου 1961,
διαθέσιμο στο:
http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/ritagliostampa/BNCR_1973884/BNCR_1973884/1

Μπενάτσης Απόστολος, «Ο Γιάννης Δάλλας ως ‘αισθητής’ και πολίτης», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)

Μπένγιαμιν Βάλτερ, (εισαγ. -μτφ. Τερζάκης Φώτης), *Δοκίμια φιλοσοφία της γλώσσας*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2016

Μπράβος Χρήστος, «*Το τίμημα* του Γιάννη Δάλλα. Απόπειρα ορισμού», *Ο λογοτεχνικός πολίτης*, τχ. 47-48 (1982)

Neri Laura, «Introduzione» στο: Sereni Vittorio, *Il sabato tedesco*, εκδ. Nino Aragno, Τορίνο 2008

Niebylski C. Diana, *The poem on the edge of the word, The limits of language and the uses of silence in the poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*, εκδ. Peter Lang, Νέα Υόρκη 1993

Νικολουδάκη Κλεονίκη (επιμ.), *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, εκδ. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2010

Nisticò Renato, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, εκδ. Piero Manni, Λέτσε 1998

Novelli Mauro, «*Nel sottoscala della poesia*. Il piatto piange» στο: Edorado Esposito (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno,* εκδ. Ledizioni, Μιλάνο 2014

Oliva Gianni, *Anni di piombo e di tritolo* [ebook], εκδ. Mondadori, Μιλάνο 2019

Παγκράτης Περικλής, «Ουδείς άκων κοινωνός», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ.46 (2011)

Pagnanelli Remo, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1980

Παγανός Δ. Γιώργος, *Αναζητήσεις στη σύγχρονη πεζογραφία. Κριτικά μελετήματα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1984
− *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Β΄, εκδ. Κώδικας, Αθήνα 1993
− «Ο Δημήτρης Χατζής είκοσι χρόνια μετά», *Αντί*, τχ. 734-735 (2001)

Papaeti Anna, «Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967-1974)» στο: *The world of music (new series)*, 2 τχ. 1 (2013)

Παπαλέξης Ηρακλής (επιμ.), «Χρονολόγιο Δημήτρη Χατζή (1913- 1981), *Διαβάζω*, τχ. 180 (1987)

Παστάκας Σωτήρης (εισ.-μτφ.), «Vittorio Sereni. Η μνήμη σου μέσα μου», *Ποιητική*, τχ. 12 (2013)

Pavese Cesare (επιμ. Mondo Lorenzo), *Lettere 1942-1944*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1966

Paxton O. Robert (μτφ. Χαλμούκου Κατερίνα), *Η ανατομία του φασισμού*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2006

Pietrucci Chiara, «I mali del reticolato. Prigionia, olocausto e dittature nell'attività editoriale di Vittorio Sereni», *Studi Novecenteschi,* 40 τχ. 85 (2013)

Πολύμου Ευαγγελία, «Εισαγωγή» στο: Sereni Vittorio, *Η κόρη των Αθηνών. Ιστορία και ποίηση (ο ιταλικός ερμητισμός)*, εκδ. Κουκούτσι, Αθήνα 2020

Quasimodo Salvatore, «Il poeta e il politico», στο: Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Ο Salvatore Quasimodo στον Φ.Σ. Παρνασσός», *Παρνασσός. Φιλολογικό περιοδικό*, τ. ΛΘ (1997)

Raboni Giulia, «Leggere (e capire?) Sereni» στο: Esposito Edorado (επιμ.), *Vittorio Sereni, Un altro compleanno,* εκδ. Ledizioni, Μιλάνο 2014
− «Nota introduttiva» στο: Vittorio Sereni (επιμ. Giulia Raboni), *Poesie e Prose,* Oscar Mondadori, Μιλάνο 2013

Rago Michele, «Le 'virtù' di Natalia Ginzburg», εφ. *L'unità*, 19 Δεκεμβρίου1962

Ραυτόπουλος Δημήτρης, «Η *μικρή μας πόλη* των ιδεών και το νεοελληνικό μάθημα του Δημήτρη Χατζή, [μότο:…και τιποτ' άλλο ποτέ δε συμβαίνει ('ο ντέντεκτιβ')]», στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Remak H. H. Henry, «Comparative Literature. Its definition and function» στο: Newton P. Stallknecht, Horst Frenz (επιμ.), *Comparative Literature: Method and Perspective*, εκδ. Southern Illinois University Press, Carbondale 1961

Ρίτσος Γιάννης, «*Επιστολή στον Δημήτρη Χατζή*», στο: Νίκος Γουλανδρής, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991

Rondini Andrea, «Dalla voce alla parola: Competenze culturali e di lettura in 'Lessico famigliare' di Natalia Ginzburg», *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 3 τχ. 23 (2003)

Russi Antonio, *Gli anni della antialienazione. Dall'ermetismo al neorealismo*, εκδ. Mursia, Μιλάνο 1967

Salvadori L. Massimo, *Il novecento. Un'introduzione*, εκδ. Laterza & figli, Μπάρι 2002

Sartre Jean-Paul (μτφ. Σταματίου Κώστας), *Ο υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 2010
− (εισαγ.-μτφ.-σχολ. Κωστης Παπαγιώργης), *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*

Sasso Stefano, *Vittorio Sereni tra canzoniere e diario. Alla riscoperta di un percorso poetico (1935-1952)*, εκδ. Verlag Dr. Kovač, Αμβούργο 2002

Sayre Robert, *Εξέγερση και μελαγχολία. Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της νεωτερικότητας*, Εναλλακτικές εκδόσεις, Αθήνα 1999

Σβορώνος Γ. Νίκος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2007

Schuerch Rudolf, *Vittorio Sereni e i messaggi sentimentali*, εκδ. Vallecchi, Φλωρεντία 1985

Sereni Vittorio, *Gli immediati dintorni*, εκδ. Il saggiatore, Μιλάνο, 1962
− *Il sabato tedesco*, εκδ. Nino Aragno, Τορίνο 2008
− «Note di lettura per Ritsos στο: Ghiannis Ritsos (μτφ. Crocetti Nicola), *Trasfusione (poesie italiane)*, εκδ. Giulio Einaudi, Τορίνο 1980

Sinopoli Franca, **Tatti Silvia**, «Introduzione» στο: Franca Sinopoli, Silvia Tatti (επιμ.), I confini nella scrittura. Il dispatrio nei testi letterari, εκδ. Cosmo Iannoni editore, Ισέρνια 2005

Σκαμάγκα Αμάντα, «Η Ιταλία του Γιάννη Ρίτσου» στο: *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας «Ελλάδα-Ιταλία: πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις»*, Αθήνα 2012

Spagnoletti Giacinto, «Natalia Ginzburg», *Belfagor*, 1 τχ. 39 (1984)

Squarotti Giorgio Bàrberi, χ.τ στο: Ioli Giovanna (επιμ.), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia. Atti del convegno internazionale*, εκδ. Edizioni della biennale «Piemonte e letteratura», Σαν Σαλβατόρε Μονφερράτο 1995

Σταυροπούλου Έρη, *Το φράγμα της σιωπής. Το πρόβλημα της επικοινωνίας στους γυναικείους χαρακτήρες της πεζογραφίας του Δημήτρη Χατζή* [Ανάτυπο από το περιοδικό *Ακτή*], Λευκωσία 1994

Steiner George (μτφ. Stefano Velotti), *Dieci (possibili) ragioni della tristezza del pensiero*, Garzanti, Μιλάνο 2007
− (μτφ. Ροζάνη Στέφανου), *Η απόσυρση από τη λέξη*, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 2021
− (μτφ. Λυκιαρδόπουλου Γεράσιμου), *Η σιωπή και ο ποιητής*, εκδ. Έρασμος, Αθήνα 1977
− *Language and silence. Essays 1958-1966*, εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο 2010

Τζιόβας Δημήτρης, «Δημήτρης Χατζής», διαθέσιμο στο: https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/dimitris-xatzis-4/
− *Η πολιτισμική ποιητική της ελληνικής πεζογραφίας. Από την ερμηνεία στην κριτική*, Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2017
− *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2024

Τσόλκας Ιωάννης, *Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας. Φιλολογική, ιστορική και κοινωνικοπολιτική προσέγγιση*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα 2015

Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Η ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση ως τους Συνταγματάρχες*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2020,

Varese Claudio, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, εκδ. Licinio Cappelli, Ρόκκα σαν Κασάνο 1967

Viola Paolo, *Storia moderna e contemporanea. Il novecento*, τ. 4, εκδ. Einaudi, Τορίνο 2000

Vitti Mario, *Storia della letteratura neogreca*, εκδ, Cafoscarina, Βενετία 2016

Viviano Cesare, «La lusinga del mondo», στο: Dante Isella (επιμ.), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, εκδ. All'insegna del pesce d'oro, Μιλάνο 1992

Woolf Judith, «Silent witness: Memory and omission in Natalia Ginzburg's 'Family sayings'», *The Cambridge Quarterly*, 3 τχ. 25 (1996)

Φιλοκύπρου Έλλη, «Η απόφαση της ήττας στο *Διπλό βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή», *Νέα εποχή*, τχ. 302 (2009)
− «Ο διάλογος των αφηγητών στο *Διπλό Βιβλίο* του Δημήτρη Χατζή», *Ελληνικά*, τχ. 42 (1992)
− *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης. Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, εκδ. Μεσόγειος, Κύπρος 2006

Φουκώ Μισέλ (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης), *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1986

Φρομ Έριχ (μτφ. Άρης Δικταίος), *Η επανάσταση της ελπίδας. Γύρω από μιαν εξανθρωπισμένη τεχνολογία*, εκδ. Αλ. Ρούγκα, χ.τ. 1975

Χαραλαμπίδης Μενέλαος, «Η επίσημη μνήμη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και ο ρόλος της Δημόσιας Ιστορίας» στο: Αθανασιάδης Χάρης, Βόγλης Πολυμέρης (επιμ.), *Εθνικές Επέτειοι. Μορφές διαχείρισης της μνήμης και της ιστορίας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2023

Χατζηβασιλείου Ευάνθης, *Εισαγωγή στην Ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2001

Χατζής Δημήτρης, «Αγιώργης», *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 97-98 (1963)
− «Από το Σολωμό στη Νέα Ποίηση», *Αντί*, τχ. 147(1980)
− «Η νεοελληνική λογοτεχνία. Μία σύντομη ιστορική επισκόπηση» [έτος 1962] στο: Γουλανδρής Νίκος, *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1991
− «Ο Κώστας Βάρναλης», *Αντί*, τχ.11 (1975)
− «Περί του έργου μου, ομιλώ αυτός», *Αντί*, τχ. 298 (1985)
− *Το πρόσωπο του νέου ελληνισμού*, εκδ. Το ροδακιό, Αθήνα 2005
− « '…Η πίστη δεν είναι μια προσωπική υπόθεση'. Μια συζήτηση με τον Αλέξη Ζήρα», *Γράμματα και τέχνες*, τχ. 3 (1982)

Χατζής Θανάσης, «Μια πολυσήμαντη ζωή», *Αντί*, τχ. 183 (1981)

Χόκβερντα Χέρο, «Η μεταστροφή της μεταστροφής. Οι αλλαγές (από το 1953 στο 1963) στη «μεταστροφή» των πρωταγωνιστών του 'Τέλους της μικρής μας πόλης'», *Θέματα λογοτεχνίας*, τχ. 46 (2011)
− *Μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Νεοελληνική παράδοση και ιδεολογία στο έργο του Δημήτρη Χατζή*, εκδ. Καλλίγραφος, Αθήνα 2016
− «Οριστική πτώση του Βυζαντίου; Η πεζογραφία του Δημήτρη Χατζή και το Βυζάντιο», *Αντί*, τχ. 472 (1991)

Χορκχάιμερ Μαξ (μτφ. Μίνογλου Θέμιδα), *Η έκλειψη του Λόγου*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1987

Χριστιανόπουλος Ντίνος, «Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα», *Διαγώνιος*, τχ. 4 (1973)
− «Το βιβλίο. Γιάννης Δάλλας», *Διαγώνιος*, τχ. 5 (1966)

Zimbone Anna, «Το 'Βάφτισμα' του Δημήτρη Χατζή. Ανάμεσα στον ελληνικό κοινωνικό ρεαλισμό και τον σικελικό βερισμό», *Ουτοπία*, τχ. 118 (2016)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α:
Αποσπάσματα στην πρωτότυπη γλώσσα

1. Κουαζίμοντο, «Il muro», *La terra impareggiabile*

Contro di te alzano un muro
in silenzio, pietra e calce pietra e odio,
ogni giorno da zone più elevate
calano il filo a piombo. I muratori
sono tutti uguali, piccoli, scuri
in faccia, maliziosi. Sopra il muro
segnano giudizi sui doveri
del mondo, e se la pioggia li cancella
li riscrivono, ancora con geometrie
più ampie. Ogni tanto qualcuno precipita
dalle impalcature e subito un altro
corre al suo posto. Non vestono tute
azzurre e parlano un gergo allusivo.
Alto è il muro di roccia,
nei buchi delle travi ora s'infilano
gechi e scorpioni, pendono erbe nere.
L'oscura difesa verticale evita
da un orizzonte solo i meridiani
della terra, e il cielo non lo copre.
Di là da questo schermo
tu non chiedi grazia né confusione.

2. Σερένι, «I versi», *Gli strumenti umani*

Se ne scrivono ancora.
Si pensa a essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
l'ultima sera dell'anno.
Se ne scrivono solo in negativo
dentro un nero di anni
come pagando un fastidioso debito
che era vecchio di anni.
No, non e più felice l'esercizio.
Ridono alcuni: tu scrivi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti

se domani tu stesso te ne scordi.

3. Σερένι, «Comunicazione interrotta», *Gli strumenti umani*

Il telefono
tace da giorni e giorni.
Ma l'altro nel quartiere più lontano
ha chiamato a perdifiato, a vuoto
per intere settimane.
Lascialo dunque per sempre tacere
ridicola conchiglia appesa al muro

4. Σερένι, «Un posto di vacanza», *Stella variabile*

Amare non sempre è conoscere («non sempre
giovinezza è verità»), lo si impara sul tardi.
Un sasso, ci spiegano,
non è così semplice come pare.
Tanto meno un fiore.
L'uno dirama in sé una cattedrale.
L'altro un paradiso in terra.
Svetta su entrambi un Himalaya
di vite in movimento.
Ne fu colto
il disegno profondo
nel punto dove si fa più palese
– non una storia mia o di altri
non un amore nemmeno una poesia
ma un progetto
sempre in divenire sempre
«in fieri» di cui essere parte
per una volta senza umiltà né orgoglio
sapendo di non sapere.
Se non fosse così tardi.
[...]
Ma tu specchio ora uniforme e immemore
[...]
tu davvero dimenticami, non lusingarmi più.

5. Σερένι, «Poeta in nero», *Stella variabile*

Nera cintura stivaletti neri
nero il cappelluccio a cencio
tutto bardato di nero se ne sta
ritto sullo sgabello inalbera

un cartello con la scritta: Ich bin
stolz ein Dichter zu sein
muovendo le labbra appena.
Sono fiero di essere un poeta.
Ma perché tanto nero?
gli domando con gli occhi.
Vesto il lutto per voi
da dietro vetri neri
con gli occhi mi risponde.

6. Σερένι, «Poeta in nero», *Il sabato tedesco*

…
−sono un poeta anch'io−
gli dico ripassandogli avanti
– Poeta un accidente –
poeta di belle maniere
poeta in Occidente.

7. Σερένι, «Un ritorno», *Gli strumenti umani*

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore

8. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«E poi furono portati fuori sulla piazza del municipio e Franz fu preso e sbattuto contro il muro e ci fu l'ordine di sparare e Cenzo Rena si coprì la faccia con le mani. E anche lui fu sbattuto contro il muro e sentì l'urto del muro contro la testa e campane e voci. E così morirono Cenzo Rena e Franz.»

9. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«[Anna] Disse:−Non ci possiamo sposare perché non ci vogliamo tanto bene. Per questo−. Giuma disse:−Non c'entra il bene o il non bene. Non ci possiamo sposare, siamo troppo giovani e poi adesso verrà anche la guerra−. Lei aveva quasi dimenticato la guerra. Disse:−Vorrei che venisse subito la guerra e morire.
Tornarono a casa in silenzio.»

10. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«Lui la prego di restare ancora un momento, le voleva dire ancora una cosa, Anna aspettò con il cuore che batteva forte. Lui si scacciò via il ciuffo dalla fronte e la chiese se l'aveva fatta molto soffrire, adesso anche lui aveva sofferto e sapeva cos'era, sapeva d'essere stato molto crudele con lei. No, Anna disse, no. Lui allora tirò un lungo sospiro e s'infilò la giacca e uscirono dal caffè. E dopo non riuscirono a dirsi quasi più niente

[...] Durante il viaggio nella sua immaginazione fa finta di parlare con Giuma «Per tutto il viaggio fece che parlare con Giuma, dirgli tutte le cose che non era stata capace a dire quando l'aveva davanti.»

11. Γκίνζμπουργκ, *É stato così*

«− Sei la sola cosa che ho. Ricordalo−. L'avevo ricordato e quelle parole m'avevano aiutato a vivere un po' tutti i giorni. Ma perdevano la loro dolcezza a poco a poco, come un nòcciolo di prugno succhiato per troppo tempo. Non gli domandavo niente. Tornava a casa tardi la sera e non gli domandavo cos'aveva fatto. Ma l'avevo aspettato così a lungo che il silenzio s'era addensato dentro di me. Cercavo inutilmente qualcosa da dirgli per la paura che s'annoiasse con me.»

12. Γκίνζμπουργκ, «Viaggiatori maldestri», *Mai devi domandarmi*

«Si rendono conto [le persone che non sanno viaggiare, i viaggiatori maldestri], in lampo di lucidità, che ogni loro paura non è che un addensarsi di nuvole in un cielo deserto di pensiero. Essi infatti hanno perduto di colpo ogni facoltà di pensare. Non ricordano che cosa mai li abbia spinti a partire: ma non si chiedono più perché partono, incapaci ormai di rivolgere sensate interrogazioni a sé stessi, di parlare a sé stessi con lingua umana. Non trovano nel proprio spirito niente, se non una folla di parole caotiche; frasi pubblicitarie e ritornelli di canzonette echeggiano insistenti nel silenzio del loro pensiero, volteggiano e rimbalzano beffardi nella loro mente vuota.»

13. Γκάντα, «Viaggiatori meravigliosi»

Abbiamo visto le torri e i templi tremendi e bianchi
Nelle notti calde d'ogni profumo, nelle rose immobili
sere.
Nati nel remoto, passano i migrati venti.
Vi son città presso il mare
E donne con una gemma sulla bianchissima gola
E pallidi giocolieri, con monili di serpenti.
E vi sono profondi, misteriosi giardini
E veli di profumi, come nebbie diffusi nella cadente sera
E nei gaudiosi mattini

14. Γκίνζμπουργκ, «La poesia», *Vita immaginaria*

«L'esistenza della poesia non è dunque utile né inutile, ma ovvia, in giustificata e incomprensibile come la stessa realtà. Quando noi abbiamo paura che la poesia muoia, noi non abbiamo paura che muoia qualcosa che ci rendeva più ricchi o più felici o migliori, ma abbiamo paura che muoia nell'uomo l'idea vera della realtà»

15. Σερένι, «Domenica dopo la guerra», *Stella variabile*

Per due che si ritrovano in una

domenica dopo la guerra
allora può
rifiorire il deserto del mare?

…amami −lui dice − di ritorno
amami a tuta forza con forza
di rivalsa per tutti questi anni…
Ma

…nei primi tempi di guerra quando le domeniche non erano
che blanda disperazione, stordimento
di campane, rimasuglio
di fumo attardatosi al largo
dell'ultimo postale da Amsterdam…

E si divorano con gli occhi, si
cercano si tendono le mani
di nascosto sulla fiandra del tavolo

…mare per anni solitario
di anni computabili in onde
braccio di mare divenuto attonito
di tempo pietrificato in spazio
di mutismo…
Rifiorire può dunque il deserto del mare?

[...]
oggi che nemmeno è domenica

16. Σερένι, «La malattia dell'olmo», *Stella variabile*

Vienimi vicino, parlami, tenerezza,
[...]
[...] *scaccia*
da me questo spino molesto,
la memoria:
non si sfama mai
[...]
Mi hai
tolto l'aculeo, non
il suo fuoco –sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già.

17. Μπερτολούτσι, Άτιτλο

Fui una viottola un tempo
Invasa dall'erba,
soave e straziante silenzio
è mia morte, acerba
se pure da un alto ramo
la cicala riprende
il suo canto meridiano.

18. Μπερτολούτσι, «Il poeta e la sua città», *Lettera da casa*

qui dove non dura gioia o affanno
al silenzio delle acque e delle foglie
stormenti di continuo sulla via,
ombre tenere che si porta via
il meriggio arrivato all'improvviso

sulla città sospesa nel sorriso
del tempo e della gente incamminata
[...]
gente ignara di mie e sue parole.

19. Σερένι, «L'opzione», *Il sabato tedesco*

«E la gente di qui, soprattutto di domenica pomeriggio, quando passeggia lungo Zeil… potrebbe anche non esserci, non essere mai nata essere altra gente, con altre facce − e sarebbe la stessa cosa − essere un'altra città, in un altro tempo − come se non avessero radici da nessuna parte , non storia non passato − o fossero stati trasferiti qui, immigrati qui da chissà dove, a ripopolare, a ricominciare: con dietro, sullo sfondo, il crepitio impercettibile della combustione, il tempo frusciante delle fornaci…»

20. Σερένι, Άτιτλο, *Diario d'Algeria*

[...] *sepolcrale il canto d'una torma*
tedesca alla forza perduta.

Ora ogni fonda è muta
compatto il guscio d'oblio
perfetto il cerchio

21. Σερένι, «L'opzione», Il sabato tedesco

«Macché azione di disturbo, bella mentalità, bella psicosi poliziesca ci siamo fatta in pochi giorni con questa storia dell'opzione... Certo pareva un inseguimento –da un

albergo all'altro, da un ricevimento all'altro... Più o meno le stesse facce dovunque, ne seminavi tre o quattro e te le ritrovavi di lì a poco nel posto dove andavi, calme distese sorridenti – e sotto sotto affannate... tanto che se poi te ne capitavano davanti di mai viste prima quasi quasi sospettavi che fossero truccate, mascherate... Ma questo no, non lo credo. Sta a vedere che uno riesce a portarsi una in camera approfittando del pandemonio, e subito gli altri a pensare che volesse strapparle... l'opzione! Sì, l'hai trovato quello buono, chiamala opzione... Bello scherzo però...»

22. Σερένι, «Una visita in fabbrica», *Gli strumenti umani*

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
lontanissima una sirena di fabbrica.
Non dunque tutte spente erano le sirene?
Volevano i padroni un tempo tutto muto
sui quartieri di pena;
ne hanno ora vanto della pubblica quiete

23. Σερένι, «Una visita in fabbrica», *Gli strumenti umani*

Ma beffarda e febbrile tuttavia
ad altro esorta la sirena artigiana.
Insiste che conta più della speranza l'ira
e più dell'ira la chiarezza,
fila per noi proverbi di pazienza
dell'occhiuta pazienza di addentarsi
a fondo, sempre più a fondo
sin quando il nodo spezzerà di squallore e rigurgito
un grido troppo tempo in noi represso
dal fondo di questi asettici inferni.

24. Σερένι, «Intermezzo neocapitalistico»

«[...] una querelle o piuttosto una scommessa tra chi agisce al di qua di una interpretazione e definizione del proprio tempo sentendosi e vedendosi nel proprio tempo, ma lasciandone interpretazione e definizione al posteriore o simultaneo? – intervento della storia, e chi storicizza a priori, per così dire, se stesso e il proprio tempo in una interpretazione e definizione di cui si fa, oltre che una base di propulsione, uno strumento.»

25. Γκίνζμπουργκ, «Silenzio», *Le piccole virtù*

«Noi stavamo zitti. Stavamo zitti per protesa e per sdegno. Stavamo zitti per far capire ai nostri genitori che quelle grosse parole non ci servivano più. Noi ne avevamo in serbo delle altre. Stavamo zitti, pieni di fiducia nelle nostre nuove parole. Avremmo speso quelle nostre nuove parole più tardi, con gente che le avrebbe capite. Eravamo ricchi del

nostro silenzio. Adesso siamo vergognosi e disperati, e ne sappiamo tutta la miseria. Non ce siamo liberati mai più. [...] E le nuove parole, ci siamo accorti che non hanno valore, non ci si compra nulla. Non servono a stabilire rapporti, sono acquatiche, fredde, infeconde. Non ci servono a scrivere dei libri, non a tener legata a noi una persona cara, non a salvare un amico.»

26. Γκίνζμπουργκ, «Il teatro è parola», *Mai devi domandarmi*

«Mi dice comunque il teatro vivo, il teatro attuale, non è più il teatro borghese perché la borghesia è carica di senso di colpa e quindi tace. Gli rispondo che non solo la borghesia, ma l'intero universo è carico di senso di colpa, e quindi tace o si esprime a fatica.»

27. Γκίνζμπουργκ, *L'inserzione*

«Non è che non ci vado d'accordo, del resto è impossibile non andare d'accordo con mia madre, perché non dice mai una parola. Penso che in tutta la sua vita avrà detto non più di cento parole. Ma non la tollero, non la sopporto.»

28. Γκίνζμπουργκ, «Estate», *Vita immaginaria*

«La nostra vita giace in disordine ai nostri piedi. Ci sentiamo costretti a enumerare ogni dolore o errore. La luce dell'estate illumina senza misericordia il nostro silenzio, la nostra persona immobile, circondata di antiche e nuove catastrofi.»

29. Γκίνζμπουργκ, «La madre», *Racconti brevi*

«Di questi liti della madre col nonno non parlavano mai fra loro, evitavano accuratamente di parlarne: ma si volevano molto bene tra loro e stavano abbracciati stretti la notte quando la madre piangeva: al mattino si vergognavano un po' un dell'altro, perché si erano abbracciati così stretti come per difendersi e perché c'era quella cosa di cui non volevano parlare; dal altronde si dimenticavano presto d'essere stati infelici, il giorno cominciava e sarebbero andati a scuola, e per la strada avrebbero trovato i compagni e giocato un momento sulla porta di scuola.»

30. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«Doveva andare a finire coi signori Sbracagna Concettina che aveva aiutato a bruciare i giornali, doveva andare a finire in una famiglia di fascisti, col ritratto di Musolini a capo del letto, lei che era figlia di suo padre, un uomo che era morto nel dolore di non vedere la rivoluzione. Doveva andare a finire così Concettina, per malinconia, per dispetto, chi sa perché. E oltre a tutto c'era anche il pericolo che un giorno raccontasse al marito di quando avevano bruciato i giornali, e lui già vedeva Emilio Sbracagna che correva a ridirlo in questura e allora sì che sarebbe successo qualcosa di bello.»

31. Γκίνζμπουργκ, «Borghesia», *Famiglia*

«[...] tre erano le cose che bisognava rifiutare nella vita, e cioè l'ipocrisia, la rassegnazione e l'infelicità. Era però impossibile, da queste tre cose, tenersi al riparo. Esse invadevano nella vita e non c'era modo di allontanarle»

32. Γκίνζμπουργκ, «Famiglia», *Famiglia*

«Poi Carmine smise di stare sempre zitto, smise di provare, quando tirava fuori la voce, un senso di fatica, e smise di evitare, nella città, alcune strade e alcuni luoghi. Per quanto gli fosse parso, qualche volta, impossibile, smise di pensare a Olga, e quando gli accadeva di pensarci, la sua immagine entrava e usciva dal suo pensiero come ne entravano e ne uscivano mille altre. Egli ricominciò a pensare alla Ninetta, senza amore, con una sorte di malinconia e minuziosa curiosità. Scoppiavano fra lui e la Ninetta, ogni tanto, piccoli litigi, acrimoniosi ma privi di collera, le voci restavano calme, nessuna da un'altra stanza si sarebbe accorto che litigavano, sembrava che discorressero. Quei litigi erano generati da fatti minimi, l'idraulico, i termosifoni, la cuoca, e sparivano com'erano nati, lui se li dimenticava subito, conservando soltanto, nel corso della giornata, un senso di malessere generico, che non sapeva più da dove provenisse. Accadeva che passassero insieme lunghe ore di grande quiete [...]. Quelle ore così quiete non generavano però alcuna reale tranquillità, così come i litigi non generavano alcuna reale collera.»

33. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«Non aveva più la faccia stralunata e aveva occhi che guardavano, e carezzava Anna con la mano diventata più bianca e più liscia, povera Anna, diceva, un bel guaio se moriva lui. Un guaio perché in fondo lui non l'aveva mica mai fatta diventare una persona, in fondo lei era ancora sempre un insetto, un piccolo insetto pigro e triste sopra una foglia per lei. E adesso se le mancava la foglia lei cadeva perduta, con le piccole ali senza volo e i piccoli occhi fissi, lui non aveva saputo darle volo e respiro, era stato una foglia e non le aveva dato che un po' di riposo. Le chiese se ricordava ancora quel giorno che si erano guardati insieme nello specchio del barbiere, quel giorno avevano deciso di sposarsi e avevano dei brividi freddi ma si sentivano tutt'e due molto forti, aggressivi e liberi, non era vero forse che anche lei si era sentita aggressiva e libera quel giorno. [...] Non erano mai stati più forti e liberi come quel giorno, erano abbastanza contenti insieme ma solo come un insetto e una foglia, zitti zitti e contenti nella loro casa, lontano dal bene e dal male»

34. Γκίνζμπουργκ, «Il traforo», *Vita immaginaria*

«[...] in un punto estremamente piccolo dell'universo. Rattrappiti in quel punto, noi abbiamo l'idea di non commettere errori. Avendo noi sbagliato tanto in giovinezza ci sembra di salvarci dagli sbagli muovendoci ora pochissimo e pronunciando un numero assai esiguo e cauto di parole»

35. Γκίνζμπουργκ, «Libertà», *Vita immaginaria*

«La delusione che abbiamo provato è vecchia e nota. Raggiunta la libertà abbiamo visto che era, per ciascuno di noi, niente altro che una piccola porzione di prato. Questa piccola porzione di prato ci sembrava vitale e essenziale, per nulla al mondo noi l'avremmo ridata indietro, però come era esigua e miserabile! Inoltre non potevamo affatto dividerla con tutti come avevamo creduto. Eravamo là, seduti ciascuno nella propria piccola porzione di prato, con la sensazione che ci fosse stato giocato uno scherzo maligno, e guardavamo la nostra idea di libertà dissanguarsi ai nostri piedi, così delusi e così stupefatti da non riuscire nemmeno a esplorare quella poca ombra e poca erba. Intorno a noi si alzavano mura e non riuscivamo a gettare gli occhi sulle libertà degli altri. Allora ci siamo chiesti chi erano in verità gli altri. Noi non ne sapevamo assolutamente nulla. Lentamente abbiamo scoperto che di quella libertà che noi ora avevamo, agli altri non era toccato assolutamente nulla. Noi però ci sentiamo imprigionati nella nostra poca e debolissima libertà. Ci sentivamo le membra anchilosate e la voce assai debole.»

36. Γκίνζμπουργκ, «Appunti sulla 'Storia'», *Vita immaginaria*

«Da moltissimi anni, i romanzieri scrivono unicamente per sé. Scrivono per essere meno tristi, meno angosciati, meno soli. Il proposito o la speranza di scrivere *anche* per gli altri, qualche volta li sfiora. Però sentono che non ce la fanno, e d'altronde sono, tali speranze o propositi, in loro secondari. [...] Scrivendo, egli usa enumerare rapidamente dentro di sé quante e quali sono e cose che avrà il coraggio di adoperare e toccare. Si accorge che sono pochissime, essendo egli timidi e impaurito in presenza delle cose, e timoroso di uscire dai propri confini e di avventurarsi in luoghi ignoti. [...] Egli non ha modo di pensare agli altri, perché assorto nei vizi del suo spirito. I luoghi che sceglie, come ambienti per i suoi romanzi, sono pochi e poveri. Sono abitualmente disabitati, perché oggi chi scrive ha orrore della specie umana. Una stanza; o un orto; o un cimitero; o un muro. D'altronde, egli sa che quando ha cercato di muoversi in una direzione dove poteva incontrare *gli altri*, la sua voce era afona e i suoi gesti falsi»

37. Γκίνζμπουργκ, «Mio marito», *La strada che va in città e altri racconti*

«Avevo sempre pensato, nella mia adolescenza, che un atto come quello che avevamo compiuto dovesse trasformare due persone, allontanarle o avvicinarle per sempre l'una all'altra. Sapevo ora che poteva anche non esser così. [...] Non ero un'altra persona.»

38. Γκίνζμπουργκ, «Mio marito», *La strada che va in città e altri racconti*

«Pensavo qualche volta al bambino che doveva nascere, con meraviglia. Egli apparteneva a due persone che non avevano nulla di comune fra loro, che non avevano nulla da dirsi, che sedevano a lungo l'una accanto all'altra in silenzio. Dopo quella serra in cui mio marito mi aveva parlato di Mariuccia, non aveva più cercato di avvicinarsi a me, e si era richiuso nel silenzio, e a volte quando io gli parlavo levava su di me uno sguardo vuoto, offeso, come se io l'avessi distolto da qualche riflessione grave con le mie incaute parole.»

39. Γκίνζμπουργκ, «Mio marito», *La strada che va in città e altri racconti*

«E io li amavo, ma non come un tempo credevo si dovessero amare i propri figli. Qualcosa dentro di me taceva, mentre li tenevo in grembo. Essi mi tiravano i capelli, si aggrappavano al filo della mia collana, volevano frugare dentro il mio cestello da lavoro, e io ne ro infastidita e chiamavo la balia. Qualche volta pensavo che forse ero troppo triste per stare coi bambini. 'Ma perché sono triste? − mi chiedevo. − Che c'è? Non ho ragione d'essere così triste'.»

40. Γκίνζμπουργκ, *È stato così*

«Sono tornata a casa. C'era un grande silenzio che mi sforzavo di non ascoltare. Quando sono stata in cucina ho capito che cos'avrei fatto. Era facile e non ne avevo paura. Ho capito che mai avrei parlato con l'uomo della faccia olivastra dietro al tavolo e questo m'ha dato un grande sollievo. Ho capito che non avrei più parlato a nessuno. Né a Francesca né a Giovanna né a Augusto né a mia madre. A nessuno. Sedevo al tavolo di marmo in cucina e non riuscivo a non prestare orecchio al silenzio. Ho preso l'inchiostro e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt'a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo. Non per Giovanna e non per Francesca e neppure per mia madre. Per chi? Ma era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me.»

41. Γκίνζμπουργκ, «Vita collettiva», *Mai devi domandarmi*
«Il pensiero solitario non appare se non come un malinconico e sterile frutto di solitudine e di fatica; e due cose sono oggi con prepotenza odiate e ripudiate, la fatica e la solitudine. Si cerca di combatterle e di annientarle ovunque se ne scorga una pallida impronta. Ci si raduna in gruppo, per difendersi dall'oscurità e dal silenzio, dalla presenza faticosa e stremante del proprio essere singolo; ci si raduna in gruppo per viaggiare, per esistere, per suonare e cantare per creare opere.»

42. Γκίνζμπουργκ, «Silenzio», *Le piccole virtù*

«Esistono due spezie di silenzio: Il silenzio con se stessi e il silenzio con gli altri. L'una e l'altra forma ci fanno egualmente soffrire. Il silenzio con noi stessi è dominato da una violenta antipatia che ci è presa per il nostro stesso essere, dal disprezzo per la nostra stessa anima, così vile da non meritare le sia detto nulla. È chiaro che bisogna rompere il silenzio con noi stessi se vogliamo provarci a rompere il silenzio con gli altri. È chiaro che non abbiamo nessun diritto di odiare la nostra stessa persona, nessun diritto di tacere i nostri pensieri alla nostra anima.»

43. Γκίνζμπουργκ, «Alcuni pensieri sui re», *Vita immaginaria*

«[...] quella fiumana di macchine sembra uno stormo di colombi, e dà un suono che la distanza rende simile alla voce dei colombi, un suono animale, gutturale e dolce, che non strazia il silenzio ma sembra fatto del silenzio stesso. [...] Provando stupore per un simile desiderio, che non assomiglia in nulla ai miei desideri e proposti veri, mi chiedo se quello che vorrei è il potere, o se invece vorrei solo isolamento e silenzio.»

44. Γκίνζμπουργκ, «La congiura delle galline», *Mai devi domandarmi*

«Noi oggi nei confronti dei bambini abbiamo scoperto l'attenzione, la responsabilità, il rischio, il timore delle conseguenze; e tutto questo l'abbiamo pagato con la morte della fantasia. Abbiamo riflettuto a quello che, con i bambini, non dobbiamo fare; però non abbiamo ancora scoperto quello che invece dovremmo dargli, come dovremmo indirizzarci a loro, le parole da usare; e non abbiamo da offrirgli che i nostri mondi deserti»

45. Γκίνζμπουργκ, «Lui e io», *Le piccole virtù*

«[...] io non ho saputo farmi una cultura di nulla, nemmeno delle cose che ho amato più nella mia vita: esse sono rimase in me come immagini sparse, alimentando sì la mia vita di memorie e di commozione ma senza colmare il vuoto, il deserto della mia cultura».

46. Γκίνζμπουργκ, «Sagittario», *Valentino*

«Del resto di che cosa poteva conversare, povera figlia? Non aveva cultura. Non leggeva romanzi e ai concerti s'addormentava. Allora mia madre cercava di colmare il silenzio di Giulia conversando lei stessa: mia madre si teneva al corrente di tutta l'arte e la letteratura moderna, era abbonata a una biblioteca circolante e anche a Dronero riceveva i libri per posta. E non c'era un fatto culturale o politico che sfuggisse all'attenzione di mia madre»

47. Γκίνζμπουργκ, «Sagittario», *Valentino*

«[Mia madre] Era così eccitata, che quasi s'era scordata di Giulia [sua figlia con la quale non poteva parlare perché eran troppo diverse] febbricitante su in camera. Non faceva che parlare e parlare; buttava fuori tutte le parole e i discorsi che aveva accumulato in tante lunghe stagioni solitarie a Dronero, quando ai vetri s'addensava la notte e gli unici visitatori possibili, disprezzati e aspettati, erano la cugina Teresa e il dottor Wesser. E nrgli ultimi tempi, mentre giaceva immobile sul letto con la gamba ingessata, più che mai aveva accumulato parole, almanaccando sulle lettere che arrivavano da Viarregio e sventagliandosi e fumando appoggiata ai guanciali, circondata d'immaginari interlocutori, forme incerte e mutevoli che assentivano sorridendo»

48. Γκίνζμπουργκ, *Le voci della serra*

«[Tommasino]-Lo sai anche tu. Stiamo quasi sempre zitti, ora, insieme. Ce ne stiamo quasi sempre zitti, perché abbiamo cominciato a sotterrare i nostri pensieri, bene in fondo, bene in fondo dentro di noi. Poi, quando riprenderemo a parlare, diremo solo delle cose inutili.
−Prima, − disse, −mi veniva di dirti tutto quello che mi passava per la testa. Ora non più. Ora m'è sparita la voglia di raccontarti le cose. Quello che vado pensando, lo racconto un poco a me stesso, e poi lo sotterro. Poi, a poco a poco, non racconterò nemmeno più niente a me stesso. Sotterò tutto subito, ogni vago pensiero, prima ancora che prenda forma
[Elsa]−Ma questo,− dissi,− vuol dire essere infelice.

Non c'è dubbio, − disse, − vuol dire essere molto infelice. Ma succede a tanta di quella gente. Una persona, a un certo momento, non vuole più vedere in faccia la propria anima. Perché ha paura, se la guarda in faccia, di non trovare più il coraggio di vivere.»

49. Σερένι, « Ecco le voci cadono », *Frontiera*

Ecco le voci cadono e gli amici
sono così distanti
che un grido è meno
che un murmure a chiamarli

50. Σερένι, «Alla giovinezza», *Frontiera*

È cominciata una canzone losca
di rane tra le colline
e da un'estate mortale
─ forse l'ultima tua─
s'avventano rondini in volo
perdutamente, come tu cammini
verso un'aria fondissima, brumale

E delle voci che da me
si dilungano, quale
potrà volgere il tuo e il mio cammino
a una marcia d'insonni girasoli?

51. Σερένι*, «Italiano in Grecia», Diario d'Algeria*

Come un cordoglio
ho lasciato l'estate sulle curve
e mare e deserto è il domani
senza più stagioni.
Europa Europa che mi guardi
scendere inerme e assorto in un mio
esile mito tra le schiere dei bruti,
sono un tuo figlio in fuga che non sa
nemico se non la propria tristezza
[...]
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.

52. Σερένι, «Un improvviso vuoto del cuore», *Diario d'Algeria*
Un improvviso vuoto del cuore
[...]
Sfumano i volti diletti, io resto solo
con un gorgo di voci faticose.

E la voce più chiara non è più

che un trepestio di pioggia sulle tende,
un'ultima fronda sonora
su queste paludi del sonno
corse a volte da un sogno

53. Σερένι, «Gli amici», *Gli strumenti umani*

Che tempi ─ mormori ─ sempre più confusi
che trambusto di scafi e di motori
che assortita fauna sul mare.
Non lasciatemi solo
─stai
per gridare ─ ritornate…

54. Μπερτολούτσι, «In un tempo incerto», *In un tempo incerto*

Ma s'arriccia sul muro il calendario
al tepore del sole, torna fuori
ogni uomo e animale:
chi spera più la pioggia, chi ricorda
il mattino nel mezzogiorno che assorda?

55. Σερένι, «Ancora sulla strada di Zenna», *Gli strumenti umani*

«[...] *ma non rifiorisce la gioia?* [...]
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore…
ma opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto ne secoli,
le scarse vite che all'occhio di chi torna
e trova che nulla nulla è veramente mutato
si ripetono identiche,
quelle agitate braccia che presto ricadranno,
quelle inutilmente fresche mani
che si tendono a me e il privilegio

del moto mi rinfacciano…
[…]
Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa»

56. Σερένι, «Dall'esilio»*, La tentazione della prosa*

«Ammaestrato dalla sorte dei più ingenui e dei più smaniosi, tenevo a dimostrarmi non interessato (e di non fatto non lo ero) alle questioni del potere, quasi che il dichiarato svago d'allineare versi me ne esentasse di per sé, e al tempo stesso mi collocasse, per sua intima natura, tra gli anomali e costituzionalmente dissidenti: taciturni e tutto sommato innocui, compiacenti, senza in verità parteciparvi, all'oscuro capriccio del principe, ma edotti sul limite da non oltrepassare, dunque destinati a restare illesi e alla lunga intangibili. Qui cominciava il mio errore. Altro che intangibili alla lunga. 'Questo' deve essersi detto il principe a un certo punto, proprio sul rovescio di quanto ero andato supponendo 'non è interessato al potere, dunque non lo è alla rivolta. Che cosa me ne faccio di uno così? Che razza d'antagonista è?'

Eccoci dunque qui, famiglia e masserizie, nel quartiere di Tomi.»

57. Σερένι, «Paura prima»*, Stella variabile*

Ogni angolo o vicolo ogni momento è buono
per il killer che muove alla mia volta
notte e giorno da anni.
Sparami sparami ─ gli dico
offrendomi alla mira
di fronte di fianco di spalle ─
facciamola finita fammi fuori.
E nel dirlo mi avvedo
che a me solo sto parlando.
Ma
non serve, non serve. Da solo
non ce la faccio a far giustizia di me.

58. Σερένι, «Paura seconda»*, Stella variabile*

Niente ha di spavento
la voce che chiama me
proprio me
dalla strada sotto casa
in un'ora di notte:
è un breve risveglio di vento,

una pioggia fuggiasca.
Nel dire il mio nome non enumera
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
Con dolcezza (Vittorio,
Vittorio) mi disarma, arma
contro me stesso me.

59. Γκίνζμπουργκ, *Paese di mare*, «Paese di mare»

«DEBORA Sei avaro. Sei avaro come tua madre.

MARCO Mia madre non è avara. È povera. Anch'io sono povero.

DEBORA Veramente noi non siamo poveri. Siamo senza soldi. È un'altra cosa. I veri poveri sono diversi.

MARCO Io sono senza soldi da quando sono nato. Perciò sono povero.

DEBORA No. Non sei un vero povero. Sei pieno di parole. Parli, parli, ti perdi nelle parole. I poveri, i veri poveri, non si perdono nelle parole. Stanno coi piedi ben piantati sulla terra, i poveri. Io e te, invece, tutti e due, saliamo in parole»

60. Μοντάλε, «Casa sul mare», *Ossi di seppia*

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.
[...]
Il viaggio finisce a questa spiaggia
[...]
[...] ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra le isole dell'aria migrabonde
la Corsica dorsuta o la Capraia.

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
[...]
Ti donno anche l'avara mia speranza
[...]
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già fore per l'eterno.

61. Σερένι, «Inverno», Frontiera

……..
ma se ti volgi e guardi

nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro te,
le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.
Opaca un'onda mormoro
chiamandoti: ma ferma—ora
nel ghiaccio s'increspo
poi che ti volgi
e guardi
la svelata bellezza dell'inverno.

Armoniosi aspetti sorgono
in fissità, nel gelo: ed hai
un gesto vago
come di fronte a chi ti sorridesse
di sotto un lago di calma,
mentre ulula il tuo battello lontano
laggiù, dove s'addensano le nebbie.

62. Σερένι, «Nella neve», *Gli strumenti umani*

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
E fosse pure uno zampettìo di galline−
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco
Ma già pioveva sulla neve,
duro si rifaceva il caro enigma.
Per una traccia certa e confortevole
sbandavo, tradivo ancora una volta.

63. Γκίνζμπουργκ, *Paese di mare*, «La porta sbagliata»

«ANGELICA Raniero, fai due passi con me?

RANIERO Volentieri

GIORGIO Ha detto «Volentieri». Ha detto una parola. Che miracolo. Chissà che gioia questa passeggiata in giardino. Porterà attorno il suo silenzio come una corona da morto.

TECLA Sì, sta sempre zitto però non è che sia malinconico. Non mi fa pensare alle tombe, né a niente di malinconico. Mica tutti i silenzi sono uguali. Il suo è un silenzio vivo, intenso, che ascolta, e che fa compagnia.

GIORGIO Non si capiscono i suoi pensieri. Forse ci trova idioti e non vede l'ora di liberarsi di noi. Ecco, anche adesso non dice niente. Dovrebbe dir qualcosa, per semplice educazione

TECLA È educatissimo. È molto più educato di te. È silenzioso per educazione. Noi parliamo tanto perché siamo maleducati

64. Γκίνζμπουργκ, «Vita immaginaria», *Vita immaginaria*

«Illividita dalle sventure, la nostra vita immaginaria correva a soccorrerci appena eravamo soli. Essa affollava di amici le nostre strade solitarie; riempiva di promesse le nostre giornate; voci e bisbigli nascevano nel silenzio; eravamo noi a pronunciare domande e risposte, ma quei colloqui immaginari erano così consolanti che ci sembravano venire dall'estero»

65. Γκίνζμπουργκ, *La città e la casa*

«I lunghi passi. I lunghi silenzi, bellissimi, pieni di parole segrete. Le risate improvvise e insule. Le frasi corte e sconosciute, i pensieri che si scontravano e s'intrecciavano. I capelli sugli occhi»

66. Γκίνζμπουργκ, *La città e la casa*

«Egisto dice che quando è con Ippo, parla Ippo e lui sta sempre zitto. Ma io credo che il suo con Ippo sia un bel silenzio. Con me negli ultimi tempi stava zitto ed era un brutto silenzio. Neppur io parlavo. Ci sentivamo tuti e due rotti e stanchi, e improvvisamente vecchi. Lui guardava nel vuoto e si lisciava i capelli, quella sua spazzola grigia. Io mi toccavo i capelli e li raccoglievo tutti in cima alla testa»

67. Γκίνζμπουργκ, «Amarcord», *Vita immaginaria*

«Le ragioni della bruttezza sono in noi sempre chiare e di semplice spiegazione. Le ragioni della bellezza sono in noi ancora più chiare ma spiegarle ci è difficile. Ogni parola che adoperiamo ci sembra vile, rozza e di qualità scadente»

68. Γκίνζμπουργκ, *Le voci della sera*

«− Ma allora, − dissi, − perché ci siamo fidanzati? perchè ci sposiamo?
− Per essere come tutti, − disse, − e per fare quello che tutti s'aspettano che facciamo.
− Non era, il mio per te, un grande amore, − disse.
−Lo sai bene, te l'ho sempre detto, non era un grande amore appassionato, romantico. Era però qualcosa, qualcosa di intimo e delicato, e aveva una sua pienezza, una sua libertà. […].
[…]
− Una cosa sola è vera, − dissi, − che io sono innamorata, e tu no.
− Sono innamorata, − dissi, − ora, prima, sempre, e tu no. Tu mai.
Andammo a prendere l'autobus. Non l'ultima corsa [come al solito]. Erano solo le cinque del pomeriggio, non tramontava ancora il sole.

Era quasi vuoto, l'autobus, a quell'ora. Sedemmo l'uno accanto all'altra. Non parlammo più.»

69. Γκίνζμπουργκ, *È stato così*

«Mi guardava e aspettava che parlassi. Ma non ho parlato.
Ha detto:
− Non è come credi tu. Non andò a stare con quella certa persona. Ho bisogno di stare solo.»

70. Γκίνζμπουργκ, «Sul credere e non credere a Dio», *Mai devi domandarmi*

«Noi possiamo dire che Dio assomiglia alla profondità della notte: ma invece dire che Dio è la profondità della notte mi sembra falso. Così possiamo trovare altre cose a cui sembra che Dio rassomigli: egli rassomiglia, mi sembra, alla poesia nel senso che anche la poesia sempre abita nella concretezza e nella singolarità delle cose e degli esseri, e l'astratto e il generico le ripugna; ma pur abitando ed essendo radicata nella concretezza delle cose e degli esseri singoli, il suo senso e la sua essenza è però universale. In questo la poesia rassomiglia a Dio: perché anche lui, se esiste, sembra vivere nel pensiero singolo, ma alzarlo e mescolarlo nel pensiero universale. Tuttavia come è falso dire che Dio è la profondità della notte, cosi è falso dire che Dio è la poesia; perché se possiamo dire a cosa Dio rassomiglia, non possiamo in nessun modo dire cosa Dio è.»

71. Σερένι, «Viaggio all'alba», *Gli strumenti umani*

Ma come tarda la luce a ferirmi.
Voldomino, volto di Dio.
Un volto brullo ho scelto per specchiarmi
nel risveglio del mondo.
Ma dimmi una sola parola
e serena sarà l'anima mia.

72. Σερένι, Άτιτλο*, Diario d'Algeria*

Troppo il tempo ha tardato
per te d'essere detta
pena degli anni giovani.
[…]
Ma se tu manchi
e anche il cielo è vinto
sono un barlume stento,
una voce superflua nel coro

73. Σερένι, «Per un poeta d'amore»

«E dall'altra parte, perché non dirlo? piace − se ne sente il bisogno−che sia di tanto in tanto un poeta a riproporre, anche mediante una fervida maniera, i sentimenti cosiddetti eterni, a procedere alla verifica di essi dentro la fornace del costume che evolve e delle situazioni che mutano.»

74. Σερένι, «L'opzione», *Il sabato tedesco*

«che cosa sono in fondo gli affetti se non il ricordo più o meno tenace, che ti sforzi di conservare, di quelli che sono stati gentili con te e con cui hai cercato di essere gentile, ormai non si vive più di questo, no davvero, si vive combinando e scombinando congiunture, situazioni, a seconda dell'energia di cui disponi in questo o quel momento, non lo dico con amarezza, cerco di descrivere una nuova condizione biologica, per così dire…»

75. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«Giuma la baciò un giorno che si sentiva triste […]. Solo con Anna si trovava bene, lei sola era buona con lui. Restarono in silenzio, Giuma guardava per terra aggrottando la fronte, faceva dei segni nella polvere col piede. D'un tratto le mise un braccio intoro alla vita e si strinse un poco a lei. C'era un terribile silenzio fra loro, si guardarono spaventati, lo spavento e il silenzio durarono per molto tempo. E poi Giuma la baciò e sospirarono e sorrisero in pace»

76. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«Anche Giuma finì col parlare di quella ragazza, si chiamava Fiametta, non era stupida e sciava bene. Anna gli chiese se era innamorato di quella ragazza. Giuma disse di no, lui non si era mai innamorato, se per caso s'innamorava forse s'innamorava di quella ragazza ma per ora non era innamorato, andava bene solo per sciare. Anna invece andava bene per discorrere e poi per baciarsi. Per baciarsi non c'era bisogno d'essere innamorati, un ragazzo e una ragazza quando sono molto amici può succedere che si diano qualche bacio ogni tanto. Anna gli chiese se aveva baciato la ragazza Fiammeta, Disse di no, che non là aveva baciata, per adesso almeno. Anna d'un tratto si mise a piangere […]»

77. Γκίνζμπουργκ, Γράμμα στον Σ. Μικέλι

«Mi pare che non riuscirò mai a finire il romanzo perché sono una donna e le donne non sanno costruire, hanno i polsi deboli le donne […]. Il mio romanzo quelle pagine che ho scritto non sono brutte, ieri sera me lo son letto, ma sono avvilita perché mi pare che ho i polsi deboli»

78. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«A casa lei si diceva che niente era andato perduto, perché Giuma la baciava sempre più forte. Così un giorno presero a far l'amore, stavano stretti l'uno all'altra nell'erba e il mondo intorno era verde e ronzante, fra i tiepidi soffi dell'erba e l'alto cielo di nuvole, e il viso di Giuma era assorto, rabbioso e segreto, con le palpebre strette sugli occhi e con un breve respiro. A casa lei sedette stordita al tavolino nella sua stanza, e rivide con uno strappo di dolore al cuore quel viso di Giuma, quel viso come immerso in un sonno rabbioso e segreto, quel viso che non aveva più né parole né pensieri di lei. E dopo Giuma era rimasto a lungo sdraiato accanto a lei nell'erba, e ogni tanto le dava uno sguardo e le strizzava l'occhio, ma senza allegria né malizia, quella fiacca strizzatina d'occhio appariva e spariva come un'ombra sul suo viso così lontano da lei. Erano tornati a casa in silenzio.»

79. Σερένι, «Ancora sulla strada di Creva»*, Gli strumenti umani*

Poteva essere lei la nonna morta
non so da quanti anni.
Uscita a tardo vespro
dalla sua cattolica penombra,
al tempo che detto è dell'estate.
[…]
Cantavano gli uccelli delle rogge
e quante ancora verdi intatte foglie
recava in grembo l'autunno.
Ilare ci fu innanzi
[…]
[…] *Né so*
che mai vedesse di noi
del giorno e di altro accaldati.
Forse in luogo di noi vide una nube
e lei a quella parlava:
«Ti conosco, ─ diceva ─ mascherina,
così brava a nasconderti tra incantevoli fumi
Già una volta ti ho colta
sulla guancia ancora intatta d'una
che per amore, in cerca
di una quieta corrente. s'era tolta alla vita:
[…]
Oggi lo so, non piansi quella fine,
ma quella forza che ti sconfessava
abbandonandosi a te… Maschera detta amore,
bella roba che sei.
[…]
Vedi come hai sporcato la mia vita
di tremore e umiltà»

Così delirando di una perduta forza
di una remota gioia, così oltre noi dileguando
scovava, svergognandola, la morte
ancora occulta tra noi. E da quel giorno
e quell'ora
d'amore non ti parlai amore mio.

80. Κιάρα, *Il piatto piange*

«[…] preciso che Luino non deve essere cercata sulle carte geografiche o nell'elenco dei Comuni d'Italia, ma in quell'altra ideale geografia dove si trovano tutti i luoghi immaginari nei quali si svolge la favola della vita.»

81. Σερένι, «Nell'estate Padana», *Stella variabile*

oggi nomi di spettri della calura
per campagne allucinate e afone
dove un amore dorme
acqua sognante acqua
a tutta quella sete

82. Καλβίνο, Prefazione *Fuori di mura*

«Pochi giorni prima, il colpo di Stato dei colonelli ha tolto alla Grecia quel poco di libertà di cui godeva. […] siccome è di natura un tipo giovanile, nella disperazione rideva; una bella risata silenziosa: l'unica risposta possibile quando le parole non bastano a spiegare tutto quello che ti succede, tutto quello che ti sta passando per la testa. Anche Mimi, sua moglie, cercava di ridere: in un naufragio, tra la gente sballottata nelle scialuppe, si devono sentire alle volte delle risate come quelle.
[…]
La moglie Mimi lo segue come un'ombra, e più passano gli anni dell'esilio più lei è greca dalla testa ai piedi, nel viso incorniciato dai lunghi cappelli neri, nei lunghi vestiti scuri, nella calma maestosa con cui sorride come da un antico ritratto di famiglia, nel ridacchiare tra loro a parlare greco fitto fitto tra loro, un pezzo di paesaggio greco come quello che sovrasta ogni prospettiva di città o di villaggio nella loro natia Tessaglia; e in lei, più ancora che non in lui, nel ridere si sente la fatica dell'esilio, il dolore fisico del distacco da un tessuto vivente, un dolore che peggiora ogni giorno che passa.»

83. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«[…] l'Italia entrava in guerra a fianco della Germania. […] dalle finestre aperte delle case gridava la radio, la gente stava raggruppata sotto le case e intorno ai caffè. La città era piena di quella voce che urlava, e la gente raggruppava in silenzio [...]»

84. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«[…] tutti parlavano del bombardamento di Torino, qualcuno ci s'era trovato, le sirene d'allarme eran suonate quando già gli aeroplani strisciavano sulla città. C'erano stati quattordici morti, dicevano i giornali, ma chi sa quanti ce n'erano stati invece, quello che dicevano i giornali bisognava moltiplicarlo per dieci se era male, mormorava uno, dividerlo per dieci se era bene. Era un vecchio venditore ambulante, con una casetta piena di stringhe e bottoni legata al collo, era un po'ubriaco e seguitava a dire di moltiplicare e dividere, contava sulle dita e s'ingarbugliava. Raccontò anche d'un giovane che s'era sparato in testa al giardino pubblico, perché non voleva andare. I vicini lo fecero tacere.»

85. Γκίνζμπουργκ, «Discorso sulle donne»

«Le donne cominciano nell'adolescenza a soffrire e piangere in segreto nelle loro stanze, piangono in via del loro naso o della loro bocca o di qualche parte del loro corpo che trovano che non va bene o piangono perché pensano che nessuno le amerà mai o piangono perché hanno paura di essere stupide o perché hanno paura di annoiarsi in villeggiatura o perché hanno pochi vestiti: queste sono le ragioni che danno loro a se stesse ma sono in fondo solo dei pretesi e in verità piangono perché sono cascate nel pozzo e capiscono che cascheranno spesso nella loro vita e questo renderà loro difficile combinare qualcosa di serio.»

86. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«C'erano dei giorni che Concettina non riusciva a trovare un vestito da mettere. Provava sottane e camicette, cinture e fiori allo scollo, e non era contenta di niente. Allora si metteva a piangere e gridava com'era disgraziata, senza un vestito carino da mettere e poi con una figura tanto malfatta. La signora Maria chiudeva le finestre, perché dalla casa di fronte nessuno sentisse. − Non sei malfatta, − diceva, − solo un po' forte di fianchi e un po' piatta di seno. Come tua nonna, che anche lei era piatta si seno −. Concettina gridava e singhiozzava, buttata mezzo svestita sul letto disfatto, e allora venivan fuori tutti i dispiaceri che aveva, gli esami che doveva dare e le storie con i suoi fidanzati.»

87. Σερένι, «Una recita e un applauso», *Gli immediati dintorni primi e secondi*

«Dal buio e dal silenzio sopraggiunti lo spettatore sente sprigionarsi un superiore pietà. La recita può ricominciare. Dovunque viaggio −direbbe Seferis− la Grecia mi accora.

88. Σερένι, «In me il tuo ricordo», *Frontiera*

In me il tuo ricordo è un fruscio
solo di velocipedi che vanno
quietamente là dove l'altezza
del meriggio discende
al più fiammante vespero
tra cancelli e case

e sospirosi declivi
di finestre riaperte sull'estate.
Solo, di me, distante
dura un lamento di treni
d'anime che se ne vanno.

E là leggera te ne vai sul vento,
ti perdi nella sera

89. Σερένι, «Strada di Zenna», *Frontiera*

Voi morti non ci date mai quiete
e forse è vostro
il gemito che va tra le foglie
nell'ora che s'annuvola il Signore.

90. Σερένι, «La ragazza d'Atene», *Diario d'Algeria*

Ora il giorno è un sorriso
e tutta l'Attica un'ombra
[…]
ahimè che il puro
segno delle tue sillabe si guasta,
in contorto cirillico si muta.
E tu: come t'oscuri poco a poco.
Ecco non puoi restare, sei perduta
nel fragore dell'ultimo viadotto
[…]
*

Perché di tanto la ruota ha girato
oggi una flotta amica incrocia al largo,
tardi matura il frutto d'ansietà
primizia ad altri che non te,
despinìs.
Chi dorme dorme nell'alta
neve lassù tra i cari morti.
Tu coi morti ti levi e in loro parli:
─Io voglio una bandiera
del mio strazio sonora
smagliante del mio pianto,
io voglio una contrada ove sia canto
lieve dagli anni verdi
l'inno che m'opprimeva,
ove l'allarme che solcò le notti
torni mutato in eco
di pietà di speranza di timore ─.

91. Σερένι, «L'anno ventitré», *Senza l'onore delle armi*

«L’anno ’43 comincia nel mio riccordo con un sorriso indefinibile colto sulle facce della gente di Atene − conta poco che fosse ancora il ’42 […]− e si chiude su un paio di mutande sventolate da un prigioniero tedesco davanti a noi prigionieri italiani in una cava alla periferia di Orano, Algeria»

92. Σερένι, «Niccolò», *Stella variabile*

Adesso
che di te svuota il mondo e il «tu»
falsovero dei poeti si ricolma di te
[…]
Resta dunque con me, qui ti piace,
e ascolta me come sai.

93. Γκίνζμπουργκ, *La strada che va in citta*

«Ma diventava sempre più difficile pensare a lui [a Nini], alla faccia che aveva e alle cose che diceva sempre, e mi sembrava sempre già così lontano che metteva paura pensarci, perché i morti mettono paura.»

94. Γκίνζμπουργκ, «La madre», *Racconti brevi*

«Non pensavano spesso alla madre perché faceva un po’ male e vergogna pensarci. Si provavano a volte ricordare com’era, in silenzio ciascuno per conto suo […]. Del resto adesso capivano che non l’avevano amata molto, forse anche lei non li amava molto, se li avesse amati non avrebbe preso il veleno, così avevano sentito che diceva Diomira e il portinaio e la signora del piano sotto e tanta altra gente.»

95. Γκίνζμπουργκ, *Tutti i nostri ieri*

«Grandi fiamme venivano su dalla stufa aperta, e il libro di memorie bruciava, e nessuno capiva niente: ma Ippolito [suo figlio] non pareva stupito, s-era alzato e guardava le fiamme lisciandosi i capelli piano piano, e spingeva col ferro dentro la stufa certi fogli che non erano bruciati ancora: e il padre poi si stropicciò le mani, e disse: − Ora sono più contento. Bisogna scrivere tutto da capo. Così non andava−. Ma per tutto quel giorno fu molto nervoso […]. Si mise al letto e non gli fu più possibile alzarsi. Stava sempre peggio a poco a poco, e moriva […] diceva sempre meno cose col passare dei giorni, a poco a poco soltanto chiedeva quello che gli serviva.»

96. Γκίνζμπουργκ, «L’urlo», *Mai devi domandarmi*

«Penso che Munch è forse diventato pazzo perché quell'urlo, da lui stesso fermato sulla tela, gli lacerava le orecchie. La convivenza con i nostri stessi fantasmi, creati dalla nostra fantasia, e sorgente per noi di espressione e di liberazione, e dunque di felicità, può diventare tuttavia una convivenza ossessiva, può invadere la nostra vita e sconvolgere la nostra mente; i nostri stessi fantasmi hanno, tra le loro mani, armi di morte.»

97. Γκίνζμπουργκ, «Elogio e compianto dell'Inghilterra», *Le piccole virtù*

«Nel paese della malinconia [l'Inghilterra], il pensiero è sempre rivolto alla morte. Non teme la morte, assomigliando l'ombra della morte alla vasta ombra degli alberi, al silenzio che è già presente nell'anima, perduta nel suo verde sonno»

98. Μοντάλε, «Nel sonno», *La bufera e altro*
Il canto delle strigi, quando un'iride
con intermessi palpiti si stinge,
i gemiti e i sospiri
...di gioventù, l'errore che recinge
le tempie e il vago orror dei cedri smossi
dall'urto della notte – tutto questo
può ritornarmi, traboccar dai fossi,
rompere dai condotti, farmi desto
alla tua voce. Punge il suono d'una
giga crudele, l'avversario chiude
la celata sul viso. Entra la luna
d'amaranto nei chiusi occhi, è una nube
che gonfia; e quando il sonno la trasporta
più in fondo, è sempre sangue oltre la morte.

99. Σερένι, «Nel sonno», *Gli strumenti umani*

I
Tardi, anche tu li hai uditi
quei passi che salivano alla morte
[...]
Quei loro passi giunti fino a te.
II
Per tutta la città, nelle strade
per poco ancora vuote un assiduo raschiare,
manifesti a brandelli, vanno a brani
le promesse di ieri e lungo i marciapiedi
è già il tritume delle cicale scoppiate.
Sceso all'incrocio un manovratore
lavora allo scambio con la sua spranga,

riavvia giorni e rumore
− Ecco i soli sconfitti, i veri vinti…−
anonima ammonisce una voce
III
Di schianto il braccio s'è abbattuto
e passa ad altri più forti,
la mano del vincitore.
Dirò che era giusto
e tenterò una compostezza
appena contradetta dagli occhi folli.
Che presto saranno spenti.
Presto sullo sparato del decoro
il bruco del disonore…
V
L'Italia, una sterminata domenica,
Le motorette portano l'estate
il malumore della festa finita
[…]
L'Italia dormirà con me
In un giardino d'Emilia o Lombardia
sempre c'è uno come me
in sospetti e pensieri di colpa
tra il canto di un usignolo
e una spalliera di rose…
VI
[…]
Geme
da loro in noi nascosta una ferita
e le dà voce in vento dalla pianura,
l'impietra nelle lapidi.

100. Σερένι, «Temporale a Salsomaggiore», *Frontiera*

Né più verrà
nelle placide ore del sonno
il raccolto battito dei pozzi
che misurava le notti. I passanti
tutti hanno un volto di morte,
Emilia, nei viali
dove impazzano le foglie.
Si spegne il tempo e anche tu sei morta

101. Σερένι, «Strada di Zenna», *Frontiera*

Vedi sulla spiaggia abbandonata
turbine la rena ci travolge la cenere dei giorni.
E attorno è l'esteso strazio
delle sirene salutanti nei porti
per chi resta nei sogni
di pallidi volti feroci,
nel rombo dell'acquazzone
che flagella le case

102. Γκίνζμπουργκ, *«Cent'anni di solitudine»,* Mai devi domandarmi

«Io ho passato due giorni senza mai veramente staccare da quelle pagine [di Cent'anni di solitudine] il mio pensiero, tirando su ogni tanto la testa per guardare i luoghi e i volti che là vivevano, come contempliamo in silenzio tratti e ascoltiamo nel nostro cuore le voci delle persone che amiamo»

103. Γκίνζμπουργκ, *È stato così*

«Immaginavo sempre tante cose sdraiata sul mio letto nella pensione e pensavo come sarebbe stato bello se mi fossi sposata e avessi avuto una casa per me […] L'uomo che avrei sposato aveva ora una faccia e ora un'altra, ma la voce era sempre la stessa e ascoltavo dentro di me quella voce ripetere sempre le stesse parole ironiche e tenere […] Prima di conoscere Alberto io tante volte pensavo che sarei rimasta sempre sola perché mi sentivo così scialba e senza attrattive, e invece quando l'ho incontrato mi pareva che fosse innamorato di me e allora mi dicevo che se piacevo a lui potevo piacere anche a un altro, magari all'uomo con la voce ironica e dolce che parlava dentro di me.»

104. Σερένι, «Frammenti di una sconfitta», *Diario d'Algeria*

Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi…

Fronte di Trapani, 1943

105. Σερένι, «Sopra un'immagine sepolcrale», *Gli strumenti umani*

O dormiente, che cosa è sonno?
Il sonno…
E qui egli sta tra i pargoli innocenti
stupefatto nel marmo
come se un Tu dovesse veramente
ritornare

a liberare i vivi e i morti.
E quante lagrime e seme vanamente sparso.

106. Σερένι, «Interno», *Stella variabile*

Questo sarebbe la pace? Stringersi
a un fuoco di legna
al gusto morente del pane alla
trasparenza del vino
dove pensosamente si rinfocola
il giorno da poco andato giù
dalle rupi col grido dei pianori
nel vello dei dirupi nel velluto
delle false distanze fin che ci piglia il sonno?

107. Παζολίνι, «Un canto di Saffo», *Poesie*

In un sole che forse è più felice
del sereno alla terra e ai prati d'oro
tu canti, credo, o sogno, dal tuo seno.
Oh, che quasi la sento dietro ai campi
quell'aria che tu canti, con il viso
fermo sotto la luce e chino, forse,
sopra l'erba falciata.
Langue breve
come la curva voce di un insetto
spesa presto nei sogni del meriggio.
Non so più di che lacrime ho bagnato
quest'erba, e come inutile il mio tempo
non sia un sogno, ma tutto ciò che il cielo
m'abbia concesso prima della morte.
Per te sento la morte in ogni attimo
che m'abandona.
Eppure mille anni
sovrastano al tuo canto, e tu sarai
ben nulla, quando si dir il mio nome;
inutile conforto

108. Γκίνζμπουργκ, «Inverno in Abruzzo», *Le piccole virtù*

«A volte mi sorprendo a mormorare le parole di questa canzone, e allora tutto il paese mi ritorna davanti, insieme al particolare sapore di quelle stagioni, insieme al soffio gelato del vento e al suono delle campane»

109. Γκίνζμπουργκ, «Mai devi domandarmi», *Mai devi domandarmi*

«Le parole «Ma devi domandarmi» che mia madre cantava bevendo il caffè al mattino e che io stessa usavo gridare ignorando di essere stonata e pensando di poter diventare una famosa cantante, hanno il magico potere di riportarmi ai felici mattini della mia infanzia»

110. Γκίνζμπουργκ, *Le voci della serra*

«La Gemmina mai volle andare a vedere, nel pendio dietro le Pietre, il punto dove hanno ammazzato il Nebbia.

A volte, mentre guida la sua topolino, la Gemmina canta una canzone […]. Questa canzone la cantavano in coro, lei e il Nebbia e il Vincenzo e il Purillo, sull'autobus, tornado dalla montagna.

Il Nebbia cantava stonato. A lei sembra ancora di sentirlo. Quando dice quella canzone, ritrova tutta la sua giovinezza, le allegre serre che tornavano tutti insieme dalla montagna, la stanchezza, l'odore della lana e del cuoio, la neve sciola sotto gli scarponi, le spalle indolenzite dalle cinghie del sacco, il cioccolato mezzo strutto nella stagnola, e le arance, il vino […] Non è mai più andata alla montagna. […] Era la canzone di Nebbia.»

111. Σερένι, «Giovanna e i Beatles», *Stella variabile*

Nel mutismo domestico nella quiete
pensandosi inascoltata e sola
ridà fiato a quei redivivi.
Lungo una striscia di polvere lasciando
dietro sé schegge di suono
tra pareti stupefate se ne vanno
in uno sfrigolio
i beneamati Scarafaggi.

Passato col loro il suo momento già?

Più volte agli incroci agli scambi della vita
risalito dal niente sotto specie di musica
a sorpresa rispunta un diavolo sottile
un infiltrato portatore di brividi
– e riavvampa di verde una collina
si movimenta un mare –
seduttore immancabile sin quando
non lo sopraffanno e noi con lui altre musiche

112. Γκίνζμπουργκ, *Caro Michele*

«La voce suonava lacerante e solitaria come un disco rotto. Angelica ricordò a un tratto una canzone che il padre usava cantare mentre dipingeva. Era un ricordo dell'infanzia, perché da molti anni non era presente quando dipingeva. 'Non avemo ni canones / ni tanks ni aviones/ oi Carmelà!' Gli chiese se ancora dipingendo usava cantare Oi Carmelà! Egli improvvisamente sembrò commosso. Disse di no, che non cantava più niente, i suoi nuovi quadri gli costavano tanta fatica, doveva dipingere arrampicato su una scala, sudava tanto che doveva cambiarsi la camicia ogni due ore».

113. Γκίνζμπουργκ, *Caro Michele*

«Nella machina, s'è messo a cantare. Era una canzone che cantava sempre suo padre. Mi irritava di solito perché mi ricordava suo padre, con il quale in quel periodo avevo acrimonie. Ma quel giorno ero contenta e tutte le mie acrimonie mi sembravano leggere, dolci, respirabili. La canzone diceva: 'Non avemo ni canones / ni tanks ni aviones/ oi Carmelà!'. Anche tu sapevi quella canzone e l'hai continuata: 'El terror de los fascistas / rumba / larumba / là'. Ti sembrerò stupida, ma ti ho scritto questa lettera per ringraziarti di aver cantato quel giorno con Michele […]. Vorrei anche pregarti di un favore, se tu sai tutte le parole di questa canzone trascrivimele e mandamele per posta. Ti sembrerà strano, ma ci si attacca a desideri minimi e strani quando in verità non si desidera niente»

114. Σερένι, «Diana», *Frontiera*

Ronza un'orchestra in sordina;
all'aria che qui ne sobbalza
ravviso il tuo ondulato passare,
s'addolce nella sera il fiero nome
se qualcuno lo mormora
sulla tua traccia.

Presto vien giugno
e l'arido fiore del sonno
cresciuto ai più tristi sobborghi

e il canto che avevi, amica, sulla sera
torna a dolere qui dentro,
alita sulla memoria
a rimproverarti la morte

115. Σερένι, «Alla giovinezza», *Frontiera*

È cominciata una canzone losca
di rane tra le colline
e da un'estate mortale
─ forse l'ultima tua ─

116. *Γκίνζμπουργκ, È stato così*

«Sono stata su quella panchina non so quanto tempo. Il giardino pubblico era deserto, le panchine erano umide di nebbia e il terreno era coperto di foglie fradice. Mi son messa a pensare a quello che avrei fatto. Mi dicevo che avrei andata in questura fra un po'. Avrei cercato di spiegare più o meno com'erano andate le cose, ma non sarebbe stato facile. Bisognava cominciare dal primo giorno, da quando ci siamo conosciuti in casa del dottor Gaudenzi. Suonava il pianoforte a quattro mani con la moglie de dottor Gaudenzi e cantava certe canzonicine in dialetto. Mi guardava. Ha fatto un disegno della mia faccia a matita nel suo taccuino.»

117. Σερένι, «Scoperta dell'odio», *Gli strumenti umani*

Qui stava il torto, qui l'inveterato errore:
credere che d'altro non vi fosse acquisto che d'amore.
Oh le frotte di maschere giulive
oh le comitive musicanti nei quartieri gentili…
Alla notte altre musiche rimanda
la terrazza più alta e di nuovo fiorita
si dilunga la strada fuori porta?
Ma venga, a ora tarda, venga un'ora
di vero fuoco un'ora tra me e voi,
ma scoppi infine la sacrosanta rissa,
maschere, e i vostri fini giochi
di deturpato amore: nell'esatto
modo mio di non dovuto
amore e dissipato, gente, vi brucerò

118. Γκίνζμπουργκ, «Lui e io», *Le piccole virtù*

«Mi piace cantare. Non so cantare, e sono stonatissima; canto tuttavia, qualche volta, pianissimo, quando son sola. […] dev'essere la mia voce, come il miagolare d'un gatto. Ma io, da me, non m'accorgo di nulla; e provo, nel cantare, un vivo piacere.
[…]
Di non capire la pittura, le arti figurative, non me ne importa; ma soffro di non amare la musica, perché il mio spirito soffra per la privazione di questo amore. Pure non c'è niente da fare; non capirò mai la musica, non l'amerò mai. Se a volte sento una musica che mi piace, non so ricordarla; e allora come potrei amare una cosa, che non so ricordare?
Ricordo, di una canzone, le parole. Posso ripetere all'infinito le parole che amo. Ripeto ance il motivo che le accompagna, al mio modo, nel mio miagolare; e provo, così miagolando, una sorta di felicità»

119. Σερένι, «Un posto di vacanza», *Stella variabile*

a dito segnando in controluce città
che forse furono e non saranno mai −
«Tutto questo,» dice la donna, «ti darò
se prosternandoti mi adorerai».
Ma l'uomo, ìmpari al sogno e alla sopraffazione
si disanima presto, non li solleva una musica più

120. Σερένι, «Finestra», *Gli strumenti umani*

Di colpo – osservi – è venuta,
è venuta di colpo la primavera
che si aspettava da anni.

Ti guardo offerta a quel verde
al vivo alito al vento,
ad altro che ignoro e pavento
– e sto nascosto−
e toccasse il mio cuore ne morirei.
Ma lo so troppo bene se sul grido
dei viali mi sporgo,
troppo dal verde dissimile io
che su terrazzi un vivo alito muove,
dall'incredibile grillo che quest'anno
spunta a sera tra i tetti di città
– e chiuso sto in me, fasciato di ribrezzo.

Pure, un giorno, è bastato.
In quante per una che venne
si sono mosse le nuvole
che strette corrono strette sul verde,
spengono canto e domani
e torvo vogliono il nostro cielo.

Dillo tu allora se ancora lo sai
che sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò –
che in gara ora, l'ascolti?,
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.

121. Γκίνζμπουργκ, επιστολή προς τον Β. Σερένι

«[Certi libri] Vengono disprezzati perché sono visibili e chiari. Se hanno qualche difetto, viene subito individuato. La gente ama i libri astrusi e cretini, o meglio non li ama, ma crede di dovergli amare e di dovergli dare credito. Nei libri astrusi e cretini, i difetti sono invisibili, tutto è invisibile perché essi sono il nulla. La gente usa oggi dare credito al nulla.»

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β:
Οι συγγραφείς και το έργο τους – Gli autori e la loro opera

Ναταλία Γκίνζμπουργκ [Natalia Ginzburg]

Η Ναταλία (Λέβι) Γκίνζμπουργκ, γεννήθηκε στο Παλέρμο το 1916. Το 1934 δημοσιεύει την πρώτη της νουβέλα, «I bambini [Τα παιδιά]», στο περιοδικό *Solaria*. Την επόμενη χρονιά εγγράφεται στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Τορίνο, όμως δεν ολοκληρώνει τις σπουδές της εκεί. Το 1940 ακολουθεί τον σύζυγό της, Λεόνε Γκίνζμπουργκ, στην εξορία. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου εκδίδει το πρώτο της μυθιστόρημα, *La strada va in città* [*Ο δρόμος που πάει στην πόλη*], χρησιμοποιώντας ψευδώνυμο, προκειμένου να αποκρύψει την εβραϊκή της ταυτότητα. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1944, μετά τη σύλληψη, τη φυλάκιση και τον βασανισμό μέχρι θανάτου του συζύγου της από τους Ναζί, δημοσιεύει το ποίημα *Memoria* [*Μνήμη*] στη μνήμη του, υπογράφοντας για πρώτη φορά με το όνομά του. Από το 1945 και για αρκετά χρόνια εργάζεται στον εκδοτικό οίκο Einaudi, όπου συνεργάζεται στενά με τους Τσέζαρε Παβέζε και Ίταλο Καλβίνο και έρχεται σε επαφή με σημαντικούς λογοτέχνες της ιταλικής μεταπολεμικής λογοτεχνίας. Το 1946 εγγράφεται στο Κομμουνιστικό Κόμμα, το οποίο εγκαταλείπει έξι χρόνια αργότερα, μαζί με τον φιλόσοφο Φελίτσε Μπάλμπο. Μεταξύ 1959 και 1961, η συγγραφέας ζει στο Λονδίνο, συνοδεύοντας τον δεύτερο σύζυγό της Γκαμπριέλε Μπαλντίνι, ο οποίος διευθύνει το εκεί Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, γράφει σημαντικά έργα της, ενώ ξεκινά και αυτοβιογραφικό της μυθιστόρημα *Lessico Famigliare* [*Οικογενειακό Λεξικό*], για το οποίο της απονέμεται και το βραβείο Strega (το σημαντικότερο βραβείο λογοτεχνίας στην Ιταλία). Η Γκίνζμπουργκ ασχολείται ενεργά και με την πολιτική: εκλέγεται βουλευτής το 1983 και το 1987 με την κοινοβουλευτική ομάδα της Ανεξάρτητης Αριστεράς. Μέχρι το τέλος της ζωής της ασχολείται με τη συγγραφή μυθιστορημάτων, διηγημάτων, δοκιμίων, άρθρων, θεατρικών έργων και μεταφράσεων. Πεθαίνει το 1991.

Κάποια από τα έργα της συγγραφέως μεταφράζονται στα ελληνικά, είτε αυτούσια είτε αποσπασματικά.[910] Τα πιο πρόσφατα είναι τα: «Η σιωπή της εποχής μας» (2012),[911] *Οικογενειακό λεξικό* (2019)[912] και *Σε παντρεύτηκα από χαρά* (2022)[913].

*

Natalia (Levi) Ginzburg nasce a Palermo nel 1916. Nel 1934 pubblica la sua prima novella, «I bambini», sulla rivista *Solaria*. L'anno successivo si iscrive alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, senza tuttavia completare gli studi. Nel 1940 segue il marito, Leone Ginzburg, in esilio. Durante la Seconda Guerra Mondiale pubblica il suo primo romanzo, *La strada va in città*, usando uno pseudonimo per nascondere la propria identità ebraica. Nel 1944, dopo l'arresto, la prigionia e le feroci torture fino alla morte del marito ad opera dei nazisti, pubblica una poesia intitolata *Memoria*, dedicata a lui e firmata per la prima volta con il suo cognome. Dal 1945 e per diversi anni lavora presso la casa editrice Einaudi, collaborando strettamente con Cesare Pavese e Italo Calvino e entrando in contatto con importanti autori della letteratura italiana del secondo dopoguerra. Nel 1946 aderisce al Partito Comunista, dal quale si allontana sei anni più tardi insieme al filosofo Felice Balbo. Tra il 1959 e il 1961, la scrittrice vive in Inghilterra, accompagnando il suo secondo marito, Gabriele Baldini, che dirige l'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Durante questo periodo, scrive alcune delle sue opere più importanti e inizia il romanzo autobiografico *Lessico famigliare*, per il quale le viene conferito il Premio Strega. Ginzburg si impegna attivamente anche in politica: viene eletta deputata nel 1983 e nel 1987 aderisce al gruppo parlamentare della Sinistra Indipendente. Fino alla fine della sua vita si dedica alla scrittura di romanzi, racconti, saggi, articoli, opere teatrali e traduzioni. Muore nel 1991.

---

[910] Βλ. Ναταλία Γκίνζμπουργκ (μτφ. Αλεξάντρα Βίττι), *Αγαπητέ μου Μικέλε*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1978, − (μτφ. Ισμήνη Παπανικολάου), «Πορτραίτο ενός φίλου», *Νέα εστία*, τ. 108, τχ. 1274 (1980), σελ. 1052-1056, − (μτφ. Άμπυ Ραΐκου-Σταύρου), «Χειμώνας στο Αμπρούτζο», *Η Λέξη*, τχ. 24 (1983), σελ. 520-524, − (μτφ. Άμπυ Ραΐκου-Σταύρου), *Ο δρόμος που πάει στην πόλη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1984 και ξανά το 1997, − (μτφ. Ισμήνη Παπανικολοάου), «Η μητέρα», *Νέα εστία*, τ. 116 (1984), σελ. 1362-1368, − (μτφ. Ισήδορος Μεταλληνός), «Παιδική ηλικία», *Πορφύρας*, τχ. 23 (1984), σελ. 233-236, − (μτφ. Άμπυ Ραΐκου- Σταύρου), *Οι φωνές της νύχτας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1985, − (μτφ. Ειρένα Ιωαννίδου -Αδαμίδου), *Διάλογος. Παραθαλάσσιο χωριό*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1998, − (μτφ. Γιάννης Παππάς), «Το πορτρέτο ενός φίλου [απόσπασμα]» στο: Cesare Pavese (μτφ. Γιάννης Παππας), *Τα ποιήματα*, εκδ. Printa, Αθήνα 2004, σελ. 309-315

[911] Βλ. στο: Θανάσης Κουτλής (ανθολογ.-μτφ), *Μικρό ανθολόγιο Ιταλών. Πεζογράφοι και ποιητές*, εκδ. Οδός Πανός, Αθήνα 2012

[912] Βλ. Ναταλία Γκίνζμπουργκ (μτφ. Βασιλική Πέτσα), *Οικογενειακό λεξικό*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019

[913] Βλ. Natalia Ginzburg (μτφ. Βράνος Δαρίτσης, Κατερίνα Τζέκα), *Σε παντρεύτηκα από χαρά*, εκδ. cHe cHe, Ιωάννινα 2022

Alcune delle opere della scrittrice sono state tradotte in greco, sia integralmente sia in estratti. Le più recenti sono: «Il silenzio della nostra epoca» (2012),[914] *Lessico famigliare* (2019)[915] e *Ti ho sposato per allegria* (2022)[916].

Γιάννης Δάλλας [Ghiannis Dallas]

Ο Γιάννης Δάλλας γεννήθηκε στη Φιλιππιάδα το 1924. Το 1943 εντάσσεται στην ΕΠΟΝ και το 1944 αρχίζει τις σπουδές του στην Κλασική Φιλολογία, στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 1955 και για δεκαοκτώ χρόνια εργάζεται ως καθηγητής και, αργότερα, ως διευθυντής στο Πρότυπο Λύκειο Ζωσιμαίας Σχολής Ιωαννίνων. Την ίδια περίοδο εκδίδει τα περιοδικά *Ενδοχώρα* και *Δοκιμασία*, ενώ κατά τα έτη 1971–1973 διατηρεί στήλη κριτικής βιβλίου στην εφημερίδα *Το Βήμα*. Στη συνέχεια εργάζεται ως καθηγητής στη Σχολή Μωραΐτη και, παράλληλα, διδάσκει Νεοελληνική Γραμματεία στο Διδασκαλείο Μέσης Εκπαίδευσης. Από το 1985 αρχίζει η ακαδημαϊκή του πορεία: διδάσκει Νεοελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και στη συνέχεια στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, ενώ ανακηρύσσεται και ομότιμος καθηγητής του πρώτου. Παράλληλα, δεν παύει να ασχολείται με τη συγγραφή. Το ποιητικό του έργο εκτείνεται σε επτά δεκαετίες και περιλαμβάνει δεκαοκτώ ποιητικές συλλογές: από την πρώτη, *Federico Garcia Lorca* (1948) έως την τελευταία, τα *Πρωθύστερα* (2018). Ανέπτυξε επίσης σημαντική δραστηριότητα ως μεταφραστής της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, δοκιμιογράφος και κριτικός. Η αφοσίωσή του τόσο στη μελέτη όσο και τη συγγραφή της λογοτεχνίας αποτυπώνεται και στις διακρίσεις που λαμβάνει: τιμάται με το Α΄ Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου και Κριτικής (1987) και με το Μεγάλο Βραβείο Λογοτεχνίας για το σύνολο του έργου του (1999). Πεθαίνει το 2020.

Το 2005 εκδίδεται στην Ιταλία ανθολογία ποιημάτων του συγγραφέα με τίτλο: *Το όνειρο ενός αιρετικού*.[917]

*

[914] Cfr. in: Thanasis Koutlis (a cura di e trad.), *Μικρό ανθολόγιο Ιταλών. Πεζογράφοι και ποιητές* [*Piccola antologia di autori italiani. Narratori e poeti*], ed. Odòs Panòs, Atene 2012

[915] Cfr. Natalia Ginzburg (trad. Vasiliki Petsa), *Οικογενειακό λεξικό* [*Lessico Famigliare*], ed. Kastanioti, Atene 2019

[916] Cfr. Natalia Ginzburg (trad. Vrànos Darìtsis, Caterina Tzèka), *Σε παντρεύτηκα από χαρά* [*Ti ho sposato da allegria*], ed. cHe cHe, Ioannina 2022

[917] Βλ. Ghiannis Dallas (μτφ. Massimo Cazzulo), *Il sogno di un eretico. Poesie dal 1950 al 2005*, εκδ. Argo, Λέτσε 2005

Ghiannis Dallas nasce a Filippiada (nella regione di Epiro) nel 1924. Nel 1943 entra a far parte dell'E.P.O.N. (ossia l'Organizzazione Unitaria Panellenica dei Giovani: un'organizzazione fondata durante l'Occupazione, inserita nel Fronte Nazionale Liberatorio (EAM), la più grande organizzazione di Resistenza durante la Seconda Guerra Mondiale). Un anno dopo inizia gli studi di Filologia Classica presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Atene. Dal 1955 e per diciotto anni lavora come insegnante e, successivamente, come direttore presso il Liceo Modello della Scuola Zosimea di Ioannina. Nello stesso periodo pubblica le riviste *Endochòra* [*Entroterra*] e *Dokimasìa* [*Prova*] mentre negli anni 1971-1973 tiene una rubrica di critica letteraria su *To Vima* −uno dei giornali greci più popolari del XX secolo. Successivamente lavora come insegnante alla Scuola Moraitis e, parallelamente, insegna Letteratura Neogreca presso l'Istituto di Formazione degli Insegnanti di Scuola Secondaria. A partire dal 1985 intraprende la carriera accademica: insegna Filologia Neogreca all'Università di Ioannina e successivamente all'Università Ionica, venendo inoltre nominato professore emerito della prima. Parallelamente, porta avanti la sua attività di scrittura. La sua opera poetica si estende su sette decenni e comprende diciotto raccolte di poesie: dalla prima, *Federico Garcia Lorca* (1948), all'ultima, *Prothystera* [*Precedenti*] (2018). Ha inoltre sviluppato un'importante attività come traduttore della letteratura greca antica, saggista e critico. La sua dedizione sia allo studio che alla scrittura di letteratura si riflette anche nei riconoscimenti ricevuti: viene insignito del Premio Statale A per Saggio e Critica (1987) e del Grande Premio di Letteratura per l'insieme della sua opera (1999). Muore nel 2020.

Nel 2005 in Italia viene pubblicata un'antologia delle sue poesie intitolata *Il sogno di un eretico*.[918]

Βιττόριο Σερένι [Vittorio Sereni]

Ο Βιττόριο Σερένι γεννήθηκε το 1913 στο Λουίνο της Ιταλίας. Ξεκινά τις σπουδές του στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου του Μιλάνου, τις οποίες σύντομα εγκαταλείπει για να στραφεί στη Φιλοσοφική. Η κλίση του προς την ποίηση τον φέρνει σε επαφή με σημαντικούς εκπροσώπους της ιταλικής λογοτεχνίας, όπως ο Σαλβατόρε Κουαζίμοντο, ο Εουτζένιο Μοντάλε, ο Τζανκάρλο Βιγκορέλλι και άλλοι. Το 1936 δημοσιεύει το πρώτο του ποίημα, «Terre Rosse [Κόκκινα χώματα]», στο περιοδικό *Meridiano di Roma*. Με την έναρξη του

[918] Cfr. Ghiannis Dallas (trad. Massimo Cazzulo), *Il sogno di un eretico. Poesie dal 1950 al 2005*, ed. Argo, Lecce 2005

πολέμου επιστρατεύεται, γεγονός που επηρεάζει καθοριστικά τόσο την πνευματική του πορεία όσο και την ψυχολογική του κατάσταση. Ολοκληρώνει αρχικά τη θητεία του το 1940 και εργάζεται ως καθηγητής, ωστόσο την ίδια χρονιά καλείται εκ νέου στα όπλα ως αξιωματικός του Πεζικού. Στο πλαίσιο των μετακινήσεών του διέρχεται από τη Σλοβενία, τη Σερβία και την Ελλάδα, για να καταλήξει τελικά πίσω στη Σικελία. Το 1943 αιχμαλωτίζεται από τις συμμαχικές δυνάμεις και παραμένει κρατούμενος για δύο χρόνια στην Αλγερία και το Μαρόκο. Μετά το τέλος του πολέμου επιστρέφει στο Μιλάνο, όπου εργάζεται ως καθηγητής, κριτικός και σύμβουλος εκδόσεων στον οίκο Mondadori. Το ποιητικό του έργο, άμεσα συνδεδεμένο με την εμπειρία του πολέμου και της αιχμαλωσίας, καταλαμβάνει εξέχουσα θέση στη μεταπολεμική ιταλική λογοτεχνία. Επίσης, ο Σερένι ασχολείται εκτενώς με τη συγγραφή δοκιμίων αλλά και με τη μετάφραση ποίησης από τα αγγλικά και τα γαλλικά. Πεθαίνει το 1983. Αρκετά από τα ποιήματα του Σερένι μεταφράζεται στα ελληνικά, αν και μέχρι σήμερα δεν καταγράφεται η εξ ολοκλήρου μετάφραση κάποιας από τις συλλογές του.[919] Οι πιο πρόσφατες μεταφράσεις περιλαμβάνουν την ενότητα «Η κόρη των Αθηνών» από τη συλλογή *Diario d'Algeria* (2020),[920] μία ανθολογία ποιημάτων από τις συλλογές *Τ' Ανθρώπινα εργαλεία* και *Μεταβλητός αστέρας* (2020),[921] και δώδεκα ποιήματά του στην ανθολογία με τίτλο *Πρωτοπόροι Ιταλοί ποιητές* (2022) [922].

*

Vittorio Sereni nasce a Luino nel 1913. Inizia gli studi in Giurisprudenza presso l'Università di Milano, che abbandona presto per iscriversi alla Facoltà di Filosofia. La sua inclinazione per la poesia lo mette in contatto con importanti esponenti della letteratura italiana, come Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Giancarlo Vigorelli e altri. Nel 1936 pubblica la sua prima

[919] Βλ. Vittorio Sereni, (μτφ. Μαργαρίτα Δαλμάτη), «Ευρώπη» στο: Bruno Lavagnini (επιμ.), *Αυσονία. Γράμματα και τέχναι εις την σύγχρονον Ιταλίαν,* εκδ. Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1961, σελ. 222-223, − (μτφ. Σωτήρης Παστάκας), «Frontiera, Diario d'Algeria, Gli strumenti umani», Το μικρό δέντρο, τχ. 1 (1981), σσ. 31, Οκτώ ποιήματα του Βιττόριο Σερένι (μτφ. Σωτήρης Παστάκας) στο: Ανθή Μαρωνίτη (επιμ.), *Ξένη ποίηση του 20ου αιώνα: επιλογή από ελληνικές μεταφράσεις*, εκδ. Λωτος, Αθήνα 1989, σελ. 288-291, Vittorio Sereni, «Τα ξέχασε όλα» στο: Φοίβος Κ Γκικόπουλς (εισαγ.-μτφ.), *Μορφές και τάσεις της ιταλικής ποίησης του 20ου αιώνα*, εκδ. University studio press, Θεσσαλονίκη 1989, «Vittorio Sereni» στο: Γιάννης Παππάς, Σωτήρης Παστάκας, *Ανθολογία ιταλικής ποίησης. Ταξίδι στην όμορφη χώρα, Il bel paese*, εκδ. Οδός Πανός, Αθήνα 2011, «Vittorio Sereni: Ιταλός στην Ελλάδα» στο: Κουτλής Θανάσης (ανθολογ.-μτφ), *Μικρό ανθολόγιο Ιταλών. Πεζογράφοι και ποιητές*, εκδ. Οδός Πανός, Αθήνα 2012, σελ. 356-377

[920] Βλ. Vittorio Sereni (εισαγ-μτφ.-κριτ. σχολιασμός-επίμετρο Ευαγγελία Πολύμου), Η κόρη των Αθηνών. Ιστορία & Ποίηση (Ο Ιταλικός ερμητισμός), εκδ. Κουκούτσι, Αθήνα 2020

[921] Βλ. Βιττόριο Σερένι (μτφ. Θεοδόσης Κοντάκης), *Τ' ανθρώπινα εργαλεία. Μεταβλητός Αστέρας. Επιλογή ποιημάτων,* εκδ. Βακχικόν, Αθήνα 2020

[922] Βλ. Ευαγγελία Πολύμου (ανθολογ. -μτφ), Πρωτοπόροι Ιταλοί ποιητές, εκδ. 24 γράμματα, Αθήνα 2022, σελ. 356-377

poesia «Terre Rosse», sulla rivista *Meridiano di Roma*. Con l'inizio della guerra viene chiamato alle armi, un'esperienza che incide profondamente sul suo percorso intellettuale e sul suo stato d'animo. Completa il servizio militare nel 1940 e inizia a lavorare come insegnante; nello stesso anno, tuttavia, viene richiamato come ufficiale di fanteria. Durante i suoi spostamenti attraversa Slovenia, Serbia e Grecia, per poi rientrare in Sicilia. Nel 1943 viene fatto prigioniero dalle forze alleate e rimane detenuto per due anni in Algeria e in Marocco. Al termine della guerra ritorna a Milano, dove lavora come insegnante, critico e consulente editoriale presso Mondadori. La sua produzione poetica, strettamente legata all'esperienza della guerra e della prigionia, assume un ruolo centrale nella letteratura italiana del secondo dopoguerra. Muore nel 1983.

Diverse poesie di Sereni vengono tradotte in greco, anche se, ad oggi, non risulta tradotta integralmente alcuna sua raccolta. Le traduzioni più recenti includono la sezione «La figlia di Atene» dalla raccolta *Diario d'Algeria* (2020),[923] un'antologia di poesie tratte dalle raccolte *Gli strumenti umani* e *Stella Variabile* (2020),[924] e dodici sue poesie nell'antologia *Poeti italiani pionieri* [*Πρωτοπόροι Ιταλοί ποιητές*] (2022)[925].

Δημήτρης Χατζής [Dimitris Chatzís]

Ο συγγραφέας γεννήθηκε το 1913 στα Ιωάννινα. Τη δεκαετία του 1920 φοιτά στην Ιόνιο Σχολή, αλλά το 1930, μετά τον ξαφνικό θάνατο του πατέρα του, αναγκάζεται να επιστρέψει στη γενέτειρά του. Παρά τη νεαρή ηλικία του, αναλαμβάνει τη διεύθυνση της εφημερίδας *Ήπειρος* και, παράλληλα, ολοκληρώνει το Γυμνάσιο στη Ζωσιμαία Σχολή. Τα επόμενα χρόνια, γνωρίζει τον μαρξισμό και προσχωρεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα. Εγγράφεται στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, χωρίς όμως να ολοκληρώσει τις σπουδές του για οικονομικούς λόγους, ενώ παράλληλα αρχίζει να δημοσιεύει ποιήματα σε λογοτεχνικά περιοδικά. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά συλλαμβάνεται, βασανίζεται και εξορίζεται στη Φολέγανδρο. Την περίοδο 1941-1944 συμμετέχει ενεργά στην Αντίσταση, με έντονη παρτιζάνικη δράση. Μετά την απελευθέρωση συλλαμβάνεται στην Αθήνα και εξορίζεται εκ νέου, αυτή τη φορά στην Ικαρία. Το 1947 εκδίδει το πρώτο του μυθιστόρημα,

[923] Cfr. Vittorio Sereni (a cura di, trad. e commento critico: Evangelia Polymou), Η κόρη των Αθηνών. Ιστορία & Ποίηση (Ο Ιταλικός ερμητισμός) [*La figlia di Atene. Storia & Poesia* (L'Ermetismo Italiano), ed. Koukoutsi, Atene 2020

[924] Cfr. Vittorio Sereni (trad. Theodosis Kontakis), *Τ' ανθρώπινα εργαλεία. Μεταβλητός Αστέρας. Επιλογή ποιημάτων* [*Gli strumenti umani. Stella Variabile. Selezione di poesie*], ed. Vachikon, Atene 2020.

[925] Cfr. Evangelia Polymou (a cura di, trad.), *Poeti italiani pionieri*, ed. 24 Lettere, Atene 2022, pp. 356-377.

Φωτιά. Την ίδια χρονιά στρατεύεται και μεταφέρεται στα Ιωάννινα, ενώ τον Μάρτιο του 1948 δραπετεύει από τον τακτικό και εντάσσεται στον Δημοκρατικό Στρατό. Τέσσερις μήνες αργότερα ο αδελφός του, Άγγελος, καταδικάζεταο από Έκτακτο Στρατοδικείο στα Ιωάννινα, στο πλαίσιο των διώξεων της περιόδου του Εμφυλίου, και εκτελείται –γεγονός που σημαδεύει βαθιά τον συγγραφέα. Λίγο αργότερα ο Χατζής διαφεύγει στο εξωτερικό. Παραμένει εκτός Ελλάδας για περίπου τριάντα χρόνια, περνώντας μεγάλο μέρος της περιόδου αυτής στην Ουγγαρία ως πολιτικός πρόσφυγας, ενώ έως το 1974 χαρακτηρίζεται «άπατρις». Στο διάστημα αυτό εκδίδει το *Τέλος της Μικρής μας Πόλης* (1953) και εκπονεί τη διδακτορική του διατριβή στη Γερμανία. Επιστρέφει στην Ελλάδα μετά την πτώση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Το 1976 εκδίδει το *Διπλό Βιβλίο*, που γνωρίζει μεγάλη επιτυχία, αλλά αντιμετωπίζεται επιφυλακτικά από την παραδοσιακή Αριστερά. Παράλληλα με το λογοτεχνικό του έργο, μελετά συστηματικά τον νέο ελληνισμό, αναζητώντας στο πολιτισμικό παρελθόν στοιχεία για τη συγκρότηση μιας σύγχρονης ελληνικής ιδεολογίας. Τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής του εκδίδει το περιοδικό *Το Πρίσμα*, αφιερωμένο στη σύγχρονη παγκόσμια λογοτεχνία. Πεθαίνει το 1981.

Το *Διπλό βιβλίο* είναι το μοναδικό έργο του Χατζή που μεταφράζεται στα ιταλικά (2010).[926]

*

L'autore nasce nel 1913 a Ioannina (capoluogo della regione dell'Epiro). Negli anni Venti frequenta la Scuola Ionia di Atene, ma nel 1930, in seguito alla morte improvvisa del padre, è costretto a ritornare alla sua città natale. Nonostante la giovane età, assume la direzione del giornale *Epiros* [*Ήπειρος*] e, contemporaneamente, completa gli studi secondari presso la Scuola Zosimea. Negli anni successivi, viene a contatto con il marxismo e aderisce al Partito Comunista. Si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza dell' Università di Atene, senza però completare gli studi per ragioni economiche, e nello stesso tempo inizia a pubblicare poesie su riviste letterarie. Durante la dittatura di Metaxas (1936-1941) viene arrestato, torturato e infine esiliato sull'isola di Folegandros. Tra il 1941 e il 1944 partecipa alla Resistenza, svolgendo intensa attività partigiana. Dopo la Liberazione viene nuovamente arrestato ad Atene ed esiliato a un'altra isola, Icaria. Nel 1947 pubblica il suo primo romanzo, intitolato *Fuoco* [*Φωτιά*]. Nello stesso anno viene arruolato e trasferito a Ioannina; nel marzo del 1948 diserta dall'esercito regolare ed entra nell'Esercito Democratico (esercito fondato dal Partito Comunista durante la guerra civile). Quattro mesi dopo, suo fratello, Angelos, fu condannato

[926] Βλ. Dimitris Chatzis (μτφ. Maurizio De Rosa), *Il libro doppio*, εκδ. Crocetti, Μιλάνο 2010

da un tribunale militare straordinario a Ioannina, nell'ambito delle persecuzioni del periodo della guerra civile, e giustiziato −un evento che segna profondamente lo scrittore. Poco dopo, Chatzis fugge all'estero. Rimane fuori dalla Grecia per circa trent'anni, trascorrendo gran parte di questo periodo in Ungheria come rifugiato politico, e fino al 1974 viene considerato «apolide». Durante questo periodo pubblica *La fine della nostra piccola città* [*Το τέλος της μικρής μας πόλης*] (1953) e completa la sua tesi di dottorato in Germania. Rientra in Grecia dopo la caduta della Dittatura dei Colonnelli. Nel 1976 pubblica *Il libro doppio* [*Διπλό Βιβλίο*], che ottiene un grande successo, ma viene accolto con diffidenza dalla sinistra tradizionale. Parallelamente alla sua attività letteraria, studia sistematicamente il «nuovo ellenismo», cercando nel patrimonio culturale del paese gli elementi utili a costruire una moderna ideologia greca. Negli ultimi due anni della sua vita pubblica la rivista *To Prisma* [*Il prisma*], dedicata alla letteratura mondiale contemporanea. Muore nel 1981.

Il libro doppio è, fino ad oggi, l'unica opera di Chatzis tradotta in italiano (2010).[927]

[927] Cfr. Dimitris Chatzis (trad. Maurizio De Rosa), *Il libro doppio*, ed. Crocetti, Milano 2010

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ:
Sintesi della tesi in lingua italiana − Σύνοψη στα ιταλικά

Introduzione

Oggetto, metodologia e quadro teorico

Il presente studio prende in esame le molteplici manifestazioni del silenzio nella letteratura greca e italiana del secondo dopoguerra. Il confronto comparativo tra i due paesi non si basa sugli scambi culturali sviluppati tra Grecia e Italia nel corso dei secoli,[928] bensì sulla comune esperienza postbellica. Nonostante le differenze storiche e il fatto che fino al 1943 i due paesi si trovassero su fronti opposti, i traumi −sia quelli individuali che quelli collettivi− della guerra influenzarono in maniera simile l'espressione delle esperienze dolorose. Il dopoguerra si configura così come un contesto comune, all'interno del quale emergono pratiche letterarie comparabili nella rappresentazione del trauma.

L'originalità del lavoro risiede nell'intreccio tra il mondo postbellico greco e quello italiano, indagati attraverso il prisma del silenzio generato dalla violenza. Si esamina l'affinità finora inesplorata tra quattro autori: i narratori Natalia Ginzburg e Dimitris Chatzís, e i poeti Ghiannis Dallas e Vittorio Sereni. Nelle loro opere, il silenzio emerge come processo interiore, risultato delle condizioni affrontate in un mondo nuovo e pacifico, ma non meno inospitale. Al tempo stesso esso si configura come territorio di salvaguardia del significato, mentre l'interesse degli autori si orienta anche verso lo spazio liminale situato tra parola e assenza.

A partire dalla comune esperienza storica del periodo del dopoguerra, adottiamo un approccio comparatistico che cerca analogie e differenze tra i testi dei quattro autori. In questo senso, il lavoro si inserisce nel campo della Letteratura comparata, poiché mette in dialogo non solo due diverse letterature nazionali, ma anche due diversi generi letterari.

[928] I rapporti storici e culturali tra i due Paesi si estendono su un arco temporale molto ampio: dalle antiche colonizzazioni greche dell'Italia meridionale e della Magna Grecia fino alla conquista della Grecia da parte dei Romani e all'influenza culturale che ciascun Paese ha esercitato sull'altro; dall'incontro dei Greci con il Rinascimento italiano attraverso la dominazione veneziana; e dall'intreccio dei due popoli sulla base delle rispettive rivendicazioni nazionali parallele nel corso del XIX secolo fino alle pretese italiane e all'occupazione di territori greci all'inizio del XX secolo.

Dal punto di vista metodologico, si adotta l'Analisi Critica del Discorso (Critical Discourse Analysis - CDA) come delineata soprattutto da Norman Fairclough, che esamina i testi in relazione alle condizioni sociali della loro produzione. Il quadro teorico si basa sul pensiero di George Steiner riguardo all'indebolimento della parola, sulle teorie esistenzialiste di Albert Camus e Jean-Paul Sartre sul rapporto tra assurdo e silenzio, e sulla bibliografia della prima Scuola di Francoforte (Adorno, Benjamin, Horkheimer) incentrata sulla strumentalizzazione del linguaggio.

L'applicazione di questa metodologia all'analisi dei testi letterari richiede una ricostruzione del contesto storico, sia sul piano della storia politica sia su quello della storia letteraria.

La realtà del dopoguerra in Grecia e in Italia

Dopo la guerra, Grecia e Italia presentano significative convergenze nella gestione dell'esperienza del totalitarismo e nella necessità di ridefinire l'identità collettiva. Sebbene la Resistenza abbia svolto un ruolo centrale durante il periodo precedente, dopo la guerra i suoi membri si trovarono «impotenti di fronte alla 'continuità dello Stato'»[929] e all'imposizione istituzionale dell'oblio. In Italia, i governi conservatori occultarono la realtà della guerra e del Ventennio fascista. Un'analoga repressione della memoria del periodo bellico si riscontrò anche in Grecia da parte delle forze politiche dominanti, nonostante la formazione del Governo di Unità Nazionale del 1944 (a cui parteciparono anche esponenti dell'EAM, la principale organizzazione della Resistenza greca).

Questo oblio artificiale fallì, innescando tensioni sociali. L'Italia entrò in una fase di polarizzazione all'indomani di una «vera e propria guerra civile»[930] tra la Repubblica di Salò e i partigiani in lotta contro il fascismo. In Grecia, la divisione si aggravò fino a sfociare in una guerra civile triennale (1946-1949), la quale influenzò in parte anche l'Italia, che adottò misure anticomuniste. Il sentimento di disillusione prevalse in entrambe le società, rimaste dopo la Guerra intrappolate in strutture politiche del passato.

Durante gli anni Cinquanta e Sessanta, l'inclusione nel Piano Marshall (1948) stimolò lo sviluppo economico e urbano, rafforzando al contempo le forze conservatrici. Tale prosperità ebbe un elevato costo sociale per entrambi i paesi, caratterizzato da un'eccessiva e caotica

[929] Mark Mazower (trad. Kostas Kouremenos), *Σκοτεινή ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας* [*Continente oscuro. Il ventesimo secolo europeo*], ed. Alexandreia, Atene 2001, p. 229
[930] Tony Judt, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο* [*L'Europa dopo la guerra*], ed. Alexandreia, Atene 2012, p. 34

edificazione e dalla speculazione edilizia, nonché dalla migrazione interna e dalla urbanizzazione incontrollata. Le contraddizioni sociali portarono infine alla radicalizzazione giovanile e a nuove crisi: i cosiddetti «Anni di piombo» in Italia, con l'esplosione della violenza politica e il terrorismo, e l'imposizione della dittatura dei Colonnelli (1967-1974) in Grecia, come reazione delle forze conservatrici all'ascesa della sinistra e del centro.

La letteratura del secondo dopoguerra

Le disillusioni storiche si rifletterono nella letteratura, evidenziando le difficoltà sociali del periodo. In Italia, la necessità di prendere le distanze dalla cultura fascista favorì la nascita del Neorealismo, che privilegiava l'impegno politico, la lingua parlata e una nuova interpretazione della Storia. La poesia, che durante il fascismo aveva rappresentato una forma di resistenza interiore, lasciò gradualmente spazio alla narrativa e ai primi testi della Resistenza, segnati dal confronto con la paura e il silenzio.

Con il tempo, però, la delusione delle aspettative contribuì al declino del Neorealismo, che si esaurì nell'arco di circa un decennio, aprendo la strada alla Neoavanguardia, caratterizzata da sperimentazione linguistica, e al Post-ermetismo. Quest'ultima corrente adottò un linguaggio più quotidiano e riportò l'io poetico in relazione con il dramma collettivo.

Nel secondo dopoguerra fu inoltre decisivo il ruolo delle case editrici, che offrirono a molti scrittori lavoro e una partecipazione attiva alla vita letteraria. Parallelamente, le numerose riviste dell'epoca diedero spazio alle diverse tendenze letterarie. Anche il rafforzamento della scrittura femminile fu significativo.

In Grecia, la generazione del dopoguerra fu profondamente segnata dal trauma delle guerre; l'incertezza del periodo portò alla necessità di classificazioni e distinzioni critiche. Nella poesia emersero tre orientamenti dai confini non sempre netti: i poeti «sociali» legati alla sinistra, i post-simbolisti che mantennero viva la tradizione degli anni 1920-1930 e i poeti «ermetico-esistenzialisti», influenzati dal surrealismo o dal misticismo.

La critica distingue gli autori soprattutto in due generazioni: la prima, composta da scrittori che vissero la guerra da adulti e spesso parteciparono attivamente alla Resistenza, e la seconda, formata da coloro che sperimentarono la guerra durante l'infanzia ed espressero nelle loro opere un forte senso di inquietudine esistenziale. Interessante è anche la posizione di Vyronas Leontaris (poeta e critico noto del secondo dopoguerra), che propose il termine «postbellicità»

per indicare un insieme unitario di autori accomunati dalla stessa esperienza storica; nonostante ciò, la distinzione tra le due generazioni rimane prevalente.

Nella narrativa, le modalità realistiche continuarono a dominare dal periodo interbellico fino agli anni Sessanta. Durante la dittatura dei Colonnelli, la rigida censura spinse molti autori al silenzio e al rifiuto della pubblicazione. Nel periodo della Metapolitefsi (fase della democratizzazione greca dopo il 1974) emerse invece una scrittura di carattere «esperienziale», soprattutto da parte di autori già affermati, nella quale la letteratura funzionava come «sostituto della Storia»[931] attraverso la testimonianza diretta. In quegli anni si registrò inoltre una crescente partecipazione femminile alla scrittura del romanzo storico, ambito in cui le autrici erano state fino ad allora poco presenti.

Linguaggio, silenzio e i quattro scrittori

La dura realtà del dopoguerra superò le «vecchie parole»[932]. La crisi del linguaggio era iniziata già alla fine del XIX secolo con la poesia ermetica e il fascino del silenzio, ma si aggravò con i totalitarismi. Come ha mostrato Samuel Beckett e come ha analizzato George Steiner, la propaganda nazista contaminò e alienò il linguaggio.[933] Nel dopoguerra, la parola divenne spesso strumentale e formalizzata, contribuendo a una progressiva tendenza al silenzio. Secondo Theodor Adorno, scrivere poesia dopo Auschwitz appare barbarico, poiché l'essenza del linguaggio si è degradata. In questo contesto, il silenzio si trasforma in uno spazio «eloquente»,[934] carico di significato, e in una forma di opposizione attraverso la quale il linguaggio può ridefinirsi.

Questa problematica viene approfondita attraverso i quattro autori selezionati: nell'opera di Natalia Ginzburg, il silenzio appare come segno dell'epoca, come colpa e come conseguenza della disillusione delle speranze. Dimitris Chatzís rappresenta il silenzio come perdita del rapporto con il luogo, la famiglia e il sé, facendone un motivo centrale della sua opera. Ghiannis

[931] Δημήτρης Τζιόβας [Dimitris Tziovas], *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση* [Storia, nazione e romanzo nella Metapolitefsi], ed. Panepistimiakes ekdosis Kritis, Irakleio 2024, p. 245

[932] Il termine «vecchie parole» è ripreso dal saggio di Ginzburg «Silenzio», incluso nella raccolta *Le piccole virtù*, nel quale si contrappone il linguaggio della generazione dell'autrice a quello della generazione precedente, ossia quella dei suoi genitori (cfr. Natalia Ginzburg, *Opere*, vol. 1, ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1986, p. 856).

[933] Cfr. George Steiner, *Language and silence. Essays 1958-1966*, ed. Faber and Faber, Londra 2010, p.100 e Samuel Beckett in: Τζίνα Πολίτη [Tzina Politi], *Στα Όρια της Γραφής. Δοκίμιο για τους Τζόυς, Μπέκετ, Κάφκα* [*Ai limiti della scrittura. Saggio su Joyce, Beckett, Kafka*], ed. Agrafa, Atene 1999, p. 82)

[934] Cfr. Albert Camus (trad. Niki Karakitsou-Ntouze, Maria Kasampaloglou-Ntouze), *Ο μύθος του Σίσυφου. Δοκίμιο για το παράλογο* [*Il mito di Sisifo. Saggio sull'assurdo*], ed. Kastanioti, Atene 2007, p.28

Dallas definisce la poesia come «atto silenzioso», in opposizione all'assurdo e al degrado del mondo contemporaneo. Infine, Vittorio Sereni raffigura inizialmente il silenzio come forma di resistenza passiva sul campo di battaglia e successivamente come «silenzio creativo», inteso come prezzo che il poeta è chiamato a pagare per poter comunicare.

Come emerge da quanto precede, al di là delle singole differenze, i quattro autori condividono un medesimo orizzonte storico e intellettuale. Pur non essendo tutti coetanei, essi sperimentano il crollo delle certezze collettive, l'esperienza della guerra, della violenza politica e della disillusione del dopoguerra: eventi che determinano sia la tematica sia la forma delle loro opere. Il caso del più giovane Dallas[935] mostra inoltre come la problematica del silenzio e della crisi del linguaggio non si limiti a una ristretta cerchia anagrafica, ma si estenda a un più ampio ambito dell'esperienza postbellica.

Parallelamente, il loro rapporto con il silenzio non si configura come un semplice motivo letterario. Il silenzio costituisce un terreno comune di riflessione sui limiti del linguaggio e sulla possibilità dell'uomo di esprimere la propria esperienza dopo la catastrofe storica; in tutti e quattro gli autori esso funziona como uno spazio di indagine del rapporto tra individuo, Storia e parola. Questa problematica condivisa rende le loro opere particolarmente adatte a una lettura comparativa che miri a individuare le affinità più profonde scaturite dalla condizione postbellica.

Struttura della tesi e appendici

La tesi si articola in tre parti (ciascuna composta da tre capitoli). Nella prima parte vengono esaminate le fonti storico-sociali del silenzio, l'impotenza della parola, la prevalenza di sentimenti negativi e l'alienazione dei soggetti, oltre alla presentazione degli autori. Nella seconda parte viene analizzato il silenzio come spazio attivo in cui si conserva anche il significato perduto, insieme all'amore e alla sapienza nascosta dei soggetti ridotti al silenzio. Nella terza parte vengono indagati i limiti del silenzio nei luoghi in cui la parola sopravvive (comunicazione tra vivi e morti, sogni, visioni, musica).

Lo studio è completato da tre Appendici: l'Appendice A contiene i testi utilizzati in lingua originale; l'Appendice B presenta note biografiche ed ergografiche dei quattro autori; l'Appendice C include la sintesi in lingua italiana della tesi. Infine, viene adottato un sistema

[935] Sereni e Chatzis nascono nel 1913, Ginzburg tre anni più tardi, nel 1916, mentre Dallas nel 1924.

unitario di riferimenti codificati per le edizioni delle opere di Chatzís, Dallas, Ginzburg e Sereni.[936]

Prima Parte: Alle radici del silenzio

Nella prima parte della tesi esploriamo i silenzi che attraversano l'intera opera dei quattro autori, prendendo come criterio le tre condizioni fondamentali che conducono al silenzio, ossia le sue «radici»: si esamina che cosa accade ogni volta che la realtà supera la parola, ogni volta che i sentimenti negativi (la delusione, la paura, la disperazione, i sentimenti di sconfitta, di colpa, di mancanza di libertà e di vanità) predominano, ogni volta che l'alienazione diventa una delle caratteristiche fondamentali di un nuovo mondo in via di formazione.

1. La realtà che supera la parola

Il discorso dominante della comunicazione istituzionale e convenzionale, ormai svuotato, perde la capacità di descrivere esperienze vissute e sentimenti, azioni e pensieri. La nuova epoca è ben lontana dalle aspettative di quanti ritenevano che ai cupi anni della guerra sarebbe seguito un periodo di felicità diffusa. Di fronte alla nuova realtà, gli individui si trovano deboli e incapaci di esprimersi.

1.1 Intrappolato nella poesia liberatoria

Ghiannis Dallas si trova in un continuo conflitto con una realtà priva di significato, e questo introduce nella sua poesia l'elemento dell'assurdo. Di fronte ai forti stimoli del secondo dopoguerra, il poeta si sente debole e prova angoscia per il tempo che passa, e si interroga: *Come abbracciare tante creature di argilla / io che sono in fiamme? / Che cosa posso trovare il tempo di fare?* («Dopo anni», A314)

[936] Cfr. La tabella a p. 19

Nonostante le difficoltà, Dallas crede nel potere della parola. Con l'aiuto della sua Musa, cerca di mettere in luce l'essenza delle cose e di opporsi al linguaggio della sua epoca· lotta, in questo modo, per una società «fondata su autentiche regole di libertà e su una giustizia reale e incorruttibile».[937] Ma questo tentativo porta spesso alla delusione. La realtà lo supera e la funzione poetica gli provoca senso di soffocamento e angoscia, fino alla constatazione: *Un precipizio il mondo, hai sussurrato / e la corda della poesia / un cappio* («Funambolo», B241). Sebbene il poeta, nelle dure condizioni del suo tempo, riesca a scrivere poesie che egli stesso considera belle, alla fine rimane impotente, chiedendo *un altro cappio per impiccarsi* («6», A149).

1.2 La realtà incomprensibile

Nel 1947, Vittorio Sereni pubblica la raccolta di poesie *Diario d'Algeria*, nella quale descrive la sua esperienza della Seconda guerra mondiale. Negli anni successivi sprofonda in un lungo silenzio editoriale, che costituisce un periodo di intense elaborazioni interiori e di riesame delle proprie esperienze vissute. Questo silenzio non rappresenta una rinuncia, bensì un tentativo di gestire il trauma della guerra e il senso di colpa,[938] oltre che una risposta a una realtà che supera la parola.

Quando ritorna, nel 1965, con la raccolta *Gli strumenti umani*, il poeta constata che la sua arte ha perso la purezza originaria ed è stata strumentalizzata dai creatori per alleggerirsi dei propri pesi: *Si fanno versi per scrollare un peso/ e passare al seguente. Ma c'è sempre/ qualche peso di troppo, non c'è mai/ alcun verso che basti* («I versi», 157). Di fronte a una complessa realtà postbellica, Sereni non riesce a fissare la propria esperienza né a comprendere il mondo, riconoscendo la fluidità del tempo come *un progetto/ sempre in divenire sempre/ «in fieri» di cui essere parte/ per una volta senza umiltà né orgoglio/ sapendo di non sapere* («Un posto di vacanza», 247-248).

[937] Γιώργος Μαρκόπουλος (Ghiorgos Markopoulos), « Γιάννης Δάλλας: Από τον θρήνο για τον Εμφύλιο, στην «πικρή» ανατομία της Δικτατορίας του '67 [Ghiannis Dallas. Dal lutto per la Guerra Civile alla 'amara' anatomia della Dittatura del '67.]», *Themata Logotehnias*, n. 46 (2011), p. 46

[938] Sereni sviluppa un intenso senso di colpa per il fatto di non aver partecipato attivamente alla Resistenza durante la guerra e di essere stato assente al momento della Liberazione. Sebbene, secondo il poeta, l'impegno nella poesia e la registrazione dell'esperienza bellica costituiscano una forma di resistenza passiva, i due anni di prigionia da parte degli Alleati (1943-1945) gli provocano una sensazione di estraneità nei confronti della Storia.

Nella sua opera tarda, l'intensa autocritica e la cupa ironia mettono in luce la crisi della sua identità poetica. Nonostante l'orgoglio per la propria condizione, egli si sente separato dalla parola, scegliendo un dialogo muto con la propria immagine riflessa. Superando la figura del poeta vestito di nero che piange l'umanità, giunge alla dolorosa ammissione di essere ormai soltanto un *poeta di belle maniere/ poeta in Occidente*[939]. All'interno della superficiale società del dopoguerra, la voce della poesia perde la propria essenza e il creatore non è più in grado di esistere come vero Poeta.

1.3 Di fronte alla nuova società

Nel dopoguerra, anche la Grecia si trova a confrontarsi con i modelli culturali occidentali dell'industrializzazione, del consumo di massa e della migrazione interna. In questo clima di rapidi mutamenti sociali, Dimitris Chatzís mette in luce l'etica mutevole della provincia greca, dove il silenzio emerge come incapacità della parola di stare al passo con i nuovi ritmi.

Nel racconto «Sioulas il conciatore»[940], l'arrivo delle macchine soppianta la tradizionale arte della concia, provocando negli artigiani vergogna e isolamento. L'impossibilità di integrarsi nella società dei consumi li porta a chiudersi in sé stessi: «Loro − nessuno si lamentava, nessuno non confessava niente della propria povertà; si vergognavano persino di parlarne tra loro» (FPC 12). La loro redenzione arriva solo quando il silenzio si spezza, permettendo la comunicazione collettiva e la consapevolezza del bisogno comune.

Al contrario, nel racconto *La tomba*, il silenzio prevale definitivamente, simboleggiando il logoramento e la fine della vecchia società. Quando l'anziano − e quindi legato alla tradizione − «barba-Spourgos»[941] rifiuta di riaprire la propria baracca, che funzionava come caffetteria per i passanti, il suo vicino modernizzato Tsiagalos, che aveva contribuito alla chiusura del negozio, si confronta con il vuoto e con il crollo del loro legame: «Tacquero.−Vuoi… insieme a…? chiese Tsiagalos. Il vecchio scosse la testa.− No, disse. Non c'è più negozio, mio signor Antonio, l'hai distrutto. Distruggete tutto. Perché…?» (FCP 40). Questo momento di silenzio rivela l'assurdità della quotidianità, in cui l'uomo non riesce più a collegare il passato alla nuova realtà.

[939] Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, ed. Nino Aragno, Torino 2008, p. 54
[940] «Ο Σιούλας ο ταμπάκος»
[941] Il termine «barba», messo prima del nome del personaggio, rende il greco «μπάρμπας [letteralmente: 'zio']», appellativo popolare per un uomo anziano, non indicante parentela ma familiarità.

La stessa estraneità esistenziale emerge anche nella raccolta *Gli indifesi*. Nel racconto «L'ora della bassa marea», il decenne Kostantis, costantemente insultato dai compagni di classe a causa della sua situazione familiare,[942] decide di abbandonare la scuola per lavorare come facchino al porto. Tuttavia, una volta arrivato sul posto, il ragazzo si chiude in un silenzio assoluto, percependo il mondo circostante come privo di significato: «Era straniero lì, indifferente e irrilevante. Non poteva tornare a scuola e rimaneva lì–nient'altro» (p. 53).

Nell'opera tarda di Chatzís, il silenzio nasce anche dal trauma storico e dalla perdita delle visioni ideologiche. In *Il libro doppio*, la madre di Vassilis sceglie di tacere a causa del dolore della guerra civile: suo figlio è stato ucciso dai combattenti dell'EAM e la nuora è figlia di un militante dello stesso fronte. Così, quando la coppia arriva, sulla soglia di casa «lei non si mosse, non disse benvenuti, non disse nulla» (p. 153). Nella stessa opera, la moderna società industriale riduce l'uomo a un ingranaggio: l'impiegato Müller segue ciecamente le norme al punto da perdere la propria voce personale; il suo discorso sembra il prodotto di una macchina. Quando la voce che impone le norme tace, il protagonista, l'operaio Kostas, si confronta con l'idea che il sistema di fabbrica possa continuare a funzionare anche in un silenzio assoluto. Provando paura, egli si rende conto dell'insufficienza della parola comune.

L'unica via d'uscita da questa svalutazione del discorso è il linguaggio della letteratura. Come viene descritto negli *Studi*, l'arte autentica elimina gli elementi periferici per giungere a uno «scheletro ideale», «là dove, oltre il tema, la tecnica e la costruzione, dimora eternamente, una e unica per tutte le arti, la poesia». (p. 38).

Per illuminare le radici di questa crisi postbellica della parola, lo scrittore si rivolge retrospettivamente alla matrice storica del trauma: il periodo dell'Occupazione e della Resistenza. In *Il fuoco*, la brutalità della guerra costringe i protagonisti al silenzio, quando la parola non basta più a sostenere il peso delle loro azioni. Analogamente, nel racconto «Una vittima dell'Occupazione», scritto circa vent'anni dopo, Chatzís riflette sul passato e mette in evidenza i silenzi generati dalla perdita della visione collettiva. Qui, l'opportunista Anestis sacrifica i propri valori per ottenere un posto nella nascente società postbellica e, ogni volta che si trova di fronte alla verità, sceglie il silenzio. Quando il maggiore Andronikos gli fa

[942] Il protagonista del racconto, Kostantis, vive con la madre e il fratellastro minore, un bambino con disabilità. Il padre è deceduto, mentre l'identità del padre del fratellastro rimane sconosciuta ai due bambini. Per mantenere la famiglia, la madre si prostituisce.

intendere che «le cose si sono aggravate… Si sono aggravate molto, non c'è da scherzare…» (p. 122), il silenzio suggella l'angoscia esistenziale dell'uomo, il quale, separato da se stesso, è ormai privo di ogni voce autentica nel nuovo mondo.

1.4 Passato, famiglia e nuova realtà

A differenza delle prime opere di Dimitris Chatzís, incentrate sulla letteratura militante della Resistenza, Natalia Ginzburg segue un percorso diverso. Pur essendo cresciuta nell'Italia di Mussolini, la scrittrice, circondata da eminenti intellettuali antifascisti, sceglie di prendere le distanze dalle coordinate ideologiche dominanti della sua epoca. Giunta alla maturità, rivolge lo sguardo al passato e alla famiglia, utilizzando la memoria non come strumento di fedele registrazione, bensì come «vita dell'immaginazione»[943].

Nella sua opera, il trauma della guerra funge principalmente da sfondo. La Ginzburg inventa personaggi simili a quelli degli *Indifesi* di Chatzís: individui fragili, che spesso tacciono senza comprenderne il motivo. Nel romanzo *Tutti i nostri ieri*, il suo stile rimane «ingannevolmente piatto e sereno»[944], naturalizzando perfino l'orrore degli omicidi fascisti. Il silenzio dei personaggi emerge come incapacità di colmare la distanza tra le loro inquietudini personali e la realtà storica, come appare nel dialogo tra i giovani Anna e Giuma. Sotto il peso della rivelazione di una gravidanza inaspettata e della guerra imminente, i due finiscono per separarsi e «ritorna[re] a casa in silenzio» (A391). Col passare del tempo, la loro incapacità di comunicare autenticamente si amplifica e la distanza reciproca si approfondisce.

Questa densificazione del silenzio domina anche nell'opera *È stato così*, dove l'anonimato della narratrice sottolinea la perdita del proprio io all'interno di un matrimonio infelice. Qui il silenzio viene presentato come la reazione naturale e spontanea dei personaggi di fronte a ciò che non riescono a gestire. Nel saggio *Viaggiatori maldestri*, la Ginzburg amplia ulteriormente questa crisi, descrivendo la perdita, nel dopoguerra, della capacità dell'uomo di pensare e dialogare con se stesso, mentre la sua mente viene sommersa da «parole caotiche» (B89) e ritornelli pubblicitari.

[943] Giacinto Spagnoletti, «Natalia Ginzburg», *Belfag*or, vol. 39, n. 1 (1984), p. 42
[944] Clotilde Soave Bowe, «The narrative strategy of Natalia Ginzburg», *The Modern Language Review*, vol. 68, n.4 (1973), p. 793

Infine, nell'autobiografico *Lessico famigliare*, la scrittrice mette in luce il valore primario della parola letteraria come mezzo di maturazione ed emancipazione. Tuttavia, quando si trova ad affrontare eventi storici dolorosi, come la morte del marito per mano dei nazisti, la sua scrittura diventa essenziale e criptica. Per la Ginzburg, il silenzio interiore dei creatori è ciò che determina la profondità e il ritmo dei dialoghi nelle loro opere; un silenzio che viene compensato soltanto dalla parola della poesia, capace di preservare nel tempo «l'idea vera della realtà» (B659).

Conclusioni del primo capitolo

Nell'opera dei quattro autori, il silenzio emerge come la reazione inevitabile alla complessità di una realtà postbellica che rende il linguaggio convenzionale vuoto e insufficiente. Da una parte, i prosatori Chatzís e Ginzburg si concentrano sulla dimensione sociale e interiore di tale incapacità: il primo descrive il silenzio come il risultato dei violenti mutamenti sociali e dell'imbarazzo o della disillusione dei personaggi quando i loro antichi valori entrano in conflitto con la nuova realtà, mentre la seconda lo considera una reazione naturale e inevitabile degli individui quando le loro verità personali risultano incompatibili con l'immagine della società e non trovano spazio nelle parole. Dall'altra parte, i poeti Sereni e Dallas vivono questa crisi come un «cappio al collo» che minaccia la stessa espressione artistica. È a questo punto che i quattro autori si incontrano: Sereni e Chatzís convergono nell'imbarazzo di fronte al nuovo e complesso mondo, mentre Dallas − in contrasto con il silenzio passivo o «privato» di Sereni− rivendica, come anche Ginzburg, il primato della parola autentica dell'arte. La loro conclusione comune rimane che, mentre domina il linguaggio insufficiente del potere, della quotidianità e della comunicazione convenzionale, la poesia costituisce un'eccezione alla regola: è l'unica forza incorruttibile che resta intatta, poiché riesce a trasmettere l'essenza delle cose anche in una realtà incomprensibile.

2. Quando domina la delusione

Le condizioni del periodo in esame sono soffocanti per gli scrittori: la tristezza generale, il trauma della guerra, il conseguente senso di sconfitta e la disillusione plasmano personaggi

privi di libertà, così impotenti da non riuscire a pronunciare una parola. Dove sovrana la delusione, si stende il silenzio.

2.1 La poesia della sconfitta e l'inesauribile speranza

Secondo il poeta e critico Vyron Leontaris, la «sensazione che l'uomo d'oggi esca stremato da una sconfitta»[945] si colloca al centro della produzione letteraria dell'epoca, introducendo così, in un suo articolo del 1963, il concetto di «poesia della sconfitta». Nonostante la sua connotazione negativa, tale termine non indica una resa, bensì un processo sovversivo attraverso il quale l'uomo affronta la realtà a viso aperto per scoprire se stesso. Questo articolo suscitò intense discussioni; in tale contesto, emerse ben presto anche il dibattito sull'inclusione della poesia di Ghiannis Dallas − menzionato dallo stesso Leontaris− in questa categoria.

Christos Alexiou sostiene che Dallas non scriva una poesia della sconfitta, poiché già dalla sua prima raccolta dedicata a Lorca (1948),[946] il lamento funge da resistenza all'imbarbarimento del dopoguerra e da lotta per la conservazione dei sogni popolari. Sebbene Dallas riconosca la demitizzazione dell'epoca e le sue *fatiscenti voci* (A28) nel «Abbozzo di poetica» (1950), la sua parola ferita, «cieca»[947], cerca intensamente di farsi sentire.

Nel corso del tempo, la crisi si intensifica e l'oratore è costretto al silenzio. Durante il settennato della dittatura dei Colonnelli, *Anatomia* (1971) riflette un sentimento di vergogna collettiva, in cui il poeta e i suoi colleghi (vengono citati i nomi di Anagnostakis, Sachtouris, Alexandrou) appaiono impotenti e *imbavagliati* («26», A204). Tuttavia, Dallas rifiuta l'etichetta di sconfitto. Reagendo alla censura, si rivolge al protagonista della poesia, Costantino − cioè Constantino P. Cavafis,[948] invitandolo a pianta[re] *il bastone* nel *mercato arido*, nella speranza che germogli una parola ribelle (A204).

---

[945] Vyron Leontaris, «Η ποίηση της ήττας [La poesia della sconfitta]», *Epitheorisi Technis*, n. 106-107 (1963), p. 520.
[946] La prima raccolta di poesie di Dallas è intitolata *Federico García Lorca* ed è dedicata al poeta spagnolo.
[947] Leggiamo: *le parole dentro di me come un corteo di minatori ciechi* (A28)
[948] Ghiannis Dallas considera se stesso un membro «in prova» di una confraternita di artisti affini, tra i quali i più importanti sono Constantino P. Cavafis, Andreas Kalvos e Dionysios Solomos. Egli stesso spiega: «Nella corporazione degli artisti miei pari ottengo cittadinanza e vi dimoro, come se essi fossero ormai i miei padri e i miei padrini; e io, l'adottato, presto ancora servizio come subordinato per il momento, mantenendo questa economia chiusa, quasi domestica, delle forme artistiche» (Ghiannis Dallas, *Υπερβατική συντεχνία* [*Corporazione trascedente*], ed. ontós, Atene 1958, p. 28).

Anche nei successivi *Dati identificativi* (1999), in scenari di vuoto assoluto, l'autore lotta per salvare la poesia dal suo svilimento. La dedizione del poeta alla letteratura e allo studio della tradizione diventa la sua difesa contro il deterioramento dei valori, assicurando che la parola prevalga sul silenzio. Questa speranza inestinguibile, come osserva Camus, si nutre della «nostalgia dei paradisi perduti»,[949] che, attraverso il richiamo al passato, rende gestibile una realtà ostile.

2.2 La riconciliazione con il destino e con il mondo

Nell'opera di Dimitris Chatzís, l'angoscia esistenziale e la pressione delle impasse storiche tracciano un doloroso percorso dei personaggi dalla parola al silenzio, e viceversa. Nel 2004, Ghiannis Dallas descrive in una poesia un incontro casuale con Chatzís, la cui *figura nuvolosa* (B282) tradiva un creatore intrappolato fra un passato doloroso e un presente soffocante. Questa immagine si riflette con evidenza nel personaggio dello Scrittore anonimo del *Libro doppio* (1976), il quale segue il protagonista centrale, Kostas, per fissarne la «radice romana»[950]. Il silenzio definisce l'identità dello Scrittore, poiché la sua voce viene taciuta per gran parte dell'opera, rimandando allo stesso disperato creatore del romanzo.

Lo scrittore, infine, non riesce a trovare quello che stava cercando e a finire il suo libro. Quando si trova di fronte alla propria sconfitta letteraria, si carica del dolore di due generazioni sconfitte −l'ultima del vecchio mondo, quello che si sta perdendo e la prima del nuovo−, ed è condotto alla disperazione assoluta. Il suo ultimo incontro con Anastasia (la sorella di Kostas e amante segreta dello Scrittore), che lo definisce «poeta inutile» (p. 170) per il libro che non ha potuto scrivere, suggella la svalutazione dei suoi scritti ed egli scompare definitivamente, lasciando la narrazione a Kostas. Mentre gli altri personaggi vengono improvvisamente «spezzati», Kostas si evolve, percorrendo un cammino inverso: dal silenzio verso l'indipendenza espressiva. Nonostante le sue maschere contraddittorie e i frammenti della sua identità, Kostas conquista

[949] Albert Camus, *Il mito di…*, cit., pp.178-179.

[950] Durante il periodo tardoantico, con la transizione dell'Impero romano al cristianesimo, il termine «Έλληνας» [Héllēn], usato per indicare i Greci, iniziò a essere associato al paganesimo e all'idolatria. Per questo motivo i Greci preferirono definirsi «Romei» (al singolare *Romios*, fem. *Romia*), cioè Romani, per sottolineare l'appartenenza alla parte orientale dell'Impero (Bisanzio) e la loro fede cristiana. Questa denominazione rimase in uso per tutto il periodo bizantino e ottomano, distinguendo i sudditi cristiani. Nel XX secolo, il termine è stato ripreso per esprimere l'identità popolare e autoctona dei neogreci, in contrapposizione all'influenza occidentale. Nella nota del traduttore dell'unica edizione italiana del *Libro doppio*, Maurizio De Rosa illustra dettagliatamente l'uso di questo termine nei testi di Chatzís.

una voce propria. Nel finale, lo Scrittore riappare vivo e presente, ma il frastuono della città copre le sue parole, poiché ormai la parola appartiene esclusivamente al protagonista.

Il silenzio nell'opera di Chatzís è strettamente legato alla vergogna, alla paura e alla delusione generate dal crollo delle strutture sociali e delle ideologie. Ciò emerge chiaramente in varie opere, sia nei racconti della guerra civile sia in testi che riguardano il periodo del dopoguerra. In «Mourgana», la vergogna del soldato di fronte alle proprie azioni e alle azioni di altri soldati del suo schieramento, genera il silenzio, mentre negli «Indifesi» (1963) lo scrittore affronta il trauma comune di vincitori e vinti della guerra civile. La coscienza dell'assurdità della situazione vissuta e dell'orrore li porta al silenzio.

Tuttavia, la comunicazione si ristabilisce attraverso la soluzione offerta dall'amore, come nell' «Ora della bassa marea», dove il discorso frammentario, pieno di silenzi, della madre conduce alla catarsi. Leggendo la raccolta nel marzo del 1966, Yannis Ritsos rende con forza questa trasfigurazione del dolore in una lettera indirizzata a Chatzís: «Caro amico mio, […] Non riesco a dire una parola. Sono soffocato dall'emozione e dall'ammirazione. Vorrei baciarti forte e gridare: Sei grande, sei straordinario, sei umano. Ti devo una felicità incomparabile−quella felicità profonda, inspiegabile, segreta, che nasce dalla più grande disperazione e ci riconcilia ancora una volta con il destino e con il mondo […]».[951]

Nonostante la durezza della realtà, Chatzís non perde la fede; la disperazione, che si trova alla radice del silenzio, diventa infine il ponte verso la riconciliazione e la speranza di un mondo migliore.

2.3 Il trauma e il chiaro pensiero

Nell'opera di Vittorio Sereni, il silenzio, il trauma e la memoria della guerra sono elementi centrali che influenzano uomini e luoghi. Quindici anni dopo la lettera di Ritsos a Chatzís, Sereni, nella poesia «Domenica dopo la guerra» (1981), si chiede se due persone che si ritrovano − dopo aver vissuto l'esperienza della guerra− possano davvero raggiungere la

[951] Γιάννης Ρίτσος [Ghiannis Ritsos], «*Επιστολή στον Δημήτρη Χατζή* [*Lettera a Dimitris Chatzís*]», in: Νίκος Γουλανδρής [Nikos Goulandris], *Βιβλιογραφικό μελέτημα (1930-1989) Δημήτρη Χατζή* [*Studio bibliografico (1930-1989)*], ed. Gnosi, Atene 1991, σελ. 597

felicità. Per farlo, devono prima rompere il silenzio del passato, che continua a entrare nel presente, ostacolando la loro unione.

Attraverso pause brevi e frequenti puntini di sospensione, il poeta nel suo lavoro descrive l'insistente «doppio chiacchiericcio», cioè il dialogo tra l'interno e l'esterno che caratterizza ogni uomo.[952] Nella «Domenica dopo la guerra», questo si manifesta come un continuo movimento tra il ricordo della guerra e la descrizione del rapporto nel presente. I vuoti nel discorso sereniano esprimono esperienze che non riescono a essere dette apertamente. È proprio attraverso queste fratture testuali che si rivela come, anche quando il dolore sembra calmarsi, le ferite continuano a lasciare il segno nelle persone e nella poesia.

Questo trauma si riflette anche nei luoghi. Già nel 1938, nel saggio «Lettera d' anteguerra», Sereni lodava i paesaggi poetici di Attilio Bertolucci, dove la natura continua il suo corso e copre il silenzio della morte. Nella sua produzione più tarda, invece, Sereni lega il silenzio ai luoghi anonimi e al senso di vuoto. Nel racconto «L'opzione» (1964), la gente nella Francoforte del dopoguerra appare distante dalla storia, mentre i suoni della guerra – «il crepitio impercettibile della combustione» del «tempo frusciante delle fornaci»–[953] si sentono ancora. La società industriale guarda al futuro e sceglie di dimenticare, ma il narratore continua a rivolgersi al passato. Sereni mostra così che cancellare la memoria del trauma è impossibile.

Il silenzio appare come una forma di oppressione anche sul piano sociale. Nella poesia «Una visita in fabbrica» (1961), ambientata nell'Italia degli anni Cinquanta, la sirena di una vecchia fabbrica rompe il silenzio imposto dai padroni. Il suo suono rappresenta la coscienza operaia del passato contro l'alienazione del presente, dove gli operai diventano semplici ingranaggi della produzione. Il poeta prova paura, smarrimento e distacco, senza riuscire a identificarsi completamente con l'esperienza operaia. Tuttavia, nel momento in cui risuona la sirena, questa distanza si annulla: il suo sentimento si unisce a quello degli operai. Allora il suono si trasforma in un invito alla riflessione: *conta più della speranza l'ira/ e più dell'ira la chiarezza* (135). In questa prospettiva, la posizione di Sereni converge con quella di Dallas e Chatzís: tutti e tre, infatti, credono nella possibilità di un cambiamento, ma solo attraverso la lucidità del pensiero e della parola.

[952] Cfr. Gabriele Frasca, «Il luogo della voce» in: Dante Isella (a cura di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991*, ed. All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, pp. 25-27
[953] Cfr. Vittorio Sereni, *Il sabato tedesco*, ed. Nino Aragno, Torino 2008, pp. 20-21

2.4 L’illusione della libertà

Nel suo saggio Silenzio (1951), Natalia Ginzburg avverte che il silenzio può assumere la forma di una «infelicità chiusa, mostruosa, *diabolica*» (A859) che inaridisce la giovinezza e rende amaro il pane. Mentre in Vittorio Sereni il sapore amaro del pane degli operai alla fabbrica che lavorano per l’altrui guadagno, è percepito soltanto da coloro che conservano chiarezza di pensiero (134), in Ginzburg il silenzio acquista una dinamica ancora più grande, rendendo amaro il pane di chiunque venga intrappolato nel silenzio. Ripercorrendo gli anni della propria infanzia, la scrittrice descrive come la sua generazione si sia allontanata dal linguaggio dei genitori, «sanguinos[o] e pesant[e]» (A856). I giovani tacevano per rabbia e protesta, custodendo le proprie parole nuove come garanzia di un futuro migliore.

Tuttavia, il passaggio al presente rivela una tragica frattura: le nuove parole si dimostrano «acquatiche, fredde, infeconde» (A856) e incapaci di fondare relazioni, generare libri o salvare una persona cara[954]. Questa constatazione genera vergogna e disperazione. La libertà attesa si rivela irraggiungibile, trasformando il silenzio da scelta consapevole nella «più pesante e insopportabile delle parole»[955], alimentata dalla colpa e dalla paura. Diciannove anni dopo, nel saggio «Il teatro è parola» (1970), Ginzburg amplia questa riflessione, osservando che l’intero universo – e non soltanto la borghesia afflitta dal senso di colpa – tace o si esprime con difficoltà.

Questa paralisi esistenziale si manifesta con particolare evidenza nella sua opera teatrale L'inserzione (1965). Il silenzio assordante e assoluto della madre di Teresa, immobilizzata dai sensi di colpa per una relazione extraconiugale e per la violenza domestica, si contrappone in modo evidente al linguaggio continuo e quasi isterico della figlia. Tuttavia, l’arrivo di una giovane studentessa, la quale affitta una stanza nella casa di Teresa, illumina impietosamente la vita della protagonista, rivelando che il suo parlare non è altro che un silenzio interiore mascherato. Teresa ripete inconsapevolmente il traumatico passato della madre e, intrappolata nella «diabolica infelicità», giunge infine all’omicidio della studentessa quando quest'ultima le comunica di aver avviato una relazione con il suo ex marito e di dover lasciare la stanza.

[954] Probabilmente Ginzburg scrive la frase «Non ci servono […] a salvare un amico» avendo in mente il suicidio di Pavese, avvenuto un anno prima, nell’agosto del 1950.
[955] Giorgio Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi «voci» per leggere l’opera di Natalia Ginzburg*, ed. Il melangolo, Genova 2015, p. 31

Il motivo del silenzio interiorizzato, celato dietro conversazioni vuote, domina anche il romanzo *Tutti i nostri ieri* (1952): Concettina è ferita dal rifiuto di Danilo. Il ragazzo, che in passato aveva mostrato interesse per lei, dopo un periodo di imprigionamento da parte dei fascisti decide di sposarsi con un'operaia «preparata» (A332), pronta a sostenere la sua azione antifascista e tutto ciò che gli può succedere. Concettina, a seguito di questa scelta, decide di sposare un fascista che conosce da poco. Ginzburg utilizza il discorso indiretto per mettere in luce l'impotenza dei suoi personaggi: i singhiozzi di Concettina vengono soffocati nel fazzoletto, mentre i suoi pensieri vengono taciuti e trasmessi attraverso un amico. L'eroina è condannata al silenzio a causa della paura che si annida nel suo ambiente. Analogamente, nel racconto «Famiglia» (1977), Carmine e Ninetta, dopo un periodo di doloroso silenzio, si consumano in piccoli litigi privi di rabbia per questioni insignificanti, facendo emergere un profondo senso di vanità e inutilità. Entrambi i personaggi rimangono intrappolati in una realtà insoddisfacente. Nel racconto «Il traforo» (1971), la scrittrice spiega il motivo per cui i suoi personaggi mettono se stessi in tali situazioni: «Avendo noi sbagliato tanto in giovinezza ci sembra di salvarci dagli sbagli muovendoci ora pochissimo e pronunciando un numero assai esiguo e cauto di parole» (B612-613).

La fine della guerra, che prometteva il recupero della libertà, si rivela infine un'illusione. Nel saggio *Libertà* (1972), Ginzburg paragona la libertà a una piccola e misera «porzione di prato» (B625), dove ciascuno siede isolato, circondato da muri, avendo l'impressione che «gli fosse stato giocato uno scherzo maligno» (B625). [956] Le voci degli uomini non riescono a farsi udire, paralizzate dalla rigidità del nuovo ordine di cose. Nonostante questa realtà cupa, la scrittrice non si abbandona completamente alla disperazione. Criticando una nuova serie di favole «senza fate e senza streghe […], per una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti delle loro forze», pubblicata da Einaudi dal 1972 al 1978,

[956] Elsa Morante, con la quale Ginzburg intrattiene una lunga amicizia, nella raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini* ripete in ogni poesia un «ritornello sovversivo»: «*TUTTO QUESTO* / […] */ NON È NIENT'ALTRO / CHE UN GIOCO*» (E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 233, 242, 299, 324, 335). Incontriamo di nuovo questa frase, leggermente modificata, anche nel romanzo *La Storia* (1974): «tutto è uno scherzo» (E. Morante, *Ιστορία* [La Storia], ed. Kastaniotis, Atene 2019, p. 629). In entrambe le opere assistiamo alle storie individuali dei personaggi che si integrano nella Storia, in tutto ciò che accade nel loro mondo. Attraverso questa visione, Morante demitizza le tragedie e le guerre, sostenendo che esse non siano altro che uno «scherzo» incapace di rendere schiavi gli uomini liberi. È esattamente questo il percorso che seguiamo anche nel testo di Ginzburg, dalla presa di coscienza dello scherzo – che lei, tuttavia, definisce «maligno» – fino al suo superamento, poiché diventa proprio questo lo spunto per reagire, volgendo lo sguardo verso la libertà degli altri. Come nota Ginzburg a proposito di *Storia*: «sembra alzarsi, da questo romanzo disperato, una sorta di strana speranza» (B589). Lo stesso avviene anche nella sua opera.

Ginzburg ricorda che i limiti e le battaglie individuali costituiscono il «pane e il sale dello spirito» (B633). Attraverso il riconoscimento della debolezza umana, la speranza di una giusta distribuzione della libertà rimane viva, come unica via d'uscita dal silenzio del tempo.

Conclusioni del secondo capitolo

In questo capitolo, il silenzio nell'opera dei quattro autori presenta un duplice volto. Da un lato, si manifesta come il risultato di una serie di sentimenti negativi provocati dalla realtà del dopoguerra sugli individui. Dall'altro, costituisce una condizione complessa e talvolta feconda. In Natalia Ginzburg, il logoramento interiore conduce a un silenzio che segna l'indebolimento del rapporto con la realtà; è proprio allora, però, che si rivela la crisi stessa degli individui e, di conseguenza, la necessità di ridefinire quella realtà. In Vittorio Sereni, le pause e le fratture del discorso, generate dal trauma e dalla memoria, non testimoniano soltanto un'incapacità di comunicare, ma anche un persistente tentativo di avvicinarsi all'altro e al passato, facendo del silenzio uno spazio di ricostruzione e di riflessione su esperienze che non possono essere espresse a parole. In Dimitris Chatzís, il silenzio nasce dall'intensità di sentimenti come la vergogna, la paura e la delusione, che inducono i personaggi a tacere; tuttavia, attraverso questa interruzione del discorso, emerge una più profonda consapevolezza di sé e una forma di «riconciliazione con il destino e con il mondo». Infine, in Ghiannis Dallas, sebbene il silenzio sia legato all'esperienza della sconfitta, esso non rimane semplicemente un vicolo cieco, ma viene integrato in un dinamico processo creativo che mira a trasformare la crisi in poesia. Di conseguenza, in tutti e quattro gli autori, la delusione genera silenzi, ma è proprio all'interno di essi che l'essere umano si confronta con la realtà di se stesso e del mondo.

3. Dall'esilio all'alienazione

Durante la seconda metà del Novecento, sebbene la Storia volti pagina con la fine del periodo bellico, il nuovo mondo continua a non realizzare le aspirazioni di uguaglianza, giustizia e libertà. E mentre l'epoca degli esili tramonta gradualmente e senza ritorno, gli uomini continuano a sentirsi soli ed esiliati, questa volta all'interno della società. L'estraniazione dagli

altri, il distacco dall'ambiente e, infine, l'alienazione li conducono a confrontarsi con il silenzio.

3.1 I mondi inesistenti

Lo sviluppo sociale del dopoguerra e l'espansione dell'apparato statale provocarono l'allentamento dei legami sociali e l'isolamento dell'individuo. Sebbene in Grecia il ritardo dello sviluppo urbano avesse inizialmente consentito un'illusione di libertà, il passaggio violento alla nuova realtà condusse inevitabilmente all'alienazione. Dimitris Hatzis rappresenta letterariamente questa immagine, creando un universo di eroi solitari incapaci di trovare il proprio posto nel mondo.

Già nel romanzo *Il fuoco* (1946), la protagonista Avgerinì rivendica la propria indipendenza personale attraverso la partecipazione alla Resistenza. Il suo distacco dai modelli tradizionali della provincia le offre consapevolezza di sé, permettendole «di pensare da sola» (FC 168). Tuttavia, questa emancipazione è accompagnata da silenzi traumatici. Tornando al suo villaggio, la sua nuova visione del mondo la rende un'estranea. Il suo silenzio mette in imbarazzo il padre, che la punisce interrompendo ogni comunicazione, mentre lei comprende che il cammino verso la libertà richiede il sacrificio dei legami personali. Come vediamo, anche qui l'isolamento non costituisce una crudeltà, ma una condizione necessaria per il passaggio verso un mondo migliore.[957]

Quando però il futuro migliore tanto atteso si rivela un'illusione, il silenzio si consolida. Nel racconto «La Tomba» (1953), Tsiagalos, mosso dall'avidità, denuncia il proprio vicino per impossessarsi del suo negozio. La sua aspirazione all'ascesa economica lo conduce alla solitudine assoluta. Il negozio rimane chiuso «come una tomba» (FPC 37), riflettendo un silenzio mortuario che non colpisce soltanto l'eroe, ma desertifica anche il luogo stesso, escludendo ogni possibilità di salvezza.

La prigionia nel silenzio rappresenta il destino anche degli eroi emarginati che vengono perseguitati senza averlo scelto. In «Sabethai Kambilis», la comunità ebraica, per paura dell'ambiente circostante pieno di pregiudizi, si isola frettolosamente ogni sera, in una

[957] T. Leivaditis scrive: *Invece noi possiamo amare e separarci*/[…]/ *Per porre finalmente fine all'ingiustizia nel mondo*/ *addio* (Τάσος Λειβαδίτης [Tasos Leivadtis], *Ποίηση 1. 1950-1966* [*Poesie 1. 1950-1966*], ed. Metronomos, Atene 2015, pp. 71-72)

desolazione muta che preannuncia il silenzio definitivo della morte e della deportazione. Allo stesso modo, nel «Detective», il tranquillo e silenzioso Syregkelas rimane una figura alienata nel frastuono del mercato, prima di essere trovato morto. La stessa esclusione sociale è vissuta da Triantafylliá, la madre protagonista dell'«Ora della bassa marea» (1960), emarginata a causa della sua professione. Il silenzio imposto dalle vicine ricade sul figlio Kostandís, il quale, ferito dalla crudeltà dei suoi coetanei, sceglie ostinatamente di non rispondere a nessuno e di non parlare nemmeno con sua madre.

Negli *Studi* (1975), il divario tra la scultrice Isabella Molnar e il narratore culmina in un silenzio assoluto, quando lei sacrifica la propria identità artistica per un matrimonio convenzionale che le offre tranquillità mentale. Rendendosi conto del tradimento di una parte essenziale di se stessa −un cambiamento che finisce a peggiorare il suo lavoro−, arriva a uccidere il marito e a distruggere la propria opera. Ormai consegnata al silenzio definitivo, si rifiuta di parlare durante l'interrogatorio e il processo, ricordando l'atteggiamento del protagonista del romanzo *Lo straniero* di Camus.

Nel *Libro doppio* (1976), Anastasia rinnega il proprio mito interiore per sposare Vassilis, sprofondando in una convivenza «irrimediabilmente estranea» (p. 168), in cui i tre abitanti della casa (la coppia e la madre di Vassilis) restano immersi nel silenzio, incapaci di parlare persino ai propri figli. Al contrario, suo fratello Kostas emigra in Germania. Nell'ambiente impersonale di una città e della fabbrica dove lavora, lui ritiene di trovarsi a un «alto livello» rispetto al mondo tradizionale che si è lasciato alle spalle in Grecia. Quel livello, però, si traduce in perdita dell'identità personale e intrappolamento in un mondo «estraneo, bizzarro, falso» (p. 27). Kostas tenta di superare la solitudine accettando l'identità illusoria del consumatore, come ultimo tentativo di esistere attraverso gli altri. Lo Scrittore, invece, di fronte alla frammentazione della propria opera, sfiora il silenzio, ma infine ritorna per consegnare silenziosamente il testimone a Kostas, sperando che la consapevolezza della solitudine possa diventare occasione di conoscenza di sé.

La smentita più tragica appartiene a Skouroghiannis, un amico greco di Kostas in Germania. Tornando a Dobrinovo (il suo villaggio d'origine) dopo vent'anni trascorsi all'estero, scopre che il luogo che aveva idealizzato non gli appartiene più e che i suoi abitanti sono presi dal consumismo e dall'alienazione. Il silenzio che lo perseguitava in terra straniera lo segue anche in patria, non avendo la possibilità di comunicare con gli altri abitanti come al passato. Quando

incontra il suo amico Stavros, che aveva lasciato la Germania per ritornare in Grecia prima di lui, la realtà si rivela ancora più amara: Skouroghiannis vede il suo amico «avvizzito» (p. 127) e rassegnato, e a quel punto comprende che il suo villaggio −d'altronde ormai quasi desolato− diventerà anche per lui stesso il «luogo della desolazione definitiva. Un luogo inesistente.» (p. 128).

Chatzís, avendo vissuto in prima persona l'esperienza dell'esilio, descrive un presente intrappolato in un «non-luogo», tra due mondi inesistenti: un passato perduto e un futuro irraggiungibile. Il tratto più evidente dell'epoca è un «rumore demoniaco» che deve cessare, per permettere alle autentiche voci degli uomini di essere finalmente ascoltate (p. 192).

3.2 Le vite inutili

Nella raccolta di saggi *Vita immaginaria* (1974), Natalia Ginzburg delinea un'immagine cupa degli intellettuali contemporanei: dominati dalla paura e dall'isolamento, rimangono intrappolati nei «difetti del loro spirito» (B579). Ogni tentativo di comunicazione con l'Altro fallisce, poiché la loro voce resta muta e i loro gesti risultano falsi. Sebbene nei suoi saggi muova una critica severa a questa sterile miseria, nelle sue opere narrative adotta uno stile di silenziosa e ostinata provocazione. I suoi personaggi, travolti dalle trasformazioni del dopoguerra, non riescono a gestire la realtà e sprofondano nella solitudine.

Nel racconto *Mio marito* (1945), la narratrice venticinquenne, intrappolata in una quotidianità monotona, spera erroneamente che il matrimonio possa liberarla. Al contrario, la relazione coniugale amplifica la sua solitudine. Quando il marito le confessa il suo amore per una giovane ragazza, Mariuccia, si impone gradualmente un silenzio assoluto. Il silenzio si consolida persino durante la gravidanza della protagonista: i due coniugi siedono l'uno accanto all'altro senza avere più nulla da dirsi. Il segreto della relazione parallela dell'uomo isola la narratrice, influenzando negativamente anche il legame con i figli, poiché si sente sopraffatta dalla tristezza. La dolorosa verità emerge quando il marito ammette di non riuscire ad amarla e, allo stesso tempo, annuncia la gravidanza dell'amante, fatto che lo conduce infine al suicidio.

Una condizione analoga di isolamento si ritrova in *È stato così* (1947). Anche qui la protagonista vive una solitudine assoluta a causa di un marito distante, infedele ed egoista.

Tuttavia, a differenza dell'eroina passiva del primo racconto, quest'ultima assume un atteggiamento dinamico e prende in mano la situazione, scegliendo una soluzione radicale: «Gli sparai negli occhi» (A79). Come osserva Italo Calvino, la solitudine della protagonista è totale, poiché è esclusa sia dall'universo maschile dell'azione sia da quello delle altre donne più forti e potenti. [958] L'uccisione di Alberto si trasforma in un atto consapevole di liberazione dal silenzio della disperazione, conducendo la narratrice ad accettare la punizione e a interrompere ogni comunicazione con il mondo circostante.

Nel saggio *Vita collettiva* (1970), la Ginzburg sottolinea che il mondo contemporaneo rifiuta il «pensiero solitario» (B110) e lo sacrifica sull'altare di una collettività vuota e del rumore. Tuttavia, questa integrazione superficiale lascia l'uomo più solo che mai. La scrittrice distingue il silenzio in due forme: il «silenzio con se stessi» e il «silenzio con gli altri» (B110). Per raggiungere una vera unione con la società, è necessario anzitutto spezzare il silenzio interiore, proteggendo il diritto all'isolamento che conduce alla conoscenza di sé.

Nella «Congiura delle galline» (1970), la scrittrice sottolinea che la perdita dell'immaginazione negli adulti lascia in eredità alle generazioni successive «mondi deserti» (B87), proprio come accade anche con i figli di Anastasia e Vassilis nel *Libro doppio* di Chatzís. Questo vuoto culturale e il bisogno di colmarlo vengono analizzati anche nel racconto «Sagittario» (1957). Qui il silenzio della giovane Giulia viene attribuito alla mancanza di formazione spirituale e culturale, mentre la madre ricorre a un discorso torrenziale ed egocentrico per mascherare la propria profonda solitudine. Il linguaggio della madre, svuotato di sostanza, amplia ulteriormente la distanza tra lei e sua figlia. Solo quando Giulia muore la madre capisce che il suo silenzio dimostrava il suo bisogno di «essere lasciat[a] in disparte, per ritornare a poco a poco in ombra» (p. 666). La madre è costretta a rimanere sola, in silenzio come risultato dell'eccessivo ripiegamento su se stessa (anche prima della morte di Giulia), mentre la figlia tace perché è consapevole della situazione. In un'opera in cui tutti i personaggi sono caratterizzati dalla «nostalgia dell'ombra» e desiderano una vita tranquilla, priva di tensioni, lontana dalla realtà e dal mondo, entrambe queste forme di silenzio fanno apparire inutili le vite delle protagoniste, fino al momento della presa di coscienza.

[958] Italo Calvino, «È stato così» in: Natalia Ginzburg, *È stato così*, ed. Einaudi, Torino 2001, p. IX

Eugenio Montale parla delle «vite quasi inutili» dei personaggi di un'altra opera di Ginzburg, *Le voci della sera* (1961).[959] Qui Elsa e Tommasino rimangono intrappolati in una relazione che conduce all'alienazione. Mentre soffocano i propri pensieri, il loro linguaggio si riduce a discorsi inutili, poiché Tommasino teme di guardare dentro la propria anima. Il matrimonio imminente viene annullato ed Elsa ritorna alla sua vita inutile. La voce della madre, che domina la conclusione dell'opera, si trasforma nel simbolo di una realtà vuota, che la protagonista affronta ormai con il proprio silenzio definitivo.

3.3 La desolazione senza confini

Ghiannis Dallas affronta il problema della comunicazione umana, sottolineando che le esistenze che rimangono imprigionate in se stesse finiscono per essere condotte al compromesso e all'isolamento. Richiamando la propria giovinezza del dopoguerra, il poeta descrive, attraverso la propria esperienza vissuta, il distacco dal proprio gruppo all'interno di una tormenta storica, dove l'anima resta immobilizzata con *l'arma al piede* (B115). La sua inquietudine si concentra sulla paralisi imposta da questa distanza esistenziale.

Nella società contemporanea, paragonata a una *città di rifiuti* (B82) alienata, la volontà di coesistenza vacilla. Le idee e l'amore degenerano, portando il soggetto a scegliere il silenzio e la desolazione della propria tomba. Nell'epoca del dopoguerra domina il senso della proscrizione e dell'esilio. Denunciando un mondo che trasforma i sogni in logaritmi, il poeta vede i valori collettivi andare in frantumi e tutti essere dichiarati *decadut*[*i*] (A86).

Quando il linguaggio della solidarietà si frantuma, la piazza si svuota e la voce del poeta si spegne senza eco. Tuttavia, la solitudine assoluta si trasforma in un'ascesi consapevole. Sacrificando la propria identità, il poeta mobilita un'arte *dalle mille lingue* (A55), nella speranza di un incontro autentico con il prossimo.

Alla fine, il pugno alzato nella lotta si paralizza e la parola si sfalda, incapace di ispirare le masse (B27). Il silenzio nell'opera di Dallas evolve da paura vissuta a registrazione dell'alienazione sociale e, infine, a condizione necessaria per la produzione di un'arte autentica. Senza i compagni del passato, il poeta riflette sull'allontanamento definitivo, tornando

[959] Cfr. Eugenio Montale, «Vite quasi inutili», nel quotidiano *Corriere della Sera*, 20 giugno 1961, disponibile su: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/ritagliostampa/BNCR_1973884/BNCR_1973884/1 (consultato il 02/07/2024).

incessantemente alla stessa domanda: come si sia ritrovato, ancora una volta, in questa desolazione senza confini.

3.4 La tela muta

Vittorio Sereni rappresenta nella sua opera una profonda desolazione esistenziale, uno spazio immenso in cui la voce umana non riesce a farsi udire. L'isolamento emerge sin dagli anni della Seconda guerra mondiale. Nella raccolta *Frontiera* (1941), le distanze annullano la comunicazione, poiché *gli amici/ sono così distanti/ che un grido è meno/ di un murmure a chiamarli* (p. 57). Di fronte all'orrore della guerra, la parola del poeta non riesce a illuminare un cammino comune.

L'esperienza personale della prigionia in Africa trasforma l'isolamento in realtà vissuta. Nel *Diario d'Algeria* (1947), Sereni descrive il vuoto generato dalla detenzione. Le persone amate sfumano e *la voce più chiara non è più / che un trepestio di pioggia sulle tende* (p. 80). Dopo la liberazione, segue un lungo periodo di silenzio poetico. Nella rumorosa società del dopoguerra, il poeta si sente estraneo, colpevole e incapace di esprimersi; il suo desiderio di comunicazione si spegne e lascia spazio a un mormorio sommesso.

Nella raccolta *Gli strumenti umani* (1965), questo silenzio si interrompe quando si intreccia con l'esigenza di un nuovo orizzonte, poiché il ritorno a una routine immutabile condanna gli uomini a esistenze misere. Tuttavia, nel saggio «Dall'esilio»,[960] la poesia si rivela impotente di fronte al controllo del potere. Sereni prende coscienza del fatto che la sua postura spirituale ha prodotto un silenzio involontario, interpretato dal potere come innocuo, determinandone così l'esclusione definitiva.

Nell'opera tarda *Stella variabile* (1981), l'alienazione raggiunge il nucleo stesso dell'io. Il presunto persecutore del poeta non è altro che la sua stessa voce familiare che *con dolcezza (Vittorio / Vittorio) mi disarma, arma / contro me stesso me* (p. 268). Il mondo appare deserto e l'unico Altro è un io estraneo e ostile. Il passato opaco costituisce la tela muta delle narrazioni di Sereni. Su di essa si disegnano distanze impossibili da colmare, generando continuamente nuove, inesorabili forme di silenzio.

[960] Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, ed. Arnoldo Mondadori, Milano 2013, p. 785

Conclusioni del terzo capitolo

In questo capitolo, il silenzio viene analizzato come conseguenza dell'estraniazione dell'uomo e del senso di esilio che egli vive nella realtà postbellica. In Ginzburg, il confronto con un linguaggio vuoto o convenzionale conduce al silenzio. Tuttavia, anche quando la parola viene pronunciata, essa non riesce a colmare il divario tra gli individui, rendendoli estranei persino all'interno delle relazioni più intime. In Sereni, l'esperienza della disgregazione storica, che lo ha condotto all'esilio fisico, riemerge negli anni del dopoguerra sotto forma di esilio esistenziale, in cui il poeta si sente estraneo perfino a sé stesso. In questo contesto, il silenzio, indissolubilmente legato alla memoria, si interpone tra gli uomini e rende precario ogni tentativo di riconnessione con il passato e con l'Altro. In Chatzís, i protagonisti si muovono in un mondo ostile che li indebolisce e li conduce verso un silenzio inevitabile, derivante dalla loro incapacità di integrarsi nella nuova realtà. Qui i silenzi mettono spesso in evidenza la profondità della solitudine e sanciscono l'impossibilità di una riconnessione dei personaggi con il mondo. Infine, in Dallas, il senso della proscrizione e l'esperienza dell'estraniazione non riducono definitivamente il poeta al silenzio, ma si trasformano in uno spazio di attivazione della parola, dove il silenzio favorisce l'espressione e la creazione. Tuttavia, la desolazione dell'epoca finisce sempre per prevalere. Tutti e quattro gli autori giungono alla conclusione che, dopo la fine della guerra, l'uomo rimane un esiliato da sé stesso, imprigionato nel silenzio.

*

Conclusioni della Prima Parte

Nella prima parte della tesi si è esaminato il silenzio nell'opera dei quattro autori, concentrandosi sulle cause che lo generano. Nei testi analizzati emergono tre condizioni come «radici» del silenzio, cioè i fattori che portano alla sospensione della parola: in primo luogo, l'incapacità del linguaggio di rendere la realtà dura e complessa; in secondo luogo, i sentimenti negativi che travolgono i soggetti; e, infine, la forte esperienza dell'alienazione nel mondo del dopoguerra. In questo contesto, il silenzio si presenta da un lato come una reazione inevitabile di fronte a un mondo in cui la parola si svuota o si indebolisce, dall'altro come una condizione complessa in cui si manifestano processi di autocoscienza, riflessione e ripensamento della

realtà. Allo stesso tempo, esso si lega all'esperienza dell'esilio e all'impossibilità di ristabilire un legame con l'Altro, con il mondo o con il proprio io. Tuttavia, nonostante il predominio del silenzio, la poesia conserva la possibilità di trasmettere l'essenza dell'esperienza.

Seconda Parte: Nel luogo del non detto

Come abbiamo mostrato nella parte precedente, la sensazione di decadenza, la diffusa disillusione e l'alienazione affondano le loro radici nella realtà del dopoguerra. Queste condizioni immergono l'essere umano sempre più profondamente nel silenzio. Gli scrittori, coinvolti in un intreccio di emozioni e situazioni negative, talvolta cercano di trasferire nel territorio del silenzio ciò che non può essere espresso, e altre volte vi individuano ciò che è stato perduto dal linguaggio. In questo modo, il silenzio assume una valenza positiva. Nei capitoli che seguono esaminiamo questi casi specifici.

Il primo di essi riguarda l'essenza delle cose, la quale, già separata dal linguaggio, si raccoglie nel silenzio. Parallelamente, sentimenti positivi come l'amore e l'eros risultano indissolubilmente legati alle pause del discorso. Infine, il silenzio di individui che vengono messi a tacere assume significato, mentre i silenzi derivanti dalla repressione storica delle donne custodiscono nel loro nucleo una forma di conoscenza.

1. Il senso nel silenzio

L'immagine di decadenza presentata dal mondo del dopoguerra opprime gli uomini, «ma un giorno risuona il "perché"»,[961] scrive Albert Camus. È precisamente quel momento in cui «il vuoto diventa eloquente»,[962] il punto in cui gli scrittori individuano nel silenzio tutto ciò che il linguaggio impoverito dell'epoca non riesce a esprimere.

1.1 Terra e cielo

[961] Albert Camus, *Il mito di…*, op.cit, p. 29
[962] Ibid., p.28

Natalia Ginzburg, nel romanzo *Paese di mare* (1968), mette in luce l'erosione della comunicazione. Deborah, criticando suo marito, definisce l'autenticità in opposizione alla verbosità: «I poveri, i veri poveri, non si perdono nelle parole. Stanno con i piedi ben piantati sulla terra [...] Io e te [...] ci perdiamo in parole» (B240). Quando il linguaggio diventa strumentale, il bisogno di un contatto autentico si amplifica e le cose essenziali rimangono nel silenzio. Questa esigenza di radicamento condivisa, in modo complementare, anche da Eugenio Montale: nella sua poesia «Casa sul mare», quasi quaranta anni prima, descrive *un'anima che non sa più dare un grido*, la quale cerca di vedere *tra le isole dell'aria migrabonde* una terra conosciuta, *la Corsica dorsuta o la Capraia.*[963]

La terra, come luogo dell'essenza, acquisisce una dinamica analoga nell'opera di Ghiannis Dallas, il quale persegue un'unione organica con il suolo. Nella raccolta *Depositario* (1993) annota: *La pelle bruna della terra mi avvolse / vi passai dentro e divenni il suo terremoto* (B20) Parallelamente, Dallas ricerca il significato anche nel silenzioso cielo. Nella poesia «Una storia con la neve», tratta dalla raccolta *Il prezzo* (1981), la tormenta di neve annienta la parola, trasformando l'oratore in un essere *decimato e senza voce* (A242). La vita si frammenta e l'essenza si trasferisce o nel vuoto cosmico o nel silenzio sotterraneo.

All'opposto, nella raccolta *Gli strumenti umani* (1965) e nella poesia «Nella neve» (117), Vittorio Sereni guarda con diffidenza alla stabilità della terra. Mentre i segni che lo circondano alludono a messaggi e *chiaro cantava l'invito* / *di una bava celeste nel giorno*, il poeta sceglie la sicurezza del suolo: *Per una traccia certa e confortevole/ sbandavo, tradivo ancora una volta.* Sereni rimane intrappolato in un mondo in cui l'essenza si cela nel cielo, ormai ridotto al silenzio.

Infine, Dimitris Chatzís collega la terra al silenzio della disfatta storica. Nel romanzo *Fuoco* (1946), lo scrittore descrive il tragico destino dei soldati italiani in Grecia che, dopo il crollo del Patto d'Acciaio nel 1943, si ritrovano intrappolati nel villaggio di Neráida. Convinti che per loro la guerra fosse ormai finita, vendono le proprie armi ai greci e attendono il rimpatrio da parte degli inglesi, che tuttavia non avverrà mai. L'abbandono, la fame e il rigido inverno conducono centinaia di loro alla morte, nel cimitero militare[964] con i suoi «settecentocinquanta croci di legno senza nome» (p. 53). I sopravvissuti finiscono per vivere in condizioni di estrema

[963] Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1977, p. 121
[964] Nel testo originale Chatzís nota in italiano il nome del cimitero: «Cimitero militare No 1»

miseria, «dormivano di notte nelle stalle sotterranee insieme ai buoi», spogliati di ogni residuo di dignità. Nei rifugi le conversazioni cessano e il silenzio porta alla luce il significato autentico della vita: «Tutti conservavano, tra gli stracci che indossavano, una fotografia della mamma, della donna e del bambino[965] e la tiravano fuori ogni tanto e la guardavano. E qualche volta cantavano delle belle canzoni con la voce triste» (p. 54).

In tutti e quattro gli autori, il silenzio −sia come quiete sotterranea, sia come vuoto cosmico− emerge come l'unico spazio autentico di salvaguardia del significato contro l'alienazione delle parole.

1.2 La manifestazione della verità

La rivelazione della verità interiore nella letteratura è strettamente legata all'interruzione del linguaggio. Come osserva George Steiner, il superamento della lingua richiede la «frattura delle sue mura».[966] Questa lacerazione dolorosa ma necessaria dei confini viene vissuta da Ghiannis Dallas nella poesia «6» (1993): *O mia bocca, un poggiapiedi e un precipizio / verbi scoscesi /* [...] *e labbra consumate dalle parole*. Nel luogo deserto del silenzio, la parola non detta si trasforma in acqua vivificante e il poeta, oltrepassando le impalcature ferite del discorso, si immerge nel proprio abisso interiore per risalire all'essenza.

Vittorio Sereni, nello scritto «Il lavoro del poeta» (1982), descrive il processo creativo come una serie di «azioni microscopiche e silenziose che uno compie dialogando con se stesso».[967] Per Sereni, la ricerca della parola essenziale presuppone, come per Dallas, una discesa «nel buio abissale del sé»[968].

Nell'opera di Natalia Ginzburg, il silenzio assume una dinamica altrettanto complessa e vitale. Nel dramma *La porta sbagliata* (1973), il silenzio di Raniero non è funebre, ma «un silenzio vivo e intenso, che ascolta e fa compagnia» (B302). Anni dopo, nel romanzo epistolare *La città e la casa* (1984), la scrittrice introduce la nozione di «bel silenzio», pieno di parole segrete, contrapponendolo al silenzio pesante della delusione. Analogamente, in *È stato così* (1947), la

[965] Le parole «mamma», «donna» e «bambino» sono scritte in italiano ma in caratteri greci.
[966] George Steiner (trad. Stefanos Rosanis), *Η απόσυρση από τη λέξη* [*La fuga dalla parola*], ed. Erasmos, Atene 2021, p. 8
[967] Cfr. Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 1126
[968] Frase di Giuseppe Ungaretti citata da Serene nello stesso testo.

narratrice sceglie il silenzio consapevole di fronte alle giustificazioni del marito, utilizzandolo come strumento per far emergere la verità nascosta.

Questo «bel silenzio» si ritrova anche in Dimitris Chatzís, dove la sospensione della parola precede o segue una rivelazione sconvolgente. Nel romanzo *Il libro doppio* (1976), la madre del protagonista (Kostas) esprime il suo sostegno al padre senza parole, poiché «rimasero così e si guardarono», in una comunicazione assoluta tra vita e morte (p. 85). Nel racconto «Una vittima dell'Occupazione», dalla raccolta *Gli indifesi* (1966), la calma frase del partigiano Dimitris («Ci salveremo tutti insieme») − pronunciata in risposta alle proteste di Evridiki, preoccupata per i pericoli corsi insieme al marito a causa del loro sostegno alla Resistenza, senza trarne alcun profitto− impone un'immediata pausa: «Tutti tacquero per un momento» (p. 117). Ma anche nel romanzo *Fuoco* (1946), Ghiacoumís rimane in silenzio ascoltando coloro che organizzavano la Resistenza sulle montagne; quel silenzio lo avvicina alla propria verità − una verità profetica−che egli articola interrompendo il discorso dei resistenti, poiché al suo passaggio «si fece un silenzio profondo» (p. 9).

Sia che si tratti della ricerca poetica sia dell'incorporazione narrativa della realtà, il silenzio funziona come l'unico spazio autentico in cui il linguaggio si spoglia, permettendo alla verità di manifestarsi.

1.3 L'elemento divino

Il superamento dei limiti del linguaggio conferisce al silenzio una dimensione metafisica, poiché, secondo G. Steiner, tutto ciò che si colloca al di fuori della parola rimanda a un significato superiore.[969] Questa silenziosa dimensione divina viene illuminata nel secondo dopoguerra anche da poeti come T. Livaditis o G. Ritsos, mentre P.P Pasolini definisce un cielo che *brilla nel silenzio*[970] e Saba, insieme a Zanzotto, la trasformano in uno spazio di assenza del divino.[971]

Natalia Ginzburg, nel saggio «Sul credere e non credere» (1970), affronta la questione di Dio attraverso le analogie del silenzio. Pur individuando affinità tra la natura divina, il «profondo

[969] George Steiner (trad. Gerasimos Lykiardopouos), *Η σιωπή και ο ποιητής* [*Il silenzio e il poeta*], ed. Erasmos, Atene 1977, p. 23
[970] Pier Paolo Pasolini (a cura di Walter Siti), *Tutte le opere*, ed. Arnoldo Mondadori, Verona 2009, p. 39
[971] Cfr. Umberto Saba, *Tutte le poesie*, ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1988, p. 580 e Andrea Zanzotto (Stefano Agosti), *Poesie (1938-1986)*, Oscar Mondadori, Milano 1993, p. 177

della notte» (p. 171) e la poesia, la scrittrice rifiuta di identificarli, poiché il silenzio di Dio rende impossibile ogni comprensione dogmatica assoluta. Questo silenzio divino e sterile intrappola anche Vittorio Sereni nella raccolta *Gli strumenti umani* (1965). Nella poesia «Viaggio all'alba», il soggetto poetico cerca disperatamente una parola divina capace di infrangere il vuoto e placare l'anima, invocando nel risveglio del mondo: *Ma dimmi una sola parola / e serena sarà l'anima mia* (p. 115).

Al contrario, Ghiannis Dallas esorta a volgersi in silenzio verso il divino, cercando *l'alfabeto dei suoni a partire dalla preghiera* (A80) in *Tentativo di mitologia* (1952). Tuttavia, quasi quarant'anni dopo, tale preghiera diventa impossibile: i fonemi appaiono disgregati (*CR... CR... e ancora CRST...*), le vocali risultano erose e il nome di Cristo sprofonda nel silenzio definitivo (B66).

Nell'opera di Dimitris Chatzís, questa dimensione teologica è assente, poiché il silenzio resta ancorato alla realtà umana e storica.

Il silenzio degli autori, lontano da facili identificazioni, rivela la frattura tra l'effimera angoscia umana e l'irraggiungibile mistero divino.

Conclusioni del primo capitolo

In questo capitolo si analizzano i modi in cui gli autori, attraverso l'approccio al silenzio, individuano il senso, la verità o persino l'elemento divino. Ginzburg descrive il silenzio come uno spazio che permette agli individui di avvicinarsi a se stessi e di cogliervi quel discorso essenziale che rimane sempre inesprimibile. Sereni intraprende una ricerca esistenziale tra la terra e il cielo; è lì, o in altri spazi silenziosi come la memoria, che il poeta scorge la luce o la verità, la quale tuttavia resta spesso inaccessibile. In Dallas, il silenzio assume un carattere creativo e metafisico, poiché agisce come matrice della parola poetica e come dimensione da cui emerge il «non detto». Anche per Dallas la presenza divina si manifesta nel silenzio. Per Chatzís, invece, il significato del silenzio non è metafisico, bensì esistenziale e umano. Esso rappresenta lo spazio in cui l'uomo ritorna a se stesso, affronta la verità del proprio destino e trova l'essenza nella semplicità, nella memoria e nella condivisione. Nonostante le differenze tra i singoli autori, il denominatore comune è che il senso si sposta al di fuori della parola e

sopravvive nel silenzio, invitando l'uomo a incontrarlo proprio lì o indicando un limite costitutivo dell'esistenza umana.

2. I silenzi dell'amore

Alla ricerca di ciò che sfugge alla parola, gli autori della seconda metà del XX secolo si volgono al silenzio. Al di fuori del proprio orizzonte quotidiano, in luoghi sotterranei o in sfere celesti, essi cercano ciò che rimane indicibile. È lì, nello spazio in cui risiedono il senso, la verità e il divino, che individuano un ulteriore elemento: l'amore in quanto eros.

2.1 L'indicibile

Quando il linguaggio non riesce a trasfigurare il dolore esistenziale in una parola autentica, l'amore e la sofferenza si rifugiano nel silenzio. Nell'opera poetica di Vittorio Sereni, l'amore è raramente romantico nel senso convenzionale del termine. Esso si configura piuttosto come memoria, lotta contro il tempo e ricerca dell'essenza: una forma di resistenza dello scrittore (e più in generale dell'essere umano) contro la perdita di significato. Nel *Diario d'Algeria* (1947), Sereni, vivendo l'esperienza della prigionia, riconosce che, una volta allontanato dalla presenza di quel *tu* senza il quale il tempo perde il suo senso, egli diventa una *voce superflua nel coro* (p. 89). L'incapacità di nominare tempestivamente l'esperienza della giovinezza trasforma i sentimenti inespressi in una sospensione silenziosa. Per il poeta, come egli stesso sostiene nel saggio «Per un poeta d'amore» (1961), i sentimenti eterni vengono messi alla prova nel crogiolo della Storia. Anche quando rimangono taciuti, la loro presenza è attestata dall'impronta incorruttibile che lasciano nel tempo, agendo come memoria e come resistenza all'usura.

Questa percezione di un amore imperituro ma «irrealizzabile» si ritrova anche nel *Libro doppio* (1976) di Dimitris Chatzís. Kostas, rifiutando la convenzione di una quotidianità alienata, sceglie il silenzio e l'allontanamento da Erika per preservare il ricordo di un sentimento autentico ed eterno, capace di riscattarlo dal nulla. Quando, in una fase precedente della loro relazione, le aspettative della donna vengono deluse, il discorso si interrompe, sfociando in una serie di puntini di sospensione («lo porteremo avanti noi due, lo porteremo avanti...», p. 103) che segnano la prima incrinatura del loro legame.

Lo stesso motivo dell'incontro inesprimibile si ritrova anche nel precedente romanzo di Chatzís, *Il fuoco* (1946). Grigóris e Avgherinì, intrappolati nel vortice della guerra, condividono un «profondo silenzio» e una risata liberatoria per quel «nulla» che li unisce (p. 113), dimostrando che l'amore – che non può essere espresso a causa della guerra – trascenda il linguaggio. Questa realizzazione dell'amore tramite il silenzio, tuttavia, esige sacrifici, impone un altro silenzio. La storia della coppia è infatti incorniciata dalla silenziosa abnegazione di Asimína di fronte alle torture dei tedeschi, che costituisce il prezzo necessario per la salvaguardia della tenerezza dei suoi amici.

Lo stesso motivo del rifugio dell'amore nel silenzio in un mondo che non ne permette la esistenza, sarà ripreso più tardi anche da Ghiannis Dallas nella poesia «20» (1993), dove il poeta si chiede se l'amore sia una *fiammante erranza del sogno* oppure *mani intrecciate* sotto la superficie del soffocamento quotidiano (B52).

Al contrario, Natalia Ginzburg nel romanzo *Tutti i nostri ieri* (1952) colloca i suoi personaggi lontani dall'epopea della Resistenza. Tra Anna e Giuma si interpone un «silenzio terribile» (A355) di terrore, che si trasforma in serenità solo quando si baciano. Tuttavia, la loro distanza ideologica e di classe, unita alla natura sfuggente del giovane, rende impossibile il loro legame. Quando Giuma sminuisce la loro esperienza comune, Anna scoppia in un pianto improvviso, scegliendo infine di ritirare i propri sentimenti dalla ribalta. Ginzburg mette così in luce come il profondo amore della ragazza, incapace di trovare riscontro o di emergere, si ritiri e si trinceri nel silenzio assoluto. Questo sentimento diventa così una muta e interiore questione irrisolta, collocata in una distanza incolmabile e indicibile che funge da unico rifugio della sua verità.

2.2 La fine del sentimento

Quando il logoramento irrompe nella dimensione amorosa, il silenzio cessa di essere un rifugio e si consolida come la testimonianza di una fine irrevocabile. In *Tutti i nostri ieri* (1952) di Natalia Ginzburg, il consolidarsi del silenzio di Giuma segna la perdita definitiva dell'amore. Il tardivo contatto fisico della coppia sul prato verde si rivela ormai fuori tempo, poiché il volto del giovane rimane «rabbioso e segreto» (A375), privo di parole e di pensieri rivolti ad Anna. Mentre gli elementi della natura continuano a dialogare tra loro, i due protagonisti sono incapaci di comunicare e fanno ritorno a casa in silenzio, come corpi estranei immersi in una reciproca alienazione.

Questa disillusione assume contorni più intensi e oscuri in Vittorio Sereni. Nella poesia «Ancora sulla strada di Creva» (1965), l'apparizione di un'anziana donna defunta, che definisce l'amore una *maschera*, svela la morte nascosta che si annida in esso. Il riferimento a una giovane ragazza morta suicida per amore mette in luce la presenza inquietante che si cela dietro il sentimento, trasformando l'esperienza amorosa in un estremo meccanismo di perdita. Per salvare la vita dal silenzio della morte, il soggetto poetico si rifugia nel territorio del non detto: *d'amore non ti ho parlato, amore mio* (p. 170). Questo motivo si collega sia a l'esperienza di un amore perduto della giovinezza[972], sia alla poesia «Strada di Creva» (1941), dove il *trepido vivere nei morti* (p. 25) cercava salvezza nelle case silenziose. Attraverso il gioco di rispecchiamenti tra i luoghi, il poeta maturo nasconde l'amore nel silenzio, ottenendo così una liberazione dalla paura.

Una traiettoria inversa segue Anastasia nel *Libro doppio* (1976) di Dimitris Chatzís, ritirando le proprie aspettative all'interno di un matrimonio convenzionale. Tuttavia, il suo sguardo incrocia silenziosamente quello dello Scrittore, che riconosce in lei una «Diotima» dell'amore. Il loro tardivo abbandono reciproco assume il valore di un rito iniziatico: Anastasia gli rivela «le tombe dei suoi uccelli uccisi» (p. 169), ovvero la sconfitta definitiva della sua immaginazione.

Quando la maschera cade, la rivelazione conduce a una «Diotima della morte» (p.177). Nella «terra desolata»[973] dell'inesprimibile, il silenzio diventa il luogo comune in cui si incontrano l'amore e la morte, offrendo infine una tragica consapevolezza di sé.

2.3 Lo spazio dell'amore

Nel «Tentativo di idillio» (1952) di Ghiannis Dallas, il soggetto poetico, sopravvissuto a un violento «terremoto mitico», si ritrova in un paesaggio sterile del dopoguerra, dove si è smarrita la capacità di sognare. Sebbene sia lui a prendere inizialmente la parola, progressivamente perde la voce. L'unica possibilità di recuperare una parola autentica di fronte alla minaccia di

[972] Cfr. la poesia «Nella giovinezza.

[973] Nello stesso anno in cui viene pubblicato *Il libro doppio,* Alexandros Kotzias scrive: «[Chatzís] ci abbandona definitivamente e irrevocabilmente in una terra desolata, completamente soli, estraniati, senza nemmeno il conforto di possedere un io, perché abbiamo perduto anche quello» (Αλέξανδρος Κοτζιάς [Alexandros Kotzias], *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι. Κριτικά κείμενα* [*Narratori del secondo dopoguerra. Testi critici*], ed. Kedros, Atene 1982, p. 191).

una nuova guerra risiede nell'amore profondo; per questo chiede alla donna amata un'ultima parola di tenerezza.

Commentando quest'opera, il poeta Dinos Christianópoulos rileva una discrepanza tra l'intento sociale di Dallas e il risultato poetico, sostenendo che quest'ultimo trasmetta i propri messaggi sociali con voce «rauca» e che siano invece i passaggi amorosi a rivelarsi, quasi involontariamente, quelli più riusciti.[974] Tuttavia, amore e riflessione sociale risultano intimamente connessi. Quella raucedine deriva infatti dal silenzio storico che avvolge il poeta, rendendo la tenerezza amorosa l'unico rifugio e l'unica forza capace di infrangere il silenzio. Questa prospettiva si conserva anche nella poesia successiva «Come il primogenitore…» (2011), dove la coppia si ricompone senza parole nel cuore della notte, trasformando l'ineffabile nello spazio naturale dell'amore, in opposizione al rumore della tecnologia.

Nello stesso spazio dell'indicibile Vittorio Sereni colloca l'amore in «Nell'estate Padana» (1981). I familiari paesaggi invernali si trasformano, attraverso la memoria, in un'utopia che, nel presente storico della calura estiva, appare *afon*[*a*] (rp. 274). Questo scenario silenzioso diviene il luogo privilegiato dell'amore, che, come *acqua*, riconnette il poeta alla dimensione onirica.

Analogamente, nella «Tomba» (1963) di Dimitris Chatzís, il fiume rappresenta per la comunità uno spazio denso di memorie collettive. È lì che gli amori prendono forma attraverso sguardi silenziosi durante la quiete estiva, prima che questa venga infranta dal rumore della modernizzazione.

In tutti e tre gli autori, pertanto, il silenzio si configura come una condizione imprescindibile per la sopravvivenza dell'amore.

Conclusioni del secondo capitolo

Nelle opere dei quattro autori, il rapporto tra silenzio e amore si configura come una relazione complessa e sfaccettata, capace di rivelare diverse dimensioni dell'esperienza umana nel tempo e nella Storia. In Ghiannis Dallas, il silenzio costituisce il fondamento necessario dell'amore, il quale emerge come l'unica forza capace di restituire la voce e di opporsi al crollo storico; in

[974] Cfr. Ντίνος Χριστιανόπουλος [Dinos Christianópoulos], «Η ποίηση του Γιάννη Δάλλα [La poesia di Ghiannis Dallas]», *Diagonios*, vol. 4 (1973), p. 45

Vittorio Sereni, al contrario, esso funziona allo stesso tempo come rifugio e come limite, entro il quale l'amore si conserva come memoria oppure si spegne sotto la minaccia della morte e della dissoluzione. In Dimitris Chatzís, il silenzio è strettamente legato alla condizione sociale e storica: talvolta diventa l'unico mezzo per preservare l'elemento «incorruttibile» dell'amore, talvolta rappresenta il prezzo inevitabile della sua impossibile realizzazione. In Natalia Ginzburg, invece, il silenzio nasce soprattutto dall'incapacità di comunicare e dalle distanze esistenziali o sociali, conducendo spesso alla dissoluzione o al fallimento del rapporto. Ciò che accomuna tutti e quattro gli autori è l'idea che l'amore ecceda i confini della parola. Che si manifesti come esperienza inesprimibile, come memoria o come perdita, esso si colloca nel «luogo del non detto»: un silenzio che non rappresenta semplicemente un'assenza di linguaggio, ma una modalità di esistenza, di conoscenza e di resistenza alla corruzione e alla precarietà del mondo.

3. Coloro che non parlano

Quando la parola si svilisce, non è più in grado di esprimere ciò che è essenziale; allora gli individui si rivolgono al silenzio. Nella letteratura del secondo dopoguerra, tuttavia, si riscontrano spesso casi in cui questo movimento non costituisce una scelta né una reazione istintiva, ma viene imposto ai soggetti. In tal modo, l'intera esistenza dei personaggi – il bisogno di comunicare, i pensieri, le verità, le loro possibilità – rimane confinata in un margine afono.

Eppure, all'interno di questo silenzio forzato, generato tanto da limitazioni manifeste quanto da pressioni e costrizioni sociali e di genere più sottili e difficilmente percepibili, continuano a persistere significati più profondi e una sapienza nascosta che non trova voce.

3.1 Personaggi imbavagliati

Nella raccolta *Anatomia* (1971), Ghiannis Dallas evoca un cupo clima de dittatura, paura e privazione della libertà, in cui il linguaggio della solidarietà si frantuma, rimanendo imprigionato nei bavagli. Nella poesia «4», una voce dominante e urlante impone il silenzio, preannunciando persecuzioni e proscrizioni. Il soggetto poetico, dopo aver parlato un'unica volta in prima persona plurale per condividere l'esperienza dei perseguitati, tace definitivamente, cedendo la scena alla realtà imposta dalla voce del potere: marines-fantasma,

capi sommersi e compagni dispersi come tentacoli nelle isole dell'esilio. Dallas dialoga qui con i *calchi di gesso* dell'arte inanimata di Kostas Karyotakis e con i *reggimenti ciechi* di Ghiorgos Seferis, mostrando come la sua generazione rimanga intrappolata tra la vita e la morte, proprio come quella dei due poeti della generazione precedente. Eppure, nel silenzio storico degli individui imbavagliati, la verità si conserva. Ciò trova conferma anche nella successiva poesia «Il prezzo» (1981), dove la censura statale trasforma l'ascesa di un partigiano *un po' più alto dei sogni* in una narrazione fittizia di un *disco volante*, destinata a essere presto dimenticata (A239); la storia reale, tuttavia, sopravvive nascosta nel silenzio di coloro che sono stati costretti a tacere.

Una condizione analoga di imposizione statale e di falsificazione della verità si riscontra nel romanzo *Tutti i nostri ieri* (1952) di Natalia Ginzburg. Con l'annuncio dell'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, la voce urlante di Benito Mussolini proveniente dalla radio annienta ogni altra voce, precipitando la folla nel silenzio della paura. Quando il giovane Ippolito si suicida per sottrarsi alla leva militare, le autorità fasciste ne mascherano la morte da incidente, poiché «ai fascisti non piaceva che si parlasse di suicidi» (A403). I mormorii clandestini della popolazione vengono definitivamente soffocati quando gli stessi cittadini mettono a tacere un venditore ambulante ubriaco che tenta di rivelare la verità. La paura conduce così all'imposizione della censura, trasformando il silenzio in un meccanismo di soffocamento della verità storico-sociale.

Diversa è la funzione del silenzio nel *Libro doppio* (1976) di Dimitris Chatzís, ambientato nel contesto del capitalismo industriale del secondo dopoguerra. L'impiegata definita semplicemente «la bionda» (p. 144) dell'ufficio della fabbrica osserva un silenzio assoluto e impenetrabile, inizialmente interpretato dall'operaio Kostas come una forma di sottomissione alla rigida disciplina del lavoro. In realtà, la donna è un agente di polizia: il suo silenzio non nasce dalla costrizione, bensì da un volontario auto-occultamento, ovvero da una strategia di controllo e di sospetto. Tale atteggiamento si estende progressivamente allo spazio circostante, finendo per ridurre al silenzio e isolare l'intero ambiente lavorativo. In questo modo, il silenzio si trasforma da strumento di custodia della memoria storica a dispositivo di sorveglianza e di alienazione.

3.2 Le donne e i pozzi

Nel corpus delle opere esaminate, i silenzi femminili custodiscono spesso una dimensione inesplorata. Una spiegazione di tale fenomeno viene offerta da Natalia Ginzburg nel saggio *Discorso sulle donne* (1948),[975] dove descrive la «cattiva abitudine»[976] delle donne di cascare in un «gran pozzo oscuro» di emozioni non elaborate, in una «tremende malinconia»[977], la quale le conduce all'afasia. Tale esperienza affonda le sue radici nell'adolescenza. Un esempio tratto dall'opera letteraria di Ginzburg si riscontra nello sfogo di Concettina nel *Tutti i nostri ieri*, dove i singhiozzi suscitati da motivi apparentemente insignificanti celano impasse esistenziali più profonde e taciute.

Di fronte a questa condizione emergono prospettive differenti. Alba de Céspedes, in risposta a Ginzburg, parla dei pozzi come di una fonte di forza per le donne. Ritiene, infatti, che siano la parola e soprattutto i silenzi degli uomini a spingere le donne nei loro pozzi interiori. Questo «imprigionamento nel silenzio di genere» trova espressione anche nell'opera di Ghiannis Dallas (1961), il quale scrive: *L'onnipotenza della tua solitudine/ rinchiusa nel silenzio del tuo sesso* (A153). Nell'opera di Vittorio Sereni, al contrario, i silenzi femminili sono presenti, ma l'amore possiede la capacità di illuminarne il contenuto, il «fondo del pozzo»: la donna *si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dentro quei moti silenzi* (p. 96).

Nella narrativa di Dimitris Chatzís, la perdita del sé è organicamente connessa al silenzio. Lo scrittore intreccia un filo di silenzi femminili che si estende dalla tradizione greca fino al mondo del dopoguerra. Vi si ritrova l'austera «madre Romia»[978] (LD 158), capace soltanto di sentire ma non di parlare; la donna di città negli anni delle guerre, che muore in silenzio a causa delle condizioni sociali; la combattente della Resistenza che lotta per trovare la propria voce; e infine la donna del mondo contemporaneo, «saggia» e «paziente», che parla soltanto quando è assolutamente necessario, «senza speranza e senza disperazione» (LD 101).

Le eroine di Chatzís seguono un percorso paradossale che conduce dalla parola degli anni delle guerre al silenzio del dopoguerra. Se Nel *Fuoco* l'Avgerinì della guerra civile cerca con fatica di uscire dall'afasia, nei «Simboli consunti» (1966) Marianna approda invece a una rinuncia

[975] Cfr. Natalia Ginzburg, «Discorso sulle donne», *Mercurio*, vol. 36-39 (1948)
[976] Ibid., p. 105
[977] Ibid.
[978] Cfr. nota 947

definitiva: man mano che i suoi sogni vengono delusi, la donna si spegne lentamente, smette di cercare il quadrifoglio −la vita che aveva sognato − e si chiude definitivamente nel silenzio.

Dopo il fallimento delle visioni collettive, il silenzio diventa una strada obbligata. Tuttavia, come afferma la zia Angelikì, «le donne sono pozzi e i pozzi non si guastano»; se per Ginzburg le donne tendono a cadere nei propri pozzi interiori e a tacere, per Chatzís esse sono i pozzi stessi, il luogo eterno dell'ineffabile.

Conclusioni del terzo capitolo

Questo capitolo analizza i modi in cui il silenzio si trasforma da condizione imposta a veicolo di verità. Nell'opera di Dallas, i personaggi sono per lo più imbavagliati da un potere che impone proscrizioni e terrore; nel loro silenzio, tuttavia, si conserva la verità della Storia. In Ginzburg, analogamente, la paura generata dalle contingenze storiche sospende la parola degli individui. Le donne, tuttavia, vengono silenziate quando si abbandonano a una serie di emozioni grezze che spesso le travolgono, ovvero quando cadono nel proprio «pozzo» interiore. Chatzís descrive il caso più singolare di un individuo che sceglie di non parlare: una donna che si «auto-imbavaglia» a proprio vantaggio, nel quadro funzionale della nuova società. Una logica analoga guida anche gli altri personaggi femminili dell'autore, che la storia e la posizione sociale riducono al silenzio; eppure, questo contatto con la dimensione del tacere dà loro accesso a una «saggezza segreta». Nell'opera di Sereni, a differenza degli altri tre autori, ci si imbatte di rado in figure mute; una significativa eccezione è rappresentata dal personaggio femminile a cui il poeta si rivolge molto spesso. Il fatto che sia colei che il poeta sceglie come interlocutrice, colei che conosce i suoi pensieri, la differenzia dal resto del mondo. Nei testi dei quattro autori, «coloro che non parlano» si rivelano infine testimoni fondamentali della loro epoca, poiché è proprio attraverso il loro silenzio che si manifestano i limiti, le fratture e le potenzialità della parola stessa.

*

Conclusioni della Seconda Parte

Nella seconda parte della tesi, si è analizzato il silenzio come luogo di emersione del significato, come spazio di iscrizione di esperienze fondamentali e come veicolo di verità. Nei

testi dei quattro autori, il silenzio non costituisce più soltanto un sintomo di debolezza, ma diventa uno spazio in cui si collocano la verità, l'essenziale e la sfera del divino. Parallelamente, l'amore si configura come un'esperienza che oltrepassa la parola e si inscrive nel «luogo del non detto», sia come memoria, sia come perdita, sia come forza di resistenza al logoramento. Infine, il silenzio viene interpretato anche come portatore di verità storica ed esistenziale: gli individui ridotti al silenzio, coloro che nella stagione del secondo dopoguerra non riescono ad articolare la parola, attraverso il silenzio accedono a un campo di conoscenza e di comprensione profonda della natura umana.

Terza Parte: Sulla soglia della parola

Come emerso nelle sezioni precedenti di questo studio, la crisi storica ed esistenziale che caratterizza gli anni del dopoguerra conduce spesso all'interruzione della parola. Gli autori, spinti a confrontarsi con il silenzio, scoprono che nel suo nucleo risiedono proprio quegli elementi che sembrano mancare al linguaggio: il significato, la verità, l'amore, la conoscenza.

La difficoltà del linguaggio nel restituire l'interezza delle esperienze e dei sentimenti, unita all'impossibilità per l'essere umano di permanere stabilmente nel «luogo del non detto», conduce gli scrittori a individuare un'ulteriore dimensione: un luogo liminare tra la voce e la sua assenza, un territorio di confine in cui né la parola né il silenzio vengono annullati.

1. Il suono della morte

L'uomo esce dal lungo periodo bellico facendo il bilancio delle proprie perdite, umane e materiali. Tuttavia, l'ombra della morte non si allontana con l'ingresso nell'età del dopoguerra. Come in passato la morte era divenuta una condizione di normalità, così anche ora il contatto con i morti viene assimilato alla nuova realtà.

In riferimento a questa condizione, in cui la parola «confina [...] con la notte», George Steiner osserva che vi sono momenti in cui il linguaggio viene meno e non permane alcuna manifestazione esteriore dello spirito.[979] È allora che si apre un canale di comunicazione con

[979] Cfr. George Steiner, *Η σιωπή και ο ποιητής* [*Il silenzio e il poeta*], cit., p. 35

l'aldilà. Gli scrittori non si rivolgono più soltanto ai propri morti, ma si trovano di fronte a una moltitudine di figure spettrali − talvolta perfino al fantasma di se stessi. E quando il silenzio non si riempie di voci e di discorsi dei morti, rivela un'altra forma di parola: una parola-fantasma.

1.1 Dialoghi spettrali

Nel mondo poetico di Vittorio Sereni e di Ghiannis Dallas, i morti non scompaiono definitivamente, ma continuano ad «abitare» all'interno del soggetto poetico. Esiliate nel luogo del silenzio, queste presenze postume sono prive di una parola articolata e si esprimono esclusivamente attraverso rumori e suoni. Nella lirica «In me il tuo ricordo» (1941), Sereni descrive un progressivo allontanamento in cui la memoria si affievolisce, trasformando il ricordo della persona perduta in residui sonori: *In me il tuo ricordo è un fruscio/ solo di velocipedi che vanno* e un lontano *lamento di treni/ d'anime che se ne vanno* (p. 44). La comunicazione tra vivi e morti si configura come una distanza incolmabile, nella quale il linguaggio fallisce e i rumori che lentamente si estinguono rappresentano l'ultima traccia dell'esistenza prima del silenzio assoluto e dell'oblio. Un analogo contatto spettrale si ritrova in Dallas, con la differenza che la memoria perseguita il soggetto attraverso suoni intensi e persistenti. Nella poesia «La posseduta», il poeta sperimenta una soglia tra il suono e la sua assenza, poiché *ancora geme negli echi della mia memoria*/ [...]/ *il belato sgozzato della posseduta* (B143). Gli stessi lamenti tormentano Sereni in «Strada di Zenna» (p. 39), dove il rammarico che i morti non lo lascino in pace trasforma il fruscio delle foglie in un incessante lamento funebre.

Il titolo della raccolta *Frontiera* (1941) di Sereni funziona come metafora di un limite esistenziale. La guerra dissolve il confine fisico, instaurando un silenzio interiore fatto di colpa e di attesa. Tornando sulla stessa strada anni più tardi negli *Strumenti umani* (1965), il poeta constata che, nonostante la rinascita della natura, la gioia non rifiorisce finché il presente rimane legato ai fantasmi del passato (p. 121). Questa esperienza della soglia assume una dimensione universale anche in Dallas, che in «Il fantasma del mondo» si confronta con lo spettro della terra stessa, la quale, incapace di parlare, risuona *come un muggito come un sibilo* (B101).

Nelle «Sette ferite» (1950), l'ispirazione di Dallas, diversamente dall'armonia ideale dei poeti del passato, lo conduce nella fitta oscurità dell'Ade, dove *ogni mondo dentro di* [*sé*] *di un altro mondo/ è la tomba profonda* (A54). Qui il poeta si abbandona all'abisso, adottando il linguaggio dei fantasmi: *crollo e scricchiolo fino alle mie viscere* (A56). Un'analoga reversibilità si ritrova in Sereni, dove le figure dei morti conservano la propria memoria. Nella poesia «La ragazza d'Atene», l'Attica occupata si trasforma in ombra e la «despinís»[980], ormai figura spettrale lei stessa, si leva coi morti e parla in loro. Sereni dà per la prima volta in quella raccolta voce a un personaggio in prima persona; Il fantasma della ragazza reclama *una bandiera/ del mio strazio sonora* e un luogo in cui l'inno[981] oppressivo del passato di fascismo possa trasformarsi in un'eco *di pietà di speranza di timore* (p. 72).

Anche nel successivo *Niccolò* (1971), il soggetto lirico incontra l'amico perduto nello spazio della poesia, invitandolo a restare con lui. Questa persistente traccia sonora, che sopravvive al di qua e al di là della soglia della morte, riappare nel «28» (1993) di Dallas, dove il rumore dei vivi continua a echeggiare nella memoria dei morti: *come quando all'improvviso si arresta il mulino ad acqua/ e tuttavia non smette nelle orecchie dei vivi il suono /della macina* (B55). Nella *Discesa* (2004), la voce incrinata della madre morta si lamenta sotto la lapide, chiamando il figlio a ritornare nel grembo materno. Immaginando il proprio ritorno dalle profondità della

[980] La trascrizione fonetica della parola greca «δεσποινίς», cioè signorina, usata da Sereni in questa poesia compare nei lessici pratici e nei frasari messi a disposizione dall'esercito italiano ai reparti di occupazione in Grecia (Cfr., ad esempio, *Frasario italo-greco*, ed. Ministero della Guerra, Gabinetto Ufficio Propaganda, Roma 1941). Poiché Sereni scrive (almeno in parte) queste poesie ad Atene e non sembra avere accesso ad altra bibliografia specialistica, è plausibile che il termine provenga proprio da questo materiale.

Nella stessa prospettiva, è possibile leggere un dialogo tra la poesia «Dimitrios» −collocata immediatamente prima della «Ragazza d'Atene» nella raccolta *Frontiera*− e l'opuscolo intitolato «Il tuo nemico», distribuito ai militari italiani nell'estate del 1942 e nei mesi successivi. L'opuscolo invitava i soldati a non nutrire illusioni e rappresentava la popolazione locale come un nemico insidioso, pronto ad aggredire perfino colui che «gli [avesse offerto], con il cuore in mano, un pezzo del proprio pane» (Paolo Fonzi (trad. Achilleas Kalamaras), *Η ιταλική κατοχή της Ελλάδας (1941-1943)* [*L'occupazione italiana della Grecia (1941-1943)*], ed. Asini, Atene 2025, p. 343). Il testo sereniano sovverte radicalmente questo schema. Il «piccolo nemico» della poesia, un bambino che chiede del pane, non costituisce una minaccia, bensì una rivelazione esistenziale; non è il nemico astuto costruito dalla propaganda, ma un «soffio di vento» che, con la fermezza del suo atteggiamento, scuote il poeta esitante. Diventa così evidente il legame tra la figura di Dimitrios e quella della ragazza d'Atene: entrambe agiscono come specchi dell'imbarazzo morale dell'occupante e, al tempo stesso, come modelli positivi di un popolo che continua a resistere.

[981] Il riferimento all'*inno che m'opprimeva*, contrapposto a un *canto* degli anni della giovinezza, unitamente al titolo della poesia che rimanda a un componimento di Lord Byron («The Maid of Athens»), porta a ipotizzare che la figura della *despinís* −la quale si leva insieme ai morti parlando dentro di loro− possa evocare i versi dell'*Inno alla Libertà* di Dionysios Solomos, l'inno nazionale greco: «Uscita dalle sacre ossa degli Elleni [...] salve, o salve, Libertà» (Dionisios Solomos (volgarizzato in prosa da G. Grassetti), *Ύμνος εις την Ελευθερίαν. Inno alla Libertà*, ed. D. Mestheneos, Missolungi 1825, p. 7). In tal caso, il fantasma della ragazza diventa il fantasma della libertà stessa.

terra con un *profumo di morte che genera vita* (B149), Dallas, al pari di Sereni, appare come un poeta-fantasma. La poesia diventa così il cronotopo intermedio in cui il silenzio prende voce e la parola dei morti si trasforma in viva voce umana.

1.2 Il fantasma della parola

A differenza della ricerca metafisica di Vittorio Sereni e di Ghiannis Dallas, la narrativa di Natalia Ginzburg e di Dimitris Chatzís
si fonda su un realismo lontano da narrazioni metafisiche. Qui la morte non possiede una voce propria; si manifesta come un'assenza vissuta, generando tuttavia un «fantasma» della parola che continua a custodire un significato.
Nella *Strada che va in città* (1942), Delia, intrappolata in un matrimonio convenzionale, si confronta con la morte del suo amore giovanile, Nini. Il silenzio della perdita genera paura, costringendola a fare i conti con la propria scissione interiore; il ricordo di lui rimane l'ultimo rifugio del suo sé autentico. Analogamente, nel racconto «La madre» (1948), il suicidio della protagonista sprofonda i figli in un silenzio imposto dalla società. La progressiva scomparsa della sua figura non segna soltanto la morte fisica, ma attraverso il divieto di trasmettere la verità nel discorso, anche la «morte» della sua stessa memoria.

In Chatzís, il silenzio della morte assume un peso storico. Nella *Murgana* (1948), il «silenzio assoluto» del campo di battaglia viene interpretato come un segno di morte, costringendo i partigiani a tornare al linguaggio delle armi. Al contrario, ne *Gli indifesi* (1964), la quiete che annuncia che «la guerra è finita» si trasforma in un fantasma della parola, colmo dei silenzi dei morti, che pone il gruppo di fronte alla realtà senza che la parola riesca a ritornare tra loro.

Questa impossibilità di portare a compimento la parola si riflette anche nell'atto creativo. Così come il padre malato di *Tutti i nostri ieri* (1952) brucia il proprio manoscritto prima di morire, allo stesso modo lo Scrittore del *Libro doppio* (1976) si dimostra incapace di offrire una soluzione, poiché la realtà storica che vorrebbe raccontare è ormai perduta. Quando la parola cerca un significato in qualcosa che è già morto, finisce per consumarsi essa stessa. L'arte si trasforma allora in un'ossessiva «convivenza con i fantasmi», come osserva Ginzburg a proposito di Munch. Che si tratti dell'urlo del pittore o del tormento della scultrice Isabella Molnár di Chatzís, Il «fantasma» della parola possiede una propria voce sonora all'interno dell'assenza. Il silenzio della morte diviene il limite estremo della rappresentazione, lo spazio

in cui la parola si sospende, si spoglia di tutto ciò che è superfluo e acquisisce il suo significato essenziale.

Conclusioni del primo capitolo

Negli autori presi in esame, il silenzio funziona come lo spazio in cui si apre un canale di comunicazione con l'aldilà. Il silenzio definitivo della morte si «riempie» di una forma particolare di parola. Per i due poeti, i morti conservano una presenza e continuano a comunicare con i soggetti poetici: si manifestano attraverso rumori, ricordi o voci insistenti che non si estinguono. Nei narratori, al contrario, la morte è associata a un'assenza assoluta di suono, nella quale si cela tuttavia una possibilità perduta della parola, un vero e proprio «fantasma della parola». In entrambi i casi, il silenzio non costituisce semplicemente un'assenza, ma il luogo in cui acquista significato ciò che non può essere detto direttamente. In questo senso, il «suono della morte» risiede meno in ciò che si ode e più in ciò che continua a persistere nella memoria e nel pensiero, anche quando non trova espressione nelle parole.

2. Il silenzio dei sogni

Nella prima fase della seconda metà del Novecento, la conclusione del periodo bellico mette in evidenza l'urgenza di elaborare il trauma, al fine di creare le condizioni per il passaggio a una nuova epoca. L'ombra della morte, che segna l'esistenza degli individui durante la Seconda Guerra Mondiale, conduce al silenzio: un silenzio di vigilanza interiore e di elaborazione degli eventi, nel quale trovano rifugio figure e parole del passato. Lo spazio della memoria si illumina, poiché il passato torna a rivivere nel presente. In questa prospettiva, l'attenzione si rivolge a un'ulteriore condizione in cui parola e silenzio coesistono: il sonno. Nel silenzio del sonno, la memoria si riattiva e prende forma attraverso il sogno. Spesso, inoltre, il linguaggio dei sogni acquisisce una forza tale da influire sulla realtà stessa, contribuendo a plasmarla e a trasformarla.

2.1 Contro l'oblio

Nella letteratura esaminata qui, il sonno, il sogno e il vagheggiamento cessano di essere semplici rifugi per trasformarsi in spazi di presa di coscienza storica, in forme di resistenza all'oblio.

Nella poesia «Nel sonno» (1965), Vittorio Sereni utilizza il silenzio del sonno per respingere la normalizzazione dell'esperienza storica; qui, infatti, *Geme/* […] *nascosta una ferita* (p. 153). Già in «Temporale a Salsomaggiore» (1941), il temporale preannuncia la catastrofe storica, mentre il ritmo consueto della vita si dissolve e gli uomini assumono un *volto di morte* (p. 21). La stessa tempesta devastatrice si ritrova anche in Ghiannis Dallas. Nelle *Sette ferite* (1950), il diluvio sommerge le aspirazioni collettive. Tuttavia, l'eredità paterna, quella *fronte vasta come il firmamento* (A54), diventa il terreno fertile su cui piantare nuove visioni. Nelle *Voci* (1956), in una realtà dominata dalle *bocche metalliche* (A91) dei predicatori, la *segreta spaccatura della memoria* (A91) −l'apertura attraverso la quale il passato, l'esperienza personale e il sogno comunicano con il presente− deve rimanere aperta affinché il poeta non si riduca a un semplice spettatore della realtà.

Nella prosa di Dimitris Chatzís, l'elusione dell'oblio si fa più complessa. Nel *Libro doppio*, le immagini oniriche della patria proteggono Skouroghiannis durante il suo soggiorno in Germania. Tuttavia, questo sogno, reciso dal suo contesto storico, si rivela insufficiente. Il ritorno al luogo idealizzato conduce alla delusione e al silenzio, dimostrando che la memoria deve fondarsi sull'elaborazione dell'esperienza storica. I personaggi di Chatzís rimangono spesso intrappolati in un silenzio che scaturisce dalla disillusione delle loro aspettative, poiché il ritorno alla realtà annulla la dimensione consolatoria che il sogno aveva assunto durante la loro lontananza.

Questa difficile relazione con la realtà è condivisa anche da Natalia Ginzburg. La scrittrice trasforma il sogno in un vagheggiamento del quotidiano, nel tentativo di salvare i legami familiari e la vita del paese che rischiano di scomparire nel vortice delle moderne vicende storiche. Nel silenzio, il vagheggiamento richiama le voci delle persone care e diventa, in un'epoca di incubi collettivi, l'unica via d'accesso al «cuore del vero» (B53). Il linguaggio onirico della Ginzburg non costituisce una fuga dalla realtà, ma un tentativo di mantenere viva l'essenza umana di fronte all'oblio.

2.2 La ricerca della redenzione

Al di là dell'elusione dell'oblio, gli scrittori individuano nei sogni una forma di salvezza o di redenzione. Nel sogno si apre uno spazio in cui i limiti della realtà si attenuano e gli individui resistono al linguaggio impoverito dell'epoca, sottolineando il valore dell'inconscio.

Nel romanzo *Il fuoco* (1946) di Dimitris Chatzís, Avgerinì e Asimína, confrontate con le privazioni della guerra, condividono un vagheggiamento di un mondo nuovo che «sarebbe venuto, una volta finita la guerra, a ripagare gli uomini» (p. 70). Questo sogno condiviso le salva dalla disperazione. Analogamente, nel *Libro doppio* (1976), Anastasia si preserva attraverso un'esperienza visionaria personale: l'incontro con uccelli dalle ali multicolori che «scintillano al sole» (p. 156), che ella identifica con la propria «anima» (p. 160). Questa visione le offre una redenzione provvisoria e un'autonomia interiore. Tuttavia, quando Anastasia respinge tali sogni, gli uccelli scompaiono. Al contrario, il fratello Kostas, lavorando in Germania, mantiene viva la propria visione: la sua aspirazione a una posizione egualitaria nella fabbrica si trasforma in sogno notturno, permettendogli di sopportare lo sradicamento, la migrazione.

Questo ricorso allo spazio privato del sogno è condiviso anche dalla narratrice di *È stato così* (1947) di Natalia Ginzburg. In una realtà grigia che cela la disperazione, ella coltiva il vagheggiamento di un compagno ideale, con una voce «ironic[a] e tener[a]» (A82), recuperando l'autostima che le manca. Sebbene il romanzo si concluda tragicamente, la Ginzburg mostra che il silenzio del sogno offre una salvezza, seppur temporanea, fuori dalla realtà.

All'opposto, il sonno, nel lavoro di Vittorio Sereni, può anche perdere la sua forza redentrice. In «Frammenti di una sconfitta» (1947), il sogno di un amore ideale salva soltanto una giornata del soldato prigioniero. Nelle raccolte successive, tuttavia, il sonno si identifica con il silenzio dell'inerzia e con la morte. In «Sopra un'immagine sepolcrale° (1965), il silenzio del sonno diventa resa, mentre in «Interno» (1981) la pace quotidiana si rivela come una lieve sonnolenza, un circolo che non conduce a nulla.

Questa immagine del sonno come torpore collettivo e ideologico si ritrova anche in Ghiannis Dallas. Nella poesia «Ellenofili» (1950), egli stigmatizza la classe dominante che dorme serenamente cullata da *sogni autentici* (A30), essendo asservita alle *Banche straniere* (A30) e

distante dalla responsabilità della Storia. Quando però Dallas si rivolge al sogno individuale, esso torna a essere un rifugio. In «L'incidente» (1993), i sogni esiliati sopravvivono nelle fessure della terra, mentre in «Generatori» (2004) il poeta chiede ai *sogni alati* (B149) di approfondire la sua ferita affinché possa germogliare la poesia. In «Mi sveglio desiderando» (2011), l'Alba [Avghì] apre una fenditura nel silenzio del sogno per far passare la prima parola, collegando probabilmente il sogno alla coscienza storica.[982] Infine, in «Tempo vivo» (1985), il silenzio diventa il fondo compatto in cui *affonda l'ancora nei sogni* (A270) per far emergere la parola essenziale, offrendo una salvezza momentanea ma preziosa contro la follia del mondo.

Conclusioni del secondo capitolo

Nelle opere che abbiamo esaminato, i sogni non modificano la realtà. Essi tuttavia creano uno spazio silenzioso in cui l'individuo può preservare la memoria, i desideri e il senso della propria identità. In Sereni e Dallas, il silenzio onirico è strettamente connesso all'esperienza storica e funziona come mezzo di salvaguardia della memoria, anche quando essa rimane traumatica o non può essere articolata in parola. Chatzís, nella sua opera, pur senza differenziarsi del tutto dai due poeti, sottolinea una differenza significativa: le immagini oniriche, se separate dal loro sostrato storico, possono condurre a una rappresentazione idealizzata e dunque falsa della realtà. La Ginzburg, dal canto suo, presenta un silenzio che si trasforma in uno spazio privato di vagheggiamento; lì si preserva un fragile senso di identità e di desiderio. Parallelamente, quando il sogno si sposta dal livello individuale a quello collettivo, come si osserva nei quattro autori, ma soprattutto nei testi dei due poeti, il suo silenzio cessa di essere creativo e degenera in una forma di torpore o di inerzia ideologica, che vela anziché rivelare la realtà. Tra sonno e torpore si muove la ricerca postbellica di una redenzione che si traduce in un insistente tentativo di non cancellare definitivamente ciò che ha senso.

3. Il linguaggio della musica

In un'epoca segnata dal trauma e dalla perdita, il silenzio del sonno, della visione e del vagheggiamento offre uno spazio-tempo per la rielaborazione della memoria e dell'identità;

[982] La parola «Avghí» in questa poesia, scritta con l'iniziale maiuscola, difficilmente può essere letta come una semplice personificazione dell'alba. Un possibile riferimento del poeta al quotidiano *Avghí* apre un diverso campo semantico, che consente di mettere in relazione il sogno con la visione sociale.

uno spazio in cui gli individui trovano una forma di redenzione. Una funzione analoga è svolta anche dalla musica. Sia come melodia sia come canto, essa esercita un forte impatto sugli individui: quando il linguaggio perde la propria efficacia e si frammenta, la musica emerge per colmare le lacune; attraverso il suono, il silenzio diventa voce, l'assenza diventa presenza e il passato riemerge nel presente. In questo contesto, la musica si configura come un modo per esprimere la catastrofe storica e personale, aggirando il linguaggio impoverito.

La musica, come spesso accade anche alla poesia, non segue il percorso del linguaggio, né si svuota completamente di significato, poiché si colloca tra il linguaggio e il silenzio e porta in sé caratteristiche di entrambi. G. Steiner, nel saggio *Il silenzio e il poeta*, sostiene che «il linguaggio si trova in contiguità con tre altri tipi di stati:»[983]: la luce, il silenzio e la musica. Vi sono numerose interazioni tra musica e linguaggio. La poesia, afferma Steiner, tende alla musica e si trasforma in musica «quando raggiunge la massima intensità della sua esistenza»[984]. L'interpenetrazione tra poesia e musica è, infatti, strettissima, al punto da rendere la loro origine «indistinguibile e generalmente radicata in un mito comune»[985].

Parallelamente, la natura stessa della musica la rende una lingua regolata da norme diverse rispetto a quelle del linguaggio, esprimendo sentimenti e pensieri in un modo che si avvicina più alla sospensione del significato che alla sua verbalizzazione. «Il linguaggio della musica è abbastanza diverso dal linguaggio intenzionale»,[986] osserva T. W. Adorno. In effetti, la creazione musicale è il tentativo, destinato a essere necessariamente incompiuto, dell'uomo di «nominare il Nome», ossia di esprimere l'ineffabile, il vero, il trascendente − «non di trasmettere significati»[987]. Il contenuto della musica («l'aspetto mitico, le [sue] intenzioni»), tuttavia, rimane sempre percepibile, anche se il significato non viene comunicato direttamente.[988] Così, Adorno giunge a sostenere che nella musica è presente una chiara

[983] George Steiner, *Η σιωπή και ο ποιητής* [*Il silenzio e il poeta*], cit., p. 22
[984] Ibid. p. 28
[985] Ibid. p. 26
[986] Theodor W. Adorno (trad. Thodoris Loupasakis, Ghiorgos Sagkriotis, Fotis Terzakis), *Η κοινωνιολογία της μουσικής* [*La sociologia della musica*], ed. Nefeli, Atene 1997, p. 15
[987] Ibid.
[988] Ibid. p. 16

dimensione teologica; la relazione della musica sia con il silenzio sia con la luce,[989] di cui parla Steiner, si riflette anche nel suo pensiero.

Benché incapace di trasmettere un significato univoco, la musica può assumere una forza sovversiva. Questa assenza di un significato determinato e manifesto può funzionare come presenza di ogni possibile significato, come «polisemia assoluta, costruzione al di là del significato»,[990] proprio come accade nel silenzio. In definitiva, la musica si rivela «superiore al linguaggio»,[991] poiché «parla» in modo diretto dell'esperienza umana. Essa è dunque in grado di trasmettere il trauma e il silenzio, esercitando il proprio effetto tanto sull'individuo quanto sulla società.

3.1 La memoria della canzone

La tensione tra l'effimero e il durevole struttura il motivo musicale nel corpus preso in esame. La musica non costituisce un semplice sfondo, ma un innesco della memoria; basta un suono perché la linearità del tempo si infranga e intere atmosfere rivivano nella loro dimensione sensibile.

Particolarmente significativi sono gli esempi di Natalia Ginzburg. Nell' «Inverno in Abruzzo» (1962), un canto legato alla quotidianità della scrittrice durante il periodo dell'esilio torna spontaneamente, facendole rivivere l'esperienza di allora. Analogamente, nel saggio «Mai devi domandarmi» (1970), un libretto di Wagner la riporta agli anni dell'infanzia. Questa esperienza trova espressione anche nel romanzo «Le voci della sera» (1961), dove Gemina richiama alla memoria l'amore perduto, Nebbia, attraverso la loro canzone, rivivendo intensamente le sensazioni del passato. La musica, tuttavia, può anche riportare alla luce dei traumi. Nella raccolta *Porte d'uscita* (1962) di Ghannis Dallas, la «ferita del canto» (A152) blocca la parola dell'amata, rendendo incompleta la comunicazione e mostrando la memoria come una dolorosa ferita.

[989] Quando Steiner parla della «luce», si riferisce alla «grande luce», alla «presenza divina» (cfr. George Steiner, *op. cit.*, pp. 22-26).
[990] George Steiner, op. cit., p. 28
[991] Cfr. Jaques Attali (trad. Deniz Andritsanou), *Θόρυβοι* [*Rumori*], ed. Kedros, Atene1991, p. 67

Nella poesia *Giovanna e i Beatles* (1981) di Vittorio Sereni, la musica emerge dal silenzio come *un diavolo sottile* (p. 232) che scuote la memoria, ricordando la fragilità dell'esistenza prima di essere sostituita da nuovi ascolti.

Questa duplice natura della musica trova la sua espressione più compiuta nel romanzo *Caro Michele* (1973) di Natalia Ginzburg. Il canto antifascista spagnolo *¡Oi Carmela!* collega i personaggi e si trasforma nel simbolo di ogni perdita: quella del padre, del figlio emigrato e degli amori perduti della madre. La musica, come ponte e come specchio, richiama esperienze vissute e mette in luce l'assenza di significato, contribuendo infine a conferire un nuovo senso alla vita.

3.2 Melodie stonate

Nei testi esaminati, la musica rappresenta spesso la disarmonia del mondo, funzionando come il suono stonato della realtà nei momenti di crisi sociale.

Nell'opera di Ghiannis Dallas, il suono viene privato della sua musicalità e diventa uno strumento di imposizione. Nella raccolta poetica *Anatomia* (1971), scritta durante il periodo della dittatura greca, i suoni nei sotterranei dei luoghi di detenzione risuonano come imprigionati, mentre la propaganda statale si trasforma in un insopportabile e oppressivo «Ritornello» (A206). Questo uso della musica come strumento di intimidazione e di imposizione del silenzio si ritrova anche nel romanzo *La peste* (1972) di Andreas Franghias, dove gli annunci minacciosi degli altoparlanti sull'isola dell'esilio vengono immediatamente seguiti da canzoni.

Quasi vent'anni dopo, nel *Depositario* (1993) di Dallas, la musica si associa a immagini di violenza primordiale; il suono staccato dello xilofono perde la propria armonia e si trasforma in un presagio minaccioso dell'inverno imminente. Analogamente, nella poesia di Vittorio Sereni, l'arrivo dell'estate altera il tempo. Nella poesia *Diana* (1941), il frastuono dell'orchestra porta con sé il dolore della morte, mentre in *Giovinezza* (1941) una *canzone losca* (p. 31) preannuncia la fine della giovinezza a causa della guerra.

In *È stato così* (1947) di Natalia Ginzburg, le canzoni leggere di Alberto rivelano retrospettivamente un carattere superficiale e risuonano stonate dopo la sua morte. Una simile disillusione è descritta da Sereni nella «Scoperta dell'odio», dove le musiche allegre dei

quartieri benestanti si rivelano una falsa maschera che genera odio. Infine, nel *Fuoco* (1946) di Dimitris Chatzís, un canto partigiano alterato da voci ubriache rivela ad Avgerinì la frattura tra gli ideali della Resistenza e la realtà del dopoguerra, un'immagine di degrado sociale e di inerzia che Dallas rappresenterà in seguito nelle *Sette ferite* (1950) attraverso il disco logoro di un rebetiko[992].

3.3 La dinamica della musica

La musica nelle opere prese in esame supera il ruolo di semplice ricordo; si trasforma in un'esperienza viva che modella la realtà e crea legami. Anche quando i personaggi dichiarano di non comprenderla, tale atteggiamento non costituisce un rifiuto totale, bensì mette in evidenza i limiti della ragione, predisponendo un rapporto più profondo ed esperienziale con la melodia.

Un esempio significativo è offerto da Natalia Ginzburg, che nel *Lessico famigliare* (1963) descrive la «sordità totale» (A938) della sua famiglia nei confronti della musica. Nelle *Piccole virtù* (1962) tuttavia, confessa di soffrire per questa mancanza, ma ammette: «Mi piace cantare. [...] e provo, nel cantare, un vivo piacere» (A827). Il suo canto segreto e solitario le procura una felicità irrazionale, dimostrando che il suo rapporto con il suono va oltre la ragione.

Al contrario, nel racconto «L'assassinio di Isabella Molnar (sull'arte)» (1975) di Dimitris Chatzís, il narratore razionalista si accosta all'arte secondo una rigorosa logica matematica. «La musica, con l'assoluta generalizzazione che è nella sua natura, non è mai giunta più in profondità nella mia anima» (ST 35), afferma, lasciandola così inaccessibile. La musica acquista però forza quando la ragione arretra. In «Canzone ad Atene» (1960) dello stesso autore, il rebetiko prebellico che Kostandís suona diventa «un messaggio per tutti [...] i loro cuori si rasserenavano» (SRV 17) durante l'Occupazione, comunicando l'assenza dei tedeschi. Dopo la scomparsa di Kostandís, il fratello Vassilis, impaurito e incerto, supera le proprie esitazioni, e la stessa voce emerge «autonoma» (SRV 24) per infondergli coraggio. Nell'opera

[992] Il rebetiko, genere di musica popolare urbana greca originatosi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, segue nel corso del Novecento un percorso oscillante tra luce e oscurità, rispecchiando i mutamenti storico-sociali. Nato come espressione delle masse operaie urbane, durante la dittatura di Metaxas e l'Occupazione venne marginalizzato e associato a contesti sociali emarginati; nel dopoguerra conobbe una nuova popolarità, ma anche nuove forme di censura, orientandosi infine verso una «popolarità sospetta» agli occhi dei ceti superiori. Questo genere musicale, che esprime gli strati popolari senza però farsi portatore di visioni collettive stabili, viene utilizzato da Dallas nelle *Sette ferite* come specchio di una gioventù che cerca la propria identità attraverso un passato logoro.

di guerra di Chatzís, il canto agisce come antidoto al dolore, liberazione dalla paura e promessa collettiva di pace.

Questa forza trasformativa si ritrova anche in Ghiannis Dallas. Nella poesia «Scrittura» (2013), i suoni di uno strumento musicale si intrecciano alle raffiche delle armi, là dove *tra suoni di armonium e raffiche di fucileria [...] giacciono i corpi del tuo giacimento verbale, Poesia* (B251), trasfigurando il trauma in arte. Il poeta, come un cigno al tramonto della vita, è chiamato a cantare: *canta, voce incrinata, canta* (B68), alla ricerca del canto del cigno della propria coscienza.

Infine, nella poesia «Finestra» (1965) di Vittorio Sereni, il canto è minacciato dalle nuvole che *spengono canto e domani* (p. 124). Per vincere l'orrore, il poeta chiede alla figura femminile di confermare *che sempre sono il tuo canto* (p. 124), preservando il proprio legame con ciò che non si consuma. Questa forza coesiva ritorna in Ginzburg, dove la madre nel *Lessico famigliare* (1963) canta ad alta voce «Io son don Carlos Madrid…» (A926), una presenza costante all'interno della famiglia, capace di trasmettere gioia e di preservarne la coesione di fronte a ogni sconvolgimento storico.

Conclusioni del terzo capitolo

In conclusione, nelle opere esaminate la musica consente ai personaggi di elaborare emozioni, ricordi ed esperienze collettive che non possono essere espressi a parole; essa funziona al tempo stesso come forma di espressione, ponte di comunicazione e modalità di resistenza o di ricomposizione emotiva. In Dallas si trasforma in un'eco dissonante della violenza e della frattura storica; in Chatzís conserva una dimensione collettiva, come strumento di incoraggiamento e di resistenza, ma anche come segno del mutamento dei tempi; in Sereni appare ambivalente, oscillando tra memoria e dissoluzione; mentre in Ginzburg si configura soprattutto come veicolo della memoria individuale, capace di ricostruire e di attribuire nuovi significati al passato. Risulta così evidente che il canto e le melodie «abitano» uno spazio intermedio, tra il discorso narrativo e il silenzio dell'esperienza, trasformando la realtà e creando legami tra gli individui.

*

Conclusioni della Terza Parte

Nella terza parte della tesi, abbiamo esaminato i casi in cui il silenzio si iscrive in uno spazio liminare di coesistenza con il linguaggio. La prima di queste condizioni è la comunicazione con l'aldilà: nei poeti, i morti mantengono una forma di presenza nel mondo e di vicinanza ai vivi attraverso la memoria e voci che persistono; al contrario, nei prosatori la morte si manifesta come un'assenza assoluta che, tuttavia, conserva un «fantasma di parola» nella memoria e nel pensiero. Nella seconda condizione, i sogni costituiscono uno spazio silenzioso di conservazione dell'identità, della memoria e del desiderio, senza modificare la realtà; al tempo stesso emerge la loro funzione ambivalente, poiché, quando vengono sottratti al loro contesto storico, possono condurre all'idealizzazione o all'inerzia anziché alla rivelazione dell'esperienza. Infine, la musica si configura come una forma immediata e non verbale di espressione che consente l'elaborazione della memoria, delle emozioni e delle esperienze collettive, funzionando talvolta come forma di resistenza e talvolta come mezzo per attribuire un nuovo significato al presente o per conservare il passato.

Conclusioni: La natura del silenzio

La lettura comparativa del corpus delle opere esaminate ha mostrato che, pur nelle differenze e nelle affinità reciproche, i quattro autori si collocano entro un comune quadro interpretativo del silenzio. L'elemento principale che li accomuna è la rappresentazione della frattura tra il soggetto e la realtà, che nelle loro opere si manifesta attraverso la disgregazione del linguaggio e conduce infine al silenzio.

Natalia Ginzburg si concentra soprattutto sulla fragilità delle relazioni umane, mentre Dimitris Chatzís sull'integrazione problematica degli individui in un presente ostile. Attraverso personaggi dai tratti fortemente realistici, i due autori mettono in luce diverse manifestazioni di una medesima incapacità: quella di creare legami sostanziali nel contesto del dopoguerra, tanto sul piano dell'integrazione sociale quanto su quello delle relazioni interpersonali. Le piccole comunità descritte da Chatzís non differiscono tanto dal microcosmo familiare e dagli ambienti ristretti descritti dalla Ginzburg. Su questo sfondo incombe la «grande Storia» – il fascismo, le guerre, l'esilio, la dittatura, la migrazione – che travolge gli individui. I personaggi

dei due scrittori assumono così una dimensione tragica, poiché si confrontano con un destino che appare già segnato; l'accettazione del proprio fato implica il silenzio. Tale tragicità viene resa attraverso una semplicità di espressione: il linguaggio non mira a impressionare né a restituire la complessità dell'epoca, ma piuttosto a trasmettere l'esperienza della perdita. La sobrietà espressiva non rappresenta soltanto una scelta stilistica, ma può essere interpretata anche come una reazione al degrado del linguaggio contemporaneo e come un tentativo di avvicinarsi all'essenza delle cose attraverso una parola spogliata di ogni elemento superfluo.

Per quanto riguarda i poeti, Ghiannis Dallas si concentra soprattutto sulla persistenza della creazione poetica nonostante le condizioni avverse, mentre Vittorio Sereni sulla conservazione della memoria come condizione necessaria per la costruzione di un presente storicamente consapevole. In entrambi gli autori, oltre all'orientamento verso la memoria e la coscienza, emerge una comune esperienza di esilio esistenziale − come ritorno mentale all'esperienza dell'esilio reale o come senso di proscrizione − che nasce dal contrasto tra la loro visione del mondo e la direzione assunta dal contesto storico e sociale. È significativo che nelle loro opere i paesaggi siano sempre ostili: luoghi devastati, nei quali i poeti cercano frammenti della memoria, oppure spazi che i soggetti poetici attraversano senza appartenervi realmente. Anche la lingua dei due poeti segue un percorso analogo, allontanandosi da un linguaggio «quotidiano», poiché loro stessi si sentono esiliati dalla quotidianità dell'alienazione, del consumismo e del linguaggio vuoto della loro epoca. Elaborano così una lingua che si sviluppa in due direzioni: Da un lato, conserva la profondità storica del passato, che nel presente viene taciuta, mantenendo con esso un legame. Tale legame si realizza sia attraverso il continuo ritorno dei poeti a esperienze traumatiche, sia attraverso i frequenti riferimenti −impliciti o espliciti− alla tradizione poetica, studiata da entrambi non solo da scrittori, ma anche da filologi. Dall'altro lato, Dallas e Sereni conferiscono al loro linguaggio una forte tensione espressiva, necessaria affinché la loro voce possa essere sentita dal margine in cui sentono di trovarsi. Elementi come la densità delle immagini e dei concetti oppure il carattere allusivo e frammentario del discorso si intrecciano con la sobrietà espressiva contribuendo a farla emergere. In questo senso, il silenzio funziona come catalizzatore della creazione poetica: diventa il fattore che permette a questo linguaggio di trasformarsi in poesia.

La conclusione generale di questo studio è che il silenzio nella letteratura del dopoguerra non costituisce semplicemente un'assenza di parola, ma una condizione complessa che nasce dalla

crisi del linguaggio e dalla difficoltà di elaborare il trauma storico. Esso appare al tempo stesso come ostacolo e come spazio di possibilità: come condizione che impedisce la trasmissione del significato, ma anche come luogo in cui quel significato può essere nuovamente ricercato.

È precisamente questa natura del silenzio che conduce George Steiner alla seguente conclusione: «quando le parole nello stato sono cariche di barbarie e menzogna, nulla parla più forte di una poesia non scritta»; in un'epoca piena di rumore, «il silenzio è un'alternativa». Contrariamente all'idea secondo cui il silenzio «parla», gli autori qui esaminati lo considerano anzitutto come un ostacolo, come una condizione che rende più difficile la comunicazione e l'esperienza umana. Il silenzio non appare come una scelta, ma come una condizione imposta, alla quale gli individui ricorrono quando il linguaggio si è indebolito o degradato. Tuttavia, come si è visto, questi scrittori non smettono di scrivere e di parlare, insistendo su una parola il più possibile limpida e precisa, entro i limiti imposti dall'opprimente contesto del dopoguerra.

Sia l'insistenza degli autori su un linguaggio chiaro sia l'immagine complessiva del mondo postbellico e della sua condizione linguistica emergono con chiarezza in una lettera inedita indirizzata da Natalia Ginzburg a Vittorio Sereni. Vi leggiamo:

> «[Certi libri] Vengono disprezzati perché sono visibili e chiari. Se hanno qualche difetto, viene subito individuato. La gente ama i libri astrusi e cretini, o meglio non li ama, ma crede di dovergli amare e di dovergli dare credito. Nei libri astrusi e cretini, i difetti sono invisibili, tutto è invisibile perché essi sono il nulla. La gente usa oggi dare credito al nulla.»[993]

In un'epoca in cui il linguaggio tende ad allontanarsi dalla precisione e dalla chiarezza, esso rischia di essere progressivamente assorbito in una condizione di perdita di significato, in uno svuotamento della sostanza delle cose. In questo senso, il silenzio si configura come il segno di un'impasse, della crisi in cui si trovò un'intera generazione.

Oggi, a quasi ottant'anni dalla fine della Seconda guerra mondiale, il rumore è diventato una normalità, mentre parole come guerra, (ri)armo, attacco, vittime e genocidio compaiono sempre più frequentemente nel discorso pubblico e nelle conversazioni private. Di fronte alla minaccia visibile di una nuova impasse, e considerando quanto analizzato in questo lavoro, si potrebbe dire che emerge la necessità di indagare le cause della decadenza del linguaggio e di

[993] Archivio Vittorio Sereni, *Lettere a Vittorio Sereni – Ginzburg, Natalia*, fasc. 29/25, n. 1

comprendere più a fondo le forme e le funzioni della sua interruzione. Di fronte alla riproduzione acritica di un linguaggio capace di mettere a tacere e indebolire gli individui, il discorso sul silenzio −un discorso che lo integra, lo assume, lo studia e lo mette in luce − potrebbe costituire una forma di resistenza.