

La letteratura neogreca del XX secolo

Un caso europeo

a cura di

Francesca Zaccone, Paschalis Efthymiou, Christos Bintoudis



Collana Materiali e documenti 67

La letteratura neogreca del XX secolo

Un caso europeo

Atti del convegno internazionale di Studi neogreci
in onore di Paola Maria Minucci

Roma, 21-23 novembre 2018

a cura di

Francesca Zaccone, Paschalis Efthymiou, Christos Bintoudis



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Quest'opera è pubblicata con il contributo
del Ministero dell'Istruzione e della Cultura di Cipro

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-170-2

DOI 10.13133/9788893771702

Pubblicato a dicembre 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Francesca Zaccone

In copertina: Alfonso Gatto, *La barca incantata* (1974).

Indice

Per cavallo di battaglia la poesia. Un capitolo del Novecento neogreco in Italia <i>Christos Bintoudis</i>	1
Poesia, traduzione, insegnamento: le pietre miliari di un percorso <i>Paola Maria Minucci</i>	13
1. Un funambolo della perifericità. La poesia di Kavafis fra due secoli <i>Biancamaria Frabotta</i>	23
2. «σχόλια, κείμενα, τεχνολογία». Ο Καβάφης αναγνώστης ευρωπαϊκών περιοδικών στα χρόνια της νεότητός του. Η διαμόρφωση του ποιητικού και κριτικού του λόγου <i>Σταματία Λαουμτζή</i>	37
3. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος ανάμεσα στον Παλαμά και στον Καβάφη <i>Παντελής Βουτουρής</i>	53
4. Per un'antropologia linguistico-culturale in Kavafis <i>Cristiano Luciani</i>	63
5. «Σολωμού συντριβή και δέος»: Όψεις της γενεαλογίας του Οδυσσέα Ελύτη <i>Χριστίνα Ντοννιά</i>	75
6. Οδυσσέας Ελύτης και Dante <i>Ευριπίδης Γαραντούδης</i>	89

7. Το Έμπιστο Φως 103
Ιουλίτα Ηλιοπούλου
8. L'imperatore e il poeta. Appunti di lettura su *Morte e resurrezione di Costantino Paleologo* 113
Massimo Cazzulo
9. *Il verbo oscuro* di Elitis. Poesia della fine o fine della poesia? 127
Andrea Mecacci
10. Poesia (greca) contro la globalatinizzazione: Elitis e l'appropriazione della Grecia di Heidegger 135
Álvaro García Marín
11. L'innocenza oltre la memoria: la sfida lessicale e poetica di Odisseas Elitis 145
Enrico Cerroni
12. Οδυσσέας Ελύτης - Το δακτυλικό αποτύπωμα της Ελλάδας μέσα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και το υπερρεαλιστικό κίνημα 155
Νάντια Στυλιανού
13. Il *Filottete* di Ghianis Ritsos. Una scelta di libertà 167
Gennaro D'Ipollito
14. Dalle ultime raccolte poetiche di Ghianis Ritsos: *Άσπρες κηλίδες πάνω στο άσπρο* 179
Μαρία Caracausi
15. Άγγελος Σικελιανός και Paul Claudel. Μια συγκριτολογική προσέγγιση. (Ο Πρόλογος στη ζωή, οι Πέντε Μεγάλες Ωδές, Η ποιητική τέχνη) 191
Άννα-Μαρίνα Κατσιγιάννη
16. Δαντικές απηχήσεις στο *Παγκόσμιον Άσμα του Χριστόδουλου Γαλατόπουλου* 205
Μιχάλης Πιερής
17. Da una lingua all'altra. Il caso di Nikos Engonópulos 217
Ines Di Salvo

18. Un trauma alla fine del secolo. Osservazioni sulle prime raccolte poetiche di Vassilis Amanatidis
Christos Bintoudis 219
19. La potenza del naturalismo zolaiano nella prosa neogreca
Athina Georganta 233
20. Iàkovos Zaraftis e le fiabe del Dodecaneso. Tra oralità e letterarietà
Tommaso Braccini 243
21. Απηχήσεις του πρώιμου Ντ' Αννούντσιο στη νεοελληνική πεζογραφία
Αγγέλα Καστρινάκη 253
22. Romanzo familiare generazionale (1930-60): intersezioni europee. I casi di G. Theotokàs, Th. Petsalis e T. Athanassiadis
Mairi Mike 265
23. La leggerezza και ο Ουμανισμός. Η περίπτωση του Γιώργου Ιωάννου
Fatima Eloeva 279
24. Elogio della *Polikatikia*
Maurizio De Rosa 291
25. Γυναίκες πεζογράφοι της δεκαετίας του '60: υπαρκτισμός και ελευθερία
Πασχάλης Ευθυμίου 301
26. Μεταβατική ηγεμονική αρρενωπότητα στον *Σιούλα τον ταμπάκο* του Δ. Χατζή
Francesca Zaccone 315
27. Narrativa di confine. Il caso dell'epirota Sotiris Dimitriu
Francesco Scalora 325
28. Il fascino discreto dei margini: riflessi della società greca nella letteratura e nella musica fra le due guerre
Gaia Zaccagni 337

29. La letteratura neogreca e le sue interazioni con musica e documentario. Approcci traduttivi alla letteratura 'da guardare' e 'da ascoltare' 351
Jacopo Mosesso
30. Atene nella letteratura di viaggio del primo Novecento 361
Massimo Blanco
31. «Come leoni in pietra sul limine della notte». La Makrònissos dei letterati 369
Debora Cacciafeda
32. Μια πρώτη προσέγγιση των εκδόσεων Γλάρος στα χρόνια της Κατοχής. Οι επιλογές στη νεοελληνική λογοτεχνία 381
Αλέξης Πολίτης
33. «Τα χάρτινα στήθη των στίχων» στηρίζουν *Το κιβώτιο* 397
Λίζυ Τσιριμώκου
34. Ο διάλογος του Αργύρη Χιόνη με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία: μια παραδειγματική προσέγγιση 409
Κατερίνα Κωστίου
35. Η παρουσία και η πρόσληψη του καζαντζακικού έργου στη Βουλγαρία 421
Ζντράβκα Μιχάιλοβα
36. Μια τριάδα ελλήνων λογοτεχνών στη Ρουμανία του 20ού αιώνα: Αντώνης Μυστακίδης Μεσεβρινός (1908-1989), Μενέλαος Λουντέμης (1912-1977), Θεόδωρος Περίδης (1908-1968) 431
Elena Lazăr
37. La letteratura neogreca tra gli ellenofoni del Salento: le traduzioni da opere di Gheòrghios Drossinis 439
Francesco G. Giannachi
38. Μεταφράζοντας τη μεταγλωσσικότητα στη λογοτεχνία της μετανάστευσης: Θανάσης Βαλτινός και Σωτήρης Δημητρίου 453
Karen Van Dyck

39. Ghiorgos Seferis traduttore di testi filosofici antichi. Aspetti estetico-linguistici ed echi letterari nell'opera del poeta <i>Faber Fabbris</i>	467
40. Lingua e letteratura neogreca nel xx secolo: un caso italiano nel contesto europeo <i>Caterina Carpinato</i>	481
41. Il neogreco di fronte all'invasione dell'onomaturgia europea su base archeogreca <i>Salvatore Nicosia</i>	501
Contributors and Abstracts	521

Contributors and Abstracts

Christos Bintoudis

Christos Bintoudis (Giannitsà, 1978) teaches Modern Greek Language and Literature at Sapienza Università di Roma. His main interests include Modern Greek poetry, literary relations between Greece and Italy, and translation. He has published books and essays in Italy, Greece and Spain.

Abstract

The paper outlines the work of the poet, prose writer and performer Vassilis Amanatidis (1970-), focuses on his first two poetry books *Υπνωτήριο*, 1999 and *Σπίτι από πάγο όλο*, 2001) and attempts to highlight some of their common characteristics. The analysis of some of the two collections' texts reveals a very strong poetic voice that, at the turn of the century, creates a poetic oeuvre in which the concept of 'trauma' seems to have played a leading role in both the private and the collective experience.

Massimo Blanco

Massimo Blanco is Associate Professor of French literature at the Faculty of Humanities, Sapienza Università di Roma. His research activity focuses on French 19th century poetry, on 19th century novel, and on the 20th century. He has published numerous essays. Among his publications: *Cerchi d'acqua. Materiali per Paul Valéry* (2003), *Vedere il pensiero. Breton, Artaud, Tzara* (2010), *Corpi nell'intervallo. Da Mallarmé a du Bou-*

chet (2012), *Leggere Baudelaire* (2013), *Edipo non deve nascere. Lettura delle Poésies di Mallarmé* (2016).

Abstract

In contrast to the rise of naturalist currents in the late 19th century, also in anti-symbolist function, Maurras and Barrès devote attention to the cultural traditions of Europe, rediscovering, in their travel reports, the value and meaning of the Classic. The two writers set themselves to deduce this concept from the comparison between the archaeological remains, the ancient texts and the cultural and political needs of their present. Through their reflections, they strive to determine both the ontological roots of ancient art and the possibility of applying them to a political vision of the future, without yet calling into question those aberrant or rigidly ideological perspectives that would later compromise the reception of their best works.

Tommaso Braccini

Tommaso Braccini is Associate Professor of Classical Philology at the University of Siena. He is particularly interested in tracking down the popular beliefs and folktales of antiquity and Greek Middle Ages, following their path to the present day. Among his books, *Prima di Dracula: archeologia del vampiro* (Bologna 2011); *La fata dai piedi di mula: licantropi, streghe e vampiri nell'Oriente greco* (Milan 2012); *Lupus in fabula: fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma* (Rome 2018).

Abstract

The tale of *Myrmidonia and Pharaonia*, collected at Kos in the early 20th century by Iakovos Zarraftis and published by Richard M. Dawkins in 1950, presents a plot very close to the myth of Erisychthon as told by Callimachus and Ovid. For some scholars it is a survival from antiquity, for others (currently more numerous) it is a re-entry into the oral tradition of 'modern' mythical narratives, perhaps from school textbooks. Even if the latter scenario is true, Zarraftis must be given credit for giving a literary form to this example of 'reception' of the ancient myth, that demonstrates its vitality even in an apparently peripheral context, like that of the Dodecanese.

30. Atene nella letteratura di viaggio del primo Novecento

Massimo Blanco

Charles Maurras e Maurice Barrès, due scrittori francesi attivi da fine Ottocento, legati da un sodalizio intellettuale, di militanza letteraria e ideologica nel quadro della pubblicistica tra i due secoli, compiono a distanza di pochi anni due viaggi in Grecia. Il primo in ordine di tempo è Maurras, che nel 1896 si reca ad Atene per curare la cronaca dei primi Giochi Olimpici dell'età moderna in qualità di corrispondente della "Gazette de France". Il secondo, Barrès, parte per la Grecia nel 1900, ma con un intento diverso, più personale e intellettuale. Egli si propone di verificare, anche alla prova delle emozioni, il modello ideologico e politico che ha elaborato, ossia il rapporto di azione e passato, da lui considerato il fondamento del dinamismo del presente nonché l'asse ontologico dello sviluppo della civiltà.

Queste due figure appaiono d'altro lato controverse a causa di varie circostanze politiche, in parte legate agli eventi tragici del Novecento, e hanno subito in Francia censure e intermittenti *damnatio memoriae*.

A tal proposito, delle differenze dividono i due scrittori sul piano delle convinzioni politiche. Maurras è monarchico, Barrès si professa invece nazionalista e repubblicano. Entrambi fanno poi riferimento nei loro resoconti di viaggio a una corrente della poesia nota come Parnasse¹, che precede e ispira, in parte, la poesia francese della seconda metà dell'Ottocento.

I parnassiani avevano avvertito l'esigenza di circoscrivere e ridurre lo spazio concesso dai Romantici all'effusione lirica, limitandosi appunto al culto descrittivo del Bello. Perciò hanno creduto di dover privilegiare i valori plastici, il corpo, non di rado visto come un equivalente della statua, rifiutando ogni engagement che li riportasse a Hugo

¹ A tal proposito, cfr. le belle pagine di Massimo Colesanti (1992, 69-122).

e Quinet. Una posizione di disimpegno sociale, la loro, che Baudelaire e altri vorranno condividere.

Sia Maurras che Barrès declinano il classico in chiave storicista, appoggiandosi però a ragionamenti diversi. Maurras rifiuta il determinismo e l'evoluzionismo di Barrès e sembra avere una visione herderiana della storia, dove la perfezione è l'apice a cui si arriva nel tempo e dal quale ci si allontana in una fase di successiva decadenza, salvo sperare nel riavvio di una nuova sequenza ciclica.

Mostrando diffidenza verso prospettive di giudizio che sente astratte², come il darwinismo sociale (o lo spencerismo), Maurras prende le distanze da Barrès. Quest'ultimo, infatti, combina volentieri il determinismo all'idea evoluzionista. Ritiene infatti che le azioni svolte *hic et nunc* richiamino il passato nel presente, prolungandone appunto lo sviluppo, compiendolo ma in una chiave di trasformazione e di progresso.

Malgrado le differenze ideologiche appena esposte, non mancano punti di contatto tra i due autori. Al centro dei loro testi di viaggio, si pone Atene, in particolare il rapporto tra le rovine cittadine e il concetto di Classico.

In *Anthinéa*, Maurras individua nell'ambiente l'elemento che attraversa e ispira la sequenza dei periodi dell'arte in Grecia, fino a chiudere una parabola al cui culmine i Greci si saranno liberati di influssi stilistici e culturali esterni. Maurras intuisce un passaggio felicemente concluso nella statuaria di Fidia. L'arte greca era partita dal geometrismo di Micene, ricca di reminiscenze asiatiche, egizie o assire. Ma già il primitivismo ingenuo delle statue di Egina (tra cui il noto «sorriso»³) accennava a volersi disfare delle istanze dogmatiche e semplificatorie dell'Oriente. Quando però l'arte greca si schiude al rapporto con il contesto emerge il Classico. Nelle forme classiche, per l'appunto, la mitigazione mimetica del corpo deriva dall'opportunità di rispecchiare e assimilare la 'fisicità' del territorio. In altri termini, l'universalità della forma umana giunge a realizzarsi grazie al contributo di talune chiavi stilistiche per così dire 'naturali' assorbite dall'ambiente circostante. Come se il corpo nel classico dovesse proporre una sintesi assoluta di uomo e natura.

² «Les personnes entichées de l'esprit évolutionniste et d'une espèce de mystagogie que l'on n'a pas encore nommée [...]» (Maurras: 1912, 53).

³ «Leurs yeux bridés, comme dans les visages mongoliques, leurs narines, leur front bizarre, enfin cet étrange sourire, nommé éginétique [...] ce sourire uniforme et indéfini, sur des joues reluisantes comme l'ivoire me causaient un espèce de chagrin qui me faisait fuir» (Maurras: 1912, 61-62).

Maurras è convinto che l'addolcimento della spigolosità arcaica, iniziato nella fase eginetica, sia stato provocato dalla natura, come se i Greci avessero ceduto al 'carattere' del loro territorio, aprendosi ai suoi apporti. L'arte di Fidia rifletterebbe addirittura l'accordo tra la terra e il mare ad Atene, intenso e localizzato, che tende presto a rompersi, a dileguare, anche a farsi drammatico nell'entroterra della *polis*, già montuoso e angoloso a pochi passi dalla città.

Con il che Maurras ammette un'evoluzione intensiva nell'arte greca, in un quadro herderiano e non acriticamente progressivo, che termina infine nella statua, ovvero nell'osmosi di corpo e natura. Come prevedibile, a ciò segue la decadenza ellenistica, causata da un connubio di metodi contraddittori. Zenone ed Epicuro sarebbero i due poli contrari che vanno a mescolarsi nell'arte postclassica, riconosciuta dall'autore tanto sensuale quanto 'scientificamente' descrittiva, poiché vi coesistono la spontaneità e la freddezza, il dinamismo e la stasi.

[D]es vérités trop ressemblantes ou des faussetés trop menteuses; un air de dissolution et de contrainte tout à la fois. Epicure et Zénon confrontés et quelquefois entrechoqués dans le même marbre (Maurras: 1912, 76-77);

Maurras constata qui l'abbassamento di quell'apice colto da Fidia, dove l'arte greca ha conseguito una universalità talmente elevata da riuscire a riassumere il particolare.

Non a caso l'arte di Fidia, nella plastica e nell'architettura, era stata in grado di riflettere l'ambiente. Ciò dipendeva dal suo grado di apertura, dalla permeabilità ai caratteri dominanti del territorio, diviso, fisicamente e storicamente, tra armonia e discordia, piatto e scosceso, dai rapidi dissidi di terra e mare.

Ebbene, Atene. Maurras vi giunge in nave, dopo avere osservato vari paesaggi: le Eolie, Messina, infine l'Attica. Lontano dalla terra, il viaggiatore coglie nella linea d'orizzonte tra cielo e mare una specie di cerchio, la forma che racchiude quanto tende a sfuggire alla nettezza dei contorni. Questo «bord circulaire de l'horizon céleste et marin» (Maurras: 1912, 23) è un simbolo di equilibrio e di concentrazione che viene attribuito all'accordo di *grâce* e *force*.

«Ce que j'aime le mieux, c'est le cercle parfait de l'eau, lorsque le ciel est pur et la mer sans aucun rivage» (Maurras: 1912, 9). Siamo all'archetipo della statuaria di Fidia: curve e circoli devono potersi insinuare

dentro gli angoli, ammorbidirli, contribuire ad arrotondare il troppo rigido contrapporsi delle linee arcaiche. Questo processo ha vari sensi, sia estetici che politici. L'ambiente è riuscito a 'entrare' dentro la statua nella fase matura dell'arte greca; allo stesso modo, idee, istituzioni e culture dei singoli popoli sono per così dire strutture esterne riflesse sull'umano, che è portato a metabolizzare le forme della materia traducendole in modalità ontologiche.

Questo meccanismo di assimilazione della materia circostante istituisce il legame tra corpo e territorio, intercambiabili perché fusi e reciproci. La chiave di questo biformismo compatto si trova forse in quel cerchio cosmico capace di contenere entrambi in un apice di perfezione dal quale poi, lo abbiamo detto, si dovrà discendere e decadere.

Je sentais l'Attique accomplir en silence son ouvrage au-dedans de moi.
Je la priais d'agir, de me modifier [...]. Je laissais les petits éléments athéniens affluer et me pénétrer comme on ouvre l'accès de son âme, en un soir d'été, aux forces du ciel plein d'étoiles. [...] il me semblait que la vie des marbres sublimes me gagnait peu à peu (Maurras: 1912, 32).

Grazia e forza, simboleggiati da Pallade e Cipride: «la savante fille du ciel et la tendre enfant de la terra» (Maurras: 1912, 37). La saggezza e la sensualità oppure, anche, la moralità trascendente di *Ananke* e la tenerezza. Nessun dubbio che Maurras riprenda qui l'opposizione Apollineo-Dionisiaco. Lo fa però rintracciando i due poli nel paesaggio, e, come già anticipato, intuendoli nella particolare conformazione del mare di Atene e dei monti alle sue spalle.

L'estetica è incarnata nell'ambiente, nei due versanti dell'Acropoli. A nord-est, una «silhouette d'une force tragique» (Maurras: 1912, 36), come lo sperone di una grande nave (Maurras: 1912, 36); a sud-ovest, invece,

[I]a roche disparaît sous un manteau léger, dont la traîne flotte et s'étale en manière de draperie. Ces molles terres descendantes font une ligne qui sinue avec grâce jusqu'à la mer, et sans doute elle se prolonge fort avant sous le pli des eaux. J'eus plus tard à observer du haut de l'Hymette que le pays d'Athènes traduit partout le même rythme de composition: vers la mer, rien d'abrupt, ou l'âpreté reçoit des températures, mais, à l'intérieur, des coupures soudaines, des précipices droits et fiers, sévères beautés un peu tristes qui attestent la main dorique de Pallas, au lieu que, sur les plages, rient et respirent les travaux ioniens de Cypris (Maurras: 1912, 37).

Il dorico è il primitivo e la parte più interna dell'Attica ne costituisce il modello oggettivo.

Si profila così l'incarnazione, nello stile, di un 'tragico' ambientale, fatto di angoli e cadute verticali, quasi ad assimilare gotico, dorico e dionisiaco. Sul lato opposto, l'apollineo si lega al mare e alla transizione dei piani che si sono sovrapposti scivolando l'uno sull'altro fino a comporre le curve di un corpo bello. Ciò si verifica già nei marmi di Egina:

Je me souviens d'une figure d'homme, un Apollon qui est au musée de la rue de Patissia: l'objet est presque affreux, dans son ensemble, épaules trop carrées, bras anguleux, visage à l'état d'ébauche fumeuse; mais, de la naissance du cou, une série de plans légers, exécutés avec une attention, un art, un goût charmants, avec une précision voisine de la science, fait couler le regard jusqu'à la naissance des seins (Maurras: 1912, 64).

Ma è con Fidia che giunge al termine la «transition du type amorphe [...] au type déterminé et pur» (Maurras: 1912, 65): «Phidias et le siens ont poursuivi les traits purs et fixes de l'homme à travers les aspects les plus chancelants de la vie» (Maurras: 1912, 70).

Maurras aveva prima scritto che il classico non è un corpo rigido, morto, ma «une fleur de vie essentielle, ne tirant son auguste apparence immobile que de la perfection, de l'abondance et de la vigueur de son mouvement» (Maurras: 1912, 70). Il classico è pertanto la sintesi vivente, se vogliamo giottesca, del movimento della vita, una saturazione che si chiude in un culmine di perfezione capace di assorbire il prima e il dopo.

La vita ordinaria, in conclusione, il corso delle cose, i paesaggi, i diversi momenti del giorno e della notte, tutto altera le essenze, sfilaccia e sfuma le forme, ne fa vibrare i contorni. Il naturale movimento della vita crea insomma un'instabilità focale che impedisce alla vita di mostrarsi, di offrire il volto più autentico. Al centro di un transito, emerge però quel volto e si dà a vedere. Maurras scrive allora: «Le cœur ne sait que préférer de la vitesse impétueuse ou de la grâce naturelle, magnifiquement accordées» (Maurras: 1912, 74).

L'accordo crea un centro, lo stesso dei paesaggi su cui passa l'occhio di Maurras, dove dominava il cerchio perfettamente chiuso del mare e del cielo. La ragione unifica il caos, è un «pouvoir unificateur» (Maurras: 1912, 41): «Dans le déraisonnable, le mouvant, l'incompréhensible, il pose clairement le rythme assuré d'une loi: de l'inimitié infinie, il tire un accord immortel» (Maurras: 1912, 41).

La ragione ha però difficoltà a penetrare la massa del Dionisiaco. Il *déraisonnable* si coniuga infatti al *mouvant*, a un movimento fuori asse, irregolare, asimmetrico, che non trova di meglio che agitarsi senza che degli obiettivi lo richiamino dandogli un aspetto chiaro. Di qui allora la funzione disciplinante delle essenze, la necessità di chiudere in un cerchio non tanto il naturale corso della vita, che evolve e decade, quanto il flusso, estraneo alla ragione, di una vita votata a perdere i propri contorni, vale a dire la possibilità, mostrandosi per ciò che è, di proporre se stessa come una forma che racchiude tutto, capace di assorbire l'instabilità che di continuo offusca la vera perfezione della natura.

In Maurras, la conformazione fisica di Atene fornisce i due ingredienti della perfezione, ove si trovi tra di loro un accordo: il primitivo, l'angolo, la caduta, la parete a picco che taglia il continuo e, sul lato opposto, la curva, l'accumularsi di piani ondulati, accorsi a costruire un corpo universale e 'pieno' dove tutto si appiana in una frontalità nella quale squilibri e oscillazioni si immobilizzano in un centro vivo ma simbolico: il corpo umano (o corpo dell'umanità intera).

In Barrès, lo abbiamo detto, su tutta la linea del movimento si crea un ritmo di apogei, tanti ripetuti e susseguenti nodi di perfezione, dei centri entro cui il passato culmina nel presente, assecondando la continuità tra i vivi e i morti: «nos morts [...] sont notre activité vivante»⁴ (Barrès: 1922, 159). Il passato prosegue il proprio sviluppo, assicurando una pulsazione continua, che rende inutile pensare la storia in chiave herderiana (nascita/vita/vecchiaia/morte e decadenza).

La linea del tempo racconta insomma un'interminata sequenza di apici. Barrès, come detto sopra, è un nazionalista repubblicano. Egli deduce questa multipolarità dal politeismo antico⁵, su cui Louis Ménard – «passionné d'hellénisme et de justice sociale» (Barrès: 1922, 6) – ha molto insistito a metà Ottocento, nel quadro del movimento antiromantico e classicista del Parnasse.

⁴ «Nous sommes asservis aux transmissions du passé; nos morts nous donnent leurs ordres auxquels il nous faut obéir; nous ne sommes pas libres de choisir. Ils ne sont pas nos morts, ils sont notre activité vivante» (Barrès: 1922, 159).

⁵ «Le polythéisme antique mystique de Ménard tombait parmi nous comme une pluie d'étoiles» (Barrès: 1922, 2); «Il [Ménard; N.d.R.] s'attacha au polythéisme comme à une conception républicaine de l'univers. Pour les sociétés humaines comme pour l'univers, l'ordre doit sortir de l'autonomie des forces et de l'équilibre des lois; la source du droit se trouve dans les relations normales des êtres et non dans une autorité supérieure» (Barrès: 1922, 10-11); «l'esthétique parnassienne repose sur l'hellénisme de Ménard» (Barrès: 1922, 3).

Per Barrès, l'Acropoli di Atene è un «autel abandonné» (Barrès: 1922, 30). Perciò induce alla commozione.

«[...] le divin gît dans le sentiment très fort et très clair de l'évolution et de l'écoulement des choses» (Barrès: 1922, 59). Le stratificazioni, le tracce del passato, presentano solo un'«apparente incohérence»⁶ (Barrès: 1922, 59). Dietro il disordine, si annida l'andamento trasformativo del tempo. Se quindi in Maurras la perfezione di Fidia è solo un momento nella storia della Grecia, in Barrès corrisponde a uno dei culmini di un movimento incessante e ascendente. Tutto però dipende dalla 'nuova' epistemologia di Anassagora, responsabile di aver introdotto i concetti di *mélange* e di trasformazione, di cui le figure di Fidia sarebbero consapevoli quando esibiscono quella loro serenità proiettata verso l'avvenire. Anassagora ha quindi provveduto a spezzare la stasi.

Les Hellènes voyaient dans la nature des forces qui se livrent incessamment des combats variés, et ces forces étaient des dieux. Les dieux personnifiaient les diverses sensations d'un Grec devant les phénomènes de l'univers. Mais Anaxagore vint, qui parla du *voûc*, ou de l'intelligence. [...] Le rôle qu'Anaxagore donne à l'intelligence ce n'est pas d'organiser le monde, c'est de le sentir. L'intelligence n'a pas créé le monde; elle est un mode de l'existence, une qualité du corps de l'homme vivant (Barrès: 1922, 71).

Barrès cita Anassagora nel proprio testo: «rien ne naît ni ne périt, mais les choses déjà existantes se mélangent, puis se séparent de nouveau» (Barrès: 1922, 73).

Fidia è stato l'adepto di una sorta di eresia⁷ rivolta a trascurare le essenze a favore del movimento. Antigone⁸, oltre a Fidia, diventa in Barrès la paladina di una saggezza assoluta che mette in valore il senso evolutivo della storia:

Je ne suis pas née, dit-elle, pour partager la haine, mais pour partager l'amitié. Comme une musique soutient un chant, une telle parole, si

⁶ «La vue nette de ces constructions successives, l'apparente incohérence de tant d'efforts qui eurent chacun leur idéal, et qu'un grand cœur sentirait dans leur unité, voila une magnifique leçon de relativisme» (Barrès: 1922, 59).

⁷ «La religion grecque était essentiellement traditionaliste. Phidias en innovant, devait passer pour un impie» (Barrès: 1922, 69).

⁸ «[C]ette pièce toute claire, harmonieuse et proportionnée, m'est un puits de rêverie. J'y distingue superposés tous les âges de l'humanité. Antigone émerge des profondes époques primitives où les sœurs épousaient leurs frères» (Barrès: 1922, 85).

pleine, nous accompagne et nous assiste à travers les contradictions de l'histoire (Barrès: 1922, 93).

Alla luce di idee mutuare dal magistero democratico di Ménard, Barrès torna a considerare i termini del classicismo ottocentesco. Il Parnasse ha voluto cogliere nelle statue classiche *l'impassibilità*. Ha così perso l'occasione di intravedere la fede nel movimento di Anassagora e Fidìa. Ciò che i parnassiani chiamavano 'impassibilità'⁹ era invece un tratto orientale, *l'acceptation*: «L'Orient, c'est l'acceptation» (Barrès: 1922, 122). Sennonché essa è qualcosa di diverso da ciò che nei greci è piuttosto *patience* ed *élasticité* (Barrès: 1922, 123), come si ricava dalla frase di Antigone.

I viaggi ad Atene di Maurras e Barrès rivelano la nobile visione del Classico della generazione di fine secolo, nonché una sincera fiducia nelle virtù politiche dell'individuo, capace di operare in vista di una concordia possibile. Gli eventi, purtroppo, non si accorderanno a questi alti presupposti.

Bibliografia

- Barrès Maurice (1922), *Le Voyage de Sparte*, Plon, Paris [1906].
- Colesanti Massimo (1992), *Il Parnasse e Baudelaire*, in G. Macchia & al.: *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, Rizzoli, Milano, pp. 69-122.
- De Mulder Caroline (2005), *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Brill Rodopi, Amsterdam-New York.
- Maurras Charles (1912), *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, Champion, Paris [1901].
- Ménard Louis (1863), *Du polythéisme hellénique*, Charpentier, Paris.
- Ménard Louis (1876), *Rêveries d'un païen mystique*, Lemerre, Paris.
- Yann Mortelette (2005), *Histoire du Parnasse*, Fayard, Paris.
- Yann Mortelette, a cura di (2006), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, P.U.F., Paris.

⁹ «Les parnassiens sont passés à coté du bon sens, s'ils ont voulu, au nom de l'Hellénisme, bannir de la poésie les émotions personnelles. Mais ils pouvaient nous parler justement d'une certaine impassibilité grecque, ou, du moins, reconnaître dans l'élite athénienne des hommes qui pratiquaient ce que Spinoza et Goethe, avec le pédantisme de nos races, nous ont rendu accessible sous le nome d'"acceptation"» (Barrès: 1922, 162).