

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ

ΕΛΛΗΝΟ-ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΕΤΟΣ Γ'. - ΤΟΜΟΣ Δ'.

ΤΕΥΧΟΣ 9 - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1940

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΤΡΑΡΧΗ (μεταφρ. Μ. Σιγούρου)	Σονέττο
ΚΑΒΑΛΚΑΝΤΗ (μεταφρ. Μ. Σιγούρου)	Σονέττο
Γ. ΖΩΡΑ	Ένα ανέκδοτο καὶ ἓνα γράμμα τοῦ Βαλαωρίτη
Δ. ΚΟΚΚΙΝΟΥ	Αἱ νεοελληνικαὶ Καλαὶ Τέχναι
Ι. ΜΑΡΟΥΣΙΓ	Ὁ Ὅμηρος κατὰ τὸν Λεοπάρντι
Γ. ΑΘΑΝΑ	Ἰταλικὲς μακέττες
Σ. ΧΙΛΙΑΔΑΚΗ	Ὁ Ὀλυμπος κατὰ τὴν Ὀμηρικὴν παράδοσιν
Μ. ΜΑΛΑΚΑΣΗ	Καταδίκη
Γ. ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ	Ἡ Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ
Γ. ΖΩΡΑ	Πένθος θανάτου
Σ. ΜΥΡΙΒΗΛΗ	Ὁ Καπιτάνιος
Λ. ΠΟΡΦΥΡΑΣ (μεταφρ. Μ. Λαβανίνι)	Ἀπὸ τῆς Σικιᾶς
Φ. ΠΟΝΤΑΝΙ	Μελέτη ἐπὶ τῆς ποιήσεως τοῦ Κ. Καβάφη
Γ. ΔΡΟΣΙΝΗ (μεταφρ. Δ. Φλόρε)	Οἱ δύο μυγδαλιές

ROMA
Via Montello 5.

RIVISTA

DI CULTURA GRECO-ITALIANA

ANNO III - VOLUME IV

FASCICOLO 9 - SETTEMBRE 1940-XVIII

Il presente fascicolo contiene scritti di:

G. ATHANAS, già vice-presidente della Camera dei Deputati di Grecia; B. LAVAGNINI, professore nella R. Università di Palermo; G. ZORAS, professore nella R. Università di Roma; D. KOKKINOS, direttore della Biblioteca Nazionale di Atene, letterato; M. MALAKASIS, presidente onorario dell'Unione dei letterati greci; S. CHILIADAKIS, direttore del Sottosegretariato per la Stampa e il Turismo; G. MARCOPULOS, architetto, critico d'arte; M. SIGUROS, letterato; S. MYRIVILIS, letterato; F. PONTANI, letterato; D. FLORE, letterato.

La « Rivista di cultura Greco-Italiana » si pubblica in fascicoli mensili di 68 pagine, in lingua greca e italiana, e contiene articoli di carattere scientifico, storico e letterario, in modo particolare riguardanti i rapporti spirituali tra la Grecia e l'Italia.

Una parte speciale della Rivista è dedicata alla riproduzione di pagine storiche e di vecchi articoli, relativi alle relazioni tra le due Nazioni nel passato.

I collaboratori possono inviare i loro articoli all'indirizzo: « Rivista Greca. - Via Montello 5. - Roma ». I manoscritti non si restituiscono.

Ἡ « Ἐπιθεώρησις ἑλληνο-ἰταλικῆς πνευματικῆς ἐπικοινωνίας » ἐκδίδεται εἰς μηνιαῖα τεύχη ἐξ 68 σελίδων. Περιέχει ἄρθρα ἐπιστημονικοῦ, ιστορικοῦ καὶ λογοτεχνικοῦ χαρακτήρος, ἀφορῶντα ἰδιαιτέρως τὰς μεταξὺ Ἑλλάδος καὶ Ἰταλίας πνευματικὰς σχέσεις.

Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ συνεργασθῶσι δύνανται νὰ ἀποστέλλωσι τὰ χειρόγραφα τῶν εἰς τὴν διεύθυνσιν τῆς « Ἐπιθεωρήσεως » (Rivista Greca, Via Montello 5 - Roma). Προτιμῶνται θέματα ἀφορῶντα τὰς ἰταλο-ἑλληνικὰς σχέσεις. Τὰ χειρόγραφα δὲν ἐπιστρέφονται.

Ἀνταποκριτὴς ἐν Ἑλλάδι τῆς « Ἐπιθεωρήσεως » καὶ τῶν Ἑλληνικῶν Ραδιοφωνικῶν μεταδόσεων ὁ κ. Μάριος Βαϊᾶνος, ὁδὸς Ἀκαδημίας 26. - Ἀθῆναι.

Διεύθυνσις τμήματος Ἑλληνικῶν μεταδόσεων καὶ « Ἐπιθεωρήσεως »: E. I. A. R. - Trasmissioni greche. - Via Montello 5. - Roma (Italia).

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ

ΕΛΛΗΝΟ-ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΕΤΟΣ ΤΡΙΤΟΝ - ΤΟΜΟΣ Δ΄.
ΤΕΥΧΟΣ 9 - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1940

Διεύθυνσις: RIVISTA GRECA
E. I. A. R. - Via Montello 5 - Roma

FRANCESCO PETRARCA

ΣΟΝΕΤΤΟ

κατὰ μετάφρασιν τοῦ λογοτέχνου κ. ΜΑΡΙΝΟΥ ΣΙΓΟΥΡΟΥ

Τώρα, ὅσο ἡ στερνὴ μέρα μου πλησιάζει,
ὁ ἀνθρώπινος πόνος μου λιγοστεύει
κι ὁ Χρόνος πλιὸ γοργὸς φτεροσαλεύει
κι ὁ πόθος μου σβήνει καὶ σκοτεινιάζει.

Καὶ στοχάζομαι: - « Νά! ὁ καιρὸς μὲ βιάζει
κι ἀγάπη τώρα πλιά δὲν περισσεύει.
σὰν χιόνι τὸ κορμὶ λειώνει καὶ ρέβει
καί, σὲ λίγο, ἡ γαλήνη μὲ σκεπάζει.

Μὲ τὴ ζωὴ θὰ μαραθεῖ κ' ἡ ἐλπίδα
κ' ἡ πολύχρονη πλάνη θὰ περάσει:
θρῆνος, ὀργή, χαρά, φόβος, φροντίδα! » -

Καὶ θὰ ἰδῶ καθαρὰ πὼς γιὰ νὰ φτάσει
ὁ ἄλλος σὲ σφαλεροὺς δρόμους τραβάει
καὶ συχνὰ ὁ στεναγμὸς μάταια ξεσπάει ...

GUIDO CAVALCANTI

ΣΟΝΕΤΤΟ

κατὰ μετάφρασιν τοῦ λογοτέχνου κ. ΜΑΡΙΝΟΥ ΣΙΓΟΥΡΟΥ

Χάρε, σὲ κράζω καὶ σὲ περιμένω...
τρέξε νὰ μὲ προφτάσεις, μὴν ἀργήσεις
στὴ λαχτάρα μου βάλσαμο νὰ χύσεις,
κύτταξε τί ἀπ' τὸν Ἔρωτα παθαίνω!...

Ἐκεῖ πού ἤμουν χαρούμενος, θλιμένο
κι ἀνήσυχο τώρα θὰ μὲ ἀντικρύσεις,
πού κ' ἐσύ ἀπ' τὸν καημό μου θὰ δακρύσεις
σὰν μὲ ἰδεῖς τόσο πικροκαρδισμένο.

Ὅμοιο κακὸ στὸν κόσμο δὲν ἔχει ἄλλο...
μὰ ἡ δύναμή σου, ἂν θέλεις, μὲ γλυτώνει,
Χάρε, ἀπὸ ἓναν ἐχτρὸ τόσο μεγάλο!

Πόσες φορές ἡ θλίψη μου μὲ κάνει
στὸν Ἔρωτα νὰ λέω πὼς μᾶς πληγώνει
τὸ δοξάρι του σὰν Χάρου δρεπάνι!

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΚΑΙ ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ
ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗ

τοῦ καθηγητοῦ Νεοελληνικῆς Γλώσσης καὶ Λογοτεχνίας παρὰ τῷ Πανεπιστημίῳ Ρώμης
κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΖΩΡΑ

Μέσα στὶς τόσες γνωριμίες καὶ σχέσεις, πού ὁ Ἴταλὸς φιλέλληνας καὶ σοφὸς μελετητῆς Νικόλαος Θωμαζαῖος εἶχε σφίξει μὲ διάφορους Ἑλληνας λογοτέχνες τῆς ἐποχῆς του, συγκαταλέγεται καὶ ἡ στενὴ φίλια του μὲ τὸν ποιητὴ μας Βαλαωρίτη. Ὁ μεγάλος αὐτὸς σύνδεσμος, πού ἔνωσε τοὺς δύο λογίους, ὑφείλεται προπάντων — ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ κοινὰ πολιτικὰ αἰσθήματα πατριωτισμοῦ καὶ φιλελευθερίας, καὶ ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀγάπη γιὰ τὴ λαϊκὴ μουσική — στὸ γάμο τοῦ Βαλαωρίτη καὶ τῆς Ἑλοΐσας Τυπάλδου, μὲ τὴν οἰκογένεια τῆς ὁποίας ὁ Θωμαζαῖος εἶχε ἀπὸ πολλὰ χρόνια στενωτάτες καὶ πολὺ ἐγκάρδιες σχέσεις καὶ δεσμούς⁽¹⁾.

Γιὰ τὸ Βαλαωρίτη, τόσο ὡς ἄνθρωπο ὅσο καὶ ὡς ποιητὴ, ὁ Θωμαζαῖος ἔτρεφε ἐξαιρετικὴ ἐκτίμηση⁽²⁾. Μετέφρασε μάλιστα ἰταλικά καὶ τὸ «Θανάση Βάγια», καθὼς καὶ τὸν ὕμνο του «Στὴ Μητέρα Ἑλλάδα»⁽³⁾, καὶ πολλὰ φορές κατέφυγε στὸ Βαλαωρίτη γιὰ νὰ τοῦ ζητήσῃ συμβουλὲς καὶ πληροφορίες γιὰ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια. Στὸν ἴδιο ἀνέθεσε ἐπίσης τὴ φροντίδα γιὰ μιὰ δικαστικὴ ὑπόθεσι σχετικὰ μ' ἓνα σπίτι τῆς γυναίκας του⁽⁴⁾, πού θέλησε νὰ τὸ ἐξασφαλίσῃ γιὰ τὰ παιδιά πούχε ἀπὸ τὸν πρῶτο γάμο της.

Στὰ χειρόγραφα τοῦ Θωμαζαῖου, πού σώζονται στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας⁽⁵⁾, βρίσκονται μερικὰ ποιήματα μὲ σημειώσεις, καθὼς καὶ μερικὰ ἀνέκ-

(1) Ὁ Θωμαζαῖος εἶχε σφίξει μὲ τὴν οἰκογένεια Τυπάλδου στενωτάτες σχέσεις. Ὁ Αἰμίλιος Τυπάλδος χρησίμευε γενικὰ ὡς ἐνωτικὸς κρίκος μεταξὺ τοῦ Δαλματοῦ φιλόλογου καὶ τῶν Ἑλλήνων λογίων καὶ τὸν ἐβοήθησε πολὺ σ' ὅ,τι ὁ Θωμαζαῖος εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Ἐκτὸς ἀπ' τὸ «Dizionario Estetico», πολλὰς πληροφορίες γιὰ τίς σχέσεις Θωμαζαῖου καὶ Τυπάλδου βρίσκουμε στὸ ἡμερολόγιο: «Niccolò Tommaseo: Diario Intimo, a cura di Raffaele Ciampini. Einaudi, Torino, 1938», γιὰ τὸ ὅποιο βλ. τὸ ἄρθρο μου «Θωμαζαῖος καὶ Φωριέλ, ἀνέκδοτη ἀλληλογραφία γιὰ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια» στὴ «Νέα Ἑστία», τεύχος 281, 1 Σεπτεμβρίου 1938, ἰδίᾳ σμ. 6. Στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας ὑπάρχουν πάρα πολλὰ γράμματα ἀνέκδοτα μεταξὺ Θωμαζαῖου καὶ Τυπάλδου.

(2) Βλ. τίς σχετικὰς κρίσεις στὸ «Dizionario Estetico».

(3) Βλ. «Dizionario Estetico», Μιλάνο 1867, σελ. 1122 ἐπ.

(4) Ὁ Θωμαζαῖος, ὅταν βρισκόταν ἐξόριστος στὴν Κέρκυρα, παντρεύτηκε τὴ Διαμάντω Παβέλλο, χήρα τοῦ Ἀρτάλε, πού εἶχε ἀπ' τὸν πρῶτο της γάμο τρία παιδιά, γιὰ τὰ ὁποία ὁ Θωμαζαῖος στάθηκε δευτέρος πατέρας, γεμᾶτος φροντίδα καὶ ἀφοσίωσι. Ἀπὸ τὸν πρῶτο γάμο ἡ χήρα Ἀρτάλε εἶχε κληρονομήσει γιὰ τὰ παιδιά της ἓνα σπίτι μὲ εἰσόδημα 12 σκουῖδα μηνιαίως, ἀπὸ τὰ ὅποια ὅμως 4 σκουῖδα μηνιαίως ἔπρεπε νὰ πληρώνονται γιὰ χρέη.

(5) Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας, Ραεκο 79. Βλ. σχετικὰ καὶ τὸ προαναφερθὲν ἄρθρο μου «Θωμαζαῖος καὶ Φωριέλ κ. λ.».

δοτα γράμματα⁽¹⁾ — σχεδόν όλα σε Ιταλική γλώσσα — που ο Βαλαωρίτης έστειλε σε διάφορες εποχές στον Ίταλο φίλο του και που μᾶς μαρτυροῦν πόσοι ήταν ὁ-σεβασμός του πρὸς τὸν Θωμαζαῖο, ἀλλὰ ταυτοχρόνως μᾶς δείχνουν και πόση ἀγάπη, ἀμοιβαία ἐκτίμησι και ἀφοσίωσι ἔνωσε τοὺς δύο διαλεχτοὺς λογοτέχνες.

Τὰ γράμματα αὐτὰ τοῦ Βαλαωρίτη πρὸς τὸ Θωμαζαῖο παρουσιάζουν και ἄλλο μεγάλο ἐνδιαφέρον, γιατί περιέχουν διάφορες γνώμες τοῦ μεγάλου μας ποιητοῦ γιὰ τὴ δημοτικὴ μας γλώσσα, γιὰ μερικὰ ἔργα του, και γιὰ μερικοὺς ἄλλους συγχρόνους του λογοτέχνες⁽²⁾.

Τὸν ποιητὴ τῆς «Κυρᾶς Φροσύνης» εἶχαν γνωρίσει και ἡ γυναίκα τοῦ Θωμαζαίου, καθὼς και τὰ παιδιὰ της ἀπ' τὸν πρῶτο της γάμο. Ἀκριβῶς ἓνα ἀπ' αὐτὰ, ὁ Σπυρίδων Ἀρτάλε, δημοσίεψε, σ' ἓνα του μικρὸ τόμο, ὅπου συγκέντρωσε τίς προσωπικὲς ἀναμνήσεις του γιὰ τὸ Θωμαζαῖο⁽³⁾, κι ἓνα ἀνέκδοτο γιὰ τὸ Βαλαωρίτη. Περιγράφοντας τὴ ζωὴ τοῦ Θωμαζαίου στὴν Ἰταλία, μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπ' τὴν ἐξορία, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ἡ οἰκογένειά του, ὕστερ' ἀπ' τὴν πτώσι τοῦ ἡγεμόνος τῆς Τοσκάνας, ξαναγύρισε στὴ Φλωρεντία, ὅπου ξανάρχισε ἡ παλιὰ ζωὴ και οἱ συναναστροφές με τοὺς πιὸ γνωστοὺς καλλιτέχνες και λογίους τῆς ἐποχῆς. Μιλῶντας μετὰ τῶν ἄλλων και γιὰ τὸν Βαλαωρίτη, ὁ Ἀρτάλε ἀναφέρει ἓνα ἐπεισόδιο ποὺ συνέβηκε ἀργότερα στὴ Ζάρα, ὅπου ὁ ἴδιος εἶχε ἐγκατασταθῆ, φιλοξενούμενος ἀπὸ συγγενεῖς του. Μεταφράζουμε τὰ λόγια τοῦ ἰδίου:

«Φεύγοντας ἀπὸ τὸ Τορίνο τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1859, μετὰ τὴν πτώσι τοῦ Μεγάλου Δουκὸς τῆς Τοσκάνας, πήγαμε στὴ Φλωρεντία, ὅπου στὸ σπίτι τοῦ Νικολάου Θωμαζαίου ἐσύχναζαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ οἱ πιὸ ἐξέχοντες ἄνδρες τῆς Ἰταλίας, τῆς Δαλματίας και τῆς Ἑλλάδος. Μετὰ τῶν αὐτῶν ἦταν και ὁ μεγάλος ποιητὴς και διπλωμάτης Ἀριστοτέλης Βαλαωρίτης, ὁ ὁποῖος με εἶχε γνωρίσει ἀπὸ παιδιὰ στὴν Κέρκυρα, και περνώντας τὸ 1864 ἀπὸ τὴ Ζάρα — ὅπου κατοικοῦσα — δὲν παρέλειψε με τὴν ἐξαιρετικὴ του εὐγένεια νὰ με προειδοποιήσῃ γιὰ νὰ τὸν συντροφέψω ὅσες ὥρες σταματοῦσε τὸ πλοῖο του, ποὺ ἐξακολουθοῦσε ἔπειτα γιὰ τὴν Τεργέστη. Καὶ θυμᾶμαι πάντοτε ὅτι μπαίνοντας στὴν πόλι ἀπ' τὴν παραλιακὴ Πύλη, μόλις διέκρινε πάνω ἀπ' τὴν ἀψίδα τῆς Πύλης τὴν μορφή τοῦ Λέοντος τῆς Βενετίας, ὁ Βαλαωρίτης ὀπισθοχώρησε ἓνα βῆμα, ἔβγαλε τὸ καπέλλο του, και κάνοντας μιὰ ὑπόκλισι ἀνεφώνησε: «Σὲ χαιρετῶ, ὦ ἐνδοξε Λέοντα, πεπεισμένος ὅτι χωρὶς τὴν ἰσχυρὴ, σταθερὴ και φωτισμένη ὑπεράσπισί σου, ὄλοι ἐμεῖς σήμερα θὰ εἴμαστε δοῦλοι τῶν Τούρκων»⁽⁴⁾.

(1) Τὰ γράμματα τοῦ Βαλαωρίτη πρὸς τὸ Θωμαζαῖο, ποὺ βρίσκονται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας, ἐδημοσίεψα σε ἑλληνικὴ μετάφρασι στὴ «Νέα Ἑστία», τεῦχος 305, 1 Σεπτεμβρίου 1939, και ἀνατύπωσα, μᾶζυ με τὸ ἀρχικὸ ἰταλικὸ κείμενο, στὴν «Ἐπιθεώρησι», τόμος Β', Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1939.

(2) Σ' ἓνα ἀπ' αὐτὰ τὰ γράμματα βρίσκεται και μιὰ κρίσι τοῦ Βαλαωρίτη γιὰ τὸ Σολωμό, ποὺ ἐδημοσίεψα στὸ ἄρθρο μου «Σολωμικὰ Α'» στὴ «Νέα Ἑστία», τεῦχος 286, 15 Νοεμβρίου 1938.

(3) Niccolò Tommaseo, «Ricordi personali di Spiridione Artale», II edizione, Cosmopolit, Roma, 1930. Βλ. σχετικὰ και τὸ ἄρθρο μου «Σολωμικὰ Β'» στὴ «Νέα Ἑστία», τεῦχος 287, 1 Δεκεμβρίου 1938.

(4) Ἰδού τὸ ἰταλικὸ κείμενο τοῦ Ἀρτάλε:

Partiti da Torino nell'ottobre del 1859, caduto il Granduca di Toscana, si andò a

* * *

Τὸ ἀνέκδοτο γράμμα ποὺ ἀναφέρουμε, βρίσκεται κι αὐτὸ μᾶζυ με τ' ἄλλα γράμματα τοῦ Βαλαωρίτη στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας. Εἶναι γραμμένο ἑλληνικά, κι ὁ ποιητὴς μας τὸ ἔστειλε μόλις πληροφορήθηκε τὸ θάνατο τῆς γυναίκας του. Ὁ Θωμαζαῖος ἔτρεφε ἐξαιρετικὴ ἀγάπη και ἀφοσίωσι γιὰ τὴ συντρόφισσα τῆς ζωῆς του, κι ὁ θάνατός της τοῦ κόστισε πάρα πολύ. Ἄν και φτωχὴ και ἀπὸ πολὺ ταπεινὴ καταγωγῆ, ἡ καλὴ και πονετικὴ ἐκείνη γυναίκα εἶχε κατορθώσει νὰ νοιώσῃ και νὰ ἐκτιμῆσῃ τὸ σοφὸ ἐξόριστο τῆς Κερκύρας, νὰ τοῦ φανῆ ἀφοσιωμένη βοήθης, και νὰ τὸν ἀνακουφίσῃ στὶς θλιβερὲς ὥρες τῆς ζωῆς του. Πιὸ πολύτιμη ὅμως στάθηκε ἡ συντροφιά και ἡ βοήθεια τῆς γυναίκας του ὅταν ὁ Θωμαζαῖος, ποὺ ἀπὸ καιρὸ ὑπέφερε ἀπ' τὰ μάτια του, ἔχασε ἐντελῶς τὴν ὄρασί του. Γι' αὐτὸ κι ὁ Βαλαωρίτης, γράφοντας του γιὰ τὴ γυναίκα του, τὴν ἀποκαλεῖ «ἀκτίδα τῶν ἐσβεσμένων ὀμμάτων του».

«Ὅλοι οἱ φίλοι τοῦ Θωμαζαίου, ὅταν πληροφορήθηκαν τὸ θάνατο τῆς γυναίκας του, τοῦ ἔστειλαν συλληπητήρια και μακρὰ γράμματα παρηγορίας. Μὲ ἱερὴ προσοχὴ ὁ γέρος σοφὸς συγκέντρωσε ὅλα τὰ καλὰ λόγια τῶν γνωστῶν σ' ἓνα βιβλιαράκι, ποὺ ἐτύπωσε στὴ μνήμη τῆς γυναίκας του⁽¹⁾, προσθέτοντας μιὰ μακρὰ εἰσαγωγὴ γιὰ τὴν γυναῖκα ἐν γενεῖ και γιὰ τὰ κοινωνικὰ καθήκοντά της⁽²⁾.

Firenze, ove la casa di Niccolò Tommaseo era più che mai frequentata dagli uomini eminenti d'Italia, di Dalmazia e della Grecia, fra i quali l'insigne poeta e diplomatico Aristotele Valaorit, il quale, avendomi conosciuto ragazzo a Corfù, di passaggio per Zara nel 1864, ove io dimoravo, non mancò nella squisita sua cortesia di prevenirmi affinché io gli fossi vicino in quelle ore che si fermava il vapore, che proseguiva poi per Trieste. E ricordo, sempre, che entrando in città per Porta marina, avendo scorto sopra l'arco della Porta le forme del veneto Leone, il Valaorit fece un passo indietro, si tolse il cappello e fatto un inchino esclamò:

«Ti saluto, o glorioso Leone, convinto che senza la potente, tenace e illuminata tua difesa, noi tutti oggi saremmo schiavi dei turchi» («Niccolò Tommaseo: Ricordi personali di Spiridione Artale» ἐνθ. ἀν. σελ. 40-41).

(1) Τὸ βιβλίο ἔχει τὸν ἐξῆς τίτλο: «Diamante, Moglie e Madre», και τυπώθηκε στὴ Φλωρεντία στὸ τυπογραφεῖο Cellini, ἀλλὰ γιὰ ἄγνωστες αἰτίες δὲν ἐκυκλοφόρησε ποτέ. Στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Φλωρεντίας σώζονται μερικὰ ἀντίτυπα, ἀκόμη ἄδετα. Διαιρεῖται σε τρία μέρη: στὸ πρῶτο, ὁ Θωμαζαῖος ἐκθειάζει τίς ἀρετὲς τῆς γυναίκας ποὺ μπόρεσε νὰ τὸν νοιώσῃ και νὰ τοῦ παρηγορήσῃ τοὺς πόνους, στὸ δεῦτερο μέρος ἀναφέρει τὰ ἠθικὰ χαρίσματα ποὺ πρέπει νὰ διακρίνουν τὴ γυναῖκα, και στὸ τρίτο δημοσιεύει διάφορα γράμματα γνωστῶν και φίλων, τὰ περισσότερα ἀπ' τὰ ὁποῖα εἶναι συλληπητήρια γιὰ τὸ θάνατό της.

(2) Στὸ βιβλίο ποὺ ἀναφέραμε στὴν προηγούμενη σημείωσι «Diamante, Moglie e Madre» δημοσιεύεται και μιὰ κρίσι τοῦ Σολωμοῦ γιὰ τὴ γυναῖκα τοῦ Θωμαζαίου, σχετικὰ με τὴν ὁποῖα βλ. τὸ προαναφερθέν ἄρθρο μου «Σολωμικὰ Α'».

Μέσα στ' ἄλλα γράμματα ποὺ ἔστειλαν διάφοροι Ἕλληνες στὸ Θωμαζαῖο γιὰ τὸ θάνατο τῆς γυναίκας του, εἶναι και τὸ ἐξῆς ἀνέκδοτο τοῦ Ρενιέρη — ἀπ' τὴν Ἀθήνα — σε ἰταλικὴ γλώσσα, ποὺ τὸ μεταφράζουμε: «5 Ἰανουαρίου 1874. Πρέπει νὰ ἐκπληρώσω ἓνα θλιβερὸ καθήκον στέλλοντας τὰ συλληπητήριά μου γιὰ τὸ χαμὸ τῆς συντρόφισσας τῆς ζωῆς σας. Ὅταν περάσαμε ἀπ' τὴ Φλωρεντία, ὑπέφερε ἤδη, και γι' αὐτὸ δὲν μπορέσαμε νὰ τὴ δοῦμε. Ἀλλὰ ποὺς θὰ μπορούσε ποτέ νὰ μᾶς πῆ ὅτι τὸ τέλος της θάταν τόσο γρήγορο!»

Ὁ Βαλαωρίτης, μόλις πληροφορήθηκε τὸ θάνατο, ἔγραψε στὸ Θωμαζαῖο — αὐτὴ τὴ φορὰ σὲ ἑλληνικὴ γλῶσσα — ἀπὸ τὴ Λευκάδα, στίς 8/20 Ὀκτωβρίου 1873, τὸ ἐξῆς γράμμα :

« Νικολάω τῷ Θωμαζαίω

» Τεθλιμμένε μου φίλε,

» Εἰσῆλθεν ὁ θάνατος ὑπὸ τὴν σκέπην τοῦ οἴκου σου καὶ ἀφήρπασε τὸν πιστὸν σύντροφον τῶν παθημάτων σου, τὸ στήριγμα τοῦ γήρατός του, τὴν ἀκτίδα τῶν ἐσβεσμένων ὁμμάτων σου.

» Ἀπέναντι τοιαύτης συμφορᾶς, πῶς νὰ μὴ συμερισθῶ τὸ πένθος τῆς βαρυαλγοῦς καρδίας σου ἐγώ, ὅστις ὡς ἀντάλλαγμα τῆς μεγάλης πρὸς σὲ ὀφειλῆς μου οὐδὲν ἄλλο ἐδυνάμην νὰ πράξω παρὰ νὰ δέωμαι ἵνα μὴ κατὰ τὰς τελευταίας ἡμέρας τοῦ βίου σου νέαι τρικυμῖαι ταραζῶσι τὸν φωτοβόλον οὐρανὸν τῆς διανοίας σου ;

» Πῶς νὰ μὴ συναισθανθῇ τὴν πικρίαν σου ἢ προσφιλῆς Ἑλοῖσία μου, ἣν φιλοστόργως ἠγάπησες καὶ ἥτις νηπιόθεν ἔμαθε νὰ συγγέῃ τὸ ὄνομά σου μετὰ τοῦ ὀνόματος τῶν γονέων της ;

» Οὐδεὶς σοῦ κραταιότερος κατὰ τοῦ θανάτου. Καὶ ὅμως, ἂν εἶναι ἀληθὲς ὅτι τῆς ψυχῆς οἱ δριμύτεροι πόνοι κατευνάζονται καὶ ἐξημεροῦνται ὅταν κοινωνοῦν αὐτῶν καὶ μεταλαμβάνουν, ἔστιν ὅτε καὶ μακρόθεν, πιστοὶ καὶ ἀμετάτρεπτοι φίλοι, παρηγορήθητι, γλυκύτατε φίλε, ὅτι βεβαίως κατέστημεν σύντροφοι καὶ συμμετοχοὶ τῆς δυστυχίας σου.

» ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ

» Ἐν Λευκάδι τῇ 8/20 Ὀκτωβρίου 1873 ».

Καθὼς βλέπουμε, ὁ Βαλαωρίτης στὰ δικά του παρηγορητικὰ λόγια πρὸς τὸ Θωμαζαῖο γιὰ τὸ χαμὸ ἐκείνης ποῦ ἦταν « πιστὸς σύντροφος τῶν παθημάτων καὶ στήριγμα τοῦ γήρατος » τοῦ πολυτίμου φίλου του, προσθέτει καὶ τὰ συλλυπητήρια τῆς ἀγαπημένης του Ἑλοῖσίας, « ἥτις νηπιόθεν ἔμαθε νὰ συγγέῃ τὸ ὄνομά του (τοῦ Θωμαζαίου) μετὰ τοῦ ὀνόματος τῶν γονέων της ». Ἀλλὰ γιὰ τίς τόσο ἐγκάρδιες σχέσεις μεταξὺ Θωμαζαίου καὶ τῆς οἰκογενείας Τυπάλδου, ἐλπίζουμε νὰ μᾶς δοθῇ γρήγορα ἢ εὐκαιρία νὰ ξαναμιλήσουμε.

ΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΚΑΛΑΙ ΤΕΧΝΑΙ

τοῦ διευθυντοῦ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν καὶ τεχνοκρίτου
κ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟΥ

§ 1. — Ἡ σύγχρονος ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει τὴν ἀφετηρίαν της εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἀνεξαρτησίαν. Μόλις ἔχει συμπληρώσει ζοῶν ἑνὸς αἰῶνος, ἀλλ' ἢ διάθεσις πρὸς τὰς εἰκαστικὰς τέχνας δὲν ἐξεδηλώθη εἰς τὴν Ἑλλάδα σὰν μιὰ ἐπιδιώξις εἰς τὸ πρόγραμμα τῆς ποθητῆς προόδου, ὅπως εἰς ἄλλους λαοὺς τῆς νοτιανατολικῆς Εὐρώπης, ἀποκτήσαντας τὴν ἐλευθερίαν των κατὰ τὸν αὐτὸν περίπου πρὸς τὸν ἑλληνικὸν λαὸν χρόνον. Ἔχει τὴν προϊστορίαν της, ποῦ ἂν διὰ λόγους ἱστορικοὺς δὲν ἐδημιούργησε παράδοσιν ἱκανὴν νὰ συνεχισθῇ, ἀπέδειξε ὅμως τὰς δυνατότητας καὶ τὰς βαθυτέρας αἰσθητικὰς τάσεις αὐτοῦ τοῦ λαοῦ.

Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀναχθῇ κανεὶς εἰς τὸ μακρυνότερον παρελθόν, ὅταν κατὰ τὸν 11ον αἰῶνα ἤκμαζε εἰς τὴν Κρήτην ἢ ἀγιογραφία καὶ παρήγγελαν ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν εἰκόνες εἰς τὸν κρητικὸν ζωγράφον Ἀνδρέαν Ρίκον, οὔτε εἰς τὰς γενεὰς τῶν Κρητῶν ζωγράφων, τῶν ὁποίων ἢ τροχιά ἐπροχώρει ἀνιούσα μέχρι τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅταν ὁ Φραγκῖσκος ὁ Α' τῆς Γαλλίας προσεκάλει εἰς τὸ Παρίσι τὸν ζωγράφον Ἀγγελον Βεργίκιον ἀπὸ τὸ Ρέθυμνον, μοναδικὸν εἰς τὰς μικρογραφίας, καὶ ὅταν μέσα εἰς ὀλόκληρον αὐτὸν τὸν ἑλληνικὸν καλλιτεχνικὸν κόσμον ἐγεννᾶτο ὁ Δομένικος Θεοτοκόπουλος ἀποτελεσματικῆς μακρᾶς ἑλληνικῆς καλλιτεργείας καὶ ὑπέροχον δεῖγμα τῆς δυναμικότητος αὐτῆς τῆς φυλῆς. Πολὺ πλησιέστερα μέχρι τῶν χρόνων τοῦ μεγάλου ἑλληνικοῦ ἀγῶνος ἀνθοῦσε εἰς τὰς νήσους τοῦ Ἰονίου ἢ ζωγραφικὴ. Οἱ Ἑπτανήσιοι, πνευματικοὶ κληρονόμοι τῶν Κρητῶν καλλιτεχνῶν, οἱ ὅποιοι μετὰ τὴν περιπέτειαν τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς τῆς νήσου των διεσκορπίσθησαν εἰς τὴν Ζάκυνθον, τὴν Κεφαλληνίαν καὶ τὴν Κέρκυραν, διεμόρφωσαν τέχνην ἰδικὴν των ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς τέχνης. Διὰ μίαν φορὰν ἀκόμη ὅπως εἰς τοὺς προϊστορικοὺς χρόνους, μετελαμπαδεύετο τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης ἀπὸ τῆς Κρήτης, ζητοῦν καταφύγια καὶ νέας ἐστίας.

Ἡ ἀτμόσφαιρα ποῦ εἶχεν εὐνοήσει ἢ Βενετία εἰς τὰς νήσους ἐξησθένισεν τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν τῶν καλλιτεχνῶν ἐκείνων, καὶ, ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν Βενετῶν διδασκάλων, ἐδημιουργήθη καὶ ἐσυνεχίσθη εἰς διάστημα δύο αἰῶνων ἢ γενεᾶ τῶν Ἑπτανησίων ζωγράφων, ποῦ κατώρθωσαν νὰ δώσουν εἰς τὰς ἐκδηλώσεις των ἰδικὰ των γνωρίσματα, ὥστε σήμερα νὰ διακρίνονται, χωρὶς γνῶσιν τῶν ὑπογραφῶν, τὰ ἔργα των ἀπὸ ἐκεῖνα τῶν συγγενῶν των αἰσθητικῶς Βενετῶν τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰῶνος. Μεταξὺ αὐτῶν, ποῦ δὲν εἶναι ὀλίγοι, ἠμποροῦν ν' ἀναφερθοῦν ὁ ἐκ Μεσσηνίας τῆς Πελοποννήσου Παναγιώτης Δοξαράς, ὁ γενάρχης τῆς ἑπτανησιακῆς σχολῆς, ὁ Ἱερόνυμος Πλακωτός, ὁ Νικόλαος Δοξαράς, ὁ Σ. Σπεράντζας, ὁ Ἀθαν. Ἀννίος, ἀπὸ τὴν Κε-

φαλληνίαν, ὁ ἐκ Κρήτης, ἀλλὰ σταδιοδρομήσας εἰς τὴν Κεφαλληνίαν Στέφ. Ζαγγαρόλας, καὶ κατὰ τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 19ου οἱ ἐκ τῆς Ζακύνθου Νικ. Καντούνης, Νικ. Κουτούζης, ὁ ἐκ Κεφαλληνίας Γερασ. Πιτζαμάνος, πού ἐκτὸς τῆς ζωγραφικῆς ἐκαλλιέργησε καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν, ἐργασθεὶς καὶ εἰς τὴν Ρωσσίαν, ὁ Π. Προσαλέντης, ὁ Κ. Γιατρᾶς.

Κατὰ τὴν ἑλληνικὴν ἐπανάστασιν τοῦ 1821 οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ ἠσθάνθησαν τὸν κοινὸν ἐθνικὸν παλμόν, ὁ Πιτζαμάνος μάλιστα ἔδωκε ἠθογραφικοὺς ἠπειρωτικούς τύπους τῆς ἐποχῆς καὶ ὁ Γιατρᾶς ἐξετέλεσε ἐγχρωμα σχέδια μὲ πρότυπα ἀπὸ ἀγωνιστὰς καὶ πρόσφυγας ἀπὸ τὴν Πελοπόννησον καὶ τὴν Ρούμελην, πού εὑρίσκονται εἰς τὴν Κέρκυραν ἢ τὴν Ζάκυνθον, ἀλλὰ πράγματι ἔμειναν ὅλοι μακρὰν ἀπὸ τὴν ἐπίπονον ζωὴν τοῦ ἀγωνιζομένου ἔθνους καὶ τὰς προσπαθείας του πρὸς ἀναδημιουργίαν. Ἡ ἀγλοκρατία τῆς Ἑπτανήσου, παρὰ τὴν συμμετοχὴν πλήθους ἑπτανησίων εἰς τὸν ἀγῶνα, ἐκρατοῦσε εἰς κάποιαν ἀπόστασιν τὴν ζωὴν τῶν νήσων ἀπὸ ἐκείνην τῆς ἄλλης χώρας πού ἔβαιναν ἤδη πρὸς τὴν ἀνεξαρτησίαν της.

Εἰς τὸ Ναύπλιον πού εἶχαν συγκεντρωθῆ κατὰ τὴν περίοδον τοῦ Καποδίστρια οἱ περισσότεροι Ἕλληνες διδάσκαλοι, καὶ ἱκανοὶ νὰ δημιουργήσουν ζωὴν προσελθόντες καὶ ἀπὸ ξένας χώρας, δὲν ἔφθασε κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἑπτανησίους ζωγράφους. Δὲν ὑπῆρχον εἰς τὴν Ἑλλάδα παρὰ οἱ ἐξ ἰδίων ἀγιογράφοι Κρήτες, Αἰγιοπελαγῖται καὶ Μανιάται συνεχίζοντες μὲ τὸν τρόπον των τὴν μεταβυζαντινὴν ζωγραφικὴν, ἀσήμαντοι ὅλοι βιοτέχναι. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πραγματικὴν λαϊκὴν φήμην εἶχε ὁ Δημήτριος Βυζάντιος, περισσότερον γνωστὸς σημερὸν ἀπὸ τὴν κωμωδίαν του «Βαβυλωνία» παρὰ ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν του, καὶ ὁ ὁποῖος διεκόςμησε ἐκκλησίας εἰς τὸ Ναύπλιον, εἰς τὰς Πάτρας καὶ εἰς τὰς Καλάμας καὶ ἐξετέλεσε καὶ καθαρῶς ζωγραφικὰ ἔργα, χωρὶς ἀξίαν, ἀλλὰ καταδεικνύοντα τὰς προθέσεις του. Κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἔζη εἰς τὸ Ναύπλιον καὶ ἡ Ἀνθία Οἰκονόμου ἀπὸ τὴν Τσαρίτσαναν τῆς Θεσσαλίας, κόρη τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου τοῦ ἐξ Οἰκονόμων, ἡ ὁποία εἶχε σπουδάσει εἰς τὴν Βιέννην καὶ πλὴν τῶν γραμμάτων ἐκαλλιέργει καὶ τὴν ζωγραφικὴν.

Οἱ Ἕλληνες κυρίως ἔβλεπαν τὴν ζωγραφικὴν εἰς τοὺς ξένους. Μεταξὺ τῶν φιλελλήνων πού κατῆλθαν τότε εἰς τὴν Ἑλλάδα ὑπῆρχαν καὶ ζωγράφοι ἢ τοὐλάχιστον σχεδιασταί, ὅπως ὁ Κριτζαίζεν πού ἔζησαν τὴν ζωὴν τοῦ στρατοπέδου καὶ ἔδωσαν εἰς σχεδιάσματα φυσιογνωμίας καὶ παραστάσεις τοῦ πολέμου.

Ἐν τούτοις ὑπῆρχεν καὶ πέραν τῆς ἀγιογραφίας λαϊκὴ τέχνη: ξυλογλύπτται, μεταλλοτεχνῖται καὶ μαρμαμαροτεχνῖται ἠσχολοῦντο μὲ διακοσμῆσεις ἐκκλησιῶν καὶ τὴν κατασκευὴν καλλιτεχνικῶν ἀντικειμένων οἰκιακῆς καὶ προσωπικῆς χρήσεως, καὶ λαϊκοὶ ζωγράφοι, ὅταν τοὺς ἐδίδοτο εὐκαιρία, ἠσχολοῦντο μὲ ἀπεικονήσεις. Ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τούτων ἦτο ὁ Παναγιώτης Ζωγράφος, εἰς τὸν ὁποῖον ἕνας ἐκ τῶν στρατιωτικῶν ἀρχηγῶν τοῦ ἀγῶνος τοῦ 1821, ὁ Ἰωάννης Μακρυγιάννης, ἀνέθεσε νὰ ἐκτελέσῃ ὑπὸ τὰς ὁδηγίας του σειρὰν ἀπὸ συνθέσεις ἐπὶ θεμάτων τῶν ἐθνικῆς ἱστορίας. Ὁ Λαϊκὸς αὐτὸς ζωγράφος ἐξετέλεσε τὰς εἰκόνας μὲ αὐτὸ, τὴν ὕλην πού ἐχρησιμοποιοῦτο παλαιότερα

καθὼς καὶ τότε, εἰς τὴν ἀγιογραφίαν καὶ τῶν ὁποίων τὰ πρότυπα κατέχει ἡ Γεννάδιος Βιβλιοθήκη τῶν Ἀθηνῶν. Ἡ ἔντονος παραστατικότης, ἡ τυποποίησις καὶ ἡ ἀρμονικὴ διάταξις τοῦ πλήθους τῶν στοιχείων πού ἔπρεπε νὰ εἰκονισθοῦν φανερόν τὸ ζῶηρον καλλιτεχνικὸν αἶσθημα τοῦ λαϊκοῦ αὐτοῦ ζωγράφου. Γνωστὸς ἐπίσης εἶναι ὁ Ἀθανάσιος Ἰατρίδης, ἐκ Καπερνησίου, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξεν αὐτόπτης προσώπων καὶ πραγμάτων τῆς ἐπαναστάσεως καὶ ἐζωγράφησε μεταξὺ τῶν ἄλλων ἐκ τοῦ φυσικοῦ τὸν Καραϊσκάκη καὶ τὸν Νικηταρᾶν. Εἰκὼν τούτου παριστῶσα τρόπον τοῦ Καραϊσκάκη ἀπὸ τὴν μάχην τῆς Ἀράχωβας σώζεται εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη τῶν Ἀθηνῶν.

§ 2. — Ἄλλ' ἡ ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς ἀρχίζει μὲ τὴν ἴδρυσιν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν γενομένην κατὰ τὸ 1836, δύο μόλις ἔτη μετὰ τὴν μεταφορὰν τῆς πρωτεύουσας ἀπὸ τοῦ Ναυπλίου εἰς τὰς Ἀθήνας. Εἰς τὴν σχολὴν αὐτὴν ἐξεπαιδεύθησαν οἱ πρῶτοι Ἕλληνες ζωγράφοι. Οἱ πρῶτοι καθηγηταὶ ἦσαν βουαροί, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἦτο καὶ ὁ Θεῖριος καὶ ὁ ἰταλὸς Βικέντιος Λάντζας. Ἄλλ' ἐκεῖνο πού ἔδωκε ἐπὶ πολλὰ ἔτη τὴν κατεύθυνσιν τῆς δημιουργουμένης ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς ἦτο τὸ κέντρον ὅπου ἀπεστέλλοντο οἱ θεωρούμενοι ἱκανοὶ πρὸς ἐκπαίδευσιν εἰς τὸ ἐξωτερικὸν ὑπότροφοι τῆς σχολῆς: τὸ Μόναχον.

Ὁ βασιλεὺς Ὄθων προσέθεσε τὰς Ἀθήνας ὡς πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν ἀνάπτυξιν εἰς τὸ Μόναχον. Εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τοῦ Μονάχου ἐσπούδασαν οἱ πρῶτοι μετεκπαιδευθέντες Ἕλληνες ζωγράφοι, καὶ ἐκεῖ ἐξακολουθοῦσαν νὰ πηγαίνουν οἱ ὑπότροφοι τῆς σχολῆς καὶ οἱ βραβευόμενοι μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνος. Ἐκεῖθεν προήρχοντο ἐπομένως καὶ οἱ Ἕλληνες καθηγηταί. Ἀναφέρομεν τοὺς κυριωτέρους ἐκ τῶν καλλιτεχνῶν τούτων μὲ τὴν χρονολογικὴν σειρὰν τοῦ σταδίου των.

Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1887) καὶ ὁ σύγχρονός του Ι. Τσόκος, ἐκ τῶν πρώτων ἀποφοίτων τῆς σχολῆς τῶν Καλῶν Τεχνῶν, εἶναι οἱ μόνοι μεταξὺ τῶν συγχρόνων των πού ἄφησαν ἔξη τῆς ἐργασίας των. Ὁ Βρυζάκης, γνωστότερος τοῦ δευτέρου, συνεπλήρωσε τὰς σπουδὰς του εἰς τὸ Μόναχον, μὲ καθηγητὴν τὸν Φὸν Ἐς, καὶ ἐξετέλεσε κατὰ τὸ πλεῖστον ρομαντικὰς συνθέσεις ἐπὶ ἱστορικῶν θεμάτων, τῶν ὁποίων γνωστότερα εἶναι ἡ ἔξοδος τοῦ Μεσσολογίου καὶ ἡ ἀποθέωσις τοῦ Μπάϋρον ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ Μάρκου Μπότσαρη. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐνδιαφέροντα διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῶν ἀνδρῶν τοῦ ἑλληνικοῦ ἀγῶνος, πολλοὺς ἐκ τῶν ὁποίων εἶδεν ὁ ζωγράφος, εἶναι καλλιτεχνικῶς ἀσήμαντα. Περισσότερον ἐνδιαφέρουν ὠρισμένα κεφάλαια, ὅπου ὁ Βρυζάκης, ἀπηλλαγμένος ἀπὸ τὴν συμβατικότητα τοῦ θέματος καὶ τὴν πομπώδη συνθετικὴν διάταξιν πού ἀκολουθοῦσε, φαίνεται εἰλικρινέστερος καὶ περισσότερο ἐλεύθερος. Ἀνάλογος ὑπῆρξεν ὁ Τσόκος, μὲ συνθέσεις ἀπὸ τὰς ὁποίας γνωσταὶ εἶναι ἡ ἀπαγχόνησις τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου καὶ ἡ δολοφονία τοῦ Καποδίστρια, καὶ μὲ πορτραῖτα ἱκανοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος.

Ὁ Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), ἐκ Τήνου, ἔπαιξεν τὸν ρόλον τοῦ πατρὸς τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς διὰ τὴν ἑλληνικὴν ψυχὴν τοῦ ἔργου του καὶ διὰ τὴν μακρὰν

διδασκαλίαν του ἐπὶ ἡμισυ περίπου αἰῶνα εἰς τὴν σχολὴν τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν, ὅπου ὑπῆρξεν ὁ πρῶτος Ἕλληνας καθηγητής. Ὑἱὸς νησιώτης μαρμαραῶ, ὁ ὁποῖος ἐξέφευγεν ἀπὸ τὴν ταπεινὴν ἐργασίαν τοῦ κοινοῦ τεχνίτου, καὶ ἐπεχείρει τὸ πρωτόγονον σκάλισμα ἀναγλύφων ἐπὶ τῶν μαρμάρων διὰ διακοσμῆσεις κτιρίων, ἐμαθήτευσεν εἰς τὴν σχολὴν Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν, συμπληρώσας τὰς σπουδὰς του ἐπὶ ἑπταετίαν εἰς τὸ Μόναχον, μετὰ καθηγητὴν κυρίως τὸν Πιλότου, διωρίσθη καθηγητής εἰς τὴν σχολὴν τῶν Ἀθηνῶν τῷ 1866, ὅπου καὶ παρέμεινεν διδάσκων μέχρι τοῦ θανάτου του. Τὸν γερμανικὸν Ἀκαδημαϊσμὸν τῶν σπουδῶν του, ἐθέρμανε ἡ ρεαλιστικὴ αἰσθησις καὶ ἐφώτισε ἡ ἑλληνικὴ ἀντίληψις. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀπετέλεσαν τὴν προσωπικότητά του ὡς καλλιτέχνη. Τὸ ἔργον του, ἡθογραφικὸν κατὰ τὸ πλεῖστον, ἔχει πάρισόν του εἰς τὴν ἑλληνικὴν λογοτεχνίαν τὸ διήγημα τοῦ Παπαδιαμάντη. Εἶναι πάντοτε ἀποτέλεσμα παρατηρήσεως, μελέτης καὶ συγκινήσεως. Τὸ «Ψαριανὸ μοιρολόϊ», ποῦ εὐρίσκειται εἰς τὴν πινακοθήκην Ἀθηνῶν, εἶναι διὰ τὸ σχέδιον καὶ τὸ συνθετικὸν του ἀποτέλεσμα ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἔργα τῶν ἑλλήνων ζωγράφων τοῦ 19ου αἰῶνος, καὶ ταυτοχρόνως ἓνα κομμάτι γνησίου ἑλληνικοῦ λυρισμοῦ. Ἄλλα του ἔργα εἶναι ἡ πυρπόλησις τῆς ναυαρχίδος ἀπὸ τὸν Κανάρη καὶ τὸ «Μετὰ τὴν πειρατείαν». Τὸ ταξεῖδι του εἰς τὴν Ἀνατολήν, μετὰ τὸν Ν. Γύζην, τοῦ ἔδωκε τὴν εὐκαιρίαν μελετῶν, καὶ ἐπλούτισε τὴν μεσογειακὴν του ἰδιοσυγκρασίαν. Ἄφησεν ἐπίσης, ἐκτὸς τοῦ πλήθους τῶν ἡθογραφικῶν συνθέσεων, πορτραῖτα ἀξία λόγου, ἔργα ἀκριβεῖας σχεδίου καὶ ζωντανοῦ χρώματος.

Ὁ Νικόλαος Γύζης (1842–1901), ἀποτελεῖ τὸ μέγα κεφάλαιον τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς τοῦ παρελθόντος, καὶ τὸν ἀνώτερον βαθμὸν τῆς ὑψώσεώς της. Νεώτερος τοῦ Λύτρα, ἐσπούδασε κατὰ τὴν ἰδίαν περίπου ἐποχὴν, καὶ ἀπεστάλη καὶ αὐτὸς ὡς ὑπότροφος δι' εὐρυτέρας σπουδὰς εἰς τὸ Μόναχον, μολοντί ὁ ἴδιος εἶχεν ἐκδηλώσει τὴν ἐπιθυμίαν νὰ σταλῆ εἰς τὴν Ρώμην. Κατορθώσας νὰ διακριθῆ μετὰ τῶν συναδέλφων του τῆς Βαυαρικῆς πρωτευούσης, ὅχι μόνον ὡς σπουδαστής, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ σταδίον του ὡς ζωγράφου, ἔτυχε κατὰ τὸ 1888 τῆς μεγάλης ἀναγνωρίσεως νὰ διορισθῆ καθηγητής εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τοῦ Μονάχου. Κατελέχθη ἔκτοτε μετὰ τῶν ἐπιφανῶν ζωγράφων τῆς Γερμανίας, ἀλλ' ἡ τέχνη του παρέμενε διακεκριμένη καὶ προδίδουσα τὰ στοιχεῖα τῆς φυλῆς του. Ἐμποτισμένος ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸν ἰδεῶδες, ἐπεδίωκε τὴν κλασσικὴν λιτότητα καὶ τὴν εὐγένειαν τῆς γραμμῆς, τὴν ἐναρμόνησιν τῶν στοιχείων τῶν ἀποτελούντων τὸ σύνολον, τὴν ἐξύψωσιν τῆς ζωγραφικῆς εἰς πνευματικὸν καὶ ποιητικὸν ἐπίπεδον, ὅπου συλλαμβάνονται καὶ ἀποκρυσταλλοῦνται εἰς ὑψηλὰς ἐκτάσεις ἰδέαι καὶ αἰσθήματα. Τὸ ἔθνηκόν του αἰσθημα, καλλιεργηθὲν εἰς ἐποχὴν καθ' ἣν ἦσαν νωπαὶ αἱ ταλαιπωρίαι τῆς δουλείας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὸν ὠθησε εἰς πίνακας ἐμπνευσθέντας ἐκ τῆς ἐθνικῆς ζωῆς, ὅπως τὸ «Κρυφὸ Σχολεῖο», τὸ «Παιδομάζωμα», ἡ «Χαρτομάντις», οἱ «Ἀρραβῶνες», τὸ «Καρναβάλι», ὅπου ἡ ρομαντικὴ του διάθεσις δὲν ἐλαττώνει τὴν ὀληρῆ ζωγραφικὴν ἀξίαν τῶν ἔργων, θαυμαστὴν διὰ τὴν δύναμιν τῆς φωτοστιάσεως, τὴν συναισθηματικὴν ἑκφρασίαν τῶν μορφῶν καὶ τὴν σύνθεσιν τῶν ἐσωτερι-

κῶν, τὴν προδίδουσαν βαθεῖαν μελέτην τῶν μεγάλων Φλαμανδῶν. Ὁ «Θρίαμβος τῆς Βαυαρίας», ἔργον μνημειακόν, ἐκτελεσθὲν κατόπιν παραγγελίας ἐπισήμου, ἀποτελεῖ τὴν μεγαλυτέραν του προσπάθειαν. Ὁ θάνατος εὐρῆκε τὸν Γύζην κατὰ τὴν ἀκμὴν του ἀκόμη, καὶ ἐνῶ παρεσκευάζετο τὸ νέον ἔργον του «Ὁ Νυμφίος ἔρχεται», διὰ τὸν ὁποῖον ἐπίστευε ὅτι θ' ἀπετέλει τὸ κορυφώμα τῆς ἐκδηλώσεώς του. Τὸ ἔργον του εὐρῆκε μιμητὰς εἰς τὴν Εὐρώπην. Ὁ ἑλβετὸς τεχνοκρίτης Ρίττερ τὸν κατατάσσει μετὰ τῶν ὀκτῶ μεγάλων ζωγράφων τοῦ 19ου αἰῶνος, μετὰ τῶν ὁποίων καταλέγει καὶ τὸν Σενγκαντίνι, ὁ δὲ Φὸν Λέμπαχ, γράφων περὶ τῆς γνησίας του καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος, λέγει ὅτι εἰς τὴν ζωγραφικὴν του, παρὰ τὴν μέχρι τοῦ τέλους τοῦ βίου του διαμονὴν εἰς τὸ Μόναχον, παρέμεινεν Ἕλληνας, καὶ χαρακτηρίζει τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Γύζη ὡς «ἀνάμνησιν ἀπὸ τοῦς δισχιλιετείς προγόνους», προδίδον διὰ τῶν λεπτῶν μορφῶν καὶ τῆς ἑλληνίζουσας γραμμῆς τὴν νοσταλγίαν τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τὴν μεγάλην ἀκμὴν τοῦ ὠραίου εἰς τὴν Ἑλλάδα.

Ὁ Ν. Κουνελάκης (1829–1869), ἐκ Κρήτης ἐσπούδασε τὴν ζωγραφικὴν εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῆς Πετροπόλεως, ὅπου καὶ ἐτιμήθη διὰ πρῶτου βραβείου. Ἐταξίδευσεν ἔπειτα εἰς τὴν Ἰταλίαν, ὅπου εἰς τὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα ἐσπούδασε τὴν ἀναγέννησιν, παραμείνας καὶ ἐργασθεὶς ἔπειτα εἰς τὴν χώραν αὐτήν. Ἐξετέλεσε συνθέσεις ἀξίας προσοχῆς διὰ τὴν ἐνότητά του συνόλου καὶ διὰ τὸ ἔντονον χρῶμα.

Ὁ Κ. Βολωνάκης (1837–1907), ἐκ Κρήτης, σπουδᾶσας εἰς τὸ Μόναχον ἐκαλλιέργησε τὴν θαλασσογραφίαν, κατὰ πρῶτον εἰς τὴν Τεργέστην καὶ ἔπειτα εἰς τὰς Ἀθήνας, ὅπου διωρίσθη καθηγητής τῆς σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν. Παρήγαγε ἀξιολόγους πίνακας ἐπὶ ἱστορικῶν θεμάτων, ὅπως ἡ «Ναυμαχία τῆς Λίσσας», ἀγορασθεῖσα ὑπὸ τοῦ αὐστριακοῦ Κράτους διὰ τὴν Ἀκαδημίαν, ἡ ἐν «Σαλαμίνι Ναυμαχία», ἡ «Πυρπόλησις τῆς Ναυαρχίδος ἀπὸ τὸν Κανάρη», ἡ «Ἐπάνοδος τῶν Ἀργοναυτῶν», ἡ «Ἐξοδος τοῦ Ἀρεως», καθὼς καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα, ἐκ τῶν ὁποίων καταφαίνεται ὅχι μόνον ἡ μελέτη τοῦ τύπου τῶν πλοίων, ἀλλὰ καὶ τὸ αἰσθημα τῆς θαλάσσης, τῆς ὁποίας τὴν ὑγρότητα, τὴν κίνησιν καὶ τὸ φῶς ἐγνώριζε ν' ἀποδίδη, ἀποβάς εἰς τὴν Ἑλλάδα ὁ διδάσκαλος τοῦ εἴδους.

Ὁ Π. Λεμπέσης, ἐκ Κρανιδίου, προῆλθεν ἐκ τῆς σχολῆς τῶν Ἀθηνῶν καί, μολοντί ἡσχολήθη κατὰ τὸ στάδιόν του κυρίως εἰς τὴν ἀγιογραφίαν, ἐκαλλιέργησεν ἐν τούτοις μετὰ ἀξιόλογα ἀποτελέσματα καὶ τὴν τοπιογραφίαν καὶ τὴν ζωγραφικὴν ἐπὶ ἡθογραφικῶν θεμάτων. Πλεῖστα ἐκ τῶν ἔργων του τοῦ εἴδους τούτου θαμάζονται διὰ τὸ γνήσιον αἰσθημα τῆς φύσεως καὶ τῆς ζωῆς.

Ὁ Ἀνδρέας Κουτίζης (1842–1910), ἐκ Πόντου, ἐσπούδασεν εἰς τὴν Πετροπόλιν, ὅπου καὶ διέπρεψεν ὡς τοπιογράφος, θαυμαζόμενος διὰ τὸ χρῶμα του καὶ τὴν ρεαλιστικὴν του δύναμιν. Ἔργα του ὑπάρχουν εἰς τὰς πινακοθήκας τῆς Πετροπόλεως, τῆς Μόσχας καὶ τῶν Ἀθηνῶν.

Ὁ Ἰωάννης Δούκας (1841–1916), ἐξ Ἀργυροκάστρου, ἐσπούδασεν εἰς τὰς

Ἀθήνας καὶ συνεπλήρωσε τὰς σπουδὰς του εἰς τὴν Βιέννην καὶ τὴν Μασσαλίαν, ἔργασθεις εἰς Παρισίους, ἐξέθετεν ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν εἰς τὸ Σαλὸν τῶν Παρισίων καὶ ἐβραβεύθη εἰς τὴν Ὀλυμπιακὴν ἐκθεσὶν τοῦ 1870 καὶ τὴν Διεθνῆ ἐκθεσὶν τῆς Κρήτης τοῦ 1900. Ἡ ἐργασία του εἰς τὴν προσωπογραφίαν τὸν φέρει εἰς τὴν σειρὰν τῶν καλλιτέρων ἐλλήνων ζωγράφων τοῦ 19ου αἰῶνος.

Ὁ Ν. Ξυδιᾶς, ἐκ Κεφαλληνίας, σύγχρονος τοῦ Λύτρα, ἠργάσθη ἐπὶ πολλὰ ἔτη εἰς τὴν Πετρούπολιν, τὸ Λονδῖνον καὶ τοὺς Παρισίους, καλλιεργήσας πλὴν τῆς προσωπογραφίας καὶ τὴν σύνθεσιν. Ὁ Ι. Ἀβλιχος, ἐκ Κεφαλληνίας, ἐσπούδασεν εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ ἐζωγράψεν κατὰ ρεαλιστικὸν τρόπον σκηνὰς τῆς οἰκιακῆς ζωῆς καὶ προσωπογραφίας μὲ προσιδιάζοντα χαρακτῆρα.

Φαινόμενον πρωτοῦ ἐκδηλώσεως ἐξαιρετικῆς ἀξίας ὑπῆρξεν ὁ Ἰωάννης Ἀλταμούρας (1852-1875), ἐκ Σπετσῶν. Υἱὸς τοῦ ἰταλοῦ ζωγράφου Φραγκίσκου Ξαβερίου Ἀλταμούρα καὶ τῆς ἑλληνίδος ζωγράφου Ἐλένης Μπούκουρη, ἐξεδηλώθη ἐνωρίτατα ὡς θαλασσογράφος καὶ συνεπλήρωσε τὰς σπουδὰς του εἰς Κοπεγχάγην, δι' ὑποτροφίας τοῦ βασιλέως Γεωργίου τοῦ Α'. Μετὰ τὴν ἐπάνοδόν του εἰς τὰς Ἀθήνας, ἐξετέλεσε σειρὰν θαλασσογραφιῶν ἐπὶ θεμάτων ἱστορικῶν καὶ μάλιστα τοῦ κατὰ θάλασσαν ἀγῶνος τῆς Ἑλληνικῆς ἀνεξαρτησίας. Ὁ Ἀλταμούρας ἀπέθανεν μόλις εἰς ἡλικίαν 23 ἐτῶν καὶ ὅμως τὰ ἔργα πού ἄφησεν, καὶ τὰ ὅποια δὲν εἶναι ὀλίγα, φανερόν τὸ αἶσθημα τῆς θαλάσσης, γνῶσιν τῶν θεμάτων καὶ τῶν πολυσυνθέτων ἀντικειμένων πού ἀπεικόνισε, καθὼς καὶ ὠριμότητα καὶ ποιὰν τινα ἐλευθερίαν εἰς τὴν ἐκτέλεσιν. Διὰ τοῦτο ὁ πρόωρος θάνατός του κρίνεται ὡς πραγματικὴ ἀπώλεια διὰ τὴν ἑλληνικὴν ζωγραφικὴν.

Ὁ Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909), ἐκ Κωνσταντινουπόλεως, ἐσπούδασεν τὴν ζωγραφικὴν εἰς Παρισίους εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Ζερόμ. Μὲ ζωηρὰν μεσογειακὴν ἰδιοσυγκρασίαν, μὲ ἀγάπην πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ζωὴν, ἐξετέλει κατ' ἔτος ταξείδια εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἀνατολήν, ἐπεσκέφθη τὰς Μονὰς τοῦ Ἁγίου Ὀρους, τὴν Μικρὰν Ἀσίαν, τὴν Αἴγυπτον καὶ τὴν Παλαιστίνην, σπουδάζων τὴν φύσιν καὶ τὴν ζωὴν, καὶ ἀντλῶν τὰ θέματά του διὰ τοὺς πίνακάς του. Ἐξέθετεν ἔργα εἰς τὰς ἐκθέσεις τῶν Παρισίων, τοῦ Λονδίνου καὶ τῶν Ἀθηνῶν, γνωστὸς εἰς ὅλην τὴν Εὐρώπην ὡς ζωγράφος τῶν θεμάτων τῆς Ἀνατολῆς. Μεταξὺ τῶν ἔργων του, τὰ ὅποια διακρίνονται διὰ τὸ ποιητικὸν αἶσθημα, τὴν ἐξιδανίκευσιν τῶν μορφῶν καὶ τὴν ζωηρότητα τοῦ χρώματος, τὰ καλλίτερα εἶναι «Ὁ φυλακισμένος», «Αἱ κακαὶ εἰδήσεις», «Ἡ Μεγάλῃ Παρασκευῇ», «Προσευχὴ πρὸ τῆς Μεταλήψεως», «Ἡ αἰχμάλωτος», «Τὸ χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε». Ὁ Ράλλης ἐξελέγη κατὰ τὸ 1900 μέλος τῆς ἑλλαοδικοῦ ἐπιτροπῆς, κατὰ τὴν παγκόσμιον ἐκθεσὶν τῶν Παρισίων.

§ 3. — Ἀπὸ τῆς περιόδου τῆς διδασκαλίας τοῦ Νικηφόρου Λύτρα, ἡ σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν ἐδημιούργει ζωγράφους διὰ τὴν σταδιοδρομίαν τῶν ὁποίων, καὶ τῶν καλῶν ἀκόμη, δὲν ἦσαν εὐνοϊκοὶ οἱ οἰκονομικοὶ ὄροι τῆς ζωῆς τῆς μικρᾶς τότε Ἑλλάδος. Πλεῖστοι ἐκ τῶν ζωγράφων τούτων ἀπερροφήθησαν ἀπὸ τὴν ἀγιογρα-

φίαν, εἰς τὴν ὁποίαν οὔτε ἡ Βυζαντινὴ παράδοσις ἐσυνεχίζετο, οὔτε ἠνοίγοντο νέοι δρόμοι, καὶ ἐπομένως δὲν παρείχετο στάδιον καλλιτεχνικῆς ἀναπτύξεως εἰς τὸ εἶδος τοῦτο. Ἀλλ' ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν μετὰ τὸ 1860 ζωγράφων προέβαλον καὶ καλλιτέχναι ἀξιοὶ τοῦ ὀνόματος.

Ὁ Περικλῆς Πανταζῆς ἐσπούδασεν εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ ἐσυνέχισεν τὰς σπουδὰς του εἰς Παρισίους, ἐγκατασταθεὶς ἔπειτα εἰς τὰς Βρυξέλλας, ὅπου διέπρεψεν κυρίως ὡς τοπιογράφος, ἐπηρεασθεὶς ἀπὸ τὰς πρώτας πρὸς τὸν ἐμπρεσιονισμόν τάσεις. Ἔργα του ὑπάρχουν εἰς τὰς πινακοθήκας τῶν Βρυξελλῶν καὶ τῶν Ἀθηνῶν.

Ὁ Γεώργιος Ἰακωβίδης (1858-1932), ἐκ Μυτιλήνης, ἀφοῦ ἐσπούδασεν εἰς τὰς Ἀθήνας, μετέβη εἰς τὸ Μόναχον, ὅπου συνεπλήρωσεν εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τὰς σπουδὰς του, ὑπὸ τὸν Λέφτς καὶ τὸν Μάξ, καὶ παρέμεινεν ἐκεῖ ἐργαζόμενος μέχρι τοῦ 1900, ὅποτε κατῆλθεν εἰς τὰς Ἀθήνας ὡς διευθυντῆς τῆς ἐθνικῆς πινακοθήκης, ἀναλαβὼν μετὰ τοῦτο τὴν διεύθυνσιν τῆς σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν, καὶ ἐκλεγείας μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἅμα τῇ συστάσει τῆς. Ἐμπρεσιονιστῆς μὲ τὸν τρόπον πού διεμορφώθη τὸ κίνημα τοῦτο εἰς τὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου, μὲ ζωηρὰν τὴν αἶσθησιν τοῦ φωτός καὶ τοῦ χρώματος, παρήγαγεν, ἐκτὸς τῶν ἀξιολόγων προσωπογραφιῶν του, συνθέσεις ἐσωτερικῶν μὲ κυριαρχοῦσαν τὴν χαρούμενην παιδικὴν ζωὴν, τῆς ὁποίας ἐγνώριζεν νὰ ἀποδίδῃ τὴν ζωντανὴν ἔκφρασιν καὶ τὰ συναισθήματα: «Ἡ παιδικὴ συναυλία», «Ὁ παιδικὸς καυγᾶς», «Τὰ μικρὰ βάζα», «Τὸ κτένισμα τῆς ἐγγονῆς», εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀξιολογωτέρους τοῦ πίνακος. Ἔργα του εὐρίσκονται εἰς πλεῖστας πινακοθήκας τῆς Εὐρώπης.

Ὁ Γεώργιος Ροῦλός (1867-1928), ἐξ Ἀθηνῶν, ὅπου καὶ ἐσπούδασεν, συνεπλήρωσε τὰς σπουδὰς του εἰς τὸ Μόναχον, μαθητῆς τοῦ Γύζη, καὶ ἔπειτα μετέβη εἰς Παρισίους, ὅπου καὶ εἰσῆλθεν εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Μπενζαμὲν Κονστάν. Ἐπανελθὼν εἰς τὰς Ἀθήνας, διωρίσθη καθηγητῆς εἰς τὴν σχολὴν τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Ἐνα δεῦτερον μακρὸν ταξεῖδι εἰς τὸ Λονδῖνον καὶ τοὺς Παρισίους ὑπῆρξε παραγωγικόν. Τὰ ἔργα του τὰ ἐκτελεσθέντα εἰς τὸ Λονδῖνον ἀποτελοῦν τὴν κορυφῶσιν τῆς ἐκδηλώσεώς του, ἡ ὁποία ἐνδιαφέρει διὰ τὸ σχέδιον, διὰ τὴν τολμηρὰν σύνθεσιν καὶ τὸ γνήσιον φῶς. Μετασχὼν εἰς τὸν πολέμον τοῦ 1897, ἔδωκε πλὴν τῶν μεγάλων του συνθέσεων, ὅπου τὸ ἐπίσημον τῶν παραγγελιῶν ἀπαιτοῦσε παραστατικὴν τὴν ἀπεικόνισιν, πίνακας πραγματικῆς συλλήψεως τῆς δραματικῆς ὄψεως τοῦ πολέμου, τῶν ὁποίων ὁ ἀξιολογώτερος εἶναι «Ὁ πανικός». Τὰ γνωστότερα ἐκ τῶν ἔργων του εἶναι «Οἱ ποιηταί», «Ὁ Πατριάρχης Γρηγόριος», «Ὁ Πᾶν καὶ ἡ Νύμφη», «Ὁ Δ. Βικέλας», πού κατατάσσεται μεταξὺ τῶν καλλυτέρων ἑλληνικῶν προσωπογραφιῶν.

Ὁ Σπυρίδων Βικᾶτος, ἐξ Ἀργοστολίου, ἀφοῦ ἐσπούδασε εἰς τὰς Ἀθήνας, συνεπλήρωσεν τὰς σπουδὰς του εἰς τὸ Μόναχον ὑπὸ τὸν Γύζην καὶ τὸν Λέφτς, καὶ διωρίσθη ἀκολούθως καθηγητῆς εἰς τὴν σχολὴν Καλῶν Τεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν, ὅπου ἐδίδαξε ἐπὶ τριακονταετίαν. Ἐμπρεσιονιστῆς τῆς Γερμανικῆς σχολῆς, διακρίνεται κυρίως διὰ τὴν εὐχέρειαν καὶ τὴν δύναμιν εἰς τὴν ἀπεικόνισιν προσώπων καὶ διὰ τὰ

συνθετικά έργα τῆς ἡρέμου οἰκιακῆς ζωῆς. Ἔργα του ὑπάρχουν εἰς τὰς πινακοθήκας Μονάχου, Βελιγραδίου καὶ Ἀθηνῶν.

Ὁ Γεώργιος Χατζόπουλος ἐκ Πατρῶν, ἐκπαιδευθεὶς εἰς τὴν ἀκαδημίαν τοῦ Μονάχου, ἡσχολήθη μὲ τὴν τοπιογραφίαν καὶ τὴν θαλασσογραφίαν, ἀλλ' ἡ κυριώτερα του ἐπίδοσις ἀπέβη ἡ ἀνακαίνησις παλαιῶν πινάκων, εἰς τὴν ὁποίαν εὗρε τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἀφοσιωθῇ ὡς ἐπιμελητῆς τῆς ἐθνικῆς πινακοθήκης ἐπὶ πολλὰ ἔτη.

Ὁ Ὀδ. Φωκᾶς, ἐσπούδασε εἰς τοὺς Παρισίους καὶ ἐκαλλιέργησε τὴν τοπιογραφίαν, διαδεχθεὶς ἀκολούθως τὸν Χατζόπουλον, ὡς ἐπιμελητῆς τῆς πινακοθήκης. Ὁ Β. Μποκατσιάμπης, ἐκ Κερκύρας, ἐσπούδασεν εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ ἡσχολήθη κυρίως εἰς τὴν τοπιογραφίαν, ἀποβάς διὰ τῆς ἐμπρεσιονιστικῆς του τέχνης ζωγράφος τοῦ Κερκυραϊκοῦ τοπίου, πλουσίου εἰς χρῶμα καὶ εἰς φῶς.

Ὁ Ἀγγελος Γιαλονᾶς, ἐκ Κερκύρας, ἐσπούδασεν εἰς τὴν Βενετίαν, τὴν Νεάπολιν καὶ τὴν Ρώμην. Ἀφοσιώθη εἰς τὴν μελέτην τῆς φύσεως καὶ ἰδιαιτέρως τῆς πατρίδος του, ὅπου κατὰ τὸ πλεῖστον παρέμεινε ἐργαζόμενος. Ἐπιδοθεὶς εἰς τὴν ὑδατογραφίαν, παρήγαγε πίνακας διακρινόμενους διὰ τὸ ποιητικὸν αἶσθημα καὶ τὴν εὐαισθησίαν πρὸ τοῦ φαινομένου τῆς φύσεως. Ἐταξίδευσεν εἰς τὴν Τουρκίαν, τὴν Αὐστρίαν, τὴν Ἰσπανίαν, τὴν Γαλλίαν, τὴν Ἀγγλίαν, τὴν Αἴγυπτον καὶ τὴν Ἑλβετίαν, ἀποκομίζων ἐξ ἑκάστης χώρας τοπία πλήρη γραφικότητος. Ἔργα του ἐξετέθησαν ὄχι μόνον εἰς τὰς Ἀθήνας, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ Σαλόν τῶν Παρισίων, εἰς τὴν Μαδρίτην καὶ εἰς τὸ Λονδῆνον, ὅπου εἶχε πραγματικὸν θρίαμβον, ἀγορασθέντων τῶν ἐκτεθέντων ἔργων του ἐντὸς μιᾶς ἡμέρας. Ἐξαιρετικὰ ἐκ τῶν ἔργων τούτων, πλὴν τῶν ἄλλων συλλογῶν, εὐρίσκονται εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς συλλογὰς τῶν ἀνακτόρων τῆς Ἑλλάδος, τῆς Ἀγγλίας, τῆς Ἰταλίας, τῆς Σαξονίας, τοῦ Βερολίνου, τῆς Πετρούπολεως καὶ τῆς Βιέννης.

(Ἐπεταὶ συνέχεια).

ΙΤΑΛΙΚΕΣ ΜΑΚΕΤΤΕΣ

τοῦ λογοτέχνου καὶ ποιητοῦ κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑ

ROMA

Μὲ τὴν Ἀθήνα στάθηκες πατρίδα σὺς πατρίδες
Τὸ βάρος δὲν σὲ κούρασε ποτὲ τῆς Ἱστορίας
Στιγμὲς γὰρ σὲ μετροῦν, θαρρεῖς, οἱ χιλιετηρίδες
Κι ὅλο σὲ φλέγει ὁ πυρετὸς τῆς κοσμοκρατορίας.

S. PIETRO

Μ' ἄββεστη τὴν κατάπληξην καὶ μάρμαρον τὸ δέος
Μὲ τέτοιαν ὕλην σ' ἔχτισαν καὶ τέτοιο χτίσμα μένεις.
Κάθε στιγμήν σὲ προσκυνοῦν χιλιάδες — Τελευταῖος
Τὸ βλέμμα ὑψώνω στὴ γραμμὴ: «Σὺ βόσκεις... Σὺ ποιμένεις...».

VIA VITTORIO VENETO

Βαθύ μου πλατανόρεμα, λοξό μου κατηφόρι,
Τῆς ξηνητεῖᾶς ἀλόγυρε, τοῦ κόσμου σταυροδρόμι,
Κι ἂν χίλιους δρόμους ἔχουμε νὰ ῥθοῦμε οἱ κοσμοπόροι
Μονάχα ἐσὺ μᾶς ὀδηγεῖς κατάκαρδα στὴ Ρώμην!

PINCIO

Ἄν ἔχη ὁ κόσμος ὁμορφες σκοπέδες, κ' ἐσὺ ἀπ' τὶς πρώτες!
Ποὺς ξέρει τὸ ταξίδεμα κ' ἐσένα δὲ σὲ ξέρει;
Τὸ αἰώνιο σου πανόραμα μὲ τίς σεβάσιμες νότες
Καὶ στὸν τυφλὸ θὰ μπόρηγε τὸ φῶς νὰ ξαναφέρῃ...

VILLA BORGHESE

Ἄπ' τὸν Ὀβίδιο τ' ἄκουσα κι ἀπ' τὸ Μπερνίνι τῶδα
Τῆς Δάφνης καὶ τοῦ Ἀπόλλωνα τὸ ἐρωτικὸ κυνήγι,
Μὰ ἐδῶ, πίσω ἀπ' τὰ πεῦκα σου κι ἀπ' τ' ἄλικά σου ρόδα
Ἄχ! φτάνει νὰ τὴν ξαναβρῇ καὶ δὲν θὰ τοῦ ξεφύγῃ!

Ο ΟΜΗΡΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΛΕΟΠΑΡΝΤΙ

του καθηγητοῦ καὶ λογοτέχνου ΙΩΣΗΦ ΜΑΡΟΥΣΙΓ

Ἐκ τῶν «Ἑλλήνων» — γράφει μὲ θαυμασμό ὁ Γεώργιος Hegel — βρισκόμαστε σὰ στὸ σπῆτι μας, γιατί μ' αὐτοὺς μπαίνομε στὸ βασίλειο τοῦ πνεύματος. Ἐδῶ ἀρχίζει ἡ ἀληθινὴ νεότης τῆς Ἱστορίας ... Ὁ ἑλληνικὸς βίος εἶναι ἀληθινὴ περίοδος νεότητος, πού ἀρχίζει μὲ ἕναν νέον καὶ τελειώνει μὲ ἕναν ἄλλο ...

Στὴν ἀρχὴ τῆς θαυμασίας αὐτῆς ἐποχῆς ὁ φιλόσοφος τῆς Στουτγάρτης βλέπει τὸν Ἀχιλλέα, τὸν νέον τῆς ποιήσεως. Μὲ τὸν εὐσταλῆ αὐτὸν ἥρωα ἀρχίζει ὁ ἑλληνικὸς βίος· ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος, πού πεθαίνει στὰ τριάντα τοῦ χρόνιου, ὀδηγεῖ στὸ τέλος τῆς τὴν ἀληθινὴ νεότητα τῆς Ἑλλάδος.

Μὲ τὸν ἕνα καὶ μὲ τὸν ἄλλο παρουσιάζεται ἡ πιὸ ὁμορφὴ καὶ πιὸ ἐλεύθερη νεότης.

Ὅπως πρὶν ἀπὸ πενήντα καὶ περισσότερα χρόνια γιὰ τὸν Giambattista Vico, ἔτσι καὶ γιὰ τὸν Γεώργιο Hegel, ὁ Ὅμηρος εἶναι «τὸ βασικὸ βιβλίον τῶν Ἑλλήνων». Θεμελιώνοντας σωστὰ τὴν ἱστορία τοῦ γενναίου λαοῦ καὶ τοῦ διαγούου ἐκείνου πολιτισμοῦ, ἐπάνω στὴν Ἰλιάδα καὶ στὴν Ὀδύσεια, βλέπει ἐκεῖ, στὸ κατῶφλι τοῦ θαυμαστοῦ ἐκείνου κόσμου, — σὰν πλᾶσμα ἀληθινὸ καὶ σύμβολο καὶ ὄραμα μαζί — τὸν ὁμηρικὸν Ἀχιλλέα, ἔτσι ὅπως τὸν ἐτραγούδησε ὁ θεῖος Ὅμηρος, πρὸς μεγάλην δόξαν τῶν συμπολιτῶν καὶ τῆς χώρας του, καὶ δόξαν ὅλων τῶν ἀληθινῶν ἀνθρώπων ἀνάμεσα στοὺς αἰῶνας.

Οἱ ποιητὰ ὑπῆρξαν βέβαια πρὶν ἀπὸ τοὺς ἱστορικούς· ὅταν γεννήθηκαν οἱ μῦθοι ἦσαν διηγήματα ἀληθινὰ καὶ σοβαρά, βεβαιώνει μὲ πεποίθησι ὁ Vico. Οἱ καλύτερες μελέτες καὶ οἱ καλύτεροι μελετητὰ τὸν ἐδικαίωσαν στὰ οὐσιαστικὰ ζητήματα.

Καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Vico καὶ στὸν καιρὸ του, μιλοῦσαν γιὰ τὸν Ὅμηρο καὶ τὴν ποιησί του μὲ στενὸ πνεῦμα καὶ σκέψι, καὶ χανόντουσαν σὲ ζητήματα μικρῆς καὶ μηδαμινῆς σημασίας. Ποῖες καὶ πόσες ἦταν οἱ γνώσεις του, σὲ ποία πόλι γεννήθηκε, πόσο ἔζησε, ἂν ὑπῆρξε ποτέ, ἂν μπορούσαν ν' ἀποδοθοῦν στὸν ἴδιο συγγραφέα ἡ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσεια. Δὲν ἐσκέπτοντο, — ἢ δὲν ἐσκέπτοντο ἀρκετὰ, — πὼς ἀπὸ τὸν ὕπατο Ἑλληνα ποιητὴ ἐγνώριζαν ἐκεῖνο, πού πρὸ πάντων ἐνδιέφερε νὰ ξέρουν, τὰ ἔργα του· πὼς ἀκριβῶς στὰ ἔργα ἐκεῖνα, Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσεια, ἔπρεπε νὰ ἀναζητήσουν τὸν ἀληθινὸ Ὅμηρο.

Ὁ Giambattista Vico ὑπῆρξεν ἴσως ὁ πρῶτος, πού τὸ εἶδε μὲ καθαρὰ μάτια γι' αὐτὸ εἶδε πράγματα, πού ἔμειναν σκοτεινὰ γιὰ τοὺς ἄλλους. Γιὰ τὸ φιλόσοφο τῆς Νεαπόλεως, ὁ Ὅμηρος ἀξίζει τρία «ἀθάνατα ἐγκώμια»: ὅτι ἔγινε ρυθμιστὴς τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, πατὴρ τῶν ἄλλων ποιητῶν, πηγὴ ὅλης τῆς ἑλληνικῆς φιλοσοφίας.

Στὸν τραγουδιστὴ ὅμως τοῦ Ἀχιλλέως καὶ τοῦ Ὀδυσσεὺς ὁ Vico ἀναγνωρίζει

καὶ «ὅλα τὰ ἄλλα πλεονεκτήματα, πού τοῦ ἀπονέμουν οἱ διδάσκαλοι τῆς ποιητικῆς τέχνης». Καὶ γιὰ τὸν Vico, ὁ Ὅμηρος εἶνε ἀπαράμιλλος εἰς τίς ἄγριες καὶ ὑπερήφανες παραβολές του, εἰς τίς γνώμες του, γεμάτες θεῖα αἰσθήματα, εἰς τὴν ἔκφρασί του «γεμάτη σαφήνεια καὶ λαμπρότητα». Οὔτε φιλοσοφίες, οὔτε τέχνες ποιητικῆς καὶ κριτικῆς, πού ἤλθαν ἔπειτα μπόρεσαν — βεβαιώνει ὁ Giambattista Vico — νὰ τοποθετήσουν σὲ μικρὴ ἀπόστασι πίσω ἀπὸ τὸν Ὅμηρο ἄλλο ποιητὴ.

Ὁ Φιλόσοφος γέρνει μὲ θρησκευτικὴ ὑπόκλισι μπροστὰ στὸν πρῶτο αὐτὸ ποιητὴ, τὸν ὁποῖο τοποθετεῖ στὰ χρόνια τοῦ Νουμᾶ Πομπηλίου, τριανταεπτὰ χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὴν ἱδρυσι τῆς Ρώμης, τὸ ποιητὴ πού δὲν ἔχει ὠρισμένη μικρὴ πατρίδα, ἀλλ' εἶναι υἱὸς ὀλοκλήρου τοῦ καταπληκτικοῦ Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ.

Καὶ ξαναρχίζοντας τὸ ἐγκώμιο τοῦ Φιλοσόφου, πού φαίνεται σὰν τραγοῦδι συγκινητικὸ, ἕνας μεγάλος ποιητὴς τῆς νεώτερης Ἰταλίας, ὁ Τζιάκομο Λεοπάρντι, φωνάζει μὲ θαυμασμό: «Ὅλα ἐτελειοποιήθηκαν ὕστερα ἀπὸ τὸν Ὅμηρο, ἢ ποίησις ὅμως ὄχι».

Γιὰ τὸν Λεοπάρντι, «στὸν Ὅμηρο ὅλα εἶναι ἀόριστα, ὅλα εἶναι ὑπερόχως ποιητικὰ στὴν πιὸ ἀληθινὴ, τὴν πιὸ σωστὴ καὶ τὴν πιὸ δυνατὴ ἔκτασι τῆς λέξεως». Στὸ Λεοπάρντι ἀρέσει ὅτι πρόσωπο καὶ ἱστορία τοῦ Ὀμήρου, «ὅλα ἐξελίσσονται καὶ θάβρονται μέσα στὸ μυστήριον». Τὸ μυστήριον αὐτὸ — μαζί μὲ τὴ «βαθεῖα ἀρχαιότητα καὶ ἀπόστασι καὶ διαφορά τῆς ἐποχῆς του — συντελεῖ στὴν ἐνίσχυσι τῆς φαντασίας».

Ἐτσι «καὶ ὁ Ὅμηρος εἶναι ἰδέα ἀόριστος καὶ ἐπομένως ποιητικὴ».

Καὶ ἡ «ἀνόητη ἀμφιβολία», πὼς ὁ Ὅμηρος δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀληθινὸ παρὰ «ἰδέα», βοηθαίει γιὰ νὰ σχηματισθῇ ὀλόγυρα στὴ θεῖα αὐτὴ ποίησι κατάλληλη ἀτμόσφαιρα. Μπροστὰ στὴν Ἰλιάδα — εἰς τὴν ὁποία «ὅλα τὰ ἐπικά ποιήματα ἀπὸ πολὺ μακρὰ ὑποχωροῦν» — ὁ Τζιάκομο Λεοπάρντι αἰσθάνεται σὰν μιὰ ἱερὴ κατάπληξι· τόση καὶ τέτοια τοῦ φαίνεται ἡ ὁμορφία τοῦ μοναδικοῦ ἔργου.

Βλέπει στὸν Ἀχιλλέα «ἕναν ἄνθρωπο ἐξόχως θαυμαστό», στὸν Ἐκτορα, «ἕναν ἥρωα ἐξόχως ἀγαπητό». Καὶ τοῦτο εἶναι, γιὰ τὸ Λεοπάρντι, «θαυμάσια τέχνη» τοῦ Ὀμήρου: ὅτι ἠμπόρεσε νὰ προκαλέσῃ στοὺς Ἑλλήνωνς ἐκτίμησι καὶ συμπάθεια καὶ γι' αὐτοὺς ἀκόμη τοὺς ἐχθρούς των.

Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι, ὅπως φαίνεται στὸ Λεοπάρντι, τέχνη, ὅσον καὶ ἂν εἶναι ἀξιοθαύμαστη, τοῦ Ὀμήρου. Εἶναι τὸ ἄνθος τοῦ μεγάλου ἐκείνου Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ, πού ἀνθῆσε στὶς εὐλογημένες ὄχθες τῆς Μεσογείου, γιὰ νὰ εἶναι χαρὰ καὶ δόξα ὅλων τῶν ἀνθρώπων.

Ο ΟΛΥΜΠΙΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΟΜΗΡΙΚΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

τοῦ συγγραφέως καὶ Διευθυντοῦ τοῦ Ὑφυπουργείου Τύπου καὶ Τουρισμοῦ

κ. ΣΤΕΛΙΟΥ ΧΙΛΙΑΔΑΚΗ

Ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ σώζονται, ξέρομε πὼς πρῶτος ὁ Ὅμηρος μᾶς καθώρισε καὶ μᾶς περιέγραψε τὸν Ὀλυμπο ὡς κατοικία τῶν ἀθανάτων, καὶ ὅτι, λίγο ἀργότερα, ὁ Ἡσίοδος ἐπιβεβαίωσε καὶ ἐτελειοποίησε μὲ τὴ Θεογονία του τὶς Ὀμηρικὰς δοξασίας. Ἀποδείχθηκε ὅμως σήμερα πὼς πρὶν ἀπ' τὸν Ὅμηρο ὑπῆρχαν τὰ πρῶτα ἐπικά ἄσματα, τὰ ὁποῖα ἐσύνθεταν καὶ ἀπήγγειλαν οἱ ἀοιδοὶ στὰ παλάτια τῶν Βασιλέων ἢ στὰ σπίτια τῶν πλουσίων καὶ τῶν ἀρχόντων, καὶ ὅτι μέσα σ' αὐτὰ βρισκόνταν τὰ σπέρματα τῶν θρησκευτικῶν πεποιθήσεων τῶν πρώτων ἀνθρώπων.

Οὔτε ὁ Ὅμηρος οὔτε ὁ Ἡσίοδος ἔγραψαν τὴν Ἑλληνικὴν Θεογονία, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Ἡρόδοτος. Ἀρχαιότεροι χοιηταί, σὲ μιὰ χρονικὴ ἐποχὴ ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ τὴν προσδιορίσωμε, ἔψαλλαν τοὺς θεοὺς ποὺ ἐλάτρευε ἡ κάθε πόλη, καὶ ὅταν οἱ ἀοιδοὶ ἀρχισαν νὰ ταξιδεύουνε ἀπὸ πόλη σὲ πόλη καὶ ἀπὸ ἱερὸ σὲ ἱερὸ, συνετέλεσαν στὸ νὰ συνενωθοῦν οἱ θεοὶ καὶ νὰ σχηματίσουνε τὸν Ἑλληνικὸν Ὀλυμπο.

Οἱ θεοὶ εἶχαν ἀνέβη στὸν Ὀλυμπον ἐνωρίς. Οἱ κάτοικοι τῆς Πιερίας ὑπῆρξαν, κατὰ τὴν παράδοση, οἱ εἰσηγηταὶ τῆς λατρείας τῶν θεῶν καὶ τοὺς ἐγκατέστησαν φυσικὰ στὶς κορφὰς τοῦ Ὀλύμπου, τοῦ ψηλοῦ βουνοῦ ποὺ ὀρθωνόνταν στὴ χώρα τους. Ὁ Ὅμηρος παρέλαβε τὴν παράδοση ἀπ' τοὺς ἀοιδούς καὶ τὴν ἐκμεταλλεύθηκε καὶ τὴν ἀνέπτυξε στὰ ποιήματά του. Ἀλλὰ πιθανὸν νὰ μὴν ἤξερε τὸ βουνὸ παρὰ μοναχὰ ἀπ' τὴ φήμη, ἀν καὶ στὸν προσδιορισμὸ τῆς θέσεώς του εἶναι ὅπως δὴποτε ἀκριβής. Τὸ θεωρεῖ βουνὸ μεταξὺ τῆς Πιερίας καὶ τῆς Ἡμαθίας, δυὸ ἀρχαίων χωρῶν, ποὺ ἡ πρώτη βρισκόνταν μεταξὺ τοῦ Ἀλιάκμονος καὶ τῶν ἐκβολῶν τοῦ Πηνειοῦ καὶ ἐξετείνονταν, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ ὡς τὰ Πιέρια ὄρη, καὶ ὡς τὴ θάλασσα ἀπ' τὴν ἄλλη, ἡ δὲ Ἡμαθία ἐχωρίζονταν ἀπ' τὸ Βέρμιον ὄρος καὶ κατέβαινε σχεδὸν ὡς τὴ θάλασσα τοῦ Θερμαϊκοῦ. Ὁ Ὀλυμπος φυσικὰ ἀνῆκε μᾶλλον στὴν Πιερία καὶ ἀγγιζε σχεδὸν καὶ τὴν Ἡμαθία, ποὺ κατεῖχε τὶς περιοχὰς τῶν σημερινῶν πόλεων Ἐδεσσας, Νάουσας, Βέρροιας.

Ὁ ποιητὴς προσδιορίζει τὴ θέσιν τοῦ βουνοῦ μὲ μεγάλη ἐλευθερία, ὅταν στέλνει τὴν Ἥρα γιὰ νὰ πάη στὴ Λῆμνο, καὶ δὲν τὴν βάζει νὰ τραβήξῃ κατ' εὐθειᾶν ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα τοῦ Θερμαϊκοῦ, ἀλλὰ τὴν κάνει νὰ φέρῃ μιὰ βόλτα, νὰ περάσῃ ἀπὸ τὴν Ἡμαθία καὶ ἀπὸ τὴ Θράκη, καὶ νὰ κατέβῃ ἀπὸ τὸν Ἄθω στὴ θάλασσα:

Καὶ ἡ Ἥρα ἀπ' τὸν Ὀλυμπον ἐχάθη τῆς Πιερίας
ἄνωθεν, καὶ ἄνω τῶν τερπνῶν ἀγρῶν τῆς Ἡμαθίας

καὶ ἄνω τῶν χιονιστῶν βουνῶν τῆς ἱππομάχου Θράκης
οὐδ' ἀγγιζαν οἱ φτέρνες τῆς τὲς ἄκρες κορυφῆς των
καὶ εἰς τὴν ἀφρώδη θάλασσαν κατέβη ἀπὸ τὸν Ἄθω.

Καὶ ἀπὸ μερικοὺς ἄλλους στίχους τῆς «Ὀδυσσεΐας», παρατηροῦμε ὅτι ὁ Ὅμηρος δὲν εἶχε τόσο κακὴ ἰδέα τῆς θέσεως στὴν ὁποῖαν ὑψωνόνταν ὁ Ὀλυμπος. Μᾶς διηγιέται τὸ μῦθο ὅτι τὰ δυὸ παιδιὰ τοῦ Ἀλκέα, ὁ Ὡτος καὶ ὁ Ἐφιάλτης, ἐφοβέριζαν τοὺς θεοὺς πὼς θὰ τοὺς γκρεμίσουν ἀπὸ τοὺς θρόνους τους, καὶ ὅτι θὰ φθάσουνε στὰ παλάτια τους βάζοντας τὸ ἓνα βουνὸ ἀπάνω στὸ ἄλλο. Θὰ ἔβαζαν τὸ Πήλιο ἀπάνω στὴν Ὀσσα, καὶ τὴν Ὀσσα στὸν Ὀλυμπο. Καὶ ἡ κατὰ σειράν παράθεση αὐτῆ τῶν τριῶν βουνῶν, ποὺ βρίσκονται σὲ μιὰ σχεδὸν ἴσια γραμμὴ, μᾶς δείχνει πὼς ὁ ποιητὴς ἤξερε καὶ τὴν θέσιν αὐτῶν καὶ τοῦ Ὀλύμπου.

Ὅσον ὅμως καὶ ἂν ἤξερε τὴν τοποθεσίαν του, βέβαιον εἶναι πὼς δὲν τὸν εἶχε ἀντικρύσει ποτέ του, καὶ ἡ ποιητικὴ φαντασία του, ἐνισχυμένη ἀπὸ τοὺς θρύλους τῶν ποιητῶν τῶν ἐπῶν, τοῦ ἐπέτρεπε νὰ τὸν φαντάζεται πῶς διαφορετικὸ ἀπὸ ὅτι ἦταν στὴν πραγματικότητα. Ὁ ποιητὴς ἦταν ἐλεύθερος νὰ ὀραματίζεται ὅτι οἱ κορυφῆς του ἦταν ἀπλησίαστες, σκεπασμένες πάντα μὲ σύννεφα καὶ μὲ καταχνιές, ἀόρατες στοὺς ἀνθρώπους, πὼς ἀγγίζαν τὰ σύννεφα, καὶ τι περισσότερο παρὰ ὅπως εἶναι γιὰ μᾶς οἱ ἀπάτητες κορυφῆς τοῦ Θιβέτ.

Ὁ Βοιωτὸς ὅμως Ἡσίοδος δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ ἴδῃ τὴν ἴδια γνώμη γιὰ τὸν Ὀλυμπο, ποὺ δὲν ἀπεῖχε πολὺ ἀπὸ τὴν πατρίδα του, καὶ ἴσως γι' αὐτὸ ἀποφεύγει νὰ μᾶς περιγράψῃ στὸ ποίημά του τὰ παλάτια τοῦ Ὀλύμπου, ἐνῶ ἀντίθετα προσδιορίζει χαρακτηριστικὰ καὶ τὸν τόπο καὶ τὴν κατασκευὴ τῶν παλατιῶν τοῦ Ταρτάρου. Ἴσως γιὰ αὐτὰ ἦταν πολὺ βαθεῖα καὶ πολὺ κάτω ἀπὸ τὴ γῆ καὶ δὲν μποροῦσαν νὰ τὰ δοῦνε οἱ ἄνθρωποι, ἐνῶ ὅσα ἦταν ἀπάνω στὴ γῆ, ἔστω καὶ στὶς κορφὰς τοῦ Ὀλύμπου, ἦταν θεατὰ ἀπ' αὐτούς. Τὰ ἀνάκτορα τῶν θεῶν τὰ φαντάζεται ὁ Ἡσίοδος ὑψωμένα ἀπάνω ἀπ' τὸν Ὀλυμπο, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχουνε βάθρο τους τὸ βουνό, γιὰ τὴν οἱ θεοὶ δὲν ἔχουν ἀνάγκη νὰ στηρίζουνε τὰ παλάτια τους σὲ κολόνες, ποὺ ἀκουμπᾶνε σὲ γήινους ὄγκους.

Ἀλλὰ ὁ Ὅμηρος βάζει καμμιά φορὰ τοὺς θεοὺς του νὰ κάθωνται στὶ κορφὰς τοῦ πολυπτύχου Ὀλύμπου, ἐννοῶντας πραγματικὰ τὸ βουνό. Μὲ αὐτὸ ὅμως δὲν θέλει νὰ πῆ πὼς ἐκεῖ ἦταν τὰ παλάτια τους, γιὰ τὴν δὲ θὰ μποροῦσαν νὰ ἦταν χτισμένα σὲ βουνό μὲ κορφὰς καὶ χαράδρες, οὔτε ἡ ἔκτασή τους ἄλλως τε, ποὺ ἦταν τεράστια, (γιὰ τὴν ἐξετείνονταν ἀπάνω ἀπ' ὅλη τὴ γῆ) ἐπέτρεπε τὴν τοποθέτησή τους ἐκεῖ. Μιὰ τέτοια δὲ ἰδέα θὰ ἦταν ἀνακόλουθη γιὰ τὸν ποιητὴ, ποὺ, ὅπως εἶδαμε, ἔβαλε τοὺς Τιτάνες νὰ τοποθετήσουνε ἀπάνω στὴν κορφὴ τοῦ Ὀλύμπου τὴν Ὀσσα καὶ τὸ Πήλιο ἀπάνω σ' αὐτὴν, γιὰ νὰ φθάσουνε στὰ δώματα τῶν θεῶν.

Οἱ θεοὶ πουθενὰ ἀλλοῦ, ἐκτὸς ἀπ' τὸν Ὀλυμπο, δὲν μποροῦσαν νὰ ἴδῃ τὴν κατοικία τους, γιὰ τὴν τὸ βουνό αὐτὸ ἦταν τὸ ψηλότερο τῆς Ἑλλάδος καὶ τὸ περιέχουσε

πάντα ἢ θεία λάμψη, ὅπως ἔδειχνε καὶ τὸ ὄνομά του. Ὁ Ὀμηρος ἐπίστευε πὼς ἡ Γῆ ἦτανε ἕνας μέγας στρωγυλὸς δίσκος ποὺ περιβρεχόνταν ἀπὸ παντοῦ ἀπὸ ἕνα μεγάλο ποταμὸ, τὸν Ὠκεανὸ, ἄσχετο μὲ τὴ θάλασσα. Στὸ κέντρο τῆς Γῆς βρισκόντανε ἡ Ἑλλάς, καὶ κέντρο τῆς Ἑλλάδας ἦταν ὁ Ὀλυμπος. Ποῦ ἄλλοῦ, λοιπόν, μποροῦσαν νὰ κατοικήσουνε οἱ θεοί;

Ἀπάνω στὶς ψηλότερες κορφές τοῦ βουνοῦ ἦτανε, κατὰ τὸν ποιητὴ τῆς Ἰλιάδας, στηριγμένες οἱ ἀνάερες κολόνες ποὺ κρατοῦσανε ὄχι μονάχα τὰ θεϊκὰ τους παλάτια, ἀλλὰ καὶ ὀλόκληρη τὴν περιτοιχισμένη πόλη ποὺ κατοικοῦσανε οἱ ἀθάνατοι, κι αὐτὸς ἦταν ὁ σύνδεσμος ποὺ τὰ ἔνωσε μὲ τὸν Ὀλυμπο καὶ συνεπῶς μὲ τὴν Γῆ. Οἱ ἀγριασμένες μὲ τὴν γειτονιὰ τῶν θεῶν, κορφές τοῦ Ὀλύμπου, ἔπαιρναν κᾶτι ἀπὸ τὴ θεϊκὴ γαλήνη στὴν ὁποίαν ἐζοῦσανε οἱ ἀθάνατοι:

Στὸν Ὀλυμπο, ποὺ τῶν θεῶν εἶναι καθέδρα στέρια,
καὶ μήτε ἄνεμοι τὴν φυσσοῦν, μηδὲ βροχὴ τὴν δέρνει
καὶ μήτε χιόνι ἀγγίζει τὴν, παρὰ καθάριο ἀγέρι,
ἀπλώνεται ἀσυνέφιαστο, καὶ φῶς λευκὸ τὴν λούζει
καὶ μέσα κεῖ αἰώνια χαίρονται οἱ ἀθανάτοι.

Ἀλλὰ τόσο ὅταν μιᾶ γιὰ τὸν Ὀλυμπον ἔτσι, ὅσον καὶ ὅταν τοῦ λέει ἀτελείωτο καὶ πολὺ μεγάλο ἀγάννιφον ἢ αἰγλήνεντα ἢ πολύλοφο, ἐννοεῖ ὄχι τὸ βουνό, ἀλλὰ τὰ Ὀλύμπια δώματα ποὺ εἶναι στηριγμένα ἐπάνω του. Οἱ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς του καὶ μαζί τους κι ὁ Ὀμηρος εἶχανε τὴν ἀντίληψη πὼς οἱ κορφές τοῦ βουνοῦ εἰσέδυσαν στὸν αἰθέρα ἢ στὸν οὐρανὸ καὶ ὁ Ὀλυμπος ἄγγιζε τὸν οὐρανὸ καὶ ἐγίνονταν κι αὐτὸς οὐρανός. Καὶ ἔτσι ἡ ἀπόσταση τῶν κορφῶν του ἀπὸ τὴ γῆ ἦταν τρομακτικὴ. Ὁ Ἡφαιστος, ὅταν τὸν ἔρριξε ὁ Δίας ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο, ἐγκρεμίζονταν μιὰ ὀλόκληρη μέρα ὡς ποὺ νὰ πέση στὴ γῆ.

Ὁ αἰθέρας περιβάλλει τὸν Ὀλυμπο καὶ τὰ θεϊκὰ δώματα, καὶ γι' αὐτὸ ὁ Δίας εἶναι ὁ «ἐγκάτοικος τοῦ αἰθέρος», ὁ «αἰθέρι ναίων», κατὰ τὸν Ὀμηρο. Ὅταν κάποτε θυμωμένος διέταξε τοὺς ἄλλους θεοὺς νὰ μὴ τολμήσουν ν' ἀνακατευθοῦνε στὸν πόλεμο, τοὺς ἔρριξε καὶ μιὰ τρομερὴ ἀπειλή. Τοὺς εἶπε νὰ κάνουνε ἕνα πείραμα, γιὰ νὰ πειθοῦνε πόσον ἀνώτερός τους εἶναι στὴ δύναμη:

Χρυσὴν κρεμάσεται ἄλυσον ἀπ' τοῦρανοῦ τὴν ἄκρην
καὶ ἀθάνατοι καὶ ἀθάνατες ὅλοι ἀπ' αὐτὴν πιασθῆτε·
ἀλλὰ δὲν θὰ ἴσθε δυνατοὶ μ' ὅσον κι ἂν βάλτε κόπον
νὰ σύρετ' ἀπ' τὸν οὐρανὸ τὸν πάνσοφον Κρονίδην,
ἀλλὰ ἐγὼ, ἂν τὸ ἤθελα, θὰ ἐδύνομουν καὶ μόνος
μ' ὄλην τὴν γῆν καὶ θάλασσαν ἐπάνω νὰ σᾶς σύρω
καὶ θᾶδενα τὴν ἄλυσον στὴν κορυφὴν τοῦ Ὀλύμπου,
ὥστε τὰ πάντ' ἀνάερα νὰ μείνουν εἰς τὸν κόσμον.

Ὁ ποιητὴς συνεπῶς ἐπίστευε, ὅπως εἶπαμε, πὼς οἱ κορφές τοῦ βουνοῦ, ποὺ ἀπάνω τους ἦτανε στηριγμένα τ' ἀνάκτορα τῶν θεῶν, ἀποτελοῦσανε μέρος τοῦ οὐρανοῦ, καὶ ὅτι ὅλο τὸ συγκρότημα τῶν ἀνακτόρων, καὶ τὰ βᾶθρα τους καὶ τὰ δώματά τους, ἦταν ψηλότερα ἀπ' τὴ γῆ. Καὶ γι' αὐτὸ καὶ ὁ Ζεὺς μποροῦσε νὰ κρεμάση ἀπὸ τὴν κορφή τοῦ Ὀλύμπου τὸ σύμπαν ἀνάερο, ἀνάμεσα τῆς Γῆς καὶ τοῦ Οὐρανοῦ.

Ὅταν οἱ πρῶτοι τολμηροὶ πεζοπόροι θ' ἀνεβῆκαν στὸν Ὀλυμπο καὶ θὰ εἶδανε τὶς κορυφές του γυμνές, θὰ ἀναγκάσθηκαν νὰ παραδεχθοῦνε ὅτι τὸ θαῦμα δὲν μποροῦσαν νὰ τὸ δοῦν τὰ βέβηλα μάτια τους, γιὰτὶ οἱ θεοὶ σκεπάζουν μ' ἀξεδιάλυτα νέφη τὰ στηρίγματα τῶν θεϊκῶν παλατιῶν τους. Ἀλλὰ θὰ ἐξακολούθησαν νὰ πιστεύουνε ὅτι οἱ κορφές αὐτὲς δὲν ἀνήκουν στὴ γῆ, καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἐτόλμησαν νὰ χτίσουν ἐπάνω τους βωμὸ τοῦ Διός, ἀλλὰ τὸν ἔχτισαν σὲ μιὰ ἄλλη ψηλὴ κορφή τοῦ Ὀλύμπου, στὸ σημερινὸ Προφήτη Ἡλία. Δυὸ φορὲς τὸ χρόνο οἱ εὐλαβεῖς προσκυνηταὶ ποὺ κατοικοῦσανε τὴν ἱερὴ πόλη Δῖον τῆς Πιερίας, ἀνέβαιναν γιὰ νὰ προσφέρουνε πανηγυρικὴ θυσία στὸ θεὸ καὶ νὰ ἀφίσουνε τὰ ἀφιερώματα στὸ βωμὸ του. Κι ἐκεῖ τᾶβρισκαν τὸν ἄλλο χρόνο ἀπείραχτα, γιὰτὶ οὔτε οἱ βροχὲς τὰ κατάστρεφαν. Στὴν ἱερὴ ἐκείνη κορφή ἦτανε τόσο ἀνάλαφρος ὁ ἀέρας, ὥστε δὲν ἔσβυνε οὔτε τὰ γράμματα ποὺ ἔγραφαν στὴν ἱερὴ τέφρα ποὺ ἦταν μπροστὰ ἀπὸ τὸ βωμὸ.

Καὶ ὁ Ὀλυμπος, ἂν καὶ εἶναι ἡ φωτεινὴ κατοικία τῶν οὐρανίων, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὸν ἥλιο, ποὺ θὰ φωτίση τὰ ἀνάκτορα τῶν θεῶν. Ὅταν ὁ Ἥλιος ἀπειλεῖ τὸν Δία πὼς ἂν δὲν τοῦ δοθῆ ἐκδίκηση, γιὰτὶ οἱ σύντροφοὶ τοῦ Ὀδυσσεᾶ ἔσφαξαν τὶς ἀγελάδες του, θὰ παύση νὰ φωτίζει τὸν κόσμον καὶ θὰ κατέβη στὸν ἄδη γιὰ νὰ δώση τὸ φῶς του στοὺς πεθαμμένους, ὁ Ζεὺς τὸν καθησυχάζει καὶ τοῦ λέει πὼς ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ τὸ φῶς του κι αὐτοὶ οἱ θεοί.

Οἱ θεοὶ ἄλλως τε μοιάζουν μὲ τοὺς ἀνθρώπους σὲ ὅλα, γιὰτὶ καὶ κεῖνοι κοιμῶνται τὰ βράδια καὶ περιμένουν τὴν Ἥριδα νὰ φωτίση μὲ τὸ φῶς τῆς τὸν οὐρανὸ. Ὁ Ὀμηρος πολλὰς φορὲς μᾶς τὸ εἶπε:

Κι ἅμα τοῦ ἥλιου βύθισε τὸ φῶς, καθεὶς ἐπῆγγε
νὰ κοιμηθῆ στὸ δῶμα του.....
ἐκίνησε κι ὁ βροντητῆς Ὀλύμπιος κι ἀνέβη
στὴν κλίνη ποὺ ἀναπαύονταν ὅσες φορὲς ὁ ὕπνος
τὸν ἐκυρίευε γλυκὺς.....
Ἄμα ἡ θεὰ στὸν Ὀλυμπον Ἥως ἀνεβασμένη
τοῦ Δία κι ὄλων τῶν θεῶν τὸ φῶς ἐπρομηνοῦσε...

Γιὰ νὰ μπῆ κανένας στ' ἀνάκτορά τους, πρέπει νὰ περάση πρῶτα ἀπὸ τὴν Πύλην τοῦ οὐρανοῦ, ποὺ εἶναι τόσο μακριὰ ἀπ' τὴ γῆ, ὥστε καὶ ἀθάνατος ἂν ἔπεφτε ἀπὸ κεῖ ριγμένος ἀπὸ τὸ Δία, θὰ ἔχανε τὴν ζωὴ. Κι αὐτὴ τὴν Πύλην τοῦ ἀτέραντου οὐρανοῦ καὶ τοῦ Ὀλύμπου τὴν φυλάνε οἱ Ὠρεὲς καὶ τὴν φράζουνε μὲ τὰ σύννεφα, τὰ

ὅποια καὶ ἀφαιροῦν ὅταν θέλουνε ν' ἀφήσουν νὰ περάσῃ κανέννας. Ἡ συσχέτιση αὐτῆ τῶν πυλῶν τοῦ οὐρανοῦ μὲ τὸν Ὀλυμπο μᾶς ἐξηγεῖ καλλίτερα τῆ συγκεχυμένη ὁμηρικῆ παραδόσει, ὅτι τὸ βουνὸ ἦταν τὸ πρῶτο μέρος ποῦ ἔπρεπε νὰ περάσῃ κανέννας γιὰ ν' ἀνέβῃ στὴν κατοικία τῶν ἀθανάτων. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ θεοί, ὅταν μὲν ἐφευγαν πετῶντας ἀπὸ τὸν Ὀλυμπον, μπορούσανε ν' ἀκολουθήσουνε ὅποιαδῆποτε διεύθυνση ἤθελαν, ἀλλὰ ὅταν κατεβαῖναν μὲ τ' ἄρμα τους, ἔπρεπε ν' ἀγγίζουσαν τις κορφές τοῦ Ὀλύμπου καὶ ἀπὸ κεῖ νὰ κατέβουν στὴ γῆ.

Ἡ Ἥρα κατεβαίνοντας μὲ τὸ ἄρμα τῆς χτυπᾷ μὲ τὸ μαστίγιό τ' ἄλογά τῆς:

Βροντᾷ ἡ πύλη τ' οὐρανοῦ αὐτάνοικτη ἔμπροσθέν τους
ὅπου τ' ἀπέραντου οὐρανοῦ φυλάκτριες καὶ τοῦ Ὀλύμπου
τὴν φράζουσαν μὲ τὸ σύγνεφον ἢ τ' ἀφαιροῦσαν οἱ ὄρες.

Ἐπίσης ἄλλοτε κατέβαιναν μὲ φλογερὸν ἀμάξι ἀπὸ τὸν Ὀλυμπον ἡ Ἥρα κι ἡ Ἀθηνᾶ γιὰ νὰ βοηθήσουν τοὺς Ἀχαιοὺς. Ἡ Ἥρα κρατᾷ πάλι τὰ χαλινάρια καὶ χτυπᾷ μὲ τὸ μαστίγιό τῆς τὰ ἄλογα:

Βρόντησε τότε τ' οὐρανοῦ ἡ πύλη καὶ τοῦ Ὀλύμπου
ἀφ' ἑαυτοῦ τῆς τὴν φρουροῦσαν οἱ ὄρες πῶχουσαν ἔργο
τὸ πυκνὸ νέφος ν' ἀφαιροῦσαν ἢ νὰ τὸ ἐπαναφέρουσαν
κι ὡς τὰ κεντῆσαν τ' ἄλογα περάσαν ἀπ' τὴν πύλην.

Ἄν ἀκολουθήσωμε τῆ Θεογονία τοῦ Ἡσίοδου, θὰ δοῦμε πῶς τὸν Ὀλυμπο δὲν κατέλαβε δίχως κόπον ὁ Δίας. Δέκα ὀλόκληρα χρόνια οἱ Τιτᾶνες, ποῦ ἀρχηγὸς τους ἦτανε αὐτὸς ἀπὸ τὸνα μέρος, καὶ οἱ γιοὶ τοῦ Κρόνου ἀπὸ τὸ ἄλλο, εἶχανε πιάσει οἱ μὲν τις κορφές τῆς Ὀρθρυς, οἱ δὲ τοῦ Ὀλύμπου, καὶ ἄρχισαν ἕναν ἀγῶνα χωρὶς τελειωμό. Ὁ Δίας τότε ἐβγαλε ἀπ' τὸν Τάρταρο τρεῖς ἄλλους Τιτᾶνες καὶ τοὺς πῆρε συμμάχους του. Ἡ μάχη ξανάρχισε καὶ οἱ ἀντίπαλοι ἀποσπούσανε πελώριους βράχους ἀπ' τὰ βουνὰ καὶ τοὺς ἔρριχναν ὁ ἕνας ἐναντίον τοῦ ἄλλου. Ὁ οὐρανός, ἡ γῆ καὶ ἡ θάλασσα ἐσαλεύονταν καὶ ἡ τρομερὴ βοῆ ἐφθασεν ὡς κάτω στὸν Τάρταρο: «Μὲ τὴν ὀρμὴ τῶν ἀθανάτων ἔτρεμε ἀπ' τὴ ρίζα ὡς τὴν κορφὴ τ' Ὀλύμπου τὸ ἅγιο ὄρος». «Καὶ τότε, λέει ὁ Ἡσίοδος, τὴν παραφορὰ του πλέον ὁ Δίας δὲν κρατοῦσε. Ἀπὸ μεγάλη ὀρμὴ πλημμύρισε ἡ ψυχὴ του ξάφνου, κι ἀκέρια ξεφανερώσε τὴ δυνάμη του. Ἐρριχνε ἀπ' τὸν οὐρανὸ κι ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο καθ' ὡς κατέβαινε, τις ἀστραπὲς τῆ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, κι ἀπὸ τὸ χέρι τὸ γιγαντοδύναμο οἱ κεραυνοὶ βαρῶντας ὁ ἕνας κατόπι τοῦ ἄλλου, μ' ἀστραπὲς καὶ μὲ βροντὲς μαζὶ πετοῦσαν ὀλόγυρα ριπίζοντας τὴν ἄγια φλόγα».

Ἐτσι ἐξολοθρεύοντας τοὺς τρομεροὺς του ἀντιπάλους πῆρε τὸν Ὀλυμπο. Ὁ Ὀμηρος δὲν διηγῆθηκε πούθενά αὐτὴ τὴ μάχη τῶν Τιτάνων, ἀλλὰ βρῆκε τὸν Δία καθισμένον

στὸν θρόνο του. Ἦξερε μόνο πῶς τοὺς δύο μεγάλους καὶ κακοποιούς Τιτᾶνες, τὸν Ἰαπετὸ καὶ τὸν Κρόνο, ποῦ ἦτανε καὶ ὁ πατέρας του, τοὺς εἶχε κατατροπώσει ὁ Δίας καὶ τοὺς ἐγκρέμισε:

στῆς γῆς καὶ στῆς θαλάσσης τὰ πέρατα
ποῦ οὔτε τοὺς τέρπουσαν ἀνεμοὶ, οὔτε τὸ φῶς τοῦ ἡλίου
καὶ Τάρταρος βαθύτατος παντοῦ τοὺς περιβάλει.

(Π. Θ. 578)

Κι ὅμως τοὺς μύθους ποῦ διηγῆθηκεν ὁ Ἡσίοδος, δὲν τοὺς ἐπλάσε αὐτὸς. Ἦτανε παραδόσεις παλιές, ποῦ προσπαθοῦσανε νὰ ἐκφράσουνε τὴν ἐντύπωσιν ποῦ ἔκανε στοὺς ἀνθρώπους τὸ καταπληκτικὸ θέαμα τῶν μεγάλων καταπτώσεων τοῦ Ὀλύμπου καὶ τῆς Ὀρθρυς καὶ τῶν βαθειῶν φαράγγιων τῆς. Τοὺς ὀγκολίθους ποῦ ἐβλεπαν σπαρμένους στοὺς πρόποδες τους καὶ στὰ φαράγγια τους, τοὺς εἶχανε ρίξει οἱ ὑπεράνθρωποι Τιτᾶνες κι ὁ Δίας, ὁ ἴδιος ὁ Δίας ποῦ σὲ χρόνους ποῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ λογαριασθοῦν, ἔρριξε ραγδαία βροχὴ ἀπ' τὸν οὐρανὸ καὶ βούλιαξε πολλὰ μέρη τῆς Ἑλλάδος κι ἐπνίξε ὅλους τοὺς κατοίκους τῆς, ἐκτὸς ἀπ' τὸν Δευκαλίωνα. Βλέποντας τις σύγχρονές τους εἰκόνας, οἱ ἀνθρωποὶ τις ἐσυνδίαζαν μὲ τις παραδόσεις μιᾶς τρομερῆς καταστροφῆς ποῦ εἶχε γίνε στὴ Θεσσαλία καὶ πίστευαν ὅτι τότε, τὸν καιρὸ ποῦ ὁ Δίας ἔστειλε τὸν κατακλυσμὸ, ἐχωρίσθησαν καὶ τὰ βουνὰ τῆς Θεσσαλίας, ὁ Ὀλυμπος καὶ ἡ Ὄσσα καὶ δημιουργήθηκε τὸ στενὸ τῶν Τεμπῶν.

Ὅπωςδῆποτε, μετὰ τὴν Τιτανομαχίαν, ὁ Δίας κατέλαβε τὸν Ὀλυμπο καὶ ἦτανε πειὰ ἀκαταμάχητος. Οἱ θεοὶ ποῦ ἐβασίλευσαν πρὶν ἀπ' τὸν Δία δὲν εἶχαν παλάτια. Θεοὶ διαβατικοί, ποῦ ἐστερέωναν τὴ δυνάμη τους στὸ κακούρηγμα καὶ στὸ ψέμα, δὲν μπορούσαν νὰ νοιώσουν τὸν ἑαυτὸ τους ἀσφαλισμένο καὶ νὰ σκεφθοῦν γιὰ μόνιμη κατοικία τους. Οὔτε καὶ οἱ ἀνθρωποὶ ἄλλως τε θὰ ἤθελαν νὰ τοποθετήσουνε τὸ θεὸ ποῦ ἀποκατέστησε τὴν ἁρμονία τοῦ κόσμου, τὸν Δία, μέσα σ' ἀνάκτορα, ποῦ θὰ τᾶχε μολύνει τὸ πέρασμα καὶ ἡ ἀνάσα τῶν θεῶν ποῦ ὑπῆρχανε πρὶν ἀπ' αὐτόν. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Ὀμηρος ἀπεσιώπησε τὸν τόπο τῆς διαμονῆς τους καὶ τοὺς ἄφησε νὰ πλανιοῦνται στὸν εὐρύχωρον οὐρανὸ καὶ νὰ μένουσαν ὅπου ἤθελαν.

Οἱ Τιτᾶνες κι ὁ Κρόνος δὲν φαίνεται νὰ ἔχουνε μόνιμη κατοικία καὶ ὁ Ὠκεανός, ποῦ κατὰ τὸν Ὀμηρὸ ἦταν ὁ γεννήτορας ὅλων τῶν θεῶν, μὲ τὴν Τηθῶ τὴ γυναῖκα του, ἐκατοικοῦσαν στὰ πέρατα τῆς γῆς:

θὰ πάω στὰ πέρατα τῆς γῆς νὰ εὐρῶ τῶν θεῶν ὅλων
τὸν γεννητὴν Ὠκεανόν καὶ τὴν Τηθῶ μητέρα...

(Π. Ε. 201)

στῆς θρέπτρας γῆς τὰ πέρατα θὰ πάω νὰ ἰδῶ τὴ μάννα
Τηθῶ καὶ τὸν Ὠκεανόν, ἀρχὴν τῶν θεῶν ὅλων,

(Π. Ε. 301)

λέει επανειλημμένως ἡ Ἥρα. Πρῶτος ὁ Δίας κατέλαβε τὶς κορφές τοῦ Ὀλύμπου, καὶ κεῖ κάλεσε καὶ τοὺς ἄλλους θεοὺς ποὺ ἦταν μὲ τὸ μέρος του, νὰ πολεμήσουνε τοὺς Τιτῶνες. Καὶ τότε ξεχώρισαν οἱ ἀγαθὲς δυνάμεις ἀπ' τὶς κακές.

Μετὰ τὴ νίκη του, ποὺ ἀποκατέστησε τὴν τάξη τοῦ κόσμου, κυρίαρχος πειὰ τῆς γῆς καὶ τοῦ οὐρανοῦ, βέβαιος πὼς κανένας δὲν θὰ τολμήσῃ νὰ τὸν διώξῃ ἀπὸ τὸ θρόνο του, γιατί τότε θάπρεπε νὰ σαλέψῃ τὴν παγκόσμιο ἀρμονία, ἔχτισε, μὲ βάθρο τὸ βουνὸ ποὺ τὸν ἐβοήθησε, τὰ παλάτια του καὶ ἄφησε καὶ τοὺς ἄλλους θεοὺς νὰ χτίσουνε τὰ δικά τους.

Ἐνῶ ὅμως χαιρόταν τὴ νίκη του, τοῦ φανερώθηκε καινούργιος ἐχθός, ὅπως μᾶς διηγιέται ὁ Ἡσίοδος: ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς Τιτῶνες, ὁ Τυφωεύς, γυιὸς τῆς Γῆς καὶ τοῦ Ταρτάρου. Μὲ χέρια καὶ μὲ πόδια χαλύβδινα μ' ἓκατὸ κεφάλια φιδιοῦ ποὺ φιτρῶναν στοὺς ὤμους του, ἦταν ἡ τελευταία προσπάθεια ποὺ ἔκανε ἡ τερατώδικο γονιμότητα τῆς φύσεως, κι εἶχε πεποίθησε πὼς θὰ νικοῦσε τὸν ὑπεράνθρωπό του ἀντίπαλο, ποὺ τοὺς ἄλλους ἀδελφούς του τοὺς εἶχε κλείσει στὸν Τάρταρο. Καὶ ἡ τρομερὴ μάχη ξανάρχισε. Ὁ Δίας ἀντελήφθηκε τὶς κακές του προθέσεις καὶ τοῦρριξέ ἓνα κεραυνό. «Κι ἡ γῆς τρομαχτικὰ ἀντιβουίσειν ὀλόγυρά του κι ὁ μέγας οὐρανὸς ἐπάνωθε... ἐνῶ κάτω ἀπ' τ' ἀθάνατα τὰ πόδια τοῦ ἄρχοντα καθὼς γιὰ πόλεμο σηκώνονταν, ὁ μέγας Ὀλυμπος ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τρανταζόντανε καὶ τ' ἀπαντοῦσε ἡ Γῆ βογγῶντας».

«Ἐνας σεισμὸς, συνεχίζει ὁ ποιητὴς τῆς Θεογονίας, π' ὅλο μεγάλωνε ἀρχινοῦσε. Ἐτρεμε ὁ Ἄδης, ἔτρεμαν κι οἱ Τιτῶνες στὸν Τάρταρο... Μὰ ὁ Δίας, ὅταν κορυφώθηκε ἡ ὄρμη του καὶ τὰ ὄπλα ἐπῆρε, τὴν ἀστραπὴ καὶ τὴ βροντὴ καὶ τὸ ποὺ κατακαίει τὰ πάντα ἀστροπελέκι, τὸν χτύπησε, ἀπ' τὸν Ὀλυμπο πηδῶντας, κι ἔκαψε μονομιᾶς ὅλα τριγύρω τὰ κεφάλια τ' ἀπερίγραπτα τοῦ τρομεροῦ θηρίου».

Οἱ ἄνθρωποι ποὺ εἶχανε πλάσει τὸ θρύλο — τὸ θρύλο ποὺ τὸν παρέλαβεν ὁ Ἡσίοδος καὶ τοῦδωσε κοσμογονικὸ χαρακτῆρα —, ἤθελαν νὰ ἐκφράσουν τὴν καταπληκτικὴν ἐντύπωση ποὺ τοὺς ἔκαναν τ' ἀποτελέσματα κάποιων ἄλλων φυσικῶν φαινομένων, ποὺ εἶχαν γίνεϊ σὲ χρόνια ἀπόμακρα. Καὶ ὁ ποιητὴς εἶχεν ὑποπτευθῆ πὼς τὰ φαινόμενα αὐτὰ — ἴσως καμμιὰ ἔκρηξη μακρυνοῦ ἡφαιστείου, — ἦταν ἡ συνειθέστατη κατάσταση τῆς φύσεως στὶς ἀπώτατες περιόδους τοῦ κόσμου πρὶν ἐπικρατήσῃ ὁ Δίας, ἡ δύναμη δηλαδὴ ἐκείνη ποὺ διατηρεῖ τὴν ἰσορροπία τοῦ σύμπαντος καὶ ποὺ ἐπαγρυπνεῖ γιὰ νὰ διατηρεῖται ἡ φυσικὴ καὶ ἡ ἠθικὴ τάξη τοῦ κόσμου.

Ὁ Ὀμηρὸς μᾶς πληροφορεῖ πὼς μ' ὅλη τὴν παντοδυναμία του, ὁ Δίας αἰσθάνεται ὅτι πρέπει νὰ προσέχῃ τὸ θρόνο του. Οἱ δυνάμεις τῆς καταστροφῆς καὶ τοῦ σκότους δὲν ἔνοοῦν νὰ τὸν ἀφήσουνε ἡσυχο στὰ ὀλύμπια του παλάτια, καὶ εἶδαμε πὼς ὁ Ἐφιάλτης κι ὁ Ἔωτος ἤθελαν, βάζοντας τὸ ἓνα βουνὸ ἀπάνω στὸ ἄλλο, νὰ φθάσουν στὸν Ὀλυμπο καὶ νὰ τὸν γκρεμίσουνε ἀπὸ κεῖ. Καὶ ὁ ποιητὴς, ποὺ μᾶς διηγιέται τὴν καινούργια αὐτὴν περιπέτεια τοῦ Ὀλύμπου, μᾶς διαβεβαιώνει πὼς ὁ κίνδυνος ἦταν μεγάλος: «Κι ἂν εἶχαν ζήσει ν' ἀνδρωθοῦν θὰ τὸ ἔχαν κατορθώσει», ἂν δὲν φρόντιζε νὰ τοὺς ἐξολοθρεύσῃ μ' ἓνα κεραυνὸ τοῦ ὁ Δίας.

Τὰ παλάτια ὅμως τοῦ Ὀλύμπου ἦταν πολυτάραχα καὶ πολλὲς φορὲς ἀπειλήθηκε κι αὐτὴ ἡ συζυγικὴ ἀρμονία τοῦ μεγάλου θεοῦ. Ἡ γυναίκα του Ἥρα δὲν ἦταν ἀπὸ τὶς φύσεις ποὺ ὑπακούουνε εὐκόλα καὶ δὲν ὀρθώνουν τὴ δικὴ τους τὴ θέληση ἐναντία στὶς διαταγὲς τοῦ ἀνδρός τους, ἔστω κι ἂν αὐτὸς εἶναι ὁ πατέρας τῶν ἀθανάτων καὶ τῶν θνητῶν. Ἀλλὰ μιὰ μέρα τὰ παλάτια αὐτὰ τοῦ Ὀλύμπου ἀναστατώθηκαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά. Ἡ Ἥρα γιὰ νὰ τιμωρήσῃ τὸ νόθο παιδί τοῦ συζύγου της, τὸν περιφρημον Ἡρακλῆ, ἔστειλε θύελλα ἐναντία του, ὅταν αὐτὸς ἐγύριζε στὴν πατρίδα του. Ὁ Δίας δὲν τῆς τὸ συγχώρησε καὶ τὴν ὑπέβαλε σὲ μιὰ φρικτὴ τιμωρία. Ἐκρέμασε σὲ κάθε πόδι της ἀπὸ ἓνα ἀμμόνι, ἔδωσε τὰ χέρια της μὲ ἀσύντριφτην ἀλυσίδα, κι ἔτσι δεμένη τὴν κρέμασε στὸ διάστημα, ἀνάμεσα ἀπ' τὰ σύννεφα. Τὴν τιμωρία της αὐτὴ τῆς τὴν θυμίζει κάποια φορὰ γιὰ νὰ συνεισθῆ καὶ νὰ μὴν τὸν φέρῃ πάλι στὴν ἴδια δύσκολη θέση:

Θυμᾶσαι ὅταν ἐκρέμουσιν ψηλὰ καὶ ἀμμόνια δύο
σοῦ ἔχα στὲς φέρνες, καὶ χρυσὴν ἀσύντριφτην στὰ χέρια
ἄλυσσον, καὶ σὺ κρέμουσιν στὰ νέφη τοῦ αἰθέρα;

Ὁ Ἡφαιστος τότε βλέποντας τὴν μητέρα του κρεμασμένη ἔτρεξε νὰ τὴν βοηθήσῃ καὶ ὁ Δίας θυμωμένος τὸν ἄρπαξε ἀπ' τὸ πόδι καὶ τὸν ἐπέταξε ἀπ' τὸν οὐρανὸ. Ὁ ἴδιος θυμᾶται τὸ πάθημά του καὶ παρακαλεῖ τὴν μητέρα του νὰ μὴ θυμῶνῃ τὸν Δία, γιατί αὐτὸς δὲν μπορεῖ πιά νὰ τὴν βοηθήσῃ:

Ἄλλη φορὰ τὸ ἐτόλμησα, κι αὐτὸς ἀπὸ τὸν πόδα
μ' ἐπιασε καὶ μ' ἀπόλυσε τοῦ Ὀλύμπου ἀπ' τὸ κατῶφλι
κι ὅλημερὶς ἐγύριζα.....

Μιὰ τέτοια διαπόμπευση ὅμως τῆς μεγαλείτερης ἀπὸ τὶς θεές, ποὺ κι αὐτὴ εἶχε μιὰ παντοδυναμία λίγο κατώτερη ἀπ' τὸ Δία, δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἀναστατώσῃ τοὺς ἄλλους θεοὺς, ποὺ ἐκατοικοῦσαν τὸν Ὀλυμπο. Φοβοῦνται πὼς ἂν ὁ Δίας φέρεται ἔτσι στὴ μεγαλείτερη ἀπὸ τὶς θεές καὶ δεσμεύει τὴ θέλησή της, τὸ ἴδιο καὶ μὲ μεγαλείτερη εὐκολία, θὰ κάνῃ καὶ σ' αὐτούς. Καὶ ἡ θυμωμένη θεὰ συμμαχεῖ μὲ τὸν Ποσειδῶνα καὶ τὴν Ἀθηνᾶ γιὰ νὰ δέσουν τὸ Δία. Καινούργια θύελλα θὰ ἐτάραξε τ' ἀνάκτορα τοῦ Ὀλύμπου. Ἀλλὰ, εὐτυχῶς γιὰ τὸ μεγάλο θεό, ἡ Θέτις ἀντιλαμβάνεται τοὺς σκοπούς τους καὶ φωνάζει ἀμέσως στὸν Ὀλυμπο τὸ θαλάσσιο γίγαντα Αἰγίονα, καὶ προλαμβάνει τὴν ταπείνωση τοῦ θεοῦ ἀπ' τοὺς κατωτέρους του. Ἀπὸ τότε τ' ἀνάκτορα τοῦ Ὀλύμπου δὲν τὰ ταράζουν τρομαχτικὲς θύελλες ὅπως αὐτές. Οἱ ἀθάνατοι μαλλώνουνε πάλι ἀναμεταξύ τους, ἀλλὰ πάντα τὸ θέλημα τοῦ Δία ὑπερισχύει ἀπὸ τὴ δικὴ τους τὴ θέληση.

Ὁ Ὀλυμπος ὅμως δὲν ἀνῆκε μόνο στὸ Δία ποὺ τὸν κατέλαβε. Κατὰ τὴ συμφωνία ποὺ εἶχε κάνει μὲ τοὺς ἀδελφούς του, ὁ Ὀλυμπος ἀνῆκε καὶ σ' αὐτούς, δηλαδὴ στὸν

Ποσειδῶνα καὶ στὸν Ἄδη. Εἶχανε ρίξει κλῆρο μεταξύ τους, ὅπως λέει μὲ παράπονο ὁ Ποσειδῶνας, καί :

νᾶχω τὴν λευκὴν θάλασσαν πέφτει ὁ λαχνὸς σ' ἐμένα
στὸν Ἄδην τὸ ἀνήλιο σκοτάδι, καὶ στὸν Δία
ὁ πλατὺς ἔλαχε οὐρανὸς στὰ νέφη, στὸν αἰθέρα.

Ὁ Δίας ὅμως μιᾶς καὶ τὸν πῆρε δὲν ἀνεγνώριζε σ' αὐτὸν τὴν κυριαρχία καὶ τῶν ἄλλων τοῦ ἀδελφῶν καὶ τοὺς ἀπομάκρυνε σχεδὸν ἀπὸ τὰ οὐράνια δώματα. Ὁ Ἄδης ἔμενε στὰ Βασιλεία τῶν νεκρῶν, κάτω ἀπὸ τὴ γῆ καὶ μονάχα μιὰ φορὰ ἀνέβηκε στὸν Ὀλυμπο γιὰ νὰ παραπονεθῆ στὸ Δία, ὅταν τὸν πλήρωσε ὁ γυιὸς τοῦ Ἡρακλῆς εἰς « τῶν νεκρῶν τὴν πύλην », μὲ βέλος ποῦ εἶχε περάσει τὸ μεγάλο του ὄμο. Καὶ ὁ Ζεὺς διέταξε τὸ γιατρὸ τοῦ Ὀλύμπου Παιήονα νὰ γιαιτρέψῃ τὸν ἀδελφὸ του.

Ὁ Ποσειδῶνας ἀνέβαινε στὰ παλάτια τοῦ Ὀλύμπου καὶ ἐλάβαινε μέρος στὶς συνεδριάσεις τῶν ἀθανάτων, ἀλλὰ δὲν κατοικοῦσεν ἐκεῖ. Κατοικοῦσε μέσα στὴ θάλασσα :

Εἰς τὲς Αἰγαῖς, ποῦ ὀλόλαμπρα στὰ βάθη ἐκεῖ τοῦ κόλπου
ἄφθαρτα δώματα χρυσᾶ τοῦ εὐρίσκονται χτισμένα.

Ὅλοι οἱ ἄλλοι θεοὶ (ἐκτός, ἴσως, ἀπὸ τὸν Ἄρη, ποῦ μὲ τὸ γυιὸ του τὸ Φόβο κατοικοῦσε στὴ Θράκη, γιὰτὶ συχνά : « ἀπὸ τὴν Θράκην ἔρχονται καὶ οἱ δυὸ θωρακοφόροι ») κατοικοῦνε στὸν Ὀλυμπο καὶ ὁ καθένας ἔχει τὸ δικό του τὸ δῶμα, ὅλα δὲ τὰ παλάτια : « ὁ ξακουστός τεχνίτης — τὰ ἐποίησεν, ὁ Ἡφαιστος μὲ τὴ σοφὴ του γνῶσιν ».

Τὰ δώματα αὐτὰ εἶναι μέγαρα, ποῦ εἶναι χτισμένα, κατὰ μιὰ ποιητικὴ ἐλευθερία, στὶς πτυχὲς τοῦ Ὀλύμπου :

στὰ μέγαρα τους ἤσυχτοι, κεῖ ποῦ ὁ καθένας ἔχει
λαμπρὴν τὴν κατοικίαν του στὲς φάραγγες τοῦ Ὀλύμπου

ἢ « κατὰ πτύχας Ὀλύμπιοι », ὅπως λέει ὁ Ὅμηρος.

Στὰ μέγαρα τους αὐτὰ, ποῦ εἶναι ὅπως τὰ παλάτια τῶν βασιλειᾶδων, οἱ θεοὶ ἔχουν τοὺς θαλάμους τους, τὶς αὐλὲς τους, τὶς αἵθουσες ποῦ συνεδριάζουν, τοὺς σταύλους καὶ τὰ παχνιά τους, ὅπως οἱ ἐπίγειοι ἄρχοντες, καὶ τᾶχουν στολίσει μὲ πολὺτιμα ἐπιπλά καμωμένα ἀπὸ τὸν Ἡφαιστο.

Τὰ μέγαρα τοῦ Δία εἶναι, φυσικά, ἰδιαίτερα, εἶνε χαλκίστρωτα καὶ γεμάτα χρυσό, κ' ἔχουν μπροστά τους μιὰν αὐλὴ κ' ἓνα προαύλιο. Εἶναι χτισμένα στὴν ἀκρότατη κορυφὴ τοῦ ἰδεατοῦ Ὀλύμπου καὶ εἶναι τὰ « ὑπέρτατα δώματα », ἀποτελοῦνται δὲ ἀπὸ πολλὰς αἵθουσες καλοσκαλισμένες. Σ' αὐτὲς ἐκάθισαν οἱ θεοὶ, ὅταν τοὺς προσκάλεσε νὰ συνεδριάσουνε γιὰ νὰ τοὺς ἀναγγείλῃ τὶς ἀποφάσεις του :

Καὶ εἰς τὸ δῶμα ὡς ἔφθαναν τοῦ νεφελοσυνάκτη
ἐκάθιζαν στὲς αἵθουσες τὲς καλοσκαλισμένες
ποῦ ὁ νοῦς τοῦ Ἡφαιστού ἐποίησε εἰς τὸν πατέρα Δία.

Οἱ αἵθουσες αὐτὲς ἔχουνε μέσα τους χρυσοὺς θρόνους γιὰ νὰ κάθωνται οἱ θεοί.

Τῶν παλατιῶν αὐτῶν τοῦ Δία ὁ Ὅμηρος δὲν μᾶς κάνει λεπτομερέστερη περιγραφή, ἀλλὰ στὴν Ὀδύσεια, ὅταν φθάνει ὁ Τηλέμαχος μὲ τὸ γυιὸ τοῦ Νέστορα στὴ Σπάρτη καὶ θαυμάζει τὰ παλάτια τοῦ Μενελάου, βγαίνουν αὐτὰ τὰ λόγια ἀπὸ τὸ στόμα του :

Γιὰ κοίτα, γιὲ τοῦ Νέστορα καὶ φίλε τῆς καρδιάς μου,
χαλκὸς ποῦ ἀστράφτει μεσ' σ' αὐτὰ τὰ βουερά παλάτια,
τὸ μάλαμα καὶ τὸ ἤλεκτρο, τὸ φιλντισί, τ' ἀσήμι.
Τέτοιες θὲ νᾶναι καὶ οἱ αὐλὲς τοῦ Δία τοῦ Ὀλυμπήσιου.

Ὁ Μενέλαος ὅμως ποῦ τ' ἄκουσε, σπεύδει νὰ τοῦ πῆ :

Ποῖς ἄνθρωπος, παιδάκι μου, μετριέται μὲ τὸν Δία ;
ἀθάνατοί 'ναι οἱ πύργοι του καὶ τὰ καλά του ἐκείνου.

Στὴν ἀναφώνηση αὐτὴ τοῦ Τηλεμάχου μπορούμε νὰ ὑποφιασθοῦμε κάποια θεληματικὴ ἀποφυγὴ τοῦ ποιητῆ νὰ περιγράψῃ τὰ μέγαρα τοῦ Διός. Ὁ Τηλέμαχος ἤξερε βέβαια τὰ πατρικά του ἀνάκτορα στὴν Ἰθάκη, ποῦ καὶ αὐτὰ ἦταν μεγάλα καὶ καλοχτισμένα, ὅπως μᾶς δείχνῃ ἢ παρακάτω περιγραφή :

Εὐμαιε, τοῦτα 'ναι τὰ λαμπρὰ παλάτια τοῦ Ὀδυσσεᾶ
ὅτι καὶ ἀνάμεσα πολλῶν κανεὶς τὰ ξεχωρίζει·
πρῶτα θωροῦ καὶ δεύτερα, καὶ αὐλὴν ἔχουν ὠραίαν
μὲ τεῖχος καὶ μὲ στέφανα, μὲ θύρα στερεωμένη
δίφυλλη· ποῖς περήφανα θὰ τὰ καταφρονοῦσε ;

Κι ὅμως τὰ παλάτια τῆς Σπάρτης τοῦ ἔκαναν ἐντύπωση καταπληκτικὴ. Ἀλλὰ ὁ Ὅμηρος μᾶς ἔδωσε στὴν Ὀδύσεια μιὰ ἀδρότερη περιγραφή ἀνθρώπινων ἀνακτόρων, τῶν ἀνακτόρων τοῦ Ἀλκίνοῦ, τοῦ βασιλιᾶ τῶν Φαιάκων.

Ἀφοῦ λοιπὸν τόσον λαμπρὰ ἦτανε τ' ἀνάκτορα τῶν βασιλειᾶδων, τότε πόσον ἀνυπερβλήτα καὶ δυσκολοπεριγράπτα θὰ ἦτανε τὰ ἀνάκτορα τοῦ Δία, ποῦ τᾶχε χτίσει ὁ ἴδιος ὁ Ἡφαιστος ; καὶ πόσο δίκιο εἶχεν ὁ ποιητὴς ποῦ ἤξερε τόσο νὰ ὑποβάλλῃ, γιὰ νὰ ἀποφύγῃ τὴ λεπτομερέστερή τους περιγραφή ; Τὸ ἴδιο ἄλλως τε ἔκανε ὅταν δὲν περιέγραψε τὴν Ἐλένη, ἀλλὰ ἀνάγκασε τοὺς γέροντας Τρώας, νὰ προσηκῶνωνται ὅταν περνοῦσε, θαμπωμένοι ἀπ' τὴν ὁμορφιά της.

Μέσα στ' ανάκτορά του ὁ Δίας ἔχει τὸ συζυγικὸ θάλαμό του, πού κοιμᾶται μαζί με τὴν Ἥρα, ἐπιμελημένον κι αὐτὸν ἀπ' τὸν Ἥφαιστο :

μέ στερεὰ θυρόφυλλα καὶ μέ τοὺς παραστάτες,

ἀλλὰ ἡ Ἥρα ἔχει καὶ ἰδιαιτέρο θάλαμο πού ἀποσύρεται ὅταν θέλει νὰ εἶναι μονάχη της. Ὁ γυιὸς της ἔχει φροντίσει νὰ τεχνουργήσῃ λαμπρὰ θυρόφυλλα καὶ στιλβωμένη θύρα καὶ νὰ τῆς κἀνῃ κλειδί, πού νὰ μὴν τὸ ξέρῃ κανένας ἄλλος ἀπὸ τοὺς ἀθανάτους :

Κ' ἐπῆγγεν εἰς τὸν θάλαμον πού ὁ ποθητὸς υἱὸς της
τεχνούργησεν ὁ Ἥφαιστος μέ τὰ θυρόφυλλά του
λαμπρὰ· καὶ κλειδ' ἀγνώριστη σ' ἄλλον θεὸν τοῦ Ὀλύμπου
κ' ἐμπῆκε μέσα κ' ἔκλεισε τὴν στιλβωμένην θύραν.

Ἡ αἴθουσα αὐτὴ ἦτανε τὸ καλλωπιστήριον της. Ἐκεῖ μπορούσε νὰ λούσῃ τὸ κορμί της μέ ἀμβροσίαν, ν' ἀλείφθῃ μέ λάδι μυρωμένο, νὰ χτενισθῇ, νὰ ντυθῇ, νὰ βάλῃ τὰ σκουλαρήκια της, νὰ φορέσῃ τὴ μαντήλα της στὸ κεφάλι, νὰ περάσῃ τὰ σάνδαλά της.

Ἄλλὰ ἄς ἀκούσωμε λεπτομερέστερα τὸν καλωπισμὸν της, ὅπως μᾶς τὸν περιγράφῃ ὁ Ὅμηρος, γιὰ νὰ δοῦμε καὶ πόσα πράγματα ὑπῆρχαν μέσα στὸν ἰδιαιτέρο βάλανό της :

Καὶ πρῶτ' ὅλο τὸ σῶμα της τὸ χαριτοπλασμένο
μέ ἀμβροσίαν εὐμορφα καθάρισε καὶ ἀλείφθη
λάδι ἄφθαρτο γλυκότατο μέ μῦρα εὐωδιασμένο·
μόλις ἐκεῖνο ἀναδευθεῖ στὰ δώματα τοῦ Ὀλύμπου
γῆ καὶ οὐρανὸς μοσχοβολοῦν ἀπ' τὴ γλυκεῖα πνοή του,
τ' ὠραῖο σῶμα ὡς ἄλειψε κ' ἐκτένισε τὴν κόμην,
ἐπλεξε μέ τὰ χέρια της τὲς ἀφθαρτες πλεξίδες,
π' ἀπὸ τὴν θείαν κεφαλὴν λαμπρὲς ἐκυματίζαν,
κι ἐνδύθη ἀμβρόσιον φόρεμα, ὅπου τῆς εἶχε κάμει
ἡ Ἄθηνᾶ μέ πάμπολλες εἰκόνες στολισμένο,
πού τό 'χε κλείσει μέ χρυσὲς περόνες εἰς τὸ στῆθος
κ' ἐζώσθη ζώνην πού ἑκατὸν εἶχε τριγύρω κρόσσες,
καὶ σκουλαρήκια πέρασε στὲς τρύπες τῶν αὐτιῶν της
τριόφθαλμα, πολύτεχνα, πού ἀστράφταν ὅλο χάρι,
κ' ἐφόρεσε ἡ σεπτὴ θεὰ τῆς κεφαλῆς μαντήλα,
ὠραῖαν, ὀλοκαίνουργην, πού 'χε τοῦ ἡλιοῦ τὴν λάμψιν
καὶ σάνδαλα προσέδεσε στὰ πόδια της τὰ ὠραῖα,
κι ἀφοῦ ὅλη ἐστολίσθηκεν, ἀπὸ τὸν θάλαμόν της
ἐβγῆκ' εὐθύς

Σὲ ἰδιαιτέρο διαμέρισμα τῶν παλατιῶν τοῦ Δία μένει ἡ Ἄθηνᾶ, ἀλλὰ ἀντὶ νᾶναι κι αὐτὸ γεμᾶτο ἀπὸ ἀρώματα καὶ φορέματα, ὅπως τῆς Ἥρας, εἶνε μᾶλλον γεμᾶτο ἀπὸ ἄρματα. Ἐκεῖ ἔχει τὸν πέπλο της, ἀλλὰ ἔχει καὶ τὴν περικεφαλαία καὶ τὸ κοντάρι της καὶ τὰ σάνδαλά της :

Στοῦ Δία ὡς τόσο ἡ Ἄθηνᾶ τὸ γονικὸ παλάτι
χάμου ἀπολάει στὸ πάτωμα τ' ἀφρᾶτο φόρεμά της,
ξομπλιὸ σκουτι πού κέντησε μονάχη μ' ἐπιστήμη . . .
καὶ στὸ κεφάλι φόρεσε τὸ χρυσαφένιο κράνος
πῶχει σκαρὶ διπλόλεμο τετραστεφανωμένο
καὶ σάνδαλα ἔδεσε στὰ πόδια της πανώρια
ἀγάλαστα κι ὀλόχρυσα, πού πεταχτὰ τὴν φέρνουν
ἀπὸ στεριᾲς καὶ θάλασσες στὸ φύσημα ἀνέμου·
πῆρε κοντάρι δυνατὸ μέ μύτη ἀκονισμένη
βαρὺ, μεγάλο, στερεό

Οἱ ἄλλοι θεοὶ ἔχουν παλάτια ξεχωριστὰ καὶ μέσα στὰ ἰδιαιτέρὰ του διαμερίσματα φυλάει καθέννας τὰ ἐνδύματα ἢ τὰ ὄπλα του.

Ἄν ὅμως ὁ Ἥφαιστος ἔβαλεν ὅλη τὴν τέχνην του γιὰ νὰ χτίσῃ τὰ ἀνάκτορα τοῦ Διὸς, δὲν κατέβαλε μικρότερη προσπάθεια ὅταν ἔχτισε τὰ δικά του. Καὶ εἶχε χωρὶς ἄλλο δίκιο νὰ τὸ κἀνῃ αὐτό, γιὰτὶ δὲν ἐπρόκειτο νὰ χρησιμεύουν μόνο γιὰ κατοικία του, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἐργαστήριον του, ἀπὸ τὸ ὅποιον θὰ ἐβγαίναν ὅλα τὰ θαυμαστὰ ἐκεῖνα ἀριστουργήματα. Ἄν δὲ καὶ ἦτανε ἄσχημος καὶ χωλός, ὅμως εἶχε τὴν εὐτυχία νὰ φιλοξενήσῃ στὰ παλάτια του ὡς γυναῖκες του, θεὸς ἐξαιρετικῆς ὁμορφιάς, ὅπως ἦταν ἡ Ἀφροδίτη καὶ ἡ Χάρις. Καὶ γι' αὐτὸ τὸ παλάτι του ἦτανε :

ἄφθαρτο, χάλκινο, λαμπρὸ στὸν κάταστρο αἰθέρα,
ἐξαίσιον μέσ' τὰ δώματα τῶν ἀθανάτων ὅλα
πού ὁ ζαβοσκέλης ὁ θεὸς ὁ ἴδιος τῶχε κάμει.

Ὅταν οἱ ἄλλοι θεοὶ ἐγύριζαν ἐδῶ κ' ἐκεῖ ἢ ἐρρέμβαζαν ἀπὸ τὶς κορφὲς τοῦ Ὀλύμπου καὶ παρακολουθοῦσαν τοὺς ἀνθρώπους, ὁ Ἥφαιστος ἦταν κλεισμένος μέσα στὰ δώματά του, γι' αὐτὸ καὶ εἶχε ἐγκατεστημένο ἐκεῖ ὀλόκληρον χαλκούργεῖο, ἢ μᾶλλον καλλιτεχνικὸ ἐργοστάσιον.

Ὁ Ὅμηρος βρῆκε τὴν εὐκαιρία νὰ μᾶς τὸ περιγράψῃ σὰ νὰ τὸ εἶδεν ὁ ἴδιος, ὅταν κάποτε βρῆκε τὸν Ἥφαιστο ἀπάνω στὴ δουλειά του ἢ Θετίς. Εἶχε ἀνέβῃ στὸν Ὀλυμπο γιὰ νὰ παρακαλέσῃ νὰ τῆς κἀνῃ μιὰ πανοπλία γιὰ τὸ γυιὸν της, τὸν Ἀχιλλέα, καὶ τὸν βρῆκε τὴν ὥρα πού φιλοτεχνοῦσε εἰκοσι χρυσοῦς τρίποδες καὶ ἴδρωνε γύρω στὰ φουσερά του.

Ἡ γυναῖκα τοῦ Ἡφαιστού, ἡ Χάρις, ὅταν εἶδε τὴν Θέτιδα νὰ φθάνη στὸ σπίτι της, ἔτρεξε νὰ τὴν περιποιηθῆ καὶ νὰ τὴν προῦπαντήσῃ σὰν καλὴ οἰκοδέσποινα. Τὴν ἔπιασε ἀπ' τὸ χέρι καὶ τὴν προσεφώνησε μὲ λόγια γλυκά, ὅπως ὅταν ὑποδέχεται κανένας ἓνα σεβαστὸ καὶ ἀγαπητὸ συγγενῆ του ἢ φίλο του, ποῦ ἔχει καιρὸ νὰ τὸν δῆ: «σεβαστὴ καὶ ἀγαπημένη καὶ μακρομαλλοῦσα θεά, τῆς εἶπε, πῶς ἦτανε αὐτὸ τὸ καλὸ καὶ ἤρθες στὸ σπίτι μας; Δὲν ἔχομε τὴν εὐτυχία νὰ σὲ βλέπουμε συχνὰ ἐδῶ πέρα. Προχώρησε, παρακαλῶ, μέσα νὰ σὲ φιλοξενήσωμε». Τὴν ὀδήγησε σὲ ἰδιαιτερο θάλαμό, ἐκεῖ ποῦ θὰ ἐδεχόνταν τοὺς ξένους, γιατί καὶ τέτοιο εἶχαν τὰ δώματα τοῦ Ἡφαιστού, καὶ τὴν ἔβαλε ν' ἀναπαυθῆ, καθίζοντάς τὴν σὲ τεχνικὸ καὶ ὠραῖο θρόνο, μὲ ἀσημένια καρφιά, ποῦ εἶχε ἀκουμπιστῆρι ἀπὸ κάτω γιὰ νὰ ξεκουράζῃ τὰ πόδια της. Κ' ἔσπευσε νὰ φωνάξῃ ἀμέσως τὸν ἄντρα της: «Ἐλα ἐδῶ πέρα, Ἡφαιστε, κάτι σὲ θέλ' ἢ Θέτις».

Ὁ Ἡφαιστος, εὐγενικὸς καὶ αὐτὸς νοικοκύρης, ἔσπευσε ν' ἀφήσῃ τὴ δουλειά του, νὰ ξεπλυθῆ, νὰ φορέσῃ τὰ καλά του τὰ ροῦχα καὶ νὰ παρουσιασθῆ στὴ θεά. Ἐκάθηνσε καὶ αὐτὸς κοντὰ της σ' ἓνα θρόνο, τῆς ἔπιασε τὸ χέρι καὶ τὴν ρώτησε σὲ τί μπορεῖ νὰ τῆς χρησιμεύσῃ. Ἡ περιγραφή ὅμως τοῦ Ὀμήρου εἶναι τόσο ὠραία, ὥστε θ᾿ ἔπρεπε νὰ τὴν ἀκούσωμε. Θὰ μάθωμε ἄλλως τε ἀπ' αὐτὴν καὶ κάτι τι ἄλλο. «Ὅτι ὁ Ὀλυμπος ἐκατοικεῖτο καὶ ἀπὸ κάτι περίεργα πλάσματα χωρὶς ψυχὴ, ἀλλὰ μὲ μορφὴ καὶ μὲ ἐνέργεια ἀνθρώπινη, ποῦ τὰ εἶχε κατασκευάσει ὁ ἴδιος ὁ Ἡφαιστος. Οἱ Ῥομπότ του αὐτοὶ εἶναι θεράπαινες ὀλόχρυσες, ποῦ ἐφαίνονταν σὰν ζωντανὰ κορίτσια, καὶ τίς ὅποιες οἱ ἀθάνατοι εἶχαν μάθει διάφορες τέχνες. Ἦταν συνεπῶς στὴν ὑπηρεσία ὅλων τῶν ἀθανάτων, ἀλλὰ πρὸ πάντων τοῦ Ἡφαιστού, ποῦ τίς εἶχε κατασκευάσει. Τὸν ἐφώναξε λοιπὸν ἡ γυναῖκα του γιὰ νὰ ἰδῆ τὴ Θέτι:

Κι ἀπὸ τ' ἀμόνι λεχαστὰ σηκώθηκε τὸ τέρας
χωλαίνοντας καὶ ἐσάλεuan κάτω φτενὰ τὰ σκέλη·
καὶ τὲς φυσούνες μάκρυνεν ἀπ' τὴ φωτιά καὶ ὅλα
ἐσύναξε τὰ σύνεργα σ' ἓνα ἀργυρὸ λαρνάκι,
καὶ μὲ σφουγγάρι, ἐκάθαρε, τὸ πρόσωπο, τὰ χέρια,
τὸν τράχηλον τὸν δυνατὸν, τὰ δασερά του στῆθη,
χιτῶνα ἐνδύθη, ἐφούκτωσε σκῆπτρο παχὺ κ' ἐβγῆκε
χωλαίνοντας· καὶ ἀνάλαφρα τὸν κύριον ἐστηρίζαν
θεράπαινες ὀλόχρυσες, σὰν ζωντανὰ κοράσια,
δύναμιν ἔχουν καὶ φωνήν, νοῦν ἔχουν εἰς τὲς φρένες,
καὶ τεχνουργήματ' ἔμαθαν ἀπὸ τοὺς ἀθανάτους·
ἐκεῖνες τὸν ἐπρόσεχαν καὶ ἐσύρθη αὐτὸς πλησίον
στὴν Θέτιδα κ' ἐκάθισε σ' ἓνα θρονὶ ὠραῖο
τὸ χέρι ἐκείνης ἔσφιξε «μακρόπεπλη, τῆς εἶπε,
Θέτι σεπτὴ καὶ ἀγαπητὴ, στὸ δῶμα μας πῶς ἦλθες;
Λέγε μου εὐθὺς ὅτι ποθεῖς καὶ νὰ τὸ πράξω θέλω».

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τίς ἄψυχες αὐτὲς κοπέλλες ποῦ τοὺς ὑπηρετοῦνε, οἱ θεοὶ ἔχουν ἀνάγκη καὶ ἀπὸ ἀθάνατα πρόσωπα ποῦ νὰ ὑπακούουν σ' αὐτοὺς καὶ νὰ κάνουν τὸ θέλημά τους ἢ νὰ μεταφέρουνε τίς διαταγές τους στοὺς ἀνθρώπους καὶ στοὺς θεοὺς. Αὐτὴ ἡ τεραστία θεϊκὴ κατοικία ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τοὺς ἀκοίμητους φύλακές της, ποῦ θὰ ἐπιτρέπουν ἢ θὰ ἀπαγορεύουν τὴν εἴσοδο, καὶ τὴν ἐργασία αὐτῆ, τὴν ἐκτελοῦνε οἱ Ὄρες. Ἀλλὰ ὁ Δίας πρὸ πάντων, καὶ οἱ ἄλλοι θεοὶ χρειάζονται ἓναν ἀγγελιοφόρο, καὶ γι' αὐτὸ ἔχουν τὴν Ἴριδα. Γιὰ νὰ καλῆ σὲ συνέδριον τοὺς θεοὺς ὁ Δίας ἔχει βοηθὸ τοῦ τὴν Θέμιδα καὶ αὐτὴ προσέχει γιὰ νὰ κρατιοῦνται καὶ τὰ ἔθιμα καὶ ἡ τάξις στὶς συνελεύσεις καὶ στὰ συμπόσια. Γιὰ κεραστὴ στὰ συμπόσια χρησιμοποιοῖ τὸν Γιαννιμῆδη, μὰ καὶ τὴν Ἡβη, ποῦ δὲν βαριέται νὰ κἀνῃ καὶ ἄλλες δουλειές τῶν ἀθανάτων ἢ νὰ λούζῃ τὸν Ἄρη ἢ νὰ βοηθᾷ τὴν Ἥρα στὸ ζέψιμο τ' ἀμαξιοῦ της.

Θὰ ἔπρεπε ὅμως τώρα — μιᾶς καὶ εἶδαμε τὰ παλάτια τοῦ Ὀλύμπου, — νὰ ἐξετάσωμε καὶ τὸ πῶς περνοῦσανε μέσα σ' αὐτὰ οἱ θεοὶ καὶ νὰ μποῦμε στὰ ἰδιαιτέρα τῆς ζωῆς τους. Οἱ εὐωχίες ποῦ ἀπολαβαίνουνε στὰ δώματα τοῦ Κρονίδη, τὰ φαγητά τους, τὰ ἀστεῖα καὶ τὰ πειράγματά τους, οἱ θυμοὶ καὶ τὰ γαληνέμματα τοῦ Διός, τὰ σκάνδαλά τους, τὰ συμβούλια στὰ ὁποῖα δὲν ἀκούγεται παρὰ ἡ θέληση τοῦ μεγάλου θεοῦ, οἱ δυσἀρέσκεις τῶν ἄλλων καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τίς ἐκδηλώνουνε, οἱ ὀργές τοῦ θεοῦ ποῦ ἔκαναν τὸν Ὀλυμπο νὰ ταράζεται, τὰ κατεβάσματά τους στὴ γῆ, τὰ ἄρματα τους μὲ τὰ ὀρμητικὰ ἄλογα ποῦ τοὺς κατέβαζαν κοντὰ στοὺς ἀνθρώπους, ὅλη αὐτὴ ἡ ἰδιωτικὴ τους ζωὴ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναπτυχθῆ γιὰ νὰ ὀλοκληρωθῆ ἢ γνωριμῖα μας μὲ τὸν Ὀλυμπο τοῦ Ὀμήρου. Ἀλλὰ αὐτὸ θὰ ἦτανε πολὺ παραπάνω ἀπὸ ὅτι ἐπιτρέπουν τὰ ὅρια τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ καὶ γι' αὐτὸ ἀναγκάζομαι ν' ἀφήσω τὴν ἐξέτασή τους γιὰ ἄλλη φορὰ.

Ὁ Πλούταρχος στὸ βίβλιον τοῦ Περικλῆ ἐπιτίθεται ἐναντίον τῶν ποιητῶν. Στὰ ποιήματά τους, λέει, μᾶς παριστάνουν τὸν Ὀλυμπο ποῦ κατοικοῦν οἱ θεοὶ «ἀσφαλὲς ἔδος καὶ ἀσάλετον θεοῖς, οὐ πνεύμασιν, οὐ νέφεσι χρώμενον, ἀλλ' αἰθρὴ μαλαγῆ καὶ φωτὶ καθαρῷ τὸν ἅπαντα χρόνον περιλαμπανόμενον», ἀλλὰ μᾶς παρουσιάζουν τοὺς θεοὺς γεμάτους ἀπὸ ὀργῆ καὶ ταραχῆς καὶ δυσμένειας καὶ πάθη, ποῦ δὲν ταιριάζουνε οὔτε σὲ φρονίμους ἀνθρώπους.

Ὁ φιλόσοφος ἦτανε αὐστηρὸς. Πρὶν ἀνέβουν στὸν Ὀλυμπο οἱ θεοὶ καὶ πρὶν τοὺς χτίσει ἐκεῖ ἀνάκτορα γιὰ νὰ κατοικήσουν ὁ Ὀμηρος, εἶχανε παραληφθεῖ ἀπὸ ξένες θρησκείες ὡς τέρατα ὑπερφυσικὰ καὶ ἀποτρόπαια, καὶ μονάχα ἡ πλοῦσια Ἑλληνικὴ ψυχικότητα καὶ ἡ ζωηρὴ φαντασία τοῦ Ὀμήρου τοὺς ἔκανε ἀνθρωπόμορφους, γιὰ νὰ τοὺς καταστήσει σιγὰ-σιγὰ καὶ ἀγαθοεργούς.

Ὁ Ὀλυμπος, τὸ ὠραιότερο βουνὸ τῆς πατρίδας τῆς ἀρχαίας θρησκείας, ἐγένετο ἀπὸ τίς κορφές ὡς θὰ βᾷθη τῶν χαραδρῶν του, ἀπὸ τοὺς θεοὺς καὶ ἀπ' τίς μουσες, ἀπὸ τίς νύφες καὶ ἀπὸ τίς θεῖσες τῶν δρυμῶν καὶ τῶν ποταμῶν, ποῦ ἐζοῦσαν τριγύρω του. Αὐτὸ ἀπετέλεσεν ἓνα ἀκόμα στοιχεῖο — τόσο ζωτικὸ — γιὰ νὰ τὸν θαυμάζουμε καὶ νὰ τὸν ἀγαποῦνε οἱ ἀνθρώποι.

Γιατί οί ἀρχαῖοι δὲν ἐθαύμαζαν τὰ τοπία γιὰ τὴν προσωπικὴ ὁμορφιά τους, ἀλλὰ γιὰ τὴν μέσα σ' αὐτὰ ὑπῆρχαν φυσικὲς καὶ ἠθικὲς δυνάμεις ποὺ τὰ ὁμορφαιναν. Καὶ οἱ δυνάμεις αὐτὲς δὲν ἤτανε γιὰ τὸν Ὀλυμπο τίποτα θεότῃτες δευτερεύουσες, ποὺ μποροῦσαν νὰ τίς φανταστοῦνε κι ἄλλοῦ, ἀλλὰ ἤτανε οἱ ἴδιοι οἱ μεγάλοι θεοὶ τους, ποὺ εἶχανε διαλέξει τὸν «νιφόνετα», τὸν «αἰγλήνετα», τὸν «πολύπτυχον, θεῖον Ὀλυμπον» γιὰ τὴ στέρα καὶ αἰώνια κατοικία τους.

ΚΑΤΑΔΙΚΗ

τοῦ ποιητοῦ κ. ΜΙΑΤΙΑΔΗ ΜΑΛΑΚΑΣΗ

(ἀπ' τὴ συλλογὴ τοῦ «Τὸ Ἐρωτικόν», Ἀθήνα, 1939)

Χεῖλη βουβά, θλιμμένα μάτια,
Χαλαρωμένοι ἄρμοι, ἡ ὀρμὴ ἡ στερνή,
Καπνός, ἀέρας μέσ' στί' ἀπέραντα τὰ πλάτια,
Τὰ αἰθέρια, ποὺ οἱ παμφότιστοι οὐρανοί.

Ἡ ἀναζήτηση, ἕνας ἄλλος
Χαμός, ἡ ἀπελπισιὰ ἡ τραγικὴ,
Τοῦ πέλαγου ὄλος ὁ ἀντίλαλος, ὁ σάλος,
Σὲ μιὰ καρδιά μεταγχισμένος ἀπὸ κεῖ...

Προσπάθεια μάταιη, ἄλυσιωμένη
Βαρύγνωμη ὑπαρξή, ποὺ ὁ πόνος σου βαθύς,
Μὲ τοὺς ἀνίλεα προδομένους ἡ Εἰμαρμένη
Σὲ κατεδίνασε νὰ μὴ λευτερωθεῖς...

Ἡ ΛΑΪΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

τοῦ ἀρχιτέκτονος καὶ λογοτέχνου κ. ΓΑΥΚΟΥ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ

Μετὰ ἀπὸ τὴ μεγάλη καὶ ἱστορικὴ ἡμέρα ποὺ ἡ Ἑλληνικὴ ψυχὴ ἀνέπνευσε τὸν μυροβόλον ἀέρα τῆς ἐλευθερίας, ἀπὸ τὴν ἱερὴ στιγμὴ ποὺ ὁ τελευταῖος στρατιώτης τῶν κατακτητῶν ἄφησε τὴν πατρίδα μας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ κι' ἔπειτα ἡ νεώτερη λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ γεννιέται, κι' ἀρχίζει νὰ ζῆ, μὲ ἑλληνικὴ πλέον σκέψι καὶ φαντασία.

Οἱ Ἑλληγες, οἱ δημιουργοὶ καὶ ἐμπνευσταὶ τοῦ ὠραίου καὶ τοῦ καλοῦ, ὑπόδουλοι αἰῶνας πολλούς, παρ' ὅλες τίς πιέσεις καὶ βαρβαρότητες, κατώρθωσαν νὰ στέκουν καὶ πνευματικῶς τόσο καλά, ὥστε νὰ δίνουν δείγματα τῆς πνευματικῆς των ἀνθηρότητος κατὰ τὸ διάστημα τῆς δουλείας, ἐφάμιλλα ἄλλων λαῶν ἐλευθέρων. Ὁ ἑλληνικὸς λαὸς γενικά, ποὺ ζοῦσε μέσα στὰ ὄρια καὶ τίς πιέσεις τοῦ κατακτητοῦ, κατώρθωσε μετὰ βίας, ἀλλὰ κατώρθωσε, νὰ διατηρήσῃ τίς ἐθνικὲς του ἰκανότητες καὶ ἐπιδιώξεις. Διετήρησε τὴ γλῶσσα, τὰ γράμματα καὶ τίς καλὲς τέχνες, στὰ ἐπίπεδα ποὺ ἄφησαν οἱ Ἑλληγες τῆς Βυζαντινῆς περιόδου, τὰς τέχνας γενικά.

Οἱ Λαῖκοι Ἀρχιτέκτονες, οἱ οἰκοδόμοι τῆς ἐποχῆς τῆς δουλείας, ἐπηρεασμένοι ὅπως ἦταν ἀπὸ τὰ ἥθη καὶ ἔθιμα τοῦ κατακτητοῦ, δὲν κατώρθωσαν στὰ πρῶτα τους βήματα κάτι, χωρὶς μέσα σ' αὐτὸ νὰ μὴν ὑπάρχει καὶ ἡ σφραγὶς τοῦ τουρκικοῦ περιεχομένου, ἀλλ' ὅμως μὲ τὴν πάροδο τῶν ἐτῶν, ἔγινε πλήρης ἀφομοίωσις καὶ τὰ ξένα στοιχεῖα ἔγιναν ἑλληνικά. Ἡ σκέψις των ὅσο κι' ἂν ἦταν ἑλληνικὴ, δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἐκδηλωθῆ στὸ οἰκοδομικὸ ἔργο, πλαισιωμένη μὲ τίς συνήθειες καὶ τίς ἀνάγκες τῆς ὑπόδουλης ἐποχῆς των. Ἡ Ἑλληνικὴ νοοτροπία, τὸ ἑλληνικὸ γοῦστο, αὐτὸ ποὺ σήμερα λέμε αἰσθητικὴ, ἦταν ἑλληνικὴ. Ἡ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ ἑλληγος δὲν εἶχε ἀλλοιωθῆ, παρέμεινε ἀναλοῖωτη στὸ πέρασμα τῶν αἰῶνων δουλείας.

Ὁ Ἑλληγ οἰκοδόμος μὲ τὴν λαϊκὴ σκέψι του, συνέχισε τὴν παράδοσιν τῆς Ἑλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἀπὸ τὴν πανάρχαια ἐποχὴ τῶν ῥυθμῶν, ἀετωμάτων καὶ τῶν μαρμάρων, ὁ ἄγνωστος ἀρχιτέκτων διετήρησε τὸ ἀρχαῖο κλασσικὸ σπῆτι τοῦ ἑλληγος ποὺ συναντᾶται καὶ σήμερα σὲ πολλὰ μέρη τῆς Ἑλλάδος. Τὸ σπῆτι αὐτὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ χῶρο, ὁ ὁποῖος στὰ πλάγια εἶναι διηρημένος σὲ δωμάτια, πολλὲς φορὲς ὅμως ὁ ἴδιος κεντρικὸς χῶρος ποὺ ἐπικοινωνεῖ ἐσωτερικὰ ἀπὸ τὸ χαγιάτι καὶ τὴν ξέσκεπη σκάλα, ἔχει τὰ δωμάτια στὸ βάθος καὶ ἐπὶ τῆς μιᾶς ἐντελῶς ὄψεως τοῦ τετραπλεύρου κεντρικοῦ χώρου. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ κοινὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ σπῆτι ποὺ διετήρησε ἡ ἑλληνικὴ παράδοσις μέχρι σήμερα χάρις στὴν ἑλληνικὴ σκέψι καὶ ἐμπνευσή τῶν κοινῶν ἑλλήνων οἰκοδόμων.

Ἡ αἰσθητικὴ στὴν Ἑλλάδα, ὅπως βλέπη κανεὶς στοὺς τεχνίτας αὐτοὺς, ἦταν ἀρκετὰ ἀνεπτυγμένη καὶ χάρις σ' αὐτὴν αἱ δημιουργίαι των σώζονται ἀκόμη ὡς μνη-

μεῖα. Αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ τῶν Ἑλλήνων, ἡ Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ, πηγάζει ἀπὸ μελετημένη σκέψη, νομίζει κανεὶς πῶς ὁ ἀνώνυμος οἰκοδόμος, γνωρίζει κατὰ γράμμα τὴν ἱστορίαν τῆς πατρίδος του, γνωρίζει ἐπ' ἀκριβῶς τὴν τέχνην τῶν προγόνων του, οἱ ὅποιοι ἐδημιούργησαν ἀθάνατα ἔργα εἰς ὅλας τὰς ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης.

Τὴν πιὸ μικρὴ λεπτομέρεια μιᾶς λαϊκῆς οἰκοδομῆς, τὴν βλέπομε φορμαρισμένη καὶ εἰς τὴν θέσιν τῆς με καταπληκτικὴ ὄντως αἰσθητικὴν διάθεσιν. Ἡ Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ, συνέχεια τῆς Βυζαντινῆς, διατηρεῖ εἰς πολλὰ μέρη τῆς Ἑλλάδος, ὅπως στὴ Μακεδονίαν καὶ στὴ Πελοπόννησον τὸν ἀρχαῖον τύπον τοῦ ἑλληνικοῦ σπιτιοῦ. Αὐτὸ εἶναι ἐπιστημονικῶς ἀποδεδειγμένον, καὶ ὡς ἐκ τούτου, δυνάμεθα νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ἡ αἰσθητικὴ τῶν Ἑλλήνων διετηρήθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων καὶ ἐστάθη μέχρι σήμερα, σὲ ἀρκετὰ καλὸ ἐπίπεδο ἀναπτύξεως καὶ ἐξελιξέως.

Ὅταν ὅμως ἀναλογισθῆ κανεὶς πῶς ὁ κοινὸς Ἕλληνας οἰκοδόμος κατὰ τοὺς πρώτους προεπαναστατικούς χρόνους, ὅπου τελείως ἀνεπτύχθη ἡ Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ, ἦταν κατὰ γενικὸν κανόνα ἀμόρφωτος, γενικὰ χωρὶς κανένα ἐπιστημονικὸν ἢ καλλιτεχνικὸν ἐφόδιον, ἢ ὅποιαδήποτε μελετημένη τεχνικὴ κατάρτιση, διερωτᾶται πῶς κατάρθωσε νὰ φτάσῃ στὸ αἰσθητικὸ αὐτὸ ἐπίπεδο τῆς διατηρηθείσης λαϊκῆς Ἀρχιτεκτονικῆς; Φθάνω λοιπὸν στὸ συμπέρασμα πῶς μόνον ἡ μεγάλη κληρονομία τοῦ παρελθόντος συνέτεινε εἰς τὴν ὁμαδικὴν αὐτὴ ἐκδήλωσιν τῶν ἐσωτερικῶν συναισθημάτων καὶ σοφῶν σκέψεων τῶν Ἑλλήνων αὐτῶν πού δημιούργησαν ἀριστουργηματικὰ πράγματι ἔργα οἰκοδομικῆς. Αὐτὰ σήμερα ἡ μελετημένη, ἡ σοφὴ ἀρχιτεκτονικὴ, τὰ ὀνομάζει « Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ ». Καὶ ὅμως οἱ περισσότεροι τῶν Ἑλλήνων ἀρχιτεκτόνων ἀντλοῦν τὰς σκέψεις των ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν λαϊκῶν οἰκοδόμων καὶ πλουτίζουν τὰς γνώσεις των ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν καὶ τὴν τεχνικὴν των.

Ὁ ἀρχιτέκτων ὅμως τῶν κατασκευῶν αὐτῶν, παρὰ τὰ πενιχρὰ καὶ τεχνικὰ μέσα τὰ ὅποια διέθετε, κατάρθωνε σχεδὸν πάντα, ὀρμώμενος ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸν του κόσμον, καὶ ἀπὸ τὴν ἐκλεπτισμένη αἰσθητικὴν του διάθεσιν νὰ δημιουργῆ αὐτὸ πού ἐμεῖς σήμερα ἐμπρός του ἀποκαλυπτόμεθα, ἀλλὰ καὶ ἐν συνεχείᾳ ἀντιγράφομεν.

Ἡ συγκίνησις πού προκαλεῖ πάντα ἓνα τέλειον ἀρχιτεκτονικὸν ἔργον εἶναι τὸ αἶσθημα πού πηγάζει ἀπ' αὐτὸ τοῦτο τὸ ἔργο. Εἶναι ἡ ἀπαλότης τῶν γραμμῶν, ἡ « ἡσυχία » τῶν ἀναλογιῶν, καὶ ἡ ἁρμονία τῶν χρωμάτων. Ὁ Λαϊκὸς οἰκοδόμος μᾶς ἔδωκε καὶ τοὺς τρεῖς ὀρισμούς αὐτοὺς τόσο τέλειους, τόσο ἁρμονισμένους μεταξὺ των, ὥστε καὶ οἱ τρεῖς μαζὺ νὰ ἀποτελοῦν τὸ θαῦμα αὐτὸ πού σήμερα μᾶς συγκινεῖ ὡς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς μας. Εἶναι καλλιτέχνης, καὶ ὡς καλλιτέχνης ὀφείλει νὰ συγκινήσῃ. Κι' αὐτὸ τὸ γνώριζε. Καὶ στὴ προσπάθειά του νὰ δημιουργήσῃ δὲν ἀδίκησε ποτὲ τὴν αἰσθητικὴν τοῦ δημιουργήματός του, ὑπὲρ ὅποιασδήποτε τεχνικῆς λεπτομερείας. Ἄφηγε τὸ αἶσθημά του νὰ κυριαρχῆ τοῦ ἔργου, ὁ ἥλιος, τὰ δένδρα, τὰ ποτάμια, τὰ βουνὰ μὲ τίς τραχειὰς καὶ ἀπαλὰς γραμμὰς τους, ὁ γαλανὸς οὐρανὸς τῆς Ἑλλάδος, καὶ γενικὰ ὀλόκληρη ἡ ἑλληνικὴ σκηνοθεσία, ἦταν ἡ ἀρχὴ τῆς δημιουργίας του. Ὅλα μαζὺ καὶ γιὰ ὅλα.

Γι' αὐτὸ τὸ ἔργο πού στέργωνε, συμπλήρωνε τὸ κομμάτι τῆς σκηνοθεσίας καὶ γιόρταζε κι' αὐτό, μαζὺ μὲ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς φύσεως πού τὸ πλαισίωσαν. Ἡ αἰσθητικὴ τους ἄρχιζε μὲ τὴν μελέτη τῆς φύσεως καὶ τελείωνε μὲ τὴν συμπλήρωσίν τῆς.

Ἡ Τέχνη αὐτὴ πού γεννήθηκε ἐντελῶς ἀπὸ τὸν Ἑλληνικὸν λαόν, ὅσο φαίνεται ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὰ ἀνθρώπινα αἰσθήματα τὰ ὅποια διαμορφώνει μίαν μόνον δύναμιν, ἡ ἀνεπτυγμένη αἰσθητικὴ λεπτότης τοῦ Ἕλληνος καὶ ἡ ἀντίληψις τῶν γεγονότων καὶ τῶν ἀναγκῶν, τόσο τὸ δημιούργημά του ἐκπληροῖ τὸν ἀνώτερον σκοπὸν του καὶ εὐρίσκει κατώτερα στὴν ἀλήθειαν τῆς τέχνης, ἢ ὅποια δημιουργεῖ πανίσχυρη καλλιτεχνικὴ συνείδηση.

Ἄλλὰ ἡ Λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ παρουσιάζεται ὑπὸ διαφόρους μορφάς, γι' αὐτό, ὅσο πιὸ λίγο ἀπομακρύνεται τῶν φυσικῶν νόμων, τόσο τὸ οἰκοδομικὸν δημιούργημά της εἶναι ὠραιότερον, καὶ μιλάει βαθύτερα στὴν ἀνθρώπινον ψυχὴν, καὶ εἶναι διαρκέστερον καὶ αἰώνιον, γιὰτὶ αἰώνια εἶναι καὶ θὰ μείνῃ ἡ Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ στὴν Ἑλλάδα.

ΠΕΝΘΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ

(ἐκ τοῦ ἀνεκδότου χειρογράφου ΠΙ. Β. 27 τῆς Βιβλιοθήκης Νεαπόλεως)

τοῦ καθηγητοῦ Νεοελληνικῆς Γλώσσης καὶ Λογοτεχνίας παρὰ τῷ Β. Πανεπιστημίῳ
Ρώμης κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΖΩΡΑ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγουμένου)

- 395 Ἄμῃ ἂν ἀκολουθήσουσιν, ἐκεῖ πῶς νὰ τὰ λύσουν,
καὶ πῶς ἀπὸ τὴν κόλασιν νὰ δυνηθοῦν νὰ γλύσουν;
Ἐκεῖ καμμιά μετάνοια δὲν δύναται νὰ γένη,
καὶ ὄγαι κείνον π' ἀπεδῶ μὲ τέτοια ἐλπίδα ἐβγαίνει.
- Ἀπόλλεις καὶ κόλασις αὐτὰ τοὺς καρτεροῦσιν,
400 μετάνοιαν καὶ συγχώρησιν ἀδύνατον νὰ εὐροῦσιν.
Ἐδῶ ἔναι ἡ μετάνοια τὲς ἁμαρτιῆς νὰ λύσουν
καὶ νὰ ἴβρουν συγχώρησιν ἂν μόνον τὸ θελήσουν.
Πρὸ πάντων τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ κακὰ ν' ἀφήσουν,
καὶ τὴν ἀκόλαστον ζωὴν τὴν πρώτην νὰ πενθήσουν,
405 θυμούμενοι τὲς ἁμαρτιῆς τὰ δάκρυα τοὺς νὰ τρέχουν,
καὶ κάθε νύκτα ὡς τὸν Δαυὶδ τὸ στρῶμα τοὺς νὰ βρέχουν.
Καὶ ὅσα περισυτάξασιν ἄδικα νὰ τὰ στρέψουν,
πτωχοὺς, γυμνοὺς, ἀδύνατους καὶ ὄρφανὰ νὰ θρέψουν.
Τοὺς ἀχαμνοὺς καὶ ἀσθενεῖς νὰ δώσουν νὰ γιατρέψουν,
410 τοὺς πάντας κατὰ δύναμιν καὶ ὡς πρέπει νὰ λατρέψουν.
Καὶ νὰ στραφοῦν πρὸς τὸν Θεόν, ἀπὸ καρδιᾶς νὰ κλαύσουν,
καὶ τότε ἂς εἶναι θαρρετοὶ καὶ αὐτοὶ ὅτι ν' ἀπολαύσουν.
Ἄς κράζουν τὸ ἐλέησον, Κύριε, ἐλέησόν μας,
κατὰ τὴν εὐσπλαγχνίαν σου, σῶσον, συγχώρησόν μας.
- 415 Μηδὲν μνησθῆς ἁμαρτιῶν, τῶν ἐκ νεότητός μας,
ἀλλ' ὡς Θεὸς φιλόφρωνος τὴν λύσιν τούτων δός μας.
- (φ. 8 β) Ἐλέησον ὡς τὸν ληστήν, σῶσον μας ὡς τὴν πόρνην,
ὅτι ἐν ματαιότητι ἐξέλιπον οἱ χρόνοι.
Τὲς ἐντολὰς ἀφήκαμεν καὶ τὰ προστάγματα σου,
420 ποτὲ δὲν ἐπορεύθημεν εἰς τὰ θελήματά σου.

398. ὄγαι τον κείνον ὅπ' ἀπεδῶ μὲ τέτοιαν.

- Κακῶς ἔδαπανήσαμεν, Δέσποτα, τὸν καιρόν μας,
νῦν δὲ ἐπιστρεφόμενοι βοῶμεν οἰκτιρόν μας.
Ἐν τῷ καιρῷ τοῦ γήρους μας μηδὲν μᾶς ἀπορρίψης,
τὸ ἔλεός σου ἀφ' ἡμῶν μηδὲν τὸ ἀποκρύψης.
- 425 Ἐλάβωσέν μας ὁ ἐχθρὸς καὶ σὺ νὰ μᾶς γιτρέψης,
τὴν θεραπείάν σου θέλομεν, μηδὲν μᾶς ἀποστρέψης.
Τὰ τραύματά μας τὰ πολλὰ ποιὸς νὰ τὰ θεραπεύῃ,
ἂν ἡ φιλάνθρωπία σου βοήθειαν δὲν μᾶς πέψῃ;
Πληγὲς εἶναι θανάσιμες καὶ ποιοὶ τὲς ἐγνωρίζουν,
430 τί γιαιτρικὰ νὰ κάμωσιν καὶ ποιά βοτάνια χρῆζουν;
Μόνον Ἐσὺ, ὡς ἱατρὸς ψυχῆς καὶ τῶν σωμάτων,
ὁ Πλάστης καὶ Δημιουργὸς ἀπάντων τῶν κτισμάτων,
δέξε μας ἐπιστρέφοντας, δέξε μετανοοῦντας,
δέξε μας ὡς τὸν ἄσωτον, ἐπιστροφὴν αἰτοῦντας.
- 435 Πρεσβεῖες τῆς πανάγνου Σου Μητρὸς καὶ τῶν Ἁγίων
ἀπάντων ταῖς δεήσεις, καὶ γὰρ τῶν ἐπιγείων
καὶ τῶν προσκαίρων, Δέσποτα, μέριμναν οὐ ποιοῦμαι,
τὴν γὰρ φρικτὴν καὶ φοβερὰν ἡμέραν ἐνθυμοῦμαι.
Ὅταν καθίσῃς ὡς κριτὴς κρίνε τοὺς ἀπ' αἰῶνος,
440 οὐς πάντας ὑπερβέβηκα ταῖς ἁμαρτίαις μόνος.
Δι' ὃ κ' ἐγὼ προσπίπτω Σοι, Θεέ, μετὰ δακρύων,
δέξε μου τὴν ἐπιστροφὴν ὡς πρὶν τῶν Ἀσσυρίων.
Αὐτὰ ποὺ λέγω, ἄνθρωπε, ἂν κάμνης καὶ τὰ λέγῃς,
κ' ἡμέρα-νύκτα πάντοτε πρὸς τὸν Θεὸν νὰ κλαίγῃς,
(φ. 9) 445 καὶ νὰ ζητῆς συγχώρησιν, θέλει σοῦ συμπαθήσει,
καὶ ἀμέτοχον εἰς τὰ ζητεῖς οὐδὲν σὲ θέλει ἀφήσει.
Τὶ εὐσπλαγχνία τοῦ Θεοῦ νικᾷ τὰ σφάλματά σου,
καὶ δρᾷμε πρὸς τὸν ἱατρόν, δεῖξε τὰ τραύματά σου.
Γυμνόσου, μὴν τὸν τρέπεσαι νὰ δείξῃς τὸ κορμί σου,
450 ὅτι ἐντροπὴ δὲν ἔναι αὐτό, μᾶλλο ἔναι καὶ τιμὴ σου.
Εἶπέ του τὰ λαβώματα, καὶ δεῖξε τὲς πληγὰς σου,
ἐξαγοράσου τὰ κακὰ, κ' εἶπέ τὲς ἁμαρτιῆς σου.
Φώναξε τὴν ἀσθένειαν σου, μολόγα τὴν αἰτιάν σου
ἂν ἔναι ὅτι ἔχεις ὄρεξιν νὰ λάβῃς τὴν ὑγείαν σου.
- 455 Ποὺ κρύβει τὴν ἀσθένειαν τοῦ γιαιτρείαν σ' αὐτὴν δὲν βρίσκει,
καὶ τέλος πάντων μετ' αὐτὴν, σὰν λέγουν, ἀποθνήσκει.
Λέγε τὲς ἁμαρτιῆς σου καὶ νὰ σὲ δικαιώσῃ,
καὶ τὴν αἰώνιον ζωὴν ὕστερον νὰ σοῦ δώσῃ.

- Τοῦτο προφήτης λέγει το, καὶ ἐὰν οὐδὲν τὸ ξεύρης,
 460 ἀνάγνωσε τὸν Ἡσαΐαν πάραυτα νὰ τὸ εὕρης.
 Ἐπεὶ λοιπὸν ἐβλέπομεν τι ὁ χρόνος τῆς ζωῆς μας,
 ὅσον μακρύνει γίνεται πρὸς βλάβην τῆς ψυχῆς μας,
 ὅτι εἰς φροντίδες κοσμικὰς φθείρομεν τὸν καιρὸν μας,¹
 καὶ ὅσον βραδύνει πλεώτερον ἔναι χειρότερόν μας,
 465 τί μέραν — νύκτα ὁ θάνατος μὲ τὸ σπαθὶ ἔναι ὀμπρὸς μας,
 νὰ μᾶς ἐβγάλλῃ ὅχ τὴν ζωὴν ἀφείτης ἔναι ἄχθρός μας.
 Καὶ ὅταν θελήσῃ κόφτει μας καὶ ἐμεῖς δὲν τὸ γροικοῦμεν
 ἡμέραν νὰ γνωρίσωμεν ἢ ὥραν νὰ εἰποῦμεν.
 Μόνον ὡσὰν τὰ πρόβατα ὅπου εἰς τὸν μακελλάρι
 470 στέκεται ὅταν τοῦ φανῆ τὸ ποιὸ ἀπ' αὐτὰ νὰ πάρῃ
 καὶ τ' ἄλλα ὅσα ἰσχυροῦσι πάλι πηδοῦν καὶ τρέχουν,
 καὶ ὡς ζῶα ποὺ εἶναι ἀναίσθητα δὲν ἐγροικοῦν τὸ τί ἔχουν,
 (φ. 9β) ἔτ' εἰς καὶ ἐμεῖς οἱ ἄθλιοι βλέπομεν τοὺς γονεῖς μας,
 παιδιὰ, ἀδελφούς, συντρόφους μας, φίλους καὶ συγγενεῖς μας,
 475 ποὺ χθὲς ὁμάδι ἐτρόγαμεν καὶ ὁμοῦ ἐσυνομιλοῦμεν
 καὶ παίζοντες εἰς εὐθυμίαν ἀλλήλους ἐγελοῦμεν,
 καὶ ἐλογαριάζαν μὲ καιροὺς καὶ χρόνους θέλουν κάμει
 μεγάλα κατορθώματα, ἐλπίζοντες νὰ δράμῃ
 εἰς μάκρος μέγα καὶ πολὺ ὁ χρόνος τῆς ζωῆς τους,
 480 καὶ τοῦτο ἦτον τὸ θάρρος τους, αὐτῆ ἴσον ἢ ἐλπίς τους.
 Καὶ ἀπὸ ἔμπροσθέν μας σήμερον τοὺς ἄρπαξεν ὁ Χάρος,
 καὶ διέβησαν βαστάζοντα ὁ καθεὶς τὸ βάρος
 καὶ τὰ γομάρια τῆς ψυχῆς, καὶ πλέον δὲν ἀναμένουν
 μετάνοιαν ἢ συγχώρησιν, μόνον μ' αὐτὰ ἴπομένουν.
 485 Καὶ τὰ ἐπῆραν ἀπ' ἐδῶ ὁ καθεὶς βασταίνει,
 καὶ εἰς τὴν ἡμέραν τὴν φρικτὴν μ' αὐτὰ τους ἀνασταίνει
 εἰς κρίσιν τὴν παγκόσμιον νὰ περισυναχθοῦσιν,
 καὶ εἰς τὸν Κριτὴν τὸν φοβερὸν ἔμπροσθεν νὰ κριθοῦσιν,
 καὶ τοὺς δικαίους εἰς ζωὴν αἰώνιον νὰ πέψῃ,
 490 εἰς πῦρ δὲ τοὺς ἁμαρτωλοὺς καὶ σκότος ν' ἀποστρέψῃ.
 Διότι ἐκεῖ συγχώρησις ἀδύνατον νὰ γένη
 εἰς τόπον ποὺ ἐξεδούλεψεν ὁ καθεὶς παγαίνει.
 Ἐκεῖ γὰρ κρίσις γίνεται καὶ τὴν δικαιοσύνην
 θέλει νὰ βλέπῃ ὁ Δικαστής, ἀμὴ ὅχι ἐλεημοσύνην.

473. ἐβλέπομεν.

- 495 Μὴ ἐλεήσης, λέγουσιν, ποτὲ πτωχὸν ἐν κρίσει,
 γιὰ τοῦτο ὁ δίκαιος Κριτὴς γυρεύει νὰ χωρίσῃ
 τὸ δίκαιο ἀπὸ τὸ ἀδικο καὶ πρόσωπον δὲν βλέπει,
 ἀλλὰ πρὸς ἕνα ἕκαστον δίδει καθὼς τοῦ πρέπει.
 Λοιπὸν ἄς ἐνθυμούμεσταν διὰ νὰ ἰκονομηθοῦμεν,
 500 εἰς τὸν ἀδέκαστον Κριτὴν τί ν' ἀπολογηθοῦμεν.
 (φ. 10) Πλοῦτος ἐκεῖ οὐδὲν χρηματεῖ, εὐγένεια οὐδὲν ἀξιάζει.
 ὁ βασιλεὺς καὶ ὁ δοῦλος του, εἰς μὲ τὸν ἄλλον σιάζει.
 Καὶ τόσον δύνατ' ὁ μικρός, ὡσὰν καὶ τὸν μεγάλον,
 δὲν ἔχουσιν διαφορὰν ὁ εἰς ἀπὸ τὸν ἄλλον.
 505 Χρήματα, δόξες καὶ τιμὲς ὅλες ἐδ' ἀπομένουν,
 καὶ ὡς ἐγεννήθησαν γυμνοὶ ἔτ' εἰς τὴν κρίσιν ἐβγαίνουν.
 Λοιπὸν τὸν χρόνον βλέπομεν τι τρέχει ὡσὰν ποτάμι,
 καὶ οὐδὲν καταλαμβάνομεν τὸ τί μᾶς θέλει κάμει.
 Ἐνα καὶ μόνον γινώσκωμεν στὸν θάνατον μᾶς παίρνει,
 510 ἀλήθεια οὐδὲν ἠξεύρομεν τὴν ὥραν ποὺ τὸν φέρνει.
 Αὐτὴν ὁ Θεὸς τὴν ἐκρυψεν θέλοντα ν' ἀγρυπνοῦμεν,
 νὰ εἴμεσταν πάντοτ' ἔτοιμοι ἀφείτης δὲν γροικοῦμεν
 τὴν ὥραν ὅπου ἔρχεται ὁ κλέπτης νὰ μᾶς κλέψῃ,
 πάντοτε νὰ προσέχωμεν καὶ ὁ νοῦς νὰ μὴ σαλέψῃ
 515 ποτὲ ἀπὸ τοῦτον τὸν σκοπὸν, τί τώρα θέλει φθάσει
 ὁ κλέπτης, καὶ ἄς φυλάσωμεν μήπως καὶ μᾶς γελάσῃ.
 Ὅσων τ' ὀρίζει ἐκεῖ ὁ Χριστὸς κρένων νὰ τὸ θυμᾶσταν,
 καὶ ἀνοίξετε τὰ μάτια σας καμπόσον, μὴ κοιμᾶσταν.
 Τὶ αὐτὰ δὲν ἔναι πράγματα νὰ τὰ καταφρονοῦσιν,
 520 μάλιστα πῶχουν αἰσθησὶν πρέπει νὰ τὰ θρηνοῦσιν,
 βλέποντα τι ὅσα εἶναι ἄξια νὰ κάμνουν ἀμελοῦσιν,
 κ' εἰς τὴν ἀπώλειαν τῆς ψυχῆς χαίρονται καὶ γελοῦσιν.
 Καὶ πᾶσαν ἐπιμέλειαν, σπουδὴν καὶ τὴν φροντίδα
 ἔχουσιν εἰς τὰ κοσμικὰ καὶ πρόσκαιρον ἐλπίδα.
 525 Καὶ ὁ λογισμὸς τους πάντοτε ἐδῶθ' ἐκεῖθεν τρέχει,
 πῶς ν' ἀπολαύσουν βιάζεται, καὶ ἀνάπαυσιν δὲν ἔχει.
 Πάντα γιὰ πλοῦτον μεριμνοῦν, γιὰ χρήματα φροντίζουν,
 καὶ χορτασμὸν δὲν ἔχουσιν εἰς ὅσα καὶ ἂν κερδίζουν.
 (φ. 10β) Ὅλα σχεδὸν τὰ χρήματα τοῦ κόσμου ν' ἀπολαύσουν,
 530 πάλι ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν ἀδύνατον νὰ παύσουν.

509. εἰς τόν. 518. κανπόσον. 519. οὐδέν. 525. του.

- Καὶ αὐτό 'χουν οἱ φιλάργυροι ὅσον καὶ πλέο κερδίζου,
 τοῦ πλοῦτου τὴν ἐπιθυμίαν οὐδὲν τὴν ἐμποδίζου,
 μάλιστα περισσότερον αὐξάνει ἢ ἐπιθυμιά τους,
 καὶ αὐτὴ ἔναι ἡ μεγαλύτερη ὕβρις κ' ἡ ἀτιμιά τους.
- 535 Γιατὶ ἄνθρωπος ὄντα πεινᾷ κ' εὖρει φαγὶ χορταίνει,
 καὶ ὅπου διψᾷ κ' εὖρει ποτὸν ἢ διψα του διαβαίνει.
 Ἄνθρωπον δὲ φιλάργυρον καὶ ποῖος νὰ τὸν χορτάση;
 ὅλα τοῦ κόσμου νὰ 'παιρνε δὲν τό 'χω νὰ σωπάση.
- Ἄν ἔβρεχεν ἀπάνω τους χρυσάφι ὡσὰν χαλάζει,
 540 πάλι ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ πλοῦτου δὲν σκολάζει.
 Ἄν περπατῇ, ἂν κάθηται, καὶ νύκτα ὄντα κοιμᾶται,
 ἄλλο οὐδὲν συλλογίζεται μόνον χρυσὸν θυμᾶται.
- Καὶ αὐτοῦ ἔναι ὁ νοῦς του πάντοτε καὶ αὐτὴ ἔναι ἡ ἐπιθυμιά τους,
 καὶ αὐτὰ ποὺ κάμνουν οἱ γονεῖς μαθαίνουν τὰ παιδιὰ τους.
- 545 Καὶ μέσον τούτου ὁ θάνατος φθάνει καὶ τί ἐκερδίσαν;
 μόνον τὰ βάρη τῆς ψυχῆς, καὶ τ' ἄλλα ἐδῶ τ' ἀφήσαν.
 Καὶ αὐτοῦ τελειώνει ὁ κόπος τους κ' ἡ ἀγανάκτησίς τους,
 εἰς κόλασιν αἰώνιον καὶ καῦσιν τῆς ψυχῆς τους.
- Καὶ γὰρ μικρὴν ἀπόλαυσιν ποὺ ἦτον, καὶ αὐτοὶ μὲ κόπον
 550 ὑπῆγαν εἰς τὸν Τάρταρον καὶ τοῦ κλαθμοῦ τὸν τόπον,
 καὶ σκότος ἀτελεύτητον ἐκεῖ νὰ κατοικοῦσι,
 πρᾶγμα φρικτὸν καὶ φοβερὸν σ' ἄνθρωπον νὰ τ' ἀκούσῃ.
- Καὶ ἐμεῖς λοιπὸν τί ἐβλέπομεν πᾶσα ταχὺ βραδιάζει,
 καὶ ὥραν τὴν ὥραν τὴν ζωὴν ὁ χρόνος τὴν ξοδιάζει,
 555 καθὴν ἡμέραν τὸ κορμὶ γροικοῦμεν τί ἀχαμνίζει,
 καὶ ἀπ' ἄλλο αὐτὸ δὲν γίνεται μόνε ἡ ζωὴ ἐγκρεμνίζει.
- (φ. 11) Ἐπῆρην τὸ κατῆφορον, καὶ ποῖος νὰ τὴν γυρίσῃ;
 'ς αὐτὸ ἄνθρωπος δὲν δύνεται νὰ μᾶς παρηγορήσῃ.
 Μόνον αὐτὸς ὁ Ποιητῆς, ἀλλὰ οὐδ' Αὐτὸς τὸ θέλει
 560 στὴν πρώτην τάξιν νὰ στραφοῦν τοῦ σώματος τὰ μέλη.
- Γιατὶ τὸ μάκρος τοῦ καιροῦ τὰ πάντα παλαιώνει,
 καὶ ὁ χρόνος ὅλα φθείρει τα, δὲν τὰ ξαναεώνει.
- Καὶ αὐτὸ ἔναι πρόσταγμα Θεοῦ πᾶς ἕνας τὸ γνωρίζει,
 κ' ἡ μέρα τούτῃ ἢ σημερινῇ στὸν κόσμον δὲν γυρίζει.
- 565 Ἐπέρασεν καὶ ἄλλη ἔφθασεν, καὶ αὐτὴ πάλι διαβαίνει,
 καὶ μιὰ τὴν ἄλλην φθάνοντα, ὁ χρόνος μας παγαίνει.

- Καὶ μέσον τούτου οἱ ἄνθρωποι γεροῦσιν καὶ παλιώνουν,
 παγαίνοντα εἰς ἀφανισμόν οἱ μέρες τους τελειώνουν.
- Ἐπεὶ λοιπὸν γνωρίζομεν λοξὰ περιπατοῦμεν,
 570 πρέπει νὰ τὴν ἀφήσωμεν τὴν στράταν ποὺ κρατοῦμεν,
 καὶ ἄλλην ὁδὸν νὰ πιάσωμεν τὴν αὐτὴ ἔναι πλανημένη,
 καὶ ὅσοι τὴν ἀπεράσουσιν βρίσκονται κομπωμένοι.
- Καλὰ καὶ φαίνεται πλατεῖα κ' ἴσα καθὼς μᾶς δείχνει,
 ἄλλ' ὅσοι τὴν περάσουσιν εἰς τὸν βυθὸν τοὺς ρίχνει.
- 575 Καὶ αὐτὴ ὅπου δείχνει ἐδῶ πλατεῖα ἐκεῖ στενοχωροῦνται,
 ὅσοι τὴν ἐπεράσασιν καὶ κλαίουσιν καὶ λυποῦνται,
 πῶς γὰρ μικρὴν ἀπόλαυσιν ἀφήκαν τὴν μεγάλην
 καὶ χάσασιν τὴν μιὰν ζωὴν στεροῦνται καὶ τὴν ἄλλην.
- Πλατεῖα καὶ εὐρύχωρος ἡ ὁδὸς τῆς ἀπωλείας,
 580 καὶ τεθλιμμένη καὶ στενὴ ἔναι τῆς βασιλείας.
- Καὶ αὐτὴ ὅπου δείχνει δύσκολος, στενὴ καὶ τεθλιμμένη,
 ὅσοι περάσουν ἀπ' αὐτὴν μνέσκουν εὐλογημένοι,
 καὶ βασιλείας οὐρανῶν γίνονται κληρονόμοι,
 καθὼς τὸ θέλει ἡ ἐκκλησιά, τῶν χριστιανῶν οἱ νόμοι.
- (φ. 11β) 585 Καὶ ὅσοι περάσουν τὴν πλατεῖαν εἰς κόλασιν παγαίνουν
 καὶ σκότος τὸ αἰώνιον, καὶ πλέο τους δὲν ἐβγαίνουν.
- Διότι ἐκεῖ κολάζονται μετὰ τοῦ διαβόλου
 καὶ τῶν ἀγγέλων τῶν αὐτοῦ καὶ συνεδρίου ὅλου.
- Σὺ δέ, Θεέ φιλόανθρωπε, ταύτης τῆς καταδίκης
 590 καὶ φοβερᾶς κολάσεως ρύσε με πρὸ τῆς δίκης.
- Μὴ γένωμαι κατάβρωμα καὶ σπάραγμα τοῦ λύκου
 τοῦ νοητοῦ καὶ δράκοντος, ἐχθροῦ καὶ ἀντιδίκου.
- Εἰ γὰρ καὶ ἀμαρτάνωμεν, Δέσποτα, καθεκάστην,
 ἀλλὰ καὶ Σὲ δοξάζομεν Δημιουργὸν καὶ Πλάστην
- 595 καὶ Εὐεργέτην τῶν καλῶν καὶ Ρύστην τῶν κινδύνων,
 δι' ὃ ἀξίωσον τυχεῖν τῶν ἀγαθῶν ἐκείνων
- καὶ τῆς εὐκταίας Σου φωνῆς : « Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι
 τὴν βασιλείαν λάβετε ἧτις ἠτοιμασμένη
- ὑμῖν πρὸ κόσμου κτήσεως ἐστίν, καὶ κληρονόμος
 600 αὐτῆς ὑμᾶς ποιῶμαι νῦν, πιστοὺς γὰρ οἰκονόμους
- εὖρον ὑμᾶς καὶ βοηθοὺς ἀεὶ τῶν δεομένων,
 γυμνῶν, πεινῶντων, ἀσθενῶν καὶ τῶν ἀδικουμένων,
 καὶ πρὸς τοὺς ἐν ταῖς φυλακαῖς πᾶσαν παραμυθίαν
 ἐδείξατε καὶ πρόνοιαν, σπουδὴν καὶ προθυμίαν.

- 605 Καὶ δι' αὐτὸ τὰς ἀμοιβὰς τῶν πράξεων καὶ κόπων
ἐκείνων νῦν λαμβάνετε, καὶ δεῦτε εἰς τὸν τόπον
τῆς βασιλείας καὶ τρυφῆς καὶ δόξης ἀγγράτου,
καὶ αἰώνιων ἀγαθῶν Θεοῦ τοῦ ἀοράτου,
ὧν γένοιτο ἐπιτυχεῖν ἡμᾶς τῇ μεσητεῖα
610 τῆς παναμώμου Σου Μητρὸς καὶ Σοῦ φιλανθρωπία.
Σὺ δέ, Παρθένε Δέσποινα, ἡ τὸν Θεὸν τεκοῦσα,
ὑπὲρ ἡμῶν πρὸς τὸν υἱὸν μὴ παύσῃ δισωποῦσα.
(φ. 12) Σὲ γὰρ κεκτήμεθ', Ἄχραντε, σκέπην καὶ προστασίαν,
καὶ διὰ Σοῦ πρὸς τὸν Θεὸν ἔχομεν παρησίαν.
615 Πρὸν ὄν, Ἄγνή, ἰκέτευε ὑπὲρ τῶν Σὲ ὑμνούντων
ὅπως ρυσθῆναι δεινῶν ἀεὶ περιστοιχούντων.
- Τὸ πρῶτον φύλλον πρόσεχε ἄγραφον νὰ τ' ἀφήσῃς,
καὶ τάφον ἓνα δολερὸν ὅς αὐτὸ νὰ ζωγραφήσῃς.
Νὰ γέμη στιάτα ἀνθρώπινα καὶ γύρω ἄς στέκουν πλῆθος
620 ἄνδρες, γυναῖκες, λυπηρὰ καὶ μὲ θλιμμένον ἦθος.
Καὶ ὀλίγο ἀπάνω ἄς στέκεται ὁ Χάρος καὶ ἄς βαστάζῃ
τῶν τριῶν λογῶν τὰ ἄρματα, ἐκεῖνα ποὺ μᾶς σφάζει:
τὸ δρέπανον καὶ τὸ σπαθί, δοξάρι μὲ σαγίττες,
καὶ ὄμπρὸς του ἄς εἶναι κεφαλὲς καὶ ἄς δείχνῃ ὅτι πατεῖ τες.

* * *

- 625 Καὶ τοὺς στίχους ὅπου βάνω.
γράψε ἀπὸ τὸν Χάρ' ἀπάνω:
Ἄνθρωποι μὴ θαυμάζετε ξεύροντα τ' εἶμαι ἄχθρός σας,
κ' ἡμέρα—νύκτα πάντοτε δὲν λείπω χτὸ πλευρό σας,
μὲ πάντα τρόπον θέλοντα χτὸν κόσμον νὰ σᾶς βγάλω,
630 τὶ αὐτοῦ ὅπου κείτονται καὶ αὐτοὶ βιάζομαι νὰ σᾶς βάλω.
Οὕτω γὰρ ἐνὶ πρόσταγμα καὶ ὀρισμὸς Κυρίου,
διὰ τὴν πλάνην τοῦ Ἀδάμ καὶ δόλον τοῦ θηρίου.

Τέλος.

Ἐν ἔτει α^ο φ^ο κ^ο, ἐν μηνὶ Μαΐῳ ε', Κορώνη.

605. ἀμοιμάς. 618. εἰς αὐτό.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ

ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΥΡΙΒΗΛΗΣ

(Ὁ Στρατῆς Μυριβήλης θεωρεῖται σήμερα ἓνας ἀπ' τοὺς ἐκλεκτότερους σύγχρονους Ἑλληνες πεζογράφους. Νεαρότατος ἐμφανίστηκε σὲ διάφορα περιοδικά, τῆς Σμύρνης καὶ τῆς Μυτιλήνης. Ὁ πρῶτος τόμος διηγημάτων δημοσιεύτηκε στὰ 1914. Ἀπ' τὰ κυριώτερα ἔργα του ἀναφέρομε: «Κόκκινες ἱστορίες» (διηγήματα), «Ἡ ζωὴ ἐν Τάφῳ», τὸ βιβλίον τοῦ πολέμου, ποὺ σημείωσε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία, «Ἡ Δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια» (Μυθιστόρημα), «Διηγήματα», «Τὸ Πράσινο βιβλίον» (διηγήματα), «Ὁ Ἀργοναύτης» (μυθιστόρημα γιὰ παιδιὰ), «Τὸ τραγοῦδι τῆς Γῆς» (λυρικός λόγος), «Τὸ Γαλάζιον βιβλίον» (διηγήματα). Πολυάριθμα χρονογραφήματα, διηγήματα, ἐντυπώσεις, δημοσιεύτηκαν στὸ καθημερινὸ καὶ περιοδικὸ τύπο. Μερικὰ ἔργα του μεταφράσθησαν σὲ διάφορες ξένες γλώσσες).

Ο ΚΑΠΙΤΑΝΙΟΣ

τοῦ λογοτέχνου κ. ΣΤΡΑΤΗ ΜΥΡΙΒΗΛΗ

Τὸν Καπιτάνιο μᾶς τότε φέρανε σπίτι σὰ μπατάρησε μεσοπέλαγα ἡ τρεχαντήρα μας ἢ «Βαγγελίστρα». Χριστοῦγεννα παραμονὴ ἔγινε τὸ κακό, μιὰ μαύρη νύχτα, ποὺ ξοριάστηκε καὶ βούλιαξε τὸ καράβι ἀνάμεσα Μόλυβο καὶ Κάβο—Μπαμπά. Χαθήκανε κ' οἱ δυὸ ναῦτες τοῦ πατέρα, κι οὔτε βρέθηκαν ποτές τὰ λείψανά τους. Κι ἂ γλύτωσε ἀτός του, τὸ χρωστοῦσε στὸ καραβόσκυλο, τὸν Καπιτάνιο μας. Σὰ μούδιασε πιά ὁ πατέρας χεροπόδαρα, καὶ δὲν εἶχε ἀνάκαρα νὰ κολυμπήσει, τὸν ἄρπαξε ὁ Καπιτάνιος ἀπὸ τὸ γιὰ καὶ κολυμποῦσε ἀπόκοντα. Κρατοῦσε τὸ κεφάλι του ἔξω ἀπὸ τὸ κύμα, ὥσπου ξενερίσανε στὴν ἀκρογιαλιὰ τῆς Ἀνατολῆς. Ἀπὸ κείνη τὴ μέρα, ποὺ μᾶς γύρισαν μὲ τὴν ψυχὴ στὰ δόντια, ποὺ μᾶς γύρισαν μὲ ξένο καράβι, ὁ πατέρας δὲ μεταπάτησε πιά σὲ πλεούμενο, κι ὁ Καπιτάνιος, ἀπόμεινε καὶ κείνος στεριανὸς στὸ σπίτι μας.

Εἶταν ἓνας σκύλαρος ὡς ἐκεῖ πάνω, κανελλῆς, γεροδεμένος, μὲ μιὰν ἄσπρη βούλα στὴν πλάτη, σὰν πλατανόφυλλο. Ὅλοι τὸν ἀγαποῦσανε γιὰτ' εἶτανε καλὸς κ' ἐμεῖς, τὰ παιδιὰ, τοῦ βγάζαμε τὴν πίστη μὲ τὰ τυραγνιστικὰ παιχνίδια. Εἶμασταν τέσσερα, ὅλα ἀγόρια, καὶ μόνο ἐγώ, ὁ μεγάλος, εἶμουνα σὲ θέση νὰ καταλαβαίνω τὸ πιλάτεμα ποὺ τοῦ γινότανε. Ὁ Καπιτάνιος τὰ δεχόταν ὅλα μὲ ἄσωση καλωσύνη.

Τ' ἀγαποῦσε τὰ παιδιὰ, ἔπαιζε μαζί τους ὑπομονητικὰ καὶ τοὺς φερνότανε μὲ προστατευτικὴ ἀψηφισιά, χωρὶς ποτές νὰ θυμῶναι καὶ νὰ τὰ ξεσυνερίζεται. Τότε καβαλλίκευαν τὸ λοιπὸν καὶ κείνοι ἢ τότε ζεῦανε στὸ ποδηλατάκι τοῦ Πετρή καὶ κἀναν

άρματοδρομίες στις πλάκες τῆς αὐλῆς. Ὁ Καπιτάνιος, σὰν πονοῦσε πολὺ μισόκλεινε τὰ μάτια καὶ ψευτόκλαιγε, ἢ ἔγλυφε τὸ χεράκι ποὺ τότε παράσφιγγε. Ἐγώ, ποὺ καταλάβαινα, ὅσο κ' ἢ μητέρα, τὸ καλὸ ποὺ μᾶς ἔκανε τὴ νύχτα τῆς καταστροφῆς ἐτοῦτο τὸ σκυλί, πολεμοῦσα νὰ τὸ προστατεύω ὅσο μποροῦσα ἀπὸ τοὺς μικροὺς σταυρωτῆδες του.

Ἄκόμα ἀποροῦσα πῶς ὁ Καπιτάνιος δὲ σκέφτηκε ποτέ νὰ πάρει μέσα στὸ σπίτι μήτε τόσο δὲ ὕφος «μεγάλου εὐεργέτη». Καμμιά φορά ποὺ βλεπα τὸν πατέρα νὰ στέκεται ψηλός, μὲ τὰ πόδια ἀνοιχτά, μπροστὰ στὸ μικρὸ πόρτο, μὲ τὸ ναυτικὸ του κασκέτο γερτὸ πίσω στὸ σβέροκο, νὰ βλέπει μακριὰ τὸ πέλαγο, νὰ βλέπει ἐκεῖ πρὸς τὸν Κάβο-Μπαμπὰ χωρὶς νὰ μιλά, μὲ τὰ χέρια στις τσέπες, μ' ἔπιανε μιὰ συγκίνηση... Ἀγκάλιαζα τότες τὸν Καπιτάνιο μας καὶ τότε φιλοῦσα κ' ἔχωνα τὸ πρόσωπο κάτω ἀπὸ τὴν κεφαλα του. Κι αὐτὸς μ' ἔγλυφε πίσω ἀπὸ τ' ἄφτι καὶ φρούμαζε μέσα στὰ μαλλιά μου. Τῶξερα, πῶς χωρὶς αὐτόνε θάμαστε τέσσερα ὄρφανὰ στὸ δρόμο κ' ἤθελα νὰ μποροῦσα νὰ τοῦ τὸ πῶ πόσο τῶξερα.

Σὰν πηγαίναμε στὸ σχολειὸ μὲ τὸν Ἀντώνη, τὸ δεύτερο ἀδέρφι, μᾶς ἔπαιρνε τὸ καταπόδι ὡς τὴ σιδερένια ὀξώπορτα τῆς μεγάλης αὐλῆς του, χωρὶς νὰ μπαίνει ποτές μέσα στὸ προαύλιο. Σταματοῦσε ἐκεῖ, μπροστὰ στὸ πετρενίο κατώφλι, κάθιζε στὰ πίσω πόδια καὶ μᾶς ἔβλεπε μὲ τὰ καστανὰ μάτια του, μᾶς ἔβλεπε τρυφερὰ νὰ προχωρᾶμε μέσα, σαρώνοντας μὲ τὴ φουντωτὴ οὐρά του τὸ χῶμα. Ἐγερνε τὸ κεφάλι του πλάι νὰ μᾶς δεῖ, ὅπως κάνουν οἱ μαμάδες νὰ καμαρώσουν τὰ μωρὰ τους. Σὰ μᾶς ἔχανε ἀπὸ τὰ μάτια του, ἔδινε μιὰ καὶ γύριζε τρεχάτος σπίτι. Ἀπὸ κεῖ παραμόνευε τὴν ὥρα ποὺ σχολνοῦσαμε, καὶ μόλις ἄκουγε τὸ καμπανάκι ποὺ χτυποῦσε ὁ ἐπιστάτης - ἀκουγότανε ὡς τὸ σπίτι αὐτὸ τὸ καμπανάκι - ἄφηνε στὴ μέση τὰ παιχνίδια του ἢ τὰ κόκκαλα ποὺ τραγάνιζε καί, μιὰ καὶ δυό, ἔρχότανε στὴν ὀξώπορτα τοῦ σχολειοῦ νὰ μᾶς προπάρει καὶ νὰ μᾶς πᾶει συνοδιά στὸ σπίτι.

"Ὁλος ὁ κόσμος τὸν ἀγαποῦσε τὸν Καπιτάνιο γιατί" εἶτανε καλός. Μόνον ἕνας χασάπης, ποὺ εἶχε τὸ μαγαζί του στὴν ἀγκωνὴ τοῦ δρόμου μας, δὲν τότε χάνεε. Αὐτὸς εἶχε ἕνα χασαπόσκυλο, Μαχμούτ τότε λέγανε. Μαῦρο καὶ χοντρὸ σκυλί, κακὸ καὶ μπαμπέσικο. Ἄμα τὸν ἔπιανε ἢ κακία του, ἀκολουθοῦσε ἕνα διαβάτη ὕπουλα, πήγαινε πίσω του ἤσυχα, καὶ ξάφνου, στὰ καλὰ καθούμενα, τὸν ἀρποῦσε ἀπὸ τὸ πόδι, ἢ τοῦ σκίζε τὸ βρακί.

Ὁ χασάπης τοῦρριχνε ἕνα σωρὸ μεζελίγια μέσα σ' ἕνα σπιτότοπο ποὺ εἶτανε παραδίπλα. Μόλις τὰ μυρίζοτανε ὁ Καπιτάνιος μας, πρόφτανε μὲ μεγάλες τρεχάλες, τὸν ἀγρίευε, καὶ χλάπ, χλούπ, κατάπινε σὲ μιὰ στιγμή τὰ τζιέρια καὶ τὰ διαλεχτὰ κόκκαλα κι ὁ Μαχμούτ ἔβλεπε ἀπὸ μακριὰ κατατρομαγμένος. Ὁ πατέρας γελοῦσε, κ' ἔλεγε στὸ χασάπη νάρχεται νὰ τοῦ πλερώνει τὴ ζημιὰ. Αὐτὸς ὅμως τῶχε πάρει κατάκαρδα. Ἐβαλε ὄχτρα πάνω στὸν Καπιτάνιο μας.

Μιὰ μέρα, ποὺ τότε τσάκωσε στὰ πράσσα νὰ τρώει τοὺς κατημάδες τοῦ Μαχμούτ, ἔγινε ἔξω φρενῶ καὶ τίναξε πάνω του τὸ μεγάλο τὸ χασαπομάχαιρο. Τὸ γιν-

τέκι βρῆκε τὸ σκυλί στὸ δεξὶ μπροστινὸ πόδι καὶ τὸ πλήγωσε λαφριά. Τὸ σήκωσε ψηλά, τῶγλυφε κ' ἔκλαιγε. Τύχη του νὰ γυρίζει σπίτι ὁ πατέρας κείνη τὴν ὥρα καὶ νὰ δεῖ τὸ κίνημα. Δίνει ἕνα σάλτο, ἀρπάζει ἀπὸ χάμου τὸ χασαπομάχαιρο, κατόπι χημᾶ καὶ πιάνει τὸ χασάπη. Τὸν γονατίζει μὲ τόνα χέρι, κατόπι τὸν ἀρχίζει στὴ ράχη διπλαριές μὲ τὸ πλατὶ τοῦ γιντεκιού, νὰ ποῦ σὲ πονεῖ καὶ νὰ ποῦ σὲ σφάζει. Τοῦκαμε μαύρη τὴν πλάτη. Πρώτη φορά τὸν εἶδα ἔτσι θυμωμένο τὸν πατέρα.

Μιὰ μέρα, καλοκαίρι εἶτατε, ἀπόγεμα. Τελέβανε οἱ πάψες καὶ ἡ μητέρα τοίμαζε κεῖνες τίς μέρες τὸ μπαουλο μου, νὰ μὲ ταξιδέψει στὴ Χώρα γιὰ τὸ Γυμνάσιο. Ξαφνικὰ σηκώθηκε μέσα στὸ χωριὸ μιὰ φασαρία... Ἐνα κακὸ... Ἡ γειτονιά ἔγινε ἀνάστατη. Ἐνα τσομπανόσκυλο εἶχε λυσσάζει πάνω στις μάντρες, καὶ δάγκασε κάμποσα πρόβατα. Οἱ τσομπανάρειοι τὸ κυνηγήσανε μὲ πέτρες καὶ μὲ ξύλα, νὰ τὸ σκοτώσουνε κι αὐτὸ ροβόλησε μέσα στὰ σπίτια. Εἶταν ἕνα κόκκινο σκυλί, ἀγριεμένο, μὲ σηκωμένη τὴν τρίχα, σὰ λύκος. Ἐτρεχε μὲ τὸ κεφάλι χαμηλωμένο. Τὰ μάτια του εἶτανε κόκκινα, ἔρριχνε λοξὲς ματιές κ' εἶχε τὸ στόμα ἀνοιχτό. Ἀπὸ τὴν κρεμασμένη γλώσσα του τρέχανε τὰ σάλια. Ἀπὸ πίσω του φωνάζανε, χουγιάζαν, τοῦ πετοῦσανε στυλιάρια καὶ φορτωτῆρες κ' οἱ γυναῖκες τσιρίζανε, μαζεύαν τὰ μωρὰ τους καὶ σφαλοῦσανε μὲ θόρυβο τίς πόρτες.

Πέρασε μπροστὰ ἀπὸ τὴν πόρτα μας, ὅπου τὰ δυὸ μικρότερα ἀδερφάκια παίζαν ὀλομόναχα μὲ τὸν Καπιτάνιο. Τοῦχανε βαλμένη μιὰ σκουφίτσα μὲ νταντέλλες, τοῦ τὴ δέσανε κάτω ἀπ' τὸ σαγόνι στὸ μαῦρα λουρί, κι αὐτὸς πιά στεκότανε καὶ καμάρωνε ὅσο αὐτὰ ξεφωνίζαν ἀπὸ τὰ γέλια. Σὰν ἄκουσε τὸ σαματὰ καὶ τὸ κακὸ ποὺ γινόταν πετάχτηκε πάνω, γαύγιζε φοβεριστικὰ καὶ στάθηκε μπροστὰ στὰ παιδιὰ περιμένοντας νὰ τὰ διαφεντέψει. Τὸ τσομπανόσκυλο ἦρθε καταπάνω του, ξεφρενιασμένο ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια του. Νὰ τὸ δεῖ ὁ Καπιτάνιος νὰ περνᾷ ἀπὸ τὸ πόστο του, χύνεται καὶ τ' ἀρχίζει στις δαγκωματιές. Κυλιστήκανε μιὰ κουβάρια στὰ χώματα, ἐνῶ τὰ παιδιὰ τρέξανε μέσα κλαίγοντας.

Τὸ λυσσασμένο σκυλί ἔφυγε σὲ κακὸ χάλι, μὲ τ' ἄφτια πετσοκομμένα, μὲ τὴ μούρη χωμένη στὰ αἷματα. Ὅμως κι ὁ Καπιτάνιος εἶχε δυὸ μικρὲς δαγκωματιές στὰ πόδια καὶ ἕνα ξέγδαρμα στὸ στέρνο.

Ὁ πατέρας ἦρθε σὲ λίγο τρομαγμένος καὶ βιαστικός. Τοῦ εἶπανε τί ἔτρεξε. Ὁ Καπιτάνιος, σὰν τὸν εἶδε, σταμάτησε νὰ γλύφει τίς λαβωματιές του καὶ τοῦκανε ὅπως πάντα χαρές. Σηκώθηκε ὀρθιος στὰ πίσω πόδια κι ἀκούμπησε, ὅπως τὸ συνηθοῦσε, τὰ μπροστινὰ του στοὺς ὤμους τοῦ πατέρα. Αὐτὸ εἶταν ἕνα χᾶδι, ποὺ μόνον ὁ πατέρας μποροῦσε νὰ τὸ σηκώσει. Κόντευε νὰ τότε φτάξει στὸ μπῶι ὁ σκύλος. Κουνοῦσε τὴν οὐρά του θριαμβευτικὰ, φτερνιζότανε κ' ἔτριβε τὴν κεφαλα χαιδιάρια στὸ στήθος τοῦ πατέρα.

Ἐκεῖνος εἶτανε χλωμός-χλωμός σὰν πεθαμένος καὶ τὰ πυκνὰ φρύδια του χαμηλώνανε πολὺ πάνω στὰ μάτια του. Κατέβασε ἀπὸ πάνω του τὸ σκυλί καὶ μοῦπε νὰ φέρω τὴν ἄλυσίδα. Τὴ στερέωσε στὸ λουρί του καὶ τὸν ἔδεσε στὸ χαλκὰ τῆς πόρτας.

Κάνοντας να μπει μέσα πήρε το μάτι του το σκουφάκι των παιδιών, που κείτονταν στα χρώματα ματωμένο. Το πήρε και τ'άναψε μ' ένα σπέρτο ὄσπου κήριε. Κατόπι μπήκε στην κρεβατοκάμαρη, άνοιξε το μπαούλο του και κάτι πήρε μαζί του. Είδα τη μητέρα που πολεμοῦσε να τον μποδίσει. Τὸν ακολουθοῦσε κλαίγοντας. "Ελεγε «ὄχι αυτό... δὲ θὰ τὸ κάνεις αυτό» κι ὄλο ἔκλαιγε. Τὴν εἶδανε τὰ δυὸ μικρὰ κι ἀρχινήσανε νὰ ξανακλαῖνε κι αὐτά. Ὁ πατέρας, χωρὶς νὰ τῆς ἀπαντήσῃ με κύτταξε μιὰ στιγμή σοβαρά, με μέτρησε με μιὰ ματιὰ ἀπὸ τὰ παπούτσια ὡς τὴν κορφή και μούγνεψε:

— "Ελα μαζί μου...

Ξεκούμπωσε ἀπὸ τὸ χαλκὴ τὴν ἀλυσίδα κ' ἔσυρε μπρὸς με τὸν Καπιτάνιο. Ἐγὼ βάδιζα κατατόδι. Κανέννας μας δὲ μιλοῦσε. Μονάχα τὸ σκυλι ἔκανε παιχνίδια, πότε σὲ μένα, πότε στὸν πατέρα, χωρὶς νὰ βρίσκῃ πουθενὰ ἀπόκριση. Πέρασαμε ἔτσι τὰ τελευταῖα σπίτια, πέρασαμε τὸ μουράγιο, ὅπου κουρνιάζαν ἀράδα τὰ κατῖκια φορτωμένα κυδώνια. Μοσκοβολοῦσανε τὰ κυδώνια, μοσκοβολοῦσανε και τὰ φρεσκοκομμένα δαφνόκλαδα, πὺ βάζαν ἀνάμεσα στὸ πράμα οἱ καπιτανοί, φορτωμένα μαῦρα δαφνοκούκουτσα. Οἱ ἀλυσίδες κ' οἱ πρυμάτσες τῶν δεμένων караβιῶν μιὰ τεζέρνανε και μιὰ λασκάρανε. Καὶ ὄλοένα ἢ μουγκιμάρα βάραινε ἀνάμεσὸ μας. Ὁ πατέρας σκυφτὸς κι ἀμίλητος, ὁ Καπιτάνιος στὴ μέση και γὼ ἀπὸ πίσω. Μπήκαμε στὸ χωραφὸδρομο κι ἀνηφορήσαμε στὴ Δαφνούσα μας. Ἡ Δαφνούσα εἶταν ἕνα λιχωράφο πάνω στὸ λόφο. Ἀπὸ κάτου, βαθιά, ἕνας γκρεμὸς καμμιὰ δεκαριά ὄργιες, κ' ἡ θάλασσα, πὺ ἀδιάκοπα ἀναδεβότανε, γαλάζια και πράσινη, μέσα στὴ θαλασσοβραχιά. Ἡ ρούφνα τῆς ἀκουγόταν ἀπὸ μακριὰ, νανουριστικὴ κι ἀσώπαστη, χρόνον-καιρό, μπουνάτσα ἢ χειμωνιά.

Ὁ πατέρας σταμάτησε ἐκεῖ, ἄκρι-ἄκρι, πρὸς τὴ μεριά τῆς θάλασσας. Σταμάτησε κι ὁ Καπιτάνιος, χαρούμενος, και παιχνιδιάρης. Κάπου-κάπου κοντανάσαινε ἀπὸ τὴν ἀνηφοριά, με τὴ γλώσσα ἔξω, κυματιστή. Τέντωνε τὴν ἀλυσίδα νὰ τρέξει, σίτωνε τ' ἀφτιά του και γύριζε γουστόζικα πλάι τὴν κεφάλια του, νὰ δεῖ ἕνα τζιτζίκι πὺ φώναζε πολὺ κοντά του, πάνω σ' ἕναν κορμὸ. "Απλωνε τὸ πόδι κατὰ τὸ ζουζούνη νὰ παίξει.

Ὁ πατέρας ἔδωσε τὴν ἀλυσίδα σ' ἕνα σκυῖνο κ' ἔκατσε σὲ μιὰν ἀρχαία τετράγωνη πέτρα, πὺ εἶταν ἐκεῖ, κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη ἐλιά. "Ἐκατσα και γὼ παράμερα, λαχνασιασμένος ἀπὸ τὸν ἀνήφορο, με τὴν καρδιά σφιχτὰ κλειδωμένη.

Ὁ Καπιτάνιος μᾶς ἔβλεπε, μιὰ ἔμένα, μιὰ τὸν πατέρα. Μᾶς ἔβλεπε με κεῖνα τὰ καστανά, τ' ἀνθρωπίσια μάτια του, πὺ μιλοῦσανε τόσο ἐκφραστικά, και ἤξερα τόσο καλὰ τὰ νοήματά τους. Μᾶς ἔβλεπε ἀνυπόμονα, ψευτόκλαιγε παρακαλεστικά, νὰ τὸνε λύσουμε, ἔκανε πὺς δαγκάνει τὴν ἀλυσίδα του, τάχα νὰ τὴν κόψῃ. Κανέννας μας δὲν τοῦ ἀποκρενότανε. Τότες χημοῦσε ὄρθιος πάνω στὴν ἀλυσίδα στὰ πίσω πόδια, κουνοῦσε τὸ σκυῖνο νὰ τὸνε ξεριζώσῃ, γαύγιζε χαρωπά, γαύγιζε μαλλωτικά.

— "Αἶντε λοιπόν, κάνετε γρήγορα, ἔλεγε. "Ὡς πότε θὰ βαστάξῃ τοῦτο τὸ χορατὸ...

Τὸν καταλάβαινα πολὺ. Τὸν καταλάβαινε κι ὁ πατέρας. Ἄνεστέναζε βαθιὰ και σηκώθηκε. Μοῦπε:

— Σύρε παρέκει, γύρισε κατὰ δὼ τὴ ράχη σου και περίμενε νὰ σὲ φωνάξω.

Ἡ καρδιά μου χτυποῦσε. Ἡθελα νὰ μιλήσω. Δὲν εἶχα τὸ κουράγιο. Τὸν ἤξερα καλὰ τὸν πατέρα. "Ὅτι ἔκανε εἶτανε σωστό. Εἶτανε καλὸ γιὰ ὄλους μας. Γι' αὐτὸ δὲν ἄλλαζε ἀπόφαση ποτές του. Πῆγα παραπέρα δυὸ-τρία βήματα κι ἀκούμπησα σὲ μιὰ σκυιά, χωρὶς νὰ σηκώσω τὰ μάτια μου ἀπὸ πάνω τους.

Ὁ πατέρας ἔβγαλε μέσα ἀπὸ τὴν τσέπη του ἕνα πιστόλι. Τὸ ἤξερα τὸ πιστόλι του. Ἐνα πλατί, μεγάλο μπράουνινγκ. Ξεκούμπωσε τὴν ἀσφάλεια κι ἄκουσα τὸν ξερὸ κρότο πὺ ἔκανε σὺν τράβηξε πίσω τὴν κάννη νὰ τὸ γιομίσει. Κατόπι πλησίασε τὸ σκυλι. Αὐτὸ χύθηκε νὰ τὸν ἀγκυλιάσει. Τότες ὁ πατέρας τραβήχτηκε πίσω, ἀπόθεσε τὸ ὄπλο στὴν πέτρα, ξαναπήρε στὸ σκυλι και κόντηνε τὴν ἀλυσίδα ὡς τὸν κορμὸ τοῦ σκυῖνου, νὰ μὴ μπορεῖ τὸ ζὸ νὰ κουνηθεῖ και νὰ παίξει. Ὁ Καπιτάνιος γρίνιασε παραπονιάρικα, ὅμως ὑποτάχτηκε και σὲ τοῦτο τὸ νέο παιχνίδι, και περίμενε τὴ συνέχεια με τὸ κεφάλι χάμου. Ὁ πατέρας ξαναπήρε τὸ πιστόλι και πήγε κοντά του. Τόβαλε μέσα στ' ἀφτί του. Τότες τὸ σκυλι κάνει μονομιᾶς μιὰ μεταβολὴ και γυρίζει πάλι κατὰφατσα στὸν πατέρα. Βλέπει τὸ πιστόλι στὸ χέρι του, γέρνει πλάι τὸ κεφάλι, ὅπως ὅταν ἤθελε νὰ κάνει νοστιμάδες, τὸ γλύφει. Εἶναι κρὺο τὸ σίδηρο. Κυττάζει τὸν πατέρα με τὰ καστανά του μάτια, ὄλο ἀγάπη. Τὸν κυττάζει νὰ καταλάβῃ. Δοκιμάζει τὴν κάννη με τὰ δόντια του. Πολὺ σκληρή. "Αξάφνα καταλαβαίνει. Κουνᾶ τὴν οὐρά του. Συλλογιέται πὺς αὐτὸ τὸ πράμα σίγουρα εἶναι κάτι πὺ πρόκειται νὰ τὸ τινάξῃ μακριὰ ὁ πατέρας, μέσα στὰ χόρτα ἢ μέσα στὴ θάλασσα, γιὰ νὰ τὸνε προστάξῃ κατόπι, ὅπως πάντα, νὰ χυθεῖ νὰ τοῦ τὸ φέρῃ. «"Απόρτ!» Μέσα στὰ ἔξυπνα μάτια του εἶναι φανερωμένη ἢ νόηση γιὰ τὴ νέα κατεργαριά πὺ τοῦ ἔτοιμάζουν. Τὸνε δέσανε, νὰ δοῦνε πὺς θὰ τὰ καταφέρει νὰ κάνει τὸ «ἀπόρτ». Αὐτὸ εἶναι. Καταλαβαίνω πὺς ὁ πατέρας δὲ μπορεῖ νὰ τραβήξῃ τὴ σκαντάλη ὅσο τὸνε κυττάζουν ἔτσι ἄθῶα και τρυφερά, αὐτὰ τὰ καστανά, τὰ ἀνθρωπίσια μάτια. Μιὰ μικρὴ ἀστραπὴ ἐλπίδας περνᾷ μέσ' ἀπὸ τὴν καρδιά μου.

Ἐαφνικὰ πιάνει με τὸ δυνατὸ χέρι του τὸ σκυλι ἀπὸ τὸ σβέρκο, γυρίζει τὴ μούρη του πρὸς τὴ θάλασσα και τοῦ τραβᾷ τὴν πιστολιά ἀπὸ πολὺ κοντά, μέσα στ' ἀφτί. "Ὅλα αὐτὰ ἔγιναν στὴ στιγμή. Ὁ Καπιτάνιος σωριάστηκε χωρὶς νὰ γαυγιζῃ καθόλου. "Ἐκαμε νὰ σηκώσῃ μονάχα δυὸ φορὲς τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ὅπως σὺν ἤθελε νὰ χασμουρηθεῖ, κλώτσησε τὰ πίσω πόδια και πέθανε γεμάτος ἀπορία.

Ὁ πατέρας ξαναασφάλισε τὸ πιστόλι, τόβαλε πίσω στὴν τσέπη και διάλεξε ἀπὸ τὸ πεζούλι μιὰ στενόμακρη μαρμαρόπετρα. Ἐλυσε τὴν ἀλυσίδα ἀπὸ τὸ σκυῖνο κ' ἔδωσε τὴν πέτρα στὴν ἄκρι. Κατόπι, χωρὶς νὰ με ἀναγυρέψῃ με τὸ μάτι, φώναξε:

— "Ελα!

"Ἐπιασε κεῖνος τὰ μπροστινὰ πόδια μαζί με τὴ μαρμαρόπετρα, και γὼ τὰ πισινά. Ἐβαλα ὄλα μου τὰ δυνατὰ νὰ φανῶ ἄντρας στὰ χέρια και στὴν ψυχὴ, και μ' ὄλο πὺ εἶμουνα ἕνα χεροδύναμο γιὰ τὴν ἡλικία μου ἄγορι, δυσκολεύτηκα πολὺ. Ἄνοιξαμε τὰ γόνατα, στερεώσαμε τὰ πόδια και κουνήσαμε τὸ κουφάρι πάνω ἀπὸ τὸ βάραθρο, μία-

δύο... Στην τρίτη ὁ πατέρας ἔκανε « χέι! » ὅπως σὰν ἔδινε τὸ ὄρντινα στὸ καράβι. Τάμολήσαμε τότες κι ἀπομείναμε στὸν τόπο, ὡς ποὺ ἀκούσαμε ἀπὸ κάτω, βαδιά, τὴ χλαπαταγή ποὺκανε τὸ κορμί χτυπώντας μέσα στὴ θάλασσα. Τότες, σὰ νᾶταν αὐτὸς ὁ κούφιος κρότος τὸ τέλος, κυτταχτήκαμε γρήγορα στὰ μάτια καὶ κινηθήκαμε ἀπὸ τὸν τόπο.

Ὁ πατέρας ἔκαμε τὸ σταυρὸ του ἀργὰ-ἀργὰ καὶ ξανακάθησε στὴν ἀρχαία πέτρα. Ἔκαμε « ὦχ », σὰ νᾶγινε ξαφνικὰ πολὺ γέρος καὶ κουρασμένος. Ἔνοιωσε ἐνοχλητικὸ τὸ μάτι μου ἀπάνω του, ἔσπρωξε πίσω τὸ κασκέτο του καὶ ἔβγαλε τὴν ταμπακέρα. Κατόπι μοῦ ξανάρριξε μιὰ βιαστικὴ ματιὰ καὶ μ' ἔστειλε πίσω. Κούνησε τὸ χέρι του νὰ φύγω κ' εἶπε:

— Ἄιντε, τράβα σπίτι, κ' ἔρχουμαι...

Ἡ φωνή του εἶταν ἀδύνατη. Ἦθελε νὰ μείνει μόνος.

Γύρισα στὸ σπίτι φαρμακωμένος κι ἀμίλητος. Ἡ μητέρα καθότανε στὸ χαγιάτι, στὸ μικρὸ καναπέ, καὶ μόλις μὲ εἶδε πάτησε τὰ κλάματα, ἀσυγκράτητα. Τότες μὲ πήρανε κ' ἐμένα τ' ἀναφυλλητὰ καὶ μαζί μου ἔκλαιγε κι ὁ δεύτερος ἀδελφός.

Τὰ δυὸ μικρά, ποὺ δὲ μπορούσαν νὰ καταλάβουν ἀκόμα τὴν ἀρφάνια ποὺ ἔπεσε ξαφνικὰ μέσα στὸ σπίτι, εἶτανε μέσα στὴν αὐλή. Γιόμιζαν παστρικὸ νερὸ μὲ τὸ πράσινο ποτιστηράκι τοῦ Πετρή τὴ γαβάθα τοῦ σκυλιοῦ. Νάρθει νὰ πιεῖ νερὸ ὁ Καπιτάνιος μας.

I NAVIGLI

di LAMBROS PORFYRAS

traduzione del Prof. BRUNO LAVAGNINI, della R. Università di Palermo

Anime mute e tristi! Quando è sera
chi sa dove, di là, di lontano,
attendono il Signore. Ed egli giunge
in mezzo al fosco vento dell'autunno.

Colla corona pallida di luce
giunge, e coi suoi divini occhi abbassati,
solo. E le foglie secche gli distendono
pei sentieri deserti una via d'oro.

I passeri del campo, ed i volanti
che ritornano a branchi ai loro nidi
come lo scorgon si abbassano lieti,
volan rasente a terra e lo salutano.

È la tenebra rada e semidiafana,
nella sua nebbia lo nasconde appena;
i rami nudi come mani s'alzano,
pregando, all'incorporeo passaggio.

Tacitamente pregano... Ed ei viene
e si curva sulle anime che attendono,
piano... pietoso. E lente lo segnalano,
pietosamente anch'esse, le campane.

SAGGIO SULLA POESIA DI COSTANTINO CAVAFIS

del prof. FILIPPO MARIA PONTANI

(Continuazione dal numero precedente)

Nel breve epitimbio pei combattenti della Lega Achea l'esaltazione degli ideali e del valore è ancora più forte. Intrepidi difronte ai padroni del mondo (τοὺς πανταχοῦ νικήσαντας: l'espressione ha un tono d'animosità e quasi di sprezzo), per un coraggio ch'è più alto della contingente sorte della battaglia e dei criteri strategici, saranno modello e segno ai Greci venturi:

« Τέτοιους βγάξει τὸ ἔθνος μας » θὰ λένε
γιὰ σᾶς. Ἔτσι θαυμάσιος θᾶναι ὁ ἔπαινός σας.

Non v'è ragione di porre in dubbio la partecipazione del poeta, la sincerità della lode ⁽¹⁾.

È naturale che fra le epoche storiche il poeta trascelga quelle che, realizzando le sue particolari visioni di vita, hanno, nella loro vicenda, più ricchi germi d'ispirazione. L'età alessandrina e la bizantina, con sfarzose lucentezze congiunte a morbosità dello spirito, con immani confluente d'uomini e di costumi, e raffinatezze di gusto, peculiarità e squisitezze nell'accesa lussuria, e, in un tumulto d'equivoci, l'eterno assieme all'efimero, sono rappresentate con penetrazione d'atmosfera così sapiente ed efficacia così persuasiva di tratti, che l'immediata consonanza dell'anima evocatrice con quei mondi ne risulta evidente.

La visione della nuova grecità nata dai trionfi di Alessandro è grandiosa: popoli e popoli, partecipi delle istituzioni greche e della lingua comune, sospinta al limitare del mondo, esultano in una nuova coscienza dell'esser loro (ἐμεῖς, ἐμεῖς) ⁽²⁾. La stessa esaltazione delle glorie della stirpe non ha sede più adatta della nuova metropoli panellenica: ἐγράφη ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ὑπὸ Ἀγαιῶ ⁽³⁾.

Ma la città, gloriosa per bellezza d'efebi è soprattutto la dimora del

(1) Ὑπὲρ τῆς Ἀχαϊκῆς Συμπολιτείας πολεμήσαντες (1922): nell'intonazione generale del breve componimento sembrano echeggiare espressioni di Θερμοπύλας.

(2) Στὰ 200 Π. X. (1931).

(3) Ὑπὲρ τῆς Ἀχαϊκῆς Συμπολιτείας πολεμήσαντες (cit.), v. 7.

piacere e dell'arte (ὁ Ἡδονισμὸς κ' ἡ Τέχνη) ⁽¹⁾. La sregolata vita che vi si mena ha in se stessa ogni giustificazione: il giovinetto consunto dagli eccessi del senso, cerca comprensione e perdono d'entro la tomba: « O tu che passi... tu sai la foga della nostra vita » τί θέρμην ἔχει τὴν ἡδονὴν ὑπερτάτη ⁽²⁾. L'epiteto « Alessandrino » è da solo un titolo di fierezza, rivela tutta una vita ⁽³⁾.

Dallo sfondo, accanto a oscure forme d'efebi ⁽⁴⁾ si distaccano personaggi regali. Ecco i figli di Cleopatra, nella pompa delle vesti e dei titoli, la cui vanità illude amabilmente, in grazia della suggestione ambientale (natura ed arte) ⁽⁵⁾. Ed ecco un altro Lagide, che deride i rivali per le loro voluttà volgari, ed esaltando la sua piena consacrazione al piacere più scelto, ne rivela il segreto:

Ἡ πόλις ἡ διδάσκαλος, ἡ πανελλήνια κορυφή,
εἰς κάθε λόγο, εἰς κάθε τέχνη ἢ πιδ σοφή ⁽⁶⁾.

Accanto ad Alessandria, Antiochia, fiera di lontane origini argive ⁽⁷⁾, con la varietà di quotidiane dissipazioni, col teatro splendente, regno d'arte e di carnalità ⁽⁸⁾. E, più tardi, Sidone, e in essa giovani profumati in un profumato giardino, intenti alla poesia, commossi da Meleagro e Riano, sordi all'elogio tombale di Eschilo ⁽⁹⁾. Più tardi ancora, in piena età bizantina, intrighi di parte e di palazzo ⁽¹⁰⁾ attività e curiosità letterarie ⁽¹¹⁾, e, accanto a solenni cerimonie chiesastiche, ancora e soprattutto lussuria ⁽¹²⁾.

Questi mondi-scenari, con le loro correnti di pensiero e di vita, sono assunti in funzione esemplare, e le vibrazioni dei fatti evocati risuonano persino, nella poesia, in imitazioni formali.

Le figure, in molti casi irreali e fittizie, sono trascelte non senza cura dell'onomastica di luoghi e di tempi.

(1) Τῶν Ἑβραίων (50 M. X.) (1919), v. 14. Μέρες τοῦ 1909, '10 καὶ '11 (1928), v. 14.

(2) Ἰασῆ τάφος (1917), vv. 6-8.

(3) Posto, perciò, in forte rilievo a fine della poesia in Ἀνὴν τάφος (1918) e in Γιὰ τὸν Ἀμμώνη, ποῦ πέθανε 29 ἐτῶν, στὰ 610 (1917): « γι' Ἀλεξανδρινὸ γράφει Ἀλεξανδρινός ».

(4) Alessandria è scena di molte liriche che mi paré inutile enumerare.

(5) Ἀλεξανδρινοὶ βασιλεῖς (1912).

(6) Ἡ δόξα τῶν Πτολεμαίων (1911).

(7) Παλαιόθεν ἑλληνίς (1927).

(8) Ὁ Ἰουλιανὸς καὶ οἱ Ἀντιοχεῖς (1926, cit.), vv. 7-9. Anche Antiochia è sfondo di varie liriche.

(9) Νέοι τῆς Σιδῶνος (400 M. X.) (1920).

(10) Ὁ Ἰωάννης Καντακουζηνὸς ὑπερισχύει (1924).

(11) Βυζαντινὸς ἄρχων, ἐξόριστος, στιχοουργῶν (1921).

(12) « Στὸς ἀσώτους καιροὺς τοῦ τρίτου Μιχαήλ » (Ἰμενος [1919], v. 9).

Altre volte, sono storiche anch'esse. Incontriamo personaggi romani, Cesare ⁽¹⁾ Antonio, Nerone, visti sotto l'incubo d'un fato. L'ultimo è cantato una volta nel sonno, mentre i piccoli Lari, vivi nell'ombra come persone (τρέμουν οἱ σπιτιτικοὶ μικροὶ θεοί: il sapiente echeggiare degl'i ne dice un minuscolo affaccendarsi) s'angosciano per la tragedia che incombe; l'imperatore è sopra un letto d'ebano, adorno d'aquile coralline, incosciente, calmo, felice, è un vigoroso efebo, di un rigoglio quasi animale:

ἀκμαῖος μὲς στήν εὐρωστία τῆς σαρκός,
καὶ τῆς νεότητος τ' ὠραῖο σφρίγος ⁽²⁾.

L'altro efebo la cui figura l'incanta è Cesarione. Il figlio di Cleopatra (quale fierezza nel cenno! τῆς Κλεοπάτρας υἱός, αἶμα τῶν Λαγιδῶν) spicca nella calda giornata, nelle vesti di seta rosa; ghirlande iacintine al petto, alla cintura ametisti e zaffiri, ai calzari nastri imperlati. Ma più che l'abito la bellezza di lui rapisce: ὁ Καισαρίων ὄλο χάρις κ' ἑμορφιά. ⁽³⁾ È naturale che dalle brevi righe d'un libro, studiato a tarda notte si distacchi e si faccia vivo: il poeta liberamente lo crea, e con tanta pienezza lo raffigura, che, spegnendosi infine la lampada, gli par d'averlo, vero, dinanzi ⁽⁴⁾. La storia di disgela così, per la animatrice virtù del poeta: ma questa ha sede nelle sue predilezioni sentimentali che lo portano, ancora una volta, a vagheggiar la passione, e, nel suo mondo, l'efebo.

II. L'arte.

§ 5. — *Dalla vita all'arte.* — Gli efebi di Sidone, negando l'epitimbio eschileo, affermano implicitamente una superiore verità d'arte, sulla pratica, pur gloriosa, di vita. E ci sembra davvero che questo alto e fatale valore dell'espressione vada posto come punto base d'ogni osservazione sull'arte cavafiana. Nella solitudine alessandrina, nella prigionia popolata dai fantasmi della passione, vediamo spuntare un chiarore sublustre, ma di fiamma, in cui è la catarsi d'ogni turbolenza, la verità del mutevole: l'autocoscienza austera e profonda di questo dono che s'affianca alla vita e alle visioni del

(1) Incompreso e vilipeso (Μάρτυρι εἶδοι [cit.]. 'Ο Θεόδοτος (1915).

(2) Τὰ βήματα (ant. al 1911, cit.) vv. 1-5 e v. pure la cit. 'Η διορία τοῦ Νέρωνος (1918).

(3) Ἀλεξανδρινοὶ βασιλεῖς (1912, cit.).

(4) Καισαρίων (1918), lirica che da una prima parte discorsiva e prolissa s'eleva d'improvviso nella seconda, per l'intensità dell'ispirazione, che trova anche ritmicamente toni di vigilato languore, di compiaciuto rapimento, di delicatezza icastica.

bello, e supera la vita dandole senso. Poesia: conforto, e ricerca. Si addicono pienamente al Cavafis i versi dell'antico:

οὐδὲν πὸτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο
.....
ἦ τὰι Πιερίδες· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἄδῃ
γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥάδιόν ἐστι ⁽¹⁾

La ricerca, ben ardua (πολὺ ὑψηλὴ τῆς Ποιήσεως ἢ σκάλα ⁽²⁾), sorretta dalla sua stessa necessità, ne risulta sicura: sicchè l'abbandono sognante (κάθομαι καὶ ρεμβάζω, Ἐπιθυμίες κ' αἰσθήσεις | ἐκόμισα εἰς τὴν Τέχνην) si cangia in una fiera compiacenza d'abilità (ξέρει νὰ σχηματίσει Μορφὴν τῆς Καλλονῆς) ⁽³⁾. Ecco allora come dalla sua giovinezza dissipata in piaceri, affiora, quand'egli la contempla da lungi (τότε), quell'arcano significato d'ogni suo moto: quasi lo coglie rimorso degli antichi rimorsi, di cui l'efimera costanza è notata, invece, non senza orgoglio. Oscuramente (ἀλλὰ δὲν ἔβλεπα τὸ νόημα τότε) si faceva strada tutto il mondo del canto:

σχεδιάζονταν τῆς τέχνης μου ἡ περιοχὴ ⁽⁴⁾.

Ormai s'intende la consapevole attesa di « possenti versi » come frutto di nuovi incontri d'amore. Sopra gli amanti ignari, che per vie diverse si allontanano dall' ἔκνομη ἡδονῆ, v'è qualcuno che spia. Qualcuno che sa di rammentare, anche a lungo: il poeta; esalerà nei fatali versi quel fatale adempersi (ἔγινε) della abnorme passione ⁽⁵⁾. Fugaci e umbratili parvenze, a notte o nel lampeggiare del meriggio, le visioni dell'eroticismo vanno colte e piegate al verso, che n'è custodia: il poeta si esorta alla guardia attenta, alla cura istante ⁽⁶⁾. Solo così gli attimi vicini e lontani, i bagliori della carne, i tremori dei sentimenti, superata la contingenza, vivranno di durevole vita (νὰ μείνει) ⁽⁷⁾.

(1) Theocr., XI (Κύκλωψ) vv. 1 ss.: il ricordo mi è suggerito da un luogo di Cavafis (in Μελαγχολία τοῦ Ἰάσωνος Κλεάνδρου κτλ. [1921] vv. 4 ss.): « Εἰς σὲ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως ποῦ κάπως ξέρεις ἀπὸ φάρμακα.

(2) Τὸ πρῶτο σκαλί (ant. al 1911) v. 7 e cfr. v. 21 ss.: la poesia non è per avventurieri (τυχοδιώχτες).

(3) Ἐκόμισα εἰς τὴν τέχνη (1921): la vita è accompagnata e quasi insensibilmente colmata (v. 6) dall'Arte.

(4) Νόησις (1918).

(5) Ἡ ἀρχὴ των (1921).

(6) Ὅταν διεγείρονται (1916): nota la concitazione delle riprese (vv. 1, 5) e la ripetizione della parenesi: νὰ τὰ φυλάξεις... νὰ τὰ κρατήσεις.

(7) Νὰ μείνει (1919), v. 16.

§ 6. — *I modi.* — Le singolarità della forma non sorprendono meno, in Cavafis, delle audacie del contenuto. Molte critiche s'appuntano, in Grecia, contro la sua lingua mista e contraddittoria. La lingua pura sembra darle i maggiori apporti: vi troviamo forme inusitate nel lessico (τοσοῦτον ὑπερφίαλοι, ἀρματηλάτης, εἰδήμονες), e soprattutto nella flessione: la presenza frequentissima del dativo, non solo in espressioni avverbiali (ἐν τούτοις), ma come vero caso (τῇ ὑποδείξει, ἐκστάσει, τῷ Ἐνδυμίῳ) accompagnato sovente dall' ἐν (ἐν γλώσση ἑλληνικῇ, ἐν ἑσπέρα, ἐν τῇ ἀμερίστῳ ἀγάπῃ); l'uso di preposizioni col genitivo (ἐξ αὐτῶν, ἐξ ἱερέων, ὑπὸ Ἀργείων, μέχρι παθήσεως, ἄνευ ὑπογραφῆς, ἀναβολῆς); e ancora: l'uscita classica degli accusativi plurali (σοφιστάς, Ἕλληνας) e dei nominativi (ποιηταί, θαυμασταί); voci di coniugazioni perdute (ἀπέβη, ἀντελήφθη); uso di participi declinati (κινουῦντες, συμπληροῦσα τοῦ ζήσαντος, φυλαχθεῖσα); sopravvivenze di superlativi (ἀρίστη, ἐλαχίστη), d'avverbi (ὄθεν, παλαιόθεν), d'espressioni idiomatiche (φρικτὸν εἰπεῖν) ecc. Accanto a questi arcaismi, o purismi, forme spinte della lingua volgare nella morfologia (ἐναν, ἄλλονα, ἔλληνα), nella sintassi (τὸν ἔγραψε, νὰ σὲ δώσει, μὲ τὸ δείχνει, νὰ τὸν ποῦν, μὲ φαίνεται), nel lessico, ricco d'imprestati (βιτρίνα, ρουτίνα) e di locuzioni caratteristiche (μὲ τὸ στανιό, ζητῶ να μπαλωθῶ) ecc.

Equivoci, si ripete, che nuocciono all'unità d'espressione. Ora, va pur osservato che il diritto di scegliere, in quel vasto arruffato campo ch'è la lingua neogreca — ove s'adunano voci d'origine storica e geografica diversissima — non si può facilmente contestare a un poeta, al quale va fatto credito non solo di conoscenza piena del suo mezzo espressivo ⁽¹⁾ ma di criteri rigorosamente estetici nella scelta. Mancando — come manca — una norma, e non essendo valse dispute accanitissime e tentativi letterari pur nobili a dare la sospirata unità d'una lingua comune, una particolare mescolanza d'elementi diversi può divenire il carattere espressivo d'un singolo artista, e, dove pure in questa mistura non si possa ravvisare costanza assoluta di orientamento, ci par lecito, anzichè respingere in blocco il tentativo dello scrittore, cercare le ragioni d'ogni preferenza, e valutare gli atteggiamenti linguistici sulla base della loro efficacia espressiva, della adesione della parola al fantasma; si vedrà se la forma preziosa s'adegui alla cosa e la esprima per avventura meglio dell'usuale, o, per converso, la forma volgare meglio di quella dotta. Tale criterio di giudizio — giustificabile per scrittori che in-

(1) La cosa è stata messa in dubbio: si è parlato di un greco inglesizzato, o, peggio, d'una ispirazione inglese travestita da versi greci (Alithersis). Respingo l'ipotesi e la ricerca di tali pretese traduzioni di pensiero. Le imitazioni (da Browning o da altri) sono un'altra faccenda.

cludono in una costituita lingua comune forme peregrine, idiomatiche o dialettali — ci pare ben più legittimo nel caso d'una lingua perennemente sfuggente, incerta, cangiante, ove l'arbitrio individuale ha prerogative infinitamente maggiori. Compiendo tale ricerca con minuta e pedantesca sollecitudine, sorretta però dalla più pronta sensibilità al brillare della poesia, si giungerebbe certo a scoperte notevoli nel senso indicato. Una cosa è, forse, già chiara: l'influenza del mondo cantato sulla lingua del canto; la statistica indicherebbe la prevalenza di forme dotte nelle liriche storiche, e in quelle parti di liriche ove il poeta induce parole o pensieri di personaggi remoti. Voci che fuor d'ogni contesto paiono assurde, apparirebbero allora come fiori improvvisi, emersi come da campane di vetro, petali forse disseccati dall'ombra, ma pronti a nuovi fulgori e fragranze.

E dove di queste voci o d'altre, contrastanti, non si trovasse ragione che nel capriccio, e s'avvertisse la frattura non già con un fantasma di lingua unitaria — che non esiste — ma con la visione singola del poeta, per difetto allora della poesia converrebbe negare e respingere ⁽¹⁾. L'ansioso dubbio che taluno s'è posto, se l'espressione cavafiana sia frutto immediato e spontaneo, o maturato attraverso lunghi e lambiccati studi formali, svanirà richiamando ogni attenzione dal cammino alla mèta, e non tenendo d'altra parte per antitetiche originalità di creazione e paziente ricerca ⁽²⁾.

Osservazioni non troppo diverse conviene fare intorno allo stile. La singolarità rappresentata dalla scarsa importanza dell'elemento « canto », la nudità del periodo, la sprezzatura delle cadenze, hanno tanto più stupito in Grecia, quanto meno consonavano colla linea maestra della tradizione neogreca, d'ampie volute melodiche e metriche, di rime echeggianti, di forme concluse. Si è definito allora questo stile più drammatico che lirico ⁽³⁾, e pur sentendone derivare un disagio critico, s'è notato che l'espressione cavafiana non ammette mutamenti o sostituzioni ⁽⁴⁾. Rilievo importante, quest'ultimo, e, in quanto implica il riconoscimento d'una perfetta coerenza stilistica e del raggiungimento pieno, assoluto dell'arte, certo azzardato: se ne può ad ogni modo sussumere ed accettare la constatazione d'una necessità estetica di quello stile, e d'una sua fisionomia definita che va esaminata in quanto esprime, e mai comparativamente alla tradizione, o peg-

(1) Ma sempre con somma cautela, anche riguardo a forme veramente strane come un ἐπέστρεφε (imperativo).

(2) La ricerca stilistica è, pel poeta, scoperta progressiva di sè. La *curiosa felicitas* è in ogni caso l'ottima formula della vera poesia.

(3) Tellos Agras in *Néa Ἑστία* XIV, 1933, p. 763, ed altri.

(4) P. Nirvanas (ivi, p. 748).

gio ancora, a preferenze di critici. Come non può considerarsi difetto in senso assoluto e astraendo dai testi una rima italiana di partecipi la quale può avere sue ragioni e suoi effetti, così non v'è da stupirsi o scandalizzarsi per rime o assonanze del tipo, che indignò l'Alithersis ⁽¹⁾, ἡμίονοι — Ἐνδυμίονι, e va rammentata l'efficacia della strana rima al mezzo οἱ τὰ φαῖα φοροῦντες περὶ ἡθικῆς λαλοῦντες (cit.), gioco di wagneriano umorismo.

D'altra parte un'esigua scelta antologica di versi « armoniosissimi » ⁽²⁾ volta a dimostrare un'ipotetica direzione maestra della lirica cavafiana verso le mèτε dell'arte il cui senso sarebbe smarrito nelle deviazioni « pro-sastiche », sarebbe sempre una arbitraria riduzione delle espressioni del poeta a una sola misura che importerebbe la negazione—assurda— della più gran parte di questa lirica.

Identificando stile con arte, è chiaro che lo studio dello stile si risolve nella critica estetica delle singole liriche; di cui sparsi saggi ed accenni abbiamo già dato nel corso di questo studio. Non si esclude naturalmente l'indicazione di movenze e d'aspetti comuni a più liriche. Notiamo ad esempio la singolare perizia nella fusione di parole proprie ad altrui ⁽³⁾, l'interpunzione a brevissime frasi incalzanti ⁽⁴⁾ senza pretendere che tali rilievi escludano l'efficacia d'ampie cadenze, piene di grazia anche in diluiti toni nostalgici ⁽⁵⁾, o sostenute da un fiato poetico eguale e continuo ⁽⁶⁾. Si può affermare la predilezione per una densità verbale che porta alla scarsità d'aggettivi, senza poi stupirsi d'una esuberanza d'epiteti senza pari, che non è vaniloquio, ma espediente artistico genialissimo: nei sette aggettivi che definiscono la ἐκστρατεία di Alessandro, par di sentire echeggiare il tintulo fragore d'armi splendenti, in una serena luce di apoteosi ⁽⁷⁾. Si può cogliere il ritorno di intonazioni come

εὐτυχισμένοι ὄλοι τοῦ πιστεύουν . . .
τιμὴ σ' ἐκείνους, ὅπου στή ζωὴ των . . . ⁽⁸⁾

(1) Γ. Ἀλιθέρση: Τὸ πρόβλημα τοῦ Καβάφη. Ἀλεξάνδρεια, 1934, pp. 47-48. (Il saggio non privo di osservazioni felici, è livido, aspro, e non coglie la vera poesia di Cavafis).

(2) T. Malanos ne cita una trentina a pp. 44-45 dei Συμπληρωματικά σχόλια περὶ Καβάφη. Ἀθήνα, 1935 (libretto pieno di osservazioni preziose che completa e corona il primo saggio, cit., del critico alessandrino).

(3) Notevole specialmente in Ἄννα Κομνηνή (1920), vv. 3-7 e in Ἐν τῷ μνηί Ἀθύρ (1917), ma v. anche Ἄγε ὃ βασιλεῦ Λακεδαιμονίων (1929), de a.

(4) Un bell'esempio è l'inizio di Ζωγραφισμένα (1915), vv. 1-5.

(5) Per un esempio: Κίμων Λεάρχου, 22 ἐτῶν, σπουδαστῆς ἐλληνικῶν γραμμάτων (ἐν Κυρήνη) (1928).

(6) Ad es. Καισαρίων (1918) (2ª parte). Ἐνας θεός των (1917).

(7) Στὰ 200 Π. X. (cit.).

(8) α) Μανουὴλ Κομνηνός (1915), v. 12. β) Θερμοπόλες (ant. al 1911), v. 1.

notare predilezioni esclamative frequenti, come:

Ἄ ἐξάσιαις τῆς Ἰωνίας νύχτες . . .

Ἄ μέρες τοῦ καλοκαιριοῦ . . .

Ἄ τῶν γυμνῶν σωμάτων ἡ ἡδονή . . .

Ἄ ἡ κάμαρη αὐτῆ ⁽¹⁾

Ma senza illudersi che queste e altre interessantissime coincidenze bastino a lumeggiare i limiti e le vette dell'opera cavafiana.

Spingendo l'indagine verso la nascita della poesia, verso la natura dei filoni principali d'ispirazione ci pare tuttavia di poter stabilire due estremi; nelle liriche narrative da un lato, negli epigrammi dall'altro.

Notata la storia come fonte di ispirazione, e, nella storia, la predilezione aneddotica, la ricerca erudita ⁽²⁾, non ci sorprende la rielaborazione di notizie minute e sparse. Storia versificata, talvolta, interessante appena per lo stacco, o, si direbbe, l'inquadratura: si veda Ἀριστόβουλος, prolissa e noiosa, ma con un felice inizio, in cui il dolore trabocca nelle riprese, dilaga nella ricchezza lessicale che dice il pianto ⁽³⁾, s'impenna nell'urlo, nel mugghio esasperato, nella rabbia imprecante (nuova forza espressiva: βογγᾶ· φρενιάζει· βρίζει· καταριέται). Altrove, sprazzi di vivacità nella ricostruzione ambientale, o dei fatti (Ἡ μάχη τῆς Μαγνησίας (1915)), o in qualche apertura sentimentale, in cui la partecipazione commossa del poeta rompe le lente movenze narrative: si veda Ὀροφέρνης (1915) e soprattutto Δημητρίου Σωτήρος (1919), aduggiata da ripiegamenti parentetici e da conseguenti riprese (vv. 9-14 σὰν ἐνοιωθε . . . σὰν ἐνοιωθε) ma sostanzialmente positiva, anche per la sensibile armonia metrica dell'insieme (riposanti versi, a quando a quando). Un difetto di queste liriche è spesso l'aridità, soprattutto sgradevole in parafrasi — storiche o no — d'antichi brani, posti ad insegna ⁽⁴⁾, e in talune esercitazioni sulle su tema storico, povere cose ⁽⁵⁾. Inoltre non infrequente la prosaicità nuda e squallida delle notazioni, che non si solleva

(1) α) Ὀροφέρνης (1915), v. 9. β) Μέρες τοῦ 1908 (1932), v. 22. γ) Ἡ διορία τοῦ Νέφρονος (1918), v. 3; δ) Ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος (1919), v. 5. Ma vedi ancora Τὸ διπλανὸ τραπέζι (1918), v. 9. Δημητρίου Σωτήρος (1919), v. 27 ecc.

(2) « Για νὰ ἐξακριβώσω μιὰ ἐποχή » leggiamo in Καισαρίων (1918).

(3) Ἀριστόβουλος (1918): cinque verbi per lo stesso concetto: κλαίω, θρηγῶ, λυποῦμαι, πενθῶ, ὀδύρομαι: sfumature. Il κλαίω è la nota fondamentale del threnos, che riaffiora insistente.

(4) Ἀπιστία (ant. al 1911) (da Platone). Σοφοὶ δὲ προσιώντων (1915) (da Filostrato). Ἄγε ὃ βασιλεῦ Λακεδαιμονίων (1929) (da Plutarco). Ὁ βασιλεὺς Δημήτριος (ant. al 1911) (da Plutarco), e molte altre.

(5) Ad es. Ὁ Δημάρατος (1921). Ὁ Δαρεῖος (1920).

assolutamente all'atmosfera della poesia, tanto meno poi nelle parenesi posticce. D'altra parte, se le lungaggini e la frequenza delle riprese possono giungere a funzione espressiva alla luce d'una ispirazione centrale, d'un nodo lirico che le informi, ci sembra che ciò avvenga soltanto nel caso di Περιμένοντας τούς βαρβάρους (ant. al 1916). Dall'indugio nel notare i preparativi e l'attesa (esasperante assillo di domande: γιατί; γιατί; e identità di risposte) risulta la vana e varia compiacenza umana della maschera o «forma»; mentre alla fine, nel concitato affollarsi di notizie και μερικοί... και εἶπα-νε fino al tremendo imporsi dell'angoscia και τώρα; si disegna il crollo ben penoso della maschera (pur vile), e, col ritorno dei problemi di vita (pur libera), la vanità delle speranze rinunciarie. Più notevole che altrove mi pare qui il trasparire di un giudizio dalle movenze espressive: per la miseria sì naturale (si noti il tono delle risposte γιατί οἱ βάρβαροι ecc.) dell'umanità così vuota, il giudizio è un'amara satira senza riso, qua e là sofferta (και τώρα τί θὰ γένουμε χωρὶς βαρβάρους;); nessuna parola esplicita lo rivela, tutto si desume dai «toni». La prolissità — che inquinava appena la lirica — si perdona, per questo, al poeta.

L'indicazione d'una maniera narrativa potrebbe estendersi da poesie di ispirazione storica o varia ⁽¹⁾, a molte altre, amoroze, talune delle quali già viste ed esaminate; ma nelle prime si rivela assai meglio, per la rara presenza della commozione, un limite cavafiano.

Gli epigrammi, l'altro estremo, sono una eredità alessandrina, un mezzo duttile ad esprimere sensazioni minute, a racchiudere vivi sentimenti in urne cristalline da cui, come per facce di gemma, si rifrangano una preziosa luminosità.

Alla tradizione remota, consacrata nell'Antologia, l'alessandrino nuovo deliberatamente s'annoda. Intese e valutate nell'ambito loro e nel loro intento, come reviviscenza d'una forma d'arte peculiare, nel più vasto quadro d'una consonanza ideale e sentimentale con un mondo remoto assimilato nei suoi aspetti etici e culturali, molte di queste liriche epigrammatiche specialmente epitimbie, appaiono positive. Sebbene il carattere d'esercitazione sia spesso riconoscibile, e talora si debbano rilevare veri e propri difetti, come la prolissità ⁽²⁾, o una *contaminatio* fra una parte narrativa,

(1) Ad es. Τὸ πρῶτο σκαλί (ant. al 1911) (tono di favola, andamento di canzonetta). Ἡ κηδεία τοῦ Σαρπηδόνοιο e Τὰ ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέωιο (ant. al 1911) (ricami su leggende d'antichi mondi). Ἐνας γέρος (ant. al 1911) (quadretto animato da qualche felice momento lirico [vv. 7-9]) ecc.

(2) Λάνη τάφος (1918), 2^a strofe.

d'introduzione o commento, e una epigrammatica, più felice ⁽¹⁾, non si può scordar facilmente l'impressione di composta tristezza che promana da questi marmetti incisi e dagli accenni alla sorte rapida degli efebi, studenti, diaconi, letterati, poeti, gente perduta ⁽²⁾, fissati in un volto strano, fra riso e pianto, tremore e rigidità. Le note vive, da noi colte qua e là, vanno apprezzate, come di poesia vera (Ἰασῆ τάφος) (1917); e come prova di perizia tecnica a servizio di novità inventiva, va citato il frammento Ἐν τῷ μῆνι Ἀθύρ (1917) privo di grandi luci poetiche, ma interessante per lo sforzo d'animare, in quella finta integrazione d'un testo, il gelo dell'epigrafe con una partecipazione sentimentale che appare nel calore della ricerca (vv. 1, 6-8), ed anche in ripiegamenti riflessivi: τὸ Κάππα Ζῆτα δείχνει ποῦ νέος ἐκοιμήθη, o l'altro Μὲ φαίνεται ποῦ ὁ Λεύκιος μεγάλως θ' ἀγαπήθη.

I modi epigrammatici compaiono pure in liriche brevi, che racchiudono allegorie ⁽³⁾ paragoni ⁽⁴⁾ osservazioni ⁽⁵⁾ esortazioni ⁽⁶⁾ presentazioni ⁽⁷⁾, in luogo d'epigrafe, motti enunciati e commentati ⁽⁸⁾ frammenti di lettere ⁽⁹⁾ ecc. E d'altra parte l'alessandrino cavafiano è sensibile nell'imitazione d'un carattere noto di quell'età: la descrizione con l'arte della parola d'opere d'arti figurative ⁽¹⁰⁾. Nell'ambito di questi due gruppi estremi di liriche, risulterebbero, ad una analisi particolare, altri elementi stilistici negativi: ridondanze e riprese, che nuocciono anche a poesie sostanzialmente accettabili ⁽¹¹⁾, echi e

(1) Ἐπιτύμβιον Ἀντιόχου βασιλέωιο Κομμαγενῆιο (1923). Κίμων Ἀεάρχου, 22 ἐτῶν, σπουδαστής κ. λ. (1928): qui si noti la leggiadria della prima parte velata dalla tristezza, accesa da motivi di dramma (ἔπεφτεν ὡς ἀλλόφρων v. 6), conclusa da una lietezza senza rimpianti (Τελείωσα καλῶς ἐν τῇ ἀμερίστῳ ἀγάτῃ).

(2) Λυσίου γραμματικοῦ τάφος (1914). Εὐρίωνος τάφος (1914) Ἰγνατίου τάφος (1917) ecc.

(3) Διακοπή (ant. al 1911).

(4) Si veda la prima lirica Ἐπιθυμίες (cit.), coi suoi toni di gentilezza e d'amarezza (τᾶκλεισαν) e con quel fresco sospiro ἕνα πρῶτ' τῆς φεγγερό.

(5) Στὸν ἴδιο χῶρο (1929).

(6) Ad es. Ὅσο μπορεῖς (1913): esortazione εἰς ἑαυτόν, a non avvilitare la vita nella «quotidiana follia» (v. 9).

(7) Θεάτρον τῆς Σιδῶνοιο (1923). Ἡ δόξα τῶν Πτολεμαίων (1911).

(8) Ἄννα Δαλασσηνή (1927). Ἰλιμυλιανὸς Μονάη, Ἀλεξανδρεὺς, 628-655 M. X. (1918).

(9) Ἴμενος (1919) la cui prima strofe (la lettera) è poesia (dell'intensità di passione che vi traspare s'è detto), la 2^a il consueto commentino lapidario con determinazioni da epigrafe (ἐκ πατρικίων. ἱ. ἐν Συρακούσαις... στοὺς καιροὺς...).

(10) Ad es.: Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου (ant. al 1911) (fredda esercitazione, con stucchevoli personificazioni) Τεχνουργὸς κρατήρων (1921), ove noti accenti di vera poesia (Ἰκέτευσα, ὦ Μνήμη...) e l'ansia di rapire alle forme fugaci l'eternità che l'arte consacra.

(11) Τὰ ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέωιο (anter. al 1911) (per es.), fra notevoli elementi poetici come la rappresentazione dei cavalli (Τίναξαν τὰ κεφάλια τῶν καὶ τὲς μακρὰς χαῖτες κουνούσαν,

allitterazioni fredde e stucchevoli ⁽¹⁾, enumerazioni insistenti talora sino all'inverosimile ⁽²⁾, squilibrio ed equivoci fra ispirazioni e metri ⁽³⁾. D'altra parte il caratteristico realismo del poeta si risolve spesso in elemento inartistico: la cura di dare alle cose il loro nudo nome, lo porta (dato l'ambiente etico in cui l'ispirazione si muove) a espressioni di crudezza estrema, con effetto di repulsione e disgusto, dovuto all'assenza di trasfigurazione del dato bruto, per cui dal dominio della pratica (ove spuntano le istanze di idee morali) non si assurge al dominio dell'arte. Tale crudezza, più sensibile nell'ultima parte dell'opera cavafiana, quando il poeta ci mostra gli invertimenti del senso, ignaro ormai di cautele e riserve, non vale — espressivamente — quel dire per accenni allusivi di tante liriche precedenti, quell'avvolgere nello ombroso pudore le morbosità della carne, senza tuttavia smorzarne le tensioni e i richiami.

Infine, l'interessante ricerca di assoluta oggettivazione, direi quasi di autonomia espressiva di molte liriche dallo spirito del poeta, che se ne strania, stagna spesso nel gelo dell'esercitazione, renitente al fiore della poesia.

Questo, in versi o cadenze, in rapidi passaggi o in liriche intere, apparirà sempre dato dalla presenza immediata del poeta, con suoi atteggiamenti e modi, destinati ad animare cogli accenti d'una soggettività pulsante, le anonime esposizioni.

Trasfigurazione vi può essere anche nell'ironia, per cui il poeta, propostosi un mondo, lo smantella dall'interno coll'intonazione stessa del canto, oppure con pungenti commenti. La satira è spesso mordente e subacquea ⁽⁴⁾, talora s'accoppia a felici spigliatezze di stile ⁽⁵⁾.

verso mirabile) include difetti urtanti, come ai vv. 7-11 un echeggiare dello stesso motivo (Patroclo morto) fino a sazietà e senza che l'impressione della morte divenga pienamente elemento di poesia.

(1) Ad. es. Τὰ ἐπικίνδυνα (1911) vv. 7-10.

(2) Ad es. in Στὴν ἐκκλησία (1912) (ove le enumerazioni dei primi tre versi sono seguite da altre ancor più noiose [vv. 4-8]) ovvero in Νέοι τῆς Σιδῶνος (1920), ove, nell'elenco delle tragedie di Eschilo (vv. 23-4) il disordine di titoli e personaggi, e i tentativi di variazioni (θαυμαστό, παρουσίες, che non sono nomi propri) rendono per giunta balbettante e puerile l'espressione.

(3) Si ricordino gli otto versi di Γιὰ νῆρθουν (1920): il tono di canzonetta è dato da due settenari, tronchi o piani, giustapposti, con una frattura melodrammatica fra i κῶλα: σὺν ἔρθουν τῆς Ἀγάπης — σὺν ἔρθουν οἱ Σκιές: qui, per giunta, la ripresa [cfr. μέσα στὴ ρέμβην ὄλωσ (ἔτσι) vv. 5, 7]]. Ma lo sforzo è attestato anche dal ritorno dello stesso concetto (il buio) (vv. 1, 4, 5). Ancor più infelice è forse Σοφιστῆς ἀπερχόμενος ἐκ Συρίας (1926) con un inizio da « rondinella pellegrina », o — se si vuole — da « nobile augello che volando vai », e con alcuni versi pietosi (ὁ νέος ὁ πιὸ εὐειδῆς κι ὁ πιὸ ἀγαπηθεῖς, v. 5, ecc.).

(4) Ἀπὸ τὴν σχολὴν τοῦ περιωνύμου φιλοσόφου (1921), oppure Ἄς φρόντιζαν (1930).

(5) Ἐν δῆμῳ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας (1926).

Ma, in Cavafis, la vera trasfigurazione poetica ci par che avvenga segnatamente nelle liriche evocativo-contemplative, che, fra gli estremi, ci sembrano fuoco e fulcro della sua arte.

Qui la passione, nelle trasfigurazioni della memoria, non perde, ma purifica il suo calore, e la cristallizzazione della parola non è sì dura che uno strascico d'atmosfera non si diffonda pei versi e da questi a noi: la vibrazione conosce nuove intimità e il verso stesso, a volte disadorno e prosastico, sostenuto dalla presenza d'un respiro costante, senza concedersi a spiegato canto, si equilibra in dolci tessuti melodici, ove la linfa dell'intensa ispirazione germoglia in effusioni estatiche, in secreti esclamativi, in allusioni animate.

ᾠ Μνήμη! Il poeta ben sa l'incantamento di questa divina compagna, in cui pienamente si trova: dono che dà preziosi doni, carpendo scintille fugaci a persone e cose e cangiandole in forme la cui realtà val più d'ogni vero, è, sola, vera.

Θυμῆσου, σῶμα... S'ammonisce con non so qual ferezza a serbare il ricordo di tanti palpiti; la narrazione breve e commossa si slancia a riprese ammirative (πῶς γυάλιζαν ecc.): il corpo, e tutta la vita del corpo! Che limite fra sogno e pienezza del sogno, fra possesso vagheggiato e reale? (σ' ἐκεῖνες σὺν νὰ δόθηρες) ⁽¹⁾.

Ἐπέστρεφε συχνὰ καὶ παῖρνε με egli esclama un'altra volta, invocando dall'amato palpito della carne, nel destarsi della « memoria del corpo » i fantasmi d'amore: essi si fanno persona a poco a poco, la memoria si cangia in sensazione, in ardor delle labbra (τὰ χεῖλη καὶ τὸ δέρμα ἐνθουμοῦνται) e nelle mani s'accende un nuovo, tattile senso ⁽²⁾.

Quanti pretesti, alla memoria! Luoghi, che il ricordo d'amore incanta ⁽³⁾. Una lettera, reliquia d'un amore lontano. Qui ⁽⁴⁾ le memorie affioranti sono accarezzate da versi pieni di un pensoso languore

Μιὰ ἀπήχησις τῶν ἡμερῶν τῆς ἡδονῆς
μιὰ ἀπήχησις τῶν ἡμερῶν κοντά μου ἦλθε

dato dalle riprese e dagli esclamativi stupiti: gli aromi di quella vita breve, sì bella, il piacere delle notti remote esalano per un'occasione così semplice.

(1) Θυμῆσου, σῶμα (1918), lirica molto ammirata; forse metricamente non sempre felice, ma riposanti i versi tradizionali affioranti qua e là, e grande l'ultimo verso che si prolunga insistendo in pause vicine, in cui la voce s'inflette a sospiro.

(2) Ἐπέστρεφε (1912), già notata fra le migliori cose di Cavafis.

(3) Κάτω ἀπ' τὸ σπῖτι (1918) di cui notammo i pregi.

(4) Ἐν ἐσπέρα (1917).

Si noti il passaggio dal banale accenno (στὰ χέρια μου ἓνα γράμμα ξαναπήρα) alla rappresentazione dell'indugio nella lettura, in cui la nota ambientale (l'atmosfera notturna che conosciamo) e la partecipazione sentimentale (abbandono all'avidità di lettura che brucia gli occhi come per lacrime), si fondono nella lenta cadenza del verso

καὶ διάβαζα πάλι καὶ πάλι ὡς ποῦ ἔλειψε τὸ φῶς.

Mentre l'ultima strofe, di melodioso inizio (protrarsi della tristezza, nonostante il deciso attacco καὶ βγήκα) termina quasi dimessa, e anche i nuovi elementi affettivi (ἀγαπημένη) illanguidiscono; il sommerso contrasto fra quel nulla reale che gli è dinanzi (ὄλιγη... ὄλιγη...) e quei pensieri, dentro, così grandi, cede alla gratitudine per il moto che pur l'illude (τουλάχιστον), scialba divagazione.

Altra volta un opale gli riconduce un colore d'occhi perduti (1): l'attacco è cronistico; poi una lunga pausa tipografica (quell'emergere improvviso dal tempo gli dà stupore immobile); poi nuovi dati di cronaca — ma del passato —, e un pensiero più alto (caducità) sobriamente enunciato con segreta malinconia suggerita insieme da suoni e ritmo

θ' ἀσχήμισαν — ἄν ζεῖ — τὰ γκριζὰ μάτια·
θὰ χάλασε τ' ὄραϊο πρόσωπο.

Infine l'aspirazione Μνήμη μου... ὅτι μπορεῖς, ove la concitazione dà un certo affanno espressivo, segnato dalle riprese (ὅτι μπορεῖς... ὅτι μπορεῖς).

Occasione immediata è poi l'amato corpo, che, scoperto a lunga distanza d'anni, dà la certezza (εἶμαι βέβαιος) dell'antica passione, in modo sorprendente: il poeta stenta a cedere all'impressione immediata, ma vi si abbandona al brillare d'un gesto, che lo muove ad una esclamazione vivacissima (Ἔώρα, νᾶ...) e alla pienezza, ormai, delle evocazioni (2).

Nella memoria avvivata dalla passione l'immagine è ben più calda e più vera di quella fissata in un rapido disegno (3): la realtà sta nell'anima (ἡ ψυχὴ μου τὸν ἀνακαλεῖ) e le impressioni vivamente provate resistono al tempo: ἀπ' τὸν καιρό. Ἄπ' τὸν καιρό... (4) E, se la memoria dell'amato è così calda che

(1) Γκριζα (1917).

(2) Τὸ διπλανὸ τραπέζι (1918): le luci di poesia sono alla fine (l'ultimo verso, mirabile). Nuoce una eccessiva naturalezza di ritmo e di parole, che dà nella prosa (καὶ μοναχὰ πρὸ ὀλίγου μπῆκα στὸ καζίνο).

(3) Τοῦ πλοίου (1919).

(4) La ripresa non è oziosa. Par che il poeta ripensi e misuri il senso delle parole, dette da prima senza interni moti, poi sospirando.

supera gli anni, ben s'intende la drammatica urgenza della ricerca: la memoria invocata a custodire le figure d'amore, sorge talora e grida dal sangue. V'è allora, ma con altro peso di morbosa sensualità, la mossa del petrarchesco:

così lasso talor vo cercand'io
..... quant'è possibile in altrui
la disiata vostra forma vera.

L'amante che ha perso l'amate πὰ ζητεῖ | στὰ χεῖλη καθενὸς καινούριου ἔραστῆ | τὰ χεῖλη τὰ δικά του (1).

Le amate forme talora oscuramente traspaiono dal velo fitto degli anni. La memoria è protesa: vorrei... Ma il volere è vinto dal dolore nostalgico: ormai quasi tutto è svanito; della caducità, notata candidamente (μὰ ἔτσι ἐσβύστη πὰ), v'è la ragione, nella distanza

γιατὶ μακρὰ, στὰ πρῶτα ἐφηβικά μου χρόνια, κεῖται

(nel verso cogli una breve pausa, ove il suono di μακρὰ si prolunga, un tocco di giovinezza animato, poi conclusiva pace). Poi la contemplazione, d'avvio sicuro, è subito ripiegata: l'ombra del tempo fa velo allo sguardo, e il timore d'eccessiva fiducia trema nella parentesi dubitosa Αὔγουστος ἦταν; su cui s'appoggia la nuova certezza, dell'ora (ἡ βραδυὰ) dell'amore e dei sogni. Ma la sfiducia riprende in note quasi accorate, supplichevoli μόλις θυμοῦμαι πὰ τὰ μάτια, e nella nuova parentesi, sconsolata: « forse? » (θαρρῶ). Ma il colore è lampo, e l'impeto della gioia per aver trovato, alla fine, balza in un grido, che dall'ambito nostalgico risente non so che assorta dolcezza ἄ ναι μαβιά: ora si fan chiare fino le sfumature: azzurro di zaffiro (2).

Anche le voci tornano, nel memore silenzio (3). Una tristezza senza singhiozzi, un abbandono passivo: note chiare (ιδανικὲς φωνὲς κι ἀγαπημένες (v. 1)) che subito s'incupiscono (vv. 2-3), parlano nei sogni, e, nella veglia, al cuore. Il motivo del suono, balzante sugli accenti delle parole (v. 6) si

(1) Ἐν ἀπογνώσει (1923) cui, nonostante buoni motivi (accenno — scettico? — alla liberazione dal cerchio della carne) nuoce la frequenza dei richiami, il ritmo di canzonetta disdicevole al contenuto.

(2) Μακρὰ (1914): brevità epigrammatica e semplicità estrema di mezzi, ma forza emotiva singolare.

(3) Φωνές (ant. al 1911).

determina ancora (poesia dell'infanzia in un verso [v. 7] di cristallina purezza), poi si distende nella grande bellezza evocativa del verso estremo

σὰ μουσική, τὴ νύχτα, μακρυνή, πού σβύνει

con l'assonanza sapiente solcata dall'inciso che addensa l'ombra, e l'eco finale, ottenuto con egual suono, ma contro tempo: l'aria pesa di quegli echi che si estinguono come luci e pur si prolungano ancora nel respiro del buio.

Nelle ore notturne tutta una vita può affiorare al ricordo ⁽¹⁾. La commozione, non immemore d'un segreto pudore, per cui è più di tono che di parole, sgela ogni freddezza, sostiene il canto. L'inquadramento ambientale ci porta a una solitudine ovattata, il cui senso dilaga per la casa deserta (*κατάμονος μέσα στὸ σπίτι αὐτό*); un bagliore di lampada concilia l'afflusso delle memorie, che l'assalgono con impeto: una giovinezza corporea, passionale gli rivive di dentro; la nostalgia si colorisce di stupore (*τί τολμηρὴ ἡδονή*), si piega a ricerca minuta, a contemplazione lenta e ancora intensa: vie, piazze, teatri, luoghi d'una volta (*ποῦ ἦσαν μιὰ φορά*, come una favola: il senso del tempo diletta); ancora un tono di dolce mestizia, vena il ricordo, mentre ancor si propaga un profumo inebriante di camere chiuse, e il senso d'errore per luoghi aperti, il pensiero dei lutti, degli stacchi, degli affetti s'impone; v'è un allargarsi dell'io, dal narcisismo (*τὸ εἶδωλο τοῦ νέου σώματός μου*) ad un abbraccio umanissimo per gli altri: la famiglia (la semplicità della parola *οικογένεια* cede all'altra espressione *αἰσθημάτα δικῶν μου*), i morti (nella ripresa una punta di rimorso *τόσο λίγο ἐκτιμηθέντα . . .*: il tono di voce è basso, quasi soffocato e amaro). Il richiamo alla concretezza del tempo (notazione oraria, ripetizione molesta) vuole indicare che non l'ora è trascorsa, ma gli anni, tanti anni, una vita. Il balzo dei ricordi impetuosi è placato, nel ritorno a una matura contemplazione che s'effonde in sospiri (*πῶς πέρασαν τὰ χρόνια*). Equilibrio, anche costruttivo, mirabile.

In queste, e in alcune altre delle liriche esaminate (*'Απολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον*, *'Η πόλις . . .*), l'arte del poeta Cavafis ci pare indiscutibile e grande.

(1) 'Απ' τὰς ἐννιά (1918).

I DUE MANDORLI

di GIORGIO DROSINIS

novella tradotta dal neo-greco dal dott. VITO DANTE FLORES

Elena è la migliore di tutte le mie amiche. E lo merita: ha un cuore d'oro, come d'oro sono anche i suoi capelli. Un solo lamento ho verso di lei: non mi ama quanto l'amo io. Ha un'altra amica, che preferisce anche a me: la campagna. Appena le capita occasione di andare al podere di suo zio, che abita a Marussi, mi lascia sul più bello e va a passare una o due settimane lontano dal mondo, fra i vigneti, gli ulivi e le casucce dei Marussioti. Che piacere trova là, non posso comprendere. Direte che è una natura romantica? Tutt'altro; ride venti ore delle ventiquattro del giorno e non si calma se non quando ha sonno. E tuttavia impazzisce per la campagna. Ecco ora di nuovo è da una settimana a Marussi e neanche mi scirve quando tornerà. Ed ora finalmente intendo: è ancora bel tempo, principio dell'autunno; ma lo scorso febbraio credereste voi che si movesse per andare a Marussi?

E pure vi andò, la bricconcella!

Mentre anzi avevamo stabilito di andare insieme al mercato quella mattina, ed io avevo cominciato a pettinarmi, s'apre all'improvviso la porta della mia stanza, ed eccoti Elena. Senza dirmi nulla m'abbraccia e mi bacia. Io, che la so Giuda nei baci, capii subito che qualche tradimento mi preparava, e non m'ingannai.

Povera Aglaia, mi dice con finzione, mi perdoni che ti pianto: non posso venire al mercato, devo andare da mio zio a Marussi, a fargli compagnia per pochi giorni.

Mi venne allora di legarle le mie trecce al collo e soffocarla, ma ecco che le perdonavo ancora una volta . . .

Ah bah! cara, non importa nulla: buon divertimento e arrivederci! — le dissi un po' freddamente.

Ti scriverò di tanto in tanto.

Ah! ti dirò, se hai qualcosa che val la pena, scrivimela, altrimenti, se si tratta di mandarmi una busta piena di baci e di saluti, te li regalo.

Cattiva che sei, mi rispose, sbellicandosi dalle risa. Orsù non andare in collera che partirò per pochi giorni e mi desidererai di più. Baciarmi presto che vado, perchè mi attende la governante nella carrozza e tu sai com'è strana.

Dopo tre giorni viene una mattina il giardiniere dello zio, un corpulento marussiota, e mi reca da parte di Elena una busta grande come se fosse di qualche ministero. La apro e vi trovo dentro due rametti fioriti di mandorlo legati con una cordicella rossa ed una interminabile lettera, proprio come l'articolo di fondo di un giornale. La giravo di qua, la giravo di là, prima di cominciarla a leggere e mi sforzavo di indovinare che cosa potesse scrivere Elena da Marussi in otto interi fogli di carta. Inutilmente, invano! Nè indovinavo, nè era possibile indovinare il così insolito contenuto di quella lettera:

« Aglaia Mia,

i fiori di mandorlo che troverai nella lettera, conservali perchè sono sacri, e come tali li mando a te solo a te, diletta mia, accompagnati dalla loro commovente storia. Come sai, ogni sera andiamo con la mia governante a far lunghe passeggiate per le diversi parti del

paese. Quella di ieri la facemmo sulla strada che va ad Atene. La mia tedesca, che tutto vuol vedere e imparare, quando giungemmo davanti all'entrata del camposanto, mi proponeva di entrare. Io, come sai, non amo molto queste lugubri visite e sento brividi quando passeggio fra croci e cipressi, ma poichè lo voleva lei, non dissi di no. Non attendere che di descriva il camposanto dei Marussioti: è come tutti i cimiteri nostri, solo più povero e più trasandato. Quello però che mi sorprese appena entrai, furono due mandorli piantati vicinissimi su di un sepolcro. Poichè erano bianchissimi, coi loro fiori così gioiosi sembravano contrastare tanto presso i mesti larici e cipressi, che volli veder di chi fosse questa tomba così bellamente adornata. Disgraziatamente la croce di legno piantata fra i due alberi si era consumata e l'epigrafe era tanto sbiadita che invano mi sforzai di leggerla. Ma quando andai alla chiesa ad accendere un cero, e vidi seduta sulla soglia una vecchia addetta alle candele, le chiesi:

— Non mi dici, signora mia, ti prego, di chi è la tomba con i due mandorli ?

— Ah ! figlia mia, rispose la vecchia, scuotendo mestamente il capo, laggiù sono sepolte due sorelle, due ragazzine.

— E chi piantò i due mandorli ? Certo la loro sventurata madre.

— No ragazza mia, la madre era morta prima delle sue figliole; meglio, così non s'abbeverò del loro veleno . . . Questi mandorli che vedi spuntarono da loro, nessuno li piantò. E spuntarono in un modo strano.

Tu intendi che la mia commozione e curiosità s'erano ad un tempo accentuate. Lasciai la governante a sillabare le epigrafi dei diversi sepolcri, e sedutami vicino alla vecchia, la pregai di dirmi il racconto del sepolcro delle due sorelle.

— Te lo dirò dunque dal principio ? — Mi chiese.

— Certo dal principio, le risposi.

— Otto anni fa venne a stabilirsi nel nostro paese un muratore: lo chiamavano mastro Demetrio. Era un uomo buono ed onesto e valente nel suo lavoro. Solo la fortuna lo perseguitò. Si sposò e prese una bella e degna ragazza, ma ecco che al primo parto fece due gemelle: partori male, s'ammalò e morì. Il povero mastro Demetrio pensa con che fatiche le allevò le due piccole e con che spese. Soltanto per mangiare un po' di pane secco teneva per sé del suo lavoro quotidiano e tutto il resto lo dava alle nutrici a cui aveva affidato le bimbe. Quando venne a stabilirsi nel nostro paese, era da cinque anni vedovo: le due piccine erano bianche come angioletti, con le guancie rosee e bionde e si somigliavano come due fiori di mandorlo: l'una si chiamava Fiorina e l'altra Aglaiuccia. Mastro Demetrio le aveva sempre vicine: a casa le curava meglio di una mamma, e quando andava al lavoro le prendeva con se. Come le amasse, Dio solo lo sa. E proposte di matrimonio gliene facevano di buoni partiti, ma egli lo disse una volta per sempre: Matrigna non pongo alle mie figliette ! Diciamo la verità; i contadini l'aiutarono molto, non gli mancò mai un giorno di lavoro. Lo ricordo ancora la buonanima . . .

— Che ? È morto anche lui ? chiesi sobbalzando.

— Sì un anno dopo le sue figliette. Lo ricordo ancora quante volte mentre lavorava lasciava un momento le pietre e gli arnesi, e scendeva dalle impalcature per vedere le due piccole che giocavano sulla strada: le abbracciava, le baciava e di nuovo correva al lavoro, perchè non voleva rubare chi lo pagava. Ed a mezzogiorno, quando si riposava un poco per mangiare, era una gioia vederlo seduto sotto all'ombra, con uno angioletto su di un ginocchio e l'altro sull'altro, spezzar loro il pane pezzettini, imboccarli, come la rondine imbecca i suoi piccini, e dopo porli a dormire abbracciati.

— Per non fartela lunga, figlia mia, giacchè s'è fatto notte, riprese poco dopo la vecchia più svelta, eravamo alle prime piogge. Pioveva e pioveva quell'anno che s'ammolarono per l'acqua perfino le pietre. Mastro Demetrio lavorava ad una casa, presso a mettere ormai il tetto. Ma quando le piogge lo costrinsero, lasciò il lavoro a metà per due tre giorni. Quando cessarono le piogge, era il terzo giorno — giorno nero e disgraziato ! — il muratore ritornò al lavoro. Era quasi mezzogiorno: egli fabbricava di sopra e le due piccine giocavano sedute dietro all'altra parte della casa. A un tratto si udì un fragore che ne fu scosso tutto paese. Un muro della casa s'era gonfiato per la pioggia e rovinò tutto quanto d'un colpo. Gli operai lavoravano per loro buona sorte dall'altra parte; nessuno soffrì niente. Solo le infelici bimbe si trovarono lì sotto e furono schiacciate dalle pietre. Tutto il paese corse lì terrorizzato: vecchi, giovani, uomini e donne, tutti piangevano. Lo sventurato padre, Mastro Demetrio, come pazzo coi vestiti strappati con le mani insanguinate s'era gettato sulle pietre che gli avevano ucciso le sue dilette, e s'affannava per liberarle, sperando che vivessero ancora ! Ma quando con l'aiuto di tutti furono tolte le macerie ed apparvero le due infelici abbracciate così, con le loro testoline vicine vicine, con le labbra unite come se si baciassero nell'ultimo momento, quando la loro animuccia volava via, allora cadde su di esse, s'abbattè come un'altro muro, privo di sensi, lo sventurato padre loro. Quattro uomini lo rialzarono e lo portarono a casa, e i due angioletti li portò tutto il paese piangendo e li seppellì insieme vicini, abbracciati com'erano, lì sotto ai mandorli che vedi. Mastro Demetrio, annientato, oppresso dal dolore, partì dopo pochi giorni dal paese. Vendette i suoi arnesi di lavoro e giurò di non prendere più la maledetta arte che gli aveva ucciso le bambine: diventò giardiniere a Colochithù. Le sue labbra non risero fino al giorno che morì, un anno dopo le sue bambine.

— Ed i mandorli ? — chiesi io.

— Quando seppellimmo le bambine non vi erano nè mandorli, nè altro. Dopo due anni all'improvviso spuntarono due germogli, e a poco a poco divennero alberi fin lassù. Nessuno poteva comprendere come avvenne questo miracolo, solo io sapevo il segreto. Quello stesso giorno che rovinò il maledetto muro, le sventurate piccine vennero davanti alla mia porta, poichè io abitavo lì accanto. Avevo delle mandorle grandi e le rompevo; quando giunsero là le piccoline mi guardavano con i loro occhietti rotondi, le chiamai e regalai loro una mandorla per ciascuna, e quelle le nascosero nei loro corpettini. Non era passato molto e le miserelle non vivevano più. Le seppellirono e furono sepolte insieme anche le mandorle, e trascorso del tempo germogliarono nel terreno e spuntarono i due piccoli mandorli.

Avevo portato il fazzoletto agli occhi e piangevo con gran meraviglia della mia tedesca, che per la prima volta vedeva accadere ciò. Mi chiese la cagione e le risposi che gliela avrei detta quando saremmo tornate da mio zio, perchè l'ora era assai tarda. Ma prima di partire tagliai un ramo pieno di fiori da uno dei mandorli e un altro dall'altro per ricordo, e ringraziai la buona vecchia del suo racconto.

— Non te lo avrei detto, figlia mia, se avessi saputo che t'avrei fatto piangere, mi disse affettuosamente.

— Non importa le risposi, sono alquanto lacrime che non ci fanno affatto male.

Ed in realtà, mentre tornavamo con passo velocissimo — perchè avevamo tardato molto e supponevo l'inquietudine dello zio e della zia — la dolorosa storia delle due sorelle teneva occupata senza interruzione la mia mente, e la viva impressione cagionatami da essa, per quanto non gradita, mi era tanto cara, che non rivolsi neppure una parola alla mia compagna, la quale del resto con tedesca flemma, rispettava il mio dolore. Soltanto alzavo di

tempo in tempo i gemini fiori dei mandorli e aspiravo il loro dolce profumo che sembrava racchiudere tre cose sante: amore, innocenza e sventura.

Quando giungemmo dallo zio, avevano acceso i lumi ed erano già sossopra per il nostro ritardo; ma quando raccontai loro la commovente storia dei mandorli, mi perdonarono e mi baciaron, commossi anche loro, lo zio e la zia. Solo la Frau Emma mi udì assai freddamente, e come in conclusione, si restrinse a chiedermi se mandorlo è quello che in tedesco si dice Mandel. Avevo sempre l'idea che fosse donna insensibile, ma non tanto, Dio mio ! . . .

Di questi fiori, santi e sacri simboli del fraterno amore; te ne mando alcuni, mia cara amica. Una anzi, di quelle infelici creature portava il tuo nome, Aglaia . . . Conservali come te li mando, legati stretti, e giurami su di essi che così strettamente saranno sempre legati i nostri cuori.

Verrò dopodomani. Ti bacio.

ELENA ».

Quante volte rileggo questa sua lettera, mi si lacera il cuore. Eppure, che cosa strana ! la rileggo appunto sempre che voglio persuadere me stessa che se Elena mi lascia di tanto in tanto sola e corre in campagna, non vuol dire perciò che essa non mi ami, nè che non sia una buona e graziosa fanciulla.