

INDICE

Introduzione	6
CAPITOLO I: IL POEMA DEL DIGHENÌS AKRITIS	13
Premessa	14
1. Le redazioni	16
1.1. Escorial (E)	16
1.2. Grottaferrata (G)	17
1.3. Trebisonda (T), Andros (A e P), Oxford (O)	17
2. La materia narrativa	18
3. Carattere letterario e valutazione estetica dell'opera	20
4. Lingua e stile	25
5. Influenze	27
6. Lo sfondo storico	34
CAPITOLO II: I CANTI POPOLARI GRECI	39
Premessa	40
1. Le origini storiche dei canti popolari greci	40
2. Le "ballate" e gli altri generi del canto popolare greco	43
3. Breve quadro cronologico: i principali indirizzi di studio in Europa	44
4. La nascita dell'interesse europeo per il canto popolare greco	47
5. Fauriel e il risveglio dell'interesse dei Greci per i propri canti popolari	49
6. I Greci e i loro canti popolari fino a N. Politis	51
7. La svolta morfologica	55
CAPITOLO III: IL DIGHENÌS AKRITIS, I CANTI POPOLARI E L'ORALITÀ	61
Premessa	62
1. La teoria della "oral poetry" e le sue applicazioni	62
2. La risposta degli studi sull'epica greca medievale al tentativo di A. B. Lord	64
2.1. Roderick Beaton	64
2.2. Michael Jeffreys	67
3. Il contributo di B. Fenik	72
3.1. Il modello descrittivo di B. Fenik	77
3.2. L'applicazione del modello descrittivo di B. Fenik al canto popolare	83
4. Il sistema metodologico di G. Sifakis	88
4.1. La linguistica sincronica e i canti popolari greci	89
4.2. Gli elementi del sistema semiotico "canto popolare greco"	91
4.3. Creatività e originalità	93
4.4. Poemi omerici e canti popolari	94
4.5. Tracce	96
4.6. Il senso del canto popolare greco	99
4.7. Un grafico per rappresentare il sistema semiotico "canto popolare greco"	100
4.8. «Proposta per un'edizione sinottica dei canti popolari greci»	100

CAPITOLO IV: IL DIGHENÌS AKRITIS NELLA VERSIONE E: PROPOSTA DI ANALISI FORMULARE	103
Premessa	104
1. La “dizione formulare” dell’ <i>Akritis</i> E: la grammatica del sistema	104
2. Gli schemi della versificazione nell’ <i>Akritis</i> : la sintassi del sistema	124
2.1. Parallelismi	124
2.2. Tracce tripartite	135
2.3. Resti di formula	140
3. Conclusioni	141
APPENDICE: IL DIGHENÌS AKRITIS: TRADUZIONE ITALIANA DI F. RIZZO NERVO	149
BIBLIOGRAFIA	189

**FORME DI POESIA POPOLARE
NEL POEMA DEL DIGHENÌS AKRITIS
(Versione E)**

Introduzione

La ricerca esposta nel presente lavoro era nata da un'osservazione, compiuta durante l'esame dello stile dei canti popolari greci moderni che costituiva l'oggetto della mia tesi di laurea, in base alla quale molti passi dei cosiddetti "romanzi cavallereschi bizantini" sarebbero stati facilmente analizzabili tramite gli stessi criteri. Tale considerazione, supportata dall'esistenza di un ricco e articolato dibattito riguardo al ruolo dell'oralità nella letteratura neogreca dei primi secoli, mi ha indotta a credere che l'applicazione ai romanzi degli strumenti interpretativi che avevo utilizzato nell'esame di un piccolo *corpus* di ballate neoelleniche avrebbe potuto contribuire con apporti positivi a quel dibattito. Ho dunque tracciato un'ipotesi di lavoro che prevedeva l'analisi di un gruppo di romanzi¹, cui si aggiungeva anche il poema del *Dighenìs Akritis*², alla luce delle categorie stilistiche fissate da G. Sifakis nel suo lavoro dal titolo *Per una poetica del canto popolare greco*³, che mi erano parse utilissime ai fini della comprensione dello stile dei canti popolari. Già al momento di enucleare l'ipotesi iniziale, però, ho cercato di tenere ben presente l'esistenza di alcuni ostacoli all'idea dell'applicazione dei medesimi criteri di analisi a opere in cui l'oralità gioca un ruolo di volta in volta anche molto diverso, ed è per questo che ho avviato il mio lavoro cominciando dalla ricerca di una verifica della correttezza del metodo, attraverso l'attenta considerazione del problema dell'oralità nella letteratura neogreca dei primi secoli affrontato dai principali studiosi. In seguito alla consultazione dei lavori sull'argomento, la nuova consapevolezza dei termini della questione mi ha suggerito di restringere il campo d'indagine al solo poema del *Dighenìs Akritis*, nella versione dell'Escorial, e non solo perché l'ampiezza della problematica imponeva un ridimensionamento, ma anche perché le ultime acquisizioni della critica riconoscevano che tale testo era uno dei pochi, se non l'unico, in cui

¹ Il termine indica testi narrativi d'avventura e d'amore risalenti ai secoli XIII e XIV; il corpus sul quale mi proponevo di lavorare comprendeva i seguenti: *Callimaco e Crisorroè, Beltandro e Crisanza, Storia di Achille, Florio e Plazaflorè, Storia di Apollonio di Tiro, Favola consolatoria sulla Cattiva e la Buona Sorte* (tutti in *Romanzi cavallereschi bizantini*, a cura di C. Cupane, Torino 1995) e *Libistro e Rodamne* (in *Libistro e Rodamne, romanzo cavalleresco bizantino*, introduzione e versione italiana di V. Rotolo, Atene 1965).

² Nelle sue diverse redazioni, in particolare in quella dell'Escorial, considerata la più antica (edizione di Alexiou, S., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης, (κατὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἐσκοριάλ) καὶ τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη*, Κριτική ἔκδοση, Εἰσαγωγή, Σημειώσεις, Γλωσσάριο, Ἀτὲν 1985 e traduzione italiana in *Dighenìs Akritis* (versione dell'Escorial); introduzione, testo, traduzione e note al testo a cura di Francesca Rizzo Nervo, Messina 1996).

³ Sifakis, G. M., *Για μιὰ ποιητικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, Ἰρακλίο 1988.

lo stile orale abbia avuto un qualche ruolo, seppur da chiarire nelle proporzioni e nelle modalità⁴.

Il Capitolo I è dunque il prodotto della mia ricerca preliminare sul poema del *Dighenìs Akritis*, mio principale oggetto di studio. L'opera è una narrazione di carattere almeno in parte epico, in versi decapentasilabi, avente come protagonista l'eroe Basilio Dighenìs, un "akrita", ossia un soldato di confine, nato dal matrimonio tra un emiro saraceno e una cristiana; la prima parte del poema narra le vicende che portarono a tale incontro tra genti di diversa religione, per questo H. G. Beck⁵ per primo suggerì la suddivisione della materia tra "Canto dell'emiro" e "Romanzo di Dighenìs", convinto della prevalenza dello spirito eroico nel primo e di quello romanzesco nel secondo. In questo Capitolo cerco anche di rendere ragione del grande impegno degli studiosi nel tentativo di conoscere a fondo un'opera che, malgrado l'apparente semplicità della trama e dei contenuti, ha posto problemi interpretativi dei più complessi, primo fra tutti quello filologico relativo al rapporto tra le diverse redazioni successivamente scoperte: dalla pubblicazione, nel 1875, della prima redazione ritrovata, quella di Trebisonda, passerà oltre un secolo prima che, con l'edizione del testo dell'Escorial curata da S. Alexiou⁶, venga definitivamente affermata la superiorità di quest'ultimo rispetto alle restanti redazioni, compresa quella di Grottaferrata, ritenuta fino a quel momento la più antica. Tale superiorità è sostenuta da S. Alexiou sulla base a) della presenza in E di elementi toponomastici, onomastici, storici, geografici dei quali ritiene verificabile l'attendibilità, b) sulla base dei luoghi in cui E presenta una qualità letteraria superiore ai corrispondenti luoghi di Grottaferrata, e c) sulla base del grande numero di formule di E⁷. S. Alexiou, come già H. G. Beck e molti altri studiosi in precedenza, si occupa anche del rapporto esistente tra il poema e i canti popolari cosiddetti "akritici", che hanno in comune in certi casi il nome dell'eroe e gli episodi raccontati, più spesso solo l'ambientazione di confine, le tematiche, le situazioni, e aspetti formali quali la lingua, il metro e lo stile versificatorio basato sui principi tipici della poesia orale. Appurato che tali somiglianze non devono essere interpretate pensando al poema come a una semplice cucitura di canti

⁴ Sifakis, G. M., *Η προφορικότητα στη μεσαιωνική δημόσια ελληνική γραμματεία: προβλήματα και προτάσεις*, in *Origini della letteratura neogreca*, Atti del secondo Congresso internazionale «Neograeca Medii Aevi» (Venezia 7-10 novembre 1991), a cura di N. M. Panagiotakis, Venezia, Istituto Ellenico, 1993, pp. 267-284.

⁵ Beck, H.G., *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, Munchen 1971 (trad. in Greco di N. Eideneier, Atene 1988, pagg. 119-168).

⁶ Alexiou, S., op. cit.

⁷ Alexiou, S., *ivi*, pag. η'.

preesistenti, resta da chiarire se le coincidenze formali non possano essere indizio della condivisione almeno delle modalità orali di composizione, fruizione e trasmissione, questione sulla quale Alexiou concorda con l'opinione che prevale anche negli orientamenti più recenti della critica: va esclusa l'idea di una composizione orale in senso stretto, ossia *in performance*, ammettendo invece che quello che M. ed E. Jeffreys definiscono felicemente «stile orale»⁸ permei anche una composizione che si avvale della scrittura. Ciò che però mi era chiaro, già a questo stadio generale della ricerca e soprattutto dopo la lettura dell'opera di B. Fenik di cui dirò, era il fatto che un accostamento tra lo stile dell'*Akritis* e quello dei canti popolari moderni non solo era scientificamente corretto, ma plausibilmente foriero di risultati fecondi.

Pertanto, nel Capitolo II, analogamente a quanto fatto per il poema nel primo, ho cercato di riassumere nei tratti essenziali il mondo del canto popolare, servendomi anche qui degli studi ormai classici su di esso, integrati dagli ultimi lavori, come il recentissimo volume d'insieme di A. Politis dal titolo *To Dimotikò Tragudi* (Iraklio, Panepistimiakès Ekdotis Kritis 2010). Esso si apre con un paragrafo che illustra le funzioni svolte tradizionalmente dal canto popolare nelle comunità greche, ricordando così immediatamente che l'oggetto di studio in questione è molto diverso dai prodotti letterari cui siamo oggi abituati, anche se con questi ha in comune lo strumento espressivo linguistico e talvolta anche alcuni modi di utilizzarlo: il canto popolare nasce e vive in rapporto al suo inserimento accanto o al centro di specifiche azioni della comunità, si modifica parallelamente ad esse e scompare se a un certo punto non è più utile. Questa consapevolezza deve dunque guidare alla corretta impostazione di un metodo che li accosti a un'opera, qual è il poema dell'*Akritis*, che deve invece essere considerata senza alcun dubbio letteraria, anche se non impedisce di ipotizzare canali di influenza reciproca e indagarne le modalità.

Ho dedicato dunque il Capitolo III alla costruzione di un quadro sinottico che passa in rassegna i lavori prodotti finora sullo stile orale nella letteratura medievale, con una focalizzazione particolare su quelli riguardanti il poema del *Dighenìs Akritis* e i canti popolari, allo scopo di tracciarne il percorso ed evidenziarne i punti d'arrivo. Ho attentamente considerato gli studi autorevoli di R. Beaton, M. ed E. Jeffreys, H. Eideneier, S. Kyriakidis, rivolgendomi anche ad autori che, come A. B. Lord, hanno affrontato

⁸ Jeffreys, M. ed E., *The Traditional Style of Early Greek Demotic Verse*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 5 (1979), 115-139.

l'argomento dal punto di vista degli studi sull'epica omerica, fino ai lavori più recenti di G. Sifakis e B. Fenik, rispettivamente dedicati allo stile dei canti e al confronto tra questi e la versione escorialense dell'*Akritis*. A. B. Lord⁹, che nel *The singer of tales* si è occupato di compiere un'indagine di tipo formulare sul poema del *Dighenìs Akritis*, in base alla valutazione delle versioni, in base alla prova formulare e a quella "dell'*enjambement*" su ciascuna di esse, considera percorribile l'ipotesi che il testo escorialense sia "orale" nel senso tecnico usato nell'ambito della *oral poetry theory*, fatto che sembrava collimare con le opinioni di quanti, come H. Grégoire¹⁰, ritenevano che il poema derivasse in qualche maniera dal gruppo dei canti akritici (relazione che sarà invece chiarita dagli studi successivi). Ma l'autore del *The singer of tales* non esclude che la materia narrativa fosse fin dalle origini organizzata in un poema unitario, e che i canti akritici si siano sviluppati parallelamente. Intanto, S. Kyriakidis¹¹ raccoglieva nei testi del poema tutti gli indizi che lasciavano pensare a una recitazione, e, pur avendo presente la doppia fruizione (lettura e ascolto) tipica della poesia popolare medievale, sembrava ritenere che l'*Akritis* E fosse orale tanto nella composizione quanto nella trasmissione, e che dunque le diverse redazioni avessero il carattere di "varianti": conclusioni negate già da S. Alexiou¹², che però apprezza come lo studioso riconosca la presenza nello stile di E della tecnica del "parallelismo", magistralmente illustrata poi da G. Sifakis. Molto più recentemente, R. Beaton e M. J. Jeffreys prendono posizione rispetto alla citata operazione, compiuta da A. B. Lord nella sua opera più nota, di applicazione della *oral poetry theory* al *Dighenìs Akritis*; il primo, che ha dedicato al poema contributi notevoli¹³, ha osservato che la sola analisi quantitativa compiuta da Lord, ossia l'esame statistico del numero di ripetizioni di una frase ritenuta formulare, non basta a stabilire se un testo è formulare o no; piuttosto i dati statistici devono essere sostenuti da un'identificazione qualitativa, basata sulla comprensione che il metodo formulare di composizione è un caso estremo e specializzato di quella stilizzazione del linguaggio che ricorre nella poesia. Risultato dell'applicazione integrata dei due metodi è che in E sono certamente presenti sistemi di formule, e non c'è traccia del tentativo di evitarli, ma una

⁹ Lord, A. B., *The singer of tales*, Cambridge 1960, trad. it. *Il cantore di storie*, Lecce 2005, pagg. 311-329.

¹⁰ Grégoire, H., *Digenis Akritas*, New York 1942.

¹¹ Kyriakidis, S., *Ακριτικά μελέται*, Miscellanea Mercati III, Letteratura e Storia bizantina, Studi e testi 123, pp. 399 ss., Vaticano 1946; Id., *Ὁ Διγενής Ακρίτας, ἀκριτικά ἔπη, ἀκριτικά τραγούδια, ἀκριτική ζωή, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων* 45, Atene 1926; Id., *Παρατηρήσεις εἰς τὰ ἀκριτικά ἔπη*, *Λαογραφία* 10, 1929.

¹² Alexiou, S., *op. cit.*, pag. οδ'.

¹³ Beaton, R., «*Digenes Akrites*» and Modern Greek Folk Songs, *A reassessment*, *Byzantion* 51 (1981), pag. 24 e segg.; Id., *Was «Digenes Akrites» an Oral Poem?*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 (1981), pag. 7 e segg.

ragione della caoticità del risultato è, secondo Beaton, «che non tutti i tentativi di adeguare al modello formulare ciò che deve essere detto hanno successo». Ad ogni modo, per Beaton, la ripetizione di formule in versi adiacenti o quasi rinforza la suggestione che ci sia qualcosa di orale in questa versione, suggestione confermata, a livello tematico, dalla condivisione di temi diffusi nelle moderne ballate, e trattati con una familiarità che deve far concludere che l'autore di E debba essere stato non tanto un rapsodo che riunì opere a lui precedenti, quanto un poeta che lavorò all'interno o a stretto contatto con una tradizione dominante¹⁴; tuttavia, anche per Beaton, difficilmente il poema avrà avuto la composizione fluente *in performance* che ebbero i poemi dei guslari iugoslavi, rispetto ai quali il suo grado di stilizzazione è molto inferiore¹⁵.

Dalle acquisizioni di Beaton e Jeffreys muove la ricerca di B. Fenik nel suo saggio intitolato *Dighenis - Epic and popular style in the Escorial version* (Herakleion - Rethymnon 1991). L'argomentazione di Fenik parte dalla tesi della maggiore antichità e autenticità della versione dell'Escorial, sostenuta da S. Alexiou nella sua *Introduzione*, e si propone di indagare lo stile del *Dighenis* sotto due aspetti: la struttura narrativa di singole scene o episodi da un lato, e la tecnica versificatoria dall'altro. Quanto alla prima, Fenik prova a dimostrare come certe tecniche di composizione accomunino il *Dighenis*, nella versione dell'Escorial, da un lato all'*Iliade* e all'*Odissea*, dall'altro all'epica dell'Europa medievale – il *Nibelungenlied* e la *Chanson de Roland*; la natura del *Dighenis* di poema “umile”, a confronto dei poemi epici citati, non preclude tale parallelismo, giustificato dalla composizione per singole scene, tratto comune a tutta la produzione epica in esame, e che invece non emerge nella versione di Grottaferrata. Chiave della comprensione di questo fenomeno è il fatto che la composizione sistematica per ripetizioni, progressioni ordinate, dettagli ricorrenti e scene speculari sia funzionale alle esigenze non solo della creazione, ma anche della “consegna” orale, che imponeva al poeta la subordinazione alla tradizione stilistica dominante. Ciò vale anche per la tecnica versificatoria: attraverso l'applicazione delle categorie formulate da S. Kyriakidis¹⁶, Fenik rintraccia i punti di contatto tra E e il canto popolare neogreco, valutandone il rispetto dei principi di «*balance, corresponson and symmetrical repetition*»¹⁷, ma anche l'adesione alla

¹⁴ Beaton, R., «*Digenes Akrites*» and Modern Greek Folk Songs, *op. cit.*, pag. 43.

¹⁵ Beaton, R., Was «*Digenes Akrites*» an Oral Poem?, pag. 14.

¹⁶ Kyriakidis, S. P., *Το δημοτικό τραγούδι - Συναγωγή μελετών*, (introduzione di Kyriakidou - Nestoros, A.), Atene 1978.

¹⁷ Fenik, B., *op. cit.*, p. 20.

regola della corrispondenza tra unità metrica e unità di significato, la netta suddivisione tra emistichi, la ripetizione di determinati elementi nei due emistichi, l'opposizione tra parole o significati tra i due emistichi: in breve, la costruzione del verso in accordo col principio dell'*ἰσομετρία*¹⁸, e ciò sia all'interno dei singoli versi, che nei distici. Inoltre, come ha mostrato I. K. Prombonas in un apposito studio¹⁹, in E abbondano singole parole ed espressioni fisse che fioriscono ancora nella canzone popolare greca, localizzate tra l'altro nelle stesse posizioni del verso, elemento che induce a classificarle come formulari. Se, dunque, gli studi precedenti avevano chiarito l'esistenza di una lunga tradizione di poesia orale bizantina, nonostante le sue prime tracce risalgano al IX secolo, Fenik afferma che il poema del *Dighenìs*, nella versione dell'Escorial, si inserisce a pieno titolo in quella tradizione, per di più a uno stadio evolutivo che è diretto antenato della canzone moderna. Esso infatti presenta tutte le caratteristiche di uno stile narrativo orale, perfino nello sviluppo di sistemi formulari molto più estesi di quanto si pensi, anche se l'esame della dizione formulare, in senso stretto, non rientra fra gli obiettivi del lavoro di Fenik.

È proprio su questo punto che il testo di G. Sifakis, fulcro del mio progetto di ricerca, può fornire un apporto decisivo, anche con la guida dell'analisi effettuata da M. Jeffreys sul testo della *Cronaca di Morea*²⁰. A. Politis, nella sua recentissima opera sul canto popolare greco, ritiene insuperato il saggio di Sifakis, a distanza di oltre vent'anni dalla sua pubblicazione²¹, e non si vede per quale motivo l'ampia, approfondita e meritevole analisi di Fenik, del 1991, abbia preferito l'utilizzo della classificazione di Kyriakidis a quella di Sifakis, ben nota all'autore. Sebbene infatti il lavoro di Fenik sia stato accuratissimo, i risultati a cui egli giunge risentono, a mio parere, di una eccessiva parcellizzazione dei modelli sui quali versi e distici sarebbero plasmati, corrispondenti in Sifakis a solo due o tre "tracce" fondamentali. Il concetto di traccia è in effetti il più produttivo di tutto il sistema, e ad esso l'autore dichiara di essere stato guidato dalle illuminanti osservazioni di S. Kyriakidis e da quelle di S. Baud-Bovy sugli *auxiliaires de l'improvisation*²², ma anche da quelle di A. B. Lord sull'epica omerica; a queste, egli aggiunge l'apporto degli studi di linguistica strutturalista, di semiotica e di folklore, col dichiarato intento di sommare e raccordare tra loro gli

¹⁸ Kyriakidis, S., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, op. cit.

¹⁹ Prombonas, I.K., *Ακριτικά Α*, Atene 1985.

²⁰ Jeffreys, M., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, *Dumbarton Oaks Papers* 25 (1973), 164-195.

²¹ Politis, A., op. cit., p. 159.

²² Baud - Bovy, S., *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, *I Les textes*, Parigi 1936, pag. 342.

strumenti e la terminologia di tutte queste discipline allo scopo di costruire un modello adatto a studiare un oggetto complesso come il canto popolare. Ciò lo porta a considerare il patrimonio complessivo dei canti popolari alla stregua di un codice comunicativo, qual è una lingua, e a costruirne una “grammatica” e una “sintassi” essenziali, ossia a individuarne i principali “segni” e le più importanti “norme” attraverso cui essi si combinano tra loro, dal livello macroscopico dell’intero canto, a quello microscopico della “monade sintagmatica”, la più piccola unità portatrice di significato, coincidente in generale con l’emistichio. I segni individuati dallo studioso si dividono in: formule, allomorfi, varianti, segni dello stesso tipo e segni imparentati; gli schemi in base ai quali essi si combinano tra loro sono invece: parallelismo, traccia tri-/quadri-partita, resti di formula (oltre ad alcuni condivisi con le altre forme espressive che si servono del linguaggio, ossia le figure retoriche).

Con l’ausilio del sistema appena sintetizzato, ho condotto l’indagine alla cui presentazione è dedicato l’intero Capitolo IV; essa si articola in due fasi, di cui la prima focalizza la “dizione formulare”, ossia i gruppi di ripetizioni significative che vanno da un più ristretto a un più ampio grado di “limitazione” alla creatività dell’artista²³ (i “segni” del sistema), mentre la seconda individua le tracce della versificazione (la “sintassi”), tramite l’esemplificazione di versi che appaiono plasmati su ciascuna di esse. Pur tenendo presenti i criteri fissati da M. Jeffreys nel suo lavoro sulla *Cronaca di Morea*, la metodologia che ho impiegato se ne distacca nettamente in quanto, con G. Sifakis, relativizza l’importanza delle semplici frasi ripetute in favore della ricerca di schemi legati alla versificazione, rintracciabili al di là del riutilizzo della stessa parola.

Il proposito iniziale, ossia quello di applicare a un prodotto letterario un modello interpretativo pensato per un oggetto non letterario, in nome della comune presenza di tratti attribuibili alle caratteristiche dello stile orale, si è rivelato, pare, possibile. I risultati scaturiti potranno forse contribuire, come si augura M. Jeffreys per ogni analisi formulare²⁴, a una migliore conoscenza del poema oggetto del mio lavoro.

²³ Per questa fase, mi è stato strumento molto utile il *Πίνακας συμπραζομένων του Διγενή Ακρίτη (Σύνταξη Ε, Iraklio 1995)*, a cura di R. Beaton, J. Kelly e T. Lendari.

²⁴ M. J. Jeffreys, *Formulas in the Chronicle of the Morea*, *op. cit.*, p. 195.

CAPITOLO I
IL POEMA DEL DIGENIS AKRITIS

Premessa

La storia di Basilio Dighenìs Akritis, nota da alcuni manoscritti recanti versioni anche molto discordanti tra loro, è spesso considerata emblema della letteratura bizantina²⁵, nonostante lo scarto che essa rappresenta rispetto all'immagine più diffusa di Bisanzio e della sua società. La forma più antica, frutto della rielaborazione letteraria di una tradizione risalente al IX-X secolo da parte di una società periferica, va collocata nell'XI, per poi subire, in seguito alla sua vasta fortuna, contaminazioni da parte del genere romanzesco, che incontra meglio il gusto del pubblico meno provinciale che adesso cominciava a fruirne. Tale fortuna, testimoniata da riferimenti nelle poesie dello Ptochoprodromo (XII secolo) e da reperti ceramici provenienti da Atene, Corinto e Salonicco, che ritraggono scene dell'epopea dell'eroe²⁶, investe anche il mondo occidentale, come dimostrano la citazione del protagonista Basilio Dighenìs Akritis da parte di un anonimo olandese nel 1271, in un poema dal titolo *Ἡ ζῶνὴ τοῦ Κυρίου μάς*²⁷, e la conoscenza dell'eroe da parte di Boccaccio, che col nome di Arcita lo inserisce nel *Teseida*. Nel frattempo, in Oriente, il testo viene ulteriormente rielaborato, parallelamente ai canti popolari che ne condividono temi ed episodi, in un flusso ininterrotto fino alla contemporaneità, anche se affievolito dopo la caduta dell'Impero bizantino e con la dominazione turca; alla metà del XVIII secolo, il dotto monaco Cesario Dapontes, membro di una delle comunità del Monte Athos, si chiese perché non esistesse ancora una stampa del testo, ripromettendosi di rimediare, senza riuscirci. L'opera cade dunque pian piano in un oblio dal quale uscirà nel 1868, quando lo studioso greco S. Ioannidis dà notizia della scoperta, in un monastero presso Trebisonda, di un manoscritto contenente un poema il cui eroe era finora noto al pubblico e agli studiosi solo dal ciclo di canti popolari di cui era protagonista.

La scoperta avviene in un'epoca favorevole, in cui la nascita della nazione greca nel 1821 si accompagna in campo culturale a fermenti nazionalistici, di impronta tipicamente romantica, ai quali la nuova opera offre certo supporto, potendo agevolmente essere

²⁵ Odorico, P., *Digenis Akritas – Poema anonimo bizantino*, Firenze 1995 (traduzione del testo di Grottaferrata a cura di P. Odorico), pag. XXIV (per gran parte della informazioni fornite in questo e nel prossimo paragrafo).

²⁶ Beck, H.G., *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, Munchen 1971 (trad. in Greco di N. Eideneier, Atene 1988, pag. 119 e segg.

²⁷ Alexiou, S., *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης, (κατὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἑσκοριάλ) καὶ τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη, Κριτικὴ ἔκδοσις, Εἰσαγωγὴ, Σημειώσεις, Γλωσσάριο*, Atene 1985, pag. 96' e Beck, H.G., *op. cit.*, pag. 119).

equiparata ai poemi eroici e popolari considerati fondamento delle letterature nazionali europee alle quali la nuova nazione greca si accosta in quel momento. Lo stesso atteggiamento culturale dominante è alla base del grande interesse verso i canti popolari neogreci (cfr. Capitolo II), che vengono registrati e raccolti prima nella Grecia balcanica e successivamente anche nelle regioni anatoliche e nelle isole. La tradizione cui essi attingono, pur avendo accumulato notevole scarto rispetto ai fatti e ai personaggi storici cui spesso era ispirata, affascina i romantici alla ricerca di materiali sull'origine dei popoli. Parallelamente alla compilazione di sillogi e antologie, inizia anche il lavoro di classificazione, che individua le differenti tipologie di canti, tra le quali spiccava il ciclo cosiddetto akritico, dai guerrieri delle *ἄκραι*, discendenti dei *limitanei* romani, che ne erano protagonisti: eroe di alcuni di essi era il medesimo Dighenìs. Nel frattempo, l'interesse destato dalla scoperta e dalla pubblicazione del testo di Trebisonda produce i suoi frutti: si susseguono le scoperte dei testi dell'isola di Andros (due versioni), di Oxford, di Grottaferrata, fino al 1904, data della scoperta di un'ultima versione, in un manoscritto della Biblioteca dell'Escorial a Madrid.

Questi ritrovamenti alimentano l'ideale della nazione greca nel periodo in cui ferve il proposito di riconquistare ad essa anche i territori non balcanici da sempre abitati da Greci, e N. G. Politis, fondatore degli studi sul folklore greco, definisce il Dighenìs Akritis «epica nazionale della Grecia moderna»²⁸, ponendolo all'inizio della letteratura neogreca: un'operazione scorretta, perché il contesto in cui si inserisce il poema non è nazionale e neogreco, ma imperiale e bizantino. Ma non sarà questo l'unico travisamento cui si presterà l'opera: lo stesso atteggiamento culturale dominante porterà gli studiosi a concentrarsi inizialmente sui rapporti tra l'epos unitario e il ciclo dei canti akritici da un lato, e sulla precisa ricostruzione storica di fatti e personaggi dall'altro; in quest'ultimo ambito, spicca la figura del belga H. Grégoire, che compì un notevole sforzo di identificazione tra gli elementi dell'epos e quelli storico-geografici del mondo cui esso si riferiva. Ma per porre su basi scientifiche la conoscenza di questo prodotto letterario bisognerà aspettare l'edizione del testo di Grottaferrata a cura di J. Mavrogordato nel 1956, lo studio del 1969 in cui L. Politis reimposta il problema del rapporto tra le versioni, la ridefinizione dell'impalcatura storica

²⁸ Nel 1907, in occasione del discorso ufficiale del suo rettorato, dal titolo *Περὶ τοῦ ἐθνικοῦ ἔπους τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων*. In *Laograf. symmikta*

della narrazione, anche in rapporto ai canti popolari, delineata da A. Pertusi²⁹, l'edizione sinottica di E. Trapp e infine quella della redazione dell'Escorial curata da S. Alexiou.

1. Le redazioni

I testi rinvenuti sono tutti diversi tra loro, ma la storia che narrano è fondamentalmente la stessa. La presenza di più versioni è tipica dell'epos, soprattutto popolare, ma nel caso della letteratura bizantina va anche tenuto conto della pratica della riscrittura dei testi, ovvero l'uso di trarre "metafrasi" arcaizzanti da opere composte in lingua popolare e viceversa, uso dettato dalla situazione linguistica dell'impero, in cui convivevano la tendenza a perpetuare le origini classiche della lingua e della letteratura greca da un lato e la naturale evoluzione parlata della lingua dall'altro. Nelle poesie di Teodoro Prodromo, poi, i due poli della "diglossia" si trovarono riuniti in un proposito letterario che mirando all'innovazione impiegò la lingua demotica e il verso popolare detto decapentasilabo o politico in un contesto elevato. Ma oltre alla riscrittura dei testi, può complicare la situazione filologica di un'opera anche l'abitudine al loro rimaneggiamento, ossia gli interventi di vario genere attuati dal copista sui testi che non godevano del rispetto riservato a quelli classici e a quelli ecclesiastici. Esattamente questo è successo al *Digenis Akritis*, come si apprende dalle notizie sulle singole redazioni, che riporto di seguito ordinate cronologicamente secondo la più convincente datazione dei testi di cui i codici sono i rispettivi testimoni.

1.1. Escorial (E). Il manoscritto, scoperto nel 1904 da K. Krumbacher nella biblioteca dell'Escorial a Madrid, risale al XV secolo e reca la redazione più antica (e più breve: 1867 versi) tra quelle ritrovate, da considerarsi come la prima rielaborazione, del secolo XII, del nucleo originario dell'opera risalente forse a un secolo prima³⁰. Il testo è in cattive condizioni, e rivela certo i tre secoli trascorsi tra la sua riscrittura e la copiatura nel codice giuntoci, perciò la difficoltà di leggerlo aveva generato giudizi affrettati, definitivamente superati solo con l'edizione del 1985 curata da S. Alexiou. L'editore ha qui mostrato come i nomi di località geografiche e di personaggi storici si trovino solo in E nella loro forma originaria,

²⁹ Politis, L., *L'épopée byzantine de Digenis Akritis. Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques*, e Pertusi, A., *La poesia epica bizantina e la sua formazione: problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del «Digenis Akritis»*, entrambi in *Atti del Convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo – 3 aprile 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970 (Quaderno n. 139).

³⁰ Alexiou, S., *op. cit.*, pagg. ζα'- ρβ' e Odorico, P., *op. cit.*, pag. XXXIII.

così come gli elementi legati ai vari aspetti della vita quotidiana, pur accanto a inevitabili anacronismi dovuti al rimaneggiatore del XII secolo, data cui giunge lo stesso Alexiou sulla base della datazione di precisi elementi della storia. Tornerò in seguito su E, che è la redazione oggetto della mia ricerca.

1.2. *Grottaferrata (G)*. Questa versione riflette un secondo rimaneggiamento (XII-XIII secolo) del nucleo originario, stavolta più incisivo per l'intento di adattare le caratteristiche di un'opera "periferica" al pubblico di ambienti letterari e di corte, ma soprattutto, pare, alla nuova classe di latifondisti che andava affermandosi. Lo spirito dell'originale viene tuttavia preservato, la lingua rimane nel complesso popolareggiante, sebbene sottoposta a un processo di raffinamento tramite l'inserimento di riferimenti alla tradizione letteraria e religiosa bizantina, e alcuni aspetti morali e ideologici vengono epurati; il poema eroico subisce di fatto un processo di assimilazione alla letteratura romanzesca ora in auge. S. Alexiou offre esempi di come un gran numero di luoghi di G derivi dal tentativo di arcaizzare o di rendere più gentili o mitigare i corrispondenti luoghi che si sono salvati in E. La lingua di G si allontana dalla proprietà e dal realismo del testo E, e tende a sciogliere le espressioni sintetiche di E in frasi lente, di lettura meno piacevole; anche la versificazione è irregolare. R. Beaton, estimatore di G, ha notato che tale testo rifugge sistematicamente dallo stile formulare, sciogliendo le corrispondenti formule di E³¹. Precise osservazioni compiute da Alexiou lo portano a concludere che il rimaneggiatore di G compilò un testo che non si identifica con E, ma che deve essere supposto come diretto antenato anche di quest'ultimo.

1.3. *Trebisonda (T), Andros (A e P), Oxford (O)* ³². T e A sono rimaneggiamenti di un'ulteriore redazione, chiamata Z, che non ci è giunta, ma che va ipotizzata e collocata nel XV secolo. P è una riscrittura in prosa di un testo simile a T, rimessa nuovamente in poesia nel XVII secolo, in rima baciata, come testimonia il manoscritto O. Alexiou³³ fornisce, per T e A, esempi di corruzione delle parole originarie, dimostrandone la recente composizione, e

³¹ Beaton, R., *Was Dighenes Akritis an Oral Poem?*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 – 1981, pagg. 12-13.

³² Il testo di Trebisonda, ritrovato nel 1868 da S. Ioannidis nel monastero di Sumelà, era contenuto in un manoscritto del XVI secolo, oggi scomparso; lacunoso, conta 3180 versi, e sarà pubblicato per la prima volta nel 1875, con una traduzione francese. Ad Andros sono stati trovati due manoscritti, il primo (4778 versi), del XVI secolo, scoperto nel 1878 da A. Miliarakis e oggi ad Atene, il secondo (in prosa), datato 1632, scoperto da D. Paschalis nel 1889, e oggi a Salonicco. Il manoscritto di Oxford (3094 versi), copiato nel 1670, è stato pubblicato nel 1880 da S. Lambros. Per queste e le altre edizioni dei vari testi, si veda l'apposita sezione della Bibliografia.

³³ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. Cβ'.

nota come anche la versificazione è peculiare, perché il decapentasilabo è ottenuto per aggiunta, per accumulo di parole, fino ad ottenere quindici sillabe; per questi motivi non si può far riferimento a questi testi se si vuol parlare di epos bizantino, nonostante la loro utilità ai fini della ricostruzione di passi lacunosi o corrotti delle versioni principali.

Alle redazioni fin qui ricordate vanno aggiunte alcune versioni in lingue slave, che hanno contribuito in vario modo alla ricostruzione dell'opera e delle quali sarà fatto cenno in seguito.

2. La materia narrativa

La storia di Basilio Dighenìs Akritis è narrata in modo globalmente univoco nelle varie redazioni giunteci, anche se tra l'una e l'altra si trovano piccole differenze legate all'assenza o alla variazione di singoli episodi, alla forma di toponimi e nomi propri, all'estensione della narrazione e allo spirito con cui è condotta. La sintesi che ne riporto segue fedelmente il testo del manoscritto dell'Escorial, mio precipuo oggetto di studio.

Durante un'escursione nell'Asia Minore bizantina, un emiro saraceno rapisce e porta con sé in Siria una giovane cristiana della potente famiglia dei Doukas; i cinque fratelli di lei, esortati dalla madre, partono per liberare la sorella: se non ci riusciranno, la maledizione materna li colpirà. Raggiunto l'emiro al suo accampamento, si accordano per un duello tra il saraceno e uno dei cristiani (Costantino, il più piccolo): se quest'ultimo vincerà, la ragazza sarà riconsegnata. I contendenti si preparano al duello, l'uno confortato dai fratelli, che lo esortano a temere, più del confronto armato, la maledizione della madre, l'altro invece insidiato da un compagno invidioso, che lo reputa indegno del valore dell'avversario. Lo scontro vede in effetti prevalere quest'ultimo, più forte e con un cavallo più veloce, finché l'emiro non si arrende, vedendosi così costretto a rivelare che è nelle tende dell'accampamento che i giovani dovranno cercare la sorella. La ricerca non dà esito; un saraceno indica ai giovani il luogo in cui il giorno prima erano stati ammucchiati i corpi di molte prigioniere uccise dagli Arabi, ma fortunatamente i fratelli non vi trovano la giovane; si limiteranno a dare sepoltura alle sfortunate ragazze, prima di tornare a spade sguainate dall'emiro, che sente il bisogno a questo punto di indagare sul loro albero genealogico e di informarli sul proprio, rivelando finalmente che la ragazza è nascosta nella sua tenda, dove la custodisce essendosene innamorato, al punto che, se i fratelli acconsentiranno, è disposto a farsi cristiano per poterla sposare.

Avvenuto il ricongiungimento tra i fratelli e decise le nozze, i protagonisti si mettono in viaggio assieme al proprio seguito alla volta della Romania, dove avverrà il matrimonio, presto allietato dalla nascita del figlio Dighenìs.

Ma una lettera della madre dell'emiro giunge a rimproverarlo della sua apostasia, a ricordargli l'affronto causato agli antenati e l'abbandono del suo harem e dei figli da esso nati in precedenza. L'emiro apprende inoltre che la madre gli ha già inviato nobili arabi con cavalli scelti, accampati a breve distanza per riportarlo a casa, anche insieme alla moglie cristiana; se non accetterà, la madre e i figli finiranno certamente uccisi, oppure ella raggiungerà personalmente la tomba del Profeta alla Mecca per maledirlo.

L'emiro decide di fare visita alla madre e ritornare, e lo rivela alla moglie, che pur preoccupata pensa di tacere tutto ai fratelli; questi ultimi, però, in seguito a un sogno premonitore di Costantino, il più piccolo, hanno già scoperto i saraceni accampati poco lontano, e minacciano il cognato di ucciderlo se fuggirà di nascosto. L'emiro rimprovera la moglie credendo sia stata lei a rivelare i suoi propositi ai fratelli, e, esasperato, minaccia di uccidersi. Infine, giura alla moglie che in dodici giorni farà ritorno da lei dopo aver salutato la madre. I cinque fratelli raccontano al cognato di aver visto i saraceni, e gli chiedono di giurare che non dimenticherà la moglie e il figlio, altrimenti sarà Dio a punirlo.

Lungo il cammino ricorda ai suoi uomini le imprese compiute, quando trovano sulla loro strada un leone; l'emiro con facilità lo uccide, conservando pelle, denti e artigli per il figlio Dighenìs, a ricordo del padre.

Arrivano dunque al castello di Raché, dove vengono accolti dalla madre dell'emiro, accompagnata dai parenti e dal seguito. Al nuovo tentativo della madre di ricondurlo alla fede maomettana, l'emiro risponde che in Romània ha conosciuto la vera fede, ed esorta la madre e tutti quanti volessero a convertirsi come ha fatto lui. La madre si lascia convincere, e parte con lui, che, liberati tutti i prigionieri cristiani in suo potere, si rimette in viaggio portando con sé uomini e cavalli scelti e le sue ricche sostanze.

La spedizione si conclude felicemente, i coniugi si ricongiungono e gioiscono della bellezza del figlioletto, due diverse genti danno luogo a una convivenza pacifica in seguito alla conversione dei maomettani al cristianesimo.

Inizia un nuovo segmento narrativo³⁴, che narra il primo incontro del fanciullo Basilio Dighenìs Akritis con i briganti Apelati. Avendo udito parlare delle loro avventure e volendo conoscerli, si costruisce un lauto? ed esce in strada cantando, finché trova chi gli fa da guida per raggiungere il loro quartier generale. Qui Dighenìs si trova di fronte al vecchio capo dei briganti, Filopappo, steso su pelli di animali, al quale assicura di non essere un traditore e di voler diventare uno di loro. Al vecchio, che gli prospetta difficili prove da superare per poter essere dei loro, egli risponde proponendone di più difficili, richiedendo le prime un livello di valentia che egli aveva conseguito a cinque anni. Dighenìs viene quindi invitato a pranzare con gli apelati, che durante il pasto vantano imprese sovrumane; il giovane, infine, convince tutti a schierarsi in pianura per lottare con le mazze, e là riesce ad annientarli tutti.

A questo punto, una introduzione sul potere dell'Amore e sull'audacia che infonde all'innamorato segna l'inizio di una nuova sezione narrativa. Il narratore, ricordando che anche nella Grecia classica eroici combattenti venivano piegati dal Pothos, assicura che riguardo alle vicende di Dighenìs sarà raccontata solo la verità, e non i fatti inverosimili di Omero e altri poeti greci. Segue una breve ricapitolazione delle origini di Dighenìs, con la variazione di alcuni particolari rispetto a quanto fin qui raccontato; quindi si passa a descrivere la precoce audacia del ragazzo, il suo desiderio, ben presto realizzato, di passare dalla caccia alla selvaggina a quella di animali feroci come orsi e leoni, tipica degli uomini nobili. Il modo eroico in cui il giovane uccide le fiere che gli capitano di fronte fa prevedere al padre e allo zio Costantino che egli sarà il terrore dei *palicari* e degli apelati.

Arriva poi il momento, per il giovane eroe, di conquistare la propria sposa, la bella figlia di uno stratego bizantino, impresa per la quale si prepara accuratamente, e che porta a termine con la fiera che lo caratterizza; vengono narrate le peripezie che seguirono il rapimento, il tentativo da parte del padre della ragazza di impedirne la fuga tramite un enorme spiegamento di forze, e infine la resa di tutto l'esercito, compresi i fratelli della ragazza, al giovane rivelatosi invincibile. Dighenìs mostra poi la propria sottomissione al suocero che raggiunge la coppia, ma, con molta alterigia, rifiuta la sua proposta di celebrare il matrimonio nella casa paterna della ragazza e di ricevere in tal modo la dote. La coppia giunge alla dimora dell'emiro, dove viene accolta fastosamente, e dove viene successivamente raggiunta anche dal padre della

³⁴ Ricordare che tale scansione si deve solo agli interventi interpretativi dei critici, in questo caso (e per tutta la sintesi del poema) di St. Alexiou.

sposa, che nonostante il rifiuto del genero reca con sé la dote spettante alla figlia, e partecipa ai festeggiamenti nuziali che si protraggono per tre mesi.

Una nuova breve introduzione segnala un nuovo segmento narrativo, caratterizzato stavolta dalla narrazione in prima persona da parte dell'eroe. Dopo la morte dei genitori di Dighenìs, gli sposi rimangono soli e vivono insieme felicemente. Durante una passeggiata, la loro serenità viene insidiata prima da un drago, sotto l'aspetto di un giovane, che presto riassume le sembianze di un mostro a tre teste; Dighenìs riesce a decapitarlo, salvando così la moglie; ma subito si trova a lottare contro un leone, anch'esso finito decapitato, e superati questi pericoli, i giovani sentono il bisogno di alleggerire gli animi con un po' di musica, così Dighenìs accompagna col *laouto* la moglie che canta. Purtroppo il suono attira un ulteriore pericolo: vengono uditi dagli apelati, che decidono di rapire la ragazza, e assalgono la coppia numerosi; Dighenìs, senza il minimo turbamento, rassicura la moglie e combatte, annientandone alcuni e mettendone in fuga altri. Mentre aspetta, all'ombra di un albero, che la moglie gli prepari di che cambiarsi, si profila il prossimo scontro: compaiono tre cavalieri, che si rivelano i più terribili degli apelati, Filopappo, Cinnamo e Iannakis, che, riconoscendolo, vogliono metterlo alla prova; finiranno sconfitti, e gli chiederanno di essere il loro capo, ma Dighenìs risponderà di voler vivere da solo con la moglie, e di voler compiere da solo le proprie prodezze.

I tre capi apelati, però, non sopportano la sconfitta da parte di un solo uomo, e chiamano in aiuto la vergine guerriera Maximoù, che dispone di un grande esercito; appreso però che l'avversario non ha alcun compagno, sceglie di combatterlo da solo in un duello. Dighenìs la vince, come racconterà alla moglie, per tre volte, perché la sconfigge nel duello, perché fatto ciò la induce a sottomettersi a lui come donna, offrendogli la propria verginità, e perché, privata della verginità, perde anche il proprio carattere di donna guerriera. Così si conclude la narrazione in prima persona di Dighenìs.

Il poeta ricomincia riflettendo sulla giovinezza e su quelli che egli ritiene essere i suoi valori, piacere, ricchezza e gloria, osservando come l'eroe Dighenìs Akritis li sperimentò tutti, al punto che un giorno se ne stancò, ed ebbe voglia di abitare in pianura. Passò in rassegna i suoi domini, esaminandoli accuratamente, finché individuò un luogo idillico sulle rive del fiume Eufrate, dove intervenne sulle acque e sulla vegetazione per creare incantevoli giardini, edificò una splendida dimora per sé e la moglie, e costruì un ponte sul fiume, all'interno del quale ricavò il luogo destinato ad essere seppellito una volta morto; il poeta tiene a precisare che tale monumento esiste davvero.

Ma anche i giorni splendidi della vita di un grande eroe sono destinati a finire. Ammalatosi, egli si rivolge ai suoi trecento soldati per ricordare loro una serie di avventure (non tutte presenti nella narrazione principale), per dar loro alcune raccomandazioni e per informarli del corredo bellico che lascerà in eredità a ciascuno di essi. Poi smette di parlare, alla vista dell'Angelo infuocato della morte che viene a prenderlo, e cerca la moglie, alla quale ricorda che era solo per lei che egli aveva compiuto le sue incredibili imprese, che la lascia nel benessere, e che se proprio vorrà un nuovo marito, che lo scelga coraggioso.

Nell'epilogo, che sembra giustapposto in base a osservazioni linguistiche e stilistiche, il dialogo con la moglie si prolunga, lei prega che il marito guarisca o, in caso contrario, che lei muoia prima di lui per non vederlo morire, e viene esaudita, perché non regge la vista del marito morente e lo segue nell'Ade.

3. Carattere letterario e valutazione estetica dell'opera

Considerati gli apporti differenti che caratterizzano l'opera, c'è stato chi ha sostenuto il carattere epico dell'*Akritis* (tra cui N. Politis e S. Kyriakidis) e chi invece ha accentuato i suoi

tratti romanzeschi (D. C. Hesselring, J. Mavrogordato)³⁵. H.-G. Beck³⁶ introdusse la distinzione, generalmente accolta, tra i due nuclei originari corrispondenti al “Canto dell’emiro” (di carattere prevalentemente epico) e al “Romanzo di Dighenìs”. E. Trapp si inserisce in questo filone interpretativo, sostenendo che ci sono molti elementi che il poema ha in comune con la letteratura epica di altri paesi dell’Europa occidentale, e sottolinea le analogie e i legami tra le due parti dell’*Akritis*, quella epica e quella romanzesca, ascrivendo la debolezza della sintesi tra le due parti al fatto che il “Canto dell’emiro” esisteva precedentemente come epos chiuso; E. Trapp osserva inoltre che gli elementi romanzeschi mancano quasi del tutto nel testo dell’Escorial, mentre ricorrono nei testi di Grottaferrata e di Trebisonda, che avevano subito l’influenza del romanzo bizantino.

Una volta chiarito che il termine “epico” non costituisce necessariamente un giudizio di valore, il carattere epico del nucleo originario dell’opera sembra riconosciuto unanimemente dalla critica, per il suo indubbio collegamento a fatti, persone e tradizioni storiche, così come per la relazione con un ciclo di canti dai quali trae non soltanto la materia, ma anche modi espressivi della poesia orale: temi tipici, scene tipiche, e versi, emistichi o piccole frasi pronte (formule o *λογοτύποι*) che si ripetono stereotipicamente e che facilitano la composizione dell’opera; anche se nell’*Akritis* mancano ripetizioni integrali di interi pezzi, tipiche dell’*Iliade* come del *Canto di Armouris*, sono però presenti la ripetizione di frasi, la ripetizione variata, la scena tipica, la narrazione ripetuta, ossia i segni distintivi dello stile epico, e, cosa ancora più significativa, esse caratterizzano solo la componente popolare della materia.

Il poema epico è stato anche definito (C. M. Bowra) come una lunga narrazione di fatti significativi e di atti violenti, che mirano da un lato a soddisfare il bisogno che ha il pubblico di rappresentazioni della violenza, e dall’altro a far sì che la storia venga sempre sentita come “ricordo di fatti accaduti”; tutti elementi presenti nell’*Akritis*, e non soltanto nella sua parte propriamente “epica”, ma anche nella componente prevalentemente romanzesca, nella quale l’elemento erotico-idillico e pacifico non esclude la contemporanea presenza di un carattere sostanzialmente eroico: e del resto, se si considera che anche l’epica medievale

³⁵ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. ξη’ e seguenti, dalle quali traggio, quando non specificato diversamente, le informazioni contenute nel presente paragrafo.

³⁶ Beck, H.G., *op. cit.*, 1988, pag. 130-131.

occidentale si è evoluta nella forma del romanzo, il confine tra i due generi non deve considerarsi così netto.

Altra questione a lungo dibattuta dagli studiosi è se l'*Akritis* appartenga alla tradizione poetica scritta o a quella orale, questione che S. Alexiou imposta correttamente riducendola al solo testo escorialense, dal momento che, come risulterà chiaro soprattutto dal Capitolo III del presente lavoro, è il testo in cui la tradizione orale, coi suoi contenuti e le sue forme, ha giocato un ruolo più consistente. Negando definitivamente che E sia derivato dalla registrazione di una rapsodia o di una recitazione orale nel secolo XV, ipotesi valutata da J. Mavrogordato, A. B. Lord e G. Morgan, l'editore afferma che il manoscritto possiede tutti gli errori tipici delle copie medievali, e che i cosiddetti emistichi indipendenti di E, che erano stati interpretati come indizio di una esecuzione analoga ai canti detti *ριζίτικα*, provennero invece da omissioni di frasi tipiche superflue dal punto di vista del significato, da salti nella copia e da scambio di emistichi. Infine, l'infondatezza della teoria della tradizione orale è confermata dalla conservazione nel manoscritto E di toponimi della Siria e dell'Asia Minore, che, essendo legati a un'epoca molto più antica e a località molto distanti rispetto al tempo e al luogo di riscrittura di E, non potevano essersi conservati se non in precedenti redazioni scritte.

Infine, S. Alexiou affronta in modo conclusivo il problema dello stile scritto o orale della più antica composizione. Si tratta di un elemento molto dibattuto, come mostra la pluralità di opinioni: H. Grégoire, ad esempio, in base a un preciso passo (E 1673) in cui lo scrittore si rivolge a degli *ἄρχοντες*, ha sostenuto che il poema primitivo veniva cantato o recitato di fronte a un pubblico, mentre S. Kyriakidis ha raccolto tutti gli indizi che sembrano far pensare ad una recitazione³⁷, anche se non gli sfuggì che la poesia popolare medievale era caratterizzata dalla doppia fruizione tramite lettura e tramite ascolto, a seconda delle situazioni e delle preferenze o competenze del pubblico, come dimostrano passi della *Cronaca di Morea* (vv. 1351-52); era insomma avvenuto che espressioni "fatiche" quali «ascoltate...» e simili, in origine usate in significato proprio, diventarono presto modi di dire tradizionali. Tuttavia, S. Kyriakidis sembra ritenere che l'*Akritis* E sia orale tanto nella composizione quanto nella tradizione, e che la tipologia di errori del testo sia analoga a quella degli errori che si generano della tradizione dei canti orali: conclusioni sulle quali

³⁷ Kyriakidis, S., *Ακριτικά μελέται*, Miscellanea Mercati, Studi e testi 123, pag. 399 e segg., Vaticano 1946.

l'editore S. Alexiou non concorda, proponendo un altro tipo di approccio, basato sul parallelismo con la poesia eroica occidentale, anch'essa, come nota C. M. Bowra, rivolta a un pubblico di ascoltatori più che di lettori; questi ultimi aumentano quando la sua funzione comincia a declinare, ma già nel periodo della sua *acmé*, la trasmissione dei poemi di molti versi avveniva con l'aiuto della scrittura. Analogamente, a Bisanzio, la grande diffusione della scrittura deve indurci a escludere che l'*Akritis*, anche nella forma relativamente breve confluita nel testo E, sia stato composto e trasmesso oralmente nei secoli che vanno dall'elaborazione del nucleo originario della narrazione alla sua riscrittura nella redazione in seguito ricopiata nel manoscritto escorialense.

Il complesso problema del rapporto tra la tradizione scritta e quella orale va affrontato tenendo conto che la dimensione letteraria è in grado di coesistere con la poesia orale. Le analogie espressive dell'*Akritis* E con la poesia orale non bastano dunque a sostenere che esso sia stato composto e trasmesso oralmente, ma devono spiegarsi a partire dalla relazione che esistette tra la prima composizione scritta ed una tradizione orale che l'aveva preceduta, e dalla quale l'*epos* ha ereditato la tendenza alla espressione formulare e determinate soluzioni pronte: si tratta del «*traditional style of early demotic Greek verse*», secondo la fortunata definizione correttamente applicata da E. e M. Jeffreys ad alcune opere che, senza essere orali, utilizzano uno stile formulare e anche intere formule provenienti dalla tradizione orale. Questo particolare status, che caratterizza anche E, fa sì che in esso, accanto a elementi dotti organicamente inseriti nella forma espressiva, che impediscono di accettare una composizione popolare puramente orale, si trovino fitti schemi stilistici di tipo formulare, ugualmente organici e sparsi in tutta l'opera, che convincono della profonda relazione del testo con una tradizione poetica orale (cfr. Capitolo III).

L'opera, conclude dunque S. Alexiou, fu composta per iscritto, in base alla materia e alle forme messe a disposizione dalla tradizione orale da un lato e da determinate fonti scritte (soprattutto cronologie e testi agiografici) dall'altro; essa fu destinata, secondo le circostanze, a declamazioni o rapsodie (come succedeva per i canti, in piazze, strade, case, da parte di professionisti, in giornate di festa o in qualunque altro momento ricreativo), oppure alla lettura privata, che naturalmente poteva diventare ad alta voce o cantata per un piccolo uditorio di parenti e amici. Quanto alla probabile musica di questa esecuzione cantata, S. Baud Bovy scoprì precise analogie tra il brano semplice (che usano i *ποιητάρηδες* degli akritici e di altri canti ciprioti e i cantori cretesi dell'*Erotocrito*) e la melodia di una *chanson de*

geste francese conservata in un manoscritto medievale, cosa che lo portò a sostenere che i *ποιητάρηδες* di Cipro non farebbero che perpetuare la tradizione dei *jongleurs* del Medioevo; verosimilmente, il brano musicale dei canti micrasiatici e dell'*Akritis* potrà essere stato analogo, e non per l'influenza francese, ma piuttosto, pensa S. Alexiou, per una sorta di base psicologica comune alle forme di rapsodia popolare.

Ma, una volta stabilito in genere o generi letterari inquadrare l'opera, qual è la valutazione che è possibile darne dal punto di vista estetico? S. Alexiou non conosce un'altra opera, altrettanto copiata e letta per secoli quanto l'*Akritis*, correre il rischio di essere considerata letterariamente priva di valore, fatto che l'autore attribuisce innanzitutto alla casuale anteriorità della scoperta dei testi meno vicini alla redazione originaria; del resto, la scoperta del testo escorialense non mise in discussione il giudizio critico prevalente, perché la sua valutazione fu spesso condotta sulla base dei campioni pubblicati da K. Krumbacher. Quest'ultimo, tuttavia, ipotizzò che in E l'evidente legame col canto popolare non fosse, com'era opinione prevalente, frutto di interpolazioni o rimaneggiamenti successivi, ma elemento organico al testo fin dalla sua genesi³⁸. Riconobbe ancora più chiaramente il valore estetico del testo escorialense S. Kyriakidis, nonostante le pessime condizioni del manoscritto e la scarsa qualità delle prime edizioni; secondo lo studioso, solo E conserva le parti generate da un'autentica ispirazione poetica, mostrando una forza descrittiva ed espressiva, una buona resa del personaggio di Dighenìs, una drammaticità delle scene di lotta o di altre scene eroiche; la sintesi dell'insieme è però secondo Kyriakidis imperfetta, perché il poeta non fu capace di superare la dimensione biografica dando vita a una varietà di personaggi e azioni come accade nell'epica antica o in quella tedesca medievale, incapacità che lo studioso attribuisce alla *forma mentis* bizantina plasmata dalla biografia e dalla cronografia³⁹. Anche H. Grégoire riconobbe nell'Escorialensis una «*allure*» poetica sconosciuta alle altre redazioni, in passi ispirati forse a «*cantilènes*», che il poeta stesso tenne presenti nella composizione originaria, e non in fasi successive di rielaborazione⁴⁰. A Kyriakidis, Alexiou risponde che la scarsa sintesi del totale da lui individuata non si deve né all'insufficienza del poeta né alla tendenza bizantina alla dimensione biografica e cronografica, ma costituisce, come la ripetizione e la presenza di contraddizioni, una caratteristica abbastanza usuale nella poesia

³⁸ Krumbacher, K., *Eine neue Handschrift des Digenis Akritas*, Munchen 1905, pag. 345.

³⁹ Kyriakidis, S., *Ο Διγενής Ακρίτας, ακριτικά έπη, ακριτικά τραγούδια, ακριτική ζωή, Σύλλογος προς διάδοσιν ώφελίμων βιβλίων* 45, Atene 1926, pag. 20.

⁴⁰ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. πλζ'.

eroica medievale. I motivi per cui la poesia eroica bizantina, compreso l'*Akritis*, non raggiunse l'eccellenza epica sono secondo S. Alexiou molto più profondi, storici, perché risiedono nel fatto che non si compirono le forme sociali che altrove hanno dato luogo a questo tipo di poesia, ovvero quelle feudali; la pressione franca da un lato, musulmana dall'altro, non ne consentì un vero sviluppo; inoltre, ebbe certamente un ruolo la resistenza della tradizione classica, che assorbì molte energie. Tuttavia, l'*Akritis*, anche al livello a cui è giunto, rappresentò una significativa innovazione, come si può notare dal confronto con le altre manifestazioni letterarie del XII secolo, comprese le poesie prodromiche, rispetto alle quali il poema ha il pregio di una minore prolissità, il principale difetto bizantino.

L'*Akritis* E, sebbene non perfettamente unitario, è in realtà un poema abbastanza omogeneo e qualitativamente non diseguale; molte sono le sue sezioni significative per la qualità narrativa, il dialogo vivace, i caratteri, le immagini. È un testo interessante non solo per la sua originalità, per il suo legame con la realtà storica di una società greco-araba, per le sue soluzioni letterarie e linguistiche (che segnarono un primo superamento dell'arcaismo nella letteratura greca), ma anche per il suo valore poetico, il cui riconoscimento pieno è stato a lungo impedito dalla difficoltà di lettura del manoscritto⁴¹.

4. Lingua e stile

I molteplici apporti che confluiscono nell'*Akritis* sono evidenti anche al livello linguistico, anch'esso accuratamente considerato da S. Alexiou nell'Introduzione all'edizione del 1985. Già il lavoro di I. Karaianni⁴² aveva scandagliato a fondo le diverse componenti della lingua del testo escorialense, sulla quale erano sorti in passato non pochi fraintendimenti. Ad esempio, Alexiou chiarisce che quelli che a S. Kyriakidis erano parsi «elementi idiomati» (come la formazione del futuro in *νὰ* anziché in *θὰ*) sono in realtà comuni alla lingua neogreca medioevale. Più in generale, la commistione linguistica che caratterizza il testo escorialense è fenomeno generale dell'epoca, riconoscibile in altre opere tardo-bizantine come quelle prodromiche, del Glykas e dello Spaneas; aveva dunque ragione L. Politis⁴³ quando affermava l'abbondante presenza in E di elementi dotti accanto a quelli popolari. Queste considerazioni smentiscono definitivamente il mito romantico e

⁴¹ *Ivi*.

⁴² Karaianni, I, *Ο Διγενής Ακρίτας του Έσκοριάλ, συμβολή στη μελέτη του κειμένου (Διατριβή επί ιδακτωρίῳ)*, *Μελέτες στη Νέα Ἑλληνική Φιλολογία* 1, Iannina 1976.

⁴³ Politis, L., *L'épopée byzantine de Digenis Akritas*, *op. cit.*, pagg. 574-575.

demoticista, creatosi nella prima parte del Novecento, dell'esistenza di un epos greco medievale puramente popolare: la lingua parlata a quell'epoca era ancora una lingua mista, comprendente forme lessicali, grammaticali e sintattiche proprie del Greco antico, che facilitavano in ogni circostanza il ricorso a elementi appartenenti alla lingua scritta o a quella ecclesiastica; anche dal punto di vista linguistico, l'Akritis E si rivela opera chiaramente medievale, e non neogreca. Degli apporti della lingua di E Alexiou fornisce anche una esemplificazione, elencando nella sua Introduzione i fenomeni linguistici provenienti dalla lingua scritta e dalla *koiné* ellenistica, ma soprattutto documentando l'assenza di forme tipiche dei secoli XIV e XV (tranne in casi dovuti al cosciente proposito innovatore degli scrittori), a conferma della datazione alta della redazione copiata poi, con poche rielaborazioni, nel manoscritto dell'Escorial.

Molto più omogeneo è invece il testo dal punto di vista della versificazione: nonostante la presenza di versi corrotti, ipermetri e lacunosi, che hanno fatto ipotizzare una commistione metrica senza riscontro in alcuna opera narrativa popolare tardo-bizantina, l'unico metro in cui sono composti i versi dell'opera è il decapentasilabo⁴⁴, il verso della letteratura popolare bizantina. In E esso presenta regolarmente la caratteristica dell'*ἰσομετρία*⁴⁵, la compiutezza di senso nell'ambito del verso, unita al rapporto bilanciato tra i due emistichi; anche le frequenti irregolarità nella posizione della cesura rientrano nella norma, come mostra la loro frequenza, registrata da S. Baud Bovy, nel decapentasilabo della poesia popolare neoellenica. Per il resto, il verso è regolare, non presenta cacofonie e ripetizioni dei medesimi suoni; gli iati sono rari, limitati ai casi di vocali dopo *καὶ* e dopo *νὰ*, mentre la sinizesi, più frequente, è fenomeno comune alla letteratura greca medievale e moderna.

Una presentazione generale del poema di Basilio Dighenìs Akritis, specie se focalizzata sul testo dell'Escorial, non può prescindere dall'introdurre la questione della formularità del testo, che sarà poi sviscerata nei Capitoli III e IV del presente lavoro. S. Alexiou, nella sua edizione, si pone inequivocabilmente tra coloro che valorizzano come organica e funzionale la presenza di strutture formulari nel testo E; basilare contrassegno dello stile epico, i *λογοτύποι* o formule sono definiti come «versi, emistichi, frasi tipiche che si ripetono nel

⁴⁴ Per il decapentasilabo o verso politico: Lavagnini, B., *Alle origini del verso politico*, Palermo 1983; Jeffreys, M., *The Nature and Origins of the Political Verse*, «Dumbarton Oaks Papers» 28, pp. 141-95.

⁴⁵ Il concetto, teorizzato da S. Kyriakidis, sarà meglio illustrato nel Capitolo III.

testo identici o lievemente variati»⁴⁶. L'editore sottolinea come già A. B. Lord abbia tentato un'analisi formulare su campioni tratti dalle diverse redazioni del poema, ricavandone l'impressione che E fosse il testo in cui il fenomeno si presentava più marcato, e fornisce un elenco di espressioni formulari, in quanto ripetitive, ben più ricco di quello che si deve all'autore del *The singer of tales*. S. Alexiou, però, accenna soltanto, col riferimento alla teoria di S. Kyriakidis sul parallelismo e alle relative considerazioni di R. Beaton (cfr. Capitolo III), a quello che è l'aspetto più profondo e più produttivo dello stile formulare, ossia tutti quegli schemi che funzionano da traccia alla composizione di un verso, e che vengono impiegati indipendentemente dalla ripetizione di singole parole o espressioni, e con frequenza molto maggiore. Tuttavia, le formule rappresentano secondo l'autore parte integrante del testo, inscindibile da esso, perché sono sparse in tutta l'opera e frequenti: «la stessa composizione è formulare», giacché «non esiste testimonianza» del fatto che le formule «entrarono successivamente nel testo per influenza di canti che il cantore ascoltò e che ricordò all'atto della composizione»⁴⁷.

5. Influenze

Strettamente connesso alla provenienza del materiale confluito nell'*Akritis*, ma anche alla fortuna che esso ebbe presso i contemporanei e i posteri, è il problema del rapporto osmotico di quest'opera con le altre manifestazioni in senso lato culturali con le quali venne a contatto. Si sono occupati di indagare questo aspetto studiosi come P. Kalonaros, H. Grégoire, A. Chadzìs, G. Morgan ma anche S. Kyriakidis, focalizzando di volta in volta i legami con la letteratura classica, con la produzione bizantina e tardo-bizantina, con la letteratura araba e con quella dell'Europa occidentale, con i canti popolari bizantini e neoellenici.

Alcuni passi della narrazione dell'*Akritis* sono stati affiancati a brani di autori dell'antichità classica o tarda che presentano elementi di somiglianza; episodi della vita di Ciro e di Alessandro, raccontati da Senofonte, Strabone, Arriano, hanno alcuni punti di contatto che sono serviti a una certa parte della critica a rimarcare la continuità tra il poema bizantino e la greicità classica, ma che sembrano generiche somiglianze più che familiarità del compositore con quegli autori.

⁴⁶ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. πC'.

⁴⁷ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. η'.

Kalonaros e Chadzìs evidenziarono elementi comuni all' *Akritis* in alcuni romanzi greci di età bizantina, e precisamente le *Etiopiche* di Eliodoro, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e il *Romanzo di Alessandro* dello Pseudo-Callistene, ma la verifica di S. Alexiou sembra ridurre la validità di queste osservazioni alle sole versioni G, T e A, considerando il testo escorialense immune da questa fonte di influenze.

Indubbi sono invece nell' *Akritis* gli echi dello stile delle opere di cronaca bizantine, che, in quanto scritte in una lingua semplice e ricca di vocaboli provenienti dalla lingua quotidiana e militare, erano accessibili a uomini come il poeta del Dighenìs; in effetti, anche se le notizie del poema non coincidono perfettamente con quelle storiche e geografiche, i cronisti devono aver rappresentato la principale fonte del poeta riguardo alle scorrerie arabe in Asia Minore, dal momento che in alcuni casi, come quando vengono indicati precisi toponimi, è impossibile pensare all'apporto delle sole fonti orali, che pure hanno giocato, nella loro forma poetica e in quella narrativa («ἀφηγηματικὲς παραδόσεις»), un ruolo fondamentale.

I primi studiosi, compresi quelli che credevano nella forma arcaizzante della redazione originaria dell' *Akritis*, consideravano probabile che prima dell'epos scritto fossero esistiti canti orali sullo stesso tema, utilizzati poi in qualche modo nella composizione; esistono testimonianze di analoghi processi per l'Occidente. Ovviamente, non è possibile confermare teorie del genere tramite il confronto filologico, dal momento che tali canti, qualora siano esistiti, avranno preceduto di migliaia di anni le redazioni scritte e non sono sopravvissuti. Nonostante ciò, considerata l'esistenza di canti neoellenici "akritici" che sono stati ritenuti di derivazione bizantina, questa fase preepica è stata considerata sicura o molto probabile. Studiosi come R. Beaton⁴⁸, però, hanno messo in dubbio l'esistenza di prodromi così antichi dei canti narrativi che potrebbero aver influenzato l'epos, e ha negato o ridimensionato il legame di questi canti con l'epos: si tratta di una reazione naturale a visioni iperboliche tendenti a considerare comprovata la piena identificazione dei canti neoellenici con il canto eroico bizantino e spingevano in tal modo a una data troppo antica la genesi delle ballate narrative dette *παραλογές* (cfr. Capitolo III); pertanto, nonostante la proficuità dell'indagine di R. Beaton, e la sua corretta disapprovazione della trasformazione in senso nazionalistico del mito akritico un tempo comune in Grecia, Alexiou ritiene eccessivamente prudente la tesi

⁴⁸ Beaton, R., *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge 1980, pag. 90.

che ignora le prove dell'esistenza di canti eroici più antichi della redazione scritta dell'*Akritis*. Una di tali prove è la testimonianza offerta agli inizi del X secolo dal vescovo di Cesarea Aretha, interpretata per lo più nel senso dell'esistenza di canti di contenuto eroico composti in lingua greca medievale; il rifiuto di R. Beaton di uniformarsi a questa interpretazione pare dettato dallo stesso pregiudizio, così come la sua formulazione in base alla quale il canto popolare non è necessariamente contemporaneo ai fatti cui si ispira⁴⁹, che ignora però l'altro principio per cui esso non può nemmeno essere di molti decenni più tardo rispetto ai fatti stessi. «Se i canti vengono considerati nel loro complesso neoellenici, - scrive S. Alexiou⁵⁰ - non solo diventa inspiegabile la genesi originaria dei canti di tematica bizantina, ma si perde anche la percezione della stratificazione storica, dello sviluppo nel tempo e della diversificazione dei canti», lo stesso appiattimento indotto dalla vecchia teoria, che R. Beaton confuta, in base alla quale interi canti neoellenici erano stati attribuiti all'epoca bizantina. Entrambe le teorie, ugualmente scorrette, impediscono di vedere che il canto bizantino, realistico e impetuoso come l'*Armouris* dei manoscritti, ha tutt'altro carattere rispetto alla forma lenta, diluita e smorzata sotto cui sono giunti a noi la maggior parte dei canti medievali nella loro fase neoellenica. A questo sviluppo smorzato (naturale per un così lungo intervallo di tempo) si deve la differenziazione dei canti rispetto alla loro lontana derivazione bizantina. Questa distanza non deve far pensare che non siano esistiti prodromi bizantini di determinati canti: è necessario concepire la poesia popolare bizantina e neoellenica diacronicamente, e capire che qualcosa che è iniziato nel X secolo potrà giungere molto trasformato al XIX o al XX, senza che per questo si debba trattare di un prodotto completamente diverso e nuovo. Bisanzio ebbe dunque di certo la sua poesia eroica orale, e su di essa dovette basarsi la prima composizione scritta dell'*Akritis*, altrimenti rimarrebbero inspiegati lo stile formulare e il gran numero di emistichi e versi stereotipi; la composizione scritta sarà stata non tanto una ricucitura di canti preesistenti (impedirebbe tale lettura il numero significativo di elementi linguistici dotti), quanto piuttosto un'utilizzazione abbastanza libera di materiale antico, da cui vengono tratti l'intreccio, i temi, le formule e i modi espressivi. Corretta era dunque l'affermazione di H. Grégoire circa l'organicità della relazione di E col canto bizantino e l'impossibilità di spiegarne le analogie con un tardo rimaneggiamento del testo. Nell'ambito delle influenze tra l'*Akritis* e il canto bizantino, una

⁴⁹ Beaton, R., *ivi*, pag. 90.

⁵⁰ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. 91.

menzione a parte merita il profondo legame a livello di stile, temi struttura e versificazione tra il testo escorialense e il canto bizantino di *Armouris*, che è infatti considerato da G. M. Sifakis⁵¹ come l'unico testo, a parte E, testimoniante l'esistenza della tradizione poetica orale greca. Oltre agli episodi dell'attraversamento dell'Eufrate inondato, della preghiera al «*Κὺρ Ἥλιος*», e alla similitudine tra i cavalieri e le stelle e le foglie, in cui le somiglianze si spingono fino ai particolari e alla formulazione espressiva, va notata la presenza di formule e riempitivi metrici comuni all'*Armouris* e all'*Akritis* E. Poiché dunque S. Alexiou, nell'edizione del canto del 1985 contestuale a quella di E, è in grado di fornire indizi per i quali l'*Armouris* sarebbe anteriore alla composizione originaria popolare dell'*Akritis*, si può accogliere l'ipotesi che il compositore, assieme al resto della materia epica che utilizzò, si servì anche di questo testo fino a dividerne alcuni temi e determinate formule.

Se dunque l'*Akritis* E fu debitore nei confronti della materia e dello stile del canto bizantino, esso divenne a sua volta una fonte per il canto popolare neoellenico, specie per il gruppo degli akritici, fatto sul quale S. Alexiou concorda con l'analisi di A. Chadzìs⁵²; data la maggiore adeguatezza della lingua e dello stile di E a una diffusione presso un pubblico popolare, è naturale che la sua influenza possa essere stata più netta, ma non va escluso il passaggio ai canti popolari anche di elementi appartenenti alle altre redazioni. Tale influenza non va comunque intesa nel senso dell'utilizzo di interi brani del poema come canti, come nel caso della *ἀπομνημόνευση* della letteratura cretese, che presupponeva una tradizione manoscritta e poi a stampa, e l'abitudine alla lettura, e che diede luogo al riflesso anche molto diretto delle opere sulla tradizione orale; nel caso dell'*Akritis* va invece ipotizzato che la lettura o l'ascolto del poema abbia fatto da stimolo all'ispirazione popolare per la creazione di nuovi canti, dinamica che implica differenze tra il poema e i canti, e che ha una precisa causa nel fatto che il testo medievale dell'*Akritis*, che era molto invecchiato nella lingua e nel contenuto, e che perciò presentava non poche difficoltà di comprensione (peraltro non ovviate dalla lettura, essendo le popolazioni micrasiatiche per lo più analfabete e non circolando presso di esse manoscritti né tantomeno versioni a stampa del poema), non poteva essere utilizzato nella tradizione orale successiva senza operare variazioni.

⁵¹ Sifakis, G. M., *Ἡ προφορικότητα στὴ μεσαιωνικὴ δημώδη ἑλληνικὴ γραμματεία: προβλήματα καὶ προτάσεις*, in Panajotakis, N., (a cura di), *Origini della letteratura neogreca, Atti del secondo Congresso Internazionale «Neograeca Medii Aevi»* (Venezia 7-10 novembre 1991), Venezia, Istituto Ellenico, 1993, pp. 267-284.

⁵² Alexiou, S., *op. cit.*, pag. ρκζ'.

Nonostante ciò, il legame dei canti col testo bizantino si rivela immediatamente nella presenza nei primi di nomi propri tipici del secondo: come ha riconosciuto anche R. Beaton⁵³ non è una coincidenza che canti dal contenuto anche molto diverso abbiano come protagonisti Dighenìs, Filopappo, la Liojenniti, Microkostantino, Jannakòs, Aliandris, o loro varianti. Oltre ai nomi, però, un gruppo di canti popolari neoellenici ha tratto dall'*Akritis* una varietà di temi ed elementi, che già H.-G. Beck aveva censito⁵⁴, e che sono state oggetto di studi specifici da parte di J. Mavrogordato⁵⁵ e R. Beaton⁵⁶. Episodi del poema che hanno avuto molta fortuna nella tradizione orale sono stati in particolare: a) il ratto della sposa da parte di Dighenìs, con la variante del ratto da parte di predoni; b) il gruppo costituito dai canti sulla morte di Dighenìs; c) la rievocazione delle imprese dell'eroe ai compagni e alla moglie, ritenuto da H.-G. Beck uno dei motivi più antichi; d) il racconto della morte violenta della moglie di Dighenìs, anch'esso antico, dati anche i punti di contatto col gruppo di canti sul ponte di Arta⁵⁷. Specie per i canti sulla morte di Dighenìs, ma anche per gli altri episodi, va ricordata la presenza di molti canti differenti che declinano il motivo in vari modi spesso anche indipendenti dall'epos; questa situazione, soprattutto nei casi in cui il raffronto è stato condotto sulla base della "dotta" redazione di Grottaferrata, ha talvolta reso difficoltosa l'identificazione delle analogie, suggerendo erroneamente di accentuare la distanza tra epos e canti. In realtà, la principale differenza tra il poema e i canti neoellenici consiste nel fatto che i questi ultimi, com'è naturale, si sono diradati o perduti gli elementi tipici della prima parte del poema, il *Canto dell'emiro*: i toponimi della Siria e gli altri fatti storici, linguistici e di costume del mondo arabo, incomprensibili a partire da un certo momento, non potevano conservarsi nella tradizione orale dei canti; la contrapposizione etnica greci-arabi veniva superata storicamente, e di conseguenza scomparve dai canti, mentre nelle redazioni scritte dei poemi di Armouris, di Andronico e di Dighenìs si conservò, e mentre in alcuni canti Dighenìs non smette di essere avversario dei Saraceni, in altri, chiaramente costruiti su un orizzonte bizantino e arabo, entrano elementi molto più recenti, fino alla presa di

⁵³ Beaton, R., *Was Dighenes Akritis an Oral Poem?*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 (1981), pag. 26 e Id., *Folk poetry*, op. cit., pag. 79.

⁵⁴ Beck, H.G., op. cit., 1988, pag. 153-163.

⁵⁵ *Digenes Akrites*, edited with an Introduction, Translation and Commentary by J. Mavrogordato, Oxford 1956, pagg. 258-9.

⁵⁶ Beaton, R., «*Digenes Akrites*» and *Modern Greek Folk Songs, A reassessment*, *Byzantion* 51 (1981), pag. 30 e segg.

⁵⁷ Beck, H.G., op. cit., 1988, pag. 153-163.

Costantinopoli da parte dei Turchi⁵⁸. Parallelamente, assumeva un ruolo dominante l'elemento fantastico, meraviglioso e sovrannaturale, che si sostituiva al carattere realistico prevalente nella fase bizantina. Infine, si segnala l'importanza di studi che hanno evidenziato in maniera particolareggiata le corrispondenze formali tra il poema e i canti neoellenici, come il lavoro di I. K. Prombonas, illuminante per i futuri approfondimenti dei quali si darà conto nel prossimo Capitolo⁵⁹; già S. Alexiou, nella sua edizione, fornisce del resto un primo elenco⁶⁰ di espressioni formulari comuni all'*Akritis* e ai canti.

Chiare influenze di un testo analogo all'*Akritis* si ravvisano anche in manifestazioni letterarie popolari tardo-bizantine: i versi prodromici I 176, 232, III 168 sono imitazione consapevole di un tale testo, in quanto il loro stile e la terminologia bellica sono stati chiaramente creati in ambito akritico, e non in ambito prodromico, dato il carattere borghese di quest'ultimo; del resto, il poeta dei canti prodromici conosce l'*Akritis* perché lo nomina esplicitamente in due passi (III 164-166 e III 400y) ⁶¹. Ha dimostrato la dipendenza dall'*Akritis* E di alcuni passi delle poesie prodromiche G. Morgan, evidenziando la presenza di uguale terminologia, stile, struttura, ritmo. A. Chadzis ha poi ipotizzato che tali influenze siano da attribuire ai canti akritici, che avrebbero esercitato il loro influsso sia sui poemi prodromici che sull'*epos*, mentre S. Alexiou non ritiene necessario pensare ai canti come unico canale di influenza, giacché sostiene che nella categoria akritica a Costantinopoli si facessero rientrare indifferentemente i canti e le redazioni scritte. Anche l'*Achilleide* presenta tracce dell'imitazione di un testo molto vicino a E, nell'intreccio, nei temi e nella formulazione espressiva; l'impronta occidentale e la presenza di termini franchi ne indicano l'età più tarda, e dunque la possibilità che abbia subito l'influenza della redazione popolare dell'*Akritis*. La Karaianni ha invece illustrato la vicinanza tra l'*Akritis* e il romanzo cavalleresco di *Libistro*, opera del XIV secolo appartenente al moderno genere letterario dipendente dall'Occidente, caratterizzata dal sentimentalismo sdolcinato e da lunghi aggettivi composti, il cui eroe è il nobile latino Βερδερίχος; il raffronto è stato recentemente oggetto di uno studio particolareggiato di T. Lendari⁶². L'opera echeggia in effetti in vario modo il

⁵⁸ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. ρλ'.

⁵⁹ Prombonas, I. K., *Ακριτικά Α'*, Atene 1985.

⁶⁰ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. ρκθ'.

⁶¹ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. ρκγ'.

⁶² Lendari, T., *Τόσο κοντά και τόσο μακριά: ο Διγενής και ο Λίβιστρος του χειρογράφου Esc. Ψ IV 22. Μία συγκριτική εξέταση*, in *Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές και εκδότες, Πρακτικά*

Dighenìs, pre-franco dunque precedente, e a quell'epoca molto conosciuto. Ma gli echi del mito akritico e del suo eroe più rappresentativo arrivano fino alla letteratura neogreca, con l'opera di K. Palamàs, A. Sikelianòs, N. Kazantzakis.

Si è discusso anche sui legami dell'*Akritis* con la letteratura araba medievale. S. Alexiou fa in primo luogo riferimento alla *Delhemma*, romanzo arabo in cui compare un personaggio di nome Akrates, che secondo H. Grégoire, con cui Alexiou concorda, dev'essere identificato con Dighenìs. Altra opera legata alla poesia eroica bizantina, almeno come fonte, è la storia del re di Baghdad Omar al Nouman, dalle *Mille e una notte*; in questo caso, sono ravvisabili alcune somiglianze che investono il tema dell'incontro e della dialettica tra Arabi e Bizantini, oltre che qualche particolare (lotta contro una donna travestita da uomo, analoga all'episodio di Maximou). Significativa, a questo proposito, pare comunque l'osservazione generale di M. Canard⁶³, in base alla quale le analogie tra le due letterature discendono naturalmente dal riferimento a un comune patrimonio di memorie, tradizioni, leggende, fatto di alterne vicende che hanno visto protagonisti i due popoli al di qua e al di là della frontiera dell'impero. Ad esempio, lo storico arabo Tabari del IX-X secolo ha trasmesso una leggenda riguardante Harun ar Rashid, che narra una storia molto simile, nelle tematiche e nei particolari, al canto dell'emiro, fatto ancora più significativo se si pensa all'identificazione del padre dell'emiro Aaron con Harun stesso: doveva trattarsi di una delle leggende fiorite intorno al personaggio di Harun, e patrimonio comune dei due differenti popoli. Alcune somiglianze sono state osservate anche nel poema turco del *Figlio del cieco - Köroglu* che circolò stampato in caratteri greci presso i cristiani turcofoni dell'Asia Minore, e di cui esistono registrazioni dalla tradizione orale turca; S. Kyriakidis ha affermato che l'opera ha subito l'influenza dell'*Akritis* o della materia epica akritica⁶⁴.

Esiste poi anche una redazione slava del Dighenìs, *Devgenij*, chiaramente dipendente dall'epos greco, salvatasi in lingua russa antica, in testi manoscritti che vanno dal XIII al XV secolo; le corrispondenze con i testi greci sono talvolta puntuali, anche se si verificano spostamenti di episodi, aggiunte ed eliminazioni di parti. L'idea di H. Grégoire che il testo conserverebbe una forma più antica del poema, "censurata" nelle redazioni greche per eliminarne la componente pauliciana e anti-imperiale, è priva di fondamenti, come è

Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα, 23-26 Μαΐου 2002, προς τιμήν των Hans Eideneier και Arnold van Gemert, Iraklio 2005.

⁶³ Alexiou, S., *op. cit.*, pag. πτε'.

⁶⁴ Alexiou, S., *ivi*.

dimostrato dal fatto che le redazioni slave non conservano la ricchezza di toponimi e di elementi della vita quotidiana bizantina e araba che invece le redazioni greche possiedono. Tra le varie differenze, Alexiou ricorda l'episodio in cui l'imperatore Basilio invita per iscritto Dighenìs, che rifiuta di andare, causando uno scontro armato, per poi rifiutare anche di inchinarsi all'imperatore, finché lo batte e diviene re, variazione che, insieme alle altre, viene interpretata da Alexiou come un intervento volto a conferire alla narrazione un carattere più popolare e fiabesco: la sconfitta dell'imperatore è funzionale solo a far sì che l'eroe diventi alla fine re, come nelle favole, e non adombra alcuna rivendicazione politica o nazionalistica che possa far sospettare una rivolta pauliciana o anche slava anti-imperiale.

È stato ancora sostenuto un possibile legame tra l'*Akritis* e il racconto armeno di *David da Sasoun*, noto per la prima volta, da una locale tradizione orale, nel 1874. Dalla trama risultano anche qui analogie non sostanziali, che possono essere ricondotte alla teoria generale di Canard relativa alla condivisione di un patrimonio in senso lato "mitico".

Infine, si è indagato su influenze o echi dell'*Akritis* nella poesia dell'Europa occidentale. L'informazione più impressionante, cui ho già fatto cenno, riguarda la vasta diffusione di una forma epica nota col nome di *Dighenìs* nel XIII secolo in Occidente, informazione contenuta in un poema olandese sulla vita di Cristo del 1271; qui, insieme ad altri eroi epici (Roland, Olivier, Alexandros e così via) è ricordato Dighenìs, del quale si dice che visse tormenti per l'amore di una donna; l'anonimo olandese specifica i nomi dei poemi relativi a ciascun eroe, condannandoli come non vantaggiosi per l'anima, al contrario del proprio. Anche Hesselring, che segnala la fonte olandese, concorda che il pubblico non era ignaro dell'esistenza dell'eroe bizantino, e ipotizza l'esistenza di una versione francese o fiamminga, perduta, la quale, nota S. Alexiou, se realmente esistita, sarebbe la prima traduzione in una lingua europea di un'opera poetica neogreca.

6. Lo sfondo storico

Non è possibile concludere una panoramica generale sul poema di Basilio Dighenìs *Akritis* senza accennare a una questione che ha a lungo impegnato gli studiosi, talvolta anche a scapito di ricerche più proficue: la ricerca nella narrazione di precisi riferimenti storici e geografici. In quest'ambito, spiccano gli studi condotti da H. Grégoire nella prima metà del Novecento, per la tenacia e la perizia con cui l'autore vagliò ogni possibile fonte alla ricerca di precisi punti di riferimento; i risultati sono stati per lo più confutati, ma talvolta le

identificazioni proposte convincono ancora gli studiosi contemporanei. Per il presente paragrafo mi servo della sintesi condotta da S. Alexiou alle pagg. νδ'-ξη' dell'Introduzione alla sua edizione di E.

Il contenuto del Dighenìs dà ragionevoli indizi che l'opera debba collocarsi, dal punto di vista della materia storica, nella fase di pacificazione greco-araba del X secolo, che cominciò quando i bizantini ritornarono in Siria e sui confini orientali dell'impero, corrispondenti all'Eufrate⁶⁵; alle spalle di questa realtà fa capolino il recente passato, lungo periodo immediatamente precedente di lotte sanguinose, incursioni, stragi, prigionie e scontri: gli ingredienti narrativi della prima sezione dell'opera. Tali tracce sono presenti anche nel Canto di Armouris e nel Figlio di Andronico, opere vicine all'Akritis E per lingua, stile, versificazione e temi, ma più evidenti in quest'ultimo. Non è un caso che nel Κάστρο τοῦ Παχέ viva la madre del primo emiro di Siria Mousourou, padre di Dighenìs e figlio di Aaron, se si considera che alla fine dell'VIII secolo Raqqah era la sede del celebre califfo abasside Harun ar Rashid, noto in area bizantina colla variante ebraica del nome Aaron. Le incursioni dei discendenti dell'emiro nell'Asia Minore bizantina sono ricordate ai vv. 255-260 di E. L'escursione del padre dell'emiro fino al mare, ricordata dalla madre, traspone forse una vicenda storica della vita di Harun, che si spinse fino alle coste della Propontide. Al v. E 732 è citata con precisi riferimenti geografici una spedizione araba che trova pure riscontro nelle fonti storiche, così come (vv. E 262-263) l'impresa di risalire il fiume Ἐρμῶν per conquistare l'Armenia, notizia che si trova in Teofane e in Anna Comnena. Le parole dell'emiro (v. E 150) rispecchiano anche la situazione di lotta da un lato contro i Bizantini, dall'altro contro i Persiani, tipica, sempre in base a Teofane, del secolo VII. Anche del nonno dell'emiro è stata proposta, da Karolidis e Grégoire, un'identificazione plausibile, con il personaggio storico dell'inizio del secolo VIII Maslamah, che assediò Costantinopoli; egli non era certo il padre di Harun, ma ciò non impedisce l'identificazione perché nella tradizione poetica medievale sono molti gli esempi di creazione di parentele tra personaggi di rilievo, basti pensare a quella istituita tra Roland e Carlo Magno. Nel nostro caso, c'è anche una corrispondenza cronologica tra i personaggi del testo e quelli storici a cui sarebbero ispirati. Alla dinastia abasside appartiene anche il califfo del XII secolo Mustarshid, che ricorda Μουσταρσί(η), zio dell'emiro (v. E 261), mentre Μουσης del v. E 506 potrebbe adombrare, tra la varie possibili ipotesi, il fratello di Harun, riferito da Teofane come Μωσης. Sono state individuate altre corrispondenze relative a personaggi secondari dell'Akritis, tra cui quella di Καροήλης con il capo pauliciano Καρβέας, legame, di per sé non impossibile, che però ha portato H. Grégoire a considerare erroneamente l'Akritis un testo pauliciano⁶⁶.

Particolare significato dal punto di vista storico ha la citazione dei Χασιόιοι (Κασιόιοι, E v. 245 e segg.), soprattutto in relazione alla città siriana di Emek – Emesa – Χέμψ – Hims: si tratta dei fanatici terroristi Ismaeliti Hashishin (Assassini), che avevano grande influenza su questa città, e la cui uccisione del governatore arabo Janah al Dawla nel 1102-1103 nel tempio musulmano di Hims generò enorme impressione sui contemporanei.

Sono inoltre ricordati toponimi arabi rari o unici per un testo greco, oltre a elementi del costume, istituti amministrativi, figure istituzionali che appartengono alla storia. Tra gli altri elementi relativi alle etnie micrasiatiche ricordati nel poema, un discorso a parte meritano quelli Armeni. La "teoria armena" di N. Adontz⁶⁷ e H. Bartikian⁶⁸ ipotizza che dietro alcuni nomi delle

⁶⁵ Grégoire, H., *Autour de Digénis Akritis, Les cantilènes et la date de la recension d'Andros-Trébizonde*, Byzantion 7, 1932, pag. 288.

⁶⁶ Grégoire, H., *Michel III et Basile le Macédonien dans les inscriptions d'Ancyre, Les sources historiques de Digénis Akritis*, Byzantion 5, 1929-30, pag. 329.

⁶⁷ Adontz, N., *Les fonds historiques de l'épopée byzantine D. Akritis*, Byzantinische Zeitschrift 29, 1929, pagg. 198 e segg.

varie versioni del poema siano da leggere nomi armeni; questo metodo rischia però di far perdere la visione d'insieme e il contatto con la realtà storica: gli esempi che Alexiou trae dalle teorie dei due studiosi non lasciano dubbi circa il fatto che le loro identificazioni, oltre a non tener conto di alcuni presupposti linguistici, amplificano l'importanza di una somiglianza tra nomi non considerando che la tensione generale della vicenda narrata oppone i Bizantini non agli Armeni, ma agli Arabi, nonostante l'Armenia, come regione geografica, sia nominata nell'opera.

All'interno del popolo bizantino, dei Cristiani di lingua greca dell'Asia Minore, si colloca la grande famiglia patriarcale della fanciulla e dei suoi cinque fratelli, la famiglia storicamente nota dei Doukas (οἱ Δουκάδες, v. E 137). Il padre, esiliato per ribellione, e mai nominato nel poema, può essere identificato in Andronico Doukas, autoesiliatosi perché perseguitato in seguito a una ribellione nel 908 d.C. e noto da cronisti bizantini e dal relativo canto, mentre il figlio più piccolo, l'unico chiamato nel poema col proprio nome di battesimo, sarà *Il figlio di Andronico* del famoso canto: in questo modo il personaggio di Dighenis si collegherebbe al ciclo eroico più ampiamente diffuso nell'Asia Minore bizantina; anche alla famiglia della madre dei cinque fratelli viene attribuita una identificazione (v. E 138).

Significativa è anche la ricostruzione di alcuni toponimi, uno dei quali (v. E 921) sembra indicare una città che fu sede di un θέμα acritico sotto Costantino Porfirogenito.

Nella versione dell'Escorial dell'*Akritis*, compaiono anche termini tecnici rari riguardanti la realtà storica della vita bizantina: tipi di abbigliamento o armamento, movimenti del combattente in battaglia, cavalli e loro bardatura, che appartengono al mondo delle tattiche bizantine in Costantino Porfirogenito e nei cronisti.

Il legame dell'*Akritis* con la realtà storica di una determinata epoca è verificato anche da quanto dice Costantino Porfirogenito riguardo agli "sposi Saraceni", che si battezzavano e si imparentavano con casati di Cristiani dei θέματα di confine: a tali "sposi saraceni" il potere (bizantino) concedeva per tre anni l'esenzione fiscale, per incoraggiare questo tipo di diserzioni. Data la frequenza di tali situazioni, non c'è motivo di ipotizzare, come è stato fatto, identificazioni precise dell'emiro con personaggi storici.

La base storica del poema è comunque accertata anche dal suo legame con l'importante istituto bizantino degli ἀκρίτες. Dall'età di Alessandro Severo ai soldati dei confini (*limitanei*) venivano offerte concessioni quali proprietà ereditarie, dietro l'obbligo di servire, essi stessi e i loro eredi, nell'esercito. Il ruolo era duplice, perché si trattava di combattere non solo contro gli invasori, ma anche contro i ribelli, ovvero rispettivamente Arabi e apeliti. Quando furono organizzati i θέματα, vennero riorganizzati anche gli akriti: notizie del X secolo ci informano di proprietà ereditarie dei soldati, dei loro salari e della necessità di proteggere tali proprietà dai grandi proprietari terrieri; obblighi dei soldati erano l'armamento, il mantenimento dei cavalli, i turni di guardia e il combattimento in caso di guerra. Il termine ἀκρίτης, che rende, in forma probabilmente popolare e orale, il Latino *limitaneus*, si trova per la prima volta in Costantino Porfirogenito; in seguito ai successi bizantini contro gli Arabi sotto il Porfirogenito e sotto Romano Lacapeno, e soprattutto con la riconquista bizantina della Cilicia e di parte della Siria con Niceforo Foca e con la rinnovata presenza in Siria sotto Basilio II, i confini dell'Impero si stabilizzano, Saraceni e Bizantini convivono pacificamente e l'azione degli akriti si rivolge soprattutto a nemici interni. È la fase che costituisce la realtà storica del poema. Sotto Costantino Monomaco gli akriti persero l'esenzione fiscale di cui godevano quando erano più rari e più necessari; infine, nella seconda metà dell'XI secolo, gli akriti erano abbastanza indipendenti e si occupavano soprattutto di imprese locali o personali, contro toparchi non solo stranieri ma anche cristiani.

Dalla collocazione storica dell'opera discende anche la sua indubbia dimensione sociale. Come dimostrano le misure legislative del X secolo, con le quali il governo cercò di proteggere

⁶⁸ Bartikian, H., *Notes sur l'épopée byzantine Digénis Akritas*, Revue des Etudes Armeniennes 3, 1966, pagg. 147 e segg.

le proprietà dei soldati dai grandi proprietari terrieri, gli abitanti di questi terreni costituirono una classe di contadini liberi, privilegiati e benestanti, anche se inferiori ai grandi proprietari. In quest'ottica, il matrimonio di Dighenìs con la figlia dello stratego di Lykandos umilia i fratelli di lei, e viene a stento accettato dai genitori, perché simboleggia il tentativo da parte della classe degli akriti di eguagliare il livello della vera aristocrazia, anche militare, dell'Asia Minore; in tal modo, Dighenìs può divenire analogo ai *comtes de marches* francesi e ai *Markgrafen* tedeschi; egli si vanta della nobiltà della sposa (v. 1569), e istituisce una differenza tra imprese da contadini e da signori (vv. 745 e segg.). Non c'è dubbio che per il semplice lettore o ascoltatore dell'epoca dei canti akritici questa aspirazione alla parità era percepibile e rappresentava uno degli aspetti basilari dell'opera; la parità diviene compiuta con il sorgere della dimora dell'eroe, e la realizzazione del meraviglioso giardino sulle rive dell'Eufrate. Particolarmente significativo che in un poema satirico antimonastico di Prodromo l'Akritis, che sfida alla pari i proprietari terrieri, viene visto come l'unico in grado di contrastare il malcostume anche dei monaci. D'altro canto, le lotte di Dighenìs contro gli apelati rivelano la tensione tra i rispettivi mondi, perché i briganti dei monti minacciavano i privilegi dei soldati-contadini.

Accanto a personaggi e fatti storici dei secoli dal VII al XII, e accanto a elementi che rispecchiano la vita sociale e militare nelle regioni akritiche soprattutto del X secolo, sono rappresentati nell'opera anche personaggi legati a un mondo ben più antico. Cinnamo, ad esempio, osserva H. Grégoire, potrebbe rappresentare la memoria popolare dell'omonimo capo parto del I secolo d.C.; se è vero che si tratta di un cognome diffuso a Bisanzio e che il personaggio del poema ha anche un nome di battesimo, Leone, è però altrettanto vero che la circostanza assume più importanza in combinazione con altre analoghe osservazioni, che impediscono di considerarla una coincidenza. H. Grégoire identifica il capo degli Apelati, Filopappo, con l'ultimo re del regno greco-parto della Commagene, regione tra l'Eufrate e l'Antitauro; egli morì ad Atene agli inizi del II secolo d.C., e appartiene a lui il monumento sul colle detto Filopappo; non regnò mai sulla sua terra, che fu annessa dai Bizantini nel 72 d.C., ma conservò il titolo di re, ed è facile che la sua memoria, alimentata dalle statue colossali di Antioco I, Mitridate I ed Eracle ancora conservate in Commagene, sopravvisse a lungo quale simbolo dell'indipendenza della regione. Terza identificazione proposta da Grégoire è quella che riguarda l'amazzone Maximou, il cui nome si trova uscente in -ou nelle versioni E e G, mentre regolarizzato in -w nelle più recenti T e A. Si tratta di un diminutivo del nome latino Maxima, e Grégoire lo collega ad un'iscrizione tombale del II secolo d.C. scoperta tra le città di Sebastopoli e Sebastia (cfr. p. ξC') in cui la comparsa del termine "amazzone" accanto a quello della donna avrebbe dato luogo al formarsi di una leggenda. S. Alexiou però è sicuro che la leggenda di Maximou, l'amazzone di Sebastia, sia molto più antica, nata probabilmente in epoca romana, in relazione a ricordi locali dell'antico mito delle Amazzoni, e tramandata oralmente; ciò non è improbabile, considerata la permanenza, nell'immaginario bizantino, di altri personaggi secondari del mito antico, soprattutto nella zona del Ponto, che era proprio la patria delle Amazzoni antiche. Del resto, anche la componente erotica dell'episodio appartiene al mito originario.

Ha osservato H. Grégoire che accade che i personaggi del mito antico vengono trasposti in figure moderne, che Dighenìs affronta e vince, prendendo il sopravvento nella costruzione del patrimonio mitico medievale. M. Jeffreys si è spinto ancora più oltre, ipotizzando che anche lo stesso Dighenìs sia di provenienza antica e che si colleghi agli ultimi re della Commagene, anch'essi a quanto sembra di origini miste (greca e persiana), come mostrerebbero epigrafi funerarie di Antioco I, figlio di Mitridate e di Laodicea, discendente di Seleuco; lo studioso ipotizza che la millenaria tradizione dei re di origine mista della Commagene, oltre che elementi della storia di Alessandro, collegano il X secolo con la tradizione moderna dell'emiro saraceno e di suo figlio. Questa ipotesi non va esclusa, ma va osservato che anche solo le lunghe lotte tra Arabi e Bizantini in Siria, Mesopotamia e Asia Minore, e le relazioni pacifiche tra questi popoli nei periodi di pausa, basterebbero a dare vita a una forma eroica ideale di duplice origine. Ciò è accertato da analoghe circostanze nella tradizione epica occidentale.

D'altro canto, l'indubbia base storica medievale del poema non deve indurre a credere che Dighenìs sia da identificare con un determinato personaggio storico. L'identificazione, proposta da Grégoire, con il turmarca Diogene, ucciso durante una incursione araba nel 788, non sembra abbastanza fondata; il nome Διογένης, che compare nel calendario, non può derivare dall'aggettivo διγενής, noto nel secolo VIII e usato anche per l'imperatore Leone V: come si è visto a proposito degli "sposi saraceni", l'origine mista rappresenta una realtà storica e non può essere ricondotta a una semplice confusione linguistica. D'altra parte, Dighenìs Akritis il Cappadoce ha anche il suo nome di battesimo, Basilio, che è legato non all'omonimo imperatore (la somma autorità è non a caso ignorata nel testo E), ma più verosimilmente a Basilio il Grande, ierarca di Cesarea.

Per queste ragioni e stando agli indizi esistenti, è preferibile considerare Dighenìs non un personaggio storico, ma piuttosto come una ideale personificazione degli akriti e soprattutto di quelli nati da unioni miste e aventi perciò nella propria origine l'elemento arabo.

CAPITOLO II
I CANTI POPOLARI GRECI

Premessa

I canti popolari greci fondono insieme tre “linguaggi” umani: la poesia, la musica e la danza⁶⁹. Ciò li rende dei potentissimi sistemi comunicativi, perché la pluralità dei mezzi utilizzati assicura l’efficace trasmissione del messaggio dall’emittente al ricevente.

Tale pregnanza è poi accentuata da un altro fatto, che distingue la letteratura popolare da quella dotta: all’interno della prima rientrano solo opere che esprimano informazioni e concezioni condivise dall’intero gruppo sociale, e prive di qualunque indugio sulla sensibilità personale del poeta. Infatti, qualora venga composto un canto non in linea con la “coscienza collettiva” (più avanti), esso non diventerà parte del patrimonio popolare, a meno che le sue successive esecuzioni non intervengano ad epurarlo dagli elementi non intonati.

Queste caratteristiche fanno del canto popolare greco l’ambito in cui si esprime “*la forme la plus élaborée de la pensée collective*”⁷⁰, e dunque rendono l’indagine su di esso, oltre che estremamente affascinante dal punto di vista estetico-letterario, anche piena di interesse dal punto di vista etnologico-folklorico.

Ma come si è arrivati alla creazione di un patrimonio di canti popolari di tale vastità e valore artistico?

1. Le origini storiche dei canti popolari greci

Presupposto indispensabile alla nascita di una tradizione letteraria popolare è la presenza di una società ad economia chiusa, con uno sviluppo culturale limitato⁷¹. Ma questa dinamica, considerata valida in generale per tutte le società, si complica in ambito greco a causa del riferimento obbligato alla Classicità, che suscita domande circa l’esistenza o meno di qualche continuità tra le elevate espressioni poetiche dei Greci antichi e la successiva tradizione dei canti popolari.

Come si vedrà nel corso della presente esposizione, gli studi volti a dimostrare l’esistenza di tale continuità sono senza dubbio i più abbondanti tra quelli dedicati ai canti popolari tra l’Ottocento e il Novecento⁷², e questo dimostra da un lato che i Greci stavano raccogliendo le prove della loro discendenza dagli illustri antenati, dall’altro che i canti

⁶⁹ Accademia di Atene, Pubblicazioni dell’Archivio folklorico, n. 7, Atene 1962, pag. ε’.

⁷⁰ Saunier, G., *Adikia, Le Mal et l’Injustice dans les chansons populaires grecques*, Parigi 1979, pag. 20.

⁷¹ Accademia di Atene, pag. ζ’.

⁷² Politis, A., *Tò δημοτικό τραγούδι*, Iraklio 2010, pag. 259 e segg.

popolari, per essere apprezzati, avevano bisogno di una “legittimazione” quale poteva essere il loro legame con la poesia e la mitologia classiche.

La conquista più importante della corrente critica greca di impianto morfologico, semiotico, strutturalista, sarà in seguito quella di studiare e valorizzare il canto popolare greco in se stesso, a prescindere da ciò che testimonia o ricorda; ma dall’interno di questa corrente provengono anche le più convincenti osservazioni riguardo alla linea evolutiva che collega certe manifestazioni culturali se non classiche, di sicuro tardo antiche, ai canti: mi riferisco in particolare allo studio di S. P. Kyriakidis intitolato *Le origini storiche della poesia popolare neoellenica*⁷³. In questo studio, l’autore, dopo aver puntualizzato che il carattere orale dei canti rende impossibile una ricostruzione storica definitiva delle loro origini, afferma che alcune valide ipotesi possono comunque essere delineate a partire da poche testimonianze documentabili. Per esempio, la scoperta del “ciclo acritico” (cfr. paragrafo successivo), un gruppo di canti che per il loro contenuto vanno fatti risalire al IX secolo, costituisce un elemento di datazione abbastanza stabile, dunque un buon punto di partenza. La riflessione di Kyriakidis si avvale poi di considerazioni di carattere terminologico: il termine “τραγούδι” (“canto”) deriva evidentemente dall’antico “τραγωδία” (“tragedia”), che già dal I secolo d.C. era utilizzato nel senso di “canto”⁷⁴; il termine “παραλογή”, indicante un gruppo di canti popolari greci corrispondenti alle “ballate” della poesia popolare europea, e descritti da Goethe come epico-lirici e insieme drammatici⁷⁵, sembra discendere invece da quello, appartenente pure all’ambito drammatico, di “παρακαταλογή”. Kyriakidis, basandosi su notizie che ricava da Plutarco e da Aristotele, e sugli studi di autori recenti che si sono occupati dell’argomento⁷⁶, afferma che la “παρακαταλογή” era una modalità di recitazione molto usata in ambito tragico, intermedia tra il “parlato” e il canto vero e proprio, caratterizzata dall’accompagnamento musicale della lira secondo certe fonti, del “klepsiambo” secondo altre; inoltre, riporta l’opinione dello studioso W. Christ⁷⁷, il quale collega la “παρακαταλογή” ai vari tipi di tetrametro (trocaico, anapestico, giambico), in quanto particolarmente adatti alla danza: elemento che collega questa tecnica di recitazione

⁷³ Kyriakidis, S. P., *Αί ιστορικά αρχαί τῆς δημόδου νεοελληνικῆς ποιήσεως*, Salonico 1934 (in Kyriakidis, S. P., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, (Raccolta di studi), Atene 1978, pagg. 169-187.

⁷⁴ Kyriakidis, S. P., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 173.

⁷⁵ Kyriakidis, S. P., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 184.

⁷⁶ *Ivi*, pagg. 173 (note).

⁷⁷ Christ, W., *Die Parakataloge im Griechischen und Römischen Drama*, Munchen 1875.

ai canti popolari, di cui, come sappiamo, la danza è parte integrante⁷⁸. Proseguendo su questa linea, Kyriakidis evidenzia un altro livello di contatto tra le opere teatrali classiche e i canti popolari: quello metrico. Il decapentasilabo, il verso di gran lunga prevalente nei canti, è stato interpretato come l'evoluzione del tetrametro trocaico o, come sostiene Kyriakidis, del tetrametro giambico catalettico⁷⁹, metro molto usato nella commedia antica.

Kyriakidis elenca poi le osservazioni di carattere storico e morfologico che lo hanno condotto a formulare la teoria del legame tra il teatro antico e i canti popolari. La tragedia e la commedia del periodo classico avevano, come è noto, una forte diffusione; in epoca romana, seppure con diverse funzioni, le forme teatrali accrebbero la loro importanza, e divennero l'unica modalità attraverso cui il pubblico poteva accostarsi al patrimonio mitologico dell'antichità. Anche le tragedie classiche continuarono ad essere riproposte, ma si diffuse l'abitudine di scindere la loro originaria coesione di poesia, musica e danza, che venivano eseguite singolarmente, affidate rispettivamente alla figura del "τραγωδός" che declamava i brani dialogici in trimetri giambici, ad un altro tipo di "τραγωδός" che si esibiva invece nei brani lirici, e all'attore del "pantomimo tragico" che raccontava l'intreccio narrativo con la sola forza espressiva della mimica e della danza. In particolare, il pantomimo era accompagnato da canti chiamati "*fabulae salticae*", la cui composizione era affidata spesso a poeti famosi, ma che Plutarco definisce "popolari"⁸⁰. Tali canti, dovendo accompagnare la "narrazione" muta dell'attore, avranno avuto una loro trama autonoma, diversamente dalle parti liriche della tragedia antica. A tale carattere narrativo, si saranno aggiunte parti drammatiche, corrispondenti alle scene di dialogo mimate dall'attore, che da solo interpretava più personaggi servendosi di diverse maschere. Da altre fonti si ricava poi che i canti di accompagnamento comprendevano anche parti liriche. Se poi consideriamo che la loro estensione sarà stata corrispondente alla durata del pantomimo, che è più breve della tragedia, e che il metro sarà stato uno dei più adatti alla danza, il quadro che ne risulta fa coincidere la descrizione dei canti pantomimici con le ballate neoelleniche. Ma Kyriakidis trova anche altri elementi utili ad avvalorare quest'ipotesi: la notizia secondo cui, nel corso

⁷⁸ Per i balli greci, cfr. Tyrobolà, B. K., *Ελληνικοί Παραδοσιακοὶ Χορευτικοὶ ρυθμοί*, Atene 1992.

⁷⁹ Kyriakidis, S. P., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 175. Per la discussione sull'origine del decapentasilabo, rinvio al volume di Bruno Lavagnini intitolato *Alle origini del verso politico* (Palermo 1985, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Quaderni 11) e allo studio di Jeffreys, M., *The Nature and Origins of the Political Verse*, «Dumbarton Oaks Papers» 28, pp. 141-95.

⁸⁰ Kyriakidis, S. P., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 183.

del IV secolo, i canti pantomimici erano così popolari che venivano cantati dalla gente in occasione di ricorrenze pubbliche o private, e l'altra, del XII secolo, in base alla quale i canti erano considerati componente immancabile delle nozze: e proprio le nozze, nella Grecia moderna, rappresentano l'occasione principale per il canto delle ballate. In esse, «il popolo greco moderno» si mostra «degnò erede dello spirito poetico» degli antenati⁸¹.

2. Le "ballate" e gli altri generi del canto popolare greco

Dalle ipotesi di Kyriakidis si ricava l'impressione che le cosiddette "ballate" occupino una posizione di rilievo nel vasto panorama dei canti popolari greci, come se le loro caratteristiche le rendessero l'esempio più compiuto e significativo dell'insieme cui appartengono. In effetti, le loro trame intrecciate e composite, provenienti da miti pagani o cristiani, da fatti realmente accaduti che colpiscono la sensibilità popolare, da tragedie familiari o sociali o nazionali⁸², offrono uno spazio particolarmente adatto al dispiegarsi di riflessioni liriche che suscitano, anche nel fruitore contemporaneo e quindi estraneo alla cultura che le ha espresse, una forte immedesimazione. E del resto, rientra in questo sottogruppo gran parte dei canti che il popolo greco ha in comune con altre tradizioni letterarie nazionali, soprattutto balcaniche⁸³, a testimoniare l'universalità dei motivi trattati.

Accanto ad esse, però, esiste una grandissima varietà di canti, che si differenziano gli uni dagli altri perché le diverse occasioni per le quali vengono composti richiedono di volta in volta la prevalenza dell'elemento lirico o di quello epico o di quello storico, e così via. I canti "akritici"⁸⁴ narrano la vita e le avventure degli akriti, guerrieri eroici che in epoca bizantina presidiavano i confini (ἄκρες) dell'Impero. Il più illustre tra questi eroi è Basilio Dighenìs Akritis, che ha ispirato, oltre a numerosi canti popolari (databili pure a partire dal IX secolo), anche la lunga composizione poetica, pervenutaci in diverse redazioni, presentata nel I Capitolo del presente lavoro. I canti di argomento storico⁸⁵ prendono spunto da fatti più o meno importanti della vita della nazione, e sono perciò i più facili da datare, avendo

⁸¹ *Ivi*, pag. 187.

⁸² Accademia di Atene, pagg. ιθ', κ', κα'.

⁸³ Ioannou, G., *Τὰ δημοτικά μας τραγούδια*, Atene 1994, pag. 18.

⁸⁴ Politis, A., pag. 55 e segg., Ioannou, pagg. 16-17 e Accademia di Atene, pagg. ι' - ιδ'.

⁸⁵ Ioannou, pag. 18 e Accademia di Atene, pagg. ιε'.

quantomeno un *terminus post quem*. I canti cleftici⁸⁶ celebrano la personalità e le imprese dei clefti, guerriglieri che sotto la dominazione turca si rifugiavano sui monti ribellandosi al potere straniero, e che avranno un ruolo importante nelle lotte del Risorgimento greco⁸⁷. Altre sezioni raccolgono poi i canti erotici, gli epitalami, i canti legati a riti comunitari, le ninne-nanne, i canti ispirati al doloroso tema dell'emigrazione, quelli di carattere didascalico e i lamenti funebri⁸⁸.

La lingua dei canti popolari greci è la naturale evoluzione parlata della *koiné* ellenistica; essa, infatti, non riflette la diglossia lingua scritta/lingua parlata venutasi a creare in territorio greco a partire dall'epoca bizantina⁸⁹, proprio a causa del suo carattere esclusivamente orale. Si può perciò affermare che la lingua dei canti popolari è la lingua neogreca comune.

3. Breve quadro cronologico: i principali indirizzi di studio in Europa

Il canto popolare è nato per svolgere una precisa funzione nell'ambito delle società tradizionali, ed ha continuato a svolgerla per secoli, senza che chi se ne serviva riflettesse e si ponesse problemi su di esso.

Ma ad un certo punto della storia europea, una combinazione di svariati fattori culturali pone le basi ad un inaspettato interesse per il mondo del canto popolare: si tratta del clima romantico, il cui entusiasmo nei confronti di ciò che appare antico, naturale, privo di quegli artifici derivanti dall'adeguamento a norme convenzionali, è noto a tutti. E tuttavia,

⁸⁶ Politis, A., pagg. 169-184, Ioannou, pagg. 18-19 e Accademia di Atene, pagg. ις'- ιθ'; traduzione italiana in *Canti dei ribelli greci*, a cura di Mario Vitti, Firenze 1956.

⁸⁷ Lavagnini, B., *La letteratura neoellenica*, pagg. 138-139.

⁸⁸ Politis, A., pag. 52 e segg., Ioannou, pagg. 19-23 e Loukatos, D. S., *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Atene 1978, pag. 94.

⁸⁹ Loukatos, D. S., *Εισαγωγή*, op. cit., pag. 96. Il prestigio di cui godeva il Greco antico aveva fatto sì che, in epoca bizantina e sotto la dominazione turca, si formasse in territorio greco una netta diglossia: da un lato la variante linguistica parlata, che si evolveva velocemente adattandosi ai diversi contesti e differenziandosi diatopicamente, dall'altra la lingua letteraria, che la classe colta difendeva strenuamente temendo di perdere, con essa, anche la propria identità greca. Questa situazione si mantenne fino al momento in cui, con la Lotta per l'Indipendenza e poi il suo conseguimento, i Greci ebbero l'urgenza di scegliere, tra le diverse possibilità, la loro lingua ufficiale. La scelta cadde sulla lingua epurata, la "Katharevousa", che si impose anche in letteratura. L'affermarsi del movimento "demoticista" di fine Ottocento aprì poi alla "Dimotikì", la lingua dell'uso, le porte della letteratura, ma fino al 1976 la lingua ufficiale della Repubblica Greca rimase la Katharevousa. La tappa successiva è la riforma ortografica del 1984, che introduce il sistema di accentazione monotono. Negli anni del Risorgimento, la polemica tra Demoticisti e Arcaisti aveva assunto anche toni politici, caratterizzando come progressisti i primi e come reazionari i secondi. (cfr. Morani, M., *Introduzione alla linguistica greca*, Alessandria 1999, pagg. 229-237, e Browning, R., *Η Ελληνική γλώσσα Μεσαιωνική και Νέα*, traduzione in lingua greca, Atene 1995).

non era solo l'apprezzamento estetico ad attrarre l'attenzione dei romantici verso il canto popolare, ma anche la persuasione che esso potesse aiutarli a conseguire uno dei loro obiettivi: la giustificazione dei movimenti nazionali laddove essi non erano motivati dalla coesione politica⁹⁰, come vedremo nei paragrafi successivi. Ecco allora delinearsi una seconda funzione del canto popolare, diversa da quella per cui era nato, e per così dire "postuma", perché attribuita artificialmente ai soli testi dei canti, estrapolati dal loro contesto, sottratti alla continua trasformazione che è l'essenza della loro vita. I primi a dedicare questa nuova attenzione ai canti del popolo greco, però, non furono Greci, ma Europei di altre nazionalità (e avremo modo di notare tra poco che ciò avrà una importante conseguenza nel futuro dibattito tra Arcaisti e Demoticisti sulla lingua da adottare nella Grecia indipendente⁹¹). I folkloristi greci si misero al lavoro solo più tardi, e nei paragrafi che seguono cercherò anche di schematizzare le tappe attraverso cui essi hanno raffinato i propri strumenti di lavoro e i propri metodi di ricerca, fino ad evidenziare, nel loro patrimonio poetico tradizionale, una terza funzione, stavolta più generale e indipendente da contingenze esterne: quella di contribuire, esattamente come tutti gli altri prodotti dello spirito umano, a una più profonda conoscenza del popolo che è portatore di tale patrimonio, distinguendo in esso gli elementi universali (cioè comuni a tutti gli uomini) da quelli specifici della cultura in esame.

Dal momento che i passi avanti compiuti dagli studiosi greci si inseriscono in un quadro culturale più ampio, quello europeo e in genere "occidentale", prima di focalizzare la mia attenzione sull'ambito greco, accennerò ai principali indirizzi teorici europei che hanno contribuito al progresso degli studi di folklore e quindi di quella sua manifestazione che è il canto popolare. Per il seguente profilo cronologico, mi sono servita del relativo capitolo del volume di Alberto M. Cirese dal titolo "*Cultura egemonica e culture subalterne*"⁹², al quale rimando per eventuali approfondimenti, dal momento che mi limiterò qui a poche note basilari.

Nei secoli XVII e XVIII, alcuni eruditi autori di opere di carattere antiquario, cominciano a interessarsi ai fatti folklorici trattandoli come documenti storici, degni, tanto quanto tutti gli altri, di essere registrati e studiati. Il XIX secolo, invece, vede prevalere il

⁹⁰ Politis, A., *op. cit.*, 233-362, e Politis, A., *Η δεύτερη ζωή των δημοτικών τραγουδιών*, Iraklion 1999, pagg. 3-4.

⁹¹ Cfr. paragrafo precedente (nota).

⁹² Cirese, A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo 1973 (seconda edizione accresciuta), pagg. 45-61.

clima culturale romantico, che attribuisce ai fatti folklorici un'importanza enorme, perché considera il "Popolo", che ne è portatore, il depositario di tutti quei valori del passato che i romantici avrebbero voluto far rivivere; esaltarono perciò la «spontaneità» della poesia popolare contro la «artificiosità» di quella d'arte"⁹³. Nello studio dei fatti folklorici, i Romantici prediligevano la visuale diacronica, nel senso che attribuivano primaria importanza alla ricerca degli antecedenti cronologici dei fatti folklorici esaminati, e li identificavano con la spiegazione stessa di quei fatti; vedremo un preciso parallelo di questo atteggiamento quando parleremo, a proposito degli studi specifici sul canto popolare greco, di "monumenti del linguaggio" ("*μνημεῖα τοῦ λόγου*"), mentre in Italia è un analogo clima ideologico che sta alla base dell'opera di Niccolò Tommaseo (1802-1874)⁹⁴. L'interesse folklorico dei Romantici ha il merito innegabile di aver cominciato a considerare i prodotti della cultura popolare come espressioni umane, con la medesima dignità di tutte le altre, contrapponendosi all'atteggiamento "etnocentrico" di superiorità che aveva invece caratterizzato gli Illuministi. E' invece legato al clima positivistico e darwiniano l'indirizzo folklorico evoluzionista, diffusosi nell'ultimo trentennio del XIX secolo. Suo importante risultato è il superamento della considerazione dei fatti folklorici come "resti" di un mitico e indefinito passato, tramite l'idea che ogni tradizione ha un preciso radicamento negli "stadi evolutivi" precedenti. A questo proposito, è bene ricordare l'opera dell'italiano C. Nigra (1828-1907)⁹⁵, che con la sua teoria del "sostrato etnico" ha fornito un fecondo apporto agli studi europei, verso una considerazione dei canti popolari non più sentimentale e romantica, ma formale e filologica. La teoria evoluzionista secondo cui ogni civiltà attraversa necessariamente determinate fasi evolutive venne combattuta dall'orientamento diffusionista, in voga a partire dalla fine dell'Ottocento e nei primi trent'anni del Novecento. Esso infatti sostenne l'idea che ogni civiltà sviluppa caratteri folklorici peculiari, e se essi sono presenti anche presso altri popoli è perché si diffondono seguendo percorsi geografici ricostruibili storicamente. Col funzionalismo si entra in una nuova fase degli studi sul folklore, contrassegnata dall'utilizzo di uno strumento che si rivela subito molto utile alla comprensione del mondo delle società tradizionali: il concetto di sistema. Si tratta di un

⁹³ *Ivi*, pag. 46.

⁹⁴ Cfr. Paragrafo 6 del presente Capitolo.

⁹⁵ Filologo e diplomatico, figura di primo piano nelle vicende dell'Indipendenza italiana, raccolse nel volume *Canti popolari del Piemonte* (Torino 1888) le sue edizioni dei canti e i saggi sull'argomento già comparsi a partire dal 1853; cfr. Cirese, pag. 145-148.

termine di definizione controversa e difficile, ma lo si può illustrare dicendo che, in campo demologico, è un sistema ogni gruppo umano in cui alla trasformazione di una parte corrisponde sempre una modifica del tutto. In pratica, si passa in questo modo dall'ottica diacronica, concentrata sulle origini e sull'evoluzione dei fenomeni folklorici, all'ottica sincronica, che mira a descriverli a fondo prescindendo dalla collocazione nel tempo. In particolare, i funzionalisti praguesi scelgono come termine di confronto i sistemi di segni, riallacciandosi ai risultati della linguistica sincronica di F. De Saussure. L'orientamento praghese si identifica con i due importanti nomi di Pëtr Bogatirëv e Roman Jakobson, che nel 1929 pubblicarono uno scritto fondamentale per i futuri studi di letteratura orale⁹⁶. Infine, dopo la seconda guerra mondiale e soprattutto dopo gli anni Cinquanta, gli strutturalisti, come i funzionalisti praguesi, si ispirano allo studio dei sistemi di segni, ma oltre alla linguistica sincronica, loro "scienze-modello" sono anche quelle logico-matematiche. La loro indagine mira alla massima astrazione, alla costruzione di modelli generali, nei quali far rientrare grandi gruppi di fenomeni.

E' ora il momento di restringere il campo alle notizie riguardanti più da vicino la scoperta del patrimonio poetico orale neoellenico da parte prima degli "stranieri", poi dei Greci, e la graduale collocazione di quel patrimonio nel panorama dei prodotti dello spirito umano.

4. La nascita dell'interesse europeo per il canto popolare greco

L'Illuminismo europeo non aveva offerto un terreno fertile allo sviluppo di studi sul canto popolare: esso credeva nell'esistenza di una sola cultura, quella dei Lumi, destinata a trionfare su qualsiasi condizione non rispondente ai suoi canoni, quindi non poteva valorizzare un'espressione popolare qual è la tradizione poetica orale⁹⁷. Infatti, l'intellettuale greco A. Korais (1748-1833), vicino agli ambienti illuministi, manteneva ancora una posizione indifferente o negativa nei confronti dei canti del suo popolo⁹⁸.

Perciò, prima della fine del XVIII secolo, di canti popolari greci avevano scritto solo i viaggiatori nelle loro memorie (e a loro proposito non si può parlare di interesse folklorico, perché, insieme a fatti confluiti poi nell'ambito disciplinare del folklore, ne hanno raccolti

⁹⁶ Bogatirëv, P. e Jakobson, R., *Il folklore come forma di creazione autonoma*, trad. it. in «Strumenti critici», I, 1967, 223-240 (cfr. Paragrafo 7 di questo Capitolo).

⁹⁷ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Το δημοτικό τραγούδι*, pag. 17'.

⁹⁸ *Ivi*, pag. 17'.

altri che invece non vi rientrano)⁹⁹, mentre in varie zone d'Europa si pubblicavano raccolte di testi poetici, in gran parte frutto di imitazioni dotte degli originari tipi popolari, che accontentavano un gusto poetico di moda a partire dalla metà del Seicento, ma erano del tutto prive di intenti di fedele riproduzione della tradizione orale cui i testi appartenevano¹⁰⁰.

L'atto di nascita dell'interesse folklorico verso il mondo del canto popolare greco va così attribuito, secondo A. Politis¹⁰¹, all'opera di J. G. Herder dal titolo "*Alte Volkslieder*", del 1774, una raccolta di canti popolari di varie nazionalità (tra cui, appunto, greci) che formula due concetti nuovi rispetto alle altre opere analoghe che l'avevano preceduta: il fatto che il canto popolare non è espressione tanto del poeta che l'ha composto, quanto di tutto il popolo, e il fatto che la fruizione del canto popolare non deve essere privata e silenziosa, ma orale e collettiva. Nel primo decennio del XIX secolo, A. W. Schlegel aggiungerà che "popolari" devono essere considerati solo i canti non scritti propri delle classi sociali inferiori¹⁰².

In territorio tedesco va dunque collocata, secondo A. Politis, la nascita dell'interesse folklorico, seguita da un notevole lavoro di raccolta e sistemazione dei dati da parte degli studiosi del settore. Invece, i Francesi raccoglieranno per la prima volta i loro canti popolari solo nel 1840, e tarderanno a farlo anche gli Inglesi¹⁰³, mentre sillogi di canti scozzesi e irlandesi vengono compilate subito dopo quelle tedesche: è questa constatazione a far giungere A. Politis alla conclusione cui ho accennato all'inizio di questo capitolo, all'idea, cioè, che nei canti, come in altri prodotti della cultura tradizionale, gli intellettuali romantici cercassero un'identità nazionale, per supplire quella che, a popoli come quello francese, conferivano l'identità politica e la presenza di una tradizione letteraria "classica". Tutto ciò serve ad A. Politis per motivare il fatto che in Francia e in altre aree dotate di identità politica e letteraria, l'interesse folklorico si volge inizialmente verso le espressioni popolari straniere.

⁹⁹ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 2.

¹⁰⁰ Enciclopedia italiana Treccani, s. v. "canto".

¹⁰¹ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 2.

¹⁰² *Ivi*, pag. 3.

¹⁰³ Infatti, a proposito di precedenti raccolte di canti popolari inglesi, si è affermato che «solo dopo il 1824, a un interesse squisitamente letterario, subentrò [...] la cura di un'esatta riproduzione della tradizione» (*Enciclopedia italiana Treccani*, s. v. "canto").

Ma perché, tra il 1800 e il 1824, quattro intellettuali europei, di cui due Francesi, uno Svizzero e un Tedesco¹⁰⁴, scelgono di dedicarsi proprio ai canti popolari greci?

5. Fauriel e il risveglio dell'interesse dei Greci per i propri canti popolari

Il periodo che stiamo considerando è quello in cui i Greci moderni ricominciarono ad affacciarsi sulla scena europea. Comincia allora a delinearsi, nell'opinione pubblica europea, una loro identità nazionale. Ciò è dovuto in primo luogo alla trasformazione della stessa società dell'epoca, in secondo luogo all'importanza commerciale che la Grecia, come del resto tutta la zona balcanica, andava assumendo, e quindi ad una maggiore presenza di Greci sul Continente e ad un processo di affermazione del ceto medio, borghese, che è poi il responsabile dei movimenti che porteranno nel 1821 alle lotte risorgimentali¹⁰⁵. E quest'ultimo avvenimento, come sappiamo, suscitò in molti Europei una partecipazione talmente generosa da spingersi fino alla lotta eroica a fianco dei Greci in rivolta, e da dare luogo ad una vera e propria corrente politico-culturale, il "filellenismo"¹⁰⁶.

Fu proprio sotto l'effetto di questi eventi che il letterato francese C. Fauriel¹⁰⁷ (1772-1844) intraprese gli studi che sfociarono, tra il 1824 e il 1825, nella pubblicazione della prima raccolta di canti popolari greci¹⁰⁸. Fauriel non aveva seguito corsi universitari, ma si era procurato da autodidatta una formazione estremamente varia e vasta, per dedicarsi poi, intorno ai trent'anni, a studi sulla genesi della poesia medievale e moderna; perciò si occupò, oltre che della poesia provenzale, anche dell'epica e delle sue relazioni (evidenziate dalle allora diffusissime teorie di F. A. Wolf) con i canti popolari. I canti popolari greci dovevano essere solo un *excursus*, un approfondimento delle sue ricerche volte all'edizione di un'opera imponente sulla nascita della poesia moderna nella Francia meridionale, invece la silloge del

¹⁰⁴ Compilarono (ma non pubblicarono) raccolte di canti popolari greci lo Svizzero Sismondi nel 1804, il tedesco Haxthausen nel 1814, e, pochi anni prima di Fauriel, il Francese Buchon: cfr. A. Politis, *Η δεύτερη ζωή*, pag. 6.

¹⁰⁵ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 5. Per la Rivoluzione greca, cfr. Svoronos, N. G., *Storia della Grecia moderna*, (traduzione italiana), Roma 1974, pagg. 44-50.

¹⁰⁶ Per il filellenismo, cfr. Svoronos, N. G., *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Atene 1976 (seconda edizione), pag. 71.

¹⁰⁷ Manzoni lo conobbe a Parigi, e tenne in seguito con lui una corrispondenza ricca di riflessioni su diversi temi filosofici e poetici (cfr. Baldi, G., Giusso, S., Razetti, M., Zaccaria, G., *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Torino 1993, pagg. 469, 493-498 e Politis, A., *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Atene 1984, pagg. 238-268).

¹⁰⁸ Fauriel, C., *Chants populaires de la Grèce moderne*, Parigi, 1824-1825.

1824 rimase la sua unica opera importante¹⁰⁹. Due sono i punti da sottolineare nella valutazione complessiva di quest'opera: il primo riguarda le modalità della sua compilazione, il secondo il comportamento dei collaboratori greci dell'autore¹¹⁰. Quanto al primo, va detto che Fauriel, come tutti coloro che si occuparono di canti popolari prima, e, per un bel pezzo, anche dopo di lui, non si accorse che preparare un'opera come quella significava "tradurre" nel codice della cultura scritta un prodotto della cultura orale; di conseguenza, gli furono sconosciuti concetti quali innovazione, tradizione, variante¹¹¹, indispensabili a chi si occupa di studi sul folklore; inoltre, regolarizzò, dove gli parve necessario, il metro e la grammatica, e operò integrazioni ed espunzioni: insomma, trattò i canti come puri testi letterari, da sottoporre a lavoro filologico. Per fortuna, tali interventi si identificano facilmente, e comunque, grazie alla scrupolosità e alla sensibilità artistica dell'autore, sono molto meno dannosi di altri attuati in sillogi posteriori. Inoltre, A. Politis¹¹² gli riconosce un importante merito: l'aver saputo distinguere il "popolare" dal "popolareggiante", cioè dai testi composti da poeti colti su modello di canti popolari. Quanto, invece, ai collaboratori greci di Fauriel¹¹³, è stata spesso sottolineata la loro responsabilità negli errori dello studioso francese, dal momento che furono costoro a suggerirgli di adeguare la grammatica alle regole della lingua scritta e di epurare il lessico dai tipi di derivazione straniera, specialmente turca¹¹⁴. Ma soprattutto, nessuno di essi fu mosso, dall'esperienza di Fauriel, all'idea di continuare la sua opera: quei Greci, del resto, si trovavano in Europa forse proprio per prendere le distanze dalla loro cultura orale, per "modernizzarsi"¹¹⁵.

I *Canti popolari della Grecia moderna* di Fauriel ebbero molto successo presso gli stranieri, e furono subito tradotti in tedesco¹¹⁶. A. Politis osserva che furono ancora una volta i Greci rimanervi indifferenti. Il motivo era che in Grecia prevaleva allora l'idea di nazione "dinamica", propria di Korais e degli Illuministi: un gruppo si fa nazione in seguito alla sua volontà, alla sua determinazione di svilupparsi ed esistere come tale. E fino al

¹⁰⁹ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 9.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Cfr. Capitolo successivo.

¹¹² Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 10.

¹¹³ Per i collaboratori greci di Fauriel, cfr. Politis, A., *Η ανακάλυψη*, op. cit., pagg. 238-268.

¹¹⁴ Ioannou, p. 12.

¹¹⁵ Politis, A., *Η ανακάλυψη*, op. cit., pag. 265-267.

¹¹⁶ Ioannou, pag. 12.

conseguimento dell'Indipendenza dal governo ottomano, l'élite culturale che aveva fornito il sostegno ideologico alla Lotta sperava che costituire uno stato autonomo bastasse a delineare un'identità nazionale, e non sentì il bisogno di valorizzare espressioni culturali che invece avrebbero potuto delinearne una "dall'interno". Così, per tutta la durata del Risorgimento greco, non abbiamo alcun riferimento al canto popolare, e della silloge del Fauriel vengono acquistate solo tre copie, per di più in una zona "di confine" come l'Eptaneso¹¹⁷.

Ma dopo la fine delle operazioni militari, prima raramente, poi con sempre maggiore frequenza, cominciano i riferimenti degli scrittori greci al loro patrimonio poetico orale. Con le istanze romantiche, infatti, penetra in Grecia anche il corrispondente concetto di nazione: non più una nazione "da creare", ma una nazione "da scoprire", nelle espressioni di chi, nei secoli, era rimasto custode delle più antiche tradizioni: il Popolo¹¹⁸.

6. I Greci e i loro canti popolari fino a N. Politis

Quei riferimenti si infittiscono sempre più, e nel 1842 ricevono certo nuovi stimoli dalla pubblicazione in Italia dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci* di N. Tommaseo. L'anno dopo, troviamo finalmente una silloge compilata da un autore Greco, anche se fuori dalla Grecia e rivolta più che altro a un pubblico russo¹¹⁹, mentre la prima raccolta pubblicata in patria (a Corfù) da un Greco comparirà nel 1850: si tratta dei *Canti nazionali* di A. Manousos¹²⁰, che sarà presto imitato da altri studiosi.

La spiegazione di questo interesse è ricercata da A. Politis¹²¹ in alcuni problemi che l'Indipendenza aveva portato a galla: da una parte le isole egee erano ancora in mano ai Turchi, e dunque era venuta meno la continuità territoriale del popolo greco, mentre d'altra parte si affievoliva il filellenismo degli Europei, perciò sembrava dissolversi anche la continuità temporale, storica. Essi si trovano a dover dimostrare ciò che, prima delle ultime vicende politiche, non era mai stato messo in dubbio, e scelgono di farlo proprio attraverso la poesia popolare, oltre che attraverso la storiografia¹²².

¹¹⁷ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 13.

¹¹⁸ Accuratamente distinto dalla plebe, cfr. *Enciclopedia italiana Treccani*, s. v. "canto".

¹¹⁹ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pag. 15.

¹²⁰ *Τραγούδια έθνικά συναγμένα και διασαφηνισμένα υπό του Άντωνίου Μανούσου*, Corfù 1850.

¹²¹ Politis, A., *Η δεύτερη ζωή*, op. cit., pagg. 16-17.

¹²² Nel 1853, K. Paparrigopoulos pubblicò la *Storia del Popolo Greco*.

Tra le sillogi subito seguite a quella di Manousos, c'è infatti quella di S. Zambelios (1813-1891)¹²³, al quale si deve una generale rivalutazione della civiltà bizantina e dell'apporto che essa diede alla formazione della cultura neogreca, una rivalutazione che intendeva reagire alle tesi di J. Ph. Fallmerayer riguardo alla presunta interruzione della continuità storico-culturale dei Greci nel Medioevo¹²⁴. La sua raccolta è introdotta da un ampio *excursus* storico, mirante da un lato a valorizzare la storia greca "medievale", così da fornire ai Romantici greci un'"epoca aurorale" analoga a quelle su cui potevano contare gli stranieri¹²⁵, dall'altro, a dimostrare che il popolo greco aveva custodito intatta, nel proprio patrimonio letterario orale, l'eredità bizantina, e a testimonianza di ciò sostenne (erroneamente) che la poesia popolare si sviluppò proprio dopo la Presa di Costantinopoli¹²⁶. E' evidente come, in questo modo, Zambelios trasformi il popolo neoellenico in un perfetto Popolo-nazione o Popolo-anima romantico (oppure, adottando la definizione di A. Kyriakidou - Nestoros, nell'immagine del Popolo-Poeta¹²⁷). Altri particolari della personalità di Zambelios ci consentono di precisarne la collocazione nel quadro culturale dell'epoca: a proposito della lingua dei canti popolari, egli sostenne che un poeta, per imitare fruttuosamente la poesia popolare e diventare così "poeta nazionale", avrebbe dovuto imitarne la lingua e i contenuti, e non fare come Solomòs, che aveva cercato di esprimere nella lingua popolare idee elevate, intellettualistiche¹²⁸. Il Romantico Zambelios, dunque, è chiaramente un conservatore, perché vuol tenere la poesia popolare e la sua lingua, la *Dimotiki*, ben distinte dalla cultura ufficiale espressa dalla *Katharevousa*, la lingua epurata dei dotti¹²⁹. Per Zambelios, per la sua cerchia dei "Conservatori dell'Eptaneso", e per molti altri, ancora nel secolo successivo, i canti popolari hanno valore solo come «ζῶντα μνημεῖα» (lett.: "monumenti vivi"), cioè come testimonianze viventi della continuità tra la Grecità antica e quella moderna: come "resti" del passato¹³⁰.

¹²³ Zambelios, S., *Δημοτικά ἄσματα τῆς Ἑλλάδος*, Corfù 1852.

¹²⁴ Lavagnini, R., *Bisanzio nella letteratura del XIX e XX secolo*, pagg. 737 e 740 in *Lo spazio letterario del Medioevo*, Vol. I, Salerno Editrice 2004, pagg. 729-764.

¹²⁵ Ovviamente, l'"epoca aurorale" dei Greci non poteva essere delineata se non in continuo riferimento ideale a quella classica.

¹²⁶ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pagg. ιη' - ιθ'.

¹²⁷ *Ivi*, pag. ιθ'.

¹²⁸ *Ivi*, pag. ις'.

¹²⁹ Cfr. Paragrafo 3 (nota).

¹³⁰ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pagg. ιδ' - ιε'. Nell'ambito della corrente folklorica degli "ζῶντα μνημεῖα", è stata prodotta una abbondante serie di

Al contrario, editori “demoticisti” come il già citato A. Manousos propugnarono il pieno inserimento del canto popolare e della sua lingua (appunto, la Dimotikì) nella cultura ufficiale¹³¹. Per questo gruppo di intellettuali, componimenti come quelli proposti da Zambelios avrebbero rappresentato dei falsi, delle “parodie”¹³². Era questa la posizione della cerchia di Solomòs, cioè della corrente culturale che affermava il carattere “nazionale” della lingua popolare. Come nota A. Kyriakidou - Nestoros¹³³, il prestigio europeo della poesia orale neoellenica sarà stato un argomento formidabile a favore della Dimotikì.

Ad ogni modo, questi intellettuali greci, chi con intenti conservatori, chi, invece, proponendo innovazioni, continuarono a cercare nel canto popolare la giustificazione del loro movimento nazionale, le prove della loro continuità nel tempo e nello spazio. In particolare, i Demoticisti le ricercarono nella lingua, e vanno perciò avvicinati alla figura di N. G. Politis, per la sua maniera di concepire i canti come “monumenti del linguaggio” (“μνημεῖα τοῦ λόγου”)¹³⁴.

Con Nikolaos G. Politis (1852-1921)¹³⁵, originario della città di Kalamata, si entra ormai in clima positivista, anche se con successive “ricadute” romantiche. Fino a quel momento, gli studiosi erano stati affascinati dalla indefinita idea della creazione collettiva (il Popolo-Poeta); N. Politis, invece, afferma¹³⁶ che a comporre ogni canto popolare è un solo individuo, che però condivide pienamente le caratteristiche del proprio gruppo, e perciò la sua creazione fa presa immediatamente su di esso. Tuttavia, le fasi della diffusione di un canto apportano, alla sua forma originaria, una serie di “corruzioni”, termine tecnico filologico, usato però in una accezione neutra, ad indicare la graduale eliminazione, nel corso delle successive esecuzioni, degli elementi meno funzionali e meno “omogenei”. E’ questa dinamica che produce, per ogni canto, una quantità talvolta molto abbondante di “varianti”,

studi volti a dimostrare la derivazione diretta di temi e motivi dei canti popolari da miti classici ed episodi omerici.

¹³¹ Ioannou, pag. 13.

¹³² Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 17, n. 1.

¹³³ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 18.

¹³⁴ La definizione comprende anche ogni altra espressione folklorica mediata dal linguaggio, per esempio, i proverbi.

¹³⁵ Egli fu, nel 1887, il primo ad utilizzare il termine “*Λαογραφία*” per indicare gli studi folklorici; nel 1908 fondò la “Società dei folkloristi greci”, nel 1909 diede inizio alla pubblicazione del periodico “*Laografia*” e della “*Bibliografia greca*”, infine nel 1918 fondò l’ “Archivio folklorico”. Accanto a quest’opera di direzione e sviluppo degli studi demologici greci, sta poi il suo abbondante e pregevole impegno scientifico; cfr. Loukatos, D. S., *Εισαγωγή*, op. cit., pag. 67-68.

¹³⁶ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. κ’.

cioè differenti versioni di una stessa tradizione poetica orale, e rende quindi necessario, da parte dell'editore, un accurato lavoro di recensione, che restituisca l'archetipo attraverso l'emendazione dei passi corrotti. N. Politis fu il primo a rendere sistematico e programmatico, in una parola "scientifico", questo tipo di intervento sui testi, anche se già Fauriel aveva lavorato in modo analogo, e, come lui, tutti gli editori successivi. Ma la novità assoluta del metodo di Politis stava nell'attenzione a integrare una variante mutila usando esclusivamente passi tratti dalle varianti più complete, e mai interpolando secondo la propria fantasia, come avevano fatto Fauriel e i suoi successori¹³⁷. Si può quindi parlare, a proposito del metodo filologico di Politis, di una sorta di *contaminatio*. I testi che ne risultarono sono presentati nella basilare *Silloge* del 1914¹³⁸.

L'opera di N. Politis è considerata così determinante e risolutiva nella storia degli studi greci sul folklore, da meritare al grande studioso l'appellativo di "padre del folklore greco". Ancora oggi, le sue osservazioni appaiono spesso più attuali di altre di studiosi anche molto recenti. Tuttavia, fin dall'inizio, le critiche non gli mancarono. Una, famosa e condivisa da molti, riguardava proprio certi effetti della *contaminatio*, e precisamente l'uso di giustapporre «*ἰσότιμα (ο ἰσοδύναμα) μοτίβα*», cioè versi espressioni significati simili¹³⁹. Si tratta della critica mossagli da G. Apostolakis (1866-1947)¹⁴⁰, anch'egli editore di una raccolta di canti popolari greci¹⁴¹. Severo critico letterario, nella sua ricerca di valori estetici assoluti con cui giudicare la poesia, Apostolakis credette di trovarne uno nel grado di somiglianza alla Natura; tale criterio si applicava indifferentemente alla poesia individuale e a quella orale (e, del resto, questa indistinzione tra i due tipi di letteratura, frutto dell'atteggiamento "etnocentrico", sarà messa in discussione solo più tardi). Gli unici a soddisfare il criterio in questione erano, secondo lui, i carmi di Solomòs e i canti popolari, perché in entrambi i casi il poeta, concepito come "individuo eccezionale", gode di una privilegiata posizione di vicinanza alla Natura (frutto di studio nel primo caso, conseguenza di un certo tipo di vita nel secondo), che gli consente di innalzare il proprio destinatario al sublime della Poesia¹⁴². Insomma, ad Apostolakis sfuggì una contraddizione che invece Politis aveva colto: quella insita nell'idea

¹³⁷ Politis, N. G., *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*, Atene 1914, pagg. 5-8.

¹³⁸ Politis, N. G., *Ἐκλογαὶ*, op. cit.

¹³⁹ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pagg. κ' - κ'α' e Accademia di Atene, pagg. κε' - κς'.

¹⁴⁰ Lavagnini, B., *La letteratura neoellenica*, Milano 1969 (nuova edizione aggiornata), pag. 258.

¹⁴¹ Apostolakis, G., *Τὰ δημοτικὰ τραγούδια - Μέρος Α' Οἱ συλλογές*, Atene 1929.

¹⁴² Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pagg. κ' - κβ'.

che il poeta popolare, il quale condivide in pieno la cultura del proprio gruppo, “insegna” ad esso qualcosa. N. Politis aveva provato a risolverla ipotizzando una diversa funzione del poeta: descrivere semplicemente la vita e le abitudini della sua comunità; Apostolakis, invece, convinto che la vicinanza alla Natura bastasse a dar vita ad un Poeta-individuo eccezionale, tornava alla concezione romantica della poesia popolare come pura “Natura”¹⁴³. E comunque, nonostante il suo rigore scientifico, anche Politis era convinto che i canti popolari non fossero prodotti d’arte, e che, in essi, quest’ultima risultava «mancante, insufficiente», anche se compensata dalla «forza dei fatti»¹⁴⁴.

7. La svolta morfologica

Il superamento di tali retaggi romantici si deve al lavoro di due grandi personalità attive nei primi decenni del Novecento: S. P. Kyriakidis e S. Baud - Bovy. Avvalendosi l’uno delle osservazioni dell’altro, e impadronendosi del rigoroso metodo storico-filologico delineato da N. Politis, fecero compiere agli studi sul canto popolare greco un considerevole passo avanti, rappresentato principalmente dall’applicazione del concetto di “stile” (*τεχνοτροπία*) ai prodotti della letteratura orale.

S. P. Kyriakidis (1887-1963)¹⁴⁵, allievo di N. Politis, ne continuò l’opera scientifica e lo sostituì come figura centrale del Folklore greco¹⁴⁶; ciò ha determinato l’impressione di una completa continuità ideologica, che invece riguarda solo alcuni settori della terminologia e delle teorie di Kyriakidis, mentre per il resto lo studioso deve essere considerato un artefice della svolta “morfologica” delle ricerche sulla letteratura orale dei Greci. Questo folklorista non rompe con il metodo storico-filologico-geografico prevalente nella sua epoca, ma presenta almeno due importanti aspetti innovativi, che è il caso di illustrare citando direttamente le parole dell’autore; il primo è imperniato sulla basilare acquisizione dell’esistenza di una «cultura popolare» («λαϊκό πολιτισμό»), parallela alla «cultura superiore o contemporanea», e con proprie manifestazioni «tradizionali, spontanee e collettive», in opposizione al carattere «moderno, razionale e individuale» della cultura

¹⁴³ *Ivi*, pag. 17’.

¹⁴⁴ Kyriakidis, S. P., *Tò δημοτικό τραγούδι*, pag. 161.

¹⁴⁵ Lavagnini, B., *La letteratura neoellenica*, Milano 1969 (nuova edizione aggiornata), pag. 257.

¹⁴⁶ Fu il primo direttore dell’Archivio folklorico e si occupò della pubblicazione del periodico “*Laografia*”: cfr. Loukatos, D. S., *Εισαγωγή*, pagg. 73-74.

dominante¹⁴⁷, ed è l'affermazione che «dal momento che i canti popolari sono e vengono riconosciuti come opere d'arte letteraria, bisogna che abbiano anche la propria tecnica artistica, per quanto elementare e atipica»¹⁴⁸. E' qui evidente il superamento dell'«interesse archeologico»¹⁴⁹ che avevano per i canti popolari gli esponenti della corrente dei “monumenti vivi”: Kyriakidis chiarisce che il canto popolare va studiato come fatto autonomo, e non in quanto sopravvivenza del passato. Inoltre, l'individuazione nei canti di una tecnica artistica peculiare elimina il rischio “etnocentrico” di valutazione di un oggetto tramite criteri elaborati per un altro. Il secondo aspetto innovativo dell'opera di Kyriakidis è l'osservazione, incredibilmente attuale anche se risalente già alla prima edizione del *Folklore greco*¹⁵⁰, secondo cui «nella poesia popolare raramente si crea qualcosa di completamente nuovo»; la composizione orale avviene infatti a partire dalla rielaborazione di materiale tratto da opere precedenti, e già codificato in un linguaggio altamente stilizzato e convenzionale, che solo in qualche caso si caratterizza diatopicamente, mentre in genere coincide con una variante linguistica “letteraria”, fatta di «versi tipici e tipi comuni» («τυπικοί στίχοι και κοινοί τύποι»)¹⁵¹. L'attenzione dello studioso non si concentra più solo sull'aspetto diacronico, ma anche su quello sincronico, mentre le controversie romantiche sulle condizioni della composizione (creazione collettiva del Popolo-Poeta, creazione individuale del Poeta-individuo eccezionale, e così via) lasciano il posto alla ricerca morfologica sul testo e sul suo stile, e nuovo rilievo assumono invece i «portatori» («φορείς»)¹⁵² della tradizione poetica orale, soprattutto se costituiti in classi di mestiere. Del resto, nell'epoca in cui opera Kyriakidis si va affermando in Europa l'indirizzo funzionalista, e la riflessione di due dei suoi più tipici esponenti, P. Bogatirëv e R. Jakobson, verte proprio sulle dinamiche della creazione poetica¹⁵³. E' pertanto arrivato il momento di accennare allo scritto più famoso dei due funzionalisti “praghesi”, a costo di aprire una piccola parentesi all'interno di questa sezione dedicata alla figura di Kyriakidis.

¹⁴⁷ Kyriakidis, S. P., *Η Λαογραφία και ή σημασία της, Τρεῖς διαλέξεις*, Salonico 1953, p. 21, 27 (cfr. Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τò δημοτικό τραγούδι*, pag. ιδ').

¹⁴⁸ Kyriakidis, S. P., *Τò δημοτικό τραγούδι*, pag. 162.

¹⁴⁹ Kyriakidis, S. P., *Έλληνική Λαογραφία. Μέρος Α' Μνημεία του λόγου*, (seconda edizione), Atene 1965, p. 12.

¹⁵⁰ *Ivi*, pag. 91.

¹⁵¹ Kyriakidis, S. P., *Τò δημοτικό τραγούδι*, pag. 167.

¹⁵² Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τò δημοτικό τραγούδι*, pag. κβ'.

¹⁵³ Bogatirëv, P. e Jakobson, R., *Il folklore come forma di creazione autonoma*, (trad. it. in «Strumenti critici», I, 1967, 223-240).

“Il folklore come forma di creazione autonoma”, pubblicato nel 1929 (in traduzione italiana nel 1967), ha come presupposto l’analogia tra il mondo delle tradizioni popolari e i sistemi linguistici, e dunque la possibilità di studiare il primo servendosi dell’impostazione sincronica e strutturale delineata per i secondi da F. De Saussure. Secondo il linguista svizzero, gli uomini, per comunicare tra loro, si servono di “*segni*”, cioè di associazioni stabili di un significato (ciò che l’emittente del messaggio vuol comunicare al ricevente) ad un significante (entità percepibile coi sensi: suono, immagine, e così via). L’insieme dei segni usati da un gruppo per comunicare è detto “*codice*”, ed ogni codice corrisponde ad un sistema¹⁵⁴. Nell’applicazione di quest’ultimo concetto all’ambito glottologico, De Saussure sentì il bisogno di una distinzione tra il sistema linguistico nella sua esistenza astratta, che chiamò “*langue*”, e ogni sua singola “*utilizzazione*” da parte dei parlanti, che chiamò “*parole*”. P. Bogatirëv e R. Jakobson cercarono di spiegare la creazione di qualunque tema folklorico (spirituale o materiale) proprio a partire dai termini “*langue*” e “*parole*”: l’insieme delle tradizioni del passato, il «sedimento culturale»¹⁵⁵ le cui fonti sono molto varie, rappresenta la “*langue*”, che l’utente ha acquisito nel corso della sua vita assistendo ad un numero elevato di sue utilizzazioni da parte di utenti più esperti; i vari prodotti popolari (p. es., un canto o un ricamo), realizzati concretamente da un singolo individuo, corrispondono invece alla “*parole*”. Ma fino a questo punto non è immediatamente percepibile la differenza esistente, in ambito letterario, tra una creazione popolare ed una individuale. Per comprenderla, bisogna ricordare che la “*parole*” di un poeta colto viene affidata alla scrittura, e dunque, dal momento in cui nasce, potrà essere riutilizzata in qualsiasi momento, cioè entra a far parte della “*langue*”: gode dunque di una potenziale immortalità; al contrario, la “*parole*” di un poeta popolare, per entrare a far parte della “*langue*”, deve affidarsi alla tradizione orale, la quale accoglierà la nuova creazione solo se la approverà e la troverà funzionale alla vita del gruppo. Ciò che distingue la creazione popolare da quella individuale è dunque la «censura preventiva della comunità»¹⁵⁶: solo dopo averla superata un tema folklorico inizia la propria vita.

E’ evidente quanto tali condizioni di creazione influenzino il carattere dei fatti folklorici e li rendano completamente diversi dalle opere individuali cui la cultura “ufficiale”

¹⁵⁴ Cfr. la definizione di “sistema” fornita al Paragrafo 3. di questo Capitolo.

¹⁵⁵ Bogatirëv, P. e Jakobson, R., *op. cit.*, p. 230-231.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 226.

è abituata: ciò che muove un poeta colto alla composizione di una poesia è l'intenzione di modificare il proprio ambiente, ma se la stessa carica innovatrice è presente in un canto popolare, esso molto probabilmente non supererà la censura, e sarà come se non fosse mai stato cantato: la creatività del poeta popolare è fortemente limitata¹⁵⁷. A questo punto, però, interviene un'altra dinamica specifica del folklore: successivi utenti dell'opera folklorica, p. es. di un canto, possono epurarlo dagli elementi che non soddisfano la censura, quindi promuoverlo e accoglierlo nella "langue". La creazione degli elementi della cultura popolare è allora davvero collettiva, come avevano sostenuto i Romantici; ma il paragone con i meccanismi linguistici permette di uscire dall'astrattezza e spiegare in che senso lo sia.

Se si ricorda, adesso, quali sono i due meriti principali del lavoro di Kyriakidis, presentati all'inizio di questo Paragrafo, si noterà la loro vicinanza alle posizioni di P. Bogatirëv e R. Jakobson, e dunque ci si spiegherà la scelta di riassumere qui il loro articolo. Lo studioso greco, comunque, nonostante abbia inaugurato un nuovo modo di intendere i canti popolari greci come fenomeno sociale, e nonostante abbia affermato l'importanza di studi come quello sulla musica dei canti, nonché la necessità delle ricerche *in situ*, non è un vero e proprio funzionalista, perché il suo interesse si volse sempre prevalentemente al testo¹⁵⁸. Oppose al metodo filologico di Politis nuovi criteri, miranti all'individuazione delle «alterazioni inconscie, subconscie e conscie» cui i canti sono soggetti nel corso del loro processo di creazione collettiva¹⁵⁹. L'esame di queste alterazioni, unito a quello degli «elementi non soggetti ad adeguamento», e all'osservazione della distribuzione geografica¹⁶⁰ di questi dati (insieme esterni, cioè storici, e interni, cioè morfologici), tende alla ricostruzione delle fasi storiche attraverso cui è passato il canto popolare, fino all'individuazione delle condizioni della sua origine¹⁶¹.

Ma gli spunti più attuali che l'opera di Kyriakidis offre agli studi odierni sono rappresentati dagli aspetti "tecnici", "specialistici", della sua analisi linguistica e metrica dei canti; ed è per questo motivo che G. M. Sifakis, sul cui contributo originale mi soffermerò approfonditamente nel prossimo Capitolo, dedica a Kyriakidis (e a Baud - Bovy) un capitolo

¹⁵⁷ Approfondirò l'argomento nel prossimo Capitolo, quando presenterò il lavoro di G. M. Sifakis.

¹⁵⁸ Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Tò δημοτικὸ τραγούδι*, pag. κς'.

¹⁵⁹ Nel senso chiarito da P. Bogatirëv e R. Jakobson.

¹⁶⁰ Cfr. i metodi diffusionistici (Paragrafo 3. di questo Capitolo).

¹⁶¹ Sono queste le caratteristiche del metodo di Kyriakidis, che ho già definito "storico-filologico e storico-geografico".

del suo saggio “*Per una poetica del canto popolare greco*”¹⁶², dove ricorda che ben presto, come già sappiamo, Kyriakidis giunge alla conclusione che la creazione di un canto popolare (e di ogni altra espressione folklorica) deve sottostare ad alcune restrizioni (la “censura preventiva” di P. Bogatirëv e R. Jakobson), ma nota che il dialogo scientifico che egli instaurò con S. Baud - Bovy gli consentì di esprimere con notevole rigore terminologico le proprie teorie.

Baud - Bovy, studioso e musicista svizzero, si era dedicato alla raccolta e allo studio dei canti del Dodecanneso, con particolare attenzione alla loro musica (prima di lui, aveva registrato i canti popolari greci completi della musica solo G. Pachtikos, nel 1905¹⁶³) e all’aspetto metrico e morfologico, che gioca un ruolo di primo piano nei meccanismi della composizione orale. In particolare, Baud - Bovy parlò di diversi tipi di «*auxiliaires de l’improvisation*» («ausili all’improvvisazione»)¹⁶⁴, ossia «coppie tipiche di parole rimate, coppie di espressioni legate da un filo logico, epiteti fissi per determinati sostantivi, emistichi tipici»¹⁶⁵, e di «*balancement*», ossia di rapporti stereotipi tra gli elementi sopra elencati, i quali risultano da varie suddivisioni dell’unità metrica (e musicale) principale in ulteriori unità, tutte rigorosamente dotate di compiutezza (anche se non di autonomia) semantica. Estendendo al canto popolare nel suo complesso queste osservazioni, compiute da Baud - Bovy sui canti del Dodecanneso e soprattutto sul “distico”, Kyriakidis le sviluppò nel suo studio sulla “genesì del distico” e sul “principio dell’«isometria»”¹⁶⁶; con quest’ultimo termine lo studioso indicò la rigorosa coincidenza di forma e contenuto all’interno del verso popolare, definito perciò «*ἀπηρτισμένος*». Al contrario, un verso «*ἐκκρεμής*», cioè “sospeso”, privo di compiutezza semantica all’interno dell’unità metrica, non può essere considerato genuinamente popolare¹⁶⁷. Kyriakidis precisò poi la terminologia di Baud - Bovy con l’introduzione dei concetti di «bilanciamento isometrico» e «parallelismo isometrico», che individuano due diversi rapporti tra gli elementi del verso¹⁶⁸. Sifakis afferma che in

¹⁶² Sifakis, pagg. 135-143.

¹⁶³ Pachtikos, G. D., *260 δημώδη ἑλληνικὰ ἄσματα, Τόμος Α΄*, Atene 1905: cfr. Ioannou, pag. 13.

¹⁶⁴ Baud - Bovy, S., *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I Les textes*, Parigi 1936, pag. 342.

¹⁶⁵ Sifakis, pag. 138.

¹⁶⁶ Kyriakidis, S. P., *Ἡ γένεσις τοῦ νεοελληνικοῦ διστιχοῦ καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσομετρίας μορφῆς καὶ περιεχομένου ἐν τῇ δημῳδαί ποιήσει* (in Kyriakidis, S. P., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pagg. 209-280).

¹⁶⁷ In realtà, furono rilevate eccezioni al principio dell’isometria, ma Baud - Bovy propose una spiegazione che consentiva l’inserimento di quelle eccezioni all’interno della regola generale (cfr. Kyriakidou - Nestoros, A., *Introduzione a Kyriakidis, S. P., Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, pag. κδ’).

¹⁶⁸ Sifakis, pagg. 141-143.

questo modo Kyriakidis «introduce due termini che ci guidano molto vicino all'idea di "traccia"»¹⁶⁹ (cfr. Capitolo successivo), idea-guida delle più recenti tendenze dello studio morfologico sui canti popolari.

Le feconde conclusioni cui pervennero S. P. Kyriakidis e S. Baud - Bovy furono però trascurate, o non sufficientemente comprese, dai critici successivi, che perciò non fecero progredire le ricerche di tipo sincronico, e continuarono spesso a impegnarsi in opere "monografiche" su singoli temi del folklore greco, con il solito scopo di dimostrarne la continuità con la cultura classica. Tra i pochi studi di impianto morfologico, Sifakis menziona solo quello di K. Romeos¹⁷⁰ sulla «legge del tre» nella poesia popolare, e quello di R. Beaton¹⁷¹ sulla struttura della poesia popolare greca, e nota che il primo manca di una considerazione complessiva dell'oggetto studiato, mentre il secondo manca di chiarezza terminologica¹⁷².

Non posso concludere questa panoramica riguardante gli studi sul canto popolare greco senza un cenno alla personalità di Eratosthenis G. Kapsomenos, studioso cretese che ha rivolto il proprio impegno scientifico alla critica letteraria, svolta secondo il metodo dell'analisi semiotica e strutturale. Come si può notare da opere come quella sui canti popolari cretesi¹⁷³, egli crede profondamente nella possibilità di individuare, tramite l'indagine morfologica, il meccanismo di composizione dei canti; inoltre, egli organizza l'intero sistema di valori espresso dal gruppo di canti preso in considerazione in una serie di opposizioni binarie, rappresentate da simboli astratti. Ma, a mio parere, l'aspetto più affascinante della ricerca condotta in questo volume, è il fatto che Kapsomenos arriva alla conclusione che, almeno in regioni a forte caratterizzazione tradizionale come l'isola di Creta (e altre), la stagione creativa dei canti popolari greci non si è mai chiusa¹⁷⁴. Cambiano le fonti di ispirazione perché cambia la situazione socio-culturale, ma non cambia il bisogno popolare di esprimersi artisticamente.

¹⁶⁹ *Ivi*, pagg. 142.

¹⁷⁰ Romeos, K., *Ο "νόμος τῶν τριῶν" στὸ δημοτικὸ τραγούδι*, Atene 1963.

¹⁷¹ Beaton, R., *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge University Press, 1980.

¹⁷² Sifakis, pagg. 144-145.

¹⁷³ Kapsomenos, E. G., *Τὸ σύγχρονο κρητικὸ ἱστορικὸ τραγούδι - Ἡ δομὴ καὶ ἡ ἰδεολογία του*, Atene 1979.

¹⁷⁴ *Ivi*, pagg. 9-12.

CAPITOLO III
IL DIGHENÌS AKRITIS, I CANTI POPOLARI
E L'ORALITÀ

Premessa

Dal Capitolo I del presente lavoro emerge quali siano stati i principali nuclei attorno ai quali si è concentrato il lavoro degli studiosi del poema di Basilio Dighenìs Akritis, ma risulta anche chiaro come il problema del suo rapporto coi canti popolari, specie quelli che ne condividono il tema o perfino il protagonista, abbia rappresentato un nodo difficile da sciogliere fin dalla scoperta dei primi manoscritti.

La questione pare correttamente impostata quando Stylianos Alexiou, nella sua edizione del 1985, nel fare il punto degli studi condotti fino a quel momento e soprattutto nell'esprimere le proprie personali considerazioni, illustra gli apporti provenienti dalle diverse tradizioni culturali cui il poeta attinge, ossia da un lato quella letteraria, dotta, ma di facile accesso per chi parla una lingua che, come quella di Bisanzio, è mista e utilizza termini propri della variante linguistica scritta, e dall'altro quella popolare, orale, in cui ciascun elemento di una comunità è immerso in maggiore o minore misura.

Ma già dal momento in cui le dinamiche del legame del poema con i canti erano ancora del tutto oscure, e dunque non era chiaro in che termini si poteva parlare di oralità a proposito del primo, era sorta l'idea di analizzarlo alla luce degli strumenti critici propri della poesia propriamente orale; il primo a tentare un tale esame fu colui che, portando a compimento l'opera interrotta dalla scomparsa di M. Parry, ha completato la formulazione della *oral poetry theory*: A. B. Lord.

1. La teoria della "oral poetry" e le sue applicazioni

Nel *The singer of tales*, A. B. Lord dichiara che il suo intento, coincidente con quello del predecessore e fondatore di questo filone di studi omerici M. Parry, è quello di presentare la teoria della "oral poetry", delineandone innanzitutto lo scopo¹⁷⁵: fissare le caratteristiche della forma del racconto poetico orale, che è diverso da quello scritto. Perché ciò sia possibile, bisogna partire dalla definizione di canto epico orale come «poesia narrativa composta nel corso di molte generazioni da cantori di storie che non conoscono la scrittura; lo stile proprio di tale tipo di canto consiste nel costruire versi ed emistichi regolati dalla metrica attraverso

¹⁷⁵ Lord, A. B., *The singer of tales*, Cambridge 1960, trad. it. *Il cantore di storie*, Lecce 2005, pag. 49.

formule ed espressioni formulari e nel costruire canti mediante l'uso di temi»¹⁷⁶. Lord dichiara di intendere per “formula” «un gruppo di parole adoperate con regolarità nelle medesime condizioni metriche per esprimere una data idea di fondo»¹⁷⁷, per “espressione formulare” «un verso o un emistichio costruito sul modello delle formule» e per “tema” gli «episodi ricorrenti» e i «passi descrittivi dei canti»¹⁷⁸. In questo processo, il «cantore di storie» rappresenta al tempo stesso la tradizione e un creatore individuale¹⁷⁹, precisazione che rivela la posizione di A. B. Lord rispetto ai concetti saussuriani di *langue* e *parole* e all'opera di P. Bogatirëv e R. Jakobson, le cui implicazioni nell'ambito dell'applicazione degli studi glottologici ai fenomeni folklorici sono state esaminate nel corso del Capitolo II di questo lavoro.

L'interesse di A. B. Lord per le possibili applicazioni della propria teoria ad ambiti diversi da quello originario è infine dimostrato dal fatto che egli dedica un capitolo del *The singer of tales*¹⁸⁰ a un tentativo di analisi dell'epica medievale alla luce della *oral poetry theory*, e una specifica sezione di questo capitolo è dedicata al poema di Basilio Dighenìs Akritis. Cominciando col mettere a confronto lo stesso momento della narrazione riportato dai differenti manoscritti, Lord nota come l'impressione che se ne ricava è quella di trovarsi di fronte, piuttosto che a copie dello stesso originale, ad altrettante versioni orali di una stessa tradizione. L'analisi dei vari manoscritti procede tramite l'applicazione delle diverse fasi della teoria, ossia l'analisi formulare, l'esame della frequenza di ripetizioni in un dato passo, e la prova dell'*enjambement*. Ma la prova che si rivela fondamentale per far affermare a Lord che il poema deve in qualche modo avere a che fare con la tradizione orale e le sue tecniche è l'esame della struttura tematica, ossia della maniera di costruzione narrativa dell'intreccio, che rivela incongruenze possibili solo in casi di forte dipendenza da tradizioni orali. Del resto, ai tempi di Lord, non mancavano le teorie che sostenevano la derivazione del poema dalle ballate akritiche, teorie rispetto alle quali lo studioso prende posizione affermando di

¹⁷⁶ Lord, A. B., *The singer of tales*, pag. 50; si tornerà sulla teoria di Parry-Lord alla fine del presente Capitolo.

¹⁷⁷ Parry, M., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: I: Homer and Homeric Style*, Harvard Studies in Classical Philology, 41, 1930, pag. 80.

¹⁷⁸ Lord, A. B., *The singer of tales*, pag. 50.

¹⁷⁹ Lord, A. B., *The singer of tales*, pagg. 409-10, nota n. 7.

¹⁸⁰ Lord, A. B., *The singer of tales*, pagg. 311-329.

ritenere valida anche l'ipotesi di una coesistenza tra poema e ballate, e anticipando così quella che oggi appare l'idea più soddisfacente.

2. La risposta degli studi sull'epica greca medievale al tentativo di A. B. Lord

2.1. Roderick Beaton. Il primo studioso a cogliere l'invito di A. B. Lord è stato R. Beaton, con un suo studio del 1981¹⁸¹, dedicato a un'analisi formulare sul poema del Dighenìs Akritis.

L'insigne studioso inglese, professore di Storia, lingua e letteratura bizantina e greca moderna presso il King's College di Londra, ritenendo necessario chiarire il ruolo della tradizione orale nella composizione e trasmissione del Dighenìs, tenta in questo lavoro di esaminarne il testo alla luce delle recenti opere sulla letteratura orale, per definire in che senso l'opera possa essere definita orale. Fin dalla scoperta del Dighenìs nel 1870 si era creduto che tale tradizione facesse parte delle fonti dell'opera, ma alcuni studiosi, come S. Kyriakidis e H. Grégoire, ritenevano che ci fosse una stretta connessione, altri invece, come P. Kalonaros e J. Mavrogordato, che tale influenza fosse più lontana e indiretta; infine, la teoria orale-formulare di Parry e Lord comincia ad essere applicata anche ai testi medievali in lingua popolare, e già A. B. Lord, come si è visto, guarda al *Dighenìs* come possibile poema orale, alimentando in tal modo l'interesse nei confronti della teoria di una ininterrotta tradizione epica orale da Omero alle ballate di Creta e Cipro, fino all'ipotesi di un *Dighenìs* originariamente orale composto nel medioevo, fatto che però R. Beaton ritiene assolutamente impossibile da dimostrare e dunque da sostenere. È però certo che, in una serie di articoli sulle cronache in versi tardo bizantine, M. e E. Jeffreys individuarono una estensiva tradizione orale in versi politici, che dopo uno stadio puramente orale cominciò ad essere messa per iscritto o almeno a esercitare una forte influenza sul verso narrativo scritto in stile popolareggiante¹⁸². Anche secondo R. Beaton, se questa tradizione narrativa orale esistette, l'Akritis può essere il più tardo poema che ne ha conservato le tracce, e la questione se esso fu in qualche stadio un poema orale è strettamente legata alla controversia riguardante la teoria formulare di Parry-Lord. Lo studioso inglese tenta dunque un esame di questo tipo, cominciando con alcune puntualizzazioni metodologiche, che lo portano a chiarire

¹⁸¹ Beaton, R., *Was Dighenes Akritis an Oral Poem?*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 - 1981.

¹⁸² Jeffreys, M., *The literary emergence of vernacular Greek, Mosaic* (Manitoba) VIII (1974), pagg. 169-193.

innanzitutto in che modo possa essere individuata in un testo la presenza di formule orali, e, in secondo luogo, una volta dimostrata la loro presenza, qual sia il loro reale significato; ottiene ciò partendo dalla definizione di formula data a suo tempo da M. Parry, già citata al paragrafo precedente, ma precisando che una frase ricorrente in un testo non è necessariamente una formula; benché, infatti, siano state identificate molte frasi ripetute nelle opere medievali in varie lingue, non si può provare solo a partire da mezzi statistici che esse siano autentiche formule orali: piuttosto, i dati statistici devono essere sostenuti da un'identificazione qualitativa, basata sulla comprensione del fatto che il metodo formulare di composizione è un caso estremo e specializzato di quella stilizzazione del linguaggio che è tipica di ogni poesia. Ma la puntualizzazione più proficua riguarda le possibili conclusioni di un'analisi formulare: se, per la teoria di Parry-Lord, la presenza di formule identifica un'opera poetica come orale, ossia caratterizzata dalla simultaneità dei processi di composizione, *performance* e trasmissione, per R. Beaton questi tre momenti sono solo aspetti separati di una tradizione orale, e una poesia può essere definita orale anche qualora risulti da processi tradizionali molto diversi da quelli osservati nell'epica iugoslava; ciò non significa negare l'evidente connessione tra un poema formulare e l'oralità, ma significa al contrario affermare che un poema può essere orale in diversi modi, e in particolare può essere orale in relazione a uno, o anche due, dei tre processi in cui si articola. R. Beaton ritiene dunque possibile studiare i diversi manoscritti dell'*Akritis* con lo scopo di accertare l'oralità di uno o più di essi, precisando anche a quante e quali delle suddette fasi di composizione, *performance* e trasmissione essa si estenda; egli chiarisce però la necessità di non lasciarsi trarre in inganno, nell'identificazione delle caratteristiche di un testo "originale" o archetipico che non esiste più, dalla presenza di significative divergenze tra le varie versioni (una fluidità tipica della maggior parte dei testi medievali in lingua popolare che si sono conservati in più di un manoscritto), e dunque preannuncia che non assumerà come ipotesi per la sua analisi che qualcuno dei testi greci del Dighenis sia più antico del manoscritto che ce lo consegna, considerando certo solo che Grottaferrata (G) è stato trascritto tra il 1250 e il 1300, Escorial (E) tra il 1450 e il 1500, e il gruppo TAPO, datato al XVII secolo¹⁸³.

¹⁸³ Per i manoscritti recanti le differenti versioni del poema, cfr. Capitolo I, Paragrafo 1 del presente lavoro.

Sintetizzerò dunque le osservazioni compiute da R. Beaton nel corso di un'indagine che, assumendo i dati statistici risultanti dall'unico lavoro analogo precedentemente condotto sull'*Akritis*, quello di A. B. Lord, li combina con dati definiti dall'autore "qualitativi", ossia riguardanti le varie caratteristiche delle espressioni ripetute individuate.

L'indagine qualitativa, basata sui manoscritti G, E ed A, riguarda campioni di circa 200 versi, tratti da ognuno dei citati manoscritti e corrispondenti alla stessa porzione narrativa; attraverso tale metodo, R. Beaton individua in G, testo in cui Lord aveva ravvisato ripetizioni di tipo formulare ma non organiche al testo come nel caso di opere orali, una serie di indizi del tentativo di evitare deliberatamente lo stile tradizionale. In A, anch'esso caratterizzato da una buona percentuale di ripetizioni in base all'esame di Lord, R. Beaton riscontra talvolta un uso funzionale delle formule, sebbene più spesso le tendenze stilistiche dell'opera siano da attribuire più a trascuratezza che al risultato di una composizione orale *in performance*. Infine, nell'*Escorialensis*, in cui Lord aveva ravvisato l'esistenza di sistemi formulari sviluppati, R. Beaton afferma di vedere uno sforzo di adeguare la dizione al modello formulare, uno sforzo che non sempre a suo parere ha successo, specie in casi in cui formule ben conosciute provenienti dalla poesia orale vengono introdotte in contesti non appropriati; infatti, come sarà chiaro non appena esporrò dettagliatamente la teoria di G. Sifakis sullo stile dei canti popolari neogreci, nell'ambito del sistema semiotico rappresentato dal canto popolare certe espressioni si connotano di significati che non coincidono con quelli della stessa frase collocata in un contesto linguistico di differente natura.

La conclusione di R. Beaton è che «non una versione del *Dighenìs* mostra il grado di stilizzazione formulare riscontrabile nell'epica iugoslava e nella poesia delle ballate neogreche»¹⁸⁴, ma ci sono moltissimi elementi che a suo parere non possono essere sufficientemente chiariti senza il riferimento ai processi orali, soprattutto se si considera che alle osservazioni compiute sulla stilizzazione formulare vanno aggiunte quella, ancora una volta evidenziata da A. B. Lord, riguardante la composizione su "tema", all'origine della struttura sciolta ed episodica della narrazione, e l'altra, anche se di minore spessore, per la quale la presenza nel corso della narrazione di apostrofi, più che al singolo lettore, a un uditorio plurale suffraga l'ipotesi dell'oralità almeno della *performance*, e se non di tutte le versioni, sicuramente, per Beaton, di G ed E.

¹⁸⁴ Beaton, R., *Was Dighenes Akritis an Oral Poem?*, pag. 14.

Tutte queste osservazioni, se conducono lo studioso inglese a escludere per tutte le versioni dell'*Akritis* una composizione formulare *in performance*, lo guidano però all'ipotesi che tale tipo di composizione orale possa aver riguardato uno stadio più antico dell'opera; all'aspetto profondamente tradizionale di alcune delle versioni può aver contribuito l'influsso, sulla tradizione scritta, di versioni orali tramandate contemporaneamente, oltre che più in generale del vasto panorama della poesia orale folklorica.

La definitiva ammissione dell'originaria derivazione del poema di Basilio Dighenìs *Akritis* dalla tradizione dotta, pone R. Beaton di fronte alla necessità di interpretare la parallela presenza in esso di notevoli apporti della tradizione letteraria colta: tale contraddizione intorno alla tradizione nell'ambito della quale il poema nacque riflette per lo studioso una contraddizione del poema stesso, riguardante il nome dell'eroe: se *Akritis* è un ovvio riferimento al contesto storico-geografico delle *ἄκραι*, frontiere tra Bisanzio e gli Arabi, Dighenìs è un nome parlante, chiaramente indipendente dal contesto storico-geografico; se *Akritis* apparteneva ai racconti e alle ballate delle regioni di frontiera, caratterizzate da mescolanza etnica e culturale, Dighenìs rappresenta un legame con la tradizione bizantina "centripeta", nella quale l'aggettivo occorre più volte, una delle quali con lo stesso significato con cui è usato per l'eroe¹⁸⁵. Per Beaton, dunque, il Dighenìs è il composito eroe di un poema all'incrocio tra due tradizioni diverse, quella dotta bizantina e la tradizione orale eroica della frontiera orientale, interpretazione che spiega anche la struttura del poema, che attribuisce all'eroe frutto della fantasia di un singolo una serie di episodi in parte tratti dalla tradizione orale, ma organizzati secondo uno schema tipicamente letterario¹⁸⁶.

2.2. Michael Jeffreys. Neanche M. Jeffreys sfuggì all'inevitabile confronto con A. B. Lord, quando, convinto che si dovesse lavorare per risolvere le difficoltà incontrate fino ad allora da chiunque avesse tentato di applicare la teoria di Parry-Lord a un'opera medievale, si accinse a condurre l'analisi formulare della *Cronaca di Morea*¹⁸⁷, confrontandola con il

¹⁸⁵ Beaton, R., *Was Dighenes Akritis an Oral Poem?*, pag. 20.

¹⁸⁶ Beaton, R., *Was Dighenes Akritis an Oral Poem?*, pag. 20-1.

¹⁸⁷ Jeffreys, M. J., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, *Dumbarton Oaks Papers*, 27 (1973), pp. 163-195. Il poema scelto da Jeffreys per questo studio, la *Cronaca di Morea*, nel manoscritto di Copenhagen, conta 8930 versi abbastanza completi da permetterne l'analisi formulare; il manoscritto è essere datato al 1380, per la corrispondenza della filigrana e per evidenze interne, mentre la data di composizione è controversa, collocabile in un arco di tempo che va da subito dopo il 1300 alla data del manoscritto. Jeffreys lo piazzerebbe intorno al 1320, e lo considera un originale greco, e non una traduzione dal Francese, dall'Italiano o dal Provenzale, come è stato suggerito: l'autore sostiene infatti che le versioni in Francese, Italiano e Aragonese rimasteci derivino, direttamente o indirettamente, da quella greca.

Romanzo di Alessandro¹⁸⁸. In essa, egli si augura di «offrire una definizione concreta del concetto di formula, di presentarlo collocato nella pratica di uno o due poemi, e di disegnare delle conclusioni provvisorie», rivelando così il duplice intento di «mettere a punto una metodologia atta allo studio delle formule nel Greco medievale e al contempo testarla in azione»¹⁸⁹. Jeffreys ritiene infatti che Lord, che ha compiuto l'unico tentativo serio di analisi formulare dell'*Akritis*, lavorando solo su 24 versi, provenienti da campioni di tre manoscritti e stilando un elenco delle espressioni ripetute contenute in tredici frasi individuali, abbia ottenuto risultati che descrivono solo la punta dell'iceberg di un enorme materiale formulare, rappresentato principalmente da una serie di frasi che per la loro pregnanza richiamano maggiormente l'attenzione, ma che costituiscono una superficie al di sotto della quale si trova un largo numero di ripetizioni meno notevoli, ma talmente numerose da esigere studi più accurati.

La teoria di Parry-Lord, e con essa le sue possibili applicazioni alle letterature medievali, stentano dapprima ad essere prese in considerazione dagli studiosi, finché, nota M. Jeffreys, intorno al 1950 la sua influenza esplose violentemente, producendo studi che miravano a rivoluzionare le conoscenze sulle varie tradizioni letterarie medievali; nella maggior parte dei casi, però, si sono sollevati dubbi circa l'effettiva somiglianza dei poeti agli jugoslavi *guslari*, e le osservazioni compiute su molti dei maggiori poemi dell'Europa medievale ottennero spesso soluzioni illuminanti a questioni annose, ma talvolta non hanno aggiunto nulla alla comprensione dei problemi studiati, complicandoli ulteriormente. La ragione di ciò risiede nel fatto che quegli studi presentavano alcune debolezze, due delle quali sono in particolare segnalate da M. Jeffreys: in primo luogo, l'applicazione alla

Esistono poi altre quattro versioni in Greco, tutti di almeno un secolo più tarde, di scarsa utilità se non come testimoni del testo indipendenti, eccetto nei casi in cui il manoscritto di Copenhagen è lacunoso.

¹⁸⁸ Dal momento che i risultati dello studio di Jeffreys saranno espressi nella forma percentuale, l'autore ritiene utile condurre parallelamente l'analisi formulare di un secondo testo, così da dare rilievo alle differenze o alle analogie. Il *Romanzo di Alessandro* è in decapentasilabi come la Cronaca, è più breve – 6117 versi – ma non abbastanza da rendere difficile il confronto; la data recata dal manoscritto è il 1388, che corrisponderebbe perfettamente alla data del manoscritto di Copenhagen, anche se il poema dev'essere stato composto prima. L'opera è una riscrittura da un originale classico, in un linguaggio con pretese colte, anche se non classificabile come poema colto. D'altro canto, studi linguistici mostrano una lunga lista di divergenze rispetto alle norme della grammatica classica, e nelle storie letterarie è sempre incluso nei capitoli riguardanti la poesia popolare; ciononostante, è un'opera puramente letteraria, scritta da un uomo di qualche cultura. La scelta di questo poema da parte di Jeffreys è dettata dall'impressione che non ci fosse traccia di formule nella sua composizione, allo scopo di mettere in rilievo la natura formulare della Cronaca.

¹⁸⁹ Jeffreys, M. J., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, pag. 166.

letteratura antica e medievale di osservazioni culturali compiute nel ventesimo secolo avrebbe dovuto lasciare più spazio alla valutazione di differenze di tipo sociologico; in secondo luogo, si è lasciato che la definizione di formula diventasse troppo libera, e il termine, con la massa di teorie ad esso connesse, è stato applicato a un dato poema senza averne prima verificato la rilevanza¹⁹⁰; di conseguenza, gli oppositori di queste teorie hanno sviluppato validi argomenti a favore di una revisione dei metodi da usare e delle conclusioni da tracciare, e alcuni, più radicali, hanno negato in assoluto la validità del lavoro di M. Parry. La soluzione di questi problemi di metodo, e di quelli riguardanti le conclusioni che da tale metodo possono discendere, può essere cercata, secondo Jeffreys, solo in ulteriori studi formulari del tipo di quello da lui condotto sulla Cronaca di Morea, che si rivelano come l'unico contesto all'interno del quale ricercare le correzioni da apportare per ottenere risultati veritieri.

Ad esempio, tra le serie di errori imputabili alla prima delle due debolezze metodologiche sopra definite, Jeffreys segnala la mancata distinzione, da parte di alcuni studiosi che hanno condotto analisi formulari su poemi medievali, tra testi opera di poeti illetterati, qual era il caso dei cantori jugoslavi osservati da Parry e Lord, e poeti dotati, a vari livelli, di una formazione letteraria: differenza di grande rilievo, se si pensa che i primi potevano attingere esclusivamente a materiale tradizionale orale mentre i secondi potevano accogliere apporti provenienti da fonti svariate. Un'altra evidenza è la spiccata diversità tra la formula omerica, della quale M. Parry aveva scoperto il carattere conservativo, che la rendeva veicolo di trasmissione di elementi antropologici, come oggetti, usi, costumi di epoche precedenti, e religiosi, come gli antichi epiteti cultuali delle divinità, e le formule individuabili invece nell'ambito di altre tradizioni poetiche, prive di tale capacità di sopravvivere per secoli in virtù della loro utilità per il cantore. Inoltre, Jeffreys nota la difficoltà di impostare una corretta metodologia per prodotti letterari caratterizzati da un lato dall'attenzione al microscopico, richiesta dalla necessità che l'esecuzione orale produca il dovuto effetto sull'uditorio, cosa che si ottiene attraverso una esperta combinazione del materiale formulare tradizionale, dall'altro lato da una certa coerenza al livello macroscopico della trama, inaspettata in opere che hanno tanti tratti che lasciano pensare a una composizione che non si è avvalsa dell'uso della scrittura; lo studioso si appropria al

¹⁹⁰ Jeffreys, M. J., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, pag. 167.

problema con la consueta scientificità, affermando che è necessario chiarire se includere tutte queste caratteristiche nel genere “poema orale”, oppure se escludere da tale genere i poemi che, pur composti sotto l’influenza di una tradizione orale, sono il risultato di varie fasi compositive parte delle quali si è avvalsa della scrittura. Infine, altro elemento che si presta facilmente a equivoci interpretativi è l’analogia tra le versioni differenti in cui regolarmente ci si imbatte quando si raccolgono canti popolari moderni, e i vari manoscritti da cui spesso sono tramandati i poemi con caratteristiche formulari; anche qui è necessario fare dei chiarimenti, precisando che nel primo caso si tratta del risultato della più genuina tecnica poetica orale, nell’ambito della quale ad ogni nuova esecuzione ha luogo una nuova creazione del canto¹⁹¹, mentre nel secondo caso, a parte gli errori regolarmente presenti nelle copie manoscritte di un testo, possono darsi due casi: il poema può essere stato imparato a memoria nell’ambito di una tradizione rapsodica puramente riproduttiva, e le varianti rimarcare la difformità di due diversi canali di memoria, o più frequentemente, secondo Jeffreys, il poema formulare può essere stato tramandato da una tradizione puramente scritta, e le varianti essere dovute ai differenti scribi, i quali, riconoscendo le caratteristiche di fluidità proprie di un poema orale, non si preoccupano della scrupolosità della loro riproduzione, ma al contrario rimaneggiano il testo, impiegando quanto hanno imparato delle tecniche di composizione formulare dall’ascolto dei canti popolari¹⁹². Ad ogni modo, non bisogna concludere col negare o sminuire l’importanza degli strumenti critici di Parry-Lord, in quanto rimane un dato di fatto che quasi tutte le letterature, in Europa e non, abbiano attraversato una fase di composizione formulare, che Jeffreys considera «un fenomeno che opera a uno stadio primitivo di una lingua, quando avviene la sua prima immissione nel mondo della scrittura, o nel momento in cui una forma nuova, più popolare, di questa lingua conquista per la prima volta la modalità espressiva scritta»¹⁹³. La verifica della componente formulare di un testo non sarà allora da considerare un punto d’arrivo per la critica, ma un fondamento sul quale costruire una conoscenza più completa di quel testo, accertando se la tradizione a cui il poeta ha attinto non gli ha fornito altro che l’abitudine a lavorare tramite formule, o, al contrario, gli ha fornito le formule stesse, un linguaggio

¹⁹¹ Per queste dinamiche, si veda il seguito del presente Paragrafo.

¹⁹² Cfr. Capitolo I, Paragrafo 1.

¹⁹³ Parry, M., *L’épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Parigi 1928, 73-147, poi confluito in Parry, M., *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*, a cura di Adam Parry, Oxford University Press 1971.

appropriato al metro orale, una storia tradizionale, un sistema di poetiche in base al quale il suo poema dovrà essere valutato: a tutte queste domande Jeffreys ritiene che la prova formulare possa aiutare a rispondere, e a questo scopo dichiara di aver lavorato all'analisi formulare della *Cronaca di Morea*.

La seconda delle due debolezze metodologiche individuate da M. Jeffreys negli studi che hanno applicato la teoria di Parry-Lord alle letterature medievali è la mancata univocità del concetto di formula. La definizione di tipo qualitativo data originariamente da M. Parry, basata sull'arcaicità della lingua, sulla "comodità" metrica e sulla presenza di forme duplicate in parecchie frasi nome-epiteto¹⁹⁴, verrà in seguito supportata dall'autore con una prova quantitativa, ossia statistica, della presenza di formule, condotta sui primi 25 versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, costruita però su criteri, a parere di Jeffreys, poco accurati: innanzitutto, Jeffreys afferma che i campioni utilizzati da Parry erano troppo piccoli per risultare significativi, e suggerisce di servirsi di campioni di almeno un centinaio di versi, preferibilmente tali, nel caso il poema si presenti suddiviso in sezioni disomogenee, da rappresentare ognuna di queste sezioni. Quanto alla scelta di Parry di condurre l'esame statistico servendosi della linea retta, per evidenziare le formule, e di quella tratteggiata, per sottolineare le ripetizioni di "tipo" formulare, Jeffreys si pronuncia favorevolmente, tanto da adottarle entrambe nel proprio sistema, ma rimarca anche qui la necessità di fissare preventivamente dei criteri più precisi che consentano di interpretare univocamente quei segni diacritici; stabilisce pertanto che solo l'emistichio, di otto o sette sillabe, sarà l'unità metrica sulla quale si concentrerà la sua identificazione di formule, mentre le uniche variazioni accettate rispetto alla ripetizione integrale della frase formulare saranno: «differenze di grafia che non alterino la pronuncia, declinazione o coniugazione di uno o più elementi della frase che non ne alterino la lunghezza; sostituzione di una preposizione o congiunzione monosillabica con un'altra, o di un pronome personale con un altro, o anche l'omissione di qualche parola non carica di significato se ciò è possibile senza il cambiamento della forma metrica, o se ciò consente a un altro elemento di espandersi in una forma grammaticale in modo da conservare la formula»¹⁹⁵. Poiché, tuttavia, anche fissando precisi criteri ci si trova di fronte a casi limite, la scelta di Jeffreys è quella di presentare

¹⁹⁴ Jeffreys, M. J., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, pag. 172.

¹⁹⁵ Jeffreys, M. J., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, pag. 175; M. Jeffreys adotta, semplificandoli, i criteri di J. B. Hainsworth, *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford 1968, 36-9.

separatamente, nelle Tavole allegate al suo studio, i risultati a suo parere dubbi, per non rischiare che essi compromettano la credibilità di quelli con basi più solide.

Questi, in generale, sono i criteri sui quali anch'io ho fondato, avvalendomi dell'autorevolezza di Jeffreys, il mio tentativo di analisi formulare dell'*Akritis* nella versione escorialense (Capitolo IV, Paragrafo 1.), integrandoli con gli strumenti di B. Fenik e soprattutto di G. Sifakis, sulla cui descrizione mi soffermerò a breve.

Concludendo, la prova formulare condotta parallelamente da Jeffreys sulla *Cronaca di Morea* e sul *Romanzo di Alessandro* conferma l'impressione di forte disparità tra i due poemi, accertando che il primo è un poema formulare mentre il secondo non lo è; il risultato così raggiunto diviene un dato di partenza per una valutazione approfondita del poema esaminato, che potrebbe valere per analogia anche per altri poemi ad esso accostabili. Tra i vari ragionamenti proposti, rilevante è quello che porta Jeffreys a notare come, una volta compiuta la prova formulare, la spiccata tendenza alla ripetizione, che aveva portato in passato a ritenere lo stile della Cronaca trascurato perché frutto di traduzione da una lingua straniera, diviene segno distintivo della dimensione epica, nell'ambito della quale egli propone di includere l'opera. Ma probabilmente gli sviluppi più interessanti delle teorie sulla composizione formulare investono la sfera del linguaggio: Jeffreys ipotizza infatti che una spiegazione della commistione linguistica della Cronaca e di altri poemi analoghi potrebbe risiedere in un meccanismo legato alla composizione basata sulla tradizione formulare, così come le formule omeriche conservano il materiale miceneo; lo studioso affianca in tal modo una nuova possibile teoria a quelle di Psycharis, Chatzidakis e Beck sulla questione¹⁹⁶.

3. Il contributo di B. Fenik

Il lavoro di Bernard Fenik, *Digenis - Epic and popular style in the Escorial version*, (Herakleion - Rethymnon 1991), è impostato, nella sua seconda parte, sul problema centrale del mio progetto di ricerca. Pertanto, e per l'utilità che esso ha avuto ai fini della mia ricerca, è necessario presentarne qui una sintesi.

Il lavoro, del 1991, si propone di esaminare due aspetti dello stile del *Dighenis Akritis* nella versione dell'Escorial (E): 1) la sua narrazione di singole scene ed episodi (esso non

¹⁹⁶ Jeffreys, M. J., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, pag. 193.

presenta una struttura o una unità su vasta scala), e 2) la sua tecnica versificatoria. L'orizzonte di riferimento di questa analisi è costituito dal background e dall'origine di E e dalla sua relazione col testo di Grottaferrata.

Nell'introdurre i suoi risultati, Fenik fa anzitutto riferimento all'edizione di S. Alexiou¹⁹⁷, per manifestare il proprio consenso nei confronti delle principali conclusioni tratte dallo studioso, prima tra tutte l'affermazione della superiore qualità e autenticità del testo di E rispetto alla versione di Grottaferrata. Dall'esame comparativo condotto da Fenik, infatti, risultano confermate le osservazioni già compiute da Alexiou riguardo ai motivi di tale superiorità, che sono i seguenti: a) E presenta un'accurata memoria di dettagli che non possono essere sopravvissuti ad una trasmissione orale troppo lunga (termini militari, eventi storici, costumi sociali, particolari geografici, parole e nomi propri del mondo arabo); b) il testo di Grottaferrata presenta una memoria meno accurata di tali fatti; c) l'integrità di linguaggio e di stile riscontrabile in E non è invece presente in G.

L'autore passa poi a richiamare gli importanti studi dei citati Roderick Beaton e Michael ed Elizabeth Jeffreys, che hanno ulteriormente chiarito il carattere del poema, affermandone l'appartenenza ad una tradizione di poesia orale, fiorita per lungo tempo nel mondo bizantino (anche se le prime tracce visibili emergono solo nel IX secolo), della quale tali studi hanno dimostrato l'esistenza. Di Beaton, per esempio, l'autore ricorda come abbia mostrato che l'*Akritis* è organizzato intorno a temi che si trovano anche nelle moderne ballate¹⁹⁸, maneggiati peraltro con una certa familiarità (fatto che indica che l'autore e il suo pubblico li sentivano come tradizionali), e conclude che il poeta scrive in uno stile modellato su quello della poesia popolare, prodotto di un lavoro che avviene all'interno o nell'ambito di una data tradizione, e non dell'opera di un redattore o rapsodo che "assembla", a tavolino o a memoria, ballate preesistenti. Il richiamo a Beaton serve a Fenik per spingersi ancora più oltre, affermando che in E «possiamo identificare tecniche sia di narrazione che di versificazione che sono a un tempo tradizionali ed altamente rifinite»¹⁹⁹, ipotesi su cui Beaton si era espresso negativamente.

¹⁹⁷ Alexiou, S., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης, (κατὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἐσκοριάλ) καὶ τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη, Κριτική ἔκδοσις, Εἰσαγωγή, Σημειώσεις, Γλωσσάριο*, Atene 1985.

¹⁹⁸ Beaton, R., «*Digenes Akrites*» and Modern Greek Folk Songs, *A reassessment*, *Byzantion* 51 (1981), pag. 24 e segg.

¹⁹⁹ Bernard Fenik, *Digenis - Epic and popular style in the Escorial version*, Herakleion - Rethymnon 1991, p. 15.

Altro autore sentito da Fenik come basilare per i propri studi è M. Jeffreys, il quale, indagando da un lato, come abbiamo visto, la tradizione testuale e il linguaggio formulare della *Cronaca di Morea* e altri romanzi in versi, e dall'altro le origini e le prime applicazioni del verso politico, sollevò questioni di primo piano come l'esistenza antichissima di una tradizione di poesia orale bizantina, anche se con tracce deboli o difficili da distinguere, e il fatto che un certo numero di testi rimastici mostra determinate caratteristiche perché opera di uomini formati nel solco di una tradizione orale. Fondamentali, per il lavoro condotto da Fenik, sono alcune delle conclusioni tratte da Jeffreys, che è bene sintetizzare anche in questa sede: in primo luogo, l'autore afferma che l'influenza della tradizione orale si esercita, oltre che sugli scrittori, anche sui copisti, come rivela il caso della tradizione testuale del romanzo di *Imberio e Margarona*, del quale è impossibile ricostruire l'archetipo per l'abitudine degli scribi, intrisi della maniera orale, a sostituire tra loro le formule; altro caso è rappresentato dalla *Guerra di Troia*, in cui Jeffreys vede un poema di transizione, scritto con molte delle caratteristiche di uno orale. Egli afferma infatti che «le formule compaiono solo in un certo numero di poemi strettamente connessi con la tradizione della poesia orale»²⁰⁰. B. Fenik paragona tale affermazione, per la quale lo stile orale impone se stesso su un testo scritto, ad un'asserzione di M. Edwards in base alla quale, essendo lo stile dei poemi omerici il prodotto di secoli di sviluppo da parte di cantori epici, in essi le tecniche orali sono talmente dominanti che l'epica di Omero può essere considerata orale anche a prescindere da quali siano state le circostanze di composizione o scrittura²⁰¹. Altro punto fermo che Fenik trae dall'opera di Jeffreys è la fede nell'origine antichissima della tradizione poetica orale bizantina in decapentasilabi, da collocare almeno nel IX secolo o più oltre, teoria che è il prodotto di deduzioni compiute in base ai risultati dei suoi studi sulle origini del verso politico da un contesto popolare, non colto, probabilmente derivante dal latino *versus quadratus*²⁰². Tale tradizione poetica orale permeava certamente anche gli autori di molte opere rivolte a un pubblico non colto, come il *Dighenìs*, ed è facile che essi ne applicassero le convenzioni alle proprie composizioni scritte e alle proprie copie delle opere che trascrivevano. A questo proposito, servendosi della sua consueta prospettiva comparativa,

²⁰⁰ Jeffreys, M. ed E., *The Traditional Style of Early Greek Demotic Verse, Byzantine and Modern Greek Studies* 5 (1979), 115-139.

²⁰¹ Edwards, M., *Homer, the Poet of the Iliad*, Johns Hopkins University Press, 1987, 3, 21-3.

²⁰² Jeffreys, M., *The Nature and Origins of the Political Verse*, «Dumbarton Oaks Papers» 28, p. 183 e segg..

Fenik riporta una asserzione di M. Curschmann²⁰³ relativa al *Nibelungenlied* e al suo rapporto con la tradizione orale in cui era inserito: lo studioso descrive tale rapporto come un «*uso cosciente dello stile della narrativa orale in una composizione letteraria*», col risultato di un linguaggio poetico specifico del poema germanico, definizione che Fenik ritiene adeguata anche alla materia in esame. A mio parere, comunque, l'affermata "consapevolezza" di questo stile andrebbe accuratamente verificata, dal momento che, se l'impiego fosse davvero così sorvegliato, si potrebbe chiedere aiuto al concetto già molto noto di "popolareggiante", mentre credo che ci sia, nella componente orale dello stile del *Dighenis E*, almeno una percentuale di "spontaneità".

Dopo aver enunciato alcuni dei punti di partenza del suo lavoro, Fenik passa a delineare più approfonditamente i termini e gli scopi di esso: assumendo come dimostrata la presenza delle principali caratteristiche della narrativa orale nella versione escorialense del *Dighenis*, egli esclude dal proprio ambito la dizione formulare del poema, materia che richiederebbe uno studio a parte dato lo sviluppo estensivo e raffinato di sistemi formulari in *E*, per approcciarsi allo stile narrativo e alla tecnica versificatoria del *Dighenis E* da una prospettiva comparativa, i cui termini di confronto sono il canto popolare per il verso e l'epica della Grecia antica e dell'Europa medievale per la narrativa.

Per quanto riguarda il primo aspetto, Fenik si dichiara convinto che la natura "umile" del *Dighenis* rispetto ai poemi epici cui egli intende raffrontarlo, cioè il citato *Nibelungenlied* e la *Chanson de Roland*, non è un ostacolo alla possibilità di condurre proficuamente un esame comparativo che li riguardi, perché l'epica occidentale, come anche quella omerica, nasce da una ordinata e metodica composizione per singole scene, tecnica che ha origine dalle circostanze della composizione orale: infatti «*repetition, orderly progression, recurrent details, mirrored scenes*» derivano «*from the exigencies of oral delivery imposed on poet and audience alike*»²⁰⁴, anche se poi si ritrovano in opere che non sono orali in tutte e tre le fasi di composizione, *performance* e trasmissione, ma che sono state composte sotto la predominanza stilistica di una tradizione orale.

Nel corso dell'esposizione, Fenik fornirà una convincente rassegna, che qui non riassumo, di elementi a favore della similarità stilistica tra il *Dighenis E* da un lato e i citati

²⁰³ Curschmann, M., *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung*, Deutsche Literatur im Mittelalter, Kontakte und Perspektiven (Hugo Khun zum Gedenken), Stuttgart, 1979, pp. 85-119.

²⁰⁴ Fenik, B., *op. cit.*, pag. 18.

poemi occidentali dall'altro. Contestualmente, dimostrerà l'assenza di analoghi elementi nella versione di Grottaferrata (G), deducendone la già preannunciata affermazione della superiorità di E.

Fenik si dichiara convinto che l'esame comparativo da lui condotto con riferimento alla tecnica narrativa per singoli episodi è in grado di rivelare che il *Dighenìs* E è radicato nella tradizione orale bizantina molto più a fondo di come si sia creduto precedentemente, e sia che questo metodo apra nuove prospettive su altre opere analoghe, sia che E rimanga l'unico poema a rivelare queste caratteristiche, la portata dei suoi risultati resta comunque notevole.

Lo studioso introduce poi la sezione del suo lavoro relativa alla tecnica versificatoria, sulla quale mi soffermerò più diffusamente per la sua profonda attinenza alla mia ricerca. Il legame dello stile di E con quello della canzone popolare neogreca è percepibile ad ogni lettore, non solo nel metro, ma nella costruzione artistica del verso, nel modo in cui sono presentate le idee e descritte le azioni, in certi tipi di distribuzione e ripetizione delle frasi nell'emistichio, nel verso o nel distico. Esattamente queste sono le caratteristiche prese in esame da Fenik nello sforzo di descrivere come la tecnica versificatoria di E si ricolleggi a quella moderna; il problema delle formule viene invece solo sfiorato. Nel corso dell'analisi condotta dall'autore, emergerà come la versificazione di E sia per certi aspetti incredibilmente moderna, e come essa si inserisca in una tradizione che è diretta antenata di quella della canzone moderna, come rivela la comune obbedienza ai principi di «*balance, corresponson and symmetrical repetition*»²⁰⁵. Se il verso politico discende dal latino *versus quadratus*, tali principi erano forse presenti in esso fin dalle origini. Ma è la specifica applicazione di questi principi a fare la differenza. Così, molti dei versi di E aderiscono al principio dell'*ἰσομετρία*²⁰⁶, riconoscibile nella corrispondenza tra unità metrica e unità di significato (una sola idea per ogni verso), nella netta suddivisione in emistichi, nella ripetizione delle parole e nella giustapposizione di significanti o significati opposti in emistichi consecutivi. Fenik, insomma, evidenzia chiaramente nei versi di E la presenza di categorie individuate per il verso del canto popolare da S. Kyriakidis e, più recentemente, da G. Sifakis. Gli stessi principi riscontrabili all'interno del verso singolo sono impiegati per costruire distici con complesse simmetrie. Così, anche se il verso politico trae le proprie origini da fonti popolari, e anche se i suoi rappresentanti "colti" lo guardano con disprezzo,

²⁰⁵ *Ivi*, pag. 20.

²⁰⁶ Cfr. Capitolo II, Paragrafo 7, ma anche le pagine successive, del presente lavoro.

Fenik dimostrerà che E è soggetto a norme artistiche identificabili, il cui grado di sviluppo è già avanzato e si esprime in forme raffinate, producendo una varietà artistica del verso popolare.

Fenik accoglie anche l'apporto di I. K. Prombonas²⁰⁷, che si occupa della presenza, in E, di singole parole ed espressioni fisse rintracciabili nella canzone popolare greca, per di più localizzate nelle stesse posizioni del verso, ossia di sicuro carattere formulare. La teoria per cui E e i canti popolari condividano la medesima "dizione", oltre a offrire la suggestione che il loro canale di collegamento sia orale, è per Fenik una conferma alle osservazioni sulla loro similarità strutturale. Inoltre, rafforza l'ipotesi che anche lo stile narrativo di E abbia le proprie radici nei canti popolari eroici. Del resto, S. Alexiou osserva, nella sua recensione al libro di Prombonas²⁰⁸, che la relazione tra E e il canto popolare è così stretta e organica che non può essere dovuta all'intervento di un redattore, ma va motivata con la loro comune origine da una più antica tradizione orale.

I risultati dall'esame di Fenik lo portano ad affermare che il testo dell'Escorial è la versione del *Dighenìs* più autentica, intendendo con ciò la sua vicinanza ai canti popolari eroici orali riguardanti l'abitante dei confini; tale vicinanza riguarda il suo linguaggio, la sua tecnica versificatoria, e il suo utilizzo degli espedienti d'ausilio alla composizione tipici dei poemi basati sullo stile orale²⁰⁹ sotto il cui influsso nascono tutte le opere caratterizzate da determinate condizioni di composizione e fruizione: tutti elementi che si rivelano invece assenti in G, che dunque rappresenta un ramo separato della tradizione testuale del poema.

3.1. Il modello descrittivo di B. Fenik. Mi soffermerò ora sulla descrizione del sistema di tracce, schemi e categorie stilistiche costruito da Fenik allo scopo di esaminare la costruzione artistica di versi e distici e di individuare la consistenza e le modalità della loro somiglianza con quelli del canto popolare moderno. Tale approfondimento è necessario perché il mio approccio al testo tiene conto di questo modello, oltre che di quello elaborato da G. Sifakis per il canto popolare.

Secondo Fenik, l'analisi che egli svolge riesce a dimostrare che E non solo rientra in una tradizione di versificazione che si è tramandata oralmente dall'epoca medievale alla moderna, ma che lo stadio dell'evoluzione del verso greco rappresentato da E è quello

²⁰⁷ I.K. Prombonas, *Άκριτικά Α'*, Atene 1985 (recensione di S. Alexiou in *Ελληνικά* 39 (1988), 189-195).

²⁰⁸ Cfr. nota precedente.

²⁰⁹ Quelli che S. Baud-Bovy definiva «*auxiliaires de l'improvisation*», cfr. Capitolo II, Paragrafo 7.

direttamente antecedente al tipo moderno; infatti, per quanto umile, secondo M. Jeffreys, sia stata l'origine del decapentasilabo, il suo uso nell'*Akritis* E presenta un considerevole livello di raffinamento, al di là delle pur numerose irregolarità metriche. Inoltre, l'autore si propone di evidenziare gli effetti artistici che l'autore del poema, e i suoi predecessori soprattutto orali, cercarono di conseguire, primo tra tutti il principio della ripetizione o corrispondenza tra i due emistichi del verso, o tra i due versi che compongono un distico, tramite l'uso di svariate tracce.

In E si trovano esempi di ambizione artistica soprattutto nei distici, ma Fenik comincia coll'esaminare i singoli versi, perché gli espedienti compositivi che collegano due versi di un distico operano a un tempo anche sul verso singolo; inoltre, in tal modo è più agevole apprezzare in E una evoluzione da espressioni ripetitive prive di un significato a ripetizioni strutturate, sia nei distici che nei singoli versi. In E, ad ogni modo, non sembrano emergere molte ripetizioni casuali. Anche negli esempi più semplici, privi di strutture complesse, si ricerca almeno un effetto di enfasi, ed è significativo che tali rarissimi casi non obbediscano alla pervasiva legge del bilanciamento tra i due emistichi, mentre la maggior parte delle ripetizioni si localizza nelle due diverse metà del verso, e sempre in posizioni equivalenti.

Gli ultimi principi richiamati corrispondono alle "leggi" che Stilpon Kyriakidis individuò per la versificazione dei canti popolari in decapentasilabi; per Fenik, tale classificazione deve essere un punto di partenza per ogni studio successivo, tant'è vero che sta anche alla base del sistema finemente organizzato da Sifakis. Nella teoria di Kyriakidis, il principio-cardine è la coincidenza di forma e contenuto: «*εἰς στίχος, ἐν νόημα*»²¹⁰; l'*enjambement* è raro. Le dinamiche interne al verso sono regolate dalla legge dell'*ἰσομετρία*, che consiste in due norme principali: 1) il verso si divide nettamente in due metà, di 8 e 7 sillabe rispettivamente; 2) lo stesso pensiero viene ripetuto in ciascun verso due volte, una per ogni emistichio; le modalità attraverso cui si realizza la ripetizione sono, per Kyriakidis, le seguenti:

1. Ripetizione della stessa idea con parole identiche o equivalenti.

- 1a. Verbi in entrambi gli emistichi.

- 1b. Verbo nel solo primo emistichio (che regge anche gli elementi del secondo, oppure è sottinteso).

²¹⁰ Kyriakidis, S., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Συναγωγή μελετῶν*, (introduzione di Kyriakidou - Nestoros, A.), Atene 1978, p. 218-219.

2. Il secondo emistichio non ripete esattamente, ma elabora, chiarisce, arricchisce il significato del primo, aggiungendo qualcosa in più. Sifakis ha dimostrato come questa ripetizione sia tutt'altro che un riempitivo²¹¹, perché il pensiero viene fatto progredire con un nuovo *focus* o una prospettiva ampliata.
 - 2a. Verbi in entrambi gli emistichi.
 - 2b. Verbo nel solo primo emistichio.
3. I due emistichi realizzano il bilanciamento per contrasto.
 - 3a. Verbi in entrambi gli emistichi.
 - 3b. Verbo nel solo primo emistichio.
4. Distici che assumono la forma seguente: due emistichi corrispondenti nel primo verso, e ripetizione dello stesso significato di base nell'intero secondo verso. Sono i distici che Sifakis ha sottoposto ad una classificazione molto più rigorosa, della quale lo stesso Fenik si servirà nell'analisi delle tracce operanti su coppie di versi.

In conclusione, la classificazione di Kyriakidis si basa sui seguenti criteri: A) divisione del verso in emistichi, B) ripetizione o contrapposizione del contenuto tra le metà del verso, C) uso del verbo in entrambi gli emistichi o solo in uno.

Attraverso una ricca esemplificazione, Fenik evidenzia la possibilità di classificare i versi di E collocandoli facilmente entro le categorie che Kyriakidis aveva messo a punto per il verso del canto popolare moderno. Il poema documenta la presenza di versi moderni a un grado già elevato di sviluppo, collocandosi dunque lungo la linea evolutiva che giungerà a maturazione nel verso del canto popolare moderno.

Dall'analisi di Fenik emergono però molti altri tipi, che differiscono dai principali delineati da Kyriakidis, anche se, quel che più conta, ne condividono le caratteristiche distintive, ovvero la suddivisione in emistichi e la ripetizione di idee uguali, correlate o in contrasto tra un emistichio e l'altro. L'autore procede dunque a integrare nel modo seguente la classificazione di Kyriakidis:

1. Nomi, aggettivi, frasi

1A. Le idee uguali o correlate sono espresse in ciascun emistichio da nomi, aggettivi o frasi ripetute.

²¹¹ Sifakis, G. M., *Γιὰ μιὰ ποιητικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, pag. 158 e segg.

1B. Più frequentemente, le idee simili o uguali sono espresse nei due emistichi in maniera leggermente diversa attraverso dei sinonimi.

2. Verbi

2A. Le idee uguali o correlate sono espresse in ciascun emistichio da verbi ripetuti.

2B. Più frequentemente, le idee simili o uguali sono espresse nei due emistichi in maniera leggermente diversa attraverso verbi sinonimici.

2C. Un gruppo più ridotto di versi colloca entrambi i verbi in un unico emistichio, solitamente il primo.

Oltre a queste, poche altre tracce, riguardanti un centinaio di versi singoli, presentano ripetizione di idee uguali o correlate disegnando emistichi dal bilanciamento meno netto; sono le seguenti:

A. Un gruppo di versi accosta un verbo alla seconda persona singolare (all'indicativo o all'imperativo) seguito da due epiteti rivolti alla persona apostrofata, uno per emistichio; questo tipo rivela, oltre alla traccia compositiva, anche un alto contenuto di espressioni formulari vere e proprie, che Fenik registra a p. 85-86 e alla nota n. 12.

B. Un altro gruppo di cinque versi segue una traccia precisa nella distribuzione dei toponimi: Vengono menzionati due luoghi, uno per emistichio, introdotti dalla preposizione *εἰς* e accostati per asindeto.

C. I versi contenenti tre verbi indipendenti seguono tre differenti tracce: molti piazzano i primi due verbi nel primo emistichio, il secondo dei quali subito prima della cesura; pochi versi presentano un verbo prima della cesura e gli altri due nel secondo emistichio; il terzo e ultimo gruppo, esaminato meglio più avanti, presenta un pronome subito prima della cesura.

Analogamente, Fenik disegna un quadro delle tracce compositive individuate nel *Dighenìs* E nella formazione di distici. In questo caso, la caratteristica di base consiste nella ripetizione, da parte di entrambi i versi, di un'idea essenziale, oppure in un avanzamento del significato del primo verso nel secondo. In entrambi i casi, i versi risultano strutturalmente correlati, nonostante il parere contrario di Kyriakidis, che aveva negato l'origine bizantina del distico²¹².

²¹² Kyriakidis, S., *Tò δημοτικὸ τραγούδι*, pag. 209.

La formalizzazione dei distici presenta una gamma che va da una perfetta rispondenza dei dettagli alla semplice condivisione di una parola. I tipi più strutturati presentano unità sintattiche equivalenti poste in corrispondenti segmenti di verso; l'emistichio rimane l'unità compositiva di base. Fenik si propone di costruire una classificazione piuttosto rigida, perché esclude dal livello più elevato di formalizzazione alcuni casi (come i vv. 797-8 e 923-4) che malgrado l'aspetto immediato sono caratterizzati da ripetizione verbale piuttosto che da un vero controllo della struttura. Come accade spesso in E tra i due emistichi di un verso singolo, alcuni distici sono costruiti sulla base di una riaffermazione del contenuto del primo verso nel secondo, con o senza ripetizione di parole. Ma i distici di E più finemente elaborati sono quelli che combinano i due principi del parallelismo tra emistichi e della ripetizione di idee simili in versi consecutivi, dando luogo alla composizione di "versi consecutivi dotati di struttura parallela e contenuto uguale o simile", e in particolare:

IA. Gli emistichi equivalenti (A/C, B/D) contengono frasi ripetute o simili;

IB. A parità di struttura, il secondo verso ha un contenuto simile al primo o ne arricchisce il significato.

Nel corso della mia analisi della versificazione di E, esempi come questo mi hanno indotta all'ipotesi di estendere ai distici la traccia che G. Sifakis²¹³ ha utilizzato, col nome di "parallelismo", nella classificazione di versi singoli.

II. Un altro gruppo di distici ha paralleli due soli emistichi (A/C e B/D); in essi e nel resto dei versi, il contenuto è simile.

III. Talvolta, i quattro emistichi ripetono essenzialmente la stessa idea di base, creando distici altamente simmetrici; il secondo verso può avere contenuto identico o simile al primo, oppure farne progredire il significato (come per IA-B).

IV. In alcuni casi, gli elementi all'interno del distico vengono disposti a creare un chiasmo; nei casi più strutturati, esso riguarda sia il contenuto sia le parole, più spesso si ripetono solo due parole appartenenti ad uno degli assi, mentre l'altro è reso da idee simili o correlate, e di gran lunga più frequenti sono i chiasmi individuabili solo nella disposizione incrociata di idee simili o correlate.

V. Molti distici hanno il loro nucleo compositivo nella presenza, in posizione simmetrica, di due verbi indipendenti (non retti da ulteriori verbi) in ciascun verso.

²¹³ Sifakis, G. M., *Γιὰ μιὰ ποιητικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, pag. 148.

VI. Abbastanza frequenti sono anche i distici a tre verbi, in gran parte distribuiti nei primi tre emistichi, meno frequentemente nel primo e negli ultimi due, e in qualche caso nei primi due e nell'ultimo.

VII. Infine, un certo numero di distici presenta ripetizione di parole o frasi in segmenti di verso genericamente equivalenti, così da dar luogo a una forma di parallelismo meno perfetta, in quanto gli emistichi non si corrispondono tra loro pienamente. In effetti, le espressioni anaforiche in versi consecutivi, miranti a un effetto di enfasi e spesso considerate sintomo di scarsa fantasia, sono in realtà l'unica vera caratteristica di base del testo dell'Escorial, al di là delle svariate posizioni che l'anafora assume dando luogo alle tipologie classificate da Fenik in questa sezione: dalle corrispondenze più perfette, imperniate sulla ordinata scansione in emistichi, alle meno rigide, fino alle semplici ripetizioni di parole. Inoltre, all'interno di queste ultime, si delinea una gamma che va da quelle regolari perché si esprimono nell'ambito della divisione standard in emistichi, a quelle sempre meno ordinate, perché posizionate in modo più libero. Fenik non trascurava una schematizzazione di questa gamma:

VIIA. L'espressione alla fine del primo verso si ripete all'inizio del secondo.

VIIIB. Gli interi emistichi B e C sono simili, con qualche ripetizione.

VIIIC. Alcuni distici ripetono una o due parole nella stessa posizione, ad esempio all'inizio dei versi.

VIIID. Pochissimi collocano tale ripetizione alla fine.

VIIIE. Pochi altri in altre posizioni equivalenti (subito dopo o subito prima della cesura).

VIIIF. Altri distici nascono da ripetizioni localizzate in posizioni del verso non corrispondenti.

Infine, Fenik riferisce, per completezza, dell'esistenza di casi di ripetizione che possono considerarsi senza timore inconsci; essi sono tanto più giustificati quanto più la maniera anaforica risulta connaturata allo stile in cui fioriscono, e rappresentano il primo gradino di una scala che ascende fino ad elevati livelli di regolarità e accuratezza.

VIII. Quando i personaggi vengono apostrofati attraverso il loro nome o titolo, questo viene dapprima introdotto nel verso precedente, e poi ripetuto nell'apostrofe; uno dei rari casi, osserva Fenik, di corrispondenza stilistica tra E e il testo di Grottaferrata.

Fenik non trascurava la descrizione dei gruppi di tre o quattro versi collegati dalla ripetizione della stessa parola in ciascun verso. Talvolta, le ripetizioni sono tre, distribuite in

quattro versi consecutivi intervallati da uno privo dell'espressione in anafora. Altro tipo di ripetizione in gruppi di tre (talvolta quattro) versi consiste in una «*developing pattern*», in cui una parola del primo verso è ripetuta nel secondo, dove si collega a un'altra ripetuta nel terzo. La sezione dell'opera in cui Fenik esamina la versificazione di E si conclude con l'analisi di alcuni «gruppi estesi» che presentano, a livello macroscopico, i legami descritti per elementi più ridotti.

3.2. L'applicazione del modello descrittivo di B. Fenik al canto popolare. La sezione conclusiva del lavoro di Fenik esemplifica i risultati dell'applicazione del modello descrittivo appena disegnato al corpus di canti popolari costituito dalla raccolta di A. Passow²¹⁴. Ne emerge che: 1) tutti i tipi principali di E si trovano in Passow; 2) in tracce identiche, il verso moderno presenta una maggiore dominanza del principio simmetrico dell'*ἰσομετρία*. Inoltre, Fenik ricorda la fluidità di queste categorie, che talvolta si sovrappongono facendo sì che uno stesso verso (o un gruppo di due o più versi) possa essere classificato correttamente sotto diverse categorie.

La comparazione tra i singoli versi di E e quelli del canto popolare procede alle pagg. 119 e segg. attraverso gli stessi gruppi e sottogruppi che ho riportato nel paragrafo precedente (1A-B e 2A-B), e l'esemplificazione che l'accompagna rende chiare le somiglianze tra i due termini di confronto, evidenziandone al contempo le differenze.

Esistono poi altri tipi rari in E ma popolari presso i suoi discendenti moderni. Ad esempio, esistono versi singoli costruiti su opposizioni (campo-monte, nemico-amico, bianco-nero) o su analogie (oro-argento, bocca-labbra). Il fenomeno compare in E, ma non è comune, e non in tutti gli esempi consegue la simmetria dei moderni, mentre prevalgono altre strutture basate su opposizioni e analogie: ad esempio, E ama piazzare insieme parole appaiate nel secondo emistichio, modalità sopravvissuta nei tempi moderni rimanendo produttiva.

Altra forma molto diffusa nel verso moderno consiste in una variante della "regola del tre", una suddivisione del verso in tre sezioni con due frasi di 4 sillabe ciascuna nell'emistichio A e una terza di 7 sillabe nell'emistichio B; nella perfetta realizzazione della traccia, ogni sezione inizia con la stessa parola, e vige un certo parallelismo anche nella sintassi. Interessante l'osservazione di Jeffreys, riportata da Fenik a pag. 124, sulla base della

²¹⁴ Passow, A., *Τραγούδια ρωμαίικα, Popularia carmina Graeciae recentioris*, Lipsia 1860.

quale questa suddivisione in tre, compresa la triplice ripetizione e il parallelismo sintattico, può essere rintracciata nel *versus quadratus* latino, e fa la sua comparsa anche in Prodrómo²¹⁵. Sebbene, a fronte di questo popolare e produttivo sistema moderno, E contrapponga un solo esempio sicuro e perfetto (v. 662, a cui può esserne affiancato un altro, il v. 680, stando alla convincente integrazione di S. Alexiou), a livello profondo il principio è evidentemente operante in E, come Fenik dimostra dagli esempi, confermando quanto frequentemente una traccia popolare moderna sia già emersa in E in forma meno evoluta.

D'altro canto, ci sono in E versi tripartiti del medesimo livello dei moderni. Tutti e tre i tipi di versi da tre verbi classificati da Fenik nella sezione precedente sono ben rappresentati nella canzone moderna. A proposito di uno degli esempi utilizzati dall'autore per chiarire questa tipologia, e precisamente il v. 1118, mi chiedo se non debba piuttosto essere considerato un verso a due verbi e non a tre, dal momento che il terzo è dipendente dal secondo; più o meno lo stesso ragionamento va esteso anche a versi come Passow XXXVIII. 22, in cui i verbi dipendenti sono due.

L'ultimo esempio introduce un'altra classe di versi, organizzata in base al posizionamento e al numero di pronomi personali possessivi, e suddivisa pertanto in tre sottogruppi: possessivo alla cesura, possessivo alla fine e possessivo in entrambe le posizioni. Fenik impernia sull'esame di questa classe una vera indagine statistica, basata su campioni tratti da E, da G e dalla raccolta di Passow, i cui risultati²¹⁶ portano l'autore a ipotizzare che la frequenza delle due posizioni singole in E sia strettamente legata proprio alla modalità formulare di composizione del poema, come mostra la particolare concentrazione in contesti emozionali, cioè quelli più ricchi di formule e tracce formulari; la facilità d'uso nelle formule, a sua volta, si deve all'abbondante uso di tali pronomi nel linguaggio quotidiano. In quest'ottica, la mancata adozione di quest'uso in G è molto significativa.

²¹⁵ Fenik, B., *op. cit.*, pag. 124.

²¹⁶ Fenik, B., *op. cit.*, pag. 128-129: (1) E usa i pronomi solo alla cesura o solo alla fine molto più degli altri; (2) E e i moderni li piazzano in entrambe le posizioni con uguale frequenza; (3) i moderni usano il pronome in ciascuna singola posizione non con la stessa frequenza assoluta, ma con la stessa frequenza relativa di E; (4) G esclude l'uso doppio, usa molto meno degli altri il pronome alla cesura, ma è vicino ai moderni nell'uso del pronome alla fine del verso.

Anche i pronomi possessivi alla fine del verso danno luogo frequentemente a specifiche formule, o tracce formulari, delle quali Fenik offre un campione²¹⁷, mentre quelli alla fine dell'emistichio A, prima della cesura, sono più frequenti in apostrofi.

Inutile precisare che, anche in questo caso, Fenik nota, e documenta con vari esempi, che la regolarità e la simmetria dei tipi moderni non sono ancora perfette nei corrispondenti tipi di E, esemplari dello stesso tipo ad uno stadio meno evoluto.

In un altro popolare tipo moderno, il verbo dell'emistichio A al passato è ripetuto nell'emistichio B al presente; Fenik non rintraccia esempi di questo tipo in E, ma alcuni versi, contenenti lo stesso accostamento di passato e presente nei due emistichi, con verbi diversi, mostrano che il lavoro preparatorio era già in atto. La vicinanza è massima quando i verbi accostati nei due emistichi sono sinonimici, anche se in E vige una generale libertà nell'uso dei tempi verbali e nella loro disposizione reciproca negli emistichi. Peraltro, esempi del tipo più "libero" non mancano nemmeno nel canto popolare, fatto che indica, ancora una volta, che siamo in presenza di una traccia di base, rappresentata dall'accostamento casuale di un passato e di un presente, all'interno della quale si è delineato un tipo poi prevalso nella versificazione moderna. Infine, può anche aver luogo il processo inverso: tipi popolari in E sopravvivono ma nel processo perdono respiro.

Fenik conclude la comparazione tra le tecniche versificatorie di E e dei canti popolari della Grecia moderna concentrandosi sui distici. Dopo l'enunciazione della tendenza generale del distico moderno, per la quale la riaffermazione della stessa idea nel secondo verso porta invariabilmente con sé una ripetizione di parole e un parallelismo nella struttura, l'autore passa a riesaminare dei medesimi casi elencati alle pagg. 90-101 del suo saggio:

IA: gli emistichi equivalenti contengono frasi ripetute o simili. Per questo tipo, gli esempi trovati da Fenik in Passow non risultano completamente soddisfacenti: la struttura di base di questa categoria (versi consecutivi, con parallelismo formale, contenuto identico o simile, e parole o frasi ripetute) appare in innumerevoli distici moderni, che però non hanno lo stesso livello di definizione di quelli di E.

IB. Questi distici hanno la stessa struttura di IA, ma senza frasi o idee ripetute; i due versi hanno simile contenuto, o il secondo fa progredire il messaggio del primo. Si tratta,

²¹⁷ Inoltre, ricorda che Jeffreys, nel suo studio sulle formule nella Cronaca di Morea (pagg. 180 e 185), evidenzia due espressioni formulari («οί πρώτοι τῆς βουλῆς του» e «ὁμοίως καὶ τὸ λαόν του») sulle quali l'autore tornerà.

come è deducibile dalle osservazioni generali sui distici moderni, di un'altra categoria poco frequente in Passow, e ciò accade in quanto le corrispondenze nel tipo IB di E sono attenuate: l'idea espressa viene ripetuta o fatta progredire dal primo al secondo verso, ma le equivalenze consistono nel posizionamento di verbi e sinonimi.

IIA. Questo tipo, caratterizzato dal parallelismo degli emistichi A e C, e dall'assenza di parallelismo in B e D, non è raro in Passow.

IIB. Gli emistichi B e D sono paralleli, gli emistichi A e C no; in Passow, questo tipo è ancora più rappresentato di IIA.

IIIA. In ciascuno dei due versi del distico, il secondo emistichio ripete il contenuto del primo, ed entrambi i versi esprimono la stessa idea.

IIIB. Il tipo è uguale al precedente, con la differenza che il secondo verso non ha lo stesso contenuto del primo, ma ne fa progredire il messaggio. In Passow, questo tipo, assieme al tipo IIA, è molto rappresentato, e ciò si deve al fatto che si tratta dei distici di E caratterizzati da maggiore simmetria e regolarità.

IV. Chiasmo. La figura appare nel verso moderno, ma è rara e poco evidente.

V. Nell'impiego della traccia costituita da versi consecutivi con due verbi, E e i moderni sono molto simili: entrambi presentano due o più versi consecutivi con due verbi, ed entrambi li utilizzano per rendere azioni incalzanti o violente.

VI. Distici con tre verbi. Le tre varietà di questo schema hanno più o meno la stessa frequenza relativa in E e in Passow.

VIA. Verbi negli emistichi A, B e C. E' il tipo più comune.

VIB. Verbi negli emistichi A, C e D. Meno frequente del precedente.

VIC. Verbi negli emistichi A, B e D. Il tipo è molto raro in E (6 esempi), ed è anche la varietà meno frequente in Passow. Questa categoria di distici a tre verbi può essere esaminata anche da un'altra prospettiva: Sifakis ha mostrato quanti distici moderni seguano la cosiddetta "traccia tripartita"²¹⁸, in cui il primo verso offre due esempi di una cosa, uno in ciascun emistichio, mentre il secondo verso è interamente occupato da un singolo esempio e crea un climax. Questi distici ricadono naturalmente in vari sottogruppi: in alcuni, gli elementi sono numerati (uno in A, due in B e tre in C-D, elemento decisivo o coronamento); altri marcano i tre stadi attraverso giorni della settimana (venerdì, sabato, domenica); altri

²¹⁸ Sifakis, G. M., *Γιὰ μιὰ ποιητικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, pag. 165.

istituiscono contrasti tra singolare e plurale o generale e particolare (gli emistichi A e B descrivono plurali generici e il secondo verso focalizza un individuale singolare). In E, il sistema è presente, anche se a un grado non maturo: ad esempio, consegue lo stesso effetto senza la presenza di tre verbi, fatto che suggerisce che la presenza o l'assenza dei tre verbi marca solo un sottotipo nell'ambito di una più larga categoria di distici caratterizzati da una tripartizione e, talvolta, da un climax nel secondo verso.

VII. Si tratta di una categoria particolarmente istruttiva, perché esemplifica bene quelle differenze tra E e i moderni osservate di volta in volta per le varie strutture. Il principio dell'*ἰσομετρία* vige in E, già perfezionato in certi modi, ma nei moderni esso si manifesta in una percentuale maggiore di versi, e si sviluppa in precisi tipi favoriti diversi da quelli favoriti in E.

VIIA. «*Carryover*» della parola finale dell'emistichio B alla prima dell'emistichio C. Nei moderni è molto raro, il motivo sta nel fatto che quando si trova questa ripetizione tra la fine del primo verso e l'inizio del secondo, si trovano insieme anche altri elementi in equilibrio tra loro.

VIIIB. Emistichi B e C speculari, con una precisa ripetizione. Il tipo non è comune in Passow, ma è più frequente del precedente, e il motivo è facilmente rintracciabile nel fatto che si tratta di una corresponsione più altamente sviluppata della precedente.

VIIIC. Parole ripetute alla testa degli emistichi A e C. Molto raro in Passow, perché, anche in questo caso, si tende ad associare questo schema ad altri che aumentano la percezione di stilizzazione, dunque, mentre in E VIIIC è l'unico schema del distico, gli esempi di Passow presentano in più delle correlazioni tra gli elementi dei due distici e/o all'interno di ciascuno dei due versi.

VIIID. Parole ripetute alla fine di B e D. Anche in questo caso, Passow rivela la tendenza moderna a rafforzare l'impressione di stilizzazione del distico attraverso ulteriori elementi di corresponsione interni al distico.

Nel tracciare le conclusioni, Fenik ricapitola i risultati fondamentali, e al contempo formula alcune questioni che rimangono ancora aperte. Il suo lavoro, evidenziando come la versificazione di E sia già fondata sulle norme isometriche e sui principi di equilibrio, suddivisione e corresponsione tra le unità metriche fondamentali, ossia l'emistichio, sembra non lasciare dubbi sul fatto che il verso del *Dighenìs Akritis*, nella versione dell'Escorial, sia un vicino antenato del moderno, nel senso che appartiene a uno stile versificatorio

tradizionale o comune che confluisce, in un flusso ininterrotto, nell'epoca moderna. Questa sua appartenenza alla tradizione riguarda sia la costruzione isometrica del suo verso, sia la presenza di formule, dal momento che a sopravvivere, più o meno variati, furono sia i principi della versificazione che una serie di singole espressioni fisse in certe posizioni del verso.

Ciò che Fenik afferma con forza, senza incertezze, è che la tradizione cui il *Dighenìs E* attinse, arricchendola a un tempo del proprio apporto peculiare, fu la tradizione poetica orale, risalente a epoche anteriori al XII secolo. Egli rafforza questa affermazione attraverso la considerazione della complessità e della gamma di effetti raggiunta da E con l'uso di sistemi che non può aver ideato una singola persona. Anche per Fenik, comunque, come per gli autori che lo hanno preceduto, E non è semplicemente un testo "demotico" in quanto rivela una seconda natura, quella "ortodossa" della letteratura formale bizantina.

Il focus ristretto dello studio di Fenik lascia aperte alcune questioni: in che modo si può confrontare la tecnica versificatoria di E (nei particolari esaminati e identificati) con quella della *Cronaca di Morea*, dei poemi prodromici o del Glykas? Attingono allo stesso patrimonio di tecniche e forme? Se così non è, quali saranno le implicazioni di ciò per le conclusioni tracciate dall'autore riguardo a uno stile popolare collettivo? Ad esempio, E non sembra a Fenik analizzabile alla luce del modello di studio tracciato da M. Jeffreys per le formule della *Cronaca di Morea*. D'altro canto, l'autore riporta, a pag. 146, un caso di somiglianza stilistica tra E e un elemento studiato da H. Eideneier nelle favole bizantine sugli animali. Ciò rafforza Fenik nelle sue conclusioni relative all'esistenza di una tradizione di poesia orale e di versi popolari isometrici in pieno vigore dal XII secolo. Sebbene i testi che si presentano basati su questa tradizione siano pochi, la loro testimonianza è inequivocabile. Quale sia, nell'ambito di questa tradizione, il significato di "formula", ristretto da M. Jeffreys a "frase occupante un emistichio"²¹⁹, potrà forse essere meglio chiarito, come suggerisce l'autore, da uno studio che li abbracci tutti.

4. Il sistema metodologico di G. Sifakis

L'opera, però, che ho ritenuto più importante nella definizione degli strumenti di lavoro di cui servirmi della mia analisi del *Dighenìs Akritis* non riguarda lo stile del poema,

²¹⁹ Jeffreys, M., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, , pagg. 174-5.

ma quello dei canti popolari greci moderni, ed è un saggio del 1988 che ho già più volte citato: quello di G. Sifakis intitolato “*Per una poetica del canto popolare greco*”; esso mira alla fondazione di un metodo complessivo e organico che possa far sì che il discorso sui canti popolari, e la loro trascrizione dal codice della cultura orale al codice della cultura scritta, siano più fedeli possibile, e dunque in grado di descrivere il loro oggetto senza deformarlo.

Infatti, nell’Introduzione al saggio già citato, Sifakis afferma che il suo scopo è quello di costruire un “modello” generale, in grado di riassumere tutte le caratteristiche “distintive”, cioè salienti, dell’oggetto studiato. A tal fine, prende in considerazione un vasto *corpus* di canti popolari, tratto dalle due raccolte dell’“*Accademia di Atene*”²²⁰ e della “*Vasiki Violiotiki*”²²¹. Si tratta di due imponenti opere di raccolta e sistemazione del patrimonio poetico orale di tutta la Grecia, che si propongono come “aggiornamenti” dell’analogo opera di N. G. Politis, in quanto in esse l’intervento filologico sui testi dei canti si restringe ad una *contaminatio* limitata alle sole varianti provenienti dalla stessa zona²²². Sifakis impiega, come suoi “strumenti di lavoro”, i metodi propri delle discipline linguistiche, semiologiche, filologiche e folkloriche, “sintonizzando” le rispettive terminologie in modo da potersi valere degli apporti di ognuna di queste scienze senza rischiare fraintendimenti.

L’utilizzo di questo modello per l’esame di un oggetto diverso da quello per il quale è nato si giustifica ampiamente alla luce di quanto ha costituito fin qui l’oggetto della mia esposizione: la materia dell’*Akritis* ha certamente qualcosa in comune con la tradizione orale, la stessa da cui è dimostrato che derivano anche i canti neogreci, ed è a questa componente comune che il modello sarà applicato, anche perché, come si vedrà dal Capitolo successivo, esso nemmeno funzionerebbe in assenza di strutture di tipo orale.

4.1. La linguistica sincronica e i canti popolari greci. Nel Capitolo Primo, G. Sifakis comincia col presentare le nozioni basilari della linguistica strutturale di De Saussure²²³, nozioni valide per ogni tipo di “sistema semiotico” (= sistema di segni: lo è ogni codice usato dall’uomo per comunicare), e quindi anche per i sistemi semiotici costituiti dalle arti tradizionali, di cui il canto popolare fa parte. Lo studioso evidenzia l’utilità del concetto di

²²⁰ Spyridakis, G. K., Megas, G. A., Petropoulos, D. A., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, tomo I, Atene 1962 (Accademia di Atene, Pubblicazioni dell’Archivio folklorico, n. 7).

²²¹ Petropoulos, D. A., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α’ - Β’, *Βασική Βιβλιοθήκη*, αρ. 47, Atene 1959.

²²² Accademia di Atene, pag. κζ’.

²²³ Cfr. Capitolo II del presente lavoro.

segno, che in quanto «entità bifacciale»²²⁴, composta dall'unione inscindibile di un significante e di un significato, consente di cogliere lo stretto rapporto tra forma e contenuto tipico dell'opera d'arte. Il "senso" di un segno è il rapporto tra il suo significante e il suo significato, e costituisce l'oggetto dell'atto comunicativo, il contenuto del messaggio; ma oltre al senso, ogni segno ha anche un "valore" più complesso, che corrisponde invece al rapporto che esso ha con gli altri segni dello stesso codice, e che è necessario cogliere affinché la comunicazione sia completa. Per riuscire a comprendere tutte le sfaccettature che un segno può presentare, bisogna allora conoscere appieno il codice, il sistema, la "langue" di cui esso è parte, e ciò si ottiene, come si è visto a proposito di P. Bogatirëv e R. Jakobson, tramite l'apprendimento di un numero elevato di sue concretizzazioni: la "parole" dei singoli utenti. A questo punto, Sifakis sottolinea che il concetto di "sistema semiotico", di "langue", è frutto di una astrazione e di una generalizzazione, e non ha un'esistenza oggettiva. Tuttavia, tale concetto serve ad indicare la presenza, negli utenti di uno stesso codice, di condizionamenti comuni, la cui influenza è in grado di costituire un limite alla creatività dei singoli. Questa caratteristica è ciò che fa di un sistema semiotico un esempio di "habitus", termine tratto dalla teoria antropologica di P. Bourdieu, e definito come «sistema, soggettivo ma non individuale, di strutture interiorizzate [o fatte proprie]: di schemi di percezione, concezione e azione, condivisi da tutti i membri di un gruppo o di una classe [sociale]»²²⁵.

Se però l'*habitus* costituito, per esempio, da una lingua, imponesse ai parlanti dei condizionamenti troppo stretti, la tradizione avrebbe la meglio sull'innovazione, esisterebbero solo "portatori passivi", mai "attivi (cioè creativi)" della tradizione linguistica (pag. 35), e la lingua rimarrebbe immutata nel tempo. Invece non si verifica mai niente del genere, ma accade sempre che alcuni utenti siano in grado di imprimere al sistema delle trasformazioni. Questa dinamica è valida anche per il sistema semiotico rappresentato dal canto popolare e in genere dalle arti tradizionali, ma con due differenze: 1) queste ultime sono soggette a modificazioni molto più lente di quelle che investono i codici linguistici; 2) tutti coloro che si servono di un sistema semiotico di tipo linguistico lo utilizzano in maniera più o meno creativa, nel senso che ogni parlante forma le proprie frasi "improvvisando" combinazioni sempre nuove degli elementi del sistema, e di rado si serve di frasi fatte. Invece, non tutti gli utenti di un sistema semiotico quale il canto popolare fanno lo stesso: per

²²⁴ Prieto, L. J., in *Enciclopedia del Novecento*, s. v. "Semiologia", pagg. 492-505.

²²⁵ Sifakis, pag. 29.

lo più, essi ripetono tali e quali i canti che sono stati aggiunti alla tradizione da pochi portatori attivi (o creativi). Per diventare tali, infatti, gli utenti di un sistema devono soddisfare due condizioni: «il possesso di doti naturali e l'esercizio di un faticoso apprendistato» («φυσικά χαρίσματα και επίπονη μαθητεία», pag. 36). Solo in questo modo essi riusciranno a trovare quell'equilibrio tra tradizione e innovazione che sta alla base del processo di composizione di un nuovo canto popolare, e che Sifakis si propone di identificare, cominciando con la descrizione degli elementi del sistema (pag. 37).

4.2. Gli elementi del sistema semiotico "canto popolare greco". A questa descrizione l'autore dedica il secondo capitolo di *"Per una poetica del canto popolare greco"*. Definisce qui il canto popolare greco come «sistema semiotico articolato» («σύνθετο σημειωτικό σύστημα»), perché nasce dall'intersezione di tre diversi sistemi: quello linguistico, quello poetico e quello musicale. All'interno di questa intersezione vanno cercati i "segni" del sistema "canto popolare greco", nonché i "legami" in base ai quali tali segni vengono organizzati, anch'essi parte integrante del sistema e dunque "limiti alla creatività", paragonabili alle regole della grammatica o della sintassi in una lingua. I segni linguistici si combinano tra loro a formare i segni poetici, i quali, a loro volta, subiscono l'influenza della «organizzazione ritmica del discorso poetico» (pag. 40), molto evidente quando c'è una vera e propria musica, ma presente sempre nel discorso poetico, tanto che è stata definita come la differenza principale tra questo e il discorso quotidiano o in prosa (pag. 40).

Ma dire che i segni del sistema "canto popolare greco" si formano a partire dai segni del sistema "lingua greca" non equivale ad affermare che il senso e il valore dei primi risulti dalla semplice somma del senso e del valore dei secondi: il segno poetico è dotato di "autonomia", e una volta formatosi da elementi più semplici, esso si carica di sensi e valori autonomi da quelli degli elementi di cui si compone. A testimonianza di questa precisazione, l'autore presenta una lunga serie di esempi (pagg. 43-56), ossia di passi tratti dai canti popolari del suo *corpus* (ognuno di tali passi coincide, secondo Sifakis, con una «unità poetica»: cfr. più sotto): per comprendere il messaggio che essi veicolano, non è possibile fermarsi al "senso proprio" delle varie parole, ma è necessario conoscere a fondo il codice nella sua interezza. Riporto un esempio da un canto popolare, rinviando al Capitolo successivo sia le mie osservazioni sui corrispondenti fenomeni nel testo E dell'*Akritis*, sia una più chiara e ampia esemplificazione, fondata sul poema, delle altre strutture qui introdotte.

Σαράντα μέρες λάλαγε, πέσαν τὰ δαχτυλά του,
κι ἀπάνω στις σαράντα δυὸ της παίρνει τὸ μαντίλι.

Suonò quaranta giorni, gli caddero le dita,
ma al quarantaduesimo le prese il fazzoletto.

E' facile rendersi conto che la determinazione di tempo (una "esibizione" musicale lunga quaranta giorni) è iperbolica, così come l'effetto dell'impresa incredibile (le dita che cadono per lo sforzo), ma il messaggio generale è chiaro, e consiste nell'eroismo con cui il protagonista tiene testa alla strega.

L'ampia esemplificazione delle pagg. 43-56 dà modo a Sifakis di introdurre i concetti di "variante" e di "tipo", oltre a quello, già citato, di "unità poetica". Egli fa coincidere ogni «unità poetica» («ποιητική ἐνότητα»), in quanto associazione di un significante ad un significato, con un «segno poetico», ossia con un segno del codice "canto popolare greco"; nota poi che, in canti diversi, è possibile trovare sia unità poetiche molto simili nella forma ma discordanti nel contenuto, sia unità poetiche apparentemente lontane l'una dall'altra ma che in realtà veicolano lo stesso messaggio: definisce allora queste ultime come «varianti» («παρλλαγές») dello stesso segno poetico, e le prime come differenti segni poetici dello stesso «tipo» («τύπος»). Per chiarire meglio questa distinzione, l'autore ricorre all'aiuto della linguistica, la quale, come è noto, classifica come "sinonimi" due segni con significante diverso ma uguale significato, e come "omofoni" due segni foneticamente coincidenti ma che rimandano a significati diversi.

Nel linguaggio poetico, però, la scelta di un sinonimo piuttosto che di un altro ha una grande importanza, perché anche la forma si carica di significato. Quest'ultimo concetto può essere espresso in modo più tecnico dicendo che al senso descrittivo, "denotativo" veicolato dagli enunciati linguistici, si aggiungono, negli enunciati poetici, una serie di "connotazioni"²²⁶, rappresentate dal senso narrativo, emozionale, espressivo, sociale (p. 50). In pratica, a parità di significato, il poeta popolare (l'"emittente" del messaggio) può decidere l'uso di un segno, e non di un altro, per la particolare sfumatura che esso evoca nei membri del gruppo sociale (il "ricevente" del messaggio). E, come ho già accennato prima, il ricevente può distinguere tale sfumatura solo se confronta il segno con tutti gli altri che esso gli richiama per associazione di idee: cioè con tutti gli altri segni ad esso collegati da

²²⁶ Presenti in piccola parte anche nei semplici segni linguistici, ma determinanti in quelli poetici.

«rapporti memoriali o associativi» (Saussure), ossia appartenenti all'«asse paradigmatico» (Hjelmslev)²²⁷. Cercherò ora di illustrare quest'ultimo termine, insieme a quello correlato di «asse sintagmatico». In un canto popolare, come in un enunciato linguistico, l'«asse sintagmatico» è l'insieme concreto dei segni connessi tra loro secondo regole ben precise, al fine di trasmettere un messaggio. Questa catena «orizzontale» è intersecata da tanti «assi paradigmatici», insieme «verticali», corrispondenti ciascuno ad un segno dell'asse sintagmatico; si tratta stavolta di insiemi astratti, in quanto comprendenti tutti i segni che l'emittente avrebbe potuto inserire in quell'enunciato al posto del segno prescelto. Se il ricevente li conosce, gli saranno richiamati alla memoria all'ascolto dell'enunciato, ed egli attribuirà un significato alla preferenza accordata ad uno di essi.

Tutto ciò rende particolarmente importante lo studio delle varianti e dei tipi, tanto che Sifakis ritiene necessario tornare a definire i due termini, precisando che possono riferirsi, oltre che a sezioni di un canto, come le unità poetiche, anche ai canti nella loro interezza, dal momento che anch'essi sono segni, articolati in segni più piccoli (pagg. 61-65). Diremo allora che il tipo è un determinato insieme di unità poetiche; due canti sono dello stesso tipo se le unità poetiche che li compongono sono tra loro corrispondenti (cioè se sono o uguali o varianti l'una dell'altra). Ciò implica che due varianti di una stessa tradizione poetica possono non essere dello stesso tipo, qualora non presentino unità poetiche uguali o varianti (pag. 64). La variante, invece, è ogni concretizzazione in «canto» di una tradizione poetica; le varianti possono essere anche molto diverse tra loro, a causa delle trasformazioni legate al modo di composizione e tradizione orale dei canti (pag. 62).

4.3. Creatività e originalità. Ora che conosciamo gli elementi del sistema semiotico, possiamo cogliere meglio il senso dell'espressione «limiti alla creatività»: il poeta-cantore popolare compone nuovi canti per lo più utilizzando unità poetiche già pronte, e d'altra parte, quando fa da semplice esecutore di canti già composti da altri, non cerca di lasciarli invariati, e li trasforma dando luogo a varianti. Egli, quindi, è molto meno libero rispetto agli autori di opere letterarie «colte», ma è molto più libero rispetto ai loro fruitori.

Questo particolare *status* in cui si trova il poeta-cantore popolare (come ogni altro artista popolare) è definito da Sifakis in riferimento ai concetti di «creatività» («δημιουργικότητα») e di «originalità» («πρωτοτυπία»). L'utente di un sistema semiotico

²²⁷ Sifakis, pag. 58.

(una lingua, una qualunque arte, e così via) è detto “originale” se la sua “parole”, ossia la sua personale utilizzazione del sistema, è in grado di imprimere su quest’ultimo delle trasformazioni, cioè, in concreto, di modificare qualche suo segno o qualche regola di combinazione dei segni. Ma l’artista popolare non ha alcuna intenzione di cambiare il sistema, in primo luogo, per quella “censura preventiva della comunità” che potrebbe non approvare e dunque abbandonare all’oblio la sua opera. Si dice allora che l’autore di un’opera folklorica è “creativo”, intendendo che la sua realizzazione, anche se nuova quanto al messaggio proposto, resta comunque all’interno del sistema. In tal modo, l’espressione della sua personalità si limita alla presenza di uno “stile”, un modo unico di mettere in atto le potenzialità del codice di cui si serve: esattamente ciò che capita al parlante medio di una lingua.

Andiamo ora a fare delle precisazioni: le unità poetiche sono «segni poetici articolati» («σύνθετα ποιητικὰ σημεῖα», pag. 68), e componendosi insieme formano i canti, o meglio, le loro diverse varianti, ognuna delle quali può considerarsi pure un segno poetico articolato, anche se su scala maggiore rispetto alle unità. Sifakis chiama “articolati” questi segni perché afferma che è possibile suddividere ulteriormente le unità poetiche in «segni poetici elementari» («στοιχειώδη ποιητικὰ σημεῖα», pag. 70), corrispondenti a porzioni di verso, e per la cui indagine ritiene opportuno rivolgersi agli studi omerici, e al concetto di «formula» da essi impiegato per studiare il meccanismo di composizione e tradizione orale dei poemi.

4.4. Poemi omerici e canti popolari. Il Capitolo Quinto del volume di Sifakis non lascia dubbi quanto all’utilità di una applicazione dei metodi della critica omerica all’ambito del canto popolare greco. Se il confronto con gli studi di M. Parry e A. B. Lord è stato, come abbiamo visto, tappa obbligata di ogni studio rivolto alle opere scritte in uno stile influenzato da quello orale, a maggior ragione esso si giustifica per un prodotto autenticamente orale qual è il canto neogreco. Basti ricordare come M. Parry sentì il bisogno di studiare *in situ* una tradizione poetica orale ancora viva e produttiva come quella dei cantori “bardi” della Jugoslavia, persuaso che i poemi omerici fossero un esempio di “poesia orale”, dal momento che erano composti in un linguaggio che definì «tradizionale», «orale» e «formulare». Tale tipo di poesia è caratterizzato da una modalità compositiva che non si avvale della scrittura, e neanche ripete a memoria, lasciandole invariate, opere precedenti, ma si basa sulla più volte citata “oral composition”, un’improvvisazione poetica, è per questo che la sua lingua deve essere molto stilizzata, piena di “ausili all’improvvisazione” (Baud - Bovy), organizzata

in moduli facilmente componibili tra loro; per indicare tali strutture, Parry utilizzò tre termini: formula, sistema, tipo²²⁸. La “formula” è definita, ricordiamo, come «un gruppo di parole usato regolarmente nelle medesime condizioni metriche, per esprimere una determinata idea di base»; quando tale idea di base risulta leggermente variata da un contesto ad un altro, per esempio, in presenza di differenti desinenze della stessa parola, Parry non parla più di formula, ma di “sistema” formulare, intendendo con ciò un gruppo di moduli formulari dello stesso “tipo”.

La caratteristica fondamentale, quella più utile alla composizione orale, è, secondo Parry, il contesto metrico, cioè la posizione in cui il modulo in questione è inseribile all’interno del verso. Infatti, la mobilità della formula all’interno del verso, la possibilità di ampliarla tramite aggiunta di parole, nonché la presenza di analogie strutturali o fonetiche in espressioni di forma e contenuto diversi, rimasero in Parry solo accenni. Fu poi Albert B. Lord a svilupparli²²⁹, completando con profonda coerenza il quadro teorico già preparatogli dal predecessore.

Fu Lord che arrivò, per Sifakis, ad una conclusione risolutiva non solo per il suo ambito scientifico, ma anche per quello del canto popolare, perché trasferì il nucleo del processo di composizione orale «dalla ripetizione di frasi fatte allo schema di formazione di nuove frasi “per analogia”, dalla memorizzazione all’improvvisazione creativa, dalla formula concreta alla sua struttura astratta e alla sua traccia [...], dalla *parole* alla *langue*» (pag. 90). E’ proprio il concetto di “traccia” che racchiude il contributo di questo studioso alla comprensione della struttura morfologica delle opere di letteratura orale; il termine (corrispondente a «*pattern*» nel *The singer of tales*) è illustrato da Sifakis come «schema strutturale dei versi, strettamente legato ai corrispondenti schemi ritmici e melodici, e che il cantore comincia ad interiorizzare sin dall’infanzia». All’interno di questa sorta di “intelaiatura”, il poeta può inserire i segni che gli servono, e questi possono anche essere trovati tra espressioni già usate tali e quali in altri canti, cioè tra formule. Ma il più importante “ausilio all’improvvisazione” e insieme il più importante “limite alla creatività”, per Lord, non è la formula, ma la traccia.

²²⁸ Gli ultimi due sono termini, già introdotti all’inizio di questo Capitolo, sono diversi da quelli appena definiti, come sarà presto chiaro.

²²⁹ Lord, A. B., *The singer of tales*, Harvard University Press, 1960.

Una volta chiarito il punto di vista della ricerca omerica, Sifakis può introdurre la definizione di «segno poetico elementare»: esso coincide con la «monade sintagmatica», ossia con la più piccola unità in cui è possibile suddividere l'asse sintagmatico rappresentato da un enunciato poetico. Tale suddivisione risulta facilitata dalla presenza del ritmo, del metro, e dal principio dell'«isometria», che portano a concludere che la monade sintagmatica è l'«emistichio»²³⁰, corrispondente alla più piccola unità metrica che soddisfi il principio suddetto in quanto dotata di autonomia noematica.

Quando l'emistichio è «tipico», cioè si ritrova in altri canti pressoché invariato e con uguale valore metrico, esso coincide con una formula, e come tale appartiene sia alla «parole» rappresentata dal singolo canto, sia alla «langue» nel suo complesso.

In un gruppo di emistichi con uguale struttura sintagmatica e uguale significato, ma in cui uno o più significanti non coincidono, se questi ultimi sono scelti tra serie paradigmatiche sinonimiche (= sono varianti l'uno dell'altro), gli emistichi si dicono «allomorfi» dello stesso segno; quando invece hanno in comune solo il significato, e diversa la struttura sintagmatica e uno o più significanti, gli emistichi si dicono «varianti» dello stesso segno. Quando poi, a parità di struttura sintagmatica, almeno un elemento non rientri in una serie paradigmatica sinonimica rispetto ai corrispondenti elementi degli altri emistichi, siamo in presenza di «segni dello stesso tipo», che sono poi quelli che compongono i «sistemi formulari» della teoria di Parry. Parliamo invece di «segni imparentati» nel caso di emistichi che abbiano in comune solo certi elementi.

Le definizioni sopra introdotte sono valide non solo per i segni poetici elementari o monadi sintagmatiche, rappresentati come si è detto dagli emistichi, ma anche per i segni poetici di livelli superiori di articolazione, cioè i versi, le unità poetiche e, infine, gli interi canti.

4.5. Tracce. L'ultima parte di *Per una poetica del canto popolare greco* giunge finalmente ad esaminare gli elementi del sistema che più agevolano la «oral composition», e che non sono poi altro che quelle «norme di combinazione dei segni» cui si è più volte accennato, ma che sono rimaste finora oscure: le tracce.

I segni poetici, poiché si formano a partire da segni linguistici, sono già soggetti alle norme di combinazione proprie di questi ultimi, cioè alle regole della fonetica, della

²³⁰ Anche se, in particolari tracce, anche l'emi-emistichio può considerarsi monade sintagmatica (p. 111).

grammatica, della sintassi. Hanno poi, in comune con i segni linguistici, un'altra serie di schemi, che Sifakis chiama «σχήματα λόγου» (pag. 72): si tratta delle figure retoriche, che permettono l'instaurarsi di relazioni insolite e atipiche tra i segni. Ma di questi due gruppi di schemi si sono già occupati molti studiosi, perciò Sifakis si concentra solo sulle tracce, che, come osservava già A. B. Lord, influenzano l'estensione delle parole e i rapporti tra di esse tramite la lunghezza del verso, la sua suddivisione in emistichi, il suo ritmo: si tratta dunque di «schemi della versificazione» («στιχοϋργικὰ χνάρια», p. 148). Delle tracce che mi accingo ora a descrivere, costituirà esemplificazione il prospetto illustrante quelle rintracciabili nell'*Akritis E*, che fornirò nel prossimo Capitolo.

Uno dei più frequenti è il "parallelismo". Come figura retorica, il parallelismo può riguardare il livello fonetico, lessicale, semantico, collegandone gli elementi per analogia o per opposizione. Come traccia della composizione poetica orale, invece, esso è in primo luogo definito da precise caratteristiche metriche: rientrano in questo schema solo le tracce che si estendono per un verso²³¹; in secondo luogo, esso è un «parallelismo del senso» (p. 149), e individua esclusivamente rapporti semantici generici tra i membri del primo emistichio e i membri del secondo. Ecco quali sono: in un verso in cui i due emistichi siano entrambi formati da due elementi (che chiamiamo A e B), un elemento del primo emistichio dovrà essere legato al corrispondente del secondo emistichio da un rapporto di uguaglianza o sinonimia o opposizione, mentre l'altro elemento del primo emistichio si legherà al corrispondente per sinonimia o opposizione, ma mai per uguaglianza. Sifakis propone di indicare con un apostrofo (') la sinonimia, con il segno "meno" (-) l'opposizione e con il segno ~ il parallelismo tra gli emistichi, per rappresentare simbolicamente quanto detto in questo modo:

- 1) A B ~ A B'; 2) A B ~ A' B'; 3) A B ~ A -B;
 4) A B ~ A' -B; 5) A B ~ -A B'; 6) A B ~ -A -B.

Si tratta delle combinazioni possibili in versi come quello descritto sopra, ma data la natura di questa traccia, possono rientrarvi versi dalla struttura sintagmatica più varia, per esempio, con tre elementi (A, B e C) nel primo emistichio e uno (per es., B) nel secondo.

²³¹ Come ho già accennato in precedenza, e come si vedrà meglio nel prossimo Capitolo, nel testo escorialense ritengo possibile riconoscere parallelismi che interessano i distici, e non solo i singoli versi. Peraltro, ho avuto modo di compiere la stessa osservazione anche su alcuni canti, appartenenti al gruppo delle cosiddette "ballate" neoelleniche (παραλογές).

S. Kyriakidis²³² riteneva che questo indugiare, nel secondo emistichio, su uno o più elementi del primo, non fosse altro che un espediente utile al poeta per riflettere sul prosieguo della narrazione, e non comportasse l'aggiunta di nuovi contenuti, lo sviluppo della narrazione. Ma Sifakis ricorda quanto detto a proposito del senso denotativo e dei sensi connotativi, dunque della differente sfumatura semantica che può contrassegnare una variante rispetto ad un'altra, e notando che spesso il secondo emistichio di un parallelismo coincide con una variante del primo, afferma che, accanto al probabile valore di "pausa di riflessione" che tale struttura può avere, ci sarà sempre un arricchimento, anche minimo, del messaggio poetico.

La seconda delle tracce esaminate da Sifakis è quella detta "tripartita", classificata insieme alla sua versione "quadripartita". L'uso del canto popolare di ripetere tre volte uno stesso modulo era stato già rilevato da Baud - Bovy²³³, Kyriakidis²³⁴ e Romeos²³⁵, ma Sifakis cerca di dimostrare, tramite numerosi esempi, che ciò che davvero caratterizza questa traccia non è tanto la ripetizione, quanto il *climax* ascendente che lega gli elementi del verso. Tale *climax* è percepibile non solo nel senso, che diventa in ogni elemento man mano più preciso, o più drammatico, o più inatteso, ma anche nel significante, che occupa, nel verso, sempre più spazio, a testimoniare ancora una volta quanto, nel canto popolare greco, la forma si carichi di contenuto. Se il *climax* rappresenta, nelle tracce tripartite e quadripartite, la costante, esso si declina in una grandissima varietà di strutture sintagmatiche, dalle più semplici di un solo verso, a lunghe unità poetiche in cui individuare la traccia risulta abbastanza difficile. In casi in cui gli emistichi siano composti da più elementi, può capitare di confondere uno schema del genere con un parallelismo, ma sarà ancora una volta la presenza o meno del *climax* ad agire da discriminante, suggerendo la corretta interpretazione. Sifakis fornisce anche per questa traccia rappresentazioni astratte tramite simboli, indicando con < il climax, con / la suddivisione tra emistichi e con // quella tra versi: la traccia

$$A B \langle A B' / \langle A B'' \\ // A B'''$$

²³² Kyriakidis, S. P., *To δημοτικό τραγούδι*, pagg. 271-272.

²³³ Baud - Bovy, S., *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, I *Les textes*, Parigi 1936, pagg. 325-326.

²³⁴ Kyriakidis, S. P., *To δημοτικό τραγούδι*, pagg. 268, 276-278.

²³⁵ Romeos, K., *Ο "νόμος των τριών" στο δημοτικό τραγούδι*, Atene 1963.

rappresenta uno schema tripartito di due versi, in cui l'elemento A resta sempre invariato, mentre B subisce il *climax*.

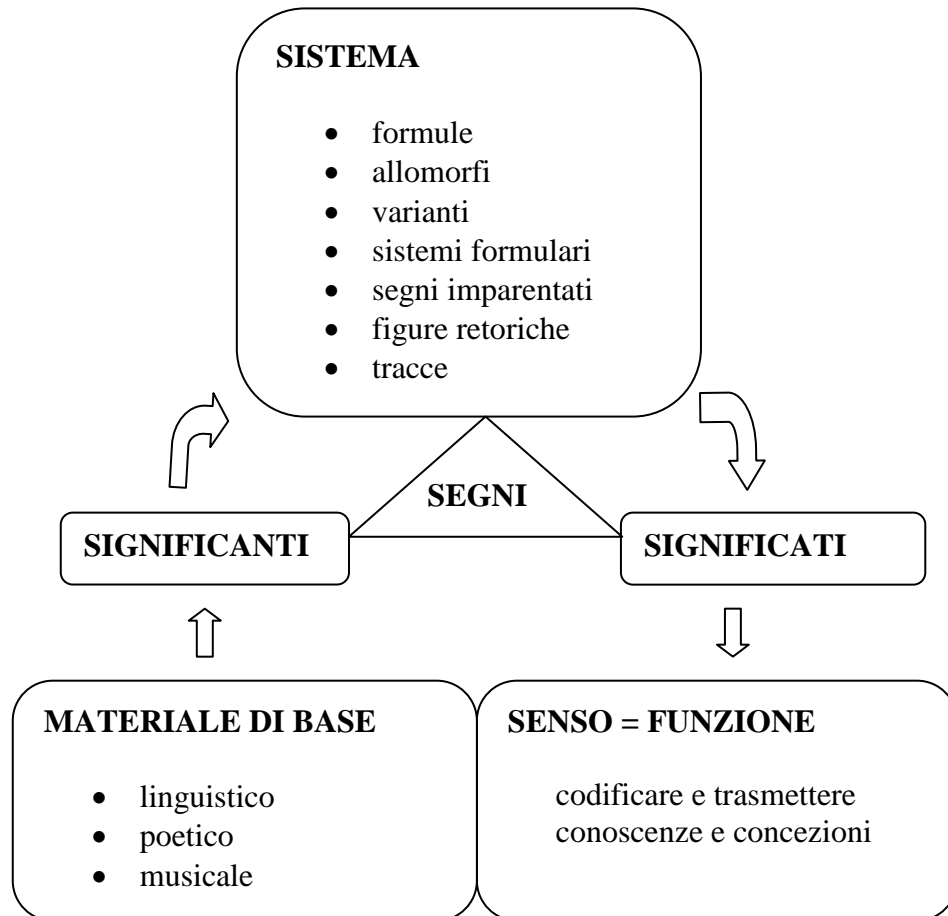
Oltre ai due precedenti tipi di tracce, la cui essenza è rappresentata a) dalla ripetizione delle stesse strutture sintattiche nei medesimi contesti metrici e b) dall'instaurarsi di precisi rapporti semantici tra gli elementi, Sifakis ne individua un terzo gruppo, di natura meno astratta e generica dei precedenti, che chiama «resti di formula»; essi possono essere paragonati a tabelle in cui alcuni campi rimangono invariati, mentre altri vengono riempiti secondo necessità: il legame tra i segni che appartengono a questo gruppo, dunque, è quello che abbiamo individuato a proposito dei "segni imparentati", che hanno in comune alcuni elementi, mentre tra gli altri non sussiste alcun tipo di relazione formale o semantica. I resti di formula, perciò, identificandosi con i segni imparentati, rappresentano un grado di libertà intermedio tra quello più ampio, proprio del parallelismo e delle tracce tripartite-quadripartite, e quello, sempre più ristretto, di segni dello stesso tipo, varianti, allomorfi e formule: ecco dunque la "gerarchia" degli elementi che funzionano insieme da "ausili all'improvvisazione" e "limiti alla creatività" del poeta-cantore popolare.

4.6. Il senso del canto popolare greco. A questo punto, Sifakis può affermare che la creazione di un canto popolare comprende in ogni caso il momento della "produzione" (= innovazione) e il momento della "riproduzione" (= tradizione), i quali non sono distinti, ma si intersecano. Ciò avviene perché la poesia popolare non ha lo scopo di stabilire meriti di originalità, di promuovere personalità eccezionali a guida culturale della comunità, ma la sua "funzione" è quella di codificare (cioè formalizzare) e rendere accessibile all'intero gruppo quell'insieme di conoscenze e concezioni che coincide con la "coscienza collettiva"²³⁶ di quel gruppo. Le fonti da cui provengono gli elementi della "coscienza collettiva" sono molto varie, perché la tradizione e l'innovazione sono entrambe alla base del processo di creazione di nuovi canti, e riguardano non solo tutti gli elementi del codice in questione, ma anche elementi provenienti da altri codici (motivi tratti da altre arti folkloriche, oppure dalla letteratura e dall'arte "ufficiale"), siano essi patrimonio del medesimo gruppo, o di altri con cui quello è venuto a contatto. L'insieme di queste conoscenze e concezioni, che, come si è detto, compongono la "coscienza collettiva" e incarnano la funzione dell'arte tradizionale,

²³⁶ Il termine appartiene alla teoria sociologica di E. Durkheim; cfr. Sifakis, pag. 23.

cioè il motivo stesso della sua esistenza, corrisponde al «senso» («νόημα») complessivo del canto popolare in quanto sistema semiotico.

4.7. *Un grafico per rappresentare il sistema semiotico “canto popolare greco”*. Per una visione sinottica degli elementi descritti, e per una più facile individuazione dei rapporti che li legano, mi è parso utile elaborare il seguente schema:



4.8. «Proposta per un'edizione sinottica dei canti popolari greci». Nell'Appendice 3 del suo saggio, Sifakis esprime anche la sua posizione, rispetto a N. G. Politis e agli editori della raccolta dell'Accademia di Atene, quanto a come debba essere attuata un'edizione critica dei canti popolari greci. L'autore afferma infatti che il metodo «filologico»²³⁷ di Politis, cercando di dare compiutezza alla narrazione, sacrifica la fedeltà al testo registrato, mentre il metodo «folklorico»²³⁸ di Spyridakis-Megas-Petropoulos, pur riportando l'una dietro l'altra molte varianti di uno stesso canto, non riesce a dare un'idea reale di ciò che dovevano trasmettere

²³⁷ Sifakis, pag. 209.

²³⁸ *Ibidem*.

quelle opere al loro pubblico originario. Per ottenere un tale risultato, Sifakis propone di pubblicare i canti accostando orizzontalmente le diverse varianti, per mettere graficamente in risalto la corrispondenza tra le unità poetiche e la presenza di formule e di altre strutture tipiche. Si tratta certo di un metodo complesso, che ha però il vantaggio di consentire l'apprezzamento della «polifonia»²³⁹ che caratterizza il canto popolare dei Greci.

²³⁹ *Ivi*, pag. 215.

CAPITOLO IV
IL *DIGHENÌS AKRITIS* NELLA VERSIONE DELL'ESCORIAL:
PROPOSTA DI ANALISI FORMULARE

Premessa

Il presente Capitolo è dedicato alla presentazione dell'analisi di tipo formulare condotta sul testo E del poema di *Basilio Dighenìs Akritis*. L'edizione che ho utilizzato per tutto il lavoro è quella curata da Francesca Rizzo Nervo²⁴⁰; ai fini della ricerca, impossibile senza il supporto del mezzo informatico, ho dovuto procedere alla digitalizzazione del testo e della traduzione, servendomi di un programma di lettura ottica. Per comodità, la traduzione di F. Rizzo Nervo è stata riportata per intero in Appendice.

Il mio approccio al testo poetico è stato fin dall'inizio orientato all'individuazione in esso delle strutture formali comuni alla poesia propriamente orale, più volte definita come quella che ha orali, oltre che cronologicamente coincidenti, tutte e tre le fasi di composizione, *performance* e trasmissione. In questa indagine, ho tenuto presente il metodo seguito da B. Fenik nel suo saggio sullo stesso *Dighenìs E*, ma gli strumenti fondamentali sono stati quelli fissati da G. Sifakis per il canto popolare greco, descritti nel corso del Capitolo precedente, e tali, a mio parere, da descrivere e interpretare ancora meglio la componente stilistica tradizionale del poema, nonostante siano stati messi a punto per l'esame di opere orali, categoria alla quale l'*Akritis* non appartiene. Infatti, come ho già precisato a suo tempo²⁴¹, oltre a contenere alcune inesattezze, la classificazione di B. Fenik, dettagliata e in verità molto completa, può risultare però ridondante se lo scopo è quello di evidenziare le caratteristiche "orali" del suo oggetto. Inoltre, B. Fenik esclude dal suo ambito l'esame della "dizione formulare" di E, che tratterò nella prima parte di questo Capitolo, e che ho condotto avvalendomi, oltre che dei criteri di G. Sifakis, della lezione metodologica offerta da M. Jeffreys nel suo lavoro sulla *Cronaca di Morea*.

1. La "dizione formulare" dell'*Akritis E*: la grammatica del sistema

Se il mondo poetico tradizionale è da considerarsi un sistema semiotico che si compone di segni e funziona attraverso regole di combinazione tra essi, la mia ipotesi di partenza doveva essere una condivisione, almeno parziale, di questo sistema da parte della materia poetica dell'*Akritis E*. Ho proceduto dunque, in primo luogo, a rintracciare nel testo l'eventuale presenza di strutture riconducibili ai "segni" poetici che costituiscono la

²⁴⁰ *Dighenìs Akritis* (versione dell'Escorial); introduzione, testo, traduzione e note al testo a cura di Francesca Rizzo Nervo, Messina 1996.

²⁴¹ Cfr. Capitolo III, Paragrafo 3.

grammatica del sistema comunicativo tradizionale, così come sono stati descritti da G. Sifakis²⁴²: 1) segni-formula, cioè unità poetiche aventi uguale significato e uguale significante, con piccole differenze che non alterino il valore metrico; 2) allomorfi dello stesso segno, cioè unità poetiche aventi uguale significato e almeno uguale struttura sintagmatica, se non ulteriori elementi comuni; 3) varianti dello stesso segno, cioè aventi lo stesso significato ma differente struttura sintagmatica (comprendono anche segni di differente estensione o valore metrico); 4) segni dello stesso tipo, cioè segni diversi aventi uguale struttura sintagmatica ma diverso significato, perché almeno uno degli elementi che compongono l'unità poetica è scelto tra serie paradigmatiche differenti, cioè non sinonimiche; 5) segni imparentati, cioè segni diversi aventi diversa struttura sintagmatica, la cui parentela è limitata a determinati elementi della catena sintagmatica, mentre tutti gli altri non hanno alcun legame (quest'ultima categoria si sovrappone a quella dei citati "resti di formula", definizione che ne focalizza il meccanismo di formazione piuttosto che il risultato finale: cfr. Paragrafo 2.3). La mia indagine volta all'identificazione di queste classi di segni si è fermata al livello della "monade sintagmatica" di G. Sifakis, cioè della più piccola unità poetica dotata di autonomia, ossia l'emistichio, ma ricordo che ciascuno di questi concetti è per l'autore applicabile a svariati livelli, dall'emistichio, al verso, al distico, fino ad ampi gruppi di versi e a interi canti²⁴³.

Le categorie che ho per comodità ridefinito saranno chiarite dalla esemplificazione che segue; si tratta di un prospetto che presenta il funzionamento della dizione formulare del poema, costruito a partire solo da alcuni dei "sistemi formulari" che ho creduto di poter ricostruire, scelti, tra tutti quelli presenti nel poema, sulla base della loro ampiezza e rappresentatività. Per ogni sistema, ho costruito una o più tavole, scegliendo di racchiudere in tavole diverse segni privi tra loro di legami strutturali, nonostante la presenza di parole o espressioni uguali, e di organizzare invece all'interno di un'unica tavola, in campi accostati per classi di somiglianza, segni legati da uno o più dei rapporti sopra definiti.

Per il lavoro che mi accingo a documentare, strumento di grande utilità mi è stato il *Πίνακας συμφραζομένων του Διγενή Ακρίτη*, a cura di R. Beaton, J. Kelly e T. Lendari²⁴⁴.

²⁴² Cfr. Capitolo III, Paragrafo 4.

²⁴³ Del resto, anche la stilizzazione della struttura narrativa dell'*Akritis* è stata ampiamente dimostrata nella prima parte del citato saggio di B. Fenik sul poema.

²⁴⁴ R. Beaton, J. Kelly, T. Lendari, *Πίνακας συμφραζομένων του Διγενή Ακρίτη, Σύνταξη Ε*, Iraklio 1995. In questa sezione dedicata alla dizione formulare, nei casi di discordanza tra la lezione preferita

Sistema formulare
corrispondente al significato di "dire, introdurre un discorso" e basato
sui termini: λέγω, λόγος, λαλῶ, παρακαλῶ

καὶ μετὰ τοῦ δακτύλου του τοιοῦτον λόγον λέγει καὶ ἐπήδησαν τὰ δάκρυα του, τοιοῦτον λόγον λέγει, Καὶ τότε καὶ ὁ Φιλοπαπποὺς τοιοῦτον λόγον λέγει: Καὶ τότε καὶ ὁ στρατηγὸς τοιοῦτον λόγον λέγει: ἀντάμα οἱ πέντε ἐστέναξαν, τοιοῦτον λόγον εἶπαν	54 456 677 987 188	Formula n. 1
Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιρὰς τούτον τὸν λόγον λέγει καὶ τέτοιον λόγον λέγει: καὶ ἐγὼ πάλιν τὴν λέγω: Καὶ ὁ γέρον ὁ Φιλοπαπποὺς πάλιν τὰ (τέ)τοια λέγει: Καὶ ὡς ἤκουσα τὴν ἀπειλὴν καὶ τὸν λόγον τὸν εἶπεν (καὶ) τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, τὰ τέτοια τῶν ἐλάλει: καὶ ἡ κόρη οὕτως λέγει με, οὕτω παρακαλεῖ με: Ἀμὴ ἄγωμε εἰς τὴν Μαξιμοῦ καὶ παρακάλεσέ την Καὶ τότε πάλιν ἡ Μαξιμοῦ οὕτως με παρεκάλει Τὸ ὑπόδημά μου ἐφίλησεν καὶ οὕτως με παρεκάλει	18 534 1190 1329 1112 499 1140 1353 1548 1562	Allomorfi
Τὸν ἄγγελον δικολογᾷ καὶ τὴν καλὴν του λέγει: Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιρὰς τῆς μητέρας του λέγει: καὶ αὐτὸν νὰ καταλάχωμεν, τὸν ἄγουρον τὸν λέγουν, Τότε στραφεῖσα ἡ Μαξιμοῦ τοὺς ἀπελάτας λέγει: Καὶ εὐθύς τὸ ἰδεῖν τα ὁ Διγενῆς, τὸν θεῖον του οὕτως λέγει: ᾧμον πρὸς ᾧμον ἔθηκαν καὶ πρὸς ἀλλήλους λέγουν Καὶ ὅταν ἀπέσωσεν ἐκεῖ, τὴν κόρην οὕτως λέγει: Καὶ ἐστράφη ὁ νεώτερος, τὴν κόρην οὕτως λέγει: Καὶ τότε ὁ νεώτερος τὴν κόρην οὕτως λέγει: Καὶ τότε ὁ νεώτερος τέτοια τὴν κόρην λέγει: καὶ τότε δὲ καὶ ὁ Διγενῆς τὸν δράκοντα οὕτως λέγει: Ἐγὼ δὲ (τότε) ἐγέλασα καὶ τὸ κοράσιον λέγω: ἀλλήλως ἐβλεμμάτισαν καὶ πρὸς ἀλλήλους λέγουν: στέκουν καὶ διαλογίζονται καὶ πρὸς ἀλλήλους λέγουν:	1772 542 1407 1416 758 780 846 949 1039 1047 1099 1168 1215 1318	Segni dello stesso tipo a)
Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιρὰς μαινόμενος τοὺς λέγει: Ὡς τὸ ἤκουσεν, ἐφάνη της διὰ φόβον τῆς τὸ λέγει ἀπάνω εἰς τὸν τάφον του ἐν ἀληθείᾳ τὸ λέγω	62 951 1677	Segni dello stesso tipo b)
Καὶ ὁ γέρον ὁ Φιλοπαπποὺς ψευδεῖς λόγους τῆς εἶπεν: Μὰ τὸν Θεὸν, (ἀγούροι μου), ἀλήθειαν σᾶς λέγω καὶ ἐμέναν κατεθάρορσεν καὶ τὰς βουλὰς του μοῦ εἶπεν	1365 1729 402	Segni dello stesso tipo c)

da F. Rizzo Nervo e quella di S. Alexiou, seguita dal Πίνακας Συμφραζομένων, seguo per comodità quest'ultima.

Καὶ εἶδεν τοῦτον ὁ ἀμιράς, ἄκο τὸ τίνα λέγει	517	Formula
Καὶ τότε ἡ μητέρα του, ἄκο καὶ τί τοῦ λέγει:	560	
καὶ μετὰ τὸ προσκύνημαν ἄκο τὰ τί τοῦ λέγει:	981	
Καὶ τότε τῆς βεργόλικος ἄκο τὸ τί τῆς λέγω:	1579	
Καὶ τότε τὸ κοράσιον ἄκου τὸ τί μοῦ λέγει	1581	
[Καὶ τότε ὁ γέροντας ἄκο τὸ τί τοὺς λέγει.]	1325	

Καὶ ἐγὼ πάλιν τὸν ἔλεγα ἄς σηκωθῆ, μὴ κείται:	1278	Gruppo di allomorfi, varianti della formula n. 1
Καὶ ἐγὼ ταῦτα τὸν ἔλεγα ἄς σηκωθῆ, μὴ κείται:	1286	
Τοιοῦτον πάλιν λέγω σας ὀρθῶς καὶ νουθετῶ σας:	1750	
Καὶ πάλιν τοῦτο λέγω σας, πάλιν νὰ μοῦ θυμᾶσθε,	1762	
Ὡς δὲ καὶ ταῦτα ἔλεγε μετὰ πολλῶν δακρῶν,	1861	
Καὶ λόγια τοῦ ἐλάλησαν μετὰ πολλῆς ὀδύνης.	68	
καὶ λόγια τὸν ἐλάλησεν ἐκ στεναγμοῦ καρδίας	477	
Ἐκεῖνοι τὸν ἐλάλησαν λόγους ἡμερωμένους	423	Segni dello stesso tipo a)
καὶ τέτοια λόγια μὲ λαλεῖ, ὡς διὰ νὰ μ' ἐντραλίση	1103	
καὶ λόγους τοὺς ἐλάλησα οὐχὶ πρὸς καυχισίαν	1229	
καὶ λόγον τὴν ἐλάλησα, παραγγελίαν τοιαύτην	1476	Segni dello stesso tipo b)
καὶ κλαίουσα τὸν ἔλεγεν ἐκ στεναγμοῦ καρδίας:	952	
καὶ ἀνατρομάζουσα ἔλεγεν τὸν πολυπόθητόν της:	1037	
καὶ ἀγάλια ἀγάλια ἔλεγεν τὸν πολυπόθητόν της	1042	
Κλαίουσα γὰρ μὲ ἔλεγεν ἐκ στεναγμοῦ καρδίας:	1166	
τῶν ἀδελφῶν της ἔλεγεν μετὰ κακῆς καρδίας:	390	Segni dello stesso tipo b)
Τὰ ἀδέλφια της λέγουσιν λόγους παρηγορίας:	407	
καὶ τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν: «Ἀγούροι, ἐνδυναμοῦσθε·	487	
(καὶ) τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, τὰ τέτοια τῶν ἐλάλει:	499	
καὶ ἡ κόρη οὕτως λέγει με, οὕτω παρακαλεῖ με:	1140	
καὶ εἰς τὴν ψυχὴν μου ἔλεγα «Αὐτοὶ 'ναὶ καὶ ἀποσώνουν».	1429	
καὶ τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, οὕτως τοὺς παραγγέλλει	1708	

Sistema formulare basato su ἀποκρίνομαι

(Καὶ ὁ γέρων) ὁ Φιλοπαπποὺς οὕτως τὸν ἀπεκρίθη,	650	Formula
Καὶ ὁ γέρων ὁ Φιλοπαπποὺς οὕτως τὸν ἀπεκρίθη:	656	
Καὶ πάλιν ὁ νεώτερος οὕτως τὸν ἀπεκρίθη:	999	
Ὁ νοῦς του ἐσυνετρόμαξεν καὶ οὐδὲν τοὺς ἀπεκρίθη.	351	Segno dello stesso tipo

*Sistema formulare
corrispondente al significato di "cavalcare; scendere da cavallo",*

basato su καβαλικεύω, πηδῶ, καταπηδῶ

γοργὸν ἐκαβαλίκευσαν (ὁ) θεῖος καὶ ὁ πατήρ του Γοργὸν ἐκαβαλίκευσαν ἄλλοι τριακόσιοι ἀγοῦροι, Γοργὸν ἐκαβαλίκευσαν ἄλλοι τριακόσιοι ἀγοῦροι, Καὶ εὐθύς ἐκαβαλίκευσεν, ᾿ς τὸν οἶκον του ἀποβγαίνουν· εὐθύς ἐκαβαλίκευσα καὶ ἐπήγα εἰς τὸ κοράσιον. Καὶ εὐθύς ἐκαβαλίκευσεν ὁ Διγενῆς Ἀκρίτης Ταχέος ἐκαβαλίκευσαν, ᾿ς τὸν κάμπον κατεβαίνουν καὶ εὐθύς ἐκατεπήδησεν, ᾿ς τὴν σκάλαν ἀνεβαίνει. Καὶ εὐθύς ἐκατεπήδησεν τὴν χαμηλὴν θυρίδα, Καὶ εὐθύς ἐκατεπήδησεν καὶ ἐπήρεν τὸ κοράσιον.	1031 944 32 482 1578 752 27 805 912 943	Formula
Φαρίν ἐκαβαλίκευσεν φυτυλὸν καὶ ἀστεράτον Φαρίν ἐκαβαλίκευσε, πολλὰ ἦτον ὠραῖον Τὸν βάδεον καβαλίκευσε καὶ βάλε τὸ λουρίκιν	10 1486 279-80	Formula + Allomorfo
Χθὲς ἐκαβαλικεύσαμεν ἀμάδι καὶ οἱ πέντε καὶ ἀφότου ἐκαβαλίκευσεν, ὑπάγει εἰς τὸ κοράσιον. Δεῦτε ἄς καβαλικεύσωμεν καὶ ὑπᾶμεν εἰς κυνήγιον Ἄλλ' ἄς καβαλικεύσωμεν καὶ ἄς περιγυριστοῦμεν, κ' ἔως νὰ καβαλικεύσετε, ἐσκόρπισά τους ὅλους.	425 1010 751 330 1714	Segni dello stesso tipo a)
καὶ αὐτὸς ἐκαβαλίκευσεν, εἰς αὐτὸν κατεβαίνει καὶ ὁ λαὸς ἐκαβαλίκευσεν μετὰ πολυχρονίων. Καὶ ὁ ἀμιράς καβαλίκευσεν εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει. Καὶ οἱ πέντε ἐκαβαλίκευσαν, ᾿ς τὸν ἀμιράν ὑπάγουν· Οἱ πέντε ἐκαβαλίκευσαν καὶ ὑπᾶν ᾿ς τὸ Χαλκοπέτριον.	938 1060 9 58 332	Segni dello stesso tipo b)

Καὶ τότε ὁ νεώτερος πηδᾶ, καβαλικεύει Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτο ὁ Κίναμος πηδᾶ, καβαλικεύει Γοργὸν πάλιν σηκώνεται, πηδᾶ, καβαλικεύει Καὶ τότε καὶ ὁ Φιλοπαπποὺς πηδᾶ, καβαλικεύει Καὶ πάραυτα ὁ ἀμιράς πηδᾶ, καβαλικεύγει, μὲ τὸν λαὸν καὶ ἀγοῦρους του πηδᾶ, καβαλικεύγει, καὶ ὅσοι οὐδὲν τὸν ἐγνώριζαν πηδοῦν, καβαλικεύουν	1009 1274 1281 1357 566 567 927	Formula
καὶ κωνομάται ὁ νεώτερος, ἵνα καβαλικεύση καὶ νὰ τὸν περιφέρωμε, καὶ οὐ μὴ καβαλικεύση, καὶ νὰ τὸν περιφέρωμε, καὶ οὐ μὴ καβαλικεύση,	466 1516 1552	Segni dello stesso tipo
Πηδῶ κ' ἐκαβαλίκευσα τὴν θαυμαστὴν τὴν φάραν πηδᾶ καὶ ἐκαβαλίκευσεν καὶ ἐπήρεν τὸ σπαθὶν του πηδᾶ κ' ἐκαβαλίκευσε καὶ παίρνει καὶ κοντάριν	1440 831 1555	Variante (1° emistichio)

Sistema formulare basato su: ραβδίν, σπαθίν

γοργὸν ἐπήρεν τὸ ραβδίν καὶ προσυπήντησέν τους· Γοργὸν ἐπήρα τὸ ραβδίν καὶ προσυπήντησά τους γοργὸν ἐπήρα τὸ σπαθίν καὶ προσυπήντησά του·	974 1173 1133	Formula (intero verso)
---	---------------------	---------------------------

Sistema formulare basato su: ἀγάπη, πόθος

Πολέμους οὐ φοβούμεθα διὰ τὴν σὴν ἀγάπην». καὶ ἄς θαρραλούμεν καὶ ἡμεῖς διὰ τὴν σὴν ἀγάπην,	193 1382	Formula
τοὺς φίλους σου τοὺς εὐγενεῖς, (ὡς) διὰ Ῥωμαίας ἀγάπην. «ἔρχομαι» διὰ τὸ σπλάχνον σου καὶ τὴν πολλὴν σου ἀγάπην, καὶ τίποτε οὐ λογίζεται πόθος διὰ τὴν ἀγάπην. Καὶ ἂν θυμηθῆς, ἄς θυμηθῆς ἄλλου νεωτέρου ἀγάπην,	268 562 706 1784	Segni imparentati a)
τὸ πῶς τὴν ἐλευθέρωσεν διὰ τὴν ἀγάπην κόρης. Καὶ ὅσοι βασανίζεσθε δι' ἀγάπην κορασίου,	211 709	Segni imparentati b)

Ἡ ἀγάπη γὰρ με ἀνάγκασεν, πρὸς ὀλίγας ἡμέρας, καὶ ὁ πόθος σου με ἠνέγκασεν καὶ εἰς Ῥωμανίαν ἐξέβην· πόθος σέ ἐκατεπόνεσεν, ἢ ἀγάπη ἐφλόγισέν σε,	373 362 866	Allomorfi
--	-------------------	-----------

Sistema formulare basato su: φῶς

ὀμμάτια μου, καρδιά μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου, δὲν ἤξεύρεις, ὀμμάτια μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου Καὶ ἐγὼ ἤξεύρω, ὀμμάτια μου, τὸ φῶς τῶν ὀμμάτιων μου, «Εἶδα σε, ὀμμάτια μου καλὰ, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου,	540 859 865 1582	Formula
Ὁ θαυμαστός Βασίλειος, τὸ φῶς τῶν ἀνδρειωμένων «Πότε νὰ ἰδοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων νὰ γομωστοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τὸν ἀπελάτων!»	622-623 636 637	Formula
μὴ ἰδῶ τὸν ἥλιον λάμποντα μηδὲ τὸ φῶς τοῦ κόσμου	463	Esclusa

Ho ritenuto di riportare l'ultimo segno, seppure escluso dalla classificazione, in quanto esempio significativo di un meccanismo cui ho accennato nel Capitolo precedente: l'acquisizione, da parte dei segni, di connotazioni che li rendono "autonomi" dai corrispondenti segni linguistici: se è infatti vero che l'utilizzo metaforico di un termine è comunissimo nel linguaggio, anche quotidiano, impressionerà il fatto che nell'*Akritis* E la parola *φῶς* sia usata in senso connotativo ben 7 volte su un totale di 12 occorrenze; analogamente, 7 su 12 sono gli usi metaforici dell'espressione *ὀμμάτια μου*, come mostra la tavola sottostante.

Sistema formulare basato su: ὀμμάτιον

τί ἐσκότασες τὰ ὀμμάτια μου, τί ἐχάσες τὸν ἑαυτὸν σου; Αλλά, ψυχή μου, ὀμμάτια μου, καρδιά μου, ἀναπνοή μου, δὲν ἤξεύρεις, ὀμμάτια μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου Καὶ ἐγὼ ἤξεύρω, ὀμμάτια μου, τὸ φῶς τῶν ὀμματίων μου,	229 371 859 865	Segni imparentati	
ὀμμάτια μου, καρδιά μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου, Εἶδες, ὀμμάτια μου καλὰ, τί ἀνδραγαθίας ἐποῖκα;» «Εἶδα σε, ὀμμάτια μου καλὰ, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου,	540 1580 1582		
Εἶδασι γὰρ τὰ ὀμμάτια μου τὰ δάκρυα τῆς μητρὸς μου «Πότε νὰ ἰδοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων νὰ γομωστοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τὸν ἀπελάτων!» Καὶ εὐθύς κρατεῖ, καταφιλεῖ τὰ ὀμμάτια τοῦ νεωτέρου	376 636 637 816		Escluse

Sistema formulare basato su: ἄγουρος, παλληκάρια

καὶ ὡσὰν τὰ εἶδετε, ἀγοῦροι μου, (εὐθύς) ἐφύγετε ὅλοι Μὰ τὸν Θεόν, (ἀγοῦροι μου), ἀλήθειαν σᾶς λέγω: μὴ εἰσέλθετε, ἀγοῦροι μου, εἰς ἕτερον αὐθέντην, καὶ νὰ νοήσης, ἄγουρε, καὶ τὴν ἐμὴν ἀνδρείαν». ἀνάμενε ὥραν, ἄγουρε, νὰ πάρω τὴν καλήν σου, καὶ ἐγὼ ἐκνήγουν, ἀγοῦροι, μὲ πέντε παλληκάρια, Καὶ εἶδετε, παλληκάρια μου, μόνος πῶς ἐπειράσθην «Θυμᾶσθε, παλληκάρια μου, τῆς Ἀραβίας τοὺς κάμπους, «Καλῶς τὰ παλληκάρια μου, Γιαννάκη καὶ τὸν Λέον· «Καλῶς τὰ παλληκάρια μας, γεράκια τοῦ γαμπροῦ μας· καὶ ἀγένεια παλληκάρια, εὐγενεῖς Ἀραβίτας, καὶ ἀγένεια παλληκάρια ἀπὸ τοὺς Ἀραβίτας	1723 1729 1763 1551 1106 505 1748 1709 1417 335 276 342	Segni imparentati
Πάντως, ἀγοῦροι μου, εἶδατε, εἰς τὰ Μυλοκοπεῖα, Πάλιν, ἀγοῦροι μου, εἶδετε καὶ ἄλλον θαῦμαν μέγαν: Καὶ δεῦτε, ἀγοῦροι, ἃς λάβωμεν ὑπόκοντα ραβδία	503 1715 690	

καὶ οἱ ἑκατὸν οἱ πρόλοιποι τῆς Μαξιμοῦς οἱ ἀγοῦροι Ἔπαρε τὰ φουσατά σου καὶ τοὺς καλοὺς σου ἀγοῦρους καὶ ἀπ' τοὺς χιλίους μοῦ χώρισε κἂν ἑκατὸν ἀγοῦρους καὶ ὅλη του ἡ γενεὰ καὶ τριακόσιοι ἀγοῦροι. Γοργὸν ἐκαβαλίκευσαν ἄλλοι τριακόσιοι ἀγοῦροι, (ὡς διὰ) νὰ περιπατοῦν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγοῦρου Καὶ τότε νὰ ἰδῆς πόλεμον καλῶν παλληκαρίων καὶ ἐγὼ ἐκνήγουν, ἀγοῦροι, μὲ πέντε παλληκάρια,	1601 1302 1403 1032 944 580 35 505	Segni imparentati

Ὁ εἷς ἦτον νεώτερος, ἀγένειον παλληκάριν	1200	
καὶ τότε ἐνόησα πόλεμον καλῶν παλληκαρίων:	1258	
Καὶ ἐπῆρεν ὁ Φιλοπαππούς τὰ δύο παλληκάρια	1314	
καὶ τριγύρου του στέκουσιν τριακόσια παλληκάρια	1688	

τοὺς θαυμαστοὺς ἀγούρους μου, καὶ μετὰ ἐσέναν ἦρθα	364	
μὲ τὸν λαὸν καὶ ἀγούρους του πηδᾶ, καβαλικεύγει,	567	
καὶ εἶχεν καὶ τοὺς ἀγούρους του ἄλλους πεντακοσίου.	730	
ὀρίζω τοὺς ἀγούρους μου καὶ φέρουν μου φαρία,	1422	
Ὅμπρὸς ὑπᾶν οἱ ἀγούροι του καὶ ὁ ἀμιράς ὀπίσω	205	
καὶ ἂν ἔχη καρδίαν ὁ ἀγουρος, γλήγορα νὰ γυρίζη,	24	
«Πίασε, μούλε, τὸν ἀγουρον, ταχέως νὰ τὸν νικήσης».	31	
«Πίασε, μούλε, τὸν ἀγουρον, ταχέως νὰ τὸν νικήσης,	47	
Καὶ ἡ κόρη μὲ τὸν ἀγουρον μόνοι των ᾿ς τὸ κουβούκλιν	583	
καὶ τότε νὰ ἰδῆς ἀγουρον, τὸν ὁ κόσμος οὐκ ἔχει».	895	Segni imparentati

καὶ τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν: «Ἀγούροι, ἐνδυναμοῦσθε·	487	
(καὶ) τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, τὰ τέτοια τῶν ἐλάλει:	499	Formula
καὶ τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, οὕτως τοὺς παραγγέλλει:	1708	
τοὺς δὲ ἀγούρους του τοὺς καλοὺς, Πέρσας καὶ Ἀραβίτας,	603	
τοὺς ἀγούρους τοὺς θαυμαστοὺς τοὺς εἶχεν ᾿ς τὴν βουλήν	200	
του	308	Segni imparentati
καὶ ἀγούρους μου ἀπέστειλεν ἐνταῦθα νὰ μὲ πάρουν		

Ho riportato questo sistema formulare, nel quale si osserva certo la prevalenza, e dunque la preferenza da parte del poeta, di certe posizioni metriche rispetto ad altre, ma data la presenza di vari esempi in tutte le posizioni, non darei troppo rilievo al carattere formulare dei sintagmi elencati, perché la ripetitività è normale conseguenza del ricorrere frequentissimo di termini fondamentali nella narrazione. Negli altri sistemi che riporto, a parità di ricorrenze nel testo, la formalizzazione appare più sicura per la minore percentuale di casi "aberranti".

Sistema formulare basato su ἀδελφή, ἀδελφιν, ἀδελφός

«Κύρ Ἥλιε, τί νὰ ποιήσωμεν τὸ ἀδελφιν μας νὰ εὐροῦμεν,	91	
Ἵπάτε εἰς τὴν τέντα μου τὸ ἀδελφιν σας νὰ εὐρήτε.	169	Formula
εἶδες θαυμάσματα πολλά, τὸ ἀδελφιν μας νὰ σφάξουν.	98	
Καὶ ἰδοὺ τὸ σῶμα φαίνεται, (ἀδελφιν μας), ὀμπρὸς μας,	108	
καὶ ἔκλαιεν καὶ ὀδύρετον, τὰ ἀδέλφια της ἐζήταν.	182	Segni dello stesso tipo a)

Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ τὰς τέντας ἐγυρεῦσαν, Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ ᾿ς τὴν τένταν ὑπαγαίνουν Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ ᾿ς τὸν οἶκον ὑπαγαίνουν· Κάθονται οἱ πέντε ἀδελφοὶ καὶ ὁ ἀμιρὰς ἐκεῖνος,	65 178 339 196	Formula + Segno imparentato
Καὶ ὁ ὕστερός τῆς ἀδελφὸς εἰς τὸν ὕπνον του εἶδεν· Καὶ τότε ὁ πρῶτος ἀδελφὸς οὕτως ἀπιλογᾶται: Καὶ τότε ὁ πρῶτος ἀδελφὸς οὕτως ἀπιλογᾶται: ἂν τὰ εἶπα ἐγὼ τῶν ἀδελφῶν ἢ ἀνθρώπου γεννημένου, Καὶ ὁ εἷς τῆς κόρης ἀδελφὸς ἦτον ὁ Κωνσταντῖνος, καὶ μίαν εἶχαμε ἀδελφὴν, τὴν ἡλιογεννημένην, καὶ τὰ καλά μου ἀδέλφια καὶ τὸν πολὺν μου πλοῦτον	318 135 326 386 736 143 898	Segni imparentati (tra cui una Formula)

νὰ ἐπάρῃ καὶ τὸ ἀδέλφι του καὶ ὄλον μας τὸ κοῦρσος». καὶ δεῖξε μας τὸ ἀδέλφιν μας νὰ χαροῦν οἱ ψυχῆς μας». καὶ ἂν εὔρετε τὸ ἀδέλφι σας, εἰς μίαν νὰ σᾶς τὸ δώσω». Ἦ δεῖξε μας τὸ ἀδέλφι μας ἢ κόπτομεν κ' ἐσέναν». ἐγὼ ἔχω καὶ τὸ ἀδέλφι σας καὶ ὡς δι' αὐτὴν μὴ λυπᾶσθε. περιστερὰ τὸ ἀδέλφι μας, μὴ τὸ κακοδοικῆση. Καὶ ὡς εἶδασιν τὰ ἀδέλφια τῆς τὴν κόρην μαραμμένην, καὶ ν' ἀρνηθῆς τὸ ἀδέλφι μας νὰ ἐπάρω καὶ τ' ἀδέλφια μου, νὰ ἔλθουν μετὰ ἐμέναν, ὀμπρὸς ὑπᾶν τ' ἀδέλφια τῆς καὶ οἱ συγγενεῖς ὀπίσω· καὶ ἐντράπησαν τὰ ἀδέλφια τῆς καὶ ἐστάθησαν ἀπέξω καὶ φθάσουν σε τ' ἀδέλφια μου καὶ τὸ συγγενικόν μου,	26 61 64 131 163 329 187 451 460 483 591 871	Segni dello stesso tipo a)
Τότε πολλὰ ἀναγκάσθησαν, κλαίοντες τὴν ἀδελφὴν τους, καὶ βλέπουν καὶ τὰ πρόσωπα, νὰ εὐροῦν τὴν ἀδελφὴν τους καὶ οὐδὲν ἐγνωρίσασιν ποσῶς τὴν ἀδελφὴν τους Οἱ πέντε ἀντάμα ἐστάθησαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των καὶ τὸν γαμπρόν τους ἠῤῥηκαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των Δέξου, καὶ λάβε, ἀδέλφι μας, θρήνους τῶν ἀδελφῶν σου. καὶ σκοτεινὰ σηκώνεται, λέγει τῶν ἀδελφῶν του: νὰ μὲ σκοτώσουν θέλουσιν οἱ πέντε ἀδελφοὶ σου. Καὶ διὰ τὴν μητέρα του καὶ διὰ τοὺς ἀδελφούς του καὶ ἐκράτησεν τὴν μάναν του μετὰ τοὺς ἀδελφούς του Πέντε ἐξ αὐτῶν ἐχώρισαν καὶ ἦσαν οἱ ἀδελφοὶ τῆς ὅτι καὶ χωρισμένα εἶν' ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς τῆς· καὶ ἀδέλφια πολυροεκτικὰ καὶ ἀδελφούς πλουσίους	123 83 85 415 589 118 319 366 496 607 969 993 1571	Segni dello stesso tipo b)

Sistema formulare basato su αἷμα

Ἐκεῖ ἠῤῥαν τὰ κοράσια εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένα μαχαιροκοπημένες ἦν καὶ εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένες. ὅτι συζουλισμένες ἦν καὶ εἰς τὸ αἷμαν κυλισμένες.	79 81 87	Formula
---	----------------	---------

Sistema formulare basato su ἀκούω

Καὶ ὁ ἀμιράς ὡς τὸ ἤκουσεν, μακρέα τὸν ἀποξέβην, Καὶ ὡσὰν τὸ ἐκοῦσαν οἱ ἄρχοντες, ἐθλίβησαν μεγάλως καὶ ὡς ἤκουσεν τὰ γράμματα, ἐθλίβην ἡ ψυχὴ του, Καὶ ταῦτα ἡ κόρη ὡς ἤκουσεν, βαρέα ἀναστενάζει Καὶ ὡς τὸ ἤκουσεν ὁ ἀμιράς, πολλὰ τοὺς ἐφοβήθη, καὶ ὡς τῶν ἠκούσαμεν φωνὴν καὶ κτύπον τῶν ἀρμάτων, Καὶ τότε ὡς τὸ ἤκουσαν οἱ γυναικαδελφοὶ του, Καὶ ὁ Διγενὴς ὡς τὸ ἤκουσεν εἰς αὐτὰ κατεβαίνει Καὶ ἐκεῖνος ὡς τὸ ἤκουσεν καὶ τὸν ἠχὸν τοῦ μαῦρου, Ὡς τὸ ἤκουσεν, ἐφάνη της διὰ φόβον τῆς τὸ λέγει Καὶ ὡς ἤκουσα τὴν ἀπειλὴν καὶ τὸν λόγον τὸν εἶπεν, Καὶ εὐθύς οἱ τρεῖς, ὡς τὸ ἤκουσαν, παράξενον ἐφάνη· Καὶ ὡς τὸ ἤκουσεν ἡ Μαξιμού, φωνὴν μεγάλην σύρνει: Ἐκείνη δὲ ὡς ἤκουσεν τὰ λόγια τοῦ καλοῦ της,	52 74 299 311 350 508 586 763-4 919 951 1112 1214 1384 1805	Segni imparentati
---	--	-------------------

Καὶ εἶδεν τοῦτον ὁ ἀμιράς, ἄκο τὸ τίνα λέγει: Καὶ τότε ἡ μητέρα του, ἄκο καὶ τί τοῦ λέγει: καὶ μετὰ τὸ προσκύνημαν ἄκο τὰ τί τοῦ λέγει: [Καὶ τότε ὁ γέροντας ἄκο τὸ τί τοὺς λέγει.] Καὶ τότε τῆς βεργόλικος ἄκο τὸ τί τῆς λέγω: Καὶ τότε τὸ κοράσιον ἄκου τὸ τί μου λέγει:	517 560 981 1325 1579 1581	Formula (già classificata sotto λέγω)
---	---	---

Sistema formulare basato su βλέπω

Καὶ ὡς εἶδασιν παράνομα, τὰ ποῖα οὐδὲν ἐλπίζαν, Καὶ ὡς εἶδεν τούτους ὁ ἀμιράς, πολλὰ τοὺς ἐφοβήθη· Καὶ ὡς εἶδασιν τὰ ἀδέλφια της τὴν κόρην μαραμένην, Καὶ ὡς εἶδεν ὁ νεώτερος τοὺς γυναικαδελφούς του, καὶ (τότε) ὡσὰν τὸ εἶδασιν οἱ ἀγοῦροι τοῦ νεωτέρου, καὶ ὡς εἶδεν τὸν λέοντα ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης Καὶ ὡς εἶδεν τὸ ἑταίριν του, ἐστράφη ἐξοπίσω καὶ ὡς τὸ εἶδεν ὁ κύρης του καὶ ὁ θεῖος του ὁ Κωνσταντίνος, Καὶ ὡς εἶδαν οἱ ἀπομένοντες ἐστράφησαν ὀπίσω καὶ ὡς εἶδασιν ὅτι ἔρχεται ὁ θαυμαστός Ἀκρίτης, καὶ ἡ κόρη, ὡς εἶδε τὸν λαὸν καὶ ὡς εἶδεν τόσον πλῆθος, Καὶ ἡ κόρη ὡς εἶδεν τὸν λαὸν καὶ εἶδε τόσον πλῆθος, Καὶ ὡς εἶδεν τὸ θηρίον ἐμὲν καὶ (ὡς εἶδεν) τὴν καλὴν μου, Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτο ὁ Κίναμος πηδᾶ, καβαλικεύει Καὶ ὡς εἶδεν ὁ Φιλοπαππούς, κειτόμενος θαυμάζει: Καὶ ὡς τὸν εἶδεν ἡ Μαξιμού πλειστάκις ἑταράχθη· Καὶ ὡς εἶδεν τοῦτο ἡ Μαξιμού, ἀπάνω μου ἐκατέβη· καὶ ὡσὰν τὰ εἶδετε, ἀγοῦροι μου, (εὐθύς) ἐφύγετε ὅλοι καὶ ὡς τὸν εἶδεν ὁ Διγενὴς, ἐτρόμαξεν μεγάλως	88 132 187 421 515 634 771 789 965 1030 1035 1157 1126 1274 1288 1359 1539 1723 1767	Segni dello stesso tipo
καὶ ἡ κόρη, ὡς εἶδε τὸν λαὸν καὶ ὡς εἶδεν τόσον πλῆθος, Καὶ ἡ κόρη ὡς εἶδεν τὸν λαὸν καὶ εἶδε τόσον πλῆθος, Καὶ ὡς εἶδεν τὸ θηρίον ἐμὲν καὶ (ὡς εἶδεν) τὴν καλὴν μου,	1035 1157 1126	Segni dello stesso tipo (2° emistichio: Variante)
Καὶ εἶδεν τοῦτον ὁ ἀμιράς, ἄκο τὸ τίνα λέγει: καὶ τὸ νὰ τὸν ἴδῃ ὁ ἀμιράς ἐπίασε, ἐφίλησέν τον	517 594	Segni imparentati

Καὶ εὐθὺς τὸ ἰδεῖν τα ὁ Διγενής, τὸν θεῖον του οὕτως λέγει:	758	
Καὶ εὐθὺς τὸ ἰδεῖν ὁ Διγενής, τὴν κόρην συντυχαίνει:	934	
τὸ ἰδεῖν οἱ ἀπομένοντες, ἐκεῖ τὸν προσκυνοῦσιν.	976	
τὸ νὰ τὸν ἴδῃ ὁ Διγενής, σφιχτὰ ἔδεσε τὰ χέρια	979	
καὶ τὸ ἰδεῖν με ὁ Φιλοπαπποὺς παραμερέαν ἐστάθην,	1442	

Sistema formulare basato su Ἀκρίτης / Βασίλειος / Διγενής

ἔτεκαν παῖδα θαυμαστὸν, τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην, καὶ τοῦ παγκάλου σου υἱοῦ, τοῦ Διγενῆ τ' Ἀκρίτη. οἱ πέντε οἱ γυναικαδελφοὶ καὶ ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης· καὶ ἀπέκει ἀγωμέτε τα τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην, Καὶ τότε (...) τὸ παιδίον ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης καὶ ὡς εἶδεν τὸν λέοντα ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης καὶ εὐθὺς τὸν ἐρώτησεν, ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης: Καὶ εὐθὺς ἐκαβαλίκευσεν ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης κατέφθασεν καὶ σήμερον τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτη. Κατανοοῦντες κλαύσατε τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην «Μὴ τοῦτος εἶν' τὸν λέγουσιν ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης; πάντα ἐσυνετέλεσεν ὁ Διγενὴς Ἀκρίτης.	219 442 465 525 610 634 639 752 1697 1698 1608 1216	Formula
ὄλον τὸ βλέμμα καὶ τὸν νοῦν ἔριψεν εἰς Ἀκρίτην καὶ ἡ κόρη τὸν ἐχαίρετον καὶ ὁ νεώτερος Ἀκρίτης. Ὁ θαυμαστὸς Καππάδοκας Βασίλειος Ἀκρίτης, καὶ ἂν εἶχεν λείπειν τὸ δένδρον, ἐπνίγετον ὁ Ἀκρίτης. καὶ ἀπὸ μακρῆα μ' ἐφώναζε «Ἐδὰ σὲ βλέπω, Ἀκρίτη!» καὶ οὐκ ἤρην τόπον ἀρεστὸν νὰ κατοικήσῃ Ἀκρίτης	932 1082 1092 1538 1556 1619	Segni imparentati

ὡς λέγω τὴν ἀλήθειαν τοῦ θαυμαστοῦ Ἀκρίτη. τὸν νεώτερον τὸν μὲ ἔδωκες τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην καὶ ὡς εἶδασιν ὅτι ἔρχεται ὁ θαυμαστὸς Ἀκρίτης, καὶ φέρουν κτύπον πάντεσπον τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην. οἶον τοῦτον τὸν νεώτερον, τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην,	722 819 1030 1694 1703	Formula
Ὁ θαυμαστὸς Βασίλειος, τὸ φῶς τῶν ἀνδρειωμένων Ὁ θαυμαστὸς Καππάδοκας Βασίλειος Ἀκρίτης,	622-3 1092	Variante (1° emistichio)
Καὶ τότε ὁ Ἀκρίτης (Διγενὴς) ὁ θαυμαστὸς ἐκεῖνος Ὁ δὲ τοῦ Ἀκρίτη πενθερός, ὁ θαυμαστὸς ἐκεῖνος,	739 1069	Segni dello stesso tipo

Καὶ τότε δὲ καὶ ὁ Διγενὴς οὕτως τὸν συντυχαίνει: (Καὶ) τότε (δὲ) ὁ Διγενὴς ἔριξεν τὸ ραβδίον του· Καὶ τότε πάλε ὁ Διγενὴς οὕτως ἀπιλογάτα: (Καὶ τότε πάλι ὁ Διγενὴς) τὸ ἰδεῖν τοὺς νεωτέρους, καὶ τότε δὲ καὶ ὁ Διγενὴς τὸν δράκοντα οὕτως λέγει:	669 696 808 973α 1099	Formula
Καὶ εὐθὺς τὸ ἰδεῖν τα ὁ Διγενής, τὸν θεῖον του οὕτως λέγει: Καὶ εὐθὺς τὸ ἰδεῖν ὁ Διγενής, τὴν κόρην συντυχαίνει:	758 934 979	Formula + Varianti

τὸ νὰ τὸν ἴδῃ ὁ Διγενής, σφιχτὰ ἔδεσε τὰ χέρια καὶ ὡς τὸν εἶδεν ὁ Διγενής, ἐτρόμαξεν μεγάλως	1767	
καὶ ἐφορτώθην τὰ ὁ Διγενής, τὸν γέρον τὰ ὑπαγαίνει: Τοῦ λέγει: «Αὐτὰ εἶναι, Διγενή, τὰ λέγουσιν ἀρκούδια καὶ ὅποιος τὰ πιάσῃ, Διγενή, ἔναι πολλὰ ἀνδρειωμένος». Ἐξέβηκεν ὁ Διγενής ἵνα παραδιαβάσῃ. καὶ κεῖται ἀπάνω ὁ Διγενής πλάγιον ἀκουμπισμένος.	699 760-1 762 1097 1686	Segni imparentati

Sistema formulare basato su θαυμαστός

ὡς λέγω τὴν ἀλήθειαν τοῦ θαυμαστοῦ Ἀκρίτη. τὸν νεώτερον τὸν μὲ ἔδωκες τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην, καὶ ὡς εἶδασιν ὅτι ἔρχεται ὁ θαυμαστός Ἀκρίτης, καὶ φέρνουν κτύπον πάντεσπον τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην. οἶον τοῦτον τὸν νεώτερον, τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην,	722 819 1030 1694 1703	Formula
Τὸ κάλλος ἐμαραίνεταιον τῆς θαυμαστῆς τῆς κόρης, Οὐκ ἐνθυμᾶσαι, τέκνον μου, τοὺς θαυμαστοὺς σου παιῖδας; καὶ νὰ μᾶς τ' ὄνειδιζουσιν οἱ θαυμαστοὶ ἀνδρειωμένοι». ἀκούσατε διὰ γραφῆς τῶν (θαυμαστῶν) Ἑλλήνων Καὶ τότε ὁ Ἀκρίτης (Διγενής) ὁ θαυμαστός ἐκεῖνος Ὁ δὲ τοῦ Ἀκρίτη πενθερός, ὁ θαυμαστός ἐκεῖνος, Καὶ τοῦ Σχοδρόη τὸ σπαθίν, τὸ θαυμαστὸν ἐκεῖνον. καὶ ἀνάσκελα ἐξήπλωσεν ὁ θαυμαστός Γιαννάκης. Πηδῶ κ' ἐκαβαλίκευσα τὴν θαυμαστὴν τὴν φάραν καὶ ἀνάσκελα ἐξήπλωσεν ἡ θαυμαστὴ ἡ φάρα.	185 240 519 710 739 1069 1080 1273 1440 1547	Segni dello stesso tipo
Ὁ θαυμαστός Βασίλειος, τὸ φῶς τῶν ἀνδρειωμένων Ὁ θαυμαστός Καππάδοκας Βασίλειος Ἀκρίτης,	622-3 1092	Varianti (1° emistichio)
Καὶ θαυμαστός νεότερος ἦτον ὁ καβελάρης: τοὺς θαυμαστοὺς ἀγούρους μου, καὶ μετὰ ἐσέναν ἦρθα· τὸν θαυμαστὸν νεώτερον, τοῦ Ἀκρίτη τὸν πατέρα. καὶ ὁ θαυμαστός ὁ Λιάνδρος μετὰ τὸν Μιλιμίτην. καὶ ὁ θαυμαστός ὁ Κίναμος, ἀλλὰ καὶ ὁ κύρ Γιαννάκης	43 364 738 1500 1602	Segni dello stesso tipo

νὰ εἶν' ἡ κόρη θαυμαστὴ, νὰ ἔνι καὶ Ρωμαίσσα, ἔτεκαν παιῖδα θαυμαστὸν, τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην, στρώνω πουλάριν θαυμαστὸν, πουλάριν κουρεμένον, Καὶ αὐλὴν ἐποίκεν θαυμαστὴν, πανώραιαν φυσκίαν,	70 219 1470 1648	Segni dello stesso tipo a)
τοὺς ἀγούρους τοὺς θαυμαστοὺς τοὺς εἶχεν ἔς τὴν βουλήν του ὅλα καλὰ καὶ θαυμαστὰ, σελοχαλινωμένα, τοὺς Ἑλληνας, τοὺς θαυμαστοὺς καὶ ὀνομαστοὺς στρατιώτας, ὅτι ἀπελάτες θαυμαστοὶ ἐσέναν πολεμοῦσιν: τὸν Κίναμον τὸν θαυμαστὸν, κ' ἐμὲν τὸν σὸν ἱκέτην. Καὶ ἡ φορεσία τῆς θαυμαστῆς ἦτον, παραλλαγμένη,	200 576 713 1242 1380 1490	Segni dello stesso tipo b)

Sistema formulare basato su ἐκεῖνος

Κάθονται οἱ πέντε ἀδελφοὶ καὶ ὁ ἀμιράς ἐκεῖνος, Τὰ γράμματα ἔστειλαν κρυφὰ ἔς τὸν ἀμιράν ἐκεῖνον Βλέπετε, οἱ ἀναγινώσκοντες, τοὺς ἀστέρας ἐκείνους, Ὁ πατὴρ τοῦ ἦτον ὁ ἀμιράς, ὁ Μούσουρος ἐκεῖνος, Καὶ τότε ὁ Ἀκρίτης (Διγενής) ὁ θαυμαστός ἐκεῖνος οὕτως τοὺς ἐπεσκόρπισεν ὁ νεώτερος ἐκείνους. καὶ τὰ ἄστρον παρασκύπτουσιν εἰς τὴν χαρὰν ἐκείνην. Ὁ δὲ τοῦ Ἀκρίτη πενθερός, ὁ θαυμαστός ἐκεῖνος, Καὶ τοῦ Σχοδρόη τὸ σπαθίν, τὸ θαυμαστὸν ἐκεῖνον. καὶ μετὰ τὴν συμπλήρωσιν τῶν τριῶν μηνῶν ἐκείνων Θυμᾶσαι, ἐξεύρεις, λυγερή, τὰ πρωτινὰ ἐκεῖνα, (καὶ) ὅλα ὅσα ἐγίνοντα διὰ ἐκείνην τὴν Ἑλένην,	196 294 712 723 739 968 1062 1069 1080 1084 1787 714	Segni imparentati Variante
--	---	---

ἐκεῖνοι ἂν σε εἶχαν εὐρεῖ, Συρίαν οὐκ ἐθεώρεις. Ἐκεῖνοι τὸν ἐλάλησαν λόγους ἡμερωμένους: Καὶ ἐκεῖνος τότε ἀπῆρεν τον, ἔς τὸ λησταρχεῖον ὑπάγει. καὶ ἐκεῖνος ἦτο ἐγλήγορος καὶ ἀπάνω του ἐκατέβην· καὶ ἐκεῖνος χαμηλότερα καὶ ἐβγαίνει τῆς φωνῆς του: Καὶ ἐκείνη τὸν ἐγνώρισεν ἀπὸ τοῦ τραγουδίου· Ἐκεῖνος τὴν ἐδέξατο ὀμπρὸς ἔς τὸ μπροστοκούρβιν, Καὶ ἐκεῖνος ὡς τὸ ἤκουσεν καὶ τὸν ἤχον τοῦ μαῦρου, καὶ ἐκεῖνοι πάλι ἐστράφησαν καὶ ὑπᾶν εἰς τὸ κοράσιον. καὶ ἐκεῖνος εἶχεν τὴν βουλὴν ἵνα μὲ ἀποπέση· καὶ ἐκεῖνοι ἐμὲν ἐκρούρασιν καὶ ἐξέβαιναν οἱ κτύποι Καὶ ἐκείνη ἐκατεπήδησεν καὶ πρὸς ἐμένα ἦλθεν· «Ἐκεῖνοι, τοὺς γυρεύομεν καὶ τοὺς καταρωτοῦμεν, Καὶ ἐκείνη ἐπιβουλεύτη με καὶ φέρνει μου ἱματίτιςιν· καὶ ἐκεῖνος μὲ ἐπέβλεπεν, ἵνα σπαθέαν μὲ δώση, καὶ ἐκείνη λαὸν πολὺν ἔχει καὶ νὰ μᾶς ἐπακούση. Ἐκείνη δὲ ὡς ἤκουσεν τὰ λόγια τοῦ καλοῦ της,	141 423 645 767 838 852 914 919 973 1135 1174 1186 1220 1266 1270 1354 1805	Segni imparentati
---	---	-------------------

Sistema formulare basato su ἀλλάζω

Ἄλλ' ὑπάγε εἰς τὴν τέντα μου καὶ φέρε μου ν' ἀλλάξω Καὶ ἡ κόρη ὑπάγη εἰς τὴν κλίνην μου νὰ φέρη (μου) νὰ ἀλλάξω Καὶ ὅσον νὰ ὑπάγη ἡ λυγερὴ νὰ μοῦ φέρη νὰ ἀλλάξω, Οἶδα, φαγεῖν καὶ πιεῖν ἔχεις καὶ (νὰ) λουσθῆς καὶ ἀλλάξης	1194 1196 1198 1779	Formula + Segno imparentato
---	------------------------------	-----------------------------------

Sistema formulare basato su ἄλλος

τῶν μὴν αἰ χεῖρες ἔλειπον, ἄλλων οἱ κεφαλὰς των, οἱ μὲν φιλοῦν τὰ χεῖλη της, οἱ ἄλλοι τοὺς ὀφθαλμοὺς της. οἱ μὲν λουρῖκια ἐφόρεσαν, ἄλλοι σουσανιασμένοι τοὺς μὲν γροθῆας ἔκρουεν, τοὺς ἄλλους σφοντυλέας οἱ μὲν σουσανιασμένοι ἦσαν, ἄλλοι λουρικιασμένοι, οἱ μὲν τσουκάνας ἔπαιζαν, οἱ ἄλλοι τραγουδοῦσιν, ἢ μία ἦτον γέροντος, ἢ ἄλλη νεωτέρου,	80 195 432 697 945 1033 1110	Segni imparentati (= Resti di formula)
Ὁ εἷς ἦτον νεώτερος, ἀγένειον παλληκάρην καὶ ὁ ἄλλος ἦτον κουρευτός, γέρων ἐξοπλισμένος,	1200/ 1201	
δώδεκα νυκτοήμερα νὰ ποιήσω εἰς τὰ ἐδικὰ μου / καὶ ἄλλα εἰκοσιτέσσερα ὥστε νὰ πάγω νὰ ῥθω».	380 / / 381	
Καὶ (πάλιν) διεχώρισεν χιλίους Ἀραβίτας, καὶ ἄλλες κἂν χιλιάδες δύο τὸν ἀμιρᾶν ἀντάμα	578 (...)/ 581	

«Φιλοπαππού, γνωρίζεις με παρὰ τοὺς ἄλλους πλέον ὅτι ἦτον θαυμαστός πολλά, παρὰ τοὺς ἄλλους πλέον,	1668 1385	Formula
---	--------------	---------

λέοντας καὶ ἄρκους κυνηγοῦν καὶ ἄλλα δεινὰ θηρία. καὶ ἐσὺ μόνος μὲ κέρδισε καὶ ἄλλος μὴ μὲ κερδίση». οὐ κύρην, οὐδὲ ἀδέλφια, οὐδὲ προστάτην ἄλλον».	747 1566 1804	Esempi di Resti di formula
---	---------------------	-------------------------------

Sistema formulare basato su ἀμιράς

Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς τούτον τὸν λόγον λέγει: Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς μαινόμενος τοὺς λέγει: Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς οὕτως ἀπιλογάται: Καὶ τότε πάλιν ὁ ἀμιράς τῆς μητέρας του λέγει: Καὶ πάραντα ὁ ἀμιρᾶς πηδᾷ, καβαλικεύγει,	18 62 148 542 566	Formula
--	-------------------------------	---------

Καὶ ὡς εἶδεν τούτους ὁ ἀμιράς, πολλά τοὺς ἐφοβήθη· Καὶ εἶδεν τούτον ὁ ἀμιράς, ἄκο τὸ τίνα λέγει: καὶ τὸ νὰ τὸν ἴδῃ ὁ ἀμιράς ἐπίασε, ἐφίλησέν τον Καὶ ὡς τὸ ἤκουσεν ὁ ἀμιράς, πολλά τοὺς ἐφοβήθη, Καὶ ὁ ἀμιράς ὡς τὸ ἤκουσεν, μακρῆα τὸν ἀποξέβην,	132 517 594 350 52	Formula + Varianti (considero βλέπω e ἀκούω alla stregua di sinonimi nel comune significato di "accorgersi")
καὶ τότε ἐχέρισε ὁ ἀμιράς νὰ τρέμη καὶ νὰ φεύγη. καὶ ἐφόρτωσεν ὁ ἀμιράς ὀλόχρυσα βλατία. καὶ ἐκίνησεν (ὁ ἀμιρᾶς) εἰς Ῥωμανίαν νὰ ὑπάγη. ὄλους ἔδωσεν (ὁ ἀμιράς) φιλοτιμίας μεγάλας καὶ ἐβάπτισεν (ὁ ἀμιράς) ἅπαντα τὸν λαόν του Καὶ εἰς μίαν ὀρίζει ὁ ἀμιράς κ' ἐκράτησε μετ' αὐτόν:	45 574 577 604 608 199	Segni dello stesso tipo
κατέβηκε εἰς τὸν ἀμιρᾶν καὶ κρούει του ραβδέα καὶ ἐστράφησαν ἔς τὸν ἀμιρᾶν μετὰ κακῆς καρδίας. καὶ εἰς πρόσωπον τὸν ἀμιρᾶν οὕτως τὸν συντυχαίνουν:	44 126 128	Segni imparentati

καὶ ἐδιάγειρεν τὸν ἀμιράν τὸν πρῶτον τῆς Συρίας.	216	
Μὴ βουληθῆς, ὦ ἀμιρά, νὰ ἐβγῆς κρυφῶς ἀπ' ὧδε	348	
Ὁ πατήρ του ἦτον ὁ ἀμιράς, ὁ Μούσουρος ἐκεῖνος,	723	
καὶ ὁ πατήρ του ὁ ἀμιράς καὶ ὁ θεῖος του ὁ Κωνσταντίνος,	753	

Μόνον προθύμως ἐξελθε εἰς τοῦ ἀμιρά τὴν τόλμην.	7	
Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμιράν τῆς γλώσσης:	30	
Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμιράν τῆς γλώσσης:	46	
Σαρακηνὸς ἐλάλησεν τὸν ἀμιράν τῆς γλώσσης:	58	
Καὶ οἱ πέντε ἐκαβαλίκευσαν, 'ς τὸν ἀμιράν ὑπάγουν:	21	
Κάθονται οἱ πέντε ἀδελφοὶ καὶ ὁ ἀμιράς ἐκεῖνος,	196	
Ὅμπρὸς ὑπᾶν οἱ ἀγοῦροι του καὶ ὁ ἀμιράς ὀπίσω	205	
Τὰ γράμματα ἔστειλαν κρυφὰ 'ς τὸν ἀμιράν ἐκεῖνον	294	
μὲ ταραχὰς ὑπήντησαν, τὸν ἀμιράν λαλοῦσιν:	340	
καὶ ἄλλες κᾶν χιλιάδες δύο τὸν ἀμιράν ἀντάμα	581	
καὶ τὸν σουλτάνον τὸ εἶπασιν καὶ ἀμιράν τὸν ἐποίκαν.	727	
αὐτὸς γὰρ ἐπολέμησεν ἀμιράν τὸν γαμπρὸν του,	737	
		Segni imparentati

Καὶ ὁ ἀμιράς καβαλίκευσεν εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει.	9	
«Αὐτὸ, ἀμιρά, μὴ τὸ γελάς, μὴ τὸ κατονείδιζης·	22	
«Ὡ ἀμιρά, πρωταμιρά καὶ πρῶτε τῆς Συρίας,	59	
ὦ ἀμιρά, δούλε Θεοῦ, πλήρωσον ὡς μᾶς εἶπες,	60	
«Ὡ ἀμιρά, πρωτοαμιρά, καὶ σκύλε τῆς Συρίας»·	129	
Καὶ ὁ ἀμιράς ἐδιάγειρεν (ἀντάμα) μὲ τὴν κόρην	202	
«Ὁ ἀμιράς, ἀφέντης μας,	296	
Καὶ ὁ ἀμιράς ἐκίνησεν, τὴν στράταν του ὑπαγαίνει.	494	
καὶ τοῦ ἀμιρά ἡ μάνα οὕτως τὸν ἐπερίλαβεν, γλυκέα τὸν	533	
ἐφίλει	1613	
καὶ ἀμιράδας ὑπέταξεν πολλοὺς καὶ Ἀραβίτας		Segni imparentati

Sistema formulare basato su ἀναπνοή

«Τέκνον μου ποθεινότατον, ψυχὴ μου, ἀναπνοή μου,	228	
Αλλά, ψυχὴ μου, ὀμμάτια μου, καρδιά μου, ἀναπνοή μου,	371	
«Ἐμεῖς ἐσέναν ἔχομεν ζωὴν καὶ ἀναπνοὴν μας	408	
		Segni dello stesso tipo

Sistema formulare basato su ἀνδραγαθία, ἀνδραγαθῶ, ἄνδρας, ἀνδρεῖα, ἀνδρεῖος, ἀνδρειωμένος

καὶ ὅπου καὶ ἂν τύχη (...) ποιεῖ ἀνδραγαθίας †	621	
ὅτι κρατοῦν στενώματα καὶ ποιοῦν ἀντραγαθίας	625	
καὶ οὐ μᾶς ἀφῆ ἀπὸ τοῦ νῦν ποιεῖν ἀνδραγαθίας.	1342	
καὶ οὕτως τὴν ἐχαιρόμασθε μὲ τὰς ἀνδραγαθίας.	144	
τὸ πῶς σὰς ἐγλύτωσα ὡς διὰ τὰς ἀνδραγαθίας μου.	502	
μόνος του ὑπεθαύμαζεν διὰ τὰς ἀνδραγαθίας του	740	
νὰ δοξασθῆς, ἀφέντα μου, ἐκ τῆς ἀνδραγαθίας μου.	750	
		Formula
		Segni dello stesso tipo

τὸν εἶχεν πάντα ὁ θεῖος μου εἰς τὰς ἀνδραγαθίας του.	799	
--	-----	--

Τοὺς ἀνδρας κτείνει μάχαιρα, τὰ δὲ κοράσια ὁ Ἄδης. Τοὺς ἀνδρας πρέπει νὰ περνοῦν, ἀμὴ ὄχι τὰς γυναίκας.	370 1531	Segni imparentati (Resto di formula)
--	-------------	---

Ὁ Θεὸς τοῦ ἔδωσεν εὐτυχίαν ἕως τὴν πολλὴν τοῦ ἀνδρείαν καὶ πάντες ἐδοξάσθησαν διὰ περισσὴν τοῦ ἀνδρείαν, καὶ οὐ μὴ χαρῶ τὴν νεότην μου, τὴν περισσὴν μου ἀνδρείαν «Νὰ ἐπιχαρῆς τὰ κάλλη μου, τὴν περισσὴν σου ἀνδρείαν, καὶ ὡς διὰ ἀνδρείαν τοῦ τὴν πολλὴν, τὴν περισσὴν τὴν φρόναν, μὲ τὴν ἀνδρείαν τὴν περισσὴν, τὴν ὁ Θεὸς μοῦ ἔδωκεν, ἐχέρισε καὶ ἐμάνθανε τὰς γονικὰς τοῦ ἀνδρείας. ἢ νὰ τοὺς κρύψω τίποτες ἐκ τὴν ἐμὲν ἀνδρείαν «Εὐλόγησεν σου ὁ Θεός, νεώτερε, τὴν ἀνδρείαν Πῶς ἐσυνέβην εἰς ἐμὰς καὶ ἀτιμώθη ἡ ἀνδρεία μας; καὶ νὰ νοήσης, ἄγουρε, καὶ τὴν ἐμὴν ἀνδρείαν». τρίτον καὶ περισσότερον ἐχάσεν τὴν ἀνδρείαν της	621 716 905 1141 725 1396 224 1206 1289 1319 1551 1598	Formula Varianti (1° emistichio) Segni imparentati
--	---	--

καὶ εἰς ἀπελάτας δυνατὸς καὶ εἰς τοὺς ἀνδρειωμένους. καὶ νὰ μᾶς τ' ὀνειδίζουσιν οἱ θαυμαστοὶ ἀνδρειωμένοι». καὶ μετὰ τὰ ἀμάλωτα ἄριφνονς ἀνδρειωμένους. καὶ ἔκανεν [χέριν] καὶ νὰ δύνηται ὡσπερ καὶ ἀνδρειωμένος. Ὁ θαυμαστὸς Βασίλειος, τὸ φῶς τῶν ἀνδρειωμένων καὶ ὅποιος τὰ πιάση, Διγενή, ἔναι πολλὰ ἀνδρειωμένος». τοῦτον ὁ Θεὸς τὸν ἔστειλεν ὡς διὰ τοὺς ἀνδρειωμένους καὶ ποῦ εἶναι οἱ καβαλάρηοι του, ποῦ ἔναι οἱ ἀνδρειωμένοι Ἐγὼ ἔλεγα φουσάτα ἔχει καὶ ἀγούρους ἀνδρειωμένους	222 519 570 614 622-3 762 783 1504 1521	Segni imparentati
--	---	-------------------

Sistema formulare basato su ἄνθος

ἢ τὸ ἄνθος, τὸν ἀγερνὸν, τὸν Διγενὴ σου παῖδαν, ἢ τὸ ἄνθος (μου) τὸ ἐκλεκτόν, τὸν Διγενὴ μου παῖδα,	452 458	Formula + Variante
Τὸ ἄνθος τοῦ προσώπου σου ἐμάρανεν ἡ θλίψις.	192	Segno dello stesso tipo

Sistema formulare basato su ἀνομία

τὴν δὲ μορφὴν σου οὐ βλέπομεν, ἔδε ἀνομία μεγάλη! καὶ ἂν οὐ τὸν εὐρωμεν ἐκεῖ, ἔδε ἀνομία μεγάλη!	109 1394	Formula
---	-------------	---------

Sistema formulare basato su ἀπαντῶ

«Ἐμὲν ποτὲ οὐκ ἐπήντησεν στρατηγὸς ἢ τοπάρχης. Ἐμὴν ποτὲ οὐκ ἐπήντησεν στρατίος ἢ τοπάρχης·	149 360	Formula (intero verso)
--	------------	------------------------

(καὶ τότε) ἄλλος ἔλεγεν: «Ἐγὼ ἀπαντῶ πενήντα» (καὶ πάλιν) ἄλλος ἔλεγεν: «Ἐγὼ ἀπαντῶ ἑβδομήντα» (καὶ πάλιν) ἄλλος ἔλεγεν: «Ἐγὼ ἀπαντῶ διακόσιους».	681 682 683	Formula (cambia il valore numerico, ma il "senso" ultimo è l'iperbolicità del confronto eroico)
---	-------------------	---

«Ἐσὺ (δὲ) πόσους δύνασαι, Βασίλη, ἀπαντήσαι;» «(Ἐναν), ἔὰν ἔναι ὡσάν ἐμὴν, δύναμαι ἀπαντήσαι,	686 688	Segni imparentati
--	------------	-------------------

Sistema formulare basato su ἄπας, πᾶς, ὅλος

ὅτι ἑκατεπολέμησεν ἄπασαν τὴν Συρίαν, βουλὴν ἐποῖκαν οἱ γέροντες ἀπάσης τῆς Συρίας καὶ ἐποίησαν τον ἑξακουστὸν εἰς πᾶσαν τὴν Συρίαν· ἐρνήθης καὶ τὸ γένος σου καὶ ὄλην σου τὴν Συρίαν. καὶ ἀρνήθης καὶ τὴν πίστιν σου καὶ ὄλην σου τὴν Συρίαν; (τοὺς) ληστὰδας ἐπάταξα καὶ ὄλην τὴν Συρίαν,	715 726 729 253 270 1790	Formula
καὶ ἐδὰ σᾶς λέγω φανερὰ ἄπασαν τὴν ἀλήθειαν: καὶ ἐδάριτε ἦν ἑξακουστὸν εἰς ἄπασαν τὸν κόσμον καὶ περιέλαμπρον τὸ φῶς εἰς ἄπασαν τὴν κτίσιν, καὶ ἐβάπτισεν (ὁ ἄμιρᾶς) ἄπαντα τὸν λαόν του † καὶ ὡς κυπαρίσιν ἀνατρέφετον † τὴν ἄπασαν ἡμέραν τὸ ὄνομάν του ἐξήγουν το εἰς ἄπαντα τὸν κόσμον. καὶ ἀπεσύναξεν αὐτὸς πᾶσαν αἰχμαλωσίαν Καὶ ὁ Ἔρωσ ἐξεπλήρωσε πάσας του τὰς ἐλπίδας· καὶ ἀνέδραμεν τοῦ ποταμοῦ πᾶσαν τοποθεσίαν νὰ ἐπάρη καὶ τὸ ἀδελφί του καὶ ὄλον μας τὸ κοῦρσοις». τὰ φουσατά ἐντροπίασα καὶ ὄλην μου τὴν γενεάν. καὶ οἱ συγγενεῖς οἱ πρόλοιποι καὶ ὄλον τὸ φουσατόν, τῆς ταπεινῆς μου τῆς μητρὸς καὶ ὄλων τῶν συγγενῶν μου, νὰ εἶσαι καὶ πανεύφημος ἕς ὄλην τὴν οἰκουμένην. τὰ ὀδόντια καὶ τὰ ὀνύχια ὄλων τῶν ποδαρίων ὦ καὶ (τὸ) τί τὴν ἀγαπῶ ἐξ ὄλης τῆς ψυχῆς μου, καὶ ὄλη ἡ συντροφία του καὶ ὄλον τὸ φουσατόν. ὅτι ἂν γρουκῆση ὁ κύρης μου καὶ ὄλη μου ἡ γενεά, καὶ νὰ σὲ ἔχωμεν κεφαλὴν εἰς ὄλα τὰ φουσατά κοπιᾶσω καβαλάρους μου καὶ ὄλα μου τὰ φουσατά τὸ πῶς ἐμονομάχησες ὄλους τοὺς ἀπελάτας, καὶ ἀρχληστὰς ἐφόνευσεν καὶ ὄλους τοὺς ἀπελάτας, Καὶ ἀφότου ἀπεπλήρωσεν ὄλην τὴν χάριν τούτην,	161 213 221 608 613 1611 568 1066 1622 26 158 242 374 446 524 550 598 860 1293 1393 1583 1614 1765	Segni dello stesso tipo a)
καὶ ὄλη ἡ συντροφία του καὶ ὄλον τὸ φουσατόν. καὶ με ὄλον τὸ φουσατόν τοὺς καὶ ἐσὺ νὰ ἔμπης ἕς τὴν μέσην, καὶ ὄλη του ἡ γενεά καὶ τριακόσιοι ἀγουροί. καὶ ὄλον μου τὸ συγγενικὸν μετὰ τῆς πενθερᾶς σου	598 667 1032 1045	Varianti (1° emistichio)

Καὶ βλέπει ὅλος ὁ λαὸς τὴν χαρὰν τούτην ὄλην· Τὸ γένος σου ἐντροπίασες εἰς τὴν Συρίαν ὄλην· νὰ πάρω καὶ τὸ πλοῦτος μου καὶ τὰ φαρία μου ὄλα, καὶ τὰς τέντας εὐρίκαμεν σχοινοκομμένας ὄλας μετὰ τρεῖς ἄβρας καὶ μὲ τὸ συγγενικόν της ὄλον καὶ καύση καὶ μαράνη μας τούτην τὴν σπάταν ὄλην. (καὶ νὰ) ἔχω καὶ τὰ ἄλογα καὶ τὰ ἄρματα μου ὄλα Καὶ ἀφῶν τὸν ἐφοβήθηκεν ἡ οἰκουμένη ὄλη,	208 230 461 510 530 887 1312 1612	Segni dello stesso tipo b)
---	--	----------------------------

ὁποῦ τὸν κόσμον διακρατεῖ καὶ πάντα ἐπιβλέπει, ἐλπίζομεν εἰς τὸν Θεὸν, ὁ τοὺς πάντα ἐβλέπων, Βροχάς, χειμῶνας, παγετοὺς πάντες ἀγωνισθῆτε ἢ Μαξιμοῦ οὐ φοβεῖται τους, πάντες ἄς τὸ γινώσκουν, ὅτι βεβαίως εἰρηται εἰς πάντα ἀληθεύων. καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς καὶ πάντων κυριεύων, ἦτον καὶ (ἢ) σέλα πάντερπνος, ὄλη κατεζουλίστην, ἦτον καὶ (ἢ) σέλα πάντερπνος, ὄλη κατεζουλίστην, Κοινὸν τάφον ἐποίησαν καὶ ὄλες ἀπέσω ἐθάψαν καὶ (μοναχός μου δύναμαι) ὄλα νὰ (τὰ) νικήσω νὰ μὴ τοὺς καταφθάση ἐκεῖ καὶ ὄλους κακοδοικῆση. καὶ ἀρδεύει τὸ παράβουνον καὶ ὄλον τὸ ἀνατρέχει.	448 453 490 1389 1675 1746 1560 1590 125 877 1605 1635	Segni dello stesso tipo
--	---	-------------------------

Μὰ τὸν κριτὴν τὸν φοβερόν, τὸν τρέμει πᾶσα ἢ κτίσις, Μὰ τὸν ἐξουσιαστὴν Χριστόν, ὃν τρέμει πᾶσα ἢ κτίσις,	378 1230	Formula
--	-------------	---------

«Κύριος (ὁ) πάντων δυνατὸς ἐσᾶς νὰ εὐλογῆση, Καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς οὐ θέλει νὰ μὲ χάση: καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς αὐτὸς νὰ μᾶς χωρίση. καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς καὶ πάντων κυριεύων, καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς, ὁ συνέχων τὴν κτίσιν,	1055 1114 1573 1746 1753	Formula
--	--------------------------------------	---------

Il monitoraggio dell'uso di *πᾶς* nel corso del poema consente di notare una spiccata preminenza della posizione all'inizio del 2° emistichio, che però nella parte conclusiva del poema viene sostituita da una generale varietà nel posizionamento dell'aggettivo. Si veda l'analisi di questo elemento nel paragrafo conclusivo del presente Capitolo.

Sistema formulare basato su ἀπελάτης

«Πότε νὰ ἰδοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων, νὰ γομωστοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τὸν ἀπελάτων!»	636 637	Formula (già classificata)
ἀλλὰ ἐπέσασιν ὀλωνῶν ραβδία τῶν ἀπελάτων «Παράλαβε, Φιλοπαππού, ραβδία τῶν ἀπελάτων ὁ Θεὸς ἐσέναν ἔπεψεν, ἀνδρεία τῶν ἀπελάτων».	698 700 1415	Segni dello stesso tipo

καὶ ζῆλος ἦλθεν εἰς αὐτὸν νὰ ἰδῆ τοὺς ἀπελάτας. Τὸν νεροφόρον ἤρρηκεν, τὸν εἶχαν οἱ ἀπελάτες, «Τὸν Θεόν, καλὲ νεώτερε, ποῦ μένουν οἱ ἀπελάτες;» «Γυρεύγω καὶ κατερωτῶ νὰ εἶμαι καὶ ἐγὼ ἀπελάτης, γυρεύγω καὶ κατερωτῶ νὰ εἶμαι καὶ ἐγὼ ἀπελάτης, καὶ χαμηλὰ ἢ ποδεὰ σου καὶ οὐ ποιεῖς ἐσὺ ἀπελάτης. Ἐὰν καυχᾶσαι, νεώτερε, νὰ εἶσαι ἀπελάτης, Ἀμὴ ἄς ποίσωμεν καπνὸν νὰ ἔλθουν οἱ ἀπελάτες,	626 638 640 643 654 658 659 1343	Segni dello stesso tipo a)
ἵνα ρογεύωμαι καὶ ἐγὼ μετὰ τῶν ἀπελάτων». ἵνα ρογεύωμαι καὶ ἐγὼ μετὰ τῶν ἀπελάτων». μὰ τὸν Ἅγιον μου Θεόδωρον, τὸν μέγαν ἀπελάτην, κάθομαι (καὶ) διηγούμαι τοὺς περὶ τοὺς ἀπελάτας: [ὁ γέρων ὁ Φιλοπαππὸς ὁ πρῶτος ἀπελάτης:] καὶ εἰς τοὺς ἀπελάτας, Καὶ τὸ ὄνομα τὸ ἐλάβαμεν ἀπὸ τοὺς ἀπελάτας ὑπᾶτε καὶ σωρεύσετε ἀπείρους ἀπελάτες, καὶ ὑπάγετε σωρεύσετε χιλίους ἀπελάτας τὸ πῶς ἐμονομάχησες ὅλους τοὺς ἀπελάτας, καὶ ἀρχιληστὰς ἐφόνευσεν καὶ ὅλους τοὺς ἀπελάτας,	644 655 891 1207 1239 1294 1338 1309 1402 1583 1614	Segni dello stesso tipo b)
«Μήνα ἐδιάβησαν ἀπ' ἐδῶ, νεώτερε, ἀπελάτες;»	1204	Segno "imparentato" ai tipi a-b

*Sistema formulare basato su βουνίν, βουνόν, κάμπος, κορυφή,
ὄρος.*

οἱ κάμποι φόβον εἶχασιν καὶ τὰ βουνιὰ ἀηδονοῦσαν, Τὰ βότανα ἐλαλούδιζαν καὶ τὰ βουνιὰ ἐψηλῶναν κτύπος ἐβγήκε εἰς τὰ βουνά, τὰ ὄρη ἐκιλαδοῦσαν. «Εἰς τὰ βουνὰ ἐπερίτρεχα καὶ κορυφὰς ὀρέων	38 1061 1150 1366	Segni imparentati (Resti di formula) opposizione βουνίν vs κάμπος, e bilanciamento βουνίν vs ὄρος / κορυφή.
--	----------------------------	---

κατέβημεν χαρζανιστοὶ ἀνάμεσα τὸν κάμπον καὶ ἀπέμεινεν ἡ Μαξιμού, πεζή, ἐλεεινή εἰς τὸν κάμπον.	509 1561	Resto di formule del canto popolare
--	-------------	--

Sistema formulare basato su ἔτος, ζωῆς

χωριάτες ὄνειδίζουν μας τὰ ἔτη τῆς ζωῆς μας. καὶ οἱ ἀπελάτες νὰ τρέμουσιν τὰ ἔτη τῆς ζωῆς τους». νὰ τὸν θωρῶ, νὰ χαίρωμαι τὰ ἔτη τῆς ζωῆς μου». δὸς τον ζωὴν μακροημέρευσιν τὰ ἔτη τῆς ζωῆς του,	231 784 815 820	Formula
---	--------------------------	---------

τὸν βίον ἀδιάλειπτον τὰ ἔτη τῆς ζωῆς του, καὶ πόνον νὰ τὸ ἔχωμεν τὰ ἔτη τῆς ζωῆς μας ἀξιῶση σας νὰ χαίρεσθε τὰ ἔτη τῆς ζωῆς σας».	822 1022 1058	
νὰ τὸν θεωρῶ, νὰ χαίρωμαι τὰ ἔτη τῆς ζωῆς μου».	1148	
ν' ἀξιωθῆς νὰ χαίρεσαι τὰ ἔτη τῆς ζωῆς σου·	1290	
εἰδέ, πλανᾶται ἡ νεότης σου, νὰ χάσης τὴν ζωὴν σου».	1107	Formula
καὶ μὴ πλανᾶται ἡ νεότης σου νὰ χάσης τὴν ζωὴν σου»,	1156	
Σήμερον νὰ ἀπόθανα καὶ οὐ θέλω τὴν ζωὴν μου.	159	Segno imparentato

Sistema formulare basato su ἐπαίρνω, παίρνω

νὰ ἐπάρη καὶ τὸ ἀδελφί του καὶ ὄλον μας τὸ κοῦρσος».	26	Formula (1° emistichio) con allomorfi (τὸ ἀδελφί e τὴν θυγατέρα coincidono con la protagonista femminile)
νὰ ἐπάρης τὴν νεόνυμφον καὶ ἐδῶ νὰ μὲ τὴν φέρης;»	668	
παίρνω τὴν θυγατέρα σου καὶ ὑπάω 'ς τὰ γονικά μου, καὶ ἐπῆρην τὸ κοράσιον καὶ ὑπὰ εἰς τὰ γονικά του.	1006 1027	
Καὶ ἀπῆρα τὸ κοράσιον, εἰς τὴν τέντα μου ὑπάγω νὰ ἐπάρω τὸ κοράσιον καὶ ἐδῶ νὰ σᾶς τὸ φέρω	1139 1408	
νὰ ἐπάρω καὶ τ' ἀδέλφια μου, νὰ ἔλθουν μετὰ ἐμέναν, νὰ πάρω καὶ τὸ πλοῦτος μου καὶ τὰ φαρία μου ὄλα, νὰ ἐπάρης τὰ δερμάτια των καὶ ἐδῶ νὰ (μὲ) τὰ φέρης; καὶ ἐπῆρην τὸ θαμπούριν του καὶ ἀποκατάστησέν το.	460 461 664 827	
καὶ ἐπῆρην τὸ θαμπούριν του καὶ ἀποκατάστησέν το καὶ ἐπῆρην τὸ κοντάριν του καὶ προσυπήντησέν του νὰ ἐπάρης καὶ τὴν προίκαν σου, τριακόσια κιντηνάγια, ἔπαρε τὸ λαβοῦτο σου καὶ παιξε το ὀλίγον, Καὶ ἐπῆρα τὸ λαβοῦτο μου καὶ θέλω νὰ ἀκροπαίξω κ' ἐπῆρην τὸ κοντάριν του, τρανὰ ἐπεγυρίστην Ἐπαρε τὰ φουσάτα σου καὶ τοὺς καλοὺς σου ἀγούρους Καὶ ἐπῆρην ὁ Φιλοπαππούς τὰ δύο παλληκάρια καὶ ἐπῆρε τους ἡ Μαξιμὸν καὶ ἔρχεται εἰς ἐμέναν. ἐπῆραν τὸ στρατὶν στρατὶν καὶ προσυπήντησάν της: καὶ πάρη τους ἡ ὄρεξις καὶ ἔλθουν πρὸς ἐσέναν».	832 939 992 1142 1145 1247 1302 1314 1410 1413 1481	
καὶ ἐπῆρα τὰ φουσάτα μου καὶ ἤλθα νὰ πολεμήσω. νὰ ἐπάρω τὴν πεθύμιαν σας καὶ ἐδῶ νὰ σας τὴν φέρω	1522 1526	Segni dello stesso tipo

βοηθεῖτε εἰς τὸν παγκόπελον, ἐπῆρην τὸ παιδί μου!»	922	Formula (2° emistichio) con allomorfi (cfr. sopra)
Καὶ εὐθύς ἐκατεπήδησεν καὶ ἐπῆρην τὸ κοράσιον.	943	
«Πῶς ἐσυνέβην εἰς ἐμᾶς καὶ ἐπῆρην τὸ παιδί μας; ἀνάμενε ὦραν, ἄγουρε, νὰ πάρω τὴν καλὴν σου, «Ἄρχοντες, ἤρθαν εἰς ἐμέν, νὰ ἐπάρουν τὴν καλὴν μου καὶ νὰ τὸν κοπανίσωμεν, νὰ ἐπάρωμεν τὴν κόρην, νὰ τότε κοπανίσωμεν, νὰ ἐπάρωμεν τὴν κόρην».	1018 1106 1208 1525 1392	
Καὶ πάλιν ἔχω ἀποδοχὴν τοῦτο νὰ ἐπάρω νίκος».	20	
μὴ εἰς σύντομόν του γύρισμα πάρη τὴν κεφαλὴν σου. καὶ πολεμήση, νεώτερε, καὶ ἐπάρη μου τὸ κοῦρσος. κοινὴν βουλήν ἐδώκασιν νὰ τὸν πάρουν γαμπρὸν τους, «Πέζευσε σύντομα, γοργόν, νὰ ἐπάρης τὸ δερμάτιν,	48 156 197 523	
		Variante della precedente
		Segni dello stesso tipo

πηδᾶ καὶ ἑκαβαλίκευσεν καὶ ἐπῆρεν τὸ σπαθὶν του	831	
ἐφύρθη καὶ ἐσηκώθηκεν καὶ ἐπῆρε τὸ λουρίν της,	853	
μὴ τὸ καταφρονέσωμεν καὶ ἐπάρη τὸ συνήθειον	1341	
πρὶν (τὸ) νοήση ὁ νεώτερος καὶ ἐπάρη τ' ἄρματά του».	1434	
Καὶ ἐγὼ γοργὸν ἐπήδησα καὶ ἐπῆρα μίαν σέλαν	1469	
πηδᾶ κ' ἑκαβαλίκευσε καὶ παίρνει καὶ κοντάρην	1555	

τοὺς πέντε ἄς μᾶς φονεύσουσιν καὶ τότε ἄς τὴν ἐπάρουν.	6	
πόσους Ρωμαίους ἔσφαξεν, πόσους δούλους ἐπῆρεν;	255	
καὶ ἀγοῦρους μοῦ ἀπέστειλεν ἐνταῦθα νὰ μὲ πάρουν	308	
πέρδικα ὄντα χαμοπετᾶ, ν' ἀπλώσω νὰ τὴν πάρω».	676	
ὅτι πολλοὶ ἐδοκίμασαν ἀγνώστως νὰ μὲ πάρουν	862	
τὸν νοῦν σου ἐπαρεσάλευσεν, τὸν λογισμόν σου ἐπῆρεν	867	
Κουροῦνες πόσες ἤμποροῦν ἀετοῦ βρῶμα νὰ πάρουν;	880	
μὴ μὲ ὀνειδίζης αὐτοῖον ὅτι κλειψίαν σ' ἐπῆρα,	959	
καὶ βλέπε μηδὲν λωπηθῆς, καλὸν γαμπρὸν ἐπῆρες·	983	
καὶ τότε, (ἀφέντη μου), νὰ ἰδῆς τὸ τί γαμπρὸν ἐπῆρες».	986	
καὶ εἰς μίαν σπαθίαν πάραυτα τὲς τρεῖς ἀντάμα ἐπαίρνω·	1118	
καὶ ἄγρια μοῦ ἐλάλησεν, ἵνα μοῦ τὴν ἐπάρη	1744	
«Βλέπεις, καλή, τὸν ἄγγελον ὅπου μὲ θέλει πάρει;	1769	

Segni imparentati

2. Gli schemi della versificazione nell'*Akritis*: la sintassi del sistema.

Passando al secondo momento della mia indagine, il confronto con l'opera di B. Fenik diviene più stretto, perché a questo argomento lo studioso dedica un accuratissimo e convincente studio imperniato sulle categorie stabilite da S. Kyriakidis per il canto popolare neogreco.

L'esemplificazione che segue potrà però mostrare che molti versi dell'*Akritis*, distribuiti dallo studioso in vari gruppi e sottogruppi, se classificati secondo le categorie di G. Sifakis si scoprono facenti capo ad un unico schema, un'unica "traccia" di fondo. Capita anche, è vero, che altrettanti versi restino in tal modo fuori dalla classificazione, dunque esclusi dalla possibilità di una derivazione tradizionale, ma c'è da credere che i risultati così ottenuti potranno essere forse più conclusivi.

Le categorie sotto presentate sono le "regole" che seguono, nel combinarsi tra loro, i segni poetici sopra esemplificati, ma anche, all'interno di essi, gli elementi costitutivi in cui si articolano.

2.1. Parallelismi. La tavola che segue elenca i numerosissimi "parallelismi", già definiti in precedenza come versi caratterizzati da una relazione di sinonimia o di opposizione tra il senso del primo emistichio e il senso del secondo. Lo schema in essi ravvisabile è proposto a

fianco, secondo la simbologia fissata da Sifakis: gli elementi del verso sono rappresentati tramite lettere, il parallelismo tra gli emistichi tramite il simbolo ~, il rapporto di sinonimia-somiglianza con ' a destra dell'elemento e quello di opposizione con - preposto ad esso.

2	μη φοβηθῆς τὸν θάνατον παρὰ μητρὸς κατάραν·	(A'B ~ -B) >
3	μητρὸς κατάραν φύλαττε καὶ μη πλιγὰς καὶ πόνους.	/ (AB ~ -A')
6	τοὺς πέντε ἄς μᾶς φονεύσουσιν καὶ τότε ἄς τὴν ἐπάρουν.	A B ~ B'. ?
9	Καὶ ὁ ἀμιρὰς καβαλίκευσεν εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει.	AB ~ B'.
10	Φαρίν ἐκαβαλίκευσεν φυτυλὸν καὶ ἀστεράτον·	AB ~ A'.
12	τὰ τέσσερά του ὀνύχια ἀργυροτσάπωτα ἦσαν,	A ~ A'B.
22	«Αὐτὸ, ἀμιρὰ, μὴ τὸ γελάς, μὴ τὸ κατονειδίζης·	ABC ~ C'.
26	νὰ ἐπάρῃ καὶ τὸ ἀδελφί του καὶ ὄλον μας τὸ κούρσος».	A B ~ B'.
27	Ταχέος ἐκαβαλίκευσαν, 'ς τὸν κάμπον κατεβαίνουν.	A ~ BA'
31	«Πίασε, μούλε, τὸν ἄγουρον, ταχέως νὰ τὸν νικήσης».	ABC ~ A'.
44	κατέβηκε εἰς τὸν ἀμιρὰν καὶ κρούει του ραβδέα	A B ~ A'.
49	Αὐτὸς καλὰ σ' ἐσέβηκεν τώρα νὰ σὲ γκρεμίσῃ.	A B ~ B'.
55	«Νὰ ζῆς, καλὲ νεότερε, ἐδικὸν σου ἔν' τὸ νίκος». ?	A B ~ C D. ?
56	Τὸν λόγον οὐκ ἐπλήρωσεν, ἐστράφη ἐντροπιασμένος, ?	A B ~ B' C. ?
58	Καὶ οἱ πέντε ἐκαβαλίκευσαν, 'ς τὸν ἀμιρὰν ὑπάγουν:	A B ~ C B'.
63	«Ἐβγάτε εἰς τὰ φουσάτα μου, γυρεύσετε τὰς τέντας	A B ~ A'B'.
77	τὰ δάκρυα τοὺς σφουγγίζουσιν, τὰ ρέτενα γυρίζουν,	A B ~ A'C'.
79	Ἐκεῖ ἤυραν τὰ κοράσια εἰς τὸ αἶμαν κυλισμένα	A B ~ B'.
80	τῶν μὴν αἰ χεῖρες ἔλειπον, ἄλλων οἱ κεφαλὰς τῶν,	A B C ~ A'B'.
81	μαχαιροκοπημένες ἦν καὶ εἰς τὸ αἶμαν κυλισμένες.	resto
86	Χοῦμαν ἐπήραν ἐκ τῆς γῆς, ('ς) τὰς κεφαλὰς τὸ βάνουν,	A B ~ C A'.
87	ὄτι συζουλισμένες ἦν καὶ εἰς τὸ αἶμαν κυλισμένες.	ABC ~ DB'.
88	Καὶ ὡς εἶδασιν παράνομα, τὰ ποῖα οὐδὲν ἐλπίζαν,	AB ~ CB'.
94	Κυρ Ἥλιε, τί μᾶς ἔποικες καὶ ἐκακοδοίκησές μας;	AB ~ B'C.
96	'ς τὸν κόσμον πολεμοῦμε ἐμεῖς καὶ δικαίωμεν ἄλλους.	A B ~ B'.
97	Γῆ, (ἥλιε), θρήνησον πικρῶς καὶ τὸ θέαμα κλαῦσον·	A B ~ B'.
98	εἶδες θαυμάσματα πολλά, τὸ ἀδελφί μας νὰ σφάξουν.	A B C ~ C'.
100	Κοράσια ἔσφαξαν πολλά καὶ ἐποίκαν τὰ θυσίας	A B ~ B'.
112	Ἐξέβηκέν σου καὶ ἡ ψυχὴ, ἐχάθη καὶ τὸ κάλλος.	A B C ~ B'
113	Ὁ σκύλος σὲ ἐσκότωσεν καὶ ἐχάσεν σου τὰ κάλλη.	A B ~ A'B'.
120	Μίαν (καὶ) μόνην σὲ εἶχαμεν, παραμυθίαν μεγάλην.	A B ~ A'B'.
130	τὸ ἀδελφί μας τὸ ἔρπαξες, μηδὲν μᾶς τὸ στερέψης.	A B ~ A'.
131	Ἦ δεῖξε μας τὸ ἀδελφί μας ἢ κόπτομεν κ' ἐσέναν».	A B ~ -B.
139	Δώδεκα θεῖους εἶχαμεν καὶ ἕξι ἑξαδέλφους,	ABC ~ A -B -C.
143	καὶ μίαν εἶχαμε ἀδελφήν, τὴν ἡλιογεννημένην,	A B ~ A'.
147	καὶ ἐκεῖ τοὺς ἐνταφίασαν 'ς τὸν τάφον τοῦ προφήτου».	/ (-AB' ~ -A').
150	Φουσάτα πάλιν ἐντρεψα πέρσικα καὶ ρωμαίικα	A B C ~ A'.
151	καὶ κάστρα ἐπαράλαβα ἀμύθητα, ἡγεμόνας·	A B ~ A' >
152	(αἰχμαλώτους) ἐπίασα Πέρσας καὶ στρατιώτας·	/ A'B' ~ A'A'' >
158	τὰ φουσάτα ἐντροπίασα καὶ ὄλην μου τὴν γενεάν.	/ B'' ~ A'''.
159	Σήμερον νὰ ἀπόθανα καὶ οὐ θέλω τὴν ζωὴν μου.	A B ~ A'.
166	οὔτε φίλημαν μ' ἔδωκεν, οὔτε μιλιάν τῆς εἶπα.	A B ~ B'.
168	καὶ ἐγὼ ὡς δι' αὐτὸ τὴν ἤκρουβα καὶ ἀναγυρίζα σας.	A B ~ A'B'.
169	Ἦπατε εἰς τὴν τέντα μου τὸ ἀδελφί σας νὰ εὐρῆτε.	ABC ~ C'.

175	ἐγὼ δὲ διὰ τὰ κάλλη της καὶ τὴν πολλὴν εὐγένειαν	AB ~ CA'.
176	ἀρνοῦμαι καὶ τὴν πίστι μου καὶ τὴν πολλὴν μου δόξαν	A B ~ B'.
177	καὶ γίνομαι καὶ Χριστιανὸς καὶ μετὰ σᾶς νὰ ἔλθω».	A B ~ B'.
179	καὶ ἤϋραν κλινάριον ἔμορφον, ξυλαλόην ἐφειασμένον,	A B ~ A'.
181	καὶ ἐκάθετον ἢ λυγερὴ ὡς μῆλον μαραμένον	/ C' D ~ D' >
188	ἀντάμα οἱ πέντε ἐστέναξαν, τοιοῦτον λόγον εἶπαν:	A B ~ B' >
189	«Εγείρου, ἢ βεργόλικος, γλυκὺν μας τὸ ἀδέλφιν·	A ~ A'.
195	οἱ μὲν φιλοῦν τὰ χεῖλη της, οἱ ἄλλοι τοὺς ὀφθαλμοὺς της.	A B ~ B'.
196	Κάθονται οἱ πέντε ἀδελφοὶ καὶ ὁ ἀμιρὰς ἐκεῖνος,	A B C ~ A' C'.
197	κοινὴν βουλήν ἐδώκασιν νὰ τὸν πάρουν γαμπρὸν τους,	A B ~ B'.
216	καὶ ἐδιάγειρεν τὸν ἀμιρὰν τὸν πρῶτον τῆς Συρίας.	A B ~ A'.
219	ἔτεκαν παῖδα θαυμαστὸν, τὸν Διγενὴν Ἀκρίτην,	/ B' C'' ~ (C'')'.
222	καὶ εἰς ἀπελάτας δυνατὸς καὶ εἰς τοὺς ἀνδρειωμένους.	/ BD ~ D'.
229	τί ἐσκοτάσες τὰ ὀμμάτια μου, τί ἐχάσες τὸν ἑαυτὸν σου;	A B ~ A'.
232	Δὲν εἶν' κοράσια εἰς τὸν Παδὰ, 'ς τοῦ Παδαδὰ (τὸ κάστρον)	ABC ~ AB' C'.
237	τὰ λάμπουν ὡς ὁ ἥλιος, μυρίζουν ὡς ὁ μόσχος;	A B C ~ (C)' >
239	καὶ δέρονουσιν τὰ στήθη των, παρηγορίαν οὐκ ἔχουν;	ABC ~ B' C'.
241	Ἐμὲν τὰ παραρίκτουσιν καὶ ὄνειδιζουσίν με	AB ~ A'
242	καὶ οἱ συγγενεῖς οἱ πρόλοιποι καὶ ὄλον τὸ φουσάτον,	A B ~ B' A.
243	ἐμὴν κατονειδίζουσιν ὡς διὰ σένα, τέκνον.	A ~ A'.
244	Ἦκουσα ἐγέννησας παιδίον, δράκοντα τῆς Συρίας,	AB ~ -AC.
252	Καὶ ὅταν ἤθελες δοξασθῆν καὶ ἐπαινεθῆν μεγάλως,	ABC ~ C'.
253	ἐρνήθης καὶ τὸ γένος σου καὶ ὄλην σου τὴν Συρίαν.	A B ~ B'.
255	πόσους Ρωμαίους ἔσφαξεν, πόσους δούλους ἐπῆρεν;	A B ~ B'.
259	εἰς Νικομήδειαν ἔφθασεν καὶ εἰς Πραίνετον ἐπέβην	A B ~ A' B'.
263	τὴν δὲ Ἀρμενίαν ἐξήλειψεν, πολὺν κακὸν ἐποίησεν.	(A' B' ~ C' B').
271	καὶ ἀρνήθης καὶ τὴν πίστιν σου καὶ ὄλην σου τὴν Συρίαν;	(C' B'' ~ (B''))
272	Τὴν εἶχες εἰς τὸν σταῦλον σου καὶ εἶχες τὴν καὶ σκλάβαν	A B ~ B'.
275	αὐτοῦ φαρία σὲ ἔστειλα ἐπιλεκτὰ, δρομαῖα	A B ~ A' B'.
276	καὶ ἀγένεια παλληκάρια, εὐγενεῖς Ἀραβίτας,	A B C ~ B'.
277	πεντακοσίους ἄρχοντας χρυσοκλιβανιασμένους	A' ~ A'.
279/280	Τὸν βάδεον καβαλίκευσε καὶ βάλε τὸ λουρίκιν	A ~ A'.
281	καὶ οἱ φάρες ἂν σὲ ἀκολουθοῦν, ἐσὲν κανεῖς οὐ φθάνει.	A B ~ B' A'.
291	καὶ νὰ ἔχης τὴν κατάραν μου ὑπὲρ εὐχῆς γονέων».	A B ~ -A-B.
298	Ἀνέγνωσαν τὰ γράμματα καὶ οὕτως ἐδηλῶναν	A B ~ -B.
303	καὶ ἐνέγνωθεν τὰ γράμματα καὶ ἀπέκει ἐφίλησέν τα.	A B ~ A'.
304	Ὡς λέων ἐβρουχίσθηκεν, σεβαίνει εἰς τὸ κουβούκλιν	A B ~ A'.
305	καὶ τὴν καλὴν του τὰ λαλεῖ καὶ τὴν βουλήν του λέγει	A ~ A' B.
306	καὶ τέτοια συμβουλεύεται καὶ οὕτως τὴν συντυχαίνει:	A B ~ B'.
323	περιστερὰν ἐδίωκεν ἄσπρην ὡς εἶν' τὸ χιόνιν	A B ~ B'.
324	καὶ ἤπλωσα τὰ χέρια μου κ' ἐπίασα καὶ τὰ δύο	// C'' D' ~ (C'')'.
325	καὶ ἡ ψυχὴ μου ἐπόνεσεν, δι' αὐτὸν ταχιά ἐσηκώθη».	A ~ A' B.
327	«Φαίνεται, ἀδέλφια, οἱ γέρακες ἄνδρες ἀρπάκτες ἐνι	A B ~ B'.
330	Ἄλλ' ἄς καβαλικεύσωμεν καὶ ἄς περιγυριστοῦμεν,	ABC ~ C' >
331	ὅπου εἶδαμεν τὸ ὄνειρον, ὅπου εἶδαμεν γεράκια».	A ~ A'.
332	Οἱ πέντε ἐκαβαλίκευσαν καὶ ὑπᾶν 'ς τὸ Χαλκοπέτριον.	A B ~ A B'.
333	Ἐκεῖ ἤϋραν τοὺς Σαρακηνοὺς, εὐγενεῖς Ἀραβίτας·	A B ~ B' C.
335	«Καλῶς τὰ παλληκάρια μας, γεράκια τοῦ γαμπροῦ μας·	A B ~ B'.
336	τί ὧδε ἐπεζεύσατε καὶ οὐκ ἤλθετε εἰς τὸν οἶκον;»	A B ~ B'.
337	Σαρακηνὸς ἐλάλησεν, τὸν λέγασιν Μουσούφρην:	A B ~ B'.

338	«Χθές ἐπαραβραδιάστημαν καὶ ἐμείναμεν ἀπῶδε».	$A B \sim A'$.
341	«Αὐτοῦ φαρία σὲ ἀπέστειλαν, ἐπίλεκτα, δρομαία	$A B \sim B'$.
343	καὶ τὸ λουρίκιν τὸ χρυσὸν, τὸ ἐφόρει ὁ πατήρ σου·	$A B C \sim C' \rangle$
345	σήμερον ἔπαρε τὰ σὰ καὶ τὰ ἤφερες μὴ ἀφήσης.	// $B'' \sim B'''$.
346	Τὴν ἀδελφήν μας ἄφισ την, τὸν παῖδα σου ἀπαρνήσου	$A B C \sim C'B'$.
347	καὶ ἡμεῖς νὰ τὸν ἐκθρέψωμεν καὶ ὁ Θεὸς νὰ τὸν δικαιώσῃ.	$A B \sim A'B'$.
353	τὸν κόρην ὄνειδίζοντα οὕτως τὴν συντυχαίνει:	$A B \sim A'B'$.
354	«Οὕτως εἰσὶν οἱ Χριστιανοὶ καὶ οὗτος φυλάσσουν ὄρκους;	$A B \sim B'$.
358	καὶ τὰ ὄριζες ἐγίνοντα, τὰ ἤθελες ἐποίουν.	$ABC \sim AB'$.
359	Σκλάβαν σὲ ἐπῆρα (ἀπὸ ἀρχῆς) καὶ εἶχα σε ὡς κυράν μου.	$A B \sim A'B'$.
367	Πάντως ἂν σύρω τὸ σπαθὶν καὶ σφάξω τὸν ἑαυτόν μου,	$A B C \sim -B -A$.
369	ὅτι τὸν εἶχες εἰς βουλήν καὶ ἐκεῖνος πάλι ἐσέναν.	$AB \sim B'$.
370	Τοὺς ἄνδρας κτείνει μάχαιρα, τὰ δὲ κοράσια ὁ Ἄδης.	$A B C \sim B' (C)?$
372	μὴν τὸ θλιβῆς γὰρ λέγω σε, μὴ τὸ καρδιοπονέσης.	$A B C \sim -A -C$.
374	τῆς ταπεινῆς μου τῆς μητρὸς καὶ ὄλων τῶν συγγενῶν μου,	$A B \sim A'$.
375	θέλω νὰ πάω νὰ τοὺς ἰδῶ καὶ πάλι νὰ ὑποστρέψω.	$A \sim A'$.
384	ἀφ' ἧς ἡμέρας μὲ ἔδειξες τὸ γράμμα τῆς μητρὸς σου	$A B \sim B'$.
387	νὰ τύχω εἰς θάνατον πικρόν, τὸν ποῖον οὐδὲν ἐλπίζω,	$A B C \sim C'$.
388	καὶ νὰ τὸ στερηθῶ τὸ φῶς τοῦ λάμποντος Ἡλίου».	$A B \sim B'$.
399	εἰς Ῥωμανίαν ἐξήβηκεν διὰ ἐμὴν καὶ σᾶς τοὺς πέντε	$A B \sim B' -A \rangle$
402	καὶ ἐμέναν κατεθάραρεψεν καὶ τὰς βουλὰς του μοῦ εἶπεν:	$ABC \sim C'B'$.
415	Οἱ πέντε ἀντάμα ἐστάθησαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των	$A B \sim B'$.
416	καὶ εἰς τὸ κουβούκλιον ἤμπασιν, 'ς τὴν κλίνην τοῦ γαμπροῦ	// $D B' \sim D' \rangle$
417	τους,	// $B'E \sim E'$.
431	καὶ ἠύρασιν τὸν νεώτερον κειτόμενον 'ς τὴν κλίνην·	$A B \sim CA' \rangle$
434	Καὶ ἠύραμεν τοὺς Σαρακηνούς, εὐγενεῖς Ἀραβίτας·	$A B \sim B'$
437	πράσινα μακροκόνταρα με τ' ἀσήμιν δεμένα.	$A B \sim A'$
442	ἵνα σὲ ἐπάρουσιν κρυφῶς, νὰ ὑπάγῃς μετὰ κείνους	$A B \sim A'C$
445	καὶ τοῦ παγκάλου σου υἱοῦ, τοῦ Διγενῆ τ' Ἀκρίτη.	$A \sim A'$
447	καὶ ἔχε ἡμερότητα, μᾶλλον δὲ καὶ πραότητα,	$A B \sim B'$
448	Καὶ ἡμεῖς νὰ σὲ ἀποβγάλωμεν καὶ ὁ Θεὸς νὰ σὲ βοηθήσῃ,	$A B \sim A' B'$
449	ὅπου τὸν κόσμον διακρατεῖ καὶ πάντας ἐπιβλέπει,	$A B C \sim B' C'$
453	καὶ πάλιν νὰ ὑποστραφῆς, νὰ ἔλθῃς διασυντόμως.	$A B \sim B' C$
460	ἐλπίζομεν εἰς τὸν Θεόν, ὁ τοὺς πάντας ἐβλέπων,	(453) $A B \sim C B'$.
463	νὰ ἐπάρω καὶ τ' ἀδέλφια μου, νὰ ἔλθουν μετὰ ἐμέναν,	// $A' C' \sim D? \rangle$
472	μὴ ἰδῶ τὸν ἥλιον λάμποντα μὴδὲ τὸ φῶς τοῦ κόσμου».	$A'''F \sim F'$.
474	«Δός μου, φῶς μου ἀνέσπερον, χρυσόμορφέ μου εἰκόνα,	$A B \sim B'$.
482	νὰ τὸ ἔχω διὰ ἐνθύμησιν, κυρά, νὰ σοῦ θυμοῦμαι».	$A B C \sim B'$.
483	Καὶ εὐθὺς ἐκαβαλίκευσεν, 'ς τὸν οἶκον του ἀποβγαίνου·	$A B \sim C B'$.
494	ὄμπρὸς ὑπᾶν τ' ἀδέλφια τῆς καὶ οἱ συγγενεῖς ὀπίσω·	$A B C \sim C'A'$.
496	Καὶ ὁ ἀμιράς ἐκίνησεν, τὴν στρατάν του ὑπαγαίνει.	$A B \sim B'$.
499	Καὶ διὰ τὴν μητέραν του καὶ διὰ τοὺς ἀδελφούς του	$A \sim A'$.
504	(καὶ) τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, τὰ τέτοια τῶν ἐλάλει:	$A B \sim C B'$.
508	ὅταν ἐφθάσαν στρατηγοὶ καὶ ἐπῆραν σας δεμένους	$A B \sim B'$.
510	καὶ ὡς τῶν ἠκούσαμεν φωνὴν καὶ κτύπον τῶν ἀρμάτων,	$A B \sim B'$.
512	καὶ τὰς τέντας εὐρίκαμεν σχοινοκομμένας ὄλας	$A B \sim A'$.
524	τὸ πῶς τοὺς ἐπροδράμαμεν καὶ ἐπιάσαμεν κλεισούρας».	$A B \sim B'C$.
530	(νὰ ἐπάρῃς) τοὺς ὀδόντας του (ἅπαντας) τοὺς μεγάλους	// $C D' \sim D'' \rangle$
532	μὲ ὄλον τῆς τὸ συγγενικὸν καὶ μὲ τρεῖς ἀμιράδες.	$A B \sim A B'$.
533	κανίσκια ὑπάγουσιν τοῦ νέου, ὅπου οὐκ ὀρπίζαν νὰ ἴδουν	$A B C \sim C'$.

535	οὕτως τὸν ἐπερίλαβεν, γλυκέα τὸν ἐφίλει	A B ~ A'B'.
536	«Ἄλι, (ἄλι μου) τὴν ψυχὴν καὶ τὸ κακὸ μου γῆρας,	A B ~ B'.
551	ἂν τὸ ἀκούσουν εἰς Αἴγυπτον, κάτω εἰς (τὴν) Βαβυλῶνα,	A B ~ B' >
562	καὶ εἶδα, μάνα μου, νεκρούς κ' ἐτρέχαν τὸ ἅγιον μύρος· ?	A B C ~ C'.
564	(ἔρχομαι) διὰ τὸ σπλάχνον σου καὶ τὴν πολλὴν σου ἀγάπην,	// B'D ~ D' >
565	ἀρνοῦμαι καὶ τὸν Μαχουμέτ, τὸν μέγαν μας προφήτην.	// B'''E' ~ (E)'. A B ~ A B'.
576	Ἄλι καὶ τί μὲ ἐποίησες, ἄλι καὶ τί μὲ ἐποίησες!»	A B ~ B'.
577	ὅλα καλὰ καὶ θαυμαστὰ, σελοχαλινωμένα,	A B ~ C A'.
582	καὶ ἐκίνησεν (ὁ ἀμιράς) εἰς Ρωμανίαν νὰ ὑπάγῃ.	A B C ~ A B' C'.
589	ὅτι ἴτους νὰ τὸν ἰδῶ, νὰ μὲ γλυκοφιλήσῃ	// C A' ~ C' >
590	καὶ τὸν γαμπρόν τους ἤρρηκαν μετὰ τῆς ἀδελφῆς των	// A''D ~ D' >
591	590 καὶ ἐκάμνασιν τὸ ἠξεύρετε, τὸ κάμνουν οἱ ἀγαποῦντες,	// A''' ~ A'''' >
592	καὶ ἐντράπησαν τὰ ἀδέλφια τῆς καὶ ἐστάθησαν ἀπέξω	// A''''/ E ~ E'.
593	καὶ εἶχαν γὰρ ἐξαίρετην χαρὰν ἀλλὰ μεγάλην.	A B ~ C B'.
599	Τὸν Διγενεὴν ἐπῆραν τὸν οἱ βάνιες καὶ ἤφεράν τον·	A B ~ A'.
610	Καὶ τὰ γομάρια ἐφθάσασιν τοῦ ἀμιρά φορτωμένα	A ~ A'.
611	Καὶ τότε (...) τὸ παιδίον ὁ Διγενεὴς Ἀκρίτης	A B ~ ... A'.
615α	ὡς πρέπει ἀναθρέφετον καὶ (...) ὡς ἀξιάζει	A B ~ A'
624	νὰ ὑπάγῃ μὲ τοὺς κυνηγοὺς, ὡς διὰ νὰ περιδιαβάσῃ	A B ~ A'.
625	περὶ ἀπελάτων ἤκουσε εὐγενικῶν καὶ ἀνδρείων,	A B ~ A' B'.
635	ὅτι κρατοῦν στενώματα καὶ ποιοῦν ἀντραγαθίας	A B ~ A'.
638	ἀπὸ καρδίας ἐστέναξεν, ἐκ βάθους τῆς ψυχῆς του:	A B ~ A'.
645	Τὸν νεροφόρον ἤρρηκεν, τὸν εἶχαν οἱ ἀπελάτες,	A B ~ B'.
649	Καὶ ἐκεῖνος τότε ἀπῆρεν τον, 'ς τὸ λησταρχεῖον ὑπάγει.	A B ~ A'.
651	Καὶ ὑπόκυψεν ὁ νεώτερος καὶ χαμηλὰ ἐπροσκύναν.	A B ~ -A. (?)
664	«Καλῶς ἦλθες, νεώτερε, ἂν οὐκ εἶσαι προδότης».	χ
668	νὰ ἐπάρῃς τὰ δερμάτια των καὶ ἐδῶ νὰ (μὲ) τὰ φέρῃς;	A B ~ A'. (? sopra)
670	νὰ ἐπάρῃς τὴν νεόνυμφον καὶ ἐδῶ νὰ μὲ τὴν φέρῃς;»	A B ~ A'.
671	«Ἄλλα μὲ εἶπέ, Φιλοπαππού, τὰ οὐ δύναμαι νὰ ποιῶ	A B C ~ DA'.
674	αὐτὰ, γέρον, τὰ μὲ λαλεῖς, πέντε χρόνων τὰ ἐποίησα.	A B ~ B' C >
697	(καὶ) διπλοπόδης πάραυτα εἰς μίαν νὰ τὸ πηδήσω,	// D E B' ~ D'E'
702	τοὺς μὲν γροθέας ἔκρουεν, τοὺς ἄλλους σφοντυλέας	ABC ~ A'C'.
708	Ὁ ἔρωσ τίκτει τὸ φιλὶν καὶ τὸ φιλὶν τὸν πόθον,	
719	τὰς ἀγρυπνίας ἀνάπαυσιν καὶ τὰς κλεισούρας κάμπους.	
720	ὁ ἀμιράς ἐψεύσατο καὶ ἄλλοι τῶν Ἑλλήνων.	// A''''E ~ A''''E'.
723	Ταῦτα γὰρ μῦθοι λέγονται, καυχίσματα οὐ λαλοῦνται,	A B ~ A'
724	Ὁ πατήρ του ἦτον ὁ ἀμιράς, ὁ Μούσουρος ἐκεῖνος,	A B C ~ -B -C.
725	ὅπου ἀνατράφην 'ς τὴν Συρίαν, ἀπέσω εἰς Βαβυλῶνα,	A B C ~ C'.
733	καὶ ὡς διὰ ἀνδρείαν του τὴν πολλὴν, τὴν περισσὴν τὴν	A B ~ B'
739	φρόναν,	A B ~ B' A'.
743	κοράσιον ἀπῆρπαξεν, τοῦ Ἀκρίτη τὴν μητέρα.	// C' A''' ~ (C')'.
745	Καὶ τότε ὁ Ἀκρίτης (Διγενεὴς) ὁ θαυμαστός ἐκεῖνος	A B ~ B'.
746	προσῆλθε εἰς τὸν πατέρα του, τοιαῦτα τὸν συντυχαίνει:	A B ~ A'.
747	Αὐτὰ τῶν χωριατῶν εἰσίν, τοῦ κυνηγᾶν περδίκια,	A B C ~ A'.
751	ἄρχοντες δὲ νεώτεροι καὶ εὐγενῶν παιδία	A B ~ A' B'.
793	λέοντας καὶ ἄρκους κυνηγοῦν καὶ ἄλλα δεινὰ θηρία.	A > A' B / > A'' . P!
798	Δεῦτε ἄς καβαλικεύσωμεν καὶ ὑπάμεν εἰς κυνήγιν».	A ~ A' B.
803	ὅτι καὶ μοναχὸς εἶμαι καὶ μόνος θέλω ὁδεύειν».	A B ~ A' B'.
804	ἀπόστρωσε τὸν μαῦρον μου καὶ στρώσε μου τὸν γρίβαν,	

805	ὅτι εἰς ἀνάγκην φοβερὰν καὶ εἰς ἀρπαγὴν ὑπάγω».	A B ~ -A -B.
811	Τὸν λόγον οὐκ ἐπλήρωσεν οὐδὲ τὴν συντυχίαν,	A ~ A'B.
818	καὶ εὐθύς ἐκατεπήδησεν, ἄς τὴν σκάλαν ἀνεβαίνει.	A B ~ A'.
820	«Δέσποινά μου πανύμνητε, κυρὰ εὐλογημένη,	A ~ B A'.
832	«Δέσποινά μου πανύμνητε, κυρὰ εὐλογημένη,	A B ~ A'B'.
834	τὸν νεώτερον τὸν μὲ ἔδωκες τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην,	A B ~ A'B'.
844	καὶ ἐπῆρεν τὸ θαμπούριον τοῦ καὶ ἀποκατάστησέν το	A B ~ A'.
858	ἀηδονικὰ ἐτραγούδησεν καὶ χαμηλὰ τὸ κρούει	// A ¹¹ ~ (A ¹¹)' >
859	Ἦτον λαμπρὸς ὁ μαῦρος τοῦ, καὶ ἔφεγγεν τὸ φεγγάρι,	// CA ¹⁶ ~ C'(A ¹⁶)' >
860	Καὶ τὸ λαβούτο σου, τὸ κρούεις, ἔβλεπε ποῦ τὸ κρούεις·	A B ~ A'B'.
861	δὲν ἤξεύρεις, ὀμμάτια μου, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου,	A B ~ C B'.
863	ὅτι ἂν γροικῆσῃ ὁ κύρης μου καὶ ὅλη μου ἡ γενεά,	A B ~ B'.
864	νὰ στερηθῆς τὴν νεότην σου τὴν ὠραίαν ὡς διὰ ἐμέναν;	A B ~ B'.
865	καὶ ἐγροίκησεν ὁ κύρης μου καὶ ἐκακοδοίκησέν τους·	A B ~ B'C.
871	οὕτως καὶ ἐσὺ τὴν νεότη σου ἔβλεπε τὴν ὠραίαν.	A B ~ A'.
872	Καὶ ἐγὼ ἤξεύρω, ὀμμάτια μου, τὸ φῶς τῶν ὀμματίων μου,	A B ~ C B'.
873	καὶ φθάσουν σε τ' ἀδέλφια μου καὶ τὸ συγγενικόν μου,	A B ~ B'.
875	ἐσέναν νὰ σκοτώσουσιν καὶ ἐμέναν νὰ διαγείρουν,	// B'C ~ C' >
881	νὰ στερηθῆς τὴν νεότην σου τὴν ὠραίαν ὡς δι' ἐμέναν».	// DB''' ~ D'B'''' >
889	«Καλὰ λέγεις, κοράσιον; Οὕτως μοῦ συντυχαίνεις;	// B''''E ~ E'F.
891	Καλὴ μου, ἂν ἐμετάγνωσες καὶ ἔχεις ἀλλοῦ τὸν πόθον,	A B ~ A'.
892	Καὶ μὴ δοκῆς, βεργόλικε, ἢ πάντερπνος ἢ κόρη,	A B ~ B'.
894	μὰ τὸν Ἄγιον μου Θεόδωρον, τὸν μέγαν ἀπελάτην,	A B ~ B'.
895	ὅτι μὴδὲ μᾶς νοήσουσιν καὶ ἀποκλείουσιν μας ὦδε,	A B ~ B'.
901	καὶ νὰ ἴδῃς κύρκαν τὸν φιλεῖς καὶ πλέον νὰ μὲ ἀγαπήσῃς	A B ~ B'.
905	καὶ τότε νὰ ἴδῃς ἄγουρον, τὸν ὁ κόσμος οὐκ ἔχει».	A B ~ A'.
910	Καὶ ἐδάκρυσεν ὁ νεώτερος καὶ μὲ ὄρκον τὴν ὀμνέει:	A B ~ B'.
911	καὶ οὐ μὴ χαρῶ τὴν νεότην μου, τὴν περισσὴν μου ἀνδρείαν	A B ~ A'.
917	μὴ καὶ ἐσὺ βλέπε ὅμοια, τὸ ἀσκανδάλιστόν σου.	A B ~ B' >
921	Καὶ ἐγείρου, κοράσιον μου, ἔλα ἄς περιπατοῦμεν».	A B C ~ C'.
937	Καὶ ἐστράφην ὁ νεώτερος, φωνὴν μεγάλην σύρνει:	A B ~ A'.
938	Ἄγουροι ἀπὸ τοῦ Λύκαντος, ἀγουροι ἀπὸ τὴν βίγλαν,	A ~ B A'.
945	Καὶ ἐπέζευσε τὴν λυγερίν, κάτω τὴν ἀποθέτει	A B ~ A B'.
949	καὶ αὐτὸς ἐκαβαλίκευσεν, εἰς αὐτὸν κατεβαίνει	A B ~ (A)' >
953	οἱ μὲν σουσανιασμένοι ἦσαν, οἱ δὲ λουρικιασμένοι,	// A'' ~ (A'')' >
954	Καὶ ἐστράφη ὁ νεώτερος, τὴν κόρην οὕτως λέγει:	A B C ~ A'B'.
957	«Ἄφισ με, ἀφέντη μου καλέ, ἄφισ με ἄς ἀποθάνω·	A B ~ CA'.
963	μόνη μου ἔποικα τὸ κακόν, μόνη μου ἄς ἀπολάβω·	A B ~ A'.
967	«Καλὰ λέγεις, κοράσιον μου, γλυκέα μου συνοδεία;	A B ~ A B'.
972	κ' ἓνα ἐξ αὐτοῦς ἐχώρισεν καὶ ἔδωκεν τοῦ σπαθέαν	A B ~ B'.
974	ὅταν ζυγῶνῃ πέρδικα καὶ ἔμπη ἀπέσω εἰς δάσος·	A B ~ B'C.
975	καὶ ἐκεῖνοι πάλι ἐστράφησαν καὶ ὑπᾶν εἰς τὸ κοράσιον.	A B ~ B'.
980	γοργὸν ἐπῆρεν τὸ ραβδὶν καὶ προσυπήνησέν τους·	A B ~ B'.
990	ἓναν χωρίζει ἐξ αὐτῶν καὶ ἔδωκεν τοῦ ραβδέαν·	A B ~ B'.
992	καὶ χαμηλὰ ἐπροσκύνα τον, κύρην καὶ πενθερόν του	A ~ A'.
994	ὅτι ἐπῆρα γαμπρὸν καλόν, τὸν ὁ κόσμος οὐκ ἔχει.	// C'D ~ D' >
995	νὰ ἐπάρῃς καὶ τὴν προίκαν σου, τριακόσια κιντηνάρια,	// C''D ~ D'.
996	πάλιν δὲ διὰ τὰ κάλλη της, τὰ βλέπομεν εἰς αὐτήν,	// A' D ~ D'.
997	δίδω σου τὸ λογάρι μου, τρεῖς λίτρες κιντηνάρια	A B ~ B'.
1004	καὶ ἐγκόλφια ὀλόχρυσα, τὰ ἔχει ἐκ τῆς μητρὸς της,	A B ~ B'.

1008	καὶ νὰ σὲ ἰδῆ ἡ στρατήγισσα καὶ νὰ χαρῆ ἡ ψυχὴ τῆς,	A ~ A'B.
1014	νὰ μᾶς ἰδῆ ἡ στρατήγισσα καὶ νὰ χαρῆ ἡ ψυχὴ τῆς.	A B /> A' >
1018	καὶ μόνην κόρην ἔλαβα καὶ τίποτε οὐ χρῆζω».	// A''''~(A''''').
1026	Τὰ ρέτενα γυρίζουσιν, 'ς τὰ σπίτια των ὑπᾶσιν	A B ~ -A-B.
1033	«Πῶς ἐσυνέβην εἰς ἐμᾶς καὶ ἐπῆρεν τὸ παιδί μας;	A B ~ A' B'.
1035	ἐκεῖ τὴν ἐπερίλαβε 'ς τὰς κατακρύβας βρούσας	A B ~ A'.
1059	οἱ μὲν τσουκάνας ἔπαιζαν, οἱ ἄλλοι τραγουδοῦσιν,	A B ~ A' >
1063	καὶ ἡ κόρη, ὡς εἶδε τὸν λαὸν καὶ ὡς εἶδεν τόσον πλῆθος, !	A B ~ -A B'. resto
1064	'Σ τὴν σέλαν τὴν ἐκάθισεν τὴν μαργαριταρένιαν	A B C ~ B C'.
1069	Καὶ μετὰ πάσης ταραχῆς, μετὰ ὀφικίου μεγάλου,	A B ~ A'.
1074	'ς τὸν οἶκον του ἀπέσωσεν, μέσα εἰς τὰ γονικά του,	A B ~ B' A'.
1080	Ὁ δὲ τοῦ Ἀκρίτη πενθερός, ὁ θαυμαστός ἐκεῖνος,	A B ~ A'.
1081	δώδεκα μουλάρια βλατὶν σελοχαλινωμένα,	A B ~ B'.
1082	Καὶ τοῦ Σχοδρόη τὸ σπαθὶν, τὸ θαυμαστὸν ἐκεῖνον.	// A' ~ (A') >
1092	Ἐδώκαν του καὶ λέοντα, θηρίον ἡμερωμένον,	A B ~ B'.
1095	καὶ ἡ κόρη τὸν ἐχαίρετον καὶ ὁ νεώτερος Ἀκρίτης.	A B ~ B'.
1098	Ὁ θαυμαστός Καππάδοκας Βασίλειος Ἀκρίτης,	A B ~ A'.
1100	Κατέλαβεν ὁ θάνατος κ' ἔθανον οἱ γονεῖς του	A ~ A'.
1104	Καὶ ὑπάντησέν του ὁ δράκοντας καὶ ἀπάνου του ὑπαγαίνει·	A B ~ A'.
1105	«Ἄ θέλης, ἄς παλεύσωμεν ἢ ἄς δώσωμεν ραβδέας·	A B ~ A'.
1108	«Τίποτε, Ἀκρίτη, οὐ θέλω σε, δοκιμαστῶ μετ' ἔσου	A B ~ B'.
1109	οὐ θέλω νὰ παλεύσωμεν, εἰς ἀρπαγὴν νὰ πᾶμε·	A B C ~ C' ~
1111	Καθὼς εἶπεν τὸν λόγον του καὶ ἐλάλει μετὰ μένα,	// B C' ~ -C.
1112	ταῦτα μεταμορφώνεται, τρεῖς κεφαλὰς μὲ δείχνει:	A ~ A'.
1122	ἢ δὲ μεσαῖα ἦτον ὄφεως, δράκοντος τῆς γεέννης.	A B ~ A'B'.
1126	Καὶ ὡς ἤκουσα τὴν ἀπειλὴν καὶ τὸν λόγον τὸν εἶπεν,	// A'B'C'~(C'').
1136	Καὶ ὁ συρισμὸς τοῦ δράκοντος, τὸ γέλιον τῆς καλῆς μου	A B ~ B' >
1139	Καὶ ὡς εἶδεν τὸ θηρίον ἐμὲν καὶ (ὡς εἶδεν) τὴν καλὴν μου,	A B ~ A'B'.
1140	καὶ ἀνέκλασεν τὸ οὐράδιον του καὶ ἀπάνου μου κατέβη.	// B' C D ~ B'D >
1141	Καὶ ἀπῆρα τὸ κοράσιον, εἰς τὴν τέντα μου ὑπάγω	A B ~ CA'.
1142	καὶ ἡ κόρη οὕτως λέγει με, οὕτω παρακαλεῖ με:	A B ~ CA'.
1145	«Νὰ ἐπιχαρῆς τὰ κάλλη μου, τὴν περισσὴν σου ἀνδρείαν,	A B C ~ B C'.
1149	ἔπαρε τὸ λαβούτο σου καὶ παίξε το ὀλίγον,	A B ~ B' >
1150	Καὶ ἐπῆρα τὸ λαβούτο μου καὶ θέλω νὰ ἀκροπαίξω	// A' C ~ (A')'.
1154	Καὶ ἐκ τὸν ἤχον τοῦ θαμπουρίου καὶ ἐκ τὸν ἤχον τῆς κόρης	A B ~ A'.
1155	κτύπος ἐβγήκε εἰς τὰ βουνά, τὰ ὄρη ἐκίλαδούσαν.	A B ~ A B'.
1157	«Ἄφες, καλέ, τὴν λυγερὴν καὶ σῶσε τὸν ἑαυτὸν σου·	A B C ~
1159	σώνουν τὰ τὴν ἐφίλησες καὶ τὴν περιεπλάκης	C' B'. resto
1160	Καὶ ἡ κόρη ὡς εἶδεν τὸν λαὸν καὶ εἶδε τόσον πλῆθος,	A B C ~ -A -C.
1161	καὶ εἶχαν ἄρματα καλά, ἵππάρια ἀφιρωμένα,	A B ~ B'.
1164	καὶ ἐξοπλισμένοι δυνατὰ καὶ ἦσαν λουρικιασμένοι,	A B C ~ B C'.
1168	τὰ λόγια ταῦτα ἐπίστευσεν καὶ ἐμὲν τοιαῦτα ἐλάλει:	A B ~ B'.
1169	Σφικτὰ σφικτὰ μὲ ἐφίλησεν καὶ οὕτως μὲ συντυχαίνει:	A ~ B A'.
1170	Ἐγὼ δὲ (τότε) ἐγέλασα καὶ τὸ κοράσιον λέγω:	A B C ~ D A' C'.
1173	«Καλὰ λέγεις, κοράσιον; οὕτως μὲ συντυχαίνεις;	A B ~ A'B'.
1174	Ἐμᾶς ὁ Θεὸς (μᾶς) ἔσμιξεν, ἄνθρωποι οὐ χωρίζουν.	A B ~ C B'.
1176	Γοργὸν ἐπῆρα τὸ ραβδὶν καὶ προσυπήνησά τους	A B C ~ A' B'.
1177	καὶ ἐκείνοι ἐμὲν ἐκρούγασιν καὶ ἐξέβαιναν οἱ κτύποι	A B C ~ -B C'.
1186	καὶ ἡ γῆ τοὺς ἐδαπάνησεν, ψυχὴ τιμωρομένους.	A B C ~ B'.
	Καὶ ἦτον κορνιακτὸς πολὺς κ' ἦτον καὶ ἀνεμοζάλη.	A B C ~ C'.

	Καὶ ἐκεῖνη ἐκατεπήδησεν καὶ πρὸς ἐμένα ἦλθεν·	A B C ~ B'.
		A B ~ A B'.
		A B ~ C B'.

1194	Ἀλλ' ὕπαγε εἰς τὴν τέντα μου καὶ φέρε μου ν' ἀλλάξω	A B ~ A'.
1196	Καὶ ἡ κόρη ὑπάγη εἰς τὴν κλίνην μου νὰ φέρῃ (μου) νὰ	A B C ~ B'.
1197	ἀλλάξω	A B C ~ B'.
1198	κ' ἐγὼ ἤρρηκα σκιὸν δενδροῦ καὶ ἐκούμπισα εἰς τὴν ρίζαν.	A B ~ A'.
1200	Καὶ ὅσον νὰ ὑπάγη ἡ λυγερὴ νὰ μοῦ φέρῃ νὰ ἀλλάξω,	A B C ~ (C)' >
1201	Ὁ εἷς ἦτον νεώτερος, ἀγένειον παλληκάρην	// A'BC' ~ (C)'
1203	καὶ ὁ ἄλλος ἦτον κουρευτός, γέρον ἐξοπλισμένος,	A B ~ B'.
1210	Καὶ οἱ τρεῖς ἀντάμα ἐστάθησαν καὶ οὕτως μὲ συντυχαίνουν:	(A B C ~ B') ~
1211	ὅτι εἶχα πόθον εἰς αὐτὴν ἄπειρον τε καὶ μέγαν,	// (D - A ~ D').
1214	καὶ ἄρματα οὐκ εἶχα μετ' ἐμέν, ἄλογον οὐδὲ ἕνα·	A B ~ B'.
1215	Καὶ εὐθύς οἱ τρεῖς, ὡς τὸ ἤκουσαν, παράξενον ἐφάνη·	A B ~ A'B'.
1216	ἀλλήλως ἐβλεμμάτισαν καὶ πρὸς ἀλλήλους λέγουν:	A B C ~ A'.
1220	«Μὴ τοῦτος εἶν' τὸν λέγουσιν ὁ Διγενῆς Ἀκρίτης;	A B ~ B' >
1225	«Ἐκεῖνοι, τοὺς γυρεύγομεν καὶ τοὺς καταρωτοῦμεν,	
1249	ἕναν ἐκλέξου ἀφ' ἡμῶν, ὃν θέλεις καὶ κελεύεις,	A B C ~ B'C'.
1257	καὶ ἦτον ὁ γέρον δυνατὸς καὶ τὸ ἄρμαν του καινούργιον	A B ~ B'.
1266	Καὶ οἱ ἄλλοι συνεσπούδαζαν καὶ ἐπέπεσάν με οἱ δύο	A B ~ B'C.
1271	Καὶ ἐκεῖνη ἐπιβουλεύτη με καὶ φέρνει μου ἱματίσιν·	A B ~ A'.
1285	καὶ ἐξηστρεφτὴν τοῦ ἔδωσα ἀπάνω εἰς τὸν βραχίονα	A B ~ C A'.
1289	καὶ τὸν ἀγκῶνα του ἠπλωσεν ἔς τὸν κάμπον ὡς σκουτέλιν.	A B C ~ B'.
1291	«Εὐλόγησεν σου ὁ Θεός, τὴν περισσὴν σου ἀνδρείαν·	A B ~ A B'.
1297	καὶ ἂν οὐκ ἔναι εἰς λύπην σου καὶ οὐκ ἔναι πρὸς χολὴν σου,	A B ~ B' A.
1298	Καὶ τότε τὸν ἐλάλησα κενοδοξούμενόν τον:	A B ~ A'.
1302	«Ἐγείρου ἀπ' αὐτοῦ, Φ'λοπαππού, καὶ ὄνειρα μὴ βλέπης	A B ~ B' / >
1305	Ἐπαρε τὰ φουσάτα σου καὶ τοὺς καλοὺς σου ἀγούρους	A B C ~ -C -B.
1306	ὅτι οὐς ἐσμιξεν ὁ Θεὸς ἀνθρωποὶ οὐ χωρίζουν·	A B C ~ A' C'.
1310	ὥστε ἔναι ὁ Θεὸς ἔς τοὺς οὐρανοὺς καὶ διακρατεῖ τὸν κόσμον,	A B C ~ C' B'.
1311	ὅπου οὐκ οἶδαν τὴν πείραν (μου) καὶ ἐμὲν οὐκ ἐγνωρίζουν,	A B C ~ (C)' >
1312	καὶ ἐγὼ ὦδε νὰ σᾶς καρτερῶ καὶ νὰ σᾶς περιμένω	// C' D ~ D' >
1317	(καὶ νὰ) ἔχω καὶ τὰ ἄλογα καὶ τὰ ἄρματά μου ὅλα	// B''' ~ (B''')' >
1320	καὶ οἱ τρεῖς ἀπομαζώχθησαν καὶ εἰς ἕναν τόπον στέκουν·	A ~ A'.
1321	Εἰς τὸν Αφράτην ποταμόν, κάτω εἰς τὸ Σαμουσάτο,	A B C ~ -A -B C.
1322	πέντε χιλιάδες ἤρραν μας καὶ οὐ κατεχώρισάν μας	A B ~ B'.
1327	καὶ πάλιν ἐκρατοῦμαν τους, κανεὶς οὐκ ἐντραλίσθην·	A B ~ A' B'.
1328	νὰ μὴ φοβᾶται τὰς πληγὰς, νὰ μὴ φοβᾶται ξίφη!	A B C ~ D C'.
1340	Αὐτὸς (καὶ) γὰρ θηρίον ἐνὶ καὶ τὸν τόπον του βλέπει».	A B C ~ B' C'.
1350	Ἀμὴ ἂν ἀκοῦτε λόγους μου καὶ ἐμπήτε εἰς τὴν βουλήν μου,	A B ~ B'.
1361	«Πολλὰ μᾶς ἐδοκίμασες καὶ ἐπιλέκτους μᾶς ἤρρες·	A B ~ B'.
1362	«Καλῶς ἦλθες, Φιλοπαππού, γεράκιν μου μουτάτον!	A B ~ A'.
1366	Τὰ παλληκάρια ποῦ ἄφηκες, Γιαννάκην καὶ τὸν Λέον,	A B ~ (A)' >
1367	Εἰς τὰ βουνὰ ἐπερίτρεχα καὶ κορυφὰς ὄρεων	// B'A' ~ (A)' >
1372	(καὶ) ἐθεώρουν τὰ κλαδία καὶ τὰς στενάς κλεισούρας,	A B ~ C A'.
1375	(κ') ἐφθασαν οἱ ἀπελάτες μου, μηνύματα μὲ φέρνουν:	// B''C ~ C' >
1378	καὶ ἤρρε λιβάδια ἔνδρῶσα ὠραία κατάσκια δένδρη	A B ~ A'.
1395	καταφιλεῖ τὴν λυγερὴν καὶ χαίρεται μετ' αὐτὴν.	A B ~ A'.
1399	Νὰ σοῦ ὑπακούσω, γέροντα, καὶ νὰ ἔλθω μετὰ σένα:	A B ~ B'A'.

1404	Τὸν Μιλιμίτην ἔκραξεν, βουλευέται μετ' αὐτόν:	$A B \sim B'$
1406	καὶ ἄς ἔχουν ἄρματα καλά, ἰππάρια ἀφισωμένα,	$A B \sim A'B'$
1407	καὶ κονταρέας ἔμνοστας, σπαθέας αἱματωμένας	$A B \sim A' \rangle$
1410	καὶ αὐτὸν νὰ καταλάχωμεν, τὸν ἄγουρον τὸν λέγουν,	$A B \sim A'$
1412	καὶ ἐπῆρε τοὺς ἢ Μαξιμοῦ καὶ ἔρχεται εἰς ἐμέναν.	$A B \sim B'$
1413	εὐθύς οἱ ἀπελάτες τῆς, Κίναμος καὶ Γιαννάκης,	$A B \sim A'$
1414	ἐπῆραν τὸ στρατὶν στρατὶν καὶ προσυπήνησαν τῆς:	$A B \sim B'$
1415	«Καλῶς ἦρθες, κυρία μου, αὐθέντρια εὐγενεστάτη·	$A B C \sim B'$
1417	ὁ Θεὸς ἐσέναν ἔπεψεν, ἀνδρεία τῶν ἀπελάτων».	$A B \sim B'$
1421	«Καλῶς τὰ παλληκάρια μου, Γιαννάκην καὶ τὸν Λέον·	$A B C \sim B C'$
1425	Καὶ ἐγὼ πάντα εἶχα τὸν σκοπὸν καὶ πάντα ἀπάντεχά τοὺς·	$A B \sim B'A'$
1434	Καὶ τὰ τέσσερα ὑπόστρωσα καὶ ὑποχαλίνωσά τα	$A B \sim A'$
1449	πρὶν (τὸ) νοῆση ὁ νεώτερος καὶ ἐπάρη τ' ἄρματά του».	$A B \sim B' \rangle$
1458	Καὶ ἐγὼ ἤλιπυζα νὰ σηκωθῆ, νὰ ἔλθῃ πρὸς ἐμέναν	$A B \sim B' \rangle$
1460	ὅτι ἐβλεπά σε ταπεινὸν καὶ ὡσὰν ὑποθλιμμένον	$// -A D \sim D'$
1462	καὶ ἐδὰ βλέπω ἐλυσσίσασες καὶ ἐκρυφοδάκησές με».	$// B'' \sim (B'')$
1469	βιατάριν ἔβαλα τερπνόν, καθάριον μαγδαῖτην,	$A B \sim B'C$
1476	Καὶ ἐγὼ γοργὸν ἐπήδησα καὶ ἐπῆρα μίαν σέλαν	$A B \sim A'$
1486	καὶ λόγον τὴν ἐλάλησα, παραγγελίαν τοιαύτην:	$A B \sim A'$
1488	Φαρίν ἐκαβαλίκευσε, πολλὰ ἦτον ὠραῖον,	$// A' \sim (A') \rangle$
1489	τὰ τέσσερά του ὀνύχια ἀσήμιν τσαπωμένα,	$// A'' \sim (A'')$
1491	τὸ χαλινάρι τῆς πλεκτὸν μὲ τὰ χρυσὰ λιλούδια.	$A B \sim (A') \rangle$
1492	λουρίκιν ἀργυρὸν φορεῖ, διὰ λίθων πολυτίμων,	$// A' \sim C (A')' //$
1494	καὶ τὸ κασίδι χυμευτὸν ἦτον, παραλλαγμένον,	$// A'' \sim (A'') \rangle$
1495	τουβία ὀξυκάστορα μὲ τὸ μαργαριτάριν	$// A''' \sim (A''')$
1498	καὶ τὰ ποδηματίσια τῆς χρυσὰ διακεντισμένα,	$A B \sim A'$
1503	καὶ ἐκ τὰ ἰππάρια τοὺς γνώρισα καὶ ἐκ τῆς φορεσίας:	$A B \sim (B') \rangle$
1504	«Ποῦ εἶναι τὰ φουσάτα του τὰ θέλω πολεμίσει	$// A B' \sim A(B')'$
1507	καὶ ποῦ εἶναι οἱ καβαλάρηοι του, ποῦ 'ναι οἱ ἀνδρειωμένοι	$A B \sim B' \rangle$
1519	«Θωρεῖς αὐτὸν τὸν ἄγουρον ποῦ στέκει εἰς τὸ λιθάριν	$A B \sim B'$
1521	«Ἐβγα ἀπ' ἐδῶ, λυσσόγερε, υἱὲ τῆς ἀπωλείας·	$A B C \sim B' \rangle$
1528	Ἐγὼ ἔλεγα φουσάτα ἔχει καὶ ἀγούρους ἀνδρειωμένους	$A \sim A'$
1530	Καὶ σύντομα ἐπιλάλησεν, τὸν ποταμὸν περάσῃ,	$A B \sim A'$
1531	«Αὐτόθε στέκου, Μαξιμοῦ, ὦδε μηδὲν περάσῃς!	$A B \sim -B -A$
1533	Τοὺς ἀνδρας πρέπει νὰ περνοῦν, ἀμὴ ὄχι τὰς γυναῖκας.	$A \sim A'$
1535	καὶ νὰ σοῦ ἀντιμέψωμεν, ὡς καὶ τὸ δίκαιον ἔχεις».	$A B C \sim B'$
1536	καὶ εἶχεν νερὸν ὁ ποταμὸς πολὺν καὶ βουρκαμένον	$A B \sim A'C$
1549	καὶ ἐξέπεσεν ὁ γρίβας μου καὶ ἐχώθην ἕως τραχήλου·	$A B C \sim B'C'$
1554	«Κύρκα, φοβήσου τὸν Θεὸν καὶ ἀπὲ συμπάθησέ μου	$A B \sim B'$
1558	Τὸν Λιάνδρον ἐφώνιαξεν καὶ φέρνει τῆς ἰππάριν,	$A B C \sim B'$
1559	Σπαθέαν τῆς φάρας ἔδωκα ἀπάνω εἰς τὸ κεφάλιν·	$A B \sim B'$
1560	τὰ δύο μέρη ἐσχίσθησαν κ' ἔπεσαν παρὰ μίαν	$A B C \sim C'$
1562	ἦτον καὶ (ἡ) σέλα πάντερπος, ὅλη κατεζουλίστην,	$A B \sim B'$
1563	Τὸ ὑπόδημά μου ἐφίλησεν καὶ οὕτως μὲ παρεκάλει:	$A B \sim B'$
1566	«Κύρκα, φοβήσου τὸν Θεόν, πάλιν συμπάθησέ με	$A B \sim -A-B$
1569	καὶ ἐσὺ μόνος μὲ κέρδισε καὶ ἄλλος μὴ μὲ κερδίσῃ».	$A B \sim A' \rangle$
1575	τὴν κόρην τὴν ἐγὼ φιλῶ τῶν εὐγενῶν ὑπάρχει·	$A \sim A'B$
1576	Καὶ ἐπέξευσα τὸν μαῦρον μου καὶ λύω τ' ἄρματά μου	$A B \sim A'$
1578	καὶ τὸ ἐπεθύμα ἢ Μαξιμοῦ γοργὸν τῆς τὸ ἐποῖκα·	$A B \sim A'B'$
1582	εὐθύς ἐκαβαλίκευσα καὶ ἐπῆγα εἰς τὸ κοράσιον.	$A B \sim B'$

1585	«Είδα σε, ὀμμάτια μου καλά, τὸ φῶς τῶν ὀφθαλμῶν μου,	A ~ A'.
1586	καὶ εἰς τὸ στενὸν τὸ πέραμα, εἰς τὸ βαθὺν τὸ ρυάκιν,	A B ~ C B'.
1590	πολλὰ πολλὰ μοῦ ἄργησες, πιστεύω νὰ τὴν εἶχες».	A B C ~ C'.
1591	ἦτον καὶ (ἦ) σέλα πάντερον, ὅλη κατεζουλίστην,	A B ~ A'.
1594	καὶ πιστευσέ με, λυγερή, ὅτι ἀλήθειαν σὲ λέγω, ?	A ~ B A'.
1610	στρεφνὰ γλυκέα ἐπερίλαβε ἐμὲν καὶ ἐσυχνοφίλει·	A ~ B A'.
1613	ἀπὸ γὰρ τὴν ἀνατολὴν μέχρι τοῦ ἡλίου τὴν δύσιν	B' A' ~ (B')' >
1618	καὶ ἀμιράδας ὑπέταξεν πολλοὺς καὶ Ἀραβίτας	A B ~ A'.
1619	Πᾶσαν κατηψηλάφησεν τὴν παραποταμίαν	A B ~ B'.
1626	καὶ οὐκ ἤνυρεν τόπον ἀρεστὸν νὰ κατοικήσῃ Ἀκρίτης	A B ~ B'.
1628	κ' ἐφαίνετο ἡ τοποθεσία πανώραιοι ὡς παραδείσιν.	(A B ~ B') ~
1629	καὶ ἐποίησεν τόπον πάντερον καὶ ὠραῖον παραδείσιν	/(A B ~ B')'.
1635	καὶ ἐποίησεν περὶ χωρὸν, καὶ ὠραῖον γὰρ χωρίον.	A B ~ A'.
1642	καὶ ἀρδεύει τὸ παράβουνον καὶ ὄλον τὸ ἀνατρέχει.	(A B C ~ C' A') >
1643	Τὰ φύλλα του εἶναι πράσινα καὶ κόκκινον τὸ ἄνθος	/(A B C ~ C') >
1645	καὶ ἡ ρίζα του εἶναι πιθαμὴ καὶ ὅλη ξυλαλόη	(A B C ~ C').
1647	καὶ οἱ κλῶνοι του εἶναι κόκκινοι καὶ φιλωτὰ κλωσμένοι	A B ~ A'.
1648	μυρίζει δὲ ὡς ροδόσταμον καὶ ἀπολιγώνει ἀνθρώπους.	A B C ~ C' A'.
1650	Καὶ αὐλὴν ἐποίησεν θαυμαστὴν, πανώραιοι φισκίαν,	A B ~ B'.
1654	ἐποίησεν καὶ ἀνώγειον, αὐλὴν δὲ ὑπερῶν	A B ~ B'.
1670	καὶ χύνουν ἐκ τοῦ στόματος καὶ ἐκ τῶν πτερουγίων	A B ~ B' C. (?)
1672	ἐποίησεν πολυμήχανον καὶ πανωραῖον τάφον	A ~ A' C. (?)
1678	Οὗτος γὰρ ὁ παγκάλλιστος καὶ πανωραῖος τάφος,	A B ~ B A'. (?)
1681	Εἰς τὸ κουβούκλιον δὲ σιμά, ἐμπροσθεν τῆς φισκίνας,	A'' C'' ~ (C'')'.
1686	καὶ τὰ ποδάρια ὀλόχρυσά, διὰ λίθων πολυτίμων·	A B ~ A'.
1689	καὶ κεῖται ἀπάνω ὁ Διγενὴς πλάγιον ἀκουμπισμένος.	A B C ~ C' B'.
1690	καὶ οἱ τριακόσιοι εἰν' ἔμορφοι καὶ κόκκινα φοροῦσιν·	A B ~ A' (?).
1696	βαστοῦν σπαθιά ὀλοψήφωτα καὶ στέκουν ἐμπροσθέν του,	A B ~ A' B'.
1703	θάνατος τὰ ὑποκρατεῖ καὶ Ἄδης τὰ κερδαίνει,	A B ~ B'.
1705	οἷον τοῦτον τὸν νεώτερον, τὸν θαυμαστὸν Ἀκρίτην,	A B ~ B' C.
1708	Καὶ σήμερον πλερώνεται καὶ χάνεται ἐκ τὸν κόσμον,	A B ~ B'.
1710	καὶ τοὺς ἀγούρους του ἔλεγεν, οὕτως τοὺς παραγγέλλει:	A B C ~ B' C'.
1713	ὅτι ἦσαν κάμποι ἀνυδροὶ καὶ καύματα μεγάλα,	A B ~ B'.
1717	καὶ οἱ τριακόσιοι ἐκύκλωσαν καὶ ἐβάλαν με εἰς τὴν μέσην	A B C ~ C' B'.
1721	ἦτον ὁ κάλαμος δασὺς καὶ ὑπόδροσος ὁ τόπος·	A B ~ B'?
1722	Καὶ ἐξέβησαν εἴκοσι λέοντες μετὰ τὰς λεαίνας	A B ~ B'.
1725	καὶ ἐσθραν τὰ λεοντόπουλα ὅλα παρακρουσμένα·	A B ~ C B'.
1742	καὶ εἶδετε ὅτι ἐπέζευσα, μετὰ τὸ ραβδὶν τὰ ἐσέβην.	A B ~ A'.
1746	καὶ παλληκάρια ἐγένετον ἡδονικὸν καὶ ὠραῖον·	A B C ~ B C'.
1747	καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς καὶ πάντων κυριεύων,	A B ~ B'.
1749	αὐτὸς μᾶς ἐβοήθησεν, καὶ οὐδὲν κακὸν μ' ἐποίησεν.	A B C ~ -B -C !!!
1750	καὶ ἐσεῖς ἀλλοῦ ἠύρισκεσθε καὶ μετ' ἐμὴν οὐκ ἦσθε.	A B C ~ D C'.
1753	Τοιοῦτον πάλιν λέγω σας ὀρθῶς καὶ νοθετῶ σας:	A B C ~ C' D.
1772	καὶ ὁ Θεὸς ὁ πάντων δυνατὸς, ὁ συνέχων τὴν κτίσιν,	A B ~ A' B'.
1779	Τὸν ἄγγελον δικολογᾷ καὶ τὴν καλὴν του λέγει:	A B C ~ B' ?
1786	Οἶδα, φαγεῖν καὶ πιεῖν ἔχεις καὶ (νὰ) λουστῆς καὶ ἀλλάξης	A ~ B A'.
1789	καὶ πάντα φέρνε κατὰ νοῦν καὶ ἐμὲν, μὴ λησμονήσης.	A B ~ B'.
1790	καὶ πάντα τοὺς ἐζύγωνα καὶ ἄλλα πλέα ἔκαμά τους·	A B ~ A'.
1799	(τοὺς) ληστὰδας ἐπάταξα καὶ ὅλην τὴν Συρίαν,	A B ~ B'.
1800	ἰκέτευε τὸν συμπαθῆ καὶ φιλόνητον μόνον,	A B ~ B'.

1801	ὅπως νὰ μεταμεληθῆ καὶ ἀφήσῃ τὴν ψυχὴν μου.	A B ~ A'.
1855	Εἰ δὲ οὐ παρακληθῆ ὁ Θεὸς καὶ θέλῃ νὰ ἀποθάνω,	A B ~ B'.
1856	μὴ ἴδω χειρὰς τε καλὰς, ἀνδραγαθεῖν μαθούσας,	A B ~ B' A'.
1860	δεδεμένους σταυροειδῶς, νεκρικὰ συσταλμένους.	A B C ~ -A-C
	πάντα γὰρ λόγῳ δύνασαι, οὐδὲν ἀδυνατεῖ σου».	

Come già preannunciato, propongo solo alcuni dei distici nei quali ritengo di identificare parallelismi “estesi”, ricordando che, a rigore, il parallelismo è definito da Sifakis a partire dall’estensione lungo un unico verso.

DISTICI		
40	τὸ αἶμαν ἑκατέρωθεν εἰς τὰ σκαλόλουρά των	A B / C ~
41	καὶ ὁ ἴδρος τους ἐξέβαινεν ἀπάνω ἀπ’ τὰ λουρίκια.	/ A' B' / C'.
42	Ἦτον (καὶ) γὰρ τοῦ Κωνσταντῆ γοργότερος ὁ μαύρος,	A B / C D ~
43	Καὶ καλὸς (καὶ) νεότερος ἦτον ὁ καβελάρης:	/ C' / A D'.
91	«Κύρ Ἥλιε, τί νὰ ποιήσωμεν τὸ ἀδελφὶν μας νὰ εὐροῦμεν,	A B / C ~
92	καὶ πῶς νὰ τὴν γνωρίσωμεν, νὰ τὴν θέλωμεν θάψει;	/ B' / C'.
108	Καὶ ἰδοὺ τὸ σῶμα φαίνεται, (ἀδελφὶν μας), ὀμπρὸς μας,	A B / C D ~
109	τὴν δὲ μορφὴν σου οὐ βλέπομεν, ἔδε ἀνομία μεγάλη!	/ -A -B / E.
142	Πέντε ἀδελφούς ἐγέννησεν ἡ μάνα μας, τοὺς βλέπεις,	A B / C D ~
143	καὶ μίαν εἶχαμε ἀδελφὴν, τὴν ἡλιογεννημένην,	/ (-A B' ~ -A').
468	τὰ δάκρυα του ἑκατέβαιναν ὡς ὄμβροι τοῦ Μαΐου·	A B / C ~
469	οἱ στεναγμοὶ του ἔβγαίναν ὡσάν βρονταὶ καὶ κτύποι,	// A' B' / C'. !
501	τὸ πῶς σὰς ὑπεξέβαλα ἀπὸ πολλῶν πολέμων·	A B / C (~)
502	τὸ πῶς σὰς ἐγλύτωσα ὡς διὰ τὰς ἀνδραγαθίας μου.	(//) A' B' / C'.
566	Καὶ πάραυτα ὁ ἀμιράς πηδᾶ, καβαλικεύει,	A B / C C' (~)
567	μὲ τὸν λαὸν καὶ ἀγούρους του πηδᾶ, καβαλικεύει,	// D / C C'.
584	καὶ οἱ βάγιες τοὺς ἔραινεν μετὰ ροδοσταμάτων	AB / C (~)
585	καὶ ἐδρόσιζαν τὰ χεῖλη των ἐκ τὸν γλυκὴν τὸν πόθον.	(//) B' / C'.
601	καὶ ἔβαλαν τὸ πρᾶγμα του (ἔνδοθεν) εἰς τὸ σπίτιν	A B / C (~)
602	καὶ τὰ φαρία ἔβαλαν εἰς τὸν (μεγάλον) σταῦλον·	// B' A' / C'.
616	Κ' ἐθῶρει τὸ παιδόπουλον τὸ πλῆθος τῶν θηρίων	A B / C D (~)
617	καὶ ἐκατέβηκεν τὸ παιδὶν 'ς τὴν μέσην τῶν θηρίων.	(//) A' B' / C' D.
636	«Πότε νὰ ἰδοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων,	A B C / D (~)
637	νὰ γομωστοῦν τὰ ὀμμάτια μου τὸ φῶς τὸν ἀπελάτων!»	(//) B' C / D.
926	Καὶ ὅσοι τὸν ἐγνωρίζουσιν ἔστρωναν καὶ ἀποστρώναν	A B / C ~
927	καὶ ὅσοι οὐδὲν τὸν ἐγνώριζαν πηδοῦν, καβαλικεύουν.	// A-B / -C'.
1104	«Τίποτε, Ἀκρίτη, οὐ θέλω σε, δοκιμαστῶ μετ' ἔσου	A B C ~ C' ~
1105	οὐ θέλω νὰ παλεύσωμεν, εἰς ἀρπαγὴν νὰ πᾶμε·	// B C'' ~ -C.
1134	καὶ ἐγὼ πάντοτε ἐσπούδαζα ἵνα τονε προλάβω	A B / C D ~
1135	καὶ ἐκεῖνος εἶχεν τὴν βουλήν ἵνα μὲ ἀποπέσῃ·	// -A B' / -C D'. (!)
1137	Καὶ μίαν σπαθέαν τοῦ ἔδωσα 'ς τὰς δισοουμέας ἀπάνω	A B / C ~
1138	καὶ ἡ κεφαλὴ του ἐχώθηκεν ἀπέσωθεν τῆς βάλτης.	D B' / C'.
1143	ὅτι ἐραθύμισα, (καλέ), ἐκ τὸν θηρίων τὸν φόβον	A B / C D ~
1144	καὶ ἠγρίωσεν ἡ καρδιά μου ἐκ τὸν θηρίων τὸ αἶμα·.	// A' / C D'.
1210	ὅτι εἶχα πόθον εἰς αὐτὴν ἀπειρον τε καὶ μέγαν,	(A B C ~ B') ~

1211	καὶ ἄρματα οὐκ εἶχα μετ' ἐμέν, ἄλογον οὐδὲ ἕνα·	// (D -A ~ D').
1221	τριακόσιοι εἶναι ἐξωλούρικοι μετὰ καὶ τῶν ἀρμάτων	// A' > A'' /> A''' (~)
1222	καὶ ἐσὲν θεωροῦμεν μοναχόν, (πεζὸν μὲ τὸ καλίκιν)	A B > A' /> A'' >
1250	καὶ μοναχόν τὸ κράτημαν (μ') ἀπόμεινε εἰς τὸ χέριν·	A / B C ~
1251	τοῦ σκουταρίου τσακίσματα ἔπεσαν ἔμπροσθέν μου.	// A' / B' C.
1259	εἰς τὸ κρούειν καὶ εἰς τὸ δέχεσθαι ἠύρηκα τὸν Γιαννάκην	A / B C ~
1260	καὶ εἰς τὰ πυκνογυρίσματα τὸν Κίνναμον τὸν Λέον.	// A' / C'.
1436	«Εἰς ἕκατὸν ἐπιλεκτοὺς ποτὲ οὐκ ἐφοβήθην	A / B ~
1437	καὶ ἐδάρτε εἰς ἕναν μοναχὸν θέλω στέκειν νὰ ἐβλέπω;	// -A / -B.
1464	οἱ ρίζες ἦσαν πιθαμή, ὀλόχρυσα λεοντάρια,	(A ~? (A')) ~
1465	καὶ τὰ κομπιὰ ὀλοχύμευτα, μὲ τὸ μαρογαριτάριν.	// (A') ~ (A')'.
1583	τὸ πῶς ἐμονομάχησες ὅλους τοὺς ἀπελάτας,	A / B ~
1584	καὶ ὅταν ἐμονομάχησες τὴν Μαξιμὸν τὴν κόρην·	// A / B'.
1615	καὶ ἀπὸτι ἀπομερίμνησεν τὸ κρούειν καὶ τὸ λαμβάνειν,	A / B ~
1616	καὶ μέριμναν οὐδὲν εἶχεν περὶ ἄλλας ἐμνοστίας,	// A' / B'.
1623	καὶ εἰς τόπον ὑπολίβαδον ἦτον πολὺς δενδριώνας	A / B C ~
1624	καὶ γύρωθεν ἐστέκασιν ὠραῖα κατάσκια δένδρη	// A' B' / C'.
1628	καὶ ἐποίησεν τόπον πάντερπνον καὶ ὠραῖον παραδείσιν	(A B ~ B') ~
1629	καὶ ἐποίησεν περὶχωρον, καὶ ὠραῖον γὰρ χωρίον.	/ (A B ~ B')'.
1640	καὶ ἐφέρασιν τὸν βάρσαμον ἐκ τῆς Αἰγύπτου χώρας	(A B / C) ~
1641	καὶ ἐφύτευσαν φοινίκια 'ς αὐτὸν τὸ παραδείσιν.	/ (A B / C)'.
1673	μὴ τὸν δοκεῖτε, οἱ ἄρχοντες, ὅτι ψευδῆς ὑπάρχει,	A B / C D ~
1674	ἀλλ' ἐκ παντὸς πιστεύετε ὅτι ἀληθῆς ὑπάρχει,	/ (E A' / -C D).
1698	Κατανοοῦντες κλαύσατε τὸν Διγενῆν Ἀκρίτην	A B / C ~
1699	καὶ βλέποντες θρηνήσατε ἀπὸ βαθέων καρδίας	/ (A' B' / D).
1770	Ἐλύθησαν τὰ χέρια μου ἐκ τὴν ιδέαν τοῦ ἀγγέλου	A B / C ~
1771	καὶ ἐλύθησαν οἱ ὦμοι μου ἐκ τὴν ιδέαν τοῦ ἀγγέλου».	/ A' B' / C.

2.2. *Tracce tripartite.* Meno numerosi, ma altrettanto significativi, i casi di traccia tripartita, dei quali ho scelto di focalizzare quelli estesi per un solo verso, proponendo alla fine solo qualche esempio di distico. Infatti, la maggior parte delle tracce polistiche è davvero molto estesa, e un tale esame rischierebbe di sovrapporsi in parte a quello sulla tecnica narrativa condotto da B. Fenik. Ricordo i tratti costitutivi della traccia tripartita su un singolo verso: essa si sviluppa lungo tre sezioni, due delle quali occupano il primo emistichio, mentre la terza l'intero secondo emistichio; tali sezioni hanno tra loro almeno un elemento omogeneo, sottoposto a un *climax* che stabilisce una relazione semantica di progressivo sviluppo del senso iniziale nelle due sezioni successive.

17	Κοντάριν ἐμαλάκιζε, βένετον, χρυσωμένον.	AB /> A' > A''.
59	«Ὡ ἀμιρὰ, πρωταμιρὰ καὶ πρώτη τῆς Συρίας,	A > A' /> A'' >
66	ἐγύρευσαν καὶ οὐκ ἠύραν τὴν, ἤρξαντο πάλιν κλαίειν.	A > A' /> A''.
89	εἰς θλίψην ἐσεβήκασιν καὶ κάθονται καὶ κλαίουν,	A B /> B' > B'' >
114	Ὡ πονηρίας, ὠμότητος, ὦ βία τῶν ἀλλοφύλων!	A > A' /> A'' B.

129	«Ὡ ἀμιρά, πρωτοαμιρά, καὶ σκύλε τῆς Συρίας»	A > A' /> A'.
186	ὦ συμφορὰ καὶ θέαμα καὶ ἀσωτίας ἔργον!	A > A' /> A'' . !
200	τοὺς ἀγούρους τοὺς θαυμαστοὺς τοὺς εἶχεν ἔς τὴν βουλήν του	A > A' /> A''.
223	Ἐγεννήθη, ἐμεγάλωσε καὶ ἐγένηεν τετραέτης,	A > A' /> A'' >
227	(χαρτίν δὲ) θρήνους γέμοντα ὀδυνηροὺς καὶ θλίψεις:	ABC /> B' > B''.
228	«Τέκνον μου ποθεινότατον, ψυχὴ μου, ἀναπλοκὴ μου,	A /> A' > A''.
278	καὶ τὸ λουρίκιν τὸ χρυσὸν τὸ ἐφόρει ὁ πατὴρ σου.	A > A' /> A''B.
285	μὰ τὸν προφήτην τὸν καλόν, τὸν μέγαν Μαχουμέτην,	A > A' /> A''.
302	καὶ τὰ κοράσια τὰ καλὰ τὰ πολυπόθητά του,	/ A'' > A''' /> A''''.
378	Μὰ τὸν κριτὴν τὸν φοβερόν, τὸν τρέμει πᾶσα ἡ κτίσις,	A > A' /> A''B >
452	ἢ τὸ ἄνθος, τὸν αὐγερινόν, τὸν Διγενὴ σου παῖδαν,	A > A' /> A''.
458	ἢ τὸ ἄνθος (μου) τὸ ἐκλεκτόν, τὸν Διγενὴ μου παῖδα,	// (C' > C'' /> C''') >
470	καὶ μὲ τὰ δάκρυα τὰ πολλὰ, τοὺς ἀναστεναγμοὺς του,	A > A' /> A'' . ?
492	μὴ ἀργῆσω καὶ μὴ ἴφιορκισθῶ καὶ λυπηθῆ ἡ ψυχὴ μου	A > A' /> A''.
514	λεοντάριν εἶδαν δυνατὸν τρώγοντα δαμαλίαν,	AB > A' /> A'.
526	(νὰ τὰ φορῆ), νὰ τὰ θεωρεῖ καὶ ἂ λάξη μᾶς θυμάται».	A > A' /> A''.
539	Τέκνον μου πολυπόθητον, ὀμμάτια μου, καρδιά μου	A /> A' > A'' >
557	Σὺ δέ, μήτηρ γλυκεῖα μου, (ψυχῆς) παρηγορία,	A > A' /> A''.
579	ὄλολουρίκους καὶ καλοὺς, χρυσοκλιβανιασμένους,	A > A' /> A'.
603	τοὺς δὲ ἀγούρους του τοὺς καλοὺς, Πέρσας καὶ Ἀραβίτας,	A > A' /> A''.
662	νὰ μὴδε φᾶς, νὰ μὴδεν πιῆς, νὰ μὴδε ὕπνον χορτάσης,	// B''' > B'''' /> B''''' >
666	καὶ νὰ διαβοῦν οἱ ἄρχοντες, μὲ τὸν γαμπρόν, τὴν νύμφην,	AB /> B' > B'' >
667	καὶ μὲ ὄλον τὸ φουσατόν τους καὶ ἐσὺ νὰ ἔμπης ἔς τὴν μέσην,	// B''' /> C.
680	Καλὰ ἔφαγαν, καλὰ ἔπιαν, (καλὰ) ἐκαλοψυχῆσαν·	AB > AB' /> AB''.
703	ὁ πόθος δίδει μέρεμνας, ἐννοιάς τε καὶ φροντίδας,	// A''B'C'' /> C''' > C'''' >
713	τοὺς Ἕλληνας, τοὺς θαυμαστοὺς καὶ ὀνομαστοὺς στρατιώτας,	// C' > C'' /> C'''.
718	Καὶ οὐ λέγομεν καυχίσματα ἢ πλάσματα καὶ θύμους,	AB /> B' > B''.
734	Καὶ ἀπὸ τὰ κάλλη τὰ πολλὰ, τὰ ἐβάσταζεν ἡ κόρη,	A > A' /> A''.
747	λέοντας καὶ ἄρκους κυνηγοῦν καὶ ἄλλα δεινὰ θηρία.	A > A'B /> A''
757	ἀρσενικὸν καὶ θηλυκὸν, εἶχαν καὶ δύο κουλούκια.	A > A' /> B A'' . ?
781	«Κυρά μου, μήτηρ τοῦ Θεοῦ, καὶ Θεὲ πανοικτίμων	A > A' /> A''.
797	«Στράτορα, πρωτοστράτορα καὶ πρῶτε τῶν στρατῶρων,	A > A' /> A''.
806	Καὶ ἐξέβην ἡ μητέρα του κρατεῖ, καταφιλεῖ τον:	AB /> A' > A''
812	δοξάζω, μεγαλύνω σε καὶ υἱὸν τὸν Θεόν σου,	A > A' /> A'' . ? ~
833	καὶ ἔκρουεν τὸ λαβούτον του καὶ ἀηδόνει καὶ ἔτραγούδει,	// A ¹² /> A ¹³ > A ¹⁴ > 3
853	ἐφύρθη καὶ ἐσηκώθηκεν καὶ ἐπῆρε τὸ λουρίν της,	// B' > B'' /> B''' >
879	καὶ ἐσὺ ἀδελφούς σου μοῦ λαλεῖς, πατέραν καὶ γενέα;	ABC /> B' > B''.
902	«Κύριε Θεὲ φιλόανθρωπε, ὁ κτίσας τοὺς αἰῶνας,	A > A' /> A''.
947	φωνιάζουν καὶ ἀνταρεύγονται καὶ ταραχὰς σηκώνουν	A > A' /> A'' >
1012	κλαίει γὰρ καὶ ὀδύρεται, οὐκ ἔμπορεῖ ὑπομένειν,	A > A' /> A'' >
1013	κάθεται καὶ μοιρολογᾷ τὴν ἀρπαγὴν τῆς κόρης.	// A''' /> B.
1016	κλαίει γὰρ καὶ κατοδύρεται, οὐκ ἔμπορεῖ ὑπομένειν	A > A' /> A'' >
1017	κλαίουσα καὶ ὀδυρόμενη τὸν στρατηγὸν ἐλάλει:	// A''' /> B.
1079	καὶ εἶχαν λιθάρια ἀτίμητα, λυχνίτας καὶ ὑακίνθους.	AB /> B' > B''.
1221	τριακόσιοι εἶναι ἐξωλούρικοι μετὰ καὶ τῶν ἀρμάτων	// A' > A'' /> A''' (~)
1236	Ἵπᾶτε καὶ πεζεύσετε καὶ ἐλάτε οἱ τρεῖς εἰς ἕναν,	A > A' /> A''BC >
1243	ἐγὼ εἶμαι ὁ Φιλοπαππούς, Κίνναμος καὶ Γιαννάκης».	ABC /> C' > C''.
1256	καὶ ἐστέναξεν, ἐδάκρυσεν ὁ γέρον καὶ ὑπηγαίνει.	A > A' /> BA''.
1318	στέκουν καὶ διαλογίζονται καὶ πρὸς ἀλλήλους λέγουν:	// B'''' > (B''''') /> (B''''')'
1323	καὶ αὐτὸς ὡς ἦτον μοναχός, πεζὸς μὲ τὸ καλίκιν	A > A' /> A'' >

1348	Καὶ τότε (οἱ) ἀπελάται οἱ δύο, Κίνναμος καὶ Γιαννάκης,	$A > A' /> A''$. ~
1377	ἐλάφους τε καὶ συαγρούς καὶ πέρδικας ὠραίας·	$A > A' /> A''$.
1388	πολέμους γὰρ καὶ ἀπειλάς καὶ θορυβὰς μεγάλας	$A > A' /> A''$.
1396	μὲ τὴν ἀνδρείαν τὴν περισσὴν, τὴν ὁ Θεὸς μοῦ ἐδῶκεν,	$A > A' /> A''$?~
1471	ρωμαϊκόν, πανώρειον, ἦτον καὶ τετραέτης,	// $C' > C'' /> C'''$.
1472	κ' ἔστρωσα καὶ ἐχαλίνωσα καὶ ἐκαβαλίκευσά το	$A > A' /> A''$.
1477	«Καλὴ μου καὶ πανθαύμαστη, τὸ ἄνθος τῶν Ἑρώτων,	$A > A' /> A''$.
1490	Καὶ ἡ φορεσία τῆς θαυμαστῆ ἦτον, παραλλαγμένη,	$A > A' /> B A''$??
1555	πηδᾷ κ' ἐκαβαλίκευσε καὶ παίρνει καὶ κοντάρην	$A > A' /> A'' >$
1561	καὶ ἀπέμεινε ἡ Μαξιμού, πεζή, ἔλεεινή εἰς τὸν κάμπον.	$A B /> B' > B'' C$. ?
1600	Καὶ ὁ Λιάνδρος ὁ ταπεινός, πλήρως κατησχυμένος,	$A > A' /> A''$.
1601	καὶ οἱ ἑκατὸν οἱ πρόλοιποι τῆς Μαξιμούς οἱ ἀγοῦροι	$A > A' /> A''$.
1632	πάντερπνος, ξενοχάραγος, ἐξέχωρος ἐκ πάντων.	$A' > A' /> A''$.
1636	Φισκίνας ἔστησε πολλὰς, χυμευτὰ εἰκονισμένας,	$A B > A' /> A''$.
1655	νερὸν καθάριον, κρούσταλλον, ὕδωρ μεμυρισμένον,	$A B > B' /> A' B''$.
1663	ὑπόθολον, πανθαύμαστον, μετὰ λευκῶν μαρμάρων·	$A > A' /> A''$.
1664	βαστοῦν το κίονια πάντερπνα, πράσινα, πανωραῖα	$A B C /> C' > C''$.
1700	τὴν συμφορὰν τὴν γίνεται, θέαμαν καὶ ὀδύνην.	$A B /> A' > A''$. ~
1704	οὔτε εἰς ἀνδρείαν, εἰς ἔπαινον, εἰς δόξαν, εἰς λογάριν.	$AB > B' /> B'' > B'''$.
1738	τὴν πάγκαλον, πανέμνοστον, ὠραῖαν ποθητὴν μου,	$A > A' /> A'' B$.
1781	λογάριν ἔχεις περισσόν, ἀσήμην καὶ χρυσάφην,	$A B /> A' > A''$.
1797	σοῦ τῆς ἀθλίας ἔνεκεν, τῆς ταπεινῆς, τῆς χήρας.	$A B /> A' > A''$.
1804	οὐ κύρην, οὐδὲ ἀδέλφια, οὐδὲ προστάτην ἄλλον».	$A > A' /> A''$.
1808	«Κύριε Θεέ, παμβασιλεῦ, ὁ κτίσας τοὺς αἰῶνας,	$A > A' /> A'' >$
1809	ὁ στερεώσας οὐρανὸν καὶ γῆν θεμελιώσας,	$/ A''' B' > B' A'''' > ?$

DISTICI		
286	τὰ τέκνα σου νὰ σφάξουσιν καὶ ἐμέναν θέλουν πνίξει,	$AB /> A' B' >$
287	τὰ κοράσια σου τὰ καλὰ ἄλλους νὰ περιλάβουν.	$/ A'' /> B''$.
299	καὶ ὡς ἤκουσεν τὰ γράμματα, ἐθλίβην ἡ ψυχὴ του,	$A B /> A' >$
300	ἐκαύστηκαν τὰ σπλάχνα του, ἐχάθην ἡ καρδιά του·	// $A'' /> A'''$.
301	ἤκουσεν διὰ τὴν μάναν του, τὰ τέκνα του ἐνθυμήθη	$A B /> B' A' >$
302	καὶ τὰ κοράσια τὰ καλὰ τὰ πολυπόθητά του,	$/ A'' > A''' /> A''''$.
311	Καὶ ταῦτα ἡ κόρη ὡς ἤκουσεν, βαρέα ἀναστενάζει	$A /> B >$
312	καὶ ἐπήδησαν τὰ δάκρυα τῆς καὶ ἐχάθηκεν ὁ νοῦς τῆς·	$/ B' > B''$.
318	Καὶ ὁ ὕστερός τῆς ἀδελφὸς εἰς τὸν ὕπνον του εἶδεν·	$A /> B >$
319	καὶ σκοτεινὰ σηκώνεται, λέγει τῶν ἀδελφῶν του:	// $B' /> B'' C$.
339	Καὶ τότε οἱ πέντε ἀδελφοὶ ἔς τὸν οἶκον ὑπαγαίνουν·	$A B /> C >$
340	μὲ ταραχὰς ὑπήντησαν, τὸν ἀμιρὰν λαλοῦσιν:	$/ C' /> C''$.
365	καὶ ἐδάρε μὲ κακοδοικεῖς καὶ ἐπιβουλεύεσαί με:	$ABC /> C' B > \sim \sim !$
455	Καὶ τότε ὁ νεώτερος βαρέως ἀναστενάζει,	$A B /> C >$
456	καὶ ἐπήδησαν τὰ δάκρυα του, τοιοῦτον λόγον λέγει,	// $C' > DC''$.
478	«Εὔρη σε ὁ Θεός, αὐθέντη μου, ἃ μὲ ἀπαλησμονήσης	$A B C /> D >$
479	ἢ (πάλιν) ἂν (ἐν)θυμηθῆς ἄλλην νὰ περιλάβης».	// $D' /> E D''$.
480	Καὶ τότε ἐπεριλάβασιν καὶ ἐθέκαν ἔς τὸ κουβούκλιον,	$A B /> B' C >$
481	στρεφνὰ, γλυκιὰ ἐφιλήσασιν τῆς ἀποχωρισίας.	// $B'' /> D$.
520	Καὶ σύρνει τὸ σπαθίτιν του, κύπτει τὴν κεφαλὴν του,	$A B /> A' B' >$
521	καὶ ἔσχισέν τον μέσα.	// A'' .
622-3	Ὁ θαυμαστός Βασίλειος, τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων	$A /> A' >$

	δόξα τῶν ἀνδρειωμένων	// ... A''.
666 667	καὶ νὰ διαβοῦν οἱ ἄρχοντες, μὲ τὸν γαμπρὸν, τὴν νύμφην, καὶ μὲ ὄλον τὸ φουσατόν τους καὶ ἐσὺ νὰ ἔμπης ᾿ς τὴν μέσην,	A B /> B' > B'' // B''' / C.
737 738	αὐτὸς γὰρ ἐπολέμησεν ἀμιράν τὸν γαμπρὸν του, τὸν θαυμαστὸν νεώτερον, τοῦ Ἀκριτῆ τὸν πατέρα.	A B / C > // C' /> C''.
752 753	Καὶ εὐθύς ἐκαβαλίκευσεν ὁ Διγενῆς Ἀκρίτης καὶ ὁ πατήρ του ὁ ἀμιράς καὶ ὁ θεῖος του ὁ Κωνσταντῖνος,	A / B > // B' /> B''.
787 788	βούβαλον ἐπεκάθετο ἀπὸ τὰ ὠτία ᾿ς στὸ οὐράδιν καὶ ἐβύζανεν τὸ γάλαν του, στανέου του τὸν ἐκράτει·	A B / C > // B' D /> B''.
824 825	Καὶ τότε ὁ νεώτερος γοργὸν ἐξυπολύθη, τὰ καλίτσια του ἐβγαλεν καὶ ἐκάτσεν εἰς τὸ δεῖπνον.	A / B > // B' /> B''.
1597 1598	πρῶτον μὲν ὅτι εἶχα τὴν, δεῦτερον ὅτι ἐντράπη, τρίτον καὶ περισσότερον ἐχάσεν τὴν ἀνδρείαν τῆς	A B /> A'B' // A'' / B''

vv. 1-4	«Κρότοι καὶ κτύποι καὶ ἀπειλαὶ μὴ σὲ καταπτοήσουν, μὴ φοβηθῆς τὸν θάνατον παρὰ μητρὸς κατάραν· μητρὸς κατάραν φύλαττε καὶ μὴ πληγὰς καὶ πόνους. Μέλη μέλη ἂν σὲ ποιήσουσιν, βλέπε ἐντροπήν μὴ ποιήσης.	(X / D) > //(D'X' ~ -X) > //(X''D'' ~ -X') > // (X''' / D''').
	«Fragori, colpi e minacce non ti spaventino, non temere la morte più della maledizione della madre; guardati dalla sua maledizione, non dalle ferite e dalle fatiche. Anche se ti faranno pezzi pezzi, vedi di non arrecare disonore. [...]	
vv. 9-10	Καὶ ὁ ἀμιράς καβαλίκευσεν εἰς αὐτὸν ὑπαγαίνει. Φαρίν ἐκαβαλίκευσεν φυτλὸν καὶ ἀστεράτον·	AB /> B' // CB'' ~ C'C''.
	L'emiro cavalcava, avanza verso di lui, Cavalcava un cavallo maculato e stellato:	
vv. 11- 14	ὄμπρὸς εἰς τὸ μετώπιν του χρυσὸν ἀστέραν εἶχεν, τὰ τέσσερά του ὄνυχια ἀργυροτσάπωτα ἦσαν, καλιγοκάρφια ὀλάργυρα ἦτον καλιγωμένον, ἢ οὐρὰ του σμυρνωμένη (ἦτον), μὲ τὸ μαργαριτάριν.	A / BC > // B' / B''C' > // B''' / C'' > // B'''' C''' / D.
	davanti sulla fronte aveva una stella d'oro, i suoi quattro zoccoli erano rivestiti d'argento, era ferrato con chiodi di argento massiccio, unta di mirra ed ornata di perle era la sua coda.	
v. 18	Κοντάριν ἐμαλάκιζε, βένετον, χρυσομένον.	AB /> A' > A''.
	Impugnava una spada azzurra, rivestita d' oro.	
vv. 20- 21	«(Εἶμαι) ἀπὸ πόλεμον πολὺν καὶ ἀπὸ δοκιμασίας Καὶ πάλιν ἔχω ἀποδοχὴν τοῦτο νὰ ἐπάρω νίκος».	A B /> B' // A / B''.
	«Sono reduce da molte imprese di guerra, ma mi aspetto ancora di ottenere questa vittoria».	
vv. 33 - 34	ὡς δράκοντες ἐσύριζαν καὶ ὡς λέοντες ἐβρουχοῦντα καὶ ὡς ἰαετοὶ ἐπέτουντα καὶ ἐσμιξασιν οἱ δύο.	AB /> A'B' // A''B'' / C.
	Sibilavano come draghi, come leoni ruggivano, come aquile volavano e i due si scontrarono.	
vv. 36- 41	καὶ ἀπὸ τῆς μάχης τῆς πολλῆς κροῦσιν διασυντόμως καὶ ἀπὸ τὸν κτύπον τὸν πολὺν καὶ ἀπὸ τὸ δὸς καὶ λάβε, οἱ κάμποι φόβον εἶχασιν καὶ τὰ βουνιὰ ἀηδονοῦσαν, τὰ δένδρη ἐξέριζώνοντα καὶ ὁ ἥλιος ἐσκοτίσθη· τὸ αἶμαν ἐκατέρειεν εἰς τὰ σκαλόλουρά των	A / B > // A' /> A'' //CB' ~ C'B'' //C''B''''~C''''B''''', //C''''B'''''' / D >

	καὶ ὁ ἴδρος τοὺς ἐξέβαινεν ἀπάνω ἀπ'τὰ λουρίκια.	//C''''B'''' / D'.
	intensa è la lotta e subito si colpiscono e per il grande rumore dei colpi dati e ricevuti i campi si impaurivano e le montagne rimbombavano, gli alberi si sradicavano e il sole si oscurò; il sangue scorreva sulle loro staffe e il sudore usciva fuori dalle armature	
vv. 42-43	Ἦτον (καὶ) γὰρ τοῦ Κωνσταντῆ γοργότερος ὁ μαῦρος, Καὶ καλὸς (καὶ) νεότερος ἦτον ὁ καβελάρης:	A B / C D > C' > C'' /> A D''.
	Il cavallo nero di Konstandis era più veloce e bello e giovane era il cavaliere:	
vv. 44-45	κατέβηκε εἰς τὸν ἀμιρὰν καὶ κρούει του ραβδέα καὶ τότε ἐχέρισε ὁ ἀμιράς νὰ τρέμη καὶ νὰ φεύγη.	AB /> A'B' > //A''C / D' > D''.
	va verso l'emiro e lo colpisce con la mazza, l'emiro cominciò allora ad aver paura e a fuggire.	
vv. 47-50	Πίασε, μούλε, τὸν ἄγουρον, ταχέως νὰ τὸν νικήσης, μὴ εἰς σύντομόν του γύρισμα πάρη τὴν κεφαλὴν σου. Αὐτὸς καλὰ σ' ἐσέβηκεν τώρα νὰ σὲ γκρεμίση. Ἐγὼ, μούλε, οὐ τὸ ἐγνοιάζομαι νὰ τὸν καταπονέσης,	ABC /> A' > // D / A' B''''C'''' / X B''''C'''' / X'.
	Afferra il giovane, signore, vincilo in fretta, prima che girandosi veloce non ti tagli la testa. Proprio ora si è scagliato su di te per abbatterti. non credo proprio, signore, che tu possa sfiancarlo,	
59 60	«Ὡ ἀμιρά, πρωταμιρά καὶ πρώτε τῆς Συρίας, ὦ ἀμιρά, δουλε Θεοῦ, πλήρωσον ὡς μᾶς εἶπες,	A > A' /> A'' > A > A''' / B.
69 70	«Κᾶν ψηλαφᾶτε, οἱ ἄρχοντες, ὡς δι' ἄγαμον κοράσιον, νὰ εἶν' ἡ κόρη θαυμαστή, νὰ ἔνι καὶ Ρωμαίσσα,	A B / C > ? / C' /> C'.
89 90	εἰς θλίψην ἐσεβήκασιν καὶ κάθονται καὶ κλαίουν, τὸν ἥλιον ἐντροχώνοντες μετὰ πολλῶν δακρῶν:	A B /> B' > B'' > / B''' / F.
101 102	εἰς ναοὺς τῶν εἰδώλων εἰς μασιγίδια τουρκικὰ καὶ εἰς ναοὺς μεγάλους. / A > / A' /> A''.
104 105	ἔδιωξεν τὰς παράνομας καὶ μυσαρὰς θυσίας, ἔδειξεν καὶ τὸν θάνατον καλὸν 'ς τὸν κόσμον τοῦτον.	A B /> B' > / A' B' E.
125 126	Κοινὸν τάφον ἐποίησαν καὶ ὅλες ἀπέσω ἐθάψαν καὶ ἐστράφησαν 'ς τὸν ἀμιρὰν μετὰ κακῆς καρδίας.	A B /> C B' > / B''D / E.
127 128	Ἐλυσαν τὰ φηκάρια τοὺς καὶ οἱ πέντε ἐξεσπαθῶσαν καὶ εἰς πρόσωπον τὸν ἀμιρὰν οὕτως τὸν συντυχαίνουν:	A B /> A' > // C / A''.
133 134	ἐστάθη καὶ ἀνερώταν τοὺς: «Τίνες καὶ πόθεν εἴστε, καὶ ποίας γενεᾶς ὑπάρχετε ἀπὸ τῆς Ρωμανίας;»	A / B > B' C > / B'' C' / D.
145 146	Πατὴρ μας ἦτον Ἀαρὼν καὶ θεῖος ὁ Καροήλης, ὁ Μουσελάωμ ὁ ἐξάκουστος πατὴρ ἦν τοῦ πατρὸς μας	ABC /> A'C' > / C'' / A''.
155 156	οὐδὲν ηὔρεθηκεν κανεὶς, ἵνα μὲ καταφθάση, καὶ πολεμῆση, νεώτερε, καὶ ἐπάρη μου τὸ κούρσο.	A B / C > / C' E /> C''.
181 182	καὶ ἐκάθετον ἡ λυγερὴ ὡς μῆλον μαραμένον καὶ ἔκλαιεν καὶ ὀδύρετον, τὰ ἀδελφία τῆς ἐζήταν.	A B ~ B' > / A' > A'' / CA''''.
220 221	φωστήραν τὸν αὐγερινὸν, ἥλιον τὸν φωσφόρον καὶ περιέλαμπρον τὸ φῶς εἰς ἅπασαν τὴν κτίσιν,	A /> A' > / A'' / B.
223 224	Ἐγεννήθη, ἐμεγάλωσε καὶ ἐγέννην τετραέτης, ἐχέρισε καὶ ἐμάνθανε τὰς γονικὰς του ἀνδρείας.	A > A' /> A'' > / A''' / B.
247 248	μὴ ἀνοίξουν τὸ μασιγίδιν των τοῦ μέγα Μαχουμέτη, νὰ κλάψουν εἰς τὸ μνήμαν του καὶ νὰ σοῦ καταρῶνται.	A B / C > / A' /> A'' . ~

2.3. Resti di formula. G. Sifakis include fra le tracce quelli che chiama «resti di formula» («ἴχνη φόρμουλας»); come già accennato, si tratta di una categoria che confina con quella di segni imparentati fino a coincidere con essa, con la differenza che quest'ultima denominazione ne coglie più l'appartenenza alla *parole*, ossia l'esistenza concreta in una determinata catena sintagmatica, mentre la prima ne descrive il probabile meccanismo di creazione, stabilendone l'appartenenza anche alla *langue*, e cioè al mondo astratto delle possibili realizzazioni linguistiche, non necessariamente ancora concretizzate ma concretizzabili all'interno delle norme del codice linguistico.

Diversamente dalle prime due tracce, in grado di accogliere qualsiasi elemento linguistico e qualsiasi contenuto semantico, purché risulti rispettato il rapporto generico di parallelismo nel primo caso e di *climax* nel secondo, i resti di formula impongono un più stretto livello di limitazione al cantore, perché lo schema è affidato a precisi elementi della catena sintagmatica che rimangono fissi nel verso, dando la possibilità di spaziare coi significati solo nelle posizioni metriche rimaste libere; sono quelli gli elementi sui quali si basa la "parentela" tra versi (o distici, ma anche gruppi più ampi) plasmati sul medesimo schema:

τῶν μὴν αἰ χεῖρες ἔλειπον, ἄλλων οἱ κεφαλὰς τῶν, (80)

οἱ μὲν φιλοῦν τὰ χεῖλη της, οἱ ἄλλοι τοὺς ὀφθαλμοὺς της. (195)

οἱ μὲν λουρίκια ἐφόρεσαν, ἄλλοι σουσανιασμένοι (432)

τοὺς μὲν γροθέας ἔκρουεν, τοὺς ἄλλους σφοντυλέας (697)

οἱ μὲν σουσανιασμένοι ἦσαν, ἄλλοι λουρικιασμένοι, (945)

οἱ μὲν τσουκάνας ἔπαιζαν, οἱ ἄλλοι τραγουδοῦσιν, (1033)

ἡ μία ἦτον γέροντος, ἡ ἄλλη νεωτέρου, (1110)

λέοντας καὶ ἄρκους κυνηγοῦν καὶ ἄλλα δεινὰ θηρία. (747)

καὶ ἐσὺ μόνος μὲ κέρδισε καὶ ἄλλος μὴ μὲ κερδίση». (1566)

οὐ κύρην, οὐδὲ ἀδέλφια, οὐδὲ προστάτην ἄλλον». (1804)

Τοὺς ἄνδρας κτείνει μάχαιρα, τὰ δὲ κοράσια ὁ Ἄδης. (370)

Τοὺς ἄνδρας πρέπει νὰ περνοῦν, ἀμὴ ὄχι τὰς γυναῖκας. (1531)

Ὁ εἷς ἦτον νεώτερος, ἀγένειον παλληκάριν

καὶ ὁ ἄλλος ἦτον κουρευτός, γέρων ἐξοπλισμένος, (1200-1)

δώδεκα νυκτοήμερα νὰ ποιήσω εἰς τὰ ἐδικὰ μου /

καὶ ἄλλα εἰκοσιτέσσερα ὥστε νὰ πάγω νὰ ῥθω». (380-1)

Καὶ (πάλιν) διεχώρισεν χιλίους Ἀραβίτας,

[...] καὶ ἄλλες κἄν χιλιάδες δύο τὸν ἀμιρᾶν ἀντάμα (578 [...] - 81)

Se versi come questi sono esempi compiuti di resti di formula, secondo la definizione di G. Sifakis, ho voluto invece interpretare in un senso molto più ampio i segni imparentati, nonostante coincidano coi primi nella teoria dello studioso. Infatti, ho già sottolineato altrove come anche la semplice tendenza alla collocazione di un determinato elemento sempre nella stessa posizione metrica sia una caratteristica da ritenere formulare, anche se il resto dell'emistichio non solo non è ripetitivo, ma non appare nemmeno costruito sullo stesso tipo, ossia non presenta la stessa struttura degli altri che condividono l'elemento comune: sono questi i casi in cui credo si possa parlare di una parentela, come risulta dalle esemplificazioni fornite nella sezione del presente Capitolo dedicata alla dizione formulare.

3. Conclusioni

L'indagine appena presentata nei suoi risultati essenziali aveva preso le mosse dall'intenzione di identificare, attraverso criteri il più possibile "scientifici", le concrete porzioni del testo escorialense riconducibili a quell'apporto tradizionale che era acquisizione già comunemente accettata, così come era già nota, dalle affermazioni di R. Beaton e poi di B. Fenik, l'impossibilità di basare su queste caratteristiche tradizionali, popolari e orali, delle deduzioni affrettate sulla genesi del poema, che, come ho cercato di evidenziare nel Capitolo I e soprattutto nel III, seppur influenzata dall'*habitus* popolare che certamente il poeta doveva condividere, deve essere considerata senza dubbio letteraria, in quanto supportata dalla scrittura.

Se, però, si considera che gli strumenti critici elaborati da G. Sifakis, accogliendo e superando gli apporti di M. Parry, A. B. Lord, S. Kyriakidis (alla base del lavoro di B. Fenik), R. Beaton, S. Baud-Bovy e altri, sembrano oltrepassare il livello della semplice descrizione delle strutture poetiche, per giungere alla comprensione del meccanismo che è alla base della loro creazione artistica, l'utilizzo di quegli strumenti potrà forse aiutare a capire se un modulo tradizionale si trova nel testo escorialense perché è stato semplicemente udito e inserito o al contrario perché, al momento della stesura o più probabilmente in fasi

precedenti, è stato plasmato in modo creativo da qualcuno che condivideva, magari insieme a una qualche cultura letteraria, l'arte di cantori tradizionali della quale dunque, con B. Fenik e altri, dovrà essere supposta l'esistenza in tempi più antichi di quelli storicamente documentabili²⁴⁵.

Allo scopo di ottenere questa più profonda comprensione, gli elementi più significativi, tra quelli prospettati nelle pagine precedenti, non sono tanto le formule, o i casi di collocazione di una parola sempre in clausola, o in altre posizioni metriche, sebbene anche questi siano indizi di formularità organica, bensì categorie come i segni dello stesso tipo, che rendono evidente come il poeta ricorra a schemi che prevedono sempre la stessa posizione per il verbo, o l'oggetto, o l'avverbio, coi piccoli adeguamenti richiesti dalla flessione nominale e verbale, schemi dei quali chi compone per iscritto in genere non ha bisogno, come rivela la contemporanea abbondante presenza, nello stesso escorialense, di versi che del decapentasilabo tradizionale hanno solo il numero di sillabe, non presentando nemmeno la regola dell'autonomia semantica del verso e dell'emistichio, fondamento dell'*ἰσομετρία* descritta da S. Kyriakidis²⁴⁶. Se ne deduce, dunque, l'estrema importanza dell'indagine di parallelismi, tracce tripartite e resti di formula. Ma ritengo necessario supportare quanto detto con un esempio: la parola *ζωή* occorre nel testo 13 volte, 12 delle quali in clausola; delle 12, le più significative non sono tanto le 9 nel contesto della formula *τὰ ἔτη τῆς ζωῆς μου* (*σου, ...*), che si ripete quasi identica, quanto le rimanenti 3 degli emistichi *νὰ χάσης τὴν ζωὴν σου*, *νὰ χάσης τὴν ζωὴν σου* e *οὐ θέλω τὴν ζωὴν μου* (vv. 1107, 1156 e 159), che sostituiscono solo il primo elemento, mantenendo fisso l'altro.

Nelle Tavole che prospettano la dizione formulare dell'*Akritis*, ho cercato di evidenziare tali strutture profonde, ma nemmeno i supporti grafici sono sufficienti a rappresentare tutti i tipi di relazioni individuabili in un testo come E; infatti, bisognerebbe mettere a punto dei grafici che riescano a giustapporre non solo le somiglianze e i legami tra versi contenenti parole uguali o correlate (come ho fatto, ad esempio, accostando *λέγω*, *λαλῶ*, *λόγον*), ma anche versi chiaramente rientranti nello stesso tipo anche se privi di elementi linguistici comuni:

Καὶ ὡς εἶδεν τούτους ὁ ἀμιράς, πολλὰ τοὺς ἐφοβήθη· (132)

²⁴⁵ Fenik, B., *op. cit.*, pag. 21, 145.

²⁴⁶ Cfr. Capitolo III.

Καὶ ὡς τὸ ἤκουσεν ὁ ἀμιράς, πολλὰ τοὺς ἐφοβήθη, (350)

somiglianze come questa, non difficile da cogliere dato il comune significato di “accorgersi” che riunisce i due verbi fulcro del confronto, sono numerosissime e significative.

Come ogni analisi formulare, anche questa si gioverebbe di un confronto con altri testi ai quali applicare lo stesso sistema di analisi, ma la scelta di un'altra delle redazioni del *Dighenìs Akritis* sembra scoraggiata dalle opinioni espresse già da A. B. Lord, e poi da S. Alexiou e da R. Beaton, sul ruolo limitato giocato in esse dallo stile tradizionale, oltre che dalle note considerazioni circa la vicinanza alle redazioni più antiche.

Sembra però interessante studiare altri aspetti interni al testo, che l'indagine volta a rintracciare i segni dello stesso tipo aiuta a far emergere; ad esempio, nel lavorare su $\pi\tilde{\alpha}\varsigma$ / $\tilde{\alpha}\pi\alpha\varsigma$ ho colto senza alcuno sforzo una differenza tra le diverse sezioni²⁴⁷ del poema nelle preferenze rispetto alla posizione del termine nel verso:

Titolo sequenza narrativa	sequenza versi:	numero versi:	attacco 2° emistichio	attacco 1° emistichio	fuori schema
Canto dell'emiro	1-609	609	9	/	1
Dighenìs e gli Apelati	610-701	93	/	/	1
Il romanzo di Dighenìs	702-1091	390	4	3	/
La difesa della moglie, Maximou	1092-1605	514	1	2	/
Il ritiro nel castello e la morte	1606-1867	262	4	7	6

se è vero che le sezioni sono di diversa ampiezza, è però anche vero che a maggior ragione impressiona un dato come la totale assenza di posizionamenti all'attacco del 1° emistichio nella prima sequenza, a fronte dei 9 all'attacco del 2°; altrettanto impressionante risulta inoltre il dato, riportato nell'ultima colonna a destra, riguardante il numero di versi in cui il termine è posizionato in modo vario: nelle prime quattro sequenze tutte le occorrenze del termine o erano in contesto formulare o rientravano in gruppi dello stesso tipo (perciò sono confluite nel relativo schema del Paragrafo 2.), mentre nei soli 262 versi dell'ultima sezione ciò è accaduto in 6 casi (tutti versi che non compaiono nello schema citato).

Come mera curiosità, anche se non come contributo alla soluzione della questione di fondo, mi piace proporre qui qualche osservazione da me compiuta su singoli passi del

²⁴⁷ Adotto la scansione narrativa di F. Rizzo Nervo.

Dighenìs Akritis a confronto con simili passi dei canti popolari che ho tradotto e studiato per la mia tesi di laurea, che andranno a sommarsi ai tanti casi di accostamento del poema a versi del canto popolare già colti dagli studiosi.

«Ἀπόψε εἶδα, ἀδελφοί, ὄνειρον καὶ οὕτως γὰρ δηλώνει
εἶδα εἰς τὸ Χαλκόπετρον γέρακας πετομένους
καὶ ἀετὸς χρυσόπτερος ἐσέβη εἰς τὸ κουβούκλιν·
περιστερὰν ἐδίωκεν ἄσπρην ὡς εἶν' τὸ χιόνιν
καὶ ἤπλωσα τὰ χέρια μου κ' ἐπίασα καὶ τὰ δύο
καὶ ἡ ψυχὴ μου ἐπόνεσεν, δι' αὐτὸν ταχιά ἐσηκώθην».
Καὶ τότε ὁ πρῶτος ἀδελφὸς οὕτως ἀπιλογᾶται:
«Φαίνεται, ἀδέλφια, οἱ γέρακες ἄνδρες ἀρπάκτες ἐνι
καὶ ὁ ἀετὸς ὁ χρυσόπτερος φαίνεται, ἐνι ὁ γαμπρὸς μας,
περιστερὰ τὸ ἀδέλφι μας, μὴ τὸ κακοδοικίση.
(vv. 320/329)

“Ἡ ἀσημένια βέργα ἐραγίστηκε,
κι ἡ ἀργυρὴ καμᾶρα ἐτσακίστηκε,
τα τρία περιστεράκια ἐπετάξανε”.
- Ἡ ἀσημένια βέργα εἶν' ἡ μάνα μου 35
ἡ ἀργυρὴ καμᾶρα εἶν' ἡ γεναίκα μου,
τα τρία περιστεράκια εἶν' τὰ παιδάκια μου.

“S'incrina la verga d'argento,
crolla l'arco d'argento,
e volano via le tre colombe”.
- La verga d'argento è mia madre, 35
l'arco d'argento è mia moglie,
le tre colombe i miei figli.
(Ioannou, pag. 83, n. 42)

Entrambi i passi riportati sono costruiti sull'accostamento tra un enunciato criptico e metaforico, il racconto di un sogno in un caso, le parole della moglie riferite al marito, nell'altro, e un secondo enunciato che ne fornisce l'interpretazione; tralasciando ogni altra considerazione sui vari ordini di differenze che oppongono i diversi prodotti di cui trattasi, va però sottolineato l'uso della stessa immagine della colomba in entrambi i passi. Accostabile ai due brani è anche il seguente:

«Ὁ ἀμιράς, ἀφέντης μας, τὸ φέγγος φέγγει ὄλον
νύκτα ἂν περιπατήσωμεν, τὸ φέγγος φέγγει πάλε».

(vv. 296/297)

Altri due ordini di analogie sono ravvisabili nei due casi successivi:

1)

κατέβημεν χαρζανιστοὶ ἀνάμεσα τὸν κάμπον

(v. 509)

καὶ ἀπέμεινεν ἡ Μαξιμού, πεζή, ἐλεεινή εἰς τὸν κάμπον.

(v. 1561)

και τώρα μ' ἀπαρνήθηκε σαν καλαμιά στον κάμπο

e invece mi ha lasciata come canna nel campo;

(Accademia di Atene, pagg. 412-413, A')

2)

καὶ δέρνουσιν τὰ στήθη των, παρηγορίαν οὐκ ἔχουν;

(v. 239)

και μια μαννούλα ενούς παιδιού παρηγοριά δεν έχει.

ma la madre di un ragazzo non trova consolazione.

(Accademia di Atene, pagg. 473-474)

* * *

«*The problem does not end there however, for mere proof of formulaic status gives us little concrete information about the poem concerned*», scriveva M. Jeffreys a proposito del suo lavoro sulla *Cronaca di Morea*²⁴⁸. E in tal senso credo vada intesa ogni analisi formulare: la ricerca di ulteriori elementi da aggiungere al quadro generale per concorrere all'interpretazione e alla valutazione di un'opera.

Mi limito dunque a osservare che i dati presentati sembrano confermare, col supporto di una metodologia la cui autorevolezza è stata preventivamente vagliata, l'impressione di formularità che il testo E del *Dighenìs Akritis* ha prodotto in molti studiosi già a un esame preventivo. Volendo quantificare tramite una percentuale questa formularità, si otterrebbe un valore medio del 49%, calcolato, secondo la proposta di M. Jeffreys, su un campione di

²⁴⁸ Jeffreys, M., *op. cit.*, pag 195.

100 versi totali, scelti, in modo casuale, dalle cinque differenti sezioni del poema, che, come accuratamente sottolineato dagli editori, e come confermato da osservazioni come quella qui compiuta a proposito dell'uso di *ἄπας/πᾶς*, presenta tratti di disomogeneità; diversamente da M. Jeffreys, però, ho scelto di considerare non il numero di formule in senso stretto, né il numero di ripetizioni formulari, bensì, come meglio si adatta alla metodologia che ho adottato, la presenza di tracce all'interno dei singoli versi e dei distici (escludendo, ancora una volta, le numerose tracce polistiche che ho individuato durante la mia indagine preventiva).

Presento per esteso due dei cinque campioni sui quali ho calcolato la percentuale, quello più ricco e quello più povero di tracce, ritenendoli un'esemplificazione utile a chiarire nel suo complesso l'indagine da me condotta con riferimento alle tracce della versificazione²⁴⁹.

Versi 645-664:

Καὶ ἐκεῖνος τότε ἀπῆρεν τον, ᾿ς τὸ λησταρχεῖον ὑπάγει.	A B ~ B'.
Ἐκεῖ ἤρρεν τὸν Φιλοπαπποῦν καὶ ἐκέιτετο εἰς κλινάριν	/
πολλῶν θηρίων δέρματα εἶχεν ἀπάνω κάτω,	A / B C ~
τῶν λεόντων καὶ τῶν συναγρῶν εἶχεν προσκεφαλάδιν.	// A' / B C'.
Καὶ ὑπόκυψεν ὁ νεώτερος καὶ χαμηλὰ ἐπροσκύναν.	A B ~ A'.
(Καὶ ὁ γέρων) ὁ Φιλοπαπποῦς οὕτως τὸν ἀπεκρίθην,	A / B C. (resto di f.)
«Καλῶς ἦλθες, νεώτερε, ἂν οὐκ εἶσαι προδότης».	A B / C. (resto di f.) ²⁵⁰
Καὶ τότε ὁ νεώτερος οὕτως ἀπιλογᾶται:	A B / C. (resto di f.)
«Ὡ μὰ τὸν Θεόν, Φιλοπαπποῦ, δὲν εἶμαι ἐγὼ προδότης·	A B / C. (resto di f.)
γυρεύγω καὶ κατερωτῶ νὰ εἶμαι καὶ ἐγὼ ἀπελάτης,	/
ἵνα ρογεύγωμαι καὶ ἐγὼ μετὰ τῶν ἀπελάτων».	/
Καὶ ὁ γέρων ὁ Φιλοπαπποῦς οὕτως τὸν ἀπεκρίθην:	A / B C. (resto di f.)
«Θεωρῶ σε, κύρκα, ὑπόλυγνον καὶ ἀχαμνὰ ζωσμένον	A B C / > C' >
καὶ χαμηλὰ ἢ ποδέα σου καὶ οὐ ποιεῖς ἐσὺ ἀπελάτης.	// C'' / > C'''.
Ἐὰν καυχᾶσαι, νεώτερε, νὰ εἶσαι ἀπελάτης,	/
δύνασαι ἐπάρης τὸ ραβδὶν καὶ κατεβῆς εἰς βίγλαν	A B C ~ B' C'.
καὶ νὰ νηστεύσης, νεώτερε, κἂν δεκαπέντε ἡμέρας,	A B / C >
νὰ μῆδε φᾶς, νὰ μῆδε πῆς, νὰ μῆδε ὑπνον χορτάσης,	// B' > B'' / > B'''.
καὶ ἀπέκει ὡς λέων νὰ βρουχισθῆς, νὰ ἔβγουν τὰ λεοντάρια,	/
νὰ ἐπάρης τὰ δερμάτια των καὶ ἐδῶ νὰ (μὲ) τὰ φέρης;	A B ~ C A'.

²⁴⁹ Preciso che nei campioni che riporto sono presenti tracce polistiche, che preferisco non rappresentare, dal momento che, per i motivi esposti in precedenza, ho ritenuto opportuno non considerarle ai fini dell'indagine, limitandomi a versi singoli e distici.

²⁵⁰ Si tratta dello schema, descritto da G. Sifakis a pag. 183 del citato saggio, in cui l'approccio tra due interlocutori si svolge attraverso un'ipotesi, in forma interrogativa, del primo sull'identità o la disposizione d'animo del secondo, e la risposta di quest'ultimo (qui due versi dopo), costruita secondo la stessa struttura e gli stessi significanti della domanda.

καὶ εἶδετε ὅτι ἐπέξευσα, μὲ τὸ ραβδὶν τὰ ἐσέβην.	A B ~ C B'.
Δύο λέοντες ἀποπίσω μου ἤρχοντα νὰ μὲ φᾶσιν	/
καὶ ὡς ἔδωκα τὴν λέαιναν ἀπάνω εἰς τὸ κεφάλιν,	/
οἱ δύο λέοντες ἐμπήκασιν ἀπέσω εἰς τὸ καλάμιν.	/
Μὰ τὸν Θεὸν, (ἀγοῦροι μου), ἀλήθειαν σᾶς λέγω:	/
μὰ τὸ μυστήριον τὸ φρικτὸν ὅπου μὲ παραστέκει,	A > A' /> A''
οὐκ ἐσυνέκρινα ποτὲ θάνατον ἐδικόν σας·	/
διὰ τοῦτο σᾶς ἐνθύμισα, ὡς διὰ νὰ μοῦ θυμᾶσθε.	/
Καὶ εἰς τὰ ἄλλα οὐδὲν ἐφθάσετε, τὰ μόνος μου ἐπολέμουν,	/
καὶ ἐγὼ μόνος σᾶς ἔβλεπα ἐσᾶς καὶ τὴν καλὴν μου.	/
Καὶ πάλιν εἰς τὴν τέντα μου πόσοι ἀπελάτες ἦλθαν,	/
ποίας τρικυμίας ὑπέμεινα εἰς τὰς βαρέας ἀνάγκας	/
καὶ πόσοι ἐβουλήθησαν νὰ μὲ τὴν ἀφαρπάξουν,	/
τὴν πάγκαλον, πανέμνοστον, ὠραῖαν ποθητὴν μου,	A > A' /> A''B.
ἀρχὴν ὄνταν ἐξέβηκεν ἀπὸ τὰ γονικά της.	/
Ἐγὼ καὶ τούτῃ μοναχοὶ ὀδεύαμεν ἀντάμα	/
καὶ δράκος μᾶς ἐλάλησεν μέσ' ἀπὸ τὸ καλάμιν	/
καὶ παλληκάρι ἐγίνετον ἡδονικὸν καὶ ὠραῖον·	A B ~ A'.
ἰστίαν καὶ φλόγαν ἔβγαλεν ἀπὸ τοῦ στόματός του	/
καὶ ἄγρια μοῦ ἐλάλησεν, ἵνα μοῦ τὴν ἐπάρη	/

APPENDICE

IL DIGHENÌS AKRITIS:

TRADUZIONE ITALIANA DI FRANCESCA RIZZO NERVO

«Fragori, colpi e minacce non ti spaventino,
non temere la morte più della maledizione della madre;
guardati dalla sua maledizione, non dalle ferite e dalle fatiche.
Anche se ti faranno pezzi pezzi, vedi di non arrecare disonore,
5 se scendiamo

ci uccidano pure tutti e cinque, allora che se la prendano.
Affronta soltanto con coraggio l'audace emiro;
bada alle tue mani e che Dio ci aiuti».

L'emiro cavalcava, avanza verso di lui,
10 cavalcava un cavallo maculato e stellato:
davanti sulla fronte aveva una stella d'oro,
i suoi quattro zoccoli erano rivestiti d'argento,
era ferrato con chiodi di argento massiccio,
unta di mirra ed ornata di perle era la sua coda.

15 Un drappo verde e rosato sulla sella, dietro,
ne riparava la groppa dai raggi del sole.
Impugnava una spada azzurra, rivestita d'oro.
E allora l'emiro, a sua volta, così parla:
«Sono reduce da molte imprese di guerra,
20 ma mi aspetto ancora di ottenere questa vittoria».

Un saraceno disse all'emiro nella sua lingua:
«Non ridere di lui, emiro, non schernirlo;
vedo un giovane bello e valente in guerra,
e se il giovane guerriero ha l'ardire di voltarsi veloce,
25 lo vedo questo coraggio
prenderà sua sorella e tutto il nostro bottino».

In fretta cavalcando scendono verso il campo.
«La sua impazienza e la sua gelosia non lo rendono certo vigliacco:
costui è cane romeo, che non ti faccia del male!».

30 Un saraceno disse all'emiro nella sua lingua:
«Afferra il giovane, signore, vincilo in fretta».

Senza indugio cavalcando scendono verso il campo.
Sibilavano come draghi, come leoni ruggivano,
come aquile volavano e i due si scontrarono.

35 Avresti allora visto una lotta di valenti palicari:
intensa è la lotta e subito si colpiscono
e per il grande rumore dei colpi dati e ricevuti
i campi si impaurivano e le montagne rimbombavano,
gli alberi si sradicavano e il sole si oscurò;

40 il sangue scorreva sulle loro staffe

e il sudore usciva fuori dalle armature.
 Il cavallo nero di Konstandis era più veloce
 e bello e giovane era il cavaliere:
 va verso l'emiro e lo colpisce con la mazza,
 45 l'emiro cominciò allora ad aver paura e a fuggire.
 Un saraceno disse all'emiro nella sua lingua:
 «Afferra il giovane, signore, vincilo in fretta,
 prima che girandosi veloce non ti tagli la testa.
 Proprio ora si è scagliato su di te per abbatterti.
 50 Non credo proprio, signore, che tu possa sfiancarlo,
 ma almeno che non si vanti di aver messo in fuga l'esercito!».
 L'emiro non appena udì ciò si allontanò,
 gettò la lancia e mostra il dito
 e, con il dito alzato, dice queste parole:
 55 «Vivi, bel giovane, tua è la vittoria».

non finì di parlare, si volta pieno di vergogna,
 e il giovane Konstandinos va verso i suoi.
 I cinque cavalcando si dirigono verso l'emiro;
 «o emiro, primo fra gli emiri e capo della siria,
 60 o emiro, servo di Dio, mantieni ciò che ci promettesti,
 mostraci nostra sorella perché i nostri animi si rallegriano».

Di rimando allora l'emiro, infuriato, dice loro:
 «Andate dai miei uomini, cercate nelle tende,
 e se trovate vostra sorella, subito ve la consegnerò».

65 I cinque fratelli cercarono quindi nelle tende,
 cercarono ma non la trovarono, cominciarono di nuovo a piangere.
 Incontrarono un saraceno che usciva da una tenda
 e, molto addolorati, gli parlarono.

«Se, o signori, siete in cerca di una fanciulla vergine,
 70 che sia una fanciulla bellissima, che sia anche romea,
 andate a vedere nel bellissimo ruscello:
 ieri lì sgozzammo incantevoli fanciulle,
 perché non acconsentirono a niente di quanto chiedevamo loro».

Non appena i signori udirono ciò, si addolorarono molto,
 75 a lungo rimasero immersi nei loro pensieri,
 dopo molte ore ritornarono in sé;
 asciugano le lacrime e volgono le redini,
 andarono e trovarono il ruscello indicato.

Qui trovarono le fanciulle che guazzavano nel sangue.
 80 di alcune mancavano le mani, di altre le teste,
 Erano accoltellate e immerse nel sangue.
 Tendono le braccia, afferrano le teste,
 guardano anche il volto per riconoscerla,
 tutte le rivoltarono, stanno a guardarle
 85 ma non possono affatto riconoscerla.
 Presero dal suolo la terra, ne cospargono le teste,
 infatti erano ammucciate e guazzavano nel sangue.

Non appena si resero conto dell'iniquità, quale non si aspettavano,
 caddero nella disperazione e si mettono a piangere,
 90 incalzando il sole con molte lacrime:
 «Sole, signore, cosa possiamo fare per trovare nostra sorella,
 come la riconosceremo per seppellirla?
 Che notizia porteremo mai alla nostra infelice madre?
 Sole, signore, che cosa mai ci hai fatto e perché ci maltratti?
 95 Da ora in poi non siamo degni di stare nel mondo
 ché nel mondo noi combattiamo e difendiamo gli altri.
 O terra, o sole, amaramente lamentati e piangi lo spettacolo;
 hai visto molte cose inverosimili, trucidare nostra sorella.
 O che piuttosto non abbiano fatto prigioniera lei nata dal sole?
 100 Uccisero molte fanciulle e ne fecero vittime
 nei tempî dei falsi dei,
 nelle moschee turche e nei grandi tempî.
 Da quando dal cielo venne Cristo nel mondo,
 scacciò le iniquità e gli abominevoli sacrifici,
 105 e bella mostrò a questo mondo anche la morte.
 E non bastava loro soltanto levarti l'anima,
 fecero a pezzi anche la tua bellezza e non ti si può riconoscere.
 Ecco il tuo corpo, sorella nostra, è davanti a noi,
 ma non vediamo il tuo viso, guarda che grande ingiustizia!
 110 Certo, quando se ne va l'anima, si perde anche la sembianza.
 Ohimé, nostra bella sorella, non ti vediamo più.
 se ne è andata la tua anima, è andata distrutta la bellezza.
 Quel cane ti ha annientato e ha distrutto la tua bellezza.
 O malvagità, o crudeltà, o violenza di un'altra razza!
 115 O infelicissima, che cosa hai sofferto ingiustamente!
 ȣȣa non vede Dio dal cielo il tuo sangue che scorre?
 Hai sopportato, o Magnanimo, questa ingiustizia?
 Ricevi e accogli, sorella nostra, i lamenti funebri dei tuoi fratelli.
 Pura, beata, ricevi queste fonti di lacrime.
 120 Solo te avevamo, grande nostro conforto.
 Come pensiamo, sei morta e, gloria a te, o Signore,
 gloria a te perché conservasti la tua verginità, o fanciulla».
 Allora grandemente soffrirono, piangendo la loro sorella,
 pur cercandola accuratamente non riuscirono a trovarla.
 125 Fecero una tomba comune, ve le seppellirono tutte
 e tornarono dall'emiro con animo ostile,
 i cinque slegarono i foderi e sguainarono le spade
 e in faccia all'emiro così gli parlarono:
 «O emiro, primo degli emiri, e cane della Siria;
 130 hai rapito nostra sorella, non privarci di lei,
 o ci mostri nostra sorella o uccideremo anche te».
 Non appena l'emiro li vide, ne ebbe molta paura;
 si alzò e chiedeva loro: «Chi siete e da dove venite,
 di quale stirpe della Romania siete?»

135 E allora il più grande dei fratelli così risponde:
 Noi apparteniamo a una grande stirpe:
 nostro padre discende dalla stirpe dei Dukas
 e nostra madre dai signori Magastri.
 Abbiamo dodici zii e sei cugini,
 140 nostro padre fu esiliato per una rivolta nell'esercito,
 se riuscissero a trovarti, non rivedresti la Siria.
 Mia madre partorì cinque fratelli, quelli che vedi,
 avevamo una sorella, nata dal sole,
 e così la rendevamo felice, con le nostre prodezze.
 145 Nostro padre era Aaron e zio Karoilis,
 il celebre Muselom era padre di nostro padre,
 li seppellirono là, presso la tomba del profeta»,
 allora l'emiro così ancora ribatte:
 «Giammai potè tenermi testa uno stratego o un toparca.
 150 Più volte misi in fuga eserciti persiani e romei,
 presi fortezze indescrivibili e i loro capi,
 e feci prigionieri persiani e soldati;
 mai scorderò la cosa straordinaria che subii da voi.
 Da quando cominciai a compiere grandi imprese valorose,
 155 non vi fu nessuno che potesse eguagliarmi,
 e combattere, giovane, e prendere il mio bottino.
 Da ora in poi ciò che soffrii da parte vostra giammai lo scorderò:
 ho coperto di vergogna gli eserciti e tutta la mia stirpe.
 Oggi sarebbe stato meglio morire e non voglio più vivere.
 160 Ma via, tralascio molte cose e le chiacchiere,
 ora vi dirò chiaramente tutta la verità:
 se acconsentite ad avermi come vostro cognato,
 io ho vostra sorella, non vi addolorate quindi per lei.
 Questo vi giuro e dico per il buon profeta,
 165 il grande Maometto:
 mai mi diede un bacio, nè parola le rivolsi.
 Aspettava voi cinque giorno e notte
 e io proprio per questo l'ho nascosta e vi ho raggirato.
 Andate nella mia tenda troverete vostra sorella.
 170 Anche molte altre presero gli infedeli arabi,
 le vendettero schiave e le uccisero senza legge o giustizia,
 vostra sorella toccò a me come bottino
 e io la custodivo per la sua splendida bellezza.
 Andate, prendete questa fanciulla immacolata;
 175 io, per la sua bellezza e per la sua grande nobiltà,
 rinnego e la mia fede e la mia grande fama,
 divento cristiano e vengo insieme a voi».
 I cinque fratelli vanno allora nella tenda,
 trovano un bel letto, di legno di aloe,
 180 lo ricopre una coperta d'oro e sopra vi sta la fanciulla,
 sedeva la flessuosa fanciulla come un melo appassito,

e piangeva e si lamentava, cercava i suoi fratelli.
 Anche se sfioriva, risplendeva come il sole
 e, bellissima, eguagliava un raggio del sole,
 185 la bellezza della meravigliosa fanciulla appassiva:
 O sciagura, spettacolo e azione dissoluta!
 Non appena i suoi fratelli videro la fanciulla sfiorita,
 insieme i cinque sospirarono, dissero queste parole:
 190 «Alzati, flessuoso virgulto, dolce sorella nostra:
 noi ti consideravamo già morta
 ma Dio ti ha protetto per la tua splendida bellezza.
 Il dolore ha fatto appassire il fiore del tuo volto.
 Per amor tuo non abbiamo paura delle guerre».
 I cinque la coprono di baci e si sentirono venir meno;
 195 alcuni baciavano le sue labbra, altri i suoi occhi,
 si siedono i cinque fratelli e anche l'emiro:
 decidono di comune accordo di prenderlo come cognato,
 e andare in Romania.

Subito l'emiro diede ordini:
 200 I meravigliosi giovani guerrieri che aveva al suo comando
 200a tenne con sé,
 sòaftò gli altri ed essi vanno in Siria.
 L'emiro ritornò insieme con la fanciulla
 203/04 e con i cognati, vanno in Romania.

205 Davanti vanno i suoi giovani guerrieri e dietro l'emiro,
 la fanciulla in portantina, la portano cinque muli;
 intorno le si mettono i suoi cinque fratelli.
 Tutto il popolo vede tutta questa gioia,
 vanno dietro la fanciulla ammirandola;
 210 si accorgevano dei prigionieri
 come li liberò per amore di una fanciulla.
 gridarono il «kyrie eleison» per la loro liberazione
 e da allora rimase celebre in tutto il mondo
 che una fanciulla bellissima vinse un esercito
 215 e centinaia di migliaia con la sua splendida bellezza
 e convertì l'emiro, il primo della Siria.
 Dopo che si sposarono, gioiva con lei.
 Dopo che dormì con lei nata dal sole,
 generarono un fanciullo bellissimo, Dighenis Akritis,
 220 stella del mattino, sole che porta luce,
 luce luminosissima in tutto il creato,
 potente tra gli apelati e gli arditi.
 Nacque, crebbe e raggiunse i quattro anni,
 cominciò ad apprendere le prodezze paterne.
 225 Dopo molti anni
 la madre dell'emiro mandò una lettera dalla Siria
 una lettera piena di accorati lamenti e pene:
 «Figlio mio amatissimo, anima mia, amore mio,

perché hai offuscato i miei occhi, perché ti sei rovinato?
 230 Hai svergognato la tua stirpe in tutta la Siria
 e la sua gente ci biasima per tutti gli anni della nostra vita,
 non ci sono fanciulle a Baghdad, nella fortezza di Papadà
 nella fortezza di Pastrà,
 non ci sono ragazze belle giù a Babilonia,
 235 da gareggiare con il sole?
 Non ti ricordi le nobili fanciulle di Chalepe,
 che risplendono come il sole, profumano come il muschio?
 Non rammenti, figlio mio, le fanciulle che amavi
 che si battono il petto e non trovano consolazione?
 240 Non ti ricordi, figlio mio, dei tuoi bellissimi figli?
 È me che incolpano e rimproverano
 anche gli altri parenti e tutto l'esercito,
 è me che rimproverano al posto tuo, o figlio.
 Ho sentito che hai generato un figlio, drago della Siria,
 245 ohimè, ohimè, se lo vengono a sapere i Kasisi
 se lo sanno quelli di Emek e di Orazavuron;
 che non aprano la loro moschea del grande Maometto,
 per piangere sulla sua tomba e maledirti.
 Non ricordi affatto, figlio mio, cosa abbiamo fatto noi due?
 250 siamo scesi anche alla tomba del profeta
 hai chinato la testa e ti ho benedetto, figlio.
 E quando stavi per avere grande gloria e onore,
 rinnegasti e la tua stirpe e tutta la tua Siria.
 Non ricordi, figlio mio, cosa fece tuo nonno,
 255 quanti romei massacrò, quanti ne fece schiavi?
 Riempì le carceri di capi dei romei.
 Non ricordi, figlio mio, cosa fece tuo padre?
 saccheggiò fino a Ikonion e Amorion
 arrivò a Nicomedia e giunse a Preneto
 260 e se non ci fosse stato il mare, starebbe ancora avanzando,
 anche mio fratello, tuo zio Murstasit andò
 risali l'Ermone e occupò Zigo
 distrusse l'Armenia, procurò molto danno,
 e non ricordi per nulla, figlio mio, cosa fece tuo padre?
 265 Quante fanciulle portò nelle fortezze della Siria
 romeo e persiane
 tu ti sei allontanato dai tuoi parenti
 dai tuoi nobili amici, per amore di una romea,
 a che punto ti ha traviato quella divoratrice di porci:
 270 hai rinnegato anche la tua fede e tutta la tua Siria?
 colei che avevi nella tua stalla e avevi come schiava
 hai reso la tua signora
 e si spoglia e te la mette accanto, fra le tue braccia.
 tuttavia, figlio mio, se vuoi avere la mia benedizione,
 275 ti ho mandato là cavalli scelti, veloci

e palicari temerari, nobili arabi,
 cinquecento signori con armature d'oro
 e la corazza d'oro che portava tuo padre.
 279/280 Cavalca il baio e indossa l'armatura
 e anche se ti inseguono a cavallo nessuno ti raggiungerà.
 Se poi la ami moltissimo, figlio, quanto mi dicono,
 porta anche lei con te.

Ma se non vieni al più presto,
 285 per il buon profeta, il grande Maometto,
 che possano scannare i tuoi figli e affogare anche me;
 le tue belle donne altri abbraccino.
 se non giungi al più presto, scenderò alla Mecca,
 alla tomba del profeta

290 e farò ammenda della mia precedente benedizione,
 che tu abbia la mia maledizione invece della benedizione dei
 genitori».

Diede loro la lettera e partirono per la Romania
 e lì giunti si accamparono presso Chalcopetrin.
 295 di nascosto inviarono all'emiro la lettera
 e queste cose vi erano scritte.
 «Emiro, nostro signore, la luna risplende tutta
 anche se viaggeremo di notte, la luna risplende ancora»,
 lessero la lettera e così dicevano.

300 Non appena ascoltò la lettera, il suo animo si addolorò,
 si infiammarono le sue viscere, si sciolse il suo cuore:
 sentì di sua madre, si ricordò dei suoi figli
 e delle sue belle amatissime fanciulle,
 riconobbe la lettera e quindi la baciò.

305 Ruggiva come un leone, si dirige verso la camera da letto
 parla alla sua bella e le comunica la sua decisione
 di tali cose discute e così le parla:
 «Mia madre mi ha mandato una lettera dalla Siria
 e mi mandò qui giovani guerrieri per prendermi,
 310 prendermi al più presto, per andare con loro
 a vedere mia madre e quindi tornare»,
 Quando la fanciulla sente queste parole, sospira profondamente,
 sgorgarono le sue lacrime e perse la testa;
 e la sua mente pensa come avvertire

315 i suoi cari fratelli
 e di nuovo è inquieta al pensiero di scompigli e scontri;
 tuttavia si convince di non raccontare l'accaduto,
 di non rivelare i nascosti segreti del suo amato.
 Ma il fratello più piccolo fece un sogno;

320 ancora notte si alza, dice ai suoi fratelli:
 «Stanotte, fratelli, ho fatto un sogno che così rivelava:
 ho visto falconi che volavano a Chalcopetrin
 e un'aquila dalle ali d'oro entrò nella camera da letto;

inseguiva una colomba bianca come fosse neve,
325 tesi le mie mani e le presi tutte e due
e il mio animo si rattristò, per questo subito mi svegliai».
Allora il più grande dei fratelli così replica:
«È chiaro, fratelli, che i falconi sono uomini predoni
e l'aquila dalle ali dorate, è evidente, e nostro cognato,
330 la colomba nostra sorella; che non le faccia del male!
Ma, montiamo a cavallo e andiamo a vedere,
là dove abbiamo visto il sogno, dove vedemmo i falconi».
I cinque montarono a cavallo e si diressero a Chalcopetrin.
Là trovarono i saraceni, nobili arabi;
335 sorridenti, nel timore che si rendessero conto, parlarono loro:
«Benvenuti, palicari, falconi di nostro cognato;
perché vi siete fermati qua e non siete venuti a casa?»
Parlò un saraceno che chiamano Musufris:
«Ieri abbiamo fatto notte tarda e siamo rimasti qui».
340 Allora i cinque fratelli si dirigono verso casa;
turbati vanno dall'emiro e gli dicono:
«Ti hanno mandato cavalli scelti veloci
e nobili palicari da parte degli arabi
e l'armatura d'oro, quella che portava tuo padre;
345 qualora volessi essere nemico della Romania,
oggi stesso prendi le tue cose e non lasciare ciò che portasti.
Lascia nostra sorella, rinunzia a tuo figlio
noi lo alleviamo e che Dio lo vendichi.
Non pensare, o emiro, di andartene da qui di nascosto,
350 ti raggiungeremmo e non vedresti più la Siria».
Non appena l'emiro udì ciò, ebbe molta paura di loro,
il suo animo si atterrà e non riuscì a rispondere.
Ruggendo come un leone andò verso la camera da letto,
così si rivolse alla fanciulla rimproverandola:
355 «Così sono i cristiani e così mantengono i giuramenti?
Non ti ricordi affatto cosa ho sofferto all'inizio per te?
All'inizio ti ho preso schiava dai tuoi genitori
ora hai me come schiavo
i tuoi ordini sono stati eseguiti, ho realizzato i tuoi desideri.
360 Ti ho preso schiava all'inizio e ti ho avuta come mia signora.
Giammai potè tenermi testa soldato o toparca;
non mi parlarono mai senza il mio consenso, nessuno può vantarsene;
il desiderio di te mi costrinse a venire in Romania;
ho rinnegato la mia fede, mia signora, per te,
365 i miei mirabili guerrieri, e venni con te;
e ora mi maltratti e trami contro di me:
i tuoi cinque fratelli vogliono uccidermi.
Certo se sguaino la spada e mi uccido,
domani ti rimprovereranno i nobili romei,
370 perché anche colui che tu volevi, ti voleva,

la spada uccide gli uomini, Ade le donne.
 Ma, anima mia, occhi miei, cuore mio, respiro mio,
 ti dico di non addolorarti, di non affliggere il tuo cuore.
 a spingermi, per pochi giorni, infatti, è l'amore
 375 per la mia infelice madre e tutti i miei parenti,
 voglio solo andare a vederli e quindi tornare.
 Conoscono infatti i miei occhi le lacrime di mia madre
 e per questo vado,
 ma per il terribile giudice, che tutto il creato teme,
 380 che temono i saraceni, i cristiani tutti,
 trascorrerò dodici giorni presso i miei
 e altri ventiquattro per andare e tornare».

La fanciulla sospira allora profondamente:
 «Sia testimone il sole che risplende sul mondo:
 385 dal giorno in cui mi mostrasti la lettera di tua madre
 e da quando mi rivelasti i tuoi nascosti segreti,
 se lo dissi ai miei fratelli o a uomo vivo,
 possa avere un'amara morte, quale non desidero affatto,
 e possa essere privata della luce del sole risplendente».

390 La fanciulla si voltò quindi indietro,
 diceva ai suoi fratelli con animo ostile:
 «Ora, miei bei fratelli, perché lo affliggete?
 Perché lo rimproverate sì che è venuto addolorato?
 Piangente e lamentandosi giace sul letto
 395 sbuffa come il mare e ruggisce come leone,
 per il dolore vuole scomparire dal mondo.
 E dire che con il vostro volere l'ho preso per marito
 e sapete bene che per me
 rinnegò la sua fede e divenne cristiano,
 400 venne in Romania per me e per voi cinque
 e ora lo affliggete e mi rimprovera,
 proprio lui mi mostrò la lettera di sua madre
 ebbe fiducia in me e mi rivelò i suoi propositi:
 lo affligge la maledizione della madre e per questo vuole andare.
 405 Non vi siete preoccupati anche voi della maledizione di vostra madre,
 quando avete attraversato l'estremità della stretta gola?
 Non avete avuto paura di morire per la maledizione della madre».

I suoi fratelli le rivolgono parole di conforto:
 «Noi ti abbiamo come la nostra vita e il nostro respiro
 410 e per questo ci dispiace che parta e resti lì;
 tuttavia se vuole andare,
 vedere sua madre e poi di nuovo tornare,
 che ci giuri di andare in fretta
 di non ridiventare saraceno e di non dimenticarti.
 415 Ma accompagnamolo e che Dio lo aiuti».

I cinque rimasero insieme con la sorella,
 andarono nella stanza da letto, verso il letto del cognato,

vi trovarono il giovane disteso sul letto:
aveva il pugno appoggiato sulla guancia,
420 gli occhi erano feroci come leone irritato;
le sue lacrime scendevano come pioggia di maggio.
Non appena il giovane vide i fratelli della moglie,
in fretta scese e andò loro incontro.
Quelli gli dissero parole rassicuranti:
425 «Non addolorarti, giovane, a causa di tua madre.
Ieri cavalcammo insieme tutti e cinque
e ci dirigemmo a Chalcopetrin,
per cacciare qualche animale selvaggio;
vedemmo da lontano, al di là del fiume,
430 cavalli fermi legati a pali.
In cinque spronammo i cavalli e andammo a vedere.
Trovammo i saraceni, nobili arabi;
alcuni indossavano la corazze, altri cotte di maglia
e tenevano nelle mani lance e mazze,
435 lunghe verdi lance legate con argento.
Subito ci rendemmo conto che erano venuti per te,
per te erano venuti sin dalla Siria,
per prenderti di nascosto, perché andassi con loro
e ritenemmo giusto venire da te;
440 ma non rimproverarci, cognato, perché ti parliamo aspramente.
Se vuoi recarti in Siria, vogliamo che giuri,
che non dimenticherai la fanciulla, la nata dal sole,
e il tuo bellissimo figlio, Dighenis Akritis.
Non mostrarti ostile perché ti abbiamo rimproverato,
445 scaccia dunque ogni risentimento dalla tua mente
e sii piuttosto sereno, anzi benevolo,
possa tu godere di buona fama in tutto l'universo.
Noi ti accompagneremo e che ti aiuti Dio,
Lui che governa il mondo e veglia su tutti;
450 possa tu tornare di nuovo, venire al più presto.
Se poi, cognato, pensi di non tornare
e rinnegare nostra sorella
o il fiore, l'aurora, tuo figlio Dighenis,
confidiamo in Dio, colui che tutti vede,
455 che tu possa non vedere più la Siria se non ritornerai».
Allora il giovane sospira profondamente,
gli sgorgarono le lacrime, dice queste parole:
«Signore, se io penserò di dimenticare voi
o il mio fiore scelto, mio figlio Dighenis,
460 se non dovessi tornare presto con mia madre,
prendere anche i miei fratelli, perché vengano con me,
e prendere anche le mie ricchezze e tutti i miei cavalli,
e liberare anche i prigionieri che sono in Siria,
che non veda il sole risplendente nè la luce del mondo».

465 subito si prepararono per accompagnarlo
 i cinque cognati e Dighenis Akritis;
 e il giovane si preparava a montare a cavallo.
 Andò nella stanza da letto per baciare la fanciulla;
 le sue lacrime fluivano come pioggia di maggio,
 470 i gemiti venivano fuori come tuoni e fragori,
 fra molte lacrime e sospiri
 il giovane disse a colei che tanto desiderava;
 «Dammi, luce mia senza tramonto, mia immagine dorata,
 l'anello che porti al dito mignolo,
 475 che lo abbia per ricordo, signora, per ricordarmi di te».
 Si sfilò l'anello, subito glielo dà
 e il giovane se lo mise con molte lacrime;
 sospirando gli disse queste parole:
 «Dio ti trovi, mio signore, se mi dimentichi
 480 o se penserai di abbracciare qualche altra».
 Si abbracciarono quindi e indugiarono nella stanza:
 Strettamente, dolcemente si baciaron prima di separarsi.
 Subito montò a cavallo, escono verso casa sua;
 davanti vanno i fratelli di lei, dietro i parenti;
 485 Quando salutò i suoi cognati,
 si volgeva a guardare la sua amata
 e più che poteva amaramente sospirava;
 disse ai suoi guerrieri: «Guerrieri, forza;
 non abbiate mai riposo, né notte né giorno,
 490 affinché io possa tornare presto dalla mia amata.
 affrontate tutti piogge, tempeste, gelate
 e sempre abbiate presenti le strette gole,
 che io non ritardi, non sia spergiuro e non si addolori il mio animo
 e così anche la mia bella».
 495 L'emiro si mosse, va per la sua strada.
 Aveva uno smisurato amore per la sua amata.
 Alla madre e ai suoi fratelli
 mandò tre cavalieri, per dare la notizia.
 Incominciò a narrare le sue imprese
 500 e parlò ai suoi guerrieri, diceva loro tali cose:
 «
 giovani miei, ricordatevi,
 come vi ho tirato fuori da molte guerre,
 come vi ho salvato con le mie prodezze.
 Certo, miei giovani, ve ne siete accorti, a Milocopia,
 505 quando arrivarono gli strateghi e vi presero e legarono
 e io ero a caccia, giovani, con cinque palicari,
 con il figlio di Muis e con Aepochalpis,
 il nipote di Maiakis, e altri tre soldati;
 non appena udimmo le loro voci e il rumore delle armi,
 510 ci precipitammo veloci nella pianura,
 trovammo le tende tutte con le corde rotte

e una nuvola di polvere si innalzava verso il cielo;
 e come li mettemmo in fuga e occupammo le gole!»
 Nel mezzo del cammino attraversavano un invalicabile canneto,
 515 quando videro un leone possente che divorava una giovenca;
 non appena i guerrieri del giovane se ne avvidero,
 ripiegarono e raggiunsero i fianchi della montagna.
 Allorché l'emiro lo vide senti cosa gli dice:
 «Se io lascio andare, leone, te ne vanteresti domani
 520 e potrebbero biasimarci i mirabili arditi».
 Sguaina la sua spada, ne colpisce le testa,
 e lo tagliò nel mezzo,
 subito gridò al suo comandante:
 «scendi in fretta, veloce, prendine la pelle,
 524^a prendi tutti i denti, quelli grandi,
 525 e anche le unghie di tutte le zampe
 e quindi portatele a Dighenis Akritis,
 perché le indossi, le guardi e forse si ricorderà di noi»».
 Non appena giunsero alla fortezza di Raché,
 i suoi giovani si accamparono fuori dalla fortezza
 530 e la madre corse fuori dalla fortezza
 con tutti i parenti e con tre emiri.
 Settanta vecchi dalla fortezza di Raché
 portano doni per il giovane che non speravano di vedere.
 e la madre dell'emiro
 534 così lo abbracciava, lo baciava dolcemente
 535 così dice:
 «ohimé, ohimé, anima mia e mia vecchiaia disgraziata,
 se lo sentono in Egitto, giù a Babilonia,
 lo scriveranno sul sepolcro della Mecca,
 malediranno te e la nostra stirpe e noi.
 540 Figlio mio amatissimo, occhi miei, cuore mio
 respiro e anima mia, luce dei miei occhi,
 non hai visto, figlio mio bello, la tomba del profeta?»
 Di rimando l'emiro dice allora a sua madre:
 «Taci, madre mia; sono giuste le cose che dici?
 545 Io ho girato la Siria, e sono giunto in Romania,
 sono passato in mezzo al paese degli etiopi,
 e ho ascoltato discorsi menzogneri e del tutto ridicoli
 e mai potrò chiamarli dei perché sono falsi dei.
 ma in Romania
 550 i miei occhi videro la molto celebrata Theotokos;
 o quanto la amo con tutta la mia anima!
 vidi, madre mia, morti emanare profumo di olio santo;
 il paradiso stesso si trova in Romania!
 La fede, quella vera, la posseggono i cristiani.
 555 Chi vuole venire con me che venga,
 mi segua subito ché subito me ne vado,

quanti non vogliono venire rimangono pure qui.
 Tu, dolce madre mia, conforto dell'anima,
 va' avanti a me, perché possa ritornare dalla mia bella;
 560 se poi, madre, non vieni, benedicimi ché io vado».

Ascolta quindi che cosa gli dice la madre:
 «Figlio mio amatissimo, vengo dove vuoi;
 vengo per tuo figlio e per il grande amore verso di te;
 rinnego anche la mia stirpe
 565 rinnego anche Maometto, il nostro grande profeta.
 ohimé che mi hai fatto, ohimé che mi hai fatto!»

Subito l'emiro monta a cavallo,
 monta a cavallo insieme al suo seguito e ai suoi guerrieri,
 si dirige a Baghdad;
 lui stesso scelse tutti i prigionieri
 570 e li mandò a colei che tanto desiderava
 e con i prigionieri innumerevoli arditi.
 Scelse e inviò circa duecento cammelli,
 e scelse e caricò
 almeno cento muli di argento e di oro
 575 e caricò, l'emiro, porpore tutte ricamate d'oro.
 E ancora scelse circa cento cavalli,
 tutti belli e mirabili, forniti di selle,
 e si mosse l'emiro per andare in Romania.
 Scelse anche mille arabi,
 580 tutti con le armature e belli, con le corazze dorate,
 perché andassero davanti al giovane
 e almeno altre due migliaia insieme all'emiro

che possa così vederlo e mi baci dolcemente
 583 ***

583α la fanciulla con il giovane soli nella stanza da letto
 si baciavano,
 585 le ancelle li aspergevano di essenza di rose,
 rinfrescavano le loro labbra dal dolce desiderio.
 Non appena i cognati lo seppero
 subito insieme alla madre
 all'improvviso irruperono nella stanza da letto
 590 e vi trovarono il cognato insieme alla sorella,
 facevano ciò che sapete, ciò che fanno gli amanti,
 e i fratelli di lei si vergognarono e si fermarono fuori
 provavano una gioia straordinaria, veramente grande.
 Quanto a Dighenis le ancelle lo presero e lo portarono;
 595 non appena l'emiro lo vide, lo prendeva, lo riempiva di baci
 poi lo guardava e se ne compiaceva
 e della sua bellezza gioiva insieme alla sua amata,
 insieme al figlio
 e insieme anche sua madre e i suoi cognati

600 e tutto il suo seguito e tutto l'esercito.
Giunsero gli animali carichi dell'emiro
 lì dove desideravano,
misero il carico nella sua casa
e i cavalli nella grande stalla;
ai bei guerrieri, persiani ed arabi
a tutti l'emiro diede generose regalie
605 e presero anche doni da casa dei suoi suoceri
e li mandò di nuovo in Siria.
Trattenne solo circa cento arabi,
e la madre insieme ai suoi fratelli.
L'emiro battezzò tutta la sua gente
e donò loro un luogo e la sua gente vi si sistemò.

Dighenis e gli apelati

610 t e allora il fanciullo Dighenis Akritis
era educato come è giusto e come conviene
e come sole risplendeva il suo volto
e come cipresso cresceva tutto il giorno
615 e si esercitava per poter essere possente come un ardito.
615α prese spada e mazza,
per andare con i cacciatori, per divertirsi.
E il piccolo vedeva la moltitudine delle bestie feroci
e scese il fanciullo in mezzo alle fiere.
Ora vi narreremo le sue prodezze.
Dio gli diede successo secondo il suo grande valore
622-23 e ovunque sia compie imprese valorose †
Il prodigioso Basilio, luce degli apelati,
..... gloria degli arditi
625 sentì dei nobili e prodi apelati,
come occupano luoghi angusti e compiono grandi imprese
e gli venne un intenso desiderio di vederli.
Si mise a sedere e preparò un bel liuto, amabile;
lo prese e si allontanò dalla casa paterna
630 e subito conobbe bene anche le strette gole.
Mentre andava solo,

trovò un canneto e acqua e dentro c'era un leone
e per tre volte gli girò intorno e non trovò il passaggio.
Il leone aveva preso un pugno di rovescio dalle mani di Ghiannakis.
635 Non appena Dighenis Akritis vide il leone,
dal cuore sospirò, dal profondo della sua anima:
«Quando vedranno gli occhi miei la luce degli apelati,
quando si riempiranno gli occhi miei della luce degli apelati!»
Trovò l'acquaiolo, quello che avevano gli apelati,
640 e subito Dighenis Akritis, lo interrogò:

«Per Dio, bel giovane, dove stanno gli apelati?»
 L'acquaiolo diceva allora a Dighenís:
 «Per il tuo Dio, bel giovane, perché li stai cercando?»
 «Li cerco e chiedo di loro per essere anch'io un apelate,
 645 per prestare servizio anch'io con gli apelati».
 Quello allora lo prese, lo conduce nel campo dei banditi.
 Qui trovò Filopappús disteso sul letto;
 aveva le pelli di molti animali sopra e sotto,
 di leoni e di cinghiali aveva il cuscino.
 650 Il giovane si inchinò e si prostrava fino a terra.
 Il vecchio Filopappús così gli si rivolse:
 «Sii il benvenuto, giovane, se non sei un traditore».
 Allora il giovane così gli risponde:
 «Oh per Dio, Filopappús, non sono affatto un traditore;
 655 vado cercando e chiedendo per essere anch'io un apelate,
 e prestare servizio anch'io con gli apelati».
 Il vecchio Filopappús così gli replicò:
 «Ti vedo, signorino, un po' magro e come con la cintura lenta,
 fino a terra è il tuo vestito e tu non puoi essere un apelate.
 660 Se ti vanti, giovane, di voler essere un apelate,
 quoi tu prendere la mazza e andare a stare di vedetta
 e state a bocca asciutta, ggiovane, per almeno quindici giorni,
 e non mangiare, e non bere, e non saziarti di sonno,
 e dopo ruggire come un leone, affinché i leoni escano,
 665 prendere le loro pelli e portarmele qui?
 E puoi, giovane, stare in agguato
 e quando passano gli arconti, con lo sposo e la sposa,
 e con tutto il loro esercito, entrare tu nel mezzo,
 e prendere la sposina e portarmela qui?»
 670 E allora Dighenís così gli ribatte:
 «Ma dimmi invece, Filopappús, ciò che non posso fare:
 queste cose, vecchio, che mi dici, le feci già a cinque ani,
 Ma ascoltami, vecchio: se fosse un miglio
 il fiume in larghezza,
 675 anche a piè pari, subito, in men che non si dica lo salterò;
 e la lepre in salita per tre volte posso riportarla indietro,
 la pernice che vola in basso, mi stendo a prenderla».
 E allora Filopappús dice queste parole:
 «Portate una sella d'argento, perché il signor Basilio si sieda».
 680 Sistemarono una tavola davanti, per mangiare e bere.
 Mangiarono e bevvero bene, si misero di buon umore.
 E allora uno diceva: «Io ne sfido cinquanta»;
 e un altro replicava: «Io ne sfido settanta»;
 e un altro ancora diceva: «Io ne sfido duecento».
 685 Il giovane sedeva, non parlava mai;
 il vecchio Filopappús diceva al giovane:
 «Tu, Basilio, quanti ne puoi sfidare?»

Allora il giovane diceva al vecchio:
«Uno, se è con me, posso affrontarne,
690 se poi è più forte, me le darà e gliele darò.
Orsù, giovani, prendiamo corte mazze
e scendiamo tutti giù nella pianura,
per scambiarsi colpi di mazza a modo dei villani».
E allora tutti presero corte mazze
695 e subito scesero giù nella pianura
per scambiarsi colpi di mazza a modo dei villani.
Ebbene, Dighenís gettò la sua mazza;
ad alcuni dava pugni, altri colpiva alla nuca
caddero le mazze di tutti gli apelati
700 e Dighenís le raccolse, le porta al vecchio:
«Prendi, Filopappús, le mazze degli apelati
e se non ti aggrada, vecchio, lo farò anche a te».

Il romanzo di Dighenís

Dall'amore il bacio, dal bacio il desiderio,
il desiderio procura affanni, preoccupazioni e pensieri,
705 in grande misura e pericolo e separazione dai genitori,
il mare affronta, non si preoccupa del fuoco
e cosa mai per l'amore non considera il desiderio;
non si cura dei precipizi, dei fiumi affatto,
la veglia è riposo, le gole sono campi aperti.
710 E quanti siete tormentati per amore di una fanciulla,
avete udito dei mirabili Elleni
quante pene anche loro hanno sopportato per il desiderio.
Guardate, lettori, quegli astri,
gli Elleni, i mirabili e gloriosi soldati,
e tutto quanto avvenne per quell'Elena,
715

quando combatté vincendo tutta la Siria,
e tutti ricevettero gloria per il suo eccezionale valore,
e ancora altri non resistettero all'amore.
Non raccontiamo millanterie o invenzioni e desideri,
720 a smentire è l'emiro e altri Elleni.
Le cose che narriamo si chiamano storie, non possono dirsi
millanterie,
e sono del tutto vere, nessuno potrebbe contestare
che dico la verità riguardo al mirabile Akritis.
725 Suo padre era l'emiro, il famoso Musuros,
che fu allevato in Siria, a Babilonia,
e per il suo grande valore e la straordinaria saggezza,
gli anziani di tutta la Siria si consultarono,

ne parlarono al sultano e lo fecero emiro.
 730 Gli diedero tremila Turchi e Arabi
 e lo resero celebre in tutta la Siria;
 aveva inoltre i suoi giovani guerrieri, altri cinquecento.
 Li prese e si allontanò verso la Romania;
 saccheggiò Eraclea, Ikonion e Amorion;
 735 rapì una fanciulla, la madre di Akritis.
 Per la grande bellezza di cui era dotata la fanciulla,
 divenne cristiano e la sposò.
 Uno dei fratelli della fanciulla era Konstandinos,
 combatté l'emiro suo cognato,
 740 il meraviglioso giovane, il padre di Akritis.
 Dighenís Akritis quel meraviglioso
 da solo stupiva molto per le sue imprese
 e sin da piccolo cominciò ad acquisire gloria.
 Quando aveva solo dodici anni
 745 andò a dire a suo padre:
 «Fino a quando dovrò andare a caccia di lepri e pernici?
 Cacciare pernici è proprio dei contadini,
 i giovani signori invece e i figli dei nobili
 cacciano leoni e orsi e altri animali feroci.
 750 Come voglio avere gloria da mio padre,
 darò anch'io gloria a padre e madre;
 che tu sia glorificato, mio signore, dalle mie imprese valorose.
 Suvvia, montiamo a cavallo e andiamo a caccia» .
 Subito Dighenís Akritis montava a cavallo
 755 e suo padre l'emiro e suo zio Konstandinos,
 e portavano bianchi falchi dalle penne nuove.
 Ma quando giungono sulle alte montagne,
 due orsi saltarono dal mezzo dalla foresta,
 un maschio e una femmina e con loro avevano anche due cuccioli
 760 Subito, non appena Dighenís li vide, così diceva allo zio:
 «Che sono quelli, zio, che saltano fuori e fuggono?»
 e lo zio dice:
 « Sono, Dighenís, quelli che chiamano orsi
 e chi li prende è molto valoroso ».
 765 Dighenís non appena sentì ciò, con i soli gambali
 va verso di loro
 Alzò la sua mazza e prevenne gli orsi.
 La femmina si drizzò per combattere per i cuccioli,
 ma quello era veloce e avanzò contro di lei;
 770 e non cercò di raggiungerla in fretta per darle un colpo di mazza,
 ma non appena le si accostò, la chiude fra le mani
 strinse le sue braccia e subito la soffocò.
 Von appena il suo compagno vide ciò, volse le spalle
 e si allontanò un miglio fuggendo da lui.
 775 Dighenís, il giovane, sapeva girarsi velocemente,

infatti era scarno e i suoi reni si vedevano chiaramente,
 e in quattro balzi raggiunge l'orso
 lo afferra veloce dalla mandibola, lo tiene
 e lo spaccò in due parti, si ferma a guardarlo.
 780 I due, suo zio e suo padre, giungono insieme,
 si fermano ad ammirare le imprese del giovane;
 stanno spalla a spalla e si dicono l'un l'altro:
 «Signora mia, madre di Dio, e Dio misericordioso,
 vediamo cose terribili in questo giovane;
 785 costui lo mandò Dio per gli arditì,
 che gli apelati abbiano paura per gli anni della loro vita».

Mentre così parlavano lo zio e il padre,
 vedono un leone terribile dentro il canneto:
 era disteso su un bufalo dalle orecchie fino alla coda
 e ne succhiava latte, lo teneva a forza.
 790 Non appena il padre e lo zio Konstandinos videro ciò,
 gli indicarono il leone, per metterlo alla prova;
 si voltano e lo vedono che usciva dalla foresta.

«..... compagna nel cammino che intraprendo,
 795 perché sono solo e solo voglio andare».

Giunse a casa spensierato e incolume,
 arrivò e scese da cavallo
 disse piano al suo staffiere:
 «Staffiere, capo staffiere e primo degli staffieri,
 800 toglì la sella al mio moro e sellami il cavallo grigio,
 quello che usava sempre mio zio per le sue imprese.
 Mettigli tre cinghie e tre corregge
 e le redini quelle forti, affinché si giri veloce,
 e appendi alla sella anche la mia spada pesante:
 805 sto per affrontare un rischio terribile, un rapimento».

Non completò né la parola né la frase,
 subito scese, sale la scala.
 Viene fuori la madre, lo prende, lo riempie di baci:
 «Sii il benvenuto, figlio mio, se mi porti cacciagione».

810 Dighenís allora così le risponde:
 «Quando verrà la cacciagione, la vedrai»,.

La madre cominciò allora a benedirlo:
 «Signora mia molto celebrata, signora benedetta,
 rendo gloria, magnifico te e il figlio tuo, Dio,
 815 perché mi hai dato un figlio che il mondo non ha.
 Concedimi che egli viva per innumerevoli anni,
 che io possa vederlo e rallegrarmi durante gli anni della mia vita.
 Subito lo prende, riempie di baci gli occhi del giovane
 e alza le sue mani in alto verso il cielo:
 820 «Signora mia molto lodata, signora benedetta,

questo giovane che mi hai dato, il meraviglioso Akritis,
 fa sì che abbia lunghi giorni negli anni della sua vita
 che vada spensierato, che si goda il mondo,
 la vita ininterrottamente per tutti gli anni che vivrà,
 825 e sempre i popoli dell'ecumene abbiano paura di lui».

Allora il giovane velocemente si tolse le scarpe
 si levò i gambali e si sedette a cena.
 Dopo che ebbe cenato, va nella stanza da letto,
 prese la sua bandura e la montò.
 Tagliò le pelli dei serpenti
 830 filò le viscere delle pecore e ne fece le corde
 e fece anche dei loro denti chiavi molto ben fatte.
 Veloce si mise le scarpe, scende nella stalla,
 monta a cavallo e prese la sua spada
 e prese la sua bandura e la accordò,
 835 suonava il suo liuto e gorgheggiava e cantava,
 canta come un usignolo e pizzica piano le corde,
 si mette in cammino e va dalla fanciulla.
 Quando giunse alla casa dello stratego,
 strinse le corde e cantò forte,
 840 avanza più piano della sua voce:
 «Se uno ha un amore lontano, non va veloce;
 non cammina di notte, non si priva del sonno,
 non vuole il Paradiso con i suoi profumi;
 io ho un amore lontano, ma vado veloce
 845 ed io per la bella non dormo sonno».

Era splendido il suo moro e la luna risplendeva
 e per questo giunse alla casa dello stratego.
 Lì giunto così dice alla fanciulla:
 «Tu, o fanciulla, non hai più pensieri e spensierata dormi
 850 e sei venuta meno al tuo giuramento, meravigliosa fanciulla.
 Credo che tu abbia dimenticato i tuoi discorsi di ieri,
 bella, quelli che facevamo noi due da soli,
 e i nostri giuramenti di non separarci».

Quella lo riconobbe dal canto;
 855 si alzò turbata e prese la sua veste,
 in fretta scende e va alla finestra
 e allora la fanciulla rimprovera il giovane:
 «Io, signorino, ti rimprovero perché hai ritardato,
 come pigro e indolente sempre ti rimprovero.

860 E il liuto che suoni, sta' attento dove lo suoni
 non sai, occhi miei, luce dei miei occhi,
 che se sentono mio padre e tutta la mia famiglia,
 saresti privato della tua bella giovinezza a causa mia?
 Ché molti tentarono di prendermi di nascosto
 865 e il padre mio se ne accorse e fece loro del male;
 così anche tu sta' attento alla tua bella giovinezza.

Sì lo so, occhi miei, luce degli occhi miei,
 il desiderio ti ha sopraffatto, l'amore ti ha infiammato,
 ha scosso la tua mente, si è impadronito del tuo senno
 870 e ti ha spinto verso la morte, a morire per me,
 ti vedo solo e non so cosa fare.
 Signore, se scendo e mi prendi con te
 e ti raggiungono i miei fratelli e i miei parenti,
 uccideranno te e riporteranno indietro me:
 875 che tu non sia privato della tua bella giovinazza a causa mia».

Allora il giovane così risponde:
 «E giusto ciò che dici, fanciulla? Così mi parli?
 Io tutto solo combatto contro eserciti,
 da solo sono in grado di vincerli tutti
 880 di affrontare fortezze, di uccidere bestie feroci,
 e tu mi parli dei tuoi fratelli, di tuo padre e della tua famiglia?
 Quante cornacchie sono in grado di prendere il cibo dell'aquila?
 Bella mia, se ti sei pentita ed hai desiderio di un altro,
 dimmi la verità, signora, e io me ne vado.
 885 Se poi vuoi con tutta l'anima, bella, che noi ci amiamo,
 finché c'è fresco non indugiamo neanche un po',
 non aspettiamo qui che il gran caldo ci bruci
 e l'ardore del sole continui ad arroventarci
 e ci bruci e ci appassisca per tutta la strada.
 890 Vieni presto, fanciulla, che gli altri non se ne accorgano.
 E non credere, flessuoso virgulto, soavissima fanciulla,
 che ti dico di andarcene per paura della gente;
 lo giuro per il mio santo Teodoro, il grande apelate:
 non si accorgeranno di noi e qui non ci circonderanno,
 895 ma ti dico anche: quanti vorranno che vengano pure nella pianura,
 allora vedrai chi è il giovane che ami e mi amerai di più
 e allora vedrai il giovane guerriero, che il mondo non possiede».

Allora la fanciulla dice al giovane:
 «Ora per te, mio signore, rinnego i miei genitori
 900 e i miei bei fratelli e tutta la mia grande ricchezza
 e ti seguo perché ti desidero grandemente,
 Dio ti trovi, mio signore, se mi farai del male».

Pianse il giovane e così le giura:
 «Signore Dio che ami gli uomini, che hai creato i tempi,
 905 se mai penserò di arrecarti dolore,
 mi facciano a pezzi le bestie feroci
 che io non goda della mia govinezza e del mio straordinario valore
 e non sia sepolto come cristiano e non abbia gloria,
 che io non riceva la benedizione di mia madre
 910 e non mi goda il tuo grandissimo amore,
 se mai io pensi di rattristarti,
 ma anche tu bada alle stesse cose, alla tua serietà.
 Smuoviti, mia fanciulla, incamminiamoci».

Subito saltò giù per la bassa porticina,
 915 balzò su di lui e si avvinghiò a lui.
 Egli la accolse sulla parte anteriore della sella,
 stretti, dolcemente si baciaron come era giusto
 e si mettono in cammino, lieti si avviano.
 Il giovane si voltò, urlando forte:
 920 «Benedicimi, signor stratego, insieme a tua figlia».
 Quello non appena sentì ciò e il rumore del moro,
 urlava a gran voce: «Ho perso mia figlia!
 Guerrieri di Licandos, guerrieri della guardia,
 venite in aiuto contro il bastardo, ha preso mia figlia!»
 925 E quante stelle vi sono nel cielo e foglie negli alberi,
 e quanti uccellini bevono nel lago Ikea
 altrettante furono le selle gettate sui cavalli.
 Quanti lo riconobbero mettevano la sella e poi la levavano,
 quanti non lo riconoscevano saltavano, montavano a cavallo.
 930 Il saraceno Sudalis, inoltre, dal posto di guardia più lontano
 superò otto tende e diciotto cortine,
 quaranta cavalli per arrivare al suo;
 portava anche in mano una mazza dalla punta di metallo.
 Concentrò lo sguardo e l'attenzione su Akritis
 935 spronò il suo moro, gli va addosso.
 Non appena lo vide Dighenís dice alla fanciulla:
 «Vedi, bella, il saraceno come ci insegue?
 Ora, mia signora, guarda cosa gli farò».
 Fece scendere la flessuosa fanciulla, la mette a terra;
 940 lui cavalcando si dirige verso quello,
 prende la sua lancia e gli va incontro
 e una volta di fronte gli disse: «Saraceno, prendimi».
 Gli diede un colpo di lancia sulla parte anteriore della sella
 e subito uccise lui e il suo cavallo.
 945 Subito saltò giù e prese la ragazza.
 Velocemente giunsero a cavallo altri trecento guerrieri,
 alcuni indossavano cotte di maglia, altri la corazza,
 vi erano anche in mezzo cavalieri provenienti da Eraclea;
 gridavano, facevano gran rumore, suscitavano tumulto
 950 e lì lo raggiunsero in un pascolo.
 Si girò il giovane, così parla alla fanciulla:
 «Vedi, mia bella fanciulla, quanta gente ci insegue?»
 Non appena sentì ciò le sembrò che lo dicesse per paura
 e piangendo gli diceva con cuore angosciato:
 955 «Lasciami, mio bel signore, abbandonami che io muoia;
 io sola ho fatto il male, che io sola ne paghi le conseguenze!
 tu hai un bel moro, salva te stesso».
 Allora il giovane le dice queste parole:
 «E giusto ciò che dici, mia fanciulla, mia dolce compagnia?
 960 Quanto ti ho detto è perché tu veda quanta gente ci insegue,

e non possa rimproverarmi domani di averti rubato,
 e perché veda chi è il giovane che ami e possa amarmi ancora di più».

La prese e la mise su una roccia;
 girò le redini e si dirige verso quelli,
 965 ne isolò uno e lo colpì con la spada
 e divise in due lui e il suo cavallo.

Non appena quelli che seguivano videro, tornarono indietro,
 il giovane somigliava ad un bel falco bianco,
 quando dà la caccia a una pernice ed entra dentro una foresta:
 970 fu così che il giovane li fece disperdere.

Cinque di loro si staccarono ed erano i fratelli di lei,
 avanzarono a cavallo e si diressero verso la fanciulla
 e il giovane stette attento che non prendessero la fanciulla,
 balzò loro vicino e li fece indietreggiare
 e quelli di nuovo girarono e andarono verso la fanciulla.

975 Allora di nuovo Dighenís, nel vedere i giovani,
 veloce prese la mazza e andò loro incontro;
 ne isola uno e gli dà un colpo di mazza;
 a quella vista, gli altri lì gli rendono omaggio.

Il loro padre, lo stratego, li raggiunse lì
 980 piangendo e lamentandosi
 non appena Dighenís lo vide, incrociò strettamente le mani
 e rese omaggio a lui suo signore e suocero
 e, nel rendergli omaggio, senti che gli dice:

985 «Benedicimi, signore stratego, insieme a tua figlia
 e vedi di non addolorarti, hai preso infatti un bravo genero;
 se pure girassi il mondo non potresti trovarne uno migliore.
 E se vuoi, padre stratego, che io ti presti servizio,
 allora ti accorgerai, mio signore, che genero hai preso»,

Allora lo stratego fa questo discorso:
 990 «Ti ringrazio, buon Dio, per l'indicibile provvidenza
 e per l'amore che hai mostrato verso di me,
 poiché ho avuto un buon genero, quale il mondo non ha.

Torna, bel giovane, dai tuoi suoceri
 per prendere anche la tua dote, trecento centenari
 995 ché sono già divisi da quelli dei suoi fratelli;
 e ancora per la bellezza che vediamo in lei
 ti do la mia ricchezza, tre libbre di centenari
 e collane tutte di oro, che ha da parte di sua madre,
 che possa vederti la stratega e l'anima sua gioire

1000 sì che possiamo benedirti e quindi tornarcene».

Di rimando il giovane così gli rispose:
 «Se vuoi, suocero, che celebriamo le nozze,
 Venite voi a casa mia con mia suocera
 ci benediranno e poi ritorneremo

1005 e verremo a casa tua, a casa dei miei suoceri,
 che possa vederci la stratega e la sua anima gioire.

Se, poi, tu non vuoi venire, ecco io vado:
 prendo tua figlia e vado a casa dei miei genitori;
 lascia che i miei cognati abbiano la dote:
 1010 prendo solo la fanciulla e di niente altro ho bisogno».

Allora il giovane monta a cavallo
 e a cavallo va verso la fanciulla.
 E allora lo stratego
 piange infatti e si lamenta, non riesce a rassegnarsi,
 1015 si mette a sedere e lamenta il rapimento della fanciulla.

Girano le redini, vanno a casa
 e allora la stratega
 piange infatti e si lamenta, non riesce a rassegnarsi,
 piangendo e lamentandosi diceva allo stratego:
 1020 «Come mai ci capitò che prese nostra figlia?
 meglio se lo avessimo saputo e fosse stato con la nostra volontà,
 l'avremmo accompagnata come si deve e si merita
 e ora non ci brucerebbe il ratto della ragazza,
 dovremo sopportare questo dolore per gli anni della nostra vita
 1025 ché per tutta la vita ci brucerà il dolore di lei,
per come se ne va da sola».

Akritis, gioendo insieme alla sua amata,
 lì la abbracciò presso le gelide fonti,
 prese la fanciulla e va a casa dei suoi genitori.
 1030 Prima che arrivasse a casa, suo padre se ne rese conto
 e mise molte sentinelle ad attenderlo,
 e non appena vedono arrivare il meraviglioso Akritis,
 subito lo zio e il padre montarono a cavallo
 e tutta la sua famiglia e trecento giovani guerrieri.

1035 Alcuni suonavano i timpani, altri cantavano
 e vanno verso la fanciulla.....
 la fanciulla, alla vista della folla e di tanta moltitudine,
 ne ebbe molta paura
 E tremando diceva a colui che quanto mai desiderava:

1040 «Se, mio signore, sono estranei sicuramente ci divideranno».

Allora il giovane così dice alla fanciulla:
 «Quello è tuo suocero e viene da noi».

La flessuosa fanciulla ne fu molto lieta
 e piano piano diceva a colui che quanto mai desiderava:
 1045 «Perché non hai dato ascolto a mio padre e non sei tornato indietro?
 Ora avrei le mie ancelle e le mie suppellettili,
 tutti i miei parenti e tua suocera
 e anche, tuo padre conoscerebbe la mia gloria».

Allora il giovane tali cose dice alla fanciulla:
 1050 «Mio padre conosce bene tuo padre
 Non lo criticherà per questo, perché siamo soli».

Sei cavalli seguivano per il rapimento della fanciulla
 ed erano da donna e molto belle le loro redini e le loro selle.

1055 Suo padre scese da cavallo e li baciava tutti e due
 e pone sulle loro teste corone tutte d'oro
 ed invoca il Signore e gli rivolge preghiere:
 « Il Signore onnipotente vi benedica,
 colui che ha fondato la terra e il cielo e ha dato un confine al mare
 ed ha collocato una colonna di fuoco nel mezzo delle acque,
 1060 vi renda degni di godere gli anni della vostra vita».
 Mise a sedere la fanciulla sulla sella ornata di perle
 e il seguito monta a cavallo augurando lunga vita.
 Le piante sbocciavano, le montagne diventavano più alte
 e le stelle si sporgevano per vedere quella gioia.
 1065 Con grande emozione, con grande seguito,
 giunse nella sua casa, nella casa paterna,
 e la madre e il padre di lui benedirono entrambi.
 Ed Eros esaudì tutte le sue speranze;
 tutti i voleri e i desideri
 1070 di Eros voluttuoso, gioiosamente compiono.
 Il suocero di Akritis, quell'ammirevole uomo,
 dopo aver salutato Akritis, suo genero,
 partì diretto a casa, pianse molto,
 preparò doni per mandarglieli:
 1075 dalla Siria dodici leopardi scelti,
 dodici muli con selle e redini tinte di porpora
 e ornamenti d'oro, e inoltre dieci nutrici
 e dodici guardie del corpo nere per il suo servizio.
 La sua dote raggiunse le trecento migliaia di monete.
 1080 E ancora icone tutte di smalto dei tre arcangeli
 che avevano gemme inestimabili, rubini e giacinti.
 E la spada di Cosroe, quella famosa.
 Gli diedero anche un leone addomesticato,
 e la fanciulla ne fu contenta ed anche il giovane Akritis.
 1085 Il matrimonio durò per tre interi mesi;
 dopo che i tre mesi furono trascorsi
 lo stratego soddisfatto torna a casa sua.
 Il giovane godeva insieme alla sua bella.
 nei prati, dove erano alberi dalla fitta ombra
 1090 e le acque più fresche, solo con la sua bella.
 Nel mezzo della strada mentre camminavano,
 arrivò a Dighenís la voce di un drago.
 Ma il Signore non voleva che egli si perdesse.

Le imprese di Dighenís: la difesa della moglie, Maximú

1095 Il meraviglioso Kappadoce Basilio Akritis,
 dopo che rapì la fanciulla dalla sua casa paterna,
 andò a casa sua e i due si amarono.

1097 Giunse la morte, i suoi genitori morirono
1097α e solo rimse insieme alla sua amata.
Uscì Dighenís a fare una passeggiata.
..... insieme alla sua amata.

1100 Il drago gli andò incontro e lo pressava
E allora Dighenís cosí dice al drago:
«Se vuoi, lottiamo pure o prendiamoci a colpi di mazza;
sono sempre pronto, e vieni dove vuoi».

1105 Di nuovo mi mostrò la sua coda di drago
e tali parole mi dice per impaurirmi:
«Akritis non voglio affatto te né sperimentarmi con te,
non combatteremo, si vada piuttosto al rapimento;
aspetta un momento, giovane, che prendo la tua bella,
1110 altrimenti, la tua giovinezza inganna, potresti perdere la tua vita».
Non appena ebbe detto queste parole, mentre parlava con me,
cambia aspetto, mi mostra tre teste:
quella al centro di serpente, del drago della gehèna.
Allorché udii la minaccia e quello che disse,
1115 il mio animo si allarmò e subito ne fui terrorizzato.
Ma Dio onnipotente non vuole mandarmi in rovina:
avevo la mia spada al fianco sinistro;
feci scendere da cavallo la mia amata, la metto giù
sguainai la spada
e lì per lì, con un sol colpo di spada, taglio le tre teste insieme;
la polvere del drago si innalzò come grande colonna.

1120

La fanciulla rise, lo gradì molto
e per quella gioia la fanciulla rise di nuovo.
Il sibilo del drago e la risata della mia bella
1125 un grande leone udi dal mezzo del canneto;
udii il rumore della coda, martellava le sue costole,
e uscì dal canneto come un mare in tempesta.
Non appena la belva vide me e la mia bella,
rizzò le coda e martellava le sue costole,
1130 intorbidi gli occhi, vuole sbranarci.
Allora la fanciulla perse ogni speranza
E cosí mi disse guardando la belva:
«Sta' attento, mio bel signore, che il leone non ci sbrani».
Scendo dal mio letto, esco dalla tenda;
1135 subito presi la spada e gli andai incontro.
Mi affannavo a sorprenderlo da ogni lato
e quello aveva l'intenzione di aggredirmi;
piegò verso l'alto la coda e venne contro di me.
Gli diedi un colpo di spada sul dorso

1140 e la sua testa si infilò nella palude.
 Prendo la fanciulla, la conduco nella mia tenda
 e la fanciulla così mi dice, così mi prega:
 «Rallegrati della mia bellezza, del tuo immenso valore,
 prendi il tuo liuto e suonalo un po',
 1145 poiché, bello, sono senza forze per la paura delle bestie
 e il mio cuore si è inasprito per il sangue delle belve».

Presi il mio liuto per suonare un po',
 e subito anche la flessuosa fanciulla intonava un canto:
 «Ringrazio gli Amori, mi diedero un uomo bello,
 1150 per guardarlo, per gioire negli anni della mia vita».

Dal suono della bandura e dal canto della fanciulla
 un'eco giunse nelle colline, i monti risuonavano.
 Gli apelati ammirano la gioia della fanciulla;
 venne loro il desiderio di rapirla
 1155 e da lontano, con insolenza, gridano a gran voce:
 «Abbandona, bello, la flessuosa fanciulla e salva te stesso;
 accontentati di averla baciata ed abbracciata,
 non ti inganni la tua giovinezza sì da perdere la vita».

La fanciulla non appena vide lo stuolo e si rese conto di quanti erano,
 1160 che erano trecento apelati
 ed avevano buone armi, cavalli bardati per il combattimento,
 ed erano armati di tutto punto e forniti di corazza,
 credette a quelle parole e così mi diceva:
 «Ohimè, signore mio bello, è sicuro che ci dividono
 1165oggi l'uno dall'altra».

Stringendomi forte mi baciò e così mi parlava:
 «Mio signore, baciamoci per la separazione».

Piangendo infatti mi diceva con cuore affranto:
 «Oggi ci separiamo, chi può rassegnarsi a ciò?»
 1170 Allora io risi e dico alla fanciulla:
 «È giusto ciò che dici, fanciulla? Così mi parli?
 Dio ci ha unito, gli uomini non possono separarci.
 Dammi, bionda, la corazza, dammi anche la mia mazza
 e guarda, signora e padrona, cosa farò loro».

1175 Subito presi la mazza e andai loro incontro,
 quelli mi colpivano e i colpi volavano
 e quanti ne colpivo tanti furono i morti,
 e la terra li disfece, già puniti nell'anima.
 Vi era una grande nuvola di polvere, una tempesta.

1180 Quanti allora ne fuggirono, non riuscii a vederli
 per questi mi dispiace
 e il dolore sarà sepolto con me e ne ho tristezza
 perché quando mi riscaldai non trovai dove colpire.
 Allora smisi di preoccuparmi dello scontro;

1185 mi volto, cerco intorno con lo sguardo la mia amata:
 la vedo, sedeva sul letto

e mi abbassai le maniche e vado verso di lei.
 Quella scese e venne verso di me;
 mi portava acqua fresca pensando che fossi stanco,
 1190 io le parlai e così mi dice:
 «Bevi l'acqua, mio signore, perché molto ti sei affaticato».
 ed io di rimando le dico:
 «Bella, se non ho trovato nessuno che mi abbia messo alle strette,
 che mi si sia accostato e mi abbia riempito di colpi,
 1195 come vuoi che mi sia affaticato se non ve ne era bisogno?
 Ma va' nella mia tenda e portami di che cambiarmi,
 ciò che indosso lo ho insudiciato nel sangue degli uomini».
 La fanciulla va nella tenda per portarmi di che cambiarmi
 ed io trovai l'ombra di un albero e mi appoggiai ai piedi.
 1200 Mentre la flessuosa fanciulla andava per portarmi di che cambiarmi
 tre cavalieri risalivano lungo il fiume.
 Il primo era un giovane, un palicari sbarbatello
 e l'altro era tosato, un vecchio armato,
 quello più lontano aveva la barba come una corona.
 1205 I tre contemporaneamente si fermarono e così mi dicevano:
 «Sono passati da qui apelati, giovane?»
 Io non ebbi paura di alzarmi loro incontro
 o di nascondere loro un po' il mio valore;
 mi siedo e racconto loro degli apelati:
 1210 «Signori, essi vennero da me per la mia bella
 ed io, poiché mi dicevano di lasciarla
 proprio quando avevo di lei desiderio infinito e grande
 e con me non avevo armi, né un solo cavallo,
 con la benedizione di mia madre, a piedi, andai contro di loro
 1215 e il danno che ne ebbero non deve restarvi nascosto».
 Subito i tre trovarono strano ciò che avevano appena udito;
 si guardarono fra loro e si dicevano:
 «Che costui non sia quello che chiamano Dighenís Akritis?
 Suvvia che uno di noi lo metta alla prova
 1220 e subito ci accerteremo se ci dice la verità».
 Uno di loro mi disse, credo quello che consideravano il capo,
 «Quelli che cerchiamo e di cui chiediamo,
 sono trecento con le corazze e armati;
 vediamo invece che tu sei solo, a piedi con i gambali
 1225 e con un semplice mantello: come avresti potuto volgerli in fuga?
 Ma se dici il vero, come affermi e come ti vanti,
 scegli uno fra noi, quello che vuoi e decidi,
 perché venga contro di te, prendetevi a colpi di mazza
 e allora sapremo che ci dici il vero».
 1230 Subito balzai in piedi e mi misi innanzi a loro
 e tali parole dissi loro, non per vanteria:
 «Per Cristo Signore, che tutto il creato teme,
 da quando cominciai a combattere non andai contro uno solo:

andai contro mille e contro quattromila
 1235 ed erano tutti armati e con le corazze,
 e avevano belle armi, cavalli bardati per il combattimento,
 ed ora dovrò combattere contro uno solo?
 Suvvia, scendete da cavallo e venite in tre contro uno solo,
 se poi non accettate, venite a cavallo».

1240 Uno di loro mi disse, quello, credo, che consideravano il capo,
 il vecchio Filopappús, il primo apelate:
 «Queste cose a me non devi dirle, per averne noi condanna
 e domani tu vantartene,
 ché apelati eccellenti sono quelli che ti combattono:

1245 io sono Filopappús, quelli Kínnamos e Ghiannakis».

Rapidamente saltò giù dal suo cavallo
 sguaina la spada e subito scese
 per darmi un colpo di mazza
 e mentre prendo la mia spada dai piedi dell'albero

1250 mi diede un colpo di spada sullo scudo,
 il vecchio era forte e la sua arma nuova
 e mi restò in mano solo l'impugnatura;
 i rottami dello scudo caddero davanti a me.

Allora gli gridarono: « Filopappús, un altro!»

1255 Ma non fui d'accordo che mi colpisse una seconda volta;
 indietreggiai un po' e gli do un colpo di mazza
 e in una volta caddero le armi da tutte e due le mani
 e gemette, lacrimò il vecchio e si allontana.

Gli altri due si affrettarono a venirmi addosso
 1260 e allora conobbi una lotta di vaLenti palicari:
 in uno scambio di colpi mi scontrai con Ghiannakis
 e, nel continuo girarmi, con Kínnamos, il Leone.

Rivolsi la mia attenzione a lui, perché non mi colpisse di nascosto,
 e gettai una voce da lontano alla mia bella:

1265 «Ora, bella mia, lascia perdere le cose fresche e candide
 e portami l'armatuta, quella corta, per tenetla in mano
 e farli fuggire al più presto davanti a me».

Ma quella tramò contro di me e mi porta una veste;
 in gran fretta me la avvolgo attorno alla mano

1270 e vado verso di loro.

Isolai Ghiannakis, per metterlo alla prova,
 e quello mi scrutava, per darmi un colpo di spada,
 gli diedi un colpo di rovescio sul braccio
 e la sua spada cadde e la sua mano cedette

1275 e il meraviglioso Ghiannakis cadde supino.

Accortosi di ciò Kínnamos salta a cavallo,
 mi si avventa contro, per darmi un colpo di spada;
 diedi un gran colpo di mazza aL cavallo sulla testa
 e insieme aL cavaliere caddero davanti a me.

1280 Gli dicevo di alzarsi di nuovo e di non giacere:

«Levati in piedi, Kínnamos: steso in terra non ti colpisco;
 via rimettiti in sesto e, se vuoi, vieni qua di nuovo».
 In fretta si rialza, monta a cavallo
 afferrò la sua lancia, si girò in modo risoluto
 1285 e subito si avventò per darmi un colpo di lancia;
 feci cadere la sua lancia dal cavallo a terra
 e si fracassò il suo gomito sul campo come un vasetto di argilla.
 Gli dicevo di alzarsi, di non giacere:
 «Alzati da lì, Kínnamos: steso per terra non ti colpisco».
 1290 Filopappús, ancora in terra, nel vedere ciò si stupisce:
 «Il Signore Dio benedì il tuo eccezionale valore,
 che tu sia degno di godere gli anni della tua vita;
 e se non ti dispiace e non ti adiri,
 comanda di venire e di stare con te
 1295 e di avverti come capo di tutti gli eserciti
 e degli apelati,
 di fare spedizioni dove ci ordini
 e che tu possa andare in giro con la tua amata».
 Allora gli dissi provocandolo:
 1300 «Svegliati, Filopappús, non sognare.
 Sono figlio unico e solo voglio andare,
 ho preso una sola fanciulla e non ho bisogno di nuLLa.
 Mai ebbi l'abitudine di compiere prodezze con altri.
 Prendi i tuoi soldati e i tuoi bei guerrieri
 1305 andate, cacciate come sapete fare
 e io e la mia mazza ce ne andiamo insieme
 ché gli uomini non possono dividere chi il Signore unì;
 come Dio è nei cieli e governa il mondo,
 l'uomo non può dividere me dalla mia amata.
 1310 Ora, se ancora volete mettermi alla prova,
 andate e adunate apelati inesperti,
 che non mi hanno sperimentato e non mi riconoscono,
 io qui vi aspetterò ed attenderò
 e avrò i cavalli e tutte le mie armi
 1315 e allora sì che vi renderete conto come colpisco anche a cavallo»,
 Filopappús prese i due guerrieri
 e da lì se ne andarono da dove erano venuti.
 Si allontanarono dunque di un miglio
 e i tre si riunirono e si fermarono in un posto;
 1320 si fermarono, riflettono e l'un l'altro si dicono:
 «Come ci è accaduto che il nostro valore ha subito disonore?
 Sul fiume Eufrate, sotto Samosata,
 cinquemila ci trovarono e non ci dispersero
 ancora resistemmo loro, nessuno fu stordito;
 1325 e questo da solo come era, a piedi con i gambali
 e con il solo vestito, come ha potuto volgerci in fuga?
 [E allora il vecchio senti cosa dice loro]

Costui non è un uomo di questo mondo;
 non teme le ferite, non teme le spade!
 1330 Egli è una belva feroce e vigila sul suo territorio».

Il vecchio Filopappús di rimando dice queste cose:
 «Tutte queste cose che dite ci servono solo per conforto
 ma io vidi un bel giovane, quale il mondo non possiede,
 non gli manca nulla, è ben messo.

1335 Queste cose Dio gli diede: ha una grande bellezza
 e ancor più valore
 e coraggio ferino al di là di ogni credere.
 È stato per noi un bene
 che non vi fossero uomini e stessero li a deriderci.

1340 Il buon nome che abbiamo avuto dagli apelati
 oggi lo abbiamo distrutto e non abbiamo che farcene.
 Ora, se ascoltate le mie parole e accondiscendete al mio volere,
 non sottovalutiamo quanto accaduto sicché non prenda l'abitudine
 di impedirci di compiere ancora prodezze.

1345 Suvvia facciamo fumo affinché gli apelati vengano,
 facciamo molto fumo e se sono vivi tornano;
 forse, pur essendosene vantato, non li ha uccisi».

Vanno sulla montagna e mandano il segnale
 e accendono fuochi per tre interi giorni, non comparve nessuno.

1350 Allora i due apelati, Kínnamos e Ghiannakis,
 così si rivolgono al vecchio Filopappús:
 «Molte volte ci hai sperimentato e ci hai trovato valenti;
 visto che ci ha sconfitto, perché cerchi gli altri?
 Andiamo piuttosto da Maximú e pregala

1355 e voglia il cielo che si compiaccia di ascoltarci;
 essa ha un gran seguito, che voglia ascoltarci!
 Lo assaliamo di nascosto e di notte
 e lo puniamo e che non ci avvenga di averne pietà.

Allora Filopappús monta a cavallo,
 1360 da solo fece la strada, giunge da Maximú,
 Nel vederlo Maximú spesso era rimasta turbata;
 mandò Milimitsis e gli andò incontro:
 «Benvenuto, Filopappús, mio falcone mudato!
 Dove hai lasciato i palicari, Ghiannakis e il Leone,

1365 e tu come mai sei giunto solo? Ciò mi turba molto.
 Hai rattristato il mio cuore e mi hai afflitto».

Il vecchio Filopappús le dice parole menzognere:
 «Mi aggiravo tra le montagne e tra le vette dei monti
 osservavo le macchie e le strette gole,

1370 vedevo anche i leoni dentro il canneto
 e mi accorsi dei cervi nel bosco
 e mi apprestavo ad andare a combatterli,
 tu sai bene che non sono pigro;
 quand'ecco arrivare i miei apelati, mi porgono notizie:

1375 la fanciulla che io avevo preso di mira per Ghiannakis,
 la rapì Akritis e si sollazza con lei
 e trovò prati rugiadosi, begli alberi ombrosi
 e ricca caccia, come voleva e desiderava:
 cervi e cinghiali e belle pernici;
 1380 ama la flessuosa fanciulla e gioisce con lei.
 Ma se tu lo vuoi aiutiamo Ghiannakis e il Leone,
 il mirabile Kinnamos, e me che ti prego.
 Vieni, padrona e signora, e mettiamoci al lavoro
 che anche per noi sia possibile trovare aiuto nel tuo favore,
 1385 ché tu non hai rifiutato mai per superbia di darti da fare».

Non appena Maximú udì ciò, dice a voce alta:
 «Filopappús, mi conosci più degli altri
 e puoi ben dire come mi conosci,
 che ovunque ci troviamo mi chiamano;
 1390 guerre, infatti, e minacce e tumulti grandi
 Maximú non li teme, che tutti lo sappiano,
 e ora, Filopappús, vuoi che mi dia da fare?
 Verrò e lo metterò alla prova
 lo pesteremo e prenderemo la fanciulla,
 1395 stancherò i miei cavalieri e l'intero mio esercito
 e se non lo troviamo lì, guarda che grande ingiustizia!
 Ecco ti ubbidisco, vecchio, vengo con te:
 per il grande valore che Dio mi diede,
 se sale in cielo, se corre sulle nuvole,
 1400 se sul mare cammina, la fanciulla non mi sfuggirà».

Chiamò Milimitis, si consulta con Lui:
 «Il vecchio Filopappús ha di nuovo cacciagione
 e ci chiede di andare anche noi insieme a Lui;
 andate raccogliete mille apeLati,
 1405 fra i mille scegliami cento giovani guerrieri,
 che abbiano belle armi, cavalli bardati per il combattimento,
 che siano ben forniti, prendano belle mazze
 e lance eleganti, spade stillanti sangue
 per poter noi raggiungere il giovane guerriero di cui parlano,
 1410 pestarlo e prendere la fanciulla».

Milimitsis fece come gli era stato comandato,
 Maximú li prese e viene verso di me.
 Dopo che si allontanarono di uno, due miglia
 subito i suoi apelati, Kínnamos e Ghiannakis,
 1415 si incamminarono e le andarono incontro:
 «Benvenuta, mia signora, padrona nobilissima;
 Dio ti ha mandata, valore degli apelati».

Allora, voltatasi, Maximú dice agli apelati:
 «Benvenuti i miei palicari, Ghiannakis e il Leone,
 1420 perché siete stati pigri e non siete venuti da me?
 Io sono donna ma non ho evitato di venire qui;

verrò anch'io ad aiutarvi».

Io sempre stavo in guardia e sempre li aspettavo;
do ordini ai miei guerrieri di portare i miei cavalli,
1425 dai cavalli scelgono quattro terribili puledri
che erano anche scrinati alla bizantina.
Li sellai e li imbrigliai
e davanti alla mia tenda pasolavano nel prato,
io stavo a guardare quando sarebbero arrivati
1430 e sentii un gran rumore, forte, di scudi
e dentro di me dicevo: «Sono loro, stanno arrivando».

Vedo Filopappús con Milimitsis,
sto a sentire e dicono parole molto sconvenienti nei miei confronti:
«Cerchiamolo qui dove tiene la fanciulla,
1435 e attacchiamolo, andiamo nel suo covo,
prima che il giovane se ne renda conto e prenda le sue armi».

Voltatosi, il capobanda insulta il vecchio:
«Contro cento scelti mai ebbi paura
e ora contro uno solo starò a guardare?
1440 Con quale faccia potremo presentarci a Maximú?»
Di nascosto li vedevo tranquillamente dirigersi verso di me.
Montai sulla meravigliosa cavalla,
avanzai un po' e mi fermai lì per farmi vedere;
scorgendomi Filopappús si mise in disparte,
1445 capiva bene come lo avrei servito,
e Milimitsis il brigante si lanciò contro di me:
brandiva la lancia, per colpirmi,
ma feci cadere la sua lancia, e gli diedi un colpo di mazza;
impara anche come lo colpì sulle spalle
1450 e lo buttai giù dal cavallo con tutta la sella.
Speravo che si rialzasse e si lanciasse contro di me
..... e li tenevo d'occhio.

Il vecchio, Filopappús, mi venne di lato
e mi diede un colpo di lancia sulle cosce della cavalla,
1455 questa si contraeva molto e scalcìò grandemente,
subito mi girai veloce e lo vedo fuggire
e allora gli gridai da lontano:
«Aspettami, Filopappús, non ti vergogni a fuggire?
Aspetta, ben te ne venga, per darcele e per ridarcele
1460 ché ti ho visto intimidito e come un po' afflitto
ma ora vedo che mi sono ingannato, vecchio, Filopappús mio,
ma ora vedo che hai picchiato sodo e di soppiatto mi irai morso».

Subito mi girai e indossai una corazza,
misi una camicia ben fatta, di tessuto originale di Baghdad,
1465 verde arabo, sulla corazza;
l'orlo era largo un palmo di mano, leoni tutti d'oro,
e i bottoni tutti di smalto, con perle,
Mi girai e li vidi tutti da lontano,

1470 avanzavano e guardavano, come è naturale
 e brandivano le lance e venivano verso di me,
 in fretta balzai e presi una sella;
 sello un puledro meraviglioso, un puledro tosato,
 bizantino, molto bello, di quattro anni;
 lo sellai, gli misi le briglie e lo montai
 1475 e ordinai alla mia bella
 che si spostasse da lì, che scendesse un poco,
 per vedere, per osservare cosa avrei fatto;
 le parlai, così le consigliai:
 «Mia bella e meravigliosa, fiore degli Amori,
 1480 per quanti possano aggredirmi, bada di non gridare,
 che io non senta la tua vocina e, nel preoccuparmi di te,
 non mi accorga che stanno per darmi un colpo di spada o di mazza
 e che non siano colti dal desiderio e vengano da te».
 mi fermai su una rupe
 1485 conficcai la mia lancia e stetti a guardare
 quando sarebbero arrivati da me Kínnamos e Ghiannakis,
 e con loro era Maximú, trionfante.
 Montava un cavallo, era molto bello:
 la criniera e la sua coda tinte di henné,
 1490 i suoi quattro zoccoli rivestiti d'argento,
 le briglie tessute con fiori d'oro.
 Il suo abbigliamento era meraviglioso, singolare:
 indossa un'armatura d'argento, con pietre preziose,
 l'elmo era decorato di smalto, straordinario,
 1495 con il frontale d'oro, con il cordone d'oro;
 gli schinieri di castoro ornati di perle
 e le scarpe ricamate d'oro,
 le suole erano ornate di smalto e i tacchi con pietre.
 A piedi le stavano a fianco da un lato e dall'altro
 1500 e li riconobbi dai cavalli e dall'abbigliamento:
 erano, infatti, Filopappús, Kínnamos e Ghiannakis
 e lo straordinario Líandros insieme a Milimitsis.
 Quando tutti si furono avvicinati alla riva del fiume
 allora, voltatisi, Maximú diceva al vecchio:
 1505 «Dove è il suo esercito che combatterò
 e dove sono i suoi cavalieri, dove sono gli arditi
 che combatterò?»
 Il vecchio Filopappús diceva a Maximú:
 «Vedi quel giovane guerriero che sta fermo sulla rupe
 1510 e che si appoggia all'asta che ha piantato?
 Aspetta che ci lanciamo tutti contro di lui,
 sebbene sia solo non ha per niente paura di noi
 Se trova un posto per lanciarsi nella mischia in mezzo a noi,
 come un falco chiaro, quando si lancia sulla caccia
 1515 e stende le sue ali e uccide gli uccelli,

così sarà se si volge contro noi, che non ci capiti.
 Ma aspettiamo e stiamo a guardarlo
 circondiamolo e che non monti a cavallo;
 se sale a cavallo, riesce a respingerci».

1520 Allora Maximú, la prostituta, insulta il vecchio:
 «Va' via di qui, vecchio rabbioso, figlio della malora;
 per l'avanzare della vecchiaia il tuo culo si è raggrinzito.
 Credevo che avesse un esercito e giovani arditi
 E ho preso il mio esercito e sono venuta a combattere.

1525 Io da sola sono in grado di andare contro lui,
 di tagliargli la testa e portarla qui a voi,
 di prendere la fanciulla e portarla qui a voi,
 di esaudire il vostro desiderio e portarla qui
 e voi non vi affaticate».

1530 Subito si mise a correre, voleva attraversare il fiume,
 ed io le gridai voce da lontano:
 «Fermati lì, Maximú, non passare da questa parte!
 Agli uomini tocca attraversare, non alle donne.
 Attraverserò il fiume al posto tuo

1535 per darti ciò che ti spetta, come meriti».

Incitai il mio cavallo grigio per attraversare il fiume,
 ma in piena e torbida era l'acqua del fiume
 e il mio grigio cadde e vi si infilò fino al collo;
 il Signore mandò un albero nel mezzo del fiume

1540 e se non avesse avuto l'albero da afferrare, Akritis sarebbe annegato.
 Non appena Maximú vide ciò, scese verso di me;
 brandiva la lancia, per darmi un colpo di lancia
 e io subito feci cadere la sua lancia
 e in breve feci cadere la mazza, dicevo a Maximú:

1545 «Ho pietà della tua bellezza, signora, guarda di non correre rischi;
 ma darò un colpo di mazza al tuo cavallo
 e dal colpo, Maximú, ti accorgerai con chi hai a che fare».

Diedi un colpo di mazza al cavallo sulla groppa
 e quel meraviglioso cavallo cadde sulla schiena.

1550 Allora di nuovo Maximú così mi prega:
 «Giovane signore, abbi timore di Dio e quindi scusami,
 che portino di nuovo un cavallo, perché ci salga sopra
 e tu possa conoscere, giovane, il mio valore».

Le consento di montare a cavallo

1555 e, se vi ha provato gusto, di cimentarsi nuovamente.

Chiamò Líandros e le porta un cavallo,
 monta a cavallo e prende una lancia
 e da lontano mi gridava: «Sei qui ti vedo, Akritis!»

Allungava la lancia, per darmi un colpo di lancia.

1560 Diedi un colpo di spada al suo cavallo sulla testa;
 le due parti si aprirono e caddero subito
 e anche la sella, molto bella, era tutta deformata,

e rimase Maximú, a piedi, da far pietà nel campo.
 Baciava la mia scarpa e così mi pregava:

1565 «Signore, abbi timore di Dio, scusami di nuovo
 per questa stupidità
 ché fui istruita da uomini folli e senza senno
 tu solo vincimi, che nessun altro mi abbia».

Allora io così risposi a Maximú:

1570 «Per Dio, Maximú, il tuo desiderio non è realizzabile;
 la fanciulla che io amo è nobile;
 possiede infatti infinita ricchezza e parenti gloriosi,
 fratelli molto amabili, fratelli ricchi,
 e tutti rifiutò e venne con me

1575 Dio, signore di tutte le cose, solo lui può separarci.
 Se poi ti spinge la voglia di fare l'amore, te lo farò fare».
 Scesi dal mio moro e mi libero delle armi
 e velocemente feci ciò di cui Maximú aveva voglia;
 dopo che feci ciò a Maximú, la prostituta,

1580 subito montai a cavallo e mi diressi verso la fanciulla.
 Ebbene ascolta cosa dico a lei, virgulto flessuoso:
 «Hai visto, occhi miei belli, che impresa gloriosa ho compiuto?»
 Allora la fanciulla senti cosa mi dice:
 «Ti ho visto, occhi miei belli, luce dei miei occhi,
 come combattesti da solo tutti gli apelati,
 e quando da solo affrontasti la giovane Maximú;
 nello stretto guado e nel profondo ruscello,
 molto a lungo ti sei attardato: credo che tu l'abbia posseduta».

Allora così parlo a lei, virgulto flessuoso:

1590 «Non appena diedi al suo cavallo l'ultimo colpo di mazza,
 cadde Maximú giù dal cavallo;
 ed era anche la sella, molto bella, tutta deformata,
 e credimi, fanciulla flessuosa, che ti dico la verità:
 molto ho compianto i suoi due cavalli».

1595 Allora la fanciulla rise molto,
 mi abbracciò stretto, dolcemente, non smetteva di baciarmi;
 e così quindi dico alla fanciulla:
 «Nel rovinare Maximú le procurai tre sciagure:
 la prima che la possedetti, la seconda che è stata umiliata,
 la terza e peggiore che perse il suo valore
 e disonorata viene allontanata da Milimitsis».

1600 E il povero Líandros, tutto mortificato,
 e gli altri cento giovani guerrieri di Maximú
 e il meraviglioso Kínnamos, e anche il signor Ghiannakis

1605 e altri cento apelati e il vecchio Filopappús
 si dileguarono tutti per paura di Akritis,
 che non li sorprendesse lì e facesse a tutti loro del male.

Il ritiro nel castello e la morte

La gioventù ha sempre il piacere della donna
e molto viene attratta dalla ricchezza e dalla gloria:
1610 tutto realizzò Dighenís Akritis.
Era ovunque famoso per grandi imprese,
da Oriente ad Occidente
raccontavano infatti di lui in tutto il mondo.
Dopo che tutto l'ecumene ebbe paura di lui,
1615 ed ebbe assoggettato molti emiri e Arabi
e ucciso molti capi di briganti e tutti gli apelati,
dopo che non si preoccupò più di combattere
e non ebbe alcun pensiero per altri piaceri,
sembrò bene al giovane abitare in una pianura.
1620 Esplorò tutta la zona vicino al fiume
e non trovò luogo gradito in cui potesse abitare Akritis,
scelse, quindi, di abitare sul fiume Eufrate
e come voleva e desiderava costruì anche il castello.
Percorse su e giù tutta la zona del fiume:
1625 fra i pascoli c'era un mucchio di alberi
e tutto intorno begli alberi ombrosi si innalzavano,
acque molto belle scendevano dai monti
e appariva il luogo molto bello come un paradiso.
Deviò il fiume da quella pianura
1630 e fece un luogo bellissimo e un bel giardino
e fece un recinto e un bel luogo.
Costruì mura splendide, munite di torri
e il rivestimento esterno di marmo si vede da lontano,
molto bello, singolare, diverso da tutti.
1635 [E ai piedi dell'albero zampilla una fonte]
Sbarrò le quattro diramazioni del fiume,
irriga le pendici del monte e lo percorre tutto.
Costruì molte piscine, decorate con figure di smalto,
per irrigare con queste i luoghi chiusi
1640 e fece meravigliosi vivai di pesci.
..... a casa dell'emiro
e portarono l'albero di balsamo che viene dalla terra d'Egitto,
e piantarono palme in quel paradiso.
Le foglie del balsamo sono verdi e rosso il fiore
1645 e la radice é un palmo di mano e tutta odorosa di aloé
..... il suo frutto ha un aroma prezioso
e i suoi rami sono rossi e amorevolmente intrecciati
ed esce dalla sua radice acqua molto fredda,
profuma come acqua di rose e illanguidisce gli uomini.
1650 Fece un cortile meraviglioso, una piscina bellissima,
e davanti ... alberi profumati.
Fece anche un piano superiore, un portico in alto,

lo circondò tutto intorno a giro
 ponendovi animali tuni d'oro e d'argento,
 1655 leoni, leopardi e aquile, pernici e Nereidi,
 versano dalla bocca e dalle ali
 acqua pura, cristallina, acqua profumata,
 e attraverso questi entra nelle bellissime piscine.
 Appese gabbie d'oro ai rami dell'albero,
 1660 contengono bei pappagalli e cantano e dicono:
 «Sii felice, Akritis, sii felice insieme alla tua amata».
 Costruì un ponte ben fatto sull'Eufrate;
 lo regge una sola arcata da un estremo all'altro
 e costruì quattro archi sopra il ponte,
 1665 con una cupola, meravigliosa, di marmi bianchi;
 la reggono colonne molto ben fatte, verdi, bellissime
 e sotto vi mise il suo sepolcro,
 affinché subito vi fosse messo il suo corpo di giovane.
 Ascoltate, ammirate la tomba del giovane,
 ché era da ammirare grandemente, più delle altre,
 più di quella di colui che regnò nel regno di Persia;
 1670

costruì una tomba di ingegnosa fattura e bellissima
 dove fu sepolta la sua regina a Parasógardon.
 Questa meravigliosa e bellissima tomba infatti,
 1675 non credete, signori, che sia inesistente,
 ma siate del tutto sicuri che è vera,
 ché certo per tutto è stato detto il vero.
 Non solo per la morte,
 prima, per la sua tomba, dico il vero.
 1680 Accanto alla stanza da letto, davanti la piscina,
 all'ombra di un albero c'è un bel letto:
 le basi erano smeraldi e le tavole cristallo
 e i piedi tutti d'oro, con pietre preziose.
 Nel mezzo del letto stesa una seta turchina,
 1685 vi sta sopra un tappeto di seta arabo
 e ancora sopra una stoffa, turchina con strisce verdi
 e una trapunta con le Nereidi d'oro
 e sopra sta coricato Dighenís appoggiato di fianco.
 Davanti alle sue ginocchia siede la sua amata,
 1690 intorno a lui stanno trecento palicari
 e i trecento sono belli e sono vestiti di rosso;
 impugnano spade ornate di pietre preziose e stanno davantio a lui,
 tutti loro aveva come guardie nelle strette gole
 e difendevano la Romania dai popoli barbari.
 1695 Come uccelli bellissimi quando smettono di volare
 Offrono un battito d'ali bellissimo al meraviglioso Dighenís.
 Poiché tutte le cose belle di questo universo illusorio

La morte domina e Ade acquista,
 arrivò anche il giorno di Dighenís Akritis.
 1700 Consapevoli piangete Dighenís Akritis
 e testimoni piangete dal profondo del cuore
 la disgrazia che avviene, spettacolo e dolore.
 Da quando fu creato questo ingannevole mondo,
 in tutte le stirpi non si è visto nessuno
 1705 quale questo giovane, il meraviglioso Akritis,
 né per valore, né per gloria, né per fama, né per ricchezza.
 Oggi muore e scompare dal mondo,
 cadde infatti in una malattia mortale e muore.
 Puntò i gomiti sul cuscino
 1710 e parlava ai suoi guerrieri, così ordinava loro:
 «Ricordate, miei giovani palicari, i campi dell'Arabia,
 che erano campi secchi e molto caldi,
 quando ci circondarono gli Arabi armati
 voi non eravate subito tutti armati
 1715 e i trecento mi circondarono e mi misero nel mezzo
 e finché voi non montaste a cavallo, li dispersi tutti.
 Un'altra volta, miei guerrieri, avete assistito ad un altro grande
 spettacolo:
 nello stretto guado del fiume Eufrate
 1720 vi era un fitto canneto e un luogo rugiadoso;
 lì piantai la mia tenda per fermarci un poco
 e dopo che ci fermammo, pensammo di divertirvi
 e tutti voi correste nel fiume.
 Ma sopraggiunsero venti leoni insieme alle leonesse,
 1725 si tiravano dietro i leoncini tutti concitati.
 Non appena li vedeste, giovani, subito fuggiste tutti,
 lasciate me solo contro le belve,
 e avete visto come scesi da cavallo, con la mazza andai loro incontro.
 Due leoni vennero verso di me per sbranarmi
 1730 e non appena diedi alla leonessa un colpo sulla testa
 i leoni si rifugiarono nel canneto.
 Ma per Dio, miei guerrieri, vi dico la verità:
 per il terribile mistero che incombe su di me,
 non volli mai la vostra morte;
 1735 questo vi ho ricordato, perché vi ricordiate di me.
 In altre occasioni non eravate presenti, io da solo le affrontavo,
 e io solo badai a voi e alla mia bella.
 E ancora, nella mia tenda quanti apelati vennero,
 quante tempeste sopportai nei gravi pericoli
 1740 e quanti vollero rapirmela,
 la stupenda, graziosissima, bella amata mia,
 fin dall'inizio quando venne dalla sua casa paterna.
 Io e lei soli camminiamo insieme
 e un drago ci parla dal mezzo del canneto,

1745 aveva assunto le sembianze di un palicari attraente e bello;
 fuoco e fiamme gettò dalla sua bocca
 e ferocemente mi disse che l'avrebbe presa
 e mi avrebbe sbranato.
 Ma Dio onnipotente e padrone di tutte le cose,
 1750 lui stesso ci aiutò, e non mi fece niente di male.
 Avete visto, miei palicari, come fui messo alla prova da solo,
 voi vi trovavate altrove e non eravate con me.
 Questo ancora di giusto vi dico e vi consiglio:
 abbiate sempre in mente il pensiero della morte,
 1755 abbiate tutti un amore infinito per il mondo
 e Dio onnipotente, che regge il creato,
 lui stesso vi accompagni nella grande impresa,
 ci saremo tutti nel terribile giorno
 che giudica le azioni
 1760 E ciascuno pagherà il fio dei suoi comportamenti,
 Dio misericordioso non vi separi.
 A ciascuno di voi trecento lascio un cavallo,
 tre corazze e una spada,
 a ciascuno di voi trecento lascio una mazza.
 1765 Ancora questo vi dico, ancora perché vi ricordate di me:
 non andate, guerrieri miei, da nessun altro signore,
 perché non troverete nel mondo un altro Akritis».

Dopo che ebbe finito di fare tutti questi doni,
 vide un angelo di fuoco che scendeva dal cielo;
 1770 non appena Dighenís lo vide, tremò grandemente
 e chiamò la sua bella per vedere la visione:
 «Vedi, bella, l'angelo che viene a prendermi?
 Si sono indebolite le mie mani alla vista dell'angelo,
 si sono indebolite le mie spalle alla vista dell'angelo».

1775 Sostiene di vedere l'angelo e dice alla sua bella:
 «Bella, come hai visto dall'inizio che ci desideravamo
 Oggi, invece, ci separiamo e me ne vado nel mondo
 quello nero, tenebroso, e scendo giù nell'Ade,
 oggi si compie per la morte e vado.

1780 Bella mia, non accusarmi nel mondo di là,
 per timore di trovarci entrambi nel terribile giudizio.
 So, hai da mangiare e bere e lavarti e cambiarti
 E ti lascio molto ricca, di tutto;
 hai un tesoro smisurato, d'argento e d'oro,
 1785 i miei letti sono pieni zeppi di porpore.
 Non desiderasti, mia bella, di prendere un altro,
 ma se lo desideri, desidera l'amore di un altro giovane,
 affinché non tema il pericolo nelle difficili battaglie;
 sempre portami nella mente e non dimenticarmi.

1790 Ricordi e sai, flessuosa fanciulla, le cose passate:
 molti avrebbero voluto uccidermi,

sempre ho dato loro la caccia e feci loro molto di più;
 sottomisi i banditi e tutta la Siria,
 resi i deserti città abitate;
 1795 queste cose feci, bella, per guadagnarti;
 ma sappi che io muoio.
 Caronte certo mette in fuga chi non é mai fuggito,
 Caronte divide me da te amatissima,
 Ade mi porta via, ho molto dolore
 1800 per te infelice, sventutata, vedova.
 Perciò dal profondo del cuore prega Dio,
 prega colui che solo ha compassione e amore per gli uomini,
 affinché si ravveda e lasci stare l'anima mia.
 Se poi il Signore non si commuoverà e vuole che io muoia,
 1805 non puoi sopportare l'ardente sofferenza della vedovanza,
 perché non hai nessuno in questo mondo,
 né padre, né fratelli, né altri che ti protegga».

Quella non appena udì le parole del suo bello,
 subito alzando le mani verso oriente,
 1810 rivolse a Dio parole piene di afflizione:
 «Signore Dio, re di tutto, che creasti i tempi,
 che rafforzasti il cielo e fondasti la terra,
 che l'infinito mare circondasti di sabbia
 e comandasti che i pesci vi prendessero vita,
 1815 che plasmasti anche Adamo dalla tetta ed Eva,
 che piantasti con la mano il dolce paradiso,
 che col Verbo costituisti i monti e le valli,
 che mostrasti la luce e l'aria per me infelicissima,
 che sei sceso del cielo quando hai voluto, Verbo,
 1820/21 e per me ti incarnasti, mio creatore,
 e rendesti madre il cielo immacolato
 nato senza seme
 che soffristi, come hai voluto, e fosti crocefisso, mio Cristo,
 1825 che donasti la resurrezione anche a me che ero caduta,
 fa' risorgere, benevolo, anche il mio signore,
 e, misericordioso, dagli di nuovo la salute, Verbo,
 che io possa non vedere mai la morte del mio amato.
 Come quando resuscitasti Lazzaro, Cristo mio,
 1830 perché vedesti, caritatevole, Marta e Maria
 che piangevano calde lacrime.....
 così anche ora risuscita un giovane lasciato senza speranza
 da tutti i medici, conosciuti e amici
 che ha posto in te tutte le speranze
 1835 e che confida sempre nel tuo aiuto.
 Sì, Signore misericordioso, solo conoscitore dei cuori,
 sì Signore, che volentieri diventasti povero per me,
 che ti sei addossato la mia debolezza volontariamente,
 che con cinque pani nutristi una moltitudine infinita,

1840 non ignorare la preghiera di me indegna
ma manda rapidamente misericordia dal cielo
1842 abbassa il tuo orecchio, signore, ascolta la mia preghiera,
1844 vieni nelle necessità ora, vieni nell'afflizione,
1845 vieni in aiuto di noi che preghiamo
e la tua pietà compia il miracolo per noi, caritatevole.
Fa' risorgere dalla morte, misericordioso, il tuo supplice,
strappa dalla morte un giovane che non si è pentito,
tu stesso infatti dicesti, Signore, di non volere affatto
1850 la morte di un peccatore finché non si sia pentito.
Ora, Dio benevolo, aiuta colui che qui giace
tendi la potente mano come benefattore
e come salvasti Pietro dal pericolo del mare
così anche ora abbi pietà del tuo supplice misero
1855 se no, ti prego, Signore, di far morire prima me;
che non lo veda senza voce, giacere senza respiro,
chiusi gli occhi che aveva così belli;
che non veda le belle mani, che sapevano compiere prodezze
legate a forma di croce, strette come i morti.
1860 Non ignorare, Cristo, le lacrime di me che prego
non permettere che io abbia tanta tristezza
ma prendi l'anima mia prima che avvengano queste cose,
puoi infatti tutto col Verbo, niente ti è impossibile».
Mentre diceva queste cose con molte lacrime,
1865 voltatasi, lo vede improvvisamente agonizzare.
Non potendo sopportare l'infinito dolore,
venne completamente meno sommersa nella pena
e caduta a terra esalò il respiro,
non aveva conosciuto infatti mai l'esistenza del dolore,
e in un solo momento muoiono entrambi.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI

- Alexiou, S., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης, (κατὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἑσκοριάλ) καὶ τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη, Κριτική ἔκδοση, Εἰσαγωγή, Σημειώσεις, Γλωσσάριο, Atene 1985.*
- Hesseling, D. C., *Le roman de Digénis Akritas d'après le manuscrit de Madrid, in «Λαογραφία» III (1912), pagg. 537-604.*
- Legrand, É., *Les exploits de Basile Digénis Akritas, épopée byzantine publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrata, Parigi 1892.*
- *Digenes Akrites, edited with an Introduction, Translation and Commentary by J. Mavrogordato, Oxford 1956.*
- Sathas, K., Legrand, É., *Les exploits de Basile Digénis Akritas, épopée byzantine du dixième siècle d'après le manuscrit de Trébizonde, Parigi 1875.*
- Ioannidis, S., *Ἔπος μεσαιωνικὸν ἐκ τοῦ χειρογράφου Τραπεζοῦντος. Ὁ Βασίλειος Διγενής Ακρίτης ὁ Καππαδόκης, Costantinopoli 1887.*
- Miliarakis, A., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης. Ἐποποιῖα βυζαντινὴ τῆς 10^{ης} ἑκατονταετηρίδος κατὰ τὸ ἐν Ἄνδρῳ ἀνευρεθὲν χειρόγραφον, Atene 1881.*
- Paschalis, D. P., *Οἱ δέκα λόγοι τοῦ Διγενοῦς Ακρίτου, πεζὴ διασκευή, in «Λαογραφία» IX (1926), pagg. 305-440.*
- Lambros, S., *Collection des romans grecs en langue vulgaire et en vers, Parigi 1880, pagg. 11-237.*
- Kalonaros, P. P., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας. Τὰ ἔμμετρα κείμενα, Atene 1941.*
- Trapp, E., *Digenes Akrites. Synoptische Ausgabeder der ältesten Versionen, Vienna 1971.*
- Makis, V. Ch.,

STUDI

- Baud - Bovy, S., *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I Les textes, Parigi 1936, pag. 342.*
- Beaton, R., Kelly, J., Lendari, T., *Πίνακας συμφραζομένων του Διγενή Ακρίτη, Σύνταξη Ε, Iraklio 1995.*
- Beaton, R., *The Medieval Greek Romance, Cambridge University Press 1989.*
- Beaton, R., *Was Digenes Akritis an Oral Poem?, Byzantine and Modern Greek Studies 7 - 1981.*
- Beaton, R., *«Digenes Akrites» and Modern Greek Folk Songs, A reassessment, Byzantion 51 (1981), pag. 24 e segg.*

- Beaton, R., *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge 1980.
- Beck, H.G., *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, Munchen 1971 (trad. in Greco di N. Eideneier, Atene 1988, pagg. 119-168).
- Curschmann, M., *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozess der Episierung, Deutsche Literatur im Mittelalter, Kontakte und Perspektiven (Hugo Khun zum Gedenken)*, Stuttgart, 1979, pp. 85-119.
- *Dighenis Akritis* (versione dell'Escorial); introduzione, testo, traduzione e note al testo a cura di Francesca Rizzo Nervo, Messina 1996.
- Grégoire, H., *Digenis Akritas*, New York 1942.
- H. Eideneier, U. Moening, N. Toufexis, *Θεωρία και πράξη τῶν ἐκδόσεων τῆς ὑστεροβυζαντινῆς δημώδους γραμματείας, Πρακτικὰ τοῦ Διεθνoῦς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi» IVa (Αμβούργο 28-31/01/1999)*, Iraklio 2001.
- Ioannou, G., *Τὰ δημοτικά μας τραγούδια*, (nuova edizione) Atene 1994.
- Jeffreys, E. M. and M. J., "*Imberios and Margaronas*", *Byzantion* 41 (1971), 122-170.
- Jeffreys, M., *Formulas in the Chronicle of the Morea*, *Dumbarton Oaks Papers* 25 (1973), 164-195.
- Jeffreys, M., *The Nature and Origins of the Political Verse*, «*Dumbarton Oaks Papers*» 28, pp. 141-95.
- Jeffreys, M. ed E., *The Traditional Style of Early Greek Demotic Verse*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 5 (1979), 115-139.
- Jeffreys, M., *The literary emergence of vernacular Greek*, *Mosaic* (Manitoba) VIII (1974), pagg. 169-193.
- Kalonaros, P., *Σχέσεις τοῦ ἀκριτικοῦ ἔπους πρὸς τὰ Αἰθιοπικὰ τοῦ Ἡλιοδώρου*, *Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 18, 1943.
- Karaianni, I, *Ὁ Διγενῆς Ἀκριτας τοῦ Ἑσκοριάλ, συμβολή στη μελέτη τοῦ κειμένου (Διατριβὴ ἐπὶ διδακτωρία)*, *Μελέτες στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Φιλολογία* 1, Iannina 1976.
- Kyriakidis, S., *Ἀκριτικαὶ μελέται*, *Miscellanea Mercati* III, *Letteratura e Storia bizantina*, *Studi e testi* 123, pp. 399 ss., Vaticano 1946.
- Kyriakidis, S., *Ἡ γένεσις του νεοελληνικοῦ διστίχου και η αρχή της ισομετρίας μορφῆς και περιεχομένου εν τῇ δημῶδει ποιήσει, Β' ἔκδοσι, Λαογραφία, Παράρτημα 4*, 1947.
- Kyriakidis, S., *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, (introduzione di Kyriakidou - Nestoros, A.), Atene 1978.
- Kyriakidis, S., *Ὁ Διγενῆς Ἀκρίτας, ἀκριτικὰ ἔπη, ἀκριτικὰ τραγούδια, ἀκριτικὴ ζωή*,

Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων 45, Atene 1926; Id., Παρατηρήσεις εἰς τὰ ἀκριτικὰ ἔπη, Λαογραφία 10, 1929.

- Lavagnini, B., *Alle origini del verso politico*, Palermo 1983

- Lavagnini, B., *La letteratura neoellenica*, Milano 1969 (nuova edizione aggiornata).

- Lendari, T., Τόσο κοντὰ καὶ τόσο μακριά: ὁ Διγενὴς καὶ ὁ Λίβιστρος τοῦ χειρογράφου Esc. Ψ IV 22. Μία συγκριτικὴ ἐξέταση, in *Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές καὶ εκδότες, Πρακτικά Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στο Ἰνστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα*, 23-26 Μαΐου 2002, πρὸς τιμὴν των Hans Eideneier καὶ Arnold van Gemert, Iraklio 2005.

- *Libistro e Rodamne, romanzo cavalleresco bizantino*, introduzione e versione italiana di V. Rotolo, Atene 1965.

- Lord, A. B., *The singer of tales*, Cambridge 1960, trad. it. *Il cantore di storie*, Lecce 2005, pagg. 311-329.

- Lüdeke, H., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Εκλογή καὶ μετάφρασις εἰς τὴν Γερμανικὴν*, Parte I, Testi in Greco, Atene 1947.

- Parry, M., *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Parigi 1928.

- Parry, M., *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*, a cura di Adam Parry, Oxford University Press 1971.

- Pertusi, A., *La poesia epica bizantina e la sua formazione: problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del «Digenis Akritas»*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo – 3 aprile 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970 (Quaderno n. 139).

- Peter Mackridge, *The Oxford Colloquium on Orality in Medieval and Modern Greek Poetry*, in *Byzantine and Modern Greek Studies* 14 - 1990.

- Odorico, P., *Digenis Akritas – Poema anonimo bizantino*, Firenze 1995 (traduzione del testo di Grottaferrata a cura di P. Odorico).

- Panajotakis, N., (a cura di), *Origini della letteratura neograeca, Atti del secondo Congresso Internazionale «Neograeca Medii Aevi»* (Venezia 7-10 novembre 1991), Venezia, Istituto Ellenico, 1993.

- Petropoulos, D. A., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Α'- Β'*, Βασική Βιβλιοθήκη, αρ. 47, Atene 1959

- Politis, L., *L'épopée byzantine de Digenis Akritas. Problèmes de la tradition du texte et des rapports*

avec les chansons akritiques, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo – 3 aprile 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970 (Quaderno n. 139).

- Politis, N. G., *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*, Atene 1914.

- Prombonas, I.K., *Ἀκριτικά Α΄*, Atene 1985 (recensione di Stilianos Alexiou in *Ἑλληνικά* 39 (1988), pagg. 189-195).

- Pertusi, A., *La poesia epica bizantina e la sua formazione, Problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del Dighenis Akritas*, Atti del Convegno Internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione, Roma 1969. Accademia Nazionale dei Lincei, Anno 367, 1970, Quaderno 139, p. 481 ss.

- Politis, A., *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, Iraklio 2010.

- *Romanzi cavallereschi bizantini*, a cura di Carolina Cupane, Torino 1995.

- Sifakis, G. M., *Για μια ποιητική του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Iraklio 1988.

- Sifakis, G. M., *Η προφορικότητα στὴ μεσαιωνικὴ δημώδη ἑλληνικὴ γραμματεία: προβλήματα καὶ προτάσεις*, in Panajotakis, 1993, pp. 267-284.

- Spyridakis, G. K., Megas, G. A., Petropoulos, D. A., *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια*, tomo I, Atene 1962 (Accademia di Atene, Pubblicazioni dell'Archivio folklorico, n. 7).