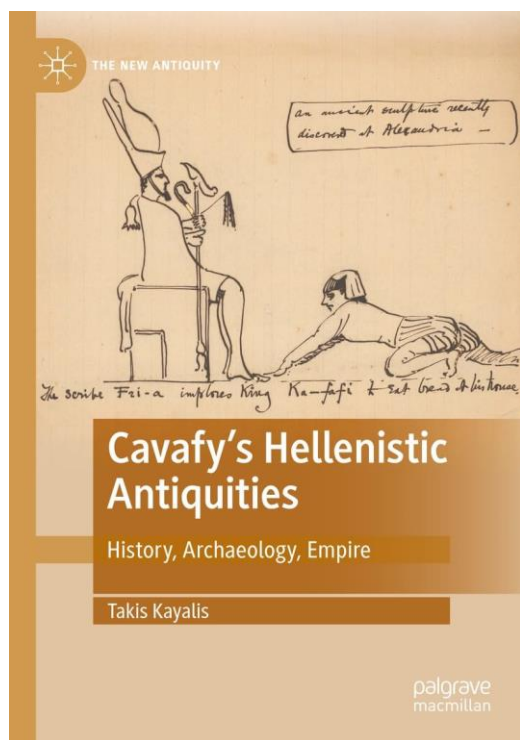


Història, imperi i disig: la mirada de l'antiquari

Vicente Fernández González
Universitat de Màlaga

Traducció: Helena Aguilà Ruzola



Takis Kayalis, *Cavafy's Hellenistic Antiquities. History, Archaeology, Empire*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2023. 281 pàgs.

En aquest llibre, Takis Kayalís —professor de literatura grega moderna a la Universitat Oberta de Grècia i membre del Comitè acadèmic internacional de l'Arxiu Kavafis d'Atenes des de 2017— es proposa fer «una revisió exhaustiva de la poètica històrica i arqueològica de K.P. Kavafis» situant-ne l'obra en el context de les recepcions literària, cultural, política i sexualitzada de l'Antiguitat a finals del segle XIX i començaments del XX, tal com formula en les primeres línies de la introducció que precedeix les tres parts del volum. Un estudi molt acurat, que «presta especial atenció a un conjunt de poemes en els quals [Kavafis] posa en escena lectures d'objectes i de textos hel·lenístics i de l'Antiguitat tardana» i que ha estat possible gràcies a l'accés al material de l'Arxiu Kavafis de la Fundació Onassis, recentment digitalitzat i posat a l'abast del públic, i a la biblioteca personal del poeta. L'objectiu és «rastrear les fonts històriques i erudites específiques de Kavafis, explorar l'ús creatiu i complex que en va fer i situar l'obra en el context de l'ampli espectre de manifestacions intel·lectuals i culturals de l'època, incloent-hi les apropiacions dels clàssics fetes per tal de legitimar el domini colonial britànic i el disig homoeròtic». La identificació de les fonts històriques dels poemes «Orofernes», «Cesarió» i «En el mes d'Athir» permet a

l'autor relacionar la poesia de l'alexandrí amb l'antiquariat i amb l'ús de l'antiguitat dins les xarxes homoeròtiques i homosocials i també dins els discursos identitaris de l'Imperi Britànic. (Els títols i els versos dels poemes de Kavafis esmentats en aquesta recensió corresponen a la traducció catalana recent d'Eusebi Ayensa: *Poesia completa I. Poemes canònics* i *Poesia completa II. Poemes refusats, reservats, inacabats i en prosa*, introducció, traducció i notes d'Eusebi Ayensa, Barcelona: Flâneur, 2024.

Kayalís articula en una nova perspectiva una sèrie d'estudis recents que qüestionen la consideració predominantment hel·lenocèntrica de Kavafis i el descriuen com un poeta de la diàspora grega amb una educació, una cultura i unes maneres clarament britàniques. Uns trets en comú, al cap i a la fi, amb molts escriptors i artistes que van créixer i viure com a súbdits colonials i que, per descomptat —com aclareix Kayalís— «no converteixen Kavafis en un anglòfil des del punt de vista polític, ni en partidari de l'imperialisme britànic, ni en la vida ni en l'art». El desplaçament de perspectives, complex i encisador, que sorgeix quan observem Kavafis estudiant la història hel·lenística dels erudits imperialistes britànics que també estudiaven, utilitzaven i lloaven figures imperials eminents, com lord Cromer —«constructor d'imperi i classicista», en paraules de Lluís Racionero—, és un tema central del llibre.

El poeta alexandrí, explica Kayalís, reivindicava la percepció comuna dels antiquaris com a lectors apassionats de l'Antiguitat, però les seves interpretacions incloïen una dosi abundant d'esteticisme paterià i s'orientaven envers una recuperació d'emocions i de significats específicament homoeròtics, envers el «descobriment» poètic d'antics llegats queer, en els quals va traçar maneres alternatives de sentir, de viure, de pensar i fins i tot de veure l'art o de llegir la literatura. Kavafis va perfeccionar el seu personatge idiosincràtic, el «lector de l'antiguitat» que parla en diversos poemes seus, com ara «Orofernes», «Cesarió» i «En el mes d'Athir». Fusionant la veu autoritzada d'un vell antiquari rondinaire amb la mirada fresca i irreverent que malinterpreta i s'apropia lliurement de monedes i d'inscripcions antigues, el personatge gairebé antiquari de Kavafis expressa, historitza subtilment i legitima els anhels homoeròtics de començaments del segle xx.

La primera part del llibre, titulada «Cavafy reads a coin», inclou tres capítols («Orophernes. Lessons from a Golden Coin», «How to Read an Ancient Coin in the Early 1900s» i «What Is a "Poet-Historian"?») centrats en «Orofernes», un famós poema numismàtic que trobem en els *Veinticinco poemas de Cavafis* (1971) de Joan Ferraté en castellà, però no en els *Poemes de Kavafis* (1962) de Carles Riba. El capítol 2, «Orophernes. Lessons from a Golden Coin», està dedicat a l'estudi del poema «Orofernes». «Aquest que en la tetradracma / sembla mostrar un rostre somrient/ —un rostre bell i delicat— / és Orofernes, fill d'Ariarat»: aquests són els primers versos en la recent traducció catalana d'Eusebi Ayensa. L'encant del poema radica en la delicadesa de Kavafis a l'hora de combinar i de contrastar tres discursos diferents: el reconeixement del valor d'una moneda antiga (una tetradracma) i la percepció estètica del retrat inscrit; una narració extensa sobre la vida i el llegat qüestionable de la figura històrica representada, exposat de manera

oral com un exercici mnemotècnic, tot i manifestar clarament la familiaritat del narrador amb un material acadèmic altament especialitzat; i l'elaborada ficció que Kavafis teixeix per mostrar el refinament sensual del personatge en la seva joventut a Jònia, que atesta la notable impressió que va deixar el retrat de la moneda en el narrador del poema.

Autors antics com Polibi, Diodor de Sicília, Justí, Apià, Livi, Dió Cassi, Ateneu i Elià tendien a representar Orofernes com un individu inepte i corrupte que regnà a la Capadòcia durant un període breu a mitjan segle II aC. Pedro Bádenas de la Peña, en una nota a la seva traducció, el qualifica de «personatge sense escrúpols [...], reietó que va usurpar el tron de Capadòcia» i en fixa el regnat entre els anys 159-157 aC. El poema de Kavafis es basa en una moneda notable d'aquest rei breu, suposadament fill d'Ariarates IV de Capadòcia i d'Antioquis, filla d'Antíoc III el Gran, rei de Síria. La primera versió del poema kavafià és de 1904, tot i que no es va publicar fins a 1916. Kayalís identifica amb una argumentació sòlida com a font original principal d'«Orofernes» l'obra en dos volums *The House of Seleucus* (1902) d'Edwyn Robert Bevan, confirmant la conjectura que va formular per primera vegada Marguerite Yourcenar. La *Histoire des Seleucides* d'Auguste Bouche-Leclercq (1913), suggerida anteriorment com a font, resta exclosa, perquè es va publicar després de la primera redacció del poema (1904). També s'exclouen els catàlegs de monedes de Barclay Head i de W.W. Wroth, atès que, en la primera publicació del poema, Kavafis es refereix a una moneda d'or, un error que el poeta, sens dubte, hauria evitat si hagués tingut com a referència aquests catàlegs, en el quals es diu de manera explícita que era d'argent. Kayalís fins i tot suposa que li va assenyalar l'error el seu amic E. J. Forsdyke, més tard director del Museu Britànic, que, a més, potser va ser el model del personatge de l'antiquari creat per l'alexandrí. Així doncs, conclou Kayalís, el poeta devia consultar en un segon moment una guia del British Museum —publicada a Londres el 1897 i conservada també a la biblioteca personal de l'alexandrí—, que documenta l'existència de tetradracmes d'argent amb l'efígie d'Orofernes de Capadòcia, i després va modificar consegüentment el poema. Els arxius i la biblioteca del poeta demostren que, a més de *The House of Seleucus*, Kavafis va utilitzar el *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (1880) de William Smith, un llibre que, juntament amb l'obra de Bevan, també va consultar com a font per a altres poemes.

En el capítol 3, a part d'«Orofernes», Kayalís s'ocupa d'altres poemes kavafians basats en monedes, imatges i objectes antics, com «Filhel·lè», «Tomba de Lanes» i «Fabricant de craters», i s'endinsa en la lectura estètica de la moneda hel·lenística. Tant «Orofernes» com «Filhel·lè» i «Monedes» mostren l'atracció de Kavafis per les peces petites, generadores de la il·lusió tàctil que podem tenir l'antiguitat al palmell de la mà i entrar en contacte directe amb la persona representada a l'efígie de l'anvers. La sensació d'immediatesa es reforça gràcies a una impressió d'autenticitat, ja que, a diferència d'altres restes antigues, les monedes no són sotmeses a treballs de restauració. Kayalís vincula aquesta visió de les monedes —que ja havia atret altres escriptors— amb la pràctica de l'antiquariat, una manera idiosincràtica, personal i empàtica de connectar amb l'antiguitat, percebuda com una sèrie d'imatges que esperen ser ordenades per transmetre el seu relat. Kavafis escriu

els poemes numismàtics en el moment de l'emersió de la numismàtica com a disciplina científica i de l'apogeu del col·leccionisme públic i privat de monedes. La fisiognomonia, o fisiognomònica, una altra disciplina amb pretensions científiques en auge durant aquella època, va donar un nou impuls, impregnat de moralisme, a l'estudi antiquari de les monedes. Al cap i a la fi, és una tendència vinculada a la difusió de la fotografia: la moneda és especialment interessant perquè l'efígie és percebuda com un retrat, com una fotografia antiga, com una representació fidel del monarca. En el poema de Kavafis, el narrador, que ignora amb audàcia qualsevol rastre de la historicitat de la moneda, que mira el retrat d'Orofernes com un rostre emergit miraculosament a la superfície des de les profunditats del temps i se sent captivat per l'encant estètic del gravat, es basa en una llarga tradició d'interpretacions d'antiquari de retrats de monedes antigues i de lectures fisiognomòniques de cares i d'imatges. Ambdues perspectives conviuen en l'època del poeta i sovint se superposaven i es fusionaven, però és evident que Kavafis no llegeix el retrat de la moneda com ho hauria fet un antiquari o un fisiognomista tradicional i que, per descomptat, no en comparteix els valors.

Kayalís recorda que el poeta no va veure la moneda d'Orofernes com un objecte material dins la vitrina d'un museu; no la va tenir a les mans com a visitant d'una col·lecció privada, ni la va trobar en una publicació numismàtica acompanyada de documentació o d'uns comentaris que inevitablement n'haurien ressaltat l'aspecte material. Tot el que va veure Kavafis va ser un retrat del jove governant en una fotografia de l'anvers de la moneda que il·lustrava l'estudi de Bevan. Al temps del poeta, les fotografies es consideraven imatges objectives que representaven d'una manera autèntica les persones o les coses. A Kavafis no li interessava el valor artístic de la fotografia, sinó la capacitat que tenia d'oferir impressions precises de figures humanes que més tard serien un ajut per a la memòria, la fantasia i l'art. L'efígie d'Orofernes, tal com ha assenyalat Eleni Papargyriou referint-se a la *fotografia obscena* del poema reservat «Així», incita la poesia «a crear un altre testimoni tangible de l'existència de l'home representat i a salvar-ne de l'oblit la sensualitat».

La fisiognomonia sempre conduïa al descobriment d'una sèrie d'elements que podien confirmar els testimonis històrics sobre les virtuts o els defectes de l'individu retratat. Per contra, l'alexandrí utilitza la confrontació tradicional del retrat de la moneda amb la biografia de la figura retratada per evidenciar les discrepàncies i les incompatibilitats entre aquestes dues classes de testimoni en lloc de ressaltar-ne els factors convergents. Subratlla la diferència entre el seu «rostre bell i delicat i la seva gràcia poètica», que obren i tanquen el poema, i el seu caràcter molt menys agraiat, que es mostra en el cos del poema. Els valors que la mirada del narrador descobreix en el rostre d'Orofernes revelen un sentit completament diferent de la història i un nivell de compromís emocional que no té res a veure amb les fonts textuais antigues. De fet, l'antinòmia en la qual es fonamenta el poema no és entre l'Art i la Història, com han suggerit, per exemple, Kostiou, Mackridge i Jusdanis, sinó entre dues percepcions diferents de la història. Basant-se en l'examen antiquari de les monedes com a testimoni històric amb un valor equivalent al de les fonts

textuals, i investint aquesta percepció amb la validesa cultural fisiognomònica i fotogràfica dels retrats de monedes com a portadors de la veritat, el poema presenta dues respostes alternatives a la pregunta implícita «qui és Orofernes?». Kavafis juxtaposa la imatge dibuixada pel registre històric i l'efígie de la moneda, que conserva el rastre sensual i estètic d'Orofernes, per la qual el narrador opta clarament en la cloenda del poema. D'aquesta manera, Kavafis s'apropia dels usos de l'antiquariat en la recerca poètica d'antics llegats queer, de maneres alternatives de sentir, de viure, de pensar i fins i tot de veure l'art o de llegir la literatura.

Al quart capítol, l'autor es deté en la manera com Kavafis treballava amb les fonts històriques que consultava. La història de Bevan, explica Kayalís, va servir al poeta com a guia d'una època notablement afí a la sensibilitat moderna, però silenciada i oblidada al llarg dels segles. Li va proporcionar un repositori de temes històrics originals i culturalment rellevants que podia fer seus. I alhora li oferia una valuosa recopilació, una bona anàlisi de les citacions antigues, molt útils per forjar el personatge preferit de l'antiquari, poeta i erudit que descobreix nous significats desxifrant textos obscurs, inscripcions i monedes, de la mateixa manera que Ezra Winston, l'antiquari londinenc, descobreix els significats d'uns objectes que conserva a la seva botiga quan aquests estris reactiven la memòria de Mort Conder, el personatge immortal que dona nom al còmic (1962-1964) escrit per l'argentí Héctor G. Oesterheld i dibuixat per l'uruguaià Alberto Breccia. (La comparació és un parèntesi del recensor.) Un Ezra Winston amb una mirada queer.

Kayalís, que dissectiona les opcions del poeta i les modificacions que va introduir en el material seleccionat, demostra que Kavafis no segueix *fidelment* la font: presenta Orofernes amb simpatia, com a víctima —un nen— d'allò que li passa més que no pas com una persona ingrata i cobdiciosa que actua, maquina i abusa sense escrúpols del poder en benefici propi; d'altra banda, omet qualsevol referència al seu germà Ariarates, que el va succeir en el tron de Capadòcia, mentre que Bevan, Smith i també Mommsen, a la seva *Història de Roma*, en ponderen els mèrits. L'evocació malenconiosa de la fi d'Orofernes, «que potser es va escriure en algun lloc i es va perdre», i la indiferència de la història són variacions sobre el tema de la malenconia de l'antiquari provocada per l'esvaniment del passat en la memòria humana i, sobretot, responen a un qüestionament del puritanisme que de vegades presideix la duresa dels historiadors a l'hora de jutjar personatges que s'immolaren en nom de les passions. Tot i que la història va poder passar per alt l'existència d'aquestes personalitats, ens en romanen «l'empremta de la seva bella joventut» i el «record sensual». Kavafis, que destaca el valor del plaer voyeurista dels retrats de les monedes com a fotografies il·lícites d'aquella època, està interessat a compondre una genealogia pròpia, un martirologi alternatiu, una història diferent.

La segona part, «Cavafy reads inscriptions», inclou dos capítols («“Caesarion” as Palimpsest» i «Reading As Writing: “Athyr”») centrats, respectivament, en els poemes «Cesarió» i «En el mes d'Athir». En el capítol 5, amb una argumentació impecable, Kayalís identifica l'obra *The empire of the Ptolemies* (1895) de J. P. Mahaffy com a font principal de

«Cesarió». El narrador poemàtic, l'antiquari que a «Orofernes» contempla i comenta una moneda, a «Cesarió» llegeix «un recull / d'inscripcions de l'època dels Ptolemeus i una referencia, / breu i insignificant, al rei Cesarió» serveix a Kavafis per compondre una genealogia pròpia d'aquest martirologi alternatiu. Kayalís estudia els antecedents del tractament literari de l'homoerotisme a «Cesarió» i es deté en una col·lecció de poemes francesos que Frederic II de Prússia va fer imprimir en el seu palau de Sans Souci a Postdam el 1750. Uns quants estaven dedicats al seu amic i amant Dietrich von Keyserlingk, al qual anomenava afectuosament Cesarió. Alguns d'aquests poemes van arribar a un públic més ampli el 1900, quan Elisar von Kupffer els va incloure en l'antologia alemanya de poesia homoeròtica mundial que probablement va circular com a reacció a les teories alemanyes contemporànies de la perversió sexual i a la condemna d'Oscar Wilde per sodomia. En una segona antologia, que va compilar al cap de poc temps el poeta socialista i activista homosexual anglès Edward Carpenter, trobem en traducció anglesa dos dels poemes de Frederic a Cesarió extrets de l'antologia de Von Kupffer. E. M. Forster coneixia personalment Carpenter i el tenia en molta estima. Considerant la relació existent entre Forster i Kavafis, sembla poc probable que al poeta se li escapés aquesta antologia.

En l'última part del capítol apareix un nou element: la relació de Kavafis amb el cinema. Als lectors avesats a imaginar-se'l com un antiquari de la vella escola, comenta Kayalís — que ja havia publicat un treball sobre l'afició de Kavafis al cine —, els resultarà difícil creure que el poeta, inicialment, pogués concebre «Cesarió» com a resposta al revisionisme històric italià manifestat en una pel·lícula muda, en la qual reivindiquen els romans que van matar l'últim representant de la dinastia làgida com a precursors dels italians moderns. No obstant això, i malgrat la imatge d'ermità que tenia, Kavafis, sens dubte, estava interessat en el cinema. Sabem, per exemple, que el 1931 va ser membre del jurat d'un concurs de ficció, dramatúrgia teatral i guions cinematogràfics organitzat per la revista alexandrina *Panegyptia*, i un dels últims poemes inacabats, «Abandó» (1930), narra una visita al cine com el començament d'una nit d'amor per a una parella gai: «Una nit, després del cinema i dels deu minuts / que van estar-se al bar...» El periodista Iraklís Lakhanokardis atesta que la pel·lícula italiana *Marcantonio e Cleopatra* (1913) es va mantenir deu setmanes en cartell a la sala Iris, que era al número 13 del carrer Rosette d'Alexandria, a pocs passos del número 17, on Kavafis i el seu germà Pavlos havien viscut uns anys enrere. Això poc abans que Kavafis escrivís la primera versió de «Cesarió» el 1914. I sembla que el poema, especialment en la primera versió, desafia el revisionisme històric italià i reivindica una participació hel·lènica a Egipte. La trama es complica si tenim en compte que en l'època que es va escriure el poema l'imperialisme italià no ocupava tan sols parts del nord d'Àfrica, sinó també el Dodecanès. I encara hi ha una dada més important: a l'Alexandria de Kavafis hi havia una comunitat italiana molt densa, la segona més nombrosa després de la grega entre les minories europees, comunitat que antagonitzava directament amb els grecs en la reivindicació de l'antiguitat hel·lenística egípcia. En un tercer pla, la versió final del poema de Kavafis ofereix la figura perseguida i malenconiosa de Cesarió com un poderós símbol homoeròtic que transmet innòcència,

puresa i una certa dignitat aristocràtica. La victimització de Cesarió desencadena una resposta carregada d'emoció, que sembla restaurar la dignitat del govern hel·lenístic a Egipte en un contrast absolut amb la sexualitat vulgar i els trets de connivència que normalment s'atribueixen al principal ídol cultural heteronormatiu de l'època: la seva mare Cleòpatra.

Les trenta pàgines del capítol 6 estan dedicades a l'estudi del poema «En el mes d'Athir». En una nota a la seva traducció, Pedro Bádenas de la Peña explica que «Cavafis demostra, en la forma del poema, un alt grau d'erudició i de competència filològica en adoptar el sistema de transcripció i de lectura de les inscripcions en grec antic». Al seu torn, Eusebi Ayensa, en el comentari a aquest poema inclòs en la seva traducció recent de la *Poesia completa* de l'alexandrí, constata que «Kavafis converteix la seva afició per l'epigrafia en matèria poètica per tractar novament el tema per a ell tan car de la mort d'un noi en plena joventut i el desconsol que aquest fet produeix en amics i parents».

En realitat els amics ocupen aquí el lloc dels familiars, el dolor i el dol són seus: «... LL[À]GRIMES, i DOL PER A [NOS]ALTRES, [ELS [A]MICS». Els amics, les xarxes homosocials. L'amistat, amor masculí socialment permisible, idea central a començaments del segle XX en un intent de legitimar l'homosexualitat i les xarxes d'afecte masculines que caracteritzen l'obra del poeta, traductor i assagista John Addington Symonds, la del seu seguidor Edward Carpenter, la de l'antòleg de literatura homoeròtica Elisar von Kupffer i la d'artistes visuals com el fotògraf Wilhelm von Gloeden. L'amistat masculina com a codi del desig homoeròtic, explica Kayalís, en un context en el qual el desig va acompanyat de sentiments profunds: «Em sembla que Lèukios va ser molt estimat», conclou la veu poemàtica que llegeix la inscripció. Una cloenda que reclama validesa, legitimació, a través d'un expert coneixedor de l'antiguitat, d'un antiquari, la persona que llegeix i que, amb una competència filològica completa, restaura la inscripció desgastada. Un antiquari amb una sensibilitat queer, la mateixa persona poemàtica que trobem en «Orofernes» i «Cesarió». Kayalís reconeix en el personatge la influència de l'impressionisme estètic de Walter Pater i l'agudesia de percepció com una característica desenvolupada a partir de la necessitat de reconèixer l'element homoeròtic allà on es troba, perseguint una tradició incerta.

Els dos capítols de la tercera part, «Cavafy's Contexts: Antiquity, Desire, Empire», despleguen un ventall molt ampli de qüestions, que plantegen l'homosexualitat i l'Imperi Britànic com a paràmetres de la creació kavafiana. El capítol 7, «Antique Desires», pretén, com afirma Kayalís, «contextualitzar les representacions poètiques historitzades del desig homoeròtic de Kavafis correlacionant-les amb un conjunt de figuracions intel·lectuals, artístiques i ideològiques actives a començaments del segle XX i en el context de l'Imperi Britànic»: l'aproximació a l'antiguitat grega com una utopia homoeròtica, la qüestió de l'efeminament, percebuda com una amenaça social i política a l'època victoriana, i els valors masculins tradicionals, com ara l'amistat i la milícia, també el patriotisme, que bategaven dins el cor del discurs imperialista, reivindicats a partir d'un cert moment per artistes i crítics homosexuals en cerca d'una legitimació. Llegida en el context d'aquells

debats i recerques intel·lectuals, la poesia de Kavafis adquireix actualitat i ofereix noves perspectives d'interpretació. El capítol conclou amb una correlació entre les representacions històriques de l'homoerotisme de Kavafis, els seus poemes eròtics contemporanis i les exploracions artístiques que va fer en altres mitjans, com el projecte fotogràfic de Wilhelm von Gloeden, un altre artista antiquari. Convé recordar aquí el volum *El amor por los muchachos. Veintitrés poemas homoeróticos de Constantino Kavafis, ilustrados con igual número de fotografías de Wilhelm von Gloeden*, publicat a Madrid el 2016 en edició i traducció de Carlos Sanrune.

L'últim capítol, «At a Slight Angle to the British Empire», un títol molt significatiu, s'endinsa en la relació de Kavafis amb E. M. Forster i se centra especialment en el marc polític que va configurar l'Imperi Britànic per tal d'apropar-se a l'Antiguitat hel·lenística com a àmbit de paral·lelismes. Tant Mahaffy com Bevan, les principals fonts històriques de Kavafis, veien en Roma i en els territoris d'Alexandre una prefiguració de l'Imperi Britànic. Bevan no dubtava a incorporar comentaris sobre l'actualitat de l'imperi en la narració històrica. I Oscar Wilde va criticar Mahaffy, que havia estat professor seu, per utilitzar descaradament l'antiguitat com a mitjà de promoció de la política imperialista. Kayalís mostra que alguns motius kavafians recurrents, com l'hibridisme cultural o l'assimilació i el cosmopolitisme, eren temes rellevants en el pensament imperialista, instruments conceptuals per doblgar el «nacionalisme estret de mires» dels colonitzats. La política d'hibridació amb les poblacions locals d'Alexandre esdevenia un exemple per vincular pacíficament la resistència dels pobles sotmesos. El capítol i el volum conclouen amb una lectura reveladora de «Monedes» —un dels poemes qualificats de «reservats», que Kavafis va escriure el 1920 i no va publicar mai—, en el qual un grec de la diàspora, un *grekós* (Γραικός), com el mateix Kavafis, s'emociona en trobar en un llibre una sèrie d'inscripcions gregues a la cara *bona* d'unes monedes del regne hel·lenístic de Bactriana i de l'Índia. Kayalís rebutja la interpretació nacionalista del poema que de vegades s'ha suggerit i la seva vinculació a la ideologia i els anhels geopolítics del Gran Ideal (Μεγάλη Ιδέα). El *grekós* de Kavafis reivindica un parentiu, es pot sentir orgullós de les seves arrels culturals, però no somia reconquerir un Imperi grec oriental, com feien molts compatriotes seus a Grècia en el moment d'escriure el poema. Els versos de l'alexandrí rebutgen clarament la interpretació nacionalista de les monedes indogregues. La veu parlant sap, com el mateix Kavafis, que és un súbdit colonial, però també és conscient del vincle lingüístic, estètic i emocional privilegiat que manté amb l'hel·lenisme oriental. Aquest vincle és un patrimoni cultural, una preuada herència que promet empoderament i una oportunitat per reforçar la posició dels *grekoí* dins l'Imperi davant la proliferació d'estereotips negatius.

El llibre del professor Kayalís eixampla d'una manera molt notable l'espai de la investigació sobre l'obra del poeta alexandrí amb enfocaments i aportacions procedents d'àmbits molt diversos. La riquesa de les fonts és admirable. Són unes pàgines que atresoren erudició, coneixement, rigor, agudeses crítica i amenitat. I llegir-les és apassionant.