

FRA SATIRA LINGUISTICA E DI COSTUME: LO ΨΕΥΤΟΞΕΝΟΔΟΧΟΣ DI Κ. Π. Una commedia ottocentesca dimenticata

CRISTIANO LUCIANI
UNIVERSITÀ DI ROMA "TOR VERGATA"

Abstract: This paper will examine the linguistic component and innovations of the Nineteenth-century play *Ψευτοξενόδοχος* (*The Fake Innkeeper*) by a certain Κ. Π., in relation to some linguistic satire precedents such as Iakovos Rizos Nerulòs, author of the *Korakistiká* and Dimitrios K. Vyzantios, author of the *Babylonia*. Furthermore, the identification of the author with the famous historian Konstantinos Paparrigopoulos is proposed.

Keywords: Satira linguistica, Teatro neogreco, Vyzantios, Nerulòs, Paparrigopoulos.

1. Una commedia dimenticata

La commedia intitolata *Ψευτοξενόδοχος – Κωμωδία εἰς πράξεις τρεῖς*, che tradurremmo genericamente come *Il locandiere fasullo – Commedia in tre atti*, è stata pubblicata, a quanto pare, in un'unica edizione nel 1859 ad Atene, nella rinomata tipografia di Spyridon Pavlidis (1818-1890).¹ Il suo autore si firma con le iniziali Κ. Π. e la sua identità non viene esplicitata in nessun altro luogo.

¹ Fra le pubblicazioni di questo imprenditore costantinopolitano, che oltre alla tipografia di Vyssis Odòs ad Atene, si cimentò con successo nell'ambito della pasticceria (Γλυκισματοποιεῖον Παυλίδου), possiamo ricordare alcune importanti edizioni realizzate fra il 1858 e il 1862, quando aveva già deciso di rinunciare all'impresa tipografica (avviata nel 1835) in favore della produzione dolciaria (Pikramenu 1991 e Pikramenu- Zampafti 1971):

- 1858: - *Περὶ Μεταρρυθμίσεως τῆς Πόλεως Ἀθηνῶν Γνώμαι Λυσάνδρου Κανταντζόγλου Αρχιτέκτονος, Διευθυντοῦ τοῦ ἐν Ἀθήναις Β. Πολυτεχνείου, Μέλους κατ' ἀξίαν τῆς ἐν Ρώμῃ καλλιτεχνικῆς Ἀκαδημίας τοῦ Ἁγίου Λουκά, τῆς τῶν Μεδιολάνων, Βονωνίας, Πάρμας, τῆς Βασιλικῆς τῶν Βρετανικῶν Αρχιτεκτόνων Ἀκαδημίας, καὶ τοῦ ἐν Ρώμῃ ἀντεπιστέλλοντος Αρχαιολογικοῦ Καθιδρύματος*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Σ. Παυλίδου καὶ Ζ. Γρυπάρη.
- Irving, Washington, *Ὁ Χριστόφορος Κολόμβος ἦτοι Ἱστορία τῆς ζωῆς καὶ τῶν θαλασσοποριῶν αὐτοῦ*, / κατὰ τὸν Οὐασινγκτόνα Ἴρβιγγ. Ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ, ὑπὸ Γ. Α. Ἀριστείδου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Σ. Παυλίδου καὶ Ζ. Γρυπάρη.
- 1859 - *Αρχαιολογικὴ διατριβὴ περὶ τῆς νήσου Ἰθάκης* / ὑπὸ τοῦ Σὶρ Γεωργίου Φ. Βῶεν ἐξελληνισθεῖσα κατὰ τὴν γ' ἔκδοσιν ὑπὸ Π. Β. Α., Ἀθήναι: Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Σ. Παυλίδου.
- *Προφητικὸν ἡμερολόγιον τοῦ διάσημου ἀστρονόμου Καζαμία, μετ' εἰκονογραφιῶν διὰ τὸ ἔτος 1859*, / Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Σ. Παυλίδου.
- *Ὁ ψευτοξενόδοχος: κωμωδία εἰς πράξεις τρεῖς*, ὑπὸ Κ. Π., Ἐν Ἀθήναις, ἔκ τῆς τυπογραφίας Σ. Παυλίδου, (Ὀδὸς Βύσσης, ἀριθ. 815).
- 1860: - Neale, J. M. (John Mason), *Θεοδώρα Φραντζῆ ἢ ἡ πτώσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως* / ὑπὸ τοῦ αἰδεσίμου I. M. Neale, κτλ., μετεφράσθη ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ ὑπὸ Χ. Α. Παρμενίδου, Ἀθήναι: Τύποις Σ. Παυλίδου.

Conservata fra le σπάνιες εκδόσεις dell'Accademia di Atene Ψηφιακὸ ἀποθετήριο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν (con duplice numero di collocazione: 2465 e, più recentemente, 2016)², un'altra copia è registrata presso la Biblioteca Benakis di Atene (n. 6637); cfr. il repertorio di Ghinis, Mexàs 1957, p. 153, n. 7991: «Κωμωδία εἰς πράξεις τρεῖς. Ὑπὸ Κ. Π. Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Σ. Παυλίδου (Ὅδος Βύσσης, ἀριθμ. 815). 1859. Εἰς 8^{ον} μικρόν, φ. ἄ. ἄ. + σ σ. 2 ἄ. ἄ. + 41. ΒΜΠ [Μπενάκειος Βιβλιοθήκη] 6637». L'unica menzione al di fuori dei repertori bibliografici è quella di Kumanudis 1900, vol. 2., p. 1134.: «ψευδοξενόδοχος, ὁ. ὄν(ομα) κωμωδίας ὑπὸ Κ. Π.»,³ in cui tuttavia nel titolo compare la forma sonorizzata *ψευδο-* invece di *μευτο-* come nella pubblicazione originale.

Lo scenario in cui è ambientata la *pièce* è una locanda di Costantinopoli della prima metà dell'Ottocento, nella quale si trovano, a servizio o in qualità di avventori, i seguenti personaggi: Valerios (Βαλέριος), il locandiere; Aspasia (Ἀσπασία), la donna amata da Valerios; Lucia (Λουκία), una cantante lirica italiana; Rosina (Ροζίνα), la cameriera di Lucia; Zopiros (Ζώπυρος) e Popidis (Ποπίδης), clienti greci della locanda; Žavinović (Ζαβίνοβικ) cliente dalla Dalmazia; Kornilios (Κορνήλιος) greco, amministratore della locanda; Larezos (Λαρέζος) il cuoco di Tinos; Agudis (Ἀγούδης), il domestico dell'Eptaneso; Mikès (Μικὲς), il domestico di Chio; Panudis (Πανούδης), il creditore; infine il proprietario della locanda (Οικοδεσπότης) e altri personaggi che presenziano come comparse (amici e parenti di Aspasia), dei gendarmi di polizia e il cane da caccia Thyρ (Θήρ) di Zopiros, che compongono la caotica scena del finale.

2. Sintesi del testo

Forniamo qui di seguito una sintesi dell'intreccio comico, atto per atto e scena per scena, funzionale all'indagine del testo:

2.1. Atto I, scene 1-10

1 Il locandiere Valerios manifesta la sua soddisfazione per il vantaggio che riesce a trarre dal lavoro di locandiere che svolge pur senza un minimo di competenza e senza disporre di capitali (χωρίς νὰ ἦναι τέχνη μου, καὶ χωρὶς νὰ ἔχω κεφάλαια!). Per gestire una locanda a Costantinopoli, dove è ambientata la scena, che altro serve se non mostrare di saperci fare (τέχνη) e un po' di scaltrezza (ἐπιτηδειότης). In fondo, in fatto di commercio, tutto si regge sulla millanteria, sulla menzogna (τὸ ψεῦδος βασιλεύει) e sull'indifferenza verso il prossimo. Ma il vero cruccio emerge a livello sentimentale: il suo amore più volte dichiarato per Aspasia e da lei mai ripagato (πλὴν ὁ ἔρωσ μου πρὸς τὴν Ἀσπασίαν, πρὸς τὴν σκληρὰν ἐκείνην Ἀμαζόνα, ὅστις φλογίζει τὸ στήθος μου· αὐτὸς μὲ βασανίζει, μὲ ταλαιπωρεῖ).

2 In scena si presenta Aspasia (mentre un servitore della locanda, l'eptanesio Agudis, si nasconde dietro una tenda, visto solo dagli spettatori) alla quale Valerios, dopo averle rivelato le sue sofferenze d'amore, chiede se effettivamente anche lei lo riamava. La

1860-1874: - Ἱστορία τοῦ ἐλληνικοῦ ἔθνους: ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῶν νεωτέρων, χάριν τῶν πολλῶν ἐξεργασθεῖσα / ὑπὸ Κ. Παπαρρηγοπούλου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Σ. Παυλίδου.

1862: - Ἀλεξάνδρου Σούτσου, Ἡ Πυρπόλησις τοῦ Συστήματος ἀπὸ τὸν Κανάρην, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Σ. Παυλίδου.

² Reperibile all'indirizzo: <http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/1214> (ultima consultazione: aprile 2023)

³ C'è da aggiungere che nella sua precedente *Συναγωγή* (vd. Kumanudis 1883) il lemma non è ancora registrato.

risposta ambigua di Aspasia (δὲν σὲ ἠρνήθην ποτὲ τὸ ναί, ἀλλ' οὔτε πάλιν τὸ ὄχι) lascia in sospenso Valerios, che vede accrescere il proprio tormento e cerca di attirare maggiore interesse nell'amata offrendole, oltre a promesse di ricchezza, anche dei gioielli e una veste di seta, che lei finge di accettare compiaciuta, cosa che appaga momentaneamente Valerios, il quale si mette persino a stornellare dei suoi versi.

3 Ora esce da dietro la tenda Agudis che nel suo idioma eptanesio (convenzionalmente reso con ricchezza di italianismi) dilleggia il povero Valerios, rifacendogli il verso con una canzoncina scherzosa.

4 Breve scambio di battute fra Valerios e Kornilios, l'amministratore della locanda, al quale viene imputata la cattiva gestione delle merci che Valerios afferma di procurare per i clienti.⁴

5 Il povero Kornilios, rimasto solo sulla scena, mentre confessa nel più profondo sconforto le funambolesche manovre che è stato costretto a mettere in atto a causa dei cronici indebitamenti del suo padrone con i vari fornitori,⁵ viene continuamente reclamato dai clienti della locanda per sevizi vari, ma è disperato (τί νὰ κάμω; Ἔχασα τὰ πασχάλια μου!)⁶ perché non sa più come soddisfare le richieste, se non rimettendo di tasca sua.⁷

6 Scambio di battute fra la cantante lirica italiana Lucia (Lukia) e Aspasia, la quale rivela in confidenza a Lucia di non essere innamorata di Valerios, ma anzi di divertirsi a prenderlo in giro, a illuderlo, solo per permettere a sé, alla sua famiglia e ai suoi amici di vivere a sbafo nella locanda.⁸ Complici nell'atto di voler psicologicamente sottomettere gli uomini creduloni (come dice Lucia: γιατί τὸ ἄνδρα εἶναι λετζέρο καὶ φάτζιλε καὶ πιστεύει ὄφκολα), si compiacciono di essere tra quelle che finalmente hanno "aperto gli occhi" e non si fanno incantare come quelle poche stupidotte (μπουνταλοῦδες) che sono rimaste.

7 È la volta dei due clienti greci, Zopyros e Popidis, che si trovano nella sala grande della locanda seduti davanti alla stufa intenti ad accendere con della paglia e della carta, in mancanza del carbone. I due commentano il fatto di aver scorto Valerios parlottare con tal Floridis per farsi accordare un prestito dietro la garanzia di Lucia. A sua volta Zopyros vuole dichiarare il suo amore per Rosina, la cameriera di Lucia. Nel frattempo, scherzando,

⁴ [Βαλέριος] *Τί λέγεις; Ακόμη προχθές ἔδωσα δέκα γρόσια νὰ πάρετε ἀφ' ὅλα ταῦτα, ἠγόρασα καὶ 3 ὀκάδας κάρβουνα αὐτὰ ὅλα ἐσώθησαν εὐθύς! Πῶς δὲν οἰκονομεῖτε τὰ πράγματα! Ἡ ἀκαταστασία σοῦ εἶναι μεγάλη ν' ἀφίνης τὰ πράγματα ἡμιτελῆ· δὲν ὑποφέρεσαι;*

⁵ *Ὡ τὸν ξεμωλισμένον! Νὰ μὴν αἰσθάνεται τὴν θέσιν του ἀφοῦ καταχρεωστεῖ τὸν κοσμον· ἀφοῦ τὰ τρόφιμα ἠγοράσαμεν ἕως σήμερον μὲ πίστωση, καὶ κανεὶς πλέον ἐξ αὐτῶν τῶν πωλητῶν δὲν μᾶς δίδει, καὶ χρειάζεται καθ' ἡμέραν ν' ἀπατῶμεν νέους διὰ τὰ οἰκονομούμεθα, διότι ὅσα χρήματα λάβη εἰς τὰς χεῖρας τὰ ἐξοδεύει εἰς τὴν ἐρωμένην του, μὲ εὐρίσκει καὶ πταιστήν καὶ μὲ ὑβρίζει ἐνταυτῷ. Τί νὰ σὲ κάμω· ἔχω νὰ λαμβάνω δύο χρόνων μισθούς, ἀλλέως σ' ἐδιόρθωνα ἐγώ.*

⁶ L'espressione "χάνω τὰ πασχάλια μου", che significa "perdersi d'animo, confondersi, dare segni di pazzia", fa capo al sost. medievale πασχάλιον, che indicava una lista di feste mobili dipendenti dalla ricorrenza della Pasqua; cfr. Babiniotis 2009, s.v. "πασχάλιο".

⁷ *Ὡ τὸν ξεμωλισμένον! Νὰ μὴν αἰσθάνεται τὴν θέσιν του ἀφοῦ καταχρεωστεῖ τὸν κοσμον· ἀφοῦ τὰ τρόφιμα ἠγοράσαμεν ἕως σήμερον μὲ πίστωση, καὶ κανεὶς πλέον ἐξ αὐτῶν τῶν πωλητῶν δὲν μᾶς δίδει, καὶ χρειάζεται καθ' ἡμέραν ν' ἀπατῶμεν νέους διὰ τὰ οἰκονομούμεθα, διότι ὅσα χρήματα λάβη εἰς τὰς χεῖρας τὰ ἐξοδεύει εἰς τὴν ἐρωμένην του, μὲ εὐρίσκει καὶ πταιστήν καὶ μὲ ὑβρίζει ἐνταυτῷ. Τί νὰ σὲ κάμω· ἔχω νὰ λαμβάνω δύο χρόνων μισθούς, ἀλλέως σ' ἐδιόρθωνα ἐγώ. ... Ὡ χτυποῦν τὰ κουδούνια ἀφ' ὅλα τὰ δωμάτια! Τί νὰ κάμω; (Πηγαίνει καὶ ἐπιστρέφει) Ἡ θεατρίνα φωνάζει πρόγευμα, ὁ Γερμανὸς καφφέ, ὁ Σκαρλατίδης τσάι, ὁ Μενεχίδης κάρβουνα· τί νὰ κάμω; Ἔχασα τὰ πασχάλια μου! Αὐτὸς ἀνεχώρησε καὶ οὔτε ὀβολὸν δὲν μ' ἄφησε· δὲν ἔχω τί νὰ δώσω πρόγευμα εἰς τὴν θεατρίνα· ἐβαρέθηκα τὴν ζωὴν μου· θὰ τὴν εἰπῶ ἂν θέλῃ ἄς κάμῃ ἐμὲ πρόγευμα νὰ γλυτώσω· (ἐν τοσοῦτῳ κοματιάζει μίαν καθέκλαν μὲ θυμὸν) ἄς δώσω αὐτὰ τὰ κομάτια εἰς τὸν Μενεχίδη, ν' ἀνάψῃ τὴν θερμάστραν του. (Πηγαίνει καὶ ἔρχεται) Ἔχω καὶ 3 γρόσια, ἄς ἀγοράσω καφφέ καὶ γάλα· ἄς βάλω καὶ κόλαν μέσα νὰ περισσεύῃ καὶ μὲ ψάθες καὶ χαρτιά ἄς ἄψω φωτειά, νὰ τὰ βράσω καὶ νὰ τοὺς οἰκονομίσω σήμερον, ἀφοῦ ἔχω νὰ κάμω μὲ ἄνθρωπον ἀναίσθητον.*

⁸ *Ὡ Κυρία Λουκία! Σᾶς εὐχαριστῶ διὰ τὴν καλοσύνην σας· ὁ κυρ Βαλέριος ἠμπορεῖ ν' ἀγαπᾷ ὅσον θέλει· ἐγὼ νὰ τὸν ἀγαπῶ ἢ νὰ τὸν πάρω αὐτὸ δὲν γίνεται ποτέ· τὸν περιπαίζω ὅμως καὶ τὸν κάμνω νὰ ἐλπίζῃ, διὰ τὰ συμφέροντά μου διότι καθὼς γνωρίζεις, καὶ παρακαλῶ νὰ μένουν ἀναμεταξύ μας τὰ λόγια, ἐδῶ κἀθημαί μ' ὄλην μου τὴν οἰκογένειαν καὶ τοὺς φίλους μου ἀκόμη, χωρὶς ἐξοδον· καὶ κάποτε προσποιοῦμαι ὅτι τοῦ ρίπτω ἐν βλέμμα καὶ πάντοτε εὐγαίνω ὠφελιμένη.*

suggeriscono di gettare il locandiere nella stufa per scaldarsi, almeno si renderebbe utile come legna da ardere!⁹ La riflessione conclusiva di Popidis riassume la sciagurata situazione in cui si trovano in quella locanda che va di male in peggio ogni giorno, tanto che ci sarebbe di quella materia per scriverci una commedia!¹⁰

8 La scena mostra una stanza arredata in modo sciatto, ma presentata da Valerios come una delle migliori a un dalmata di nome Žavinović. Agudis, mentre sta nascosto dietro la tenda, ascolta e parla tra sé e sé. È ovvio che il locandiere tenta di avvantaggiarsi da questo nuovo cliente che sembra esigente (pretende un buon servizio, mobilia pregiata, carbone per stufa e del buon cibo) e che, a parole o con espedienti, sarà accontentato da Valerios.¹¹ Questi chiamerà ad arredare alla meglio la stanza da un garzone del tappezziere (che di fatto lascerà incompiuto il lavoro) e intanto si prende la caparra sull'affitto mensile. Agudis commenterà la sorte del nuovo malcapitato («δὲ θὰ σοῦ κάμει τίποτ'ζη, καὶ θὰ σ' ἀφήσῃ νὰ κρεπάρῃς κι ἀπὸ τὸ κρῦο»).

9 Agudis, rimasto solo in scena, intona una canzoncina scherzosa sul tiro che Valerios ha giocato al dalmata.

10 Žavinović chiama ripetutamente il locandiere (confondendo Valerios con Vareljos!) e reclama quanto era stato pattuito in precedenza (la “κοντιτζιόνε”) e lo manda al diavolo.¹² Ma Valerios cerca di calmarlo e lo esorta ad avere pazienza: tutto andrà a posto.

2.2. Atto II, scene 1-5

1 Aspasia rimprovera Valerios per non averle messo a disposizione, secondo i patti, un appartamento separato con della mobilia nuova per sua sorella con il marito, Fataulas (nome parlante che significa “ingordo”), al quale aveva promesso anche di assumerlo come sorvegliante per 1000 grossi al mese. Valerios la rassicura che farà di tutto per mantenere le promesse. Intanto si accorge del cameriere Mikès che stava a origliare di nascosto.

2 Rimasto solo sulla scena Mikès si lamenta delle scrupolose attenzioni che il suo padrone riserva alla donna e ai suoi cari e del misero trattamento che, invece, rivolge a lui, già in credito di otto mensilità, e agli inservienti in generale.

3 Una discussione sul trattamento ricevuto dal locandiere si accende fra gli altri avventori dell'ostello: Žavinović, appena arrivato da cinque giorni, ha concordato per ricevere dei servizi¹³ che puntualmente Valerios ha disatteso e promette di “attaccarlo al muro con un pugno” («ἔρκομαι τώρα εὐρὼ λοκαντιέρε ντόκω γρότομου στὸ μούρη κολήση στὸ μουράγιο»). Interviene il greco Popidis e cerca di placare gli animi, suggerendo intanto di procurarsi alla meglio alcune cose: p. es. una poltrona vecchia e inutilizzata dalla stanza

⁹ [Ποπίδης] (Γελοῦν) Ἐν τοσοῦτῳ κάμνει πολλὴν ψύχρα καὶ ἐπειδὴ κάρβουνα δὲν ἔχει, ἄς ρίψωμεν τὸν ξενοδόχον εἰς τὴν θερμάστραν νὰ θερμανθῶμεν.

¹⁰ Ὡς βλέπεις πότε τὸ ἐν λείπει καὶ πότε τὸ ἄλλο καὶ καθημέραν πηγαίνομεν εἰς τὸ χειρότερον· τῇ ἀληθείᾳ ὅπως τρέχουν τὰ πράγματα εἰς αὐτὸ τὸ ξενοδοχεῖον εἶναι τόσοσιν πολλὰ καὶ ποικίλα, ὥστε παρέχουν ἀρκετὴν ὕλην διὰ νὰ σχηματίσῃ τις μίαν κωμωδίαν, τὸ κακὸν εἶναι ὅτι ὅλα ἀντανακλοῦν εἰς τὸ κεφάλι μας καὶ ἐπὶ τέλος θὰ ἔχωμεν καὶ ἡμεῖς τὸ μέρος μας ὡς πρόσωπα αὐτῆς τῆς κωμωδίας· πρὸς τοῖς ἄλλοις ὁ ξενοδόχος δὲν μᾶς ἀφίνει καὶ εἰς ἡσυχίαν ζητῶν μας καθ' ἡμέραν δάνεια, καὶ τὸ τέλος τοῦ δράματος τὸ προβλέπω δυσάρεστον. Αὐτὸς καθὼς εἶναι τόσοσιν ἐπιτήδειος, θέλει ἀπατήσῃ καὶ ἄλλους νὰ φέρῃ ἐδῶ νὰ κατοικήσωσιν· ἄλλωστε καλῆτερον νὰ ἔχωμεν πολλοὺς συντρόφους τοῦ δράματος.

¹¹ Ἐπειδὴ καὶ πρέπει νὰ τὰ κάμω ὅλα κατὰ τὴν ἀρέσκειάν σας ἀπαιτῶ γρ. 2500 κατὰ μῆνα, καὶ τρία μηνιαῖα προπληρωτέα καθὼς ἔκαμα εἰς ὅλους ἐννοούμενα διὰ τροφὴν καλὴν, καφὲ γάλα τὸ πρωὶ καὶ 8 πιάτα τὸ δεῖπνον, ἐπιπλα ὅπως τὰ θέλετε, κάρβουνα ἄφθονα διὰ σόμπα, καὶ ὑπερεσίαν.

¹² Λοκαντιέρε! Λοκαντιέρε! Σινιόρ Βαρέλι, ἔκω κρῦο! Ἐκω κρῦο! Ἐκω κρῦο! Σόφισα, στείλε καρμπόνι! Εὐγάλα λαιμό μου, φώναζε, φώναζε· νὰ πάρῃ ντιάβολο· ποῦναι κοντιτζιόνε· οὐλο ἄφησε στὸ μέση· ἔλα, κάμε κοντιτζιόνε

¹³ Εἶναι πέντε μέραι ἦρτα· κοντρατάρισα, ταπετζῶρη κάμερα, βάλῃ καλὴ ταπέτο· βάλῃ μομπίλια, σέντια, πολτρώνα βελούτο· βάλῃ κομὸ μὲ μάρμο, ν' ἄκη μέσα βάζο ... πῶς τὸ λέτε... νύκτα... καταλαβαίνετε· ντίνει καταμέρα καρπόνι καὶ σερβίτζιο νετζεσάριο· ἔ μένε καρπόνι ντὲ ἔντοκε κανένα μέρα· ἐγκὼ ἔκοσα κομάτι ἀπὸ καναπέ, ἄναγα σόμπα, γιατί σόφισα ἀπὸ κρῦο· μπάστα κουέστο.

del sig. Menechidis. Il dalmata si sente preso in giro, ma Popidis, comprendendo la situazione, lo esorta a pazientare almeno fino all'uscita di scena e a vedere il comico che c'è nella loro situazione.¹⁴ Intanto sopraggiunge l'amministratore Kornilios e gli viene chiesto che genere di caffè avesse procurato in quella giornata. Neanche lui lo sa; senza avere un soldo, si è dato da fare con gli avanzi del giorno prima, acqua sporca e latte allungato con colla di grano. Di carbone non se ne parla nemmeno, si è arrangiato con paglia e carta per far ardere le stufe.¹⁵ Che colpa ne ha il povero amministratore, conclude Popidis; la locanda ha toccato il fondo e il locandiere è completamente fuori di testa per amore.¹⁶

4 Dallo scambio di battute fra Kornilios, al quale è richiesto un servizio improponibile, data la mancanza di viveri, e Valerios, si rivelano le tecniche di quest'ultimo per procurarsi la merce a credito senza sborsare un quattrino!¹⁷ Ma le giustificazioni, ribatte Kornilios, non persuadono più i venditori a fare credito, ormai hanno capito come funziona il gioco. Valerios esce di scena infuriato per le parole del suo amministratore irrispettoso.

5 Il monologo di Kornilios, rimasto solo, è una apostrofe all'Amore che fa perdere il lume della ragione a tutti e ora, nel momento più cruciale, anche al suo padrone. Ma quello che lo sconforta maggiormente è che ormai dispera anche di ricevere la paga con due anni di arretrati.¹⁸

2.3. Atto III, scene 1-4

1 La situazione è degenerata; ora entrano in gioco il personale della locanda (anzi, non più di una locanda, ma di un "purgatorio" parla Kornilios: «Αὐτὸ δὲν εἶναι πλεόν ξενοδοχεῖον, εἶναι καθαρτήριον»). Agudis, il cameriere del'Eptaneso, d'accordo a mandare a gambe all'aria la locanda, si chiede però come verranno ripagati, visto che il padrone non ha il becco di un quattrino. Mentre anche Larezos, il cuoco di Tino, con un linguaggio quasi incomprensibile, si dispera per non aver visto da tempo il suo compenso e Mikès a sua volta si lamenta per lo stesso motivo, Agudis è risoluto a compiere un'azione esemplare: sbugiardare il nome del padrone ai quattro venti.

2 Larezos, seduto nella cucina davanti al camino, appare sconsolato e avvilito, mentre Valerios gli ordina una cena elaborata e succulenta per gli ospiti che verranno a

¹⁴ Δὲν ἐκατάλαβες, φίλε μου, ὅτι ἐπεριεπλέχθημεν· τώρα χρειάζεται ἕως νὰ ἐκβώμεν ἀπ' αὐτὴν τὴν σκηνήν· ἀλλὰ μ' ὄλον ὅτι ὑποφέρωμεν καὶ δυσαρεστούμεθα κατὰ πᾶσαν στιγμὴν, πλὴν ἡ θέσις μας ἔχει καὶ τὸ κομικόν της· ἄς διασκεδάζωμεν λοιπόν μ' αὐτήν.

¹⁵ [Κορνήλιος] Τί καφφέδες ἔδωσα μὴτ' ἐγὼ δὲν ἠξέρω· ἐκεῖνος ἔλειπεν εἰς τὴν ἐρωμένην του· χρήματα δὲν μ' ἄφησεν, οὔτε εἶχε νὰ μ' ἀφήσῃ, ἐβιάσθη λοιπόν νὰ μεταβράσω τὰ χθεσινὰ καὶ προχθεσινὰ πίτερα τῶν καφφέδων, τὰ ὅποια τί ἄλλο ἤθελε δώσουν εἰμὴ μαῦρον νερόν; Ἡγώρασα καὶ ὀλίγον γάλα· τὸ ἐγέμισα νερόν, ἔβαλα καὶ σίτου κόλαν μέσα διὰ νὰ περισεύσῃ· κάρβουνα δὲν εἶχον· με ψάθες καὶ χαρτιά ἦσα φωτιά, φῦσα φῦσα· καὶ βέβαια θὰ ἐπέταξεν καὶ σκόνῃ καὶ κάθε τι μέσα. Τί νὰ κάμω· ὅ,τι εἶχον, ἔδωσα.

¹⁶ [Ποπίδης] Ἔχει δίκαιον! Τί δικαίωμα ἔχομεν νὰ ἀπαιτῶμεν ἀπὸ τὸν ὑπάλληλον· τὸ κατάστημα, φίλοι μου, παρέλυσεν, ἐφθασεν εἰς τὰ ἔσχατα· δὲν βλέπω πῶς δυνάμεθα πλέον νὰ καθήσωμεν, νὰ στοχασθῶμεν μόνον ἀπὸ τοῦ θὰ λάβωμεν ὅσα μᾶς μένει χρεώσεως, αὐτὸς οὔτ' ὀβολὸν ἔχει πλέον οὔτε μωλὸν, με τὸν ἔρωτα ὀλοτελῶς παραφρόνησε.

¹⁷ [Βαλέριος] Χρήματα! Ὅλον χρήματα με ζητεῖς αὐτὰς τὰς ἡμέρας· τὸ ἔπαθες; Τί νεωτερισμὸς εἶναι αὐτός; Πῶς ἐκάμαμεν ἕως τώρα; Καὶ ἡ τέχνη εἶναι νὰ κάμῃς τὰ πράγματα χωρὶς χρήματα, ὅπως ἐκάμαμεν ἀρχήτερα· πέρνε καθ' ἡμέραν, με συμφωνίαν, νὰ τὰ πληρώσωμεν αὔριον, καὶ πάλιν αὔριον – δι' αὔριον – καὶ μεθαύριον καὶ νὰ πηγαίνῃ ἐμπρός· ἰδοὺ ὁ τρόπος· πῶς κάμνω ἐγὼ ζητῶν συχνὰ δάνεια ἀπὸ τοὺς κατοίκους, διὰ νὰ τὰ πληρώσω αὔριον καὶ πάλιν αὔριον, καὶ οὔτω ποτὲ δὲν ἐπλήρωσα, διότι βαρύνονται πλέον ἀπὸ τοῦ νὰ με τὰ ζητοῦν ὀπίσω.

¹⁸ Αὐτὸς ἐχάθηκε καθὼς βλέπω· ἐκεῖνη τοῦ ἐρούφηξεν ἐντελῶς τὸ μωλὸν του. Ἀνάθεμάσε ἔρωτα καὶ σὺ καὶ τὰ καλά σου! Καλύτερα νὰ κοπῇ ἡ μύτη μου παρὰ νὰ κάμω ποτὲ ἔρωτα· Τὸ σπῆτι του καίεται, καὶ αὐτὸς δὲν τὸ αἰσθάνεται! Αὔριον ἀφοῦ δὲν θὰ ἔχομεν, οὔτε καφφέ νὰ δώσωμεν, οὔτε δεῖπνον, νὰ εἰδῶ τί θὰ κάμῃ. Φαντασθῆτε εἰς ποίαν θέσιν εἶναι ἡ κεφαλή του, ἀφοῦ κόπτει μεγαλορημοσύνας εἰς ἐμὲ τὸν ἴδιον, ὅστις τὸν κρύπτω καθ' ἡμέραν ὀπίσω ἀπὸ τὸ παραπέτασμα, ὁπότε ἔρχονται νὰ τὸν ζητοῦν οἱ ἄπειροι δανεισταί. Αὐτὸς εἶναι χαμένος, βέβαια· ἀλλ' ἐγὼ, ὅστις ἔχω νὰ λαμβάνω δύο χρόνων μισθούς, ἀπὸ τοῦ θὰ τοὺς πάρω; Αὐτὸ σκοτίζει τὸν νοῦν μου περισσότερο.

trovare i clienti del quarto piano. Ma come soddisfare queste richieste, lamenta il cuoco, visto che la dispensa è vuota e manca del tutto il carbone per accendere il fuoco?¹⁹ Valerios, brontolando per la sua incapacità, gli suggerisce di arrangiarsi, come ha sempre fatto anche in precedenza; che razza di cuoco sarebbe, dunque!²⁰ Larezos si inquieta e lo manda al diavolo. Ne nasce un breve ma concitato battibecco, in cui i due sono sul punto di azzuffarsi, ma intervengono dei servitori a trarre fuori Valerios dalla cucina.

3 La scena si apre con la tavola in mezzo alla sala da pranzo apparecchiata solo dei piatti e senza altro indizio di allestimento del pasto. Si avvicinano i vari clienti che denunciano la mancanza di preparazione: non ci sono posate, manca il pane, il vino.²¹ La cantante italiana, Lucia, non può salire sul palco a stomaco vuoto! Žavinović minaccia di andare a mangiare altrove se non si troverà qualcosa nella locanda. Popidis chiede all'amministratore di essere franco: il cibo c'è o non c'è? Nel qual caso si prenderanno le dovute misure. Ovviamente anche Kornilios esprime tutta la propria costernazione e racconta l'episodio della lite fra il cuoco, che ormai è fuggito, e il padrone. Decide poi di scendere in cucina per vedere cosa è rimasto da mangiare e cosa sta facendo Valerios. Intanto Popidis commenta di non essersi mai trovato in una situazione del genere: c'è così tanto materiale inedito da appuntare per la commedia!²² Di ritorno dalla cucina Kornilios riferisce quanto ha visto: il padrone con tanto di grembiule stava tentando di accomodare la cena! Aveva fatto a pezzi una finestra di una stanza per accendere il fuoco, messo insieme delle ossa avanzate (che conteneva con il cane di Zopyros) per farci una zuppa e procurato dei miseri pescetti da un pescatore in cambio un chiavistello di ferro della porta.²³ Tutti rabbriviscono e se ne vanno a mangiare fuori.

4 Questa scena conclusiva è, secondo una consuetudine del teatro comico, una scena corale. Dietro suggerimento di Popidis, che da malcapitato tira le somme di questa vicenda, finita con il tentativo di Valerios di propinare ai suoi clienti delle ossa avanzate (e sbocconcellate dai cani), tutti sono concordi nel farsi dare dal locandiere delle garanzie in cambio della restituzione del denaro e nel lasciare la locanda. Zopyros spiega a Valerios il motivo del dissenso e dell'insoddisfazione di tutta la clientela, ma il locandiere sembra cadere dalle nuvole,²⁴ sorpreso del fatto che si metta in dubbio l'efficienza del suo albergo: "Forse c'è qualche altra locanda come la mia?" – "No, per fortuna", gli ribatte Popidis. Anche l'amministratore esprime la sua opinione, e si meraviglia di come possa aver tirato avanti per ben due anni dovendo mentire a tutti, fornitori, creditori e clienti. Infine esorta il

¹⁹ [Λαρέζος] ... Ποῦ ἔνε κάρβουνα; Ποῦ ἔνε κρέατα; Ποῦ ἔνε ψάρια τζὲ τὸ κάθε χρειάζόμενον; Φερ' μ' ἀποῦλα δεφτὰ νὰ σ' κάμω τὰ φαγιὰ τζὲ τὰ τραπέζια.

²⁰ [Βαλέριος] Ὅλα δύσκολα μοῦ παρρησιάζεις τὰ πράγματα σήμερον, μάστρο Λαρέζο: ἐγὼ δὲν εἶμαι συνηθισμένος ν' ἀκούω τοιαῦτα λόγια· ἀπ' ἐμὲ τὰ προσμένεις ὅλα, τί μάγειρος εἶσε σὺ; Πῶς τὰ οικονομοῦσες ἀρχήτερα, οἰκονομησέ τα καὶ τώρα. Τί δυστυχία εἰς ἐμὲ νὰ ἔχω ὅλο ἀναζήτους ἀνθρώπους! Ἐνῶ ἂν εἶχον ἀνθρώπους καθὼς πρέπει ἤθελεν εἶναι πρῶτον τὸ ξενοδοχεῖον μου. Ὅταν δὲν εἶσαι ἄξιος παρὰ εἶσαι ἓνα ζῶον, τί κάμνεις τὸν μάγειρα;

²¹ [Ζώπυρος] Ἔ, παιδιά, ἡ ὥρα πολὺ ἀπέρασε καὶ μήτε τράπεζαν σωστὴν ἀκόμη δὲν ἐβάλετε! Μόνον τὰ πιάτα βλέπω! Μήτε περούνια οὔτε μαχαίρια· ψομί ὄχι, κρασί ὄχι, τί θὰ εἰπεῖ αὐτό;

²² [Ποπίδης] Προσμένομεν διὰ νὰ τὸ γράψωμεν καὶ αὐτὸ εἰς τὴν κωμωδίαν. Κύριοι δὲν μ' ἔτυχε ποτὲ νὰ εἶδῶ ὅσα εἶδον εἰς αὐτὸ τὸ ξενοδοχεῖον· αὐτὸ εἶναι πρωτότυπον ἀπαραδειγματίστον· ἀφ' ἧς ὄρας ζήμερώσει ἔως νὰ κοιμηθῶμεν τὴν νύκτα, δὲν βλέπομεν εἰμὴ σειρὰν ἀνεγδότην πρωτοτύπων, πλὴν καθὼς φαίνεται ἤλθομεν εἰς τὸ μὴ περαιτέρω.

²³ [Κορνήλιος] (Ἐπιστρέφων) Ἐπῆγα κάτω, τὰ ὅσα δὲ εἶδον βλασφημάτε τα· εὔρηκα τὸν κῆρ Βαλέριον εἰς τὸ μαγειρεῖον, φοροῦντα τὴν προσθέλαν τοῦ μαγειροῦ, καὶ ἔχοντα κομμάτιασμένον ἐν παράθυρον τοῦ κάτω δωματίου, καὶ ἐξ αὐτοῦ ἀναμμένην φωτειάν· συγχρόνως ἔχοντα συναγμένα διάφορα κόκκαλα ἀπὸ τὰ προχθεσινὰ μαγειρεῦματα καὶ παλαιόντα μὲ τὸν μεγάλου σκύλου τοῦ κυρίου Ζωπύρου διὰ νὰ τραβίξῃ ἐν κόκκαλον, τὸ ὅποιον ἐκρατοῦσε ὁ σκύλος εἰς τὰ δόντια του, καὶ οὕτω νὰ βάλῃ ὅλα τὰ κόκκαλα ὁμοῦ νὰ τὰ βράσῃ ἄλλην μίαν φορὰν καὶ ἀπὸ τὸ ζωμίτων νὰ σᾶς κάμη σουπαν· καλὰ δὲ καὶ ἐπῆγα κάτω καὶ τὸν ἔσωσα καὶ ἀπὸ τὸν σκύλον, ὅστις ἤθελε νὰ τὸν καταδαγκάσῃ διότι τοῦ ἄρπαξε τὸ κόκκαλον ἀπὸ τὸ στόμα του· μ' αὐτὴν λοιπὸν τὴν σουπαν, ὁμοῦ καὶ μερικὰ ἄθλια μικρόψαρα τὰ ὅποια ἐπῆρεν ἀπὸ ἓνα ψαρῶ, δῶσας αὐτῶ πρὸς πληρωμὴν ἐν σίδηρον τῆς πόρτας, σκοπεύει νὰ σᾶς κάμη τὸ δεῖπνον καὶ ὀδηγηθῆτε.

²⁴ [Βαλέριος] Ἀπορῶ διὰ τοὺς λόγους σας· καὶ τί σᾶς ἔλειπεν ἔως τώρα; καὶ μήπως ὑπάρχει καὶ δεύτερον ξενοδοχεῖον ὡσὰν τὸ ἐδικόν μου;

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------|----|---|---|---|---|----|---|----|---|---|---|---|---|----|-----|
| I,5 | | | | | | | | 1 | | | | | | 1 | |
| I,6 | | 2 | 2 | | | | | | | | | | | 4 | |
| I,7 | | | | | 3 | 3 | | | | | | | | 6 | |
| I,8 | 6 | | | | | | 5 | | | 1 | | | | 12 | |
| I,9 | | | | | | | | | | 1 | | | | 1 | |
| I,10 | 1 | | | | | | | 1 | | | | | | 2 | |
| II,1 | 3 | 2 | | | | | | | | | 1 | | | 6 | |
| II,2 | | | | | | | | | | | 1 | | | 1 | |
| II,3 | | | | | 1 | 3 | 2 | | | | | | | 6 | |
| II,4 | 5 | | | | | | | 4 | | | | | | 9 | |
| II,5 | | | | | | | | 1 | | | | | | 1 | |
| III,1 | | | | | | | | 2 | 1 | 2 | 1 | | | 6 | |
| III,2 | 4 | | | | | | | | 4 | | | | | 8 | |
| III,3 | | | 1 | | 1 | 3 | 2 | 3 | | | | | | 10 | |
| III,4 | 3 | | | | 2 | 6 | | 2 | 2 | | | 2 | 2 | 1 | 20 |
| TOTALI | 30 | 6 | 3 | 0 | 7 | 15 | 9 | 17 | 7 | 5 | 3 | 2 | 2 | 1 | 107 |

Tabella 1
Sequenza delle battute dei personaggi.

Dalla suindicata tabella si può desumere una certa difformità nella distribuzione delle scene nel corso dei tre atti, i quali appaiono articolati su una *climax discendente* quanto a numero di scene (I atto: 10 scene; II atto: 5 scene; III atto: 4 scene), mentre, per converso, a queste stesse corrisponde un *crescendo* del numero dei personaggi presenti sulla scena: da 1 a 3 nel I e nel II atto; da 2 a 8 nell'ultima scena del III atto (escludendo il cane che accompagna con il suo latrato la confusione finale). Lo spazio per i monologhi è ridotto a 4 casi: Valerios (I,1);²⁷ Kornilios (I,5);²⁸ Mikès (II,2)²⁹ e di nuovo Kornilios (II,5).³⁰

²⁷ «Τί λαμπρὸν ἐπάγγελμα! Δύω ἤδη ἔτη μοὶ φαίνεται ὡς ὄνειρον ὅτ' εἶμαι ξενοδόχος, χωρὶς νὰ ἦναι τέχνη μου, καὶ χωρὶς νὰ ἔχω κεφάλαια! Ἄλλ' ἀφοῦ εἰς τόσα ἄλλα ἐπαγγέλματα δὲν εὐδοκίμησα φορτωθεὶς καὶ χρέη, τί ἄλλο εὐκολώτερον ἠδυνάμην νὰ ἐπιχειρισθῶ, καὶ τί χρειάζονται τὰ κεφάλαια; Χρειάζεται τέχνη καὶ ἐπιτηδειότης, τοιοῦτος εἶν' αὐτὸς ὁ τόπος, τὸ ψεῦδος βασιλεύει· μήπως μ' αὐτὰ τὰ μέσα δὲν ἐπροχώρησα ἕως σήμερον; Καὶ τί με λείπει; Χρεωστῶ; Δὲν με χρεωστοῦν; Μὲ ζητοῦν; Δὲν ζητῶ κανένα· κύριε Βαλέριε ὁ ἕνας, κύριε ξενοδόχε ὁ ἄλλος, ὅλοι μὲ φωνάζουν καὶ με χαιρετοῦν, τί λαμπρὸν ἐπάγγελμα! Καὶ ἤθελον σήμερον θεωρεῖσθαι εὐτυχῆς, πλὴν ὁ ἔρωσ μου πρὸς τὴν Ἀσπασίαν, πρὸς τὴν σκληρὰν ἐκείνην Ἀμαζόνα, ὅστις φλογίζει τὸ στῆθός μου· αὐτὸς μὲ βασανίζει, με ταλαιπωρεῖ, διότι ἀκόμη δὲν ἠτύχησα νὰ κερδίσω τὴν καρδίαν της. Θὰ ὑπομείνω, ὅμως θὰ προσπαθῶ, ἀλλ' ἐπὶ τέλος ἐὰν μὲ ἀπελπίσει, τὸ τί θὰ κάμω εἰς τὸν ἑαυτόν μου, εἶναι θλιβερόν, ἄς ζητήσω, ἄς ζητήσω νὰ εἶπω πάλιν εἰς αὐτὴν τὰ παράπονά μου».

²⁸ Ὡ τὸν ξεμμαλισμένον! Νὰ μὴν αἰσθάνεται τὴν θέσιν του ἀφοῦ καταχρεωστεῖ τὸν κοσμον· ἀφοῦ τὰ τρόφιμα ἠγωνάσαμεν ἕως σήμερον μὲ πίστωσιν, καὶ κανεὶς πλέον ἐξ αὐτῶν τῶν πωλητῶν δὲν μᾶς δίδει, καὶ χρειάζεται καθ' ἡμέραν ν' ἀπατῶμεν νέους διὰ νὰ οἰκονομοῦμεθα, διότι ὅσα χρήματα λάβη εἰς τὰς χεῖρας τὰ ἐξοδεύει εἰς τὴν ἐρωμένην του, με εὕρισκε καὶ πταιστήν καὶ με ὑβρίζει ἐνταυτῶ. Τί νὰ σὲ κάμω· ἔχω νὰ λαμβάνω δύο χρόνων μισθοῦς, ἀλλῶς σ' ἐδιόρθωνα ἐγώ. ... Ὡ χτυποῦν τὰ κουδούνια ἀφ' ὅλα τὰ δωμάτια! Τί νὰ κάμω; (Πηγαίνει καὶ ἐπιστρέφει) Ἡ θεατρίνα φωνάζει πρόγευμα, ὁ Γερμανὸς καφέ, ὁ Σκαρλατίδης τζάι, ὁ Μενεχίδης κάρβουνα· τί νὰ κάμω; Ἔχασα τὰ πασχάλια μου· αὐτὸς ἀνεχώρησε καὶ οὔτε ὀβολὸν δὲν μ' ἄφησε· δὲν ἔχω τί νὰ δώσω πρόγευμα εἰς τὴν θεατρίνα· ἐβαρέθηκα τὴν ζωὴν μου· θὰ τὴν εἰπῶ ἂν θέλῃ ἄς κάμῃ ἐμὲ πρόγευμα νὰ γλυτώσω· (ἐν τοσούτῳ κοματιάζει μίαν καθέκλαν μὲ θυμὸν) ἄς δώσω αὐτὰ τὰ κομμάτια εἰς τὸν Μενεχίδη, ν' ἀνάγῃ τὴν θερμάστραν του. (Πηγαίνει καὶ ἔρχεται) Ἔχω καὶ 3 γρόσια, ἄς

L'elemento di questa commedia che maggiormente balza all'occhio è senz'altro l'impiego dei linguaggi locali (idioletti) che contraddistinguono i vari personaggi. Questa componente, tuttavia, non emerge immediatamente dal titolo, che invece intende connotare la natura ambigua e truffaldina del protagonista, piuttosto che la compresenza di vernacoli cui irridere, come capita nel caso delle commedie *Κορακιστικά* (1813) del fanariota Iacovakis Rizos Nerulòs (1778-1849) e *Βαβυλωνία* (1^a ed. 1836; 2^a ed. 1840) di Dimitrios Konstantinos Katzi Aslanis (1790ca. -1853), detto Vyzantios, per la sua origine costantinopolitana, rispetto alle quali il nostro drammaturgo è in qualche modo, come vedremo, parzialmente debitore.³¹

4. I precedenti satirici

Il teatro comico neogreco annovera illustri precedenti che hanno fatto ricorso all'espedito del plurilinguismo come strumento di equivoco nella comunicazione fra esponenti di diversa estrazione sociale e culturale: ricordiamo qui almeno l'anonimo *Stathis*, il *Katzurbos* di Gheorghios Chortatsis, il *Fortunatos* di Markantonios Foskolos, per rimanere nell'ambito di opere del teatro cretese del XVI e XVII secolo, che fanno leva sui linguaggi diversi dal greco (l'italiano e il latino) per creare e parodiare quel clima di incomprensione che si instaura fra personaggi colti (Pedante, Dottore ecc.) e soggetti di classi inferiori (servi, soldati ecc.); oppure, in area eptanesia, possiamo richiamare la *Κωμωδία τῶν Ψευτογιατρῶν* (*Commedia dei Medici fasulli*), di Savoia Rusmelis (1745) e la gustosa satira del *Chasis* di Dimitrios Guzelis (1795), entrambe tipiche espressioni della Commedia dell'arte occidentale, anche per quel che riguarda la loro (dis-)articolazione degli episodi inscenati.³² Sulle orme della satira linguistica e in ben altro contesto geografico si collocano, come si ricordava, i *Κορακιστικά* di Nerulòs, che bersaglia le

ἀγοράσω καφρὲ καὶ γάλα· ἄς βάλω καὶ κόλαν μέσα νὰ περισσεύῃ καὶ μὲ ψάθες καὶ χαρτιά ἄς ἄψω φωτειά, νὰ τὰ βράσω καὶ νὰ τοὺς οἰκονομίσω σήμερον, ἀφοῦ ἔχω νὰ κάμω μὲ ἄνθρωπον ἀναίσθητον.

²⁹ *Πρωτοδιαόντρου γυιέ! Οὐλα τὰ κάμνης γιὰ τὴν γιabuκλοῦ σου [τὴν ἐρωμένην σου] ὄ,τι καὶ ἂν ἔχῃς δίνεις τα· ἀμ' ἐμὲ τὰ μηνιατικὰ μου γιάντα ἔ μοῦ τὰ πληρώνης ἄματης; [τάχα;] Ἔχεις κατάστασιν λές της· ἔχεις μοῦζες λέωσου ἐγώ, ὁκτὼ μηνιάτικα χροουστεῖς μου ἂ δὲ μοῦ τὰ πλερώσης ὄχονοῦς [τάχιστα] θ' ἀρπάξω γὼ τὰ βραχιόλιατης ἐσοῦρευσε νὼς παρακάθουμου κι ἀκόνα· μὰ ἐδεδέτσι βγάζωσου στη μέση τὲς πομπὲς οὐγοῦ ἴντ' ἀκουα κ' ἐλεγέ της! Νὰ χαρῶ τὴν τζάτζα μου, ντρέπομαι καὶ νὰ τὰ πω· οὐγοῦ! Ἴντα γλυκαντζουριές! Καὶ μὲ ἄλα λόγια ὅσα θέτενε· ἠδοκέτης καὶ λόγο νὰ πάρῃ τὸν γαμπρότης ποστεκάμενο μὲ 1000 τὸ μῆνα· τὴν δὰ κατάλαβα, χαμένο ροῦχο, πὼς χροουστεῖς τῆς Μιχαλοῦς [τρελός]· κι ἔχεις τὰ ψυλὰ ἀνοίκιαστα [χωρὶς μυαλά] ἔν ἔχεις παραδάκι νὰ μαγειρέψωμεν· 'κοὶ δοῦλοι 'πομένουν πεινασμένοι· καὶ γὼ 'χω νὰ λαμβαίνω ὄκτὼ μηνιάτικα καὶ παραδάκι ἔν μπορῶ νὰ πάρω, ποῦ θόλωσεν τὸ μάτιμου, καὶ θες νὰ πάρῃς κι ἄλλονε μὲ 1000 τὸ μῆνα ἴντα θὰ πάρει κι αὐτὸς κι ἐγὼ ἔ ζέρω· ὄχονοῦς καὶ τούμπου, τούμπου [ἴσοδύναμον μὲ τὸ "τὰ μυαλά σου καὶ μὰ λίρα"], ποντικός στην τρύπα ἔν χωρεῖ, ποῦ λὲ ὁ λόγος, καὶ κολοκίνθια σέρνει· ἐμὲ θολον' τὸ μάτιμου ἀφ' τῆ πείνα καὶ σᾶς ν' ἀκούω νὰ κλώθετε [νὰ ὀμιλῆτε ἐρωτικά], ἔρχετέμου νὰ σᾶς γρονθοκοπανίσω διαόντρου κουλούκια. (Fra parentesi quadre le spiegazioni dell'autore in nota).*

³⁰ *Αὐτὸς ἐχάθηκε καθὼς βλέπω· ἐκείνη τοῦ ἐρούφηξεν ἐντελῶς τὸ μυαλὸν του. Ἀνάθεμάσε Ἔρωτα καὶ σὺ καὶ τὰ καλάσου! Καλήτερα νὰ κοπῆ ἢ μύτη μου παρὰ νὰ κάμω ποτὲ ἔρωτα· Τὸ σπῆτι του καίεται, καὶ αὐτὸς δὲν τὸ αἰσθάνεται! Αὔριον ἀφοῦ δὲν θὰ ἔχομεν, οὔτε καφρὲ νὰ δώσωμεν, οὔτε δεῖπνον, νὰ εἶδῶ τί θὰ κάμη. Φαντασθῆτε εἰς ποίαν θέσιν εἶναι ἡ κεφαλὴ του, ἀφοῦ κόπτει μεγαλορημοσύνας εἰς ἐμὲ τὸν ἴδιον, ὅστις τὸν κρύπτω καθ' ἡμέραν ὀπίσω ἀπὸ τὸ παραπέτασμα, ὅποτε ἔρχονται νὰ τὸν ζητοῦν οἱ ἄπειροι δανεισταί. Αὐτὸς εἶναι χαμένος, βέβαια· ἀλλ' ἐγὼ, ὅστις ἔχω νὰ λαμβάνω δύο χρόνων μισθοῦς, ἀπὸ ποῦ θὰ τοὺς πάρω; Αὐτὸ σκοτίζει τὸν νοῦνμου περισσότερον.*

³¹ Per il dramma di Nerulòs ci serviamo dell'edizione contenuta in Puchner 2002, pp. 401-459 e, per quello di Vyzantios, dell'edizione curata da 1993.

³² Puchner 2006, pp. 85-93, 127-165. Sui difetti "scenici" della commedia di Vyzantios si veda l'introduzione di Evangelatos 1993, soprattutto le pp. κθ' - λς'.

soluzioni linguistiche proposte da Korais e dai suoi sostenitori, e la *Βαβυλωνία* di Vyzantios.

In *Κορακιστικά* – com'è noto – l'intento di Nerulòs era quello di mettere in ridicolo il vezzo da parte di certi dotti seguaci di Korais di inventare assurdi neologismi, improponibili e impraticabili nella conversazione quotidiana o in una trattazione di qualsiasi argomento.³³ Ma è sufficiente altresì rileggere l'avvertimento ai suoi lettori di Vyzantios, frutto di una logica illuminista, contenuto nell'edizione del 1840 (leggermente rielaborato e ridotto rispetto alla precedente del 1836), per rendersi conto della premura di denunciare lo stato deplorabile della lingua greca negli anni post-rivoluzionari e primi del nuovo Stato greco, ma anche delle azioni “di regia” teatrale che l'autore ha inteso mettere in pratica:

AI LETTORI

È davvero buffo, ma altresì deplorabile, per contro, vedere fra un gruppo di greci, chiotti, cretesi, albanesi, costantinopolitani, anatolici, eptanesii e altri, a causa della corruzione a cui la lingua greca è stata sottoposta fin dai tempi antichi, soprattutto da quando il popolo greco venne sottomesso al dominio ottomano, parlare ora un turco, ora un italiano, ora un albanese o altro in maniera corrotta. E vedere questo gruppo, dove tutti sono dei greci, che non riesce a farsi capire l'un l'altro senza la necessità di tradurre o di spiegare le parole pronunciate da ciascuno, così che quel gruppo sarà chiamato Babilonia. Questo triste stato di cose, in cui la lingua greca è giunta a una tale corruzione, non volendo farne una tragedia, ho inteso renderlo comico, in modo che attraverso la derisione, coloro che pronunciano male la lingua greca possano essere corretti e incoraggiare l'istituzione locale di scuole per la formazione dei loro giovani.

Non è mio intento prendere in giro le persone presenti sulla scena, ma, come ho detto, di perfezionare ed esortare alla diffusione dell'istruzione.

E perché non si pensi che io voglia che si parli il greco antico pedantesamente (come alcuni nostri intellettuali sono abituati a fare), così da non farsi capire affatto, ho quindi portato sulla scena il Pedante, per mostrare quanto sia sciocca e oziosa la disputa tra la lingua parlata quotidianamente, soprattutto in un gruppo di persone che non hanno il lume dell'istruzione, perché quando viene fraintesa da queste fa ridere.

Non ho messo in scena molti gruppi di greci, limitandomi solo a questi, compresi quelli che mescolano il turco, in particolare con il personaggio dell'Oriente; quelli che parlano l'italiano e gli altri dialetti europei, con l'Eptanesio; quelli che parlano albanese con l'Albanese; e quelli che pronunciano le altre parole corrotte con tutti gli altri (perché in molte parti della Turchia la parlata di molti non è dissimile da quella degli orientali).

La lettura di questa Commedia ha una sua eleganza quando la si effettua alla maniera dei personaggi della scena.

Ho pubblicato questa Commedia nel 1836; ma vedendo che era piaciuta al pubblico, soprattutto quando si rappresentava in teatro, e vedendo che molti desideravano possederla per il proprio piacere, mi sono proposto di pubblicarne una seconda, modificando e trasponendo alcune scene in modo da renderle più adatte alla rappresentazione teatrale, e aggiungendone molte a fini umoristici, e scrivendo in versi il quarto atto, come un'entrata corale per maggiore eleganza.

³³ «Οἱ Κορακισταὶ ὁμῶς ὁποῦ μεταπλάττουν τόσον γελοῖα τὲς λέξεις, βλέποντας ἐδῶ τὲς ἐδικές του μεταπλάσεις, δὲν ἔμπορῶν, στοχάζουμαι, νὰ τὸν ἐλέγξουν, ὅτι τὸ γκερίζι, τὸ κενόφως, ἡ ἐμπυριζόλα τὲς ὁποῖες ἐξέλληνισε, δὲν εἶναι, κατὰ τὴν μέθοδον, καὶ τὴν γραμματικὴν ἀναλογίαν τους, μὲ τὴν ὁποίαν αὐτοὶ ἐλληνίζουσι τὲς δικές των· τῇ ἀληθείᾳ αὐτὲς τὲς λέξεις, ὁποῦ αὐτὸς πλάττει κομικῶς ἐδῶ, ἂν ἤθελε τὲς γράψει εἰς καμμίαν διατριβὴν του, σπουδάζοντας τάχα, ἤθελαν βεβαιότατα τὲς ἀποδεχθῆ ὁ γεννάδες, καὶ ἤθελαν τὸν συγκατατάξει εἰς τὸν κατάλογον τῶν κατ' αὐτοὺς σοφῶν» (Ἰακωβάκη Ρίζου Νερουλοῦ, *Τὰ θεατρικὰ* cit., pp. 403-404).

Prego i lettori di scusarmi (e non di accusarmi) per le sue manchevolezze, promettendo di accontentarli con altre Commedie che saranno pubblicate in seguito.³⁴

La sferzata comica a tale situazione “tragicomica” della lingua, assolutamente degradata a strumento di incomunicabilità,³⁵ vorrebbe, dunque, sensibilizzare l’opinione pubblica a porre rimedio a tale corruzione, in modo equilibrato e senza un ricorso alla lingua antica,

³⁴ «ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΙΝΩΣΚΟΝΤΑΣ - Εἶναι μὲν ἀστεῖον, ἀλλὰ καὶ λυπηρὸν ἐξ ἑναντίας τὸ νὰ βλέπη τις εἰς μίαν συναστροφὴν διαφόρων Ἑλλήνων, οἷον Χίων, Κρητῶν, Ἀλβανῶν, Βυζαντίων, Ανατολιτῶν, Ἐπτανήσιων, καὶ λοιπῶν, ὡς ἐκ τῆς διαφθορᾶς, εἰς ἣν ὑπέπεσεν ἡ Ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ ἀπὸ ἀρχαιότερας ἐποχᾶς, ἐξαιρέτως δὲ ἀπὸ τῆς ἐποχῆς καθ’ ἣν τὸ Ἑλληνικὸν ἔθνος ὑπεδουλώθη ὑπὸ τὴν Ὀθωμανικὴν Δυναστείαν, ἄλλον μὲν νὰ μιγνύη λέξεις Τουρκικὰς, ἄλλον Ἰταλικὰς, ἄλλον δὲ Ἀλβανικὰς, καὶ ἄλλον διεφθαρμένας. Καὶ εἰς τὴν αὐτὴν συναστροφὴν ὄλοι Ἕλληνες ὄντες, νὰ μὴ δύνανται νὰ ἐννοῶσιν ὁ εἷς τὸν ἄλλον χωρὶς τῆς ἀνάγκης μεταφράσεως, ἢ ἐξηγήσεως τῶν προφερομένων ἄφ’ ἑνα ἕκαστον λέξεων, ὥστε ἡ συναστροφή ἐκείνη νὰ καταντᾷ Βαβυλωνία. Τὴν λυπηρὰν αὐτὴν κατάστασιν, εἰς τὴν ὁποίαν ἐξετραχλίσθη ἡ Ἑλληνικὴ γλῶσσα, μὴ θελήσας νὰ ἐκτραγωδήσω, ἐθέμην σκοπὸν νὰ κομωδήσω, ὥστε διὰ τῆς ἀστειότητος μᾶλλον νὰ καταρτισθῶσιν οἱ κακῶς προφέροντες τὴν Ἑλληνικὴν Γλῶσσαν, καὶ νὰ προτραπῶσιν εἰς τὴν κατὰ τόπους σύστασιν σχολείων πρὸς ἐκπαίδευσιν τῆς Νεολαίας των. Δὲν ἀποβλέπω πρὸς ἐμπαιγμὸν τῶν εἰς τὴν σκηνὴν παρουσιαζομένων προσώπων, ἀλλ’ ὡς εἶπον, πρὸς καταρτισμὸν καὶ τὴν διὰ τὴν διάδοσιν τῆς παιδείας προτροπὴν. Διὰ νὰ μὴ ὑποληφθῶ δὲ ὡς ἐπιθυμῶν νὰ ὀμιλῆται ἢ παλιὰ Ἑλληνικὴ μὲ τὸν Σχολαστικὸν τρόπον (ὡς συνειθίζουσι τινὲς τῶν λογίων μας), ὥστε νὰ μὴ ἐννοῆται τελείως, ἔνεκα τούτου παρεσιῆξα εἰς τὴν σκηνὴν καὶ τὸν Σχολαστικὸν Λογιώτατον, διὰ νὰ ἀποδείξω πόσης ἀηθείας πρόξενος εἶναι καὶ ὁ τρόπος τῆς Σχολαστικῆς διαλεκτικῆς μεταξὺ τῆς καθομιλουμένης ὀμιλούμενος, πολὺ δὲ μᾶλλον εἰς συναστροφὰς ἀνθρώπων μὴ ἐχόντων τὰ φῶτα τῆς παιδείας, καθότι ἀπὸ τῶν τοιούτων παρεξηγουμένη ἐπάγει γέλωτα. Δὲν εἰσήξα πολλὰ γένη Ἑλλήνων εἰς τὴν σκηνὴν, περιορισθεὶς εἰς μόνον αὐτὰ, μετὰ τῶν ὁποίων συμπεριλαμβάνονται ὅσα μὲν μιγνύουσι τὴν Τουρκικὴν, ἰδίως μὲ τὸν Ανατολίτην· ὅσα τὴν Ἰταλικὴν καὶ τὰς ἄλλας Εὐρωπαϊκὰς διαλέκτους, μὲ τὸν Ἐπτανήσιον· ὅσα τὴν Ἀλβανικὴν, μὲ τὸν Ἀλβανὸν· καὶ ὅσα τὰς διεφθαρμένας ἄλλας λέξεις, μὲ τοὺς λοιποὺς, (καθότι εἰς πολλὰ μέρη τῆς Τουρκίας πολλῶν ἢ ὀμιλίας δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκείνην τῶν Ανατολιτῶν). Ἡ ἀνάγνωσις τῆς Κομωδίας αὐτῆς ἔχει τὴν κομψότητα, ὅταν τὴν προφέρουν μὲ τὸν τρόπον τῶν παρουσιαζομένων εἰς τὴν σκηνὴν προσώπων. Τὴν Κομωδίαν ταύτην ἐξέδωκα τὸ 1836 ἔτος· ἀλλ’ ἐπειδὴ εἶδον ὅτι εὐχάριστος τὸ κοινὸν, πολὺ δὲ περισσότερο ὅταν τὴν παρέστησαν εἰς θεατρικὰς παραστάσεις, καὶ ἐπειδὴ πολλοὶ ἐπιθυμοῦν νὰ τὴν ἀποκτήσουν πρὸς διασκέδασιν, ἐπεχείρησα νὰ ἐκδώσω τὸ δεύτερον ἤδη αὐτὴν, παραλλάξας καὶ μεταθέσας τὰς μὲν σκηνὰς εἰς τὸ εὐκολώτερον διὰ τὰς θεατρικὰς παραστάσεις, προσθαφαιρέσας δὲ καὶ πολλὰ χάριν ἀστεϊσμοῦ, συγγράμας δὲ διὰ στίχων τὴν τετάρτην πρᾶξιν αὐτῆς, ὡς ἐν εἴδει παρεισοδίου πρὸς περισσοτέραν κομψότητα. Παρακαλῶ τοὺς ἀναγινώσκοντες νὰ μοὶ χορηγήσωσι συγγνώμην (ὄχι κατηγορίαν), διὰ τὰς ἐλλείψεις τῆς, ὑπίσχνουμένος νὰ τοὺς εὐχαριστήσω καὶ μὲ ἄλλας ἀκολούθως ἐκδοθησομένας Κομωδίας». Cfr. anche M. Valsa (M. ΒΑΛΣΑ) *Le Théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Akademie-Verlag, Berlin 1960, pp. 261-266 (*Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸ 1453 ἕως τὸ 1900*, Εἰρμός, Ἀτὴναι 1994, pp. 355-360).

³⁵ Cfr. le considerazioni di Gheorgusopulos 2008, pp. 407-411, in specie pp. 407-408: «Ἡ λοκάντα μετατρέπεται σὲ μιὰ μικρὴ Βαβέλ. Ἀσυνεννοησία. παρεξηγήσεις, ἀδιέξοδο. Τὸ ἔργο τοῦ Βυζαντίου εἶναι βέβαιο ὅτι ἀγαπήθηκε πολὺ καὶ εἶναι ἀπὸ τὰ λίγα τῆς ἐποχῆς (1836-’40) ποὺ παίχτηκε στὸν καιρὸ του καὶ συνεχῶς παίζεται. Ποιὸ εἶναι τὸ μυστικὸ του; Ἄν ὑπάρχει τέτοιο πρᾶγμα, δὲ βρίσκεται πάντως μέσα στὶς προθέσεις τοῦ συγγραφέα τῆς *Βαβυλωνίας*. Ἐκεῖνος ξεκίνησε μὲ διδακτικὸ σκοπὸ, καθαρὰ δασκαλιστικὸ. Θεωροῦσε τὶς ἑλληνικὲς ντοπιολαλιὲς κατὰρα γιὰ τὸ ἔθνος καὶ πίστευε πὼς μὲ τὴν ἐθνικὴ ἐκπαίδευσιν, τὸ σχολεῖο, τὸ ἀγράμματο ἔθνος θὰ μιλήσει μιὰ γλῶσσα κοινὴ, ποὺ γιὰ τὸ Βυζάντιο δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴ γλῶσσα ποὺ βάζει στὸ στόμα τοῦ Γραμματικοῦ, τὴν ὅποια ὀνομάζει καθομιλουμένη καὶ ποὺ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴ γνωστὴ μας καθαρεύουσα. Ὁ Βυζάντιος ἀγνοεῖ πὼς κι ἄλλοι γείτονες λαοί, ὅπως οἱ Ἰταλοί, εἶχαν ντοπιολαλιὲς καὶ δὲν τοὺς ἐμπόδισαν καθόλου ὥστε νὰ συνεννοῦνται μεταξύ τους, οὔτε νὰ δημιουργήσουν ἀκμαῖα ποιητικὰ ἔργα, οὔτε μὲ τὴ χρῆση τῶν ντοπιολαλιῶν νὰ δημιουργήσουν ἀκόμη καὶ θεατρικὴ γλῶσσα κοινόχρηστη. Ἡ Κομῆντια ντὲλ Ἄρτε εἶναι καθαρὰ ἓνα θέατρο ὅπου συμφύρονται οἱ ἰδιοματικὲς γλῶσσες τῆς Ἰταλίας. Ὁ Βυζάντιος θεωρεῖ τὴ γλῶσσα ὡς χωρίζουσα τοὺς Ἕλληνες, ἀντὶ νὰ βλέπει τίς συνθήκες τῆς ἱστορικῆς αἰτίας γιὰ τὴ γλωσσικὴ Βαβέλ». Ovviamente, la concezione linguistica dell’*autore-drammaturgo* è quella di un intellettuale orientato, come abbiamo visto, al declassamento delle realtà dialettali, pur esistenti, in favore di una (meno naturale) parlata panellenica (non però il greco antico) più universalmente comunicativa. Tale pretesa di Vyzantios, come sottolinea Gheorgusopulos, è risultata smentita dalla realtà dei fatti e dalla forza espressiva delle istanze dialettali, come è avvenuto anche presso altri paesi europei fra cui l’Italia, l’Irlanda, la Germania e Cipro (Gheorgusopulos 2008, p. 409).

anch'essa ridicolizzata puntualmente attraverso la figura del Pedante. Era un periodo, quello fra gli anni '30 e gli anni '40 dell'Ottocento durante il quale la questione linguistica era di estrema attualità e la risoluzione verso un arcaismo espressivo, presagita da Vyzantios, una soluzione scomoda e, in fin dei conti, ridicola!³⁶ Attraverso la tecnica (già antica) del fraintendimento generato fra parlanti idioletti diversi, compreso il linguaggio formalistico delle persone colte, il comico viene assicurato rimettendo in gioco la funzione dell'inatteso, dell'*aprosdoketon* linguistico, imperniato sullo scarto che si instaura tra significante e significato della parola. Il tutto attraverso il veicolo della comunicazione orale, su cui il dramma di Vyzantios fonda tutto l'impianto comico: «Senza il gioco linguistico la commedia non si reggerebbe, perché la “trama” si sviluppa al massimo entro il terzo atto. Ma gli equivoci e l'identificazione degli elementi idiomatichi, o di quelli che si ritengono tali, sembrano essere un efficacissimo vettore di comicità, sfruttato dalla commedia greca fino alla fine del XIX secolo; erede di questa tradizione sarà il teatro delle ombre».³⁷

Va comunque sottolineato che l'impianto linguistico che caratterizza la struttura della *Bαβυλωνία* non rispecchia fedelmente l'idioletto di ciascuna zona intesa (Peloponneso, Cipro, Creta, Eptaneso), ma risulta un'artificiosa elaborazione dell'autore che arriva persino a “inventare” a bella posta l'idioma (incomprensibile) dell'Anatolita, il personaggio che nella commedia riproduce un individuo originario della Turchia o di un paese medio-orientale.

Sul fronte del cambiamento linguistico, tuttavia, i sinceri propositi prefissati da Vyzantios di voler congedare un suo pubblico convinto della necessità di parlare una lingua comune, non ottennero i risultati attesi: in fondo fra le aspettative primarie dello spettatore c'era quella di non vedere cambiare nulla della vivacità espressiva dei personaggi con il loro pittoreschi idioletti, un elemento fondamentale per assicurare la risata (Gheorgusopulos 2008, p. 410). Oltre a ciò, indipendentemente dal loro linguaggio, c'era senz'altro la tipologia dei personaggi scelti: «l'irascibile Arvanita, l'arrogante Cretese, l'ingenuo Anatolita, l'interessato Moraita, i due Chioti, l'uno stupidotto, l'altro che si crede furbo, l'intruso Cipriota, lo scontroso Eptanesio, il Pedante con la testa fra le nuvole, costituiscono una galleria che mantiene il mito delle caratteristiche del greco moderno».³⁸

5. Aspetti originali dell'opera

La commedia qui in esame, pur essendo la sua componente plurilinguistica una dominante strutturale, tuttavia essa appare deprivata di quel tono ammonitorio che, attraverso la funzione metalinguistica, costituiva al contrario il vessillo nelle altre due commedie sopra menzionate. Nello *Ψευτοξενόδοχος*, infatti, un'allocuzione al lettore, analoga a quella di Vyzantios, che permetta di chiarire eventuali intenti pedagogici, se mai ce ne fossero stati da parte dell'autore, sull'importanza di una lingua comune non si trova. In fondo si tratta

³⁶ Cfr. anche Puchner 2001, pp. 252-253.

³⁷ Walter Puchner 2006a, pp. 262-263 («Δίχως τὸ γλωσσικὸ ἀστεῖο ἢ κωμῳδία δὲν θὰ μπορούσε νὰ σταθεῖ, γιατί ἡ “ὑπόθεσή” τῆς φτάνει τὸ πολὺ ἕως τὴν τρίτη πράξη. Ἀλλὰ οἱ παρεξηγήσεις καὶ ἡ ἀναγνώριση τῶν ιδιωματοῦστων στοιχείων, ἢ αὐτῶν ποὺ νομίζονται ὡς τέτοια, ἀποδεικνύεται πὼς εἶναι ἓνα πανίσχυρο μέσο κωμικότητος, ποὺ θὰ τὸ ἐκμεταλλευτεῖ ἡ ἑλληνικὴ κωμῳδία ἕως τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα· κληρονόμος αὐτῆς τῆς παράδοσης θὰ εἶναι τὸ θέατρο σκιῶν»).

³⁸ Gheorgusopulos 2008, p. 410 («ὁ εὐέξαπτος Ἀρβανίτης, ὁ ἀλαζόνας Κρητικός, ὁ ἀφελὴς Ἀνατολίτης, ὁ συμφεροντολόγος Μοραΐτης, οἱ δυὸ Χιώτες [...], ὁ ἓνας κουτούτσικος ὁ ἄλλος κουτοπόνηρος, ὁ παρεΐσακτος Κύπρος, ὁ γκρινιάρης Ἑπτανήσιος, ὁ οὐδέτερος νεφελοβάμων Λογιότατος συγκροτοῦν μὴ πινακοθήκη ποὺ συντηρεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ μῦθο τοῦ νεοέλληνα»).

di una storia d'amore, dei sentimenti cioè che il locandiere vorrebbe corrisposti dalla sua cliente Aspasia, la quale invece tiene artatamente sulle spine il suo pretendente, pur di ottenere favori per sé e per i suoi amici che soggiornano nella locanda. Nell'economia della trama potrebbe sembrare questa situazione una specie di *Locandiera* goldoniana ribaltata, in cui la Mirandolina/Aspasia che si fa desiderare opportunisticamente dai pretendenti è sempre la donna sì, ma con non nel ruolo di "padrona di casa", bensì di avventrice. Lo *Ψευτοξενοδόχος* manca anche del gioco dell'inatteso e dell'equivoco, anche se il nostro autore congegna il materiale espressivo dei personaggi in modo abbastanza efficace, conformandolo a una tipologia che, come nel caso di Vyzantios, è solo scenica, appartenente a quel codice non scritto della comunicazione drammaturgica, non esattamente reale. Si possono ripetere qui, generalizzando e adattandole al nostro caso, alcune osservazioni di Herman Haller, relativamente alla funzione dei dialetti italiani: «Literary dialects also offer a window to internal and external dialect histories. Language historians will find observation on dialect use and attrition, language shift and language attitudes. [...] literary dialect texts themselves yield insights into the forma and use of Italian language and dialects through the sociolinguistic study of language variety in literary dialects [...]. These texts, written down for spoken use during stage performance, with actors and actresses and the theatre public in mind and aimed at total communication, mirror speech situation most closely, despite their differences from ordinary speech as greater dramatic style or ludic function. [...] it must always be remembered of course that we are dealing with literary constructs – *letteratura riflessa* – that are somewhat different from spontaneous oral communication»,³⁹ e pertanto è fondamentale tener presente che una ricostruzione dei dialetti attraverso le opere letterarie, in specie quelle teatrali, in cui il *parlar recitato* (letteratura riflessa) e il *parlar spontaneo* (o popolare) spesso si confondono, non può essere totalmente indicativa di una situazione locale effettiva, anche se lo sforzo mimetico del drammaturgo è fondato su una scaltrita sensibilità e un'attenta osservazione dei fenomeni della comunicazione orale. Nel nostro caso la coscienza nazionale dell'autore viene rappresentata dal modo di parlare (e di scrivere) dei personaggi più direttamente coinvolti nella società ateniese del tempo; dal loro linguaggio si evince lo scarto fra greco standard(izzato) ed elemento dialettale anche da un punto di vista sociologico. In altri termini l'autore, scimmiettando la *Βαβλωνία* di Vyzantios, registra una condizione linguistica di fatto nelle aree periferiche rispetto a una visione atenocentrica; l'intento, anche se non esplicitamente dichiarato, non sembra quello di valorizzare il dialetto rispetto a una lingua (panellenica), come p. es. erano assurti a dignità letteraria il dialetto cipriota e poi quello cretese fra tardo Cinquecento e Seicento, facendo riconoscere anche quel sostrato colto della popolazione urbana che andava a distinguersi dal resto della comunità rurale, ma semplicemente quello di caratterizzare il personaggio attraverso una letteratura dialettale "riflessa" e irrigidita, perché localizzata e immobile in quanto periferica, e l'evoluzione sociale della capitale del nuovo regno.

Il riso è provocato solo da una tipologia di comico che potremmo definire "situazionale": la millanteria di Valerios, che inganna i propri clienti e i creditori, i quali si lamentano ciascuno a proprio modo e nel proprio idioma, ma nulla di più. Il mistilinguismo produce effetti comici quindi, non nei fraintendimenti sulla base dell'*aequivocatio*, tipica del comico dell'arte⁴⁰ e di altre commedie greche (p. es. del teatro

³⁹ Haller 1999, pp. 9-10. Sui concetti di letteratura dialettale "riflessa" e spontanea rimandiamo a Croce 1927, pp. 225-234 e all'antologia critica curata da Beccaria 1975, che include lo stesso saggio di Croce (p. 22) e in parte quello di Sansone (Sansone 1948, pp. 281-287), che riprende e amplia i concetti formulati dal Croce.

⁴⁰ La satira linguistica era già stata sfruttata nel Rinascimento dalla commedia erudita e dalla commedia dell'arte soprattutto attraverso i personaggi del dottore (con una robusta ripresa nella *Mandragola* di

cretese), ma solo nello scarto espressivo che esiste fra il greco standard rappresentato dai personaggi della grande città borghese, caratterizzati da un linguaggio uniforme, standard e panellenico (e tali sono Kornelios, ateniese, Valerios, Aspasia, Zopyros, Popidis e forse Panudis e il padrone della locanda) e una ristretta selezione di individui geograficamente dislocati: Larezos da Tinos, Agudis dall'Eptaneso, Mikès da Chios e, infine, gli stranieri "ellenizzati": Lucia (o Lukia, come è chiamata nel dramma) e la sua assistente Rosina (Rozina), italiane; Žavinović (o Zavinovik, secondo la pronuncia della approssimativa trascrizione greca, come nel caso di Lucia) dalla Dalmazia. Senza mai scendere nell'espressione volgare, il nostro autore vivacizza (e appiattisce) questi personaggi esclusivamente sul piano del linguaggio, che sembra l'unico scopo da lui perseguito e non li caratterizza altrimenti. Nella commedia quindi si "riconoscono" questi personaggi solo dal loro modo di parlare (non è appurabile con immediatezza e con acribia se l'autore abbia voluto rendere questa difformità espressiva rispetto al linguaggio standard anche assecondando per così dire l'"occhio", oltreché l'orecchio, visto che le particolarità grafiche, pur esistenti nel testo, rispetto alla lingua standard non si distinguono così nettamente da attribuirle alla consuetudine grafica del tempo o al refuso tipografico). Di fatto la mescolanza linguistica è solo in parte riflesso attendibile di una concreta realtà storica, mentre per buona parte è l'esito di una consolidata convenzione letteraria (fatto salvo – dicevamo – il deragliamento che deriva dallo stato di trasmissione del testo), che senza margine di dubbio rimonta nel nostro caso al modello della commedia di Vyzantios, pur considerando che nel nostro caso la funzione comica è riservata solo alla tipizzazione dei personaggi/linguaggio, senza nessuna occasione di ricorrere all'equivoco nella comunicazione; ogni personaggio è impegnato a svolgere il proprio ruolo secondo opportunità e convenienza: Valerios è il locandiere che si avvale di espedienti per offrire un accomodamento minimalista ai propri clienti; questi ultimi sopportano con rassegnazione le false promesse del locandiere, intento solo nel cercare un'intesa amorosa, sempre rinviata e mai soddisfatta, con Aspasia. La *Babylonia* comprende diversi dialetti dell'area greca e non solo. Fin dalla prima scena, quando l'Anatolico entra nell'albergo, sembra che non sia facile comunicare con il proprietario dell'albergo, che è di Chios, poiché parlano dello stesso cibo con nomi diversi. L'Anatolico, usando molte parole che nel suo dialetto sono turche, non riesce a capire il greco in cui è scritto l'elenco dei piatti, che a lui appaiono come "franghikà" (cioè occidentali). Sono evidenti anche le diverse abitudini che si hanno sul tema del cibo, come tratto culturale. I personaggi descritti nell'opera non hanno solo differenze espressive, ma rappresentano anche diversi strati sociali, posizioni e caratteristiche, descrivendo così il contesto dell'epoca ma anche le proprie esperienze personali. Si tratta di una vera e propria farsa popolare con tipicità che provocano facilmente la risata e con situazioni ed equivoci che sottolineano fortemente l'elemento comico. Ma l'opera non è solo una commedia. È anche uno studio sociale dell'epoca, che coglie nel modo più icastico le peculiarità che esistevano così come l'autore stesso le osservava e le sperimentava. La lingua e i diversi dialetti sono una realtà dei tempi e un problema che era destinato ad essere per la Grecia vivo anche in futuro, visto che passarono molti decenni prima di essere risolto, avendo sollevato notevoli controversie sociali e culturali. Ma fu anche un mezzo per Vyzantios per evidenziare la situazione sociale che prevaleva del suo tempo. Ma l'opera di Vyzantios ha un'altra dimensione, che è quella di rappresentare il corso storico della lingua greca, con la sua atemporalità e le sue influenze ricevute attraverso il contatto con altri popoli e culture. Sul piano delle istanze linguistiche le differenze principali con la (non dichiarata, ma implicita) posizione dell'autore dello *Ψευτοξενόδοχος* consistono in un deciso sviluppo

Machiavelli) o del pedante, e la tradizione proseguirà nella Comédie italienne parigina e, indirettamente, in Moliere e in Goldoni; cfr. Puchner 2002, pp. 198-199.

dell'antirealismo da parte di Vyzantios che rinuncia, per così dire, alla naturalezza linguistica, mentre Κ. Π. non si implica in nessuna battaglia ideologica, ma semplicemente “fotografa” una situazione di fatto nella società costantinopolitana dell'epoca, là dove, soprattutto a partire dalla metà dell'Ottocento, nel nuovo Stato greco si sente inoppugnabile l'affermazione di una lingua regolare che possa rappresentare il nucleo medio della società, mentre la notevole presenza degli idiomi regionali nel parlato corrente, l'ostinazione dei dialetti nel discorso di ambito locale, i connessi ricorrenti fenomeni di alternanza linguistica e di contaminazione esterna assecondano, a livello scenico, la persistenza di un tradizionale plurilinguismo, inteso con valenza tutta negativa, contrariamente, per esempio, a un'analogia situazione del teatro italiano, che tende ad attribuire un valore positivo alla contaminazione e non si lascia sfuggire parallelamente le forme creative del linguaggio artefatto.⁴¹

6. Osservazioni sul linguaggio di alcuni personaggi

In tal senso lo *Ψευτοξενόδοχος* potrebbe essere un “figlio” della *Βαβυλωνία*,⁴² e in parte lo è anche di Nerulòs, se non altro per l'adozione dei nomi di alcuni personaggi, come Aspasia, protagonista dell'omonima tragedia (del 1813) scritta su imitazione del classicismo francese,⁴³ mentre il domestico chiota Mikès, si trova già in *Κορακιστικά*, come Mykis (Μύκης), servo di Sotirios, che lo preferisce chiamare Mikitas (cioè “fungo”), perché Mikès è volgare.⁴⁴

Per quanto riguarda le figure dei singoli personaggi, possiamo dire che l'autore cerca di rimanere fedele alla consuetudine (più che alla tradizione) di caratterizzarne i ruoli sfruttando l'elemento linguistico e, quindi, indulgiando su un modello di creatività espressiva. Si prenda p. es. il caso del personaggio Mikès, che è uno dei clienti della locanda e proviene da Chios. Ciò mette conto rilevare che a questo proposito il nostro anonimo appare ben consapevole del medesimo ruolo assegnato da Vyzantios al carattere, anzi, ai caratteri teatrali del locandiere e dell'avventore (entrambi chioti) nella sua *Babilonia*, il quale ultimo, tuttavia, resta sempre menzionato solo come Χῖος (Il Chiota), senza il nome nella tavola dei personaggi (solo in seguito si conoscerà come Burlis Abruzis), come del resto accade anche per gli altri personaggi della *Babilonia*, interessata più sulla provenienza geografica dell'idioletto piuttosto che sul tipo psicologico che lo enuncia. Nella commedia-modello di Vyzantios, come è stato rilevato, la presenza del personaggio di Chios è riconoscibile da alcune (non tutte) caratteristiche espressive tipiche dell'idioletto isolano;⁴⁵ ne elenchiamo alcune che il personaggio della *Babilonia* condivide con il corrispettivo del *Locandiere fasullo*:

Βαβυλωνία

Ψευτοξενόδοχος

⁴¹ Per un inquadramento sull'uso del plurilinguismo nel teatro italiano ci si può limitare a indicare i seguenti studi di base: Altieri Biagi 1980; Folena 1991; Trifone 2000; D'Achille 2006; Paccagnella 2019.

⁴² Su altre commedie di satira linguistica “figlie” della *Βαβυλωνία* di Vyzantios, vedi Puchner 2001, pp. 284-305.

⁴³ Nerulòs 1813, con varie ristampe (cfr. Puchner 2002, pp. 22-23. Cfr. anche M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Akademie-Verlag, Berlin 1960, pp. 211-219 (M. Βαλσα, *Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸ 1453 ἕως τὸ 1900*, Εἰρμός, Ἀτὲν 1994, pp. 295-304).

⁴⁴ [ΣΩΤΗΡΙΟΣ] «Ἐπειδὴ ἡ λέξις Μικὲς εἶναι χυδαϊκὴ, τὸν κράζω Μύκητα, λέξις ἡ ὁποία θέλει νὰ εἴπη μανιτάριον» (Puchner 2002, p. 412).

⁴⁵ Per il quale si può fare riferimento a Paspatis 1888 e ad Amantos 1926.

- Chios⁴⁶
- I,3** - Καλὲ σεῖς, μάθετεν τὰ μαντάτα; ἦκαψαν τὴν ἀρμάδα τοῦ Μπραήμη στὸ Νιόκαστρο...
- Κι' ἔ γλέπετεν τὰ τζαγκιά μου π' οὐν' ὄλο λάσπες π' οὔτρεχα νὰ μάθω; ἔ σᾶς χορατεύγω, νὰ χαρῶ τὴν τζάτζα μου.
 - Στὴν Κόρθο ἄματις⁴⁷ θὲ νὰ πῆ - ὄσκαί, στὸ Νιόκαστρο.
 - Ἐμάθετέν το κι' ἐσεῖς; (*πρὸς τοὺς ἄλλους*) γλέπετεν; ἔ σᾶς ἤλεγα γώ, κι' ἔ μοῦ πιστεύγατεν; τώρη πλιά πρέπει νὰ ξεφαντώσουμε.
 - Ναῖσκει, ὄλοι νὰ κάμουμεν μιὰν παρέγεια με τὸ ῥεφενέ μας.
 - Καλὲ, ἴντα θὰ κάμουμεν τώρη; ἔν καθοῦμεστεν πλιά;
 - Νὰ διαβάσουμεν τώρη τὴ λίστα, νὰ δγιοῦμεν ἴντα φαγιά μᾶς ἔχει. – Λογιώτατε, διαβάστεν τὴ ἐσεῖς τὴ λίστα: (*τῷ δίδει τὸν κατάλογον*).
- I,4** Τώρη πλιά νὰ ξεφαντώσουμε.
- Mikès
- II,1** Κ' ἦντ' ἄκαμάσας; Ἦκουσάσας νὰ παραλουζνάζετενε κ' ἦμπα μέσα μπᾶς καὶ θέτενε βοήθεια, μὰ ἔν ἀκούσα τίποτι, ἀπ' ὄσ' ἄπετενε· νὰ χαρῶ τὴν κοκῶν Ἀσπασία' κ' ἔτζι νὰ ζῆτεν' ἐσεῖς μὴ με στενοχωράτενε καὶ κάμνω βαρειοὺς ὄρκους, ἔχωτο τὸ φυσικό· καὶ ἔν τὸ ξέρετεν ἐσεῖς πῶς βαρ' ἀκούω, καὶ ἔ μ' ἔπετενε τόσες φορὲς κούφαλο καὶ ἀλήθειά ἔναι πῶς βαρ' ἀκούω σὰ δὲ γλέπω μπρός μου μονιοῦς^(β) νὰ γιαλίντζουνε.
- II,2** Πρωτοδιαόντρου γυιέ! Οὔλα τὰ κάμνης γιὰ τὴ γιαβουκλοῦ^(γ) σου, ὄ,τι καὶ ἂν ἔχης δίνεις τα· ἀμ' ἐμέ τὰ μηνιατικάμου γιάντα ἔ μοῦ τὰ πληρώνης ἄματις;^(δ) Ἔχεις κατάστασιν λές της· ἔχεις μοῦζες λέωσου ἐγώ, ὀκτῶ μηνιάτικα χρουστεῖς μου ἂ δὲ μοῦ τὰ πλερώσης ὄχονοῦς^(ε) θ' ἀρπάζω γὼ τὰ βραχιόλιατης ἐσοῦρευσεν πῶς παρακάθουμου κι ἀκόνα· μὰ ἐδεδέτζι βγάζωσου στὴ μέση τὲς πομπὲς οὔγοῦ ἦντ' ἄκουα κ' ἐλεγε της! Νὰ χαρῶ τὴν τζάτζα μου, ντρέπομαι καὶ νὰ τὰ πῶ· οὔγοῦ! Ἦντα γλυκαντζουριές! Καὶ μὲ ἄλα λόγια ὄσα θέτενε· ἦδοκέτης καὶ λόγο νὰ πάρη τὸν γαμπρότης ποστεκάμενο μὲ 1000 τὸ μῆνα· τώρη δὰ κατάλαβα, χαμένο ροῦχο, πῶς χρουστεῖς τῆς Μιχαλοῦς^(ς)· κι ἔχεις τὰ ψυλὰ ἀνοίκιαστα^(ς) ἔν ἔχεις παραδάκι νὰ μαγειρέψωμεν· κοὶ δοῦλοι ἔπομένουν πεινασμένοι· καὶ γὼ ἔχω νὰ λαμβαίνω ὄχτῶ μηνιάτικα καὶ παραδάκι ἔν μπορῶ νὰ πάρω, ποὺ θόλωσεν τὸ μάτιμου, καὶ θὲς νὰ πάρης κι ἄλλονε μὲ 1000 τὸ μῆνα ἦντα θὰ πάρει κι αὐτὸς κι ἐγὼ ἔ ξέρω· ὄχονοῦς καὶ τούμπου, τούμπου,^(η) ποντικὸς στὴν τρύπα ἔν χωρεῖ, ποὺ λὲ ὁ λόγος, καὶ κολοκίνθια σέρνει· ἐμέ θολον' τὸ μάτιμου ἀφ' τῆ πείνα καὶ σᾶς ν' ἀκούω νὰ κλώθετε,^(θ) ἔρχετέμου νὰ σᾶς γρονθοκοπανίσω διαόντρου κουλούκια.
- I,5** - Βάρτε νὰ πγιοῦμε, διαβόντρου κουλλούκια - (*πετᾶ ἔν ποτήριον*)
- Ὠχοῦ! - (*πετᾶ τὸ καλπάκι του*)
 - (*Ἀρπάζει τὴν σκούφια τοῦ Λογιωτάτου καὶ τὴν βλέπει, στρέφων αὐτὴν πανταχόθεν*·

⁴⁶ Il nome e la professione saranno rivelati nella sc. 9 del II Atto: Burlis Abruzis, pasticcere (Μπουρλιῆς Ἀμπρουζῆς – σεκερτζῆς).

⁴⁷ Sulla forma ἄμαντος e le varianti ἀμάτι, ἀμάντι, ἄμαντι, ἄμαντις, cfr. Amantos, *Συμβολὴ εἰς τὸ χιακὸν γλωσσάριον* cit., p. 9, con valore conclusivo: “dunque”, “pertanto” e, con valore causale: Paspatis, *Τὸ Χιακὸν γλωσσάριον* cit., p. 56, ove richiama il Somavera [da Somavera 1709, p. 18: «Ἄματα, ἄματις, επειδή. Giache (*sic*), poiche (*sic*)» ma anche «Ἄματα, ἄματις, λοιπόν, τὸ λοιπόν. Adunque, dunque» e il Du Cange [Du Cange 1688, col. 57: «Ἄματα, *Quandoquidem*, επειδή καὶ]].

^(β) Χρήματα.

^(γ) Τὴν ἐρωμένην σου.

^(δ) Τάχα.

^(ε) Τάχιστα.

^(ς) Τρελός.

^(ς) Χωρὶς μυαλά.

^(η) Ἰσοδύναμον μὲ τὸ “τὰ μυαλά σου καὶ μιὰ λίρα”.

^(θ) Νὰ ὀμιλῆτε ἐρωτικά.

πρὸς τὸν Λογιώτατον) ἔν πετᾶς κι' ἐσὺ διαβόντρου γιγιέ τὸ καλοῦπι σου, π' οὔναι γιομάτο γάσσα; οὔφου, οὔφου... (*τὴν πετᾶ*)

- Φέρτεν τώρη τὰ σιμάρματα - ὠφοῦ.
- Βγιολλιά, διαβόντρου μισέ χαντζῆ, - ὠχοῦ - βγιολλιά, λαγοῦτα, ... (*φωνάζει*) ὠχοῦ - καὶ φέρτεν τα γλίγωρις - ἤσκασα φέρτεν τα - (*συντρίβει ἄλλο ἐν ποτήριον*)
- Τι καί;
- Κι' ἀμέ διαβόντρου γιγιέ; Κι' ἔν ἔχει πούπετις μαθές; κι' ἔν εἶν' καμμιά λύρα, καμμιά σφυρίχτρα;
- Παίζουμεν τὰ κουτάλια, καὶ τραγουδοῦμεν κιόλας - (*πρὸς τὸν Πελοποννήσιον*) βρέ διαβόντρου Μωραΐτη, ἔ λέτενε κᾶνα τραγοῦδι.
- 1. - (*Κεντᾶ τὸν Πελοποννήσιον μὲ τὴν χεῖρα του*) Καὶ πῆτεν τώρη, πῆτεν, καλὲ πλιά ἕνα τραγοῦδι - (*πετᾶ ἐν πιάτον, καὶ φωνάζει*) Ὠχοῦ!

I,6 1. Πῆτεν τώρη κι' ἄλλος - (*πρὸς τὸν Ἀνατολίτην*) ἐλᾶστεν τώρη ἐσεῖς, μισέ Χαντζῆ, πῆτεν πλιά (*μεγαλοφώνως*) πῆτεν - πῆτεν

III,1

Πιστεύωτον τὸν πόνον σου πῶς εἶν' πολὺ μιάλος. Μάστρο Λαρέζο, μ' ἄντα κλαῖς, μπᾶς κ' εἶσε μοναχός σου· καὶ γὰρ ἀκόμη νιὸ παιδὶ ἄφησέμε μὰ τῆ φύλα! Ὅχτῶ μηνιάτικα χροστεῖ μου· χῶρια τ' ἄστελνάμε καὶ πέρνα πότε τόνα, πότες τ' ἄλλο καὶ πότες ἔδινέμου παράδες καὶ πότες ἐμούδινεν κι ἴδινατους ἐγὼ κι βαζάτου ἀπάνω τὸ διπλό, εἶναι ἀλήθεια μὰ ἦντα κατάλαβα πὺ λίγες φορὲς μοῦ τὰ πλέρωσενε.

Ἐξὸν αὐτὰ ἦντα θέτενε ἀκόμη νὰ σᾶς πῶ, γιὰ νὰ δῆτενε τὰ χάλια μας, καὶ ντρέπομαι καὶ νὰ τὸ πῶ, γιὰτὶ θὰ μὲ πῆτενε ρούφλη [= ἀνόητον]· μᾶχωτο στὴν καρδοῦλα μου κάρβουνο καὶ λέωτο.

Τῆ δευτέρη μέρα τῆς πρωτοχρονιάς σὲ τόση στέρησι ἦτανε πὺβλέπενε τὸν παρὰν σὰν ἄστρο, γιὰτὶ μὲ τρόπο ρώτησέμε πόσα πῆρα ἀἴβασιλιάτικα· ἐγῶπατου 70 ριάλια.

Τότες λέει μου γιὰ νὰ δῶτα· ἐν τὸ πιστεύω, ἐγὼ βγάζωτα καὶ δείχνωτουτα· ἔντα! Αὐτὸς πέρνειτα, ἀφορμὴ πῶς θὰ τὰ μετρήσει, καὶ λέει μου· «ἄφες μοῦτα· κι αὔριον γὼ δίνωσου μάλαμα». Ἐγ' ὄλ' ἀντάμα ἐν κατάλαβα ἦντ' ἄθελε νὰ πῆ· εἶπα μέσα μου μπᾶς ἄματε θεὸ νὰ μοῦ τὰ κάμη μιὰ λύρα μάλαμα; Σὰ μαριόλος ἄς μὴ μιλήσω. Ἄφησατονε κ' ἠπαθήτηνε· ἀπὸ τότες εἶδετεν ἐσεῖς τὴ λύρα; Εἶδατην καὶ γὼ, τὴν κακομοῖρα.

I,7 - Καλὲ σεῖς Λογιώτατε, πὺ ξέρετεν τὰ λιανικά,

«σέντε, μέντε, κουντουσέντε,
καὶ τῶν ἄλλωνῶν μισέντε»

ξέρετεν ἴντα θὰ πῆ;

- Οὔσας, κι' ὁ μισέ Περῆς ἀντάμα· (*πρὸς τοὺς ἄλλους*) κι' ἔ χορεύουμεν ἄματις;
- (*φωνάζων*) Βάρτεν κρασί 'ς τὰ ποτήρια νὰ πγιοῦμενε. - (*πέρνει ἐν ποτήριον*) (*πρὸς*

τοὺς ἄλλους) πάρτεν κι' ἐσεῖς ἀπ' ὄνα - Ἔ
βίβα - ἔς τὴν ὑγία μας καλὴ γιὰ - στὴν ὑγία
τῆς λευτεριάς.

- I,11** - Ἴντα πάθετεν;
- Καὶ ποῦντο ἄματις τὸ χειμονικό;
- Πιταοῦ κι' ἤγλεπά το ἔς τὸ ὄνειρό μου -
καὶ καὶ ποιὸς νὰ σᾶς χαρῶ ἤκαμέν το;
- Καὶ π' οὔντος τώρη ἀρβανίτης;
- Οὐγοῦ, οὐγοῦ, ἴντα δουλειαῖς π'
οὐπάθαμεν. Ἴντα νὰ τὸν κάμωμεν τώρη
τὸν Κρητικόν;
- Καὶ ποιὸς νὰ τὸ νὲ γιατρέψη, νὰ σᾶς
χαρῶ;
- (πρὸς τὸν ξενοδόχον) μισὲ Μπαστιᾶ!...
ἀκούσετέν τα; φέρτεν τα...

Per quanto alcuni vocaboli siano fedelmente prelevati dal dialetto di Chios (τζαγκιά = ὑποδήματα, ἔν = δὲν, παρακάθουμου, ὄχονοῦς [spiegato in nota con Τάχιστα]),⁴⁸ o forme che conservano o sviluppano (a seconda delle zone dell'isola) un -v finale, tuttavia altri termini sembrano artificiosamente riprodotti su una traccia pseudo-ortoeperica, come, p. es., la suffissazione in -(ε)νε(v)/-ηνε nei verbi (γιαλίντζουνε, ἠπαθάτηνε,⁴⁹ θέτενε, εἶδετεν, παραλουζνάζετενε [= παραλογίζεστε], πάθετεν, πριούμενε, πήτενε, πλέρωσενε), o l'aggiunzione dei pronomi atoni in enclisi (Ἄφησατονε, βγάζωσου, λέωσου, μάτιμου, μούτα). L'approssimazione idiomatica è riscontrabile anche nella mancanza del fenomeno del cosiddetto *citacismo* (τσιτακισμός), ossia il passaggio dalla occlusiva velare sorda [k], regolare nel neogreco standard, alla affricata postalveolare sorda [tʃ] fenomeno, tipico di certe aree insulari (fra cui Cipro e Creta ma anche del greco di Calabria).⁵⁰

Altri parallelismi fra i personaggi delle due commedie non sono verosimilmente istituibili. Mentre osserviamo che con maggiore autonomia rispetto a Vyzantios il nostro autore sembra muoversi nella creazione dei personaggi di provenienza dalmata (Zavinovič) ed eptanesia (Agudis) sui quali, insieme con l'italiana Lukia/Lucia, ovviamente, è ritagliato un idioletto particolarmente ricco di italianismi.⁵¹ Così, nell'ordine:

Zavinovič - ἀντιζιπάτα (*anticipata*), ἀπένα (< ven. *apena*), βάζο τὴν νύκτα (*vaso da notte*), βὰ μπένε (*va bene*), βελούτο (*velluto*), βόμιτου (*vomito*), ἔ μπένε (*ebbene*), κανάλια (*canaglia*), καριόλα (*lettuccio*),⁵² καρπόνη (*carbone*), κόλα ντὶ ταπετζαρία (*colla di tappezzeria*), κομὸ (*comò*), κοντιζιῶνε (*rapporto*),⁵³ κουέστο (*questo*), κρεπάρης (*crepare*), μάρμο (*marmo*), μιζεράμπιλε (*miserabile*), μομπίλια (*mobilia*), μπάστα

⁴⁸ Evangelatos 1993, p. 147. In generale, sul dialetto di Chios, Kontosopulos 1994, pp. 50-55 e 160-162 (con esemplificazioni).

⁴⁹ Ove si può notare, oltre all'epitesi del gruppo -νε(v), anche l'aumento tipico in -ή, che si alterna con quello in -έ per le forme verbali in -ά (p.es. ἀκούω > ἔκουγα); cfr. Kontosopulos 1994, p. 52.

⁵⁰ L'analisi comparativa della funzione del dialetto nelle commedie di Rizos Nerulòs (Korakistikà) e di Vyzantios (*Babilonia*) è stata oggetto della dissertazione di Soyter 1912; si veda anche Puchner 2001, pp. 261-266. L'interesse per il plurilinguismo nel teatro greco dell'Ottocento nasce già con il saggio del Marquis de Queux de Saint-Hilaire 1870.

⁵¹ Un'indicazione generale sull'impronta italiana nel linguaggio della Dalmazia è data da Bartoli 1919. Per le problematiche e gli sviluppi derivanti dalla diffusione del veneziano nelle aree geografiche e culturali di contatto si può vedere più ampiamente Baglioni 2021 (con ricca bibliografia specifica per ogni contributo).

⁵² *GDLI*, vol. II, p. 802, s. v. «Carriola».

⁵³ *GDLI*, vol. III, p. 502, s. v. «Condizione».

(*basta*), νετζεσάριο (*necessario*), ντουμπιτάρω (*dubitare*), πολτρώνα (*poltrona*), ρέστο ντι σοῦμα (*resto della somma*), ριποζάρω (*riposare*), σέντια (*sedia*), σερβίτζιο (*servizio*), σερβιτόρε (*servitore*), σκούρο κολόρ ντι καφέ (*scuro color di caffè*), σόρτε (*sorte*), σπιεγκάρωμε (*spieghiamo*), σταμπιλίρης (*stabilire*), στόρια (*storia*), ταπάτο σιτζιλάτο μὲ τζέρα (*tappato sigillato con cera*), ταπέτο (*tappeto*), φινίρης (*finire*);

Agudis - ἀμπονάτους (*abbonati*), γκραντέτζες (*grandezze*), ἐβίβα (*evviva*), ἔκολο (*eccolo*), καμπαναρία (*campanari*), καντζόνε (*canzone*), καπάτζος (*capace*), κατρίνι (*quattrino*), καφφέ (*caffè*), κολατζιό (*colazione*), κοντέα (*contea*), μεριτάρει (*meritare*), μοῦ σαλτάει τὸ τζερεβέλο (*mi fa saltare il cervello*), ποέτας (*poeta*), ρεμέντιου (*rimedio*), στελετάρω (*stilettare*) τζεκίγια (*zecchini*);

Lucia - βύζιτα (*visita*), ινιοράντε (*ignorante*), ιντερέσο (*interesse*), καπάτζο (*capace*), λετζέρο (*leggero*), λοκάντα (*locanda*), μπέστια (*bestia*), μπούφαλο (*bufalo*), μπράβα (*brava*), μπραβίσιμα (*bravissima*), σινιόρα (*signora*), στόμακο (*stomaco*), φάτζιλε (*facile*).

Con la figura di Larezos (il cui nome potrebbe avere origine italiana: Lorenzo/Larenzo/Larezo, soprattutto in area dodecanesiaca),⁵⁴ che si presenta in scena solo nel III atto, l'autore propone una figura nuova rispetto ai personaggi delle satire di Nerulòs e di Vyzantios, un esemplare esponente del cetο basso, a servizio nella locanda in qualità di cuoco, il quale, come gli altri servitori, si lamenta di non ricevere la paga spettante da tempo:

Τὰ δ' κάσας λέτε ἀμ' γώ! Ἦδα νὰ πῶ ἀροϊζικός! Ποῦ κάθμε τζεκνίεμε σὰ τὸν ὄβριο ἀφ' τῆ συλοή· τζ' ἦδα νὰ πρωτοκλάψω; Τὰ μνιάτικὰμ' τὰ δεκαφτά; Δὲν ἔπηρα μητ' ἄσπρο· ἐξὸν αὐτὸ ἔχω τζ' ἄλλο πιὸ μεγάλο παλούτζι, τιμὴ στὰ πρόσωπάσας, παλούτζι πὸ μὲ τρυπανιάρη ὡς τὸ ρόφαλο τζῆ τζεφαλήμου. Καθημεριὸς μοῦ λείβουνταν τόνα, τζὲ τ' ἄλλο, γιὰ τὸ μαερίο· τζὲ σόντας του τὸ γέρευα, μούλεεν, “πέρνε, μάστρο Λαρέζο, τζὲ βάστα λοαριασμὸ νὰ στὰ πλερώτω ὕστερο”. τζὲ γῶ ὁ Μπουῖφος τό 'βλεπα γιὰ μιὰ τιμὴ σ' ἐμένα. Ἀφ' τῆ ἄλλο τζὲ καμάρωνα, γιάν' τὸ ἄχω κατάστοιχο, νὰ βάζω τζὲ τὸ δίκιομ', σὰ μάερας, κατὰ τὸ συνήθιο· τί νὰ σᾶς τὰ μακραίνω! Ὅ,τι τζ' ἂν εἶχα τὰ ξοδείασα γρόσια 1800 δὲν μοῦμεινε μητ' ἄσπρο! Κτῶ τ' τζεφαλήμου· μαρέ Λαρέζο, ὁδὰ ἔλεες νὰ βάλῃς τὰ μαλιάσ' μ' αὐτὸ τὸ σαλαβοῦτα. Ὠϊμ'! Τὰ γροτίδιαμ'! Ὠϊμ'! (*Κλαίει*). (III,1)

Perciò è costretto ad arrangiarsi come può e con quello che è possibile rimediare per cucinare in mancanza del carbone da ardere, senza la carne o il pesce per i clienti:

Ἐγὼ φωτιά, θωρεῖς, δὲν ἦψ' ἀκόμη, κ' ἦδα ν' ἄψω σόντας κάρβουνα δὲν ἔχω; Ποῦ ἔνε κάρβουνα; Ποῦ ἔνε κρέατα; Ποῦ ἔνε ψάρια τζὲ τὸ κάθε χρειαζούμενον; Φερ' μ' ἀποῦλα δεφτὰ νὰ σ' κάμω τὰ φαγιὰ τζὲ τὰ τραπέζια· τ' παλιάμ' κασέλα τ'ν' ἦκαψα· ἦκαψα τζὲ τῆ⁵⁵ πόρτα τοῦ μαεριοῦ, δὲν ἔχω πιά οὔτ' ἕνα παλιοςάνιδον ν' ἄψω φωτειὰ νὰ πλύνω τὲς κασαρόλες. (III,2).

⁵⁴ E curiosamente condivide l'omonimia con un personaggio da Tinos di una commedia di Evangelinòs Misailidis, anch'essa plurilingue, dal titolo *Ερωτομανής Χατζή Ασλάνης, ἥρωος της Καραμανίας*, Τυπογραφεῖον “Αμαλθείας”, Smirne 1845, in cui Larezos è un povero ciabattino; cfr. Gheorgos Kechaghioğlu, «Η παράδοση των Φαναριωτών και του Χατζηασλάνη Βυζάντιου στη Μικρασιατική “Καθ' ἡμὰς Ανατολή”»: Η σμυρναϊκή κωμωδία *Ο ερωτομανής Χατζηασλάνης, ἥρωος της Καραμανίας (1845, 1871)*, in *Ο ΕΞΩ – ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ. Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη, 1800-1922 - Πνευματικός και κοινωνικός βίος*, Σχολή Μωραΐτη, Ατene 2000, pp. 177-195 ed Evangelia Balta, *Ottoman evidence about the Greek and Karamanli Editions of Evangelinos Misailidis*, in *The Journal of Ottoman Studies* 34 (2009), pp. 49-61.

⁵⁵ τζέτη ed.

Dalla trascrizione di questo paio di battute si possono evincere alcune caratteristiche che simulano l'andamento del dialetto dell'isola cicladica di Tinos (senza differenza fra l'area settentrionale e quella meridionale) e in particolare:⁵⁶

1. sincope del suono [i] in qualsiasi posizione atona: δ'κάσας (< δικάσας), ἦψ' (< ἦψα), κτῶ (< κτυῶ), τ'ν (< τήν)
2. sincope di γ intervocalico: συλοή (< συ(λ)ογή), λογαριασμός (< λογαριασμός), μάερας (< μάγειρας, con ulteriore sincope di [i]),
3. sincope di ν intervocalico: καθημεριούς (< καθημερινούς)
4. elisione del pronome personale enclitico μου: μνιάτικά μ' (< μνιάτικά μου)
5. metaplasmo di σ in τ: πλερώτω (< πλερώσω)
6. metaplasmo di τσ in σ: κασαρόλες (< κατσαρόλες)
7. citacismo: τζέ (< και), τζεφαλήσμου (< τής κεφαλής μου)
8. metaplasmo di π in β: λείβουνταν (< λείπουνταν)
9. metaplasmo di λ in δ: δεφτά (< λεφτά)
10. caduta della sonante alveolare davanti a dentale [nd]: ἦδα (< εἶντα, ἴντα)

7. Influsso dell'opera lirica italiana

Rimanendo ancora sul piano dell'autonomia creativa, è il momento di passare a una considerazione che svincola la nostra commedia dalla tradizione della satira linguistica e la inserisce in un altro ambito parodistico che, in ogni caso, fuori di ogni tono caricaturale, attesta e conferma una volta di più un fenomeno di larga diffusione nel teatro greco dell'Ottocento: l'opera lirica.⁵⁷ L'analisi dello *Ψευτοξενόδοχος* declina ora su un terreno verso il quale la società greca del XIX secolo ha manifestato notevoli sensibilità e interesse, a cominciare con la fortuna del teatro lirico patriottico pre- e post-rivoluzionario, che coinvolse ampiamente e a più livelli gli esponenti del filellenismo europeo (e d'oltreoceano).⁵⁸ Restringendo il campo agli influssi dell'opera italiana, ricordiamo che già nel corso del XVIII secolo a Corfù l'attenzione per il melodramma ebbe un inizio folgorante nel 1733, data in cui il Teatro di San Giacomo iniziò la sua attività con il *Gerone di Tiranno di Siracusa* su libretto di Aurelio Aurelli. A seguire vengono le prime rappresentazioni in terra greca di opere di Pietro Chiari (*Matrimonio per Inganno* nel 1771), di Carlo Goldoni (*La Conversazione* nel 1773), di Pietro Metastasio (*Alessandro nell'Indie* nel 1796). Nell'isola operarono anche importanti compositori come Pasquale Anfossi o Domenico Cimarosa che contribuirono a creare una considerevole tradizione di spettacoli d'opera fino alla fine del dominio veneziano nel 1798.⁵⁹ Ma, come è noto, la diffusione dell'opera lirica (opera buffa, melodramma, operetta) in Grecia non fu immediata né semplice; nella prima metà dell'Ottocento essa veniva vista con sospetto e preoccupazione, questo almeno inizialmente. Con gradualità il pubblico ateniese del "Bukurás", l'unico teatro allora esistente, cominciò ad appassionarsi, sulle prime, al fascino delle cantanti italiane e, in seguito, anche a rivedere le proprie posizioni intransigenti e censorie nei confronti delle compagnie italiane che fino ad allora venivano considerate solo dei canali di corruzione (Synadinos 1919, pp. 91-93). Dalla metà del XIX secolo incrementarono le rappresentazioni melodrammatiche soprattutto nei teatri di

⁵⁶ In assenza di lessici aggiornati, resta ancora utile lo studio di Dorizas 1973.

⁵⁷ Su cui, orientativamente, si veda Guli 2007 e Puchner 2007 (con ulteriore bibliografia).

⁵⁸ Si vedano i contributi di Puchner 2010 e 2020; Luciani 2020.

⁵⁹ Fondamentali informazioni sullo sviluppo del teatro d'opera a Corfù in Mavromustakos 1995.

Patrasso e di Ermupoli,⁶⁰ accompagnate da una intensa diffusione di libretti d'opera, che incoraggiò la creazione di riviste e giornali specializzati un po' ovunque, al di fuori di quelli ateniesi.⁶¹ A Volos in Tessaglia, per esempio, risulta che una delle due compagnie italiane in *tournee* in quella città, fra il 1879 e il 1880, mise in scena alcuni melodrammi (*Fra Diavolo*, *il Barbiere di Siviglia*, *la Traviata*, *il Trovatore*, *la Norma*, *il Ballo in maschera*), facendo conoscere per la prima volta il genere al pubblico locale che restò letteralmente diviso fra detrattori e ammiratori (affascinati soprattutto dalle cantanti del tiaso) e questo ancor prima che la regione tessala venisse incorporata nel nuovo Stato greco, in seguito al trattato di Costantinopoli del 1881 (Tsugu 1994, p. 34 e Skandali 2011, p. 71). Più nota è l'attività in Grecia e in Oriente della compagnia Labruna e del tiaso di Raffaele De Giorgio,⁶² già attivo con la compagnia Labruna a Salonicco nel 1883, grazie alle quali continuava la diffusione del repertorio lirico italiano e dell'operetta francese.⁶³ I richiami alla diffusione dell'opera italiana in Grecia sono qui volutamente limitati ai repertori che comprendono la celebre opera buffa di Gioacchino Rossini (1792-1868), *Il Barbiere di Siviglia*,⁶⁴ per una ragione molto singolare: nella prima scena dell'Atto I dello *Ψευτοξενόδοχος*, il personaggio Valerios si presenta subito come un abile truffaldino che si compiace di praticare il mestiere di locandiere, in particolare perché è innamorato della sua cliente Aspasia. Da alcune battute di questa scena si capisce che il protagonista simula una parodia proprio della ben nota cavatina rossiniana «Largo al factotum»:

Τί λαμπρὸν ἐπάγγελμα! Δύω ἤδη ἔτη μοὶ φαίνεται ὡς ὄνειρον ὅτ' εἶμαι ξενόδοχος, χωρὶς νὰ ἦναι τέχνη μου, καὶ χωρὶς νὰ ἔχω κεφάλαια! Ἄλλ' ἀφοῦ εἰς τόσα ἄλλα ἐπαγγέλματα δὲν εὐδοκίμησα φορτωθεὶς καὶ χρέη, τί ἄλλο εὐκολώτερον ἠδυνάμην νὰ ἐπιχειρισθῶ, καὶ τί χρειάζονται τὰ κεφάλαια; Χρειάζεται τέχνη καὶ ἐπιτηδεϊότης, τοιοῦτος εἶν' αὐτὸς ὁ τόπος, τὸ ψεῦδος βασιλεύει· μήπως μ' αὐτὰ τὰ μέσα δὲν ἐπροχώρησα ἕως σήμερον; Καὶ τί μὲ λείπει; Χρεωστῶ; Δὲν μὲ χρεωστοῦν; *Μὲ ζητοῦν; Δὲν ζητῶ κανένα· κύριε Βαλέριε ὁ ἕνας, κύριε ξενόδοχε ὁ ἄλλος, ὅλοι μὲ φωνάζουν καὶ μὲ χαιρετοῦν, τί λαμπρὸν ἐπάγγελμα!* Καὶ ἤθελον σήμερον θεωρεῖσθαι εὐτυχής, πλὴν ὁ ἔρωσ μου πρὸς τὴν Ἀσπασίαν, πρὸς τὴν σκληρὰν ἐκείνην Ἀμαζόνα, ὅστις φλογίζει τὸ στήθος μου· αὐτὸς μὲ βασανίζει, μὲ ταλαιπωρεῖ, διότι ἀκόμη δὲν ἠτύχησα νὰ κερδίσω τὴν καρδίαν της. Θὰ ὑπομείνω, ὅμως θὰ προσπαθῆσω, ἄλλ' ἐπὶ τέλους ἐὰν μὲ ἀπελπίσει, τὸ τί θὰ κάμω εἰς τὸν ἑαυτὸν μου, εἶναι θλιβερόν, ἄς ζητήσω, ἄς ζητήσω νὰ εἶπω πάλιν εἰς αὐτὴν τὰ παράπονά μου [*“Che bel mestiere!* Già da due anni mi sembra un sogno che io sia un locandiere, senza che sia il mio lavoro, e senza avere il becco di un quattrino! Ma poichè non sono riuscito a fare altro senza sobbarcarmi di debiti, cos'altro di più facile avrei potuto fare, e a cosa mi servono i denari? Servono arte e abilità, questo posto è così, vi regna la falsità; non sono forse andato avanti con questi mezzi fino ad oggi? E cosa mi manca? Ho debiti? Non sono indebitato? *Mi cercano?* Non cerco nessuno; *signor Valerios l'uno, signor locandiere l'altro, tutti mi chiamano e mi salutano, che bel mestiere!* *Sarei felice quest'oggi*, se non fosse che il mio amore per Aspasia, quella crudele Amazzone che mi infiamma il petto, mi tormenta, mi affligge, perché non sono ancora riuscito a conquistare il suo cuore. Resisterò, ma ci proverò, ma alla fine se mi farà disperare, quel che farò a me stesso sarà davvero triste; fatemi chiedere, fatemi chiedere di riportarle il mio rammarico”] (*corsivo mio*)

⁶⁰ Su cui l'indagine puntuale di Bakunakis 1989.

⁶¹ Sulla diffusione in gran parte della Grecia dell'opera romantica si veda l'analisi condotta in Skandali 2001, pp. 61-97.

⁶² Un quadro dei loro impegni artistici è tracciato in Skandali 2011, pp. 171-175.

⁶³ Sull'attività teatrale ad Atene vedi Barutas 1992.

⁶⁴ In generale vedi Mellace 2018. Rappresentata per la prima volta al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio 1816. Nel 1833 viene segnalata una messa in scena al Teatro San Giacomo di Corfù. Ad Atene si ha notizia di una rappresentazione nel 1837 legata ai nomi di Basilio Sansoni e Gaetano Meli, capocomico di una compagnia melodrammatica; cfr. Chatzipantazis 2002, p. 57, nota 3; inoltre, Sabanis 2011 (*passim*) e 2019.

Largo al factotum della città. - Largo
Presto a bottega che l'alba è già. - Presto
Ah, che bel vivere, che bel piacere, che bel piacere
per un barbiere di qualità, di qualità!

Oh, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo! Bravo!
Fortunatissimo per verità! Bravo!
Fortunatissimo per verità, fortunatissimo per verità!
 [...]
 Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono,
donne, ragazzi, vecchi, fanciulle
 [...]
 Uno alla volta, per carità! per carità! per carità!
uno alla volta, uno alla volta, uno alla volta, per carità!
Ehi, Figaro! Son qua. x2
Figaro qua, Figaro là, x2
Figaro su, Figaro giù, x2

La sequenza del *refrain* «*Oh, bravo Figaro, Bravo, bravissimo!*» della cavatina rossiniana è ripreso per intero con la sola variante del nome, dalla battuta iniziale nella scena Στ' del I atto: «Μπράβα σινιόρα Ασπάζια! Μπραβίσσιμο!» e da quella di chiusura (questa volta con le desinenze italianeggianti): «Μπράβα, Μπραβίσσιμα!» sempre del personaggio Lucia che, guarda caso, è una «Ἰταλὶς τραγωδῶδὸς τοῦ θεάτρου», secondo l'attribuzione delle *dramatis personae*.

Fra l'altro le due opere condividono, anche se su piani diversi, il ruolo di Rosina (Rozina) che nel *Locandiere fasullo* è inserviente di Lucia, la quale, tanto per rimanere nell'ambito del teatro lirico è una cantante italiana melodrammatica, come dice l'indice delle *dramatis personarum*, oltre a essere il notissimo personaggio della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti (1797-1848) (vedi Celletti 2018).

8. Ipotesi sull'autore che si firma Κ. Π.

Per quanto ora ci si introduca nel campo malagevole e incerto delle congetture, tenterei qui, non senza tema di smentita, di dare un nome all'acronimo con cui la commedia viene firmata, ossia Κ. Π. Suggestirei Konstantinos Paparrigopoulos, il noto storico dell'*Ethnos*, che ha imposto per decenni la sua visione unitarista della storia greca a fronte degli attacchi stranieri (Fallmeyer in primo luogo) che diffondevano una (falsa, secondo lui) visione della grecità moderna. I motivi che propongo per identificarlo sono i seguenti:

- 1) L'abbreviazione del nome Κ. Π. (invece del più ricorrente Κ.Δ.Π., con tanto di patronimico) non è estranea ai suoi scritti letterari o di critica: nel 1833 esce con questa firma un articolo su Lord Byron nel giornale «Τριπτόλεμος»; nel 1841 la rivista «Εὐρωπαϊκὸς Ἑραριστὴς» ospitava tra i poeti europei solo George Maurice de Guérin (1810-1839), la cui opera è divenuta nota dopo la sua prematura scomparsa. La sua opera, *Le Centaure*, era stata presentato da G. Sand nella «Revue des deux mondes» (*Poètes et romanciers modernes de la France. XXXVIII. George de Guérin* [15 maggio 1840, pp. 569-591], da dove pare sia stata tradotta in greco proprio da

K(onstantinos) P(aparrigopulos), il quale compare, fra altri, anche come collaboratore della rivista.⁶⁵

- 2) Paparrigopulos aveva nozione di commedie di satira linguistica. Quando, p. es., si trovò come membro della Commissione del Concorso di poesia “Rallis”, nel 1858, a giudicare la commedia *Ὁ θρίαμβος τοῦ ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ κατὰ τὸ ἔτος 1858. Κωμωδία εἰς τρεῖς πράξεις* di Gheorghios Tertzetis, che provocava i puristi, beffeggiandoli, ed esaltava la lingua del popolo,⁶⁶ egli raccolse la provocazione dell'autore e rispose anche a nome dei giurati nella relazione conseguente alla bocciatura del testo, nei termini sintetizzati da P. Mullàs:

«1) *Ὁ θρίαμβος τοῦ ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ κατὰ τὸ ἔτος 1858*: comédie en trois actes, «inacceptable» et indigne de tout commentaire en raison de sa langue populaire. Cependant, comme l'auteur a pris pour sujet la question de la langue, qu'il annonce le triomphe de l'idiome du peuple et, qu'en plus, il ridiculise les juges puristes, le jury croit bon de relever le défi. Dans un long exposé, le rapporteur essaiera de démontrer: a) que «le poème n'est pas écrit en ce que l'on appelle langue du peuple», pas plus que, bien sûr, en langue savante, b) que, si plusieurs dialectes existent en Grèce comme ailleurs, il n'existe pas pourtant une langue populaire commune, parlée par tous les Grecs et apte à exprimer «les besoins intellectuels supérieurs, sociaux ou scientifiques, de la nation... Même la comédie en question, qui prétend être écrite en langue populaire, ne recourt-elle pas sans cesse à la langue savante?». Enfin, le poète est blâmé pour son impertinence à présenter, dans sa comédie, les membres du jury en train de se battre, chose que de telles «constructions cérébrales et froides» et de telles «aventures invraisemblables», selon Paparrigopoulos, ne sauraient en aucun cas engendrer». (Moullas 1989, p. 128)

- 3) Nel 1860, ossia dall'anno seguente all'edizione dello *Ψευτοξενόδοχος*, esce presso la stessa tipografia ateniese di Vyssis Odòs 815, il primo volume della *Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους*.⁶⁷

Le circostanze qui espresse farebbero propendere per un'identificazione di K.Π., autore della nostra commedia, con lo storico Konstantinos Paparrigopulos, il quale avrebbe pertanto composto un'opera letteraria di mediocre valore su un argomento a lui caro come la situazione (non la questione) della lingua in Grecia, in schietto tono burlesco, cui non

⁶⁵ Si veda «Εὐρωπαϊκὸς Ἑραριστὴς», ἔτος Α' (1841), τ. Γ', φυλλ. α', pp. 74-82, il rilievo è in Dimaràs 2006, p. 118; Patsiu 2016, pp. 167-185 (in particolare, p. 180, nota 19); Petropulu 2022, p. 33.

⁶⁶ «Παρεκτὸς τούτων ἀπεστάλησαν εἰς τὴν ἐπιτροπὴν καὶ δύο ἕτερα ποιήματα, ἀλλὰ μετὰ τὴν ταχθεῖσαν ἐπὶ τούτῳ προθεσίαν· διὸ καὶ οὐδ' ἀπεσφραγίσθησαν. Καὶ περὶ τοῦ πρώτου δὲ τῶν πρὸ μικροῦ ἀναγραφέντων οὐδεμίαν ποιούμεν μνησίαν, διότι εἶναι γεγραμμένο εἰς τὴν λεγομένην δημώδη γλῶσσαν· γνωστὸν δὲ ὑπάρχει ὅτι ἔργα τοιαῦτα κατὰ τὴν προαίρεσιν τοῦ ἀγωνοθέτου καὶ τὴν ἐπανειλημμένης τῆς ἐπιτροπῆς ἀπόφασιν, εἶναι εἰς τὸ παρόντα ἀγῶνα ἀπαράδεκτα. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ ποιητὴς τῆς ἀνά χειρὰς κωμωδίας οὐ μόνον εἰς τὸ ἰδίωμα τοῦ λαοῦ ἀξιοῖ ὅτι ἔγραψεν αὐτήν, ἀλλὰ καὶ ὑπόθεσιν ἔχει αὐτὸ τοῦτο τὸ περὶ γλώσσης ζήτημα, ἀγωνιζόμενος μὲν νὰ ἐμπαίξῃ τοὺς περὶ τὴν λέξιν καὶ τὴν γραμματικὴν καθαρύνοντας, προαγγέλλων δὲ θρίαμβον προσεχῆ τῆς δημώδους ὡς μόνης γραπτῆς γλώσσης, καλὸν ἐνομίσαμεν νὰ ἐξετάσωμεν ὁποῖα τίς ἐστὶν ἡ τοῦ ποιήματος τούτου γλῶσσα, ἢ τοσαύτας καὶ τηλικαύτας φέρουσα εἰς μέσον ἀξιώσεις. Εὐθὺς δ' ἐξ ἀρχῆς ἡ ἐπιγραφή, ἔχουσα, ὡς προείρηται, οὕτως· *Ὁ θρίαμβος τοῦ ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ κατὰ τὸ ἔτος 1858*, ἀγνοοῦμεν τί κοινὸν μὲν ἔχει πρὸς τὴν δημώδη, τί δ' ἀλλότριον πρὸς τὴν καθαρύνουσαν· καὶ τὴν ἑτέραν δὲ ἐπιγραφήν *Κωμωδία εἰς τρεῖς πράξεις* ἀμφιβάλλομεν ἂν ἤθελεν ἐννοήσῃ ὁ Ζῆτρος, ἢ ὁ Τόσκας, ἢ ὁ Νίκος Τσάρος, οἱ ἥρωες καὶ ἴσως ραψῶδοι τῶν δημῶδων ἀσμάτων, ἐν ᾧ ἐνταῦθα περὶ τῆς γλώσσης αὐτῶν δῆθεν πρόκειται»; in «Πανδώρα», fasc. 196 (15 maggio 1858), p. 74, ove si fa riferimento alla commedia, *Ὁ θρίαμβος τοῦ ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ τοῦ 1858 (Il trionfo del concorso poetico del 1858)*, irridente ai sostenitori della *katharevusa*, di Gheorghios Tertzetis (1800-1874), che era stata sottoposta alla commissione del Rallis in forma anonima e successivamente inclusa in Konomos 1984, p. 33.

⁶⁷ In proposito si veda Kumanudis S., Xanthopulos K. S., Mavrofydis D. 1861, pp. 101-104 e Sklavenitis T., Staikos K. Sp. 2000, p. 83

manca, in fondo, un certo *humor*, estraneo, però, alle irrisorie stoccate del fanariota Nerulòs. Per questo l'opera lasciò pressoché indifferente la critica, e possiamo considerarla una sorta di *divertissement* senza velleità artistiche, forse destinata a un ristretto circolo di lettori e dunque ascrivibile alla categoria del cosiddetto «Drama without Performance» (Puchner 2017, pp. 246-268), poco appropriata per una immediata realizzazione scenica, come del resto accadde in effetti anche per i lavori di Nerulòs («Τὰ Κορακιστικὰ δὲν εἶναι θεατρικὸ ἔργο», commentava Dimaràs 1985, p. 174), e di Vyzantios, la cui *Βαβυλωνία* presentava debolezze strutturali (una «ἐρασιτεχνικὴ δομή», come rileva Evanghelatos 1993, p. λς').

Bionota: Cristiano Luciani insegna Lingua e Letteratura Neogreca all'Università di Roma "Tor Vergata". Si è occupato di varie fasi della cultura greca moderna dal Rinascimento a oggi, con edizioni critiche e traduzioni, fra cui: Kavafis, *Poesie e Prose* (Milano 2021); Vicentzos Kornaros, *Erotokritos* (Atene 2020); Γκιούστος Γλυκός, *Πένθος θανάτου* (Salonico 2018); Λογοτεχνικές Συναντήσεις. Μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία (15ος-20ος αιώνας) (Patrasso 2017); Montale, *Kavafis e la Grecia moderna* (Roma 2016); *Estetica, Filologia e Politica nell'Ottocento greco* (Roma 2014); Elisavet Moutzà(n)- Martinengu: *Autobiografia e teatro. L'opera superstite di una nobildonna zantiota* (Roma 2013); Agostino Ricchi-Nicola Sofianòs, *I tre tiranni* (Manziana 2012); *Ο κάτης και ο μποντικός* (Salonico 2010); Antonio Matesis, *Il Basilico* (Roma 2009); Dimitrios Vikelas, *Cinque racconti (1877-1897)* (Roma 2009); Odyseas Elytis, *Le poesie di Saffo* (Roma 2008); *Voci dalla Grecia moderna* (Roma 2006); *Manierismo cretese* (Roma 2005); Antonio Pandimo, *L'amorosa fede* (Venezia 2003); Francesco Bozza, *Fedra* (Manziana 1996); Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea* (Venezia 1994).

Recapito autore: cristiano.luciani@uniroma2.it

Riferimenti bibliografici

- Altieri Biagi M. L. 1980, *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna.
- Amantos K. I. 1926, *Συμβολή εἰς τὸ χιακὸν γλωσσάριον*, Atene.
- Babinotis G. 2009, *Ετυμολογικό Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Atene.
- Baglioni D. (a cura di) 2021, *Il veneziano «de là da mar»*. *Contesti, testi, dinamiche del contatto linguistico e culturale*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Bakunakis N. 1989, *Τὸ Φάντασμα τῆς Νόρμα*, Καστανιώτη, Atene.
- Bartoli M. G. 1919, *Le parlate italiane della Venezia Giulia e della Dalmazia*, Tip. Italo-orientale, Grottaferrata
- Barutas K. 1992, *Ἡ μουσικὴ ζωὴ στὴν Ἀθήνα τὸ 19ο αἰῶνα*, Νάκας, Atene.
- Beccaria G.L. (a cura di) 1975, *Letteratura e dialetto*, Zanichelli, Bologna.
- Celletti R. 2018, «Lucia di Lammermoor», in Gelli P. (a cura di), *Dizionario dell'opera*, edizione aggiornata da Filippo Poletti, Baldini-Castoldi, Varese, pp. 754-756.
- Chatzipantazis Th. 2002, *Από τον Νεῖλου μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, vol. A1, ΠΕΚ, Iraklio.
- Croce B. 1927, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, in *Uomini e cose della vecchia Italia*, Laterza, Bari.
- D'Achille P. 2006, *L'italiano regionale in scena*, in Binazzi N., Calamai S. (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Unipress, Firenze, pp. 8-52.
- da Somavera A. 1709, *Θησαυρὸς τῆς Ρωμαϊκῆς καὶ τῆς Φραγκικῆς γλώσσας / Tesoro della lingua greca-volgare ed italiana*, Parigi.
- Dimaràs K. Th. 1985, *Ἑλληνικὸς Ρωμαντισμός*, Ἑρμῆς, Atene.
- Dimaràs K. Th. 2006, *Κωνσταντῖνος Παπαρηγόπουλος. Ἡ ἐποχὴ του – Ἡ ζωὴ του – Τὸ ἔργο του*, ΜΙΕΤ, Atene
- Dorizas G. 1973, *Τὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς Τήνου μὲ λέξεις καὶ φράσεις*, Atene.
- Du Cange C. 1688, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, Lugduni.
- Evangelatos S. 1993, Δ. Κ. Βυζάντιος, *Ἡ Βαβυλωνία*, Ἐστία, Atene (3^a ed.).
- Folena G. 1991, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991;
- GDLI: Battaglia S. (poi Barberi Squarotti G.) (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino.
- Gheorgusopoulos K. 2008, *Δράμα τῆς γλώσσας ἢ γλώσσα κωμωδίας*; in *Κλειδιά καὶ κώδικες θεάτρου: Π. Ἑλληνικὸ θέατρο*, Ἐστία, Atene.
- Guli E 2007. «λιμπρέτο», «μελόδραμα», in *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Ἔργα, Ρεύματα, Ὀροι*, Πατάκη, Atene, pp. 1260-1261, 1385-1386.
- Haller H. 1999, *The Other Italy: The Literary Canon in Dialect*, Toronto University Press, Toronto.
- Konomos D. 1984, *Ὁ Γεώργιος Τερτσέτης καὶ τὰ εὐρισκόμενα ἔργα του*, Ἐκδῶση Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς τῶν Ἑλλήνων, Atene.
- Kontosopoulos N. G. 1994, *Διάλεκτοι καὶ ἰδιώματα τῆς Νέας Ἑλληνικῆς*, Atene.
- Kumanudis S. 1883, *Συναγωγὴ λέξεων ἀθησαύριστων ἐν τοῖς ἑλληνικοῖς λεξικοῖς*, Atene.
- Kumanudis S. 1900, *Συναγωγὴ νέων λέξεων ὑπὸ τῶν λογίων πλασθισσῶν: Ἀπὸ τῆς ἀλώσεως μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Atene.
- Kumanudis S., Xanthopoulos K. S., Mavrofydis D. 1861, *Φιλίστωρ. Σύγγραμμα φιλολογικὸν καὶ παιδαγωγικόν*, Τυπογράφειον Χ. Ν. Φιλαδελφεύς, vol. 1, Atene.
- Luciani C. 2020, *Un melodramma nazionale italo-greco: il Marco Botzaris di Giovanni Caccialupi e Pavlos Carrer (1860)*, in “Rivista di studi bizantini e neoellenici” 57, pp. 339-378.
- Marquis de Queux de Saint-Hilaire 1870, *Notice sur la Comédie Korakistiká de Rizos Neroulos*, Paris (rist. Atene 1975).
- Mavromustakos P. 1995, *Το Ἰταλικὸ μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)*, “Παράβασις/Parabasis” 1, pp. 147-191.
- Mellace R. 2018, «Barbiere di Siviglia, II (Almaviva, ossia L'inutile precauzione)», in Gelli P. (a cura di), *Dizionario dell'opera*, edizione aggiornata da Filippo Poletti, Baldini-Castoldi, Varese.
- Moullas P. 1989, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, SECRETARIAT GÉNÉRAL À LA JEUNESSE, Athènes.
- Nerulòs I. Rizos 1813, *Ἀσπασία, τραγωδία ἑλληνικὴ, διηρημένη εἰς τρεῖς πράξεις*, Vienna.

- Paccagnella I. 2019, *L'italiano sul palcoscenico, Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale (e oltre)*, in De Blasi N., Trifone P. (a cura di), *L'italiano sul palcoscenico*, Accademia della Crusca - goWare, Firenze, pp. 21-32.
- Paspatis A. G. 1888, *Τὸ Χιακὸν γλωσσάριον: ἦτοι ἡ ἐν Χίῳ λαλούμενη γλῶσσα μετὰ τινῶν ἐπιγραφῶν ἀρχαίων τε καὶ νέων καὶ χάρτου τῆς νήσου*, Atene.
- Patsiu V. 2016, *Ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση: Το περιοδικό Ευρωπαϊκός Εραμιστής και ο ρόλος των μεταφράσεων*, in Tabaki A., Polykandrioti U. (a cura di), *Πρακτικά Συμποσίου Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, vol. 2, Atene, pp. 167-185.
- Petropulu E. 2022, *Η ζωή και το έργο του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου*, Univ. di Kalamata, Kalamata.
- Pikramenu D. S. 1991, *Ὁ Σπυρίδων Παυλίδης καὶ τὸ "γλυκυσματοποιεῖον" του: τὰ πρῶτα χρόνια τῆς πρώτης ἐλληνικῆς βιομηχανίας*, Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Λογοτεχνικοῦ καὶ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου, Atene.
- Pikramenu D. S., Zampafti I. (a cura di) 1971, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία Δ. Γκίνη-Β. Μέζα (1800-1863). Πίνακες ἐκδοτῶν καὶ τόπων ἐκδόσεως*, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Atene.
- Puchner W. (a cura di) 2002, *Ἰακωβάκη Ρίζου Νερουλοῦ, Τὰ θεατρικά (Ἀσπασία 1813, Πολυξένη 1814, Κορακιστικά 1813)*, Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη Ἴδρυμα Κῶστα καὶ Ἑλένη Οὐράνη, Atene.
- Puchner W. 2001, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσικοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Πατάκης, Atene.
- Puchner W. 2006, *Μνείες και Μνήμες. Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*, Παπαζήση, Atene.
- Puchner W. 2010, *Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου*, in "Παράβασις/Parabasis" 10, pp. 279-294.
- Puchner W. 2017, *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Puchner W. 2020, *Το 1821 και το θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, OTAN, Atene.
- Puchner W., «όπερα», in *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι*, Πατάκης, Atene, pp. 1628-1629.
- Puchner W., *Άνθολογία νεοελληνικής δραματουργίας, Β'1: Από την Επανάσταση τοῦ 1821 ὡς τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ*, ΜΙΕΤ, Atene.
- Sabanis K. 2011, *Η ὄπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, Atene.
- Sabanis K. 2019, *Κερκυραϊκὴ σαιζὸν ὄπερας 1888/9: Από την αρχική τραγωδία στο Grassano της Ιταλίας (8/20.10.1888) ἕως το θριαμβευτικὸ καλλιτεχνικὸ φινάλε με τὴν Flora Mirabilis του Σπύρου Σαμάρα*, in OPERA AND THE GREEK WORLD DURING THE NINETEENTH CENTURY, Corfù, pp. 184-204.
- Sansone M. 1948, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in Viscardi A. et al. (a cura di), *Letterature comparate*, vol. IV: *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Marzorati Milano, pp. 281-287.
- Skandalis A. 2001, *Ἡ πορεία τῆς ὄπερας στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19ου αἰῶνα σὲ σχέση μετὰ τὴ συγκρότηση τοῦ ἀστικοῦ χώρου. Μιὰ πρώτη προσέγγιση*, Gutenberg, Atene.
- Sklavenitis T., Staikos K. Sp. (a cura di) 2000, *Πεντακόσια χρόνια ἐντυπῆς παράδοσης του νέου ελλητισμοῦ, (1499-1999)*, ἐκδοση τῆς Βουλῆς των Ἑλλήνων, Atene.
- Soyter G. 1912, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos*, München.
- Synadinos Th. N. 1919, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς 1824-1919*, Atene.
- Trifone P. 2000, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.
- Tsugu Z. 1994, *Ἡ μουσικὴ ζωὴ στὸ Βόλο μετὰ βάση τὸν ἡμερήσιο τύπο (1881-1915)*, Università Aristotelica di Salonicco, Salonicco.
- Valsa M. 1960, *Le Théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Akademie-Verlag, Berlin.
- Venizelos I. 1867, *Παροιμῖαι δημῶδεις συλλεγεῖσαι καὶ ἐρμηνεῦσαι ὑπὸ Ἰ. Βενιζέλου*, Ermupolis.